



**BIÇİM VE İÇERİK YÖNÜNDEN
ORTAOYUNU**

Onur AYKAÇ

Doktora Tezi

Türk Dili ve Edebiyatı Ana Bilim Dalı

Prof. Dr. Dilaver DÜZGÜN

2016

Her hakkı saklıdır

**T.C.
ATATÜRK ÜNİVERSİTESİ
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ
TÜRK DİLİ VE EDEBİYATI ANA BİLİM DALI**

Onur AYKAÇ

BİÇİM VE İÇERİK YÖNÜNDEN ORTAOYUNU

DOKTORA TEZİ

**TEZ YÖNETİCİSİ
Prof. Dr. Dilaver DÜZGÜN**

ERZURUM – 2016



T.C.
ATATÜRK ÜNİVERSİTESİ
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ



TEZ BEYAN FORMU

15/02/2016

SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ MÜDÜRLÜĞÜNE

BİLDİRİM

Atatürk Üniversitesi Lisansüstü Eğitim-Öğretim ve Sınav Yönetmeliği'ne göre hazırlamış olduğum “Biçim ve İçerik Yönünden Ortaoyunu” adlı tezin tamamen kendi çalışmam olduğunu ve her alıntıya kaynak gösterdiğimi taahhüt eder, tezimin kâğıt ve elektronik kopyalarının Atatürk Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü arşivlerinde aşağıda belirttiğim koşullarda saklanmasına izin verdiğimi onaylarım.

Lisansüstü Eğitim-Öğretim Yönetmeliği'nin ilgili maddeleri uyarınca gereğinin yapılmasını arz ederim.

☐ Tezimin/Raporumun tamamı her yerden erişime açılabilir.

☐ Tezim/Raporum sadece Atatürk Üniversitesi yerleşkelerinden erişime açılabilir.

☒ Tezimin/Raporumun 3 yıl süreyle erişime açılmasını istemiyorum. Bu sürenin sonunda uzatma için başvuruda bulunmadığım takdirde, tezimin/raporumun tamamı her yerden erişime açılabilir.

15/02/2016

Onur AYKAÇ



T.C.
ATATÜRK ÜNİVERSİTESİ
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ



TEZ KABUL TUTANAĞI

SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ MÜDÜRLÜĞÜNE

Prof. Dr. Dilaver DÜZGÜN danışmanlığında, Onur AYKAÇ tarafından hazırlanan bu çalışma 08/02/2016 tarihinde aşağıdaki jüri tarafından Türk Dili ve Edebiyatı Ana Bilim Dalı'nda Doktora Tezi olarak kabul edilmiştir.

Başkan : Prof. Dr. Dilaver DÜZGÜN

İmza:

Jüri Üyesi : Prof. Dr. Turan KARATAŞ

İmza:

Jüri Üyesi : Doç. Dr. Gülhan ATNUR

İmza:

Jüri Üyesi : Doç. Dr. Ahmet Özgür GÜVENÇ

İmza:

Jüri Üyesi : Doç. Dr. Yusuf Ziya SÜMBÜLLÜ

İmza:

Yukarıdaki imzalar, adı geçen öğretim üyelerine aittir. / / 2016

Prof. Dr. Mustafa YILDIRIM
Enstitü Müdürü

İÇİNDEKİLER

ÖZET	V
ABSTRACT	VI
ÖN SÖZ	VII

GİRİŞ

I. AMAÇ	1
II. ÖNEM	2
III. MATERYAL VE YÖNTEM	3
IV. ORTAOYUNU İLE İLGİLİ ÇALIŞMALAR	5
A. Kitaplar.....	5
B. Kitap Bölümleri	7
C. Tezler	9
D. Makaleler.....	11
E. Sözlük ve Ansiklopedi Maddeleri.....	14
F. Yayımlanmış Ortaoyunu Metinleri	15

BİRİNCİ BÖLÜM

ORTAOYUNUNUN GENEL ÖZELLİKLERİ

1.1. ORTAOYUNUNUN KÖKENİ VE TARİHİ GELİŞİMİ	19
1.1.1. Ortaoyununun Kökeni ile İlgili Görüşler	19
1.1.2. Ortaoyununun Tarihî Gelişimi	26
1.2. OYUNCU KOLLARI	35
1.3. ORTAOYUNUNDA OYUN DAĞARCIĞI	39
1.4. ORTAOYUNUNDA OYUN YAPISI	41
1.4.1. Curcuna	42
1.4.2. Giriş/Öndeyiş	44
1.4.3. Ara Fasıl	45
1.4.4. Muhavere/Söyleşme	46
1.4.4.1. Arzbâr	46
1.4.4.2. Tekerleme	48
1.4.5. Fasıl/Oyun	51

1.4.6. Bitiş	63
1.5. ORTAOYUNUNDA TİPLER.....	63
1.5.1. Pişekâr	68
1.5.2. Kavuklu	70
1.5.3. Zenneler.....	71
1.5.4. Çelebi	73
1.5.5. Diğer Tipler	73
1.6. ORTAOYUNUNDA OYUN YERİ VE DEKOR.....	78
1.7. ORTAOYUNUNDA MUSİKİ VE RAKS	82
1.8. ORTAOYUNUNDA DİL VE ANLATIM.....	84
1.9. ORTAOYUNUNU YENİLEŞTİRME VE YAŞATMA ÇABALARI	88
1.10. ORTAOYUNUNUN ÖNDE GELEN TEMSİLCİLERİ	95
1.10.1. Abdürrezzak (Abdi) Efendi	95
1.10.2. Hamdi Efendi	97
1.10.3. Küçük İsmail Efendi.....	99
1.10.4. Ali Rıza Efendi.....	100
1.10.5. Kel Hasan Efendi	101
1.10.6. Asım Baba	102
1.10.7. Ali Bey	103
1.10.8. Naşit Bey	104
1.10.9. Dümbüllü İsmail Efendi	106

İKİNCİ BÖLÜM

ORTAOYUNU METİNLERİNDE KURGU

2.1. ORTAOYUNUNDA SENARYO	109
2.1.1. Yeniden Yazım ve Ortaoyunu	112
2.1.1.1. Telgrafçı.....	113
2.1.1.2. Fotoğrafçı.....	117
2.1.1.3. Büyücü.....	119
2.1.1.4. Kanlı Nigâr	121
2.2. ESTETİK UZAKLIK KAVRAMI VE ORTAOYUNU	124
2.2.1. Oyun Alanı Üzerinden Sağlanan Estetik Uzaklık	127

2.2.2. Dekor Üzerinden Sağlanan Estetik Uzaklık.....	131
2.2.3. Hareket Komiği Üzerinden Sağlanan Estetik Uzaklık.....	135
2.2.4. Kurmaca Âlem Vurgusuyla Sağlanan Estetik Uzaklık	149
2.3. GÜLME TEORİLERİ BAKIMINDAN ORTAOYUNU.....	153
2.3.1. Üstünlük (Kötüleme) Teorisi	153
2.3.2. Uyumsuzluk (Uyuşmazlık) Teorisi	159
2.3.3. Rahatlama Teorisi (Psikanalitik Teori)	165
2.4. ORTAOYUNU TEMSİLLERİNDE SEYİRCİ-OYUNCU ETKİLEŞİMİ.....	169

ÜÇÜNCÜ BÖLÜM

ORTAOYUNU METİNLERİNDE HALK KÜLTÜRÜ UNSURLARI

3.1. KONUT-İŞ YERİ.....	174
3.1.1. Konut.....	174
3.1.2. İş Yeri.....	175
3.2. TAŞITLAR VE TAŞIMA TEKNİKLERİ.....	176
3.3. TARIM VE HAYVANCILIK.....	176
3.4. BESLENME-MUTFAK	177
3.5. MESLEKLER VE ÇEŞİTLİ İŞ KOLLARI.....	180
3.6. GİYİM-KUŞAM-SÜS.....	182
3.7. HALK HEKİMLİĞİ.....	184
3.8. GEÇİŞ DÖNEMLERİ	185
3.8.1. Çocuk	185
3.8.2. Evlenme.....	186
3.8.3. Ölüm.....	188
3.9. BÜYÜSEL İÇERİKLİ İNANIŞLAR VE İŞLEMLER.....	189
3.10. HALK EDEBİYATI	192
3.10.1. Alkışlar ve Kargışlar	192
3.10.2. Atasözleri	193
3.10.3. Deyimler.....	195
3.10.4. Maniler	197
3.10.5. Ninniler.....	201
3.11. ÇOCUK OYUNLARI.....	203

3.12. EĞLENCE HAYATI	206
3.13. ADLAR	208
3.13.1. Lakaplar-Takma Adlar	208
3.13.2. Yer Adları.....	209
3.14. DİĞER UNSURLAR	210
 SONUÇ.....	 211
KAYNAKÇA	215
ÖZ GEÇMİŞ.....	232



ÖZET**DOKTORA TEZİ****BİÇİM VE İÇERİK YÖNÜNDEN ORTAOYUNU****Onur AYKAÇ****Tez Danışmanı: Prof. Dr. Dilaver DÜZGÜN****2016, 232 sayfa****Jüri: Prof. Dr. Dilaver DÜZGÜN****Prof. Dr. Turan KARATAŞ****Doç. Dr. Gülhan ATNUR****Doç. Dr. Ahmet Özgür GÜVENÇ****Doç. Dr. Yusuf Ziya SÜMBÜLLÜ**

Ortaoyunu, ilk dönemlerde “kol oyunu, meydan oyunu, taklit oyunu, zuhuri kolu” gibi isimler altında icra edilip XIX. asrın ortalarına doğru kesin biçimini almış geleneksel Türk tiyatrosu dalıdır. Gölge oyununun perdeden meydana taşınması sonucu ortaya çıktığı ve seyircilerin çepeçevre sardığı bir alanda oynandığı için “ortaoyunu” adını aldığı en kuvvetli iddialar arasındadır. Oyunlarda Kavuklu ile Pişekâr’a diğer tiplerin de katılımıyla vuku bulan olaylar, söz ve hareket komiği aracılığıyla izleyenlere sunulmakta; temsillerden “musiki, raks ve taklit” asla eksik olmamaktadır.

Mevcut ortaoyunu metinlerinin tümdengelimci bir anlayışla incelendiği bu çalışmada, ortaoyunu ile Batılı tiyatro arasında benzeşen yanlar bulunduğu gözlenmiş, ortaoyununun bilhassa Batılı gülme teorileriyle ve Bertolt Brecht’in tiyatro anlayışıyla çok sayıda ortak noktası bulunduğu saptanmıştır. Ayrıca halkla iç içe olan ortaoyunu temsillerinde halk kültürünü yansıtan konuşmaların sıkça geçtiği dikkati çekmiştir. Diğer taraftan oyunların seyirci-oyuncu etkileşimine açık olduğu, seyircilerin oyunun akışına doğrudan tesir ettiği tespit edilmiştir. Temsillerin doğmaca bir karakter taşımasının oyunculara özgürlük sağladığı ve bireysel başarıyı ön plana çıkarttığı da belirlenmiştir.

Anahtar Kelimeler: Tiyatro, Ortaoyunu, Yapı, İçerik, İnceleme.

ABSTRACT**PH. D. DISSERTATION****ORTAOYUNU IN TERMS OF FORM AND CONTENT****Onur AYKAÇ****Supervisor: Prof. Dr. Dilaver DÜZGÜN****2016, pages: 232****Jury: Prof. Dr. Dilaver DÜZGÜN****Prof. Dr. Turan KARATAŞ****Assoc. Prof. Dr. Gülhan ATNUR****Assoc. Prof. Dr. Ahmet Özgür GÜVENÇ****Assoc. Prof. Dr. Yusuf Ziya SÜMBÜLLÜ**

Ortaoyunu is the branch of traditional Turkish theatre which was performed in the first periods under the names of “kol oyunu, meydan oyunu, taklit oyunu, zuhuri kolu” and took its last shape towards the midst of 19th century. The claim that it was named as “ortaoyunu” because it arose as a result of gölge oyunu (shadow-show)’s transfer from theater curtain to agora and was performed in a place surrounded by the audience, is one of the most powerful arguments. In the plays, events that occur via participation of Kavuklu and Pişekâr with other mimics presented to audience through verbal and motion comic; “music, dance and mimic” never lacks in the representations.

In this study where available ortaoyunu texts have been analyzed with a deductive understanding, it has been observed that there are analogous sides between ortaoyunu and Western theater; it has been detected that there are a lot of common grounds between ortaoyunu and especially Western humour theories and Bertolt Brecht’s understanding of theater. In addition, it has been remarked that in ortaoyunu acting interconnected with audience, there are frequent dialogues reflecting folk culture elements. On the other hand, the facts that the plays are open to audience-actor interaction and that audiences directly affect the flow of the play have been determined. It was stated that because representments have an improvised character, the actors had more freedom, and individual success came into prominence.

Key Words: Theatre, Ortaoyunu, Structure, Content, Analysis.

ÖN SÖZ

Ortaoyunu, Batılı tiyatroya en yakın geleneksel Türk tiyatrosu dalıdır. Bu köklü geleneğin çok yönlü olarak araştırılması, sorunlarının tespit ve tahlil edilerek gelecek kuşaklara aktarılması, hatta millî tiyatromuzun teşekkülü aşamasında görmezden gelinmemesi büyük önem arz etmektedir. Lakin bugüne kadar yapılan çalışmalar, az sayıdaki ortaoyunu metninin tetkikinden ve belirli araştırmacıların fikirlerinin tekrarından öteye gidememiştir.

Bu çalışmanın en özgün tarafı, bugüne kadar değerlendirmeye tabi tutulmayan oyunları da içine alacak şekilde bir yapı ve içerik incelemesine yönelmiş olmasıdır. Ayrıca “estetik uzaklık kavramı” ve “gülme teorileri” üzerinden Batı tarzı tiyatro ile ortaoyununun müşterek yanlarını ortaya koyması, metinlerdeki halk kültürü unsurlarını ayrıntılı bir biçimde ele alması diğer belirgin özelliklerindendir.

Çalışmada karşılaşılan en büyük sorun, ortaoyununun gelişim aşamalarını gösterecek belge sayısındaki azlıktır. Eldeki en kıymetli belgeler arasında yer alan surnamelerde ve yabancı seyyahların notlarında pek çok durum detaylı olarak anlatılırken seyirlik oyunlarla ilgili bölümlerin çoğu defa geçiştirilmiş olması, yeni veriler elde etmeyi güçleştirmektedir. Haliyle ortaoyununun tarihsel gelişimi, bazı varsayımlar veya tahminler üzerinden yürütülmektedir.

Çalışmalarım boyunca benden yardımını esirgemeyen, en ümitsiz olduğum anlarda beni cesaretlendiren danışman hocam Prof. Dr. Dilaver Düzgün’e şükranlarımı sunarım. Kıymetli vakitlerini ayırıp Tez İzleme Komitesi’nde yer alan ve çalışmamın olgunlaşmasına katkı sağlayan Doç. Dr. Gülhan Atnur ve Doç. Dr. Nesrin Feyzioğlu’na minnettarım. Henüz hiçbir kitapta yayımlanmayan oyunlarını benimle paylaşan Hasan Hüseyin Karabağ ve Sema İslim Utandı’nın hakkını ödeyemem. Ayrıca doktora eğitimim boyunca bölümle iletişimimi sağlayan, evraklarımın gerekli yerlere ulaşmasına yardımcı olan Arş. Gör. Dr. Zehra Kımışoğlu’na teşekkür ederim. Son olarak, zorlu hayat yolunda yanımda olan ve çalışmalarım esnasında her zaman desteğini hissettiğim eşim Nilüfer Öztürk Aykaç’a teşekkürü bir borç bilirim.

GİRİŞ

I. AMAÇ

“Biçim ve İçerik Yönünden Ortaoyunu” adını taşıyan bu çalışmanın ana hedefi, eldeki ortaoyunu metinlerini yapı/çatı ve içerik bakımından incelemektir. İlk bakışta, çalışmanın adında geçen “kurgu” kelimesinin, doğmaca bir tür olarak bilinen ortaoyunu geleneğine aykırı olduğu düşünülebilir. Çünkü kurgu, daha çok yazılı metinlerle ilgili bir terim olup üslup kaygısıyla yazılan edebî verimler için geçerlidir. Lakin bu çalışmada incelemeye tabi tutulan ortaoyunu metinlerinin -“Büyücü” ve “Kunduracı” oyunları müstesna- temsil esnasında yazıya aktarılmadığı, oynana oynana kalıplaştıktan sonra bir sanatkârın akıl süzgecinden geçerek yazılı metin halini aldığı unutulmamalıdır. Aktarıcı konumundaki sanatkârın anlatmadan önce oyunları aklında tekrar tekrar kurguladığını dikkate alırsak, burada mevcut metinleri tetkik ederken “kurgu” kelimesini kullanmakta hiçbir mahzur olmadığı görülecektir.

Çalışmanın bir diğer amacı, günümüzde ortaoyunu geleneğinin en azından yazılı metin üretme noktasında devam edip etmediğini sorgulamaktır. Böylece, son dönem ortaoyunu metin külliyatı da tespit edilmiş olacaktır.

Mevcut ortaoyunu metinlerinin Batılı tiyatroyla bazı açılardan mukayese edilmesi, bu çalışmanın amaçları arasında bulunmaktadır. Bilhassa “estetik uzaklık” kavramı üzerinden Bertolt Brecht’in tiyatro anlayışıyla ve “gülme teorileri” üzerinden Batılı kuramcılarının görüşleriyle ortaoyunu arasında bir kıyaslamaya gidilecektir. Bu şekilde kısmen de olsa ortaoyununun Batılı tiyatro karşısındaki artıları ve eksileri ele alınmış olacaktır.

Ortaoyunu metinlerinde görülen halk kültürü unsurlarını ortaya çıkarmak, çalışmanın bir başka amacıdır. Bu yolla, oyunlar kurgulanırken yararlanılan kaynaklar da az çok belirlenmiş olacaktır.

Son olarak, eldeki metinler tasnif edilerek günümüze uzak dönemlerde yazıya geçirilen ortaoyunu metinleri ile yakın zamanda yazılan metinler yapı ve içerik açısından karşılaştırılacaktır. Bu sayede ortaoyunu geleneğinin geçirdiği değişim, çok boyutlu olarak değerlendirilecektir.

II. ÖNEM

Bugüne kadar ortaoyunu üzerine sekiz yüksek lisans tezi hazırlanmış, ayrıca bazı kitap ve makalelerde bu geleneğe değinilmiştir. Ancak ortaoyununa dair henüz doktora seviyesinde ayrıntılı bir çalışma yapılmamıştır. Bilhassa yakın zamanda yazılan ortaoyunu metinlerinin hiç dikkate alınmaması, mevcut kaynakların en mühim eksiğidir. Bu çalışma, günümüze yakın dönemlerde kaleme alınan ortaoyunu metinlerini de içine alarak ilk kez bu denli kapsamlı bir yapı ve içerik incelemesine girişmiştir.

Çalışmada sadece oyunların tetkikine yer verilmemiş, ortaoyunu geleneğini geleceğe taşımanın yolları da sorgulanmıştır. Özellikle ortaoyununu yenileştirme ve yaşatma çabası içinde olanların görüşleri özenle incelenmiş, yola yeni çıkacak metin yazarlarına rehber olması adına bu görüşler bir araya getirilmiştir.

Ortaoyunu temsillerinde kullanılan bazı yöntemlerin Batı tarzı tiyatroyla benzerlikler gösterdiği belirlenmiştir. Bilhassa seyirci ile oyun arasında “estetik uzaklık” sağlamak için başvurulmuş tekniklerin ve seyircileri güldürmek için müracaat edilen yöntemlerin, Batılı tiyatro kuramcıları tarafından dile getirilen görüşlerle uyduğu dikkati çekmiştir. Bu durum, ortaoyununun Batılı tiyatroya en yakın geleneksel Türk tiyatrosu dalı olduğu iddialarını desteklemektedir. Diğer taraftan ortaoyunu metinlerinde yer alan halk kültürü unsurları da saptanmış, bu vesileyle oyunlar kurgulanırken yararlanılan yerli öğelerin büyük bölümü tespit edilmiştir.

Artık eskisi gibi ilgi görmeyen ortaoyunu geleneğinin Cumhuriyet Dönemi’nden itibaren iyiden iyiye gözden düştüğü, hatta günümüzde yok olmaya yüz tuttuğu savı pek çok kişi tarafından dillendirilmektedir. Bu çalışmada, kısa süre önce yayımlanan veya henüz kitap halinde basılmamış olan yeni metinlere de yer verilerek, bu savın tam anlamıyla gerçeği yansıtmadığı gösterilmiştir. Yapılan araştırmalarda, maharetli ortaoyuncular yetiştirme hususunda olmasa da, yazılı metin üretiminde aktif olduğumuz görülmüş, böylece ortaoyunu külliyyatının sadece Cevdet Kudret tarafından yayımlanan oyunlarla sınırlı olmadığı ortaya konulmuştur.

III. MATERYAL VE YÖNTEM

Çalışmaya, önce ortaoyunu metnlerinin tespitiyle başlandı. İlk olarak Cevdet Kudret'in *Ortaoyunu I-II* adlı eserinde yayımladığı metinlere ulaşıldı. Lakin geleneğin sadece bu eserde yer alan metinler üzerinden değerlendirilmesi yeterli görülmedi ve yeni metinler arandı. Bu iş için kütüphaneler, tiyatro bibliyografyası veren kitaplar, özel koleksiyonlar vs. taranarak yakın zamanda yayımlanmış yeni oyunlar saptandı. Ardından, kitap halinde basılmayıp sanal ortamda yayınlamış metinler bulunabileceği düşüncesiyle internette taramalar yapıldı. Bunun neticesinde, kendi yazdığı ortaoyunu metnini kısa parçalar halinde bazı forum sayfalarında paylaşan kişiler tespit edildi ve kendileriyle irtibata geçilip oyunların eksiksiz halleri elde edildi. Böylece, 3'ü yeniden yazım olan toplam 16 yeni ortaoyunu metnine ulaşılmış oldu.

Daha sonra, ortaoyunu geleneğini daha iyi anlayabilmek adına okumalar yapıldı. Ortaoyunundan bahseden tez, kitap, makale, bildiri vs. türünden belgeler tek tek okunup değerlendirildi. Böylece, önceki çalışmalarda değinilen noktalar görülüp söz söyleyecek yeni alanlar saptandı.

Ortaoyunu metinleri toplanıp gerekli kuramsal kaynaklar incelendikten sonra genel bir çerçeve oluştu. Ardından metinlerin yapı/çatı ve içerik bakımından değerlendirilmesine geçildi. Burada Cevdet Kudret'in yayımladığı "Bahçe", "Büyücü", "Çeşme", "Çivi Baskını", "Eskici Abdi", "Ferhad ile Şirin", "Fotoğrafçı", "Gözlemeci", "Hamam", "Kâğıthane Safası", "Kanlı Nigâr", "Kızlar Ağası", "Kunduracı", "Mahalle Baskını", "Mandıra", "Meyhane Âlemi", "Ödüllü", "Pazarcılar", "Sandıklı", "Sünnet", "Tahir ile Zühre", "Telgrafçı", "Tireli" oyunları; Osman Cemal Kaygılı tarafından *Akşam* gazetesinde tefrika edilen "Yazıcı" oyunu; Genç Oyuncular Topluluğu'nun kaleme aldığı "Vatandaş Oyunu"; Milli Folklor Araştırma Dairesi Başkanlığı tarafından düzenlenen yarışmada dereceye giren Selahattin Gündoğdu'nun "Geçmiş Zaman Olur ki", Ünver Oral'ın "Kavuklu İş Buldu", Bekir Büyükarkın'ın "Kavuk" ve Cahit Atay'ın "Mamlet'in Babasını Kimler Öldürdü" adlı oyunları; Caner Bilginer'in "Hayırlı Evlat" ve "Dünyada Mekân yahut Hilekâr" oyunları; Müjdat Gezen'in "Salak Oğlum" oyunu; Mukadder Özakman'ın "Çevreci" oyunu; Yılmaz Biçer'in "Revani Hanım'ın Kısmeti" oyunu; Hasan Hüseyin Karabağ'dan temin edilen "Ters Evlenme" oyunu ve Sema İslim Utandı'dan alınan "Safnaz'ın İzdivacı" adlı oyun olmak üzere toplam 36 ortaoyunu

metni çok yönlü olarak incelendi. Bu arada “Büyücü”, “Fotoğrafçı”, “Hamam”, “Kanlı Nigâr” ve “Telgrafçı” oyunlarının yeniden yazımı olan -sırasıyla- “Büyücü Hoca”, “Fotoğrafçı”, “Çifte Hamamlar”, “Kadın Hilesi yahut Kanlı Nigâr” ve “İnternetçi” adlı 5 oyun, ikinci bölümdeki “Ortaoyununda Senaryo” başlığı altında ayrıntılı olarak ele alındı ve tekrara düşmemek adına sözü edilen oyunların yeniden yazılmış biçimleri ikinci bölüm dışındaki hiçbir başlıkta değerlendirmeye tabi tutulmadı.

Tümdengelimci bir anlayışla ulaşılan bulgular, 3 ana bölüm halinde sunuldu:

Birinci bölümde, ortaoyunu geleneğine dair eskiden beri bilinen malumat toplandı. Ortaoyunun tarihi, oyun yapısı, tipleri, dili, önde gelen temsilcileri vs. bu bölümde irdelendi. Ayrıca ortaoyununu yenileştirme ve yaşatma çabaları ele alınarak bugün neler yapılabileceği sorgulandı.

Çalışmanın asıl ağırlığını ikinci bölüm yüklendi ve elde edilen yeni tespitlerin bir kısmı burada bir araya getirildi. Yeniden yazım çalışmalarına tabi tutulan ortaoyunu metinlerinin geçirdiği büyük değişim, seyirci ile palanga arasına hayalî bir perde geren estetik uzaklık unsurları, palangadaki güldürünün gülme teorileri bakımından incelenmesi, ortaoyunu seyircisinin belli başlı özellikleri bu bölümün ana konularını oluşturdu.

Üçüncü bölüm, ortaoyunu metinlerine yansıyan halk kültürü unsurlarına ayrıldı. Halkın günlük hayatının bir parçası olan yeme içme alışkanlıkları, inanışlar, gelenek ve görenekler vs. metinlerden seçilen örnekler eşliğinde anlatılarak ortaoyununun halk hayatından kopuk olmadığı ortaya konulmuş oldu.

Çalışma, genel bir değerlendirmeyi içeren “Sonuç” ve yararlanılan materyalleri gösteren “Kaynakça” kısımlarıyla son buldu.

Yazma aşamasında, bazı durumları belirli bir terimle ifade etme noktasında ciddi zorluklar yaşandı. Burada “kanava” ve “senaryo” terimlerini özellikle anmak gerekir. Doğmaca bir karakter gösteren ortaoyunu temsillerinde oyuncuların çıkış sıralarını belirten ve oyunun işleyişini ana hatlarıyla gösteren oyun iskeleti, “kanava” terimiyle karşılandı. Selim Nüzhet Gerçek, Ahmet Kutsi Tecer, Metin And, Cevdet Kudret gibi pek çok araştırmacının kanava terimini yazılarında oyun iskeleti anlamında kullanması, bu tercihte etkili oldu. *Türkçe Sözlük*’te “Tiyatro oyunu, piyes, film, dizi film vb.

eserlerin sahnelerini ve akışını gösteren yazılı metin.” (Türk Dil Kurumu [TDK], 2011: 2065) şeklinde tanımlanan “senaryo” kelimesi günümüzde her ne kadar film ve dizi film sektörüyle özdeşleşse de yazılı ortaoyunu metinleri için de aynı terim kullanıldı. Bu arada “ortaoyunu” kelimesinin bitişik mi yoksa ayrı mı yazılacağı hususu da tartışmalıdır. Kimi yazılı kaynaklarda bitişik, kiminde ise ayrı yazılan bu kelimenin nasıl yazılacağı hususu Türk Dil Kurumu tarafından da kesin bir karara bağlanabilmiş değildir. Bu haliyle tam bir terim hüviyeti kazandığı düşünülerek, çalışma boyunca kelimenin bitişik yazılması tercih edildi. Ancak mevcut yazılı kaynaklara atıf yapılırken sözcüğün o eserdeki yazılış şekline dokunulmadı.

IV. ORTAOYUNU İLE İLGİLİ ÇALIŞMALAR

A. Kitaplar

Ortaoyunu geleneği, günümüze uzanan süreçte pek çok araştırmacı tarafından ele alınmıştır. Lakin incelemelerin çoğunda diğer geleneksel Türk tiyatrosu dallarıyla bir arada değerlendirildiği için, sadece ortaoyunundan bahseden kitapların sayısı hayli azdır. Bu noktada özellikle İgnacs Kunos, Nihal Türkmen ve Cevdet Kudret’in çalışmalarını öne çıkarmak mümkündür.

Ortaoyununa dair ilk önemli kitap, Macar Türkolog İgnacs Kunos tarafından neşredilmiştir. Kunos’un 1908 yılında *Das Türkische Volksschauspiel-Orta Ojnu* (Kunos, 1908) adıyla Almanca olarak yayımladığı eseri, temsillere dair uzun uzadıya malumat vermese de, alanında ilk olması bakımından önemlidir. Bir müddet ülkemizde kalarak Türk kültürü üzerine araştırmalarda bulunan Kunos, bu eserinde hem ortaoyununa dair kısa bilgiler vermiş hem de “Büyücü” ve “Kunduracı” oyunlarının tam metnini, “Bahçe”, “Kale” ve “Sandıklı” oyunlarının ise özetini yayımlamıştır. Bu arada, daha önce Kunos tarafından 1304/1888 yılında Türkçe (Kunos, 1304) ve Macarca (Kunos, 1888) olarak da yayımlanan “Büyücü” oyunu, dünyada basılan ilk ortaoyunu metnidir.

Ortaoyunu üzerine hazırlanan ilk kapsamlı çalışma, Nihal Türkmen’in kaleme aldığı *Orta Oyunu* (Türkmen, 1971) adlı eserdir. Türkmen, ortaoyununun tarihî gelişimine dair bilgileri sıraladıktan sonra, esas aldığı 17 oyun metninden hareketle

çeşitli değerlendirmelerde bulunmuştur. Çalışmada oyunların temaları, bölümleri, tipleri, dekoru, dil özellikleri, müzik ve dans unsurları tek tek irdelenmiş; karagöz ile ortaoyunu arasındaki benzer ve farklı yönleri değinilmiştir. Nihal Türkmen eser boyunca bireysel görüşlerini pek ön plana çıkarmamış; başka araştırmacıların ortaya koyduğu bilgileri, incelediği oyun metinlerinden seçilen örneklerle destekleme yoluna gitmiştir. Çalışma, ortaoyunu geleneğine emeği geçen belli başlı isimlerin kısa hayat hikâyeleriyle son bulmaktadır.

Ortaoyunu hakkında yayımlanan en önemli müstakil çalışma, Cevdet Kudret'e aittir. *Ortaoyunu* (Cevdet Kudret, 2007a; 2007b) adını taşıyan 2 ciltlik kitabın birinci cildi 1973, ikinci cildi ise 1975 yılında neşredilmiştir. Bu çalışma, hem ortaoyunu hakkındaki mevcut bilgileri eleştirel bir gözle yeniden sunması, hem de 24 ortaoyunu temsilinin tam metnini içermesi bakımından önemlidir. Cevdet Kudret, ilk cilde uzun bir değerlendirme bölümüyle giriş yapmıştır. Burada ortaoyununun ortaya çıkış evreleri, tarihî gelişimi, oyun yapısı, dağarcığı, kişileri, oynandığı yerler detaylı olarak ele alınmıştır. Ardından, ortaoyununun tamamen kaldırılmasını veya ıslah edilmesini isteyenler ile ortaoyunundan yana görüş bildirenlerin fikirlerine karşılaştırmalı olarak yer verilmiştir. İnceleme bölümü, o tarihe kadar basılmış ortaoyunu metninin bibliyografyasıyla son bulmakta ve 9 oyun metninin yer aldığı "Oyunlar" kısmına geçilmektedir. Çalışmanın ikinci cildi, yine ortaoyunu metinlerinden oluşmaktadır. 15 oyunun tam metin halinde yayımlandığı eserde, "Çifte Hamamlar"ın "Hamam" oyunundan farklı olan bölümleri ve "Kale" oyununun kısa özeti de yer almaktadır. Bunlara ek olarak bir tuluat tiyatrosu örneği olan "Eskici Kasım" oyununa da bu ciltte tesadüf edilmektedir. Cevdet Kudret, çalışmasında yer verdiği oyunları "özel arşivlerde bulunan yazmalardan, İgnacs Kunos, Selim Nüzhet ve Metin And'ın yayımladığı eserlerden" temin etmiştir. Ayrıca, bütün oyunları orijinal dilleriyle vermiş ve günümüz okurlarınca bilinemeyeceğini düşündüğü kelimelerin anlamlarını dipnotlarda belirtmiştir.

Tek bir kişi tarafından kaleme alınan bir kitap olmamakla birlikte, Abdülkadir Emeksiz'in hazırlamış olduğu *Orta Oyunu Kitabı* (Emeksiz, 2006) çeşitli kitaplardan bölümleri ve ortaoyununa dair bazı makaleleri bir arada vermesi bakımından önem arz etmektedir. Toplam altı bölümden oluşan kitap; ortaoyununun genel özelliklerini, çağdaş tiyatro karşısındaki yerini, yaşaması için yapılabilecekleri, belli başlı

ortaoyuncular hakkındaki bilgileri içeren yazılardan meydana gelmektedir. Son bölümde yer alan ortaoyunu metinleri ise okurlara oyunların icrası, dil ve üslubu hakkında fikir vermektedir.

B. Kitap Bölümleri

Eski seyirlik oyunları veya geleneksel Türk tiyatrosunu konu alan kitaplarda ortaoyununa da değinildiği görülmektedir. Bunlardan ilki, Selim Nüzhet Gerçek tarafından yazılan ve birinci baskısı 1930 yılında yapılan *Türk Temaşası (Meddah-Karagöz-Ortaoyunu)* (Gerçek, 1942: 111-159) adlı eserdir. Çalışmasında ortaoyununa uzunca bir bölüm ayıran Gerçek, önce ortaoyununun ortaya çıkışı ve tarihî gelişimi meselelerini ele almıştır. Ardından oyunların teknik özelliklerine geçmiş ve palanganın düzeni hakkında bilgi vermiştir. Bu bölümde sayılan oyun isimleri, tekerleme başlıkları ve oyuncu listesi, geleneğin pek bilinmeyen bir yönüne ışık tutması bakımından önemlidir. Gerçek'in ortaoyunu tiplerini ortak özellikleri bakımından gruplandırmak için yaptığı tasnif ise (s. 151) hayli başarısızdır.

Nicholas N. Martinovitch'in ilk olarak 1933 yılında yayımlanan *The Turkish Theatre* (Martinovitch, 1968: 13-21) adlı eserinde “Orta Oyunu” başlığını taşıyan bir bölüm bulunmaktadır. Martinovitch, fotoğraflar eşliğinde ortaoyunu temsillerinin klasikleşmiş özelliklerini ve belli başlı tiplerini sıraladıktan sonra, “Büyücü” oyununun İngilizce çevirisine de (s. 49-77) yer vermiştir.

Refik Ahmet Sevengil'in *Türk Tiyatrosu Tarihi I/Eski Türklerde Dram Sanatı* (Sevengil, 1959) adlı eserinde “Osmanlılar Devrinde” başlıklı bölüm (s. 41-76); *Türk Tiyatrosu Tarihi III/Tanzimat Tiyatrosu* (Sevengil, 1961) adlı eserinde “Tuluat Tiyatrosu” başlıklı bölüm (s. 283-295); *Türk Tiyatrosu Tarihi IV/Saray Tiyatrosu* (Sevengil, 1962) adlı eserinde ise “Abdülaziz Devri” (s. 43-82) ve “İkinci Abdülhamit Devri” (s. 97-182) başlıklı bölümlerin muhtelif sayfaları, ortaoyunundan bahsetmektedir. Sözü edilen eserlerde, bilhassa sarayın ortaoyununa bakışını dile getiren satırlar dikkat çekicidir.¹

¹ Refik Ahmet Sevengil'in 5 ciltten oluşan *Türk Tiyatrosu Tarihi* adlı serisi, kısa süre önce tek cilt halinde (Sevengil, 2015) yayımlanmıştır.

Metin And, *Geleneksel Türk Tiyatrosu (Kukla, Karagöz, Ortaoyunu)*² (And, 1969: 172-329) adlı eserinde ortaoyunu geleneğine dair detaylı malumat vermektedir.³ “Ortaoyunu” başlıklı bölümde Osmanlı döneminde kaleme alınan günlüklerden, yayımlanan gazete ve dergilerden de sıkça yararlanan And, ortaoyununun tarihî gelişimini, bölümlerini, oyun düzenini, oyuncu kollarını ve belli başlı ortaoyuncuları ayrıntılı olarak ele almıştır. Ardından karagöz ve ortaoyununun müşterek unsurlarına geçmiş; her ikisinde de ortak olarak görülen oyunların künyesini, şahıs kadrolarını ve oyuncuların güldürme yöntemlerini uzun uzun irdelemiştir. Bilhassa şahısları gruplandırırken kullandığı tasnif (s. 281) hâlâ geçerliliğini korumaktadır.

Sevinç Sokullu, *Türk Tiyatrosunda Komedyanın Evrimi* (Sokullu, 1997: 171-218) adlı eserinin ortaoyunuyla ilgili bölümünde, temsillerde kullanılan dil ve anlatım özelliklerini inceleyip ortaoyununda güldürüyü sağlayan unsurları belirlemeye çalışmıştır.

Nurhan Tekerek, *Popüler Halk Tiyatrosu Geleneğimizden Çağdaş Oyunlarımıza Yansımalar* (Tekerek, 2001: 13-130) eserinin birinci bölümünü karagöz, ortaoyunu ve meddaha ayırmıştır. Bilhassa karagöz ve ortaoyunu üzerinde yoğunlaşan Tekerek, ortaoyununun kısa tarihini, oyun yapısını, kişilerini, oyunlarda görülen müzik ve dans unsurlarını incelemiş; ardından karagöz, ortaoyunu ve meddah geleneğinden çağdaş tiyatroya yansıyan özellikleri belirlemeye çalışmıştır. Bu eser, ortaoyunu temsillerinin çağdaş tiyatroyla bağına değinmesi bakımından önemlidir.

Yavuz Pekman, geleneksel Türk tiyatrosunun çağdaş tiyatroyla bağını sorguladığı *Çağdaş Tiyatromuzda Geleneksellik* eserinin birinci bölümünde (Pekman, 2010: 15-85) genel olarak geleneksel Türk tiyatrosunu ele almıştır. Pekman, ortaoyununa dair satırlarda klasik bilgileri aktarmaktansa temsillerdeki açık biçim anlayışını, karşıtlıkları ve mizah dilini öne çıkarmayı tercih etmiştir.

Gerçek Yayınevi’nin “100 Soruda” serisi arasında yayımladığı iki eseri de burada anmak gerekir. Pertev Naili Boratav’ın *100 Soruda Türk Halk Edebiyatı* (Boratav, 1978:

² Metin And, bu eserinde yer alan ortaoyununa dair bilgileri, sonraki dönemlerde kaleme aldığı birkaç eserinde daha hiç değiştirmeden kullanmıştır. Tekrara düşmemek adına, burada o eserlerin adlarına yer verilmemiştir.

³ Bu arada, Metin And’ın *Kırk Gün Kırk Gece* (And, 1959) ve *Osmanlı Şenliklerinde Türk Sanatları* (And, 1982b) eserlerini de anmak gerekir. And, belirli bir bölümde olmasa da sözü edilen eserlerin pek çok yerinde surnamelerden ve günlüklerden edindiği özel bilgiler vasıtasıyla ortaoyunun tarihî gelişimine ışık tutmaktadır.

225-238) ve Metin And'ın *100 Soruda Türk Tiyatrosu Tarihi* (And, 1970a: 63-75) adlı eserlerinin bir bölümü, ortaoyunu geleneğinden bahsetmektedir. Her iki araştırmacı da ortaoyunu temsillerinin tarihî gelişimini, bölümlerini, konularını, tiplerini, karagözle benzer ve farklı yönlerini ele alıp kısa kısa açıklamalarda bulunmuştur.

C. Tezler

Bugüne kadar ortaoyunu üzerine sekiz yüksek lisans tezi hazırlanmış olup henüz doktora seviyesinde ayrıntılı bir çalışma yapılmamıştır.⁴ Bu tezlerin ilki, Metin And'ın danışmanlığında Ankara Üniversitesi'nde Erhan Tuna tarafından hazırlanan *Göstergebilimsel Bir Yaklaşımla Ortaoyunu* (Tuna, 1990)'dur. İki bölümden ve toplam 209 sayfadan oluşan tez, “ortaoyununun göstergebilimsel bir tanımına ulaşmayı” hedeflemiştir. Çalışmada, “tiyatro göstergebilimi”ne ait kavramların ortaoyununda da yer alıp almadığı sorgulanmıştır.

İkinci yüksek lisans tezi, Kutsal Öztürk'ün danışmanlığında Nazan Kırıcı tarafından Karadeniz Teknik Üniversitesi, Mimarlık Anabilim Dalı'nda hazırlanmıştır. *Ortaoyunu ve Karagöz ile Dekonstrüktivizm Üzerine Bir İnceleme* (Kırıcı, 1994) adını taşıyan ve 113 sayfadan oluşan tez, “postmodern mimari akımı” diye bilinen Dekonstrüktivizm akımı ile karagöz ve ortaoyunu dağarcığında yer alan ortak kavramlar üzerinde durmuştur. Lakin çalışmanın büyük bölümünün Dekonstrüktivizm akımı doğrultusunda hazırlanan proje örneklerine ayrılıp teze adını veren başlığın sadece 4 sayfayla sınırlı tutulması, doyurucu tespitlerin ortaya çıkmasını engellemiştir.

Ortaoyununa dair yüksek lisans tezleri içinde Türkçe olmayan tek tez, Deniz Bozer'in danışmanlığında H. Elçin Sipahioğlu tarafından İngilizce olarak hazırlanmıştır. *A Semiotic Approach to the Translation of Ortaoyunu (Ortaoyunu Çevirisine Göstergebilimsel Bir Yaklaşım)* (Sipahioğlu, 1995) adını taşıyan ve Hacettepe Üniversitesi'nde kabul edilen tez, toplam 116 sayfadır. Sipahioğlu, bu çalışmasında çeviri sürecinde tiyatro metninin yarattığı güçlükleri ele almış ve çevirmen açısından göstergebilimsel incelemenin önemine değinmiştir. Ortaoyunu metinlerinden seçilen örnek parçalar, tezin ana malzemesini teşkil etmektedir.

⁴ Burada belirtilen sayı, 2015 yılı itibariyle tamamlanan tezleri kapsamaktadır.

Murat Tuncay'ın danışmanlığında Dokuz Eylül Üniversitesi'nde Çiğdem Kılıç tarafından hazırlanan *Geleneksel Türk Tiyatrosu'nda Zenne Tipi ve Ortaoyunu'ndaki Uygulamaları* (Kılıç, 2004) adlı tez⁵, toplam 240 sayfadır. İlk olarak geleneksel Türk tiyatrosunda zenne tipinin ortaya çıkışı, özellikleri ve uygulamaları üzerinde duran Kılıç, ardından ortaoyunu temsillerindeki zennelere yönelmiştir. Ortaoyunu zennelerini “hafif meşrep kadın olarak zenne, ev kadını olarak zenne, romantik âşık olarak zenne, cadı olarak zenne” şeklinde 4 gruba ayırmış ve onların vasıflarını örnekler eşliğinde tetkik etmiştir.

Güliden Gözlem Küçük Arat'ın *Soyutlama Açısından Postmodern Edebiyat ile Meddah, Karagöz ve Ortaoyununun Değerlendirilmesi* (Küçük Arat, 2007) adlı tezi, Kubilay Aktulum'un danışmanlığında Süleyman Demirel Üniversitesi'nde hazırlanmıştır. Dört bölümden ve 157 sayfadan oluşan çalışma, postmodern edebiyat ürünlerinde görülen soyutlama ile geleneksel Türk tiyatrosu temsillerinde yer alan soyutlama unsurlarının benzer yönlerini belirleme amacını gütmektedir. Yapılan karşılaştırmalar neticesinde, postmodern edebiyatta hakim olan dil özelliklerinin geleneksel Türk tiyatrosu türlerinden meddah, karagöz ve ortaoyununda çok eskiden beri kullanıldığı sonucuna ulaşılmıştır.

Ortaoyunu hakkında yazılan son üç yüksek lisans tezi Atatürk Üniversitesi, Sahne Sanatları Anasanat Dalı'nda hazırlanmıştır. İlki, A. Pınar Aras'ın danışmanlığında Mehmet Yıldız tarafından kaleme alınan *Geleneksel Türk Tiyatrosu Orta Oyunu Tiplerinin Ferhan Şensoy Oyunlarına Yansıması* (Yıldız, 2011) adlı tezdur. Üç bölümden ve 100 sayfadan oluşan çalışma, Ferhan Şensoy'un on beş oyunundaki ortaoyunu tiplerinin izlerini sürmektedir. Mehmet Yıldız; Kavuklu ve Pişekâr dışında Kayserili, Yahudi, Laz, Anadolu, Rum, zenne ve Acem tiplerinin Ferhan Şensoy'un oyunlarında yer aldığını tespit etmiştir.

Bir diğer tez, Bünyamin Aydemir'in danışmanlığında Cem İçyar tarafından kaleme alınan *Köy Seyirlik Oyunları, Ortaoyunu ve Commedia Dell'Arte Oyunlarının İlişkilerinin İncelenmesi* (İçyar, 2011)'dir. Üç bölümden ve 76 sayfadan oluşan çalışma, sözü edilen türler arasındaki benzerlikleri irdelemektedir. Cem İçyar; oyun yapısı, işlenen konular ve güldürme tekniği açısından bilhassa ortaoyunu ve commedia

⁵ Bu tez, daha sonra *Geleneksel Türk Tiyatrosunda Zenneler* (Kılıç, 2007) adıyla kitap halinde yayımlanmıştır.

dell'arte türleri arasında büyük benzerlikler bulunduğunu dile getirmiş ve bu durumu, “kültürlerarası iletişimin sanatı etkilemesine” bağlamıştır.

Son tez, yine Bünyamin Aydemir'in danışmanlığında tamamlanmıştır. Emre Aksakallı tarafından hazırlanan ve *Politik Tiyatro ile Ortaoyunundaki Siyasal Eleştiri ve Söylemin Karşılaştırılması* (Aksakallı, 2012) adını taşıyan çalışma, üç bölümden ve 100 sayfadan oluşmaktadır. Aksakallı, politik tiyatrodaki hakim olan söylem ile ortaoyunundaki siyasal üslubu karşılaştırıp benzer ve farklı yönlerini ortaya koymaya çalışmıştır. Yapılan tetkikler neticesinde, ortaoyunu temsillerinin ülkede olup bitenlere karşı kayıtsız kalmadığı ve onları eleştirel bir bakışla sorguladığı sonucuna varılmıştır.

D. Makaleler

Ortaoyunu hakkında Türkiye’de yayımlanan çalışmalar, çoğunlukla makale düzeyinde gerçekleşmiştir. Bunların bir kısmı geleneğin karanlıkta kalmış yönlerini aydınlatmaya çalışırken, büyük bir bölümü ortaoyunun bilinen genel özelliklerini tekrar etmekten öteye geçememiştir. Bu çalışmanın birinci, ikinci ve üçüncü bölümünde orijinal tespitler içeren makalelerden yararlanılmış ve künyelerine “Kaynakça” bölümünde yer verilmiştir. Tekrara düşmemek adına, sözü edilen yazılar burada yeniden özetlenmeyecek, sadece öne çıkan bazı makalelerden ve onların yazarlarından bahis açılacaktır.

Ortaoyunu geleneğine dair dikkate değer yazılar yayımlayan isimlerin başında Ahmed Rasim gelmektedir. Bilhassa *Muharrir Bu Ya* (Ahmed Rasim, 1969) ve *Tarih ve Muharrir* (Ahmed Rasim, 1993) adlı eserlerinde toplanan makaleleri, geleneği anlamak adına hayli önemlidir. Pek çok ortaoyunu temsilini izleme fırsatı bulan ve çoğu ortaoyuncuyla yüz yüze görüşen Ahmed Rasim, yazılarında temsillerin icrası, oyun kişileri ve belli başlı ortaoyuncular hakkında özel bilgileri paylaşmıştır.

Ortaoyunu üzerine ciddi araştırmalar yapan bir diğer isim Ahmet Kutsi Tecer’dir. *İstanbul* dergisinde ortaoyununa dair art arda yazıları çıkan Tecer, özellikle oyunların tarihî gelişimine ışık tutmuştur. Osmanlı arşiv belgelerini ve surnameleri dikkatle inceleyip elde ettiği verilerle (Tecer, 1955a; 1955c; 1955f; 1962) geleneğin eskiliğini ortaya koymuş; Kavuklu, Pişekâr ve Tiryaki tipleri üzerine verdiği malumat (Tecer, 1955b; 1955d; 1955g) bu tiplerin ortaya çıkış hikâyelerini büyük oranda netleştirmiştir.

Ayrıca “yenidünya” adının nereden geldiğini sorguladığı yazısı (Tecer, 1961) ile ortaoyunu tiplerini “şive taklitleri-karakter taklitleri” şeklinde tasnif ettiği yazısı (Tecer, 1956) diğer araştırmacılara yol göstermiştir.

Metin And, gerçekleştirdiği yayınlarla geleneksel Türk tiyatrosunun hemen her dalına büyük hizmetleri geçmiş bir bilim adamıdır. Yayınları içerisinde ortaoyununu ele alan makaleler de bulunmaktadır. Tarihî vesikaları ve surnameleri temel alarak ortaoyunu geleneğinin gelişim evrelerini sorguladığı yazıları (And, 1962c; 1968b) bu konudaki pek çok bilinmezi gidermiştir. Ayrıca ortaoyununa emeği geçen kişileri tespit ettiği yazısı (And, 1968a), ortaoyunu ile Batılı tiyatroyu karşılaştırdığı yazıları (And, 1961a; 1962b; 2005), ortaoyununu yaşatmak için çözüm önerilerini sıraladığı makalesi (And, 1961b) de araştırmacılar için önemli veriler içermektedir. Metin And, burada sözü edilen yazılarının çoğunu elden geçirerek genişletmiş ve *Geleneksel Türk Tiyatrosu (Kukla, Karagöz, Ortaoyunu)* adlı kitabında (And, 1969) yeniden kullanmıştır.

Gerçek mesleği eczacılık olan ve amatör bir araştırmacı sıfatıyla yazılar yayımlayan Kemal Kamil Aktaş’ın makaleleri, özellikle ortaoyuncuları daha iyi tanıyabilmek adına faydalı olmuştur. Bu noktada, Küçük İsmail Efendi’nin hatıralarını naklettiği yazı dizisi (Aktaş, 1932a; 1932b; 1933; 1941b) ile Hamdi Efendi ve Kel Hasan Efendi’nin hayatını konu alan makaleleri (Aktaş, 1946a; 1947) öne çıkmaktadır. Bunların dışında, ortaoyunu geleneğinin tarihi ve icrası üzerine çok sayıda yazısı bulunmaktadır.

Ortaoyununu yenileştirme ve yaşatma çalışmaları doğrultusunda kaleme alınan makalelere özel olarak değinmek gerekir. Bilhassa Osman Cemal Kaygılı (Kaygılı, 1930; 1938), Mahmut Yesari (Yesari, 1936), Hüsamettin Bozok (Bozok, 1938; 1939), Burhan Felek (Felek, 1939; 1944a), İsmayıl Hakkı Baltacıoğlu (Baltacıoğlu, 1940; 1942; 1968), Selim Nüzhet Gerçek (Gerçek, 1941), Refi Cevat Ulunay (Ulunay, 1941), Metin And (And, 1961a; 1961b; 1982a), Haldun Taner (Taner, 1966), Özdemir Nutku (Nutku, 1968; 1972b), Vedat Nedim Tör (Tör, 1973), Nurhan Tekerek (Tekerek, 2008; 2011) başta olmak üzere pek çok araştırmacı, ortaoyunu temsillerinin yeniden gözde hale gelebilmesi için çözüm önerileri sunmuştur. Ortaoyunundaki tiplerin, kıyafetlerin, mevzuların, müziklerin vs. çağa uygun hale getirilmesi ve ortaoyunuyla Batılı

tiyatronun kaynaştırılması, öneriler içerisinde ön plana çıkmaktadır. Ayrıca “devlet desteği” olmadan ortaoyununun geleceğe taşınmasının zorluğu da vurgulanmıştır.⁶

Özdemir Nutku’nun “Orta Oyununda ‘Yabancılaştırma’ Kavramı” (Nutku, 1970) başlıklı makalesi, estetik uzaklık (yabancılaştırma) kavramının ortaoyunu temsillerindeki uygulamalarını göstermesi açısından önemlidir. Nutku, ortaoyununda yanılısamayı bozan estetik uzaklık unsurlarını “metinde yabancılaştırma, oyun düzeninde yabancılaştırma, dekorda yabancılaştırma, sahne ile seyirci arasında yabancılaştırma” şeklinde 4’e ayırmış ve metinlerden seçtiği örneklerle tasnifini desteklemiştir. Bazı eksikleri bulunmakla birlikte sözü edilen tasnif, bu konudaki ilk çalışmalardan biri olması yönüyle dikkate değerdir.

Sermet Muhtar Alus’un “Eski Milli Tiyatromuz: Orta Oyunu” (Alus, 1950) başlığını taşıyan ve birkaç farklı yerde yayımlanan makalesi, geleneğe dair nadir bilgileri içermektedir. Alus; tipler palangaya çıkarken çalınan ezgilerin makamları, geleneğe emeği geçen bazı ortaoyuncuların vasıfları, seyircinin oyun akışına tesiri gibi mevzularda ulaşılması hayli güç olan bilgileri, izlediği ortaoyunları üzerinden örneklendirerek anlatmıştır.

Çiğdem Kılıç’ın “Ortaoyunu ve Karagöz Metinlerinde Kullanılan İlençler, Sitem Sözleri, Aşağılamalar” (Kılıç, 2009) makalesi ile Fikret Türkmen ve Pınar Fedakâr’ın birlikte kaleme aldıkları “Türk Halk Tiyatrosunda Hareket Komiğine Bağlı Mizahi Unsurlar” (Türkmen ve Fedakâr, 2009) başlıklı yazı, ortaoyunu güldürüsüne farklı bir açıdan bakmaktadır. İlkinde ilenç, sitem ve aşağılama içeren sözlerin yarattığı komiklik, ikincisinde ise harekete bağlı güldürü unsurları ele alınmıştır. Ortak kanaat, temsillerde sözün hareketten bir adım önde olduğu yönündedir.

Nebi Özdemir, “Ortaoyunu” başlıklı yazısında (Özdemir, 2001) geleneğin başlıca özelliklerini derli toplu bir halde sunmaktadır. Ortaoyunu adının nereden geldiği tartışmalarına değinerek söze başlayan Özdemir, bilhassa “oyun alanı, tipler ve oyun yapısı” üzerinde yoğunlaşmıştır. Yazı, ortaoyununun geleceğe taşınabilmesi için yapılması gerekenleri özetleyen satırlarla son bulmaktadır.

⁶ Sözü edilen makaleler, daha sonra “Ortaoyununu Yenileştirme ve Yaşatma Çabaları” başlığı altında detaylı olarak irdelenecektir.

Dilaver Düzgün, *Türkler*'de yayımlanan ve geleneksel Türk tiyatrosunun bütün unsurlarını ele alan yazısında (Düzgün, 2002: 487-496) ortaoyunu geleneğine de değinmektedir. Ortaoyununa dair uzun uzadıya açıklamalara girişmeyen Düzgün, temsillerin belli başlı vasıflarını izah etmekle yetinmiştir. Bu yazıda geleneksel Türk tiyatrosu türleri arka arkaya açıklandığı için, diğer seyirlik türler içinde ortaoyununun yerini tespit edebilmek ve türler arası karşılaştırma yapabilmek mümkündür.

6-7 Kasım 2007 tarihlerinde İstanbul'da düzenlenen Dümbüllü İsmail Efendi ve Dünden Geleceğe Geleneksel Türk Tiyatrosu Sempozyumu'nun metinlerini içeren bildiri kitabından da bahis açmak gerekir. Kitapta yer alan bildiriler içinde Dümbüllü İsmail Efendi'yi merkeze alan yazıların yanında, ortaoyunu ve tuluat tiyatrosuna değinen yazılar da bulunmaktadır. Bilhassa temsillerde seyircinin rolünü, kullanılan dili, ortaoyununu geleceğe taşımak için yapılması gerekenleri konu alan yazılar (Tan, 2008; Özhan, 2008; Tekerek, 2008; İvgin, 2008; Emeksiz, 2008) dikkate değerdir.

E. Sözlük ve Ansiklopedi Maddeleri

Genelde edebiyat, özelde tiyatro üzerine yazılan hemen her sözlük ve ansiklopedide “ortaoyunu” terimini görmek mümkündür. Lakin bunların büyük bölümü geleneği ana hatlarıyla tanıtmamanın ötesine geçemeyen, çoğunlukla birbirini tekrar eden tespitlerden oluşmaktadır. Haliyle burada orijinal bulgular içermeyen sözlük ve ansiklopedi maddelerinin adı anılmayacak; ortaoyununa dair bilinenleri yorumlayıp genişleten, az ya da çok yeni bakış açıları kazandıran çalışmalardan bahsedilecektir.

Nurettin Albayrak'ın kaleme aldığı *Ansiklopedik Halk Edebiyatı Terimleri Sözlüğü*'nde yer alan “Orta Oyunu” maddesinde (Albayrak, 2004: 419-437) mevcut bilgilerin derlenip yorumlandığı dikkati çekmektedir. Albayrak, ortaoyununun tarihî gelişimi ve ortaya çıkışına dair rivayetleri ele aldıktan sonra, oyunların genel özelliklerini (bölümlerini, tiplerini, oyun dağarcığını, icra ortamlarını vs.) detaylı olarak irdelemiştir. Ayrıca daha önceki araştırmacıların görüşlerini karşılaştırarak yapılan çalışmaların eksik yönlerini belirlemeye çalışmıştır. Sözü edilen madde, “Çeşme” oyununun metniyle son bulmaktadır.

Bir diğer önemli sözlük çalışması Doğan Kaya'ya aittir. Kaya, *Türk Dünyası Ansiklopedik Türk Halk Edebiyatı Kavramları ve Terimleri Sözlüğü* adlı kapsamlı

çalışmasında, ortaoyunu hakkında kısa ama doyurucu bilgilere yer vermiştir (Kaya, 2014: 642-646). Ortaoyunun tarihine dair tartışmalara pek girmeyen Kaya, başlıca oyun kollarından bahsettikten sonra sözü ortaoyunun belli başlı vasıflarına getirmiştir. Burada hem oyunların genel özelliklerini hem de adı bilinen Pişekâr ve Kavuklu’ların listesini sıralamış ve ardından bir ortaoyunu metni paylaşmıştır. Ancak diğer sözlükler gibi herkesçe bilinen bir ortaoyunu metninin tamamını veya bir bölümünü yayımlamak yerine, Osman Cemal Kaygılı’nın *Politika* gazetesinde neşrettiği oyun denemelerinden biri olan “Yeni Bilmece”i yayımlamayı tercih etmiştir.

İslam Ansiklopedisi’nde yer alan “Orta Oyunu” maddesi (Albayrak, 2007: 400-402) Nurettin Albayrak tarafından kaleme alınmıştır. Burada verilen bilgiler, ayrıntılı olmakla birlikte “yeni” değildir. Albayrak bu maddeyi yazarken büyük oranda *Ansiklopedik Halk Edebiyatı Terimleri Sözlüğü* adlı eserinde yer alan “Orta Oyunu” maddesinden (Albayrak, 2004: 419-437) yararlanmıştır.

Son olarak *AnaBritannica Genel Kültür Ansiklopedisi*’nden bahis açmak mümkündür (AnaBritannica, 1989: 190-191). Burada yer alan “Ortaoyunu” maddesinde önce temsillerin tarihî seyri ele alınmış, ardından oyunların bölümleri, tipleri, dağılımı ve oyun kolları üzerinde durulmuştur. Yazı, tuluat ile ortaoyunu karşılaştırmasıyla sona ermektedir.

F. Yayımlanmış Ortaoyunu Metinleri

Geçmişten günümüze uzanan süreçte, adı bilinen ortaoyunu metnlerinin bir kısmı kitap halinde basılmış veya gazetelerde tefrika edilmiştir. Sözü edilen metinlerin listesi şu şekildedir:

Kunos, İgnacs (1304). *Orta Oyunu (Büyücü Oyunu)*. İstanbul: Şirket-i Mürettibiyye Matbaası.

Kunos, İgnacs (1888). *Orta-Oyounou (Theatre Populaire Turc)*. Budapeşte: Macar Encümen-i Danişi.

Kunos, İgnacs (1908). *Das Türkische Volksschauspiel-Orta Ojnu*. Leipzig: Rudolf Haupt.

Martinovitch, Nicholas N. (1968). *The Turkish Theatre*. New York: Benjamin Blom.

- Gerçek, Selim Nüzhet & Rauf Yekta (1931). *Gülme Komşuna (Kütahya)*. İstanbul: Akşam Matbaası.
- Gerçek, Selim Nüzhet (19-27 Ekim 1939). “Kanlı Nigâr”. *Yeni Sabah*, 527-535.
- And, Metin (1962ç). *Kavuklu Hamdi’den Üç Orta Oyunu*. Ankara: Forum Yayınları.
- Cevdet Kudret (2007a). *Ortaoyunu*. Cilt 1. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- Cevdet Kudret (2007b). *Ortaoyunu*. Cilt 2. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- Kaygılı, Osman Cemal (9-28 Mart 1927). “Yazıcı”. *Akşam*, 2.
- Genç Oyuncular (1962). *Vatandaş Oyunu*. İstanbul: İzlem Yayınevi.
- Ataman, Sadi Yaver (1974). *Dümbüllü İsmail Efendi*. İstanbul: Yapı ve Kredi Bankası Yayınları.
- Gündoğdu, Selahattin (1987). “Geçmiş Zaman Olur ki”. *Ortaoyunu (Oyun Metinleri)* içinde. Ankara: Kültür ve Turizm Bakanlığı Yayınları.
- Oral, Ünver (1987). “Kavuklu İş Buldu”. *Ortaoyunu (Oyun Metinleri)* içinde. Ankara: Kültür ve Turizm Bakanlığı Yayınları.
- Oral, Ünver (2000). *Kavuklu İş Buldu*. İstanbul: Milli Eğitim Bakanlığı Yayınları.
- Büyükarkın, Bekir (1987). “Kavuk”. *Ortaoyunu (Oyun Metinleri)* içinde. Ankara: Kültür ve Turizm Bakanlığı Yayınları.
- Atay, Cahit (1987). “Mamlet’in Babasını Kimler Öldürdü”. *Ortaoyunu (Oyun Metinleri)* içinde. Ankara: Kültür ve Turizm Bakanlığı Yayınları.
- Gezen, Müjdat (1997). *Salak Oğlum*. İstanbul: Mitos-Boyut Yayınları.
- Gezen, Müjdat (2003). *Türk Tiyatrosu Kitabı (Meddah-Karagöz-Ortaoyunu)*. İstanbul: MSM Yayınları.
- Bilginer, Caner (2001). *Hayırlı Evlat-İnternetçi*. İstanbul: Mitos-Boyut Yayınları.
- Bilginer, Caner (2003). *Dünyada Mekân yahut Hilekâr*. İstanbul: Mitos-Boyut Yayınları.
- Biçer, Yılmaz (2012). *2 Ortaoyunu: Revani Hanım’ın Kısmeti-İbiş ile Zeliş*. İstanbul: Babıali Kitaplığı.

Özakman, Mukadder (2012). *Karagöz (Oyunlar ve 'Çevreci' Ortaoyunu)*. Ankara: UNIMA Türkiye Milli Merkezi Yayınları.

Oral, Ünver (2012). *Beş Ortaoyunu*. İstanbul: Kitabevi Yayınları.

Bunlara ek olarak Osman Cemal Kaygılı'nın *Politika* gazetesinde bir Ramazan boyunca neşrettiği Kavuklu-Pişekâr diyaloglarından, "M.T." müstearlı bir kişinin⁷ *Tan*'da yayımladığı kısa bir ortaoyunu muhaveresinden ve Refi Cevat Ulunay'ın *Milliyet*'te çıkan bir ortaoyunu tekerlemesinden de burada bahsetmek gerekir. Sözü edilen kısa metinlerin künyesi şu şekildedir:

Kaygılı, Osman Cemal (1 Şubat 1930). "Başlangıç". *Politika*, 3.

Kaygılı, Osman Cemal (2 Şubat 1930). "Darülbedayı Hapı Yutmuş". *Politika*, 3.

Kaygılı, Osman Cemal (3 Şubat 1930). "Ucuz Yemek". *Politika*, 3.

Kaygılı, Osman Cemal (4 Şubat 1930). "Delilik Artıyor mu". *Politika*, 3.

Kaygılı, Osman Cemal (5 Şubat 1930). "Naşit Bey'e Gidecekler". *Politika*, 3.

Kaygılı, Osman Cemal (6 Şubat 1930). "Kalbimde O Eller". *Politika*, 3.

Kaygılı, Osman Cemal (7 Şubat 1930). "Meddahtan Duyduklarım". *Politika*, 3.

Kaygılı, Osman Cemal (8 Şubat 1930). "Kocadan Şikâyet". *Politika*, 3.

Kaygılı, Osman Cemal (9 Şubat 1930). "Kraliçe Kimin Nesi". *Politika*, 3.

Kaygılı, Osman Cemal (11 Şubat 1930). "Büyücü (Birinci Fasıl)". *Politika*, 3.

Kaygılı, Osman Cemal (12 Şubat 1930). "Büyücü (İkinci Fasıl)". *Politika*, 3.

Kaygılı, Osman Cemal (13 Şubat 1930). "Büyücü (Üçüncü Fasıl)". *Politika*, 3.

Kaygılı, Osman Cemal (14 Şubat 1930). "Oyunlar da Yenilik İster". *Politika*, 3.

Kaygılı, Osman Cemal (15 Şubat 1930). [Başlıksız]. *Politika*, 3.

Kaygılı, Osman Cemal (16 Şubat 1930). "Manzum Muhavere". *Politika*, 3.

Kaygılı, Osman Cemal (17 Şubat 1930). "Dümbelekten İlhamlar". *Politika*, 3.

⁷ Metin Toker (1924-2002)'in "M.T." müstearını kullandığı bilinmektedir (Çalık, 1999: 244). Ancak burada sözü edilen kişinin Metin Toker olup olmadığı belli değildir.

- Kaygılı, Osman Cemal (18 Şubat 1930). “Güzel Ses-Davul”. *Politika*, 3.
- Kaygılı, Osman Cemal (19 Şubat 1930). “Kavuklu’ya Geçmiş Olsun”. *Politika*, 3.
- Kaygılı, Osman Cemal (20 Şubat 1930). “Karşılıklı Maniler”. *Politika*, 3.
- Kaygılı, Osman Cemal (21 Şubat 1930). “Mahallebici (Birinci Fasl)”. *Politika*, 3.
- Kaygılı, Osman Cemal (22 Şubat 1930). “Mahallebici (İkinci Fasl)”. *Politika*, 3.
- Kaygılı, Osman Cemal (23 Şubat 1930). “Mahallebici (Üçüncü Fasl)”. *Politika*, 3.
- Kaygılı, Osman Cemal (24 Şubat 1930). “Yeni Bilmeceleler”. *Politika*, 3.
- Kaygılı, Osman Cemal (26 Şubat 1930). “Güzellerin İsimleri”. *Politika*, 3.
- Kaygılı, Osman Cemal (27 Şubat 1930). “Yazıcı”. *Politika*, 3.
- Kaygılı, Osman Cemal (28 Şubat 1930). “Şekerci”. *Politika*, 3.
- Kaygılı, Osman Cemal (1 Mart 1930). “Gazeteci”. *Politika*, 3.
- Kaygılı, Osman Cemal (2 Mart 1930). “Yıktın Perdeyi Eyledin Viran”. *Politika*, 3.
- M.T. (21-22 Mayıs 1955). “Kavuklu-Pişekâr Muhaveresi”. *Tan*, 2.
- Ulunay, Refi Cevat (28 Mart 1965a). “Ortaoyunu Tekerlemesi I”. *Milliyet*, 2.
- Ulunay, Refi Cevat (29 Mart 1965b). “Ortaoyunu Tekerlemesi II”. *Milliyet*, 2.

BİRİNCİ BÖLÜM

ORTAOYUNUNUN GENEL ÖZELLİKLERİ

1.1. ORTAOYUNUNUN KÖKENİ VE TARİHİ GELİŞİMİ

1.1.1. Ortaoyununun Kökeni ile İlgili Görüşler

Ortaoyunu; etrafı seyircilerle çevrili yuvarlak/oval bir alanda belirli bir kanava/oyun iskeleti doğrultusunda oynanan, musiki, raks ve taklitle yoğrulmuş geleneksel Türk tiyatrosu dalıdır. Eldeki somut bilgilere göre, önceleri “kol oyunu, meydan oyunu, taklit oyunu, zuhuri kolu” gibi isimler altında hayat bulup XIX. asrın ortalarına doğru kesin biçimini almıştır. Lakin bu türün ilk olarak kimler tarafından ve ne zaman icra edildiği hususu halen bilinmezliğini korumaktadır. Bu konuda görüş bildiren araştırmacıların bir kısmı ortaoyununun kökenini Anadolu sahasında, bir kısmı ise Avrupa’da aramayı tercih etmiştir.⁸ Anadolu’ya yönelenler, bu coğrafyada yüzyıllardır yaşamakta olan diğer seyirlik türlerin ortaoyununun doğuşuna zemin hazırladığı fikrindedir. Avrupa’yı işaret eden araştırmacılar ise, göçmenlerin -bilhassa Yahudilerin- ve yabancı tiyatro gruplarının tesiri üzerinde yoğunlaşmaktadır.

Ortaoyununun menşei üzerine ortaya atılan en kuvvetli iddia, onun, karagözün perdeden “meydan”a taşınmış hali olduğudur. Bir başka ifadeyle karagöz, “patiska perdeden tabii sahneye inmiş” (Oral, 1973: 236), ortaoyunu kılığında can bulmuştur. Araştırmacıların bu fikre yönelmesinde her iki türün oyun dağarcıkları, konuları, tipleri, dil özellikleri, kurgusal yapıları arasında büyük benzerlikler bulunması etkili olmuştur (Türkmen, 1971: 96-104). Karagöz havasının bu denli hissedilmesinde, palangaya çıkan bazı oyuncuların aynı zamanda birer “hayalî” olmasının da payı büyüktür. Lakin ortaoyununun karagöz perdesini birebir taklit ettiğini söylemektense, ondan ciddi anlamda yararlandığını ve bunun neticesinde canlı oyuncularla meydanda oynanan yepyeni bir türün ortaya çıktığını dile getirmek daha doğru olacaktır. Ayrıca bu yeni

⁸ Özdemir Nutku, *Tarihimizden Kültür Manzaraları* adlı eserinin girişinde Türk gösterim sanatlarının kaynaklarını beş maddede toplamıştır: “Orta Asya etkisi, Anadolu etkisi, Bizans etkisi, Batı Avrupa (Ortaçağ ve Rönesans) etkisi, İslam etkisi” (Nutku, 1995: 9). Bu tasnifte yer alan Anadolu, Bizans ve Batı Avrupa etkisi, ileride görüleceği gibi ortaoyunu üzerinde de değişik oranlarda iz bırakmıştır.

türde karagözdeki tasavvufî derinliğin olmadığını (Töre, 2009: 2203) da belirtmek gerekir.

Bu türün doğuşu hakkında ortaoyuncular arasında anlatılagelen bir rivayet, pek çok tartışmayı da beraberinde getirmiştir. O rivayete göre ortaoyunu, ilk olarak Kanuni Sultan Süleyman devrinde (hük. 1520-1566) Süleymaniye Bimarhanesi'nde sergilenmeye başlanmıştır.⁹ Hastaları dayak, soğuk su banyosu, ipe veya zincirle bağlama, karanlık taş odalara hapsetme gibi ilkel yöntemlerle tedavi etmek yerine güldürüp eğlendirerek ıslah etmek maksadıyla bimarhanede çeşitli oyunlar oynanmasına karar verilmiş,¹⁰ sıradan olayları komik bir dille tasvir eden bu oyunların methi, zamanla bimarhane sınırlarını aşmıştır. Rol almak isteyen taliplerin artmasıyla şöhreti iyice yayılan oyunlar, devlet yöneticilerinin konaklarında, hatta sarayda bile oynanır olmuş; bu oyunlar daha sonra “ortaoyunu” adı altında sürdürülmüştür. Bu rivayeti sahiplenen şahsiyetlerden biri olan Pişekâr Küçük İsmail Efendi, bir mülakatında ortaoyununun serencamını şöyle özetlemektedir: “Süleymaniye’de tımarhanelerde delileri meşgul etmek için, delileri hayret ile seyrettirerek işgal etmek üzere Türk, Laz, Çerkez, Arap, Arnavut, Acem, Rum, Yahudi, Ermeni kıyafetleriyle aynı dilleri taklit ederek ortada oyun çıkarırlarmış ki ortaoyununun menşei burada aramak lazım gelir” (Aktaş, 1932a: 20). Bir ortaoyunu yazmasının arasından çıkan notta da (And, 1969: 178) benzer bir iddianın dillendirildiği görülmektedir. Fakat araştırmacılar, bu söylentiye pek inandırıcı bulmaz. Selim Nüzhet “Süleymaniye Vakfiyesi’nde bu hususa dair en küçük bir kayıt bile yoktur.” (Gerçek, 1942: 111) dedikten sonra, oyunlardaki dil inceliklerinin deliler için icat edilmiş olamayacağını belirterek ortaoyununun bimarhanede teşekkül ettiği iddiasını kesin bir dille reddetmektedir.¹¹ Metin And, Sultan

⁹ Ahmed Rasim, bir yazısında, ortaoyununun ilk kez III. Selim zamanında (hük. 1789-1807) tımarhanede akıl hastalarına oynandığı iddiasını dile getirmekte, ancak bu bilgiyi kimden aldığını açıklamayıp “bir zat” demekle yetinmektedir (Ahmed Rasim, 1969: 74-75).

¹⁰ Osman Şevki Uludağ, *Beşbuçuk Asırlık Türk Tababeti Tarihi* adlı eserinde -herhangi bir temsil oynandığından söz açmasa da- bazı bimarhanelerde hastalara musiki tedavisi uygulandığından bahsetmektedir. Türklerin bu yöntemi Araplar ve Acemlerden aldıklarını belirten Uludağ, “Hastaların müziğin ahengi karşısında ıstıraplarını unutarak musiki nağmeleri sayesinde tedavi edildikleri görülmüştür.” tespitiinde bulunmaktadır (Uludağ, 1991: 136-137). Osman Nuri Ergin de *Müessesât-ı Hayriyye-i Sıhhiye Müdüriyeti* adlı çalışmasında benzer bir durumu dile getirmektedir. Ergin, Toptaşı Bimarhanesi’ndeki hastaların tedavisinde gramofon kullanıldığını ve bu yöntemin hastalar üzerinde olumlu etkiler yarattığını söylemektedir (Altıntaş, 2007: 403).

¹¹ Selim Nüzhet, başka bir yazısında, ortaoyununun kökenini Süleymaniye Bimarhanesi’nde arayanların art niyetli olduklarını ve ortaoyunu geleneğini küçümsemek maksadıyla böyle bir tezi öne sürdüklerini ifade etmektedir (Gerçek, 1941: 10).

Orhan devriyle bağlantılı olarak karagöz üzerine anlatılan ve gerçek olup olmadığı ispat edilemeyen anlatılar gibi bunun da bir söylenti olduğu kanaatindedir (And, 1969: 178).

Ortaoyununun menşeiini Osmanlı ordusunda aramaya girişenler de bulunmaktadır. Bugünkü askerî sistemde “bölük” terimiyle karşılanan, Yeniçeri Ocağı’nda ise “orta” adıyla bilinen bir teşkilatlanma vardır. Ortalar, savaş meydanında mühim roller almanın yanında, bünyelerinde bulunan oyuncu askerlerle de dikkati çekmektedir. Oyuncu askerlerin orduyla birlikte savaşa katıldıkları, savaşın güçlükleri içinde padişahı eğlendirdikleri söylenmektedir. Ayrıca ordu ve donanma eğlencelerinde görev alarak galip gelinen savaşların önemli anlarını bir temsil havasında yeniden canlandırdıkları da bilinmektedir (Sevengil, 1959: 48-52). Buradan hareketle, 1826 yılında Yeniçeri Ocağı’nın lağvedilmesiyle boşta kalan asker oyuncuların karagöz oyunlarını işleye işleye ortaoyununa giden süreci başlattıkları (Cevdet Kudret, 2007a: 43); eskiden bağlı oldukları “orta” teşkilatından ötürü oyunlarına “ortaoyunu” adını verdikleri iddia edilmektedir. Kavuklu Hamdi Efendi’nin “Bahçe” oyununda başındaki kavuğu ve üzerindeki kıyafetleri giyme sebebini izah ederken “bu yolla eski yeniçeriler dönemini yâd ettiğini söylemesi” de ortaoyunu ile yeniçeri ortaları arasındaki bağa delil olarak gösterilmektedir (Cevdet Kudret, 2007a: 136). Lakin bütün bunlar, ortaoyununun meydana çıkışını sadece yeniçerilere bağlama çabalarını haklı kılmaz. “Orta” teriminin benzerliğinden ötürü, yeniçeri ortaları ile ortaoyunu arasında bir benzerlik yaratılmak istendiği aşikârdır.

Ortaoyununun köklerini Anadolu’da bulmaya çalışan İsmayıl Hakkı Baltacıoğlu, köy seyirlik oyunlarına dikkati çekmekte ve “Ortaoyunu, köylerde halkın oynadığı köy oyunlarının kentleşmiş ve daha incelmış bir şeklidir.” (Baltacıoğlu, 2006: 66) yorumunda bulunmaktadır. Köylülerin düğünlerde, bayramlarda eğlenmek veya özel günlerde bolluk/bereket dilemek için düzenledikleri temsiller genel olarak “köy seyirlik oyunları” adı altında anılmaktadır. Baltacıoğlu, bu oyunlardaki “konu, tip, kostüm, müzik, dekor” unsurlarının şehir hayatına uyarlandığı ve ortaoyununun bu yolla doğduğu kanaatindedir (Baltacıoğlu, 2006: 65-66). Onun bu iddiayı dillendirmesinde, “köy seyirlik oyunları” yerine “köy ortaoyunları” tabirinin kullanılıyor olması da etkili olmuştur. Fakat bu tezi temellendirmek için daha somut verilere ihtiyaç olduğu muhakkaktır.

Ortaoyununun doğuşunu Avrupa’da arayan kimi araştırmacılar, özellikle İtalyan halk komedisi “commedia dell’arte” üzerinde yoğunlaşmaktadır. İddiaya göre, Venedik ve Cenevizlilerle ticaret yapan Türkler bu oyun türünü izlemiş, sevmiş ve ülkemize taşımıştır. Ayrıca İtalyan kumpanyaları aracılığıyla da bu geleneğin ülkemize gelmiş olabileceği varsayılmaktadır. Aynı iddiaya göre, Türkler commedia dell’arte geleneğinden hareketle sergiledikleri temsillere önceleri “arte oyunu”, daha sonra ise “ortaoyunu” adını vermişlerdir. Gerçekten de commedia dell’arte ile ortaoyunu arasında kişiler, işlenen konular ve kurgu düzeni bakımından şaşırtıcı bir benzerlik vardır.¹² Commedia dell’arte temsillerinde yer alan Arlecchino, Pantalone, Scarramuccio ve Colombina’nın sırasıyla Pişekâr, Kavuklu, Çelebi ve zenne tiplerini andırdığı görülmektedir (Suner, 2007: 160-161). Ayrıca Arlecchino’nun elinde tahta sopa, Pişekâr’ın elinde pastav/şakşak bulunması; her iki oyun türünün de kalıp tipler tarafından metinsiz oynanması; temelde söz ve hareket komiğine dayanmaları; ortaoyununun her döneminde, commedia dell’arte geleneğinin ise ilk dönemlerinde kadın rollerine erkeklerin çıkması diğer ortak noktalardır.¹³ Yukarıdaki benzerliklerin yanında, pek çok tiyatro teriminin (teatro>tiyatro, prova>prova, compagna>kumpanya, pagliaccio>palyaço vd.) dilimize İtalyancadan geçtiğini de göz önünde bulunduracak olursak, İtalyan tiyatrosuna ait bazı unsurların ülkemizdeki tiyatro geleneğini besleme/etkileme ihtimali tamamen görmezden gelinemez. Ancak bütün bu benzerlikler, ortaoyununun commedia dell’arte geleneğinden doğduğu savını da doğrulamaz. Benzer bir görüşü dillendiren Ahmet Kutsi Tecer, her iki oyun türünün “halk” tarafından çok sevildiğini ifade ettikten sonra “Bu iki gelenek, birbirinden ayrı ve farklı iki çevrenin, ayrı şartların ve farklı tesirlerin meydana getirdiği iki ayrı tiyatro geleneğidir.” (Tecer, 1954a: 21) tespitinde bulunmuştur.

Bir diğer rivayet, Eski Yunan ve Bizans’ta yaygın olarak görülen “mimus” oyunları ile ortaoyunu arasındaki benzerliğe işaret etmektedir. Günlük hayatta olup bitenleri konu alması, halktan tipleri canlandırması, güldürmeyi öncelemesi, müzik ve dans içermesi, oyuncuların birinde pastav benzeri bir aksesuarın olması, açık saçık sözlere ve hareketlere fazlaca yer vermesi vs. mimus gösterilerinin en belirgin

¹² II. Abdülhamid’in beşinci oğlu Şehzade Abdürrahim Hayri Efendi’nin sünnet düğününe katılan Adolphe Thalasso, burada izlediği bir ortaoyunu temsili ile commedia dell’arte temsilleri arasında bağlantı kurmuştur (Nutku, 1972a: 131).

¹³ Ayrıntılı bilgi için bakınız: Rudlin, 2000.

özellikleri arasındadır (And, 1962a: 165-171). İddiaya göre, İstanbul'un fethinden sonra Bizans mimus oyunları Türk seyirlik oyunlarına sirayet etmeye başlamış, bilhassa karagöz üzerinde iyiden iyiye etkili olmuştur. Ayrıca, İstanbul'un fethinden sonra şehirden kaçan Bizanslılarca mimus geleneğinin İtalya'ya taşındığı, ilerleyen yıllarda *commedia dell'arte* geleneğine dönüşerek bütün Avrupa'ya ve haliyle ülkemize yayıldığı öne sürülen savlar arasındadır. Macar Türkolog İgnacs Kunos da Eskişehir'de izlediği bir ortaoyunu temsilinden sonra tipler üzerine değerlendirmede bulunurken mimus geleneğine vurgu yapmıştır: “Karagöz ile ortaoyununun esası, taklitten ibaret; yani Eski Yunanlıların mimus denilen oyununa karşılık. (...) Bu eski taklit oyunlarında iki soytarı bulunup biri başı kel, karnı şişkin Minos, biri de eli şakşaklı Mukos. Konstantiniyye'yi fetheden Osmanlılar, Bizanslıların Minos'unu Pişekâr'la Hacivat yaptı; Mukos'ları da Kavuklu ve Karagöz oldu” (Kunos, 2001: 82). Kunos'un da işaret ettiği gibi, İstanbul'un fethinden sonra şehre hâkim olmanın yanında Eski Yunan ve Bizans'ın zengin kültürel dokusuna da sahip olan Türkler, fethin ardından İstanbul'da yaşamayı sürdüren Bizans halkıyla etkileşim içine girmiş ve kültürel alışverişte bulunmuş olabilir. Ancak bu alışverişin tek başına ortaoyununu ortaya çıkardığını söylemek hayli iddialı bir tespit olacaktır.

Ortaoyunu ile Avrupa tiyatro geleneği arasında kültür köprüsü kurmaya çalışanların bir diğer iddiasına göre, İspanyolların “auto oyunu” geleneği ortaoyunu üzerinde ciddi bir tesir yaratmıştır. Auto oyunu, İspanya'da gezgin oyuncu topluluklarının yaygın olarak sergiledikleri, tek perdelik, dinsel veya öğretici temalı kısa oyunların genel adıdır (Nutku, 2011: 152-153). Rivayete göre, İspanya'dan ülkemize göçen Yahudi gruplar yanlarında auto oyunu geleneğini de getirmişler; önceleri “auto oyunu”, sonraları ise “ortaoyunu” adı altında temsiller vermişlerdir (Cevdet Kudret, 2007a: 45). Gerçekten de Türk seyirlik oyunlarının pek çok dalında Yahudilerin mahir oldukları, yerli ve yabancı tanıkların ifadeleriyle sabittir. Lakin bütün bunlar, ortaoyunu ile auto oyunu arasında kesin bir etkileşim olduğu iddiasını doğrulamaya yetmez. Bu yakıştırmada, “ortaoyunu” ile “auto oyunu” arasında söyleniş bakımından yakınlık olmasının payı büyüktür.

Yahudiler tarafından İspanya ve Portekiz yoluyla ülkemize getirildiği düşünülen (And, 1969: 52) “hokkabazlık” ile ortaoyunu arasındaki benzerlik de yadsınamayacak cinstendir. Hokkabaz (Usta), bir taraftan hünerlerini sergilerken diğer taraftan yanındaki

“Yamak” adını taşıyan yardımcısı ile uzun ve güldürücü bir sohbete girişmektedir. Bu keyifli sohbet genellikle şöyle başlamaktadır:

“Yamak: Amma benim pehlivanım.

Usta: Ve buyur benim pehlivanım.

Yamak: Usul benden, marifet senden; başlayalım.”

Gösterinin sonunda Usta, “Bu fasılda tiz kurtuldun elimden. Bundan sonraki fasıllarda elbet elime geçeceksin; o zaman kozumuzu pay ederiz.” (And, 1969: 54-55) demekte ve ikili, birlikte dört bir yana selam vererek meydandan ayrılmaktadır. Yukarıda bir kısmını gördüğünüz Usta ve Yamak arasında geçen konuşmaların ortaoyunu metinlerini andırdığı şüphesizdir.¹⁴ Hokkabaz ustalarına “Pişekâr” denmesi, ustanın elinde bir pastav/şakşak bulunması, Usta ile Yamak arasındaki konuşmaların söz oyunlarına dayanması¹⁵ ortaoyununu akla getiren diğer belirgin benzerliklerdir. Ayrıca hokkabazlığın ülkemize getirilmesi aşamasında aktif rol alan Yahudilerin ortaoyununun çıkış ve gelişim sürecinde hayli etkin olduklarını ve Yahudi oyuncuların ortaoyunu kollarında görev aldıklarını hesaba katarsak, hokkabazlık ile ortaoyunu arasındaki bağın bu kadar güçlü olması ve ortaoyununda bir Yahudi tipinin bulunması daha rahat açıklanabilir. Lakin hokkabazlığın ortaoyunu geleneğini ortaya çıkartan güç olduğunu söylemektense, oyun yapısı açısından onu etkilemiş olabileceğini belirtmek daha gerçekçi bir yaklaşım olacaktır. Çünkü ortaoyunu “konusu, tekerlemeleri, tipleri” vs. bakımından hokkabazlıktan hayli farklıdır.

Yukarıdaki rivayetlere ek olarak, hiçbir kaynak belirtmeden dile getirilen başka iddialar da bulunmaktadır. Ali Rıza Bey, ortaoyununun karagöz perdesinden esinlenerek 1000/1591 yılından sonra ortaya çıktığını, IV. Murad (hük. 1623-1640) ve I. İbrahim (hük. 1640-1648) devirlerinde olgunlaştığını söylemektedir (Ali Rıza Bey, 2001: 154). Namık Kemal, ortaoyununun IV. Murad döneminde doğduğu kanaatindedir (Namık Kemal, 1289: 1). *Büyük Gazete*’de imzasız olarak çıkan “Ortaoyunu Nedir” başlıklı yazıda, ortaoyununun III. Mustafa zamanında (hük. 1757-1774) ortaya çıktığı söylenmektedir (İmzasız, 1927a: 10). Nurullah Kâzım Tilgen ve M. Şakir Ülkütaşır ise, ortaoyununun tahminen 1241/1826 tarihinde teşekkül ettiğini ileri sürmektedir (Tilgen,

¹⁴ Kavuklu Hamdi Efendi’den alınan “Sünnet” adlı ortaoyununda, bir hokkabaz ile iki yardımcısının kısa bir gösteri yaptıkları görülmektedir (Cevdet Kudret, 2007b: 462-463).

¹⁵ Usta ile Yamak arasında geçen bir muhavere için bakınız: And, 1969: 57-59.

1939: 4; Ülkütaşır, 1973: 237). Ayrıca yazarı bilinmeyen Rusça bir yazıda, ortaoyunu geleneğinin 1790 yılında karagözden çıktığı ifade edilmektedir (And, 1969: 179).

Ortaoyununun menşei hakkında yaşanan tartışmaların yanında, bir de “ortaoyunu” kelimesindeki “orta”nın nereden geldiği meselesi vardır. Daha önceki satırlarda, Osmanlı ordusunda bulunan yeniçeri “orta”ları, “commedia dell’arte” oyunundaki “arte” sözcüğü, İspanyolların “auto oyunu” geleneğindeki “auto” kelimesi gündeme getirilmiş ve bu kelimelerin doğrudan veya bozularak ortaoyununa isim verirken kullanılmış olabileceği söylenmişti. Bunlar dışında, üç rivayet daha bulunmaktadır. En çok kabul gören iddiaya göre, ortaoyunu sahnede değil seyircilerle çevrili bir meydanda, yani “orta yerde” oynandığı için bu geleneğe “ortaoyunu” adı verilmiştir. İkinci söylentiye göre, bu oyun türü sıra bakımından birden fazla gösterinin arasında/ortasında yer aldığı için “ortaoyunu” adıyla vasıflandırılmıştır. Son rivayet ise, Çingeneceye uzanmaktadır. Bu dilde “ortada, arasında” anlamlarına gelen “maskare” sözcüğü “oyun”la beraber düşünülmüş; “maskare oyunu” ifadesi dilimize “ortaoyunu” olarak çevrilmiştir. (And, 1962ç: 10-11) Sonuncunun diğerlerinden daha zayıf bir ihtimal olduğu aşîkârdır.

Görüldüğü üzere, XIX. asrın ortalarına doğru kesin biçimini alan ortaoyunu pek çok membadan beslenmiştir.¹⁶ Haliyle, isimlendirilme aşamasında ve oyun yapısının teşekkülünde bu kaynaklar, doğrudan veya dolaylı olarak ortaoyunu geleneğinde iz bırakmıştır. Uzmanların/araştırmacıların yorumlarını da göz önünde bulunduracak olursak, karagözdeki kurgusal yapının, konuların, tiplerin, dil özelliklerinin perdeden meydana taşınması sonucu ortaoyununun hayat bulduğu; seyircilerin çepeçevre sardığı bir meydanda, yani orta yerde oynandığı için “ortaoyunu” adını aldığı tezleri diğer iddialara kıyasla daha fazla sahiplenilmiştir. Fakat tarihî verilerin kısıtlı olması, kesin bir yargıya varmayı güçleştirmektedir.

¹⁶ Çeşitli kaynaklarda sözü edilen ve muhtemelen ortaoyuncuların da izlemek fırsatını bulduğu “sokak komedyaları, esnaf/tarikat oyunları, tulumcuların gösterileri” gibi şenliklerde veya özel günlerde halkın arasında sahnelenen oyun parçacıkları, birer gösteri olmaları ve söz oyunlarını içermeleri bakımından ortaoyununa az ya da çok tesir etmiş olabilir. Fakat elimizde somut deliller olmadan, sadece “gösteri unsurlarını barındırmaları veya söz oyunlarına dayanmaları” hasebiyle ortaoyunu ile aralarında kesin bir ilinti kurmak pek de doğru olmayacaktır.

1.1.2. Ortaoyununun Tarihî Gelişimi

Ortaoyununun doğuşuna/menşesine dair pek çok rivayetin bulunması, bu türün gelişim evrelerini saptamayı zorlaştırmaktadır. Bu noktada, araştırmacıların ikiye ayrıldığı görülür. Bir grup incelemeci, ortaoyunuyla benzerliğine dair elde herhangi bir delil olmadığı halde, taklide dayalı kimi gösterileri temel alarak ortaoyununun tarihini hayli eski devirlere götürmektedir. Lakin “taklit” unsurunu içeren hemen her anlatıyı ortaoyununun ilkel hali olarak yorumlamaları, bazı bilgi yanlışlarını da beraberinde getirmektedir. İkinci grupta yer alanlar ise varsayımlar üzerinden hareket ederek yanlış bir tespitte bulunmamak için “ortaoyunu” adının ilk olarak görüldüğü tarihi (1834) esas almakta ve ortaoyunu geleneğini II. Mahmud döneminden (hük. 1808-1839) itibaren başlatmaktadır. Ne var ki “ortaoyunu” kelimesinin henüz kullanılmadığı dönemlerde, ortaoyunuyla büyük oranda benzeşen ama farklı adlar altında icra edilen gösterileri görmezden gelmeleri mühim bir eksikliktir. Hasılı her iki gruba mensup araştırmacılar da ortaoyununun tarihî gelişimini incelerken çeşitli yanlışlar içine düşmüşlerdir.

Ortaoyununun köklü bir tarihe sahip olduğunu iddia eden incelemeciler, Anadolu Selçuklu sultanı I. Kılıçarslan (hük. 1079-1107)’ın sarayına kadar gitmektedir. Referansları ise, Bizans imparatoru I. Alexios Komnenos (hük. 1081-1118)’un kızı prenses Anna Komnena’nın yazdığı *Alexiad* adlı eserdir. Anna Komnena, babasının dönemini detaylı olarak anlattığı eserinde bir ara sözü Bizans-Anadolu Selçuklu ilişkilerine getirir. Babası, Türklere karşı büyük bir taarruz gerçekleştirmeyi planlamaktadır. Bu haber kısa sürede Anadolu’ya ulaşır. Lakin aradan hayli zaman geçmesine rağmen, I. Alexios bir türlü sefere çıkamaz. Çünkü ayaklarındaki damla hastalığı yüzünden yatağa bağımlı hale gelmiştir. Aynı günlerde, Selçuklu sarayında I. Alexios’un Türklerden korktuğu için sefere çıkamadığı ve hasta numarası yaptığı dedikoduları dolaşmaya başlamıştır. Hatta I. Kılıçarslan’ın huzurunda temsiller düzenlenmiş; imparatorun yatakta yatışı, hekimlerin ve hizmetkârların onu iyileştirmek için uğraşmaları alaya alınmıştır.¹⁷ (Sevin, 1966: 674) Bizans prensesi tarafından aktarılan bu temsil, kimi araştırmacılarca ortaoyununun ilk filizi olarak görülmektedir. Bu tezi benimseyenlerden Fuad Köprülü, “Bu izahatlar, daha o zaman, belki de bir nevi

¹⁷ Memet Fuat, dinsel törenlerden ve büyüden ilkel komediye geçişte “düşmanları gülünç duruma düşürme, yabancılarla alay etme isteğinin” ağır bastığını söylemektedir (Memet Fuat, 1984: 19). I. Kılıçarslan’ın sarayında sahnelenen komedi de benzer bir itki ile ortaya çıkmıştır.

ortaoyununun bulunduğu suretinde de tefsir olunabilir.” (Köprülü, 2004: 328) tespitiinde bulunmaktadır. Aynı yönde düşünen Nureddin Sevin, Selçuklu sarayındaki bu oyunu “üç boyutlu bir kol oyunu” olarak nitelendirmekte ve ardından, bunun ortaoyununun eski hali olduğunu söylemektedir (Sevin, 1966: 675-676). Ancak Anna Komnena’nın *Alexiad*’ından ilk bahseden isimlerden biri olan İsmail Hami Danişmend, yukarıdaki temsili kısaca özetledikten sonra “Bütün bu malumat ve meçhulat içinde muhakkak olan en mühim nokta, prenses Anna Komnena’nın tasvir ettiği Selçukî tiyatrosunun Osmanlı devrinde görülen ‘ortaoyunu’ ile hiçbir münasebeti ve alakası olmamasıdır.” (Danişmend, 1942: 2) diyerek böyle bir bağı reddetmektedir.

Ortaoyunu geleneğinin eskiliği üzerine ileri sürülen bir diğer tez, yine Bizans kaynaklıdır. Bir süre Osmanlının elinde rehin kalan Bizans imparatoru II. Manuel Paleologos, esaret günlerinde kardeşi Theodoros’a yazdığı bir mektupta Yıldırım Bayezid (hük. 1389-1402)’in sarayında özel günlerde temsiller vermek için teşekkül etmiş bir oyuncu topluluğunun varlığından söz etmekte; çalgıcı, dansçı ve şarkıcı takımlarının hazır bulunduğunu yazmaktadır.¹⁸ (Cevdet Kudret, 2007a: 25) Lakin oyuncu topluluğunun verdiği temsiller hakkında detaya girmediği için, bu temsillerin ortaoyunu ile bir bağlantısının olup olmadığı meçhuldür.

Yıldırım Bayezid’in sarayındakilere benzer oyuncu takımlarının Kanuni Sultan Süleyman (hük. 1520-1566) devrinde de var olduğu bilinmektedir. Bu devirde gerçekleştirilen büyük şenliklerde¹⁹ (1524, 1530 ve 1539) meddahların, mukallitlerin ve çeşitli hüner sahiplerinin gösteri yaptıkları yerli ve yabancı tanıkların ifadeleriyle sabittir. (Nutku, 1972a: ii) Ancak kaynaklarda, doğrudan ortaoyununu akla getirecek bir bilgi yer almamaktadır.

III. Murat devrinde (hük. 1574-1595) İstanbul’da düzenlenen 1582 Şenliği’ni tasvir eden bir minyatür, ortaoyunu geleneğini çağrıştırmaktadır. Minyatürde, elinde

¹⁸ Aslında Yıldırım Bayezid’den önce de sonra da pek çok hüner sahibinin Osmanlı sarayında kendine yer bulduğu bilinmektedir. I. Murad (hük. 1360-1389)’ın 1365’te düzenlediği şenlikte görev alan cambazlar, mukallitler, meddahlar; II. Mehmed zamanında (hük. 1444-1446, 1451-1481) Osmanlı sarayında bulunan Balaban-ı Lâl ve Ömer adlı iki nedim (Köprülü, 2004: 329); II. Bayezid (hük. 1481-1512)’in meşhur mukallidi Aselî (Tecer, 1955f: 13-14) bunlardan sadece birkaçıdır. Ne var ki, bunların gerçekleştirdikleri gösterilerin detayı hakkında yeterince bilgi sahibi değiliz.

¹⁹ Osmanlı Devleti’nde doğum, sünnet, düğün, askerî başarı gibi sevince vesile olan hadiseler için birçok şenlik düzenlenmiştir. Bu şenliklerde padişah, vezir veya zengin kimseler para/hediye dağıtmış, suçlular bağışlanmış, köleler azat edilmiştir. Ziyafetler verilip türlü eğlenceler düzenlenmiştir. Geceleri donanma ve ateş gösterileri yapılmış, gündüzleri ise pek çok hüner sahibi maharetlerini sergilemiştir. (Tecer, 1955a: 10-11)

Safevî kavuğu taşıyan soytarılar gösteri yaparken görülmektedir. Özdemir Nutku, bu görüntünün ortaoyunundaki “kavuk devirme” hüneriyle ilgili olabileceğini ifade etmekte, fakat kesin bir yargıya varmaktan sakınmaktadır (Nutku, 1972a: x).

Uzak ihtimalleri bir kenara bırakacak olursak, ortaoyunun ortaya çıkışına dair ilk ciddi emareler XVII. yüzyılda görülmektedir. Bu yüzyılın yarısına yakını seyahat ederek geçiren Evliya Çelebi (1611-1682), meşhur *Seyahatname* adlı eserinde bir ara sözü oyun kollarına getirmiş ve 12 oyun kolu hakkında topladığı bilgileri paylaşmıştır. Bu kollar “Parpul Kolu, Ahmed Kolu, Şehir Oğlanı Kapucuoğlu Osman Kolu, Servi Kolu, Baba Nazlı Kolu, Zümürüd Kolu, Çelebi Kolu, Akîde Kolu, Cevâhir Kolu, Patakoğlu Kolu, Haşota Kolu, Semmûrkaş Kolu”dur (Evliya Çelebi, 2011: 348-349). Çelebi’nin verdiği bilgilere göre, bu kolların en mahir oldukları konu “taklit yoluyla güldürme” olup bir kısmı saray ve çevresince de tanınmaktadır. Oyun repertuvarlarında ise “Keştiban (Gemici) Oyunu, Arnavut Kasım Taklidi, Simitçi Taklidi, Haraççı Taklidi, Yuvacı Taklidi, Gümüş Arayıcı Taklidi, Bahçe Taklidi, Bahçevan Gürcü Taklidi, Çingene Taklidi” gibi oyunlar vardır. İçlerinden “Bahçe” oyunu, daha sonraları ortaoyunu repertuvarına da girmiştir.²⁰ Fuad Köprülü, Evliya Çelebi’nin saydığı bu kolları birer ortaoyunu kolu olarak görmektedir (Köprülü, 2004: 350). Çelebi’nin verdiği malumatı dikkatle tetkik eden Metin And da “Evliya Çelebi yeterince açıklamada bulunmamış olmasına rağmen ‘Bahçe Taklidi, Bahçevan Gürcü Taklidi, Çingene Taklidi’ gibisinden taklitlerin ortaoyunu dağarcığının başlangıcı olabileceğini kabul edebiliriz.” demektedir (And, 1969: 176). Selim Nüzhet ise, bu kolların ortaoyunu ile hiçbir alakasının bulunmadığını, bunların birer “çengi takımı” olduğunu iddia etmektedir (Gerçek, 1942: 8).²¹

Bu noktada, IV. Mehmed (hük. 1648-1687)’in 1675’te Edirne’de düzenlediği şenliğe de ayrıca değinmek gerekir. Tanıkların tuttuğu notlar incelendiğinde, bu şenlikte adı ortaoyunu olmasa da ortaoyunu geleneğini hatırlatan “kol oyunları” ile karşılaşılmaktadır. 1675 Şenliği’ne İstanbul’dan getirilen Ahmed Kolu ve Cevâhir Kolu ile Edirne’de bulunan Yahudi Kolu tam kadro katılarak şenlik boyunca belirli bir konu

²⁰ “Bahçevan/Bahçıvan” kelimesi “bir bahçenin düzenlenmesi ve bakımıyla görevli olan kişi” anlamının yanında, “geçimini bahçe ürünlerini yetiştirip satmakla sağlayan kimse” anlamına da gelmektedir (TDK, 2011: 234). İkinci manasıyla düşünüldüğünde, “Bahçevan Gürcü Taklidi”, ortaoyunu repertuvarında yer alan “Pazarcılar” oyununu da akla getirmektedir.

²¹ Evliya Çelebi’nin sözünü ettiği kolların genel özellikleri, daha sonra “Oyuncu Kolları” başlığı altında detaylı olarak ele alınacaktır.

etrafında gelişen güldürüler sahnelemiştir (Nutku, 1972a: 132). O güldürülerden birini izleyen Covell, “En iyisi bile bizim Noel oyunlarından daha iyi değildi.” demek ve gördüklerini “ilkel açık hava oyunlarına” benzetmektedir. Lakin izlediği oyunları anlatırken sarf ettiği şu sözler hayli ilgi çekicidir: “Oyuncuların soyunma, dinlenme yerleri çalgıcılar takımının hemen arkasındaydı. Bu yer, meydana uygun bir uzaklıkta olup oyuncular tıpkı dansçılar gibi buradan koşarak gidip geliyorlardı” (And, 1968b: 686). Covell’in bu sözleri, ortaoyununun sahne düzenini akla getirmektedir. Ortaoyununda oyuncuların giysilerinin bulunduğu yer olan “pusat odası”, çalgıcıların hemen arkasında durmaktadır. Oyuncular ihtiyaç durumunda, çalgıcıların yan tarafındaki çıkışı kullanarak derme çatma halde olan bu odaya gidip gelmektedir. Haliyle Covell’in kısaca tarif ettiği yerleşim planı, ortaoyununun sahne düzeni ile aynıdır.

Müverrih Mehmed Raşid Efendi’nin II. Mustafa (hük. 1695-1703)’nın tahttan indirilmesine sebep olan 1703 İsyanı’nı anlatırken yaptığı bir benzetme, pek çok yorumu beraberinde getirmektedir. Raşid Efendi, isyan esnasında yaşananları “Makûlesi mevkûf âyân ve ahâlînin bizler ile maan bulunub umûrımızda muâvenet ve ittihâdlarına olmağın işbu mahalle davetleri bâbında ekîd ve şedîd mürâseleler tahrîr ve içinde şöyle yaz, böyle yaz deyü imlâya gelmez ve zurûf-ı hurûfa sığmaz savt ü safır teklîf idüb bazîçe-i güftügûları ‘Yazıcı’ oyunundan nümûdâr oldu.” (Mehmed Raşid, 1865: 23) sözleriyle tasvir etmiştir. Burada, yeniçerilerin isteklerini sıralamak için devrin kadısına zorla bir mektup/mürâsele yazdırdıkları an anlatılmakta; mektupta yer alan mübalağalı ifadeler ile “Yazıcı” oyununda dükkâna gelerek bir şeyler yazdıranların sarf ettiği sözler arasında bağ kurulmaktadır. Sözü edilen “Yazıcı” oyununun hem karagöz hem de ortaoyunu repertuvarında yer aldığı bilinmektedir. Ahmed Rasim, Fuad Köprülü ve Metin And burada sözü edilen “Yazıcı” oyununun bir ortaoyunu olduğu ve dolayısıyla bu türün ortaya çıkışının 1703 öncesinde aranması gerektiği kanaatindedir (Ahmed Rasim, 1993: 31-32; Köprülü, 2004: 350; And, 1969: 222). Selim Nüzhet ise bu konuda kesin bir yargıya varmaktan sakınmaktadır (Gerçek, 1942: 114).

Her ne kadar XVII. yüzyılın sonlarına doğru ortaoyununun varlığı kendini iyiden iyiye hissettirmeye başlasa da, bu türün oynanışını gösteren en açık ve en eski deliller XVIII. yüzyılın ilk çeyreğine doğru ortaya çıkmıştır. III. Ahmed (hük. 1703-1730)’ın 1720 yılında İstanbul’da düzenlediği şenliği anlatan kaynaklar, diğer gösterim sanatları

açısından olduğu gibi ortaoyunu açısından da zengin malzemelerle doludur. Bilhassa, şenlikteki oyunları resmeden iki minyatür, ortaoyunu tarihi açısından kritik bir öneme sahiptir. Birinci minyatür, padişahın huzurunda sal üzerinde oynanan bir kol oyununu göstermektedir. En solda zurna, def ve çiftenara çalan dokuz kişilik bir çalgı takımı mevcuttur. En sağda, diğer oyuncularından ayrı duran ve hararetle bir şeyler konuşan iki adam vardır. Biri başında taşıdığı kavuğa bakılırsa Kavuklu'dur; diğeri Pişekâr veya o günlerde Pişekâr'ın yerini tutan tiptir. Minyatürün orta kısmında ise, yüzleri Kavuklu ve Pişekâr'a dönük, beş erkek oyuncu ile bir zenne görünmektedir. Çalgı takımı ve tipler incelendiğinde, bunun bir ortaoyunu gösterisi olduğu düşünülebilir. İkinci minyatür, yine sal üzerindeki bir oyunu resmetmektedir. Bu kez en sağda on bir kişilik çalgı takımı vardır. Onların önünde ise, dans eder gibi duran değişik kıyafetlerde beş oyuncu ile tuluatın İbiş tipini andıran bir soytarı yer almaktadır. Soytarı; başında külâh, yüzünde maske ve takma sakal, eteklerini beline kadar toplamış, ayağına takunya giymiş bir adamdır (And, 1968b: 686).

1720 Şenliği'nde oyun kollarının yapacakları gösteriler için gerekli olan eşyaların masrafı saray tarafından karşılanmıştır. Bu işi takip etmekle görevlendirilen Kılarlı Hasan Çavuş, gerekli olan eşyaların bir listesini çıkarmış²² ve bunları temin etmiştir. Sözü edilen listede yer alan giyim eşyaları "Berber", "Hamam", "Yazıcı", "Ters Evlenme" gibi ortaoyunu repertuarında ismi sayılan oyunları; Acem, Arap, Çelebi, Laz, Kürt, zenne gibi ortaoyunu tiplerini akla getirmektedir.

Hibetullah Sultan'ın doğumu münasebetiyle 1758 yılında İstanbul'da tertip edilen şenlik, yine pek çok gösteriye sahne olmuştur. On gün on gece süren şenlikte²³ hazır bulunan isimlerden biri olan Baron de Tott, Murat Molla'nın konağında düzenlenen bir temsili anlatırken ortaoyununa dair önemli bilgiler vermektedir: "Kırk ayak aralıkla dikilmiş iki büyük direğe bir ip gerilmiş, bunu aydınlatılacak nesnelere göre uygun aralıklarla, iplerle kandiller asılmıştı. (...) Gösteri, kazıklar üzerine oturtulmuş oymalı maden kaplar içinde katranlanmış paçavralar ve çam çıralarının yanarken çıkardığı kızıl alevlerin aydınlığında daha da meraklı oldu. (...) Murat Molla ve çağrılıları için kurulan çadırlarda, bir bölümünü halktan kadınların tamamladığı seyirci kalabalığı, meydanı

²² Listenin tamamı için bakınız: Tecer, 1962: 23.

²³ Aslında Osmanlı Devleti'nde kız çocuklarının doğumu, bu denli büyük bir şenlikle kutlanmamaktadır. Lakin Hibetullah Sultan'ın 33 yıl aradan sonra doğan ilk Osmanlı hanedanı ferdi olması, bu şenliğin önemini ve coşkusunu artırmıştır.

çepeçevre kuşatıyordu. Bu aydınlık, en önemli kesimi komedyaya olan gösteriyi ortaya çıkarmak içindi. Orta yerde dörtgen biçiminde ve üç ayak genişliğinde, altı ayak yüksekliğinde, bezle kaplı kafesimsi bir yapı bir evi gösteriyordu. İçinde Yahudi oyuncularından biri, kadın gibi giyinmişti” (And, 1982b: 197). Tott’un burada tasvir ettiği oyun yeri ve dekor (yenidünya), ortaoyunununkilerle birebir aynıdır. Dolayısıyla adı bilinmese de davetlilerin izlediği temsilin bir ortaoyunu olduğu aşîkârdır.

1793 yılında, Rus heyetin şerefine düzenlenen şenlikte yine bir ortaoyunu sahnelenmiştir. Yazarı bilinmeyen bir eserde, bu şenliğe dair şu notlar yer almaktadır: “Sadrazamın sarayının avlusunda geniş bir halk kalabalığının izlediği bu gösterimde, içlerinde bir Türk kadını gibi giyinmiş bir erkek ile acayip giyinmiş bir sürü oyuncu, dekor yerine geçecek bir tahta paravanı ortaya getirdiler ve oyun alanının yanına yerleştirdiler. Oyun, bu paravanın önünde Türkçe oynandı” (And, 1982b: 198). Burada sözü edilen “kadın gibi giyinmiş erkek” (zenne), “acayip giyinmiş bir sürü oyuncu” (Kavuklu, Pişekâr ve diğer tipler), “tahta paravan” (yenidünya veya dükkân) ifadeleri direkt olarak ortaoyununu akla getirmektedir.

Tarihî vesikalara bakıldığında, hem “ortaoyunu” adının belirttiği, hem de bu türün en mükemmel hale ulaştığı dönem XIX. asırdır.²⁴ Bu noktada, Hızır İlyas Ağa’nın kaleme aldığı *Letâif-i Vekâyi’-i Enderûniyye* adlı eser dikkate değerdir. II. Mahmud (hük. 1808-1839)’un hekimbaşısı meşhur Abdülhak Molla’nın kardeşi olan Hızır İlyas, 1812-1831 yılları arasında sarayda geçirmiş ve Osmanlı sarayındaki gündelik hayatı satır satır yazmıştır. Kitaptaki bilgiye göre, 1241/1826 tarihinde Şehzade Abdülmecid’i eğlendirmek için sarayda hazır bulunan çengi ve kol takımlarının katılımıyla bir gösteri düzenlenmiştir. Hızır İlyas’ın bu eğlenceyi tasvir ederken kullandığı ifadeler, olgun bir ortaoyunu ile karşı karşıya olduğumuzun delilidir. Sahnede, evvelce tanzim olunan bir kol takımı vardır. Oyunun Pişekâr’ı eserde “kolbaşı taslağı” diye geçen Çavuş Aziz Bey, Kavuklu’su ise eserde “pişekâr-ı hilekâr” diye geçen Kör Mustafa Bey’dir. Arkasından “Türk, Yahudi, zenne” gibi taklitler görünmüştür. İlk ortaoyunlarında bulunan ancak sonradan iptal edilen curcuna, burada zurna eşliğinde icra edilmiştir.

²⁴ XIX. asrın hemen başında Sünbülzâde Vehbi’nin *Şevk-engîz*’inde geçen “Sanki allarla gelincik çiçeği/ Zenne kolbaşısının kız köçeği” beyti (Yenikale, 2011: 50) ile “Zenneye çıksa oyunda çengi/ Yüreği oynar uçardı rengi” beyti (Yenikale, 2011: 54) incelendiğinde “kolbaşı, köçek, zenneye çıkmak, oyun, çengi” kelimelerinin ortaoyununu çağrıştırdığı öne sürülmektedir. Ancak bu mısralardan hareketle kesin bir yargıya varmak hayli güçtür.

Ayrıca pastal (pastav, şakşak) da aksesuarlar arasındadır. (Hızır İlyas Ağa, 2011: 389) Buradan elde edilen verilere göre, sarayda bir kol takımının teşekkül ettiği ve sahnelenen oyunun bir “ortaoyunu” olduğu şüphesizdir. Ayrıca Hızır İlyas Ağa’nın “Kol oyunu denilen oyun, günbegün derûn-ı Enderûn’da revâc buldu.” (Hızır İlyas Ağa, 2011: 391) cümlesinden, bu tür gösterilerin çok sevildiği ve başka günlerde de oynandığı manası çıkmaktadır.

1834 yılında Saliha Sultan’ın düğünü münasebetiyle gerçekleşen şenlikte, ilk kez “ortaoyunu” terimi kullanılmıştır. Bu tarihe kadar “kol oyunu, meydan oyunu, taklit oyunu” gibi adlar altında anılan gelenek, Esad’ın *Surname-i Esad* adlı eserinde geçen “Çengiler eyledi raksa ikdâm/ Toldı cünbîş ile meydân-ı hıyâm/ Leb-i etrâf-nişîn-i meydân/ Oldı ortaoyunından handân” mısralarında “ortaoyunu” adıyla yer almaktadır (Arslan, 2008: 782). Böylece “ortaoyunu”, bu tür oyunları belirten kalıcı bir terim olma niteliğini kazanmıştır.

1836 yılında, Abdülmecid ile Abdülaziz’in sünnetleri ve Mihrimah Sultan’ın düğünü dolayısıyla yapılan şenliği konu alan eserlerde, ortaoyunu repertuvarına dair bilgilere ulaşılmaktadır. Lebib’in verdiği malumata göre, Zuhuri Kolu ve Ali Ağa Kolu temsiller vermiş; “Mahalle Baskını”, “Terzi”, “Yazıcı”, “Çeşme”, “Tımarhane”, “Berber”, “Kale” adlı oyunlar sahnelenmiştir (Arslan, 2011: 149-150). İlk dördü karagöz oyun dağarcığında da bulunan bu oyunlar, ortaoyunu geleneğinin “kâr-ı kadîm” diye tabir edilen en eski oyunlarından. Aynı şenlikten söz açan Güranlı Hızır Efendi de “Ortaoyun Çeşme oyunla diger bâzîçeler/ Eylediler cümle etfâli ser-â-ser dil-resâ” mısralarında yine “Çeşme” oyunundan bahsetmektedir (Arslan, 2008: 794).

1836 Şenliği’ne katılan İngiliz Julie Pardoe, izlediği bir oyunu notları arasına kaydetmiştir. Oyun, genişçe bir meydanda hiçbir yanılsmaya başvurulmadan oynanmaktadır. Dekor için kafesi andıran çerçeveler getirilmiş ve aralarında belirli bir mesafe kalacak şekilde meydana yerleştirilmiştir. Kenarda çalgı takımı hazır beklemektedir. Oyunun ilk bölümünde, sahneye gelen oyuncular meydana kurulan salıncakta sırayla sallanmış; bu esnada düşüp yuvarlananlar, hatta ölümden dönenler olmuştur. Bu kısım, karagöz repertuvarında bulunan “Salıncak Sefası” adlı oyuna benzemektedir. Oyunun ikinci kısmında, meydana önce Yahudi, Frenk gibi İstanbul esnafından tipler gelmiş ve bir şeyler satmaya çalışmıştır. Ardından üç kadın ve iki

hırsız belirmiştir. Hırsızlar uygun bir an yakalayıp kadınların eşyalarını çalmış; ama fazla kaçamadan yakalanmıştır. Bu esnada tesadüfen oradan geçmekte olan kadı da olaya dâhil olmuştur. Oyun, hırsızların cezalandırılıp çalınan malların geri verilmesiyle son bulmuştur. (And, 1982b: 203-204) Oyun yeri, dekor, tipler, çalgı takımı dikkate alındığında Julie Pardoe'nin sözünü ettiği temsil, bir ortaoyunudur.

1847 yılında Abdülmecid (hük. 1839-1861)'in tertip ettiği şenlikten bahseden Tahsin Bey, "Bak Zuhûrî Kolu'nun curcunası/ Hayli güldürdi çıkınca nâsı" mısralarında bir ortaoyunu kolu olan Zuhuri Kolu'nun adını zikretmektedir (Arslan, 2008: 829). Bu şenliği izlemek fırsatını bulan Fransız elçisi Thouvenel ise, "kadın rollerini ferace ve yaşmak giymiş erkekler"ın oynadığı gösterilerden söz açmaktadır (Cevdet Kudret, 2007a: 29).

Ortaoyunu geleneği, Abdülaziz devrinde (hük. 1861-1876) en şaşılağan günlerini yaşamıştır. Kollardaki oyuncu sayısının arttığı, temsillerin halk tarafından yoğun bir ilgi gördüğü, oyuncuların sarayın teveccühünü kazandığı görülmüştür. Ayrıca Balıkhane Nazırı Ali Rıza Bey, tanınmış ortaoyunculardan bir kısmının Abdülaziz tarafından saraya alındığını, padişahın bu oyunculara Ali Paşa, Fuad Paşa, Kamil Paşa gibi devrin tanınmış paşalarının taklidini yaptırarak eğlendiğini yazmaktadır (Ali Rıza Bey, 2001: 155). Ali Rıza Bey'in verdiği bu bilgiden, yeri geldiğinde ortaoyununun siyasi maksada da hizmet ettiği sonucu çıkmaktadır.

Abdülaziz sonrası dönem ortaoyunu için hızlı bir düşüşü beraberinde getirmiş; halkın ilgisinde büyük bir değişim olmamakla birlikte Osmanlı sarayının bu gelenekten soğumaya başladığı görülmüştür. Padişahlığının ilk yıllarında Yıldız Sarayı'nda bir ortaoyunu takımı kurdurarak meşhur ortaoyuncuları burada misafir eden II. Abdülhamid döneminde (hük. 1876-1909) bir ara bu gösteri türü için kısmi bir itibar kaybı söz konusu olsa da (Kunos, 2001: 71) XIX. asrın son çeyreğinde en az 8 ortaoyunu kolu ve 500 kadar ortaoyuncu bulunduğu bilinmektedir (Teodor Kasap, 1290b: 2).

Ortaoyunu Abdürrezzak (Abdi) Efendi, Hamdi Efendi, Küçük İsmail Efendi, Kel Hasan Efendi gibi ustaların elinde altın çağını yaşamıştır. Lakin Batı tiyatrosunun Osmanlı coğrafyasında tesirini iyiden iyiye hissettirmeye başladığı dönemlerde, özünü yeterince muhafaza edememiş ve "tulua" adıyla "meydandan sahneye" taşınmıştır. Bu taşınmada, hiç şüphesiz Güllü Agop Efendi'nin yürüttüğü tiyatro faaliyetleri de etkili

olmuştur. Agop Efendi -Müslüman olduktan sonraki adıyla Yakup Efendi- 1870 yılında saraydan aldığı 11 maddelik bir fermanla, on yıl boyunca suflörlü/metinli Türkçe oyunlar oynama hakkını tek başına elde etmiş (Aytaş, 2010: 17-18); o günlerde Batılı tiyatroyla baş edebilmek ve halkın ilgisini kaybetmemek için uğraşan ortaoyunu, artık Agop Efendi ile de mücadele etmek zorunda kalmıştır. Ortaoyuncular, bu sıkıntılı zamanları atlatabilmek amacıyla, hızlı bir yenileşme sürecine girmiştir. Bu kapsamda meydana sahneye taşındıkları, Batı tiyatrosunun oyun tarzını ve repertuvarını kullanmaya başladıkları gözlenmiştir. Örneğin Moliere'in "Cimri" oyunundan Türkçeye uyarlanan "Pinti Hamit" oyununu "Hasis Zengin" adıyla doğmaca olarak sahneledikleri görülmüştür. Metinli Türkçe oyunlar oynama tekeline sahip olan Agop Efendi saraya başvurarak imtiyazının çiğnendiğini söylese de, ortaoyuncular sahnede "metinsiz Türkçe oyunlar" sergiledikleri için onun bu itirazı kabul görmemiştir (Tuncor, 1969: 19). Böylece, "perdeli ortaoyunu" diye de bilinen tuluat tiyatrosunun doğuşu hızlanmıştır. Ortaoyunu adı, artık "perdeli ortaoyunu" olmuş, temsil vermek anlamında ise "perdeliye çıkmak" tabiri kullanılmaya başlanmıştır. Böylece, "meydan-ı sühan" diye bilinen ve ağırlıklı olarak söz oyunlarına dayanan ortaoyunu geleneği, yavaş yavaş yerini harekete bağlı kaba güldürüyü önceleyen tuluata bırakmıştır.

"Geleneksel Türk tiyatrosu ile Batılı tiyatro arasında canlı bir köprü" (And, 1964: 36) olmaya çabalayan tuluat oyuncular, ortaoyunu geleneğinden tamamen kopmamıştır. Bazı günlerde ortaoyunu temsillerine çıktıkları veya ortaoyunu repertuvarındaki kimi oyunları tuluat sahnesine uyarlama yoluna gittikleri görülmüştür. Mesela "Yazıcı" oyunu "Kaba Adam" adıyla, "Ters Evlenme" oyunu ise hem kendi adıyla hem de "Sakallı Gelin" adı altında tuluat sahnesine taşınmıştır (Ahmed Rasim, 1969: 69; Aktaş, 1933: 21). Fakat Avrupaî tiyatro tarzıyla baş edememe, artık büyük bir sanatkâr yetiştirememe gibi sebeplerle ortaoyunu saraydan sonra halkın gözünde de eski albenisini kaybetmiştir.²⁵ Cumhuriyet döneminde başlayan yenileştirme çabaları da

²⁵ Nebi Özdemir, halkın zamanla geleneksel Türk tiyatrosu türlerinden soğumasını, Tanzimat sonrası dönemde Osmanlı kent dokusunda yaşanan büyük değişime bağlamaktadır: "Kitle ekonomisinin yarattığı yeni tip zenginler, Batı'da eğitim görmüş aydınlar, yeni tip okullardan mezun olan bürokratlar, yeni ayrıcalıklarla donatılan gayri-Müslimler; yeni mekân ve ortamlar yaratarak ya da eski semtleri dönüştürerek, etnik, dinî, sözel, homojen ve de eril nitelikli geleneksel mahalle kültürü temelinde oluşturulan Osmanlı kent dokusunun, dolayısıyla eğlence dünyasının değişmesine neden olmuşlardır" (Özdemir, 2007: 18).

sonuç vermeyince, bu köklü gelenek “meydan”lardan tamamen silinmeye yüz tutmuştur.

1.2. OYUNCU KOLLARI

Çalgıdan raksa, taklitten el çabukluğuna kadar pek çok dalda mahir olan kimselerin toplandığı takımlara eskiden “kol” adı verilmektedir. Bir başka ifadeyle, kol denildiğinde “zengin bir programla ortaya çıkan, kalabalık bir seyirci kitlesini saatlerce eğlendiren, güldüren sanatçılar topluluğu” kastedilmektedir (Tecer, 1954b: 10). Her kolun başında “kolbaşı, pir, ser-kâr veya ser-çeşme” (And, 1970a: 77) adı verilen bir kişi bulunmaktaydı. Devirlerinin “sanat toplulukları” olarak nitelendirilen²⁶ kolların sahnelediği gösteriler, “kol oyunu” adıyla bilinmektedir. Bu ifade, “ortaoyunu” teriminin henüz doğmadığı dönemlerde bu geleneği anlatmak için de kullanılmıştır. Mesela, Hızır İlyas Ağa’nın *Letâif-i Vekâyi’-i Enderûniyye* adlı eserinde “ortaoyunu” yerine “kol oyunu” teriminin kullanıldığı görülmektedir (Hızır İlyas Ağa, 2011: 391).

Ortaoyunu kollarında, her oyuncu adayı “çırak-kalfa-usta” aşamalarından geçmektedir. Yetenekli olmanın yanında “ustanın emirlerine itaat” ve “sabırlı olma”, bir çırakta aranan temel vasıflardır. Adaylar küçük yaşta bir kola girmekte, burada ustanın yanında yetişmekte ve ustasından icazet/pazat aldıktan sonra kendi başına “meydan” a çıkabilmektedir. Ancak icazet alınsa bile kalfalık süreci hemen tamamlanmamaktadır. Usta, bir müddet daha öğrencisini takip ederek bir yanlışını gördüğünde ona ceza verebilmektedir. Örneğin, Kavuklu Hacı Bekçi’nin yanında yetişen Hamdi Efendi, ustasından icazet aldıktan sonra Kadıköy’de oynadığı bir oyunda yanlışlıkla kaba bir söz sarf edince, ustası Hacı Bekçi tarafından yirmi gün oyuna çıkması yasaklanmıştır (Tilgen, 1948: 12).

Çıraklık eğitiminde en önemli aşamalardan biri, oyun kanavalarının öğrenilmesidir. Çırak, ustasını palangada izleyerek sadece belirli bir kanavasını bulunan oyunun irticalen nasıl genişletildiğine şahit olmakta; zamanla espri kabiliyeti ve hayal gücü nispetinde aynı kanavadan yepyeni bir oyun ortaya çıkarmayı denemektedir (Türkmen, 1971: 11).

²⁶ Bu tespitin sahibi Ahmet Kutsi Tecer’dir. Tecer, “Şüphesiz, isimleri tarihî ve edebî eserlere geçmiş olan bu kollar, zamanlarının en şöhretli sanat topluluklarıdır.” ifadesini kullanmıştır (Tecer, 1954b: 9).

Ortaoyunu kollarının belirli bir binası/mekânı yoktur. Mevsim şartlarına göre avlu, meydan, çayır, bağ, mesire alanı gibi açık yerler veya kıraathane, han gibi kapalı alanlar onlar için birer “tiyatro binası” işlevi görmektedir. Daha çok İstanbul ve çevresinde sergilenen ortaoyunu temsillerinin İzmir, Aydın, Eskişehir, Adana, Mersin, Rodos, Girit, Midilli, Kahire, Şam, Halep, Beyrut gibi yerlerde de oynandığı bilinmektedir (And, 1969: 238).

Oyunların maddi getirisi çok yüksek değildir. Günün hasılatı, oyun sonunda belirli bir düzen dâhilinde paylaşılmaktadır. XIX. asırdaki bir kol takımının gelir dağılımına göre, en çok para Kavuklu’ya düşmektedir. Kazançtan Kavuklu 3, Pişekâr 2.5, zenne 2 veya 1.5, ötekiler 1.5 veya 0.5 oranında pay almaktadır. Temsillerden kazandıkları parayla geçinmekte hayli zorlanan ortaoyuncular, çoğunlukla tespihçilik, usturacılık, sepetçilik, terlikçilik gibi ek işler de yapmaktadır.²⁷ (And, 1969: 237-238) Ayrıca getirisi daha çok olduğu için doğum, sünnet, evlilik gibi vesilelerle düzenlenen büyük şenliklere ve devlet büyüklerinin köşklerinde tertip edilen temsillere ayrı bir önem verdikleri görülmektedir.

Eldeki veriler pek çok kolda/takımda kadınların da görev aldığını göstermekle birlikte, sadece kadınlardan kurulu ortaoyunu kollarının bulunduğu dair somut bilgiler mevcut değildir. Fransız Büyükelçisi Marquis de Nointel’in başkâtibi ve kütüphanecisi olarak 1670-1675 yılları arasında İstanbul’da bulunan Antoine Galland, sarayda tertip edilen bir şenliği anlatırken iki erkek oyuncu takımıyla bir kadın oyuncu takımının ayrı ayrı güldürü ve dans gösterisi sergilediğini söylemekte; bir ara erkeklerin kadın, kadınların erkek kılığına girdiğinden bahsetmektedir. (And, 1959: 65) Ancak burada “güldürü” diye tarif edilen temsilin ortaoyunu olup olmadığı belirsizdir. Haliyle sözü edilen kadın oyuncu takımına net olarak bir “ortaoyunu kolu” denilemez.

Tarihî kayıtlara bakıldığında, kollar hakkında en net bilgiler XVII. yüzyıla aittir. Bu yüzyılın büyük seyyahı Evliya Çelebi, *Seyahatname*’sinde 12 oyun kolunun adlarını ve belirgin özelliklerini sıralamaktadır. Üye sayıları çoğunlukla 200 ile 400 arasında değişen bu kollar “Parpul Kolu, Ahmed Kolu, Şehir Oğlanı Kapucuoğlu Osman Kolu, Servi Kolu, Baba Nazlı Kolu, Zümürürd Kolu, Çelebi Kolu, Akîde Kolu, Cevâhir Kolu,

²⁷ Abdürrezzak (Abdi) Efendi, Hamdi Efendi, Küçük İsmail Efendi, Kel Hasan Efendi, Dümbüllü İsmail Efendi gibi büyük isimlerin yalnızca oyunculukla geçindikleri ve ikinci bir iş yapmadıkları bilinmektedir (Konur, 1995: 51).

Patakoğlu Kolu, Haşota Kolu, Semmûrkaş Kolu”dur. Haklarında Çelebi’nin derlediği bilgiler ise özetle şöyledir:

Parpul Kolu, 300 kişiden oluşan bir Çingene takımıdır. Söz oyunlarındaki hüneleriyle tanınmışlardır. Ahmed Kolu, Pehlivan Ahmed adında birinin önderliğinde toplanmış, 300 kişilik bir koldur. Şehir Oğlanı Kapucuoğlu Osman Kolu, 400 kişiden oluşmakta olup her biri eşsiz birer hanende, sazende ve mukallittir. Servi Kolu; Çingene, Rum, Ermeni ve Yahudilerden kurulu 300 kişilik bir kol takımıdır. Baba Nazlı Kolu, 200 Çingene ve şehir oğlanından oluşmaktadır. “Keştiban (Gemici) Oyunu” ve “Arnavut Kasım Taklidi”, repertuvarının en gözde oyunlarıdır. Saray tarafından da ilgi gösterilen maharetli rakasları bulunmaktadır. Zümürüd Kolu, 300 kişilik Rum, Ermeni ve şehir oğlanlarından kurulu bir takımdır. Pek çok İstanbul beyefendisini kendilerine bağlayıp malını, mülkünü yiyen güzel ve hünarli rakasları namlıdır. Ayrıca, Rum oyuncuların sergilediği “Simitçi Taklidi, Haraççı Taklidi, Yuvacı Taklidi, Gümüş Arayıcı Taklidi” meşhurdur. Çelebi Kolu, 200 kişilik bir takım olup asıl şöhretini rakaslarına borçludur. Bilhassa Çerkez dansçıları gözdedir. IV. Murad’ın huzurunda gösteri yapıp türlü ihsanlar elde etmişlerdir. Akîde Kolu, Pehlivan Eyyûb tarafından kurulan 200 kişilik bir koldur. Hanende, sazende, mudhik ve mutribleri meşhurdur. İzleyenleri kendine hemen âşık edecek derecede güzel rakasları vardır. Repertuvarlarında yer alan “Bahçe Taklidi” ve “Bahçevan Gürcü Taklidi” hayli rağbet görmüştür. Ayrıca, I. İbrahim’in huzurunda gösteri yaptıkları bilinmektedir. Cevâhir Kolu, kuyumculuğu meslek edinmiş Rum ve Ermenilerden kurulu 200 kişilik bir kol takımıdır. Hanende, rakas ve mukallitleri namlıdır. Pek çok İstanbullu, rakaslarının müptelasıdır. Repertuvarlarında kırk yedi oyun bulunmakta olup en çok bilineni “Çingene Taklidi”dir. Patakoğlu Kolu, 300 kişilik bir Yahudi koludur. Taklitte ve raksta mahirdirler. Haşota Kolu, tamamı Yahudilerden kurulu 105 kişilik bir takımdır. Rakasları hayli gözdedir. Semmûrkaş Kolu, 200 kişilik Yahudi takımıdır. Hokkabazlık başta olmak üzere el hünelerinde hayli başarılıdır. Çingeneleri hiç sevmedikleri için oyunlarında onları kötülemekten geri durmazlar. Bir Çingene kadını ile bir Yahudi erkeğini konu alan oyunları, bütün İstanbul’da bilinmektedir. (Evliya Çelebi, 2011: 348-349)

Çelebi, yukarıdaki malumatı sıraladıktan sonra hepsinin birer “çengi kolu” olduğunu söylemektedir. Lakin satır aralarına odaklanıldığında bu kolların bünyelerinde

çok sayıda mukallit veya mudhik barındırdıkları ve bazı oyunlarda hayli mahir oldukları görülmektedir. Haliyle bunları sadece birer “çengi kolu” saymaktansa, taklitte de büyük başarı gösteren birer “oyuncu takımı” olarak kabul etmek daha doğru olacaktır.

Evliya Çelebi’nin ismini zikrettiği kollar dışında, XVII. yüzyılda “Çingene Ahmed Kolu, Edirne Kolu ve Yahudi Kolu”; XVIII. yüzyılda “Bahçevanoğlu Kolu, Halil Kolu ve Edirneli Kolu” sayılabilir (And, 1960: 8). XIX. asırda ise “Zuhuri Kolu”²⁸ ile “Han Kolu” öne çıkmıştır. Macar Türkolog İgnacs Kunos’un verdiği bilgiye göre, Zuhuri Kolu resmî bir kimliğe sahip olup sarayda ve kibar muhitlerde hayli tanınmaktadır.²⁹ Han Kolu ise okullarda veya meydanlarda halka açık gösteriler gerçekleştirmektedir (Kunos, 2001: 82). *Surname-i Lebib*’de Kunos’un sözünü ettiği Zuhuri Kolu’nun yanında bir de “Ali Ağa Kolu”nun adı geçmekte; bu iki kolun “Mahalle Baskını”, “Terzi”, “Yazıcı”, “Çeşme”, “Tımarhane”, “Berber”, “Kale” adlı oyunları sahnelediklerinden bahsedilmektedir (Arslan, 2011: 149-150). Ali Rıza Bey; “Kirli Kolu ve Yoran Kolu” adını taşıyan iki yeni koldan söz açmaktadır (Ali Rıza Bey, 2001: 154). Bunlara “Kanburlar Kolu, Çifte Kanburlar Kolu, Hacı Bekçi Kolu ve Süpürge Kolu”nu da eklemek mümkündür (And, 1969: 236). Ne var ki bunların çoğu hakkında elimizde detaylı bilgi mevcut değildir.

Ortaoyunu yerini tuluat tiyatrosuna bırakmaya başlayınca, kollar da yerlerini “kumpanya”lara bırakmıştır. İlkini, 1875 yılı sonlarında “Hayalhâne-i Osmânî Kumpanyası” adıyla Kavuklu Hamdi Efendi kurmuştur. Diğer önemli kumpanyalar arasında “Eğlencehâne-i Osmânî Kumpanyası, Handehâne-i Osmânî Kumpanyası, Meserrehâne-i Osmânî Kumpanyası, Sahne-i Âlem Kumpanyası, Sahne-i İnşirâh-ı Edeb Kumpanyası, Temaşahâne-i Osmânî Kumpanyası” sayılabilir. Bunlar, tuluat temsillerinin yanında zaman zaman ortaoyunu da oynamıştır (And, 1969: 236).³⁰

²⁸ Tarihte, Hamdi Efendi’nin kurduğu bir Zuhuri Kolu da bulunmaktadır. Ancak Hamdi Efendi’nin 1841 yılında doğduğunu, burada sözü edilen Zuhuri Kolu’nun ise 1836 Şenliği’ne katıldığını dikkate alacak olursak, iki kolun aynı olmadığı aşıkardır.

²⁹ Bu arada, “ortaoyunu” yerine “zuhuri kolu” teriminin kullanıldığı da görülmektedir. Nitekim Teodor Kasap *Hayal* gazetesinin Ekim 1290/1874 tarihli nüshasında yer alan “Eğlence Meraklıları Teessüf İtsünler” başlıklı yazısında “Ben yârimi gice gündüz ararım/ Ağların ağlarım bu gice/ Tiyatrodan zuhuriden haz itmem/ Eğlenürüm buralarda her gice” diyerek ortaoyunu yerine “zuhuri” kelimesini kullanmayı tercih etmiştir (Teodor Kasap, 1290a: 3).

³⁰ Tuluat kumpanyalarının isimleri, oyuncularını, oyun oynadıkları yerler, oyun dağarcıkları gibi hususlarda detaylı bilgi için bakınız: And, 1966: 31-36.

1.3. ORTAOYUNUNDA OYUN DAĞARCIĞI

Ortaoyunu belirli bir kanava doğrultusunda oynanan doğmaca bir tür olduğu için pek çok oyun yazıya geçirilememiştir. Bu yüzden ortaoyunu dağarcığında yer alan oyunların sayısı ve isimleri hakkında kesin bir yargıya varmak oldukça güçtür. Yine de surnamelerde, ortaoyuncuların veya onlara yakın kimselerin hatıralarında sözü edilen oyun isimlerini esas alarak bazı tespitlerde bulunmak mümkündür.

Abdülmecid ile Abdülaziz'in sünnetleri ve Mihrimah Sultan'ın düğünü münasebetiyle tertip edilen 1836 Şenliği, pek çok seyirlik oyuna sahne olmuştur. Şenliği konu alan *Surname-i Lebib*'de bu oyunlardan bir kısmı hakkında kısa bilgiler mevcuttur. Lebib'in verdiği malumata göre, devrin tanınmış ortaoyunu kollarından Zuhuri Kolu ve Ali Ağa Kolu şenlik boyunca "Mahalle Baskını", "Terzi", "Yazıcı", "Çeşme", "Tımarhane", "Berber" ve "Kale" adlı oyunları sahnelemiştir (Arslan, 2011: 149-150).

Macar Türkolog İgnacs Kunos, ülkemizde bulunduğu süre zarfında kültürümüze dair pek çok not almıştır. Bu notlar arasında ortaoyunu ile ilgili satırlar da bulunmaktadır. Kunos, Kavuklu Hamdi Efendi'den duyduğu 23 ortaoyunundan söz edip "Büyücü" ve "Kunduracı" oyunlarının tam metnini, "Bahçe", "Kale" ve "Sandıklı" oyunlarının ise özetini yayımlamıştır. Oyunları, temsil esnasında not edebildiği kadarıyla neşrettiğini söylemektedir (Kunos, 2001: 81). Ayrıca, Hamdi Efendi'yi referans göstererek eskiden oyun sayısının 11'i geçmediğini³¹, sonraları sayının 30'a kadar çıktığını belirtmiştir (Cevdet Kudret, 2007a: 63). Bu arada Kunos'un 1888'de neşrettiği "Büyücü", dünyada basılan ilk ortaoyunu metnidir.

Ahmed Rasim, *Muharrir Bu Ya* adlı kitabında "Kolların oynadıkları oyunların hepsi ancak otuz kadarmış." dedikten sonra bunların adlarını saymaktadır (Ahmed Rasim, 1969: 69 ve 76). *Tarih ve Muharrir*'de ise Hamdi Efendi'yle yaptığı bir görüşmeden naklen, eskiden 10 kadar oyun varken son zamanlarda sayının 40'a ulaştığını söylemekte; ancak oyun adı vermemektedir (Ahmed Rasim, 1993: 66).

Theodor Menzel 5, Hamit Zübeyir Koşay 24, Selim Nüzhet Gerçek 46, Metin And ise çeşitli kaynaklardan derlediği 27 ortaoyunu adı saymaktadır. Lakin zikredilen

³¹ Osmanlı Devleti'nin çeşitli kademelerinde görev yapmış Türk fikir ve devlet adamı Süleyman Kani İrtem (1875-1945) de hatıralarında aynı iddiayı dillendirmektedir (İrtem, 1999: 265).

oyunların birçoğu, aynı oyun olmasına rağmen farklı adlar altında kayda geçmiştir. Cevdet Kudret bu oyunların adlarını karşılaştırıp aynı oyunları listeden düşükten sonra geriye 83 oyun kaldığını söylemektedir (Cevdet Kudret, 2007a: 63).

Genel olarak bakıldığında, kaynaklarda adı geçen oyunların çoğu karagöz repertuarından alınan ve meydanın imkânları dâhilinde geliştirilen oyunlardır. İçlerinde gündelik hayatın sıradan yanlarını anlatan, toplumun eksik/aksak yönlerini gülünç bir dille hicveden, konusunu halk hikâyelerinden alan vs. oyunlar bulunmaktadır.

Yukarıda sayısal olarak verilen oyunların çoğu, kaynaklarda ismen anılmalarına rağmen yazıya geçirilememiştir. Bu noktada Cevdet Kudret'in yayımladığı iki ciltlik *Ortaoyunu* adlı kitaba ayrıca değinmek gerekir. Cevdet Kudret, bu eserinde ortaoyunu repertuarında ismi zikredilen 23 oyunu³² yayımlamıştır (Cevdet Kudret, 2007a ve 2007b). Özel arşivlerde bulunan yazmalar, İgnacs Kunos, Selim Nüzhet ve Metin And'ın yayımladığı eserler taranarak elde edilen bu oyunların isimleri şu şekildedir: “Bahçe”, “Büyücü”, “Çeşme”, “Çivi Baskını”, “Eskici Abdi”, “Ferhad ile Şirin”, “Fotoğrafçı”³³, “Gözlemeci”, “Hamam”, “Kâğıthane Safası”, “Kanlı Nigâr”³⁴, “Kızlar Ağası”, “Kunduracı”, “Mahalle Baskını”, “Mandıra”, “Meyhane Âlemi”, “Ödüllü”, “Pazarcılar”, “Sandıklı”, “Sünnet”, “Tahir ile Zühre”, “Telgrafçı”³⁵, “Tireli.”

Bugüne kadar ortaoyununa dair incelemeler, Cevdet Kudret'in yayımladığı oyunlar üzerinden yürütölmüştür. Lakin yakın zamanda kaleme alınan ve ortaoyununu Batılı tiyatroya yaklaştırmaya çabalayan oyun denemeleri de mevcuttur. Osman Cemal

³² Özet halinde verilen “Kale” oyununu saymazsak, aslında eserde toplam 25 ortaoyunu metni bulunmaktadır. Fakat birbirinin yeniden yazımı durumunda olan “Büyücü” ve “Büyücü Hoca” oyunu ile “Hamam” ve “Çifte Hamamlar” oyunu tek bir oyun gibi düşünöldüğünde, sayı 23'e düşmektedir. Bu arada, sözü edilen oyunlar “Ortaoyununda Senaryo” başlıklı kısımda kurgu açısından mukayese edilecek, benzer ve farklı yönleri irdelenecektir.

³³ Bu oyun, Erol Günaydın yönetiminde yeniden yazılmış ve Temmuz 1978'de üç kez sahnelenmiştir. Oyunun yeniden yazılmış hali, Ünver Oral'ın *Beş Ortaoyunu* adlı kitabında mevcuttur (Oral, 2012: 25-76). “Ortaoyununda Senaryo” başlıklı kısımda, Cevdet Kudret'in kitabında yer alan “Fotoğrafçı” oyunu ile aynı oyundan hareketle Erol Günaydın yönetiminde yeniden kaleme alınan “Fotoğrafçı” oyunu kurgu açısından mukayese edilecektir.

³⁴ Bu oyunun Pişekâr Hüseyin Erişen tarafından nakledilen “Kadın Hilesi yahut Kanlı Nigâr” isimli bir varyantı daha bulunmaktadır (Ataman, 1974: 168-184). “Ortaoyununda Senaryo” başlıklı kısımda, Cevdet Kudret'in kitabında bulunan “Kanlı Nigâr” oyunu ile Hüseyin Erişen'in anlattığı “Kadın Hilesi yahut Kanlı Nigâr” adlı oyun kurgu açısından mukayese edilecektir.

³⁵ Caner Bilginer'in yazdığı *Çağdaş Ortaoyunları I* adlı eserde bulunan “İnternetçi” oyunu (Bilginer, 2001: 49-92), Cevdet Kudret'in kitabındaki “Telgrafçı” oyununun yeniden yazımıdır. Bu iki oyun metni, “Ortaoyununda Senaryo” başlıklı kısımda kurgu açısından mukayese edilecektir.

Kaygılı tarafından *Akşam* gazetesinde tefrika edilen “Yazıcı” oyunu; Genç Oyuncular Topluluğu’nun kaleme aldığı “Vatandaş Oyunu”; Milli Folklor Araştırma Dairesi Başkanlığı tarafından düzenlenen yarışmada dereceye giren “Geçmiş Zaman Olur ki”, “Kavuklu İş Buldu”, “Kavuk” ve “Mamlet’in Babasını Kimler Öldürdü” adlı oyunlar; Caner Bilginer’in “Hayırlı Evlat” ve “Dünyada Mekân yahut Hilekâr” adlı oyunları; Müjdat Gezen’in “Salak Oğlum” oyunu; Mukadder Özakman’ın “Çevreci” oyunu; Yılmaz Biçer’in “Revani Hanım’ın Kısmeti” adlı oyunu tespit edilen yeni oyunlar arasındadır. Ayrıca bu listeye, Hasan Hüseyin Karabağ’dan temin edilen “Ters Evlenme” oyunu ile Sema İslim Utandı’dan alınan “Safinaz’ın İzdivacı” adlı oyun da dâhil edilebilir. Görüldüğü üzere, hem ortaoyunu repertuarı sayıca artmakta hem de bu gelenek günümüzde bilhassa yazılı ortamda hâlâ yaşatılmaktadır.

1.4. ORTAOYUNUNDA OYUN YAPISI

Ortaoyunu her ne kadar irticalen icra edilen bir tür olsa da, temsillerin akışı tamamen tesadüflere bağlı değildir. Oyuncuların çıkış sıralarını belirten ve oyunun işleyişini ana hatlarıyla gösteren bir kanava/oyun iskeleti mutlaka bulunmaktadır. Ortaoyununun rejisörü/yönetmeni konumundaki Pişekâr, oyun başlamadan önce bütün oyunculara bu kanavayı kısaca anlatmakta (Tecer, 1955e: 8), böylece oyun içinde kendiliğinden bazı bölümler oluşmaktadır.

Klasik bir ortaoyunu gösterisi 6 bölümden oluşmaktadır. Bunlar “curcuna, giriş, ara fasıl, muhavere, fasıl, bitiş”tir. XIX. asırda hâlâ var olan (Tecer, 1955ç: 11) “curcuna” bölümünün sonraları ortaoyunundan kaldırıldığı, fasıl bölümünde anlatılacak olayı desteklemek maksadıyla “giriş”ten hemen sonra yer alan “ara fasıl” bölümünün ise eldeki 36 oyun metninden 9’unda kullanıldığı görülmektedir. Bugüne kadar yayımlanan kitap ve makalelerde ortaoyunu temsilleri “giriş, muhavere, fasıl, bitiş” şeklinde bölümlenip “curcuna ve ara fasıl” bölümleri ya hiç anılmamış ya da bir-iki satır açıklamayla geçirilmiştir. Oysa en az birkaç yüzyıl boyunca temsillerde varlığını sürdüren bu bölümleri ayrı başlıklar altında ele almak ve belli başlı özelliklerini dile getirmek daha doğru olacaktır.

1.4.1. Curcuna

Gelişim evreleri net olarak ortaya konulamadığı için, ortaoyununun ilk oynanış biçimi hakkında yeterince bilgi sahibi değiliz. Yine de kaynaklarda yer alan kısıtlı bilgiler incelendiğinde, klasik ortaoyunu temsillerinin bir “curcuna” ile başladığı görülmektedir.

“Karışıklık, gürültü” gibi anlamlara gelen curcuna terimi, köçekler ile sivri külahlı, gülünç elbiseli, bazen maskeli curcunabazlar tarafından asıl oyuna başlanmadan evvel gerçekleştirilen dansı ihtiva etmektedir. Başka bir ifadeyle curcuna, “birlikte oynayıp coşkunluğudur” (Gazimihal, 1962: 2750). Curcunada raksın yanında musiki de önemli bir unsurdur. Curcunabazlar bir taraftan raks ederken bir taraftan da müziğin tesiriyle şarkılar söyleyip kendilerinden geçmektedir. Bu açıdan bakıldığında curcuna, “raksla taklidin, türkü ve nükteli muhaverelerin birbirine karıştığı bir geçit” töreni hüviyeti taşımaktadır (Tecer, 1955c: 10). Seyirciyi eğlendirmenin yanında insanların dikkatini meydana toplamak gibi bir işlevi de vardır.

Curcuna geleneğinden bahis açan en eski kaynaklardan biri, Gelibolulu Mustafa Ali’nin 1582 Şenliği’ni konu alan surnamesidir. Curcunaya çıkanları “Kimi mudhik kimisi şîrîn-kâr/ Hünerin her biri kıldı izhâr” beytiyle anlatmaya başlayan Ali, üzerlerinde kâğıttan yapılmış giysiler ve başlarında kırmızı, yeşil veya siyah renkli kâğıt külahlar bulunan oyunculardan bahsetmiş; onların halini “Tut ki mecnûn idiler lâ-ya‘kıl” ve “Sanasın seng-i mezâr olmuşlar” mısralarıyla tasvir etmiştir (Arslan, 2008: 454). Lakin sözü edilen curcuna faslından sonra bir ortaoyunu temsilinin başlayıp başlamadığına dair malumat bulunmamaktadır.

III. Ahmed’in 1720 yılında İstanbul’da düzenlediği şenliği detaylı olarak anlatan Seyyid Vehbi, surnamesinin bir yerinde sözü curcunaya getirmiştir. “Evvelâ ol ecinne sûretlü, ucûbe heyetlü eşhâs-ı şetâret-ihîsâs, *curcuna* tabîr olunur bâzî-i suhre-sâzî ile bast-ı bûriyâ-yı inbisât ve dâire-i sâye-bânı za‘ferân-zâr-ı hande-i neşât itdiler.” (Arslan, 2009: 174) diyerek tuhaf görünüşlü ve hayli neşeli kişilerin “curcuna” adı altında türlü maskaralıklar yaparak ahaliyi eğlendirdiğinden söz etmiş ve tıpkı Gelibolulu Mustafa Ali gibi curcunaya çıkma geleneğinin eskiliğini kayıt altına almıştır.

1812-1831 yılları arasını Osmanlı sarayında geçiren Hızır İlyas Ağa, sarayda tertip edilen bir ortaoyunu gösterisini anlatırken curcunadan da bahis açmaktadır. İlyas Ağa, temsil başlamadan önce Pişekâr ve Kavuklu'nun da aralarında yer aldığı bütün kol oyuncularının meydanda toplandığını ve kısa süren gürültülü bir geçit yaptıklarını ifade etmektedir (Hızır İlyas Ağa, 2011: 389). Burada sözü edilen, curcunadan başkası değildir.

Eski İstanbul'a dair müşahedelerini anlatan Ali Rıza Bey, curcuna hakkında daha detaylı malumat vermektedir. Ondan öğrendiğimize göre, oyuna geçilmeden önce çalgı takımı bir köçek havası çalmaktadır. Ardından on iki kişilik köçek grubu meydana doluşup raks etmeye başlamakta, sivri külahlı bir nekre elindeki şakşakla onları izlemektedir. Daha sonra kol takımının bütün üyeleri meydanda belirmektedir. Başlarında sivri külahlar, sırtlarında tuhaf elbiseler vardır. Müzik eşliğinde hep bir ağızdan şarkılar söyleyip “Ala, ala, hey!” diye bağırmakta, bir yandan da türlü maskaralıklar yapıp tabiatla ne kadar tuhaf mahlukat varsa hepsini taklit etmektedirler. Bir süre sonra curcunanın tamamlandığı ve meydanın boşaltılmasının ardından “giriş” bölümüne geçildiği görülmektedir (Ali Rıza Bey, 2001: 154).

Macar Türkolog İgnacs Kunos da Eskişehir'de izlediği bir ortaoyunu temsilini anlatırken “Başlarında sivri kâğıt külahlar olduğu halde hep oyuncular çalgı havasına uygun adımlarla meydana girip curcuna teperler; meydanı birkaç kez dolaştıktan sonra dışarıya çıkarlar.” (Kunos, 2001: 75) demektedir ve yine curcunaya çıkma geleneğinden bahis açmaktadır. Lakin bu gürültülü geçit töreni, sonraki yıllarda kademeli olarak kaldırılmış, oyunlara direkt olarak “giriş” bölümüyle başlanır olmuştur.

Bu çalışmada incelemeye tabi tutulan oyunlar içerisinde 2 ortaoyunu metninde curcuna bölümüne rastlanmaktadır.³⁶ Genç Oyuncular Topluluğu'nun yazıp oynadığı “Vatandaş Oyunu” ile Caner Bilginer'in “Hayırlı Evlat” adlı oyunu, tıpkı tarz-ı kadîm ortaoyunu gösterileri gibi curcunayla başlamaktadır.³⁷ “Hayırlı Evlat” oyununun hemen başında curcuna faslı şöyle anlatılmaktadır: “Oyunun başlama zamanı gelince curcuna

³⁶ Bu arada, yeni bir oyun olmayıp “Telgrafçı” oyununun yeniden yazımı olan “İnternetçi” oyununda da curcunaya rastlanmaktadır. “İnternetçi” oyunu, ikinci bölümdeki “Ortaoyununda Senaryo” başlığı altında detaylı olarak ele alınacaktır.

³⁷ “Pazarcılar” oyununun hemen başında zurna, Kürt havasını çalmakta ve dört Kürt meydana girip yöresel bir oyun sergilemektedir (Cevdet Kudret, 2007b: 371). Ancak yukarıda sözü edildiği şekilde bir curcuna ortamı söz konusu olmadığı için, sergilenen oyun curcuna kapsamında değerlendirilmemiştir.

yürüyüşü için oyuncular yerlerini alırlar. Zurna ve çiftenara kolun önünde olmak üzere palangaya doğru curcuna yürüyüşü başlar. Curcuna yürüyüşü ve meydan faslından sonra, zurna ve çiftenara meydanda kendilerine ayrılan yere otururlar” (Bilginer, 2001: 13). “Vatandaş Oyunu” ise daha ilginç bir curcunaya sahne olmaktadır. Evvela loş bir ışık altında uzun ve renkli pelerinler giyen, yüzü maskeli oyuncular belirmekte ve çıkardıkları gürültüyle ortalığı inletmektedir. Ardından, içlerinden biri “Susalım, susalım, susalım. Bitsin artık curcuna; başlayalım oyuna.” (Genç Oyuncular, 1962: 10) diyerek curcuna bölümünü sonlandırmaktadır.

1.4.2. Giriş/Öndeyiş

Ortaoyunu gösterilerinin ikinci bölümüdür. Asıl olayla hiçbir ilgisi olmayıp sadece oyunun adını seyirciye duyurma görevini üstlenmektedir. Curcunaya çıkma geleneğinin terk edilmesinin ardından, temsillerin doğrudan bu kısa bölümle başladığı görülmektedir.

Giriş, meydanda hazır bulunan çalgı takımının Pişekâr havasını çalmasıyla başlamakta; ardından üzerinde kendine has kıyafetleri bulunan Pişekâr, ağır adımlarla meydana girmektedir. Bir devir yaparak meydanın dört tarafını selamladıktan sonra çalgı takımının önünde duran Pişekâr, zurnacı ile şöyle bir konuşma gerçekleştirmektedir:

Pişekâr: Efendim cümleten sefalar geldiniz! (*Zurnacıya dönerek*) Amma benim pehlivanım.

Zurnacı: Buyur benim pehlivanım.

Pişekâr: Bu da hesap değil.

Zurnacı: Efendim, nedir hesabın?

Pişekâr: Burnunu ye kasabın. “.....” oyununun taklidini aldım. Çal da oyunumuz başlasın; tenezzülen teşrif buyuran zevat-ı muhtereme zevk-yâb olsunlar.

Kimi zaman bazı kelime değişiklikleri görülmekle birlikte, yukarıdaki Pişekâr-zurnacı diyalogu birçok oyunun giriş bölümünde karşımıza çıkmaktadır. Ancak bu klasik diyalog yapısı her zaman korunmak zorunda değildir. Mesela, Cevdet Kudret’in yayımladığı 23 oyun içerisinde “Çeşme”, “Kanlı Nigâr”, “Mahalle Baskını”, “Meyhane

Âlemi”, “Pazarcılar”, “Tahir ile Zühre”, “Tireli” oyunlarında zurnacının yer almadığı, kısa bir konuşma yapmak suretiyle Pişekâr’ın oyunları tek başına açtığı görülmektedir.

Yakın zamanda kaleme alınan metinlerde ise durum biraz daha farklıdır. İncelemeye tabi tutulan 13 yeni oyun içerisinde “Geçmiş Zaman Olur ki”, “Hayırlı Evlat”, “Dünyada Mekân yahut Hilekâr”, “Ters Evlenme”, “Safnaz’ın İzdivacı” oyunları klasik “giriş” bölümüyle başlamaktadır. “Kavuklu İş Buldu” bir meddahın³⁸, “Kavuk” ise Pişekâr’ın yaptığı kısa konuşmanın ardından, klasikleşen Pişekâr-zurnacı konuşmasıyla açılmaktadır. “Yazıcı”, “Vatandaş Oyunu”, “Mamlet’in Babasını Kimler Öldürdü”, “Çevreci”, “Revani Hanım’ın Kısmeti” adlı oyunları, kısa bir konuşma yapan Pişekâr tek başına açmaktadır. “Salak Oğlum” adlı oyunun ise geleneğin aksine doğrudan “fasıl” bölümüyle başladığı görülmektedir.

1.4.3. Ara Fasil

Çoğu ortaoyunu temsilinde “giriş”ten hemen sonra “muhavere” bölümüne geçilmektedir. Lakin ihtiyaç duyulması halinde, bu iki bölümün arasına bir “ara fasıl” eklendiği de görülmüştür. Ara fasla yer verilmesinin sebebi, ileride fasıl bölümünde anlatılacak olaylara zemin hazırlamaktır.

İncelenen 36 oyunun 9’unda ara fasla rastlanmaktadır. Bunlardan 8’inde Pişekâr, 1’inde Kavuklu başroldedir. Yanlarında ise, çoğunlukla zenneler bulunmaktadır. Zennelerin en büyük derdi, kiralık ev bulmaktır. Pişekâr veya Kavuklu yardımlarına koşup onlara bir ev kiralamaktadır.

“Fotoğrafçı” oyununda, anneleri ölünce yalnız kalan zenneler, kendilerine yeni bir ev bulması için Pişekâr’a ulaşırlar. “Kunduracı”da, mahallede namusuyla ilgili dedikodular çıkan zenne, Pişekâr’dan yeni bir ev bulmasını ister. “Meyhane Âlemi”nde, kocasının içkisinden ve hovardalığında bıkan zenne; annesi ile kız kardeşini de yanına alıp evi terk eder ve kendilerine yeni bir ev bulması için Pişekâr’a başvurur. “Ödüllü”de, kocasından kalan malı mülkü idare etmekte zorlanan zenne, kızıyla evlendirecek güçlü bir damat bulabilmek için Pişekâr’dan yardım ister. “Sünnet”te, oğlunu sünnet ettirmek isteyen zenne, organizasyon için Pişekâr’a müracaat eder. “Dünyada Mekân yahut Hilekâr” oyununda kocasının borçları yüzünden evine haciz

³⁸ Ünver Oral, meddahın konuştuğu kısmı “Ön Açılış” başlığı altında vermiştir (Oral, 2000: 13-16).

gelen zenne, Pişekâr'dan kendilerine yeni bir ev bulmasını talep eder. “Hamam” oyununda, meydanda zennelerin yerine Çelebi vardır. Babadan kalma hamamı işletmek isteyen Çelebi, bu iş için Pişekâr'dan akıl alır.

“Kavuklu İş Buldu” oyunu her anlamda diğer oyunlardan farklılık arz etmektedir. Bu oyunda ara fasıl bölümü, geleneğe ters olarak muhavere kısmında bulunan arzbâr ile tekerleme bölümlerinin arasında yer almaktadır. Ayrıca daha önceki ara fasıllarda Pişekâr varken, bu kez Kavuklu ortaya çıkmakta ve kalacak yer arayan zenneye kendi evini kiralamaktadır.

“Hayırlı Evlat” oyununda da ara fasıl bölümü bulunmakta olup bu bölümün asıl olayla hiçbir ilgisi yoktur. Yine geleneğe uygun olmayan bir yaklaşımla muhavere bölümünden sonra karşımıza çıkan ara fasıl, Pişekâr ile Külhanbeyi arasında geçen kısa bir sohbetten ibarettir.

1.4.4. Muhavere/Söyleşme

Muhavere, ortaoyunu temsillerinin en önemli kısımlarından biridir. Oyunun başrol oyuncularını olan Pişekâr ile Kavuklu, ilk kez bu bölümde bir araya gelmekte ve aralarında adeta bir çene yarışı vuku bulmaktadır. Bu esnada seyirci, Kavuklu ile Pişekâr'ı daha yakından tanıyıp onların aileleri ve işleri hakkında bilgi sahibi olmaktadır.

Muhavere bölümü, kendi içerisinde ikiye ayrılmaktadır: arzbâr, tekerleme.

1.4.4.1. Arzbâr

Muhaverenin bu kısmı, zurnanın Kavuklu havasını çalmasıyla başlamakta, ardından Kavuklu ile Kavuklu arkası sohbet ederek meydana girmektedir. Kavuklu arkası rolünde “Cüce, Kambur veya Denyo” olup bu kişiler bazen Kavuklu'nun oğlu, bazen de mahallenin çocuğudur.³⁹ Sohbetlerinin konusu ise adres bulma, evden çıkarken kapıyı kilitleme, fenerin yanlarında olup olmaması gibi önemsiz mevzulardır. Bu arada, incelenen 36 oyun içerisinde “Eskici Abdi, Kunduracı, Ödüllü, Meyhane Âlemi, Vatandaş Oyunu, Kavuklu İş Buldu, Mamlet'in Babasını Kimler Öldürdü, Çevreci,

³⁹ “Sandıklı” oyununda Kavuklu arkası rolünde iki Kambur vardır. “Yazıcı”da Kavuklu arkasının adı Behzad, “Kavuk”ta ise Zügürt'tür.

Revani Hanım'ın Kısmeti, Safinaz'ın İzdivacı" adlı oyunlarda Kavuklu arkasının yer almadığı, Kavuklu'nun meydana tek başına çıktığı görülmüştür.

Arzbârda evvela Kavuklu ile Pişekâr'ın karşılaşması sağlanmaktadır. Kavuklu'yla Kavuklu arkası sohbet ederek meydana dolaşırken, bir anda kenarda bekleyen Pişekâr'ı fark etmekte, aşırı paniğe bağlı olarak yere düşüp yuvarlandıkları veya birbirlerinin üzerine kapaklandıkları görülmektedir. Böylece arz bârın ilk sahnesi tamamlanmakta ve sıra Pişekâr ile Kavuklu'nun sohbet edip tanışmasına gelmektedir. Kavuklu'nun meydana tek başına çıktığı oyunlarda ise, panik halinde yerde yuvarlanma sahnesi bulunmayıp doğrudan tanışma faslına geçilmektedir.

Tanışma sahnesi, klasikleşmiş bir yapıya sahiptir. Birçok oyunda Pişekâr'ın ilk bakışta Kavuklu'yu tanıdığı, ancak Kavuklu'nun onu bir türlü anımsayamadığı görülmekte, bu yüzden Pişekâr kendini Kavuklu'ya hatırlatmak için dil dökmektedir. Aslında bu uzun sohbet "iki tarafın hüviyetlerini, vasıflarını, mesleklerini, aile ve semtlerini, hatta meziyet ve kusurlarını seyircilere anlatmak için bir vesiledir" (Felek, 1944b: 4). Sonunda, ikilinin çocukluk arkadaş olmalarına rağmen yıllardır görüşemedikleri ortaya çıkmakta, böylece Pişekâr ile Kavuklu'nun tanışması meselesi de halledilmektedir.⁴⁰ Bu arada "Bahçe, Fotoğrafçı, Kâğıthane Sefası, Kızlar Ağası, Kunduracı, Mandıra, Sünnet, Tahir ile Zühre, Geçmiş Zaman Olur ki, Dünyada Mekân yahut Hilekâr, Revani Hanım'ın Kısmeti, Safinaz'ın İzdivacı" adlı oyunlarda, sözü edilen hatırlama sahnesi görülmemektedir. Çünkü Pişekâr ile Kavuklu zaten tanışmaktadır. "Yazıcı" oyununda ise, karşısındakini ilk tanıyan Kavuklu olur ve bu kez o, Pişekâr'a kendini hatırlatmak için uğraşır.

Arzbârda Pişekâr'ın mesleğini de öğreniriz. O, çoğunlukla muhtardır. Bazen de mesleği söylenmeden "mahallenin önde geleni" diye takdim edilmektedir. Pişekâr'a bütün mahalleye hâkim olabileceği bir uğraş verilerek, onun oyundaki diğer taklitleri eskiden beri tanınmasının önü açılmaktadır. Bu arada, son dönemlerde yazılan ortaoyunu metinlerinde Pişekâr'ın bekçilik, bir holdingde personel şefliği, bir dernekte başkan vekilliği yaptığı da görülmüştür.

⁴⁰ Tanışma faslı diğer oyunlarda arz bâr kısmında halledilirken, sadece "Kavuklu İş Buldu" adlı oyunda Pişekâr ile Kavuklu'nun "tekerleme" kısmından hemen sonra tanıştıkları görülmektedir.

1.4.4.2. Tekerleme

Arzbârın ardından, muhaverenin ikinci kısmı olan “tekerleme”ye geçilir. Asıl olayla hiçbir bağlantısı olmayan bu bölüm, Kavuklu’nun söz oyunlarındaki maharetini gösterebilmesi için tertip edilmiştir. Ercüment Ekrem Talu, Musahipzade Celal ve Sadi Yaver Ataman, ortaoyununda tekerleme anlatma geleneğinin Kavuklu Hamdi Efendi ile başladığını dile getirmektedir (Talu, 1945: 6; Musahipzade Celal, 1992: 76; Ataman, 1974: 38).

Ortaoyunun bu bölümünde Kavuklu, olağanüstü bir olayı sanki kendi başından geçmiş gibi anlatmakta; “olmayacak işler, hiçbir açıklama gerektirmeden bir anda gerçeğin bir parçası” oluvermektedir (And, 1961a: 7). Pişekâr, anlatılanları gerçekmiş gibi can kulağıyla dinleyip sık sık sorular sorarak bölümün genişlemesine katkı sağlamaktadır. Bu soruları zaman zaman Kavuklu’yu canından bezdirse de, Kavuklu masal tadındaki hayalî olayı anlatmayı sürdürerek en sonunda anlattıklarının bir “rüya” olduğunu açıklamaktadır. Pişekâr, her şeyin bir hayalden ibaret olduğunu öğrenince çok şaşırıp Kavuklu’nun kafasına elindeki pastav ile yavaşça vurmakta ve böylece tekerleme bölümü tamamlanıp asıl olayın sergilendiği “fasıl” bölümüne geçilmektedir. Sadece “Büyücü”, “Kanlı Nigâr” ve “Vatandaş Oyunu”nda anlatılanların rüya/hayal değil “gerçek” olduğu söylenmiştir. Bu arada, anlatılan tekerlemenin en son ana kadar bir rüya/hayal olduğunun anlaşılmaması, Kavuklu’nun hikâye etmedeki başarısının yanında Pişekâr’ın verdiği tepkilerin inandırıcılığına da bağlıdır.

Ortaoyunu gösterilerinde anlatılan tekerlemelerin sayısı kesin olarak bilinmemektedir. Ahmed Rasim, *Muharrir Bu Ya* adlı eserinde Hamdi Efendi’nin repertuvarında 19 tekerleme bulunduğunu söylemekte (Ahmed Rasim, 1969: 84), *Tarih ve Muharrir*’de ise bu sayının 30’u geçmediğini belirtmektedir (Ahmed Rasim, 1993: 66). Musahipzade Celal, ortaoyununda 50’yi aşkın tekerlemenin varlığından söz açmakta, lakin bu bilginin kaynağını açıklamamaktadır (Musahipzade Celal, 1992: 76). Her iki araştırmacının da sadece sayı vermekle yetindikleri, tekerlemelerin isimlerini zikretmedikleri dikkati çekmektedir.

Selim Nüzhet, *Türk Temaşası (Meddah-Karagöz-Ortaoyunu)* adlı eserinde ortaoyunu temsillerinde sıkça yer bulan 28 tekerlemenin isimlerini sıralamıştır (Gerçek, 1942: 137-138). Osman Cemal Kaygılı *Politika* gazetesinin 2 Şubat 1930 tarihli

nüshasında kendi yazdığı 1 tekerlemeyi neşretmiş (Kaygılı, 1930: 3), Refi Cevat Ulunay *Milliyet* gazetesinde Hamdi Efendi'den duyduğu 1 tekerlemenin metnini yayımlamıştır (Ulunay, 1965a: 2; Ulunay, 1965b: 2). Cevdet Kudret ise, yukarıdaki kaynaklarda sözü edilmeyen 7 tekerlemenin adlarını vermiştir (Cevdet Kudret, 2007a: 62). Bu durumda, tamamının metni elimizde olmasa da adı kayda geçen tekerleme sayısı 37'yi bulmaktadır.

Cevdet Kudret'in yayımladığı oyunların tamamında tekerleme bölümü mevcuttur. “Bahçe” oyununda kızak tekerlemesi; “Büyücü”, “Kanlı Nigâr” ve “Mahalle Baskını”nda dilenci vapuru tekerlemesi; “Çeşme” ve “Çivi Baskını”nda gelincik tekerlemesi; “Eskici Abdi”de dalgıç tekerlemesi; “Ferhad ile Şirin”de yangın tekerlemesi; “Fotoğrafçı”da tayyare tekerlemesi; “Gözlemeci”de yüzen yalı tekerlemesi ile telgraf tekerlemesi⁴¹; “Hamam”da pazar yeri/lahana tekerlemesi; “Kâğıthane Safası”nda kuyu tekerlemesi; “Kızlar Ağası”nda canavar balık tekerlemesi; “Kunduracı”da kahve kutusu tekerlemesi; “Meyhane Âlemi”nde kismet kandili tekerlemesi; “Ödüllü”de hamam tekerlemesi; “Pazarcılar”da beygir kuyruğu tekerlemesi; “Sandıklı”da kabak tekerlemesi; “Sünnet”te tımarhane tekerlemesi; “Tahir ile Zühre”de kayık tekerlemesi; “Telgrafçı”da ipekböceği tekerlemesi; “Tireli” oyununda ise esrar tekerlemesi anlatılmaktadır.⁴²

Yakın zamanda kaleme alınan 13 oyunun 9'unda tekerleme bölümünün klasik şekliyle yer aldığı görülmektedir. “Yazıcı” oyununda sülük tekerlemesi, “Vatandaş Oyunu”nda kaçak mal tekerlemesi, “Geçmiş Zaman Olur ki”de şet kuşanma tekerlemesi, “Kavuk”ta damar nakli tekerlemesi, “Hayırlı Evlat”ta hortumlama müdürü tekerlemesi, “Dünyada Mekân yahut Hilekâr”da Kıbrıs tekerlemesi, “Revani Hanım”ın Kismeti”nde kaza tekerlemesi, “Ters Evlenme”de gemici/dümenci tekerlemesi, “Safinaz’ın İzdivacı” oyununda ise kuyu tekerlemesi⁴³ anlatılmaktadır.

Geriye kalan 4 oyun, tekerlemenin icrası bakımından yukarıdaki oyunlardan ayrılmaktadır. “Mamlet’in Babasını Kimler Öldürdü” oyununda daha önce “Telgrafçı”da anlatılan “ipekböceği tekerlemesi”nin güncellenmiş hali göze

⁴¹ Oyunun yer aldığı yazmada tekerlemenin anlatıldığı bazı sayfalar eksik olduğu için, iki tekerlemenin birbirine nasıl bağlandığı bilinmemektedir.

⁴² “Mandıra” oyununda tekerlemenin sadece başlangıcı mevcut olup devamının yer aldığı sayfalar kaybolmuştur. Haliyle, bu oyunda hangi tekerlemenin anlatıldığı meçhuldür.

⁴³ Bu tekerlemenin “Kâğıthane Safası” oyununda yer alan “kuyu tekerlemesi” ile hiçbir bağı yoktur.

çarpmaktadır. Ancak oyunun akılda kalan tarafı tekerlemesi değil, bunu anlatan kişidir. Diğer oyunlarda tekerlemeyi her zaman Kavuklu anlatırken, bu oyunda ilk kez Pişekâr anlatmıştır. “Kavuklu İş Buldu” oyununda anlatılan “metro tekerlemesi”nin yeri dikkat çekicidir. Oyunda tekerleme bölümü, klasikleştiği üzere arzbârdan sonra değil, ara fasıldan sonra gelmektedir. Ayrıca pek çok tekerlemenin sonunda, dinlediği olayın bir rüya olduğunu öğrenen Pişekâr’ın Kavuklu’ya pastav ile hafifçe vurduğu görülürken, burada anlatılanların rüya olduğuna inanmak istemeyen Pişekâr’a Kavuklu pastav ile vurmaktadır. “Çevreci” ve “Salak Oğlum” adlı oyunlarda ise tekerleme bölümüne rastlanmamaktadır. “Çevreci”de arzbârdan sonra fasıl bölümüne geçildiği, “Salak Oğlum”un ise önünde hiçbir bölüm olmaksızın direkt olarak fasıl bölümüyle başladığı görülmektedir.

“Gerçeküstücü kuruluşuyla ortaoyununu çağdaş tiyatroya yaklaştıran” (And, 1962d: 2601) tekerleme bölümünün belirgin özelliklerinden biri, anlatılanların asıl olaydan bağımsız birer rüya olmasıdır. Ancak “Büyücü” ve “Vatandaş Oyunu”nda bu durum farklılık arz etmektedir. Sözü edilen oyunlarda tekerleme bölümü, asıl olayın anlatıldığı “fasıl” bölümüyle bağlıdır.

Genel olarak bakıldığında, eldeki tekerleme metni sayısı hiç de az değildir. Cevdet Kudret’in *Ortaoyunu* adlı eserinde 22, yakın zamanda kaleme alınan oyunlarda ise 11 tekerleme metni bulunduğu görülmektedir. Osman Cemal Kaygılı’nın *Politika* gazetesinde neşrettiği “Darülbedayi tekerlemesi” (Kaygılı, 1930: 3) ile Refi Cevat Ulunay’ın *Milliyet* gazetesinde yayımladığı “öbür dünya tekerlemesi” (Ulunay, 1965a: 2; Ulunay, 1965b: 2) de ilave edince sayı 35’i bulmaktadır.⁴⁴

⁴⁴ “Büyücü”, “Fotoğrafçı”, “Hamam”, “Kanlı Nigâr” ve “Telgrafçı” oyunlarının yeniden yazımı olan sırasıyla “Büyücü Hoca”, “Fotoğrafçı”, “Çifte Hamamlar”, “Kadın Hilesi yahut Kanlı Nigâr” ve “İnternetçi” oyunlarında yer alan tekerlemeler bu sayıya dahil değildir. “Büyücü Hoca”da uçan hamam tekerlemesi, “İnternetçi”de elektrikçi çırağı tekerlemesi anlatılmıştır. “Kadın Hilesi yahut Kanlı Nigâr”da yağlı güreş tekerlemesi ismen anılmış, “Çifte Hamamlar”da daha önce “Gözlemeci”de görülen telgraf tekerlemesi anlatılmış, “Fotoğrafçı”da ise tekerleme bölümüne yer verilmemiştir. Bu durumda, “Büyücü Hoca” ve “İnternetçi” oyunlarındaki tam metinler de ilave edilince eldeki tekerleme metni sayısı 37 olmaktadır.

1.4.5. Fasıl/Oyun

Pişekâr ile Kavuklu'ya zenneler ve diğer taklitlerin de katılımıyla belirli bir olayın sahnelendiği fasıl, ortaoyunu temsillerinin en uzun bölümüdür. Oyunlar, fasıl bölümünde sahnelenen olaya göre isimlendirilmektedir.

Fasıl bölümü, işsiz olan ve maddi açıdan büyük sıkıntı yaşayan Kavuklu'ya Pişekâr'ın bir dükkân kiralaması veya bir iş bulmasıyla başlamakta, az sayıda oyunda Kavuklu'ya bir de ev kiraladığı görülmektedir. Böylece, Kavuklu'nun daima meydanda kalmasının önü açılmaktadır. Eski metinlerde “demircilik, fotoğrafçılık, gözlemecilik, aktarlık, kahvecilik, kâhyalık, kunduracılık, bekçilik, pazarcılık, telgrafçılık” gibi işlerle karşımıza çıkan Kavuklu, son dönemde yazılan ortaoyunu metinlerinde “emlakçılık, devlet memurluğu, muharrirlik” gibi işlere yönelmiştir. Bu değişimde, hiç şüphesiz çağın gereklerinin payı büyüktür.

Kavuklu'nun müşkülünün giderilmesinin ardından taklitler palangada bir bir belirmektedir. Bazen Kavuklu'nun dükkânına müşteri olarak geldikleri, bazen de aynı mahallede ev kiralayan zenneleri ziyaret ederken Kavuklu'yla yollarının kesiştiği görülmektedir. Kendilerine has kıyafetleri, dil özellikleri ve müzikleriyle meydanda boy gösteren taklitlerin sayıları ve çıkış sıraları oyundan oyuna değişmektedir. Selim Nüzhet, yaklaşık 2-3 saatlik bir ortaoyunu temsiline Kavuklu ile Pişekâr'ın konuşmalarının en fazla bir saat sürdüğünü, geri kalan süreyi ise taklitlerin doldurduğunu söyleyerek onların fasıl bölümündeki önemine işaret etmektedir (Gerçek, 1942: 142).

Fasılda anlatılanlar, çoğunlukla belirli bir olay etrafında cereyan etmektedir. Ancak bu olay, mutlaka bir “mesaj” içermek zorunda değildir. Zaten oyunun hemen başında Pişekâr'ın zurnacıya seslenirken söylediği “Çal da oyunumuz başlasın; tenezzülen teşrif buyuran zevat-ı muhtereme zevk-yâb olsunlar.” cümlesi, oyunlarda mesaj verme kaygısından ziyade “eğlendirme isteğinin” ağır bastığını göstermektedir. Haliyle, namus gibi en ciddi konuların ele alındığı oyunlarda bile “Bu hal, ne senin ailende, ne de benim kızımda vardır. Maksat, ibret alınsın diye bir vakayı temsilden ibarettir. Velinimetler affetsinler.” (Cevdet Kudret, 2007a: 253) denilerek mevzu hemen kapatılmakta, kıssadan hisse çıkarıp çıkarmamaksa seyircinin gönlüne bırakılmaktadır.

Fasıl bölümünde ele alınan konular arasında “yoksulluk, işsizlik, cehalet ve ahlaki yozlaşma” öne çıkmakta (Tekerek, 2001: 55), oyunların çoğunda küçük bir mahallede vuku bulan sıradan mevzular işlenmektedir. Anlatılanlar genellikle basit bir mantık üzere inşa edildiği için, gelişim süreçleri de sade ve hızlıdır. Olayların psiko-sosyal nedenleri incelenmemekte; serim, düğüm ve çözümlere yer verilmemektedir (Ünlü, 2006: 101). Önemli olan, farklı tiplerin aynı meseleye dair tepkilerini seyirciye göstermektir. Buna bağlı olarak neden-sonuç ilişkisi geri plana atılmakta, bölüm bütünlüğünden ziyade her tipin bireysel performansı öncelenmektedir. “Olay dizisinin yalınlığını sağlayan bir diğer unsur da, çatışmanın okumuş-cahil, zengin-yoksul, kültürlü-kültürsüz gibi komiğin ve söz oyunlarının doğmasını sağlayan karşıtlıklar üzerine kurulu olmasıdır” (Ünlü, 2006: 101).

Metin And, fasıl bölümünde anlatılan olayları kaynak bakımından “gerçek ve yapıntı” olmak üzere ikiye ayırmaktadır. And’a göre, kaynağını gerçek hayattan alan oyunlar “çağlarının olaylarını; görenek, gelenek ve törelerini; günlük yaşayışını; çeşitli eğilimlerini yansıtmaktadır.” Ağırlıklı olarak hayal dünyasından beslenen yapıntı oyunlar ise “masallar, efsaneler ve başka oyunlardan aktarıldır” (And, 1970a: 73).

Oyunlarda işlenen mevzuları peşi sıra görüp aralarında bir mukayese yapabilmek adına, incelemeye tabi tutulan -yeniden yazımlar hariç-⁴⁵ 36 ortaoyunu metninin fasıllarını burada kısaca özetlemekte fayda vardır:

“Bahçe” oyunu (Cevdet Kudret, 2007a: 109-161), Pişekâr tarafından işletilen bahçeye girebilmek için Kavuklu’nun verdiği mücadeleyi konu almaktadır. Çelebi babadan kalma bahçeyi işletip güzelleştirmesi için Pişekâr’a başvurmuş, o da burayı bir tarafında sebzelerin yetiştiği diğer tarafında çalgının olduğu genişçe bir mesire alanına çevirmiştir. Bunu duyan Kavuklu bahçede kendisi için bir iş talep etse de, Pişekâr kibar insanların uğrak yeri haline getirmek istediği böyle bir bahçeye Kavuklu’yu sokmak istemez. Oyunun sonunda palangaya nara atarak gelen Matiz, mahalle arasında böyle çalgılı bir yer açmanın doğru olmadığını söyleyerek bahçeyi kapatır ve içeride eğlenen ahaliyi dağıtır.

⁴⁵ “Büyücü”, “Fotoğrafçı”, “Hamam”, “Kanlı Nigâr” ve “Telgrafçı” oyunlarının yeniden yazımı olan sırasıyla “Büyücü Hoca”, “Fotoğrafçı”, “Çifte Hamamlar”, “Kadın Hilesi yahut Kanlı Nigâr” ve “İnternetçi” adlı 5 oyun, ikinci bölümdeki “Ortaoyununda Senaryo” başlığı altında ayrıntılı olarak ele alınacak; eski ve yeni halleri karşılaştırılacaktır.

“Büyücü” (Cevdet Kudret, 2007a: 163-185), Kavuklu ile alacaklıları arasında vuku bulan olayları konu edinmektedir. Alacaklılarına izini kaybettirmek isteyen Kavuklu, Pişekâr’ın yardımıyla yeni bir ev kiralar ve burada karısıyla birlikte yaşamaya başlar. Ancak alacaklılar bir türlü peşlerini bırakmaz. Onlardan kurtulmak isteyen Kavuklu, kapısına gelen alacaklıları Hoca Yakup Efendi’den öğrendiği bir büyüye başvurarak dondurur. Yakup Efendi öğrettiği büyüün kötü amaçlar için kullanıldığını duyunca palangaya gelip Kavuklu’nun yaptığı büyüü bozar. Bütün taklitler özgürlüğüne kavuşur; cezalandırılması istenen Kavuklu ise kalabalık ahali tarafından karakola götürülür.

“Çeşme”de (Cevdet Kudret, 2007a: 237-253) Kavuklu’nun karısının I. Çelebi ile, Pişekâr’ın kızının ise II. Çelebi ile yaşadığı yasak aşk anlatılmaktadır. Karısının namusu hakkında mahallelinin çıkardığı dedikodulardan rahatsız olan Kavuklu, işin iç yüzünü araştırmaya karar verir. Mahallenin ileri gelenlerine karısı hakkında bir şey bilip bilmediklerini sorar, ancak istediği malumata ulaşamaz. Bu arada komşuların söyledikleri doğrudur. Hem Kavuklu’nun karısının hem de Pişekâr’ın kızının birer âşığı vardır. Bir gün her iki zenne de evde âşıklarıyla birlikte basılırlar. Çelebilerden biri küfeye, diğeri çuvala saklanmak istese de Kavuklu, Çelebilerin foyasını ortaya çıkarır. Oyun, zennelerin suçunun affedilmesiyle son bulur.

“Çevreci” oyunu (Özakman, 2012: 223-240) Çevre Bakanlığı Denetim Kurulu Başmüsteşarı olan Kavuklu’nun, gizli bir görevle Hıdırlıp Hamhumşaralop’u suçüstü yakalamasını konu edinmektedir. Hıdırlıp, tam bir çevre düşmanıdır. Fabrika atıklarını ve inşaat hafriyatını gizlice denize dökmekte, ağaçları izinsiz kesip doğaya zarar vermekte, deniz kumuyla inşaat yapmakta, fabrika bacalarına filtre takmamakta, Kuş Cenneti’nin bulunduğu yere varillerle zehirli atık dökmekte, siyanürle altın aramaktadır. Kavuklu, Pişekâr’ın da yardımıyla Hıdırlıp’un usulsüz işlerini gizlice ses kaydına alıp savcıya dinletir ve onun tutuklanmasını sağlar.

“Çivi Baskını” (Cevdet Kudret, 2007a: 255-287) zennelerin namusundan şüphelenen Kavuklu’nun mahallede yaptığı soruşturma üzerine kuruludur. Zenneler, Pişekâr’ın yardımıyla bir ev kiralayıp yeni mahallelerine taşınırlar. Kavuklu, zennelerin alışveriş işlerini yapmakla görevlendirilir. Ardından zennelerin âşığı rolündeki Çelebi palangada belirir ve gece yarısı buluşmak üzere zennelerle randevulaşır. Durumu fark

eden Kavuklu, zennelerin namusundan şüphelenip mahalleli ile görüşerek onlar hakkında bilgi toplamak ister, ancak hiçbir şey öğrenemez. Nihayet gece yarısı olur. Çelebi zennelerin evinin önünde belirip gizli parolayı söyleyerek eve girer. İçeride sazlı sözlü âlemin başladığı bir anda zennelerin âşığı olan Matiz palangaya gelir. Kadınların eve erkek aldıklarını öğrenince hiddetlenip evi basar. Bu esnada Çelebi evden kaçmayı başarır; zenneler ise Matiz’i yatıştırıp işi tatlıya bağlar.

“Dünyada Mekân yahut Hilekâr” oyununda (Bilginer, 2003: 6-57) kredi borcu yüzünden evine haciz gelen Kavuklu’nun başından geçenler anlatılmaktadır. Gecekondu yapmak için kredi çeken Kavuklu, borcunu bir türlü ödeyemeyince evine haciz gelir. Bunun üzerine haciz memurlarından kaçıp izini kaybettirmek ister. Emlakçılık yapmakta olan Pişekâr, Kavuklu’nun karısı ile kızını boş evlerden birine yerleştirir; Kavuklu’ya da dükkânında iş verir. Kavuklu palangaya dahil olan taklitlere kiralık evleri gezdirmekle görevlidir. Bütün taklitler zennelerin geçici olarak kaldığı evi gezmeye gider. Zenneler hepsini bir bahane bulup evden kovar. Oyunun sonunda Pişekâr, Kavuklu’nun kredi borcunu ödeyip arkadaşını borç batağından kurtarır.

“Eskici Abdi” oyunu (Cevdet Kudret, 2007a: 289-347) ayakkabı tamircisi Abdi Efendi’nin yanında çırak olarak işe başlayan Kavuklu’nun yaşadıklarını konu edinmektedir. Kavuklu’nun yalnız olduğu bir anda zennelerden birinin nişanlısı olan Çelebi dükkâna gelir. Amacı, nişanlısıyla görüşebilmektir. İşin iç yüzünden haberdar olmayan Kavuklu, zennelerle uzaktan uzağa haberleşmeye çalışan Çelebi’yi dükkândan kovar. Ardından diğer taklitler ayakkabı tamircisi dükkânına uğrayıp Kavuklu’yla sohbet etmeye çalışır, ancak Kavuklu hiçbirisiyle anlaşılamaz. Oyunun sonunda Pişekâr ve Kavuklu aracılığıyla Çelebi ile nişanlısı kavuşur. Bunun üzerine Çelebi, Abdi Efendi’nin dükkânını satın alıp Kavuklu’ya devretmeye karar verir.

“Ferhad ile Şirin” (Cevdet Kudret, 2007a: 349-387), aynı adı taşıyan halk hikâyesinden uyarlamadır. Zenneler köşklerini boyayıp duvarlarını süsleyecek bir nakkaş bulması için Pişekâr’dan yardım isterler. Pek çok taklit bu iş için Pişekâr’a başvurursa da hiçbiri işi beğenmez. Sonunda nakkaşlık işi Ferhat’a kalır. Ferhat çalışmak için geldiği köşkte Şirin’i görür ve iki genç birbirine âşık olur. Durumu öğrenen Pişekâr, Şirin’i ailesinden ister. Kızın annesi, Elmadağ’ı delip şehre su getirirse kızını ona verebileceğini söyler. Ferhat, bir demirci ustası olan Kavuklu’nun yaptığı külüngü eline

alıp yola koyulur ve günlerce uğraşıp şehre suyu getirir. Sevinçle şehre döndüğü gün, kötü kalpli bir cadı Şirin'in öldüğünü söyleyip Ferhat'ı kandırmak ister. Bu esnada Şirin koşarak Ferhat'ın yanına gelir ve cadının oyunu bozulur. Sonunda iki sevdalı için düğün hazırlıkları başlar.

“Fotoğrafçı” oyununda (Cevdet Kudret, 2007a: 389-453) bir fotoğrafçı dükkânı açan Kavuklu'nun başından geçenler anlatılmaktadır. Kavuklu, Pişekâr'ın yönlendirmesiyle fotoğrafçılık yapmaya karar verir. Ardından, zennelerden biriyle gönül ilişkisi olan ve onların yeni taşındıkları evi öğrenmek isteyen taklitler, palangada bir bir görünmeye başlar. Fotoğraf çekmek bahanesiyle geldikleri dükkânda bir taraftan Kavuklu'yla konuşup bir taraftan da balkondaki zenneye buluşmak için randevulaşırlar. Palangaya dahil olan son taklit, “Kürt” olur. Zennelerden birinin nişanlısı olan Kürt, Kavuklu ve Pişekâr'ın yardımıyla zennelerin evini öğrenip sevdiği kıza kavuşur. Gençler, kısa süre içerisinde evlenme kararı alır.

“Geçmiş Zaman Olur ki” (Gündoğdu, 1987: 1-76), Kavuklu'nun bir holdingde yaşadıklarını konu almaktadır. Mayıs Holding'de personel şefi olan Pişekâr, iş arayan Kavuklu'yu buraya bekçi olarak alır. Lakin holdingin sahibi Mayısöğlü, tekin birisi olmayıp pek çok kişiyi dolandırmıştır. Holdinge alacaklarını tahsil etmek için gelen taklitler, Kavuklu ve Pişekâr'la konuşup dertlerini anlatırlar. Ancak onlar menfaatleri gereği patronlarını koruyup gelenleri bir bahaneyle gönderirler. İşlerin karıştığını fark eden Mayısöğlü, Kavuklu'nun önerisiyle alacaklılar gidene kadar kadın kılığında dolaşmaya başlar. Sonunda Kavuklu mağdurların haline acıyıp her şeyi anlatır ve Mayısöğlü'nün sırrını ifşa eder. Lakin Mayısöğlü tatlı dili ile alacaklıları kandırmayı başarır; Kavuklu ise işten kovulur.

“Gözlemeci” (Cevdet Kudret, 2007a: 455-533) zenneler ile Kavuklu arasında geçen ve birbirine çok benzeyen sahnelerle örülü bir oyundur. Kavuklu, bir gözlemeci ustası olan Hırbo'nun dükkânında çırak olarak işe başlar. Lakin zenneler onu bir türlü rahat bırakmazlar; sürekli palangada belirip Kavuklu'yu çeşitli oyunlar oynamak için işinden alıkoyarlar. Kavuklu ile zennelerin oyuna her başlayışlarında kızgın bir işveren olan Hırbo palangada belirir ve işini iyi yapmaması sebebiyle Kavuklu'ya kızar. Bu arada bazı tipler dükkâna uğrayıp Kavuklu veya Pişekâr'la bazı müşküllerini hallederler. Oyunun sonunda Kavuklu, zennelerden biriyle evlendirilir.

“Hamam” oyununda (Cevdet Kudret, 2007b: 19-66) Çelebi’nin babadan kalma iki hamamı etrafında vuku bulan olaylar anlatılmaktadır. Çelebi, baba mirası hamamları işletebilmek için Pişekâr’dan yardım ister. Pişekâr da hamamları iki zenneye kiralar. Her zamanki gibi işsiz olan Kavuklu, hamamların yeniden hizmete girmesini fırsat bilip tam karşılına bir aktariye açar. Ardından bazı taklitler hamamda çalışmak, bazıları ise hamam sefası yapmak için palangaya dahil olur. İçerinin hayli dolu olduğu bir anda büyük bir yangın çıkar, hamamdakiler yarı çıplak halde sokağa fırlar. Tulumbacılar yetişip yangını söndürse de hamam artık kullanılamaz hale gelmiştir.

“Hayırlı Evlat” oyunu (Bilginer, 2001: 10-48) mahallede soymadık ev bırakmayan hırsız ile ahali arasında yaşananları konu almaktadır. Birer gece arayla evleri soyulan taklitler, mahallenin muhtarı olan Pişekâr’a müracaat edip yardım isterler. Ancak bütün uğraşlara rağmen hırsız bir türlü bulunamaz. Aynı hırsız bir gün Cud (Yahudi)’un evine de girer. Hırsız evden kaçmaya fırsat bulamadan Cud, Kavuklu ve Pişekâr eve gelirler. Bunun üzerine hırsız, bir çuvala saklanır. Lakin evdekiler çuvalı fark edip içini açarlar ve hırsız yakalarlar. Hırsızlık yapan kişi, Kavuklu’nun oğludur. Çocuk, kendini savunurken devlet büyüklerini örnek aldığı için hırsızlık yaptığını söyler. Pişekâr ile Kavuklu, bu seferlik çocuğu affederler ve oyun sona erer.

“Kâğıthane Sefası” (Cevdet Kudret, 2007b: 79-121), Kavuklu’nun işlettiği kır kahvesinde vuku bulan olaylardan oluşmaktadır. Kavuklu, Pişekâr’ın yardımıyla bir kır kahvesi açar. Ardından taklitler kahvede oturmak bahanesiyle palangaya gelip Kavuklu ile türlü sohbetlere girerler. Kimi kahve, kimi limonata, kimi rakı içer. Oyunun sonuna doğru Denyo palangada belirir ve ileri geri konuşarak Kavuklu’yu kızdırır. Kavuklu üzerine yürüyünce de suya düşer. Bu esnada palangaya gelen Matiz, Kavuklu ile Pişekâr’ın Denyo’yu denize attıklarını düşünerek bu ikiliyi karakola götürmeye karar verir ve oyun sona erer.

“Kanlı Nigâr” (Cevdet Kudret, 2007b: 125-144), giysilerini zennelere kaptırıp yarı çıplak halde sokağa atılan tipleri konu edinmektedir. Nigâr, hovardalık yapıp evini ihmal eden kocası Çelebi’yi terk eder ve başka bir eve taşınır. Aynı günlerde Çelebi’nin ikinci bir eşi daha olduğu ortaya çıkar. Bunun üzerine Çelebi’nin iki karısı bir olup, kandırarak eve getirdikleri Çelebi’yi bir güzel döverler ve yarı çıplak halde sokağa atarlar. Sonrasında Çelebi’nin kıyafetlerini almak için yenedünyaya gelen herkes, dayak

yyip kendi elbiselerini de içeride bırakarak sokağa fırlar. Oyunun sonunda, Hırbo palangaya gelip zenneleri korkutur ve elbiseleri kurtararak olayı tatlıya bağlar.

“Kavuk” (Büyükarkın, 1987: 201-270), sevenleri kavuşturmak isteyen Kavuklu’nun verdiği mücadeleyi konu almaktadır. Pişekâr’ın yardımıyla emlakçılık yapmaya başlayan Kavuklu, ilk iş olarak Çelebi’nin babadan kalma evini satmaya çalışır. Çelebi’nin evi satıp uzaklara gitmek istemesinin sebebi, sevdiği kızın kendisine verilmemesi ve başka bir adamla nişanlanmaya zorlanmasıdır. Bu hikâye Kavuklu’yu çok etkiler ve iki sevdalıyı kavuşturmaya karar verir. Bu işi başarabilmek için, tesadüfen tanıştığı Şeytan’dan yardım ister. Şeytan ile araları bazen bozulsa da onun yardımıyla kızın ailesine bir oyun oynar ve onları, kızlarını Çelebi’ye vermeye ikna eder. Oyun, Çelebi ile zennenin düğün töreniyle son bulur.

“Kavuklu İş Buldu” (Oral, 2000: 10-184), sahtekâr bir adam olan Çelebi’nin yaptığı dolandırıcılıkları konu edinmektedir. Pişekâr’dan bir dükkân kiralayan Çelebi, burayı türlü işlerin yapıldığı bir yer olarak kullanacaktır. Tesadüfen görüp sohbetinden hoşlandığı Kavuklu’yu da yanına yardımcı olarak alır. Ardından Çelebi’nin dolandırdığı kişiler palangada belirmeye başlar. Çelebi hayli kurnaz olduğu için dükkân sözleşmesine gizlice eklediği bir maddeyle Pişekâr’ı bile dolandırmıştır. Oyunun sonunda Çelebi ve sekreterinin dolandırıcılık suçundan tutuklandıkları açıklanır. Polisler, onların çaldıkları paraların sahiplerine dağıtılacağını duyurur.

“Kızlar Ağası” (Cevdet Kudret, 2007b: 145-224), sahtekârlık yaparak zimmetine para geçiren bir devlet yöneticisini konu edinmektedir. Yakın zamanda hacca gidecek olan Cafer Ağa, kalan kısa süreyi geçirmek için Pişekâr’dan bir köşk kiralar. Pişekâr köşkün kâhyası, Kavuklu ise onun yardımcısı olacaktır. Ardından Cafer Ağa’yı görmeye gelen taklitler bir bir palangada belirir. Cafer Ağa köşkte zevk içinde yaşarken saraydan gelen bir haberle işler değişir. Sarayı dolandırmak ve zimmetine para geçirmekle suçlanan Cafer Ağa tutuklanır. O an köşte bulunan Pişekâr, Kavuklu ve diğer taklitler ise suçsuz bulunarak serbest bırakılır.

“Kunduracı” oyunu (Cevdet Kudret, 2007b: 225-242) yine zenneler ve âşıkları üzerine kuruludur. Pişekâr’ın yönlendirmesiyle kunduracılık yapmaya başlayan Kavuklu, dükkânda bulunduğu bir gün Çelebi ile zenne arasındaki gizli aşkı fark eder ve durumu Pişekâr’a bildirir. Pişekâr da buna mani olmak için zennenin diğer âşığı olan

Tuzsuz'u çağırır. Tuzsuz baskın için zennenin evine girince Çelebi bir şekilde evden kaçır. İçeride kimsenin olmadığını gören Tuzsuz, zenne ile âlem yapmaya başlar. Duruma iyice sinirlenen Kavuklu, baskın yapmak için mahalleliyi evin önüne toplar. Ancak Tuzsuz elinde bıçakla üzerlerine yürüyünce herkes kaçır. Oyunun sonunda Kavuklu dükkânı kapatma kararı alır, Pişekâr ise başka mahalleye taşınacağını söyler.

“Mahalle Baskını” (Cevdet Kudret, 2007b: 245-273) Tanzimat aydınları tarafından en çok eleştirilen oyunlardan biridir. Anne babasını küçük yaşta kaybeden zenne, Şalgam Hoca tarafından büyütülmüştür. Zamanla büyüüp serpilir ve Şalgam Hoca'nın oğluna âşık olur. Ancak Şalgam Hoca zenneye kendisi evlenmek istediği için iki gencin kavuşmasına mani olur. Bunun üzerine zenne ve Çelebi evi terk eder. İki sevdalıya Pişekâr sahip çıkar. Oyunun sonunda Şalgam Hoca palangaya gelir ve ahalinin kendisini kınaması üzerine iki genci en yakın zamanda evlendireceğini söyler.

“Mamlet'in Babasını Kimler Öldürdü” (Atay, 1987: 271-312), Kavuklu ile babasının ruhu arasında geçen konuşmalardan oluşmaktadır. Kavuklu'nun babası aniden ölmüş, kısa süre sonra da annesi ile amcası evlenmiştir. Kavuklu'nun babasının ruhu yeniden bu dünyaya dönerek oğluya irtibat kurar ve yaşadıklarını ona bir bir anlatır. Kasap, ev sahibi, komşular, doktoru, iş yerindeki amirleri gibi hayattayken kendisiyle bir şekilde ilişkisi bulunan herkesi tek tek hatırlayıp onlar hakkındaki fikirlerini söyler. Bir bakıma, beni bu dünyanın derdi öldürdü, demeye getirir. Oyun, Kavuklu'nun babasını kimin öldürdüğü söylenmeden son bulur.

“Mandıra” (Cevdet Kudret, 2007b: 275-318), yine zenne ile âşıkları arasında geçen bir oyundur. Kocasının huysuzluğundan ve eğlenceye düşkünlüğünden bıkan zenne, evini terk edip Pişekâr'dan yardım ister. Pişekâr da onu Kavuklu'nun evine yerleştirir. Ardından zennenin âşıkları bir bir palangaya gelmeye başlar. Hepsi de bir bahane bulup zenne ile görüşmek ister, ama Kavuklu onları evin önünden kovar. Sonunda zennenin kocası olan Matiz palangada belirir ve karısının gönlünü yapıp eve götürür.

“Meyhane Âlemi” (Cevdet Kudret, 2007b: 605-640) Pişekâr, Kavuklu ve diğer taklitlerin bir meyhanede toplanıp gerçekleştirdikleri şarkılı türkölü eğlenceyi konu almaktadır. Bir süredir kapalı olan meyhaneyi Pişekâr'dan üç yıllığına kiralayan Çelebi, burayı içkili mesire yerine dönüştürür. Ardından müşteriler meyhaneye gelmeye başlar.

Kavuklu ve diğer taklitlerden oluşan müşteriler hep birlikte şarkılar türküler söyleyip içki içerek eğlenirler. Lakin saat ilerledikçe eğlencenin tadı kaçır; meyhanedekiler içkinin tesiriyle birbirlerine girerler. Bunun üzerine Pişekâr kolluk güçlerini çağırır ve meyhanedeki herkesin dağıtılmasıyla oyun son bulur.

“Ödüllü” oyununda (Cevdet Kudret, 2007b: 319-368) genç zenneye evlenmek isteyen taklitlerin giriştiği güreş müsabakaları anlatılmaktadır. Kocasından kalan malı mülkü idare etmekte zorlanan zenne, kızıyla evlendirecek güçlü bir damat bulabilmek için Pişekâr’dan yardım ister. Damat adayında aranan ilk şart kızın bileğini bükebilmesi, ikinci şart ise o kişinin güreşte sırtının yere gelmemesidir. Kavuklu, ilk olarak bilek güreşinde kıza üstünlük sağlar. Sıra ikinci şarta gelir. Pişekâr civardaki bütün pehlivanlara haber salarak Kavuklu ile güreşmek isteyenleri davet eder. Eğer Kavuklu hepsini yenebilirse kızla evlenecektir. Taklitler bir bir palanga dahil olur. Kısa süren mücadelelerin ardından Kavuklu hepsine üstünlük sağlar ve kızla evlenmeye hak kazanır. En yakın zamanda düğün yapılması kararlaştırılır.

“Pazarcılar” oyunu (Cevdet Kudret, 2007b: 369-411), bir pazar yerinde sergi açan taklitlerin konuşmalarından oluşmaktadır. Bütün pazar sergilerini elinde bulunduran Pişekâr, iş arayan Kavuklu’ya bir sergi kiralar. Ardından taklitler bir bir palangaya girip Pişekâr’dan birer sergi kiralayarak Kavuklu’nun komşusu olur. Herkes kendi sergisini düzenlemeye çalışırken, Kavuklu’nun oğlu yanlışlıkla sergileri tutuşturur ve kısa sürede bütün pazar yeri yanmaya başlar. Tulumbacılar yangını hemen söndürür, ancak sergiler büyük zarar görür. Oyunun sonunda esnaf, Kavuklu ve oğlundan şikayetçi olmak istese de Pişekâr araya girip işi tatlıya bağlar.

“Revani Hanım’ın Kısmeti” (Biçer, 2012: 5-60), Kavuklu’nun evlenme macerasını konu almaktadır. Eşi vefat eden Kavuklu, yeniden evlenmeye karar verir ve Pişekâr’dan yardım ister. Pişekâr da ona Revani Hanım’ı önerir. Revani Hanım, büyü yapıp fal bakan bir kadındır ve müşterileri eksik olmamaktadır. Sonunda Pişekâr ile Kavuklu kızı istemeye giderler. Revani Hanım’ın verdiği nar şerbetini içince büyülenmişçesine ondan gözlerini alamayan Kavuklu, sohbet ilerledikçe Revani Hanım’dan soğumaya başlar. Kadının kendisine sürekli olarak yalan söylediğini fark eden Kavuklu, böylesine sözüne güvenilmez bir kadınla evlenmek istemez. Getirdiği

şekerini ve çiçeğini de alıp evden ayrılır. Bu işe en çok Revani Hanım'ı aşırı derecede seven ve onu herkesten kıskanan Meleksima adlı yardımcısı sevinir.

“Safnaz'ın İzdivacı” oyunu, Safnaz ile İlyas Efendi'nin aşkını konu almaktadır. Safnaz bir gün kumaş almak için İlyas Efendi'nin dükkânına gelir ve İlyas Efendi kıza ilk bakışta âşık olur. Durumu öğrenen Pişekâr ile Kavuklu ona yardımcı olmaya karar verirler. Zaten kız, Pişekâr'ın baldızıdır. Kavuklu, Pişekâr ve İlyas Efendi bir akşam Safnaz'ı istemeye gelirler. Ancak Safnaz'ın annesi, evde yalnız kalmamak için bu evliliğe karşı çıkar. Bunun üzerine Safnaz evden kaçır ve İlyas Efendi'yle evlenme hazırlıklarına başlar. Düğünün yapılacağı gün, annesi düğün evine gelir ve hatasını anladığını söyleyip Safnaz'ın izdivacına onay verir. Bu arada Safnaz'ın annesi de Hacı Ağa adındaki esnafla evlenme kararı alır. Böylece çift düğün yapılacaktır.

“Salak Oğlum” (Gezen, 1997: 5-58), Pişekâr'ın oğlu Tarçın ile Kâtip Kazım'ın kızı Selvinaz arasındaki aşk macerasını konu almaktadır. Pişekâr'ın saf oğlu Tarçın, Selvinaz'a âşık olur. Durumu öğrenen Pişekâr ile Kavuklu gidip kızı isterler. Lakin kız tarafı düşünmek için biraz süre talep eder. Aynı günlerde Selvinaz'a hayli zengin bir ailenin oğlu olan Hamza da talip olur. Kızın ailesi, damadın varlıklı olmasından etkilenip Selvinaz'ı Hamza ile evlendirmeye karar verir. Ancak Hamza'nın kaba saba halleri ve parasıyla övünmesi Selvinaz'a itici gelir. Sonunda Selvinaz tercihini Tarçın'dan yana kullanır ve iki genç ailelerinden habersiz kendi aralarında nişanlanırlar.

“Sandıklı” oyunu (Cevdet Kudret, 2007b: 413-437), zenneler ve alacaklıları arasında vuku bulan olayları konu edinmektedir. Anne, iki kızı ve kayarto Pişekâr'a müracaat edip sarhoş damattan kaçmak için kendilerine yeni bir ev bulmasını ister. Pişekâr da onlara bir ev kiralar. Ardından zennelerden alacaklarını tahsil etmek isteyen taklitler palangada bir bir belirir. Hepsi sırayla zennelerin evine uğrayıp hem alacaklarını ister hem de bir müddet misafir olur. Oyunun sonunda, bütün taklitler zennelerin evinde toplanıp âlem yaparlar. O esnada, sarhoş damat rolündeki Matiz eve gelir ve hepsini dışarı atıp oyunu kapatır.

“Sünnet” oyunu (Cevdet Kudret, 2007b: 439-465), Kavuklu'nun sünnetini konu edinmektedir. Kavuklu ile karısı, oğullarını sünnet ettirmeye karar verirler. Pişekâr'ın yardımıyla bütün hazırlıklar tamamlanır ve sünnet günü gelir. Lakin sünnet olacağını öğrenen çocuk, korkuya kapılıp evden kaçır. Haberin öğrenilmesinin ardından sünnet

töreninin iptal edilmesi düşünülürken, Kavuklu'nun karısı devreye girer ve kocasının da sünnetsiz olduğunu söyleyip kaçan oğlu yerine onun sünnet edilmesini ister. Bunun üzerine Kavuklu'ya apar topar sünnet kıyafeti giydirilip işlem gerçekleştirilir. Ardından, hayırlı olsun demek için Kavuklu'yu ziyarete gelen taklitler palangada belirir. Oyun, bütün taklitlerin katıldığı sazlı sözlü eğlenceyi Matiz'in basıp herkesi dağıtmasıyla sona erer.

“Tahir ile Zühre” oyunu (Cevdet Kudret, 2007b: 467-503) Tahir ile Zühre'nin aşkını konu almaktadır. Zühre, Kara Vezir'in kızıdır. Tahir ile bir arada büyümüştür ve onu çok sevmektedir. Durumu öğrenen Kara Vezir, evladı gibi sevdiği Tahir'e kızını vermeyi kabul eder ve hemen düğün hazırlıkları başlar. Ancak Zühre'nin annesi bu evliliğe karşı çıkar; çünkü kendisi de Tahir'i sevmektedir. Kadın, bir muska hazırlatıp gizlice vezirin sarığının bir köşesine yerleştirir ve Kara Vezir bir anda Tahir'den soğuyarak kızını ona vermekten vazgeçer. Zühre haremdeki taş odaya kapatılır, Tahir ise Mardin Kalesi'ne sürülür. Kara Vezir'in konağında kahya olarak çalışan Kavuklu, iki gencin haline çok üzülür ve bir yolunu bulup büyülü muskayı vezirin sarığından çıkarır. Böylece Kara Vezir tekrar normale döner. Olup biteni öğrenen vezir, karısını Mardin Kalesi'ne sürer. Yakında Tahir ile Zühre'nin düğünü yapılacaktır.

“Telgrafçı” (Cevdet Kudret, 2007b: 505-561), Kavuklu'nun telgrafçı dükkânı etrafında gelişen olayları konu almaktadır. Mahalleye yeni taşınan zenneler, Kavuklu'nun dükkânına gelip âşıklarına yeni adreslerini bildirirler. Ardından zennelerin âşığı rolündeki taklitler palangada belirmeye başlar. Hepsi Kavuklu'nun dükkânına uğrayıp bir taraftan Kavuklu'yla konuşur bir taraftan da balkondaki zenneye randevulaşır ve akşamleyin evde buluşup âleme başlarlar. Kavuklu, durumu Pişekâr'a anlatsa da zennelerin namussuz olduğuna onu inandıramaz. Sonunda, zennelerin bir başka âşığı olan Matiz palangada belirir. Kavuklu'nun yönlendirmesiyle zennelerin evini basan Matiz, içeride âlem yapan taklitleri dışarı atar ve oyun sona erer.

Hasan Hüseyin Karabağ'dan temin edilen “Ters Evlenme” oyununda, Kavuklu ile Pişekâr'ın Tuzsuz Deli Bekir'e ders vermek için yaptıkları hile anlatılmaktadır. Tuzsuz Deli Bekir'in başıbozuk ve ayyaş halinden bıkan ailesi, onu evlendirmeye karar verir. Tuzsuz'un kız kardeşi Pişekâr'a müracaat edip ağabeyi ile evlenecek bir kız bulmasını ister ve bu işi yapması için ona yüklü bir ödeme yapar. Pişekâr, Kavuklu'yu kadın

kılığına sokup Tuzsuz’a oyun etmeyi ve parayı Kavuklu ile bölüşmeyi planlar. Kavuklu başında bu işe karşı çıksa da para işini duyunca kadın kılığına girmeye razı olur. Bütün hazırlıklar tamamlanır ve nihayet düğün günü gelir. Kadın kılığındaki Kavuklu, imam nikâhının ardından Tuzsuz Deli Bekir’in yanına getirilir. Önce hiçbir şey anlamayan Tuzsuz, Kavuklu yüzündeki peçeyi açınca yapılan hileyi fark eder. Tuzsuz, ilk anda başına içki yüzünden böyle bir hal geldiğini düşünüp bir daha içmeyeceğini söylese de, oyunun finalinde yine meyhanenin yolunu tutar.

“Tireli” oyununda (Cevdet Kudret, 2007b: 563-592) kızını yıllar önce bir mesire yerinde kaybeden Arslan Bey’in ona yeniden kavuşma hikâyesi anlatılmaktadır. Kimsesiz bir genç kız olan zenne, kalacak bir yer bulmak için Pişekâr’a müracaat eder. Pişekâr da ona bir ev kiralar. Aynı günlerde, Tire hanedanına mensup olan Arslan Bey ve ailesi yazı geçirmek için köşklerine gelirler. Kavuklu, Pişekâr’ın yardımıyla Arslan Bey’in köşkünde hizmetkâr olur. Arslan Bey çevredeki kimsesiz ve fakirleri koruyup gözetmektedir. Kavuklu da kimsesiz bir kız olan zenne için ondan arada bir para alır. Arslan Bey’in karısı durumu öğrenince, zenne ile kocası arasında bir ilişki bulunduğunu zannedip ortalığı ayağa kaldırır. Zorda kalan Arslan Bey ne yapacağını bilemez. Kadın, Arslan Bey temize çıksın diye zenne ile Kavuklu’yu evlendirmeye karar verir ve hemen zennenin evine bir dünür heyeti gönderilir. Kız isteme esnasında gerçekleşen konuşmalarda, Arslan Bey’in yıllar önce kaybolan kızının zenne olduğu ortaya çıkar. Bu haber üzerine Arslan Bey ve ailesi çok mutlu olur. Oyun, Kavuklu ile zennenin düğünüyle son bulur.

“Vatandaş Oyunu” (Genç Oyuncular, 1962: 8-73) “vatandaş hastalığı”na yakalanan Kavuklu’nun başından geçenleri konu almaktadır. Köyde ağa ile sorun yaşayan Kavuklu, köyünü terk edip İstanbul’a gelir. Burada eski dostu Pişekâr ile karşılaşır. Pişekâr, arkadaşının dertlerine çare bulmaya çalışır. Önce onu vatandaş hastalığından kurtulması için bir doktora götürür; ama deva bulamaz. Ardından iş girmesi için bazı kişilerle görüştürür; ancak yine sonuç çıkmaz. Tam iş buldukları anda ise, Kavuklu nüfus kayıtlarında ölü olarak görüldüğü için işe giremez. Pişekâr ile Kavuklu’nun vatandaş olmaktan gurur duyduklarını söylemeleri ve bu söz üzerine maskeli bir grubun onları palangadan kovmasıyla oyun son bulur.

“Yazıcı” oyunu (Kaygılı, 1927) Cumhuriyet dönemi matbuat âlemini konu edinmektedir. Kavuklu, Pişekâr’ın yardımıyla bir dükkân kiralar ve yazıcılık yapmaya başlar. Her türlü yazı işinin yapıldığı bu dükkânda gazetelere köşe yazısı, doktorlara reçete yazmak gibi işler de yerine getirilmektedir. Ardından taklitler palangaya bir bir gelip dükkânda bir şeyler yazdırırlar. Ancak hiçbiri para vermez, mutlaka bir bahane uydurup palangadan ayrılır. Oyun, dükkânda çıkan yangın sonucu içeridekilerin dükkânı terk etmesiyle son bulur.

1.4.6. Bitiş

Oyunun sona erdiğini haber veren bölümdür. Pişekâr, kısa bir kapanış konuşması yaparak oyunu bitirmektedir. Konuşmasında, bir hataları olmuşsa seyirciden özür dileyip gelecek oyunun adını ve oynanacağı yeri bildirmekte, ardından bütün oyuncular seyircileri selamlayarak meydandan ayrılmaktadır. Bu esnada zurna bitiş havasını çalmaktadır. Çoğunlukla bitiş müziği olarak Yavuz Sultan Selim devrinde (hük. 1512-1520) bestelendiği söylenen “Ey Gaziler Marşı” tercih edilmektedir. Ayrıca Cezayir’in işgal edildiği dönemlerde (1827-1830) ortaya çıktığı bilinen “Cezayir Marşı” ile XX. yüzyılın başlarında bestelenen “İzmir Marşı” da palangada sıkça duyulan müzikler arasındadır. Bu arada kapanışta oyunun adını ve oynanacağı yeri seyirciye duyurmak, afiş asma geleneğinin henüz başlamadığı dönemlerde oyunların reklamını yapmaya da imkân sağlamaktadır (Türkmen, 1971: 26).

Geleneğe göre, bitiş bölümünde son sözü Pişekâr söylemektedir. Ancak incelenen 36 oyundan 16’sında alışılmışın aksine kapanış konuşmasını başkasının yaptığı görülmüştür. “Çivi Baskını”, “Kanlı Nigâr”, “Kunduracı”, “Meyhane Âlemi”, “Yazıcı”, “Geçmiş Zaman Olur ki”, “Çevreci” oyunlarını Kavuklu; “Bahçe”, “Büyücü”, “Kızlar Ağası”, “Pazarcılar”, “Sandıklı”, “Tireli”, “Vatandaş Oyunu”, “Salak Oğlum”, “Revani Hanım’ın Kısmeti” adlı oyunları ise taklitlerden biri kapatmaktadır.

1.5. ORTAOYUNUNDA TİPLER

Ortaoyunu temsillerinde yer alan kişiler, birer karakter değil “tip”tir. Oyun boyunca ruhsal açıdan hiçbir gelişim göstermezler. Geçmişleri ve gelecekleri yoktur; sadece içinde bulunulan ânı yaşarlar. Olaylar onlara herhangi bir şey katmaz. Kişilikleri

neredeyse silinmiş durumdadır. Oyunların konusu her ne olursa olsun, aynı tipler aynı kalıp davranışları tekrarlayıp durur. Meydanda birey olarak değil, ait oldukları zümrenin mümessili olarak bulunmaktadırlar. Her tip, bağlı bulunduğu kesimin belirgin hususiyetlerini harfiyen yansıtmaktadır. Çelebi'nin züppe, Kayserilinin ticaret ehli, Laz'ın geveze, Rumelili'nin güreşe meraklı, Acem'in şiire yatkın, Yahudi'nin paraya düşkün olması vs. gibi. Lakin hiçbir tip seyircinin nazarında küçük duruma düşürülmez; sadece bazı vasıfları/kusurları mübalağa yoluyla öne çıkarılır. “Toplumsal normlara göre kötü ya da ahlakdışı tüm özellikler dengeli bir biçimde taklitler üzerinden yansıtılır. İstenmeyen, toplumsal normların kabul etmediği insan davranışları herhangi bir cemaatin üzerine yığılmaz” (Firidinoğlu, 2009: 57).

Her tipin kendine has kılık kıyafeti ve müziği vardır. Daha isimleri söylenmeden “giyimleri, giriş müzikleri ve dansları” ile hemen tanınmaktadırlar. Tiplerin giyiniş tarzları; geldikleri yerin ve ait oldukları toplumsal sınıfın özelliklerini yansıtmanın yanında, o tipin alışkanlıkları ve mesleği hakkında da bilgi vermektedir⁴⁶ (And, 1969: 276-277). Müzik ise her tip için ayrı ayrı belirlenmiştir. Bilhassa taklitler, kendi müziklerinin ezgisine uygun bir dansla meydana girmektedir.

Ortaoyununun eksen kişileri, Pişekâr ile Kavuklu'dur. Oyunun başarısı, bu ikilinin denk güçte olmasına bağlıdır (Yesarî, 2006: 251). Münir Özkul, Pişekâr ile Kavuklu'yu Freud'un kişilik kuramında yer alan “id, ego ve süperegö” terimleri üzerinden değerlendirir. Özkul'a göre Kavuklu hiç eğitilmemiş tavrıyla “id”i, Pişekâr ise toplumsal düzene ayak uydurmuş yanıyla “süperegö”yu temsil etmektedir. Her ikisinin içine düştüğü açmazlar ve kurduğu büyük hayaller ise “ego”nun karşılığıdır (Özkul, 2006: 192-193). Pişekâr ile Kavuklu arasındaki çatışmaya/karşıtlığa vurgu yapan Sevinç Sokullu ise, bu iki tipi “geçmiş ve gelecek” terimleriyle ilişkilendirmektedir. Ona göre, Pişekâr güngörmüş halleriyle “geçmiş”, Kavuklu sorgulayıcı ve yıkıcı tavırlarıyla “geleceği” simgelemektedir (Sokullu, 1997: 215).

Kavuklu ve Pişekâr rollerini çoğunlukla Türkler oynamakta, azınlıklar ise Kavuklu arkası veya taklit rolleriyle meydanda yer almaktadır. Canlandırdığı tek bir

⁴⁶ Ahmed Rasim, Kavuklu ile Pişekâr'ın kıyafetlerini değerlendirirken “Kavuklu kıyafeti haşarılığa, Pişekâr kıyafeti ise akıl hocalığına uygun düşmektedir.” tespitinde bulunmuştur (Ahmed Rasim, 1969: 104).

tipte uzmanlaşan ve o tipte ismini duyuran oyuncular olduğu gibi, birden fazla tipi canlandırma kabiliyetine sahip ortaoyuncular da bulunmaktadır.

Osmanlı Devleti'nin sınırları içerisinde yer alan çeşitli milletlere mensup tipler, uzun yıllar meydanda kendi özel aksanlarıyla yer almıştır. Onların sarf ettiği sözlerin Kavuklu tarafından hiç anlaşılmaması veya yanlış anlaşılması, oyunlardaki güldürü unsurunu yaratmakta, işlerin iyice karışık bir hal almasını ise arabuluculuk vazifesi gören Pişekâr önlemektedir. Lakin Osmanlı Devleti'nin yıkılmasına paralel olarak bu tiplerin palangadan çekilmeye başladıkları görülmüştür. Yakın zamanda yazılan ortaoyunu metinlerinin çoğunda azınlıklara rastlanmamaktadır. Hatta Ünver Oral, “Kavuklu İş Buldu” adlı oyununun hemen başına eklediği notta “Bu metinde, azınlık tiplerden kaçınılmıştır.” ifadesine yer vermiştir (Oral, 2000: 10).

Ortaoyunu temsillerinde, meydanda genellikle iki tip yer almakta, üçüncü tipin gelmesi gerektiğinde ise o sahne mümkün olduğunca kısa tutulmaktadır.⁴⁷ Meydanda anlatıcı pozisyonunda bulunan tiplerin sarf ettikleri “dişi söz”, onun karşısındakinin ağzından çıkanlar ise “erkek söz” olarak isimlendirilmektedir. Dişi sözler, sohbet açmaya ve karşıdaki tipe espri yapma fırsatı vermeye yöneliktir. Boratav'ın deyişiyle, dişi sözü söyleyen kişi karşısındakine “kilidi açacak bir anahtar” vermektedir (Boratav, 1978: 199). Sarf edilen erkek sözler ise, seyircileri güldürecek nükteleri doğurmaktadır.

Bugüne kadar, ortaoyunu tiplerini tasnif etmek için çeşitli çalışmalar yapılmıştır. Ortak görüş, gölge oyunu tipleri ile ortaoyunu tipleri arasında büyük benzerlikler bulunduğu yönündedir. Hatta Macar Türkolog İgnacs Kunos'a göre, ortaoyunu kişileri perdeden meydana taşınmış ve meydanın imkânları nispetinde değişime uğramıştır (Kunos, 2001: 81). Ünver Oral, “Kavuklu İş Buldu” adlı oyununda, zennenin “Tıpkı Karagöz gibi konuşuyorsunuz! (...) Yoksa siz Karagöz müsünüz?” sorusuna Kavuklu'nun ağzından “Ben, Karagöz'ün sahneye inmişiyim.” cevabını vererek benzer bir iddiayı dillendirmektedir (Oral, 2000: 35). Caner Bilginer de “Dünyada Mekân yahut Hilekâr” adlı oyununda, bir kahramanına “Sen bizim zamanımızda Karagöz'dün; perdeden sahneye indin Kavuklu oldun.” (Bilginer, 2003: 22) dedirterek aynı istikamette görüş bildirmektedir. Benzer şekilde gölge oyunu tipleri ile ortaoyunu tipleri

⁴⁷ İncelenen oyunlar içerisinde sadece “Kâğıthane Safası, Meyhane Âlemi ve Pazarcılar”da sırasıyla “kır kahvesi, meyhane ve pazar yeri sergileri” vesilesiyle tiplerin tamamının meydanda kaldıkları görülmektedir.

arasındaki yakınlığa dikkati çeken Pertev Naili Boratav, ortaoyunu meydanındaki imkânların gölge oyunu perdesine nazaran daha geniş olduğu kanaatindedir. Boratav’a göre, gölge oyununda bütün sözleri tek bir hayalînin söylemek zorunda kalması, tiplerin özgürlüğünü kısıtlamaktadır. Ancak ortaoyununda her tipe ayrı bir kişi hayat verdiği için, her kafa kendi tipinin başarısı için uğraşmakta, bu da ortaoyununu bir “meydan-ı sühan” haline getirmektedir. (Boratav, 1991: 506)

Selim Nüzhet Gerçek, Burhan Felek, Ahmet Kutsi Tecer, Metin And ve Müjdat Gezen’in ortaoyunu tiplerini tasnif etmek için uğraştıkları görülmektedir.

Selim Nüzhet, *Türk Temaşası (Meddah-Karagöz-Ortaoyunu)* adlı eserinde Pişekâr ve Kavuklu hakkında malumat verdikten sonra geriye kalan ortaoyunu kişilerini 5’e ayırmıştır:

“1- Zenne: genç, ihtiyar, hoppa, ağırbaşlı, çetrefil Çerkes, Arap halayık, Arap bacı, kocakarı.

2- Şive Taklidi: Kayserili, Karamanlı, Laz, Kürt, Kastamonulu, Eğinli, Efe, Vanlı, Boşnak, Arnavut, Tatar, Muhacir, Arap, Acem, Frenk.

3- İstanbul Taklidi: mahalle ihtiyarı, şık bey, züppe, âşık, sarhoş, külhanbeyi, mirasyedi, zorba, hoca, Rum, Ermeni, Yahudi, Tatlısu Frengi.

4- Muhtelif Taklitler: tiryaki, esrarkeş, aptal, çingene, vurdumduymaz, sarhoş.

5- Yeni Taklitler: bobstil, muhtekir, sporcu, ecnebi mukallidi, yeni zengin.” (Gerçek, 1942: 151)

Burhan Felek, ortaoyunu kişilerini 4’e ayırdığı tasnifinde “1- Pişekâr, 2- Kavuklu, 3- Zenne, 4- Taklit” (Felek, 1944a: 14) şeklinde bir yol izlemiştir.

Ahmet Kutsi Tecer, Selim Nüzhet’in tasnifini esas alarak yeni bir gruplandırmaya gitmiştir. “Pişekâr, Kavuklu, Zenne, Tiryaki, Çingene, Aptal” tiplerinin ayrı olarak ele alınması gerektiğini belirten Tecer, geriye kalan kişileri 2’ye ayırmıştır:

“1- Şive Taklitleri: Arnavut, Acem, Arap, Yahudi, Ermeni, Kayserili, Karamanlı, Kastamonulu, Laz, Kürt vd.

2- Karakter Taklitleri: züppe, mirasyedi, şık bey, âşık, mahalle ihtiyarı, deli, külhanbeyi vd.” (Tecer, 1956: 14-18)

En kapsamlı tasnifi, Metin And yapmıştır. And, karagöz ve ortaoyunu kişilerini bir arada değerlendirdiği incelemesinde 11 başlık kullanmıştır:

“1- Eksen Kişiler: Karagöz-Kavuklu, Hacivat-Pişekâr.

2- Kadınlar: Bütün Zenneler.

3- İstanbul Ağzı: Çelebi, Tiryaki, Beberuhi.

4- Anadolu Kişiler: Laz, Kastamonulu, Kayserili, Eğinli, Harputlu, Kürt.

5- Anadolu Dışından Gelenler: Muhacir (Rumelili), Arnavut, Arap, Acem.

6- Zimmî (Müslüman Olmayan) Kişiler: Rum, Frenk, Ermeni, Yahudi.

7- Kusurlu ve Ruhsal Hastalar: Kekeme, Kambur, Hımhım, Kötürüm, Deli, Esrarkeş, Sağır, Aptal ya da Denyo.

8- Kabadayılar ve Sarhoşlar: Efe, Zeybek, Matiz, Tuzsuz, Sarhoş, Külhanbeyi.

9- Eğlendirici Kişiler: Köçek, Çengi, Kantocu, Hokkabaz, Cambaz, Curcunabaz, Hayalci, Çalgıcı.

10- Olağanüstü Kişiler, Yaratıklar: Büyücü, Cazular, Cinler.

11- Geçici/İkincil Kişiler ve Çocuklar.” (And, 1969: 281)

Müjdat Gezen ise, “zenne” tipine yer vermediği tasnifinde şu 4 başlığı kullanmayı tercih etmiştir:

“1-) Yöresel Diyalekli Tipler (Laz, Kürt, Çerkez, Rumelili, Acem vs.)

2-) Kusurlu Tipler (Cüce, Kambur, Kekeme vs.)

3-) Durumu Komik Tipler (Matiz “sarhoş”, Çelebi “çıtkırıldım” vs.)

4-) Simge Tipler (Kavuklu, Pişekâr)” (Gezen, 2003: 62)

Görüldüğü üzere, ortaoyunu tiplerini gruplandırmak için yapılan çalışmalar arasında en detaylısını Metin And gerçekleştirmiştir. And tasnifinde tiplerin cinsiyetini, ağız özelliklerini, geldikleri coğrafyayı, dinî tutumlarını, fizikî ve ruhsal sorunlarını, uğraştıkları meslekleri vs. dikkate almıştır.

Eldeki 36 ortaoyunu metni dikkatle incelendiğinde bazı tiplerin sıkça palangada yer aldığı, bazılarının ise nadiren oyun alanına geldiği görülmektedir. Şüphesiz ki bunda seyircinin temsiller esnasında verdiği tepkiler belirleyici olmaktadır. Bu durumda, tiplerin palangada yer alma sıklıklarına bakarak yeni bir tasnife gitmek mümkündür. Mevcut 36 oyun tetkik edildiğinde sırasıyla Pişekâr, Kavuklu, Zenne ve Çelebi’nin diğer tiplerden çok daha fazla oyunda yer aldıkları dikkati çekmektedir. Bu tipleri ayrı ayrı ele alıp dışarıda kalanları “Diğer Tipler” başlığı altında toplayarak 5 başlıktan

oluşan yeni bir gruplandırmaya gidilebilir. Böylece, yapılan tasnifte bir ismin niçin diğerinden önce veya sonra geldiği hususu da nesnel bir ölçüte bağlanmış olur.

1.5.1. Pişekâr

Kavuklu'yla birlikte ortaoyunu temsillerinin iki başrol oyuncusundan biridir. Temsil ettiği zümre bakımından gölge oyunundaki Hacivat'ın karşılığıdır. Eski İstanbul'a dair gözlemlerini anlatan Balıkhane Nazırı Ali Rıza Bey, Pişekâr'ı tasvir ederken “Başında dilimli bir kavuk ve sırtında kenarlarına kürk çevrilmiş bir cübbe ve altında çakşır ve ayaklarında sarı mest pabuç olduğu ve elinde pastal tabir olunan şakşak bulunduğu halde, vakarını muhafaza eden bir adam tavrıyla ağır ağır meydana gelir.” (Ali Rıza Bey, 2001: 154) ifadelerini kullanmaktadır. Bu şekilde, onun kıyafeti ve aksesuarı hakkında en eski bilgilerden biri kayda geçmiştir. “Sünnet” oyununda Pişekâr'ın kıyafeti daha detaylı anlatılmaktadır. Başında sivri ve dilimli yeniçeri külahı; külahın üzerinde beyaz sarık; belinde şal taklidi kuşak; üzerinde önü yırtmaçlı, etekleri kuşağın içine sokulmuş entari; onun altında kahverengi elifi şalvar; sırtında yine kahverengi, cübbenin daha geniş biniş; ayağında mest; omzunda büyük bir kefiye; sağ elinde pastav bulunmaktadır (Cevdet Kudret, 2007b: 441). Bu arada, pek çok anlama gelen “Pişekâr” kelimesinin bugünkü manasıyla kullanıldığı ilk eser, Evliya Çelebi (1611-1682)'nin *Seyahatname*'sidir. Evliya Çelebi, devrindeki 12 oyun kolunun adlarını ve belirgin özelliklerini sıralarken Ahmed Kolu'nun iki meşhur Pişekâr'ı bulunduğunu ve bunların işlerinde “yegâne-i asr âdemler” olduklarını söylemektedir (Evliya Çelebi, 2011: 348).

Oyunlarda yönetmen vazifesini üstlenen Pişekâr, “oyunbaşı” olarak da bilinmektedir (Tecer, 1955d: 10). Temsil başlamadan önce bütün oyuncularını yanına toplayıp onlara oyunun kanavasını anlatmakta ve bu yolla temsilin istikametini tayin etmektedir. Ayrıca oyunu açmak, idare etmek ve kapatmak yine onun görevidir. “Bahçe” oyununda Kavuklu tarafından söylenen “Pişekâr, yani ‘önden giden ve arkadakileri sürükleyen’ demektir.” (Cevdet Kudret, 2007a: 136) cümlesi de Pişekâr'ın yöneticilik vasfına işaret etmektedir.⁴⁸ Onun bir diğer belirgin niteliği ise, sohbet

⁴⁸ Benzer bir ifade “Mamlet'in Babasını Kimler Öldürdü” adlı oyunda da geçmektedir: “Ben, ortaoyununun ünlü Pişekâr'ı... Yani oyunu tanıtan, yöneten, yürüten durumda bir oyuncu oluyorum.” (Atay, 1987: 273)

açmakta mahir olmasıdır. Bilhassa Kavuklu'nun yapacağı nükteler, Pişekâr'ın sorduğu sorularla şekillenmektedir. Bu yüzden Pişekâr'ın sarf ettiği sözler, “dişi söz” olarak isimlendirilir.

Her daim, elinde tahtadan yapılmış maşayı andıran bir pastav/şakşak bulunmaktadır. Bu aksesuar; yeri geldiğinde zurnacıya çalmasını işaret eden bir uyarıcı, insanlara yavaşça vurmaya yarayan bir sopa, hayalî bir arabanın atlarını koşturmak için kullanılan bir kırbaç, pas tutmuş kapının açılış sesini çıkartan bir alet vs. olarak kullanılmaktadır.

Pişekâr; mahalleli tarafından çok sevilen, sözüne itimat edilen, görgü kurallarını iyi bilen, ağırbaşlı, akıllı, becerikli bir ihtiyardır. “Kanlı Nigâr” oyununda kendini şu sözlerle takdim etmektedir: “Bana insan sarrafı, lakırdı kavafı, erkân gülü, meydan bülbülü Küçük İsmail Efendi derler” (Cevdet Kudret, 2007b: 128). “Tireli” oyununda ise kendini tanıtırken daha fazla övündüğü görülmektedir: “Fenn-i lûbiyyâtın mûcib-i yektâsı, meydân-ı sühanın merd-i dâîsı, İstanbullu Küçük İsmail demekle meşhûr-i âfâkım” (Cevdet Kudret, 2007b: 567).

Çoğu kez mahallenin muhtarı veya önde gelen bir büyüğü olarak gösterilmekte; halledilecek bir iş olduğunda (ev-dükkân kiralamak, köşklere kâhya ayarlamak, eğlence tertip etmek vs.) veya her türlü anlaşmazlıkta önce ona müracaat edilmektedir. Lakin içten pazarlıklı olması, menfaati için her kalıba girmesi, kimi kusurları rahatlıkla görmezden gelmesi, yeri geldiğinde nabza göre şerbet vermeyi bilmesi Pişekâr'ın zayıf taraflarıdır (And, 2005: 132-133). Her ne kadar olumsuz huyları bulunsa da mahallede düzenin devamını sağlaması, büyük kavgaları önlemesi, kusurları bağışlatması vs. onun kötü huylarının seyirciler tarafından mazur görülmesini sağlamaktadır.

Yüzeysel olmakla birlikte hemen her konuda az çok konuşacak kadar bilgi sahibidir. Latif söz söylemekte mahirdir. Yerine göre öğüt verir, yol gösterir veya anlaşmazlıklarda arabuluculuk yapar. Elinden pek çok iş gelmesine rağmen, oyunlarda herhangi bir maharetini göstermektense Kavuklu'ya işi öğretip bir kenara çekilmektedir. Yani tam anlamıyla işadamı değildir; ancak iyi bir girişimcidir.

Pişekâr, Kavuklu gibi bütün oyun boyunca meydanda kalmamaktadır. Lakin Kavuklu ile taklitler arasında cereyan eden tartışmalarda veya çaresiz kalan zennelere yardım edilmesi gerektiğinde hemen oyuna dâhil olup problemi halletmekte, kavgaları

tatlıya bağlamaktadır. Aslında Kavuklu ve diğer tipler, Pişekâr'ın tamamlayıcısı durumundadır; bilgi ve görgü bakımından hayli üstün olan Pişekâr, onlar sayesinde bu vasıflarını gösterme fırsatını bulmaktadır.

1.5.2. Kavuklu

Ortaoyununun “ser-komiği” olup gölge oyunundaki Karagöz'ün karşılığıdır. Pişekâr dâhil olmak üzere bütün oyuncular temsildeki vazifesini tamamlayınca bir kenara çekilirken Kavuklu oyunun sonuna kadar meydanda kalmakta; “her entrika, her sürpriz onun alaycı dili, neşelendirici ve güldürücü mizahı ile açılıp kapanmaktadır” (Ahmed Rasim, 1969: 46). Bu yüzden taklitler hem kendilerini gösterebilmek hem de seyirciyi güldürebilmek için bir bahane oluşturup Kavuklu'ya çatmaktadır.

Kavuklu'nun kıyafeti hayli renklidir. “Başında dilimli katibî kavuk biçiminde beyaz sarık, göğsünde düğmelerinden biri iliklenmemiş beyaz gömlek, üç etekli entari, üzerinde göbeğinden aşağı büyük bir düğüm ile bağlanmış şal kuşak, entarinin ön iki eteğinin uçları iştirilmiş, sırtında geniş yenli kırmızı biniş, altında şalvarı, ayağında sarı çedik pabuç” (And, 1969: 289) bulunmaktadır. Bilhassa kıyafetinde kırmızı rengin baskın olmasından dolayı, zenneler tarafından “horoza, domatese, kırmızı mantara, cine, şeytana” vs. çokça benzetildiği görülmektedir.

Pişekâr Küçük İsmail Efendi ve Kavuklu Hamdi Efendi'nin beyanlarına göre, ortaoyununun ilk dönemlerinde “Kavuklu” adını taşıyan bir tip yoktur. Onun vazifesini “yüzü kahve telvesiyle boyalı, yaşlı; üzerinde şaldan ve beşparmaktan yapılmış boy entarisi, ayağında kırmızı yemeni, belinde köylüce bağlı âdî şal kuşak, başında ucu ağzına kadar eğri bir külâh” (Ahmed Rasim, 1993: 31) bulunan ve adına ‘Tiryaki’ denilen bir kişi üstlenmektedir. Kavuklu tipini ilk bulan Mısır Çarşısı tüccarlarından Attar Şükrü Efendi, ona son halini veren ise Kör Mehmed Efendi'dir (Gerçek, 1942: 136). Bu tip II. Abdülhamid devrinde (hük. 1876-1909) bir ara “Kavuklu” adıyla değil “Nekre” adıyla meydanda kendine yer bulmuştur. O devirde oynanan oyunları tanıtan el ilanlarında, Hamdi Efendi'nin isminin önünde “nekre bir adam” yazıyor olması bundandır (Tilgen, 1948: 15).⁴⁹

⁴⁹ Kavuklu üzerine araştırmalar yapan Ahmet Kutsi Tecer, bu tipin kaynağını eski şenliklerde halkı eğlendiren “Muhtesip” tipinde aramaktadır. Tecer'in sözünü ettiği kişi, şenlikler boyunca temsili olarak

Meydana adım attığı andan itibaren seyircileri güldürmeye başlayan Kavuklu, “ters anlama, anlamazlıktan gelme” gibi söz oyunlarında hayli mahir olmanın yanında “çedik pabuç üzerine giyilen arkasız terliği sektirme, düşecekken toparlanma, kavuğu düşürmeden başı süratle hareket ettirme” gibi kabiliyetlere de sahiptir. Yani hem nüktedan, hem çevik bir adamdır. (Türkmen, 1971: 30)

Kavuklu, kendini olduğundan farklı göstermeye çabalamayan, etrafında olup bitenlere karşı tepkisiz kalmayan bir halk adamıdır. Cesur ve gözü pektir. Lafını esirgemediği için çoğu kez başı dertten kurtulmamakta, yeri geldiğinde kendini mahallenin namusunu korumakla görevli saymaktadır. Bu yönüyle, halkın ahlak anlayışının ve sağduyusunun temsilcisi olduğu söylenebilir. (And, 1969: 287-288)

Kavuklu’nun okuryazarlığı hiç yoktur. İnceliklere pek akli ermez; Pişekâr gibi latif sözler söyleyemez. Ancak bu durum onun cahil bir adam olduğu anlamına gelmemektedir. Kıvrak zekâsı ve güçlü sezgileri sayesinde sıradan bir adamı da, saraya mensup bir yöneticiyi de idare etmesini bilmektedir. Ayrıca, hayalî olaylarla süsleyerek anlattığı tekerlemelere Pişekâr’ı her defasında inandırmayı da başarmaktadır.

Oyunlarda, okuryazarlığı olmadığı için kimsenin kendisine iş vermediğinden yakınmaktadır. Buna bağlı olarak en büyük derdi parasızlıktır. En büyük şansı ise, Pişekâr gibi bir dostunun olmasıdır. Pişekâr aracılığıyla her oyunda farklı bir iş sahibi olur. Lakin maddi kaygılar yüzünden istemediği işler yapmak zorunda kaldığı için dikiş tutturamaz ve her defasında yeni bir iş aramak zorunda kalır.

1.5.3. Zenneler

Ortaoyununda kadın rolüne çıkan erkek oyunculara zenne, yaptıkları role ise “zenneye çıkmak” denilmektedir. Zenneler, palangaya tek veya grup halinde gelebilirler. Grup halinde çıktıklarında en önde yaşlı bir kadın, onun arkasında genç kızı veya gelini, onların arkasında ise zenci bir halayık bulunmaktadır. Bu arada, ortaoyunu argosunda zenne yerine “gaco”, zenci halayık yerine ise “kayarto” tabiri kullanılmaktadır.

çarşı ve pazar esnafını denetleyip usulsüz iş yapanlara türlü cezalar vermekte ve onun davranışları halkı güldürmektedir. Tecer bu tipin önce “Muhtesip-Nekre”, ardından “Kavuklu” adıyla oyunlarda yer bulduğu kanaatindedir (Tecer, 1955b: 16). Lakin onun bu iddiası başka araştırmacılar tarafından sahiplenilmemiştir.

Zenne tipinin palangada ne zamandan beri yer aldığı kesin olarak bilinmemektedir. Lakin Osmanlı toplumunda kadın kılığına girmiş erkeklerin gösteri yapıp halkı eğlendirmesi geleneği hayli eskilere dayanmaktadır. Tam bir kadın gibi giyinen ve kıvrak vücut hareketleriyle izleyenleri mest eden köçekler, ahalinin bu görüntüye alışmasına vesile olmuş ve zaman içinde sadece oynayan değil aynı zamanda sohbet eden zenne tipinin doğuşuna da zemin hazırlamış olabilirler (Kılıç, 2007: 68).

Ortaoyunu temsillerinde her çevreden kadın değil sadece şehirli kadınlar anlatılmaktadır. Bunun neticesinde davranışları, yaşam standartları ve giyim tarzları birbirinin kopyası durumundaki kadınlar karşımıza çıkarmaktadır. Kıyafetleri devrin şartlarına ve yaşa göre değişmekle birlikte başlarında hotoz, yüzlerinde yaşmak, üzerlerinde ferace veya yakası ve önleri dantelalarla süslü bir çarşaf, feracenin altında ipek fistan veya gecelik, ayaklarında ise zenne kundurası diye bilinen topuklu tango bulunmaktadır (Ataman, 1974: 67).

Zenne rolüne çıkabilmek için sadece kadın kıyafetleri giymek yeterli değildir. Dış görünüşün yanında hareketlerin, endamın, sesin, oturup kalkmadaki inceliğin, naz ve cilvenin de kadınsı olması, elbisenin içindekinin erkek olduğunun pek anlaşılmaması gerekir.

Oyunlara bakıldığında, zennelerin neredeyse meydandaki bütün erkeklerle bir ilişkisinin olduğu görülmektedir. Pişekâr ile Kavuklu'nun hanımı, kızı veya aile dostudurlar. Diğer taklitlerle ise ya alacak-verecek davaları vardır ya da gizli gönül ilişkileri bulunmaktadır. Genel olarak olumsuz huyları öne çıkartılan zenneler, birçok oyunda erkeklerle gönül eğlendiren, kocalarını aldatan, maddiyata değer veren, huysuz, ahlaktan yoksun, hafifmeşrep kadınlar olarak gösterilmektedir. Ahmed Rasim'in tabiriyle, ortaoyunu temsillerindeki zenneler "ya kapatma veyahut orta malıdır" (Ahmed Rasim, 1969: 91).

Çevreye gayet mazbut ve namuslu görünmeye çalışmalarına rağmen, genel olarak sefaya ve gönül eğlendirmeye düşkünlüdürler. Evlerine gelen taklitlere içki sofrası kurup şarkılar söyleyerek onları eğlendirirler. Yeri geldiğinde onları kandırıp mallarını/paralarını yemekten çekinmezler. Pek çok oyunun sonunda bütün foyalarının meydana çıktığı, hatta âlem yaparken evlerinin basıldığı görülse de tatlı dilleri sayesinde tehlikeyi savuşturup kendilerini kurtarmayı başarırlar.

Zenneler, zeki ve kurnaz olmalarının yanında ağzı laf yapan kişilerdir. Bilhassa Pişekâr'la rastlaştıklarında şiirler okuyarak birbirlerini selamladıkları görülmektedir. Ayrıca sevdalılarıyla da şiirleştiklerine veya karşılıklı maniler söylediklerine tesadüf edilmektedir. Bu arada zenci halayık rolüyle palangaya gelen kayartının en belirgin özelliği, karşısında birisi hapşırınca çok sinirlenip o kişinin üzerine yürümesidir. Bu durumdan haberdar olan Kavuklu, sık sık hapşırır gibi yaparak kayartoyu kızdırmaktadır.

1.5.4. Çelebi

Eldeki kaynaklara göre edebî metinlerde ilk olarak XVII. yüzyıldan itibaren görülmeye başlanan Çelebi, genellikle “zengin ve çapkın” bir kişi olarak karşımıza çıkmaktadır. Genç, nazik, terbiyeli ve yakışıklıdır. Çocukluğundan beri el üstünde tutulduğu için çıtkırdım bir yapısı vardır. Mirasyedi, zengin bir ailenin tek varisi veya önemli kalemlerden birinde memur olarak takdim edilmektedir. İsmi çoğunlukla “Rezakizade Tarçın Çelebi veya Rezakizade Narçın Çelebi”dir.

Çelebi'nin Avrupaî bir giyinişi vardır. Ekseriyetle üzerinde “redingot, setre pantolon, yelek, boyunbağı, ekose pelerinli palto, fes” (And, 1969: 294), elinde ise şık bir baston bulunmakta; pahalı elbiseler giyinmeyi ve gösteriş yapmayı sevmektedir. Bu yönüyle devrinin mirasyedi ve züppe gençliğini temsil ettiği söylenebilir.

Okumaya ve şiire hayli meraklı olan Çelebi, şiir diliyle üst perdeden konuşmaya vakıf bir şahsiyettir. Lakin Arapça-Farsça kelimeleri kullanmaya düşkün olması, Pişekâr dışındaki tiplerle iletişim kurmasını güçleştirmektedir.

Çelebi'nin en belirgin vasıflarından biri, eğlenmeyi ve gezmeyi sevmesidir. Zengin ve yakışıklı olması sayesinde kadınların dikkatini çabucak çekmeyi başardığı ve palangaya adım attığı oyunların çoğunda zennelerle bir gönül ilişkisi yaşadığı görülmektedir.

1.5.5. Diğer Tipler

Bir Rumeli türküsü söyleyerek meydana giren “Rumelili”, bazen “Muhacir” adıyla da oyunlarda yer almaktadır. Başında çuhadan yapılmış külâh, üzerinde yakasız

bir mintan, işlemeli bir cepken, dizden itibaren paçaya doğru darlaşan ve yan taraflarında nakışlar bulunan bir pantolon, belinde kalın bir kuşak ve ayağında çedik pabuçlar bulunmaktadır (Türkmen, 1971: 44). Adı çoğunlukla “Hüsmen Ağa”, uğraşı pehlivanlıktır. Dilinden eksik etmediği kelimeler ise “susak kafalı, kalçın ağızlı, ahretlik”tir. Güreşte iddialı olduğunu her fırsatta söyler; ancak ne zaman güreş tutacak olsa yenilmekten kurtulamaz.

“Yahudi (Cud)”, meydana son derece sessiz ve çekingen bir şekilde girmektedir. Elinde Tevrat vardır; bir süre okur, üfler ve olduğu yerde sallanır. Mesleği eskici, kuyumcu veya sarraf; adı ise çoğunlukla “Azarya Efendi” olarak belirtilmektedir. “Ferhad ile Şirin” oyununda, başında siyah bir sarık, belinde kuşak, üzerinde şalvar ve entari, ayağında çedik pabuç olan gözlüklü bir adam şeklinde tasvir edilmektedir (Cevdet Kudret, 2007a: 370). Paraya düşkün bir mizacı vardır. Dili dönmediği için Kavuklu’ya ısrarla “Kabuklu” demekte ve onunla hiç anlaşılamamaktadır. Sonunda sabrı tükenen Kavuklu, uzaktan uzağa Yahudi’yi dövüyormuş gibi yapmakta, o da sanki dayak yiyormuş gibi feryadı basmaktadır. Bu tuhaf sahne, Pişekâr’ın imdada yetişmesi ile son bulmaktadır.

“Arnavut”un adı çoğunlukla “Bayram Ağa” olup hayvan ticaretiyle uğraşmaktadır. Üzerinde ayak bileğine doğru darlaşan ve paçalarında nakışlar bulunan bir çakşır, yakasız bir mintan, kolsuz bir cepken, kırmızı bir kuşak ve kuşağın içerisinde uzun bir tabanca (piştov) bulunmaktadır (Türkmen, 1971: 39). Oyunlarda cahil, mübalağa düşkünü ve dürüst bir adam olarak takdim edilmektedir. Öfkelendiği zaman hemen silahına sarılıp karşısındakini ölümle tehdit etmektedir. Ancak hiçbir oyunda silahını ateşlememiştir.

Saf bir Orta Anadolu köylüsünü temsil eden “Hırbo”, ortaoyunu gösterilerinde “Türk” veya “Anadolulu” isimleriyle de anılmaktadır. Kaba saba halleri ve köylü yanı mübalağalı bir şekilde öne çıkarılmasına karşın, yeri geldiğinde *Galip Paşa Divanı*’ndan şiirler okuduğu da görülmektedir. Diğer tipler gibi belirli bir mesleği yoktur. Yerine göre yufkacı, kadayıfçı, yoğurtçu, sünnetçi, koç bakıcısı, ayakkabı tamircisi, gözleme ustası gibi işlerle meşgul olmaktadır. İsmi “Mehmet Usta, Memiş Ağa, Himmet Dayı, Veli Dayı, Dursun Ağa, Abdi Ağa” şeklinde oyundan oyuna değişmektedir. Üzerinde Anadolu motifleriyle bezenmiş kıyafetler vardır. (Türkmen,

1971: 47-48) En belirgin özelliklerinden biri, sözü ters anlamasıdır. Kendisine iyi söz söylendiğinde kızmaya başladığı, kaba söz söylendiğinde ise dostane davrandığı görülmektedir.

Türkü söyleyip tahta kaşıklarla oynayarak meydana giren “Kayserili”, ticaret ehli bir adamdır. Adı genellikle “Mayısoğlu”dur. Başında etrafına yazma dolanmış bir fes, üzerinde yünden dokunmuş koyu renkli bir şalvar, onun üzerinde mintan, belinde yün kuşak, ayağında nakışlı yün çorap ve çarık bulunmaktadır (Türkmen, 1971: 46). Kurnaz ve becerikli bir adamdır. “Ferhad ile Şirin” oyununda sarf ettiği “Banğa Gayserili dirler; biz eşeği boyar da yine sahibine satarız.” (Cevdet Kudret, 2007a: 373) ifadesi onun kurnazlığına işaret eden cümlelerden sadece biridir. En küçük sebepten öfkelenip ağzına geleni söyleyen Kayserili, Kavuklu ile yaşadığı tartışmalarda en çok “tekerin ikiye böldüğü, kılkuyrak” gibi hakaret içeren sözleri kullanmaktadır. Pek çok oyunda, Kavuklu’nun “parmak” kelimesini kullanmasına itiraz ettiği ve doğrusunun “barnah” olduğunu ispat etmek için dil döktüğü görülmektedir.

Çoğunlukla meydana nara atarak giren “Matiz”, bir sarhoş kabadayı tipi olarak karşımıza çıkmakta; “Kunduracı” ve “Telgrafçı” oyunlarında ise “Tuzsuz” adıyla palangada boy göstermektedir. Başında keçeden yapılmış bir külah; üzerinde dizden itibaren ayak bileklerine doğru darlaşan, üst tarafı bol bir pantolon; yakasız bir mintan; göğsü, yakası ve kol ağzları işlemeli, kısa bir cepken; belinde kuşak içine sokulmuş büyük bir kama; ayaklarında çedik pabuçlar vardır (Türkmen, 1971: 57). Çevresine korku salmak için kesip biçtiği insanlardan, yakıp yıktığı mahallelerden dem vurup diğer oyuncularını tehdit etmektedir. Lakin ayakta duramayacak kadar sarhoş olduğu için, söylediklerini gerçekleştirecek gücü yoktur.

Bir diğer kabadayı tipi olan “Külhanbeyi”, tıpkı Matiz gibi içkiye düşkün bir kişidir. “Sünnet” oyununda anlatılanlara göre, başında etrafına ipek yemeni sarılmış bir fes, üzerinde yarım Fransız pantolon, yakası iliklenmemiş ve kolları içeri doğru kıvrılmış mavi renkli gömlek, sırtında ceket, boynunda bir muska, belinde ipek kuşak, elinde otuz üçlü tespih, ayağında arkasına basılmış yumurta ökçeli iskarpin bulunmaktadır (Türkmen, 1971: 61). İsmi önünde çoğunlukla “Çağanoz, Yanbastı, Tıgılı” gibi bir lakabın yer aldığı görülmektedir. Bazen meydana ilk adım attığı anda, bazen de meydana biraz dolaştıktan sonra bir mani okumaya başlayan Külhanbeyi,

oyun boyunca Kavuklu'yla ciddi bir problem yaşamaz. Bunda, Külhanbeyi'nin yeri geldiğinde nezaketle konuşmayı bilmesinin payı büyüktür.

Meydana Farsça şiirler okuyarak giren “Acem”, ortaoyununda daima tüccar rolüyle kendine yer bulmaktadır. Adı çoğunlukla “Gaffar Ağa veya Mirza Bey”dir. Başında kalpak şeklinde bir serpuş, üzerinde bol bir çakşır üstüne giyilmiş boyu dize kadar gelen bir entari, belinde ince bir kuşak, elinde bir tespih, sol omuzunda bir Acem şalı, ayağında arkasız yemeni vardır (Türkmen, 1971: 52). En büyük zevki şiir okumaktır. Bu yüzden Kavuklu'yla muhabbetlerinde sözü hep şiire getirmekte, ancak Kavuklu onun çetrefilli lisanından hiçbir şey anlayamamaktadır. Acem, mübalağalı anlatımı ve kulağa hoş gelen söyleyiş tarzı sayesinde ortaoyunu temsillerinin sevilen tiplerinden biri olmayı başarmıştır.⁵⁰

Oyunların çoğunda “Hayrettin” adıyla kendine yer bulan “Laz”, daima elinde bir kemeçe ile meydana girmektedir. Mesleği bakırcılık, kalaycılık veya hallaçlıktır. En büyük zevki ise horon tepmektir. Başında siyah keçeden yapılmış bir külah; üzerinde dizden itibaren paçaya doğru darlaşan, buna karşılık karın ve kalça hizasına gelen bölümü adeta büyük torbayı andıran bir pantolon; yakasız bir mintan; boyu kısa, yenleri bol, siyah bir cepken; ayağında çedik pabuçlar vardır (Türkmen, 1971: 55). Neredeyse nefes almadan konuşması, yerinde duramayacak derecede hareketli olması, en gereksiz şeyleri bile öğrenmek istemesi belirgin vasıflarıdır. Bu özellikleri yüzünden hemen her oyunda Kavuklu'yu çileden çıkarmaktadır.

“Kürt”, meydana oynayarak ve “Bir ayağında mesti var” türküsünü söyleyerek girmektedir. En çok sevdiği oyun, bar veya çırpandır. Başında bir külah, üzerinde şalvar tarzında çok bol bir pantolon, onun üzerinde haydarî yakalı bir mintan ve koyun derisinden yapılmış bir cepken, belinde kalın bir kuşak, ayağında çedik pabuçlar vardır (Türkmen, 1971: 53). Adı genellikle “Hasso Ağa”, mesleği ise külhancılıktır. Cana yakın ve hareketli bir tip olarak takdim edilmektedir.

Polka oynayarak meydana dâhil olan “Rum (Balama, Frenk)”, çoğunlukla doktor veya eczacı rolüyle karşımıza çıkmakta; oyunlarda “Doktor Kiryako, Doktor Kiryakidis, Nikola, Nikolaki, Hristaki Efendi” gibi isimlerle anılmaktadır. “Çivi Baskını” oyununda

⁵⁰ Sinema ve tiyatro oyuncusu Osman Alyanak, bir İran şahının Atatürk'ü ziyaretinden sonra oyunlarda Acem taklidinin yasaklandığını söylemektedir. (Oral, 2012: 20)

anlatılanlara göre, başında hayli yüksek görünen bir silindir şapka; üzerinde pötikare pantolon ve muhtelif renkte parçalardan yapılmış bir tür frak; beyaz, kolalı bir gömlek; onun üzerinde büyük, uzun ve kırmızı bir kravat; ayağında uzun burunlu bir iskarpın; onun üzerinde beyaz renkli bir getr; elinde ince ve uzun bir baston bulunmaktadır (Cevdet Kudret, 2007a: 278). Sıkça kullandığı Rumca kelimelere, bozuk Türkçe aksanı da eklenince Kavuklu ile anlaşması imkânsız hale gelmekte, bu yüzden pek çok oyunda Kavuklu'dan dayak yiyerek meydanı terk etmektedir.

Meydana “yâ lelli” okuyarak giren “Arap”, çoğunlukla ticaretle uğraşmaktadır. Başında “kefiye” denilen ve omuzlarını da örten başörtüsü, üzerinde uzun bir entari, onun üzerinde ise basit bir cübbe bulunmakta (Türkmen, 1971: 59) ve oyunlarda değişik isimlerle anılmaktadır. Türkçesi hayli bozuk olduğu için Kavuklu'yla bir türlü anlaşamamaktadır. Arap'ın meramını anlayamayan Kavuklu, ya onun dua ettiğini zannedip “Âmin!” diye bağırmakta ya da sabrı taşıp Arap'ı bir güzel dövmektedir.

“Ermeni”, ortaoyunu temsillerinde az rastlanan tiplerden biridir. Başında fes, üzerinde siyah bir pantolon, etekleri dizlerine kadar uzanan siyah bir ceket, onun içinde yakasında siyah papyon bulunan beyaz bir gömlek, ayaklarında parlak iskarpınler, elinde ince bir baston ile meydanda boy göstermektedir (Türkmen, 1971: 62). Genel olarak bilgili, görgülü, asil ve kibirli bir kişidir. Oyunlarda kendini beğenmiş halleri dikkatten kaçmamakta, cahil bulduğu için Kavuklu'yu hakir görmektedir.

Adını eski afyon tiryakilerinden alan (Tecer, 1955g: 23) “Tiryaki” tipi, az sayıda oyunda karşımıza çıkmaktadır. Başında külah şeklinde bir serpuş, üzerinde şaldan yapılmış uzun bir entari, belinde şal kuşak, ayağında kırmızı yemeni, elinde sapı iple beline bağlanmış bir çubuk bulunmaktadır (Türkmen, 1971: 64). Afyonun tesiriyle sürekli uyku halinde gezdiği için kendisine laf anlatmak neredeyse imkânsızdır.

“Cüce” ve “Kambur”, ortaoyunu temsillerinde “Kavuklu arkası” adıyla bilinmektedir. Oyunda hiçbir ehemmiyetleri olmamasına rağmen ortaoyunu gösterilerinin arzbâr bölümünde Kavuklu'yla beraber meydana girmeleri bir gelenek halini almıştır. Kavuklu'nun oğlu veya onun peşine zorla takılan bir komşu çocuğu olarak takdim edilirler. Sırtlarında bir zembil, ellerinde bir fener vardır. Her ikisi de hem fiziksel hem de psikolojik açıdan kusurları bulunan tipler olarak görünse de, bazen akıllı insanlardan bile beklenmeyecek şekilde ince nükteler yapmaktadırlar. Diğer taraftan,

oyunlarda mümkün olduğunca dış görünüşleriyle espri konusu edilmedikleri, seyircinin nazarında küçük duruma düşürülmedikleri dikkati çekmektedir.⁵¹

Bazen Kavuklu arkası bazen de fasıl bölümünde görünüp kaybolan silik bir tip şeklinde karşımıza çıkan “Denyo”, mahallenin aptalıdır. “Sünnet” oyununda anlatılanlara göre, başında önü yırtık, kulaklarına kadar geçmiş soluk bir fes; üzerinde uçkurları boğazından bağlanmış çok büyük ve rengârenk bir mintan; ayağının birinde nalın, diğerinde arkası basık eski bir kundura; bir elinde Karagöz, diğer elinde Hacivat sureti; belinde ipile bağlanmış ufak bir oyuncak araba bulunarak meydana girmektedir (Cevdet Kudret, 2007b: 461). Son derece küfürbaz, arsız ve dengesiz bir çocuk olmasına rağmen, bu olumsuz huyları mahalleli tarafından engin bir hoşgörüyle karşılanmaktadır. Hatta Denyo’nun hakaretlerine dayanamayıp üzerine yürüyen Kavuklu, mahallenin gariban bir meczubuyla uğraştığı gerekçesiyle ayıplanmıştır.

Yukarıda özellikleri sıralanan tipler dışında “Efe, Eğinli, Tatar, Büyücü, Cazu, Şalgam Hoca, Arslan Bey, Kara Vezir, Kızlar Ağası, Yeniçeri Ağası, Karakollukçu, Tulumbacı, Mahalleli, Seymen, Çengi, Saz Heyeti, Bostancı, Hokkabaz, Külhancı, Kestaneci, Oyuncakçı, Simitçi, Tezgâhtar/Garson” gibi meydanda bir görünüp bir kaybolan tipler de bulunmaktadır.⁵² Yakın zamanda kaleme alınan oyunlarda ise “Alman, Ankıl, Helga” gibi yabancı tipler; “Antakyalı, Bayburtlu, Bolulu” gibi Anadolu tipleri; “Banka Görevlisi, Dondurmacı, Falcı, Hademe, Hastabakıcı, Nikâh Memuru, Müdür” gibi iş kollarına mensup tipler; “Felek, Hayalet, Makine Kafa, Şeytan” gibi soyut tipler de oyunlarda kendilerine yer bulmuştur.

1.6. ORTAOYUNUNDA OYUN YERİ VE DEKOR

Ortaoyunu gösterileri; palanga, meydan ya da merg-i temaşa (temaşa çayırı) diye adlandırılan, etrafı seyircilerle çevrili yuvarlak veya oval bir alanda icra edilmektedir. Taşınması kolay olsun diye palanganın sade bir şekilde düzenlendiği, dekorun en aza

⁵¹ İncelenen oyunlar içerisinde sadece “Mahalle Baskını” (Cevdet Kudret, 2007b: 249) ve “Tireli” (Cevdet Kudret, 2007b: 565-566) oyunlarında, Kambur’un belinin eğri olması esprili bir dille anlatılmıştır.

⁵² “Kızlar Ağası” oyununun özgün metninde “Tatar ve Karamanlı”, “Pazarcılar” oyununun özgün metninde ise “Balama, Ermeni, Laz ve Tatar” tiplerinin de oyunda yer alacağı belirtilmiş, ancak her iki oyunda da sözü edilen tipler görülmemiştir. Muhtemelen bu isimler sonradan oyundan çıkartılmış, fakat adlarının listeden silinmesi unutulmuştur. Burada ismi zikredilen tiplerden “Balama, Ermeni, Laz ve Tatar” başka oyunlarda kendine yer bulurken “Karamanlı” tipi incelenen hiçbir oyunda karşımıza çıkmamıştır.

indirgendiği ve sadece işlevi olan eşyaların kullanıldığı görülmektedir. Bunun bir yansıması olarak her şey ortaoyunu meydanında aslına uygun biçimde yer almamakta, bazı unsurlar (tramvay, vapur, at arabası vs.) seyircinin hayal gücüne bırakılmaktadır.⁵³

Palangadaki düzene dair en eski bilgilerden biri, Baron de Tott tarafından kayda geçirilmiştir. Hibetullah Sultan'ın doğumu münasebetiyle tertip edilen 1758 Şenliği'ne katılan Tott, Murat Molla'nın konağında düzenlenen bir ortaoyunu temsilini anlatırken oyun yerinin düzeninden ve yenedünyadan kısaca bahsetmektedir. “Kırk ayak aralıkla dikilmiş iki büyük direğe bir ip gerilmiş, bunu aydınlatılacak nesnelere göre uygun aralıklarla, iplerle kandiller asılmıştı. (...) Seyirci kalabalığı, meydanı çepeçevre kuşatıyordu. (...) Orta yerde dörtgen biçiminde ve üç ayak genişliğinde, altı ayak yüksekliğinde, bezle kaplı kafesimsi bir yapı bir evi gösteriyordu.” (And, 1982b: 197) diyen Tott, bu satırlarda ortaoyunu palangasını ana hatlarıyla tasvir etmektedir.

Palangayı ilk kez bütün detayıyla anlatan kişi, İgnacs Kunos olmuştur. Onun verdiği bilgiye göre, oyun alanı 9 kısımdan oluşmaktadır:

a- Sandık Odası (Pusat Odası): Oyun için gerekli olan eşyaların muhafaza edildiği yerdir. Oyuncular, temsillere burada hazırlanmaktadır.

b- Kapı: Oyuncuların oyun alanına girip çıkmak için kullandıkları kısımdır.

c- Çalgıcıların Yeri: Müzisyenlerin oturduğu bölümdür.

ç- Dükkân: 68 cm yüksekliğinde, iki kanatlı bir paravandır. Oyunlarda Kavuklu'nun iş yeri olarak kullanılmaktadır.

d- Meydan: Ortaoyunu temsillerinin icra edildiği yer olup çoğunlukla uzunluğu 30, genişliği ise 20 arşındır.

e- Yenedünya: Genellikle evi temsilen kullanılan ve 1,5 metre yüksekliğinde olan paravandır. İki, üç veya dört kanatlıdır.

f- Mevki: Erkek seyircilere ayrılan bölümdür.

g- Kafes: Kadın seyircilere ayrılan bölümdür.

ğ- Parmaklık: Seyircilerle oyun yeri arasında oluşturulan bir nevi güvenlik çemberidir. Çoğu kez, belirli aralıklarla dikilmiş 1,5 metre uzunluğundaki kazıklara ip gerilerek yapılmaktadır. (Cevdet Kudret, 2007a: 55-57)

⁵³ Dolayısıyla temsillerde “açık biçim ve göstermecî anlatım” tarzının hâkim olduğu görülmektedir. Bu konu daha sonra “Estetik Uzaklık Kavramı ve Ortaoyunu” başlığı altında detaylı olarak ele alınacaktır.

Oyun yeri olarak çoğunlukla avlu, meydan, bağ, mesire alanı gibi üstü açık, tabanı ise çimen veya toprak olan yerler tercih edilmektedir. Alanın uzunluğu 30, genişliği ise 20 arşın olabileceği gibi kare şeklinde tasarlanmış oyun yerleri de görülebilmektedir (And, 1969: 226). Şekli nasıl olursa olsun, oyun alanının etrafı kazıklar ve ipler yardımıyla çevrilmekte, böylece temsil için bir nevi sahne vazifesi gören uygun bir boşluk oluşturulmaktadır. Oyunlar genellikle açık alanlarda icra edilmekle birlikte, mevsim şartlarına göre “kıraathane, han” gibi kapalı alanlar da temsillerin mekanı olabilmektedir. Bu tür durumlarda alan hayli kısıtlı olduğu için palanga ile seyirciler arasına set çekmek imkanı kalmamakta, oyuncularla seyirciler iyice iç içe girmektedir.

Palanganın hemen bitişiğinde yer alan, üzeri çadır veya bir perdeyle kapatılmış yer, “sandık odası” (pusat odası) olarak adlandırılmakta; oyuncular bütün hazırlıklarını burada tamamladıktan sonra “kapı” adı verilen yerden sırayla oyun alanına dâhil olmaktadır. Rolünü tamamlayan oyuncu, kapıyı kullanarak tekrar dışarı çıkabileceği gibi, seyircilerin arasına karışarak oyunu izleme olanağına da sahiptir.

Kapıdan meydana girildiğinde, hemen sol tarafta çalgıcılar için ayrılan yer göze çarpmaktadır. Çalgı takımının önünde “dükkân”, onun tam karşısında ise “yenidünya” vardır. Bu ikisi, ortaoyunu meydanının ana dekorunu oluşturmaktadır. Çoğunlukla dükkân Kavuklu’nun iş yeri, yenidünya ise zennelerin evi olarak kullanılmaktadır. “Mahalle Baskını”, “Tahir ile Zühre”, “Tireli” adlı oyunlarda iki yenidünya bulunmakta, “Çevreci” oyununda ise yenidünya dekoru yer almamaktadır. Etrafı çepeçevre saran seyircilerin görüş açısı kapanmasın ve içine giren oyuncular rahatlıkla görülebilsin diye dükkân ve yenidünya paravanlarının yüzeyi deliklidir; hangi yönden bakılırsa bakılsın diğer taraf kolayca görülebilmektedir. İncelenen 36 oyun içerisinde sadece “Çivi Baskını”, “Fotoğrafçı” ve “Tahir ile Zühre” oyunlarında yenidünya dekorunun çevresi bir bezle/perdeyle sarılıdır.

Yenidünyanın içinde birkaç tane sandalyenin bulunması gelenektir. Gerekli olduğunda başka dekor unsurları da palangada yer alabilmektedir. Mesela “Ferhad ile Şirin” oyununda Elmadağ’ı gösteren bir parça; “Kızlar Ağası”nda bir koltuk ve yüksekçe bir kerevet; “Sünnet”te sünnet çocuğu için bir karyola, davetliler için masa, koltuk ve kanepe; “Tahir ile Zühre”de bir koltuk; “Meyhane Âlemi”nde meyhane, “Pazarcılar”da ise pazar yeri havası yaratmak için çok sayıda masa ve sandalye;

“Kâğıthane Safası” ve “Bahçe” oyunlarında havuzu simgeleyen bir dekor; “Kavuk”ta bir yatak ve çeşmeyi temsil eden bir parça vs. göze çarpmaktadır.⁵⁴

“Yenidünya” isminin nereden geldiği henüz çözülebilmüş değildir. Ahmet Kutsi Tecer, eski bekçi destanlarının birinde İstanbul’da yeni evlerin yapıldığı mahalleye “yenidünya” denildiğini belirttikten sonra, ortaoyununda geçen yenidünyanın ismini bu evlerden almış olabileceğini söylemektedir (Tecer, 1961: 17). Metin And, Çingenecede bulunan ve “dükkân” anlamına gelen “düyeni” kelimesinin tersyüz edilerek “yenidü(nya)” şekline dönüşmüş olabileceğini öne sürmektedir (And, 1962c: 36). Özdemir Nutku ise, bu dekor her oyunda yeni bir mekânı gösterip seyirciye yeni bir dünya sunduğu için adının “yenidünya” konulmuş olabileceğini iddia etmektedir (Nutku, 2002a: 362). Ancak “kâr-ı kadîm” diye tabir edilen en eski oyunlara dair eldeki verilerin kısıtlı olması, bu konuda kesin bir yargıya varmayı güçleştirmektedir.

Palangada “mevki” ve “kafes” adlarıyla erkekler ve kadınlar için ayrılan alanlar, temsilleri izlemek için yeterince elverişli değildir. Bu yüzden seyirciler kendi aralarında bir düzen oluşturmak zorundadır. En öndekilerin yere çömeldiği, orta bölümde bulunanların iskemlelere oturduğu, en arkadakilerin ise oyunları ayakta takip ettiği görülmektedir. Oyuncular da sıkça yer ve yön değiştirerek yüzlerini herkesin rahatlıkla görebilmesini sağlamaktadır.

Gece oynanan temsillerde, palanganın ışıklandırması devrin imkânlarına göre yapılmaktadır. Önceleri sırkalar üzerine takılan meşaleler, sonraki dönemlerde ise cam fenerler ve lüks lambalar kullanılmıştır. Elektriğin yaygınlaşmasıyla birlikte, ışıklandırma sisteminin de daha modern bir hal aldığı bilinmektedir.

Bu arada, Lawrence Carra (1909-2006) seyircilerle çevrili bir alanda, yani ortada oynanan oyunlar için “saat yöntemi”ni geliştirmiştir. Bu yöntemle göre yuvarlak/oval oyun alanı bir saat şeklinde düşünüldüğünde saatin ortası ile 3, 6, 9 ve 12 rakamlarına denk gelen yerler, en önemli oyun alanlarıdır. Haliyle ikinci derecede öneme sahip olan unsurlar, buralara yerleştirilmemelidir.⁵⁵ İşte ortaoyunu temsilleri de Lawrence Carra’nın saat yöntemine uymaktadır. Olaylar çoğunlukla palanganın ortasında vuku

⁵⁴ Eldeki belgelere göre bizde ilk gerçekçi dekoru, Tanzimat döneminde İstanbul’a yerleşmiş olan İtalyan Raffaello Merlo tasarlamıştır. Ayrıca pek çok sahne terimi de ilk kez Merlo tarafından dillendirilmiştir. Şişeciyan ve Ahmed Fehim Efendi ise kapalı dekoru geliştiren kişilerdir (Atalay, 1976: 36).

⁵⁵ Saat yönteminin detayları için bakınız: Carra ve Dean, 1989: 307-330.

bulmakta; meydanın en önemli dekorlarından “dükkân” saat 12, “yenidünya” ise saat 6 yönünde durmaktadır. Giriş çıkışlar için ayrılan “kapı” ile çalgıcılar için ayrılan yer ise, birinci derecede önemli olmayan saat 11 yönünde bulunmaktadır. Diğer taraftan Pişekâr ve Kavuklu palangaya dâhil olduktan sonra saat yönünde bir devir yapıp halkı selamlamaktadır. (Nutku, 2002b: 325-326) Her şeye rağmen, Lawrence Carra teorisini ortaya atmadan önce de bunların ortaoyunu temsillerinde yapılageldiği unutulmamalıdır.

1.7. ORTAOYUNUNDA MUSİKİ VE RAKS

Musiki ve raks, ortaoyununun vazgeçilmez unsurlarındandır. Temsillerin özel bir müzikle başlayıp yine özel bir müzikle bitmesi gelenektendir. Ayrıca her tipin kendine has bir şarkısı vardır ve tipler palangaya girerken bu şarkıya uygun şekilde dans etmektedir.

İşlevsel açıdan bakıldığında, müzik palangaya gelecek tipi seyirciye önceden tanıtmakta, onun ilk anda yadırganabilecek konuşma tarzına seyirciyi hazırlamaktadır. Dans ise, oyun alanını hareketlendirmekte ve seyircilerin dağılan ilgisini yeniden palangaya toplamaktadır. (Pekman, 2010: 61-62)

Eldeki veriler, en eski ortaoyunu temsillerinin curcuna denilen “musiki ve raksla örülü” bir geçit töreniyle başladığını göstermektedir. Ali Rıza Bey’den öğrendiğimize göre, ortaoyunu temsiline geçilmeden önce başlarında sivri külahlar, sırtlarında tuhaf elbiseler bulunan curcunabazlar ile elinde şakşak olan bir nekre, türlü maskaralıklar yapıp şarkılar söyleyerek meydanı dolaşmaktadır (Ali Rıza Bey, 2001: 154). Ahmet Kutsi Tecer de XIX. asırda sergilenen bir ortaoyunu temsilinin programını sayarken asıl oyundan önce musiki ve raks (curcuna) faslının gerçekleştirildiğini söylemektedir (Tecer, 1955ç: 11). Yine aynı araştırmacılardan öğrendiğimize göre, ortaoyununun meydandan sahneye taşınmasına paralel olarak curcunaya çıkma geleneği oyun programından kaldırılmıştır.⁵⁶ Buna karşılık taklitler, oyun esnasında dans ederek ve şarkılar söyleyerek palangaya girmeyi sürdürmüştür.

⁵⁶ Genel olarak dans unsurlarının zamanla en aza indirgenmesinde, dinî kaygılar da göz ardı edilmemelidir. Sahnede dans ederek eğlenen, yüzüne maske takarak oyunlar oynayan kişiler için gerek şifahen gerekse fetvalarda “Tecdid-i iman gerektir.” türünden ifadeler kullanılmaktadır. Bu konuda bakınız: And, 1958: 20-21; And, 1967: 690-696.

Ortaoyununun en eski çalgı aletleri arasında “zurna, çiftenara ve davul” bulunmaktadır (Ali Rıza Bey, 2001: 154). Zurna, başından sonuna kadar oyunlara eşlik etmekte, çiftenara ve davul ise ihtiyaç durumunda çeşitli sesleri (ayak sesi vs.) taklit ederken kullanılmaktadır. Yakın zamanda yazılan oyunlarda ise “tef, klarnet, saz” gibi çalgıların da kullanıldığı görülmektedir.

Temsillerdeki en önemli müzik aleti, hiç şüphesiz “zurna”dır. Gerek aslî tipler, gerekse taklitler zurnacının çaldığı özel bir havaya uygun olarak palangaya dâhil olmaktadır. Bu durumda zurnacının oyunu iyi takip etmesi ve oyuncularla uyum içinde olması gerekir. Tecrübesiz bir zurnacı, bütün oyun düzenini altüst edebilir. Ali Rıza Bey de “Her zurna-zen ortaoyunlarında icra-yı sanat edemez; evvelce meşk etmek şarttır.” (Ali Rıza Bey, 2001: 154) diyerek zurnacının tecrübe düzeyine işaret etmektedir.

Ortaoyunu temsilleri, zurnacının Pişekâr havasını çalmasıyla başlamakta, ardından Pişekâr palangaya girerek oyunu açmaktadır. Pişekâr havasının “segâh” makamında olması gelenektendir (Alus, 1950: 267). Pişekâr’ın oyunu açmasının ardından zurnacı, bu kez Kavuklu havasını çalmakta ve Kavuklu ile Kavuklu arkası meydana belirlemektedir. Kavuklu havası, çoğunlukla “hüseynî” makamındadır (Alus, 1950: 267). Meşhur Kavuklu Kör Mehmed Efendi palangaya girerken zurnacının mutlaka “hicaz” makamında bir hava çaldığı ve bu uygulamanın bir tek Kavuklu Kör Mehmed’e has olduğu söylenmektedir (Aktaş, 1946b: 4).

Pişekâr ile Kavuklu’nun ardından, diğer taklitler sırayla meydana belirlemektedir. Hepsinin birer özel şarkısı vardır.⁵⁷ Tipler, oyun alanına dâhil olurken bu şarkıya uygun şekilde dans etmektedir. Hatta zurnacının çaldığı havalara sözle eşlik edenler de görülmektedir. Bazı oyunlarda değişiklik göstermekle birlikte zenneler “Ey Benin Nazlı Cananım”, Çelebi “Gelince Bezme Mestane”, Arnavut “Tuna’da Çırpar Bezini”, Kayserili “Kayseri’nin Kızları Sırma Gibi Saçları”⁵⁸, Kürt “Bir Ayağında Mesti Var”, Laz “Ha Buradan Aşağı Ben İnemem İnemem”, Rumelili “Aliş’imin Gözleri Kara”, Yahudi (Cud) “Balat Kapısından Girdim İçeri” eşliğinde palangaya gelmektedir. “Meyhane Âlemi”nde bir meyhanede toplanan tiplerin çok sayıda şarkı/türkü seslendirdikleri görülmekte, “Mamlet’in Babasını Kimler Öldürdü” adlı oyunda ise

⁵⁷ Oyunlarda, bir görünüp bir kaybolmalarına rağmen musiki ve raks bahsiyle doğrudan ilgili olan ve “saz heyeti, çengi” gibi isimlerle anılan ortaoyunu kişileri de bulunmaktadır.

⁵⁸ Kayserili, Kavuklu’yu kızdırmak için kendi uydurduğu komik sözlü türküleri de söylemektedir.

hiçbir müzik unsuru bulunmamaktadır. Bu arada tiplerin eğitim düzeyleri ve ait oldukları zümre, seçtikleri müzikler üzerinde etkili olmaktadır. Eğitim görmüşler ve İstanbullular “şarkı” eşliğinde, diğerleri ise “yörelerinin türküleriyle” palangaya giriş yapmaktadır (Tekerek, 2013: 51).

Oyunlarda zurnacının çaldığı her şarkı, belirli bir makama göre icra edilmektedir. Genellikle Acem havası “hüzzam, ısfahan, müstear”, Arap havası “hicaz”, Arnavut havası “gerdaniye”, Çelebi havası “hüzzam, saba”, Efe havası “tahir”, Kayserili havası “hüseyin”, Külhanbeyi havası “hicaz”⁵⁹, Kürt havası “uşşak”, Matiz havası “eviç, şehnaz”, Rumelili havası “eviç, uşşak”, Tiryaki havası “ferahnak, ısfahan”, Türk havası “gerdaniye”, Yahudi (Cud) havası “hüseyin”, zenne havası “hüzzam, müstear, rast” makamlarında çalınmaktadır.⁶⁰ Bu arada çalınan ezgiye uygun olarak Efe “zeybek”, Kürt “bar”, Rum (Balama, Frenk) “polka” oynayarak, Laz ise horon teperek meydana girmektedir.

“Kâr-ı kadîm” diye tabir edilen eski oyunlarda bitiş müziği olarak genellikle “Ey Gaziler Marşı, Cezayir Marşı, İzmir Marşı” çalınırken, yakın zamanda yazılan oyunlarda bunlara ek olarak “Nihavend Longa, Düğün Marşı” gibi yeni müziklerin tercih edildiği de görülmektedir. Ayrıca son dönem ortaoyunu metinlerinde, devrin gözde müziklerinin çalındığı dikkati çekmektedir. Bunlar arasında “Alamadım Kaşları Karayı, Ali Baba’nın Çiftliği, Ben Kalender Meşrebim, Kibar Gelin, Lorke Lorke, Osman Abim Evde mi, Parmağında Yüzükler (Emine’ım), Silifke’nin Yoğurdu, Süt İçtim Dilim Yandı, Tanrı İstemezse Yaprak Düşmezmiş, Yangın Var Ben Yanıyorum, Yedikule, Zeytinyağlı Yiyemem” gibi yerli; “The Godfather” film müziği, “Love Story” gibi Batılı müzikler sayılabilir.

1.8. ORTAOYUNUNDA DİL VE ANLATIM

Ortaoyununun en belirgin özelliklerinden biri, izleyenleri güldürüp eğlendirmesidir. Bunu yaparken karışık bir olay örgüsünün beslediği eylemler dizisinden değil, söz sanatlarıyla süslenmiş nükte dolu diyaloglardan güç almaktadır.

⁵⁹ Külhanbeyi’nin, zurnacının çaldığı çeşitli makamlar eşliğinde “maniler” söylediği de görülmektedir.

⁶⁰ Makamlar tespit edilirken Rauf Yekta, Sermet Muhtar Alus, Bekir Büyükarkın ve Nihal Türkmen’in verdiği nota bilgileri temel alınmıştır (Gerçek ve Rauf Yekta, 1931: 40-54; Alus, 1950: 267; Büyükarkın, 1987: 216; Türkmen, 1971: 139-154). Ayrıca, oyunlarda sıkça çalınan şarkıların makamları da sözü edilen kaynaklardaki bilgilere eklenmiştir.

Buna bağılı olarak oyunlardaki dil ve anlatım hususiyetleri, sözün tesirini artıracak şekilde tertip edilmiştir.

Temsillerde seyircileri güldüren şey, söz oyunları ile örülü olan dil ve bunu destekleyen basit hareketlerdir. Araştırmacılar bu iki unsuru “söz komiği” ve “hareket komiği” başlıkları altında toplamaktadır. “Söz komiği, dil aracılığıyla ortaya konulan gülme, (...) hareket komiği ise genel davranış, hareket ve eylemlerle gerçekleştirilen gülmedir” (Eker, 2001: 82). Bazı durumlarda tek başına gülme unsurunu yaratsa da hareket komiğinin en mühim görevi, söz komiğini desteklemektir. Ortaoyunu palangasının “meydan-ı sühan” diye nitelendirilmesi de gösterilerde söz komiğinin daha ağır bastığına işaret etmektedir.

Ortaoyunu meydanında “söze bağılı güldürü” en çok kişilerin birbirini anlayamamasından, ters/yanlış anlamasından⁶¹, anlamış gibi görünmesinden veya anlamazlıktan gelmesinden⁶² doğmaktadır. Haliyle söz komiğinin özünde “mantık bağının tersyüz edilmesi, anlamın bozulması ve dilin çarpıtılması” yatmaktadır (Tekerek, 2001: 90). Bir başka ifadeyle, ortaoyunu gösterilerinde dil, bir “anlaşma” aracı değil “anlaşamama” aracı olarak kullanılmaktadır.

Söze dayalı güldürü, çoğunlukla Kavuklu ile Pişekâr arasında zuhur etmektedir. Okuryazar olmayan Kavuklu, Arapça-Farsça kelimelerle örülü bir dille konuşan Pişekâr’ın sözlerini hiç anlayamamakta veya ters anlamakta; Pişekâr’ı taklit etmeye çalıştığı nadir anlarda ise bocalamaktadır. Aynı şekilde, süslü bir söyleyişi tercih eden Çelebi ve kendi yörelerine has bir dille konuşan diğer taklitler de Kavuklu ile sağlıklı bir iletişim kuramamaktadır. Sorunun özünde bazen kültürel uyumsuzluk, bazen de yöre farklılıklarının beraberinde getirdiği diyalekt çeşitliliği yatmaktadır.

Güldürüyü doğuran unsurlar arasında hiç şüphesiz “aliterasyon, cinas, kinaye, mecaz, mübalağa, tecahül-i arif, tekrar, terdit, teşbih, tezat” gibi söz sanatları ve “karşısındakine kafiyeyle cevaplar verme, mecazlı sözü gerçek zannedip saçmalama” gibi söz oyunları bulunmaktadır. Ahenk oluşturacak şekilde aynı sesin veya hecenin

⁶¹ İnsanları güldürmenin hayli güç bir iş olduğunu ifade eden Bernard Shaw’a göre, iyi bir komedi yazarı her şeyin tuhaf yanını görmede ve ters/yanlış anlaşılma elverişli durumlar tasarlamada mahir olmak zorundadır (Shaw, 1966: 756).

⁶² Anlamazlıktan gelme, ortaoyunu ustaları tarafından “yutturma” terimiyle de ifade edilmektedir. Yutturma, içinde ima bulunan bir sözü anlamamış gibi görünerek söyleyenin aleyhine kullanmaktır (Pekman, 2010: 50).

tekrarlanması, yazılışları aynı anlamları farklı kelimelerin bir arada görülmesi, bir sözün hem gerçek hem mecaz anlamda kullanması, herhangi bir durumun abartılarak sunulması, herkesçe bilinen bir şeyin bilmezlikten gelinmesi, bir sözün sık sık tekrar edilmesi, bir durumun/olayın beklenmedik bir sonuca bağlanması, birbirine zıt kavramların bir arada kullanması vs. ortaoyunu palangasında sıkça görülen dil özellikleri arasındadır. Ayrıca uydurma dualar okunarak güldürü sağlandığı da görülmektedir. “Tireli” oyununda Kokoroz’un, Hasan Hüseyin Karabağ’dan temin edilen “Ters Evlenme” adlı oyunda ise Bekçi Mustafa’nın ettiği dua bu yöndedir.

Burada, cinsellik içeren sözcüklere başvurularda yapılan kaba güldürüden de bahis açmak gerekir. Karagöz perdesine oranla ortaoyunu meydanında azaldığı görülen açık saçıklık, oyunlarda seyircileri rahatsız edecek şekilde öne çıkarılmamakta; cinas sanatına müracaat edilerek ima yoluyla sunulmaktadır. Bu değişimde, karagözün perde arkasında bulunan bir kişi tarafından icra edilmesine karşılık ortaoyununun canlı oyuncularla seyircilerin önünde oynanıyor olması etkilidir (Kılıç, 2009: 98-99). Cinsellik içeren ifadeler ek olarak “küfür, ilenç, aşağılama” barındıran bayağı sözler de palangada güldürü sağlamak amacıyla kullanılmaktadır (Kılıç, 2009: 91).

“Hareket komiği”, ortaoyunu temsillerinde karşılaşılan bir diğer güldürme yöntemidir. Bir tipin fiziksel veya karakteristik özelliklerine bağlı olarak yinelenen hareketler, dalgınlık sonucu yapılan davranışlar, orantısız veya abartılı muameleler vs. hareket komiğini meydana getirmektedir (Türkmen ve Fedakâr, 2009: 108).

Ortaoyununda hareket komiği, özellikle Kavuklu üzerinden sunulmaktadır. Kavuklu’nun “çedik pabuç üzerine giydiği arkasız terliği sektirmesi, uzun kaftanına basıp düşecekken birden toparlanması, kavuğu düşürmeden başını süratle hareket ettirmesi” seyircileri güldürmektedir (Türkmen, 1971: 30). Ayrıca Pişekâr’ı ilk gördüğünde korkudan yere düşüp yuvarlanması, zenneleri korkutmak için bazı hayvanları taklit etmesi, uzaktan uzağa Yahudi’yi dövüyormuş gibi hareketler yapması vs. bu bağlamda değerlendirilebilir.

Pişekâr da oyun boyunca elinden eksik etmediği pastav ile hareket komiğine zemin hazırlamaktadır. Tekerleme sonlarında Kavuklu’nun kafasına pastav ile vurması, hayalî bir atı koşturmak için pastavı bir kırbaç gibi kullanması, pas tutmuş kapının açılış

sesini pastav aracılığıyla taklit etmesi vs. oyunlardaki Pişekâr merkezli hareket komiğine örnektir.

Zennelerin Kavuklu'ya sezdirmeden el kol hareketleri yaparak âşıklarıyla haberleşmeleri, karşısında biri hapşırınca kayartının o kişiye saldırmayı, tiplerin Kavuklu'yla meydanda dans etmeleri, Kavuklu ve Pişekâr'ın çok hızlı konuşan Laz'dan kaçmaları, Çelebi'nin aşırı çıtkırıldım bir yapısının olması, Yahudi'nin elinde tuttuğu Tevrat'ı okuyarak olduğu yerde sallanması, Arnavut ve Matiz'in Kavuklu'nun kafasının sağlam olup olmadığını kontrol etmeleri, koşmak gerektiğinde oyuncuların oldukları yerde koşma hareketi yapmaları vs. hareket komiğine örnek teşkil eden diğer unsurlar arasındadır.⁶³

Görüldüğü üzere, ortaoyunu meydanında hâkim olan dil ve anlatım unsurları güldürü odaklıdır. Nükteyi oluşturmak için her yolun denendiği, kimi zaman absürt ile imgenin iç içe geçtiği görülmektedir. Tabii bu noktada oyuncuların kabiliyetini/niteliğini de yadsımamak gerekir. Olmayan mekânları/yolları, hayalî tramvayı, ev ve iş yeri niyetine kullanılan paravanları vs. anlamlı kılan şey, oyuncuların inanmışlığı ve inandırıcılığıdır.

Ortaoyuncular, palangada tam anlamıyla bir söz savaşına tutuşmaktadır. Selim Nüzhet yaşananları “birbirini mat etmeye çalışan pehlivanların amansız mücadelesine” benzetmektedir (Gerçek, 1942: 111). Bu noktada “çene yarışı” bahsine özel olarak değinmek gerekir. Pişekâr ile Kavuklu'nun muhavere bölümünde, Kavuklu ile diğer tiplerin ise fasıl bölümünde gerçekleştirdikleri söyleşmeler “çene yarışı” terimiyle karşılanmaktadır. Ayrıca Kavuklu rolüyle palangaya çıkan bir oyuncunun alt dudağını burnuna değdirme becerisi de “çene yarışı” olarak adlandırılmaktadır (Nutku, 1983: 23-24). Bazı ortaoyuncuların alt dudağını burnuna rahatça değdirebilmek için genç yaşta bütün dişlerini söktürdüğü rivayet edilmektedir.

Palangaya adım atan her oyuncu, dilin imkânlarını sonuna kadar kullanmaya özen göstermektedir. Hatta bir adım daha öteye geçip zaman içinde kendilerine has bir dil geliştirdikleri görülmüştür. Buna ortaoyunu argosu/jargonu demek mümkündür.⁶⁴

⁶³ Ortaoyunu temsillerinde yer alan bazı hareket komiği örnekleri, daha sonra “Estetik Uzaklık Kavramı ve Ortaoyunu” başlığı altında detaylı olarak ele alınacaktır.

⁶⁴ Bu özel dilde görülen belli başlı kelimeler için bakınız: Sevengil, 1959: 69-70; And, 1969: 232; Türkmen, 1971: 93-95.

Ortaoyunu temsillerindeki dil ve anlatım özelliklerini ifade ederken, son dönemde kaleme alınan metinlerde “yergi”nin ağır bastığını da vurgulamak gerekir. Bilhassa Osman Cemal Kaygılı tarafından *Akşam* gazetesinde tefrika edilen “Yazıcı”, Genç Oyuncular Topluluğu’nun kaleme aldığı “Vatandaş Oyunu”, Mukadder Özakman’ın “Çevreci” oyunu, Caner Bilginer’in “Hayırlı Evlat” ve “Dünyada Mekân yahut Hilekâr” adlı oyunları siyasi ve sosyal yönden devrin eleştirisini yapmaktadır.⁶⁵

1.9. ORTAOYUNUNU YENİLEŞTİRME VE YAŞATMA ÇABALARI

Uzun yıllar halkın tiyatro ihtiyacını karşılayan ortaoyunu, XIX. asrın ikinci yarısında ciddi bir muhalefetle karşılaşmış; dönemin aydınları tarafından “en budalaca evzâ’ı, en bî-edebâne sözleri, en çetrefil, en galîz lafzları” (Namık Kemal, 1289: 1) dillendirmekle itham edilmiştir. Aynı kesimin kaleme aldığı yazılarda, Güllü Agop Efendi’nin önderliğini yaptığı Batı tarzı tiyatronun yüceltildiği görülmektedir. Ortaoyunu temsillerini ahlaka/ edebe aykırı bulanlar genel olarak iki gruba ayrılmaktadır. Büyük çoğunluk ortaoyunu geleneğinin ıslah edilmesinden yanayken, bir grup eleştirmen bu geleneğin tamamen tarih sahnesinden silinmesini talep etmektedir.

Kısa sürede eleştirilerin odağına yerleştirilen ortaoyunu geleneği; Batı tiyatrosuyla baş edememe, artık büyük bir sanatkâr yetiştiremememe, temsillerdeki söz sanatlarının gittikçe daha basit ve yeknesak bir hal alması gibi sebeplerle XX. yüzyılın başlarında iyice gözden düşmüştür. Bunun üzerine bazı ortaoyunu sevdalıları, bu geleneği eski şaşıaali günlerine geri döndürebilmek için çözüm yolları aramaya koyulmuştur. Dile getirilen pek çok önerinin özünde “temsillerin içeriğini çağa uygun hale getirme ve ortaoyunuyla Batılı tiyatroyu kaynaştırma” bulunmaktadır.

Osman Cemal Kaygılı, “Oyunlar da Yenilik İster” başlıklı yazısında Pişekâr ile Kavuklu’nun ağzından ortaoyunu geleneğini yaşatabilmenin reçetesini sunmaktadır. “Oyunların şu Nuh Nebi’den kalma şekline bir yenilik verseler.” (Kaygılı, 1930: 3) diye söze başlayan Pişekâr ile Kavuklu, “oyun isimlerinin, tiplerin, kıyafetlerin, işlenen mevzuların, çalınan müziklerin” günün şartlarına uygun hale getirilmesi gerektiğini

⁶⁵ Bu başlık altında sözü edilen bütün durumları örnekler üzerinden anlatmak mümkündür. Lakin çalışmanın kapsamı ve hacmi göz önünde bulundurularak burada oyunlardan seçilen uzun pasajlara yer verilmemiştir. Söz ve hareket komiğine dair örnek cümleler için bakınız: Tuna, 1990: 112-136; Tekerek, 2001: 90-130; Türkmen, 1971: 82-92; And, 1969: 282-286.

söylemektedir. Kaygılı'ya göre, elli sene evvel ne oynanmışsa hâlâ onu tekrar etmek isteyen dar kafalı insanların varlığı, yeniliklerin hayata geçirilmesine mani olmaktadır. Aslında birçok araştırmacının ortak şikâyeti, palangada işlenen konuların eskiliğidir. Mahmut Yesari, eski mevzuların modernize edilmesi yerine yepyeni konuların ortaoyunu palangasına taşınması gerektiğini (Yesari, 1936: 8); Refi Cevat Ulunay, ortaoyununu yerinde saydıran etkenin mevzulardaki “tekdüzelik” olduğunu (Ulunay, 1941: 3); Mevlüt Özhan, güncel toplumsal sorunları işlemeyen ortaoyunu temsillerinin seyirci tarafından takip edilmeyeceğini (Özhan, 2008: 25); Kemal Kamil Aktaş ise konu çeşitliliğini sağlayabilmek için oyunculara “yüksek bir tahsil, derin bir görüş, kudretli bir nükte kabiliyeti”ne ihtiyaç olduğunu dile getirmektedir (Aktaş, 1941c: 22).

Osman Cemal, yıllar sonra kaleme aldığı bir başka yazısında “Yapılacak yenilikler için uzun müddet çalışmak ve vakit sarf etmek lazım.” (Kaygılı, 1938: 5) dedikten sonra ilk makalesinde dile getirdiği hususları detaylandırmıştır. Kavuklu ile Pişekâr ufak tefek değişiklikler dışında palangadaki varlığını korumalı, eskimiş tiplerin yerine Batı'dan karşılıklar bulunmalı, şive taklitleri yerine karakter taklitleri tercih edilmeli, Kavuklu için çağa uygun meslekler belirlenmeli, zurna ve çiftenaranın yerini cazbant almalıdır.

Hüsametdin Bozok, bir yıl arayla ortaoyununun geleceğini konu edinen iki makale yayımlamıştır. “Orta Oyunu Dirilebilir mi” başlıklı ilk yazısında, bu geleneğin artık rağbet görmemesinin sebeplerini sorgulamaktadır. Bozok'a göre “yeni neslin ortaoyununa yabancı kalması, oyunların toplum hayatındaki değişiklikleri takip edememesi, palangada boy gösteren tiplerin eskimesi, her anlamda modern tiyatronun gerisinde kalınması, sinema ve radyo gibi yeni yeni rakiplerin belirmesi, oyunların özünü oluşturan nüktenin zamanla gözden düşmesi” (Bozok, 1938: 5) ilgi kaybında etkili olmuştur. Gerekli reformların bir an evvel hayata geçirilmesini isteyen Bozok, Cumhuriyet'in ilk yıllarında Osman Cemal Kaygılı, Fikret Adil ve arkadaşlarının kurdukları “Ortaoyunu İhya Cemiyeti”nin⁶⁶ yeniden faal hale getirilmesini de önermiştir.

⁶⁶ Bu noktada, Ferhan Şensoy tarafından 14 Mart 1980 tarihinde kurulan ve özünde “Ortaoyunu İhya Cemiyeti” ile aynı amaca hizmet eden “Ortaoyuncular” adlı topluluktan da bahsetmek gerekir. Günümüze uzanan süreçte “Münir Özkul, Erol Günaydın, Rasim Öztekin, Derya Baykal, Tarık Pabuçcuoğlu, Baykal Kent” gibi pek çok ismin rol aldığı onlarca oyunu sergileyen topluluk, değişen oyuncu kadrosuyla hâlâ faaliyetlerini sürdürmektedir.

Bozok, yukarıdaki fikirlerini özetleyerek başladığı diğer yazısında ise “usta-çırak geleneğine” dikkati çekmektedir. Yetenekli gençlerin tespit edilip usta ortaoyuncular tarafından yetiştirilmesinin ve düzenli olarak temsiller verilmesinin elzem olduğunu (Bozok, 1939: 213) vurgulayan Bozok, bu projeye Maarif Vekâleti ve İstanbul Belediyesi’nin öncülük etmesini istemektedir.

Burhan Felek, 15 Ağustos 1939 tarihli *Tan* gazetesinde çıkan köşe yazısında, ortaoyununa dair genel bir değerlendirmenin ardından önerilerini sıralamıştır. Felek’e göre acilen Zuhuri Kolunu İhya Cemiyeti kurulmalı, ortaoyununa emeği geçmiş sanatkarlar himaye edilmeli, amatör gençler cesaretlendirilmeli, İstanbul ve Ankara’daki ilgili kurumlar proje üretmeli, ortaoyunu güzel sanatların bir şubesi olarak görülmelidir (Felek, 1939: 3). Aksi takdirde, ortaoyunu geleneğinin gelecek kuşaklara taşınması mümkün olmayacaktır. Felek, başka bir makalesinde ortaoyununun yeniden canlanabilmesi için münevver kesimden kimselerin de rol alacağı oyunların yazılması gerektiğini ifade etmektedir (Felek, 1944a: 5).

Ismayıl Hakkı Baltacıoğlu, diğer araştırmacılardan farklı olarak ortaoyunu geleneğinde yer alan geçici (fani) ve kalıcı (baki) unsurları tespiti çalışmıştır. Baltacıoğlu’na göre geçici (fani) unsurlar “tem, tipler ve espriler”; kalıcı (baki) unsurlar ise “meydan, diyalog, mücerretlik”tir (Baltacıoğlu, 1940: 11). Baltacıoğlu, daha sonraları geçici (fani) unsurları “tem, şahıslar, aksiyon”; kalıcı (baki) unsurları ise “meydanda oynanmak, ritmik-müzikal olmak, diyalog yapısı, sürrealist olmak, irticale dayanmak” şeklinde genişletmiştir (Baltacıoğlu, 1942: 11). Yenileme çalışmalarının başarıya ulaşabilmesi için kalıcı unsurlar muhafaza edilmeli, geçici unsurlar ise çağa uygun hale getirilmelidir. Baltacıoğlu, gerektiğinde Kavuklu ve Pişekâr tipleri üzerinde de köklü değişiklikler yapılabileceğini söylemiştir. Hatta yapılması gerekenleri söylemekle yetinmeyip fikirlerini pratiğe dökmüş; Kütahya, Afyon ve Akşehir Halkevlerinde kendisinin “yeniden” kurguladığı ortaoyunu temsillerini oynatmıştır. (Baltacıoğlu, 1968: 525)

Selim Nüzhet Gerçek, ortaoyunu ile Batılı tiyatroyu kıyasladığı bir yazısında millî tiyatromuzu yaratırken asla ortaoyununu görmezden gelemeyeceğimizi ifade etmektedir. Bugün Batı tiyatrosunun “sahne düzeni” ve “seyirci-oyuncu ilişkisinde” doğallığı yakalayabilmek için uğraştığını, oysa ortaoyununun bunu çok eskiden beri

başardığını belirten Gerçek, bir bakıma ortaoyununun Batı'dan bir adım önde olduğunu ima etmektedir (Gerçek, 1941: 10-11). Aslında pek çok incelemeci, millî tiyatroya giden yolun geleneksel Türk tiyatrosundan, bilhassa ortaoyunundan geçtiği kanaatindedir. Macar Türkolog İgnacs Kunos, millî tiyatromuzun ortaoyunu ve gölge oyunundan doğacağını söylemiş (Kunos, 2001: 69); Nurullah Ataç, çeviri veya uyarlama oyunların halka istenen mesajları vermekten yoksun olduğunu söyledikten sonra, millî tiyatromuzun doğmacaya dayalı halk tiyatrosundan teşekkül edeceğini belirtmiş (And, 1982a: 86-87); A. Kerim Dinç, millî bir tiyatro yaratabilmek için yazarların ortaoyunu estetiğine yeni bir yaklaşımla sarılmaları gerektiğini vurgulamış (Dinç, 1988: 54); Pertev Naili Boratav, ortaoyunu mektebinin yardımı olmadan millî tiyatronun kurulamayacağını ifade etmiş (Boratav, 1991: 507); Nurhan Tekerek, geleneksel unsurlar olmadan tiyatromuzun kimlik kazanamayacağı tespitinde bulunduktan sonra “gelenekselden hareketle ulusala, ulusaldan hareketle dünyasala” gidilebileceğini dile getirmiştir (Tekerek, 2011: 122). Bir ara Ankara Tiyatro Derneği'nin başkanlığını yapan Sabahattin Çetin ise ortaoyunu, gölge oyunu ve meddahın “halkın değil sarayın öz malı” olduğunu iddia ederek yukarıdaki görüşlerin aksine millî tiyatroya giden yolun ortaoyunundan değil “köy tiyatrosundan” geçtiğini söylemektedir (Çetin, 1968: 23).⁶⁷

Metin And, ortaoyununu yaşatmaya yönelik çabaları desteklemekte, ancak “yenileştirme” fikrine karşı çıkmaktadır. Ona göre ortaoyununun yapısında hiçbir değişikliğe gidilmemeli, bu gelenek “bir müze eşyası gibi” korunmalıdır. Halk, ortaoyununu olduğu gibi kabul etmeli veya reddetmelidir. (And, 1961b: 16) Oyun yazarlarımız ise, yüzünü Batı'ya dönüp geleneğe sırt çevirmemeli; bilhassa ortaoyununun güldürme yönteminden yararlanma yoluna gitmelidir. (And, 1961a: 7) Melih Cevdet Anday da tıpkı Metin And gibi ortaoyununu yenileştirme çabalarına sıcak bakmamaktadır. “Ortaoyunundan yararlanmak başkadır, ortaoyununu değiştirmek başka. Onu değiştirmenin hiç gereği yok.” (Anday, 1995: 6-7) diyen Anday, ortaoyunu geleneğinin özüne zarar verecek bir değişikliğe karşı çıkmaktadır.

Haldun Taner, ortaoyununun gerilemesine gerekçe olarak Tanzimat aydınlarının tutumunu göstermektedir. Onları “Tanzimat kırmaması bir Avrupa hayranlığına sahip yarı-

⁶⁷ “Geleneksel Türk tiyatrosunun günümüz Türk tiyatrosuna ne gibi katkıları olabilir? Böylesi bir katkıyı gerekli görüyor musunuz?” sorularına cevap veren yönetmen, oyuncu ve yazarların görüşleri için bakınız: Emeksiz, 2006: 196-202.

aydınlık zümresi” şeklinde tarif eden Taner, geleneksel Türk tiyatrosu mirasından yararlanarak yepyeni bir tiyatro yaratmaya çalışan gençlerin bilinçli olarak yıpratıldığı fikrindedir. Avrupalıların geleneksel gösterilerinden nasıl yararlandığını kısaca anlatan Haldun Taner, geleneksel Türk tiyatrosunu dışlamaya çalışanların kuruntu balonlarının yakında patlayacağını iddia etmektedir. Ona göre, Şinasi’nin *Şair Evlenmesi* ile açtığı çığır, XX. yüzyılda da yankısını bulacaktır. (Taner, 1966: 736-738)

Pek çok yazısında geleneksel Türk tiyatrosu ile Batı tarzı tiyatroyu karşılaştıran Özdemir Nutku, birini diğerine tercih etmektense ikisinin sentezinden yanadır. Nutku’ya göre, Doğu ve Batı tiyatrosu arasında sıkışıp kalan geleneksel Türk tiyatrosu, “göstermecî tiyatro tekniği ve kendine has üslubu” korunmak şartıyla yenilenmeli ve ortaya, Batılı tiyatroyla uyumlu bir halk tiyatrosu çıkarılmalıdır (Nutku, 1968: 18). Lakin bu çabanın başarıya ulaşabilmesi için ilk adım “oyuncu ve seyirci” özelinde atılmalıdır. Oyuncuların eğitiminin tam olması ve seyirci zevkini önemseyen oyunların yazılması, sentez çalışmalarını ve ulusal halk tiyatrosunun kurulmasını hızlandıracaktır (Nutku, 1972b: 272).⁶⁸ Özdemir Nutku gibi “sentez” fikrini savunan pek çok araştırmacı bulunmaktadır. Ayşegül Yüksel’e göre, “geleneksel tiyatromuzun biçimsel özellikleriyle Batı tiyatrosunun entelektüel ve teknik yaklaşımlarının aynı perdede buluşturulması” gerekmektedir (Yüksel, 1995: 123). Dilaver Düzgün, geleneksel Türk tiyatrosunun “temel esprilerinden, dil ve ifade mantığından yararlanarak elde edilecek malzemeyi çağdaş gösterim sanatlarında kullanmaktan” yanadır (Düzgün, 2002: 494). Nurhan Tekerek, ortaoyunundaki çağcıl özellikler ile Batılı tiyatroyu buluşturup “özgün bir tavır ve deyiş yakalamayı” önermektedir (Tekerek, 2008: 74-75). Sevinç Sokullu, geleneksel Türk tiyatrosundaki “oyunculuk tavrı ve temsil anlayışının” Batılı tiyatroya pek uymadığını belirttikten sonra, yine de ikisi arasında ortak noktalar bulunabileceği kanaatindedir (Sokullu, 2009: 156-157). Geleneksel tiyatromuzla Batılı tiyatro arasındaki tek ortak ögenin “dil” olduğunu belirten Niyazi Akı ise, mevcut şartlar altında sağlıklı bir sentez yapılmasının hayli zor olduğu fikrindedir (Akı, 1989: 8).

Vedat Nedim Tör, ortaoyunu geleneğini yaşatabilmek için devlet desteğinin elzem olduğunu söylemektedir. Ödeneği devletin sağlaması şartıyla tanınmış yazarlara ortaoyunu metinleri yazdırılmalı veya ortaoyunu metni yazmayı teşvik etmek için

⁶⁸ XX. yüzyılda “geleneksel tiyatro estetiğiyle çağdaş tiyatro estetiğini sentezleyen” oyunları Özdemir Nutku’nun gözünden değerlendirmek için bakınız: Nutku, 2009: 24-30.

yarışmalar düzenlenmeli, Ankara ve İstanbul konservatuvarlarında ortaoyunu kursları açılmalı, bu kurslardan yetişecek oyuncular turnelere çıkarılmalı, radyo ve televizyonda ortaoyunu programları yayınlanmalıdır (Tör, 1973: 14). Bu yolla, halkın dikkatinin yeniden ortaoyunu temsilleri üzerinde toplanması sağlanacaktır. Vedat Nedim Tör gibi “devlet desteği olmadan ortaoyununun kurtulamayacağını düşünen” başka isimler de bulunmaktadır. Rauf Altıntak, *Türk Edebiyatı* dergisinde yayımlanan bir söyleşisinde devlet desteğinin önemine işaret etmektedir. Konservatuvarlarda, üniversitelerin tiyatro bölümlerinde, halk eğitim merkezlerinde kurslar verilip yeni oyuncuların yetiştirilmesinin gerekliliğine vurgu yapan Altıntak, “Devlet sahip çıktığında, Türk kültürünün önemli bir bölümü olan temaşa sanatları, bırakın yeni nesillerce seilmeyi, dünyaca takdir edilecektir.” (Şen, 1986: 39) diyerek ortaoyunu geleneğinin devlet eliyle yaşatılabileceğine olan inancını dillendirmektedir. Hayrettin İvgin, bir devlet kurumu olan Kültür ve Turizm Bakanlığı’nı ortaoyununu sahiplenmeye çağırmaktadır. Bakanlığın yapması gerekenleri ana hatlarıyla listeleyen İvgin, uluslararası işbirliğinin önemine de dikkati çekmektedir. (İvgin, 2008: 82-84)

Ortaoyununa dair görüş bildiren araştırmacılar içerisinde en kötümser olanları, M. Hüseyin Hulki ve Nail Tan’dır. “Seyirci artık taşkın bir çocuk değil; dikkatli ve müsamahasızdır.” (Hulki, 2006: 115) diye söze başlayan M. Hüseyin Hulki, Batılı tiyatroyla tanışan seyircinin bir daha ortaoyununun yüzüne bakmayacağını iddia etmekte; artık ortaoyunu devrinin kapandığını, estetik ve teknik açıdan hayli üstün olan Batı tiyatrosuyla baş etmenin mümkün olmadığını dile getirmektedir. Öz itibariyle M. Hüseyin Hulki gibi düşünen Nail Tan, ufak tefek yeniliklerle ortaoyununun kısa süreli olarak ayakta kalabileceğini, ancak sonunda bu geleneğin “Ramazan nostaljisi” olmaktan kurtulamayacağını öne sürmektedir. Hatta bir adım daha öteye giderek ortaoyunu temsillerinin günümüzde “uzmanlar ve az sayıdaki meraklıları dışında biletli seyirci bulamayacağını” ifade etmektedir. (Tan, 2008: 37)

Görüldüğü üzere ağırlıklı olarak “ortaoyunundaki tiplerin, kıyafetlerin, mevzuların, müziklerin vs.” artık günümüzde bir karşılığının kalmadığından yakınılmakta, oyunlarda geçen bazı sözlerin ahlaka aykırı olması eleştirilmektedir. Bu noktada, eleştirilerin odak noktasını oluşturan “temsillerde ahlaki kaygı gütmeme” meselesini özel olarak ele almak gerekir. Bu tartışmada Johan Huizinga’nın fikirleri bize yol gösterebilir. Huizinga, oyunların ahlaki açıdan değerlendirilmesini belli

kriterlere bağlamaktadır. Şayet bir oyun kültür taşıyıcısı olmayı vaat etmişse onda mutlaka ahlaki kaygı gözetilmelidir; aksi durumda o oyun “ne erdem ne de günah içerir” (Huizinga, 2013: 23-25). Ortaoyunu temsillerinin hemen başında Pişekâr’ın zurnacıya seslenirken söylediği “Çal da oyunumuz başlasın; tenezzülen teşrif buyuran zevat-ı muhtereme zevk-yâb olsunlar.” cümlesi, oyunlarda “kültür taşıma” kaygısından ziyade “eğlendirme isteğinin” ağır bastığını göstermektedir. Bu durumda, ortaoyununu “Niçin halkı bilinçlendirmiyor?” diye eleştirmek pek de doğru olmayacaktır.

Ortaoyununu yenileştirme ve yaşatma teşebbüslerinin bir sonucu olarak son dönemde kaleme alınan 13 yeni oyun tespit edilmiştir. Bunları, ortaoyununu Batılı tiyatroya yaklaştırmaya çabalayan oyun denemeleri şeklinde vasıflandırmak mümkündür. Osman Cemal Kaygılı tarafından *Akşam* gazetesinde tefrika edilen “Yazıcı” oyunu; Genç Oyuncular Topluluğu’nun kaleme aldığı “Vatandaş Oyunu”; Milli Folklor Araştırma Dairesi Başkanlığı tarafından düzenlenen yarışmada⁶⁹ dereceye giren “Geçmiş Zaman Olur ki”, “Kavuklu İş Buldu”, “Kavuk” ve “Mamlet’in Babasını Kimler Öldürdü” adlı oyunlar; Caner Bilginer’in “Hayırlı Evlat” ve “Dünyada Mekân yahut Hilekâr” adlı oyunları; Müjdat Gezen’in “Salak Oğlum” oyunu; Mukadder Özakman’ın “Çevreci” oyunu; Yılmaz Biçer’in “Revani Hanım’ın Kısmeti” adlı oyunu; Hasan Hüseyin Karabağ’dan temin edilen “Ters Evlenme” oyunu; Sema İslim Utandı’dan alınan “Safnaz’ın İzdivacı” adlı oyun bu bağlamda sayılabilir.

Ortaoyunu geleneğinin tekrar canlanabilmesi için araştırmacılar tarafından dile getirilen önerilerin, yukarıda adı zikredilen oyunlarda uygulanmaya çalışıldığı görülmektedir. “Alman, Ankıl, Helga; Antakyalı, Bayburtlu, Bolulu; Felek, Hayalet, Şeytan” gibi yeni tipler oyunlarda kendine yer bulmuş, bazı oyunlarda şive taklitleri yerine “karakter taklitleri” tercih edilmiştir. Kavuklu “emlakçılık, devlet memurluğu, yazarlık” gibi yeni işlere yönelmiştir. Takım elbise giyip kravat takan veya günümüz insanları gibi giyinen tipler palangada boy göstermektedir. Ayrıca oyuncular meydana gelirken, bugünün tanınmış şarkı ve türkülerinin çalındığı görülmektedir.

Ortaoyunu geleneğinin şahıs kadrosu üzerinde yapılan en büyük yenilik, Caner Bilginer’e aittir. Bilginer, “Hayırlı Evlat” ve “Dünyada Mekân yahut Hilekâr” adlı oyunlarında zenne rolüne kadınları çıkarmıştır. “Hayırlı Evlat”ın oyuncu kadrosunda

⁶⁹ Bu girişim, devlet kurumlarının ortaoyununa karşı duyarsız olmadığının delilidir.

Seda Özdenli, Sibel Bayrak ve Gülten Yıldırım'ın; “Dünyada Mekân yahut Hilekâr”ın oyuncu kadrosunda ise Nihan Yasavul, Esra Bayartan ve İrem Yaydırgan'ın isimleri yer almaktadır.

Kökeni yüzyıllar öncesine uzanan ortaoyunu geleneğini yaşatmak için ortaya konulan bu çabaların yeterli olup olmayacağını zaman gösterecektir. Lakin burada şu hususu vurgulamakta fayda vardır. Ortaoyunu geleneği; “yenileştirme çabaları” adı altında özünden uzaklaştırmamalı, gerekirse “müzelik bir eşya” gibi korunmalı ve sadece özel günlerde halk önüne çıkarılmalıdır. Adı “ortaoyunu” olan, ancak kendisi bu geleneğin çok uzağında bulunan temsiller, bugünün insanlarına “ortaoyunu” kisvesi altında sunulmamalıdır. Devletin ilgili kurumlarının özel projeler üretmesi ve yazarların ortaoyunuyla Batılı tiyatroyu kaynaştıran oyunlar kaleme alması, bu geleneği geleceğe taşıma umutlarını daha taze tutabilir.

1.10. ORTAOYUNUNUN ÖNDE GELEN TEMSİLCİLERİ

Ortaoyunu emektarlarının hayatları ve yetişme aşamaları hakkındaki bilgilerimiz ziyadesiyle kısıtlıdır. Hatta son dönemde yetişen ortaoyuncuları bir kenara bırakacak olursak pek çok oyuncu sadece ismen bilinmektedir.⁷⁰ Bunda, sanatlarını mahalle aralarında icra etmelerinin, dolayısıyla resmî otoriteden uzak yerlerde yaşamalarının payı büyüktür.⁷¹

Burada, bir ekol oluşturup geleneğe yön veren ve performansıya palangada iz bırakan kimi oyuncuların bahsetmek, ortaoyununu daha iyi tanıyabilmek adına faydalı olacaktır.

1.10.1. Abdürrezzak (Abdi) Efendi

1835 yılında İstanbul'da dünyaya gelir. Asıl adı Abdürrezzak olup daha çok “Abdi” adıyla nam yapar. Önceleri tellallık, bileyicilik, muhallebicilik gibi işlerle uğraşan Abdürrezzak Efendi, ilerleyen yıllarda tiyatroya adım atarak hem ortaoyununun

⁷⁰ Tarihî seyir içerisinde isimleri tespit edilebilen ortaoyuncuların alfabetik listesi için bakınız: And, 1969: 239-241.

⁷¹ Oyuncuların nasıl eğitim aldıkları, sanatlarını nerelerde icra ettikleri, ne kadar kazandıkları gibi hususlar daha önce “Oyuncu Kolları” başlığı altında ele alındığı için tekrara düşmemek adına aynı hususlara burada yeniden değinilmemiştir.

hem de tuluat tiyatrosunun önemli simalarından biri olmayı başarır. Ayrıca tuluattaki “İbiş” tipini yaratan kişi (Ahmed Fehim, 1977: 26) olarak da bilinir.

Tahsili yoktur. Nüktedan ve hazırcevap bir kişidir. Coşkun mizacından dolayı sahnede yerinde duramaz; sürekli hoplayıp zıplayarak halkı eğlendirir (Coşkun, 1942: 5). İri yarı vücudu, babacan tavırları ve kaba olmayan nükteleriyle kısa sürede halkın belleğinde yer edinir (Gövsa, 1946: 2). Seyirciler ona “Abdürrezzak-ı udhuke-ahlak” lakabını takar (Özön ve Dürder, 1967: 2). Abdürrezzak Efendi’nin halk tarafından çok sevilmesinde, iyi bir oyuncu olmanın yanında “hayırsever” bir kişi olmasının da payı büyüktür. Kendi halini unutup muhtaçlara maddi yardımda bulunmayı, Ramazan’da fakirlere erzak göndermeyi, çocuklara elbise almayı, ihtiyarlara harçlık vermeyi ihmal etmezmiş. İhtiyarlık demleri için biraz para ayırmasını öğütleyenlere “Bir muhallebici dükkânı açar, gelen beylere bir göbek atar, liralari alırım.” cevabını verirmiş (Delilbaşı, 2006: 265).

Abdürrezzak Efendi’nin tiyatroyla tanışma hikâyesini Pişekâr Küçük İsmail Efendi’nin hatıralarından öğrenmekteyiz. Çok evhamlı birisi olan Kavuklu Hamdi Efendi’nin basit gerekçelerle kimi oyunlara çıkmaktan son anda vazgeçmesi, arkadaşı Küçük İsmail Efendi’yi yeni bir Kavuklu bulmaya iter. İsmail Efendi, ortaoyunu temsililerine ilgi duyan Abdürrezzak Efendi’yi bir gün Kavuklu rolüyle palangaya çıkarır ve Abdürrezzak Efendi, o günden sonra bir daha sahneden inmez.⁷² (Aktaş, 1941b: 8)

Zamanla devrinin en tanınmış ortaoyuncuları arasına giren Abdürrezzak Efendi, bir müddet sonra Şehzadebaşı’nda Handehâne-i Osmânî Kumpanyası’nı kurar. Ünü kısa sürede saray tarafından da duyulur ve 1898 yılında II. Abdülhamid tarafından saraya alınır. II. Abdülhamid’in onu saraya çağırma hikâyesi tam olarak belli değildir. Bir iddiaya göre, Abdürrezzak Efendi’yi izlemeye giden Fransız sefiri oyundan çok memnun kalır ve bir görüşmesinde II. Abdülhamid’e Abdürrezzak Efendi’den övgüyle bahseder. Bunun üzerine Abdürrezzak Efendi hemen saraya davet edilir (Koçu, 1958: 19).

⁷² Kemal Kamil Aktaş, bir yazısında, Abdürrezzak Efendi’nin palangada en çok Tosun Efendi’yle birlikte yer aldığını söylemiştir: “Ortaoyununda Kavuklu ile Peşekâr’ın birbiriyle ayarlı olduğu görülürdü. Kavuklu Hamdi ile Küçük İsmail, Kavuklu Abdi ile Tosun Efendi, komik Hasan Efendi ile Küçük Asım karşılaşırlardı.” (Aktaş, 1946b: 4)

Tertip ettiği oyunlarla bir müddet sadece saray ahalisini eğlendiren Abdürrezzak Efendi, II. Meşrutiyet'in ilanından sonra tekrar halkla buluşur ve ilk temsilini 27 Haziran 1909'da Yoğurtçu Çayırı'nda verir (Koçu, 1958: 20). Halkın arasına döndükten sonra eskisi gibi seyircileri coşturan nükteler yapmakta zorlansa da (Coşkun, 1938: 245) "Vatan yahud Silistre" oyununda Abdullah Çavuş rolüyle yeniden halkın beğenisini kazanmayı başarır (Sevengil, 1961: 290). İlerleyen yıllarda tuluata odaklandığı ve Batı'dan uyarlanan komedileri oynadığı görülür.⁷³

Abdürrezzak Efendi, ihtiyarlık demlerinde halktan eskisi gibi ilgi göremediğini fark edince, sahne hayatını bırakma kararı alır. O günlerde yeni yeni nam yapmaya başlayan Naşit Bey'e belindeki kuşağını ve başındaki fesini devrederek bir bakıma onu veliahtı ilan eder (Arpad, 1974: 96). Sahneyi bıraktıktan sonra Kadıköy'de bir muhallebici dükkânı açan Abdürrezzak Efendi, 29 Ağustos 1914 tarihinde İstanbul'da vefat eder.

1.10.2. Hamdi Efendi

1841 yılında İstanbul'un Eyüp ilçesinde doğar. Halk arasında "Eyüplü Hamdi Efendi" namıyla da tanınır. Babası, Böcekbaşı Hüseyin Ağa'dır. Hamdi Efendi'nin okuryazarlığı yok denecek kadar azdır. Gururuna düşkün, ağırbaşlı, terbiyeli, evhamlı, alıngan ve nüktedan bir adamdır (Aktaş, 1946a: 10-11). Yangından, gök gürültüsünden, faytondan ve deniz yolculuğundan korkar; balık tutmayı ve tavla oynamayı ise çok sever (Aktaş, 1933: 22).

Henüz üç yaşındayken babasıyla annesi arka arkaya vefat eder. Beş yaşındaki ağabeyi Hasan'la birlikte teyzelerinin yanına yerleşirler. Teyzeleri her ikisini de kendi evladı gibi sahiplenip büyütür. Hamdi Efendi, okul çağı gelince Değirmen Taş Mektebi'ne kaydolar; ancak ağabeyinin aksine okumayı hiç sevmediği için sürekli okuldan kaçmaya başlar. Vaktini arkadaşlarıyla mahalle arasında oyun oynayarak geçirir. Yirmi yaşına gelince resmî olarak teyzesinin himayesinden çıkar ve babasından miras kalan payını devralır. Ağabeyi eğitimini tamamlayıp Bakırköy Mahkeme Reisi olurken, Hamdi Efendi babadan kalma parayı yiyerek günlerini geçirir; eğlence ortamlarının aranan adamı olur. (Tuncor, 1969: 19)

⁷³ Abdürrezzak Efendi'nin oynadığı bazı oyunların listesi için bakınız: And, 1999: 227-228.

1858 yılında Güllü Agop Efendi'nin kumpanyasına girmeyi başarır. Önceleri kumpanyada perde çekme işini yaparken sonraları oyunculuğa kadar yükselir. Ardından Kavuklu Hacı Bekçi'nin ortaoyunu koluna çırak olarak girer ve burada altı yıl kadar “Kavuklu arkası” rolüyle palangada yer alır. 1873 yılında, “Kavuklu” rolüne çıkabilmek için ustası Hacı Bekçi'den icazet alan ve artık kendi ortaoyunu kolunu şekillendirmeye başlayan Hamdi Efendi, İstanbul'un tanınmış mesire yerlerinde temsiller verir. (Tilgen, 1948: 10-11) O temsillerden birini tesadüfen izleme fırsatı bulan Abdülaziz, Hamdi Efendi'nin performansını çok beğenir ve onu saraya davet eder. Hamdi Efendi, sarayda “Zuhuri Kolu” adıyla bir ortaoyunu heyeti oluşturur. Aynı günlerde evlenir ve bu evliliğinden bir oğlu, iki kızı dünyaya gelir. (Tilgen, 1948: 14)

Hamdi Efendi gerek sarayda gerekse devlet ricalinin konaklarında ortaoyunu temsilleri vererek hayatını sürdürür. Gördüğü büyük ilgi ve aldığı değerli hediyeler, onu hiçbir zaman şımartmaz.

Bilinmeyen bir sebeple 1875 yılında saraydan ayrılarak tekrar halkın arasına dönen Hamdi Efendi, Zuhuri Kolu adı altında İstanbul'un çeşitli semtlerinde temsiller vermeyi sürdürür. Edebe aykırı olmayan, zarif ve düşündürücü nükteleriyle tekrar halkın sevgisini kazanır.

Hamdi Efendi, ölünceye kadar “Kavuklu” rolünü bırakmaz. Kendisinin ilk Pişekâr'ı Tosun Efendi, son Pişekâr'ı ise Küçük İsmail Efendi olur. Asım Baba ile beş yıl kadar ortaoyunu oynadığı da bilinmektedir. (Tilgen, 1948: 13-14)

1875 yılı sonlarında “palangadan tiyatro perdesine” taşınma kararı alır ve “Hayalhâne-i Osmânî” adıyla bir kumpanya kurarak tuluat oynamaya başlar. Şöhreti günden güne artan Hamdi Efendi, bir ara Mısır'da bile temsil verir. (Tilgen, 1948: 17-18) İlerleyen yıllarda kısa süreli olarak Küçük İsmail Efendi ile “Temaşahâne-i Osmânî Kumpanyası”nı, Ali Rıza Efendi ile “Meserrehâne-i Osmânî Kumpanyası”nı işletir.

1900'lerin başından itibaren halktan eskisi gibi ilgi görememeye başlar. Bunun neticesinde gelirleri ciddi anlamda düşer ve maddi açıdan zor günler geçirir. 1903 yılında eşinin vefatı, onu iyice sarsar.

II. Meşrutiyet'in ilanından sonra Kel Hasan Efendi'nin ısrarıyla tekrar sahnelere döner; ancak artık eski tadı yoktur. Yaşadıkları Hamdi Efendi'yi asabi ve kuruntulu bir

adam haline getirir. İçine düştüğü geçim sıkıntısı ise, onu güden güne yer bitirir. 28 Kasım 1911 tarihinde, küçük kızını evlendirmeye hazırlandığı sıralarda kalp krizinden vefat eder.⁷⁴

1.10.3. Küçük İsmail Efendi

1854 yılında İstanbul'un Fatih ilçesinde doğar. Aslen Batumlu olan Ahmet Efendi'nin oğludur. Zeki, hazırcevap ve nüktedan bir adamdır. Görev aldığı ortaoyunu kolunda bir "İsmail" daha bulunduğu için, kendisine "Küçük İsmail" lakabı takılmıştır. Ortaoyununa ilgi duyan ve ileride önemli yerlere gelecek olan Abdürrezzak Efendi ve Ali Bey'i palangayla tanıştıran kişidir. Uzun yıllar "Pişekâr" rolüyle palangada boy göstermiş; adı adeta Kavuklu Hamdi Efendi'yle özdeşleşmiştir.⁷⁵

Hatıra defterinde yer alan bilgilere göre, beş yaşında büyük bir hevesle okula başlar. Ancak yedi yaşında babasının vefatı üzerine eğitim hayatı sekteye uğrar. Sık sık okuldan kaçıp yakındaki mesire yerlerinde ortaoyunu izlemeye gider. Aynı günlerde kardeşinin havuzda boğulup ölmesi üzerine annesi tarafından iyice şımartılır. Bunu fırsat bilen Küçük İsmail Efendi, okulu tamamen bırakır ve tiyatroya yönelir. Önce Kamil Ağa'nın oyun kolunda Kavuklu arkası, Çelebi, Acem ve Laz taklitlerine çıkar. Ardından meşhur Kavuklu Kör Mehmed Efendi'nin ortaoyunu koluna geçer ve kısa sürede kabiliyetini ispat eder. (Aktaş, 1932a; 1932b; 1933)

O günlerde sadece ortaoyunu temsillerine çıkmakla yetinmez. Bir taraftan Güllü Agop Efendi'nin tiyatrosuna gidip gelerek perdeli tiyatronun mantığını kavramaya çalışır, bir taraftan da Mızıkâ-i Hümayun Hayalcıbaşı Yusuf Efendi'nin yanında karagöz oynatmaya başlar. Henüz on altı yaşında olan Küçük İsmail Efendi, oyunculuğu bırakıp hayatını bir düzene sokması için annesi tarafından bir akrabalarının kızıyla evlendirilir. Bu evliliğinden iki kızı, iki oğlu olur. Büyük oğlunun adı Halil, küçüğünün adı Ziya'dır. Halil, piyade binbaşı iken Çanakkale Savaşı'nda şehit düşer (Aktaş, 1932b: 20). Ziya ise, Küçük İsmail Efendi'nin Trabzon'da bulunduğu günlerde çocuk yaşta vefat eder. Evlat acısına alışmaya çalışan Küçük İsmail Efendi, Ziya'dan üç gün sonra

⁷⁴ Hamdi Efendi'nin hayatı, bilimsel yayınların dışında Yılmaz Gruda tarafından bir tiyatro metni halinde yayımlanmıştır. (Gruda, 2011)

⁷⁵ Küçük İsmail Efendi, Hamdi Efendi'nin sanat hayatındaki yerini şu sözlerle anlatmaktadır: "Müddet-i hayatımda oynadığım ortaoyunlar içinde Hamdi Efendi merhumla oynadığım oyunlardan zevk duyardım. Diğer komiklerle oynadığım zaman adeta oyundan ikrah ederdim." (Aktaş, 1933: 20)

bu kez de eşinin ölümüyle sarsılır (Aktaş, 1933: 20). Kaynaklarda kızlarının hayatına dair herhangi bir bilgi bulunmamaktadır.

Annesinin karşı çıkmasına rağmen tiyatrodan kopamayan Küçük İsmail Efendi; Hamdi Efendi, Büyük İsmail Efendi ve Paçavracı İsmail Efendi'nin de aralarında bulunduğu bir grupla tuluat oynamaya başlar. 1879 yılında Ahmet Vefik Paşa'nın davetiyle Bursa'ya gider ve burada iki sene boyunca oyunlar sergiler. 1883 yılında Hamdi Efendi'yle birlikte kısa süreli olarak “Temaşahâne-i Osmânî Kumpanyası”nı işletir. 1884'te Mısır hidivinin düğünü için Mısır'a temsil vermeye giden grubun içinde yer alır ve yüklü bir bahşişle İstanbul'a döner. Akabinde Trabzon, Halep, Beyrut ve Adana'da temsiller verir; ortaoyunu ve tuluatı bir arada yürütmeye çalışır.

Abdürrezzak Efendi saraydan ayrılıp halkın arasına dönünce Hamdi Efendi'yi de yanlarına alıp birlikte sahne almaya başlarlar ve seyircilerin yoğun ilgisiyle karşılaşır. Ancak Hamdi Efendi'nin ani ölümü üzerine bu projeyi sonlandırmak zorunda kalırlar.

1920'lerin başında geçirdiği rahatsızlık yüzünden doktorlar bir daha sahneye çıkmasını yasaklar. Bunun üzerine sadece özel davetlerde sahne alan Küçük İsmail Efendi, bir daha eski sağlığına kavuşamaz ve 1928 yılında İstanbul'da vefat eder.

1.10.4. Ali Rıza Efendi

1860 yılında İstanbul'da doğan Ali Rıza Efendi, Silivrikapı'da bir sepetçi dükkânı işlettiği için çevresinde “Sepetçi” lakabıyla bilinir.

Çocuk yaşlarda başlayan tiyatro hevesi, Galata'da izlediği ortaoyunu temsilleriyle iyice şiddetlenir (Koz, 2006: 125). Çalıştığı sepetçi dükkânından bir gün sessizce ayrılan Ali Rıza Efendi, bir müddet Hayalî Hüseyin Efendi'nin Üsküdar'daki kumpanyasına devam eder (Ataman, 1974: 10). Ardından Abdürrezzak Efendi, Kel Hasan Efendi, Dümbüllü İsmail Efendi gibi dönemin tanınmış simalarıyla aynı sahneyi paylaşır. Özellikle tuluatta “komik”, ortaoyununda “aptal” rolleriyle şöhreti yakalar. (Özön ve Dürder, 1967: 26) Hamdi Efendi ile kısa süreli olarak “Meserethâne-i Osmânî Kumpanyası”nı işletir.

1920’li yılların başında Kemal Film Müessesesi tarafından çekilen filmlerin çoğunda rol alan (Koz, 2006: 124-125) Ali Rıza Efendi, 19 Aralık 1928 tarihinde vefat eder.

1.10.5. Kel Hasan Efendi

1868 yılında İstanbul’un Kızıltoprak semtinde dünyaya gelir. Sütçülük yaparak hayatını kazanan Mehmed Efendi’nin üç çocuğundan ortancasıdır. Perde açılmadan önce boş bir gaz tenekesiyle gürültü çıkartarak sahneye geleceğini seyirciye haber vermesi, tuluat gösterilerinde elinden süpürmesini eksik etmemesi ve burnunun basık olması halkın belleğine yerleşen özellikleri arasındadır (Talu, 1945: 8).⁷⁶ Ayrıca, Dümbüllü İsmail Efendi’nin ustasıdır.

Kızıltoprak’ta başlayan eğitim hayatını yarıda bırakan Hasan Efendi, paşa konaklarına süt satan babası aracılığıyla on beş yaşındayken zengin köşklerinde karagöz oynatmaya başlar. Kısa sürede Ramazan gecelerinin aranan hayalîleri arasına girer. Lakin babası, onun oyuncu olmasını istemez. Babasının talebiyle tiyatroyu bırakır ve İstanbul’un çeşitli semtlerinde seyyar yoğurtçuluk yapar. (Aktaş, 1947: 38-39)

Hasan Efendi, babasının vefatından sonra bir süre daha sütçülük ve yoğurtçuluk mesleğiyle meşgul olur. Ancak gönlünde tiyatroculuk yatmaktadır. Birkaç yıl sonra baba mesleğini bırakıp Mızıkai Hümayun Hayalcıbaşı Yusuf Efendi’nin yanında karagöz oynatmaya başlar. Yavaş yavaş şöhrete kavuşan Hasan Efendi, matbuat âleminde çıkan yazılarda “K. Hasan Efendi” diye anılır. O günlerde henüz saçları dökülmediği için, isminin önündeki “K” harfi, “Küçük” veya “Komik” anlamında yorumlanabilir.⁷⁷ (Aktaş, 1947: 39)

Küçük İsmail Efendi’nin hatıra defterinde anlatılanlara göre, sahneyle ilk buluşması “Külhanbeyi” rolüyle olur. Bir müddet Küçük İsmail Efendi ve Abdürrezzak Efendilerin yanında sahneye çıkan Hasan Efendi, oyunlarda sürekli olarak Abdürrezzak

⁷⁶ Ercüment Ekrem Talu, Hasan Efendi’nin fizikî yapısını şöyle tasvir etmektedir: “Uzun bir boy, pat bir burun, cascavlak bir kafa, hımhım bir ses, fakat bütün bunların yanında fıldır fıldır dönen, alev alev yanan bir çift zeki bakışlı göz” (Talu, 1945: 8). Dümbüllü İsmail Efendi ise, ona dair başka bir özelliği açıklamıştır: “İmzasını [atarken] bir yedi, bir sekiz yapar, ikisinin arasına bir çizgi çeker, öyle atardı. Yediyi kazan gibi yapardı; tıpkı hani şu Yedi Sekiz Hasan Paşa gibi” (Ataman, 1974: 45).

⁷⁷ Hasan Efendi, kendisine “kel” lakabının takılmasından pek hoşlanmamakta, hatta “Kel Hasan Efendi” diye hitap eden kişilerle tartıştığı bile görülmektedir. (Ozansoy, 2007: 110-111)

Efendi'ye çatınca kumpanyadan kovulur. (Aktaş, 1941b: 9) Bunun üzerine, yeni bir kumpanya kurarak Galata taraflarında tuluat gösterileri sergiler. Bir müddet “Eğlencehâne-i Osmânî Kumpanyası”nı yönetir. “Denaetkâr Karı, Kır Kahvecisi, Meyhane Cinayeti, Gelin Odası, Çifte Köy Düğünü” sevilen oyunları arasında yer alır (Aktaş, 1941a: 12). Bilhassa “İbiş” tipine getirdiği yeni yorum, halkın çok hoşuna gider.

Abdürrezzak Efendi'nin saraya alındığı dönemde iyice rakipsiz kalan Hasan Efendi, kısa sürede en namlı ortaoyuncu ve tuluatçıları arasına adını yazdırır.⁷⁸ Özellikle 1908 sonrası dönemde iyice yıldızı parlar. Sahnelediği operetler büyük bir ilgiyle karşılaşır; sesi güzel olduğundan operetlerin sonelerini kendisi seslendirir. (Aktaş, 1947: 40)

Tutumlu bir adam olduğu için kısa sürede mal mülk sahibi olur. Kızıltoprak'ta bir köşk, Şehzadebaşı'nda bir ev, Sultan Hamamı'nda çok sayıda dükkân satın alır. Parmağındaki elmas yüzükleri, kolundaki altın saati, üzerindeki pahalı elbiseleri, altındaki yazlık ve kışlık arabalarıyla lüks yaşamayı sevdiğini çevresine de gösterir (Aktaş, 1947: 40). Ömrünün son demlerinde Şehzadebaşı'nda bir gazino işletmeye başlayan Hasan Efendi, 16 Mart 1925 tarihinde vefat eder.

1.10.6. Asım Baba

1869 yılında İstanbul'un Horhor semtinde doğar. Babası Hattat Mehmed Rüstem Efendi, annesi Emine Hanım'dır. Halk arasında sade yaşamayı seven, mütevazı ve babacan bir adam olarak tanınır. Ayrıca meşhur Kavuklu Hamdi Efendi'nin ikinci Pişekâr'ı olarak nam yapar.

Asım Baba, Taş Mekteb'i bitirdikten sonra bir müddet Kocamustafapaşa Rüştüyesi'ne devam eder. Ancak ailesinin maddi durumunun iyice kötüye gitmesi üzerine eğitim hayatını yarıda bırakır. Bazı küçük işlerde kısa süreli olarak çalıştıktan sonra bir devlet dairesinde işe başlar. Lakin küçük yaşlardan itibaren baş gösteren tiyatro tutkusu, para kazanma isteğine baskın gelir ve bu işten de ayrılarak bir tiyatro

⁷⁸ Ahmet Fehim Bey, hatıralarında Hasan Efendi'nin tuluattaki yerini şu sözlerle anlatmaktadır: “Hamdi icad etmiş, Abdi tamamlamış, Hasan da taklit ederek iyi veya kötü bu çığırın kapısını açmıştır.” (Ahmed Fehim, 1977: 26) Kenan Akyüz de onun tuluatçılığından övgüyle bahsetmektedir: “Kel Hasan; espri kabiliyeti, seyirci psikolojisini kavrayış, hazırcevaplık ve kompozisyon kudreti bakımından tuluat sanatçılarının en ileride gelenidir.” (Akyüz, 1995: 108)

topluluğuna dahil olur. İlk sahne tecrubesini, turne için gittikleri Girit'te yaşar. Burada yaklaşık bir yıl kalıp temsillerde görev alır. Memuriyeti bırakıp oyuncu olduğu için ailesiyle arası açılan Asım Baba, İstanbul'a dönmek istemez ve aynı toplulukla bu kez bütün Rumeli'yi kapsayan uzun bir turneye çıkar. (Bozok, 2006: 291)

Yedi yıl aradan sonra yeniden İstanbul'a dönen Asım Baba, iki yıl Mehmed Efendi'nin yanında çalıştıktan sonra Kavuklu Hamdi Efendi'nin kumpanyasına girer ve Tosun Efendi'nin ölümüyle Pişekâr'sız kalan Hamdi Efendi'nin rol arkadaşı olur. Asıl şöhretini de bu sayede yakalar. Ardından Kel Hasan Efendi, Abdürrezzak Efendi, Naşit Bey, Dümbüllü İsmail Efendi gibi devrin tanınmış simalarıyla da aynı sahneyi paylaşır. (Bozok, 2006: 291-292)

Ömrünün son demlerinde bir seyyar araba temin ederek sokaklarda kabak çekirdeği satan Asım Baba, fakirlik içinde tükenen bir hayatın ardından 10 şubat 1943 tarihinde İstanbul'da vefat eder.

1.10.7. Ali Bey

Sanat hayatına “meddah” olarak adım atan Ali Bey, kendine has jest ve mimikleriyle meddahlık geleneğine ayrı bir soluk getirir. İlerleyen yıllarda, Küçük İsmail Efendi'nin yardımıyla ortaoyunu palangasında boy göstermeye başlar ve kısa sürede devrinin tanınmış Kavuklu'larından biri olur. Ayrıca, ortaoyunundaki “ene yarışı”nda alt dudağı burnuna rahatça değebilsin diye genç yaşta bütün dişlerini sktrr (Koçu, 1959: 630).

Ali Bey'in meddahlıktan ortaoyununa geçişi hayli ilginçtir. Bir gün Küçük İsmail Efendi'ye bir mektup yazarak ortaoyununa olan ilgisini anlattıktan sonra, kendisiyle Beyazıt Camii yakınındaki bir kahvehanede buluşup konuşmak istediğini bildirir. Bu gencin hevesini kırmak istemeyen Küçük İsmail Efendi, sözü edilen kahvehaneye gider ve Ali Bey'le tanışır. Görüşmeleri gayet samimi bir havada geçer. Ali Bey'in vücut yapısının, hal ve hareketlerinin Abdürrezzak Efendi'nin gençliğine çok benzemesi, Küçük İsmail Efendi'yi hayli etkiler ve ona kumpanyasında yer verme kararı alır. Ali Bey de kısa sürede maharetini gösterip babacan ve içten tavırlarıyla seyircilere kendini sevdirmesini bilir. (Aktaş, 1933: 21)

Ali Bey'in şiire karşı ayrı bir tutkusu vardır. Hem şiir okumayı hem de yazmayı çok sever. Bazı dostları için kaleme aldığı hicivleri dilden dile dolaşır. En çok sevdiği şair, hicivleriyle tanınan Eşref'tir. Ayrıca Fuzuli ve Nedim'in pek çok şiirini ezbere bilir. (Erer, 1940: 7)

Uzun yıllar Harbiye Nezareti'nde memur olarak çalışır. Soyadı Kanunu'ndan sonra "Taptık" soyadını alır. Evli ve üç çocuk babası olan Ali Bey, bütün ömrünü sefalet içinde geçirir. 1940 yılında İstanbul'da vefat eder. (Bozok, 2006: 288-289)

1.10.8. Naşit Bey

1889 yılında İstanbul'un Şehzadebaşı semtinde doğar. II. Abdülhamid'in eczacıbaşısı Miralay Hacı Ahmed Bey'in oğlu; kantocu Amelya (Emel) Hanım'ın kocası; Adile Naşit ve Selim Naşit'in babasıdır. Tam adı "Ahmet Naşit" olup soyadı Kanunu'ndan sonra "Özcan" soyadını alır. Bilhassa burnunun büyüklüğüyle seyircilerin aklında yer eder (Birsell, 1966: 741) ve bu yönünü oyunlarda güldürü unsuru olarak kullanır.⁷⁹ Hemen her tipi başarıyla canlandırmasının yanında "köpek, kedi, maymun, ayı, fare, koyun, keçi, ördek, horoz, hindi, tavuk" gibi hayvan taklitlerinde de hayli mahirdir (Özön ve Dürder, 1967: 336).

Ortaoyununa ve tuluata olan ilgisi, çocuk yaşlarda başlar. Evleri Abdürrezzak Efendi'nin temsil verdiği tiyatronun bitişiğinde olduğu için, her gün duvar dışından temsilleri dinler; hatta görevlilerin yardımıyla çoğu oyunu para vermeden izler.⁸⁰ Lakin babası tiyatro oyunculuğuna sıcak bakmadığı için, bir türlü tiyatroya adım atamaz (İmzasız, 1927b: 6).

Beyazıt Rüştüyesi'ni bitirdikten sonra, babasının yönlendirmesiyle Baytar Mektebi sınavlarına girip başarılı olur; ancak buraya devam etmek istemez. Yoğun uğraşlar

⁷⁹ Naşit Bey, bir söyleşisinde, sevdiği ve sevmediği şeylerin neler olduğu sorusuna şöyle cevap vermiştir: "Tuluat komedilerde en sevdiğim ihtiyar Asım Efendi'dir. Onu karşımda gördüğüm zaman zevkim artar, neşem ziyadeleşir, rolü bir kat daha güzel oynarım. (...) Erkeklerden ciddi, mert ve sözüne sadık kimselerle arkadaşlık etmek isterim. Kadınlarda aradığım yegane vasıf, ev kadınlığıdır. Yemeklerden en çok tatlıyı severim. Bayılırım. Tatlı gördüğüm zaman irademin zaafa düştüğünü hissedirim. Ne yapalım, kul kusursuz olmaz derler. Fasulye pilâkisini çok çok severdim. Yine de severim. Fakat doktorlar men etti. (...) En sevdiğim yemiş, portakaldır. Onun sarı ve toparlak duruşunda bir masumiyet sezerim. (...) Kumar; dünyada anlaşılmadığım, tanışmak istemediğim yegâne düşman. Hatta oynayanların yanına oturmaya bile tahammül edemem." (İmzasız, 1927b: 25-27)

⁸⁰ Bir gün, bütün ısrarlarına rağmen kendisini içeri sokmayan görevliye kızıp eline büyükçe bir taş alarak tiyatronun damına çıkmış ve Abdürrezzak Efendi temsil verirken taşı sahnenin ortasına fırlatmıştır. Bunun üzerine herkes panikle sağa sola kaçışmış; oyun yarıda kalmıştır. (İmzasız, 1927b: 4)

sonucu babasını ikna edip 1901 yılında Mızıkâ-i Hümayun'un "temaşa" kısmına girer. (Es, 2006: 280-281) Burada bir İtalyan hoca'nın idaresinde koro çalışmalarına katılır. Kısa sürede maharetini gösteren Naşit Bey, hocasının gözüne girer ve kendisine operetlerde rol verilir. (İmzasız, 1927b: 6-7) Aynı günlerde Abdürrezzak Efendi de saraya alınır. Abdürrezzak Efendi'nin sarayda kurduğu ortaoyunu koluna seçilen Naşit Bey, ilk temsilinde şımarık çocuk rolüne çıkar ve hayli başarılı olur. (İmzasız, 1927b: 8) II. Abdülhamid'in huzurunda verdiği temsiller de çok beğenilir. Hatta Naşit Bey'in adı, "Sultan Hamid'i güldüren adam" diye anılmaya başlar. (Biret, 2005: 31)

Naşit Bey, II. Meşrutiyet'in ilanından sonra saraydan ayrılır. Akabinde Hamdi Efendi⁸¹ ve Abdürrezzak Efendi gibi devrin önemli isimleriyle aynı kumpanyalarda sahneye çıkar. Hemen her rolü başarıyla canlandırarak çabucak göze girer. Hatta bir temsilden sonra Abdürrezzak Efendi, belindeki kuşağını ve başındaki fesini Naşit Bey'e devrederek bir bakıma onu veliahtı ilan eder (Arpad, 1974: 96). Naşit Bey de hocası Abdürrezzak Efendi'nin bu jestini asla unutmaz. Abdürrezzak Efendi yaşlanıp işleri durma noktasına geldiği dönemlerde, ona gizliden gizliye iş ayarlar. (Biret, 2005: 33)

Artık halkın çok sevdiği bir sanatkar olan Naşit Bey, Eyüp'te kendi başına bir kumpanya kurarak temsiller vermeye başlar (1912). Sürekli olarak kendini tekrar eden İbiş rolünden sıkılmaya başlayan halk, Naşit Bey'in kumpanyasında her gün yeni yeni tiplerle buluşur. Tuluat tiyatrosu onun elinde kaba cinaslardan, açık telmihlerden, soğuk nüktelerden arınıp zarif ve nezih bir kalıba girer (Coşkun, 1938: 244). Bu durum Naşit Bey'in şöhretine şöhret katar; Tepebaşı ve Kadıköy'de de temsiller vermeye başlar.

1917 yılında Leman Hanım'la evlenir; ancak bu evliliğinde bir türlü mutluluğu yakalayamaz. Bunun üzerine, 1926 yılında eşinden ayrılıp kantocu Amelya (Emel) Hanım'la evlenir. Bu evliliğinden Adile Naşit ve Selim Naşit dünyaya gelir. (Biret, 2005: 35-36)

Naşit Bey, birkaç yıl sonra Leman Hanım'la tekrar barışır ve ona ayrı bir ev açar. Lakin bu karar, Naşit Bey'in hayatını daha da çekilmez bir hale getirir. Eşlerin birbirini kıskanmasına bağlı olarak çıkan kavgalar, Naşit Bey'i çok yıpratır. Hatta aşırı sinirden dolayı birkaç defa kalp krizi bile geçirir. (Biret, 2005: 44-45)

⁸¹ Naşit Bey, bir söyleşisinde Kel Hasan Efendi'yi tuluatta, Hamdi Efendi'yi ise ortaoyununda üstün gördüğünü söylemiştir (Coşkun, 1941: 6).

Batı'da gördüğü yeni oyunları ve oyun tarzlarını kumpanyasına taşımaya çalışan Naşit Bey, bununla yetinmeyip karagöze de yönelir. Karagöz oyunlarını sahnede canlı oyuncularla oynamayı dener ve halkın büyük ilgisiyle karşılaşır. Bir taraftan da operetler sahnelemeyi sürdürür. (İmzasız, 1927b: 15-16)

İlerleyen yıllarda Naşit Bey'in sinema kariyeri başlar. "İstanbul Sokaklarında (1931), Bir Millet Uyanıyor (1932), Naşit Dolandırıcı (1933), Düğün Gecesi/Kanlı Nigâr (1933), Duvaksız Gelin/Hülleci (1942), Nasreddin Hoca Düğünde (1943)" gibi sinema filmlerinde oynar.

Ömrünü ortaoyunu ve tuluata adayan Naşit Bey, 24 Nisan 1943 tarihinde İstanbul'da vefat eder.⁸² Cenazesi, Karacaahmet Mezarlığı'na defnedilir.⁸³

1.10.9. Dümbüllü İsmail Efendi

1897 yılında İstanbul'un Üsküdar ilçesinde dünyaya gelir. Babası, II. Abdülhamid'in silahşorlarından Zeynelabidin Efendi; annesi ise aslen Çerkez olan Fatma Azize Hanım'dır. Tam adı "İsmail Hakkı" olup Soyadı Kanunu'ndan sonra "Dümbüllü" soyadını alır.⁸⁴

Daha altı aylıkken annesi ve babası boşanan İsmail Efendi, annesiyle yaşamaya başlar. Fatma Azize Hanım, birkaç yıl sonra Şirket-i Hayriye memurlarından Şişman Hakkı Efendi'yle ikinci evliliğini yapar. Merhametli bir adam olan Hakkı Efendi, İsmail Efendi'yi kendi evladı gibi sahiplenir. (Ataman, 1974: 9)

İsmail Efendi, İttihad-ı Terakki Mektebi'ni bitirdikten sonra üvey babasının isteğiyle Toptaşı Rüştîye-i Askeriyesi'ne kaydolur. Ancak buraya devam etmek istemez; gönlünde tiyatroculuk yatmaktadır. Ailesine sezdirmeden sık sık okuldan kaçıp tiyatroya gider. (Ataman, 1974: 9) Bir taraftan Hayalî Hüseyin Efendi ve Ali Rıza Efendi'nin de içinde bulunduğu kumpanyada gösterilere çıkarken, diğer taraftan Hasan Efendi'nin temsillerini takip eder.

⁸² Bu arada, ömrünün son demlerinde birkaç ay Bakırköy Ruh ve Sinir Hastalıkları Hastanesi'nde tedavi gördüğü, bazı dergilerde çıkan haberlerden anlaşılmaktadır (İmzasız, 1942a: 15; İmzasız, 1942b: 3).

⁸³ Naşit Bey'in hayatı, Burhan Arpad'ın *Son Perde veya Komik-i Şehir* adlı kitabında hikâyeleştirilmiştir (Arpad, 1961).

⁸⁴ İsmail Efendi, başvuru yaparken "Meral" soyadını almak istemiş, fakat bu isteği Kaymakam Lütfü Aksoy tarafından kabul edilmemiştir. Oyunlarda söylediği bir kantodan dolayı isminin önüne eklenen "Dümbüllü" lakabı, Aksoy tarafından kendisine soyadı olarak verilmiştir. (Ataman, 1974: 18)

İsmail Efendi'nin maharetli bir oyuncu olduğu, kısa sürede Hasan Efendi'nin kulağına kadar gider ve Hasan Efendi, kendisine iş teklifinde bulunur. Fakat ailesi ve yakın akrabaları onun oyuncu olmasına karşı çıkar. Hatta annesi, İsmail Efendi'yi evlatlıktan reddetmekle tehdit eder. Ümitlerin tükenmek üzere olduğu günlerde Hasan Efendi devreye girer ve İsmail Efendi'nin aile fertlerini ikna etmeyi başarır. Artık İsmail Efendi için ortaoyunu ve tuluat yolu açılmış olur. (Ataman, 1974: 10)

İsmail Efendi, 1917 yılından itibaren Hasan Efendi'nin Şehzadebaşı'ndaki tiyatrosunda yıllarca görev yapar. Ayrıca Küçük İsmail Efendi, Ali Bey, Naşit Bey gibi devrin tanınmış isimleriyle de temsiller verir. 1928 yılında yakın arkadaşı Tevfik İnce ile birlikte Şehzadebaşı'nda kendi topluluğunu kurar. 1933 yılından itibaren birlikte Anadolu'da turnelere çıkarlar. İlerleyen yıllarda Atatürk'ten Süleyman Demirel'e kadar birçok devlet adamının önünde oyunlar oynayıp onların takdirine mazhar olur. (Kürkçüoğlu, 2005: 86)

Ustası Hasan Efendi'nin yardımıyla ilk evliliğini yapan İsmail Efendi, bu evliliğinde aradığı mutluluğu bulamaz. 1944 yılında ilk eşinden ayrılarak kendisinden 23 yaş küçük olan Feriha Hanım'la evlenir. Bu evlilikten, İpek ve Serpil adlarında iki kızı dünyaya gelir. (Ataman, 1974: 110)

II. Dünya Savaşı'ndan sonra İsmail Efendi'nin sinema hayatı başlar. İlk filmi, 1946 yılında Muhsin Ertuğrul'un yönetmenliğinde çekilen "Kızılırmak-Karakoyun"dur (Kürkçüoğlu, 2005: 87). Devamında elliye yakın filmde başrol oyuncusu veya yardımcı oyuncu olarak yer alır.⁸⁵ Bu filmlerin senaryoları yazılırken "fıkra tiplerinden, masal kahramanlarından, halk tiyatrosu geleneğinden" yararlanıldığı dikkati çeker. (Özdemir, 2012: 274)

1968 yılında tertip edilen özel bir gecede sanat hayatını noktaladığını ilan eden İsmail Efendi, yine de sahnelerden tam olarak kopamaz. İstanbul'daki özel davetlerde temsiller vermeyi sürdürür. Hatta ilerlemiş yaşına rağmen bazı Anadolu şehirlerine turneler bile düzenler. (Kürkçüoğlu, 2005: 87)

Kalp yetmezliği ve nefes darlığı şikayetleri bulunan İsmail Efendi, ölümüne yakın bir de araba kazası geçirir. Kazaya bağlı olarak beyinde oluşan hasar, bir süre sonra

⁸⁵ Rol aldığı filmlerin isimleri ve bazılarının kısa tanıtımları için bakınız: Özdemir, 2012: 273-275; Hınçer, 1974: 6888.

onu iyice rahatsız etmeye başlar; artık konuşmakta zorlandığı görülür. (Ataman, 1974: 111-112) İsmail Efendi, tedavi için yattığı Cerrahpaşa Hastanesi'nde 5 Kasım 1973 tarihinde vefat eder. Cenazesi, Karacaahmet Mezarlığı'nda annesinin yanına defnedilir.

Ölümünden sonra Dümbüllü İsmail Efendi üzerinden yaşanan en büyük polemik, kavuğunun nerede ve kimde olduğudur. İsmail Efendi'nin, kavuğunu 1968 yılında Münir Özkul'a, onun da 1989 yılında Ferhan Şensoy'a devrettiği rivayet edilmektedir. Ancak kızı İpek Çingay, 27 Kasım 2005 tarihli *Sabah* gazetesine verdiği röportajda, babasının şahsî kavuğunun şu anda bir bankanın kasasında saklı olduğunu, zamanı geldiğinde kavuğun Tiyatro Müzesi'ne hediye edileceğini söyler. Ayrıca, Münir Özkul'dan Ferhan Şensoy'a geçen aksesuarın “kavuk” değil, babasına Kel Kasan Efendi'den miras kalan “külâh” olduğunu iddia eder.

İKİNCİ BÖLÜM

ORTAOYUNU METİNLERİNDE KURGU

2.1. ORTAOYUNUNDA SENARYO

Ortaoyunu; yazılı metne dayanmayan, doğmaca bir türdür. Fakat bu çalışmada incelemeye tabi tutulan oyunların hiçbirisi temsil esnasında izlenerek yorumlanmamış, tamamının yazılı ortama aktarılan biçimleri esas alınmıştır. Bu noktada, mevcut metinlerin nasıl yazıya geçirildiğini belirtmek gerekir. Elimizde 5'i yeniden yazım olmak üzere toplam 41 ortaoyunu metni bulunmaktadır. Bu oyunları “Macar Türkolog İgnacs Kunos’un yazıya geçirdikleri, Selim Nüzhet’in tespit edip metinleştirdikleri, ortaoyuncuların yazdıkları/yazdırdıkları, herhangi bir yazar tarafından kaleme alınanlar” şeklinde 4 gruba ayırmak mümkündür. İgnacs Kunos’un tam metnini yayımladığı “Büyücü” ve “Kunduracı” adlı oyunlar, Kunos ve bir arkadaşı tarafından temsil esnasında izlenerek yazılı ortama aktarılmıştır (Kunos, 2001: 81). Selim Nüzhet’in neşrettiği “Çeşme (Kütahya)” ve “Kanlı Nigâr” oyunları derleme yoluyla elde edilmiştir. Lakin Selim Nüzhet bu oyunları kimden dinlediğini açıklamamıştır. Ortaoyuncular tarafından kaydedilen oyunların sayısı hayli fazla olup bu oyunlar yukarıda ismi zikredilenlerle birlikte Cevdet Kudret’in *Ortaoyunu I-II* adlı eserinde yayımlanmıştır. Okuma yazma bilen ortaoyuncular oyunları kendileri yazarken, tahsili bulunmayanlar bir tanıdıklarının yardımıyla akıllarındaki oyunları yazılı ortama taşımıştır (Cantek, 1998: 131). Yıllar yılı palangada irticalen icra edilip ortaoyuncuların estetik zevkleri çerçevesinde olgunlaştıktan sonra yazıya aktarılan bu oyunlar, “sözden yazıya uzanan süreçte” ister istemez değişime uğrayacaktır. Burada aktarıcı konumundaki sanatkarın oyunları akıl süzgecinden geçirip yeniden kurgulayarak bilhassa siyasi hiciv veya küfür/kaba söz içeren bazı kısımları yazıya geçirmekten imtina ettiği fikri akla gelebilir. Bu açıdan bakıldığında, ortaoyuncuların yazdıkları/yazdırdıkları metinler ile palangada sahnelenen halleri arasında ciddi farklar bulunabileceği ihtimalini her daim göz önünde bulundurmakta fayda vardır. Son olarak günümüze yakın zamanlarda bir yazar tarafından kaleme alınan ortaoyunu metinleri de bulunmaktadır. İçlerinde “Vatandaş Oyunu”, “Hayırlı Evlat”, “Dünyada Mekân yahut

Hilekâr”, “İnternetçi”, “Ters Evlenme”, “Safınaz’ın İzdivacı” gibi sahnelenen oyunlar olduğu gibi, sadece okunmak için yazılan oyunlar da bulunmaktadır.

Ortaoyuncular, palangada performanslarını sergilerken bir metne bağlı olmamanın verdiği özgürlükle hareket etmekte ve oyunun akışına uygun sözler söyleyerek temsili sürdürmektedir. Burada oyuncunun zekası, hazırcevaplığı ve nükte yeteneği oyunun kalitesini tayin etmektedir. Lakin palangadaki oyunların doğmaca bir karakter taşımaları, belirli bir plan dahilinde icra edilmedikleri anlamına gelmemektedir. Her temsil için oyunun işleyişini ana hatlarıyla gösteren bir kanava/oyun iskeleti mutlaka vardır. Ortaoyununun rejisörü konumundaki Pişekâr, oyun başlamadan önce bütün oyunculara bu kanavayı kısaca anlatarak (Tecer, 1955e: 8) temsilin planını çizmektedir.

Oyun kanavalarının eksiksiz öğrenilmesi, genç ortaoyuncuların eğitiminde en kritik aşamalardan biridir. Bir köşeden ustasını dikkatle izleyen aday, kısacık bir kanavadan birkaç saatlik temsilin nasıl üretildiğine şahit olmakta; ustasından icazet/pazat aldıktan sonra kendi başına çıktığı oyunlarda aynı kanavayı kullanarak söz söyleme kabiliyeti ve hayal gücü nispetinde yepyeni bir temsil tasarlamaktadır. Mesela “Hamam” oyununda yer alan “pazar yeri/lahana tekerlemesi”nin kanavası şöyledir: “Pazarda alışveriş-bir kasırğa-korkudan sabuncunun çadırına sarılmak-havada uçmak-lahananın içine düşmek-satılmak-aşçıbaşı tarafından haşlanmak.” (Gerçek, 1942: 138) Selim Nüzhet, bir ortaoyuncunun aklına stenografik usullerle kaydettiği bu kısacık kanavadan yaklaşık yarım saatlik bir tekerleme ortaya çıkardığını söylemektedir.⁸⁶

Doğmaca oyun tarzı, bilhassa Güllü Agop Efendi’nin tekeli döneminde ortaoyunculara büyük kolaylık sağlamıştır. Bilindiği gibi Agop Efendi, 1870 yılında saraydan aldığı 11 maddelik bir fermanla (Aytaş, 2010: 17-18) on yıl boyunca “suflörlü/metinli Türkçe oyunlar” oynama hakkını tek başına elde etmiştir. Lakin meydandan sahneye taşınarak Batı tiyatrosunun oyun tarzını, repertuvarını vs. kullanmaya başlayan ve sonraki dönemlerde adları “tuluatçılar” diye anılan ortaoyuncular, Agop Efendi için ciddi bir tehdit oluşturmaya başlamış; onların varlığı, bilhassa hedeflenen seyirci sayısını yakalamayı zorlaştırmıştır. Bunun üzerine Agop Efendi, kendisine tanınan imtiyazın çiğnendiği gerekçesiyle saraya müracaat etmiş ve yasayı ihlal ettiklerini düşündüğü diğer tiyatroların kapatılmasını talep etmiştir. Ancak

⁸⁶ Selim Nüzhet Gerçek, *Türk Temaşası (Meddah-Karagöz-Ortaoyunu)* adlı eserinde “Gözlemeci” ve “Çeşme (Kütahya)” oyunlarının kanavalarına da yer vermiştir. (Gerçek, 1942: 144)

ortaoyuncular; Agop Efendi'nin "metinli Türkçe oyunlar" için imtiyaz aldığını, oysa kendilerinin sahnede "metinsiz Türkçe oyunlar" sergilediklerini belirterek (Tuncor, 1969: 19) ceza almaktan kurtulmuştur.

Yazılı bir metne sahip olmamak, oyuncuların eleştirel bir üslup takınmalarını kolaylaştırmaktadır. Sarf ettiği sözlerden dolayı hakkında tahkikat başlatılsa bile geride hiçbir somut delil olmadığını bilen bir ortaoyuncu, palangada daha rahat davranmaktadır. Bilhassa bazı dönemlerde devleti eleştirdikleri gerekçesiyle jurnallenen oyuncuların elde somut delil olmadığı için soruşturmadan ve olası bir cezadan kurtuldukları bilinmektedir (Akın, 2013: 41). Lakin padişahın huzurunda oynanan oyunlarda iş değişmektedir. Çünkü padişah oyuncunun dilinden dökülen sözleri duyduğunda gerekenin yapılması için başka bir delile ihtiyaç yoktur. Bu yüzden oyuncular, seyirciyi dikkate alarak oyunun üslubunu belirlemektedir.⁸⁷

Metinsiz olmak, oyunların her icra edilişinde yeniden yaratılmasına da imkan sağlamaktadır. Bir ortaoyuncu, temsile her defasında aklında kayıtlı olan kanava doğrultusunda başlamakta; ancak kanavanın aralarını doldururken hem kendisi hem de karşısındaki oyuncu az çok yeni ifade biçimlerine başvurmaktadır. Böylece yeni kelimeler, bazı yeni nükteleri doğurmakta ve bu şekilde bir gece önce icra edilen oyun ile ertesi gece sahnelenen oyun arasında ciddi performans farkları oluşmaktadır.

Sağladığı avantajların yanında, metinsizliğin zararlı olduğunu düşünen araştırmacılar da vardır. Niyazi Akı, ortaoyunu gösterilerinin irticalen icra edilmesinin genç ortaoyunculara "özgürlük" değil "tutsaklık" getirdiği kanaatindedir. Akı'ya göre elinde herhangi bir metin olmayan genç ortaoyuncular, ustalarının esiri olmakta, oyunları seyrederek öğrenmeye çalışırken ister istemez ustasına benzemektedir. Bu durum, daha en başından gençlerin "kişisel yorumunu" ortadan kaldırarak "ezber repertuvarla" yetinmelerine sebebiyet vermektedir. (Akı, 1989: 8-9)

Ortaoyunu temsillerinin yazılı bir metne dayanmaması, bireysel beceriyi önceleyen bir yapıyı ortaya çıkarmıştır. Genç bir ortaoyuncunun geleneği öğrenebilmek ve oyun dağarcığını genişletebilmek için önündeki tek yol, ustasını dikkatle dinlemektir. Bu bağımlılık hali, ortaoyunu geleneğinin geleceğe taşınmasında belirleyici olmuştur.

⁸⁷ Bu arada, XIX. asırda edebî eserleri incelemek üzere kurulan bir heyetin sakıncalı bularak yasaklanmasını emrettiği bazı tiyatro oyunlarının isimleri ve reddedilme gerekçeleri için bakınız: Özön, 1966: 660-663.

Abdürrezzak (Abdi) Efendi, Hamdi Efendi, Küçük İsmail Efendi, Kel Hasan Efendi gibi söz ustalarını dinleyerek hazırlanan çırağların iyi yetiştiği ve oyun repertuvarlarının hayli renkli/zengin olduğu görülmüştür. Fakat ortaoyunu geleneğine altın çağını yaşatan emektarların yitirilmesine ve zamanla söz söyleme kabiliyeti kuvvetli olmayan ortaoyuncuların türemesine paralel olarak usta-çırak ilişkisi nitelik açısından zayıflamıştır. Kendisi söz ve hareket komiğini sağlamada başarılı olamayan ortaoyuncular, iyi çırağlar yetiştirememiş; oyuncu kalitesindeki düşüş, seyircinin başka arayışlara yönelmesini beraberinde getirmiştir.

2.1.1. Yeniden Yazım ve Ortaoyunu

Daha önceden bilinen bir metnin bazı unsurlarını esas alarak “yeni” bir metin ortaya çıkarma işine “yeniden yazım” denilmektedir. “Başka metinlere ait parçaları tutarlı bir bütün içerisinde bir araya getirmek, onları düzenleyerek aralarında uyum sağlamak” yeniden yazım çalışmalarının özünü teşkil etmektedir (Aktulum, 2000: 236). Önceki metnin yeni bir metinde dönüştürülmesi veya yinelenmesi şeklinde yorumlanabilecek bu faaliyet, sadece, bir yazarın başka bir yazarın eserinden yararlanması şeklinde algılanmamalıdır. Herhangi bir yazar, “düzeltmek, derinleştirmek gibi amaçlarla kendi yapıtlarından birini de yeniden yazabilir” (Aktulum, 2000: 236).

Yeniden yazım çalışmaları, eski bir yapıtın tamamı temel alınarak yapılabileceği gibi “bir metinden ötekine izleklerin, kişilerin, imgelerin” kısmen aktarılması yoluyla da gerçekleştirilebilir (Aktulum, 2000: 241). Bu tür faaliyetlerin adı “yansıma” olarak geçmektedir. İşin özünde bir yazıda yer alan bazı unsurların başka bir yazıya yansıtılması yatsa da, burada birebir “taklit” söz konusu değildir; ortaya çıkacak metinde mutlaka bir “yenilik” bulunmalıdır.

Yeniden yazım aşamasında bir metinden diğerine akseden unsurlar “biçimsel” veya “anlamsal” bir dönüşüme uğramaktadır. Çeviri metinlerde yaşanan dil ve anlam değişiklikleri, bir metnin nesirden nazma veya nazımdan nesre dönüştürülmesi, bir şiir metninin başka bir vezinle yeniden yazılması, bir metnin kısaltılması, uzatılması veya kiplerinin değiştirilmesi faaliyetleri biçimsel dönüşüm kapsamına girmektedir. Bir metnin içeriği kısmen veya büyük oranda değiştirilerek gerçekleştirilen çalışmalar ise anlamsal dönüşüm çerçevesinde ele alınmaktadır. Bu arada anlamsal dönüşümde, asıl

metindeki değerler sisteminin yıkılıp yerine yeni değerlerin yerleştirildiği de görülebilmektedir. (Güvenç, 2014: 23-26)⁸⁸

Mevcut ortaoyunu metinleri incelendiğinde, yeniden yazım kapsamında değerlendirilebilecek 4 tam metin göze çarpmaktadır. Bunlar “Telgrafçı”, “Fotoğrafçı”, “Büyücü” ve “Kanlı Nigâr” oyunlarıdır. “Telgrafçı” oyunu “İnternetçi” adıyla, “Fotoğrafçı” oyunu aynı adla, “Büyücü” oyunu “Büyücü Hoca” adıyla, “Kanlı Nigâr” oyunu ise “Kadın Hilesi yahut Kanlı Nigâr” adıyla yeniden seyirci önüne çıkarılmıştır. Diğer taraftan “Hamam” ve “Çifte Hamamlar” oyunlarını da birbirinin yeniden yazımı şeklinde yorumlamak mümkündür. Lakin elde “Hamam” oyununun tamamı (Cevdet Kudret, 2007b: 19-66) “Çifte Hamamlar”ın ise sadece bir bölümü (Cevdet Kudret, 2007b: 69-77) mevcut olduğu için bu tür bir inceleme gerçekleştirilememektedir. Her ikisinin de tam metnini okumak fırsatını bulan Cevdet Kudret, aralarında kısmî farklılıklar tespit ettiğini, bu yüzden Hamdi Efendi’den alınan “Hamam”ın tamamını, Asım Efendi’den alınan “Çifte Hamamlar”ın ise farklı olan kısımlarını yayımladığını belirtmektedir (Cevdet Kudret, 2007b: 78). Yayımlanan kısımlar incelendiğinde, iki oyun metni arasındaki en mühim fark, “tekerleme” bölümündedir. “Hamam”da pazar yeri/lahana tekerlemesi anlatılırken, “Çifte Hamamlar”da telgraf tekerlemesi yer almaktadır.

“Telgrafçı”, “Fotoğrafçı”, “Büyücü” ve “Kanlı Nigâr” oyunları ile bunların yeniden yazımlarına genel olarak bakıldığında, söz oyunlarına dayanan anlatım özelliklerinin büyük oranda korunduğu, şahıs kadrosunun ise ciddi anlamda değişime uğratıldığı görülmektedir. Burada, sözü edilen oyunların ilk halleri ile yeniden yazılmış halleri arasında gözlenen değişikliklerin gerekçeleriyle birlikte ortaya konulması, bundan sonra yapılacak yeniden yazım çalışmaları için yol gösterici olacaktır.

2.1.1.1. Telgrafçı

Caner Bilginer tarafından kaleme alınan “İnternetçi” oyunu, Kavuklu Hamdi Efendi’nin repertuvarında yer alan “Telgrafçı”nın yeniden yazımıdır. Bilginer, temsilin sonunda Pişekâr’ın ağzından “Telgrafçı” oyununu güncelleyip çağa uygun hale

⁸⁸ Halk anlatılarının yeniden yazımı sürecini Basat ile Tepegöz hikâyesi özelinde detaylı olarak görmek için bakınız: Güvenç, 2014.

getirdiğini ifade etmiştir. Daha eski olduğu kesin olarak bilinen “Telgrafçı” oyununu esas alarak, iki metni kurgu açısından mukayese etmek mümkündür.

“Telgrafçı” oyunu (Cevdet Kudret, 2007b: 505-561), Pişekâr ile zurnacı arasında geçen klasik konuşmayla başlayıp “muhavere” bölümüyle devam eder. Muhaverenin ilk kısmı olan “arzbâr”da, Kavuklu ile Kavuklu arkası (Kambur) sohbet ederek palangaya girer. Bir köşede bekleyen Pişekâr’ın da dahil olduğu konuşmanın sonunda Kavuklu ile Pişekâr’ın çocukluk arkadaşı oldukları anlaşılır. Ardından muhaverenin ikinci kısmı olan “tekerleme” bölümüne geçilir ve Kavuklu, burada “ipekböceği tekerlemesi”ni anlatır. Böylece sıra “fasıl” bölümüne gelir. Bu bölüm, Pişekâr’ın Kavuklu’ya dükkân kiralamasıyla başlar. Kavuklu, yeni dükkânında telgrafçılık yapacaktır. Bir süre sonra zenneler de palangada belirir. Annelerinin ölümünden sonra eski evlerinde psikolojik olarak rahat edemediklerini söyleyip Pişekâr’dan kendilerine bir ev bulmasını isterler. Pişekâr da onlara bir ev kiralar. Fasılın bundan sonraki bölümü zenneler, onların âşığı rolündeki taklitler ve Kavuklu arasında geçer. Zennelerin yeni evini öğrenmek isteyen taklitler, telgraf çekmek bahanesiyle Kavuklu’nun dükkânına akın eder. Sırasıyla “Çelebi, Külhanbeyi, Acem, Hırbo ve Denyo” dükkâna uğrayıp bir taraftan Kavuklu’yla konuşur bir taraftan da balkondan kendilerine bakan zennelerle randevulaşır. Sadece “Yahudi (Cud)” telgraf çekmek için dükkâna uğrar. Bir müddet sonra müşterilerle zenneler arasında gönül bağı olduğunu fark eden Kavuklu, durumu Pişekâr’a iletse de onu inandırmayı başaramaz. Sonunda, zennelerin bir başka âşığı olan Matiz palangada belirir. Kavuklu’nun yönlendirmesiyle zennelerin evini basan Matiz, içeride âlem yapan taklitleri bir bir dışarı atıp düzeni sağlar. Oyun, zurnacının “Ey Gaziler”i çalmasıyla son bulur.

“İnternetçi” oyunu (Bilginer, 2001: 49-92), diğer oyunun aksine bütün oyuncuların katılımıyla gerçekleştirilen ve “curcuna” adı verilen gürültülü geçit töreniyle başlar. Curcunadan sonra, Pişekâr ile zurnacı arasındaki konuşmalardan oluşan klasik “giriş” bölümüne geçilir. Girişi alışıldığı üzere “muhavere” bölümü takip eder. Muhaverenin ilk kısmı olan “arzbâr”da, Patagonya Konsolosluğu’nu arayan Kavuklu ile Kavuklu arkası sohbet ederek palangaya girer. Bir köşeden kendilerine seslenen Pişekâr’ın da katılımıyla sohbet genişler. Konuşmanın sonunda Kavuklu ile Pişekâr’ın çocukluk arkadaşı oldukları ortaya çıkar. Ardından muhaverenin ikinci kısmı olan “tekerleme” bölümüne geçilir ve Kavuklu, burada “elektrikçi çırağı tekerlemesi”ni

anlatır. Hemen akabinde asıl olayın anlatıldığı “fasıl” bölümü gelir. Fasil, Pişekâr’ın iş arayan Kavuklu’ya bir dükkân kiralamasıyla başlar. Kavuklu, burayı bir internet kafe olarak işletecek ve müşterilerin e-mail göndermelerine yardımcı olacaktır. Kavuklu’nun işe başlamasının ardından zenneler de palangaya dahil olur. Annelerinin vefatından sonra artık eski evlerinde kalmak istemediklerini söyleyip Pişekâr’dan kendilerine bir ev bulmasını isterler. Pişekâr da onlara bir ev kiralar. Fasil bölümünün bundan sonraki kısmı “Telgrafçı”da olduğu gibi zenneler, onların âşığı rolündeki taklitler ve Kavuklu arasında geçer. Zennelerin kiraladığı yeni evin yerini öğrenmek isteyen taklitler, e-mail göndermek bahanesiyle Kavuklu’nun dükkânına gelmeye başlar. Sırasıyla “Çelebi, Külhanbeyi ve Denyo” dükkâna uğrayıp bir taraftan Kavuklu’yla konuşur gibi yapar, bir taraftan da balkondan kendilerine işaret yapan zennelerle randevulaşır. Akşamüzeri de yenedünyada buluşup âleme başlarlar. Durumu fark eden Kavuklu, Pişekâr’ı uyarsa da zennelerin evde âlem yaptığına onu inandıramaz. Sonunda, sarhoş bir kabadayı olan Matiz palangada belirir. Kendisinin zennelerden biriyle gönül ilişkisi vardır. Zennelerin eve erkek aldığını Kavuklu’dan öğrenince hemen yenedünyayı basar ve içeride âlem yapan taklitleri evden kovar. Sükunetin yeniden sağlanmasının ardından, Nihavend Longa eşliğinde oyun sona erer.

“Telgrafçı” oyununda yer alan bazı geleneksel unsurlar “İnternetçi”de köklü bir değişime uğramış, ilk büyük yenilik şahıs kadrosunda yaşanmıştır. “Telgrafçı”da bulunan, ancak bugünün Türkiye’sinde karşılığı olmayan “Acem ve Yahudi (Cud)” tipleri oyundan çıkartılmıştır. Böylece, ortaoyununu yenileştirme ve yaşatma çabası içinde olanların dile getirdiği “eskimiş tiplerin palangadan atılması fikri” hayata geçirilmiştir. Lakin “İnternetçi”nin şahıs kadrosundaki asıl büyük yenilik, zenne rolünde yaşanmış ve Caner Bilginer, bu role kadın kılığına girmiş erkek oyuncularını değil, bizzat kadınları çıkarmıştır. Oyuncu kadrosunu gösteren listede, zenne rolünü Filiz Bingöl ve Eda Akarsu’nun oynadığı belirtilmektedir. Bu değişim her ne kadar yeni bir adım gibi görünse de, kadın rolünü erkeklerin canlandırmasının başlı başına bir güldürü unsuru yarattığı unutulmamalıdır.

Girdiği hiçbir işte dikiş tutturamayıp her oyunda yeni bir uğraş aramak zorunda kalan Kavuklu, yeniden yazım sırasında çağa uygun bir işe yönlendirilmiştir. “Telgrafçı”da o günün Osmanlı’sında yaygın olarak görülen telgrafçılıkla uğraşırken,

“İnternetçi”de bir internet kafe işletmecisi olmuştur. Daha önce Kavuklu’nun dükkânına telgraf çekmek için gelen taklitler, bu kez e-mail göndermek için gelmeye başlamıştır.

“Telgrafçı”da görülen klasikleşmiş müziklerin, bugünün popüler müzikleriyle değiştirilmesi bir başka yeniliktir. “İnternetçi”de “Kader Kahpe Kader Ağlarını Ördün mü, Bin Dereden Su Getirsem Arınamazsın, Oy Nurcan’ım Nurcan’ım, Bas Bas Paraları Leyla’ya” gibi devrin popüler müzikleri söylenip oyunun finali “Nihavend Longa” ile yapılmıştır. Eski şarkıların, bugünün insanların aşına olduğu müziklerle değiştirilmesi, ortaoyununu yenileştirme ve yaşatma amacını güdenlerin dile getirdiği bir diğer husustur.

“İnternetçi” oyununda dikkati çeken bir başka özellik, 2000’lerin siyasi, sosyal ve ekonomik hayatının metne yansıtılmış olmasıdır. Metin boyunca, ekonominin kötü gidişatı ve 2001’de yaşanan büyük ekonomik buhranın yansımaları pek çok diyalogda vurgulanmıştır. Hatta bir rüyadan/hayalden ibaret olan “tekerleme” bölümü dahi ülkenin içinde bulunduğu ekonomik krizi ele almaktadır. Bir elektrikçi çırağı olan Kavuklu, bir gün sigortaları kapatmak isterken akıma kapılır ve şokun verdiği etkiyle titreye titreye Avrupa’ya kadar gider. Burada Jacques Chirac ve George W. Bush başta olmak üzere kimi siyasetçilerle görüşüp fikir alışverişinde bulunur. Kendi aralarında Türkiye ekonomisinin övüldüğü, Türk lirasının değerli görüldüğü diyaloglar geçer. Aslında bu konuşmalarla Türk ekonomisinin 2000’lerdeki kötü imajı yerilmek istenmekte; belki de Kavuklu üzerinden halkın ekonomik beklentileri dillendirilmektedir. Ayrıca Kavuklu arkasına yurt dışından burs çıkması, İstanbul’un olimpiyatları düzenleme hakkını elde edemediğinin açıklanması, sinema ve televizyondan bahsedilmesi, mankenlerin podyumdaki hallerinin anlatılması, gazetede köşesinde insanların dertlerine deva arayan Güzin Abla’nın anılması, organ mafyasından duyulan korkunun dillendirilmesi, Denyo’nun scooter ile gezmesi vs. oyundaki diğer güncel unsurlar arasındadır.

Tarz-ı kadîm ortaoyunu gösterilerinde rastlanan, ancak sonraları terk edilen curcunaya çıkma geleneğine “İnternetçi” oyununda rastlanması ilginçtir. Caner Bilginer’in bir taraftan geleneksel bir temsili çağa uygun hale getirmek için uğraşırken diğer taraftan çok eskilerde kalan ve “Telgrafçı” oyununda dahi yer almayan bir geleneği yeniden canlandırmak istemesi bir tezat olarak yorumlanabilir.

2.1.1.2. Fotoğrafçı

Kavuklu Hamdi Efendi'nin repertuvarında yer alan “Fotoğrafçı” oyunu, 1978 yılında Erol Günaydın yönetiminde yeniden yazılmıştır. Oyunun yeni hali; önce 9 Temmuz 1978 tarihinde Yedikule Zindanları Açık Hava Tiyatrosu'nda, ardından 13-14 Temmuz 1978 tarihlerinde Rumelihisarı Açık Hava Tiyatrosu'nda sahnelenmiş ve halktan büyük ilgi görmüştür. Genel mantığın büyük oranda korunduğu yeni metinde bazı ekleme ve çıkarmalar yapıldığı dikkati çekmektedir. Kavuklu Hamdi Efendi'nin “Fotoğrafçı”sını esas alarak iki metin arasında bir karşılaştırmaya gitmek mümkündür.

“Fotoğrafçı” oyunu (Cevdet Kudret, 2007a: 389-453), Pişekâr ile zurnacı arasında geçen klasik açılış konuşmasıyla başlayıp “ara fasıl” bölümüyle devam eder. Bu bölümde, annelerinin ölümünden sonra bir müddet Bursa'da kalıp yeniden İstanbul'a dönen zenneler, Pişekâr'dan kendilerine kalacak bir ev bulmasını isterler. Pişekâr da onlara bir ev kiralar. Akabinde “muhavere” bölümü başlar. Muhaverenin ilk kısmı olan “arzûbâr”da, Kavuklu ile Kavuklu arkası (Denyo) sohbet ederek palangada yürürken Pişekâr'a rastlar. İki eski dost olan Kavuklu ile Pişekâr, kısa bir duraksamanın ardından birbirlerini tanır. Böylece muhaverenin ikinci kısmı olan “tekerleme” bölümüne geçilir. Kavuklu burada “tayyare tekerlemesi”ni anlattıktan sonra, asıl olayın cereyan ettiği “fasıl” bölümüne sıra gelir. Fasil, Pişekâr'ın Kavuklu'ya bir dükkân kiralamasıyla başlar. Kavuklu, artık fotoğrafçılık yapacaktır. Ardından, zenneleri arayan taklitler palangada bir bir belirmeye başlar. Güreş tutmak için mahalleye gelen “Rumelili” ve alacaklarını tahsil etmek için zenneleri arayan “Yahudi (Cud)” dışındaki taklitler, zennelerden biriyle gönül ilişkisi yaşamaktadır. Zennelerin yeni evini öğrenmek isteyen “Çelebi, Kayserili, Arnavut, Acem ve Hırbo” fotoğraf çekmek bahanesiyle dükkâna gelip bir yandan Kavuklu'yla konuşur bir yandan da balkondaki zenneye randevulaşır. Fasil bölümüne dahil olan son taklit, “Kürt” olur. Zennelerden birinin nişanlısı olan Kürt, Kavuklu ve Pişekâr'ın yardımıyla zennelerin evini öğrenip sevdiğine kavuşur. İkili, kısa süre içerisinde evlenme kararı alır. Lakin tek düğün bu olmayacaktır. Kürt'ün çok zengin olduğunu duyan Kavuklu, onunla akraba olabilmek için, diğer zenneyi nikahına almak ister. Ayrıca Kürt'ün adamı da kayartoya talip olur. Kızların da bu işe rıza göstermesi üzerine, en kısa sürede üç düğün birden yapma kararı alırlar. Oyun,

Pişekâr'ın kapanış konuşmasını yapmasının ardından zurnacının “Ey Gaziler”i çalmasıyla sona erer.

Erol Günaydın yönetiminde yeniden yazılan “Fotoğrafçı” oyunu (Oral, 2012: 25-76), Pişekâr ile zurnacı arasında geçen klasik açılış konuşmasıyla başlayıp yine “ara fasıl” bölümüyle devam eder. Bu bölümde, annelerinin vefatından sonra bir müddet Bursa'daki akrabalarının yanında kalıp yeniden İstanbul'a dönen zenneler, Pişekâr'dan kendilerine kiralık bir ev bulmasını isterler. Pişekâr da onlara her zamanki gibi bir ev kiralar. Ardından “muhavere” bölümüne geçilir. Muhaverenin ilk kısmı olan “arzbâr”da, diğer oyunların aksine Kavuklu palangaya tek başına çıkar ve yürürken Pişekâr'a rastlar. Aralarında geçen kısa konuşmanın ardından ikisinin çocukluk arkadaşı oldukları ortaya çıkar. Akabinde muhaverenin ikinci kısmı olan “tekerleme” bölümüne geçilmesi gerekirken, bu bölümün oyundan çıkartılmış olması sebebiyle doğrudan “fasıl” bölümüyle devam edilir. Fasıl, her zamanki gibi Pişekâr'ın Kavuklu'ya bir dükkân kiralamasıyla başlar. Kavuklu, bu dükkânda orijinal oyunda olduğu gibi fotoğrafçılık yapacaktır. Daha sonra borçlarını tahsil etmek için zenneleri bulmaya çalışan “Laz ve Hırbo”, güreşmek için rakip arayan “Rumelili” palangaya dahil olur. En son, nara atarak gelen Külhani palangada boy gösterir. Ailesinin karşı çıkmasına rağmen zennelerden birini seven Külhani, Kavuklu ve Pişekâr'ın yardımıyla zennelerin evini öğrenip sevdiği kıza kavuşur. İki sevdalı, en yakın zamanda evlenmek için sözleşir. Oyun, Pişekâr'ın kısa kapanış konuşmasıyla son bulur.

Erol Günaydın öncülüğünde yeniden yazılan “Fotoğrafçı”, ilk hali göz önüne alındığında hayli değiştirilmiştir. İlk büyük yenilik, “tekerleme” kısmında görülmektedir. Ortaoyunu temsillerinin ilgi çeken kısımlarından biri olan ve Kavuklu'nun gördüğü bir rüyayı konu alan tekerleme temsilden kaldırılmıştır.

Yeni “Fotoğrafçı”da taklit sayısının azaltıldığı dikkati çekmektedir. Orijinal oyunda yer alan “Hırbo ve Rumelili” korunurken “Çelebi, Kayserili, Kürt, Arnavut, Acem ve Yahudi (Cud)” taklitleri oyundan çıkartılmış; onların yerine “Laz ve Külhani” oyuna dahil edilmiştir. Artık bugünün toplumunda karşılığı bulunmayan “Arnavut, Acem ve Yahudi (Cud)” tiplerinin oyundan çıkartılmasını anlamak mümkündür. Hatta klasik “Çelebi” tipini temsil eden insanların toplum hayatından çekildiğini söyleyerek

onun kaldırılmasına da hak verebiliriz. Lakin “Kayserili ve Kürt” taklitlerinden vazgeçilmesine bir gerekçe sunmak hayli güçtür.

Erol Günaydın, muhaverenin ilk kısmı olan “arzbâr”ı yeniden tasarlamıştır. Orijinal metinde Kavuklu ile Kavuklu arkası (Denyo) sohbet ederek palangada yürürken Pişekâr’a rastlamış ve Kavuklu ile Pişekâr’ın eskiden beri tanıştıkları hemen söylenmiştir. Lakin yeni metinde olaylar bu şekilde gelişmemektedir. Hem Kavuklu palangaya tek başına çıkmıştır hem de Pişekâr kendini tanıtmak için bir müddet dil döktükten sonra ikilinin çocukluk arkadaşları oldukları anlaşılmıştır.

Fasıl bölümünün kurgusu üzerinde de kısmî değişiklikler yapıldığı görülmektedir. Orijinal metinde taklitler zennelerin âşığı sıfatıyla palangaya dahil olurken yeni metinde zennelerden alacaklarını tahsil etmek için gelmiştir. Orijinal metinde, zennelerden biriyle evlenmeye hazırlanan Kürt’ün zengin birisi olduğunu öğrenen Kavuklu, evli olmasına rağmen sırf zengin bir adamla akraba olabilmek için diğer zenneye ikinci evliliğini yapma kararı almış ve zenne de buna rıza göstermiştir. Oysa yeni metinde Kavuklu’nun ikinci kez evlenmesi söz konusu değildir.

2.1.1.3. Büyücü

Elimizde “Büyücü” ve “Büyücü Hoca” adlarını taşıyan iki farklı oyun metni bulunmaktadır. Bunlar birbirinin yeniden yazımı olup tarihî veriler “Büyücü” oyununun eskiliğine işaret etmektedir. Macar Türkolog İgnacs Kunos, Eskişehir’de bulunduğu günlerde Hamdi Efendi’nin ortaoyunu kolundan izlediği “Büyücü”yü yazıya aktarıp yayımlamıştır.⁸⁹ Hamdi Efendi, sonraki yıllarda aynı oyunu geliştirip yeni eklemeler yaparak “Büyücü Hoca”yı ortaya çıkarmıştır. Her iki metnin de Kavuklu’su Hamdi Efendi olup ilkinin Pişekâr’ı Tosun Efendi, ikincisinin Pişekâr’ı ise Küçük İsmail Efendi’dir. Burada, daha eski olduğu bilinen “Büyücü”yü esas alarak iki metin arasında bir mukayese yapmak mümkündür.

“Büyücü” oyunu (Cevdet Kudret, 2007a: 163-185), Pişekâr ile zurnacı arasında vuku bulan klasik açılış konuşmasıyla başlayıp “muhavere” bölümüyle devam eder. Muhaverenin ilk kısmı olan “arzbâr”da Kavuklu ile Kavuklu arkası (Cüce) palangaya

⁸⁹ “Büyücü”, dünyada yayımlanan ilk ortaoyunu metnidir. Önce İgnacs Kunos tarafından Macarca (Kunos, 1888) ve Almanca (Kunos, 1908) olarak neşredilmiş; ardından Nicholas N. Martinovitch tarafından 1933 yılında İngilizce yayımı gerçekleştirilmiştir (Martinovitch, 1968).

dahil olup meydanı birkaç defa turladıktan sonra Pişekâr'ı fark ederler ve kısa bir konuşmanın ardından tanış çıkarlar. Akabinde muhaverenin ikinci kısmı olan “tekerleme” bölümüne geçilir. Kavuklu burada “dilenci vapuru tekerlemesi”ni anlatır. Geleneksel tekerleme bölümleri anlatılanların bir rüya olduğunun söylenmesiyle biterken, burada öyle olmaz. Kavuklu ev aramasının sebebini, anlattığı tekerlemede yaşanan bir olaya bağlar ve bu şekilde oyunun “fasıl” bölümüne adım atılır. Fasil, Pişekâr'ın Kavuklu'ya bir ev kiralamasıyla başlar. Ardından Kavuklu'nun eşi de bu eve gelir ve karı koca yeniden kavuşur. Ancak alacaklılar bir türlü peşlerini bırakmaz. Fasil bölümünün geri kalan kısmı, Kavuklu ile alacaklıları arasında geçer. Kapıya dayanan alacaklılardan kurtulmak isteyen Kavuklu, Hoca Yakup Efendi'den öğrendiği bir büyüden medet umar. Kapısına gelen “Acem, Kayserili, Laz, Arnavut ve Arap”ı Hoca Yakup Efendi'nin sihirli değneğini ve büyülü sözlerini kullanarak dondurur. Oyunun sonunda, öğrettiği büyüün kötü amaçlar için kullanıldığını öğrenen Hoca Yakup Efendi, palangaya gelerek Kavuklu'nun yaptığı büyüyü bozar. Cezalandırılması istenen Kavuklu kalabalık ahali tarafından karakola doğru götürülürken oyun son bulur.

“Büyücü Hoca” oyunu (Cevdet Kudret, 2007a: 187-234), yine Pişekâr ile zurnacı arasında geçen klasik açılış konuşmasıyla başlar. Akabinde diğer oyunun aksine girişten sonra “ara fasıl” bölümü gelir. Bu bölümde, Kavuklu'nun karısı, kaynanası ve Arap halayık palangada Pişekâr ile sohbet eder. Kadınlar, Kavuklu'nun biriken borçlarından dem vurup eski evlerinde huzurlarının kalmadığını söyleyerek bu mahallede yeni bir ev bulması için Pişekâr'dan yardım isterler. Pişekâr da onlara bir ev kiralar. Ardından “muhavere” bölümüne geçilir. Muhaverenin ilk kısmı olan “arzbâr”da, Kavuklu ile Kavuklu arkası (Cüce), sohbet ederek palangada ilerlerken Pişekâr'ı fark eder. Aralarında geçen kısa konuşmanın sonunda Pişekâr ile Kavuklu'nun eski arkadaş oldukları ortaya çıkar. Daha sonra muhaverenin ikinci kısmı olan “tekerleme”ye geçilir. Kavuklu burada “uçan hamam tekerlemesi”ni anlatır. Ardından oyunun “fasıl” bölümü başlar. Fasil, diğer oyunda olduğu gibi Kavuklu ile alacaklıları arasında vuku bulan olayları konu alır. Birer birer kapısına gelen alacaklılardan yakasını kurtarmak isteyen Kavuklu, Büyücü Hoca'dan öğrendiği büyüyü kullanmaya karar verir. Yenidünyanın önünde beliren “Kayserili, Rumelili, Yahudi (Cud), Hırbo ve Arnavut”u borçtan dolayı, “Laz, Denyo ve kayarto”yu ise canını sıktıkları için büyü yaparak dondurur. Oyunun sonunda, yine Büyücü Hoca imdada yetişir ve yapılan kötü büyüyü bozar. Serbest kalan

alacaklıların şikayetçi olmaması üzerine Kavuklu karakola gitmekten kurtulur. Oyun, zurnacının “Ey Gaziler”i çalmasıyla son bulur.

Benzer yönleri hayli fazla olmakla birlikte “Büyücü” ile “Büyücü Hoca” oyunları arasında farklı noktalar da yok değildir. “Büyücü”de yer alan “Kayserili, Laz, Arnavut” tipleri aynen korunup “Acem ve Arap” tipleri oyundan çıkarılmış; yerlerine “Rumelili, Yahudi (Cud), Hırbo, Denyo ve Çömez” eklenmiştir. “Büyücü”de girişten sonra muhavere bölümü gelirken, “Büyücü Hoca”da giriş bölümünü ara fasıl takip etmektedir. “Büyücü”de “dilenci vapuru tekerlemesi” anlatılırken, “Büyücü Hoca”da “uçan hamam tekerlemesi” duyulmaktadır. İlkinde tekerleme ile fasıl bölümü birbirine bağlı iken, ikincisinde tekerleme bölümünde anlatılanlar fasla yansımamaktadır. İlkinde Kavuklu yenedünyayı kiralamış, zenneler sonradan palangaya dahil olmuştur. İkincisinde ise zenneler evi tutmuş, Kavuklu daha sonra gelmiştir. İlk metnin sonunda büyüyü kullanarak çevresindekilere zarar veren Kavuklu cezalandırılmak üzere karakola götürülürken, ikincinin sonunda kimse şikayetçi olmadığı için affedilmiştir.

2.1.1.4. Kanlı Nigâr

Oyunun, farklı zamanlarda kaleme alınmış iki metni bulunmaktadır. İlki, Selim Nüzhet Gerçek’in 1939 yılında *Yeni Sabah* gazetesinde tefrika ettiği “Kanlı Nigâr”; ikincisi ise Sadi Yaver Ataman’ın Pişekâr Hüseyin Erişen’den naklettiği “Kadın Hilesi yahut Kanlı Nigâr” isimli oyundur. Yayımlanma tarihinin eskiliği bakımından Selim Nüzhet’in “Kanlı Nigâr”ı esas alınarak iki metin arasında bir karşılaştırma yapmak mümkündür. Bu arada Sadık Şendil tarafından kaleme alınan *Kanlı Nigâr* adlı kitapta (Şendil, 2011) bir “Kanlı Nigâr” oyunu daha bulunmaktadır. Ancak bu oyun ortaoyununa değil tuluata yakın olduğu için burada incelemeye tabi tutulmamıştır.

Selim Nüzhet’in “Kanlı Nigâr”ının Pişekâr’ı Küçük İsmail Efendi, Kavuklu’su Ali Bey’dır. Hüseyin Erişen’in anlattığı “Kadın Hilesi yahut Kanlı Nigâr”da ise Pişekâr rolünde Asım Efendi, Kavuklu rolünde Dümbüllü İsmail Efendi vardır. Her iki oyunda da zurnacı ile Pişekâr arasında geçen ve “Amma benim pehlivanım.” diye başlayan klasik “giriş” bölümü görülmemekte; Pişekâr, kısa bir konuşma yapmak suretiyle oyunların açılışını tek başına gerçekleştirmektedir.

“Kanlı Nigâr” oyunu (Cevdet Kudret, 2007b: 125-144), kısa açılış cümlesinin ardından “muhavere” bölümüyle devam eder. Muhaverenin ilk kısmı olan “arzbâr”da, alışıldığı üzere Kavuklu ile Kavuklu arkası (Cüce) sohbet ederek palangaya girer. Bu esnada Pişekâr’ı fark ederler ve aralarında kısa bir konuşma geçer. Sohbetin sonunda Kavuklu ile Pişekâr’ın birbirlerini eskiden beri tanıdıkları anlaşılır. Böylece, muhaverenin ikinci kısmı olan “tekerleme”ye sıra gelir. Kavuklu, fazla detaya girmeden “dilenci vapuru tekerlemesi”ni anlatır⁹⁰. Lakin klasik tekerleme bölümlerinin sonunda anlatılanların bir rüya olduğu söylenirken, burada öyle bir durum söz konusu değildir; Kavuklu tekerlemenin sonunu gerçek bir olay gibi bitirip “fasıl” bölümüne geçer. Fasil, Pişekâr’ın Kavuklu’ya bir iş bulmasıyla başlar. Ardından zenneler palangada belirir. Nigâr, hovardalık yapıp evini ihmal eden kocasından dert yanar ve kendisine yeni bir ev bulması için Pişekâr’dan yardım ister. Pişekâr da ona bir ev kiralar. Bu sırada, palangada Çelebi görünür. Nigâr’ın kocası rolündeki Çelebi karısını eve dönmeye ikna etmek için uğraşırken, olay yerine Çelebi’nin ikinci eşi de gelir ve işler iyice karışır. Bunun üzerine zenneler, Çelebi’yi kandırıp eve götürerek bir güzel döverler ve yarı çıplak halde sokağa atarlar. Sonrasında, Çelebi’nin kıyafetini almak için yenedünyaya gelen herkes, dayak yiyip kendi elbiselerini de içeride bırakarak sokağa fırlar. Kavuklu ve Pişekâr dışında Rumelili, Külhanbeyi ve Kürt tipleri de dayaktan nasibini alır. En sonunda, Hırbo (Helvacı Mehmet) palangaya gelip zenneleri korkutur ve elbiseleri kurtararak olayı tatlıya bağlar. Oyunun bitiminde geleneğe aykırı olarak son sözü Kavuklu söyler.

“Kadın Hilesi yahut Kanlı Nigâr”da (Ataman, 1974: 168-184) diğer oyunun aksine girişten hemen sonra “ara fasıl” bölümü gelir. Bu bölümde Nigâr, çapkınlık yapan kocasının eve gelmemesinden dert yanıp yeni bir ev bulmak için Pişekâr’dan yardım ister. Pişekâr da ona bir ev kiralar. Ardından “muhavere” bölümüne geçilir. Muhaverenin ilk kısmı olan “arzbâr”da, Kavuklu ile Kavuklu arkası (Cüce) yine sohbet ederek palangaya girer. Bir kenarda duran Pişekâr’ı fark edip onunla bir müddet konuşurlar ve sonunda Pişekâr ile Kavuklu yine arkadaş çıkar. Devamında muhaverenin

⁹⁰ “Dilenci vapuru tekerlemesi” iki bölümden oluşmaktadır. İlk bölüm, cebinde tek kuruş parası olmayan Kavuklu’nun dilenip para kazanmak amacıyla vapura binmesiyle başlamakta ve bilet parası olmadığı için son iskelede dayak yiyip vapurdan atılmasıyla son bulmaktadır. İkinci bölüm ise, Kavuklu’nun dayak yediğini gören zengin bir adamın onu kurtararak yalısında ağırlamasıyla başlayıp, zengin ev sahibini kızdıran Kavuklu’nun yaka paça yalından atılmasıyla sona ermektedir. “Kanlı Nigâr”da anlatılan “dilenci vapuru tekerlemesi”, sadece ilk bölümdeki olayları kapsamaktadır.

ikinci kısmı olan “tekerleme”ye geçilir. Burada Kavuklu “yağlı güreş tekerlemesi”ni anlatır.⁹¹ Ardından, “fasıl” bölümü başlar. Fasılda diğer oyunla benzer şeyler yaşanır. Bölüm, Pişekâr’ın Kavuklu’ya dükkân kiralamasıyla başlar. Akabinde, kendisini terk eden karısını eve götürmek isteyen Çelebi palangada belirir. Lakin Nigâr çok kızgın olduğu için onunla eve dönmek istemez; hatta Çelebi’yi dövüp elbiselerini alır ve onu yarı çıplak halde dışarı atar. Bunun üzerine, içeride kalan elbiseleri almak için palangadakiler seferber olur. Pişekâr, Kavuklu, Laz, Acem, Hırbo, Rum, Rumelili, Kayserili sırayla Nigâr’ın evine girerler ve elbiseleri alamadan dayak yiyip yarı çıplak halde dışarı kaçarlar. Oyunun sonunda Tuzsuz, işi tatlıya bağlayan kişi olur. Hem elbiseleri kurtarır hem de Çelebi ile Nigâr’ı barıştırıp evlerine gönderir. Oyunun bitiminde geleneğe uygun olarak son sözü Pişekâr söyler ve oyunu kapatır.

Benzer noktaları bir kenara bıraktığımızda, Hüseyin Erişen’in anlattığı “Kadın Hilesi yahut Kanlı Nigâr” adlı oyunun fasıl bölümündeki bazı sahneler “Tireli” ve “Sandıklı” oyunlarını akla getirmektedir. “Kadın Hilesi yahut Kanlı Nigâr”da Kavuklu kendisini zennelere takdim etmeye çalışırken “Asım Efendi’nin gönderdiği adam benim.” (Ataman, 1974: 176) cümlesini bir türlü aklında tutup söyleyememiştir. Bu durum, “Tireli” oyununda Kavuklu’nun Arslan Bey’e kendini takdim etmeye çalışırken “İsmail Efendi’nin gönderdiği adam benim.” (Cevdet Kudret, 2007b: 575) demeyi becerememesini hatırlatmaktadır. Ayrıca Kavuklu’nun kendisini cin zanneden zennelere saldırır gibi yapması (Ataman, 1974: 176) yine “Tireli” oyunundaki aynı sahneyi akla getirmektedir (Cevdet Kudret, 2007b: 571). Pişekâr’ın ikinci el eşya alıp satması için Kavuklu’ya bir dükkân kiralaması (Ataman, 1974: 178) ise, daha önce “Sandıklı” oyununda rastlanan bir sahnedir (Cevdet Kudret, 2007b: 421-422).

Şahıs kadrosunda yaşanan genişleme de dikkati çekmektedir. “Kanlı Nigâr” oyunundaki “Çelebi, Hırbo ve Rumelili” korunurken “II. Zenne, Külhanbeyi ve Kürt” taklitleri oyundan çıkartılmıştır. Onların yerine “Kadın Hilesi yahut Kanlı Nigâr”da “Laz, Acem, Rum, Kayserili, Tuzsuz” oyuna dahil edilmiştir.

“Telgrafçı”, “Fotoğrafçı”, “Büyücü” ve “Kanlı Nigâr” oyunları ile bunların yeniden yazımları genel olarak incelendiğinde “Telgrafçı”, “Fotoğrafçı” ve “Kanlı Nigâr”ın günümüz seyircisi dikkate alınarak başarıyla güncellendiği görülmüştür.

⁹¹ “Yağlı güreş tekerlemesi” metin halinde verilmeyip sadece ismen anıldığı için, tekerlemenin içeriği hakkında bilgi sahibi değiliz.

Oyunların özü (dekor düzeni, dil ve anlatım özellikleri vs.) muhafaza edilip artık toplumda karşılığı olmayan tiplerin, eskimiş müziklerin oyunlardan çıkartılması, klasik ortaoyunu ile bugünün fertlerinin kaynaşmasını kolaylaştırmıştır. Diğer taraftan, “Büyücü” oyununun yeniden yazımı günümüze uzak bir dönemde gerçekleştiği için bu oyunun yeni halinde de geleneksel hava baskındır.

Yukarıda sözü edilen dört oyun geçirdikleri değişim açısından tetkik edildiğinde, biçimsel değil “anlamsal” bir dönüşüme uğradıkları görülmektedir. Burada Kavuklu Hamdi Efendi’nin repertuvarında yer alan “Telgrafçı” oyununun Caner Bilginer tarafından yeniden yazılmasıyla ortaya çıkan “İnternetçi”ye özel olarak değinmek gerekir. Oyun sadece güldürüp eğlendirmenin ötesine geçip 2000’lerin siyasi, sosyal ve ekonomik yapısına da ışık tutmuş; metin boyunca 2001’de yaşanan büyük ekonomik buhranın yansımaları sık sık dile getirilmiştir. Hatta bir rüyadan/hayalden ibaret olan “tekerleme” bölümü dahi ülkede yaşanan büyük ekonomik krize ayrılmıştır.

2.2. ESTETİK UZAKLIK KAVRAMI VE ORTAOYUNU

Antik Çağ’dan beri tiyatronun işlevi ve seyirciyle etkileşimi üzerine farklı görüşler ortaya atılmıştır. Tartışmaların odağında, oyunların seyircide bırakacağı tesirin dozu vardır. Burada iki görüş ön plana çıkmaktadır. İlki, seyircinin sahnede gördüklerini gerçeğin bir parçası olarak algılamasını isteyen “benzetmeci tiyatro”; diğeri ise sahnede görülenlerin bir oyundan ibaret olduğunu vurgulamaya çalışan “göstermeci tiyatro” anlayışıdır.

Benzetmeci tiyatro, özünü Aristoteles’in fikirlerinden aldığı için “Aristotelesçi tiyatro” olarak da bilinmekte ve “kapalı biçim” özellikleri göstermektedir. Günlük yaşamın olduğu gibi yansıtılması ve seyircide gerçeklik hissi uyandırılması, bu tiyatro anlayışının özünü teşkil etmektedir. “Oyuncular anlattıkları tipleri onların kişiliğine girerek öykünme yoluyla canlandırmakta; izleyiciden de canlandırılan kişilerle özdeşleşmesi, onların yaşantılarını paylaşması beklenmektedir” (İpşiroğlu, 1988: 17). Mümkün olduğunca gerçek hayatı oyun dünyasına taşımaya çalışan benzetmeci tiyatrodaki sahneler “parçalanmış, bölünmüş, kesikliğe uğramış değildir; bütüncüdür” (Çalışlar, 2009: 26). Eylem, yer ve zaman birliğinin korunduğu, olayların düz bir çizgi

halinde ilerlediği, merak duygusunun oyunun finali üzerinde toplandığı, seyircinin katharsis (arınma) yaşamasına imkan sağlandığı dikkati çekmektedir.

Göstermecî tiyatro ise, “açık biçim” özelliklerini haiz olup “Aristotelesçi olmayan tiyatro” diye anılmaktadır. Burada gerçeğin birebir yansıtılması değil, kısmen gösterilmesi esastır.⁹² Oyunlarda eylem, yer ve zaman birliğinin bozulduğu, sahne güzelliğinin öncelendiği görülmektedir. Ayrıca seyirci ile oyun arasına özdeşlik duygusunu bozacak unsurlar konularak insanların oyuna kendini kaptırmasına mani olunmaktadır. “Gösterilen oyunun bir oyun, oyuncunun oyuncu, oyun yerinin de oyun yeri olduğu; bunların herhangi bir yanılgı ile gerçek sanılmaması gerektiği sezdirilmektedir” (Kılıç, 2007: 28). Haliyle seyirciler, her şeyin bilincinde oldukları için oyunla ve oyuncularla duygu alışverişine girmemektedir. Seyirci-sahne ilişkisi açısından karşılaştırıldığında, benzetmecî tiyatrodaki sahneyle “özdeşleşme” fikri hakimken, göstermecî tiyatrodaki sahneye “yabancılaşma” vurgusu yapılmaktadır.⁹³

Göstermecî tiyatro ve açık biçim anlayışı, bilhassa Bertolt Brecht (1898-1956)’in Epik Tiyatro’su sayesinde güncelliğini korumayı başarmış; hatta onun elinde daha sistemli bir hal almıştır. Brecht, seyircinin sahnede izlediklerini gerçek gibi algılamaması için “yabancılaştırma efekti” (verfremdungseffekt) adını verdiği bir sistem geliştirerek “seyirci-sahne, sahne-oyuncu, oyuncu-rol, rol-mekân” arasına mesafe koymaya çalışmış; bu çabaların sonucunda “estetik uzaklık”⁹⁴ genel başlığı altında toplayabileceğimiz kural dizisini belirlemiştir.

Kökeni Marksist felsefeye ve Doğu tiyatrosuna kadar uzanan ve temelde yanılsamayı/illüzyonu en aza indirme amacını güden estetik uzaklık olgusu, Sevda Şener’e göre “oyunu yaşamdan ayıran, yaşam ile oyun arasına girerek seyircinin bu iki

⁹² Richard Southern, yanılsamanın söz konusu olmadığı göstermecî tiyatro ve açık biçim anlayışına uygun bir sahnenin en hızlı şekilde nasıl tasarlanacağını şöyle anlatmıştır: “Herhangi bir mekân alın. Duvarlardan birine bir sahne yaslayın. Sahneye duvardan dört geleneksel açılışı yerleştirin (sol, sağ, merkez girişler ve bir üst giriş). Sahne arkasına oyuncuların odalarını ekleyin. Oturma alanını meyillendirin. Sahneye diyagonal bakışı sağlayacak bir galeri yerleştirin.” (Candan, 2010: 112)

⁹³ “Benzetmecî tiyatro-kapalı biçim” anlayışı ile “göstermecî tiyatro-açık biçim” anlayışının farklarını detaylı olarak görmek için bakınız: And, 1970b: 19-31; Brecht, 1981: 55-56.

⁹⁴ Aslında Bertolt Brecht çalışmalarını “verfremdung” başlığı altında toplamıştır. Bu terim, Türkçeye “yabancılaştırma” şeklinde çevrilmiştir. Lakin bu çalışmada, felsefeden edebiyata kadar pek çok alanda kendisine yer bulan “yabancılaştırma” teriminin yerine Sevda Şener’in kullandığı (Şener, 1996: 59-68) “estetik uzaklık” terimi tercih edilmiştir. Tiyatronun izleyenlere “estetik haz” veren bir etkinlik olduğu dikkate alındığında, seyircinin bu estetik hazzı doyasıya yaşamasına mani olan ve onunla oyun dünyası arasına set çeken unsurları “estetik uzaklık” terimiyle karşılamak hiç de yanlış olmayacaktır.

varlık alanını bir arada ve birbirinden farklı olarak algılamasını sağlayan” unsurların tümünü kapsamaktadır (Şener, 1996: 60). Şener, bir başka yazısında “estetik uzaklık” yerine “yadırgatma” terimini kullanmayı tercih etmiş ve estetik uzaklığı “illüzyonu bozan, seyircinin bir düşünme sürecine girerek bilinçlenmesini sağlayan tiyatronun yöntemi” olarak tanımlamıştır (Şener, 2012: 285-286). Estetik uzaklığın seyirci üzerindeki tesirine odaklanan Juliet Koss, bu yolla tiyatro seyircisine elinden alınan otokontrolün iade edildiği ve onun edilgenlikten kurtarıldığı kanaatinde (Koss, 1997: 809-810). Kavramı sadece “seyirci-sahne” ilişkisi özelinde değerlendirmeyen Moray McGowan, bilhassa toplum merkezli güldürüyü sağlamada estetik uzaklık unsurlarının önemli bir vasıta olduğuna dikkati çekmiştir (Silberman, 2012: 183). Zehra İpşiroğlu ise, “Yabancılaştırmanın yazara, duyular dünyasını denetimi altına alarak düşüncelerini dilediğince biçimlendirme olanağını vermesi, onun yaşadığı çağın sorunlarıyla yoğun biçimde hesaplaşmasına olanak sağlar.” (İpşiroğlu, 1988: 54) diyerek estetik uzaklık unsurlarının eleştirel işlevine vurgu yapmıştır.

Estetik uzaklığa dair çalışmalarının büyük bölümünü “oyuncu-seyirci ilişkisi” üzerinde yoğunlaştıran Bertolt Brecht, bu ikilinin birbiriyle ve oyunla bağını bir kaza örneği üzerinden somutlaştırmaktadır. Brecht’e göre, oyuncu “tanık olduğu bir kazayı anlatan yaya”, seyirci ise “o kazayı anlatan yayayı dinleyen kalabalık” durumundadır. Haliyle her ikisi de kaza anının verdiği korkuyu birebir yaşamamıştır. Hatta dinleyiciler, kazayı yayanın anlattığı kadarıyla bilmektedir; olayın detayına yeterince vakıf değildir. (Brecht, 1981: 9-11) İşte bu örnekte olduğu gibi, Brecht’in oyuncusu kendi başından geçmeyen hayal ürünü bir olayı ana hatlarıyla sahnede anlatmakta, seyirci de anlatılanların havasına girmeden bir yabancı gibi onu dinlemektedir. Brecht’in sahnede görmeyi arzu ettiği oyun düzenine -birebir olmasa da- palangada çok eskiden beri rastlanmakta; ortaoyunu temsilleri göstermecî tiyatro ve açık biçim anlayışının pek çok özelliğini bünyesinde barındırmaktadır.

Estetik uzaklık kavramının ortaoyunuyla bağını belirli bir sistem dahilinde inceleyen ilk araştırmacılardan biri Özdemir Nutku’dur. Nutku, “estetik uzaklık” yerine “yabancılaştırma” terimini kullanmayı tercih etmiş ve ortaoyunu temsillerinde yanılısamayı bozan unsurları 4’e ayırmıştır: “Metinde yabancılaştırma, oyun düzeninde yabancılaştırma, dekorda yabancılaştırma, sahne ile seyirci arasında yabancılaştırma” (Nutku, 1970: 37). Ne var ki Özdemir Nutku’nun yapmış olduğu tasnif, oyunların

tümünde görülen estetik uzaklık unsurlarını kapsamakta yetersiz kalmaktadır. Bu eksikliği giderebilmek adına “oyun alanı üzerinden sağlanan estetik uzaklık, dekor üzerinden sağlanan estetik uzaklık, hareket komiği üzerinden sağlanan estetik uzaklık, kurmaca âlem vurgusuyla sağlanan estetik uzaklık” şeklinde yeni bir tasnife gitmek gerekmektedir. Burada, ortaoyununda yer alan estetik uzaklık unsurları örnekler eşliğinde ele alınarak hem yeni tasnifin geçerliği test edilecek hem de ortaoyununun Batılı tiyatroyla kesişen/benzeşen yanları ortaya konulacaktır.

2.2.1. Oyun Alanı Üzerinden Sağlanan Estetik Uzaklık

Ortaoyunu temsilleri, etrafı seyircilerle çevrili yuvarlak veya oval bir alanda icra edilmektedir. Genellikle alanın uzunluğu 30, genişliği ise 20 arşındır. Lakin oyuncuların taklit yetenekleri ve estetik uzaklık unsurları devreye girdiğinde, bu küçücük alan büyük bir mahalleye/sokağa dönüşüvermektedir. Seyirciler de yerlerinden hiç hareket etmeden kocaman bir mahalleyi/sokağı dolaşmış kadar olmaktadır. Ancak bu durum süreklilik arz etmemekte; palangadaki oyuncular belirli aralıklarla her şeyin birer hayal olduğunu ima edip izleyenlerin oyun dünyasıyla özdeşleşmesine engel olmaktadır. “Bahçe” oyununda abartılı bir dille çevreyi metheden Pişekâr’a, Kavuklu’nun “Öyle ya! Aslı astarı olmadıktan sonra, ne kadar istersen enine boyuna uzat dur.” (Cevdet Kudret, 2007a: 124) demesi, seyirci ile oyun yeri arasına mesafe koymak içindir.

Ortaoyunu temsillerinde, bir bakışta her tarafı rahatlıkla görülebilen oyun yerinin aslında daha geniş olduğunu iddia etmek için türlü yollar denenmektedir. Bu bağlamda, bir yerden bir yere gidilmesi gerektiğinde palanganın etrafında birkaç defa dönülmesi, birkaç kilometre yol alındığı şeklinde yorumlanmaktadır. “Bahçe” oyununda Pişekâr’ın Kavuklu’ya kiralamak istediği evi görmek için yola çıkan ikili, seyircilerin önünde bir iki tur döndükten sonra yarım saattir yürüdüklerini söylerler:

“Kavuklu: Bu gidişle, galiba biz ne evi ne de mahalleyi bulacağız.

Pişekâr: Efendim, neden?

Kavuklu: İsmail, bunun nedeni medeni yok. Biz yola çıkalı belki yarım saat oldu, hâlâ eve gelemedik.” (Cevdet Kudret, 2007a: 124)

Pişekâr palangayı geniş bir alan gibi göstermeye çalışsa da, Kavuklu seyircinin havaya girmesine ve hayalinde geniş bir mahalle canlandırmasına müsaade etmemektedir. “Fotoğrafçı” oyununda Pişekâr ile Kavuklu, kiralık dükkâna bakmak için yola çıkarlar. Pişekâr bir sokaktan diğerine geçerek kilometrelerce yol alıp dükkâna doğru ilerledikleri imajını yaratmak istese de Kavuklu dayanamayarak küçücük bir meydanda dakikalardır dönüp durduklarını söyler. Böylece seyircinin hayal kurmasının önü kesilmiş olur:

“Kavuklu: (*Yürüyüşü şiddetlendirirler.*) İsmail, ne koşuyoruz? Daha uzak mı bu dükkân?

Pişekâr: Yok canım! Olsa olsa dört beş kilometre mesafede.

(...)

Kavuklu: Bana bak İsmail, daha çok gidilecekse, ben her şeyden vazgeçtim.

Ulan, yarım saattir meydana fıldır fıldır döndürüyorsun, hâlâ olduğumuz yerdeyiz. Eğleniyor musun?” (Cevdet Kudret, 2007a: 405-406)

Oyun yeri her ne kadar genişçe bir mahalle gibi tasavvur edilse de palangada birkaç paravandan başka bir şey yoktur ve yapılacak her hareket seyirciler tarafından rahatlıkla görülebilmektedir. Oyunlarda, bir oyuncu palangayı evlerle ve insanlarla dolu kalabalık bir alan gibi göstermeye çalışırken başka birisi buranın dümdüz bir yer olduğunu dile getirerek seyircinin hayal ile gerçek arasında gelgit yaşaması sağlanmaktadır. “Gözlemeci” oyununda, zennelerden biri saklambaç oynamayı önerir. Ama Kavuklu, saklanacak bir yerin olmadığı böylesine düz bir zeminde saklambaç oynamanın mümkün olmadığını ifade etmeye çalışır:

“Kavuklu: Ne oyunu oynayacağız?

I. Zenne: Saklambaç.

Kavuklu: İşte o hiç olmaz!

II. Zenne: Aaa! İlahi, neden olmazmış?

Kavuklu: Ulan, nereye saklanırsınız be?

Kayarto: Aaa! İlahi, bizim için yer mi yok? Senin ne’ne lazım!” (Cevdet Kudret, 2007a: 503)

Çoğu oyunda palanganın İstanbul’a hakim bir tepede yer aldığı farz edilmektedir. Oyuncular bir sandalyenin üzerine çıkıp etrafı süzdüklerinde tarihî semtler, deniz, vapurlar vs. ayaklarının altındaymış gibi rol yapmakta, oyun alanı bir anda ucu bucağı olmayan bir yere dönüşmektedir. Lakin bu da uzun süreli olmamaktadır. Bir oyuncu türlü tasvirlerle gördüğü yerleri anlatırken, başka bir oyuncu onu yalanlamakta ve seyirci yine hayale kapılmaması için uyarılmaktadır. “Büyücü Hoca” oyununda, kayarto ile I. Zenne’nin sandalyeye çıkıp yenedünyanın üzerinden İstanbul’un hemen her yerini gördüklerini söylemeleri, II. Zenne tarafından şu şekilde yalanlanmaktadır:

“I. Zenne: (*Orada bulunan sandalyelerden birinin üzerine çıkarak*) Aman bacı, koş, koş! Yukarı gel de bir gör. Tekmil dünya ayak altında. Hele karşıda görünen yeşil dağlar cana can katıyor.

Kayarto: Amanın, geliyorum! (*Sandalyenin üzerine çıkarak*) Ay, amanın, ne güzel ne güzel! Aman, şu karşıda vapur görüyorum. O, ne vapuru o? (*Bu ara II. Zenne de girer, bir sandalyeye oturur.*)

I. Zenne: Aa bacı, o vapur Boğaziçi Vapuru. Görmüyor musun, Üsküdar İskelesi’ne yanaşıyor. Şu sol taraftaki tepede, bak, yüksek yüksek kubbeleri görüyor musun?

Kayarto: Aa! O ne öyle? Yanında minareleri var.

I. Zenne: Var ya! İşte Süleymaniye Camisi orası! Aman anne, Allah aşkına siz de yukarı çıkınız da, bir kere etrafın açıklığını görün, bayılırsınız.

II. Zenne: Amanın çocuklar, hiç de kımıldanacak halim yok. Bir kere dinleneyim de, sonra ben de çıkarım.

Kayarto: Büyükhanım, buraya çıkınız da, yorgunluk filan kalmaz. Hele bir çıkınız.

II. Zenne: Hay Allah müstahakınızı versin! (*Sandalyenin üzerine inleyerek çıkar.*) Amanın, hiç de halim yok! Hani bakayım, o saydıklarınız nerede!

Kayarto: Aaa! Büyük hanım, işte bak! Şurada kubbeli yerler var, o neresi öyle? Şurada, şurada! Bak! (*Eliyle işaret eder.*)

II. Zenne: Şu kubbeler mi?

Kayarto: Evet evet, işte onlar.

I. Zenne: Orası Üsküdar ayol! O kubbeler nedir anne?

II. Zenne: Ne olacak tımarhane! Sizin gibi delileri tıkmak için. Hadi hadi, işinize bakın! (*İner, sandalyeye oturur.*) Allah'ın delileri!" (Cevdet Kudret, 2007a: 192)⁹⁵

Ortaoyununda, kendilerine ayrılan özel yerde oturarak oyuna katkı sağlayan çalgıcılar aracılığıyla da estetik uzaklık yaratılmaya çalışılmaktadır. Anlatılanların tesiriyle hayale dalıp bir an için oyunun geniş bir alanda geçtiğine inanmaya başlayan seyirci, hemen önlerinde oturmakta olan çalgıcıların söze girmesiyle yeniden palanganın dar alanına dönmekte; böylece seyircinin hayale kapılması önlenmektedir. Burada zurnacıya özel olarak değinmek gerekir. Zurnacının palanganın bir köşesinde beklediği hiçbir zaman saklanmamaktadır. Oyunların Pişekâr ile zurnacı arasında geçen kısa konuşmayla başlamasının yanında, oyun esnasında da Kavuklu, Pişekâr veya diğer tipler zurnacıya seslenmektedir. "Çivi Baskını", "Kızlar Ağası", "Kavuklu İş Buldu" oyunlarında Kavuklu; "Kavuk'ta Pişekâr; "Çivi Baskını"nda Külhanbeyi; "Fotoğrafçı", "Kâğıthane Safası", "Kızlar Ağası", "Pazarcılar"da Kürt; "Dünyada Mekân yahut Hilekâr"da zenne; "Kızlar Ağası" oyununda Kızlar Ağası çalgıcıya seslenerek özel bir hava çalmasını istemektedir. "Bahçe" oyununda, zenne ile Kavuklu'nun zurnacıyla kurduğu bağlantı ise hayli ilginçtir. Oyun esnasında Kavuklu'ya bir zurna lazım olur. Bunun üzerine zenne, zurnacının elindeki zurnayı alıp Kavuklu'ya verir. Sahnenin sonunda, işi biten zurna tekrar sahibine teslim edilir:

"I. Zenne: (*Zurnayı zurnacıdan alıp Kavuklu'ya verir.*) Al bakalım haydi."
(Cevdet Kudret, 2007a: 159)

"Kavuklu: (*Zurnacıya işaret eder, zurnacı gelir; ona zurnasını verdikten sonra*) Haydi bakalım." (Cevdet Kudret, 2007a: 161)

⁹⁵ Günümüze yakın zamanda kaleme alınan oyunlarda da benzer sahneler rastlanmaktadır. Ancak artık sandalye üzerinden görülen yerler değişmiştir:

"I. Zenne: Ben üst kata çıkıyorum kardeş. (*İskemleye çıkar.*)

II. Zenne: Ben de geliyorum kardeş. (*İskemleye çıkar.*)

I. Zenne: Kardeş manzaraya bak. Büyükada'da balıkçılar ağ geriyorlar.

Pişekâr: Marmara'da balık mı kaldı, balıkçılar ağ gersinler.

Kayarto: Ayol, ben de bakayım. (*Paravan devrilecek gibi olur.*)

Pişekâr: Merak etmeyiniz, ben payanda oluyorum.

Kayarto: Amanın, Porto Riko da görünüyor. Riki Martin yine klip çekip bütün caddeyi belediye suyuyla yıkıyor.

Pişekâr: Bacı Kalfa, tımarhane de görülüyor mu?" (Bilginer, 2001: 30)

Görüldüğü üzere ortaoyunu palangası istenildiğinde uçsuz bucaksız bir alan veya daracık bir zemin halini alabilmektedir. Bu ani değişimlerde, seyircinin hayale dalıp anlatılanların gerçek olduğu hissine kapılmasına mani olma isteği etkilidir.

2.2.2. Dekor Üzerinden Sağlanan Estetik Uzaklık

Ortaoyununda dekorun mümkün olduğunca geri plana itildiği, sadece işlevi olan eşyalara yer verildiği görülmektedir.⁹⁶ Palanganın vazgeçilmez dekorları “dükkân ve yenedünya” paravanlarıdır. Çoğunlukla dükkân Kavuklu’nun iş yeri, yenedünya ise zennelerin evi olarak işlev görmektedir. Birinci derecede önemi olmayan diğer dekor unsurları ise “varmış gibi” kabul edilmekte; sözle veya hareketle onların varlığı ispata çalışılmaktadır. Lakin kimi oyuncular, temsilin belirli yerlerinde rolden çıkıp dükkân ve yenedünyanın birer paravandan ibaret olduğunu, var olduğu söylenen diğer eşyaların ise hiçbir zaman palangada bulunmadığını vurgulamaktan geri kalmamakta; bu yolla seyirci ile dekor arasında bir mesafe yaratılmaktadır.

Ortaoyunu temsillerinde, Pişekâr’ın Kavuklu’ya bir “dükkân” kiralaması sık görülen sahneler arasındadır. Pişekâr, elindeki kiralık dükkânı öylesine abartılı bir dille anlatır ki Kavuklu -dolayısıyla seyirciler- görkemli bir yapı ile karşılaşmayı umar. Ardından Pişekâr ile Kavuklu, sözü edilen dükkânı görüp incelemek için hayalî sokaklardan geçerek -aslında palangada birkaç tur atarak- yola koyulurlar ve bir müddet sonra dükkâna ulaşırlar. Pişekâr karşılarında anlattığı gibi bir dükkân olduğunu savunmaya devam etse de, Kavuklu rolden çıkıp bunun basit bir paravan olduğunu söylemekten kendini alamaz. Hatta “Gözlemeci” oyununda gördüğü dükkânı “deveye benzer bir heyula” şeklinde vasıflandırarak beğenmediğini açıkça dile getirir. Kavuklu’nun dükkânı kötülediği sahnelerden bir diğeri, “Kunduracı” oyununda şu şekilde geçmektedir:

“Pişekâr: Bak, Hamdi’ciğim, işte dükkânına geldik. Bu dükkânın havası gayet iyi olduğu gibi, üstünde odaları ve altında sarnıcı ve pencereleri ise denize nazırdır.

⁹⁶ Bertolt Brecht, Epik Tiyatro’nun ilkelerini açıklarken benzer bir tutumu dillendirmiştir: “Pek çok iş yerinde sıklıkla okunan bir yazı vardır: ‘İşi olmayan giremez.’ Aslında dekoratörlerin böyle bir tabelayı kendi kurdukları oyun yerlerinin kapısına asmaları gerekir. Sahnede yer alan her şeyin oyunda rolü olmalı, oyunda rolü olmayan hiçbir şeye sahnede yer verilmemelidir.” (Brecht, 2011: 86)

Kavuklu: Sende yalan dendi miydi, artık senin üzerine yalan söyleyecek olmaz. Zira beni dükkân diye getirdiğin yer dükkân değil, adeta sokaklarda köpek yavrularının yattıkları çalı çırpıdan yapılmış kulübelere benziyor. Ben burada kunduracılık edemem, zira buraya ben sığmam. Bir de “Üstünde odalar ve havası gayet iyi, hatta deniz gözükmüyor.” diyorsun. Ulan insafsız herif, buradan deniz değil, Göksu deresi bile gözükmüyor. Bunun üstünde oda değil, tavanın çatısı bile yok!

Pişekâr: Aman bilader, ne söylüyorsun. Bak, şu sağ taraftaki kapıdan girer girmez, tahminen on beş arşın ileriye gidilir gidilmez, soldaki merdivenden yukarı çıkmalı. Aman bilader, yavaş çık; zira merdivenler biraz yüksekçedir. Ayağın ve gözün alışmamıştır; acele ile çıkarsan, sende acemilik var, belki düşersin, bir yerini ağrıtırısın.

Kavuklu: Vallahi, bilader, seni bir temiz tepelerim; ondan sonra da mahalleliden bir ilm-i haber alınca seni tımarhaneye kadar gönderirim. Yoksa adamakıllı konuş; öyle yalan yere dükkân odalarından ve merdivenlerinden bahsetme.” (Cevdet Kudret, 2007b: 235)

Dükkân için yaşanan diyalogların bir benzeri “yenidünya” için de yaşanmaktadır. Pişekâr bazen zennelere bazen de Kavuklu’ya yenidünya paravanını ev niyetine kiralamaktadır. Zenneler durumu idare etseler de, Kavuklu yine kendini tutamayıp buranın ev olmadığını söylemekte; “Çeşme” oyununda yenidünyayı sansar kapanına, “Büyücü”de ise Çingene çergisine benzetmektedir. Bu şekilde seyircinin hayalinde görkemli bir ev tasavvur etmesine de mani olmaktadır. “Bahçe” oyununda, Kavuklu’nun hayalî eve itirazı şu diyaloglarla verilmektedir:

“Kavuklu: Bir saattir meth ede ede bitiremediğin ev, bu mu?

Pişekâr: Elbette bu efendim. Nasıl? Methettiğim kadar yok mu?

Kavuklu: Yoo! Ne’me lazım, bu kadar olur! Ulan, bunun neresi ev?

Pişekâr: Halt etmişsin sen! Saydıklarımın hangisi eksik?

Kavuklu: Saydıklarının bir tanesi yok ki, eksik olsun!

Pişekâr: Efendim nesi var? Fena mı?

Kavuklu: Ben de onu söylüyorum. Hiçbir şey yok!” (Cevdet Kudret, 2007a:

Hangi yönden bakılırsa bakılsın diğer taraf kolaylıkla görülebilsin diye yenedünya paravanının yüzeyi deliklidir. Haliyle içinde nelerin olup nelerin olmadığı seyircilerin malumudur. Yine de bazı oyuncular, yenedünyanın küçük ve boş bir paravan olduğunu belirli aralıklarla seyircilere hatırlatma yoluna gitmektedir. “Çivi Baskını”nda Kavuklu, kendisini üst kata çağıran Çelebi’ye “Olur, geliyorum. Sanki yukarı ile buranın bir farkı varmış gibi!” (Cevdet Kudret, 2007a: 284) diyerek durumu açık etmekte; “Bahçe”de zenne, kendisinden ev işleriyle uğraşmasını isteyen Kavuklu’ya “Vay efendim vay! Hangi evin hangi eşyasıyla uğraşacağım?” (Cevdet Kudret, 2007a: 150) diye tepki göstermektedir. “Büyücü Hoca”da zenne, dolaptaki sopasını isteyen Kavuklu’ya “Allah Allah! Ne dolabı, ne sandığı ayol! Bizimle eğleniyor musun, nedir?” (Cevdet Kudret, 2007a: 229) demekten kendini alamamaktadır.

Gerek dükkânın gerekse yenedünyanın basit birer paravan olduğu bazı tipler tarafından dile getirilmekte; ancak Pişekâr her fırsatta bunun aksini iddia etmektedir. “Kızlar Ağası” oyununda Kavuklu ile Pişekâr arasında geçen diyalog, bu durumun en somut delilidir. Kavuklu köşk olarak kabul edilen yenedünyanın köşkle hiçbir ilgisi olmadığını söylerken, Pişekâr durumu kurtarmanın peşindedir. Burada Kavuklu “gerçekliği”, Pişekâr ise “hayalî olanı” temsil etmekte; ikisinin çatışması seyirciye bir uyarı olarak ulaşmaktadır:

“Kavuklu: İsmail, biz bir köşke mi geldik, tımarhaneye mi?

Pişekâr: Canım, ne tımarhanesi? Ağa Efendi’nin köşküne geldik, görmüyor musun?

Kavuklu: Ulan, hangi köşk?

Pişekâr: Koca köşkü inkar mı ediyorsun? Haydi şöyle kendini çek çevir, kavuğu bastır, göğsünü kavuştur, vaziyet al.” (Cevdet Kudret, 2007b: 167)

“Vatandaş Oyunu”nda yine dekor üzerinden sağlanan ilgi çekici bir estetik uzaklık sahnesine rastlanmaktadır. Oyunda, yüzü maskeli oyuncu grubunun yardımıyla herhangi bir paravana başvurmada iskemleler ve insan vücutları kullanılarak hayalî bir gecekondu yaratılmıştır. Maskeli oyuncuların inandırıcı hareketlerine, bazen Pişekâr’ın bazen Kavuklu’nun gerçekte böyle bir konut olmadığına dair sözleri karışmakta ve

böylece seyirciler, ortada gerçek bir ev olmadığı yönünde uyarılarak yine yanılsama yaşamaktan kurtarılmaktadır:

“Pişekâr (Üstün): Dur, geldik. *(Bu sırada maskeliler ortaya gelirler. İskemleleri ortaya getirirler. Onlarla birlikte garip bir şekil yaparlar. Çömelirler. Yatarlar, iki büklüm olurlar.)*

Kavuklu (Arif): *(Şaşırmış.)* Ne yaptılar bunlar böyle?

Pişekâr: Gecekondu yaptılar. Sana da orada bir yer buluruz. *(İskemlelerde hep birlikte karışık bir şekilde oturmuşlar)* Gel bakalım, şuna biz de girelim.

Kavuklu: Kapısı yok bunun.

Pişekâr: *(Tersler.)* Evi buldun da kapısı kaldı. *(İskemlelerdeki kalabalığa onlar da karışırlar.)*

Kavuklu: Ayağımı nereye basayım?

Pişekâr: Bassana oraya.

Kavuklu: Eee, adamın ayağı var.

Pişekâr: Hey Allah’ım, sanki o herifin ayağına otobüste hiç basmadılar, bas hadi.

Kavuklu: Şu ışığı bir yaksak, göz gözü görmüyor.

Pişekâr: Evi buldun da ışığı kaldı.

Kavuklu: Doğru. *(Çekinerek)* Su...

Pişekâr: Evi buldun da suyu kaldı.

Kavuklu: Doğru. Pencereyi açsak bari.

Pişekâr: *(İyice tersler.)* Evi buldun da penceresi kaldı.

Kavuklu: Havası kalmamış da...

Pişekâr: Evi buldun da havası kaldı.

Kavuklu: Peki, peki...

Pişekâr: İşte şurada bir yerde kıvrılır yatarsın.

Kavuklu: Ama orada bir adamın ayağı, bir adamın da kafası var.

Pişekâr: *(İyice sinirli)* Allah Allah...

Kavuklu: Doğru doğru, evi buldum da yatacak yer kaldı.

Pişekâr: Canım, kafanı buraya koyarsın...

Kavuklu: Ayağım dışarıda kalır. *(Çok sakın pozda söyler bunu.)*

Pişekâr: Sonra da ayağını buraya koyarsın...

Kavuklu: Kafam dışarıda kalır.

Pişekâr: Eee, tamam işte.

Kavuklu: Doğru, tamam.

Pişekâr: Şu tarafa döndün mü hela!

Kavuklu: Bu tarafa döndün mü misafir odası, şu tarafa döndün mü yemek odası, altı çocuk odası, üstü sucuk dolabı!

Pişekâr: Tamam, hadi inelim. (*Evden çıkarlar.*) Köftehor, evi beğendin galiba, yüzün gülüyor.” (Genç Oyuncular, 1962: 25-26)

Görüldüğü üzere, palanganın iki önemli dekoru olan dükkân ile yenedünya basit birer paravandan ibarettir. Bilhassa Pişekâr bunları olduğundan farklı göstermek için uğraşsa da, diğer oyuncular onu yalanlamaktadır. Bu esnada sık sık estetik uzaklık unsurlarına müracaat edildiği ve bu yolla seyircinin dekoru gerçek gibi algılamasının engellendiği dikkati çekmektedir.

2.2.3. Hareket Komiği Üzerinden Sağlanan Estetik Uzaklık

Ortaoyunu temsillerinde harekete bağlı güldürü unsurlarından sıkça yararlanılmakta; bilhassa oyun kişilerinin gerçeğe uygun olmayan davranışları, abartılı tutumları, farkında olmadan yapıp ettikleri vs. hareket komisinin doğuşuna zemin hazırlamaktadır. Bunların bir kısmı sadece güldürme amacını güderken, bir kısmı ise oyun ile seyirci arasına belirli bir mesafe koyup her şeyin bir kurgudan ibaret olduğunu göstermede araç olarak kullanılmaktadır.

Palangada bir yerden bir yere gidilmesi gerektiğinde, çoğunlukla hayalî seyahatlere başvurulmaktadır. Kavuklu ile Pişekâr'ın katılımıyla vuku bulan bu yolculuklar, hareket komisinin tipik özelliklerini bünyesinde barındırmaktadır. Onlardan birine “Büyücü Hoca” oyununda rastlanır. Pişekâr ile Kavuklu, yenedünyaya gitmek üzere yola çıkarlar. Yolları hayli uzun olduğu için, Pişekâr'ın önerisiyle tramvayı kullanmaya karar verirler. Lakin ortada gerçek bir tramvay yoktur. Kavuklu bu durumu anlatmaya çalışsa da, Pişekâr hayalî bir tramvay yolculuğu yapmak için çoktan hazırdır. Hemen Kavuklu'nun kolundan tutup onu bir tek kendisinin görebildiği

tramvaya bindirir ve yola koyulurlar. Burada, Kavuklu olup biteni şaşkınlıkla izleyen bir tramvay yolcusu pozisyonunda kalırken, Pişekâr hem yolcu hem de vatman görevini bir arada yürütmektedir. Seyirci ise, Kavuklu'nun ortadaki absürt durumu eleştiren sözleri sayesinde hiçbir yanılsama yaşamamaktadır:

“Kavuklu: (*Yere oturur.*) Paydos! Ben artık şuradan şuraya kımıldanacak halde değilim.

Pişekâr: Aman birader, yallah yallah; şunun şurasında on fersah mesafe ya var ya yok. O da gözünü açıp kapayınca kadar gelir. (*Elinden tutarak kaldırmak ister.*) Haydi canım, çocuk olma!

Kavuklu: Çocuk olmadığım için böyle oldu. Ben şuradan şuraya gitmem.

Pişekâr: Canım o kadar yoruldunsa, şuracıkta tramvay istasyonu var; bir tramvaya, daha olmazsa bir faytona atlar, vaktiyle yerimize gideriz. Haydi kalk, gelen geçen bize bakıyor birader! Yerlere geçeceğim. Birader beni rezil etme. (*Çekerek kaldırır.*) Haydi birader, biraz dışını sık.

Kavuklu: Dış sıkacak kudret mi kaldı? (*Yürürler.*)

Pişekâr: Bak birader, tramvay da geldi. Azıcık hızlı yürüyelim de yetişelim. (*Sürükler.*) Hah, yetiştik! Atla birader, atla! (*Sıçrayarak*) Hop! Haydi birader ne duruyorsun? Atlasan a! Aman kondoktor efendi, sakın düdükleme! Hop! (*Oldukları yerde tramvaya atlama taklidi yaparlar.*) Haydi bindik, düdükle de gidelim! (*Düdük çalar gibi yapar.*) Haydi oğlum, varda! Destur hemşire! Bize iki bilet kes, Şehremini'ne. (*Kavuklu'nun eline vurarak*) Yoo! Vallahi verdirmem! Sen benim misafirimsin. (*Elini tutar.*) Sana katiyen masraf ettirmem. Haydi oğlum, sen ona bakma, iki bilet kes. Al şu paranı da. (*Muttasıl dönmekte devam ederler.*)

Kavuklu: İsmail, tramvay beni pek sarsıyor. Ben ineceğim. (*Pişekâr'ın elini bırakır.*) Hop! (*Diyerek tramvaydan atlar gibi yapar ve oturur.*) Of! Of!

Pişekâr: Aman birader, iki adım kaldı. Bak şuracığa geldik, kalk da gidelim.

Kavuklu: İsmail, böyle bir tramvaya hiç binmediğim için çok yordu. Haydi sen yürü, ben biraz dinleneyim. Nasıl olsa sana yetişirim; çünkü senin buradan bir yere gideceğin yok. Sana yetişirim.

Pişekâr: Canım bak, şuracığa geldik. Haydi kalk. (*Tutar, kaldırır.*)

Kavuklu: Haydi İsmail, şuradan çekil git de, ben de kendime selamet bir yol bulup gideyim. Yoksa ikimizi birden götürüp tıkacaklar!

Pişekâr: Canım, ne haddine! Nereye tıkacaklar?

Kavuklu: Tımarhaneye oğlum, tımarhaneye! Ulan bir saattir şurasını dört döndük, olduğumuz yerden bir karış bile ayrılmadık. Çıldırın mı, yoksa eğleniyor musun?

Pişekâr: Hayır birader, öylesi değil. (...) Ne çıldırın, ne de bir şey. İşte bak, geldik.” (Cevdet Kudret, 2007a: 210)

Pişekâr ile Kavuklu, “Çeşme” oyununda yenedünyaya gitmek için bu defa at arabasını kullanmıştır. Yine Pişekâr’ın canlandırma yeteneğini ön plana çıkartan bu hayalî seyahat, diğerlerinden farklılık arz etmektedir. Pişekâr hem yolcu, hem arabacı pozisyonundadır. Kavuklu ise sadece Pişekâr’ın yol arkadaşı olmakla kalmayıp aynı zamanda “at” rolüne bürünmüştür. Pişekâr hayalî atı koşturmak için elindeki pastavla Kavuklu’nun kafasına vurmaktadır. Kavuklu ilk anda durumu kabullenmek istemese de bir müddet sonra rolün havasına girip ata vurulan darbeleri sanki kendisine vurulmuş gibi hissettiğini söyleyerek oyunu bozmamaya çalışır. Seyirci ise, her zamanki gibi yaşananların bir oyun olduğunun farkındadır:

“Pişekâr: Canım, öylesi değil. Ufacık bir ev. Gel seni götüreyim. Lakin biraz uzakça.

Kavuklu: Öyleyse arabaya binelim.

Pişekâr: (*Bir arabacı çağırır gibi yaparak*) Arabacı! Arabacı! Bizi Şehzadebaşı’na kaç a götürürsün? (*Sesini değiştirerek*) On beş kuruşa. (*Tabii sesiyle*) On kuruşa idare etmez mi?

Kavuklu: (*Bu esnada Pişekâr’a hayretle bakmaktadır.*) Çıldırın mı yahu? Kiminle konuşuyorsun!

Pişekâr: Görmüyor musun arabacıyı?

Kavuklu: Alimallah seni bağlar, tımarhaneye yollarım. Araba nerede?

Pişekâr: Önünde duruyor. Çok söyleme; bak, ben biniyorum. (*Arabaya biner gibi yapar. Kavuklu da onu taklit eder.*) Şöyle geç bakayım.

Kavuklu: Bunun önü, arkası nerede?

Pişekâr: Ömründe araba görmemiş gibi yapıyorsun. (*Pastavî Kavuklu'nun başına vurarak, "Deh deh!" diye arabayı sürer ve meydanı bir iki defa devreder.*) Eh, geldik!

Kavuklu: Ne insafsız arabacı bu. Durmadan hayvanı kamçıladı, sanki bana vuruyormuş gibi de acısı yüreğime çöktü!

Pişekâr: Eey, azizim, işte eve geldik." (Cevdet Kudret, 2007a: 243)

Pişekâr ile Kavuklu'nun gerçekleştirdiği hayalî yolculukların en ayrıntılı olanı "Çifte Hamamlar" oyununda görülmektedir. Bu kez deniz yolunu tercih eden ikili, kiralık dükkâna bakmak için vapurla karşıya geçmeye çalışır. Pişekâr'ın kaptan, tayfa, biletçi, seyyar satıcı ve yolcu rollerine büründüğü bu hayalî seyahat, yine Kavuklu'nun sık sık hayal-gerçek çatışması yaşamasıyla devam eder. Kavuklu'nun seyahatin hayalî olduğunu sezdirmek için sarf ettiği "Ne çabuk geldik be! Adeta sanki vapura binmeden geldik!" türünden sözleri, yine seyircilerin kendini oyuna kaptırmasına mani olmaktadır:

"Pişekâr: Merak etme. Ben sizi hiç yayan yürütür müyüm?

Kavuklu: Hay Allah razı olsun.

Pişekâr: Efendim, şuradan Ayakapısı'na iner, Haliç Vapuru'na bineriz.

Yemiş İskeleyi on dakika sürmez. Hemen iskeleye çıkar çıkmaz, beş dakika içinde dükkâna gideriz. (*Vapur düdüğü taklidiyle*) Düt! Düüüt!

Kavuklu: Bu ne! Bu "düt" nedir?

Pişekâr: Efendim, vapur düdük çalıyor. Kasımpaşa'dan kalktı, şimdi buraya gelecek. Gel, gel haydi gişeye, bilet alalım. (*Meydanı dolaşırlar, bir dakika dururlar. Pişekâr, cebinden para verir gibi yaparak*) Bize Yemiş için iki bilet veriniz. Arkadaşım da Yemiş, ben de...

Kavuklu: (*Alık alık bakarak*) Allah Allah! Vah biçare Asım! Çıldırdı.

Pişekâr: Niçin çıldırayım a birader? Bak görmüyor musun? Bilet memuru içerde oturuyor. (*Kendi*) Çıt pıt, çıt pıt... İşte, biletlere makinede tarih koydu. Al düşürme! (*Verir gibi yaparak*) Düşürme, göreyim seni!

Kavuklu: Ulan, ne tuhaf bilet alma! Biletin ismi var, cismi yok. Ne aldığı belli, ne verdiği!

Pişekâr: Gel, iskeleye çıkalım. (*Üç defa olduğu yerde dönerek*) Al bileti oğlum! Tıkır! Tıkır!

Kavuklu: (*Aynı hali yaparak*) Ne o? Üç kere neye döndük? Uykuya mı yatacağız?

Pişekâr: Hayır efendim, turnikeden geçtik. Altında makine var, biletleri yazar, kaç kişi geçtiyse kaydeder.

Kavuklu: Ne tuhaf şey be! Hiç böyle makineye gelmemiştim, hiç de böyle vapura binmemiştim!

Pişekâr: Haydi vapur geliyor! Düt! Düüüt! Duymuyor musun yahu? Haydi iskeleye çıkalım.

Kavuklu: Haydi, iyi ya, ne duruyoruz. (*Yürürler.*)

Pişekâr: (*Güya önünde simitçi varmış gibi*) Bu ne bu? Simitçi, böyle dar bir iskelede koca tabla ile durmuş simit satıyorsun. Ahali nereden geçecek?

Kavuklu: Öyle ya! Hemşeri, kaldır tablanı! (*Ayağıyla vurur gibi yaparak, güya simitler dökülmüş tarzında yerden toplar halini göstererek*) O ne? Bu simitler hem de bayat! Vapur iskelesinde böyle simit satılır mı?

Pişekâr: Aman hanımlar, çocukların elinden tutunuz. İskelede tamir var, denize düşerler. Düt! Düüüt!

Kavuklu: Süt, süüüt! Halis süüüt!

Pişekâr: Hah! Vapur geliyor. Hem de 4 numara. Taliimize, yollu vapur. Düt! Düüüt!

Kavuklu: Haydi, sütçü geldi! Binelim!

Pişekâr: Dur, acele etme, yanaşmadı. Ver oğlum, çımayı ver! (*Halatı alır gibi yaparak*) Haydi, babanın başına! (*Kavuklu'nun başına takar.*)

Kavuklu: Aman be! Ne oluyor?

Pişekâr: Halatı babaya taktım. Ver iskeleyi! Gır, gır, gırrr...

Kavuklu: Ulan, senin ağzın tersane mi be? Hepsi ağzından çıkıyor.

Pişekâr: Hanım, hanıım! Çocuğun elinden tut!

Kavuklu: Ver oğlum, ver ikinci halatı! (*Alır gibi yapar, Pişekâr'ın başına takar.*)

Pişekâr: Ne yaptın?

Kavuklu: Ne mi yaptım? Ben de senin gibi... Sen babasına, ben de anasına...

Pişekâr: (*Kavuklu'nun elinden tutar, ikisi bir adım atarak yürür, vapura girer.*) Eee, nerede oturalım?

Kavuklu: Senin ağzında!

Pişekâr: Olur mu, a canım!

Kavuklu: Vapur nerede? Oturacak yer nerede? Hepsi senin ağzında!

Pişekâr: Baş tarafta oturalım mı?

Kavuklu: (*Kaptan mahallini gösterir.*) Yukarıda oturalım.

Pişekâr: Yukarı çıkılmaz. Orası kaptan mahalli. Bak, orada levha var: “Kaptanla konuşmak memnudur.” diyor.

Kavuklu: Bir münasebetli yer bulalım da oturalım.

Pişekâr: Aman, ne âlâ! Kurabiyeci, kurabiyeci! Gel, gel! Bunlar kaç para? On para mı? Ver bize yirmi tane. Taze olsun. (*Ağzı ile kurabiye kâğıdı yırtar gibi yaparak*) Cart, cart... (*Yer gibi yaparak*) Sahi, taze imiş. Al sen de ye.

Kavuklu: (*Alarak yer gibi yapar.*) Oh, ne âlâ! Hem de taze. İnsan, yerken sanki ağzında hiçbir şey yokmuş gibi eriyip kayboluyor.

Pişekâr: Aman, vapur kalkıyor! (*Köprü tahtasını çeker.*) Gırrr... Haydi oğlum, babadan çımayı al! Kıç ipi çöz!

Kavuklu: Nasıl olur yahu?

Pişekâr: Oğlum, kaptan tornistan edecek, başı aç! (*Kavuklu başını açar.*) Canım, sen ne yapıyorsun? Vapurun başı açılacak.

Kavuklu: Ben ne bileyim be! Açılınsın da neresi açılırsa açılınsın be canım!

Pişekâr: Tornistan! (*Geri geri giderek*) Lap, lap, lap...

Kavuklu: Lapalı vapur! Mutlaka pilavda duracak galiba.

Pişekâr: Canım, kaptanın işine karışma.

Kavuklu: Ne'me lazım benim!

Pişekâr: Tornahid! (*Başlarlar meydanı dolaşmaya.*) Lap, lap, lap! Fısss!

Kavuklu: Bir fısıltı var. Kazanda galiba.

Pişekâr: Merak etme. İslim borusu duman çıkarıyor.

Kavuklu: Yavaş yavaş ben de kaçıracağım.

Pişekâr: Fil ispit! (*Seri yürümeye başlarlar.*) Lap lap lap... Lap, lap, lap...

Kır bacayı indiiir! Köprü altından geçiyoruz. Görmüyor musun

Köprü'yü? (*Kavuklu, kavuğunu çıkarır. İki kat eğilirler. Köprü'yü geçerler.*) Maşallah, ne gidiyoruz!

Kavuklu: Doğru tımarhaneye!

Pişekâr: Sus! Sen hiç vapura binmemişsin. Haydi hazırlan, herkesten evvel çıkalım. Yemiş'e çıkacak yolculaaar!

Kavuklu: Ne bağıryorsun be?

Pişekâr: Uyuyan varsa uyansın, sonra Köprü'ye kadar gider. Onun için bağıryorum. Haydi, kalk bakalım. Geldik.

Kavuklu: Ne çabuk geldik be! Adeta sanki vapura binmeden geldik!

Pişekâr: Çok yollu vapur... (*Yürürler, meydanı dolaşırlar. Bir-iki defa dolaştıktan sonra aktar dükkânının önüne gelirler.*) İşte dükkân, efendim.” (Cevdet Kudret, 2007b: 74-76)⁹⁷

Eski oyunlarda hayalî seyahatler için tramvay, at arabası, vapur gibi ulaşım araçlarını kullanan Pişekâr ile Kavuklu, yakın zamanda yazılan “Vatandaş Oyunu”nda çağın gereklerine uygun olarak dolmuş ve otobüsü kullanmıştır. Yenidünyaya ulaşmaya çalışan ikili, yüzü maskeli bir grup oyuncunun da yardımıyla önce hayalî bir dolmuş, ardından otobüse binmiştir:

“Pişekâr (Üstün): Şimdi sana ev bulacağız. Gel bakalım, dolmuş binelim. (*Maskeliler içeri girer, hemen bir dolmuş yaparlar. İçlerinden biri Üstün'ün koluna yapıştır.*) Hayır kardeşim, Aksaray'a gitmeyeceğiz. Yok efendim. Aksaray değil. Yahu bırak! (*Zorla içeri tıkarlar.*) Hay Allah! Ama arkadaşaya yer kalmadı. Bari onu da bagaja koy. (*Dolmuşla biraz giderler.*) Aman Arif, koş otobüs kaçıyor! (*Maskeliler tıklım tıklım bir otobüsü canlandırırlar. Üstün ile Arif onların arasına uzanır.*)

Kavuklu (Arif): Hey Üstün, anlamadığım bir şey var. Dolmuşta da öyle, burada da öyle.

Pişekâr: Ne?

Kavuklu: Yarım saattir olduğumuz yerde durup duruyoruz. Ne ileri gidiyoruz, ne geri.

⁹⁷ Bir başka hayalî vapur seyahati, “Büyücü Hoca” oyununda görülmektedir. Lakin o seyahat hayli kısadır. (Cevdet Kudret, 2007a: 231)

Pişekâr: Sen de amma cahil kalmışsın. Büyük şehirlerde vasıtalar gitmek için değil, durmak içindir.

Kavuklu: Eee, ne diye binersiniz onlara? Yürüsenize!

Pişekâr: Adet olmuş bir kere, binmezsen ayıplarlar.

Kavuklu: Üstün, biz sıramızı savdıysak inelim hadi, benim canım çıktı.

(*Maskeliler gider.*)

Pişekâr: Nihayet geldik; yürü peşim sıra.” (Genç Oyuncular, 1962: 23-24)

Dekor unsurlarının basit birer paravandan ibaret olması, palangada bazı teknik imkansızlıkları da beraberinde getirmektedir. Bilhassa meydanda gerçek bir ev veya dükkân kapısının bulunmaması, oyuncuları hareket komiğinden faydalanarak hayalî kapılar tasavvur etmeye itmektedir. Paravanların dış yüzeyinin kapı vazifesi gördüğü temsillerde, Pişekâr elindeki pastavı buraya sürterek duyulabilir bir ses çıkarmakta ve bu ses, ev kapısının açılma sesi veya dükkân kepenginin yukarı kaldırılırken çıkardığı gıcırta olarak farz edilmektedir. “Eskici Abdi” oyununda, Pişekâr’ın kapıyı açarken pastavla çıkarttığı sese zenneler şöyle tepki vermiştir:

“Pişekâr: (*Elindeki şakşağı yenidünyanın parmaklığına hızla sürterek*)

Buyurun efendim, kapıyı açtım. (*Zenneler sıçrar.*)

Kayarto: Aman, ayol, ödümüz koptu!

I. Zenne: Efendim, o ne seda öyle?

Pişekâr: Efendim, kapıya bakılmadığından kilit biraz paslanmış. Gürültüyü o çıkardı. Buyurun efendim, buyurun!” (Cevdet Kudret, 2007a: 317)

Pas tutmuş bir kapının veya dükkân kepenginin açılış sesinin yanı sıra, başka sesler de pastav aracılığıyla çıkartılabilmektedir. Oyuncuların ayak tıkırtıları, kapı tokmağına vurunca oluşan gürültü vs. hep pastav vasıtasıyla sağlanmaktadır. Pastavin ortalıkta görünmediği anlarda ise, bu kez “ağız” devreye girmekte; bir kişinin ağzından çıkan sesler, herhangi bir nesneden geliyormuş gibi kabul edilmektedir. “Kavuklu İş Buldu” adlı oyunda kapıya gelen zennenin zil sesini taklit etmek için ıslık çalması, Anadolu tipinin elindeki sazı çalıyormuş gibi “dım dım da dım dım” diye sesler çıkarması, Pişekâr’ın “zırrr” diye seslenerek telefonun çaldığını göstermek istemesi buna örnektir. Ayrıca pek çok oyunda, kapının “çingir mıngır lop” sesi çıkartılarak

açıldığı da dikkati çekmektedir. Tabii sözü edilen sahnelerde “hareket”in sesi tamamladığı unutulmamalıdır. Başka bir örnek görmek adına “Tireli” oyununa bakılabilir. Oyunda Pişekâr’ın yaptığı hareketlere uygun olarak ağzından çıkardığı sesler, Kavuklu’da kısa süreli şaşkınlık yaratmakta; bu vesileyle, duyulan seslerin gerçek bir nesneden gelmediği seyirciye açıkça gösterilmektedir:

“Kavuklu: Ev nerede?

Pişekâr: Gel, sen de gör. (*Evi gezmeye giderler. Ağzıyla*) Çatır çatır çatır!

Kavuklu: İsmail, ne bu çatır çatır?

Pişekâr: Kapının kilidini açtım.

Kavuklu: Kapıyı açmak için her zaman seni mi arayacağız?

Pişekâr: Neye beni arayacaksın. Anahtar işte!

Kavuklu: Çatırtısı ağzında da... Hani bunun merdiveni?

Pişekâr: Yahu, iki katlı ev.

Kavuklu: Kadayıf cinsi olacak.

Pişekâr: Dur, ben çıkayım da gör. (*Ağzıyla*) Pat pat pat! (*Sandalyenin üstüne çıkar, aşağıya bağırır.*) Hamdi Efendi! Yukarı gel!

Kavuklu: Ağzından merdiveni çıkar da basayım!

Pişekâr: (*Ağzıyla*) Pat pat pat! (*Sandalyeden iner.*) Yukarıda çok rüzgâr var.

Adeta üşüdüm.

Kavuklu: Biz de üşüdük. Şu pencereyi kapa.

Pişekâr: (*Ağzıyla*) Gırrrt! Kapadım işte.” (Cevdet Kudret, 2007b: 572)

Pastavın enteresan bir kullanımı daha vardır. Pişekâr “Büyücü Hoca”, “Mahalle Baskını”, “Mandıra” ve “Tireli” oyunlarında pastavı kapı tokmağı olarak kullanmaktadır. Lakin onu sertçe vurduğu yer kapı değil, çoğunlukla Kavuklu’nun kafasıdır. Bunun üzerine Kavuklu kimi zaman sinirlenerek Pişekâr’ın üzerine yürümekte, kimi zaman da kapıdan çıkan sesin beyinde yankılandığını söyleyerek oyunu bozmamaktadır. Pastavın bu kullanımı sayesinde gerçek bir kapı ve tokmağın palangada yer almadığı seyirciye açıkça gösterilmektedir. “Mandıra” oyununda, kafasına bir pastavla vurulmasına Kavuklu’nun tepkisi şöyle olur:

“Pişekâr: (*Yenidünyanın önüne, yani Kavuklu’nun önüne gelir, durur ve kapı çalar gibi, kavuğuna vurarak*) Hamdi Efendi! Birader, kapıyı aç! Yahu, uyuyor musun?

Kavuklu: ...

Pişekâr: (*Tekrar vurarak*) Yahu, uyuyor musun? Açsan a kapıyı! (*Vurur.*) Eyvahlar olsun! Çok dalgın, bir türlü uyanmıyor galiba. Dur bakayım, kapıyı daha hızlı çalayım, belki uyandırırım. (*Pastayı kaldırır.*)

Kavuklu: (*Yerinden fırlayarak Pişekâr’ın bileğine sarılır.*) Dur ulan, İsmail ne yapıyorsun? Kendine gel!

Pişekâr: Ne bileyim birader. Bir saattir kapıyı çalıyorum, cevap vermiyorsun. Anladım ki duyuramadım.

Kavuklu: Aşk olsun sana be!

Pişekâr: Ne var birader? Kötü bir şey mi yaptık?

Kavuklu: Yooook! Ulan, sizin evin kapısı kafanızda mıdır?

Pişekâr: Hayır, canım. Ne yazık ki, sizin eve kapı tokmağını her kim koydu ise tamam da tepenize koymuş. Bizim suçumuz ne, a birader!” (Cevdet Kudret, 2007b: 282-283)

Ortaoyununda görülen bir diğer aksesuar, tabancadır. Özellikle Arnavut, yanından tabancasını eksik etmemektedir. Öfkelendiği zaman hemen kuşağının altında taşıdığı tabancaya sarılmakta; lakin onu hiçbir oyunda ateşlememektedir. İçkiye düşkünlüğüyle tanınan Külhanbeyi de “Telgrafçı” oyununda Kavuklu’ya karşı tabancasını kullanmak istemiştir. Ancak yanında tabanca olmadığı için cebinden çıkardığı büyükçe bir anahtarı tabanca gibi kullanmış; kurşun seslerini ise ağzıyla çıkarmıştır. Bu tür hareketler, her zamanki gibi seyirciye sahnede yaşananların gerçek olmadığını anlatma amacına yöneliktir:

“Külhanbeyi: (*Uzaktan*) Al öyleyse! (*Elindeki saldırımayı diğer eline alarak, sağ eliyle belinden büyük bir kapı anahtarı çıkarır; Kavuklu’ya nişan alarak*) Hazır ol! Tövbe istiğfar et! Çoluk çocuğunla da helallaşmışındır. Al ulan! Dan, dan, dan...” (Cevdet Kudret, 2007b: 539)

Külhanbeyi'nin çok kızdığında belindeki hayalî silahı çekip ağzıyla ateş etme sesi çıkarması gibi, ortaoyunundaki diğer şiddet sahneleri de çoğunlukla sembolik bir değer taşımaktadır. Haliyle seyirciler, oyundaki şiddetin gerçek olmadığının bilincine vararak korkuya kapılmamakta, hatta bu sahneleri izlemekten keyif duymaktadır. Bunun en güzel örneklerinden biri, Arnavut-Kavuklu ve Matiz-Kavuklu arasında yaşanmıştır. “Eskici Abdi” oyununda Arnavut, “Telgrafçı” oyununda ise Matiz, Kavuklu'nun kafasını kesmeye karar verir. Lakin öncesinde, sağlamlığından emin olmak için kafayı kısa bir muayeneden geçirirler. Arnavut kafanın henüz olgunlaşmadığını, Matiz ise çatlak olduğunu söyleyerek Kavuklu'nun kafasını kesmekten vazgeçer. Bu gülünç sahne, Matiz ile Kavuklu arasında şu şekilde vuku bulmuştur:

“Matiz: Hah! Geldin mi? Çevren var mı? Varsa çıkar da önüne ser.

Kavuklu: Ne o? Dilenecek miyiz?

Matiz: Ne dilenmesi be herif!

Kavuklu: Peki ama, çevre ne olacak? Neye serdik bunu yere?

Matiz: Ulan, anlamadın mı? Pek acemi imişsin. Kelleni alacağım! İşte bu çevre, yerleri kan etmez; bir de, kellen yere düşüp de toz toprak olmaz.

Sen hiç kelleni aldırmadın mı?

Kavuklu: Anlamadım. Kafamı hiç kestirmedim.

Matiz: Öyle olduğun, acemiliğinden belli!

Kavuklu: Evet, bir iki kere kellemi aldırıyordım... Fakat böyle senin gibi ustasına raslamadımdı. Eğer elin de çabuksa, hiç söz olamaz.

Matiz: Onu sen de anladın ya! Benim ustalığıma hiç diyecek yoktur. tecrübe edince göreceksin, şu palanın boynundan geçtiğini hiç duymayacaksın.

Kavuklu: Ne'me lazım, Allah için, şöyle bakınca besbelli. Doğrusu, bu bahadırılığa ve el çabukluğuna hiç diyecek yok.

Matiz: Öyle. Eğil bakalım! Kellen çatlak filan olmasın. (*Başı yoklayarak*)

Aah! Çekil çekil! Nafile! (*Göğsünden iter.*)

Kavuklu: Ne o? Olmadı mı?

Matiz: Yaramaz. Çatlak imanım, çatlak!

Kavuklu: Demek almayacaksın.

Matiz: Yavrum, kol sallamak zahmetine değmez. Benim alacağım kelle insan kellesi, hem de sağlam olmalı. Hadi çekil!” (Cevdet Kudret, 2007b: 556)

Ortaoyunu temsillerinde Cud (Yahudi) ile Kavuklu arasında geçen kavga sahneleri de yine sembolik bir mahiyette gerçekleşmektedir. Kavuklu, dilini anlamakta zorluk çektiği Cud ile her defasında tartışır ve sonunda sabrı taşarak Cud’un üzerine yürür. Bu esnada korkuya kapılan Cud, sanki dayak yiyormuş gibi feryat etmeye başlar; Kavuklu da uzaktan uzağa onu dövüyormuş gibi el kol hareketleri yapar. Sonunda Pişekâr imdada yetişir ve hayalî kavga son bulur. Bu kavga sahnesiyle hem seyirciler güldürülmekte hem de şiddetin gerçekte bağının olmadığı seyirciye açıkça gösterilmektedir:

“Cud: (*Feryat ile iki elini yüzüne kapayarak dayak yemiş gibi olduğu yerde kıvrılır, tepinir, haykırır.*) Amanin süratim! Aman aman! Öldürecek misin be? Kuzum, buradan kimse yeçmesin mi? Aman aman!

Kavuklu: (*Olduğu yerden*) Al ulan öyleyse! Dayak öyle olmaz, böyle olur. (*Karşısında bulunan birine vuruyormuş gibi hiddetle ve şiddetle yumruk, sille, tekme taklidi ve hareketi yaparak*) Al bunu da! Seni köpoğlu seni! Ulan, beni ne sanıyorsun? Ufacık tefecik gördün de, Karamürsel sepeti mi sandın? Seni edepsiz herif seni!

Cud: (*Hakikaten dayak yer gibi yerlerde yuvarlanır, tepinir; feryat ederek, ağlayarak*) Amanin, süratim! Amanin, kafam! Vurmasan a be! Sana ne yaptık? Ne kabahatim var? Bir adam sana birini osurursa boyle mi cevap verirler? Amanin be! İnsafın yok mu be, mamzar oğlu mamzari! (*Ağlar.*)

Pişekâr: (*Zuhur ederek*) Aman efendim, bu ne bu? Hamdi Efendi, insaf et yahu! Bizim sevdiğimiz kuyumcu Azarya Efendi’yi bu derece hırpalamak da olur mu, a birader! (*Cud’un yanına gider, orasını burasını yoklar.*) Vah azizim vah! Onun da hiddeti yamandır. A birader, sen de kim bilir neler söyledin de kızdırdın. Hamdi Efendi birader, sen de amma da insafsızcasına dövmüşsün, a iki gözüm! Kabahati ne kadar büyük olursa olsun, bu derece dövülmez ki kardeşim.

Kavuklu: İsmail sen de bilirsin ya, benim hiddetim ağırdır. Kafam kızınca dünyayı gözüm görmez. Ağzını bozdu da canımı sıktı. Ben de vurdum silleyi, vurdum tekmeyi. Yorgunluktan canım çıktı.

Cud: Aman, vurmasan a be!

Kavuklu: Gördün mü İsmail, dayağa sen de şahit oldun.

Pişekâr: Hangi dayağa?

Kavuklu: İşte şimdi senin gözünün önünde vurdum, görmedin mi yahu?

Pişekâr: Vuran kıran olmadı yahu! Sayıklıyor musun birader?

Kavuklu: Hah! İşte Yahudi'nin feryat etmesi, bağırıp çağırması hep böyle dayaktan oldu.

Pişekâr: Aman azizim, sen olduğun yerden kımıldamadın ki, mudarebe olsun!

Kavuklu: Bizim muharebeler hep böyle. Herkes olduğu yerde dayak yer! *(Uzaktan dayak taklidi yapar. Cud, feryat eder.)* Nasıl, gördün mü yaygaracı herifi?" (Cevdet Kudret, 2007a: 221-222)

Ortaoyunu gösterilerinde, Kavuklu'nun başrolde olduğu abartılı korku sahnelerine de sıkça rastlanmaktadır. Bu sahneler, genel olarak iki türdür. İlkinde, Kavuklu ile Kavuklu arkası sohbet ederek palangada yürürken Pişekâr'a rastlar ve ani bir korkuya kapılarak kaçışmaya, yerlerde yuvarlanmaya, düğümlenmişçesine birbirine sarılmaya başlarlar. İkincisinde ise, korkutan taraf Kavuklu'dur. Kırmızı kıyafetinden dolayı kendisini cine veya şeytana benzeten zenneleri iyice korkutmak için bazı hayvan taklitleri yaparak onların üzerlerine doğru koşar. Her iki şekilde de korkunun bu denli abartılı hareketlerle yaşanması, seyircide her şeyin bir oyundan ibaret olduğu hissini uyandırmakta ve bu yolla estetik uzaklık sağlanmaktadır. "Çivi Baskını" oyununda, Kavuklu'yu görünce korkuya kapılan zennelerin verdiği tepki ve onların korkusunu iyice artırmak için Kavuklu'nun yaptığı kurbağa taklidi şu şekilde gerçekleşmiştir:

"Kayarto: Amanın çocuklar, iyi ki aklıma getirdiniz. Durun da okuyayım. *(Ağzını oynatarak okur, Kavuklu'ya doğru üfler.)* Destur! Bismillâhi... Püfff! Allahümme... kerre... Püfff! ve takinâ... Püfff! Üstüme iyilik sağlık, püfff! Gel gel, Rüküş Hanım yetiş!

Kavuklu: *(Olduğu yerde yavaş yavaş kabarak, şekiller değiştirerek)*
 Hammm! Himmm! Hummm! Pufff! Pufff! Pufff! *(Omuzlarını kaldırarak, boynunu içeri çekerek, göbeğini ileriye doğru uzatarak)*
 Pufff! Pufff! *(Çömelir, sıçrayarak kurbağa gibi ilerler.)*

Kayarto: Amanıın! Gördünüz mü çocuklar, fena geldi. Şimdi sizi çarpacak. Amanın çocuklar, kaçınız! Durmayınız, kaçınız! *(Koşarlar. Kavuklu, kurbağa gibi sedalar çıkararak ve kurbağa gibi çömelmiş olduğu halde sıçrayarak takip eder.)*

I. Zenne: Gördünüz mü çocuklar, cini kızdırdınız. Şimdi ne yapacağız?
 Koşun bakalım! *(Koşarlar.)* Amanın, geliyor! Kaçın çocuklar!

Kavuklu: *(Doğrularak)* Ulan durrr!” *(Cevdet Kudret, 2007a: 270)*

“Bahçe” oyununda Pişekâr’ın bir sarnıcın kapağını açıp derinliğini ölçer gibi yapması, “Hamam”da Kavuklu’nun bir zenneyi uzaktan uzağa gıdıklaması, “Kavuklu İş Buldu”da Pişekâr’ın cebinden bir makas çıkarması, “Vatandaş Oyunu”nda memurun Pişekâr’a bir resmî evrak uzatması, pek çok oyunda herhangi birine bir miktar para verilmesi vs. oyuncular tarafından hayalî olarak canlandırılan durumlardır. Ayrıca “Çeşme”de Kavuklu ile zennenin kedi miyavlaması gibi ağlaması, “Gözlemeci”de Pişekâr’ın “uuuu” diye bağırarak ağlama taklidi yapması, “Kâğıthane Safası”nda Denyo’nun suda boğuluyor gibi olduğu yerde çırpınması, “Çivi Baskını”nda zennelerin koşmaları gerektiğinde oldukları yerde koşma hareketi yapmaları vs. yine gerçeklikten uzak davranışlardır ve hepsinin özünde seyircinin oyunla özdeşleşmesine mani olma isteği vardır.

Görüldüğü üzere ortaoyunu gösterilerinde, izlenen her şeyin bir oyundan ibaret olduğunu göstermek ve yanılsamayı en aza indirmek amacıyla hareket komiğine sıkça müracaat edilmektedir. Bu sahnelerde oyuncuların ikiye ayrıldığı görülür. Bir kısmı yaşananların gerçek olduğunu ispat için uğraşırken, bir kısmı ise rolden çıkarak içinde bulundukları durumun absürtlüğüne vurgu yapmaktadır. Oyun boyunca hayal ile gerçek arasında gidip gelen seyirciler de, oyunun kurmaca dünyasıyla özdeşleşmekten kurtulmaktadır.

2.2.4. Kurmaca Âlem Vurgusuyla Sağlanan Estetik Uzaklık

Belirli bir üslup kaygısı taşıyan ve estetik zevk vermek amacıyla kaleme alınan yazılar, genel olarak “kurmaca (itibarî, fiktif) metin” terimiyle karşılanmaktadır. Daha geniş bir ifadeyle, “dış dünyadan alınan unsurlarla sanatkar tarafından kurulan yeni ve düşsel dünyaya kurmaca dünya; orada meydana gelen olaylara kurmaca olay; bu olaya katılan insanlara kurmaca insan; olayın geçtiği mekâna da kurmaca mekân” denilmektedir (Aktaş, 2013: 18). Bu tür metinlerde günlük hayatta yaşananlar olduğu gibi değil, az ya da çok sanat süzgecinden geçirilerek, “bir bakıma düşsel bir gerçekliğe dönüştürülerek” yansıtılmaktadır (Karataş, 2011: 354-355). Haliyle metin üzerinde hayal gücünün tesiri inkar edilemez.

Bir sanatkarın estetik zevki çerçevesinde şekillenen ve oynana oynana klişeleştikten sonra yazıya aktarılan ortaoyunu metinleri de, kurmaca metin özellikleri göstermektedir. Hatta kimi oyunlarda, palangada yaşananların bir kurmacadan ibaret olduğunun her fırsatta seyirciye hatırlatıldığı görülmekte, bu yolla izleyenlerin oyunun büyüdü dünyasına kapılmalarına engel olunmaktadır.

Günümüze uzak dönemlerde icra edilen ortaoyunu gösterilerinde, sahnelenen oyunun kurmaca olduğu nadiren itiraf edilmektedir. Kavuklu’nun “Sözünde duruyor musun?” sorusuna, III. Zenne’nin “Elbette duruyorum. Şurada duranlar, bizi seyredenler şahit.” (Cevdet Kudret, 2007a: 315) demesi; sözünün Pişekâr tarafından ikide bir kesilmesine sinirlenen Kavuklu’nun “Sen böyle her sözüme aksi bir mana verdikçe ne hikâye, ne de oyun biter.” (Cevdet Kudret, 2007a: 197) diye çıkışması; Pişekâr’ın “Hamdi Efendi, birader, meşgul değilsen biraz dışarı gel.” sözü üzerine, yine Kavuklu’nun “Ulan, yüzüme bakarak, önünde olduğum halde hâlâ “Dışarı gel!” diyorsun. Çocuk mu aldatıyor, misafirlik mi oynuyoruz, anlayamadım!” (Cevdet Kudret, 2007a: 229) cevabını vermesi eski oyunlarda bu durumun açıkça görüldüğü ender diyalog örneklerindendir.

Kadim oyunların aksine, yakın zamanda kaleme alınan metinlerde sık sık kurmaca âlem vurgusu yapıldığı dikkati çekmekte; bu yolun tercih edilmesinde ortaoyunu geleneğini günümüz seyircilerine tanıtmaya kaygısı ağır basmaktadır. Örneğin “Mamlet’in Babasını Kimler Öldürdü”de Kavuklu’nun “Hayda! Ne biçim kasap bu böyle?” diye şaşırması üzerine, Pişekâr “Ortaoyunu kasabı bu! O küçük paravan, dükkândır. Etlere

gelince, sen de birazcık zahmet etsen de kafandan asıversen etleri çengellere!” (Atay, 1987: 290) cevabını vermektedir. Bu kısa diyalogda, hem palangadaki her şeyin bir oyun olduğu açıkça belirtilmekte hem de bilmiyor olabilecekleri kabul edilerek bugünün seyircilerine bir ortaoyunu dekoru olan “dükkân”ın adı söylenmektedir. Yine aynı oyunda Pişekâr’ın “Ortaoyununda ev ve benzeri yerler olabilen o paravanaya yenedünya derler.” (Atay, 1987: 303) ifadesini kullanması da aynı amaca hizmet etmektedir. “Kavuk” oyununda ise, temsillerde her tipin kendine has bir makamı olduğu seyirciye hatırlatılmaktadır. Karşıdan gelenlerin kim olduğunu anlayamayan Kavuklu’ya, Pişekâr’ın “Sen iyice unutmuşsun ortaoyununu! Zurna müsteardan çaldı, zenne havası!” (Büyükarkın, 1987: 219) demesi ve az sonra yanlarına iki zennenin gelmesi buna örnektir.

Son dönem metinlerinde görülen bir diğer belirgin husus, oyunların seyirci huzurunda oynandığının saklanmamasıdır. Oyuncular, belirli aralıklarla izlendiklerini dile getirerek hem sahnelenen oyunun kurmacılığına işaret etmekte, hem de karşısındaki kişiyi daha dikkatli konuşması için uyarmaktadır. “Geçmiş Zaman Olur ki” oyununda Pişekâr’ın Kavuklu’yu inandırmak için “Haşa. Öyle bir kelam sarf ettimse akşama çıkmayayım. İstersen, bizi seyre gelen zevat-ı kirama sor.” (Gündoğdu, 1987: 12) demesi; “Vatandaş Oyunu”nda bir seyirciyi “Böh!” diye bağırarak korkutmaya çalışan Serseri’nin, bir anda gülmeye başlayan seyircilere doğru “Bak bak, burada keyifli keyifli güler ama ben onu geceleyin sokakta tek başına iken göreyim. Hah hah ha.” (Genç Oyuncular, 1962: 67) diye söylenmesi; “Kavuklu İş Buldu”da Kavuklu’nun kaba bir sözcük söylemesine mani olmak isteyen Pişekâr’ın seyircileri işaret ederek “Aman bunu geçiniz.” (Oral, 2000: 75) diye telaşla araya girmesi vs. seyircinin varlığını vurgulayan diyaloglardan sadece birkaçıdır. Oyuncuların sahnede birbirlerini nasıl uyardıklarını görebilmek adına “Kavuklu İş Buldu” oyununda geçen bir başka diyaloga bakılabilir:

“Kavuklu: (*Seyirciye bakarak*) Şişş! Senin aklında ur mu var? Kerata provada ben sana neler ezberlettim, kuliste neler tembihledim? Beni de şaşırtacaksın da ortaoyunumuz tuzsuz çorbaya dönecek!

Memiş: Tayhana çoybası yapalım bayi... İçine kayabibey de koy!

Kavuklu: Ne saçmalıyorsun hâlâ? Yuh çekerler, domates, yumurta falan atarlarsa şerefi senin olur!

Memiş: Atsınlay... Domatesin kiyosu, yumuytanın tanesi kaç liya biliyoy musun? Onlay bana çekeyse, ben de sana yuh çekeyim.

Kavuklu: (*Mahcup olarak*) Allah meymenetini kaldırsın, meymenetsiz! Bilet paralarını geri isterlerse?

Memiş: İsteyley mi? Hadi öyliyse sakın oyunu bozma! Kaldığımız yeyden evi ayamaya devam edelim. (*Kavuklu, başını sallayıp yürür.*) Biy daha peşini bıyakmam! Bilet payalayını geyi alıylaysa Yamazan eyken başlay!” (Oral, 2000: 48)

Yakın zamanda yazılan kimi oyunlarda, oyuncuların rolden çıkarak bir ortaoyunu temsilinde olduklarını açıkça söylemeleri ve her şeyin bir kurmacadan ibaret olduğunu göstermek istemeleri sıkça görülen durumlar arasındadır. Bu yolla, yine seyircinin oyunla arasında bir bağ kurmasının önüne geçilmektedir. “Geçmiş Zaman Olur ki” oyununda Pişekâr’ı karşısında gören Kavuklu’nun “Eh, burada ortaoyunu oynanıyorsa... Sen de kuçu kuçu değil de Pişekâr isen... O halde ben de... Haliyle Kavuklu Hamdi oluyorum.” (Gündoğdu, 1987: 10) demesi; “Hayırlı Evlat”ta Kavuklu ile sohbet eden Pişekâr’ın “Ortaoyununun yapısını bozuyorsun. Bunları benim sana sormam lazım. Sonra ustalar okur, rezil oluruz.” (Bilginer, 2001: 17) diye çıkışması; “Dünyada Mekân yahut Hilekâr”da zennelerin “Ortaoyunu oynuyoruz, ne zaman nerde ne olacağı belli olmaz.” (Bilginer, 2003: 8) diye birbirlerini uymaları; “Salak Oğlum”da Kavuklu’nun, kendisine bağırın Pişekâr’a “Ben bu oyunun komiğiym efendi! Öyle hemen oyuna başlar başlamaz girer miyim?” (Gezen, 1997: 7) diyerek kendini övmesi; “Kavuklu İş Buldu”da Pişekâr’la konuşan Kavuklu’nun “Ben seni tâ baştan tanıdım, amma oyun bozulmasın diye tanışlık vermedim.” (Oral, 2000: 72) demesi; yine aynı oyunda Kavuklu’nun Frenk’e “Görmüyor musun, ortaoyunu oynuyoruz köftehor!” (Oral, 2000: 119) diye takılması vs. bu duruma örnek teşkil etmektedir. “Vatandaş Oyunu”nda ise, oyun ekibine ve tiyatro eleştirmenlerine kadar uzanan bir estetik uzaklık sahnesi yaşanmaktadır:

“Pişekâr (Üstün): Hay Allah, gene mi onlar? (*Maskeliler, ellerinde pankartlar içeri girerler. Pankartlarda “Böyle oynanmaz!”, “İyi oynayın!”, “Can sıktınız!”, “Yuh!” gibi yazılar var. Bir tören geçidi yapar gibi ortayı doldururlar.*) Sanki oynamaya fırsat bıraktınız da!

Kavuklu (Arif): Haydi bakalım, dışarı!

Pişekâr: Derdinizi başkasına anlatın. Rejisöre, ışıkçıya, tenkitçiye...

Kavuklu: Hadi, hadi rejisöre. (*Maskelileri, dışarı çıkarırlar. Birbirlerine bakıp “ne yaparsın” işareti yaparlar.*)” (Genç Oyuncular, 1962: 14)

Ortaoyunu temsillerinin ilgi gören bölümlerinden biri olan tekerlemelere de burada değinmek gerekir. Kavuklu’nun olağanüstülüklerle dolu bir olayı sanki yaşamış gibi anlatması ve Pişekâr ile seyircilerin anlatılanları gerçekmiş gibi dinlemesi esasına dayanan tekerleme bölümü, yine Kavuklu’nun, anlattıklarının bir rüyadan/hayalden ibaret olduğunu söylemesiyle sona ermektedir. Bir an için duyduklarını gerçek zanneden ve olayları hayalinde canlandırmaya çalışan seyirci, her şeyin bir kurmacadan ibaret olduğunu öğrenince hayalden sıyrılmakta ve bu yolla estetik uzaklık gerçekleşmektedir.

Yukarıdaki örneklerde görüldüğü üzere, özellikle yakın zamanda kaleme alınan ortaoyunu metinlerinde, sahnelenen her şeyin bir kurgu olduğu ve oyunların gerçek hayatı birebir yansıtmadığı açıkça söylenmektedir. Bu şekilde, seyircilerin hayal kurmasına ve oyun dünyasıyla özdeşleşmesine mani olunmaktadır.

Genel olarak bakıldığında, ortaoyunu temsillerinde oyunların seyircide bırakacağı tesiri en aza indirilebilmek için estetik uzaklık unsurlarına sıkça müracaat edildiği görülmektedir. “Oyun alanı, dekor, hareket komiği ve kurmaca âlem vurgusu” üzerinden sağlanan estetik uzaklık, izleyenleri yanılsama yaşamaktan kurtarmaktadır. Seyirci, oyunla ve oyuncularla duygusal bir etkileşime girmemekte, sahneyle arasında psikolojik bir bağ oluşmadığı için oyunu tarafsız bir bakış açısıyla müşahade etmektedir. Hatta çoğu zaman anlatılan olayları sorgulamakta ve kendince sonuçlar çıkarmaktadır. Böylece “seyirci, tıpkı yaşamda olduğu gibi, kendisine verilene merak ve heyecanla kendini kaptırıp oyunun sonunu -yani bir bakıma kendi kaderini- beklemek ve bu sonu kabullenmek yerine, oyuna belli bir bilinçle yaklaşan; tartışmacı, sorgulayıcı, karar verici ve sonuç olarak değiştirici bir konuma” (Pekman, 2005: 19) yükselmektedir. Oyuncular da seyircinin yanılsama yaşamasına engel olmak adına, rollerini özümseyerek oynamamaktadır. Bir başka ifadeyle oyuncu, canlandırdığı tipi

seyirciye sadece göstermekte, ancak onun gibi olmaya çalışmamaktadır⁹⁸ (Nutku, 1970: 35). Palangadaki dekor ve ışıklandırma gibi diğer unsurlar da estetik uzaklığın doğuşuna imkan sağlayacak şekilde dizayn edilmekte; hiçbir zaman seyirciyi büyüleme amacına hizmet etmemektedir.

2.3. GÜLME TEORİLERİ BAKIMINDAN ORTAOYUNU

Gülmek, çeşitli duyguların tesiriyle insanın karın ve yüz kaslarının kasılıp gevşemesi sonucu gerçekleşen bir eylemdir. Kaynağı tek merkezli olmayıp pek çok şey gülme isteğini doğurabilmektedir. Günlük hayatta “katılığı esneklikle tadil etmek, her bireyin herkesle intibakını sağlamak, kısacası sivrilikleri yontmak” (Bergson, 2014: 114) gibi mühim işlevlere sahip olan gülmenin nasıl meydana geldiği, onu hangi duyguların tetiklediği her yönüyle aydınlatılabilmiş değildir.⁹⁹

Antik Çağ’dan günümüze uzanan süreçte “İnsan niçin güler?” sorusuna verilen cevaplar, üç büyük gülme teorisinin doğuşuna zemin hazırlamıştır.¹⁰⁰ Bunlar; gülmeyi galibiyet duygusunun verdiği zafer kükremesi olarak gören “üstünlük teorisi”, umulan ile gerçekleşen arasındaki tutarsızlığın gülme eylemini ortaya çıkardığını iddia eden “uyumsuzluk teorisi” ve gülmenin insan psikolojisiyle bağını sorgulayan “rahatlama teorisi”dir. Sözü edilen teoriler ışığında ortaoyunu metinlerinin değerlendirilmesi, palangadaki güldürünün kaynaklarını tespit etme noktasında faydalı olacaktır.

2.3.1. Üstünlük (Kötüleme) Teorisi

Kökleri Antik Çağ’a kadar uzanan üstünlük teorisi, insanlar arasında bitmek tükenmek bilmeyen bir güç yarışı bulunduğunu iddia etmekte ve gülmenin sebebini, karşımızdaki kişinin “kusurları/eksikleri” üzerinden açıklamaktadır. Teorinin temel savı, “gülmenin, bir kişinin diğer insanlar üzerindeki üstünlük duygularının bir ifadesi

⁹⁸ Bertolt Brecht, bu durumu William Shakespeare’in “Kral Lear” oyunu üzerinden örneklendirmektedir: “Oyuncu bir an bile, kendisinin, bütünüyle canlandırdığı tipe dönüşmesine izin vermemelidir. ‘Lear’ı oynamıyordu, Lear’ın ta kendisiydi.’ yolundaki bir yargı, onun açısından yıkıcı bir yargıdır.” (Brecht, 2005: 48)

⁹⁹ Barry Sanders, gülmenin tarihine dair ilginç bir bilgiyi paylaşmaktadır. MÖ 3. yüzyılda simya konusunda yazılmış bir Mısır papirüsüne göre, “başlangıçta gülme vardır” ve dünya, gülme üzerine kurulmuştur. (Sanders, 2001: 17)

¹⁰⁰ Tarihî seyir içinde psikolog, sosyolog ve felsefecilerin “İnsan niçin güler?” sorusuna yaklaşımlarını görmek için bakınız: Şentürk, 2010.

olduğudur” (Morreall, 1997: 8). Haliyle insanlar kendilerini her yönden üstün görürken, karşılarındakini bir nevi kötülemiş olurlar. Bu açıdan bakıldığında üstünlük teorisinin özünü, “insanın kendisini başkalarıyla mukayese etmesi” oluşturmaktadır (Şahin, 2010: 259).

Üstünlük teorisi Platon, Aristoteles, Hobbes gibi felsefecilerin elinde sistemli bir hal almıştır. Platon, gülmenin özünde kişinin kendini bilmemesinin yattığı düşüncesindedir (Şentürk, 2010: 50). Ona göre, kendini gerçekte olduğundan daha iyi durumda hisseden kişinin hali, başkalarında gülme isteği uyandırmaktadır. Gülme konusunda genel olarak hocası Platon’la benzer görüşleri savunan Aristoteles, gülmenin sağladığı otokontrole vurgu yapmaktadır. Aristo, “insanlar kendilerine gülünmesinden hoşlanmadıkları için, gülme, haksızlık yapanları yeniden doğru yola sokan bir toplumsal düzenleyici gibi hizmet verebilir.” (Morreall, 1997: 9) iddiasındadır. “Başkalarının yanlışlarına pek fazla gülmek, bir pısrıklık işaretidir.” (Hobbes, 2007: 52) diyen Hobbes ise, gülmenin kaynağını ani bir sevinç ve kendi kendini takdir etme duygularında aramaktadır. Ona göre, kişi birinin yaptığı bir şeyi ondan daha iyi yapacağını düşündüğü an, karşılarındakinin beceriksizliğine gülmektedir.

Genel olarak bakıldığında, üstünlük teorisine göre bir kişinin karakter zayıflığı, hataları, hatta hastalığı/sakatlığı başka bir kişide gülme hissi uyandırabilmektedir. Tabii kişi başkalarına gülerken, kendisinin gülünç duruma düşmediğine de içten içe sevinmektedir (Türkmen, 1996: 266). Burada önemli olan, kişinin kendini başkalarından daha güçlü, daha kusursuz görmesi ve bu üstünlüğünü alay yoluyla dışa vurmasıdır. Gülme eylemi karşıdaki kişinin acizliğinin aniden fark edilmesi yoluyla gerçekleştiği için (Berger ve Wildavsky, 1994: 82), gülen insanda gizli bir “saldırganlık” hissinin var olduğu da unutulmamalıdır. Aristoteles, bu tür insanların davranışlarını “adam edilmiş küstahlık” olarak addetmektedir (Morreall, 1997: 9).

Bu teorinin savunduğu bir diğer görüş, insanın sadece karşılarındaki kişiye değil kendisine karşı da üstünlük duygusu besleyebileceği fikridir. Başka bir zaman dilimindeki haliyle şimdiki halini kıyaslayan kişi, bir tür kişilik bölünmesi yaşayarak içinde bulunduğu zaman dilimindeki benliğini, eski benliğinden “daha üstün” görebilmektedir. Bu durumda içini ani bir yücelik duygusu kaplamakta (Morreall, 1997:

10) ve kişi, eski haline gülmektedir. Burada, şimdiki halini daha kusursuz bulma ve geçmişteki durumunu ktleme duygusu ağır basmaktadır.

Ortaoyunu temsillerinde üstünlük teorisi kapsamında değerlendirilebilecek bazı sahnelere rastlanmaktadır. Bunlardan ilki; Kavuklu, zenneler ve onların aşıkları arasında vuku bulmuştur. “Eskici Abdi”, “Fotoğrafçı”, “Gözlemeci”, “Pazarcılar”, “Telgrafçı” ve “İnternetçi” oyunlarında palangaya gelen tiplerden biri veya birkaçı, hem Kavuklu’yla sohbet eder hem de balkondan kendilerine işaret yapan zennelerle akşamleyin buluşmak üzere randevulaşır. Durumdan haberi olmayan ve yenedünyaya sırtı dönük halde oturan Kavuklu, tiplerin zennelere hitaben sarf ettikleri sözleri üzerine alınıp kendince cevaplar vermeye çalışır. Kavuklu sohbetin sonuna doğru olan biteni anlasa da, seyirciler durumu çok önceden fark ettikleri için “bir üstünlük hissine” kapılmakta ve bu duygu, onlarda gülme isteği uyandırmaktadır. Sözü edilen sahnelerden biri “Telgrafçı” oyununda şu şekilde geçmektedir:

“II. Zenne: Aaa! Ab!a, Rezaki-zde telgrafının önünde.

I. Zenne: Aman dur, aşınalık edelim! (*Zenneler temenna ederler.*)

Çelebi: Allah ömürler versin! (*Selam alır.*)

Kavuklu: (*Kendine zannederek*) Eyvallah! (*Selamı alır.*) Bu da nesi?

Geldiğin vakit selamı unuttun da şimdi mi hatırına geldi evlat?

Çelebi: (*Zennelerin “Nerede kaldın?” işaretine cevaben*) yle efendim. Bil-ahire anladım efendim.

Kavuklu: Evlat, bana ahırda söyleyeceğini burada söylesen olmaz mı?

Çelebi: (*Zennelerin “Buyurun, sizi bekliyoruz.” tarzındaki işareti zerine*)

Hayır efendim, olmaz.

Kavuklu: Çok şey! Siz, ahır meraklısı mısınız?

Çelebi: (*Yine zennelerin “Sonra mı geleceksin?” işaretine cevaben*) Evet, efendim.” (Cevdet Kudret, 2007b: 533)

Kavuklu merkezli başka bir durum, “Gözlemeci” oyununda yaşanmıştır. Bu kez Kavuklu, zenneler ve Hırbo sahnededir. Kavuklu, Hırbo’nun yanında gözlemeci çırağı olarak başladığı yeni işine alişmaya çalışırken, zenneler sürekli olarak palangada belirip onu çeşitli oyunlar oynamak için işinden alıkoyarlar. Onların işveli hallerine dayanamayan Kavuklu, her defasında tekliflerini kabul eder ve bütün oyunlarda kendisi

ebe olur. Kavuklu'nun gözlerini bir bezle bağlaması veya elleriyle kapatmasının ardından oyun başlar. Tam bu esnada, kızgın bir işveren olan Hırbo palangada belirir. Onu gören zenneler, hemen yenedünyaya kaçarlar; durumun farkında olmayan Kavuklu ise, hâlâ oyunu sürdürmeye çalışır. Hatta bazen zennelerden biri zannederek Hırbo'ya sarılır. Bu sahne, oyun boyunca birkaç kez tekrarlanmakta; her defasında arkadan yavaşça yaklaşan Hırbo'yu çok önceden fark eden seyirci, Kavuklu'nun düştüğü duruma gülmektedir. Burada, seyircilerin Kavuklu'yu aptal, kendilerini ise zeki bulmaları üstünlük duygusunu doğurmaktadır:

“Kavuklu: Haydin öyleyse! İşte ben gözlerimi kapıyorum. (*Dükkânın tezgâhına kapanır.*)

I. Zenne: İşte ben de saklanıyorum.

(*Hırbo gelir, zenneler kaçar.*)

Kavuklu: Oldu mu?

Hırbo: (*Sesini incelterek*) Oldu!

Kavuklu: (*Birden başını kaldırır, hemen yüzünü döner, Hırbo ile karşılaşır, surat surata gelirler.*) Hah! Şimdi oldu işte!” (Cevdet Kudret, 2007a: 503)

Erkeklerden birinin menfaati gereği kadın kılığına girmesi ve karşısındakilerin bu durumu bir türlü algılayamaması, üstünlük teorisinin hayat bulduğu bir diğer ortaoyunu sahnesidir. “Geçmiş Zaman Olur ki” oyununda Mayısöğlü, “Dünyada Mekân yahut Hilekâr” ve “Ters Evlenme” oyunlarında ise Kavuklu kadın kılığına girer. Görünüşlerini değiştirip seslerini incelttikleri için kendileri veya durumdan haberdar olan birisi her şeyi itiraf edene kadar, kadın oldukları diğer oyuncular tarafından anlaşılamaz. Oysa seyirci en başından beri olanları bilmektedir. Dolayısıyla, kadın gibi davranan erkeklerin hali ve onları gerçek bir kadın zanneden oyuncuların tepkileri, seyirciyi güldürmektedir. Hasan Hüseyin Karabağ’dan temin edilen “Ters Evlenme” oyununda kadın kılığına girmiş Kavuklu'yu istemeye gelenlerin tepkisi şu diyaloglarla anlatılmıştır:

“Kayınvalide: Ah güzel evladım, sizi gökte ararken yerde bulduk. Maşallah şu endam, şu boy pos, şu kara kaşlar, kara gözler... Aynı benim gençliğim.

Kavuklu: İyi bir göz doktoru tanıdığım var, herhalde gözlerin bozuk hanımanne!

Kayınvalide: Tü tü maşallah! Kırk bir buçuk kere maşallah!

Görümce: Tüü maşallah!

Arap Bacı: Hak tu!

Kavuklu: Bir de kese atsaydınız! Tükürmeyin be! Suratım tükürük hokkasına döndü. Karının tükürüğü suratıma kadar geldi.

Arap Bacı: Maşallah, dil pabuç gibi!

Kavuklu: Sen sus karanlık kadın!

Arap Bacı: Aa terbiyesiz!

Kayınvalide: Uğraşmayın güzel kızım! Kızım, seni çok sevdim. Allah'ın emri, Peygamber'in kavliyle seni oğlum Tuzsuz'a istiyorum.

Kavuklu: Ben orasını bilmem. Siz gidin beni Pişekâr İsmail Efendi'den isteyin."

Şartlar gereği çuvalın/hararın veya küfenin içine saklanmak zorunda kalan bir kişinin diğer oyuncular tarafından sehven dövülmesi, yine üstünlük kuramı çerçevesinde değerlendirilebilir. Suçüstü yakalanmamak için "Çeşme" oyununda I. Çelebi bir küfeye, II. Çelebi bir harara; "Hayırlı Evlat" oyununda ise Kavuklu arkası büyükçe bir çuvala saklanır. İlk anda durumu fark edemeyen diğer oyuncular, içerisinde eşya/yün olduğunu zannedip duyulan iniltilere aldırış etmeden çuvala veya küfeye vurmaya başlarlar. Burada, onun içinde bir insanın saklandığını önceden bilen ve her şeyi anbean gözlemleyen seyirci, durumu bir türlü idrak edemeyen oyuncularla kendini kıyaslayıp "onlardan daha üstün olduğuna" hükmetmekte ve gülmekten kendini alamamaktadır. Sözü edilen sahne, "Çeşme" oyununda şu şekilde vuku bulmuştur:

"Pişekâr: Kızım, aç kapıyı! (II. Çelebi harara saklanır.) Bizim bu güve yemiş harar böyle ortada ne geziyor. Ben zaten onu atmak istiyordum. (Sürükleyerek hararı dışarı çıkarır. Kavuklu'yu görerek) Sen o küfenin yanında ne yapıyorsun? Onda ne var?

Kavuklu: Eskimiş yünler. (Diyerek pastavla küfeye vurunca küfeden sesler çıkar.)

Pişekâr: O ses ne?

Kavuklu: Bizim yünün böcekleri. (*Harara da vurunca, harardan sesler gelir.*)

Pişekâr: Aman, bu ses de ne?

Kavuklu: Sizin hararın güveleri.

Pişekâr: Bunlar nasıl şey?

Kavuklu: Dur sana göstereyim. (*Evden getirdiği bir kova suyu dökünce, I. Çelebi sırlısklam küfeden çıkar.*)

Pişekâr: Bu nedir bu?

Kavuklu: Bu bizim refik-i sani! (*Gider, hararı açar ve içinden II. Çelebi'yi çıkarır.*)

Pişekâr: Bu nedir bu?

Kavuklu: Bu da sizin damad-ı evvel!" (Cevdet Kudret, 2007a: 253)

Üstünlük kuramı, bir kişinin hastalığının/sakatlığının vurgulanması yoluyla başka kişilerde gülme hissinin oluşturulabileceğini de iddia etmektedir. Ortaoyununda benzer bir durumun "Denyo ve Kambur" üzerinden gerçekleştirildiği görülmekte, Denyo'nun aptallığı ve Kambur'un belinin eğriliği bazı oyunlarda güldürü unsuru olarak kullanılmaktadır. Oyun boyunca onlarla kendisini kıyaslayan seyirci, fizikî ve ruhî yönden bir eksikliği bulunmadığı için üstünlük duygusuna kapılmakta ve onların haline gülmektedir. "Mahalle Baskını" oyununda, Kambur'un belinin eğri kalma hikâyesi seyircilere şu şekilde anlatılmıştır:

"Pişekâr: Af edersiniz, bu neye böyle çarpık kaldı? Kazaya mı uğradı?

Kavuklu: Bildiğin gibi değil. Büyük bir tehlike geçirdi.

Pişekâr: Ne gibi tehlike? Anlayabilir miyim?

Kavuklu: Bu pek yaramazdır. Ablası kola kaynatmış, iş görürken, bu da koşar, ayağı kilime takılır, kola çanağına düşer. Dar yetiştim, çanaktan çıkardım. Her tarafı gevşemiş, kopacak. Ablası ütüledi, kola dondu, bu da böyle büzük kaldı.

Pişekâr: Vah vah! Başka kardeşi var mı?

Kavuklu: Bunlar yedi kardeş. Yedisi de böyle kambur. "Yedi Kamburlar" diye namı var. Ben de asaletleri var diye ablasını aldım." (Cevdet Kudret, 2007b: 249)

Görüldüğü üzere, ortaoyunu temsillerinde seyircinin kendini üstün hissetmesini sağlayan sahnelere rastlanmaktadır. Oyuncuların bir türlü algılayamadığı bir durum veya bazı tiplerin bedensel kusurları/eksiklikleri, seyircinin kendisi ile oyuncular arasında bir mukayese yapmasını beraberinde getirmekte; bu karşılaştırma neticesinde kendisinin daha zeki veya daha sağlıklı olduğuna hükmeden seyirci, bunun verdiği üstünlük duygusuyla gülmektedir.

2.3.2. Uyumsuzluk (Uyuşmazlık) Teorisi

XVIII ve XIX. yüzyıllarda sistemli hale getirilen uyumsuzluk teorisi, tiyatro başta olmak üzere pek çok sanat dalında kendine yer bulmuştur.¹⁰¹ Teorinin doğuşunda Aristoteles'in bazı görüş ve uygulamaları yol gösterici olsa da, asıl savunucuları arasında Kant, Schopenhauer ve Beattie ön plana çıkmıştır. “Gülme, yıkılan bir umudun hiçliğe doğru ani değişiminden doğan bir duygudur.” (Morreall, 1997: 26) diyen Kant, “şaşkınlık” hissine vurgu yapmaktadır. Ona göre, bir olaydaki/durumdaki uyumsuzluğu fark eden zihin, şaşkınlık hissini verdiği heyecanla gülmektedir. “Beklenmezlik” kavramını öne çıkaran Schopenhauer, gülmenin kaynağını “bir kavramla, o kavram ilişkisi içinde düşünülen gerçek nesneler arasındaki uyumsuzluğun aniden algılanması” (Morreall, 1997: 28) üzerinden açıklamaktadır. Gülme eylemini “duygusal gülme ve hayvansal gülme” olarak ikiye ayıran Beattie ise, kişiye rahatsızlık vermemek şartıyla uyumsuz, uygunsuz ve bağdaşmaz anların gülmenin kaynağı olduğu kanaatindedir (Morreall, 1997: 28-29).

Genel olarak bakıldığında, “olması beklenen” ile “olan” arasındaki ilişki üzerinde yoğunlaşan uyumsuzluk teorisi, gülmenin kaynağını “umulmadık, mantıksız veya şöyle ya da böyle uygunsuz olan bir şeye karşı gösterilen zihinsel tepkilerde” aramaktadır (Morreall, 1997: 24). Burada kişiyi güldüren asıl şey, beklenen ile elde edilen arasındaki orantısızlığın bir anda fark edilmesidir (Berger ve Wildavsky, 1994: 82). Yani gülmenin gerçekleşmesinde “beklenmezlik ve şaşkınlık” unsurlarının tesiri büyüktür. Lakin kişinin umduğu ile bulduğu arasındaki tutarsızlık; korku, acıma, öfke, nefret gibi hisleri tetiklese orada gülme eylemi görülemez (Morreall, 1997: 30).

¹⁰¹ Carmen Popescu, çatışmadan doğan uyumsuzluğun Batılı yazarlar tarafından en çok “politik ve etnik güldürü” içeren oyunlarda tercih edildiğini söylemektedir. (Popescu, 2010: 40)

Uyumsuzluk teorisinin özünde, olaylar/durumlar arasındaki kalıplaşmış sebep-sonuç ilişkisinin kırılması saklıdır. İnsan, kanıksadığı düzene uymayan herhangi bir şeyi fark ettiğinde gülmektedir. (Türkmen, 2002: 372) Kuramın tiyatrodaki uygulamaları düşünüldüğünde, oyunculara önemli bir görev düşmektedir. Oyunda “sürpriz” unsurunun dozu iyi ayarlanmalı, beklenmezliğin doğurduğu şaşkınlığın “hayal kırıklığına” dönüşmesine müsaade edilmemelidir. Çünkü herhangi bir olay/durum izleyenlerde üzüntü veya huzursuzluk duygusu yaratırsa seyircinin oyundan keyif alması güçleşecektir.

Gülmenin zekayla bağı üzerinde de yoğunlaşan uyumsuzluk teorisi, bilhassa insanın idrak gücünü ve kavrama yeteneğini ön plana çıkarmaktadır. Teoriye göre, gülmenin gerçekleşebilmesi için olaylar/durumlar arasındaki uyumsuzluğun hızla fark edilmesi önemlidir. Aksi takdirde Schopenhauer ve Kant’ın dile getirdiği “beklenmezlik ve şaşkınlık” unsurları hayat bulamayacaktır. Bu durumda kişinin zihin esnekliği, gülme eyleminde belirleyici bir unsurdur.

Ortaoyunu palangasında uyumsuzluk teorisinin en sık görüldüğü yer, hiç şüphesiz tekerlemelerin anlatıldığı bölümdür. Burada Kavuklu, hayalî bir hadiseyi sanki kendi başından geçmiş gibi anlatır. Onu dikkatle dinleyen ve anlatılanları gerçek sanan Pişekâr, sık sık sorular sorarak olay hakkında daha fazla bilgi edinmek ister. Olayın en heyecanlı yerine gelindiğinde, Kavuklu her şeyin bir rüyadan ibaret olduğunu açıklar. Bu duruma hayli şaşırان Pişekâr, tepkisini göstermek için Kavuklu’nun kafasına elindeki pastavla yavaşça vurur. Tekerleme boyunca Kavuklu’nun hikâye etmedeki başarısına Pişekâr’ın verdiği samimi tepkiler eklenince, seyirci duyduklarının gerçek olduğu hissine kapılmaktadır. Ancak tekerlemenin sonunda her şeyin hayal ürünü olduğunu öğrenmekte ve bu beklenmedik durum seyircide gülme isteği uyandırmaktadır.

“Meydan-ı sühan” diye nitelendirilen ortaoyunu palangasında söze dayalı güldürüye sıkça rastlanmaktadır. Bunların büyük bir kısmı, cümleler veya kelimeler arasındaki anlam bağının hayli zorlandığı konuşmalar aracılığıyla sağlanmakta; beklenen ile duyulanan uyum içinde olmadığı diyaloglar, seyircide ister istemez gülme hissi uyandırmaktadır. Burada Hırbo tipine özel olarak değinmek gerekir. Onun özelliği, sözü ters anlamasında saklıdır. Kendisine iyi bir söz söylendiğinde kızdığı, kaba bir söz

duyduğundaysa dostane davrandığı görülmekte; onun tavırlarındaki bu uyumsuzluk ve verdiği beklenmedik cevaplar seyirciyi eğlendirmektedir. “Sandıklı” oyununda Hırbo ile Kavuklu arasında şöyle bir konuşma geçmektedir:

“Kavuklu: Al sana bir bahçe müşterisi daha. (*Karşılayarak*) Merhaba dayı.

Hırbo: Söyle, goca ayu!

Kavuklu: Olmadı. Merhaba gözüm.

Hırbo: Gözün patlasun!

Kavuklu: Ulan bu da olmadı. Merhaba canım.

Hırbo: Canun çıhsun!

Kavuklu: Vay canına! Bu da olmadı. Merhaba ciğerim.

Hırbo: Ciyerini itler yisün!

Kavuklu: Vay canına! Merhaba ayı oğlu ayı!

Hırbo: Mehraba gozümün bebeyi, mehraba!

Kavuklu: Ulan, bu da tuhaf be! Nasılsın hayvan oğlu?

Hırbo: Çoh şukur, esik olma. Canumın içi sen nasılsun, hemşerim?” (Cevdet

Kudret, 2007a: 147)

Çok sık rastlanmamakla birlikte, ortaoyunu temsillerinde din ve din adamları üzerinden de güldürü sağlandığı görülmektedir. Kavuklu’nun anlayamadığı sözleri dua zannederek “Amin!” diye bağırması bunlardan ilkidir. Bir de “Tireli” ve “Ters Evlenme” oyunlarında kendilerini din adamı gibi tanıtan, ancak bu işle hiçbir ilgisi olmayan kişiler vardır. Bu kişilerin sarf ettiği absürt sözleri kalabalığın dua gibi algılayıp “Amin!” demesi, olması gereken ile olan arasındaki uyumu yok etmekte, seyirci bu sıra dışı sahneye gülmekten kendini alamamaktadır. “Ters Evlenme” oyununda, imam nikâhı kıyması için çağrılan Bekçi Mustafa cemaate şu şekilde dua ettirmiştir:

“Bekçi Mustafa: Buraya bu iki güzide... Bu iki insanın evlilik merasimi

münasebeti gereği sebebi dolayısı yüzünden toplanmış bulunuyoruz!

Kavuklu: (*Tekme atar.*) Kısa kes!

Bekçi Mustafa: Ah! Hay hay! Hep beraber hay hay diyelim.

Mahalleli: Hay hay!

Bekçi Mustafa: Şimdi değil kefaller, duayla birlikte. Euzu bit tavşaniküm yahnüküm zerde!

Mahalleli: Hay hay!

Bekçi Mustafa: Allahümme zükkaka zükkak!

Mahalleli: Hay hay!

Bekçi Mustafa: Allahümme abdal bekçi, abdal çolak!

Mahalleli: Hay hay!

Bekçi Mustafa: Allahümme kazlar, aklı fikri azlar!

Mahalleli: Hay hay!

Bekçi Mustafa: Bu duaya hay hay diyen kaz oğlu kazlar!

Mahalleli: Hay hay!

Bekçi Mustafa: Bu duaya hay hay diyen zevat-ı kiramı Dışkapı'ya mandal, Çatladıkapi'ya hammal, Kız Kulesi'ne bakkal eyleye!

Mahalleli: Hay hay!

Bekçi Mustafa: Aksaray'dan çıktım Fatih'e!

Kavuklu: Ben senin ettiğin duaya...

Pişekâr: Bırak Hasan'cım çaktırma, sen oynamana bak. Haydi, çalsın sazlar!"

Bazı ortaoyunu tiplerinin kuvvet bakımından kendilerini yere göğe sığdıramamalarına rağmen en ufak bir karşı gelmede hemen palangadan kaçmaları veya meydan okudukları Kavuklu tarafından alt edilmeleri, uyumsuzluk teorisine örnek teşkil etmektedir. Burada “Kanlı Nigâr” ve “Ödüllü” oyunlarına özel olarak değinmek gerekir. “Kanlı Nigâr”da, karısından dayak yiyerek yarı çıplak halde sokağa atılan Çelebi'nin kıyafetlerini almak isteyen Rumelili, Külhanbeyi ve Kürt tipleri, içeridekilere meydan okuyarak tek tek yenedünyaya girerler. Fakat kadınlardan dayak yiyip yine yarı çıplak halde sokağa fırlarlar. “Ödüllü” oyununda ise, zenne ile evlenmek için Kavuklu'ya meydan okuyan Kürt, Arnavut, Rumelili, Acem, Laz, Kayserili ve Matiz tipleri hiç ummadıkları bir yenilgi alıp palangadan kaçarlar. Taklitlerin abartılı sözlerini duyunca kıran kırana bir mücadele bekleyen seyirciler, bu kişilerin hemen yenildiklerini, hatta rezil olduklarını görünce şaşkınlık yaşamakta; bu tutarsız durum, seyircilerde gülme

isteği uyandırmaktadır. Her fırsatta güreşte mahir olduğunu söyleyen Rumelili'nin Kavuklu'ya yenildiği güreş sahnesi, “Ödüllü” oyununda şu şekilde yer almaktadır:

“Pişekâr: Hüsmen Ağa, işte tutuşacağın pehlivan karşında durandır.

Rumelili: Te bu küpek mi be aga?

Pişekâr: Evet.

Rumelili: Te ben şimdi bu uyuzla mı tutuşacağım? Bilse idim gelmezdim, be agam. Ne yazmazsın hepten önceden be!

Kavuklu: Ay! Herif beni beğenmedi, ağzına geleni savuruyor. Oğlum hodri meydan! Burada söylemek para etmez, yüreğin söylerse çık meydana.

Rumelili: Ne olacakmış be? Te buna ben kispet bile giymem. Bir el-ense yeter ona.

Kavuklu: Şu herife karşı ben de soyunmayacağım.

Rumelili: A be ahretlik, ne süylenirsin? Soyunsan ne yaparsın, be kuzgun?

Kavuklu: Sen soyunsan ne yaparsın?

Rumelili: Tüvbeler olsun, a be ahretlik, sükerim kökten te işkembeni! (...)

Kavuklu: Haydi, buyurun. (*Peşrev yaparlar, güreşe tutuşurlar. Kavuklu bir el-ense ederek Rumelili'yi yere düşürür.*) Al!

Rumelili: (*Yerde iki taklak attıktan sonra sırtüstü yere serilir.*) Aşk olsun, pelvan aga! Kazandın ödülü.” (Cevdet Kudret, 2007b: 348-349)

Temsillerde, Pişekâr'ın Kavuklu'ya veya zennelere “yenidünya” paravanını kiralaması çok sık rastlanan sahneler arasındadır. İşinin ehli olan Pişekâr, yenidünyayı kiralayabilmek için müşterilerine görkemli bir ev profili çizer. Burası; iki katlı, bol odalı, geniş sofalı, büyükçe bir bahçesi olan, deniz manzaralı, dayalı döşeli bir kâşânedir. Pişekâr, benzer mübalağalı anlatımı Kavuklu'ya “dükkân” paravanını kiralarken de kullanır. Ardından, evi veya dükkânı görmek için yola çıkan oyuncular, palangada birkaç tur atıp birkaç kilometre yol gittiklerini söyleyerek paravanlardan birinin önünde dururlar. Oyunun dar bir alanda bütün yalınlığıyla cereyan ettiğini gören seyirci, uzak bir yerde görkemli bir ev veya harikulade bir dükkân görmeyi hayal etmese de, oyuncuların sözleri ile paravanların görüntüsü arasındaki uyumsuzluğa gülmekten kendini alamamaktadır. Pişekâr, “Bahçe” oyununda yenidünyayı şu sözlerle tarif etmektedir:

“Pişekâr: Bak birader, sana öyle güzel bir ev tesadüf etti ki, sorma. Üç oda. Üç oda ama, sekiz odalı kâşâneye değişmem. Bir kere, iki odası yukarı katta; bir odası aşağıda, orasını selamlık odası gibi de kullanırsın, utanacak misafir gelirse oraya alırsın, dilerse kışlık olarak kullanırsın. Hele o mutfak, hele o mutfak! Efendim, bir hasır ser, orada otur. İşte sana bir yemek odası daha. Ortasında bir sarnıcı var ki, onu hiç tarif edemem. Yazın teknil konu komşu su alır, çamaşıra kullanırlar, ne eksilir ne tükenir birader. İki-üç yüz metre uzunluğunda bir bahçesi var ki, husule gelen zerzevatı seni idare ettikten sonra, seyyar sebzecilere satar da bir hayli ticaret dahi edersin.” (Cevdet Kudret, 2007a: 123-124)

Bir başka uyumsuzluk teorisi örneği, “Sünnet” oyununda görülmektedir. Oyun, Kavuklu’nun küçük oğlunun sünnet edileceği bilgisiyle başlar. Gerekli hazırlıkların ivedilikle tamamlanmasının ardından sünnete geçilir. Ancak sünnet olacağını öğrenince korkuya kapılan çocuk, evden kaçıp saklanır. Buraya kadar her şey normal seyrinde ilerlerken, bir anda oyunun akışı değişir. Önce sahneye elinde balta olan bir sünnetçi girer; ardından Kavuklu’nun sünnetsiz olduğu ortaya çıkar. Bunun üzerine kaçan çocuğun yerine, o balta ile Kavuklu’yu sünnet ederler. Üst üste cereyan eden bu absürt sahneler, seyircide şaşkınlık hissi uyandırmakta ve bunun tesiriyle gülme eylemi gerçekleşmektedir.

“Büyücü” ve “Büyücü Hoca” oyunlarında Kavuklu’nun, kapısına dayanan alacaklılarına borcunu ödemek yerine onları büyü ile dondurması; “Vatandaş Oyunu”nda kendisine zar zor bir iş bulan Kavuklu’nun nüfus kayıtlarında ölü olarak görünmesi sebebiyle işe girememesi; “Salak Oğlum”da Ragıp tipinin bütün olumlu cümleleri olumsuz, olumsuz cümleleri ise olumlu şekilde ifade etmesi; “Büyücü”de zannenin kırk yıllık kocasını sokakta gördüğünde tanıyamaması uyumsuzluk teorisi çerçevesinde değerlendirilebilir. Ayrıca pek çok oyunda zenneleri korkutmak isteyen Kavuklu’nun hayvan taklitleri yapması, Kavuklu ile Pişekâr’ın birtakım hareketler yaparak hayalî seyahatler (tramvay, at arabası, vapur, dolmuş yolculuğu vs.) gerçekleştirdiklerini iddia etmeleri, Kavuklu ile Yahudi (Cud)’nin dövüşüyormuş gibi

uzaktan uzağa birbirlerine el kol hareketleri yapmaları¹⁰² vs. bu teori kapsamında sayılabilecek diğer örnekler arasındadır.

Görüldüğü üzere, ortaoyunu temsillerinde umulan ile olan arasındaki uyumsuzluğun doğurduğu güldürüye sıkça rastlanmaktadır. Bu anlarda seyirci, ani bir şaşkınlık hissi yaşamakta ve tepkisini gülerek göstermektedir.

2.3.3. Rahatlama Teorisi (Psikanalitik Teori)

İlk olarak 1711 yılında Shaftesbury'nin bir makalesinde rastlanan rahatlama teorisi, gülmenin insan psikolojisiyle bağını irdelemektedir. Teoriye göre gülme, bilhassa cinsellik temelli bastırılmış ve biriktirilmiş sinirsel enerjinin ansızın dışa vurumundan başka bir şey değildir (Berger ve Wildavsky, 1994: 82). Fiziksel ve sosyal çevrenin tahakkümüyle çeşitli arzularını bastıran insan, herhangi bir vesileyle üzerindeki baskılardan biri veya birkaçı ortadan kalktığında rahatlayıp gülmektedir (Usta, 2009: 87). Bu durumda gülme, kişiyi “stres ve gerginlikten” de kurtarmaktadır.

Teorinin ortaya çıkışında pek çok düşünürün tesirinin olduğu görülse de, sistemli bir hale gelmesinde Spencer ve Freud'un payı büyüktür. Spencer, gülmenin “yalnızca sinirsel enerjinin boşaltılmasına” hizmet ettiği görüşündedir. Ona göre kişi, biriken gereksiz enerjiyi, gülme eyleminde işlevi olan kaslarla dışarı atmaya çalışmakta; eğer bu yeterli olmazsa gülmeye “küçük kahkahalar” eklemektedir. Buna rağmen fazla enerji hâlâ boşaltılamamışsa kişi ellerini vurarak, öne arkaya eğilerek gülmekte ve fazla enerjisinden kurtulup rahatlamaktadır. (Morreall, 1997: 37-38)

Spencer'ın “gülme ve enerji boşalımı” arasındaki bağı irdeleyen fikirlerinden yola çıkan Freud, gülmenin kaynağını “saldırganlık ve cinsellik” terimleri üzerinden açıklamaya çalışmıştır. Ona göre, kişiyi rahatlatan espriler “ya düşmanca (saldırganlık, hiciv ya da savunma amacına hizmet eden) ya da açık saçık (gösterimcilik, teşhir amacına hizmet eden) bir espridir” (Freud, 2003: 128). Kişinin baskı altına aldığı saldırganlık ve cinsellik temelli duyguları, bu esprilere malzeme sağlamak ve gülmeyi ortaya çıkarmaktadır.

¹⁰² Sözü edilen durumların metinlerde nasıl geçtiği, daha önce “Estetik Uzaklık Kavramı ve Ortaoyunu” başlığı altında detaylı olarak ele alınmıştır.

Gülme esnasında Spencer “fazla enerjinin”, Freud ise “psşik enerjinin” boşaltıldığına vurgu yapsa da (Feinberg, 2010: 280), bu ikili, “gülmenin uzun süre bastırılmış ve biriktirilmiş enerjiyle ilintili olduğu” noktasında hemfikirdir (Cundall, 2007: 205). Bu arada, onları takip eden kuramcılar arasında Freud’un görüşleri daha çok destekçi bulmuştur.

Genel olarak bakıldığında, rahatlama teorisini iyi anlayabilmek için “cinsellik, şiddet ve enerji boşalımı” terimlerinden özel olarak bahis açmak gerekir. Toplumsal baskılardan dolayı cinsellik hakkındaki fikirlerini açıkça ifade edemeyen veya sevmediği bir kişiye karşı şiddet uygulamak istediği halde toplumun tepkisinden çekindiği için bunu gerçekleştiremeyen insanlar, içlerinde bir sinirsel enerji depolamaktadır. Herhangi birisi yanlarında cinsellik üzerine konuştuğunda veya kendisinin dövmeyişi kişiyi başka birisi dövdüğünde, kişinin içindeki sinirsel enerji açığa çıkmakta ve gülme eylemi gerçekleşmektedir. Böylece o kişi, gülme yoluyla rahatlamaktadır.

Bu arada, üstün olma duygusunun verdiği rahatlama ile bastırılmış arzulardan bir anda kurtulmanın verdiği rahatlama, üstünlük teorisi ile rahatlama teorisi arasında bir yakınlık olduğu fikrini akla getirebilir. İki kuram arasında “duygu boşalımı” bakımından bir ortaklık bulunduğuna dikkati çeken Lisa Glebatis Perks, üstünlük teorisinde bir taraf diğer tarafa karşı zafer kazanmışçasına eğlenirken, rahatlama teorisinde eğlence dağılımı açısından böyle bir eşitsizliğin söz konusu olmadığını belirtmektedir (Perks, 2012: 126).

Çok sık görülmemekle birlikte ortaoyunu palangasında rahatlama teorisi kapsamında değerlendirilebilecek bazı sahneler rastlanmakta, bunlar genellikle Freud’un da üzerinde fazlaca durduğu “cinsellik” unsuru üzerinden gerçekleştirilmektedir. Bilhassa Kavuklu ile Pişekâr’ın konuşmaları zaman zaman cinselliği çağrıştıracak bir boyuta ulaşmaktadır. Günlük hayatta toplumsal çekinceler sebebiyle bu tür konuları konuşamayan halk, oyuncuların dilinden dökülen sözlere gülüp rahatlamaktadır. “Fotoğrafçı” oyununda Kavuklu ile Pişekâr arasında cinsel çağrışimli şöyle bir konuşma geçmektedir:

“Pişekâr: Yaklaş bakalım, bir kere âlât ve edevatı eline vereyim, ölç biç, alabilecek misin?

Kavuklu: İsmail, kaşınmaya başladın galiba. Ulan, yutturuyor musun? Sen o âlâtını edevatını git de babana göster. Yediği naneye bak! (...)

Pişekâr: Canım, öyle uzaktan pazarlık olmaz. Hele bir kere gel de, takımları peyderpey eline vereyim, sonra nasıl kullanacağını tarif edeyim, bakalım alabilecek misin? Yoksa sana zor gelip alamayacak mısın? Anlayalım da, münazaayı sonra ederiz.

Kavuklu: Haydi oğlum, haydi! Sen onları bana yutturamazsın. İsmail, ya dilini tut veyahut şimdi bırakır giderim. Sen artık apaçık edepsizliğe giriştin.” (Cevdet Kudret, 2007a: 406-407)

Cinsellik vurgusunun belirgin olarak görüldüğü bir diğer diyalog, zennelerden biri ile Kavuklu arasında geçmektedir. Kavuklu, kendisini çok kızdıran kayartonun kaba etine sertçe vurur. Bunun üzerine kayarto öfkelenir ve Kavuklu’ya çıkışmaya başlar. Çevrenin tepkisinden çekindiği için günlük hayatında yol ortasında böyle bir davranışı gerçekleştirmeye utanan ahali, bu sahneyi palangada izleyince bastırılmış arzularından bir an için sıyrılmakta ve gülme eylemi oluşmaktadır:

Kavuklu: *(Birdenbire geri dönerek kayartonun arka kaba etine vurur.)* Al bakalım!

Kayarto: Aaa! Seni utanıp arlanmaz seni! O nedir öyle yaptığın? Seni edepsiz seni!

Kavuklu: Darılma, kömürlüğü karıştırdım.

Kayarto: Bilmediğin şeyi ne karıştırıyorsun? Orada bir şey yok, bizim hanım meraklıdır, ellemeleri ön tarafa koydu. (Cevdet Kudret, 2007a: 403-404)

Oyunlarda, halkın yöneticilere dair olumsuz fikirlerini paylaşan sahneler, rahatlama teorisi çerçevesinde ele alınabilir. Ülkedeki olumsuz gidişatı beğenmediği için kurumları yönetenlere karşı içten içe öfkelenen halk, kendisinin dile getirmekten çekindiği kimi durumları oyuncuların ifade etmesi üzerine psikolojik anlamda rahatlama yaşayıp gülmektedir. Özellikle “Vatandaş Oyunu”, “Hayırlı Evlat”, “Çevreci”, “Safnaz’ın İzdivacı”, “İnternetçi” gibi son dönemde kaleme alınan ortaoyunu metinlerinde ülkenin siyasi, sosyal ve ekonomik gidişatına dair eleştiriler sıkça yer

almaktadır. Sağlık sistemindeki aksaklıklar, memurların rüşvetle iş yapması, siyasilerin nüfuzlarını kullanarak kendilerine haksız kazanç sağlamaları, ekonomik krizin halkı maddi anlamda çıkmaza sokması, doğanın hızla kirletilmesi, ülkenin dış dünyada itibarının zedelenmesi vs. en çok eleştirilen durumlar arasındadır. “Vatandaş Oyunu”nda doktorun bir hastaya “Ulan öyleyse bana ne getirdin? Hastane ne içindir, sen bilmez misin, hastane doktor elinde ölmüş olmak içindir.” (Genç Oyuncular, 1962: 33-34) diye çıkışması, aynı oyunda memurun “Ben artık mesaiye başladım; şöyle tek gözümle uyurum, öteki gözümle de gazete okurum.” (Genç Oyuncular, 1962: 51) demesi vs. sözü edilen durumlar için sadece birkaç örnektir. Halk bu tür cümleleri duyduğunda, gerçek hayatta aynı şeyi yapan kişileri hatırlamakta ve oyun esnasında onların alaya alınıp itibarsızlaştırılmasıyla bir nevi intikam duygusuna da kapılmaktadır.

Rahatlama teorisi, bazı oyunlarda “namus” mefhumu etrafında hayat bulmaktadır. Ahlakî değerlerle yakın bağı bulunan namus kavramı, zennelerin hafifmeşrep hallerini gösteren sahnelerde de akla gelmekle birlikte, bilhassa “Çeşme” ve “Mahalle Baskını” oyunlarında belirginleşmiştir. “Çeşme” oyununda Kavuklu’nun karısı I. Çelebi ile Pişekâr’ın kızı ise II. Çelebi ile yasak aşk yaşar. “Mahalle Baskını” oyununda ise, zenneyi evlat edinen Şalgam Hoca’nın kız güzelleşip serpilince onunla evlenmek istemesi, bir başka ahlakî problemi beraberinde getirir. Her iki oyunda da günlük hayatta büyük bir mesele yaratacak olan önemli toplumsal mevzular, bir güldürü havası içinde sunulmakta; seyirciler de “aldatma, evlatlığına göz koyma” gibi dile getirmekte dahi çekindikleri olayların eğlenceli bir dille yansıtılmasının verdiği rahatlıkla gülmektedir.

Ortaoyunu temsillerinin en önemli kişileri, hiç şüphesiz Kavuklu ile Pişekâr’dır. Pişekâr, mahalleli tarafından çok sevilen, akıllı ve bilgili bir adamdır. Kavuklu ise, kıvrak bir zekâyı ve güçlü sezgilere sahip bir halk adamıdır. Kavuklu, gerek bilgi ve görgü bakımından kendisinden hayli üstün olan Pişekâr’ı, gerekse fizikî anlamda güçlü görünen diğer taklitleri bir yolunu bulup her defasında alt etmeyi başarmaktadır. Bu durum, Kavuklu gibi toplumun alt tabakasında bulunan ve yıllar yılı seçkin kesim tarafından dışlanan kimi seyircilerde bir sinirsel enerji boşalımını sağlamakta ve diğer tiplerin aciz görüntüsü seyirciyi güldürmektedir.

Bunların dışında “Kızlar Ağası”nda faizcilik yapan Yahudi’nin cezalandırılması, “Tahir ile Zühre”de sevenleri ayırmak isteyen annenin sürgüne gönderilmesi, “Kavuklu İş Buldu” oyununda Kavuklu’nun altına kaçırması, Yahudi’nin hemen her oyunda “sormak” fiilini “osurmak” şeklinde telaffuz etmesi vs. cinsellik ve şiddet özelinde bakıldığında rahatlama teorisi çerçevesinde değerlendirilebilir. Hepsinde toplum tarafından hoş karşılanmayan veya kızılan durumlar esprili bir dille yansıtılmakta, seyirci de sözü edilen olaylar kendi başına gelmediği için rahatlayıp gülmektedir.

Görüldüğü üzere bastırılmış arzuların, beklentilerin, korkuların vs. herhangi bir vesileyle serbest kalması sonucu oluşan güldürüye az da olsa ortaoyunu palangasında rastlanmaktadır. İnsanlar, toplum içinde yapmaktan çekindikleri davranışlar veya dile getirmekten utandıkları/korktukları durumlar bir başkası tarafından gerçekleştirilince ani bir rahatlama yaşamakta ve bir süredir bünyelerinde biriken sinirsel enerji “gülme yoluyla” açığa çıkmaktadır.

Sonuç olarak, “İnsan niçin güler?” sorusuna cevap arayan “üstünlük teorisi, uyumsuzluk teorisi ve rahatlama teorisi”, insan-insan ve insan-çevre ilişkilerinden hareketle gülmenin kaynağını aramaktadır. Ancak her üçü de, tek başına gülme eyleminin tüm yönlerini kapsama ve açıklama noktasında yetersizdir.

2.4. ORTAOYUNU TEMSİLLERİNDE SEYİRCİ-OYUNCU ETKİLEŞİMİ

Farklı kesimlerden insanların ilgiyle takip ettiği ortaoyunu, bilhassa Cumhuriyet öncesi dönemde halkın eğlence hayatında önemli bir yere sahiptir. *Kahkaha* gazetesinin 1291/1875 tarihli nüshasında yer alan satırlar, halkın ortaoyunu izleyebilmek için katlandığı sıkıntıları dile getirmektedir. İnsanlar hava şartlarının iyi veya kötü olmasına aldırmaz etmeden, akşamın geç saatlerinde yola düşmekte; köpeklerin saldırılarını göze alıp ıssız sokaklardan geçerek oyun yerine ulaşmaktadır. Balık istifi yığılmış kalabalığı yarıp kırık dökük sandalyelerin üzerine veya toprak zemine oturarak temsili izledikten sonra, aynı zahmete bir daha katlanıp evine dönmektedir. Şayet mevsim kışsa çekilen zahmet iyice artmaktadır. (İmzasız, 1291: 2) Bütün bunların birkaç saat gülmek için

yapılıyor olması yazının sahibine hayli şaşırtıcı gelmekle birlikte, bu satırlar ortaoyununun halk hayatındaki yerini göstermesi bakımından önemlidir.¹⁰³

Ortaoyunu temsilleri; palanga, meydan, merg-i temaşa gibi isimlerle anılan yuvarlak veya oval bir alanda icra edilmektedir. Mevsim şartlarına göre kapalı alanlar da oyun yeri olarak kullanılabilmeyle birlikte, palanga çoğunlukla üstü açık, tabanı toprak veya çimenle kaplı bir yerdir. Alanın etrafı seyircilerle çevrili olup erkekler ve kadınlar için özel yerler ayrılmıştır. Erkek seyircilere ayrılan bölüme “mevki”, kadınlara ayrılan bölüme ise “kafes” adlı verilmektedir. Aslına bakılırsa, erkekler ile kadınların oturma yerlerinin ayrılmış olması iki grup arasındaki etkileşimi tamamen bitirmemektedir. Bir delikanlının daha önceden tanıdığı veya orada göz ucuyla görüp beğendiği bir kıza mektup göndermesi sıkça yaşanan hadiseler arasındadır. Mektup taşıma işini, palangada kadınlar tarafına geçme hakkına sahip tek erkek olan seyyar satıcılar yapmaktadır. (Talu, 1945: 6) Oyun çıkışlarında ise, hayli seviyesiz sahneler yaşanmakta; kadınların gelip giderken sıklıkla kullandığı yolları mesken tutan kimi gençler, laf atarak veya dokunmaya çalışarak kadınlara taciz girişiminde bulunmaktadır (Ozansoy, 2007: 44).

Temsiller seyircilerin kuşattığı bir alanın ortasında icra edildiği için oyuncularla seyirciler arasında samimi bir bağ oluşmaktadır. Seyirci “oyuncuyla aynı iklimi, aynı havayı, aynı ısıyı” duymakta; “alkışı, gülmesi, gönderdiği duygudaşlık dalgaları” oyunun akışını etkilemektedir¹⁰⁴ (And, 1962b: 13). Hatta oyuncuyla seyirci o kadar iç içe geçmiştir ki rolünü tamamlayan oyuncu, palangadan dışarı çıkabileceği gibi seyircilerin arasına karışarak oyunu izleme olanağına da sahiptir.

Oyun alanında yüksekçe bir sahne bulunmadığından oyuncuların net olarak görülebilmesi için izleyicilerin uygun bir şekilde konumlanması önemlidir. Genellikle öndeki seyircilerin yere çömeldiği, orta bölümde bulunanların iskemlelere oturduğu, en

¹⁰³ Sevda Şener, komedi türünden oyunların çokça tercih edilme sebebini “özgürleşme” fikriyle açıklamaktadır. Şener’e göre, seyirci “usdışı bir oyun dünyasında gülerek özgürleştiğini duyumsamakta”, bütün sorunlarını geçici bir süre unutup rahatlamaktadır. Dolayısıyla bu durum, “gülmenin insan ruhu üzerinde onarıcı bir işlevi olduğunu” kanıtlamaktadır. (Şener, 2011: 111)

¹⁰⁴ Bir oyunda, seyircilerden biri şaka olsun diye Dümbüllü İsmail Efendi’nin yanına bir salatalık fırlatmış, durumu olgunlukla karşılayan İsmail Efendi, “Biri bana kartvizitini gönderdi.” diyerek işi espiye vurmuştur. Bu cevap herkesi kahkahaya boğmuş ve uzun süre seyircilerin dilinde dolaşmıştır. (Gezen, 2003: 64-65)

arkadakilerin ise oyunları ayakta takip ettiği görülmektedir.¹⁰⁵ Oyuncular da sıkça yer ve yön değiştirerek yüzlerinin herkes tarafından rahatlıkla görülebilmesi için uğraşmaktadır. Bu arada en önde bulunan seyirciler, yanlarında getirdikleri hasır veya seccadelerini yere sererek oturma imkanına da sahiptir (Ahmed Rasim, 1969: 79).

Palanganın en önemli dekor unsurları arasında yer alan “dükkân” ve “yenidünya”, seyircilerin rahatı düşünülerek dizayn edilmiştir. İzleyenlerin görüş açısı kapanmasın ve içine giren oyuncuları rahatlıkla görebilsinler diye her iki dekorun da yüzeyi deliklidir; hangi yönden bakılırsa bakılsın içleri kolaylıkla görülebilmektedir.

Seyirciler, başkalarını rahatsız etmemek şartıyla palangada alabildiğine özgürdür. Kendi aralarında konuşup şakalaşabilir, seyyar satıcılarla atışabilir, oyunu takip ederken bir şeyler yiyip içebilirler. Hatta kimi seyircilerin oyuncularla tatlı tatlı atıştığı bile görülebilmektedir. Diğer taraftan su, şerbet veya kabuklu yemişler satmak için kalabalığın arasında güçlükle ilerleyen seyyar satıcılar, “Hani ya” diye başlayan nağmeli bağırtilarla palangadaki coşkuya ortak olmaktadır (Aktaş, 1941a: 12).

Ortaoyunu temsilleri yazılı metne dayanmadığı için oyunların uzunluğunu veya kısalığını seyircinin reaksiyonu tayin etmektedir. İnsanların keyif içinde eğlendiklerini gören ortaoyuncular oyunu biraz daha uzatabilecekleri gibi, arzu edilen tepkiyi alamadıklarında muhavereleri azaltarak temsili planlanandan daha kısa sürede de bitirebilirler. Tarihî seyre bakıldığında, seyirci tepkilerinin ortaoyunu bölümlerini şekillendirirken bile dikkate alındığı görülmektedir. Mesela kâr-ı kadîm ortaoyunu temsilleri “curcuna” adı verilen gürültülü bir geçit töreniyle başlarken, seyircilerin rahatsız olmaları gerekçesiyle (Türkmen, 1971: 78) sonraki yıllarda bu bölüm kademeli olarak kaldırılmıştır.

Seyircileri ortaoyunu gösterilerine çeken asıl şey, oyunun içeriğinden ziyade “oyuncuların bireysel performansı”dır. Daha önce başka oyuncular tarafından defalarca palangada sergilenmiş bir oyunu, bir de falanca oyuncudan izlemek için oyun alanını dolduran pek çok ortaoyunu izleyicisi vardır. Hatta birkaç gün önce izlemesine rağmen aynı kişiyi aynı rolle bir daha görmek için palangaya koşan seyirciler bulunmaktadır.

¹⁰⁵ Metin And, bir oyunu oturarak veya ayakta izlemenin seyirci ile oyun arasında kurulacak bağı doğrudan etkilediği kanaatindedir: “Seyircinin ayakta durması ile oturması arasında bile bir etki farkı vardır. Ayakta duran daha canlı, oturan daha edilgin ve gevşektir; böylece tepkiler de değişik olur.” (And, 1973: 37)

Çünkü ortaoyunu seyircisi için konudan ziyade oyunun icra edilme şekli önemlidir. Ortaoyununun doğmaca bir tür olması ve bir bakıma oyunların her oynanışında yeniden tasarlanması, seyircinin bu isteğine uygun zemini hazırlamaktadır.

Ortaoyuncuların hatıralarından edinilen bilgilere göre, seyirciler en çok açık saçık imalara gülmekte; cinaslı sözlere dayanan ve oyuncular arasında “yutturma” diye adlandırılan bu diyaloglar büyük bir ilgiyle dinlenmektedir (Nutku, 2011: 376). Lakin açık saçık imaların seyircinin hoşuna gitmesi, bütün ortaoyuncuların bu yönde bir üslup takındığı anlamına gelmemektedir. Bilhassa Kavuklu Hamdi Efendi, sanat hayatı boyunca palangada müstehcen sözler sarf etmekten sakınmış, bu vasfıyla genç ortaoyunculara örnek olmuştur.

Seyircinin yaşı, eğitim durumu, mesleği, cinsiyeti, psikolojisi vs. oyunların dil ve üslubu üzerinde doğrudan etkili olmaktadır (Emeksiz, 2008: 67). Sadece erkeklerin izlediği temsillerde daha kaygısız davranan ortaoyuncular, bilhassa üst düzey yöneticilerin veya kadın ve çocukların bulunduğu ortamlarda hal ve hareketlerine dikkat etmektedir. Hatta palangada engelli bir vatandaşın yer aldığını fark ettiklerinde, beden kusurlarına vurgu yapacak sözlerden kaçındıkları rivayet edilmektedir. (And, 1970a: 72)

Sermet Muhtar Alus’un verdiği malumata göre, taklitlerin çıkış sırası ve sahnedeki görevleri belirlenirken dahi seyirciler göz önünde bulundurulmaktadır. Tanınmış yabancı bir misafir temsili izliyorsa Arap, Acem, Rum, Yahudi gibi taklitler üstünkörü geçilmekte; bir paşazade gelmişse Çelebi tipinin “mirasyedi, çapkın ve züppe” yönlerine vurgu yapılmamakta; şayet önemli hanım misafirler oradaysa zenneler “hafifmeşrep, geveze ve dedikoducu” olarak gösterilmemektedir. Hatta bir temsili izlemek için aslen Kayserili olan Rıza Paşa’nın geldiğini fark eden heyet, birinin pot kırmamasından korkup Kayserili tipini o gece palangaya çıkarmaktan vazgeçmiş, ancak durumu fark eden Rıza Paşa bu tipin palangada yer almasının kendisi için bir mahzuru olmadığı haberini gönderince karar geri çekilmiştir. (Alus, 1950: 280)

Ortaoyuncuları en çok zorlayan durum, üst düzey devlet yöneticilerinin huzurunda gerçekleştirilen temsillerdir. Çünkü oyuncuların sarf edeceği sözler hem türlü ihsanları hem de büyük cezaları beraberinde getirebilmektedir. Bir temsil esnasında Hamdi Efendi’nin yaşadıkları bunun en güzel delilidir. Dönemin Adliye Nazırı Abdurrahman Paşa, bir gün Hamdi Efendi ve ekibini temsil vermeleri için konağına davet eder. Oyun

esnasında Pişekâr Tosun Efendi boş bulunup “Hamdi, koyunun bulunmadığı yerde keçiye ne derler?” diye sorar. Hamdi Efendi seyirciler arasında Abdurrahman Paşa’nın da bulunduğunu hatırlayıp “Ne desinler, keçi derler!” diyerek durumu geçiştirir.¹⁰⁶ Temsilden sonra Hamdi Efendi’yi yanına çağıran Abdurrahman Paşa, dostlarının önünde kendisini rencide olmaktan kurtardığı için teşekkürlerini iletip onu bir kese altınla ödüllendirmiş, böylece Hamdi Efendi kıvrak zekası sayesinde olası bir cezadan kurtulmuştur. (Coşkun, 1942: 5)

Abdülaziz’in huzurunda gerçekleştirilen bir ortaoyunu gösterisi ise, ortaoyuncuların padişah üzerindeki tesirini göstermesi bakımından hayli önemlidir. Hüseyin Bey isminde bir zatın İstanbul Şehremaneti’nin başına getirilmesini isteyenler, sarayda bir ortaoyunu tertip ederler. Oyunun adı “Pazar” olup Hüseyin Bey’in işlerinde otoriter ve mahir bir adam olduğunu göstermeyi amaçlamaktadır. Esnaf rolündeki ortaoyuncuların çizdiği Hüseyin Bey portresi Abdülaziz’in çok hoşuna gitmiş ve oyundan sonra Hüseyin Bey’i hemen İstanbul Şehremaneti’nin başına getirmiştir. (İrtem, 1999: 288-289)

Görüldüğü üzere palanga seyircisi kendi aralarında konuşup şakalaşmaya, oyunu takip ederken bir şeyler yiyip içmeye, hatta temsiller esnasında oyuncularla söyleşmeye alışıktır. Onlar için palanga, bir “kültürel faaliyet alanı” değil bir “eğlence yeri” hüviyetindedir. Palangayı hoşça vakit geçirmek için dolduran seyircilerin cinsiyeti, yaşı, o anki psikolojisi vs. oyunun akışına doğrudan etki etmektedir. Hatta oyunların uzunluğunu veya kısalığını, seyircinin reaksiyonu belirlemektedir. Diğer taraftan, seyirciler arasında padişah veya paşa gibi üst düzey bir yöneticinin bulunması ortaoyuncuları daha temkinli olmaya sevk etmektedir.

¹⁰⁶ Bilindiği gibi bu atasözünün tam hali “Koyunun olmadığı yerde keçiye Abdurrahman Çelebi derler.” şeklindedir.

ÜÇÜNCÜ BÖLÜM

ORTAOYUNU METİNLERİNDE HALK KÜLTÜRÜ UNSURLARI

Halkın ortak ürünü olup nesilden nesle aktararak günümüze kadar ulaşan maddi ve manevi unsurların tümü “halk kültürü” başlığı altında toplanmaktadır. Toplumun geleneksel değerleriyle yoğrularak biçimlenen bu zengin malzeme, pek çok sanat dalında olduğu gibi geleneksel Türk tiyatrosunda da kendine yer bulmuştur. Eldeki ortaoyunu metinlerinin çoğunda halkın ortak duygu, düşünce ve beğenisini yansıtan diyaloglara rastlanmaktadır. Çalışmanın bu bölümünde, mevcut ortaoyunu metinlerinde karşılaşılan halk kültürü unsurları Sedat Veyis Örnek’in tasnifi (Örnek, 1977: 17-20) dikkate alınarak incelenecek, tasnifin yetersiz kaldığı noktalarda bazı eklemeler yapılacaktır.¹⁰⁷

3.1. KONUT-İŞ YERİ

3.1.1. Konut

Ortaoyunu gösterilerinde genellikle bir evi temsilen kullanılan, bir buçuk metre yüksekliğindeki iki, üç veya dört kanatlı paravan “yenidünya” adını taşımaktadır. Bu paravan bazen sıradan bir evi, bazen de köşk, yalı, konak gibi görkemli yapıları temsil etmektedir.

Ortaoyunu evleri, Pişekâr’ın çoğunlukla Kavuklu veya zennelere kiraladığı bir yerdir. Pişekâr müşterilerine her defasında elinin altında muazzam bir ev olduğunu söyleyip onları yenidünyanın önüne getirmektedir. “Eskici Abdi” oyununda evi gezdirirken “alt katı, üst katı, bahçesi, mutfığı, kileri, yüklüğü, sandık odaları, büyük sofası ve taraçası” bulunan geniş bir evin içinde olduklarını iddia etmektedir (Cevdet Kudret, 2007a: 317). Lakin aynı ev “Bahçe” oyununda Kavuklu için küçücük bir yerdir. Bahsi geçen oyunda Kavuklu alaylı bir dille kendi yaşadığı evi şu sözlerle tarif etmektedir: “Bir evde lazım olan şeyler mesela mükemmel bir misafir odası, yine mükemmel bir yemek odası, yine mükemmel yatak odası, her şeyi yerli yerinde olursa

¹⁰⁷ Karagöz oyunları ile köy hikâye ve romanlarında yer alan halk kültürü unsurlarını görmek için bakınız: Düzgün, 2005; Düzgün, 2010: 25-33; Daştan, 2011: 145-156.

(...) ona dinli ev derler; bizim ev gibi biricik odaya da dinsiz denir, anladın mı kalın kafalı?” (Cevdet Kudret, 2007a: 112)

Oyun kahramanlarının maddi durumları iyiye yaşadıkları yer de o nispette lüks gösterilmektedir. Mesela dilenci vapuru tekerlemesinde Kavuklu’yu dayak yemekten kurtaran zengin adam büyükçe bir yalıda; Şirin, Kızlar Ağası ve Arslan Bey birer köşte; Zühre’nin ailesi dokuz odalı bir konakta yaşamaktadır.

Yakın zamanda yazılan ortaoyunu metinlerinde yalı, konak, köşk türünden yerlere pek rastlanmadığı, daha çok klasik ev tipinin kullanıldığı görülmektedir. Hatta Genç Oyuncular Topluluğu’nun kaleme aldığı “Vatandaş Oyunu”nda gecekondur bile temsilde kendine yer bulmuştur (Genç Oyuncular, 1962: 25).

3.1.2. İş Yeri

Oyunlarda çoğunlukla Kavuklu’nun iş yeri olarak kullanılan iki kanatlı paravan “dükkân” adını taşımaktadır. Haliyle Kavuklu hangi işi yaparsa dükkân da o iş yerini simgelemektedir. Bazı temsillerde Kavuklu dışındaki taklitlerin çalıştıkları yerler de dükkân olarak geçmektedir. Kim tarafından kullanılırsa kullanılsın dükkânla kastedilen, sıradan bir yer değildir. “Kâğıthane Safası” oyununda anlatılan dükkân “altında bodrum katı ve kömürlüğü bulunan, iki oda, bir sofa ve bir tuvaletten oluşan” hayli geniş bir yerdir (Cevdet Kudret, 2007b: 91). Hatta “Gözlemeci” oyununda hamur işlerinin hazırlanabilmesi için kocaman bir mutfağının bulunduğu da söylenmektedir (Cevdet Kudret, 2007a: 470).

Dükkân sadece bir şeylerin alınıp satıldığı bir iş yeri olmak zorunda değildir. “Geçmiş Zaman Olur ki” oyununda otel olarak kullanılmış, Mayısoglu tarafından dolandırılan taklitler onu bulana kadar bu otele yerleşmiştir. Dükkân, “Hamam” oyunu başta olmak üzere pek çok oyunda bir hamamı temsil etmiş; “Büyücü Hoca” oyununda yer alan “uçan hamam tekerlemesi”nde “kurna, göbek taşı, tellak, tellak yanaşması, külhancı” gibi hamama ait unsurlar yer almıştır.

Dükkân paravanının temsil ettiği yerler arasında kahvehaneler de bulunmaktadır. Dükkân, “Kâğıthane Safası”nda taklitlerin toplanıp eğlendikleri bir kır kahvehanesi hüviyetine bürünmüştür. Ayrıca “Bahçe” ve “Çivi Baskını”nda âşıklar

kahvehanesinden, “Ferhad ile Şirin” ve “Hamam” oyunlarında ise oturup bir şeyler içilen kahvehanelerden bahsedilmektedir.

Yakın zamanda yazılan ortaoyunu metinlerinde dükkân paravanı çağın şartlarına uygun olarak değişime uğramıştır. “Geçmiş Zaman Olur ki” ve “Kavuklu İş Buldu” oyunlarında bir holding, “İnternetçi”de ise bir internet kafe olarak hizmet vermiştir.

3.2. TAŞITLAR VE TAŞIMA TEKNİKLERİ

Eski oyunlarda “gemi, vapur, kargaburnu, bombard, sandal, hammal-i bahri, yelkenli, çekirme” gibi deniz taşıtları; “tramvay, tren (şimendifer), fayton” gibi kara taşıtları kullanılmakta veya ismen anılmaktadır. Lakin yakın zamanda kaleme alınan oyunlarda bunların terk edildiği, yerlerini “taksi, dolmuş, otobüs, metro” gibi ulaşım araçlarının aldığı görülmektedir.¹⁰⁸ Bu değişimde, teknolojik gelişmelerin rolü inkar edilemez.

Yeni oyunlarda çağa uygun ulaşım araçlarının kullanılması, “İnternetçi” oyununda şu şekilde gerekçelendirilmiştir:

“I. Zenne: Ay Osman Efendi pederim, biz otobüsle değil faytonla gitmek istiyoruz.

Pişekâr: Kızlar fayton devri kapandı. Şimdi buraya usulüne uygun olarak hayalî fayton arabası çağırırsam seyirci anlamadan boş boş bakar. Boş verin, biz otobüsle gidelim.” (Bilginer, 2001: 69)

3.3. TARIM VE HAYVANCILIK

Sayısı çok olmamakla birlikte, Pişekâr ile Kavuklu arasında ticarete dair diyaloglar da geçmektedir. “Kızlar Ağası” oyununda Pişekâr, “Bir millet mahsulünü satamazsa ne olur? Mahsul çürür, o millet de mahvolur. Onun için, ticarete ehemmiyet verilmelidir.” (Cevdet Kudret, 2007b: 156) diyerek ticaretin önemine vurgu yapmakta; “Fotoğrafçı”da ise “A birader, müşteriyi daima memnun etmek ticaret usulündendir.” (Cevdet Kudret, 2007a: 434) diye Kavuklu’ya öğüt vermektedir.

¹⁰⁸ Ortaoyuncuların temsillerde hayalî olarak gerçekleştirdikleri “tramvay, vapur, fayton, dolmuş, otobüs” vs. yolculukları daha önce “Estetik Uzaklık Kavramı ve Ortaoyunu” başlığı altında detaylı olarak ele alındığı için burada aynı örneklere yer verilmemiştir.

Ortaoyunu metinlerinde tarım ve hayvancılık faaliyetleri hakkında ayrıntılı bilgi yoktur. Kimi oyunlarda bazı tarım ürünlerinin veya hayvancılık faaliyetlerinin sadece ismen anıldıkları görülmektedir. “Bahçe” oyununda bahçede yetiştirilecek bostanları pazarda satma planı yapılmakta (Cevdet Kudret, 2007a: 132); “Büyücü Hoca”da evin bahçesinde sebze yetiştirme (Cevdet Kudret, 2007a: 193), Tekirdağ’dan karpuz getirip pazarlama (Cevdet Kudret, 2007a: 197), yoğurt ticareti yapma (Cevdet Kudret, 2007a: 198) hayalleri kurulmakta; “Çivi Baskını”nda büyük bir bakla (Cevdet Kudret, 2007a: 267), “Hamam”da genişçe bir lahana tarlasından bahsedilmekte (Cevdet Kudret, 2007b: 31); “Pazarcılar”da at (Cevdet Kudret, 2007b: 380), “Telgrafçı”da ipekböceği (Cevdet Kudret, 2007b: 513), “Kızlar Ağası”nda keçi kılı (Cevdet Kudret, 2007b: 149) ticareti yapılmakta; “Safnaz’ın İzdivacı”nda dededen kalma tarlada sebze yetiştirilmektedir.

“Kızlar Ağası” oyunu, hayvancılık özelinde ilginç diyaloglara sahne olmuştur. Hayvanlara meraklı olan Kızlar Ağası, bir çiftlikte koç yetiştirip satmaktadır. Koçların bakımıyla ilgilenen Hırbo, ağanın yanına her geldiğinde koçların gücünden bahsetmekte; zincirleri kopartan, tos vurarak ahırın duvarını yıkan, yolda gördüğü arabaları parçalayan koçlardan söz açmaktadır. Hatta abartıda sınır tanımayan Hırbo, bir koçun tos darbeleriyle Aksaray Hamamı’nın duvarını yıktığını bile anlatmıştır. Duydukları karşısında adeta mest olan Kızlar Ağası, “Gördün mü İsmail Efendi, bizim koçlar ne kabadayı olmuşlar.” diyerek Hırbo’yu ödüllendirmiştir. (Cevdet Kudret, 2007b: 178-179)

Bu arada, hayvan ticaretiyle uğraşan Arnavut “Eskici Abdi” oyununda yüz bin davar, elli bin öküz, on beş eşek, beş yüz katırı olduğunu söylemekte (Cevdet Kudret, 2007a: 331), “Gözlemeci”de ise iki bin davarını koyacak bir ağıl aramaktadır (Cevdet Kudret, 2007a: 483).

3.4. BESLENME-MUTFAK

Ortaoyunu temsillerinde, insanların yeme içme alışkanlıklarına ve bazı yiyeceklerin nasıl hazırlanacağına dair kısa bilgiler yer almakta, oyunlarda bahsi geçen yiyecek ve içeceklerin tamamına yakınının günümüzde hâlâ tüketildiği dikkati çekmektedir.

Beslenme kültürü konusunda “Gözlemeci” oyunu zengin veriler içermektedir. Oyunda zenneler ile Kavuklu arasında geçen bir diyalog, yeme içme kültürünün farklı bir yönüne ışık tutmaktadır. Zenne, alaturka usullere göre ağırlanan bir misafir ile alafranga usullere göre ağırlanan bir misafire aynı yiyecek ve içeceklerin ikram edilmediğini dile getirmektedir: “Eğer misafiri alafranga kabul ediyorsan o vakit bonbonlar, çaylar, pastalar ikram edilir. Yok, öyle değil de alaturka ise evvela kahve, ondan sonra mevsimine göre yemişler filan çıkarılır.” (Cevdet Kudret, 2007a: 523)

Aynı oyunda önce Kavuklu, ardından Pişekâr gözlemenin nasıl bir yiyecek olduğunu ve yapılışını kısaca anlatmaya çalışmıştır. Kavuklu, “Bu gözleme dediğin şey nedir?” diye soran Çelebi’ye gözlemeyi şu sözlerle tarif etmiştir: “Gözleme hamurdan yapılır. İçine istenildiği gibi peynir, kıyma gibi harç konur; arzuya göre sade de yapılır, yağlı da olur. Kızgın sac üzerinde pişirilir” (Cevdet Kudret, 2007a: 477). Pişekâr ise, gözlemenin ne olduğunu bilmeyen Acem’e hem gözlemenin nasıl hazırlandığını anlatmış, hem de “gözleme” adının nereden geldiğini kendince yorumlamıştır: “Un, yağ ile karışık olarak yoğrulur, kâh yuvarlak kâh dört köşe hamur haline getirilir. Yine arzuya göre iki hamurun arasına kıyma, soğan, âlâ kaşarpeyniri konur yahut da sade olarak kızgın sacın üzerine konur. Tabh edilirken bazı mahalleri kızgın yağa fazlaca temas ettiği için muhtelif şekillerde kızarır. Bu kızartılar arasında göz göz olanları da bulunduğundan, bu sac böreğine gözleme derler” (Cevdet Kudret, 2007a: 494).

“Büyücü Hoca” oyununda anlatılan “uçan hamam tekerlemesi”nde Kavuklu’nun da katılacağı bir eğlencenin hazırlığından bahsedilmektedir. Coşkuyu artırması için hamamın bir köşesine kurulması planlanan mükellef sofrada içki, meze ve türlü yemekler bulunacaktır. Sofrayı tasvir ederken sarf edilen şu sözler, bir eğlence ortamında nelerin tüketildiğini göstermesi açısından önemlidir: “Varın, çarşıdan büyük beş okkalık şişe ile rakı alın, salata alın. Orada mezeciler vardır; balık tavası, derya dolması, ciğer kebabı, kavun, karpuz, üzüm, bakın daha ne gibi meze olacak yemiş varsa; bir miktar kaşar peyniri, beyaz peynir, sucuk, pastırma, beş okka has ekmek, bir büyük tepsi, kadeh, bardak, kaşık, çatal, bıçak, tabak, her ne lazımsa. Salatalık unutmayınız. Büyücek bir kabın içine de bolca yeşil salata, üzerine biraz zeytin, on tane de bizim taze yumurtalardan yumurta haşlayınız; bolca Ayvalık zeytinyağından, kararınca sirke, bolca bir salata. Domates de bulabilirsiniz memnun olurum.” (Cevdet Kudret, 2007a: 202)

“Mahalle Baskını”nda Pişekâr’ın patlıcan yemeklerine dair malumat verdiği görülmektedir. Kavuklu ile koyu bir sohbete dalan Pişekâr, bir ara sözü pazar alışverişine ve oradan alınan patlıcanlara getirmiştir. Ardından patlıcanla yapılan “karnıyarık, kızartma, imambayıldı, oturtma” (Cevdet Kudret, 2007b: 248) yemeklerinin adını anıp patlıcan oturtmanın nasıl yapıldığını Kavuklu’ya anlatmaya çalışmıştır: “Evvela patlıcanları pare pare doğrarsınız. (...) Kemerse olmaz haa! (...) Yağla kıymayı tavaya atar, kavurursunuz. Badehu sovanı alır, evvela bıyığını kesersiniz. (...) Gömleğini de soyarsınız. (...) Sovanı kıymaya karıştırır, kardeş edersiniz. (...) Patlıcanları da kızartır, tepsiye dizer, üstüne harcını korsunuz. Bir taşım kaynar. Olur oturtma.” (Cevdet Kudret, 2007b: 248-249)

Hasan Hüseyin Karabağ’dan temin edilen “Ters Evlenme” oyununda, fıstıklı un helvasının yapılışı tarif edilmektedir. Düğün yemeklerini hazırlaması için çağrılan Bolulu Himmet Usta, Kavuklu ile sohbet ederken ona iyi bir helvanın nasıl yapılacağını da anlatmaya çalışmıştır: “Kazanı ateşe oturtcan, oturtun mu? Tereyağını kazana koycun, koydun mu? Tereyağı mis gibi eriyince karıştıracın karıştıracın. Aman dikkat et yanmasın! Ununu serpeleyecen serpeleyecen, karıştıracın karıştıracın. Un mis gibi sarardı mıydı, aman dikkat et yanmasın! Şekerini ilave edecen, karıştıracın karıştıracın, aman dikkat et yanmasın! Ateşten alıp kenara koycun... Al işte sana mis gibi düğün helvası, afiyetle ye.”

Yakın zamanda kaleme alınan oyunlarda yenilip içilen maddelerin kısmen değiştiği görülmektedir. Genç Oyuncular Topluluğu’nun kaleme aldığı “Vatandaş Oyunu”nda ilk kez “gazoz, ayran, dondurma, vişne, demirhindi” (Genç Oyuncular, 1962: 55-56) geçerken Osman Cemal Kaygılı tarafından yazılan “Yazıcı” oyununda ilk kez “bira” içildiğinden (Kaygılı, 1927) bahsedilmektedir. Ayrıca Mukadder Özakman’ın yayımladığı “Çevreci” oyununda yer alan “hamburger, peynirli sandviç, sucuklu sandviç, sosisli sandviç, et döner, tavuk döner, dürüm, lahmacun, kızarmış tavuk, kumru” (Özakman, 2012: 231) da ortaoyunu temsillerinde adı ilk kez duyulan yiyecekler arasındadır.

“Eskici Abdi” oyununda, pahalı olması sebebiyle bazı gıda ürünlerinin herkesçe tüketilemediği belirtilmektedir. Bu durum, Pişekâr’ın ağzından “havyar” örneği üzerinden şu şekilde sunulmuştur: “Havyarın okkası tamam altı yüz kuruş. Dükkânda

olduğu yerde bile göz kirası olarak seyrine on para alıyorlar. Biz havyarı nerde bulup da kesebiliriz birader?” (Cevdet Kudret, 2007a: 303)

Oyunlarda, yiyecek ve içeceklerin üretiminde yaşanan usulsüzlüklere dair fazla bilgi yoktur. Sadece “Çeşme” oyununda Kayserili, İstanbul’un bazı yerlerinde ölmüş beygirlerden pastırma yapıldığını ve üzerine Kayseri çemeni sürülen pastırmaların ‘Kayseri’den geldi.’ diye satıldığını söylemiştir (Cevdet Kudret, 2007a: 249).

“Bahçe” oyununda yorgunluk alsın diye Acem’e kahve ve şerbet ikram edilmesi (Cevdet Kudret, 2007a: 147), “Büyücü”de bir yalıda ağırlanan Kavuklu’nun ev sahibiyle çorba içip et yemesi (Cevdet Kudret, 2007a: 168-169), “Büyücü Hoca”da İstanbul’da Silivri yoğurdunun meşhur olduğunun belirtilmesi (Cevdet Kudret, 2007a: 198), “Çeşme”de bir dükkânda gelincik macunu yapıldığının söylenmesi (Cevdet Kudret, 2007a: 242), “Hamam” oyununda bir hamamda toplanan kadınların susam helvası yemesi (Cevdet Kudret, 2007b: 57), “Kâğıthane Safası”nda Kavuklu’nun kilerde tarhana, pirinç ve reçel bulunduğunu ifade etmesi (Cevdet Kudret, 2007b: 86), aynı oyunda Kavuklu’nun işlettiği kır kahvehanesine gelen müşterilere çay, kahve, rakı, limonata, nargile, lokum ikram edilmesi, “Kanlı Nigâr”da zennelerin akşam yemeği için hindi dolması, piliç kızartması, tepsi böreği, hanımgöbeği hazırladıklarını söylemeleri (Cevdet Kudret, 2007b: 137), “Mahalle Baskını”nda bir yalıda misafir edilen Kavuklu’nun çorba, biftek, hardal, pilav yediğinin ifade edilmesi (Cevdet Kudret, 2007b: 252-253), “Tireli”de Kavuklu’nun Edirnekapi’ya doğru gezmeye giderken yanına yarım okka ekmek, yarım okka taze üzüm, biraz peynir, biraz zeytin alması (Cevdet Kudret, 2007b: 568), “Yazıcı” oyununda arkadaşlarıyla kafaları çekmeye giden Kavuklu’nun rakı, şarap, midye dolması, ciğer tavası, turp, uskumru balığı yediklerini söylemesi (Kaygılı, 1927) ortaoyunu metinlerinde görülen yeme içme kültürüne dair unsurlar arasındadır.

3.5. MESLEKLER VE ÇEŞİTLİ İŞ KOLLARI

Ortaoyunu metinlerinde çok sayıda meslek ismi geçmekte olup bunların bazıları hakkında detaylı bilgi verilirken bazıları sadece ismen anılmaktadır. Kavuklu oyunlarda “fotoğrafçılık, gözlemecilik, demircilik, aktarlık, kahvecilik, kâhyalık, kunduracılık, telgrafçılık, emlakçılık, devlet memurluğu, muharrirlik” gibi işlerle karşımıza çıkarken,

Pişekâr çoğunlukla “muhtar veya bekçi” olarak takdim edilmektedir. Diğer taklitlerin de birer mesleği vardır. Acem şalcı, halı tüccarı; Arap kına tüccarı, kumaşçı; Arnavut bahçıvan, ekmekçi, celep; Rum (Balama) doktor, eczacı; Ermeni ut ustası; Hırbo yufkacı, gözlemeci, koç bakıcısı; Kayserili bakkal, yağcı; Laz bakırcı, kalaycı, hallaç; Rumelili pehlivan, kahveci; Yahudi kuyumcu, eskici, sarraf rolüyle palangada yer almaktadır.

Mahallede bir yangın çıktığında o mahallenin bekçisi hem tulumbacılar haberi vermekle hem de yüksek sesle bağırarak halkı uyarmakla yükümlüdür. Ardından iş tulumbacılar düşmektedir. “Ferhad ile Şirin” oyununda tulumbacılık mesleğinin icrası şu şekilde anlatılmaktadır: “Evvela bir nara atacak, nereli olduğunu, yani hangi mahallenin tulumbacısı olduğunu söyleyecek, ondan sonra suyu koyverecek. O zamana kadar boruda birikip de arkadan zorlayan su birdenbire borunun dar olan deliğinden fırlarken çatırdıyacak, borucu bey de ateşe suyu yetiştirecek. İşte o zaman bir nara daha, ‘Haydi, filan yerli filan tulumbacılar!’ diyecek” (Cevdet Kudret, 2007a: 360-361). Benzer bilgiler “Hamam” (Cevdet Kudret, 2007b: 65) ve “Pazarcılar” (Cevdet Kudret, 2007b: 410) oyunlarında da yer almaktadır.

“Ödüllü” oyunu, pehlivanlık mesleğinin icrasına dair bilgilerle doludur. Oyun, zenneye evlenmek isteyen damat adayları ile Kavuklu arasında tertip edilen güreş müsabakalarını konu almaktadır. Kavuklu, ilk müsabakaya çıkarken pehlivanlık töresinin geleneksel hareketlerini şu şekilde sergilemiştir: “Halkın önünde durur. Bir dizi üzerine çökerek evvela sağ tarafa, sonra sol tarafa yerle beraber iki temenna eder. Sonra peşrev yapar, yani iki elini birbirine vurur. Ondan sonra sağ elini sağ, sol elini sol dizine eğilerek vurur. ‘Hayda!’ diyerek sol cihete gelir. Sağ tarafta yaptığı hareketleri solda dahi tekrarlar; kalkar, çırpınarak ortaya gelir” (Cevdet Kudret, 2007b: 339). Yine aynı oyunda güreş tekniklerinden olan “künde, kabak atma, dikme, paça çaprazı, sarma, kurt kapanı” ismen anılmaktadır (Cevdet Kudret, 2007b: 336).

“Sünnet” oyunu, hokkabaz gösterilerine dair az çok malumat içermektedir. Oyunda, Kavuklu’nun sünneti için büyük bir eğlence tertip edilmiş, bu eğlencede iki yardak ve bir ustadan oluşan hokkabaz grubu kısa bir gösteri sergilemiştir: “Ortaya bir masa getirilir, üzerine bir örtü örtülür, üç sandalye dizilir. Üç hokkabaz meydana ve doğruca masanın başına gelirler. İki ‘yardak’ arasında ‘usta’, yani ‘pehlivan’ unvanını

alan hokka ustası durur. (...) Usta, ‘şeytanminaresi’ tabir olunan büyük bir düdüğü teneke tepsinin içine kor. Bir elinde pastav, iki ellerini kaldırarak hep birden dua eder gibi yaparlar; ellerini yüzlerine sürerek şarkıya başlarlar. (...) Eviç beste ile makama başlarlar. (...) [Gösteriden sonra] dört tarafı temennalar ile selamlayarak cılbendi omuzlayıp geldikleri gibi meydandan çıkarlar.” (Cevdet Kudret, 2007b: 462-463)

“Kuzu kuzu kestane!” diye sokakları inleyen kestaneçiler (Cevdet Kudret, 2007b: 104), “Haniya taze taze çıtır çıtır gevrek simit!” diye bağırان simitçiler (Cevdet Kudret, 2007b: 111), “Ne alırsan beşer kuruşa, beşer kuruşa!” diye müşteri çekmeye çalışan çarşı esnafı (Cevdet Kudret, 2007b: 252) oyunlarda bir görünüp bir kaybolan meslek erbabları arasındadır.

Bir meslek edinme ve meslekte yükselme hususunda en ilgi çekici bilgiler “Geçmiş Zaman Olur ki” oyununda göze çarpmaktadır. İşi gücü olmayan Kavuklu, şehir şehir dolaşıp kendine bir uğraş aramaktadır. Bir gün yolu Kırşehir’e düşer. Burada kendisine yardımcı olan ahali aracılığıyla bir işe girer. Ahilik geleneğine göre önce çırak, sonra kalfa, ardından usta olur. Ustalığa geçişi ise ahilik töresi gereği törenle gerçekleşir ve Kavuklu şet kuşanıp usta sıfatını alır (Gündoğdu, 1987: 13-26).

Ayrıca “Fotoğrafçı” oyununda Pişekâr, Kavuklu’ya fotoğrafçılık mesleğinin nasıl icra edileceği hususunda kısa bilgiler vermiş (Cevdet Kudret, 2007a: 409-412), oyunlarda “demirci, duvarcı, inzibat memuru, marangoz, kaptan, tayfa, biletçi, seyyar satıcı, emlakçı, banka görevlisi, dondurmacı, hademe, hastabakıcı, nikâh memuru” olarak çalışıp rızkını kazanan insanlar ismen anılmıştır.

3.6. GİYİM-KUŞAM-SÜS

Ortaoyunu metinlerinde halkın gündelik yaşamında tercih ettiği giyim ve süs eşyalarına dair bilgiler pek görülmemekle birlikte, tiplerin kıyafetleri hakkında malumat veren satırlar çokça yer almaktadır. Bu satırlarda dikkati çeken husus, içinde bulunulan dönemin hakim giyim tarzının oyunlara yansıdığıdır.¹⁰⁹

Günümüze uzak dönemlerde oynanan temsillerde, Osmanlı devri giyim kuşamının izleri belirgin olarak görülmektedir. Kavuklu’nun kavuğu, cübbesi, şalvarı, pabuçları

¹⁰⁹ Osmanlı giyim tarzı hakkında bilgi edinmek ve giysi örnekleri görmek için bakınız: Sevin, 1990.

(Cevdet Kudret, 2007b: 229); Pişekâr'ın dilimli külâhı, elifî şalvarı, entarisi, binişi (Cevdet Kudret, 2007b: 441); Denyo'nun fesi, mintanı (Cevdet Kudret, 2007a: 395) bunun en güzel örneğidir.

Giyim kuşam meselesini izah ederken Rum (Balama, Frenk)'a özel olarak değinmek gerekir. “Çivi Baskını” oyununda anlatılanlara göre kıyafetinde Avrupaî bir hava vardır. Silindir şapka, pötikare pantolon, frak, kolalı gömlek, kravat, iskarpin, getr, baston vazgeçilmezleri arasındadır (Cevdet Kudret, 2007a: 278). Rum, bu haliyle Osmanlı döneminde Batılı giyim tarzını benimseyen kesimleri temsil etmektedir.

Gözü kara bir delikanlı olarak takdim edilen Külhanbeyi üzerinden devrin kabadayılarının kıyafetine dair bilgi sahibi olmak mümkündür. Külhanbeyi'nin kıyafetleri arasında fes, ceket, mintan, Fransız pantolon, arkası basık ve yumurta ökçeli iskarpinler (Cevdet Kudret, 2007a: 281) dikkati çekmektedir. Bunlara ek olarak “Sünnet” oyununda “boynunda muska, elinde otuz üçlü bir tespih” bulunduğu anlatılmaktadır (Cevdet Kudret, 2007b: 462). Bir sarhoş kabadayı tipi olarak karşımıza çıkan Tuzsuz ise, elinden içki şişesini ve bıçağını eksik etmemektedir (Cevdet Kudret, 2007b: 240).

Mevcut ortaoyunu metinlerinde kadınların giyim kuşamı hakkında yeterince bilgi bulunmamaktadır. “Büyücü” oyununda “gayet süslü karılar” (Cevdet Kudret, 2007a: 170) şeklinde tarif edilen zenneler, çoğu oyunda “takmış takıştırmış, sürmüş sürüştürmüş, iki dirhem bir çekirdek” kadınlar olarak takdim edilmekte, ancak giyimlerine dair detaylı bir bilgi bulunmamaktadır.

“Büyücü Hoca” oyununda bir ara köçek ve çengilerden de söz açılmıştır. Kavuklu'nun anlattığına göre, köçeklerin üzerinde etrafı sırma işlemeli saçaklı ipek kumaştan yapılmış bir fistan, onun üzerinde altın suyuna batırılmış kemer, sırtında ipek gömlek, onun üzerinde kadife yahut çuhadan yapılmış delme, başında hasır fes, onun üzerinde de ipek ve kenarı sırmayla süslenmiş bir çevre vardır (Cevdet Kudret, 2007a: 203). Çengi kıyafetlerini ise Pişekâr uzun uzun tarif etmiştir: “Efendim benim gördüğüm çenginin başında etrafı altınlarla süslenmiş bir tepelik; alnın tam ortasında yuvarlak ve çok süslenmiş, kaşbastı tabir olunan bir altın; üstünde köçeklerinki gibi altın sırmalarla türlü türlü işlenmiş, kadifeden bir cemdan var. Bunun altında üçetekli tabir olunan ve yenleri adeta dizden aşağı kadar sarkmış, bu da ipekli sırmalarla

süslenmiş, entari; bunun içinde göğsü hemen hemen yarıya kadar açık ipek hilâlî gömlek; üçeteklinin üzerine beline lahuri şal, şalın üzerine de yine altın ve gümüş bağlanmış. (...) Topuklarının biraz yukarısından büzülerek bağlanmış ve topuklarına kadar torbalanmış dökülmüş yine işlemeli ipek şalvar var. (...) Ayağındaki alçak ökçeli, sırma işlemeli pabuçlar mini mini ayakları o kadar güzelleştiriyor ki, görülmeye doyulmaz” (Cevdet Kudret, 2007a: 204).

Yakın zamanda yazılan oyunlarda tiplerin giyim kuşamı üzerinde kısmî değişiklikler yapıldığı görülmektedir. “Geçmiş Zaman Olur ki” oyununda Kavuklu ile Pişekâr, üzerlerindeki geleneksel kıyafetleri çıkartıp bir kenara atmış ve eski elbiselerin altından günümüze uygun elbiseler çıkmıştır. Bunun üzerine Kavuklu “Şimdi bir şeye benzedik.” diyerek eski kıyafetlerinden duyduğu rahatsızlığı dile getirmiştir (Gündoğdu, 1987: 30). Ayrıca “Kavuklu İş Buldu” oyununun başında yer alan notlarda Pişekâr’ın papyon, Kavuklu’nun kravat takması istenmiş (Oral, 2000: 10); “Çevreci” oyununda Kavuklu ile Pişekâr takım elbise giyip kravat takarak palangaya gelmiştir (Özakman, 2012: 225). Bu değişiklikte günümüzün giyim tarzı belirleyici olmuştur.

3.7. HALK HEKİMLİĞİ

“Hamam” ve “Çifte Hamamlar” oyunları halk hekimliği açısından zengin bilgiler içermektedir. “Hamam” oyununda, bir aktarda satılan ve ilaç yapımında kullanılan malzemelerin isimleri sayılmaktadır. Lakin sadece “havlıcan” bitkisinin öksürüğü gidermek için kaynatılıp içildiğinden bahsedilmiş (Cevdet Kudret, 2007b: 51), onun dışındakilerin hangi hastalıklara iyi geldiği belirtilmemiştir. Oyunda sözü edilen ve ilaç yapımında kullanılan malzemeler şunlardır: ayrik kökü, ıhlamur, uluavrat yaprağı, kiraz çöpü, denizkadayıfı, ebucehil karpuzu, ayva yaprağı, kavun karpuz çekirdeği, gelinfeneri, zencefil, tarçın, karahalile, baldırıkara, zırnık, sakız, beyaz balmumu, tatula, yedidükkan süprüntüsü, safran, kısımahmut, çivit, soda, asitborik, hindistancevizi, karamazı, üdulkahar, darı, fülful, sarı ve kırmızı kantaron çiçeği, papatya, ardıç katranı, yılcıktaş, çörekotu, mahlep, telli mürdesenk; vazelin, karabüken, sıçanotu, bitotu (Cevdet Kudret, 2007b: 35-36), dut şurubu, kınakına (Cevdet Kudret, 2007b: 54), üzerlik (Cevdet Kudret, 2007b: 61). Bunlara ek olarak “Hamam” oyununun yeniden yazımı durumunda olan “Çifte Hamamlar”da karanfil, divaridon, hatmi, ketentohumu

(Cevdet Kudret, 2007b: 77) adını taşıyan ve muhtelif sağlık sorunlarına iyi geldiği söylenen malzemelerden de bahsedilmektedir.

“Çeşme” oyununda Tiryaki, Kavuklu ile konuşurken sözü afyon kullanımına getirmiş ve onun zararlarından korunmak için kendince şöyle bir tarif vermiştir: “Nöbetşekeriyle bademi bir güzelce dövüp bal ve kaymakla karıştırarak akşam sabah ikişer kaşık yersin. Afyona cila verir.” (Cevdet Kudret, 2007a: 248)

“Yazıcı” oyununda, mide ağrısı bir türlü geçmeyen Kavuklu hayli zor durumda kalınca karnına “keten tohumu lapası, papatya suyu ve sıcak havlu” ile pansuman yapılmıştır (Kaygılı, 1927). Ancak bu tedavinin sonuç verip vermediği oyunda belirtilmemiştir.

3.8. GEÇİŞ DÖNEMLERİ

Kronolojik olarak bakıldığında doğum, çocuk, evlenme ve ölüm etrafında teşekkül eden ritüeller “geçiş dönemleri” ana başlığı altında toplanmaktadır. Ortaoyunu metinlerinde evlilikle ilgili geleneklerin diğerlerinden daha geniş bir yer tuttuğu görülmektedir. Doğumla ilgili uygulamalara oyunlarda tesadüf edilmezken, çocukluk evresini içine alan gelenekler sünnetle sınırlı kalmıştır. Ölüm meselesi ise ölüm sonrası insanlarda oluşan üzüntü hissinin yansıtılması şeklinde kendine yer bulabilmiştir.

3.8.1. Çocuk

Temsillerde, çocuklar etrafında anlatılan tek gelenek sünnettir. Adını sözü edilen gelenekten alan “Sünnet” oyunu (Cevdet Kudret, 2007b: 439-465) bazı kültürel değerleri de içermektedir. Oyun, Kavuklu’nun oğlunun sünnet edileceği bilgisiyle başlar. Sünnetin düğünlü olması planlanmaktadır. Zenne, Pişekâr’a müracaat edip sünnetçinin bulunması ve düğün hazırlıklarının tamamlaması için ondan yardım ister. Pişekâr’ın öncülüğünde sünnet düğünü için hokkabaz, hayalî, çengi, çalgı, pehlivanlar hazır edilip türlü yemekler pişirilir. Ayrıca sünnet kıyafeti ve sünnetçi de hazır edilir. Ancak sünnet olacağını duyan çocuk kaçıp saklanır. Sünnet töreninin iptal edilmesi düşünülürken Kavuklu’nun sünnetsiz olduğu ortaya çıkar ve çocuk için gelen sünnetçi Kavuklu’yu sünnet eder. Ardından taklitler hayırlı olsun demek için gelip hediyelerini takdim ederler. Lakin ortaoyunu hediyeleri elbette sıra dışı olacaktır. Çelebi pırasa,

Arnavut dana paçası, Cud (Yahudi) kâğıt yelpaze, Balama şaka oyuncağı, Külhanbeyi ise takke getirmiştir. Ardından bütün taklitlerin katılımıyla büyük bir sünnet eğlencesi tertip edilmiştir.

3.8.2. Evlenme

Evlenme gelenekleri pek çok oyunda kendine yer bulmuştur. İlk olarak, kişilerin evlilik kararı almasında etkili olan gerekçelere bakmak gerekir. Çoğu oyunda evlilik yaşının gelmiş olması, kişinin evlenebilmesi için yeterli görülmektedir. Ancak “Gözlemeci”de Kavuklu ile zennenin çok sık görüşmesi sebebiyle adlarının çıkması (Cevdet Kudret, 2007a: 531), “Ödüllü”de zennenin babasının vasiyeti (Cevdet Kudret, 2007b: 323), “Ters Evlenme”de içkiye düşkünlüğü sebebiyle hayatını mahvetmek üzere olan Tuzsuz’un bu yolla düzeleceğinin düşünülmesi evliliğe giden yolu açmıştır. Bu arada evlenecek bireylerin yaş bakımından denk olmaları da önemlidir. “Mahalle Baskını”nda Pişekâr’ın “Altmış yaşındaki adam, on sekiz yaşındaki taze kızı alacak. Yakışık alır mı Hamdi’ciğim?” (Cevdet Kudret, 2007b: 259) demesi bundandır.

Çok sayıda oyunda kız isteme sahnesi görülmektedir. “Ferhad ile Şirin”de Pişekâr, “Allah’ın emri, Peygamber’in kavli ile Şirin Hanım kızımıza talibim.” diye söze başlayıp Şirin’i Ferhat’a istemiştir (Cevdet Kudret, 2007a: 382). “Revani Hanım’ın Kısmeti”nde Pişekâr, Kavuklu için kız istemeye gitmiş, yanlarında şeker ve çiçek götürmüşlerdir (Biçer, 2012: 41). Sema İslim Utandı’dan alınan “Safnaz’ın İzdivacı” oyununda Kavuklu ile Pişekâr, Safnaz’ı istemek için dünür gitmiştir. Damat adayı İlyas Efendi’nin elinde gül demeti ve çikolata vardır. Biraz oturduktan sonra Safnaz elinde kahvelerle içeri girmiş ve isteme süreci başlamıştır. Aynı oyunda Hacı Ağa, Pişekâr’ın kayınvalidesine dünür gidip “Allah’ın emri, Peygamber’in kavliyle sizi kendime istiyorum.” demiştir. “Salak Oğlum”da Pişekâr ile Kavuklu, Selvinaz’ı Tarçın’a istemiştir. Önce kahveler içilip sohbet edilmiş, ardından kız isteme törenine geçmiştir. “Kız evi, naz evidir.” söylemine uygun olarak Selvinaz’ın annesi “Kızımız henüz küçük.” dese de sonradan kızını Tarçın’a vermeye razı olmuştur (Gezen, 1997: 12).

Oyunlarda söz kesme, nişan ve düğün öncesi yapılan hazırlıklar da yer almaktadır. “Salak Oğlum”da, Tarçın’la evlenmekten vazgeçen Selvinaz, Hamza ile sözlenmiş, söz yüzüğü olarak kıza büyük bir tektaş yüzük takılmıştır (Gezen, 1997: 45). Bir müddet

sonra nişan gerçekleşmiş; törende Selvinaz gösterişli bir tuvalet, Hamza ise şık bir smokin giymiştir. Nişan merasiminde kısa bir konuşmadan sonra nişan yüzükleri takılmış, ardından takı merasimine geçilmiştir. Takılar arasında broş, bilezik, Reşat altını vardır (Gezen, 1997: 52). “Eskici Abdi”de Çelebi ile zenne arasında söz kesilmiş, nişan yapılmış, düğün öncesi yeni bir ev kiralanmıştır (Cevdet Kudret, 2007a: 345). “Gözlemeci”de Kavuklu’nun çalıştığı yalının sahibi kına gecesi için büyük bir hazırlığa girişmiştir (Cevdet Kudret, 2007a: 462). “Mahalle Baskını”nda Şalgam Hoca, düğün masraflarının tamamını karşılamayı kabul etmiş, düğünden sonra orada oturmaları için oğlu ile gelinine bir ev alma sözü vermiştir (Cevdet Kudret, 2007b: 273). “Tahir ile Zühre”de Kara Vezir, kızının düğününün şanlarına yakışır bir şekilde olmasını emretmiş, düğün haberini duyurmak için etrafa okuyucular göndermiş, düğün eğlencesi için davul, zurna ve köçekleri hazırlatmıştır (Cevdet Kudret, 2007b: 484-485). “Tireli”de Aslan Bey, şanlarına yakışacak büyük bir düğün yapılabilmesi için yüz masadan oluşan geniş bir alan hazırlatmış, ayrıca türlü düğün yemekleri pişirtmiştir (Cevdet Kudret, 2007b: 590-591).

Oyunlarda düğün ânına ve sonrasına dair fazla malumat bulunmamaktadır. “Çeşme” (Cevdet Kudret, 2007a: 241) ve “Çivi Baskını” (Cevdet Kudret, 2007a: 263-264) oyunlarında, damat tarafı gelini alıp getirmesi için bir düğün konvoyu oluşturup başına da Kavuklu’yu görevlendirmiştir. Kalabalık bir grupla gelin evine ulaşan Kavuklu, “Çivi Baskını”nda gelinin arabaya binişini şu sözlerle anlatmaktadır: “Gelin hazırlanmış, bizi bekliyorlarmış. Arabanın kapısını açtık, iki tarafına karşılıklı ikişer kişi çarşafı bir geçit yolu yaptık. Gelin hanım çalgı, çağınak arasında gayet ağır bir surette teliyle, duvağıyla, elmaslı tacının iki tarafından ta yerlere kadar uzanan pırl pırl tellerini sürüyerek (...) yenge hanımla beraber arabaya bindiler. (...) Çingene saz takımı durur mu birader? ‘Ey gaziler’ diye bir başladılar, artık orası bir mahşere döndü. Kimi ağlar, kimi güler” (Cevdet Kudret, 2007a: 265-266). “Geçmiş Zaman Olur ki”de Kavuklu ile karısı üç gün üç gece süren bir düğünle evlenmiştir (Gündoğdu, 1987: 27). “Ters Evlenme”de ise Tuzsuz “yüz görümlüğü” olarak geline beşibiryerde takmıştır.

Bu arada “Fotoğrafçı” ve “Kanlı Nigar” oyunları, çok eşliliğin görüldüğü ender örneklerdendir. “Fotoğrafçı”da Kürt’ün çok zengin olduğunu duyan Kavuklu, onunla akraba olabilmek için Kürt’ün baldızını ikinci eş olarak almak istemiş, kız da bu evliliğe rıza göstermiştir (Cevdet Kudret, 2007a: 452-453). “Kanlı Nigar”da ise Çelebi, evli

olmasına rağmen başka bir kadınla daha evlilik hayatı yaşamaya başlamış, bu gerçeği iki kadından da yıllarca saklamıştır (Cevdet Kudret, 2007b: 134).

Genel olarak bakıldığında, ortaoyunu temsillerinde yolunda gitmeyen evliliklere, anlaşılmakta hayli zorluk çeken karı-koca tiplerine sıkça rastlanmaktadır. Bu noktada “Büyücü” ve “Bahçe” oyunlarına bakılabilir. “Büyücü”de Kavuklu evli olduğu halde çapkınlık yapmakta (Cevdet Kudret, 2007a: 172), Kavuklu’nun karısı ile halayık Kavuklu’yu dövmeye kalkmakta (Cevdet Kudret, 2007a: 173), Kavuklu karısından bahsederken “cenabet kaltak” demektedir (Cevdet Kudret, 2007a: 173). “Bahçe” oyununda da Kavuklu ile karısı arasında küfürleşmeye varan konuşmalar geçmiştir (Cevdet Kudret, 2007a: 150-151).

“Çeşme” oyununda durum daha vahimdir. Kavuklu’nun Pişekâr’a karısından dert yandığı bir anda dilinden dökülenler, evliliklerinin ne durumda olduğunu göstermesi bakımından önemlidir: “O kadar tembel ki tarif edemem. Akşamları yemek diye ekseriya birbirimizi yeriz. Çamaşır ne yıkar ne yıkadır; bir şey lazım oldu mu kirli sepetine müracaat eder, en beyazı hangisi ise onu alır giyeriz” (Cevdet Kudret, 2007a: 242-243). Oyunun sonu ise, evlilik kurumu açısından hayli sorunludur. Kavuklu, karısının kendisini Çelebi ile aldattığını öğrenmiş, hatta onları aynı evde basmıştır. Ancak buna hiçbir tepki vermeyerek karısını affetmiş, durumu hemen kabullenmiştir (Cevdet Kudret, 2007a: 252-253).

3.8.3. Ölüm

Ortaoyunu temsillerinde ölümle ilgili ritüellere yer verilmemekte, diyaloglarda sadece ölüm sonrası duyulan hüznün göze çarpmaktadır. “Fotoğrafçı”da zenneler, anneleri ölünce perişan olmuş, acılarını unutabilmek için bir müddet Bursa’daki bir akrabalarının yanına gitmişlerdir (Cevdet Kudret, 2007a: 392). “Gözlemeci”de yine zennelerin annesi ölmüş, eski evlerinde psikolojik olarak rahat edemeyen zenneler kendilerine yeni bir ev bulması için Pişekâr’dan yardım istemişlerdir. Pişekâr da başsağlığı dileyip onları teselli etmeye çalışmıştır: “Vah vah! Vah vah! Doğrusu çok müteessir oldum. Ne çare efendim, ölünle beraber ölünmez. Allah sizlere onun toprağı kadar tükenmez ömürler versin, siz sağ olunuz efendim.” (Cevdet Kudret, 2007a: 472)

Güldürü unsurlarının hayli baskın olduğu ortaoyunu temsillerinde, ölüm haberi bile esprili bir dille duyurulmaktadır. “Eskici Abdi” oyunundaki diyaloglar, bunun en tipik örneklerinden biridir. Kavuklu, anne babasının öldüğünü Pişekâr’a bir türlü anlatmayı beceremez. Kavuklu “Göçtüler!” dediğinde, Pişekâr yanlış anlayıp “Eğretiye alsaydınız göçmezlerdi!” cevabını verir. Kavuklu “Sizlere ömür!” diye durumu açıklamaya çalıştığında, Pişekâr ömür sözcüğünü “kömür” şeklinde anlar. Kavuklu dayanamayıp hiddetle “Öldü!” diye bağırdığında, Pişekâr yine anlamazlıktan gelip “Kim gördü!” cevabını verir. Kavuklu “Edirnekapı Mezarlığı’nda uzandılar!” dediğinde, Pişekâr “Lastik gibi mi uzadılar?” diye sorar. Sonunda Kavuklu sinirli bir halde anne babasının öldüğünü üstüne basa basa söyler ve ikili zar zor anlaşıp. (Cevdet Kudret, 2007a: 295-297)

3.9. BÜYÜSEL İÇERİKLİ İNANIŞLAR VE İŞLEMLER

Büyüsel unsurlar bakımından “Büyücü” ve “Büyücü Hoca” oyunları zengin malzemeye sahiptir. “Büyücü”de, keramet sahibi bir kişi olarak takdim edilen Hoca Yakup Efendi, kendisine saygısızlık edenleri tabiatüstü güçlerini kullanarak çarpacağına inanılan bir zattır. Bir insanı dondurmak istediğinde “Estaneke mestaneke dokuzuncu babdan küllühüm püf!” demesi ve elindeki değneği dondurmak istediği kişiye doğru tutması yeterli olmaktadır (Cevdet Kudret, 2007a: 175). Onun sihir kabiliyetine inanmayan Kavuklu ileri geri konuşmaya başlayınca, Hoca Yakup Efendi tarafından dondurulur. Lakin Kavuklu’nun karısı ve Pişekâr aracı olup Hoca Yakup Efendi’yi ikna eder ve o da Kavuklu’yu tekrar özgür bırakır. Bu hadise Kavuklu’nun aklına bir hile getirir. Alacaklılarından kurtulmak isteyen Kavuklu, niyetini açıkça söylemeden Hoca Yakup Efendi’den büyü yapmayı öğrenir ve kapısına dayanan bütün alacaklılarını aynı yöntemle dondurur. Bu sahneyi gören Pişekâr, “Aman, Hamdi’m, ne yaptın? Günah değil mi?” diye tepki gösterse de Kavuklu’ya mani olamaz (Cevdet Kudret, 2007a: 178). Oyunun sonunda, öğrettiği büyü’nün kötü amaçlar için kullanıldığını öğrenen Hoca Yakup Efendi, palangaya gelerek büyü’yü bozar ve herkes özgürlüğüne kavuşur (Cevdet Kudret, 2007a: 184).

“Büyücü” oyununun yeniden yazımı durumunda olan “Büyücü Hoca” oyunu, olay örgüsü bakımından “Büyücü”yle büyük benzerliklere sahiptir. Pişekâr tarafından

“kâinatın teveccühünü kazanmış, şayan-ı hürmet, âlim, fazıl bir zat” (Cevdet Kudret, 2007a: 216) diye takdim edilen Büyücü Hoca, yine tabiatüstü güçlere sahiptir. Kendisine saygısızlık yapan bir kişiyi dondurmak istediğinde “Estepeta mestepeta püfl”, büyüü bozmak istediğinde ise “Efetüha mefetüha püfl” diyerek elindeki değneği o kişiye doğru tutması yeterlidir (Cevdet Kudret, 2007a: 212-213). Onun kudretiyle alay eden Kavuklu, Büyücü Hoca tarafından dondurulur. Ancak Kavuklu’nun karısı ile Pişekâr ricacı olunca Büyücü Hoca, Kavuklu’yu tekrar serbest bırakır. Bu büyüü öğrenirse alacaklılarından rahatlıkla kurtulacağını düşünen Kavuklu, Büyücü Hoca’dan bu işi kendisine de öğretmesini ister. Büyücü Hoca büyü bilinçsiz bir kişi tarafından kullanılırsa “esmayı üzerine sıçratmaktan” korksa da, Kavuklu’nun ısrarlarına dayanamayarak ona işin sırrını öğretir (Cevdet Kudret, 2007a: 214-215). Kavuklu da hiç zaman kaybetmeden borçları tahsil etmek için kapısına dayanan alacaklılarını bu büyü ile dondurur. Hatta bir ara “Bu sayede beş on kuruş kazanır, hem borcumuzu öderiz, hem de çoluk çocuk biraz gün görür be.” diyerek büyü işinden para kazanmayı bile düşünür (Cevdet Kudret, 2007a: 213). Oyunun sonunda, yine Büyücü Hoca imdada yetişir ve palangaya gelerek büyüü bozup dondurulanları serbest bırakır (Cevdet Kudret, 2007a: 214).

“Tahir ile Zühre” oyununda da (Cevdet Kudret, 2007b: 467-503) büyü unsurları önemli bir yer tutmaktadır. Tahir ile Zühre’nin evlenmeye hazırlandıkları günlerde beklenmedik bir şey olur. Kendisi de Tahir’i sevmekte olan Zühre’nin annesi, evliliğe mani olmak için Hoca Allame’ye bir büyü müskası yaptırır. Oyunda “soğukluk muskası” diye nitelendirilen muskayı gizlice kocasının (Kara Vezir’in) sarığının kenarına tutuşturur ve kocası büyüün tesiriyle kızını Tahir’e vermekten vazgeçer. Zühre bir odaya hapsedilir, Tahir ise Mardin Kalesi’ne sürülür. Ancak oyunun sonunda Kavuklu devreye girer ve sarıktaki muskayı çıkartarak büyüü bozar. Yeniden normale dönen Kara Vezir, kızı ile Tahir’in evlenmesine izin verir; büyü yaptırarak her şeyi berbat eden karısını ise Mardin Kalesi’ne sürer.

Olağanüstü güçler söz konusu olduğunda kayarto tipi üzerinde de durmak gerekir. Kayartonun iki belirgin vasfı vardır. İlki karşısında birisi hapsirince çok sinirlenip o kişinin üzerine yürümesi, ikincisi ise tabiatüstü güçlerle irtibat kurabildiğine inanılmasıdır. Kayarto canını sıkan bir durum olduğunda tekerleme türünden yarı anlamlı veya anlamsız kelimeler söyleyerek gizli güçleri yardıma çağırmaktadır. “Çivi

Baskını”nda Kavuklu’yu cine benzeten zennelerden biri onu kovması için kayartodan yardım ister. Kayarto da “Destur! Bismillahi... Püfff! Allahümme... Kerre... Püfff! Ve takinâ... Püf! Üstüme iyilik sağlık, püfff! Gel, gel, Rüküş Hanım yetiş!” (Cevdet Kudret, 2007a: 270) diyerek Kavuklu’ya doğru üfler. Benzer sahnenin “Hamam” oyununda “Nacakur nacakur, taturki taturki, nacakur asa taturki!” (Cevdet Kudret, 2007b: 39), “Ödüllü”de ise “Aguhi manuka! Aguhi manuka!” (Cevdet Kudret, 2007b: 338) sözleri sarf edilerek yaşandığı görülmüştür.

Oyunlardaki büyüsel unsurlardan bahsederken “Meyhane Âlemi”, “Ters Evlenme” ve “Revani Hanım’ın Kısmeti” oyunlarında karşımıza çıkan “fal”dan da söz etmek gerekir. “Meyhane Âlemi” oyununda Kavuklu, Hindistan’da kum falı baktırıp kendisini nasıl bir hayatın beklediğini öğrenmeye çalışmıştır (Cevdet Kudret, 2007b: 616-617). “Ters Evlenme”de bir falcı kadın, sokakta oturan Kavuklu’ya el falı bakmış ve söylediklerinin tamamının doğru çıkması Kavuklu’yu hayli şaşırtmıştır. “Revani Hanım’ın Kısmeti”nde ise (Biçer, 2012: 5-60), babasının ruhunu kendi bedeninde yaşattığını ve bu sayede gaipten haberler alabildiğini iddia eden Revani Hanım, hem falcı hem de büyücü olarak faaliyet göstermekte, bu işlerden hayli para kazanmaktadır.

Zennelerin Kavuklu’yu bir türbeye/evliyaya benzetmesi sonucu oluşan diyaloglar (Cevdet Kudret, 2007b: 480; 524), ağzına tükürülen kişinin tükürenin huyunu aldığıнын söylenmesi (Cevdet Kudret, 2007a: 201), burnun ucundaki ben’in uğur getireceğine inanılması (Cevdet Kudret, 2007a: 357) sonucu ortaya çıkan durumlar da büyüsel işlemler kapsamında değerlendirilebilir. Bu noktada “Gözlemeci” oyununda yer alan “niyet taşı tutma” geleneğine de değinmek gerekir. Oyunda söylendiğine göre, bir kişi avuçlarından birine bir taş saklamakta, dilek tutan kişi de taş saklı olan eli tahmin etmeye çalışmaktadır. Eğer o kişi taş olan avcu bulabilirse dileğinin gerçek olacağı hissiyle mutlu olmakta, aksi durumda ümidini yitirmektedir. Kavuklu, bu inanışı oyunda şu sözlerle anlatmaktadır: “Canım haniya kadınlar niyet tutarlar ya! Bir dileği vardır da ‘Acaba olacak mı?’ diye niyet tutarlar. Mesela ben bir avucuma ufak bir taş parçası alırım, onlardan biri de ‘Eğer dileğim olacaksa taş, olmayacaksa boş çıksın.’ der, vurur. Taşlı elime vurursa ‘İşim olacak.’ diye teselli bulur.” (Cevdet Kudret, 2007a: 476)

Bütün bunlar, ortaoyununda komik unsurunun öne çıktığını göstermesi bakımından önemlidir. Bir yandan hurafeler eleştirilirken diğer yandan kelime oyunları veya “şaşırtıcı son”la komik oluşturulmaktadır.

3.10. HALK EDEBİYATI

3.10.1. Alkışlar ve Kargışlar

Şükran duygularını ifade etmek için kullanılan iyi niyet sözlerine “alkış”, bir kişiye karşı kötü niyet bildiren sözlere ise “kargış” denilmektedir. Ortaoyunu metinlerinde her ikisi de görülmekle birlikte, bilhassa kargış örneklerinin sayısı fazladır. Kavuklu’nun hemen hepsinin içinde bulunduğu bu türden diyaloglar en çok “kayarto, Hırbo, Kayserili” ile Kavuklu arasında geçmektedir. Oyunlarda rastlanan bazı kargış ve alkış örnekleri şu şekildedir:

“Çenen tutulsun fellah.” (Cevdet Kudret, 2007a: 193)

“Elin ayağın büzülsün.” (Cevdet Kudret, 2007b: 481)

“Gözün patlasın. Canın çıksın. Ciğerini itler yesin.” (Cevdet Kudret, 2007a: 147)

“Hay Allah belanı versin.” (Cevdet Kudret, 2007b: 219)

“Hay Allah cezanı versin de dayanacak yerin kalmasın.” (Cevdet Kudret, 2007a: 200)

“İki gözün bir delikten fırlasın.” (Cevdet Kudret, 2007a: 222)

“İki gözün kör olsun da sürün inşallah.” (Cevdet Kudret, 2007b: 367)

“Tutulası çenen dursun, kısılası sedan da çıkmasın.” (Cevdet Kudret, 2007a: 201)

“Allah ne muradın varsa versin. Allah tuttuğunu altın eylesin. Allah iki cihanda aziz eylesin. Allah uzun ömürler ihsan buyursun.” (Büyükkarın, 1987: 218)

“Ayakların Kâbe’ye varsın.” (Cevdet Kudret, 2007b: 308)

“Hak nazardan saklasın.” (Cevdet Kudret, 2007a: 355)

“İki cihanda aziz ol.” (Cevdet Kudret, 2007a: 386)

“Safada daim ol.” (Cevdet Kudret, 2007a: 212)

“Uğurlu, kademli olsun. Allah hayırlı etsin.” (Cevdet Kudret, 2007a: 533)

3.10.2. Atasözleri

İnsanlara öğüt verip yol gösteren ve kesin bir hüküm gibi nakledilen sözler “atasözü” olarak adlandırılmaktadır. Mevcut ortaoyunu metinleri atasözü açısından hayli zengin olup bu sözler çoğunlukla Pişekâr tarafından dillendirilmektedir. Bunda, Pişekâr’ın oyunlarda “akıl hocası” rolünü üstlenmesinin payı büyüktür. Tespit edilebilen atasözlerini şu şekilde sıralamak mümkündür:

“Acele işe şeytan karışır.” (Gezen, 1997: 42)

“Aç ayı oynamaz.” (Cevdet Kudret, 2007a: 272)

“Aç tavuk kendini arpa ambarında zannedermiş.” (Cevdet Kudret, 2007b: 531; Bilginer, 2001: 74)

“Ağaç, fidanken eğilir.” (Kaygılı, 1927)

“Ak akça kara gün içindir.” (Cevdet Kudret, 2007a: 114)

“Ateş olmayan yerde duman olmaz.” (Cevdet Kudret, 2007a: 247)

“Bakılmazsa dağ olur, bakılırsa bağ olur.” (Cevdet Kudret, 2007a: 129)

“Bir çiçekle yaz olmaz.” (Cevdet Kudret, 2007b: 133)

“Bir musibet bin nasihatten iyidir.” (Bilginer, 2003: 55)

“Dağ başından duman, insan başından dert (keder) eksik olmaz.” (Cevdet Kudret, 2007a: 270; 472; 487)

“Dağ dağa kavuşmaz, fakat insan insana kavuşur.” (Cevdet Kudret, 2007b: 316; 376)

“Demir tavında dövülür.” (Cevdet Kudret, 2007a: 149)

“Derdini söylemeyen, derman bulamaz.” (Cevdet Kudret, 2007a: 270; 383)

- “Duvarı nem, insanı gam yıkar.” (Bilginer, 2003: 11)
- “Eceli gelen köpek, cami duvarına siyer.” (Cevdet Kudret, 2007a: 328)
- “El, elden üstündür.” (Cevdet Kudret, 2007b: 349)
- “Elden gelen öğün olmaz, o da vaktinde bulunmaz.” (Bilginer, 2001: 48)
- “Eski dost, düşman olmaz.” (Cevdet Kudret, 2007a: 458)
- “Eskiye rağbet olaydı bitpazarına nur yağardı.” (Gündoğdu, 1987: 53)
- “Fare sığmadığı deliğe, bir de peşine kabak takarmış.” (Cevdet Kudret, 2007b: 148)
- “Gecenin hayrındansa gündüzün şerri evladır.” (Gündoğdu, 1987: 13)
- “Görünen köy kılavuz istemez.” (“Safinaz’ın İzdivacı”)
- “Göz görmeyince gönül katlanır.” (Büyükarkın, 1987: 231)
- “Gözden ırak olan, gönülden de ırak olur.” (Cevdet Kudret, 2007a: 332; Cevdet Kudret, 2007b: 322)
- “Her kuşun eti yenmez.” (Cevdet Kudret, 2007a: 373; Cevdet Kudret, 2007b: 94)
- “Hiddetle kalkan zararlar oturur.” (Cevdet Kudret, 2007a: 222)
- “Horoz ölmüş, gözü çöplükte kalmış.” (Cevdet Kudret, 2007a: 383)
- “İğreti ata binen çabuk iner.” (Büyükarkın, 1987: 258)
- “İnsanın alacası içerdedir.” (Cevdet Kudret, 2007a: 322)
- “İti an, çomağı hazırla.” (Cevdet Kudret, 2007a: 128)
- “Kabahati gelin etmişler, kimse üstüne almamış.” (Cevdet Kudret, 2007a: 326)
- “Kambarsız düğün olmaz.” (Cevdet Kudret, 2007a: 286; 516; Cevdet Kudret, 2007b: 221)
- “Kendi düşen ağlamaz.” (Kaygılı, 1927)
- “Keskin sirke, küpüne zarar.” (Gündoğdu, 1987: 58)

- “Kızım sana söylüyorum, gelinim sen anla.” (Cevdet Kudret, 2007b: 487)
- “Komşuda pişer, bize de düşer.” (Cevdet Kudret, 2007b: 278)
- “Kurda boynun neden kalın demişler; kendi işimi kendim görürüm de ondan demiş.” (Cevdet Kudret, 2007a: 282)
- “Lafla peynir gemisi yürümez.” (Cevdet Kudret, 2007b: 360)
- “Mal, canın yongasıdır.” (Cevdet Kudret, 2007b: 28; 155; 518)
- “Minareyi çalan, kılıfını hazırlar.” (Bilginer, 2003: 49)
- “Pazarlıksız (kavilsiz) giren, haksız çıkar.” (Cevdet Kudret, 2007a: 317; 470; Cevdet Kudret, 2007b: 131)
- “Sağır işitmez, uydurur.” (Cevdet Kudret, 2007b: 26)
- “Söyleyenden dinleyen arif gerek.” (Cevdet Kudret, 2007a: 200; 463; 468; Cevdet Kudret, 2007b: 216; 285; 381)
- “Tatlı dil, güler yüz yılanı kovuğundan çıkarır.” (Cevdet Kudret, 2007a: 422)
- “Ummadığın taş, baş yarar.” (Cevdet Kudret, 2007b: 547)
- “Üzümünü ye de bağını sorma.” (Cevdet Kudret, 2007b: 101)
- “Zenginin (kibarın) gözü perdeli olur.” (Cevdet Kudret, 2007b: 258; 278)
- “Züğürt olup düşünmektense uyuz olup kaşınmak daha evladır.” (Kaygılı, 1927)¹¹⁰

Bunların dışında, kaynaklarda geçmeyen ancak atasözü şeklinde kullanıldığı tahmin edilen “Kırk Arap’ın akıllı bir incir çekirdeğindeymiş, onu da kuş kapmış.” (Cevdet Kudret, 2007b: 164) sözüne “Kızlar Ağası” oyununda rastlanmıştır.

3.10.3. Deyimler

Mutlaka mecaz anlamda kullanılan ve en az iki kelimeden oluşan kalıplaşmış sözlere “deyim” denilmektedir. Anlatıma canlılık kazandırıp düşüncüyü güçlendirmeleri,

¹¹⁰ Yukarıdaki atasözlerinin hangi durumlarda kullanıldığını görmek için bakınız: Parlatır, 2008a.

deyimlerin en belirgin vasıfları arasındadır. Ortaoyunu metinlerinde yüzlerce deyim yer almakta olup bu kalıp sözler palangadaki hemen her tip tarafından söylenebilmektedir. Oyunlarda tespit edilen deyimlerden birkaçı şu şekildedir:

“Aklını başına topla, yoksa külahları değişiriz.” (Cevdet Kudret, 2007a: 138)

“Atı alan Üsküdar’ı geçti.” (Büyükarkın, 1987: 258)

“Benimle selamı sabahı kes.” (Cevdet Kudret, 2007a: 246)

“Dostlar alışverişte görsün.” (Cevdet Kudret, 2007a: 251)

“Etliye sütlüye karışmasın.” (Genç Oyuncular, 1962: 59)

“İsmail, tası tarağı topla.” (Cevdet Kudret, 2007b: 366)

“Kaş yaparken göz çıkarırız.” (Cevdet Kudret, 2007a: 129)

“Kuru gürültüye pabuç bırakanlardan değilim.” (Cevdet Kudret, 2007b: 365)

“Lâmı cimi yok.” (Cevdet Kudret, 2007a: 142)

“Örtbas edelim.” (Cevdet Kudret, 2007b: 136)

“Pişmiş aş su kattın, bir çuval inciri berbat ettin.” (Cevdet Kudret, 2007b: 281-282)

“Saman altından su yürütürsün.” (Cevdet Kudret, 2007b: 607)

“Senin aradığın kantar, Bursa’da kestane tartar.” (Cevdet Kudret, 2007a: 417)

“Sermayeyi kediye yükleyeceğiz.” (Kaygılı, 1927)

“Sonra da zeytinyağı gibi suyun üstüne çıkar.” (Cevdet Kudret, 2007a: 244)

“Ununu elemiş, eleğini asmış.” (Cevdet Kudret, 2007b: 607)

“Yerin kulağı vardır.” (Cevdet Kudret, 2007b: 278)¹¹¹

¹¹¹ Yukarıdaki deyimlerin hangi durumlarda kullanıldığını görmek için bakınız: Parlatır, 2008b.

3.10.4. Maniler

Ortaoyunu temsillerinde mani denilince akla gelen ilk isim Külhanbeyi'dir. Zurnacının çaldığı havaya uygun olarak bazen palangaya girerken bazen de palangaya girdikten bir müddet sonra bir mani söylediği görülmektedir. Külhanbeyi'nin oyunlarda yer alan manileri şu şekildedir:

Adam aman nem alır

Yatma güzel toprakta mah cemalin nem alır

Gökten Azrail inse candan başka nem alır (Cevdet Kudret, 2007a: 140)

Adam aman güle naz

Bülbül kanadın kırılısın neden ettin güle naz

İndim yarin bahçesine ağlayan çok gülen az (Cevdet Kudret, 2007a: 141)

Adam aman ne dersin

Çiftçi mahsulden başka ne toplasın ne dersin

Moruk geldik meydana sen bu işe ne dersin (Cevdet Kudret, 2007a: 281)

Adam aman sorsan a

Bana sordun bilmedim başkasına sorsan a

Sana cevap veren yok ki bir de bana sorsan a (Cevdet Kudret, 2007a: 281)

Adam aman kuleden

Ses geliyor kuleden

O kaş, o göz değil mi

Beni sana kul eden (Cevdet Kudret, 2007b: 554)

Aşşaları geze geldik

İnci mercan dize geldik

Benim hürmetli efendim

Arzuladık size geldik (Cevdet Kudret, 2007a: 144)

Mariz yedik moruktan
 Helva olmaz koruktan
 Seller akar oluktan
 Kesilmedik soluktan (Cevdet Kudret, 2007a: 281)

Ben çıkarsam aradan
 Kurtulma sen yaradan
 Korkmam yüzü karadan
 Düşmem yine sıradan (Cevdet Kudret, 2007a: 282)

“Bahçe” oyununda Pişekâr bir ara çalgılı kahvehanelerdeki mani söyleme geleneğinden bahseder. Geleneğe göre, kendine güvenen gençler bu kahvehanelere gelip mani yarışmaları düzenlemektedir. Bir manici belirlediği ayağa uygun bir mısra söylemekte ve ikinci mısraı karşısındakinin bulmasını istemektedir. Pişekâr bu geleneği Kavuklu’ya anlattıktan sonra Külhanbeyi ile bir deneme yapmıştır:

Pişekâr:
 Adam aman cin eler
 Süleyman kurdu binayı toprağını cin eler

Külhanbeyi:
 Adam aman cin eler
 Süleyman kurdu binayı toprağını cin eler
 Bak şu sanatkâr ustaya neler yapmış şekerci neler (Cevdet Kudret, 2007a: 143)

“Bahçe”de Külhanbeyi ile bir mani söyleyen Pişekâr, “Mahalle Baskını” oyununda tek başına iki mani dörtlüğü zikretmiştir:

Tahtadan fener yaparım
 Çıkamaz sokağa saparım
 Arkadaşım ayı olmuş
 Burnuna halka takarım (Cevdet Kudret, 2007b: 254)

Halayıklar halayıklar
 Ocak başında sayıklar
 Davulun sesin işitince
 Pirincin taşın ayıklar (Cevdet Kudret, 2007b: 254)

Külhanbeyi ve Pişekâr dışında başka taklitler de zaman zaman mani söylemiştir. Onlardan biri Matiz’dir. “Ödüllü” oyununda Kavuklu ile güreşmek için palangaya gelen Matiz, arka arkaya üç mani okumuştur:

Adam aman gül ellere
 Göğsüne hercai menekşe yakışır gül ellere
 Kendine bir dikiz et sonra da gül ellere (Cevdet Kudret, 2007b: 362)

Adam aman karıştır
 Boyu uzun kumaşın eni de on karıştır
 Ne bilmediğine karış ne de fesat karıştır (Cevdet Kudret, 2007b: 362)

Adam aman kesenin
 Bilmem içi dolu mu koynundaki kesenin
 Şaşarım ben aklına sen gibi yol kesenin (Cevdet Kudret, 2007b: 362)

“Meyhane Âlemi” oyununda, bir meyhanede toplanan taklitlerin bir taraftan rakı içip eğlenirken diğer taraftan peşi sıra maniler okudukları görülmektedir. Ermeni, Çakır ve Harabat’ın okudukları maniler şu şekildedir:

Ermeni:
 Adam aman de gelmez
 Ben o yâre gel derim gelirim der de gelmez
 Beni derde düşürür kendisi derde gelmez

Ermeni:
 Adam aman karaya
 Akdeniz’de kaptan idim gemim düştü karaya
 Küçükükten mail oldum kaşı gözü karaya

Çakır:

Adam aman kapudan

Köşklü attı narayı çıktı kola kapudan

Biz de ihvan arzuladık geldik kola kapudan

Harabat:

Adam aman yara sar

Hekim isen nabzıma bak cerrah isen yara sar

Değme insan asamaz asar ise yar asar

Ermeni:

Adam aman yakamaz

Terzi elin kırılısın bedenim bol yakam az

Ermeni'de güzel çoktur ama Urum kadar yakamaz

Çakır:

Adam aman yara bir

Vurma tabip neşterini fitil üç beş yara bir

Koç kurban keseyim kavuşursam yara bir

Harabat:

Adam aman gelene

Buna hovarda meclisi derler merhaba her gelene

Çünkü cambaz değildik yanında hergelene

Ermeni:

Adam aman yakandan

Bunca mahpus yatar yakınmadan yakandan

Değme insan kurtaramaz yapışırsam yakandan

Çakır:

Adam aman zarına

Hep yek attın düşeş düştü zarına
Bana kafa kesme kuserim mezarına

Harabat:

Adam aman cısını
İçeriz dud-ı siyahı çekeriz acısını
Bize yan bakanın kovarız bacısını (Cevdet Kudret, 2007b: 639-640)

“Kunduracı” oyununda Çelebi’yle randevulaşmaya çalışan zenne, Kavuklu aracılığıyla ona bir mani dörtlüğü iletmek istemiş, ancak Kavuklu sözleri yanlış aktarınca ortaya komik bir mani çıkmıştır. Zenne ile Kavuklu’nun dilinden dökülen mani dörtlükleri şu şekildedir:

Zenne:

Karanfilsin kararın yok
Gonca gülsün morarın yok
Ben seni severim amma
Senin ondan haberin yok

Kavuklu:

Karanfilsin kararın yok
Boz eşeksin tımarın yok
Ben seni sevmem amma
Senin benden haberin yok (Cevdet Kudret, 2007b: 238)

3.10.5. Ninniler

Bir çocuğu uyutmak veya avutmak için anneler tarafından söylenen ezgili sözler “ninni” olarak adlandırılmaktadır. “Kunduracı” oyununda zenne, kapısına gelen Kavuklu’yu kandırmak için sanki evde çocuk uyutuyormuşçasına şu ninniye söylemiştir:

Eee eee eee eee
Bol sovanlı börölce
Yesin yavrum doyunca

Karga seni tutarım
 Kanadını yolarım
 Yelpazeler yaparım
 Kışın mangal yakarım
 Yazın sinek kovarım
 Ninni (Cevdet Kudret, 2007b: 239)

Osman Cemal Kaygılı tarafından *Akşam* gazetesinde tefrika edilen “Yazıcı” oyununda ise Doktor Safiye Hanım kucağındaki çocuğunu uyutmak için iki ninni okumuştur:

Dandini dandini danalar
 Müjde size analar
 Tıka basa süt dolar
 Bütün damacanalar

Dandini torba yoğurdu
 Seni kimler doğurdu
 Annen tatlı kaynattı
 Baban hamur yoğurdu

E e ee’si de var ninni
 Oğlumun memesi de var ninni! (Kaygılı, 1927)

Hastaya ilaç lazım
 İlaça güllaç lazım
 Yastıkları atmaya
 Usta bir hallaç lazım

Eczacı pamuk getir
 Geç kalma, çabuk getir
 Biraz asit laktikle
 Bir parça koruk getir

Oğlum şurup istiyor
 Durup durup istiyor
 Kalbinde çarpıntı var
 Vurup vurup istiyor

Doktor, doktor, hu doktor
 Gözleri ahu doktor
 Usandım solfatodan
 İnsaf be yahu doktor

E e yavruma ninni
 Hazırlayın “kinin”ni (Kaygılı, 1927)

3.11. ÇOCUK OYUNLARI

Ortaoyunu metinlerinde, büyük bölümü çocuk oyunları kapsamına giren bazı oyunlara rastlanmaktadır. Bu noktada en zengin malzeme “Gözlemeci” oyununda karşımıza çıkmaktadır. Zenneler, Hırbo’nun yanında gözlemeci çırağı olarak işe başlayan Kavuklu’yu bir türlü rahat bırakmazlar ve Hırbo mal almak için dışarı çıktığı anda hemen dükkâna gelip çocuklar arasında yaygın olan bir oyunu oynamayı önerirler. Onların işveli hallerine karşı koyamayan Kavuklu, her defasında zennelerin oyun oynama teklifini kabul eder. Bütün oyunlarda ebe seçmek için aynı yöntem uygulanır. Oyunculardan biri, yerden bir taş alır ve diğer oyuncular görmeden o taşı bir avcuna saklar. Sonra karşısındaki oyunculardan birine yumruk halinde sıktığı ellerini uzatıp içinde taş olmayan avcu bulmasını ister. Boş eli açtıran oyuncu kurtulur, taş olan eli açtıran oyuncu ise ebe olur. Bu uygulama, bir oyuncu taşı bulup ebe olana kadar tekrar eder. Gözlemeci” oyununda yapılan uygulamada her defasında Kavuklu taş olan avcu açtırmış ve ebe olmaktan kurtulamamıştır.

“Gözlemeci”de zenneler ile Kavuklu’nun oynadığı ilk oyun “körebe”dir. Gözleri bir bezle/mendille bağlanan Kavuklu, bu haldeyken zennelerden birini yakalamaya çalışacak, yakaladığı kişi ebe olacaktır. Zenneler tarafından gözleri bağlanan Kavuklu, yere çömelir ve önce zennelerin sorularına cevap verir. Bu sorular ve onlara verilen

cevaplar bir oyun tekerlemesidir. Ardından Kavuklu ayağa fırlayıp sesleri takip ederek zennelerden birini yakalamaya çalışır. Bu esnada dükkâna gelen Hırbo’yu fark edemez ve iş saatinde oyun oynadığı için ondan azar işitir. Oyunda yer alan tekerleme şu şekildedir:

I. Zenne: Ebe ne arıyorsun?

Kavuklu: İğne iplik.

I. Zenne: İğne ipliği ne yapacaksın?

Kavuklu: Torba dikeceğim.

II. Zenne: Torbayı ne yapacaksın?

Kavuklu: Taş toplayacağım.

II. Zenne: Taşı ne yapacaksın?

Kavuklu: Hamam.

II. Zenne: Hamamı ne yapacaksın?

Kavuklu: Sizin kel başınızı yıkayacağım. (*Der ve hücum eder.*)¹¹² (Cevdet Kudret, 2007a: 478-480)

İkinci oyun, “uma uma da kapamazsın” adını taşımaktadır. Oyuncular birbirlerinin belinden tutarak arka arkaya dizilecek, en öndeki oyuncu anne, diğerleri ise yavru rolünde olacaktır. Ardından ebe, yavrulardan birini kapmaya çalışırken anne yavrularını korumak için uğraşacak, bu esnada sürekli olarak “uma uma da kapamazsın” diye bağıracaktır. Kavuklu ile zenneler bu oyuna başladıktan bir müddet sonra yine Kavuklu’nun ustası olan Hırbo gelmiş ve zenneler evlerine kaçmak zorunda kalmıştır. (Cevdet Kudret, 2007a: 484-485)

Üçüncü oyun, “yumruk oyunu”dur.¹¹³ Ebe, yumruklarını sıkıp üst üste koyar ve ileriye doğru uzatır. Ardından diğer oyuncular ebenin yumruğunu açabilmek için uğraşır, ancak başarılı olamaz. Bunun üzerine bütün oyuncular yumruk şeklinde sıktıkları ellerini bir sakal gibi çenelerine koyup kendi etraflarında dönerek “Vay benim köse sakalım!” diye bağırmaya başlarlar. Oyunun en hareketli yerinde yine Hırbo gelir

¹¹² Herhangi bir çocuk oyununda geçmemekle birlikte, aynı tekerlemenin “Ödüllü” oyununda da söylendiği görülmektedir (Cevdet Kudret, 2007b: 349).

¹¹³ Bu isim tarafımızdan verilmiştir. Zenneler önce “ebe ne arıyorsun” oyununu oynamayı önermiş, ancak o oyunda ebenin gözlerinin bağlanması gerektiği için Kavuklu bunu kabul etmemiştir. Ardından “ebenin sınıksı tuttuğu yumruklarını açma” esasına dayanan bu oyuna geçilmiş, lakin oyunun adının söylenmesi unutulmuştur.

ve oyun bozulur. Yumruk oyununda ebenin yumruklarını açabilmek için uğraşan oyuncular ile ebe şu oyun tekerlemesini söylemiştir:

Zenne: Açıl kilit açıl!

Kavuklu: Açılmaz.

Zenne: Anahtarı nerede?

Kavuklu: Suyu düştü.

Zenne: Su nerede?

Kavuklu: İnek içti.

Zenne: İnek nerede?

Kavuklu: Dağa kaçtı.

Zenne: Dağ nerede?

Kavuklu: Yandı.

Zenne: Külleri ne oldu?

Kavuklu: Savruldu.¹¹⁴ (Cevdet Kudret, 2007a: 491-492)

Dördüncü oyunun adı “ebe ne arıyorsun” şeklindedir. Ebenin gözleri bir mendille bağlanacak ve yere çömelen ebe orada ne aradığına dair diğer oyuncuların sorduğu sorulara cevap vermeye çalışacaktır. Lakin Hırbo’nun gelmesi üzerine oyun yarıda kaldığı için oyunun detayı hakkında malumat sahibi değiliz. Bu arada, oyuncuların ebe ile konuşmaları esnasında “körebe” oyununda söylenen oyun tekerlemesinin tekrarlandığı görülmüştür. (Cevdet Kudret, 2007a: 497)

Beşinci oyun “saklambaç”tır. Ebe, bir yere başını koyup diğer oyuncular saklanana kadar bekleyecek, en son oyuncu da saklandıktan sonra onları aramaya koyulacaktır. Ebenin bulduğu ilk kişi onun yerine ebe olacak ve oyun bu şekilde sürüp gidecektir. Kavuklu, zenneler saklanana kadar başını dükkânın tezgâhına koyup beklemeye başlar. O esnada palangaya gelen Hırbo’yu fark edemez ve işini yapmadığı gerekçesiyle yine ondan azar işitir. (Cevdet Kudret, 2007a: 503)

¹¹⁴ Herhangi bir çocuk oyununda geçmemekle birlikte, aynı tekerlemenin “Sünnet” oyununda da söylendiği görülmektedir (Cevdet Kudret, 2007b: 450). Ayrıca bu tekerleme, yakın zamanda yazılan “Hayırlı Evlat” oyununda birkaç kelimesi değişmiş haliyle yine karşımıza çıkmaktadır (Bilginer, 2001: 32-33).

“Gözlemeci”deki son oyun “el el üstünde kimin eli var”dır. Ebe, rûkû pozisyonunda yere eğilecek, diğer oyuncular ellerini üst üste gelecek şekilde ebenin sırtına koyacaklar ve ebe en üstte kimin eli olduğunu bilmeye çalışacaktır. Oyuncular ellerini koyarken ebenin sırtına sertçe vurmaya da ihmal etmeyecektir. Kavuklu, yere doğru eğilip zennelerden hangisinin elinin üstte olduğunu tahmin etmeye çalışırken yine Hırbo’nun geldiğini fark edemez ve ondan azar işitir. (Cevdet Kudret, 2007a: 517)

Bu arada, nasıl oynandıkları söylenmese de “Gözlemeci”de çok sayıda oyun adının anıldığı görülmektedir. Bunlar arasında “balık kaçtı kovuklardan guk dedi, yüzük, birdirbir, adım atlama, paça pişti, hamam kızdı (Cevdet Kudret, 2007a: 516-517), misafirlik (Cevdet Kudret, 2007a: 523), köşe kapmaca (Cevdet Kudret, 2007a: 529) sayılabilir. Bazı oyun isimlerinin güldürü sağlamak için uydurulduğu aşıkardır. Bu arada Kavuklu ile Zenneler bir ara iskambil de oynamıştır (Cevdet Kudret, 2007a: 529-531).

Ayrıca “Eskici Abdi”de “adım atlama” oyununun yine ismen anıldığı (Cevdet Kudret, 2007a: 299), “Ödüllü”de kaybedenin kazanana bir fayton vermesi şartıyla “lades” oyunu oynandığı (Cevdet Kudret, 2007b: 331), çok sayıda oyunda cami avlusunda “ceviz oyunu” oynayan çocuklardan bahsedildiği görülmektedir.

3.12. EĞLENCE HAYATI

İzleyenlere hoşça vakit geçirtmeyi temel gaye edinen ortaoyunu temsillerinde eğlence/coşku içeren sahneler hayli fazladır. Onlardan birine “Bahçe” oyununda tesadüf edilmektedir. Oyunda, Çelebi’nin babadan kalma bahçesi bir eğlence mekânı haline getirilmiştir. Lakin burası herkesin değil seçkin insanların yeridir. Bu yüzden Pişekâr, bahçede çalışmak isteyen Kavuklu’ya “Efendim, işte o olmaz. Zira oraya gelecek müşteriler gayet kibar, terbiyeli, zengin kimselerdir. Nasıl olur iki gözüm.” (Cevdet Kudret, 2007a: 132) diyerek olumsuz yanıt vermiştir. Ayrıca oyunun sonuna doğru zurna, keman, ut, klarnet, tef ve iki çengi eşliğinde büyük bir eğlence tertip edildiği görülmektedir. Bu sahne oyunda şu şekilde anlatılmıştır: “Saz sesleri, ziller. Çengiler çalarak, oynayarak meydana gelirler. Kavuklu da çengilere karışarak oynamaya başlar. Derken bahçe müşterileri nara atarak hepsi de çengilere karışır. Kimisi el çırpır, kimisi ‘Ya hey!’ diye nara atar.” (Cevdet Kudret, 2007a: 161) Lakin eğlencenin de bir adabı

olmalıdır. Mahalle arasında, çoluk çocuğun yakınında çalgılı, çengili bir âleme mahalleli tepki gösterir. Oyunda ahalinin sözcüsü durumundaki kişi Matiz'dir. Mahalle arasında böylesine bir eğlence yerinin açılmasının sakıncalı olduğunu söyleyerek bahçeyi kapatır (Cevdet Kudret, 2007a: 161). İtirazını dile getirirken sık sık “çocuk” vurgusu yapması dikkate değerdir. Matiz, böyle bir yerin çocukların ahlakını bozacağı kanaatindedir.

“Hamam” oyunu da eğlence unsurları bakımından hayli zengindir. Çelebi'nin babadan kalma hamamlarını işletmek istemesi sonucu, mahallede birer kadın ve erkek hamamının hizmete girmesi ahaliyi hayli mutlu etmiş; bilhassa kadınlar gerek hamam içinde gerek hamam önünde eğlenceler tertip etmişlerdir. Onların birinde Kavuklu'nun da eğlenceye dahil olmasıyla coşkunun dozu iyice artmış ve şöyle bir diyalog duyulmuştur:

“Ana Kadın: Bir Hecalim var, her kime?

Diğerleri: Şu Kavuklu'nun göbeğine.

Hepsi: Yaa hey! Yaa hey! Yaa hey! Aman da maşallah!” (Cevdet Kudret, 2007b: 39)

Eski İstanbul'a dair gözlemlerini not eden Ali Rıza Bey, çengilerin tertip ettikleri eğlenceleri anlatırken hazır bulunan çalgıcıların “Bir Hocalim var ya kime? Al pulluya, ya hey!” diye bağırdıklarını söylemektedir (Ali Rıza Bey, 2001: 187). “Hamam” oyununda geçen yukarıdaki sahne, Ali Rıza Bey'in dile getirdiği çengi eğlencelerini hatırlatmaktadır.

“Kâğıthane Safası” oyununda bir kır kahvehanesi işleten Kavuklu, müşterilerinin gönlünü hoş tutmak için her yolu denemiş, yeri geldiğinde onlara rakı ikram etmekten bile geri kalmamıştır. Hatta oyunun sonlarına doğru müşterilerin talebi üzerine bir çalgı ve çengi ekibi bulup kır kahvehanesinde büyük bir eğlence tertip etmiştir. Eğlencenin başlangıcı oyunda şu şekilde anlatılmaktadır: “Bir ara bir ufak sandal içinde Çingeneler çiftenara, üç dört keman, ut, dayreler çalarak, oynayarak yaklaşırlar; dışarıya çıkarlar, çalmaya başlarlar.” (Cevdet Kudret, 2007b: 116)

“Kızlar Ağası” oyununda geniş katılımlı başka bir eğlence sahnesi daha görülmektedir. Hacca gidip dünya nimetlerinden elini eteğini çekmeye hazırlanan Kızlar Ağası, köşkünde son bir eğlence tertip etmek istemiş, Kavuklu ile Pişekâr'ın yardımıyla

kısa sürede kabalık ve coşkulu bir eğlence organize edilmiştir. O anlar oyunda şu şekilde anlatılmaktadır: “Saz oyun havaları çalarak, çengiler oynayarak teknil taklitlerle beraber meydana gelirler. Taklitler evvelce hazırlanmış olan sandalyelere otururlar. Saz da kenarda yer alıp durur ve çalmaya başlar. Ahenk teknil kuvvetiyle devam eder. (...) Davetliler pür-neşe el çırpıp, naralar, ya hey’ler ayyuka çıkar.” (Cevdet Kudret, 2007b: 222)

Ortaoyunu metinlerinde zennelerin evinde tertip edilen eğlencelere de sıkça tesadüf edilmektedir. Bu eğlencelerde saz, söz ve “Ya hey!” bağırıları birbirine karışmakta, bazen kimi erkek taklitler de eğlencede hazır bulunmaktadır. İçlerinde en ilginç olanı “Mahalle Baskını” oyununda görülmektedir. Zennenin evde büyük bir eğlence tertip ettiğini duyan taklitler, bu eğlenceye son vermek için bir zennenin evi önünde belirirler. Lakin kapıya hangi taklit gelmişse içeriden onun hoşuna gidecek bir ezgi yükselir ve hiçbir içerideki âleme müdahale edemez. (Cevdet Kudret, 2007b: 245-273)

3.13. ADLAR

3.13.1. Lakaplar-Takma Adlar

Ortaoyunu temsillerinde yer alan pek çok oyuncu, lakabıyla birlikte anılmaktadır. “Kâğıthane Safası”nda Pişekâr’ın, “Malum ya, Anadolu’da herkesin bir lakabı vardır.” (Cevdet Kudret, 2007b: 97) demesi bu durumun gerekçesini açıklar niteliktedir.

“Bahçe” oyunu lakaplar bakımından hayli zengindir. Diyaloglardan öğrendiğimiz kadarıyla Çelebi, “Rezakizadeler” namıyla bilinen zengin bir aileye mensuptur (Cevdet Kudret, 2007a: 131). Rumelili’nin ailesi “Ayıcılar” lakabıyla anılmaktadır (Cevdet Kudret, 2007a: 158). Külhanbeyi’nin lakapları arasında “Çağanoz, Yanbastı, Tığlı” yer alırken arkadaşları “Garip, Köse, Bağrıyanık, Vurdumduymaz” (Cevdet Kudret, 2007a: 142), “Karabacak, Tırtıl, Çolak, Gebeş, Bıdık, Kafesçi, Yörük” (Cevdet Kudret, 2007b: 139) gibi lakaplar taşımaktadır. Yine aynı oyunda Kavuklu, lakabını soran Külhanbeyi’ne “Acaba Ermeniler gibi, mesela Pastırmacıyan, Dangalakyan gibi şeyler mi bu lakap dediğin?” cevabını vererek Ermenilerin lakaplarıyla dalga geçmektedir (Cevdet Kudret, 2007a: 141-142).

Yer aldığı bütün oyunlarda İsmail Efendi'nin adı "Küçük", Hamdi Efendi'nin adı ise "Eyüplü" lakabıyla birlikte söylenmektedir. Ayrıca "Çeşme" oyununda zennenin adı Düttürü Leyla (Cevdet Kudret, 2007a: 247), "Ödüllü"de Rumelili'nin adı "Yedidağdeviren Gülsüzdereli Hüsmen Pehlivan"dır (Cevdet Kudret, 2007b: 347).

3.13.2. Yer Adları

Ortaoyunu metinlerinde geçen yer adları çoğunlukla İstanbul il sınırları içinde kalan yerlerdir. Ortaoyuncuların hayatlarının büyük bölümünü İstanbul'da geçirdikleri hesaba katıldığında, bu şehrin niçin böylesine öne çıktığı daha net anlaşılabilir. Ayrıca İstanbul dışında bazı Anadolu şehirleri de temsillerde ismen kendine yer bulmuştur. İstanbul'da ve taşrada ismi anılan yerlerden belli başlıları şunlardır:

Adalar, Aksaray, Armutlu, Ayvansaray, Bağlarbaşı, Bakırköy, Balaban, Balat, Bayrampaşa, Bentler, Beyazıt, Beykoz Çayırı, Boğaziçi, Bostancı, Bozburun, Bursa, Çanakkale, Çapa, Çengelköy, Çınarcık, Çırpıcı Çayırı, Çobançeşme, Divanyolu, Dökmeciler, Edirnekapı, Elmadağ, Eminönü, Emirgan Korusu, Erenköy, Erzurum, Eyüp, Fatih, Fenerbahçe, Fındıksuyu, Galata, Gaziantep, Gemlik, Göksu, Göztepe, Gümüşhane, Gümüşsuyu, Haliç, Hasköy, Haydarpaşa Çayırı, Hayırsızada, Hopa, İğneada, İmralı Adası, İzmir, Kadıköy, Kâğıthane, Kanlıca, Kapıdağı, Karaburun, Karaköy, Kartal, Kasımpaşa, Kavaklar, Kavasın Bağı, Kazıklı, Konak, Kulaksız, Kumkapı, Kütahya, Laleli, Macuncu Mahallesi, Mahmutpaşa, Maltepe, Mardin, Moda, Mudanya, Mürefte, Nalıncı Yokuşu, Of, Okmeydanı, Ortaçeşme, Ortaköy, Otakçılar, Payazlı, Rize, Sarayburnu, Sarıyer, Silivrikapı, Sinemköy, Sirkeci, Soğukçeşme, Suadiye, Sötlüce, Şarköy, Şehzadebaşı, Tekirdağ, Tokmaktepe, Topçular, Tophane, Topkapı, Toptaşı, Trabzon, Üsküdar, Vaniköy, Veliefendi, Vezirçeşme, Yenibahçe, Yenikapı, Yeniköy, Yeşilköy, Yeşiltulumba, Yoğurtçu Çayırı, Yuşa, Yüksekaldırım.

Yukarıda sayılan yerlerden bilhassa "Aksaray, Bakırköy, Boğaziçi, Edirnekapı, Eyüp, Fatih, Haliç, Otakçılar, Topkapı, Üsküdar" çoğu oyunda göze çarpmaktadır. Diğer taraftan "Beykoz Çayırı, Çırpıcı Çayırı, Göksu, Haydarpaşa Çayırı, Kadıköy, Kâğıthane, Kavasın Bağı, Yoğurtçu Çayırı" ortaoyuncuların sıklıkla temsil verdiği yerler arasındadır.

Eski oyunlarda geçen Anadolu dışındaki yerler arasında Akabe, Bağdat, Beyrut, Cebelitarık, Hayfa, Hindistan, İspanya, Marsilya, New York, Niagara Şelalesi, Selanik, Serez, Sicilya, Suriye, Şam, Yafa sayılabilir. Yakın zamanda kaleme alınan oyunlarda ismi geçen yeni yerler ise Bulgaristan, Fransa, İtalya, Kuzey Kıbrıs Türk Cumhuriyeti ve Viyana'dır.

3.14. DİĞER UNSURLAR

Ortaoyunu metinlerinde yer alan “Bir varmış bir yokmuş, evvel zaman içinde kalbur saman içinde, deve tellal iken keçi berber iken, ben on beş yaşında anamın babamın beşiğini tıngır mıngır salları iken.” (Cevdet Kudret, 2007a: 511) diye başlayan masal tekerlemesi; cevabı “iğne” olan “Tel tel kadayıf / Bizim hanım çok zayıf / Bir kusuru da var / Vücudu kayıp” bilmecesi ile cevabı “inek memesi” olan “Dört kardeş, bir kuyuya taş atar” bilmecesi (Gündoğdu, 1987: 47-48); “ay, bülül, çoban köpeği, domuz, eşek, hindi, horoz, kanarya, karasinek, kaz, kurbağa, kurt, manda, maymun, pire, saka, sivrisinek, tahtabiti, tahtakurusu, tavuk” gibi hayvan isimleri; “badem, domates, elma, hurma, incir, kiraz, lahana, limon, pırasa, şeftali” gibi meyve ve sebze isimleri; “boru, çalpara, çiftenara, davul, dümbelek, gramofon, kanun, kaval, keman, klarnet, ney, tambur, tef, ut, zurna” gibi müzik aleti isimleri; “altın, kuruş, lira, meciye, euro, dolar, Türk lirası” gibi para birimleri; “kantar (baskül), terazi” gibi ağırlık tartmaya yarayan aletler; “miskal, okka” gibi ağırlık ölçü birimleri halk kültürü unsurları arasında sayılabilecek diğer öğelerdendir.¹¹⁵

¹¹⁵ Oyunlarda yer alan müzik ve dans unsurları daha önce “Ortaoyununda Musiki ve Raks” başlığı altında detaylı olarak ele alındığı için tekrara düşmemek adına aynı konuya burada yeniden değinilmemiştir.

SONUÇ

Ortaoyunu, uzun yıllar halkın tiyatro ihtiyacını karşılayan köklü bir gelenektir. Fakat ortaya çıkışı ve gelişim evreleri tam olarak aydınlatılabilmiş değildir. Gölge oyununun perdeden meydana taşınması sonucu bu türün hayat bulduğu ve izleyicilerin çevrelediği bir meydanda, yani orta yerde oynandığı için “ortaoyunu” adını aldığı en yaygın iddialar arasındadır.

Tarihî seyre bakıldığında, XVII. yüzyılda Evliya Çelebi’nin *Seyahatname*’sinde verilen bilgiler, ortaoyunu geleneğinin ilk somut emareleri gibi görünmektedir. 1720 Şenliği’ndeki oyunları resmeden iki minyatür ve 1758 Şenliği’nde hazır bulunan Baron de Tott’un notları ise, XVIII. yüzyıla gelindiğinde geleneğin tamamen yerleştiğinin delilidir. Lakin “ortaoyunu” teriminin kullanıldığı ilk yazılı metni görmek için XIX. asra (1834) kadar beklemek gerekecektir. Elimizde, ortaoyunu kolları ve bu kolların repertuvarları hakkında da kesin bir bilgi yoktur. Bugün yirmi kadar kolun ve yüz kadar oyunun ismi bilinmektedir. Ancak çoğu kol ve oyun, surnamelerde veya ortaoyuncuların hatıralarında sadece ismen anıldığı için haklarında yeterince malumat sahibi değiliz.

Mevcut metinler ve tarihî kaynaklarda yer alan bilgiler incelendiğinde, klasik bir ortaoyunu temsilinin 6 ana bölümden oluştuğu görülmektedir. Bunlar “curcuna, giriş (öndeyiş), ara fasıl, muhavere (söyleşme), fasıl ve bitiş”tir. Hayli uzun bir süre temsillerde yer alan “curcuna” bölümü XIX. asrın sonlarına doğru oyunlardan çıkartılmış, “ara fasıl” bölümü ise “fasıl” bölümünde anlatılacak olayı desteklemek ihtiyacı doğduğunda kullanılmıştır. Lakin yakın zamanda yazılan “Vatandaş Oyunu” (1962), “Hayırlı Evlat” (2001) ve “İnternetçi” (2001)’de curcuna faslının yeniden kullanılmaya başlandığını; “Kavuklu İş Buldu” (2000), “Hayırlı Evlat” (2001) ve “Dünyada Mekân yahut Hilekâr” (2003) oyunlarında ise ara fasıl bölümünün hâlâ varlığını koruduğunu hesaba katacak olursak, sözü edilen iki bölümü yadsıyarak bütün yazılı kaynaklarda olduğu gibi ortaoyunu temsillerini sadece 4 bölümden ibaret saymak doğru değildir.

Ortaoyunu temsillerine genel olarak bakıldığında, eksen kişilerin Kavuklu ile Pişekâr olduğu, zenneler ve diğer tiplerin ise onları tamamlamaya çalıştığı müşahade edilmektedir. Başka bir ifadeyle, gölge oyunundaki Karagöz’e karşılık gelen

Kavuklu'yla, Hacivat'ın karşılığı olan Pişekâr arasında vuku bulan ana olaylar, diğerlerinin de katılmasıyla renklenmekte, genişlemektedir. Bu kişiler temsildeki davranışları/tepkileri açısından tetkik edildiğinde, hepsinin birer “karakter” değil “tıp” oldukları anlaşılmaktadır. Oyun boyunca ruhsal yönleri ön plana çıkartılmamakta, kendilerinden beklenen kalıplaşmış davranışları tekrarlayıp durmaktadırlar. Bilhassa taklitler, oyundaki olay/durum ne olursa olsun ait oldukları milletin veya zümrenin klasikleşmiş özelliklerini yansıtmaya programlanmış izlenimini uyandırmaktadırlar. Bu arada, her tipin kendine has bir kıyafeti ve müziği vardır. Tipler palangaya girmeden önce zurnacı özel müziklerini çalmakta ve onlar da oynayarak/dans ederek oyuna dahil olmaktadır.

Ortaoyununun yazılı metne dayanmayan, doğmaca bir tür olması ve oyuncuların aklında oyunun işleyişini ana hatlarıyla gösteren bir kanavadan başka bir şeyin bulunmaması, palangaya çıkan oyuncular için hem kolaylık hem zorluk getirmektedir. Zorluğu; oyuncuların hayal gücü, hazırcevaplığı ve nükte yeteneğinin oyunların kalitesini doğrudan etkileyecek olmasıdır. Sağladığı kolaylık ise hayli fazladır. Güllü Agop Efendi'nin “metinli Türkçe oyunlar” oynama imtiyazının bu sayede delinmesi, siyasî yergiden dolayı jurnallenen oyuncuların elde yazılı delil olmadığı için soruşturmadan kurtulması, sabit bir metne bağlı kalınmadığı için oyunların her icra edilişinde yeniden yaratılması bunlardan sadece birkaçıdır.

Oyuncuların performanslarını sergiledikleri alan; “palanga, meydan ya da merg-i temaşa (temaşa çayırı)” gibi isimlerle bilinen, etrafı seyircilerle çevrili, yuvarlak veya oval bir yerdir. Üstünün açık veya kapalı olması, mevsim şartlarına göre belirlenmekte, ancak yer neresi olursa olsun palanganın kanıksanmış düzeni asla bozulmamaktadır. Oyuncuların eşya değiştirip temsil için hazırlandıkları kısım, palangaya girip çıkılan yol, dekorların duracağı yer, çalgıcıların ve seyircilerin oturacakları bölüm önceden bellidir; yani palangada karmaşaya yer yoktur.

İcra edilen oyunların temel niteliği, seyircileri güldürüp eğlendirmesi, onlara hoşça vakit geçirtmesidir. Haliyle oyunlarda tercih edilen dil ve anlatım özellikleri, güldürüyü önceleyecek şekilde düzenlenmiştir. Hareket ile sözün birbirini desteklediği temsillerde, kişilerin “karşısındakini yanlış anlamasından, anlamış gibi görünmesinden veya anlamazlıktan gelmesinden” doğan güldürüye, onların “gerçeğe uygun olmayan

davranışları, abartılı/orantısız tutumları, farkında olmadan yapıp ettikleri” de eklenince güldürü unsurları tamamlanmaktadır.

Ortaoyunu temsilcileri, halkın eğlence hayatında mühim bir yer tutmaktadır. İnsanlar; mevsim şartlarına, ulaşımında yaşanan problemlere, oyun alanında oturacak yer bulamamaya vs. aldırış etmeden hemen her oyunda palangayı hıncahınç doldurmakta ve icra edilen gösteriyi keyifle seyretmektedir. Palangada hayli rahat davranan seyircinin bir taraftan oyunu izlediği, diğer taraftan kendi arasında sohbet ettiği, bir şeyler yiyip içtiği, hatta bazen oyuncularla şakalaştığı bile görülmektedir. Seyircinin bu haline alışık olan oyuncular, kimseyi kırıp incitmeden oyunu tamamlamaktadır. Burada, seyircinin oyun ve oyuncular üzerindeki tesirine ayrıca değinmek gerekir. İzleyenlerin gösterdiği olumlu veya olumsuz tepkiler, oyunun süresini tayin etmekte; cinsiyetleri, yaşları, eğitim durumları vs. oyunların dil ve üslubu üzerinde doğrudan etkili olmakta; palangada görmekten mutlu oldukları tipler de hemen her oyunda kendine yer bulmaktadır. Haliyle oyuncular, hem temsile başlamadan önce hem de oyun esnasında seyircileri gözlemlemeyi ihmal etmezler.

Halkla bu denli iç içe olan ortaoyunu temsilcilerinde, halkın kültürünü yansıtan konuşmalar da eksik olmamaktadır. Toplumun yeme içme alışkanlıkları, oyunları, inanışları, eğlenme şekilleri, giyim kuşamı, ekonomik faaliyetleri, ortaya koydukları sözlü ürünler vs. oyunlarda sıkça işlenmektedir.

Ortaoyuncular, temsilin seyircide bırakacağı tesiri azaltmak ve sahnede görülenlerin bir oyundan ibaret olduğunu vurgulamak amacıyla “estetik uzaklık” başlığı altında toplanabilecek bazı uygulamalara başvurmaktadır. Bu uygulamalar kaynakları bakımından incelendiğinde “oyun alanı, dekor, hareket komiği ve kurmaca âlem vurgusu” üzerinden sağlandıkları görülmektedir. Hemen her oyunda rastlanan bu unsurlar sayesinde seyircilerin palangayı olduğundan daha geniş bir yer gibi hayal etmelerinin; dükkânı işyeri, yenedünyayı bir ev gibi algılamalarının; oyuncuların taklit kabiliyetleri doğrultusunda canlandırdıkları bazı durumları/eylemleri gerçek zannetmelerinin önüne geçilmektedir. Böylece seyirci, oyunla ve oyuncularla duygusal bir etkileşime girmekten kurtulmakta, oyunu tarafsız bir bakış açısıyla takip etmektedir.

Seyircinin temsil esnasında yaşayacağı yanılsamayı en aza indirmeye çalışan ortaoyuncular, bir taraftan da onları güldürmenin yollarını aramaktadır. Ortaoyunu

güldürüsü, genel olarak söz ve hareket komiğine dayanmakta, oyuncuların söz söyleme kabiliyeti ve taklit gücü, güldürünün dozunu belirlemektedir. Ortaoyunu gösterilerinde gülme eylemini doğuran insanî duyguları daha net ortaya koyabilmek için, Batılı “gülme teorileri”ne müracaat etmek faydalı olacaktır. Bu teoriler; insanların üstünlük, şaşkınlık gibi duygulara kapılarak veya psikolojik baskılardan kurtularak güldüğü kanaatindedir. Palangadaki seyircinin kendini oyunculardan daha zeki veya daha sağlıklı bularak gülmesi “üstünlük teorisi”; olması beklenen ile olan arasındaki tutarsızlığın verdiği şaşkınlık/beklenmezlik hissiyle gülmekten kendini alamaması “uyumsuzluk teorisi”; çekindiği, utandığı veya korktuğu davranışların/eylemlerin bir başkası tarafından gerçekleştirilmesiyle rahatlayıp gülmesi ise “rahatlama teorisi” kapsamında ele alınabilir. Yani palangada gülmenin kaynağını ararken, seyircinin kendisiyle ve çevresiyle olan etkileşimini göz önünde bulundurmak gerekmektedir.

Kökeni yüzyıllar öncesine dayanan ortaoyunu geleneği, XIX. asrın sonlarına doğru ahlaka aykırı olmakla itham edilmiş ve yoğun bir olumsuz eleştiriye uğramıştır. Buna bir de Batılı tiyatroyla rekabet edememe, artık hüner sahibi sanatkârlar yetiştirememe gibi sebepler eklenince, XX. yüzyılın ilk çeyreğinde iyice halkın gözünden düşmüştür. Kötü gidişata mani olmak isteyen bir grup yazar/araştırmacı, bu geleneği yeniden gözde hale getirebilmek için çareler aramaya koyulmuş; Osman Cemal Kaygılı başta olmak üzere Hüsamettin Bozok, Burhan Felek, İsmayıl Hakkı Baltacıoğlu gibi çok sayıda isim, yayımladıkları yazılarıyla çözüm önerileri getirmeye çalışmıştır. Önerilerin özünde; oyunların içeriğini çağa uygun hale getirme ve ortaoyunuyla Batılı tiyatroyu kaynaştırma vardır. Hatta bazı eski oyunları günümüze uyarlamayı bile denemişler, lakin edebiyat ve sanat çevrelerinde arzu edilen yankıyı uyandıramamışlardır. Bunun sonucunda, ortaoyunu geleneği artık meydanlarda görünmez olmuştur. Bugün, icra düzeyinde olmasa da “yazılı metin üretme noktasında” geleneğin devam ettirilmeye çalışıldığını söylemek mümkündür.

KAYNAKÇA

- Ahmed Fehim (1977). *Ahmet Fehim Bey'in Hatıraları*. (Haz.: Hafi Kadri Alpman). İstanbul: Kervan Kitapçılık.
- Ahmed Rasim (1969) *Muharrir Bu Ya*. (Haz.: Hikmet Dizdaroğlu). Ankara: Milli Eğitim Basımevi.
- _____ (1993) *Tarih ve Muharrir*. (Haz.: Ayhan Doğan). Ankara: Kültür Bakanlığı Yayınları.
- Akı, Niyazi (1989) *Türk Tiyatro Edebiyatı Tarihi I*. İstanbul: Dergâh Yayınları.
- Akın, Banu Ayten (2013). "Osmanlı'da İslami Hükümlerin Belirleyiciliğinde Varolabilen Gösteri Türleri: Meddah, Karagöz ve Orta Oyunu". *Zeitschrift für die Welt der Türken / Journal of World of Turks*, 2, 33-42.
- Aksakallı, Emre (2012). *Politik Tiyatro ile Ortaoyunundaki Siyasal Eleştiri ve Söylemin Karşılaştırılması*. (Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi). Erzurum: Atatürk Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü.
- Aktaş, Kemal Kamil (1932a). "Küçük İsmail'in Hatıratı: Türk Cemiyetinde Tiyatro II". *Fikirler*, 85, 20.
- _____ (1932b). "Küçük İsmail'in Hatıratı: Türk Cemiyetinde Tiyatro III". *Fikirler*, 86, 20.
- _____ (1933). "Küçük İsmail'in Hatıratı: Türk Cemiyetinde Tiyatro IV". *Fikirler*, 94, 19-22.
- _____ (1941a). "Eski Ramazanlarda Tiyatro". *Perde ve Sahne*, 7, 11-12.
- _____ (1941b). "Küçük İsmail". *Perde ve Sahne*, 3, 8-9.
- _____ (1941c). "Orta Oyunu-Tuluat-Karagöz". *Perde ve Sahne*, 8, 22.
- _____ (1946a). "Komik Hamdi Efendi ve Hususiyetleri". *Fikirler*, 322-323, 10-11.
- _____ (1946b). "Orta Oyununun Tarihine Bir Bakış". *Fikirler*, 310-311, 3-4.
- _____ (1947). "Komik Hasan Efendi ve Hususiyetleri". *Fikirler*, 330, 38-41.

- Aktaş, Şerif (2013). *Anlatma Esasına Bağlı Edebî Metinlerin Tahlili (Teori ve Uygulama)*. Ankara: Kurgan Edebiyat Yayınları.
- Aktulum, Kubilay (2000). *Metinlerarası İlişkiler*. Ankara: Öteki Yayınevi.
- Akyüz, Kenan (1995). *Modern Türk Edebiyatının Ana Çizgileri (1860-1923)*. İstanbul: İnkılap Kitabevi.
- Albayrak, Nurettin (2004). *Ansiklopedik Halk Edebiyatı Terimleri Sözlüğü*. İstanbul: L&M Yayıncılık.
- _____ (2007). “Orta Oyunu”. *İslam Ansiklopedisi*, (33, 400-402). İstanbul: Türkiye Diyanet Vakfı Yayınları.
- Ali Rıza Bey (2001). *Eski Zamanlarda İstanbul Hayatı*. (Haz.: Ali Şükrü Çoruk). İstanbul: Kitabevi Yayınları.
- Altıntaş, Ayten (2007). “Üsküdar’da Bir Akıl Hastanesi (Toptaşı Bimârhanesi 1873-1927)” [Bildiri]. Coşkun Yılmaz (Ed.). *Üsküdar Sempozyumu IV Bildirileri*, 3-5 Kasım 2006, (ss. 391-412), İstanbul: Üsküdar Belediyesi Yayınları.
- Alus, Sermet Muhtar (1950). “Eski Millî Tiyatromuz: Orta Oyunu”. *Resimli Tarih Mecmuası*, 7, 266-280.
- AnaBritannica (1989). “Ortaoyunu”. *AnaBritannica Genel Kültür Ansiklopedisi*, (17, 190-191). İstanbul: Ana Yayıncılık.
- And, Metin (1958). “İslam’da Dans”. *Forum*, 111, 20-21.
- _____ (1959). *Kırk Gün Kırk Gece*. İstanbul: Taç Yayınları.
- _____ (1960). “Oyuncu Kolları”. *Devlet Tiyatrosu*, 11, 2-8.
- _____ (1961a). “Çağdaş Tiyatro Açısından Karagöz ve Orta Oyunu”. *Değişim*, 2, 6-7.
- _____ (1961b). “Orta Oyunu Yaşayabilir mi”. *Devlet Tiyatrosu*, 12, 6-20.
- _____ (1962a). *Bizans Tiyatrosu*. Ankara: Forum Yayınları.
- _____ (1962b). “Çağdaş Oyunculuk ve Sahne Düzeni Açısından Karagöz ve Orta Oyunu”. *Değişim*, 4, 12-13.
- _____ (1962c). “Eski Orta Oyunu Üzerine Bazı Sorunlar”. *Son Çağ*, 9, 36.

- _____ (1962ç). *Kavuklu Hamdi'den Üç Orta Oyunu*. Ankara: Forum Yayınları.
- _____ (1962d). "Orta Oyununda Tekerleme". *Türk Folklor Araştırmaları*, 150, 2601-2603.
- _____ (1964). "Tuluatçılar ve Kantocular Üzerine Notlar I". *Devlet Tiyatrosu*, 24, 36-38.
- _____ (1966). "Tuluatçılar ve Kantocular Üzerine Notlar II". *Devlet Tiyatrosu*, 34, 31-36.
- _____ (1967). "İslam, Din Adamları ve Tiyatro". *Türk Dili*, 189, 690-696.
- _____ (1968a). "Geçmişte Karagözcüler ve Orta Oyuncular". *Forum*, 330, 21-22.
- _____ (1968b). "Ortaoyunu Nasıl Çıktı". *Türk Dili*, 198, 685-693.
- _____ (1969). *Geleneksel Türk Tiyatrosu (Kukla, Karagöz, Ortaoyunu)*. Ankara: Bilgi Yayınevi.
- _____ (1970a). *100 Soruda Türk Tiyatrosu Tarihi*. İstanbul: Gerçek Yayınevi.
- _____ (1970b). "Tiyatroda Açık Biçim ve Türk Tiyatrosu Bakımından Önemi". *Tiyatro Araştırmaları Dergisi*, 1, 19-31.
- _____ (1973). *Tiyatro Kılavuzu*. İstanbul: Milliyet Yayınları.
- _____ (1982a). *Ataç Tiyatroda*. Ankara: Kültür ve Turizm Bakanlığı Yayınları.
- _____ (1982b). *Osmanlı Şenliklerinde Türk Sanatları*. Ankara: Kültür ve Turizm Bakanlığı Yayınları.
- _____ (1999). *Osmanlı Tiyatrosu (Kuruluşu-Gelişimi-Katkısı)*. Ankara: Dost Kitabevi.
- _____ (2005). "Türkiye'nin Commedia Dell'Arte'ı Ortaoyunu". *Skylife*, 260, 130-134.
- Anday, Melih Cevdet (1995). "Ortaoyunu". *Halk Tiyatrosu Dergisi*, 1, 6-7.
- Arpad, Burhan (1961). *Son Perde veya Komik-i Şehir*. İstanbul: Düşün Yayınevi.
- _____ (1974). *Direklerarası*. İstanbul: May Yayınları.

- Arslan, Mehmet (2008). *Osmanlı Saray Düğünleri ve Şenlikleri I/Manzum Surnameler*. İstanbul: Sarayburnu Kitaplığı.
- Arslan, Mehmet (2009). *Osmanlı Saray Düğünleri ve Şenlikleri III/Vehbi Surnamesi*. İstanbul: Sarayburnu Kitaplığı.
- Arslan, Mehmet (2011). *Osmanlı Saray Düğünleri ve Şenlikleri IV-V/Lebib Surnamesi, Hafız Mehmed Efendi (Hazin) Surnamesi, Abdi Surnamesi, Telhisü'l-Beyan'ın Surname Kısmı*. İstanbul: Sarayburnu Kitaplığı.
- Atalay, Turgut (1976). "Tiyatro Dekor ve Kostümcülüğümüz". *Türkiyemiz*, 20, 34-37.
- Ataman, Sadi Yaver (1974). *Dümbüllü İsmail Efendi*. İstanbul: Yapı ve Kredi Bankası Yayınları.
- Atay, Cahit (1987). "Mamlet'in Babasını Kimler Öldürdü". *Ortaoyunu (Oyun Metinleri)* (ss. 271-312) içinde. Ankara: Kültür ve Turizm Bakanlığı Yayınları.
- Aytaş, Gıyasettin (2010). *Tanzimat'ta Tiyatro Edebiyatı Tarihi*. Ankara: Akçağ Yayınları.
- Baltacıoğlu, İsmayıl Hakkı (1940). "Orta Oyunu Nasıl Dirilir". *Yeni Adam*, 278, 10-11.
- _____ (1942). "Orta Oyunu". *Ülkü*, 14, 11.
- _____ (1968). "Ortaoyunu Nedir". *Türk Dili Türk Halk Edebiyatı Özel Sayısı*, 207, 518-526.
- _____ (2006). *Tiyatro Nedir*. (Haz.: Atila Alpöge, T. Yılmaz Öğüt, Ali Y. Baltacıoğlu). İstanbul: Mitos-Boyut Yayınları.
- Berger, Arthur Asa & Wildavsky, Aaron (1994). "Who Laughs at What". *Society*, 31, 82-86.
- Bergson, Henri (2014). *Gülme (Gülücün Anlamı Üzerine Deneme)*. (Çev.: Devrim Çetinkasap). İstanbul: Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları.
- Biçer, Yılmaz (2012). *2 Ortaoyunu: Revani Hanım'ın Kısmeti-İbiş ile Zeliş*. İstanbul: Babıali Kitaplığı.
- Bilginer, Caner (2001). *Hayırlı Evlat-İnternetçi*. İstanbul: Mitos-Boyut Yayınları.
- _____ (2003). *Dünyada Mekân yahut Hilekâr*. İstanbul: Mitos-Boyut Yayınları.

- Biret, İsmail (2005). *Komik-i Şehir Naşit Bey ve Çocukları*. İstanbul: Doğan Kitapçılık.
- Birsel, Salâh (1966). “Naşid”. *Türk Dili Tiyatro Özel Sayısı*, 178, 739-741.
- Boratav, Pertev Naili (1978). *100 Soruda Türk Halk Edebiyatı*. İstanbul: Gerçek Yayınevi.
- _____ (1991). “Türk Halk Temaşası”. *Folklor ve Edebiyat II*. İstanbul: Adam Yayınları, 497-507.
- Bozok, Hüsametdin (1938). “Orta Oyunu Dirilebilir mi”. *Ses*, 1, 5.
- _____ (1939). “Orta Oyununu Diriltmek İçin”. *Servet-i Fünûn/Uyanış*, 2244/559, 212-213.
- _____ (2006). “Asım Baba”. Abdülkadir Emeksiz (Haz.), *Orta Oyunu Kitabı* (ss. 290-293) içinde. İstanbul: Kitabevi Yayınları.
- _____ (2006). “Kavuklu Ali”. Abdülkadir Emeksiz (Haz.), *Orta Oyunu Kitabı* (ss. 287-289) içinde. İstanbul: Kitabevi Yayınları.
- Brecht, Bertolt (1981). *Epik Tiyatro*. (Çev.: Kâmuran Şipal). İstanbul: Say Yayınları.
- _____ (2005). *Tiyatro İçin Küçük Organon*. (Çev.: Ahmet Cemal). İstanbul: Mitos-Boyut Yayınları.
- _____ (2011). *Oyun Sanatı ve Dekor*. (Çev.: Kâmuran Şipal). İstanbul: Agora Kitaplığı.
- Büyükarkın, Bekir (1987). “Kavuk”. *Ortaoyunu (Oyun Metinleri)* (ss. 201-270) içinde. Ankara: Kültür ve Turizm Bakanlığı Yayınları.
- Candan, Ayşın (2010). *Oyun, Tören, Gösterim*. İstanbul: Norgunk Yayıncılık.
- Cantek, Levent (1998). “Alt Kültür, Popüler Direniş Yöntemleri, Mizah ve Resmî Kültür”. *Birikim*, 105-106, 126-133.
- Carra, Lawrence & Dean, Alexander (1989). *Fundamentals of Play Directing*. USA: Waveland Press.
- Cevdet Kudret (2007a). *Ortaoyunu*. Cilt 1. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- _____ (2007b). *Ortaoyunu*. Cilt 2. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.

- Coşkun, Nusret Safa (1938). “Bizde Tuluat ve Halk Tiyatrosu II”. *Servet-i Fünûn/Uyanış*, 2168, 244-245.
- _____ (1941). “Halk Sanatkârı Naşit”. *Perde ve Sahne*, 9, 5-7.
- _____ (1942). “Halk Tiyatrosu Tarihinden Parçalar”. *Perde ve Sahne*, 12, 4-5.
- Cundall, Michael K. (2007). “Humor and the Limits of Incongruity”. *Creativity Research Journal*, 19, 203-211.
- Çalık, Etem (1999). *Türk Edebiyatında Müstear-Mahlas ve Tapşırmalar*. Erzurum: Aktif Yayınevi.
- Çalışlar, Aziz (2009). *Tiyatronun ABC’si*. İstanbul: Say Yayınları.
- Çetin, Sabahattin (1968). “Halka Dönük Tiyatro I”. *Forum*, 349, 22-23.
- Danışmend, İsmail Hami (1942). “Selçukîlerde Tiyatro”. *Cumhuriyet*, 6406, 2.
- Daştan, Nihangül (2011). “Bahçe Adlı Karagöz Oyununda Son Dönem Osmanlı Sosyal Hayatından Yansımalar”. *Atatürk Üniversitesi Türkiyat Araştırmaları Enstitüsü Dergisi*, 46, 145-156.
- Delilbaşı, Ali Süha (2006). “Abdürrezzak - Abdi Efendi”. Abdülkadir Emeksiz (Haz.), *Orta Oyunu Kitabı* (ss. 255-266) içinde. İstanbul: Kitabevi Yayınları.
- Dinç, A. Kerim (1988). “Çağdaş Tiyatro ve Ortaoyunu”. *Milli Kültür*, 62, 47-54.
- Düzgün, Dilaver (2002). “Geleneksel Türk Tiyatrosu”. *Türkler*, (15, 487-496). Ankara: Yeni Türkiye Yayınları.
- _____ (2005). *Köy Hikâye ve Romanlarımızda Halk Kültürü Unsurları (1876-1932)*. Ankara: Aktif Yayınevi.
- _____ (2010). “Türk Gölge Oyunu Karagözde İstanbul Hayatı”. *Atatürk Üniversitesi Türkiyat Araştırmaları Enstitüsü Dergisi*, 43, 25-33.
- Eker, Gülin Ögüt (2001). “Fıkralar”. *Türk Dünyası Edebiyat Tarihi III* (ss. 63-130) içinde. Ankara: Atatürk Kültür Merkezi Başkanlığı Yayınları.
- Emeksiz, Abdülkadir (2006). *Orta Oyunu Kitabı*. İstanbul: Kitabevi Yayınları.
- _____ (2008). “Geleneksel Türk Tiyatrosunda Seyirci Odaklı İcra Farklılaşması” [Bildiri]. Süleyman Şenel (Ed.). *Dümbüllü İsmail Efendi ve Düünden Geleceğe*

Geleneksel Türk Tiyatrosu Sempozyumu Bildirileri, 6-7 Kasım 2007, (ss. 55-68), İstanbul: İstanbul Büyükşehir Belediyesi Yayınları.

Erer, Faruk (15 Şubat 1940). “Kavuklu Ali’nin Hususiyetleri”. *Yeni Sabah*, 7.

Es, Hikmet Feridun (2006). “Meşhur Komik Naşit Muharririmize Hayatını Anlatıyor”. Abdülkadir Emeksiz (Haz.), *Orta Oyunu Kitabı* (ss. 277-282) içinde. İstanbul: Kitabevi Yayınları.

Evliya Çelebi (2011). *Evliya Çelebi Seyahatnamesi*. (Haz.: Seyit Ali Kahraman, Yücel Dağlı, Robert Dankoff, Zekeriya Kurşun, İbrahim Sezgin). Cilt 1. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.

Feinberg, Leonard (2010). “Mizahın Sırrı”. (Çev.: Ali Çelik-F. Gül Özyazıcıoğlu Koçsoy). M. Öcal Oğuz-Selcan Gürçayır (Haz.), *Halkbiliminde Kuramlar ve Yaklaşımlar 2* (ss. 279-288) içinde. Ankara: Geleneksel Yayıncılık.

Felek, Burhan (15 Ağustos 1939). “Zuhûrî Kolunu İhya Etmeli”. *Tan*, 3.

_____ (1944a). “Orta Oyunu Nasıl Oynanır I”. *Perde-Sahne*, 13, 14.

_____ (1944b). “Orta Oyunu Nasıl Oynanır II”. *Perde-Sahne*, 16, 4.

Firidinoğlu, Nilgün (2009). “Geleneksel Halk Tiyatrosunda Gayrimüslimlerin Temsili”. *Tiyatro Araştırmaları Dergisi*, 27, 51-59.

Freud, Sigmund (2003). *Espriler ve Bilinçdışı ile İlişkileri*. (Çev.: Emre Kapkın). İstanbul: Payel Yayınevi.

Gazimihal, Mahmut R. (1962). “Curcuna Nedir”. *Türk Folklor Araştırmaları*, 155, 2750.

Genç Oyuncular (1962). *Vatandaş Oyunu*. İstanbul: İzlem Yayınevi.

Gerçek, Selim Nüzhet & Rauf Yekta (1931). *Gülme Komşuna (Kütahya)*. İstanbul: Akşam Matbaası.

Gerçek, Selim Nüzhet (1941). “Orta Oyunu Millî Türk Tiyatrosunu Doğuracak Olan Kaynaktır”. *Yedigün*, 415, 10-11.

_____ (1942). *Türk Temaşası (Meddah-Karagöz-Ortaoyunu)*. İstanbul: Kanaat Kitabevi.

Gezen, Müjdat (1997). *Salak Oğlum*. İstanbul: Mitos-Boyut Yayınları.

_____ (2003). *Türk Tiyatrosu Kitabı (Meddah-Karagöz-Ortaoyunu)*. İstanbul: MSM Yayınları.

Gövsä, İbrahim Alaettin (1946). *Türk Meşhurları Ansiklopedisi*. İstanbul: Yedigün Neşriyat.

Gruda, Yılmaz (2011). *Kavuklu Hamdi*. İstanbul: Mitos-Boyut Yayınları.

Gündoğdu, Selahattin (1987). “Geçmiş Zaman Olur ki”. *Ortaoyunu (Oyun Metinleri)* (ss. 1-76) içinde. Ankara: Kültür ve Turizm Bakanlığı Yayınları.

Güvenç, Ahmet Özgür (2014). *Halk Anlatılarının Yeniden Yazımı Sürecinde Basat’ın Tepegöz’ü Öldürmesi Hikâyesi (1923-2013)*. Ankara: Gece Kitaplığı.

Hınçer, İhsan (1974). “Son Kavuklu İsmail Dümbüllü ve Hayatı II”. *Türk Folklor Araştırmaları*, 295, 6885-6888.

Hızır İlyas Ağa (2011). *Letâif-i Vekâyi’-i Enderûniyye (Osmanlı Sarayında Gündelik Hayat)*. (Haz.: Ali Şükrü Çoruk). İstanbul: Kitabevi Yayınları.

Hobbes, Thomas (2007). *Leviathan*. (Çev.: Semih Lim). İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.

Huizinga, Johan (2013). *Homo Ludens/Oyunun Toplumsal İşlevi Üzerine Bir Deneme*. (Çev.: Mehmet Ali Kılıçbay). İstanbul: Ayrıntı Yayınları.

Hulki, M. Hüseyin (2006). “Yunan Tiyatrosu ve Orta Oyunu”. Abdülkadir Emeksiz (Haz.), *Orta Oyunu Kitabı* (ss. 111-115) içinde. İstanbul: Kitabevi Yayınları.

İçyar, Cem (2011). *Köy Seyirlik Oyunları, Ortaoyunu ve Commedia Dell’Arte Oyunlarının İlişkilerinin İncelenmesi*. (Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi). Erzurum: Atatürk Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü.

İmzasız (1291). “İtizar”. *Kahkaha*, 1, 1-3.

_____ (1927a). “Ortaoyunu Nedir?”, *Büyük Gazete*, 20, 10.

_____ (1927b). *Sekizinci Kitab: Komîk-i Şehîr Naşid Beğ*. İstanbul: Haftalık Mecmua Yayınları.

_____ (1942a). “Halk Sanatkârı Naşit”. *Perde ve Sahne*, 18, 15.

_____ (1942b). “Naşit”. *Yeni Adam*, 398, 3.

İpşiroğlu, Zehra (1988). *Tiyatroda Devrim*. İstanbul: Çağdaş Yayınları.

İrtem, Süleyman Kani (1999). *Osmanlı Sarayı ve Haremin İçyüzü/Muzika-i Hümayun ve Saray Tiyatrosu*. İstanbul: Temel Yayınları.

İvgin, Hayrettin (2008). “Geleneksel Tiyatronun Geleceği İçin Neler Yapılmalıdır” [Bildiri]. Süleyman Şenel (Ed.). *Dümbüllü İsmail Efendi ve Düinden Geleceğe Geleneksel Türk Tiyatrosu Sempozyumu Bildirileri, 6-7 Kasım 2007*, (ss. 81-84), İstanbul: İstanbul Büyükşehir Belediyesi Yayınları.

Karataş, Turan (2011). *Ansiklopedik Edebiyat Terimleri Sözlüğü*. İstanbul: Sütun Yayınları.

Kaya, Doğan (2014). *Türk Dünyası Ansiklopedik Türk Halk Edebiyatı Kavramları ve Terimleri Sözlüğü*. Ankara: Akçağ Yayınları.

Kaygılı, Osman Cemal (9-28 Mart 1927). “Yazıcı”. *Akşam*, 2.

_____ (1 Şubat 1930). “Başlangıç”. *Politika*, 3.

_____ (2 Şubat 1930). “Darülbeydi Hapı Yutmuş”. *Politika*, 3.

_____ (3 Şubat 1930). “Ucuz Yemek”. *Politika*, 3.

_____ (4 Şubat 1930). “Delilik Artıyor mu”. *Politika*, 3.

_____ (5 Şubat 1930). “Naşit Bey’e Gidecekler”. *Politika*, 3.

_____ (6 Şubat 1930). “Kalbimde O Eller”. *Politika*, 3.

_____ (7 Şubat 1930). “Meddahtan Duyduklarım”. *Politika*, 3.

_____ (8 Şubat 1930). “Kocadan Şikâyet”. *Politika*, 3.

_____ (9 Şubat 1930). “Kraliçe Kimin Nesi”. *Politika*, 3.

_____ (11 Şubat 1930). “Büyücü (Birinci Fasl)”. *Politika*, 3.

_____ (12 Şubat 1930). “Büyücü (İkinci Fasl)”. *Politika*, 3.

_____ (13 Şubat 1930). “Büyücü (Üçüncü Fasl)”. *Politika*, 3.

_____ (14 Şubat 1930). “Oyunlar da Yenilik İster”. *Politika*, 3.

_____ (15 Şubat 1930). [Başlıksız]. *Politika*, 3.

- _____ (16 Şubat 1930). “Manzum Muhavere”. *Politika*, 3.
- _____ (17 Şubat 1930). “Dümbelekten İlhamlar”. *Politika*, 3.
- _____ (18 Şubat 1930). “Güzel Ses-Davul”. *Politika*, 3.
- _____ (19 Şubat 1930). “Kavuklu’ya Geçmiş Olsun”. *Politika*, 3.
- _____ (20 Şubat 1930). “Karşılıklı Maniler”. *Politika*, 3.
- _____ (21 Şubat 1930). “Mahallebici (Birinci Fasıl)”. *Politika*, 3.
- _____ (22 Şubat 1930). “Mahallebici (İkinci Fasıl)”. *Politika*, 3.
- _____ (23 Şubat 1930). “Mahallebici (Üçüncü Fasıl)”. *Politika*, 3.
- _____ (24 Şubat 1930). “Yeni Bilmeceler”. *Politika*, 3.
- _____ (26 Şubat 1930). “Güzellerin İsimleri”. *Politika*, 3.
- _____ (27 Şubat 1930). “Yazıcı”. *Politika*, 3.
- _____ (28 Şubat 1930). “Şekerci”. *Politika*, 3.
- _____ (1 Mart 1930). “Gazeteci”. *Politika*, 3.
- _____ (2 Mart 1930). “Yıktın Perdeyi Eyledin Viran”. *Politika*, 3.
- _____ (1938). “Ortaoyunu ve Karagöz”. *Ses*, 4, 5.

Kılıç, Çiğdem (2004). *Geleneksel Türk Tiyatrosu’nda Zenne Tipi ve Ortaoyunu’ndaki Uygulamaları*. (Yüksek Lisans Tezi). İzmir: Dokuz Eylül Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü.

- _____ (2007). *Geleneksel Türk Tiyatrosunda Zenneler*. İstanbul: Kitap Yayınevi.
- _____ (2009). “Ortaoyunu ve Karagöz Metinlerinde Kullanılan İlençler, Sitem Sözleri, Aşağılamalar”. *Acta Turcica*, 2/1, 91-100.

Kırcı, Nazan (1994). *Ortaoyunu ve Karagöz ile Dekonstrüktivizm Üzerine Bir İnceleme*. (Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi). Trabzon: Karadeniz Teknik Üniversitesi Fen Bilimleri Enstitüsü.

Koçu, Reşad Ekrem (1958). *İstanbul Ansiklopedisi*. Cilt 1. İstanbul: Tan Matbaası.

- _____ (1959). *İstanbul Ansiklopedisi*. Cilt 2. İstanbul: Nurgök Matbaası.

- Konur, Tahsin (1995). "Ortaoyunu". *Tiyatro Araştırmaları Dergisi*, 12, 47-51.
- Koss, Juliet (1997). "Playing Politics with Estranged and Empathetic Audiences: Bertolt Brecht and Georg Fuchs". *The South Atlantic Quarterly*, 96, 809-820.
- Koz, M. Sabri (2006). "Orta Oyunları Kitapçığı". Abdülkadir Emeksiz (Haz.), *Orta Oyunu Kitabı* (ss. 116-135) içinde. İstanbul: Kitabevi Yayınları.
- Köprülü, M. Fuad (2004). "Meddahlar". *Edebiyat Araştırmaları I*. Ankara: Akçağ Yayınları, 317-356.
- Kunos, Ignacs (1304). *Orta Oyunu (Büyücü Oyunu)*. İstanbul: Şirket-i Mürettebiyye Matbaası.
- _____ (1888). *Orta-Oyounou (Theatre Populaire Turc)*. Budapeşte: Macar Encümen-i Danişi.
- _____ (1908). *Das Türkische Volksschauspiel-Orta Ojnu*. Leipzig: Rudolf Haupt.
- _____ (2001). *Türk Halk Edebiyatı*. (Haz.: Tuncer Gülensoy). Ankara: Akçağ Yayınları.
- Küçük Arat, Gülten Gözlem (2007). *Soyutlama Açısından Postmodern Edebiyat ile Meddah, Karagöz ve Ortaoyununun Değerlendirilmesi*. (Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi). Isparta: Süleyman Demirel Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü.
- Kürkçüoğlu, Feza (2005). "Son Kavuklu Dümbüllü". *Popüler Tarih*, 63, 86-87.
- M.T. (21-22 Mayıs 1955). "Kavuklu-Pişekâr Muhaveresi". *Tan*, 2.
- Martinovitch, Nicholas N. (1968). *The Turkish Theatre*. New York: Benjamin Blom.
- Mehmed Raşid (1865). *Tarih-i Raşid*. Cilt 3. İstanbul: Matbaa-i Amire.
- Memet Fuat (1984). *Başlangıcından Bugüne Dünya ve Türk Tiyatro Tarihi*. İstanbul: Varlık Yayınları.
- Morreall, John (1997). *Gülmeyi Ciddiye Almak*. (Çev.: Kubilay Aysevener-Şenay Soyer). İstanbul: İris Yayıncılık.
- Musahipzade Celal (1992). *Eski İstanbul Yaşayışı*. İstanbul: İletişim Yayınları.
- Namık Kemal (1289). "Tiyatro". *İbret*, 127, 1-2.

- Nutku, Özdemir (1968). “Tarihsel Gelişim İçinde Halk Tiyatrosu”. *Forum*, 348, 17-18.
- _____ (1970). “Orta Oyununda ‘Yabancılaştırma’ Kavramı”. *Tiyatro Araştırmaları Dergisi*, 1, 33-47.
- _____ (1972a). *IV. Mehmet’in Edirne Şenliği*. Ankara: Türk Tarih Kurumu Yayınları.
- _____ (1972b). “Tiyatromuzu Yenilemede İlk Adım Ne Olmalıdır”. *Türk Dili*, 255, 267-272.
- _____ (1983). *Gösterim Sanatları Terimleri Sözlüğü*. Ankara: Türk Dil Kurumu Yayınları.
- _____ (1995). *Tarihimizden Kültür Manzaraları*. İstanbul: Kabalcı Yayınevi.
- _____ (2002a). *Oyunculuk Tarihi I*. Ankara: Dost Kitabevi.
- _____ (2002b). *Sahne Bilgisi*. İstanbul: Kabalcı Yayınevi.
- _____ (2009). “Halk Tiyatrosu ve Çağdaş Sentez Denemeleri”. *Tiyatro Araştırmaları Dergisi*, 27, 1-31.
- _____ (2011). *Dünya Tiyatrosu Tarihi I*. İstanbul: Mitos-Boyut Yayınları.
- Oral, Ünver (1973). “Karagöz”. *Türk Kültürü*, 124, 230-236.
- _____ (1987). “Kavuklu İş Buldu”. *Ortaoyunu (Oyun Metinleri)* (ss. 77-199) içinde. Ankara: Kültür ve Turizm Bakanlığı Yayınları.
- _____ (2000). *Kavuklu İş Buldu*. İstanbul: Milli Eğitim Bakanlığı Yayınları.
- _____ (2012). *Beş Ortaoyunu*. İstanbul: Kitabevi Yayınları.
- Oral, Zeynep (2012). “Ortaoyunu”. Ünver Oral (Haz.), *Beş Ortaoyunu* (ss. 19-20) içinde. İstanbul: Kitabevi Yayınları.
- Ozansoy, Halit Fahri (2007). *Eski İstanbul Ramazanları*. Ankara: Elips Kitap.
- Örnek, Sedat Veyis (1977). *Türk Halkbilimi*. Ankara: İş Bankası Kültür Yayınları.
- Özakman, Mukadder (2012). *Karagöz (Oyunlar ve ‘Çevreci’ Ortaoyunu)*. Ankara: UNIMA Türkiye Milli Merkezi Yayınları.

- Özdemir, Nebi (2001). “Ortaoyunu”. *Türk Dünyası Edebiyat Tarihi III* (ss. 33-44) içinde. Ankara: Atatürk Kültür Merkezi Başkanlığı Yayınları.
- _____ (2007). “Osmanlı Tüketim Kültürü, Eğlence ve Yazılı Medya İlişkisi”. *Milli Folklor*, 73, 12-22.
- _____ (2012). *Medya, Kültür ve Edebiyat*. Ankara: Grafiker Yayınları.
- Özhan, Mevlüt (2008). “Tuluat ve İsmail Dümbüllü” [Bildiri]. Süleyman Şenel (Ed.). *Dümbüllü İsmail Efendi ve Dünden Geleceğe Geleneksel Türk Tiyatrosu Sempozyumu Bildirileri, 6-7 Kasım 2007*, (ss. 17-28), İstanbul: İstanbul Büyükşehir Belediyesi Yayınları.
- Özkul, Münir (2006). “Kitapsız Tiyatrodan Kitaplı Tiyatroya”. Abdülkadir Emeksiz (Haz.), *Orta Oyunu Kitabı* (ss. 191-195) içinde. İstanbul: Kitabevi Yayınları.
- Özön, Mustafa Nihat & Dürder, Baha (1967). *Türk Tiyatrosu Ansiklopedisi*. İstanbul: Remzi Kitabevi.
- Özön, Mustafa Nihat (1966). “Türk Tiyatrosuna Toplu Bir Bakış”. *Türk Dili Tiyatro Özel Sayısı*, 178, 654-673.
- Parlatır, İsmail (2008a). *Atasözleri*. Ankara: Yargı Yayınevi.
- _____ (2008b). *Deyimler*. Ankara: Yargı Yayınevi.
- Pekman, Yavuz (2005). “Haldun Taner Tiyatrosunda Yabancılaştırma”. *Tiyatro Eleştirmenliği ve Dramaturji Bölüm Dergisi*, 7, 16-39.
- _____ (2010). *Çağdaş Tiyatromuzda Geleneksellik*. İstanbul: Mitos-Boyut Yayınları.
- Perks, Lisa Glebatis (2012). “The Ancient Roots of Humor Theory”. *International Journal of Humor Research*, 25, 119-132.
- Popescu, Carmen (2010). “Sociological Perspectives on Humour: Conflict Theories and Ethnic Humour”. *Petroleum-Gas University of Ploiesti Bulletin (Philology Serie)*, 62, 37-44.
- Rudlin, John (2000). *Commedia Dell’Arte (Oyuncular İçin El Kitabı)*. (Çev.: Ezgi İpekli). İstanbul: Mitos-Boyut Yayınları.

- Sanders, Barry (2001). *Kahkahanın Zaferi: Yıkıcı Tarih Olarak Gülme*. (Çev.: Kemal Atakay). İstanbul: Ayrıntı Yayınları.
- Sevengil, Refik Ahmet (1959). *Türk Tiyatrosu Tarihi I/Eski Türklerde Dram Sanatı*. İstanbul: Maarif Basımevi.
- _____ (1961). *Türk Tiyatrosu Tarihi III/Tanzimat Tiyatrosu*. İstanbul: Milli Eğitim Basımevi.
- _____ (1962). *Türk Tiyatrosu Tarihi IV/Saray Tiyatrosu*. İstanbul: Milli Eğitim Basımevi.
- _____ (2015). *Türk Tiyatrosu Tarihi*. İstanbul: Alfa Basım Yayım Dağıtım.
- Sevin, Nureddin (1966). "Selçukluların Getirdiği Kol Oyunları". *Türk Dili Tiyatro Özel Sayısı*, 178, 674-676.
- Sevin, Nureddin (1990). *Onüç Asırlık Türk Kıyafet Tarihine Bir Bakış*. Ankara: Kültür Bakanlığı Yayınları.
- Shaw, Bernard (1966). "Tutulacak Bir Oyun Nasıl Yazılır". *Türk Dili Tiyatro Özel Sayısı*, 178, 755-758.
- Silberman, Marc (2012). "Bertolt Brecht, Politics, and Comedy". *Social Research*, 79, 169-188.
- Sipahioğlu, H. Elçin (1995). *A Semiotic Approach to the Translation of Ortaoyunu (Ortaoyunu Çevirisine Göstergebilimsel Bir Yaklaşım)*. (Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi). Ankara: Hacettepe Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü.
- Sokullu, Sevinç (1997). *Türk Tiyatrosunda Komedyanın Evrimi*. Ankara: Kültür Bakanlığı Yayınları.
- _____ (2009). "Geleneksel Türk Tiyatrosunun Ulusal Tiyatromuza Kaynaklığı Üzerinde Yeniden Durmak". *Tiyatro Araştırmaları Dergisi*, 28, 151-160.
- Suner, Levent (2007). "Commedia Dell'Arte Etkisinde Üç Oyun Beş Yorum". *Tiyatro Araştırmaları Dergisi*, 24, 145-182.
- Şahin, Halil İbrahim (2010). "Bektaşî Fıkraları ve Gülme Teorileri". *Türk Kültürü ve Hacı Bektaş Veli Araştırma Dergisi*, 55, 255-268.

- Şen, Abdurrahman (1986). “Rauf Altıntak ile Ortaoyunu Üzerine Bir Sohbet”. *Türk Edebiyatı*, 152, 37-39.
- Şendil, Sadık (2011). *Kanlı Nigar*. İstanbul: Mitos-Boyut Yayınları.
- Şener, Sevdâ (1996). *Oyundan Düşünceye*. İstanbul: Gündoğan Yayınları.
- _____ (2011). *İnsanı Geçitlerde Sınayan Sanat Dram Sanatı*. İstanbul: Mitos-Boyut Yayınları.
- _____ (2012). *Dünden Bugüne Tiyatro Düşüncesi*. Ankara: Dost Kitabevi.
- Şentürk, Rıdvan (2010). *Gülme Teorileri*. İstanbul: Rasyo Yayınları.
- Talu, Ercüment Ekrem (1945). *Dünden Hatıralar*. İstanbul: Yedigün Neşriyat.
- Tan, Nail (2008). “Geleneksel Türk Tiyatrosu Üzerine İsmail Dümbüllü Çağrışimleri” [Bildiri]. Süleyman Şenel (Ed.). *Dümbüllü İsmail Efendi ve Dünden Geleceğe Geleneksel Türk Tiyatrosu Sempozyumu Bildirileri, 6-7 Kasım 2007*, (ss. 34-38), İstanbul: İstanbul Büyükşehir Belediyesi Yayınları.
- Taner, Haldun (1966). “Yüzyıllık Bir Tartışma”. *Türk Dili Tiyatro Özel Sayısı*, 178, 736-738.
- Tecer, Ahmet Kutsi (1954a). “Ortaoyunu Tiyatrodur”. *İstanbul*, 5, 19-21.
- _____ (1954b). “Oyun Kolları”. *İstanbul*, 9, 9-10.
- _____ (1955a). “Alay, Şenlik, Düğün”. *İstanbul*, 5, 9-11.
- _____ (1955b). “Kavuklu”. *İstanbul*, 10, 12-16.
- _____ (1955c). “Orta Oyununda Curcuna ve 16. Yüzyılda Bir Öğrenci Topluluğunun Verdiği Temsil”. *İstanbul*, 3, 9-12.
- _____ (1955ç). “Orta Oyununda Program”. *İstanbul*, 2, 10-11.
- _____ (1955d). “Pişekâr”. *İstanbul*, 9, 10-13.
- _____ (1955e). “Taklit ve Ortaoyununun İki Görünüşü”, *İstanbul*, 6, 8-10.
- _____ (1955f). “Taklit ve Oyun”. *İstanbul*, 7, 12-17.
- _____ (1955g). “Tiryaki”. *İstanbul*, 12, 21-23.
- _____ (1956). “Şive Taklitleri, Karakter Taklitleri”. *İstanbul*, 3, 14-18.

- _____ (1961). “Yeni Dünya”. *Forum*, 179, 15-17.
- _____ (1962). “Ortaoyununda Kostüm, Aksesuar”. *Forum*, 194, 23.
- Tekerek, Nurhan (2001). *Popüler Halk Tiyatrosu Geleneğimizden Çağdaş Oyunlarımıza Yansımalar*. Ankara: Kültür Bakanlığı Yayınları.
- _____ (2008). “Ortaoyununda Çağcıl Özellikler” [Bildiri]. Süleyman Şenel (Ed.). *Dümbüllü İsmail Efendi ve Düünden Geleceğe Geleneksel Türk Tiyatrosu Sempozyumu Bildirileri, 6-7 Kasım 2007*, (ss. 73-80), İstanbul: İstanbul Büyükşehir Belediyesi Yayınları.
- _____ (2011). “Günümüzde Geleneksel Tiyatro Ne İfade Etmektedir”. *Türk Sanatları Araştırmaları Dergisi*, 2, 119-125.
- _____ (2013). “Kentlerde Gelişen Tiyatro Geleneğimiz (Karagöz-Ortaoyunu-Meddah)”. *Türk Tiyatrosu* (ss. 45-52) içinde. Eskişehir: Anadolu Üniversitesi Yayınları.
- Teodor Kasap (1290a). “Eğlence Meraklıları Teessüf İtsünler”. *Hayal*, 115, 3.
- _____ (1290b). “Ortaoyunları ve Tiyatro”. *Hayal*, 101, 2.
- Tilgen, Nurullah Kâzım (1939). “Orta Oyunu”. *Yeni Adam*, 230, 4-5.
- Tilgen, Nurullah (1948). *Ortaoyunu Üstadı Kavuklu Hamdi*. İstanbul: Eyüp Halkevi Neşriyatı.
- Tör, Vedat Nedim (1973). “Karagöz ve Ortaoyunu”. *Varlık*, 794, 14.
- Töre, Enver (2009). “Türk Tiyatrosunun Kaynakları”. *Turkish Studies*, 4, 2181-2348.
- Tuna, Erhan (1990). *Göstergebilimsel Bir Yaklaşımla Ortaoyunu*. (Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi). Ankara: Ankara Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü.
- Tuncor, Ferit Ragıp (1969). “Ortaoyunu ve Kavuklu Hamdi”. *Önasya*, 47, 18-21.
- Türk Dil Kurumu (TDK) (2011). *Türkçe Sözlük*. Ankara: Türk Dil Kurumu Yayınları.
- Türkmen, Fikret & Fedakâr, Pınar (2009). “Türk Halk Tiyatrosunda Hareket Komigine Bağlı Mizahi Unsurlar”. *Millî Folklor*, 82, 98-109.

- Türkmen, Fikret (1996). “Mizahta Üstünlük Teorisi ve Nasrettin Hoca Fıkraları” [Bildiri]. *V. Milletlerarası Türk Halk Kültürü Kongresi Bildirileri: Nasreddin Hoca Seksiyon Bildirileri*, (ss. 263-270). Ankara: Kültür Bakanlığı Yayınları.
- _____ (2002). “Gülme Teorileri ve Bursa Yöresi Yörük Fıkralarının Analizi” [Bildiri]. *Bursa Halk Kültürü: I. Bursa Halk Kültürü Sempozyumu Bildiri Kitabı*, (ss. 367-375). Cilt 2. Bursa: Uludağ Üniversitesi Yayınları.
- Türkmen, Nihal (1971). *Orta Oyunu*. İstanbul: Milli Eğitim Basımevi.
- Uludağ, Osman Şevki (1991). *Beşbuçuk Asırlık Türk Tababeti Tarihi*. (Haz.: İlter Uzel). Ankara: Kültür Bakanlığı Yayınları.
- Ulunay, Refi Cevat (27 Mart 1941). “Orta Oyunu”. *Tan*, 3.
- _____ (28 Mart 1965a). “Ortaoyunu Tekerlemesi I”. *Milliyet*, 2.
- _____ (29 Mart 1965b). “Ortaoyunu Tekerlemesi II”. *Milliyet*, 2.
- Usta, Çiğdem (2009). *Mizah Dilinin Gizemi*. Ankara: Akçağ Yayınları.
- Ülkütaşır, M. Şakir (1973). “Tarihî Türk Temaşası Orta Oyunu”. *Türk Kültürü*, 124, 237-241.
- Ünlü, Aslıhan (2006). *Türk Tiyatrosunun Antropolojisi*. Ankara: Aşina Kitaplar.
- Yenikale, Ahmet (2011). *Şevk-engîz*. Kahramanmaraş: Ukde Kitaplığı.
- Yesari, Mahmut (1936). “Orta Oyunu”. *Yedigün*, 185, 7-8.
- Yıldız, Mehmet (2011). *Geleneksel Türk Tiyatrosu Orta Oyunu Tiplerinin Ferhan Şensoy Oyunlarına Yansıması*. (Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi). Erzurum: Atatürk Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü.
- Yüksel, Ayşegül (1995). “Modern Türk Tiyatrosunda Arayış ve Gelişmeler”. *Tiyatro Araştırmaları Dergisi*, 12, 123-130.

ÖZ GEÇMİŞ

Kişisel Bilgiler	
Adı Soyadı	Onur AYKAÇ
Doğum Yeri ve Tarihi	ÇORUM, 02/01/1985
Eğitim Durumu	
Lisans Öğrenimi	Gaziosmanpaşa Üniversitesi, Fen-Edebiyat Fakültesi, Türk Dili ve Edebiyatı Bölümü (2002-2006)
Y. Lisans Öğrenimi	Gaziosmanpaşa Üniversitesi, Fen-Edebiyat Fakültesi, Türk Dili ve Edebiyatı Ana Bilim Dalı, Yeni Türk Edebiyatı Bilim Dalı (2006-2009)
Bildiği Yabancı Diller	İngilizce (orta seviye)
Bilimsel Faaliyetleri	A. Uluslararası Hakemli Dergilerde Yayımlanan Makaleler Aykaç, Onur (2014). “Bir Tanzimat Aydınının Gözüyle Halk Edebiyatı”. <i>ASOSJOURNAL (The Journal of Academic Social Science)</i>, 8, 211-218. B. Uluslararası Bilimsel Toplantılarda Sunulan ve Bildiri Kitabında Basılan Bildiriler Aykaç, Onur (2009). “Kemal Şevket Batıbey’in <i>Ve Bulgarlar Geldi</i> Adlı Eseri ile Cengiz Dağcı’nın <i>Yurdunu Kaybeden Adam</i> Adlı Eserine Yansıyan Batı Trakya Türklerinin ve Kırım Türklerinin Ortak Acıları” [Bildiri]. <i>İstanbul Kültür Üniversitesi II. Uluslararası Türk Dili ve Edebiyatı Öğrenci Kongresi Bildirileri, (4-6 Ağustos 2008)</i>, (ss. 347-352). Cilt 1. İstanbul: İstanbul Kültür Üniversitesi Yayınları. Aykaç, Onur (2011). “Unutulmuş Bir Öykücü: Ayhan Boz fırat” [Bildiri]. <i>İstanbul Kültür Üniversitesi III. Uluslararası Türk Dili ve Edebiyatı Öğrenci Kongresi Bildirileri, (20-22 Eylül 2010)</i>, (ss. 1439-1447). Cilt 2. İstanbul: İstanbul Kültür Üniversitesi Yayınları. Aykaç, Onur (2012). “Fransız Oryantalist Antoine Galland’ın Günlüğünde İstanbul” [Bildiri]. <i>I. Uluslararası Dünya</i>

Edebiyatında İstanbul Sempozyumu Bildirileri, (6-7 Mayıs 2010), (ss. 93-104). İstanbul: Senk Ofset Matbaası.

Aykaç, Onur (2014). “Savaşla İlgili Mitik Unsurlara Genel Bir Bakış” [Bildiri]. *Türk Harp Edebiyatı Konulu I. Uluslararası Türkiyat Sempozyumu Bildirileri*, (1-3 Kasım 2013), (ss. 45-54). Ankara: Berikan Yayınevi.

Aykaç, Onur (2015). “Avrupa’da Âşıklık Geleneğinin Bugünü ve Yarını” [Bildiri]. *Değişim ve Dönüşüm Sürecinde Âşıklık Geleneği Bilgi Şöleni*, (15-17 Ekim 2015), Erzurum. (Basım aşamasında)

C. Araştırma ve İnceleme Yazıları

Aykaç, Onur (2010). “Fransız Oryantalist Antoine Galland’ın Günlüğünde İstanbul”. *Dünya Edebiyatında İstanbul* (ss. 47-55) içinde. Ankara: Kültür Bakanlığı Yayınları.

Aykaç, Onur (2011). “İnsan Ruhunun Sessiz Çığlığı: Hışırıtı”. *Rasim Özdenören Kitabı* (ss. 166-174) içinde. Kayseri: Furkan Basın Yayın Dağıtım.

Ç. Diğer Yayınlar (Hakemsiz Dergi Makaleleri)

Aykaç, Onur (2008). “Çalığışu Romanına Farklı Bir Bakış”. *Edebiyat Otağı*, 37, 46-48.

Aykaç, Onur (2014). “Şaman’ın Ötedünyaya Geçiş Vasıtası: Kaz” *Türk Edebiyatı*, 487, 76-78.

D. Görev Aldığı Projeler

Türk Şiirinde Karaman (2012). Karamanoğlu Mehmetbey Üniversitesi Bilimsel Araştırma Projesi, (Turan Karataş, Hakan Sevindik ve Mert Öksüz ile birlikte), Proje No: 07-M-11, Karaman.

Karamanlı Şairler ve Yazarlar (2013). Karamanoğlu Mehmetbey Üniversitesi Bilimsel Araştırma Projesi, (Turan Karataş, Hakan Sevindik ve Mert Öksüz ile birlikte), Proje No: 14-M-11, Karaman.

İş Deneyimi	
Stajlar	-
Projeler	-
Çalıştığı Kurumlar	Karamanoğlu Mehmetbey Üniversitesi, Edebiyat Fakültesi, Türk Dili ve Edebiyatı Bölümü, Türk Halk Edebiyatı Bilim Dalı, Öğretim Görevlisi (2009-)
İletişim	
E-Posta Adresi	onuraykac@kmu.edu.tr onuraykacc@hotmail.com
Tarih	16.02.2016