



**BENZEŞEN VE AYRIŞAN YÖNLERİYLE
COMMEDIA DELL'ARTE İLE ORTAOYUNUNDA
TİP VE KOSTÜM**

Selim CİNİSLİ

**Yüksek Lisans Tezi
Sahne Sanatları Ana Sanat Dalı
Doç. Süreyya TEMEL**

**2015
Her Hakkı Saklıdır**

T.C.
ATATÜRK ÜNİVERSİTESİ
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ
SAHNE SANATLARI ANASANAT DALI

Selim CİNİSLİ

BENZEŞEN VE AYRIŞAN YÖNLERİYLE
COMMEDIA DELL'ARTE İLE ORTAOYUNUNDA TİP VE KOSTÜM

YÜKSEK LİSANS TEZİ

TEZ YÖNETİCİSİ
Doç. Süreyya TEMEL

ERZURUM – 2015



T.C.
ATATÜRK ÜNİVERSİTESİ
SOSYAL BİLİMLERİ ENSTİTÜSÜ



TEZ BEYAN FORMU

18/12/2015

SOSYAL BİLİMLERİ ENSTİTÜSÜ MÜDÜRLÜĞÜNE

BİLDİRİM

Atatürk Üniversitesi Lisansüstü Eğitim-Öğretim ve Sınav Yönetmeliğine göre hazırlamış olduğum "Benzeşen ve Ayrışan Yönleriyle Commedia Dell'arte ile Ortaoyununda Tip ve Kostüm" adlı tezin tamamen kendi çalışmam olduğunu ve her alıntıya kaynak gösterdiğimi taahhüt eder, tezimin kağıt ve elektronik kopyalarının Atatürk Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü arşivlerinde aşağıda belirttiğim koşullarda saklanmasına izin verdiğimi onaylarım:

Lisansüstü Eğitim-Öğretim yönetmeliğinin ilgili maddeleri uyarınca gereğinin yapılmasını arz ederim.

Tezimin/Raporumun tamamı her yerden erişime açılabilir.

Tezim/Raporum sadece Atatürk Üniversitesi yerleşkelerinden erişime açılabilir.

Tezimin/Raporumun 5 yıl süreyle erişime açılmasını istemiyorum. Bu sürenin sonunda uzatma için başvuruda bulunmadığım takdirde, tezimin/raporumun tamamı her yerden erişime açılabilir.

18/12/2015

Selim CİNİSLİ



T.C.
ATATÜRK ÜNİVERSİTESİ
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ



TEZ KABUL TUTANAĞI

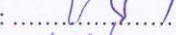
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ MÜDÜRLÜĞÜNE

Doç. Süreyya TEMEL danışmanlığında, Selim CİNİSLİ tarafından hazırlanan bu çalışma 18 / 12 / 2015 tarihinde aşağıdaki jüri tarafından. Sahne Sanatları Anabilim Dalı'nda Yüksek Lisans Tezi olarak kabul edilmiştir.


Başkan : Doç. Süreyya TEMEL

İmza: 

Jüri Üyesi : Prof. Dr. Ayşe Pınar ARAS

İmza: 

Jüri Üyesi : Fatma Öztürk DÖNMEZ

İmza: 

Yukarıdaki imzalar adı geçen öğretim üyelerine aittir. 18 / 12 / 2015

Prof. Dr. Mustafa YILDIRIM
Enstitü Müdürü

F-85/00/22.02.2012

İÇİNDEKİLER

<u>ÖZET</u>	III
<u>ABSTRACT</u>	IV
<u>KISALTMALAR DİZİNİ</u>	V
<u>RESİMLER DİZİNİ</u>	VI
<u>ÖNSÖZ</u>	IX
<u>GİRİŞ</u>	1

BİRİNCİ BÖLÜM

HALK TİYATROSU GELENEĞİ VE COMMEDIA DELL'ARTE

<u>1.1. HALK TİYATROSU GELENEĞİ</u>	5
<u>1.2. COMMEDIA DELL'ARTE TİYATROSU</u>	15
<u>1.2.1. Etimolojik, Tarihsel Ve Kültürel Kodlar</u>	17
<u>1.2.2. Öz Ve Biçim</u>	20
<u>1.2.3. Doğaçlama Ve Fiziksel Anlatım</u>	26
<u>1.2.4. Karnaval Ruhu Ve Maske</u>	34
<u>1.2.5. Kalıp Oyun Kişileri</u>	40
<u>1.2.5.1. Pantalone</u>	44
<u>1.2.5.2. Il Dottore</u>	47
<u>1.2.5.3. Zanni</u>	51
<u>1.2.5.4. Arlecchino</u>	54
<u>1.2.5.5. Brighella</u>	59
<u>1.2.5.6. Pulcinella</u>	62
<u>1.2.5.7. Colombina</u>	65
<u>1.2.5.8. Diğer Tipler</u>	66

İKİNCİ BÖLÜM

GELENEKSEL TÜRK HALK TİYATROSUNDA KARAGÖZ VE ORTAOYUNU

<u>2.1. GELENEKSEL TÜRK HALK TİYATROSU</u>	70
<u>2.2. GÖLGE OYUNU</u>	71
<u>2.2.1. Karagöz</u>	74
<u>2.3. ORTAOYUNU</u>	76

<u>2.3.1. Ortaoyunun'da Öz ve Biçim</u>	84
<u>2.3.2. Kalıp Oyun Kişileri</u>	94
<u>2.3.2.1. Pişekâr</u>	97
<u>2.3.2.2. Kavuklu</u>	99
<u>2.3.2.3. Zenne</u>	102
<u>2.3.2.4. Çelebi</u>	108
<u>2.3.2.5. Kabadayılar</u>	111
<u>2.3.2.6. Diğer Oyun Kişileri</u>	113
<u>DEĞERLENDİRME VE SONUÇ</u>	118
<u>RESİMLER</u>	131
<u>KAYNAKÇA</u>	140
<u>ÖZGEÇMİŞ</u>	145

ÖZET

YÜKSEK LİSANS TEZİ

BENZEŞEN VE AYRIŞAN YÖNLERİYLE

COMMEDIA DELL'ARTE İLE ORTAOYUNUNDA TİP VE KOSTÜM

Selim CİNİSLİ

Tez Danışmanı: Doç. Süreyya TEMEL

2015, 145 Sayfa

Jüri: Prof. Dr. Ayşe Pınar ARAS

Doç. Süreyya TEMEL

Yrd. Doç. Fatma Öztürk DÖNMEZ

Tiyatro sanatı çağımızda her ne kadar evrensel bir dile sahip olsa da tarihsel gelişimi içerisinde değerlendirildiğinde halk kültürünün bir ürünü olarak oluşurken yerel özelliklerden ve toplumsal geleneklerden beslenerek şekillenmiştir. Benzeşen ve ayrışan yönleri ile incelenen İtalyan Halk Tiyatrosu Commedia Dell'arte ile Geleneksel Türk Tiyatrosunun Halk Tiyatrosu içerisinde yer alan Karagöz ve Ortaoyunu formu, bu çalışmada öz ve biçim özellikleri ile oyun kişileri göz önüne alınarak incelenmiştir.

Mutlak surette her toplum; kendi yaşam biçimi, gelenekleri, yaşadıkları coğrafya ve inançları ile paralel olarak nesnelere yüklediği anlamlar, ahlaki tutumlar, sosyal sınıflar, alışkanlıklar bakımından kendi içerisinde bir özgünlük içermektedir. Tarih boyunca farklı sosyal ve ekonomik coğrafyalarda şekillenmiş olan kültürel sistemler birbirlerini etkilemiş ve birbirlerinden etkilenmişlerdir. Kültürel tutumlar ve kültürler arasındaki bu etkileşim; sanattan edebiyata, yaşam biçiminden toplum kurallarına kadar her alanda etkisini göstermiştir. Toplumlar arası bu kültür alışverişi, kaynaşp değişimlere uğrayarak yeni biçimlerin var olmasına sebebiyet vermiştir. Çalışmada her iki oyun türünün de doğaçlamaya dayalı olması sebebiyle, değerlendirmeler eldeki kısıtlı metinlerden ve görsel resimlerden yapılmıştır. Yine her iki oyun türü arasındaki farklar kültürel, sosyal, ekonomik ve coğrafi açıdan değerlendirilmiştir.

Halk tiyatrosunun birer ürünü olan Commedia Dell'arte ve Ortaoyunu da halk kültürünün var ettiği, her ne kadar biçimsel olarak benzer özellikler gösterse de birbirinden farklı iki geleneksel tiyatro biçimleridir. Her iki tiyatro türü arasındaki benzerlikte ancak yakın coğrafyalarda yaşanmışlıkların sonucu olarak değerlendirilebilir.

Anahtar Kelimeler: Tiyatro, Sahne Sanatları, Sahne Tasarımı, Ortaoyunu, Commedia Dell'arte, Kostüm, Tip,

ABSTRACT**MASTER THESIS****TYPE AND COSTUME IN ORTAOYUNU WITH COMMEDIA DELL'ARTE
WITH SIMILAR AND DIFFERENT ASPECTS****Selim CİNİSLİ****Thesis Consultant: Ass. Prof. Dr. Süreyya TEMEL****2015, 145 Page****Jury: Prof. Dr. Ayşe Pınar ARAS****Ass. Prof. Dr. Süreyya TEMEL****Ass. Prof. Fatma Öztürk DÖNMEZ**

Although the theatre art has a universal language in our age, when it is considered within historical development, when it was comprising, it had shaped by feeding local factors and social traditions. The forms of Karagöz and Ortaoyunu placed within Public Theatre of Traditional Turkish Theatre and Italian Public Theatre Commedia Dell'arte which are examined by their similar and different aspects, have been examined in this study by considering core and shape features and act persons.

Definitely every society involves an individuality in themselves in respect to meanings that they attributed to objects, ethic manners, social classes, habits correspondingly their own life style, traditions, their living area and religions. Cultural systems which have shaped in different social and economic areas, have affected each other and have been affected from each other historically. This interaction between cultural manners and cultures; has taken effect on any area from art to literature, from life style to society rules. This cultural exchange between the societies, had caused to comprise new shapes by socializing and suffering a change. By the reason of that the both of act type based improvisation in the study, the assessments have been executed from limited texts and visual pictures available. Again the differences between both theatre types have been assessed culturally, socially, economically and geographically.

Commedia Dell'arte and Ortaoyunu which are productions of public theatre and also created by community culture are two different traditional theatre types from each other although they have similar features stylistically. The similarities between both theatre types can be assessed only as a result of life experiences in nearby geography.

Key Words: Theatre, Performance Arts, Scene Design, Ortaoyunu, Commedia Dell'arte, Costume, Carecters

KISALTMALAR DİZİNİ

A.g.e. : Adı geçen eser

A.g.m : Adı geçen makale

Bknz. : Bakınız

cm : Santimetre

Çev. : Çeviren

s : Sayfa

m : Metre

yy. : Yüz Yıl

R : Resim

RESİMLER DİZİNİ

<u>Resim 1.1</u> Commedia Dell'arte Tiyatrosu	14
<u>Resim 1.2</u> Commedia Dell'arte taş baskı	15
<u>Resim 1.3</u> Commedia Dell'arte taş baskı	17
<u>Resim 1.4</u> Yüzbaşı, Arlecchino ve aşığı. Nationalmuseum, Stockholm	22
<u>Resim 1.5</u> Giovanni Antonio Canal, Piazza San Marco La Commedia dell'arte	23
<u>Resim 1.6</u> Pantalone, Zanni ve Aşığı Commedia Dell'arte.....	25
<u>Resim 1.7</u> Commedia Dell'arte	28
<u>Resim 1.8</u> Jacques Callot'a ait bir tablo "danna di 2 zanni" (iki Zanni'nin dansı)	32
<u>Resim 1.9</u> Jacques Callot, Commedia Dell'arte	33
<u>Resim 1.10</u> Jacques Callot, Commedia Dell'arte	33
<u>Resim 1.11</u> Peeter Van Beredaël, Commedia Dell'arte	35
<u>Resim 1.12</u> Commedia Dell'arte oyun kişileri ve kullandıkları maskeler.....	37
<u>Resim 1.13</u> Commedia Dell'arte oyun kişileri	42
<u>Resim 1.14</u> Pantalone	45
<u>Resim 1.15</u> Pantalone maskesi	46
<u>Resim 1.16</u> II Dottore	48
<u>Resim 1.17</u> II Dottore kostüm aksesuarları	50
<u>Resim 1.18</u> II Dottore Maskesi.....	51
<u>Resim 1.19</u> Zanni maskesi	52
<u>Resim 1.20</u> Zanni.....	53
<u>Resim 1.21</u> Arlecchino	55
<u>Resim 1.22</u> Arlecchino Kostüm ve aksesuarları.....	58
<u>Resim 1.23</u> Brighella	59
<u>Resim 1.24</u> Brighella kostüm aksesuarları	61
<u>Resim 1.25</u> Pulcinella kostümleri	63
<u>Resim 1.26</u> Pulcinella Kostüm ve Aksesuarları	64
<u>Resim 1.27</u> Colombina kostüm	65
<u>Resim 1.28</u> Colombina kostüm aksesuarları	67
<u>Resim 1.29</u> II Capitano (Yüzbaşı)	68
<u>Resim 1.30</u> Diğer kişiler	69

<u>Resim 2.1</u> Gölge Oyunu	71
<u>Resim 2.2</u> Karagöz'ün Evi.....	73
<u>Resim 2.3</u> Hacivat İle Karagöz.....	75
<u>Resim 2.4</u> Karagöz perde arkası	76
<u>Resim 2.5</u> Kahvehanede oynanan Ortaoyunu fotoğrafı.....	77
<u>Resim 2.6</u> Osmanlının son yıllarından bir fotoğraf Ortaoyunu. Alt resim de ise Kavuklu ve Pişekâr	82
<u>Resim 2.7</u> Ortaoyunu meydanı	84
<u>Resim 2.8</u> Ortaoyunu Dekor, Yeni Dünya ve Dükân	86
<u>Resim 2.9</u> Ortaoyunu	91
<u>Resim 2.10</u> Ortaoyunu yağlı boya tablo	93
<u>Resim 2.11</u> Pişekâr	98
<u>Resim 2.12</u> Kavuklu	100
<u>Resim 2.13</u> Zenne (Cevdet Bey).....	102
<u>Resim 2.14</u> Ortaoyunu	105
<u>Resim 2.15</u> Osman Hamdi beye ait “feraceli Kadınlar” isimli tablo.....	107
<u>Resim 2.16</u> Yaşmak ve hotoz çeşitleri.....	107
<u>Resim 2.17</u> Şehrin Lal Âşıkları “Ferace çeşitleri”.....	108
<u>Resim 2.18</u> Çelebi.....	109
<u>Resim 2.19</u> Çelebi.....	110
<u>Resim 2.20</u> Geleneksel kıyafetleri ile kabadayılar	112
<u>Resim 2.21</u> Acem, Laz.....	114
<u>Resim 2.22</u> Rumelili, Arnavut.....	115
<u>Resim 2.23</u> Arap, Frenk.....	116
<u>Resim 2.24</u> Yahudi, Ermeni.....	117
<u>Resim 2.25</u> Karagöz Figürleri	131
<u>Resim 2. 26</u> Laz, Zeybek, Yahudi, Tiryaki.....	132
<u>Resim 2.27</u> Kastamonulu, Muhacir, Ayvaz, Kayserili	133
<u>Resim 2.28</u> Lüleburgazlı hallaç	134
<u>Resim 2.29</u> Osman Hamdi “Cami Önünde”.....	134
<u>Resim 2.30</u> Orijinal Commedia Dell’arte kostümleri.....	135
<u>Resim 2.31</u> Orijinal Commedia Dell’arte kostümleri.....	136

<u>Resim 2.32</u> Orijinal Commedia Dell'arte kostümleri.....	137
<u>Resim 2.33</u> Orijinal Commedia Dell'arte kostümleri.....	138
<u>Resim 2.34</u> Orijinal Commedia Dell'arte kostümleri.....	139



ÖNSÖZ

“Benzeşen ve Ayrışan Yönleriyle Commedia Dell’arte ile Ortaoyununda Tip ve Kostüm” başlığını taşıyan bu çalışmada; İtalyan Geleneksel Halk Tiyatrosunun bir türü olan Commedia Dell’arte ile Geleneksel Türk Tiyatrosunun biçimi olan Ortaoyunu türlerinin bir analizi yapılmıştır. Bu çalışmamızdaki amaç; günümüze kadar birçok ülkenin tiyatro anlayışını etkilemiş olan Commedia Dell’arte tiyatrosunu incelemek, kendi kültür mirasımız olan Ortaoyunu ile olan ilişkisini araştırmak ve yine her iki türde yer alan oyun kişilerini tip özellikleri ile incelemek, kullanılan kostüm ve aksesuarları tespit etmektir.

Çalışma sürecinde karşılaşılan en önemli sorunsal, görsel materyal eksikliğidir. Bu sorun ulaşabildiği kadar resim, minyatür, az sayıda günümüze ulaşan yazılı metin ve sınırlı sayıdaki fotoğraflarla desteklenmiştir.

Kendi toplumsal kültürü içerisinde özgün bir kimliğe sahip olan Commedia Dell’arte Tiyatrosu yerel özellikler ile donatılmış bir Halk Tiyatrosu biçimidir. Bu tiyatro geleneği yine kendi kültür mirasımızın ürünü olan Geleneksel Türk Tiyatrosunda Ortaoyunu ile de ilginç biçimde benzerlikler göstermektedir. Kuşkusuz Çağdaş Tiyatroyu çözümleyebilmenin ön koşulu onu besleyen kaynakların bilinmesi ve iyi sentez edilmesi ile paraleldir. Geleneksel motifleri ve geleneksel tavırlarını genişleterek evrensel bir dil yakalayan Commedia Dell’arte Tiyatrosu günümüze kadar ulaşmıştır. Ortaoyunu ve Karagöz ise ramazan gecelerinde ya da geleneksele dair kutlamalarda nostaljik bir oyun olarak yok olmaya yüz tutmuştur.

Bu çalışmada öncelikle Bölüm Başkanımız **Prof. Dr. Ayşe Pınar Aras’a**, kıymetli hocam ve tez jürim Sayın **Yrd. Doç. Dr. Bünyamin Aydemir** ve **Yrd. Doç. Fatma Öztürk Dönmez’e** teşekkür ederim. Ayrıca tüm eğitim hayatım boyunca yanımda olan, derin bilgi ve tecrübelerinden yararlandığım, her fırsatta kapısını çaldığım hocalarım **Araş. Gör. Sayın Tamer Temel’e** ve tez danışmanım **Doç. Süreyya Temel’e** yürekten teşekkür ediyorum.

Erzurum 2015

Selim CİNİSLİ

GİRİŞ

“Benzeşen ve Ayrışan Yönleriyle Commedia Dell’arte ile Ortaoyununda Tip ve Kostüm” adlı yüksek lisans çalışmasında; tarihsel süreç içerisinde biçimlenen yapısıyla her iki halk tiyatrosu türünün genel değerlendirmesi yapılmış, benzer ve farklı yönleri ayırt edilerek tip ve kostüm özellikleri belirlenmiştir. Bu çalışmadaki amaç; Geleneksel Türk Halk Tiyatrosu biçimlerinden Karagöz ve Ortaoyunu formunun ve İtalyan Halk Tiyatrosu Commedia Dell’arte’nin benzeşen ve ayrışan yönlerini saptamak tip ve kostüm özelliklerini belirlemektir. Bu çalışma günümüz Türk Tiyatrosunu daha iyi anlamak ve değerlendirebilmek adına önem arz etmektedir.

Tiyatro sanatı çağımızda her ne kadar evrensel bir dile sahip olsa da tarihsel gelişimi içerisinde değerlendirildiğinde halk kültürünün bir ürünü olarak oluşurken yerel özelliklerden toplumsal geleneklerden beslenerek şekillenmiştir. Benzeşen ve ayrışan yönleriyle incelenen İtalyan Halk tiyatrosu olarak gelişen Commedia Dell’arte ile Geleneksel Türk Tiyatrosunun Halk Tiyatrosu sınıflandırması içerisinde ele alınan Karagöz ve Ortaoyunu formu, bu çalışmada öz ve biçim özellikleri ile oyun kişileri göz önüne alınarak incelenmiştir.

Çalışmanın birinci bölümünde; yerel ve geleneksel kültür değerleri üzerinden oluşan bu iki halk tiyatrosu türünden Commedia Dell’arte tiyatrosunun ortaya çıkışı ve gelişim süreci incelenmiş, Commedia Dell’arte oyunlarındaki yapısal özellikler araştırılmış ve yine oyun kişileri giyim kuşamları, oyunlardaki işlevleri ve tip özellikleri ile detaylandırılmıştır. İkinci bölümde ise Türk Halk Tiyatrosu biçimlerinden Karagöz ve Ortaoyunu üzerine odaklanarak, türün genel özellikleri, Kökeni, öz ve biçim bakımından analiz edilmiş, bu geleneksel formlarda yer alan oyun kişileri, giyim kuşamları ve tip özellikleri ile detaylandırılmıştır. Sonuç bölümünde ise her iki tür arasında benzeşen ve ayrışan yönler yine sosyolojik, tip, kostüm, öz ve biçim üzerinden belirlenmiştir.

Çağdaş Tiyatroyu çözümleyebilmenin ön koşulu onu besleyen kaynakların bilinmesi ve iyi sentez edilmesi ile paraleldir. Türk Tiyatrosu kendi özgün kimliği ile Dünya Tiyatrosu içerisinde yerini alabilmesi adına, Geleneksel Tiyatro üzerine sentez araştırmaları yapmayı amaçlayan bu tür çalışmaların geleceğe katkı sağlayacağı düşünülmektedir.

Son zamanlarda önemini daha anlaşılır hale gelen Geleneksel Türk Tiyatrosuna dair “Batı tiyatrosu etkisinde kalan tiyatromuzun silkelene, doğruyu arama, bağımsızlaşma ve özgünleşme çabalarını iyi değerlendirmek gerekir” diyen Nurhan Tekerek konuya dair çalışmasında şu değerlendirmeyi yapar.

“Tiyatro alanında, Osmanlı’dan Cumhuriyet’e ve günümüze dek tiyatro tarihimizin geçirdiği süreci, inişleri-çıkışları, tökezlemeleri, dorukları; özetle uzun yıllar Batı tiyatrosu etkisinde kalan tiyatromuzun silkelene, doğruyu arama, bağımsızlaşma ve özgünleşme çabalarını iyi değerlendirmek gerekir. Bu değerlendirmeyi yapabilmenin önkoşulu; çağdaş Türk Tiyatrosu’nu besleyen kaynakları bilmekten ve bu kaynakların her birinin kimlik kazanma sürecindeki tiyatromuza nasıl ve ne ölçüde katkıda bulunduğunu, ya da bulunması gerektiğini belirlemekten geçmektedir.”¹

Bu noktada Türk Tiyatrosunu besleyen ve şekillendiren kaynaklar önem arz eder. Aynı çalışmanın devamında Tekerek; “geleneksel tiyatromuzun bugün ne ifade ettiği, ya da etmesi gerektiği” sorusunun önemine vurgu yaparak bu konu üzerine yapılması gereken çalışmaların önemini belirtir.

Günümüz Türk Tiyatrosunda Geleneksel Tiyatronun neler ifade ettiği ya da etmesi gerektiği, ayrı bir çalışma konusudur. Nitekim Türk Tiyatrosunun kendi özgün dilini oluşturması ve kimlik sorununu çözümlenmesi, yine mutlak surette kendi geleneksel tiyatrosuna geri dönmesi ile mümkündür. Çünkü Türk tarihi binlerce yıl eskiye dayanan, oldukça çeşitli ve zengin bir kültür mirasıdır. Tarihsel süreçte Orta Asya’dan başlayan ve günümüze kadar uzanan bu çeşitlilik; defalarca kurulup yıkılan onlarca imparatorluğu, yanı sıra Şamanizm ve İslam dini gibi iki zıt kutuptaki inanç biçimini de içine alır. Özellikle genel Türk tarihinin son yüzyıllarında, çok geniş bir coğrafyaya yayılmış Osmanlı İmparatorluğu; içerisinde değişik dinlere mensup ve farklı dillerde konuşan birçok etnik kökeni de barındırarak kültürler arası bir etkileşime ev sahipliği yapmıştır. Geleneksel Türk Tiyatrosu da bu asırlık kültürel birikimin zenginliğinde var olmuştur. Öyle ki Karagöz ve Ortaoyunu gerek oyun kişileri bakımından gerekse oynanışı ve içeriği bakımından çok zengin bir özgün biçimi var etmiştir.

¹ Nurhan Tekerek, *Günümüzde Geleneksel Tiyatro Ne İfade Eder*, Yayınlanmış Makale, Türk Sanatları Araştırmaları Dergisi Sayı 2/Cilt 1, (2011) s. 120

Ancak bu eşsiz ve zengin birikimin bir ürünü olan Ortaoyunu içerisinde dönemi itibari ile günümüz tiyatrosunun kullandığı birçok özelliğe köken oluşturan unsurları barındırmasına rağmen bazı kuramcılara göre Commedia Dell'arte oyununun taklidi olarak değerlendirilmiştir. Oysa altı doldurulamamış, sadece hor görme ve küçümseme saplantısı ile söylenen “Arte” kelimesi dönüşerek “Orta” kelimesi olmuştur gibi bilimsellikten uzak, var sayımlara dayanan söylemler, çalışma içerisinde ayrıca değerlendirilmiştir.

Geleneksel Türk Tiyatrosu gerek kendi kültür mirasını hor görme, gerekse küçümseme sonucunda, kendi özgün dilini ve biçimini geliştirip var edememiştir. Oysa batı tiyatrosu, kendi kültürel geçmişine ve geleneksel türlerine yaslanarak geleceğin tiyatro anlayışını oluşturmuş, her biri kendi özgün yapıları ile dünya tiyatrosunda yerini almış ve dünya tiyatrosunda birçok yeni formun oluşumuna da etki etmiştir. Özellikle çalışma konusunda ele alınan İtalyan Halk Tiyatrosu Commedia Dell'arte, var oluşundan gelişme sürecine kadar kendi özgün dilini ve biçimini oluşturmayı başarmış, hatta bu kendi özgün yapısı ile diğer toplumların tiyatrolarına yön verici bir niteliğe ulaşmıştır. Daha da ötesi günümüzde hala modern türden yapıtları ile varlığını sürdürmeyi başarmıştır. Buna karşılık Geleneksel Türk Tiyatrosunun Karagöz ve Ortaoyunu formu, özel gün ve gecelerde sergilenen, nostaljik bir oyun türüne dönüşerek, varlığını sürdürmek adına can çekişmektedir. Özellikle batılılaşma hareketi olarak adlandırılan Tanzimat ve Meşrutiyet döneminde Geleneksel Tiyatro hiçe sayılmış sonucunda ise kelimenin tam anlamıyla, tam bir *hayal kırıklığı* ile sonucu başarıya ulaşamayan batı taklidi bir tiyatro var edilmiştir. Her ne kadar bazı yazar ve kuramcılar Geleneksel dokulardan başarılı çalışmalar yapmış olsa da bu çalışmalar da sonraki nesiller tarafından dikkate alınmayıp bir kenara itilerek, adeta makûs talihine terk edilmiştir.

Türk Tiyatrosu adına bu zengin kaynakların analizi ve geleneksel motifler ile modern bir yapının var edilmesi ya da özgün bir kimlik oluşturmak, gelinen bu noktada her ne kadar oldukça geç kalınmış bir eylem olsa da; yine de üzerinde durulması gereken önemli bir husustur. Ayrıca yine Gerek coğrafi konumu gerekse insan mozaigi ile Türk toplumu, doğu ile batı arasında bir köprü niteliği taşımaktadır. Geleneksel tiyatronun kökeninin daha net bir şekilde araştırılması bu bağlamda da büyük bir önem arz eder. Maalesef Geleneksel tiyatronun kendi geçmişi ile kûs yaşadığı bu anlaşmazlık ve kopukluk batı kuramcıları tarafından daha net görülmüştür.

Alman kuramcı ve gölge tiyatrosu üzerine birçok eseri olan Profesör Georg Jacob, Türk gölge oyunu Karagöz'e dair araştırmalar da yapmıştır. Profesör Jacob, eserinde yer alan Türklerle alakalı bölümün daha hemen başında bu acı gerçeği dile getirmiş. Nedenini anlamlandıramadığı görüşünde Jacob; *“Yazık ki, mümkün olduğu halde, bir takım münasebetler vasıtasıyla şark ile garp arasında mühim bir raptiye olarak meydana çıkarılabilecek olan bu oyun hakkında derin araştırmalar noksandır”*² tespitinde bulunarak araştırmaların eksikliğini dile getirmiştir. Bu araştırmaların önemine ısrarla vurgu yapan Tekerek; *“Geleneksel tiyatromuz Doğu ile Batı arasındaki bir köprü olan Türkiye toplumunun geçmişinin sesidir, yankısıdır”* diyerek önemli olanın bu yankılardan bize özgü bir tiyatro felsefesi ve politikası oluşturmak olduğunu söyler ve iki kıta arasındaki bu köprünün daha işlevsel bir hale gelmesi gerektiğini savunur.

*“Geleneksel tiyatromuz Doğu ile Batı arasındaki bir köprü olan Türkiye toplumunun geçmişinin sesidir, yankısıdır. Önemli olan bu yankılardan bize özgü bir tiyatro felsefesi ve politikası oluşturarak iki kıta arasındaki bu köprüyü daha da işlevsel hale getirmektir. Renkleri arayıp bularak, ve mutlaka çoğaltıp zenginleştirerek. Geçmiş, geleneği küçümsemeden, tarihi göz ardı etmeden. Bunu yapamadığımız takdirde Kırmızı Başlıklı Kız'daki riyakâr Kurt'un midesine inmeye hazır çok “lezzetli” bir yemek olarak beklemek durumunda kalırız ne yazık ki.... Ya da Batı'daki tiyatral gelişmeleri hayranlıkla izleyen müstemleke yarı aydınlarına döneriz...”*³

Gelinen noktada Türk tiyatrosu; üzerine sinmiş batı hayranlığını ve kendi kültürel değerlerini hiç sayma alışkanlıklarını bir kenara bırakıp, ivedi bir şekilde özgün bir dili aramak durumundadır. Ahmet Rasim'in dile getirdiği gibi, bizde de bir Moliere çıkıp tüm bu olağan üstü özellikleri kalkındırmayı başarabilseydi tıpkı bir *“Komedi Fransız”* gibi bir *“Komedi Türk”* te meydana gelirdi. Aksi hal de ise Tekerek'in de dediği gibi ya *lezzeti* bir yemek ya da hayranlıklara devam eden *müstemleke yarı aydınlar...*

² Georg Jacob, *Geschichte Des Schatten theaters, Gölge Tiyatrosunun Tarihçesi*, Hnnover1925, Eserin Türklere ait kısım çevirisi *Türklere karagöz*, (Çev. Orhan Şaik Gökyay), İstanbul Eminönü Halkevi Dil, Tarih ve Edebiyat Şubesi Neşriyatı, İstanbul 1938, s. 3.

³ Tekerek, *Günümüzde Geleneksel Tiyatro Ne İfade Eder*, s. 125.

BİRİNCİ BÖLÜM

HALK TİYATROSU GELENEĞİ VE COMMEDIA DELL'ARTE

1.1. HALK TİYATROSU GELENEĞİ

Tiyatro sanatına dair günümüzde bilinen en eski kaynaklar antik yunan dönemine dayanmaktadır. Kaynaklardan Aristoteles'in "*Poetika*" adlı eseri, Tiyatro sanatında ki ilk yazılı kaynak olma özelliğini taşır. Aristoteles'in kitabında yer alan kavram ve tartışmalar, yüz yıllar boyunca gelişen tiyatro teorileri üzerinde etkili ve yön verici bir yere sahip olmuştur.⁴ Aristoteles eserinde; *Dionysos* şenliklerinden doğup şekillendiği söylenen tiyatro sanatını, bir taklit (*Mimesis*) biçimi olarak nitelendirerek "*Tragedya*" ve "*Komedy*"⁵ olmak üzere iki temel guruba ayırmıştır. Aristoteles'in tanımladığı *komedy* ile *tragedya* arasındaki farkı belirleyen Aziz Çalışlar'a göre;

*"Nasıl trajik - olan ideal, olması gereken ile var olan gerçeklik arasındaki çelişkiyi gösteriyorsa, komik – olan da ideal, olması gereken ile olan arasındaki uyumsuzluğu, uyumsuzluğu gösterir... Bu anlamda komik – olan, mantıksal – olan ile tarihsel – olan arasındaki uyumsuzluğu gösterir."*⁶

Tragedyanın; antik yunan ilkel çağında tanrı *Dionysos* için düzenlenen törenlerde, insanların teke kılığına girerek kaba bir dans eşliğinde söyledikleri "*dithirambos*" adı verilen koro şarkılarından doğduğu ve zamanla koroya "*hipokrites*" adı verilen konuşan kişinin katılımı ile ortaya çıktığı varsayılır. Yine Komedyanın da *Dionysos* için düzenlenen bağ bozumu törenlerinde halk tarafından kırsalda yapılan açık saçık kaba güldürülerden oluşan "*komos*" adı verilen bir geçit töreninden gelişerek var olduğu söylenmektedir.⁷

Aristoteles tragedyanı, belirli bir uzunluğu olan, sanatsal bir biçimde güzelleştirilmiş bir dile sahip ve ahlaksal bakımdan ağır başlı olarak nitelendirir. Oyun başkahramanları soylu sınıflardan ve tanrılardan oluşur. Eserinde çoğunlukla tragedyanı anlatan Aristoteles az da olsa bizlere komedy hakkında bilgiler aktarmıştır. Tragedyanın

⁴ Marvin Carlson, *Tiyatro Teorileri*, (çeviren: Eren Buğalılar, Barış Yıldırım), De Ki Basım Yayın Evi, Ankara 2007, 15.

⁵ Aziz Çalışlar, *Tiyatro Ansiklopedisi*, Kültür Bakanlığı Yayınları, Ankara 1995, 43.

⁶ Aziz Çalışlar, *Tiyatronun ABC si*, Say Yayınları, İstanbul 2009, s. 53.

⁷ Sevda Şener, *Dünden Bugüne Tiyatro Düşüncesi*, Dost Kitabevi Yayınları, Ankara 2010, 16.

aksine komedyada baş oyun kişileri, ortalamanın daha aşağısındaki karakterlerden oluşur ve karakterler sahnede gülünç olanın temsilcisidir.

*“komedyada ortalamadan daha aşağı olan karakterlerin taklididir. Bununla beraber komedyada her kötü olan şeyi taklit etmez, tersine gülünç – olanı taklit eder, ve bu da soylu olmayanın bir kısmıdır. Çünkü gülünç olanın özü soylu olmayışa ve kusura dayanır.”*⁸

Aristoteles’e göre komedyada ortalamanın altındaki sınıfı temsil ederken her kötü olanı değil gülünç olanı taklit eder. Gülünç olan ise soylu olmayandır. Çünkü gülünç olmak, soylu olmayışa ve kusurlu olmaya dayanır. Aristoteles’e göre, yönetici soylu sınıf ile sıradan halkın, hatta ortalamanın altındaki kişilerin yaptıkları sanatta bile farklılıklar bulunur. Üstelik bu farklılık sadece yapılan sanatta değil aynı zamanda iki sanat türünün izleyicisi arasında da vardır. *“Tiyatroda iki tür izleyici vardır; biri, iyi eğitilmiş soylu baylardan oluşur; ötekiyse aşağı uğraşları olan kimseler, parayla çalışan işçiler ve benzeri gibi avam takımı.”*⁹ Dolayısı ile Tragedya soylu ve yönetici sınıfın Tiyatrosu, buna karşın komedyada ise, halkın ve yine halk içerisinde de avam tabakanın tiyatrosudur.

Çağdaş Tiyatromuzda Geleneksellik adlı kitabında aynı konuya dikkat çeken Pekman ise; *“demek ki, o günden bu güne, soylu ve sorumluluk sahibi sınıfların beğenisiyle, alt sınıftan eğitimsiz kalabalığın yani halkın beğenisi arasındaki farklar ve bu keskin farkları belirleyen ölçütler, sanatsal bir sınıflandırmayı da oluşturmaktadır”* der.¹⁰ Pekman’a göre bir bakıma toplumu eğitime, değiştirme ve yönlendirme sorumluluğu seçkin sanat sınıfına aittir. Okumuş eğitimli sınıfın halkı eğiten ya da yönlendirmeyi, değiştirmeyi hedef edinen elit sanatı tragedya’dır. Buna karşın avam tabakanın gülme odaklı ve eleştirel taşlamaya dayalı halk sanatı ise komedyadır.

Dolayısıyla halk kültüründen var olan ikinci tür yani *“komedyada”* çalışmamızın asal konusudur. Halk kültüründen doğan halkın sanatını mercek altına almak için öncelikle halk kavramını incelemek gerekir. Ortalamanın altı olarak nitelendirilen *“Halk”* kimdir ve kimlerden oluşmaktadır?

⁸ Aristoteles, *Poetika*, (Çeviren: İsmail Tunalı), Remzi Kitabevi, İstanbul 1983, bölüm 5, paragraf 1

⁹ Aristoteles, *Poetika*, (Çeviren: Murat Tuncay), Remzi Kitabevi, İstanbul 1975, s. 235.

¹⁰ Yavuz Pekman, *Çağdaş Tiyatromuzda Geleneksellik*, Mitos Boyut Yayınları, İstanbul 2010, s. 16.

Halk tiyatrosu kavramını inceleyen Metin Balay “*Halk tiyatrosu kavramı ülkemizde üzerinde çok tartışılmış olan kavramlardan biridir*”¹¹ diyerek halk tiyatrosunun tarihsel süreç içerisinde farklı tartışmalara ve farklı yorumlara sebep olduğunu dile getirir. Bu tartışmaların merkezinde daha öncede değinildiği gibi halk kimdir, kimler halk sayılır sorunsalı yer alır. Halkın belirli bir sınıfı temsil etmediği hemen herkesçe benimsenmiş bir fikirdir. Halka açık alanlarda oynan ve halkın içerisinde her türden sınıfın ortalama olarak izlediği bu oyun türü hangi sınıfın ürünüdür ya da en çok hangi kitlenin seyir zevkine hitap etmektedir? Halk tiyatrosunun üreticisi kimdir? Geline bu noktada bu sorunsallar çalışma konumuzun dışında geniş bir biçimde ele alınması gereken farklı bir çalışma alanıdır. Her ne kadar bazı görüşler halkı “*emekçi sınıf*”¹² olarak tanımlasa da halkın tek bir sınıfı temsil edemeyeceği gerçeği karşısında emekçi ve alt tabaka sınıfını ya da Aristoteles’in ortalamanın altında kalanlar olarak değerlendirdiği kitleyi temsil etmesi mümkün olmayacaktır.

Halk tiyatrosu tartışmasının en önemli sorunlardan birini de “*biçim*” sorunu olarak değerlendiren Balay; hemen herkesin halk tiyatrosu için “*açık biçim*” özelliği taşıdığını söylemesine rağmen “*açık biçimden neyin kastedildiği*” noktası tartışmalıdır diyerek halk tiyatrosu üzerine görüş bildirenlerin konuya görevci bir yaklaşım sergilediklerini savunur. Balay’a göre, bu görevci yaklaşımlar *tarihsellikten uzak* ve dolayısı ile *bilimsellikten uzak*¹³ sonuçlar doğurur.

*“Halk tiyatrosu tartışmalarının en büyük eksiklerinden birisi, biçim tartışmalarının eksikliğidir. Hemen hemen hiçbir görüş sahibi, ne ülkemizdeki ne dünyadaki halk tiyatrosu örneklerinin biçimi üzerinde durmamıştır. Özellikle ihmal edilmiş bir konu biçim ile öz arasındaki ilişkidir. Biçimden söz edildiğinde hemen ele alınan konu, sergilenen mekânların halk tiyatrosu için elverişli olup olmadığıdır. Oysa sergileme biçimi ve sergilenen öz arasındaki ilişkiden söz eden yoktur. Biçim tartışmalarının eksikliği, halk tiyatrosu kavramı çevresindeki tartışmaları tiyatro sanatının ilgisi ve bilgisi dışına taşımaktadır. Sorun tiyatronun sorunu olmaktan çıkmaktadır.”*¹⁴

¹¹ Metin Balay, *Halk Tiyatrosu ve Dario Fo*, Mitos Boyut Yayınları, İstanbul 1995, s. 7.

¹² Balay, 7.

¹³ Balay, 8-9.

¹⁴ Balay, s. 9.

Halk tiyatrosunu tam anlamıyla değerlendirmek ve bilimsel bir zeminde tanımlamak için “öncelikle yapılması gereken görevci değil olgulara dayalı bir yaklaşımın uygulanmasıdır”¹⁵ diyen Balay “halk” kavramına tiyatral anlamda bir karşılık belirlemek amacıyla sosyal antropolog George H. Lewis’in kültürel sınıflandırmasını çıkış noktası olarak kullanır. George H. Lewis’in kültürel sınıflandırması şöyledir;

“Folk Kültürü

1. Biçimi basittir. 2. Her türlü duyu ya da gelenek aracılığı ile doğrudan aktarılabilen ya da iletilebilen yapıdadır. 3. Genellikle herkes için parasızdır. 4. Kişiden çok, kullanımı açısından grup mülkiyetindedir. 5. Anonimdir. 6. Bireysel olarak (dans dışında) sunulur. 7. İçinden çıktığı grubun değer yargılarını iletir ve içerir. 8. Bu ürünleri üreten ve tüketen arasında toplumsal statü farkı yoktur. (Otantik olduğu zaman.) 9. Üreticiler ve sunucular amatördür. 10. Ürün tüketiciye dönüktür.

Popüler Kültür -Kitle Kültürü-

1. Biçim olarak orta karmaşıklıktadır. 2. Aktarımı ya da iletimi, ortam ve teknoloji olarak dolaylıdır. 3. Oldukça ucuz fakat parayla elde edilir. 4. Copyright, patent ya da sahiplik yoluyla tüketime açıktır. 5. Bilinen bir kaynağı ya da yaratıcısı (üreticisi) vardır. 6. Standartlaştırılmış, yeniden biçimlendirilmiş ya da çoklaştırılmış olarak gösterime sunulur. 7. Kültürel değerleri ve gelenekleri yeni formüller biçiminde yansıtır. 8. Üreten ile tüketen arasından toplumsal statü farkı vardır. 9. Üreticileri ve sunucuları profesyoneldir. 10. Ürün tüketiciye dönüktür.

Seçkin (Elit) Kültür

1. Karmaşık bir biçimi ve beğenilmesinin estetik ölçütleri vardır. 2. Tüketicileri yüksek eğitilmiş kişilerdir, bu yüzden iletilebilme araçları yapının kendisidir. 3. Ürün (yapıt) çok pahalı ve değerlidir. 4. Mülkiyeti sahipten sahibe geçebilir. 5. Bilinen ve ünlü bir yaratıcısı vardır. 6. Yaratıcı yetenekli ve beceriklidir. Özgün olarak yaratır. 7. İlk değerlendirilmesi, yine yüksek beğeni sahibi arkadaş grupları ya da eleştirmen topluluğunca yapılır. Bu kültürde, ekoller ve küçük sanat toplulukları bu yüzden oluşur. 8. Ürün (yapıt)

¹⁵ Balay, 9.

bir düşünceyi vurgular. Kültürel ve geleneksel önyargılardan bağımsızdır. Yenilikçidir. 9. Yaratıcıları profesyoneldir. Çoğu, sanatlarıyla geçinen sanatçılardır.10. Ürün (yapıt), yaratıcının yaratım süreciyle oluşturduğu bir düşünsel çaba ve yaratıcılıkla ortaya çıkmıştır ve ancak bu tür bir çabayı gösterenlere dönüktür. Daha sonra "ürün" sanat piyasası aracılığı ile "yüksek" ve "zengin" tüketiciye dönük olmaya başlayacaktır.”¹⁶

Halk tiyatrosunun genel tanımını sosyal antropolog Lewis'in kültürel sınıflandırmalarından yola çıkarak oluşturan Balay, “*bir folk tiyatrosundan, bir popüler-kitle tiyatrosundan ve bir de seçkin (elit) tiyatrodan söz etmek mümkündür*”¹⁷ tespitinde bulunarak bu üç türün ayrı ayrı sosyal sınıflandırmaya dayalı tanımını yapar. Belirtilen bu üç tiyatral biçimden “*seçkin tiyatro*” halk kültürü üzerinden yaptığımız bu çalışmanın konusu dışında kalmaktadır. Metin Balay folk tiyatrosu ve popüler kitle tiyatrosunu şu şekilde tanımlar;

“Folk Tiyatrosu, içinden çıktığı grubun değer yargılarını, duyu ve gelenek aracılığı ile basit bir biçimle yansıtan, topluca yaratılan, topluca yeniden üretilen, topluca izlenen, toplumun mülkiyetinde olan, topluma yönelik ve dolayısıyla sanatçıları amatör olan ve ücretsiz seyredilebilen bir tiyatrodur.

Popüler Tiyatro ise, içinden çıktığı grubun değer yargılarını, dolaylı bir ortam ve teknoloji ile yani, standartlaştırılmış ve orta karmaşıklıkta ki biçimlerle ileten, bireysel olarak yaratılan ve üretilen, tüketime de sahiplik ile açılan ve dolayısıyla profesyonel oyuncular tarafından ücret karşılığı (ancak ucuz) sunulan ama yine de topluma yönelik bir tiyatrodur.”¹⁸

Yukarıdaki tanımları; “*halk tiyatrosu üzerine yapılan kısır tartışmaları aşabilecek, tarihsel bir perspektife sahip, biçim ile öz arasında bir araştırmaya esas olabilir birleştirici bir tanım*” olarak değerlendiren Balay halk tiyatrosu için en nihai genel bir tanım oluşturur;

¹⁶ Metin Balay, s. 10-11. (Lewis George H., *The Sociology Of Popular Culture, Current Sociology, ISA, Vol.26, No.3 Winter-1978* den naklen)

¹⁷ Balay, 12.

¹⁸ Balay, s. 12.

“Halk Tiyatrosu, içinden çıktığı grubun ya da toplumun değer yargılarını anlatır; bunu ya duyu ve gelenek aracılığı ile basit bir biçim kullanarak yapar, ya da bunu yaparken dolaylı bir ortam ve teknolojiyle yeni, standartlaştırılmış ve orta karmaşıklıkta üsluplar kullanır. Yaratımı ya yeniden üretimi bireysel ya da topluca olabildiği için ücretsiz, ya da düşük bir ücret karşılığı izlenebilir. Sanatçıları amatör ya da profesyonel olabilir; ancak kesinlikle topluma yöneliktir.”¹⁹

Halk tiyatrosu; köken olarak Aristoteles’in tanımını yaptığı komedyadan daha eski bir zamana dayanır. *Eski Yunan komedyası komoslardan başka Dor kaynaklı öğeleri de içine almıştır* tespitinde bulunan Sevinç Sokullu “*Korent*” ve “*Boetia*” vazo resimlerini kaynak göstererek, Dor farslarının Megara yolu ile Attika komedyasına girdiğini, evrimleşerek Eski Yunan komedyasını oluşturduğunu belirtir.²⁰ Konuya dair Metin Balay “*Halk Tiyatrosu ve Dario Fo*” adlı kitabında Halk Tiyatrosunun kaynağının Tiyatronun kaynağı kadar eski olduğunu, hatta komedyaya ve tragedyadan bile eskiye dayandığını söyleyerek; Nicoll Allardyce’den aktardığı bilgiyle, Aristoteles’in bile bu türü komedyaya ve tragedyadan daha farklı bir biçim olarak ele aldığını savunur. Yine Balay halk tiyatrosu geleneğini oluşumundan yakın zamanımıza kadar olan gelişim sürecini ve yine halk tiyatrosu geleneği içerisinde ele alabileceğimiz tiyatro türlerini şöyle ifade etmektedir.

“İ.Ö. yedinci yüzyılda Yunanistan’daki Dor kavimleri arasındaki dramatik etkinlikler ile başlayan halk tiyatrosu, yine İ.Ö. beşinci yüzyılda Sicilyalı Epicharmus’la İtalyan topraklarında yeşermiştir. Bu ülkelerdeki gelişimi ile sırasıyla Phlyakes oyunları, Atellan farsı, Roma mimusu (varlığını orta çağın sonlarına kadar sürdürür), orta çağın gezginci soytarı-oyuncuları (ki bunlarda orta –çağın sonlarına doğru yeşermeye başlayan dinsel dram gelişimine önemli katkılarda bulunmuştur, Commedia Dell’arte, opera komik, fuar ve panayırlarda gösterimler yapan, melodram ve vodviller oynayan gezginci tiyatro toplulukları, öykü anlatıcılar ile Dario Fo’ya kadar uzanmıştır”²¹

¹⁹ Balay, s. 12-13.

²⁰ Sevinç Sokullu, *Türk Tiyatrosunda Komedyanın Evrimi*, Kültür Bakanlığı Yayınları, Ankara 1993, 5.

²¹ Balay, s. 13.

Yukarıda belirtilen tiyatro türleri oyun yapıları, oyun kişileri, öz ve biçim bakımından incelediğinde halk tiyatrosunun, antik Yunan'da var olan Aristoteles'in tanımındaki komedyadan farklı bir kökeni olduğu ve öz-biçim bakımından farklılıkları olduğu söylenebilir.

Bu ince ayrımı "*halk tiyatrosunun özü ve yaşam karşısındaki tutumu*" başlığı altında inceleyen Balay ise; "*halk tiyatrosu, öncelikle yaşama güler yüzle bakan bir tiyatrodur. Ancak bu güler yüzlü bakış, bir yaşam felsefesi ya da yaşam dersi üretmek için kullanılan bir araç değil, kendi başına bir amaçtır*"²² diyerek yaşamın düzeltilebilir ya da düzeltilmesi gereken bir süreç olmadığını ifade eder. Oysa Aristoteles'ten bildiğimiz tanımlarıyla komedyaya, bu durumun aksine gülünç olanı verirken yaşama dair olması gerekeni ya da olması hayal edileni izleyene oyun finalinde çıkarılması gereken dersler ile birlikte sunar. Bu gelenekten gelen komedyaya ve tragedyaya da oyun sonunda izleyene ideal olanı sunar. Tragedyada bu sonuç "*yıkım*" olarak gerçekleşir, komedyada ise "*mutlu son*" ile yani "*uyumun kurulması*" ile biter.²³ Komedyada oyunun sonucunda çıkarılan ders ve ideal olan durum ya da kişi yapıları halk tiyatrosunun bu tutumu ile örtüşmez.²⁴

Halk tiyatrosu her ne kadar yaşantının ve toplumun içerisinde bozuk ve kötü olayları işleyip bunları görse de tüm bunları düzeltmek için ya da izleyenlere bir ders çıkartmak için değil, sadece gülümsemek için kullanır. Tüm olup bitenler karşısında kendi yorumunu ya da çıkarımlarını hiçbir şekilde izleyiciye aktarma kaygısı taşımaz. Hatta tam aksine bundan nesnel bir duruş ile sakınır. İşte bu özelliklerinden dolayı doğruyu salt hali ile verip yanlışlıklar karşısında her hangi bir çözümü önermeyişiyile halk tiyatrosu ahlak dışı ya da din dışı olarak tasvir edilmiştir.

"Yaşam karşısındaki, belki de aşırı bu nesnel tavır, ona kaçınılmaz olarak ahlak-dışı ve dindışı kılar. Onun bu özelliği, tarih boyunca ahlaksızlık ya da dinsizlik olarak algılanmıştır. Oysa halk tiyatrosu ahlaklı olmayı savunmadığı gibi ahlaksızlığı da savunmaz; dinsel duyguları hedef almadığı gibi, dinsizliği de hedef almaz. Ahlak normları ve dinsel inanışların içindeki paradoksal olanlardan gülmece yaratır. Buradan çıkarak, halk tiyatrosunun

²² Balay, s. 13.

²³ Çalışlar, *Tiyatronun ABC si*, s. 54.

²⁴ Balay, 14.

*esas olarak statükoya ve kurumlaşmaya karşı olduğu söylenebilir. Halk tiyatrosunun tek amacının yaşamı olduğu gibi resmetmek olduğu iddia edilebilir. Halk tiyatrosunda insanlar, ne tragedyada olduğu gibi olduklarından daha iyi, ne de komedyada olduğu gibi olduklarından daha kötü resmedilirler; iyilikleri ve kötülükleri, hataları ve sevaplarıyla gösterilirler. Herhangi bir ders çıkarma amacı gütmemesi, halk tiyatrosunu her olayın ve olgunun içindeki çelişkiyi aramaya yöneltmiştir. Gerçi bu özellik, bütün dramatik etkinliklerde vardır. Ancak diğer dramatik etkinlikler bu çelişkiyi, bir yargı ya da ders oluşturacak şekilde çözümlenmeye çalışırlarken, halk tiyatrosu bu çelişkiyi ya çözmez ya da paradoksal bir sona ulaştırır. Fo'nun deyişiyle, "Habil katil değil, kurbandır" Halk tiyatrosuna, belki "her zaman muhalif" bir tiyatro demek doğru olacaktır."*²⁵

Peki, nasıl olmuştur da yönetici sınıfa, *statüko* ve *kurumsallaşmaya* bu kadar taşlama yapan bu halk geleneği, var oluşundan gelişim gösterdiği tüm zamanalar içerisinde en baskıcı dönemlerde ve yönetimlerde dahi (bir takım zorluklara rağmen) varlığını sürdürmeyi başarmıştır. Bu durumun tespitini *ağır eleştirel* yapısına rağmen halk tiyatrosuna iktidarların "*müdahale etmekten kaçındıklarını*" vurgulayarak açıklama getiren Yavuz Pekman, yönetici sınıfların tam aksine bu sanatı desteklediğini ileri sürmüştür. Pekman bunun nedenini egemen yönetici sınıfların "*halkın tepkisinden kaçındıkları gerçeğinin*" yanı sıra asal sebep olarak bu eğlencelerin çalışan kitlenin *yapay bir mutluluğu* olduğunu ve bunun halkı rahatlattığı gerçeğinden bahsederek, "*gündelik gerçeklerin görülmesini engellediğini*" savunur. Böylece halkın eğlence kültürü olan bu halk tiyatrosu bu bakış açısından "*egemen ideoloji ile bilinçsiz bir iş birliği içerisinde girmiş olur*" der.²⁶

Halk tiyatrosunun politik yönlerinin öne çıktığı zamanlarda ortaya çıkan başka bir üslubu ise "*taşlama*" (*hiciv*) sanatıdır. Bu taşlamalar oyunlarda politik olmayan olaylarda için sosyal konulara dair kullanılmıştır. Yine bu taşlamalarda da tek amaç yıkmak ya da yapmak değil her zaman olduğu gibi sadece gülmektir. Kökeninde var olan ancak en çok orta çağda gelişim gösteren bir diğer üslup ise alıntılardır. Bu alıntılar destanlardan, yerel efsanelerden, şiir ve öykülerden beslenerek halk tiyatrosunun konularını oluşturur.

²⁵ Balay, s. 14.

²⁶ Pekman, 19.

Ortaoyunu ve Commedia Dell'arte tiyatrosu, yer yer bu tarzda efsanelerden ve öykülerden faydalanarak, oyunlarında işleyen iki halk tiyatrosu geleneğidir. Ancak bununla beraber Halk tiyatrosunun konuları genellikle gündelik yaşamı ele alır ve bir bakıma yaşamı olduğu gibi resmeder.

“Halk tiyatrosunun yaşamı olduğu gibi resmetme özelliğinden yola çıkarak gündelik yaşamdan alınma sahnelere bol bol yer verildiği daha önce belirtilmişti. Konularda yine gündelik yaşamdan alınan konular olmaktadır. Belli başlıları, evlilik, yeme- içme, cinsellik, aldatma, kurnazlık, para ile ilgili olanlarıdır. İnsanın temel içgüdüleri olan, beslenme, korunma ve yaşamını sürdürme içgüdülerini doyurmaya çalışması ve bu çabasında karşılaştığı bireysel ve toplumsal engeller, yasaklar, tikanlıklar halk tiyatrosunun en temel konuları olagelmıştır. Önde gelen temaları da, yine bu içgüdülerin yansımından başka bir şey değildir: Aşk, ölüm, açlık. Ayrıca savaş gibi, dinsel ya da toplumsal olaylar, bu temaları en yoğun olarak bir arada yaşatan olaylar olması bakımından, her zaman halk tiyatrosunun ilgisini çekmiştir.”²⁷

Halk tiyatrosunda oyunlardaki olaylar ve kişiler tarihsel süreç içerisinde giderek standartlaşarak kalıplaşmışlardır. Oyunların genelinde konular değişse de olay örgüsü ve bu olayların ekseninde olan oyun kişileri, zaman içerisinde standart olay örgüsüne ve standart oyun kişilerine dönüşmüştür.²⁸ Kalıplaşan bu oyun kişileri ile olay örgüleri bu çalışmada ayrıca değerlendirilmiştir. Değerlendirmeler Ortaoyunu ve Commedia Dell'arte oyunlarında, metin özellikleri, dil, oynanış biçimleri, oyun türleri ve kişileri üzerinden karşılaştırmalı olarak alt başlıklarda yer alır.

Bu özelliklerinden dolayı halk tiyatrosunun yaşam karşısındaki tutumu, onu diğer dramatik etkinliklerden ve yakın benzerlikler gösterdiği komedyadan ince bir çizgi ile farklı kılmaktadır. Halk tiyatrosu genel bir değerlendirmeye; halkın kendi eğlence ve şenliklerinden beslenerek ortaya çıkan ve büyük ölçüde gülmece ögesine dayanarak gelişim gösteren bir hiciv sanatıdır. Halk tiyatrosunun en belirgin özelliği, yönetici sınıfa karşı eleştirel bir tutum içermesidir. Onun bu muhalif yanı; var olduğu her zaman ve

²⁷ Balay, s. 17.

²⁸ Balay, 18.

dönem içerisinde egemen ve yönetici sınıfı hedef almıştır. Ancak bu eleştirel yapının amacı; onu yıkmak ya da yok etmek ya da başka alternatifler üretmek değildir. Amaç; sadece durumun gülünç yanlarını salt şekilde ortaya koymaktır. Yine halk tiyatrosu politik olayların yanı sıra gündelik olayları da konu alır. Bu gündelik olayları destanlardan, efsanelerden ve halk arasındaki söylentilerden esinlenerek işler ve izleyiciye alaylı bir dil ile taşır. Bu halk geleneğinde gündelik olaylar kaba bir dil kullanılarak aktarılmıştır. İçeriği aşk, evlilik, para, aldatılmalar, kurnazlıklar, cinsellik, halkın inanç ve gelenekleri, yoksulluk, cahillik gibi konulardan oluşur.



Resim 1.1 Commedia Dell'arte Tiyatrosu

İtalyan ve Fransız oyuncuların oluşturduğu Commedia Dell'arte topluluğuna ait anonim bir resim.

Resimde Pantalone, Arlecchino, Brighella, Dottore ve diğer oyun kişileri yer almaktadır.

1.2. COMMEDIA DELL'ARTE TİYATROSU

Tiyatro sanatı 16.yy da özellikle Avrupa'da saraylarda oynan aristokratlara özgü bir sanat biçimidir. Asal olarak belirli bir zümreye ait olan bu gösteriler, aristokrat seyirciler için özel temsiller vermektedir. Sadece izleyici kitlesi ile sınırlı kalmayan bu tabaka ayrımı temsillerin hazırlanması noktasında da belirli bir kitle ile sınırlandırılmıştır. Saraylarda oynanan bu temsiller genellikle kraliyet bünyesinde bulunan şairler tarafından yazılır, dekorları saray ressamı ve saray mimarları tarafından yapılır, oyuncularını saray mensuplarından oluşur ve yine müzikler saray müzisyenleri tarafından yapılır. Kısacası bu dönemde içe bağımlı bu yapısal tiyatro sanatının saraya has, aristokrasiye ait bir sanat biçimi olarak şekillenmesine sebep olmuştur. Yüksek maliyetleri ve görsel kaliteleri ile kendisinden sonra birçok tiyatroya esin kaynağı olmasına rağmen, *bu içe dönük ve tek bir kitleye mal olmuş tiyatro sanatı,*²⁹ halkın kendi tiyatrosunu var etmesinde asal etken olmuştur.

Dönem itibarıyla sarayla sınırlı kalan komedyalar ve tragedyalara karşın bir *“halk hareketi”* olarak da yorumlanabilecek Halk Tiyatrosunun bir biçimi olan, İtalya'da 16. yy da karşımıza çıkan Commedia Dell'arte Tiyatrosu, halkın kendi tiyatrosu olarak önem kazanmaktadır. Avrupa'da yaklaşık iki yüz yıl egemen olmuş, birçok ülkenin tiyatrosunu etkilemiş olan Commedia Dell'arte,³⁰ akrobatik ve dans odaklı belirli bedensel hareketlere ve doğaçlama tekniğine dayalı 16. yy İtalyan halk tiyatrosu geleneğinin bir biçimidir. Yaklaşık 1500 ile 1550 yılları arasında ortaya çıkan ve 1600'den önce tüm Avrupa'ya yayılan Commedia Dell'arte, 1750 yılına kadar hızla yükselen bir tiyatro biçimi halini alarak,³¹ kendinden sonra gelen birçok oyun türü ile oyun yazarının üzerinde etkili olmuş ve klasik tiyatro metinlerinde izlerini sürdürmüştür.



Resim 1.2³² Commedia Dell'arte taş baskı

²⁹ Oscar G. Brockett, *Tiyatro Tarihi*, Dost Kitabevi Yayınları, Ankara, Kasım 2000, 159.

³⁰ Özdemir Nutku, *Oyunculuk Tarihi*, Yapı Kredi Yayınları, İstanbul, Mart 1995, 75.

³¹ G. Brockett, 160.

³² Resim 1.2, *Stockholm de ulusal müzede yer alan bazı Commedia Dell'arte figürleri*, Nationalmuseum, Stockholm.

Yine bu halk tiyatrosu geleneği gerek var olduğu altın çağında gerekse kendinden sonraki evrelerde birçok yazar ve oyun türünü etkisi altına almış bunlarda izlerini sürdürmüştür. Fransa’da uzun bir süre var olan Commedia Dell’arte daha sonra “*Commedia Itallienne*” adını almıştır. Commedia Dell’arte’nin diğer yazar ve oyunlara etkilerini Aziz Çalışlar şöyle ifade eder;

“Rönesans’ta halkın yaratıcı gücünün, halk dilinin ve ince zekâsının, toplumun yüksek ve alt tabaka insanlarına bakışın tiyatrodaki anlatımı olan Commedia Dell’arte, Avrupa’da Commedia Itallienne yoluyla Moliere ve Viyana halk tiyatrosu üzerinde etkili olmuş; her ülkede oranın özgül kimliğine bürünmüştür. Ancien Regime’le birlikte sona eren Commedia Dell’arte’yi Goldoni ve Gozzi yeniden yaşatmak istemişlerdir. Commedia Dell’arte’nin Altın Çağ İspanyol tiyatrosu, klasik Fransız komedyası, yer yer Shakespeare ve Ben Jonson üstünde olduğu kadar, grotesk tiyatro ile çağdaş İtalyan tiyatro yönetmenleri, Fo ve De Filippo üstünde de büyük etkisi olmuştur; İtalya dışında ise “yeniden tiyatrolaşma” hareketi içinde, Avusturya ve Almanya’da Reinhardt, Rusya’ da Meyerhold, Tayrov ve Vaktangov, Fransa’da ise Capeau, Dullin ve Barrault, Commedia Dell’arte den yararlanmış tiyatro yönetmenleridir.”³³

Commedia Dell’arte oyunları belirli sınırlar içerisinde kendi özgün kimliğini var etmeyi başarmış bir halk geleneğidir. Halk geleneğinin ürünü Commedia Dell’arte; kendi özgün kimliğini oluşturmayı başarmış ve kısa sürede çok popüler bir üne kavuşup, bu özgün kimlikle kendi yapısal özellikleri ve sınırları içerisinde gelişim göstermiştir. Doğaçlama ve dans bu türün en karakteristik özellikleri arasında yer alır. Oyunlarda kullanılan danslar ancak esnek bir vücut ve akrobatik yetenekler ile olanaklıdır. Var oluşunun hemen ardından hızla tüm Avrupa’ya yayılan Commedia Dell’arte tiyatrosu; İspanya, Avusturya, Almanya gibi Avrupa ülkelerinde özellikle de bu türün ikinci evi olarak nitelendirilen Fransa’da popüler bir halk eğlencesi türüdür. Bu halk tiyatrosu biçimi, gerek modern tiyatrodaki komedyalara, kökenlerine, birçok yönetmen ve oyun yazarının oyunlarına, gerekse günümüz çağdaş tiyatrosuna etki etmiştir.

³³ Çalışlar, *Tiyatro Ansiklopedisi*, s. 127.

1.2.1. ETİMOLOJİK, TARİHSEL VE KÜLTÜREL KODLAR

Commedia Dell'arte'nin sözcük anlamını tam olarak tercüme etmek oldukça güçtür. Tam manası ile çevrildiğinde “*sanatçıların komedisi*” denebilir. Yanı sıra amatörlerden ayırarak profesyonel oyuncularını da ifade eder. Bu halk tiyatrosu geleneğinin “*Commedia alla maschera*” (maskeli komedi), “*Commedia improvviso*” (doğaçlama komedisi) *Commedia Dell'arte all'improvviso* (doğaçlamaya dayalı komedi) gibi bilinen başka adları da vardır.³⁴ Başka bir deyişle Commedia Dell'arte'nin sözcük anlamını “*usta işi oyun*” olarak bilir. Burada “*usta*” sözcüğü ile oyuncu kastedilmektedir.³⁵ Arte kelimesi İngilizceye sadece sanat olarak değil aynı zamanda “*zanaat*” olarak ya da “*yöntemini bilmek*” olarak da çevrilir.³⁶ **Zanaat**, sermayeden çok nitelikli emeğe dayalı; öğrenimin yanı sıra el becerisi ve ustalık gerektiren meslek³⁷ anlamına gelir. Bu mesleklerin erbabına zanaatkâr denir. Dolayısıyla Commedia Dell'arte sanatçıları; usta, işinin ehli veya meslek erbabı olarak değerlendirmek mümkündür. Zanaat kelimesinin tanımındaki “*sermayeden çok nitelikli emeğe dayalı*” ifadesinden hareketle; bir bakıma sahne üzerinde yazılı bir metne bağlı olarak rol yapan oyuncu, verili sermayeyi tüketir. Oysa Commedia Dell'arte oyuncusu sahne üzerindeki söylemlerini doğaçlama yoluyla kendisi ürettiği için yine bir bakıma “*nitelikli emeğe dayalı*” bir üretimi söz konusu olup sanatın yanında bir zanaatı da icra eder.



Resim 1.3 Commedia Dell'arte taş baskı

³⁴ John Rudlin, *Commedia Dell'arte Oyuncular için elkitabı* (çeviren: Ezgi İpekli), Mitos Boyut Yayınları, İstanbul 2000, 23.

³⁵ Kerem Karaboğa – İhsan Özçıtak, *Commedia Dell'arte: oyuncu tiyatrosu*, Mimesis Tiyatro Çeviri-Araştırma Dergisi, Boğaziçi Üniversitesi Yayınları, Sayı 5, İstanbul 1994, 227.

³⁶ Rudlin, 24.

³⁷ Türk Dil Kurumu, (<http://www.tdk.gov.tr>)

Commedia Dell'arte adına ilk kez 18. yy da rastlanır. Bu tarihe kadar topluluklar “*La Commedia Degli Zanni*” (Zanni’lerin komedisi), “*La Commedia a Sogetto*” (metinsiz komedi), “*La Commedia all’Italiana*” (İtalyan komedisi) *La Commedia Mercenaria* (Pazar yerinde oynanan komedi) gibi adlar kullanmıştır. Tam kelimesi ile “*Commedia Dell’arte*” deyimini, Kenneth Richards ve Laura Richards’a göre; 18. yy da Carlo Goldoni tarafından kullanılmıştır.³⁸ Goldoni, *Commedia Dell’arte* adını yazılı komedi ile maskeli ve doğaçlama komedisi olan bu halk tiyatrosu türünü ayırt etmek için kullanır. Bu deyim 18. yy kadar hiçbir toplulukta görülmez.

Commedia Dell'arte Tiyatrosunun tam olarak hangi tarihte ortaya çıktığı kesin olarak bilinmemektedir. Varoluş zamanına dair en kesin kanıt; 1545 yılında bir Commedia Dell'arte topluluğunun kendi arasında imzaladığı anlaşmanın günümüze kadar ulaşmış bir kopyasıdır. Bu türün gösterilerine dair en net bulgu ise 1568 yılına aittir.³⁹ Yaşadığı dönemde hatıralarını kaleme alan besteci Massimo Trojano’nun 1568 yılında Bavyera da katıldığı bir tören için kaleme aldığı diyalog şeklindeki yazı Commedia Dell'arte geleneğinin en eski referansı sayılır.⁴⁰ Çalışlara göre; “*Venedik ve Lombardiya’da, yergili gülünç tek kişilik gösterilerden kökenlendiği, Atellan farsı ile Mimus özellikleri taşıdığı ortaçağ jönglörleri ile soytarılarının bir uzantısı olduğu söylenen Commedia Dell’arte’nin ilk oluşum evresi, Ruzzante ve Calmo gibi oyuncuların, belli bir “Zanni” tipi içinde güney İtalya’daki karnaval günlerinde oynadıkları farslardır.*”⁴¹ Commedia Dell'arte tiyatrosunun nasıl ortaya çıktığı, nelerden etkilendiği de tam olarak belirgin değildir. Ortaya çıkışına dair ileri sürülen düşüncelerden en güçlü olanı Antik Roma’da görülen Atellan farsına dayandığıdır. Bunu savunanların en büyük dayanağı ise iki tür arasındaki kalıp oyun kişileri arasındaki büyük benzerliklerdir. Yine 1453 yılında Konstantinopolis’in düşmesi ile batıya göç eden Bizans mim oyuncularından geliştiği ya da 16. yy ilk yarısında görülen İtalyan farslarına dayandığı ve yine Terentius ve Platus’un komediyelerindeki doğaçlamalardan çıkarak geliştiği de söylenmektedir.⁴² Dolayısıyla kökeni 16. yy ikinci yarısına dayanan Commedia Dell'arte’nin oluşumunu tek kişilik gösterilerden aldığı kuvvetli bir olasılıktır.

³⁸ Rudlin, 26. (Kenneth Richards ve Laura Richards, *The Commedia Dell’arte*, Oxford, Blackwell, 1990, s.8-9. den naklen)

³⁹ G. Brockett, 159.

⁴⁰ Rudlin, 26.

⁴¹ Çalışlar, s. 126.

⁴² G. Brockett, 159.

Yukarıda sözcük anlamına, varoluşunda etken türe ve ortaya çıkış zamanına değinilen *Commedia Dell'arte* geleneğine dair bir başka önemli husus ise; bu türle birlikte yine aynı dönemlerde görülen, İtalyan edebi tiyatrosu *Commedia Erudita'dan* ayırt edilmesi gerekliliğidir. İki tür arasında belirgin farklardan birisi *Commedia Erudita* kapalı mekânlar da oynanırken *Commedia Dell'arte* Pazar yerlerinde ve açık havada oynanır.⁴³ Yine *Commedia Erudita* yazılı metinler ile amatör oyuncular tarafından saraylarda oynanırken *Commedia Dell'arte* doğaçlamaya dayalı basit kostümler ve maskeler ile açık havada oynanır. Zaten *Commedia Dell'arte* Tiyatrosunu döneminde görülen diğer oyun türlerinden ayıran en belirgin iki özelliği doğaçlamaya dayalı ve kalıp oyun kişilerinden oluşmasıdır. Adeta; Antik Roma komedyası ile Rönesans edebi komedyası olan *Commedia Erudita*, akrobasi ve tek kişilik sözsüz soytarı gösterileri (*saltimbanchi*), *Atellan farsı* ve *Mimus* *Commedia Dell'arte* oyunlarında bir araya gelmiştir.⁴⁴ Tüm bunların bileşkesi olan *Commedia Dell'arte* oyunları ilk evrelerinde tek kişilik oyunlarla başlayarak halkın içinden kendi tiplerini oluşturmuş ve güldürüye dayalı kendi özgün biçimini kazanmıştır. Özellikle akrobasi ve soytarı gösterileri, (daha sonra detaylandırılacaktır) oyunun özgün kimliğinin oluşumunda dans ve müzikle birlikte kullanılarak, diğer türlerden ayırt edici bir nitelik oluşturmuştur.

Commedia Dell'arte'nin adlandırılmasını sadece sanatsal bir olay olarak değil “*profesyonellerin birliği*” anlamında sosyal bir olay olarak belirleyen Dario Fo’ya göre; “*Commedia Dell'arte, sanatçı olarak kabul edilen profesyonel sanatçılar tarafından sahnelenen komedi demektir. Sadece otoriteler tarafından tanınan sanatçılar, Commedia oyuncusu olarak sınıflandırılırlardı. Arte sözcüğü aynı zamanda dramatik sanatların birleşimini ifade eder.*”⁴⁵ Dolayısı ile bu durumu farklı bir bakış açısı ile ele almak ve sadece kelime anlamı ile değerlendirmemek gerektiğinin önemine vurgu yapan Dario Fo bu türün *Commedia Dell'arte* yerine “*Komedyenlerin Komedi*” ya da “*Oyuncuların Komedi*” olarak adlandırılması gerektiği inancını dile getirir. Çünkü Fo’nun da belirttiği gibi; *Commedia Dell'arte* oyuncusu aktör, yazar, sahne sorumlusu, hikâyeyi anlatan, yöneten kısacası tiyatroya ait bütün işleri, tek başına üstlenendir.⁴⁶

⁴³ Rudlin, 34.

⁴⁴ Aziz Çalışlar, 126.

⁴⁵ Rudlin, s. 24. (David L. Hirst, *Dario Fo And Franca Rame*, Londra, Macmillan 1989, s. 118. den naklen)

⁴⁶ Rudlin, 25. (Dario Fo, *Manuale Minimo dell'attore*, Turin 1987, s. 12. den naklen)

İncelenmesi gereken bir başka konu; Commedia Dell'arte tiyatrosunun ortaya çıktığı dönemde Avrupa'da ki sosyolojik ve ekonomik durumdur. Kuşkusuz her oyun türünde olduğu gibi dönemin sosyal yapısı oyun konularına ve gelişimine etkindir. Commedia Dell'arte'nin var olduğu yüz yılı sosyoekonomik açıdan tarihçilere dayandırarak inceleyen tiyatro kuramcısı Robert Henke; Avrupa'da o yüzyılda yeni ticari oluşumların olumsuz etkilerini, orta çağın olumsuz izlerini aktararak o dönemde üst tabaka haricindeki halkın fakirlikler ile boğuştuğunu ifade eder. Henke; Aynı zamanda halkın bulaşıcı hastalıklar ile kırıldığını, yokluk ve kıtlığın tüm olumsuzluklarını, halkın derinden hissettiğini ifade eder.⁴⁷Commedia Dell'arte tiyatrosunun ilk ortaya çıktığı zamanlarda bu ve benzeri toplumsal çalkantılar kuşkusuz oyun türünün gelişiminde etkili olmuştur. Alt tabakayı temsil eden oyun kişileri genellikle açlık ve parasızlık karşısında çıkış yolları arayan ve bu uğurda her türlü yola başvuran kişilerdir. Oyunlarını da fakir halka sergileyen Commedia Dell'arte toplulukları yeterli maddi kazancı elde edemediklerinden aynı zamanda kendileri de aç ve ihtiyaç sahibidirler. Sahnede aç birini canlandıran oyuncu aynı zamanda gerçek hayatta da açlık ile mücadele etmektedir.

Kısaca; *Ruzzante'nin* bir Zanni tiplmesi ile başlayan daha sonrasında bütün bir kent tiplerini içererek gelişen *Commedia Dell'arte* tiyatrosu, tek kişilik gösterilerden topluluklara dönüşmüş halk tuluat tiyatrosu biçimidir. Özgün, canlı ve tiyatral oyunları ile kısa sürede halkın beğenisi ile ilgi odağı haline gelen Commedia Dell'arte tiyatrosu özellikle İtalya ve Fransa da yaygınlaşarak gelişmiş yine dönemin en usta oyuncularını bu toplulukların içerisinde yer almıştır.

1.2.2. ÖZ VE BİÇİM

Commedia Dell'arte tek kişilik gösterilerden gelişerek zaman içerisinde gösterimlerde oyuncu sayısının artması ile topluluklar haline dönüşmüş ve git gide ortaya çıkan yeni topluluklar, sahneledikleri oyunları ile turneler halinde tüm Avrupa'yı dolaşarak Commedia Dell'arte tiyatrosunun gelişimini sağlamışlar.

Commedia Dell'arte toplulukları ortalama on ila on iki kişiden oluşur ve bu topluluklarda yedi ya da sekiz erkek oyuncu, üç ila dört kadın oyuncu görev yapar.⁴⁸

⁴⁷ Robert Henke, *Representations Of Ppoverty In The Commedia Dell'arte*, Theatre Survey, Journals Cambiridge, Sayı 48, 230.

⁴⁸ G. Brockett, 163.

Topluluklar sözleşmeler ile olası sorunlar adına bağlılık anlaşmaları ile kurulur ve topluluğun en usta ya da en yaşlı kişisi tarafından koordine edilir. Oyunlar için gerekli malzemelerin sağlanması, oyunda sahne alacak tipleri açıklamak, aksiyonu yönlendirmek ve idari işler bu lider tarafından yürütülür, yine olası turne programlamaları da bu lider tarafından ayarlanır.⁴⁹

Commedia Dell'arte topluluklarını; “*İtalyan Halk Tuluat tiyatrosunun uzun ömrü belirgin dönemleri kapsar*” diye sınıflandıran Nutku, bu gelişim ve yayılma sürecini üç döneme ayırır. *Büyük topluluklar dönemi* olarak adlandırdığı birinci dönem takriben 1565 ile 1637 yılları arasını kapsar. 1637 ile 1700 yılları arasını *toplulukların etkisini yayma dönemi* olarak ifade eden Nutku, son evrenin ise (1700 – 1765) *toplulukların yazılı metne geçme dönemi* olarak sınıflandırır.⁵⁰

Topluluklar geçimlerini sağlayabilmek ve daha geniş kitlelere ulaşmak için halkın çoğunlukta olduğu kalabalık yerleri, oyun alanı olarak kullanmıştır. Bu noktada dikkat edilmesi gereken bir başka konu “*Pazar yeri*” ve “*karnaval*” kelimeleri (açık hava unsurları da denir) Commedia Dell'arte oyunlarında önemli bir yere sahiptir. Oyunlar karnaval havasında sokaklarda ansızın bir gürültü ile halkın dikkatlerini çekerek başlar. Pazar alanlarında temsil veren topluluklar izleyiciyi toplamak için gürültü yapar bazen halkın içerisinden başlayan oyunları ile ilgiyi kurdukları sahneye çekerler. Yine bu amaçla başlayan Venedikli bir Pazar hamalından esinle doğan *Zanni* tipi “*eğer karnı aç değilse*”⁵¹ meydana her yere sesini duyurabilecek toklukta kaba bir şekilde bağırır ve tüm meydana pazarcılarını susturmayı başaran *Zanni*, sessizliği sağlayarak, kalabalığın dikkati çekip oyunlara izleyici toplar.

Commedia Dell'arte tiyatrosu; açık alanlarda bir yükselti üzerinde oynanan ve bazen seyircilerin bu yükseltinin üç yanını doldurarak izlediği bazen de karşı cepheden izlediği bir oyundur. Yağışlı havalarda seyir yerini de kapatan tenteler kullanılır.⁵²Topluluklar oyunlarını temsil edecekleri alanda belirlenen ve daha önce izni alınan yere bir platform kurup oyunun ön hazırlığını yaparlar. Kurulan bu platformlar günümüz çerçeve sahne mantığına çok yakın bir sahne mantığındadır. Bu platformlar

⁴⁹ Rudlin, s. 24. - G. Brockett, 164.

⁵⁰ Nutku, *Oyunculuk Tarihi*, 78-81.

⁵¹ Rudlin, 34.

⁵² Özdemir Nutku, *Dünya Tiyatrosu Tarihi 1*, remzi kitabevi, İstanbul 1993, 146.

genellikle halkın oyunu ayaktan izlemesi sebebiyle izleyenlerin göğüs hizasına gelecek yüksekliktedir. Yaklaşık 100-140 cm yüksekliğindeki bu platformların arka kısmında kulis mantığında kullanılan bir perde asılır. Bu perdeler 200-230 cm yüksekliğinde oyuncuların sahnedeki rolünün bitmesinin ardından yeniden sahneye gelene kadar arkasına geçip bekleyeceği şekilde asılarak kullanılır. Oyunlarda sahnede görevi biten oyuncunun oyun alanından ayrılarak perde arkasına geçmesi günümüz kulis mantığına yakın bir durumdur. Perdenin arkasında kalan kısımların üstü ve yanları tahtalar ile kapatılarak bir oda oluşturulur.⁵³(Bknz. Resim 1.5.) Yer yer bu perdeler rüzgârın da etkisi ile havalandığı zamanlarda oyuna dekor anlamında yardımcı olması için de kullanılır. Örneğin rüzgârla şişen bir perde bir yelkenli olarak tanımlanabilir. Bazen de perde arkasında yükseltiyeye çıkan oyuncu bir evin balkonundan ya da camından konuşuyormuş izlenimi verir.⁵⁴ Commedia Dell'arte'nin “*asil mekânı sokaktır*” ve oyunda sahnenin her iki yanının iki ayrı ev olarak kullanılır, bu evlerden biri Pantalone diğzerinin de Dottore'nin evini temsil ettiğini görürüz. İç mekânlara ihtiyaç duyulan sahnelerde ise bir sandalye ya da koltuk bu mekân değişiminin çözümüdür.⁵⁵

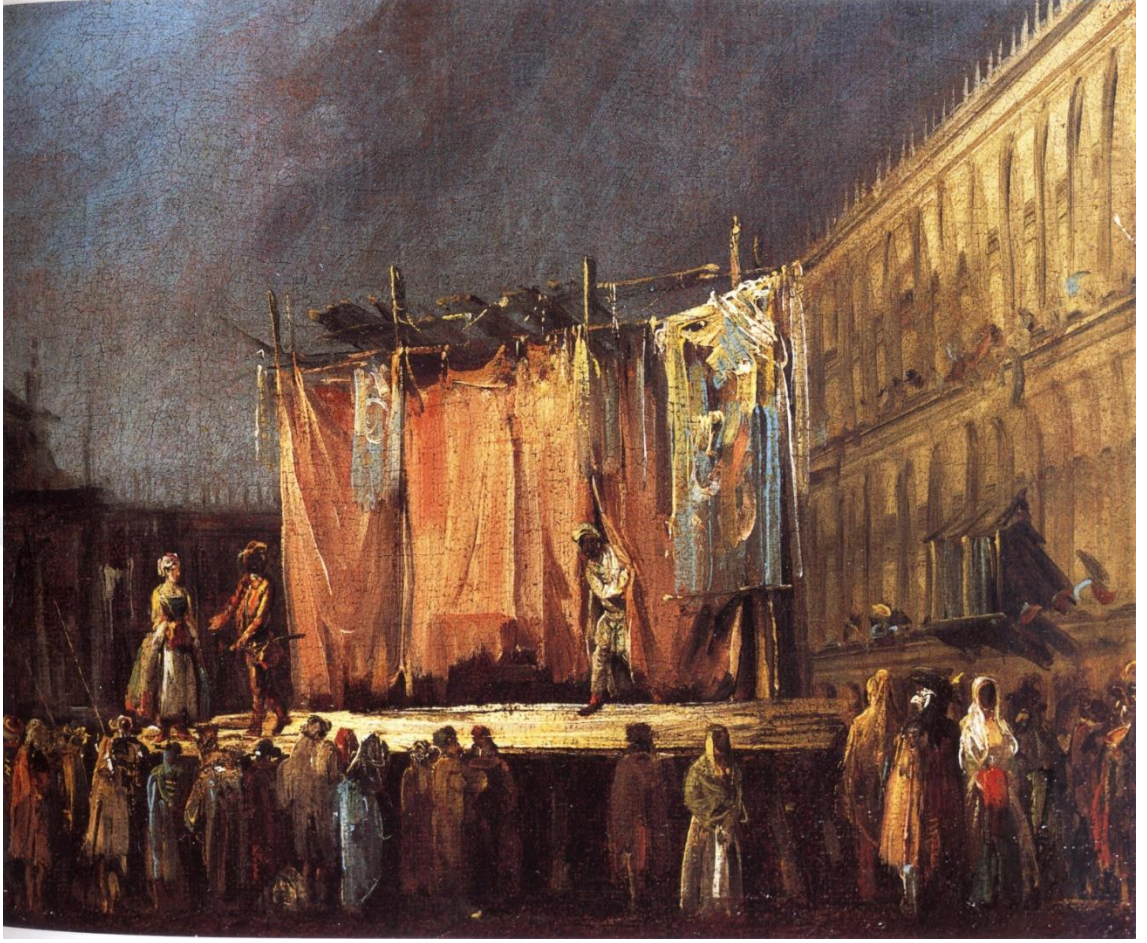


Resim 1.4 Yüzbaşı, Arlecchino ve aşığı. Nationalmuseum, Stockholm.

⁵³ Bknz, 1.5. *Giovanni Antonio Canal'a ait bir tablo,*

⁵⁴ Rudlin, 64-65.

⁵⁵ Rudlin, 65.



Resim 1.5⁵⁶ Giovanni Antonio Canal , Piazza San Marco La Commedia dell'arte

Yukarıda bahsedilen sahne özelliklerinde olduğu gibi sahne yüksekliği izleyenlerin göğüs hizasında resmedilmiş. Yine resimdeki figürün boyu ile kıyaslanacak olursa arka fonda, 2 ila 2,5 m yüksekliğinde bir perde asılmış. Perdenin içinden çıkan oyuncu bu perdelerin, kulis mantığına uygun kullanıldığını ifade etmektedir. Üst kısımdan belirgin görülen tahtalar arka kısmın kapatıldığını doğrular niteliktedir. Yine resimdeki sahnede sahnemin üç yanı işleyiciler ile dolu.

⁵⁶ Resim 1.5, "Canaletto" olarak bilinen ressam Giovanni Antonio Canal'a ait bir tablo. Venedikli ressam 1697-1768 yılları arasında yaşamıştır. Orijinal adı Piazza San Marco La Commedia Dell'arte olan tablonun orijinal boyutları 25 X 23,5 cm'dir. Tabloda sokakta kurulmuş bir Commedia Dell'arte sahnesi resmedilmiştir. <http://www.hicsum-hicmaneo.com/article-giovanni-zuane-antonio-canal-dit-canaletto-110745853.html> 13.12.2015

Profesyonel oyuncuların ellerinde şekillenen Commedia Dell'arte oyunlarında dekor sadeliğinin ön planda olduğunun, halkı heyecanlandıran ve göz kamaştırıcı bir yapısallığa ulaştığının altını çizen Özdemir Nutku ise *tüm abartı ve şaşaaanın, oyunculuk ve kostümler* üzerinde yoğunlaştığına işaret eder;

“Yalın bir yükseltiden ibaret olan sahnenin dekoru arka düzeydeki boyalı panolarla süsleniyor. Dekor bu kadar. Gerektiği zaman iskemleler getiriliyor. Ama genel olarak sahnede bin bir hünerle pişmiş oyuncular var. Oyuncuların kostümleri göz alıcı ve çok çeşitli. Oyuncuların gülünç olanları maske takıyorlar; ağız kısmını açıkta bırakan maskeler bunlar. Oysa âşıklar maskesiz; coşkun, pırıl pırıl gözleriyle genç erkekler ve baygın bakışlı, cilveli genç kızlar. Halk heyecanla izliyor sahnedeki oyunu. Hepsinin yüzünde ilgi ve dudaklarında hiç eksilmeyen gülümseme var. Oyuncular bir perdenin arkasından çıkıyorlar ve sahnedeki görevleri bitince onlar için ayrılmış yere gidip oturuyorlar. Oyunun en komik tipleri uşaklar. Yapmadıkları şey yok, öyle hünerleri var ki dilini yutar insan. Cambazlık onlarda, gözbağcılığı onlarda, jönglölük onlarda...”⁵⁷

Commedia Dell'arte oyunlarında dekor yerine genellikle oyunların anlatımını güçlendirmek adına aksesuarlar kullanılır. Bu aksesuarlar oyunun konusuna göre değişiklikler gösterir. Dekor kullanılmayışının bir sebebi ise oyunların turnelere giderken bu dekorların taşınma olasılıklarının olmamasından kaynaklanır. Oyunlarda kullanılan parça aksesuarlar *“robe per la Commedia”* (komedi gerçekleri; giysi ve aksesuar) olarak adlandırılır.⁵⁸ Oyunlarda kullanılan aksesuarlara asker miğferi, içi su dolu kovalar, kılıç kama gibi dövüş aletleri, sopalar, pelerinler yine oyun konusuna göre çeşitli mektup desteleri kitaplar, büyük bir seyahat çantası bu aksesuarlara örnek olarak sayılabilir. Yine oyunlarda mekânları belli etmek adına belirli tabelalar da kullanılır. Örneğin han ya da sokak gibi oyunda geçen bir mekân bu tabelalar ile belirtilir. Bu tabela ve aksesuarlar simgesel değil oldukça gerçekçidir.

Çünkü Commedia Dell'arte oyunlarında nesnelere yalnızca tahminlerde bulunurken ve hayal edilirken taklit edilir. Aksi durumlarda örneğin bir kavga hayal ediliyor ise

⁵⁷ Nutku, *Dünya Tiyatrosu Tarihi 1*, s. 143.

⁵⁸ Rudlin, 78.

oyuncu elinde kılıç varmış gibi davranabilir ancak kavga bir başka oyuncu ile gerçek ise kılıç olmalıdır. Bir başka örnek ise sürekli kendini asmayı hayal eden Arlecchino gerçek bir ipe ihtiyaç duymaz. Ancak kendini asmak için gerçek bir eyleme başlayan Arlecchino sahnede her ne kadar korkarak bunu yapamasa da, bu eyleme kalkıştığı sırada gerçek bir ip kullanır.⁵⁹

Commedia Dell'arte de sahnelenen oyunların konuları, genellikle aşk ve entrikalar üzerine kuruludur. Yanlış anlaşılmalara, gençlerin aşkları ve yaşlıların kıskançlık ya da engelleme çabaları ve tüm olup bitenleri entrikaları ile düzene koymaya çalışan Zanni'ler bu oyunların genel konularını oluşturur.⁶⁰ Bu konulara dair binden fazla metin korunmuş olsa da en eski elli tanesi Flaminio Scala tarafından basılmıştır. Büyük çoğunluğu komedi olan bu metinlerde az sayıda da olsa ciddi konulara ve melodramlara da rastlanır.⁶¹Commedia Dell'arte değişik sanatsal ve edebi geleneklerin bir karışımı niteliğindedir. Commedia Dell'arte tiyatrosunun en belirgin yapısal özelliği kalıp oyun kişilerinden oluşan doğaçlamaya ve fiziksel anlatıma dayalı oyun biçimidir. Yine bu türün yapı taşları arasında karnaval ruhu ve maske önemli bir yer teşkil eder.



Resim 1.6 Pantalone, Zanni ve Aşığı Commedia Dell'arte

⁵⁹ Rudlin, 78.

⁶⁰ Karaboğa – Özçitak, 258.

⁶¹ G. Brockett, 161.

1.2.3. DOĞAÇLAMA VE FİZİKSEL ANLATIM

Doğaçlama Commedia Dell'arte'yi tanımlayan en önemli karakteristik özelliğdir. Kelime anlamı olarak “doğaçlama” (*improvisieren*), bir şeyi ansızın yapmak, bir şeyi hazırlıksız birden bire yapmak anlamındadır. Bu terimin tiyatro sanatındaki karşılığı ise “sahnedeki sanatçının o anda aklına gelen sözlerle rolünü zenginleştirmesi” denebilir. Oyunculuk sanatında “doğaçlama, sadece söz sanatı değil, sahnedeki eylemi, hareketleri, yüz ifadelerini, oyunu da kapsar”⁶² diyen Gerhard Ebert doğaçlama için şu tanımı yapar;

“Doğaçlama, oyuncunun kendi yaratıcılık gücü ile sanat yapmasıdır. Oyuncu hazırlıksız olarak, ama bir temaya ya da belli bir olaya bağlı kalarak, ancak bir metne bağlı olmadan sahnede aksiyon ve metin bulup uygular”⁶³

Doğaçlama oyunculduğuna Commedia Dell'arte de ilk olarak 1568 yılında rastlanır.⁶⁴ Kısa zaman içerisinde doğaçlama bu halk tiyatrosu biçiminde standart hale dönüşmüştür. Commedia Dell'arte oyuncularını doğaçlamalarını, genel hatları ile yazılmış bir konudan hareketle sahne üzerinde izleyicilerin oyuna tepkilerini de göz önüne alarak, anlık söz oyunları ile icra ederler. Oyuncular sahneye çıkmadan önce sahne girişinde yer alan “canevas” (*kanava*) adı verilen taslakları okuyarak sahneye çıkar ve sonra sahnede bu taslağı kendi yetenekleri ile doğaçlayarak hünelerini sergiler.⁶⁵ Bu belirlenmiş kanavalardan yapılan doğaçlamalarda; önemli olan konunun özgünlüğü değil, zaten bilinen bir olayın biçimsel çeşitlemesidir. Çoğu zaman sahnedeki oyunculara sataşarak laf atan seyircilerle karşı karşıya kalan Commedia Dell'arte oyuncusu diğer oyuncularından farklı olarak rolünü doğaçlayarak oynadığı için bu tepkilere karşı hazırlıklı olmalıdır.⁶⁶

Commedia Dell'arte oyuncusu için sahnedeki öykü daha önce olmuş bir olay değil o an olmakta olan hatta her gösteride yeni bir seyirci ile yeniden var edilen bir hikâyledir.⁶⁷ Her oyunda o anı yeniden yaşayan oyuncular, yaratıcı fantezileri ile seyirci-oyuncu ilişkisini sağlayarak oyunu daha eğlenceli bir şekilde getirir.

⁶² Gerhard Ebert, *Oyunculuk Sanatında Doğaçlama*, (Çeviren: Turhan Yılmaz) Mitos Boyut Yayınları, Tem Yapım Yayıncılık, İstanbul 2004, s. 10.

⁶³ Gerhard Ebert, s. 10.

⁶⁴ G. Brockett, 160.

⁶⁵ Gerhard Ebert, 21.

⁶⁶ Karaboğa – Özçitak, 227.

⁶⁷ Özdemir Nutku, *Oyunculuk Tarihi*, 77.

Commedia Dell'arte oyuncularının “doğaçtan konuşmayı en üst seviyeye” çıkararak oyunculuk sanatında önem arz eden “spontanlığı ve yaratıyı” ilk olarak kullandıklarını söyleyen Nutku; bu tip oyunculuğun üç temel özelliğini “görsellik, doğaçlama ve kendine özgü gerçeklik” olarak belirtir.⁶⁸ Ancak bu doğaçlamaların oyunlarda ne derecede kullanıldığı kesin olarak saptanamamış, araştırmacılar bu konuda farklı görüşler belirtmişlerdir. Doğaçlamanın zaman içerisinde ezbere dönüşme olasılığının güçlü bir ihtimal olduğunu savunan Oscar G. Brockett; “bu gösterilerdeki çeşitli unsurlar kesinlikle doğaçlama niteliğini azaltmıştır”⁶⁹ diyerek savunur. Brockett’a göre tüm yaşantısını aynı rolü oynayarak geçiren oyuncu artık ezbere dönmüştür. Dell'arte Oyuncusunun bir temsil esnasında yaptığı hareket, jest ya da mimiğin izleyiciden olumlu tepki alması durumunda aynı hareketi ya da jesti başka temsillerde de tekrar etmesi büyük bir olasılıktır. Her oyunda aynı tipi canlandıran oyuncunun, çıktığı diğer temsillerde de beğeni kazanan, fazla alkış alan hareketlerini tekrar edebileceği ihtimali üzerinde duran Brockett; “sonuç olarak olasılıkla oyuncuların çoğu sık sık tekrarladıkları sözleri ve hareketleri koruyorlardı. Diğer yandan hiçbir oyuncu diğerlerinin ne söyleyeceğini ya da ne yapacağı konusunda kesin olarak emin olamazdı ve bu yüzden gelişen aksiyona konsantre olmak zorundaydı”⁷⁰ der ve oyunlardaki doğaçlamaların kendiliğindenlik izlenimi yarattığını savunur.

Yine bu doğaçlamaları üstün bir durum olarak gören kuramcılara göre; doğaçlamaya dayalı bu gösterilerin oyuncuları, yazılı metne bağlı olarak oynayan diğer oyuncularından daha farklı bir ustalığa sahiptir. Dolayısı ile bu oyun biçiminde oyuncular aynı zamanda oyununda yazardır. Üstelik oyuncu; bu yazma işini oyun esnasında direk izleyenlerin karşısında yaparak çok yönlü bir sanat ortaya koymaktadır.⁷¹ Oyuncular gösterilerini tiyatro sanatındaki diğer türlerinin ötesinde, üstünde görür hatta yazara dahi ihtiyaç duymazlar. Bu görüşü savunan kuramcılar; Commedia Dell'arte oyuncularını çağdaş tiyatronun yaratıcıları olarak değerlendirirler ve Oyunculuğu meslek haline getirmeleri, bu sebeple de övgüyü hak ettikleri ve oyunculuk sanatını kültürlü ve evrensel bir düzeye taşıdıklarına inanırlar.⁷² Örneğin kuramcı A. K. Dshiwelegow ise Oyunlardaki

⁶⁸ Özdemir Nutku, *Oyunculuk Tarihi*, 77.

⁶⁹ G. Brockett, 160.

⁷⁰ G. Brockett, s. 160.

⁷¹ Karaboğa – Özçıtak, 227.

⁷² Nutku, *Oyunculuk Tarihi*, 75.

bu nitelikli doğaçlamayı “gizli bir doğaçlama”⁷³ olarak değerlendirerek bu durumu özel bir yetenek olarak vurgular.

Yine dönemi içerisinde oyunlarda rol alan oyuncular da kendi yaptıkları tiyatro oyunculuğunu diğer oyunculuklara göre üstün tutarlar. “İtalyan oyuncusu hiçbir şeyi ezberlemez. Herkes ezber yapabilir ve ezberlediğini sahnede tekrar edebilir, ama bu İtalyan oyuncusunun yaptığından oldukça farklıdır.”⁷⁴ Bu sözleri söyleyen Evaristo Gherardi (1663 1700), 17. Yüzyıl da Paris’te, İtalyan kumpanyası Commedia Italienne’de Arlecchino rollerine çıkan bir oyuncudur. Gherardi oyunculuğunun Yanı sıra 1596 yılında Commedia oyunculuğu hakkında bilgiler verdiği, birçok senaryo ve diyalogdan Oluşan “Le Theatre Italienne”⁷⁵ adlı bir kitap yazmıştır. Onlar için tiyatro sanatına ait tüm işleri sahnede tek başına üstlenen İtalyan Commedia Dell’arte oyuncusunu Commedia Erudita ve diğer komedi türlerindeki oyuncularından ayıran en belirgin özellik, sahnede kendi metnini anlık yaratan doğaçlama yeteneğidir. Evaristo Gherardi doğaçlamanın özgünlüğünü ve niteliğini şöyle anlatır;

“iyi bir İtalyan oyuncusu gerçekten özünde oyunculuk olan bir insandır... Belleğinden çok, hayal gücü ile oynar; oyun süresinde söyleyeceği her şeyi o sırada düşünür, karşısındaki oyuncuya uymaya çalışır, yani onun kendisinden beklediği söz ve hareketi anında yaratabilir. Ve bunu o kadar başarıyla yapabilir ki, herkes onların önceden prova yapmış olduklarını sanır.”⁷⁶



Resim 1.7 Commedia Dell’arte

⁷³ Gerhard Ebert, 22.

⁷⁴ Karaboğa – Özçıtak, s. 227.

⁷⁵ Aktaran, Karaboğa – Özçıtak, 227.

⁷⁶ Gerhard Ebert, s. 22. (A. K. Dshiwelegow, *Commedia Dell’arte*, Berlin 1958, s. 229. den naklen)

Ancak bu noktada konuya farklı bir açıdan bakan Özdemir Nutku; Commedia Dell'arte oyuncularını için “*söylenenlerin tümü kabul edilmeli midir?*” diyerek oyunculukların gereğinden fazla övüldüğünü ifade eder. Bu durumu genellikle oyunculuk sanatını bilmeyen araştırmacıların tespitine bağlayan Nutku, “*oysa üzerinde durulması gereken ise, bu sanatçıların başarılı olmadıklarıdır*”⁷⁷ diyerek oyuncululuğu değiştirme çabasına giren bu oyuncuların sonu olmayan bir yanı sıra saptıklarını savunur.

*“kuramcılara ve akademisyenlere karşı başkaldırarak ve doğaçlamaya dayanan tiyatrodan yazara da gereksinim olmadığını belirterek bir şeyler yapma yoluna gitmişlerdir. Sonraları bu “yeni oyunculuk” özü olmayan bir gösteri, boş bir gösteri ve amaçsız bir hokkabazlığa dönüşmüştür. Giderek içeriksiz bir taklide ve beceri gösterisine dönüşen Commedia Dell'arte oyuncululuğu XVIII. Yüzyıl ortalarında Goldoni ile içerik kazanmıştır.”*⁷⁸

Nutku, var olan tiyatro ve oyunculuk anlayışını değiştirme çabası içerisine giren Commedia Dell'arte oyuncusunun yazara gereksinim duymayarak sonu olmayan bir işe kalkıştıklarını, oyunların özü olmayan amaçsız bir hokkabazlığa dönüştüğünü savunarak oyunların süreç içerisinde kaybolan niteliklerine vurgu yapar. Goldoni ise yazar ve oyuncunun birbirine gereksinimi olduğunu söyler ve “*yalnızca doğaçtan oynayan oyuncu çoğu kez boşa konuşur ve bir sahneyi bozar, bir oyunu da batırır*”⁷⁹ diyerek tek başına doğaçlamanın yanlış olduğunu, yazar ve oyuncunun birbirine gereksinim duyduğunu savunur. Yine Gherardi bir metinden ezberlenen repliklerin sahnede bir solukta okunması ile oyuncu olunamayacağına değinir ve “*yazılı bir oyun oynamanın kolay olduğunu söyleyen İtalyan profesyoneller akılsız okul çocukları gibi bir ustanın yazdıklarını oynamayı kendileri için alçaltıcı bir şey olarak kabul ederler*”⁸⁰ diyerek yazar tiyatrosu oyuncularının sadece bir yankı olduklarını savunur.

Commedia Dell'arte tiyatrosu sadece konuşmaları ile değil ara sözsüz oyunları “*Lazzi*” ile de çok usta işi ve zekice kurgulanır. Lazzi oyuncuların öykünün akışından bağımsız olarak oyun esnasında yaptıkları alaylı ve açık saçık şakalardan oluşan küçük

⁷⁷ Nutku, *Oyunculuk Tarihi*, 75.

⁷⁸ Nutku, *Oyunculuk Tarihi*, s. 75.

⁷⁹ Nutku, *Oyunculuk Tarihi*, (Carlo Goldoni, Memories 1737, çev. John Black, New York 1926, 364 den naklen) 75.

⁸⁰ Nutku, *Oyunculuk Tarihi*, (Evaristo Gherardi, On The Art Of Italian Comedians, 1926, s. 109-110 den naklen) s. 75.

temsillerdir. Tekrarlanmasına rağmen bazen Lazzi de oyunlarda doğaçlama ile değişikliklere uğrar. Oyunlarda oyuncular seyircilerin sıkıldığını hissettikleri zaman Lazzi ye başvurur ve izleyicileri tekrar oyuna odaklandırırlar. Yine Lazzi haricinde oyunlarda başka küçük kısımlara da rastlanır. Bunlar karakterler arasındaki yan oyunlar olan “*Burle*” ve her zaman hazır cevaplarla oluşan “*Balutte*” gibi küçük yan oyunlardır.⁸¹ Lazzi ve yine bu yan oyunların tamamı hemen her oyunda aynı kalır ve değişmezler. Yine Nutku’ya göre Lazzi her oyuncunun kendi oyun tipine önem kazandırmak adına yaptığı özgün buluşlardır. Bu benzer özelliklere geleneksel Türk Halk Tiyatrosunda da rastlanır. Oyuncuların yorulduklarında ya da sahnelerde izleyenlerin sıkıldıklarını anladıklarında yaptıkları “*tuluat tiyatromuzda Kel Hasanın sahneye çıkmadan önce teneke yuvarlayıp bir tavan süpürgesi ile seyirci önüne çıkması gibi*”⁸² gülünç saçmalıklardan başka bir şey değildi diyen Nutku; bir şablon üzerinden üretilen Commedia Dell’arte oyunlarını metin olmadan kişileştirmelerin tamamlandığına vurgu yapar. Lazzi ile uyaklı sözler, bilmeceler, fıkralar, mecazlı laflar, kelime sonlarından ezberlenmiş nükteli uyaklar ve ezgiler kısacası hiçbir anlama gelmeyen sözler oyuna eklenir.

Oyun yazarına gereksinim duymayan ve yorumlara da başkaldıran İtalyan oyuncularının performansları Nutku’ya göre sonucu “*yarı oyunculuk*”⁸³ tu ve bu oyuncular oyunculuk sanatına da pek fazla bir yenilik katmamışlardır. Bu noktada çıkarımlar her ne olursa olsun bu oyun geleneğinin belirli özelliklerini referans alan kendinden sonraki modern tiyatronun yazarları, yönetmenleri, tasarımcı ve oyuncuları üzerinde; yeni sentezlerin oluşumu, farklı fikirlerin ve türlerin gelişimi adına önemli bir etkisi olduğu da yadsınamayacak bir gerçekliktir. Kısacası oyunlarda önemli olan oyuncunun sahne üzerinde ki anıdır. Oyunlar sadece kabataslak bir prova alınır ve belirli bir şablona göre oynanır. Bu sebepten ötürü oyuncu sahne üzerinde sözü bitince, her türlü sözsüz oyuna, akrobatik hareketlere ve fiziksel anlatımlara başvurur.⁸⁴

Kuşkusuz ki Commedia Dell’arte oyunlarında jest ve mimik önemli bir yere sahiptir. Dansa dayalı fiziksel eylemler ile söz dışı anlatım, Commedia Dell’arte oyunlarının biçimsel özelliklerinden biridir. Bu anlatım tarzından dolayı bazı kuramcılar Commedia Dell’arte oyunlarını “*performans*” sanatı olarak değerlendirir. Türün bu

⁸¹ Rudlin, 71.

⁸² Nutku, *Oyunculuk Tarihi*, 76.

⁸³ Nutku, *Oyunculuk Tarihi*, 75.

⁸⁴ Nutku, *Oyunculuk Tarihi*, 75-76.

yapısal özelliği var oluşuna esin kaynağı olan akrobasi ve soyтары gösterileri ile ilişkilendirile bilir. Commedia Dell'arte oyuncularının bedenleri sahnedeki dramatik eyleme bağlı olarak hareket eder. Bu hareketler ayrı bir beceri ve ustalık gerektirmektedir. Günlük yaşama dayalı bu performatik tiyatralik özellikle turnelerde farklı dili konuşan izleyenler karşısında oynanan oyunların ortak bir dili niteliğindedir. Bu bedensel anlatım adeta ilk sinema yapıtları olan modern zamanlardaki sessiz sinema filmlerini anımsatır.

Commedia Dell'arte de bedensel hareketler tıpkı maskelerdeki yüz ifadeleri gibi standartlaşmış ifadelerdir ve Dell'arte oyuncusunun vücudu; sahnede en karmaşık terimleri basitçe anlatan, türlü figüratif eylemler ile donatılmış bir anlatım aracıdır.⁸⁵ Örnek olarak Scramuccia tipi ile ünlü Tiberio Fiorilli sahnede oldukça az belki de birçok kere hiç konuşmazdı. Onun bu yeteneğini anlatan Angelo Constantini; "... öte yandan doğa ona öyle bir yetenek vermişti ki, grimas ve mimik ile anlatacağı her şeyi özgünce ifade ederdi"⁸⁶ diyerek oyunda jestler ile bir anlatıyı oluşturduğunu ifade eder. Bu jest ve hareketler oyuncuların hünerleri ile sahnede izleyenlere farklı bir görsellik sunmaktadır. Bu hareketler esnek bir vücut ile ancak olanaklı olabilir. Baş, omuzlar, gövde, kollar, eller, parmaklar ve ayak bilekleri ile ayak hareketleri tam bir uyum içerisinde olmalıdır. Bu sistematik ve bir o kadar da tuhaf hareketler Commedia Dell'arte oyunlarında komik unsuru da destekler niteliktedir. Öyle ki tüm vücut bir eylemi ifade edecek şekilde dans figürleri ile donatılarak hareket etmektedir. (*Bknz Resim 1.8.*) Hatta birçok kez söz olmaksızın bu hareketler ile diyaloglar oyunlar içerisinde yer alır. Adeta dönemin izleyici kitlesi sık sık karşılaştığı bu beden dili konuşmalarını kalıplar halinde algılamış ve benimsemiştir. İzleyenler daha önce izlediği oyunlardan aşinalığı ile sahne üzerinde görür görmez anlamının farkına varmaktadır. Bir bakıma bu *bedensel anlatımlar kendi özgün dilini*⁸⁷ var etmiştir. Bedensel anlatımlar bu özgün yapılarında oyun kişilerine göre de değişkenlikler gösterir. Her oyun kişinin farklı bir yürüme şekli bulunur. Oyuncuların yürüme şekilleri; adeta toplumsal statülerini, iç dünyalarını ve içerisinde bulunduğu o anki ruh hallerini ifade eder.

⁸⁵ Matthew Buckley, *Eloquent Action: The Body And Meaning In Early Commedia Dell'arte*, Theatre Survey sayı 50, Journals Cambiridge 2009, 253.

⁸⁶ Nutku, *Oyunculuk Tarihi*, (John F. Falconieri, *The Commedia Dell'arte The Actors The Art*, Theatre Annual, s. 43. den naklen) 76.

⁸⁷ Natalie Crohn Schmitt, *The Style of Commedia Dell'arte Acting: Observations Drawn from the Scenarios of Flaminio Scala*, New Theatre Quarterly sayı 28, Journals Cambiridge 2012, 325.



Resim 1.8⁸⁸ Jacques Callot'a ait bir tablo “danna di 2 zanni” (iki Zanni'nin dansı)

Bu fiziksel anlatım hareketleri Commedia Dell'arte oyunlarında varlığının kesinlik kazanmasına karşın, ne şekilde ve nasıl bu türün kullandığı, bir anlatım aracı olduğu hususu bilinmemektedir. Ancak bu esrarengiz figürlerin Commedia Dell'arte'nin kalıp oyun kişilerinin oluşumunda büyük yer sahibi olduğu söylenebilir.⁸⁹

Bu hareketli oyun yapıları ile Commedia Dell'arte oyunları, Pazar yerlerinde maskeler ve akrobatik hareketler ile adeta bir panayır havasında oynanır. Halkın ilgi ve beğenisini kazanan oyunlar, profesyonel oyuncuların doğaçlamaları, maskeleri ile hünelerinin bir karışımı olarak dönemi itibari ile Avrupa'da bir “karnaval ruhu” var etmiştir ya da kendisini var eden *karnaval ruhu* ile büyülü bir ruh birlikteliği kurup ortalamanın altı olarak sınıflandırılan alt tabakanın kendi sanatını var etmiştir. Fiziksel anlatım; bir bakıma sesi bastırılmış halkın Dell'arte aracılığıyla, burjuva sınıfı karşısındaki sesidir ve ya sessiz bir eylemi.

⁸⁸ Resim 1.8, *Jacques Callot*, grafikçi ressam, 1592 – 1635 yılları arasında yaşamıştır. Gezgin Ressam kendi dönemine ait halkın yaşam şekillerini resmetmiştir. Ressama ait birçok Commedia Dell'arte resmi mevcuttur. https://en.wikipedia.org/wiki/Jacques_Callot 13.12.2015

⁸⁹ Matthew Buckley, 253.



Resim 1.9 Jacques Callot, Commedia Dell'arte



Resim 1.10 Jacques Callot, Commedia Dell'arte

1.2.4. KARNAVAL RUHU VE MASKE

Commedia Dell'arte'yi biçimlendiren Pazar alanları gibi diğer önemli bir açık hava unsuru ise karnavaldır. Karnaval kavramının tarihi, insanlık kadar eski zamanlara uzanır. Karnaval İlber Ortaylı'ya göre; *“batılının hayatında belirli dini günlere dayanır”* hatta Hristiyanlıktan öncesinde de Karnaval belirli tanrılara adanan törenlerde görülür. Hristiyanlık sonrasında yine azizlere adanmış törenlerde ya da perhiz öncesi son günlerde varlığını devam ettirmiştir. İtiraz etmeyen ve sorgulamayan bir halkı tercih eden kilise, bu festivallerdeki taşkınlıkları görmezlikten gelir. Kuşkusuz bu türden eğlenceler halkın gönlünü hoş tutar. Örneğin Roma imparatorları, halkı sakin, boyun eğen, isyan etmeyen ve zararsız kılmak için onlara bol ekmek dağıtır ve sürekli eğlenceler düzenlerdi. Yine karnavalların içerisinde birçok tiyatral gösterilere rastlanır. Karnavallarda ki bu tiyatro gösterileri halkın adeta kendini temsil etme imkânı bulduğu zamanlardır. Ortaylı; *“başka hiç bir şeyleri bu tarihi festivaller ve o festivallerin ardında yatan hemşericilik övüncü kadar güzel ya da yüce değildir”*⁹⁰ diyerek, şenliklerde tiyatral biçimlerde halkın temsil alanının oluşturulduğunu ifade eder. Halk bu tarz gösteriler ile övünmek istedikleri başarılarını ve hikâyelerini büyük bir gururla canlandırır ve izler.

Özellikle eski Yunan ve Roma toplumlarında görülen karnaval, insanların ruhani boşluklarını doldurmak için toplu olarak yaptıkları bir eğlence çeşididir. Hristiyanlık inancında ise karnaval, büyük perhizlerden hemen önceki günlerde halkın çeşitli kılıklara bürünerek gerçekleştirdiği şenlik ve eğlencelerdir. Karnavalların en belirgin özelliği *“maske”* takmaktır. Maske takmak en eski karnavallardan beri bir gelenek olarak süregelmiştir.⁹¹ Dini törenlerde, takılan maskelerin; maskeyi takan kişiye büyümlü güçler verdiğine inanılır. Bir bakıma maske hayat bulur ve takan kişi artık maskenin güdümündedir. Kişi tüm gücünü maskeden alır.

Commedia Dell'arte tiyatrosunun kökenine indiğimizde kısıtlı olmasına karşın belirli kaynaklar karnaval ruhunu karşımıza çıkarır. Bu kaynaklarda geçen karnaval

⁹⁰ İlber Ortaylı, *Gelenekten Geleceğe*, Alkım Kitap Evi, Ekim 2007 İstanbul, 117-118.

⁹¹ Rudlin, 39.

şenlikleri ile ilgili söylemler prensin soytarılar için yazdığı mektuplardaki⁹² kısımlardan ibarettir. Yine Commedia Dell'arte tiyatrosundaki belli başlı hareketler ve kullanılan maskeleri karnavala dayalı ve kökenini ritüelden alan çoğulcu (popülist) halk katılımının bir ürünü olarak değerlendirebiliriz. John Rudlin Commedia Dell'arte geleneğinin kökeni ile ilgili şu açıklamayı yapar;

“Bir kişi, Commedia Dell'arte'nin giyinip süslenme ile doğaçlamanın bir araya gelmesiyle ortaya çıkan bir gösteri olduğunu söylediğinde, doğrudan doğruya, kökeni karnavala dayanan birçok kültürel olayın ritüel doğasına ulaşır. Karnavalda, maskeleri, dili, saçmalığı, hicvi, taklitçiliği, akrobatlığı, tek kelimeyle değişmez karakterlerinden birini oluşturan göçebelikle birlikte doğaçlama geleneğine geçen unsurların tümünü buluruz.”⁹³



Resim 1.11⁹⁴ Peeter Van Beredaël, Commedia Dell'arte

⁹² Rudlin, s. 37. Bkz. Rudlin *Commedia Dell'arte oyuncular için el kitabı* adlı eserinde karnaval şenlikleri ile ilgili olarak bir prensin soytarisına yazdığı mektubu referans göstererek, prensin şahit olduğu bir karnavalı ve bu karnavaldaki Commedia Dell'arte öğelerini betimler.

⁹³ Rudlin, s. 42.

⁹⁴ Resim 1.11. Peeter Van Beredaël, *İtalyan Ressam, 1629 -1719 yılları arasında yaşamış olan ressam manzara ve Pazar yeri resimleri çizmiştir.* https://it.wikipedia.org/wiki/Commedia_dell'arte 13.12.2015

Commedia Dell'arte geleneğinde maske, türün belirleyici özelliğindedir ve karnaval ruhunun bir temsilidir. Commedia Dell'arte tiyatrosunda sadece maske kullanımına bakmanın bile karnaval ruhuna işaret ettiğini savunan Levent Suner; karnaval kavramına Bakhtin'in tanımından yola çıkarak Commedia Dell'arte oyunlarındaki her an her şeyin olabileceği gevşek dokuya, aşırılık ve abartıya işaret eder.

“Başka bir ifadeyle, karnaval ruhunun Commedia Dell'arte'nin doğasında olduğunu söylemek mümkündür. Bakhtin, karnaval tanımını yaparken, karnavalın hayatın ve kültürün gizil gücünü ve dinamizmini dışa vurduğunu, toplumda egemen kılınmaya çalışılan güçlerin, ideolojilerin bastırmaya çalıştıkları dinamikleri gün ışığına çıkardığını söyler. Karnavalın bireyi değil topluluğu eksene aldığı, böylece topluluğun diğer bireyleriyle, samimi ve köklü ilişkiler kurarak var olma ve paylaşma sevincini hayata geçirme imkânı bulduğunun altını çizer. Bakhtin'e göre karnaval, paranteze alınmış bir asılı zamandır. Tıpkı karnavalda olduğu gibi Commedia Dell'arte dünyasında da gevşek dokulu, her an her şeyin olabileceği, tekinsiz, sınırların kalktığı, her türlü aşırılığın, abartının mümkün olduğu, gülünç ve korkunçluk karşıtlığının bir arada olduğu grotesk bir zemin vardır. Commedia Dell'arte oyuncularının sadece maske kullanımına bakmanın bile kaçınılmaz olarak grotesk ve karnaval dünyasına işaret ettiği açıktır.”⁹⁵

Commedia Dell'arte tiyatrosunda maske kullanımı bu türün belirleyici bir özelliğidir. Oyuncuların hareketleri, kullandıkları maske, kostüm ve aksesuarları karnaval ruhunun etkisi altında değerlendirmek mümkündür. Ancak bu noktada bilinmesi gereken başka bir konu ise Commedia Dell'arte'de maske, aynı zamanda her hangi bir “*karakterin tipi*” anlamına gelir.⁹⁶ Maske ile oynayan oyuncu takındığı maskenin kişiliğini var eder.

Kelime anlamı olarak “*maske*” Fransızca kökenli olup “*Boyalı karton, kumaş, plastikten yapılmış olan ve başkalarınca tanınmamış olmak için yüze geçirilerek kullanılan yapma yüz*”⁹⁷ anlamına gelmektedir. Mecaz anlamında ise maske takmak

⁹⁵ Levent Suner, *Commedia Dell'arte etkisinde üç oyun beş yorum*, Tiyatro Araştırmaları Dergisi, 24:2007 • ISSN: 1300-1523, yayınlanmış makale, s. 148.

⁹⁶ Rudlin, 47.

⁹⁷ Türk Dil Kurumu, (<http://www.tdk.gov.tr>)

kişinin kendisini gerçekte olduğundan farklı olarak tanımlaması, duygularını gizlemesi gibi aldatıcı olan her şey anlamına gelir.

Tiyatral anlamda ise “maske” Çalışlar’ın tanımı ile “oyuncunun mimik olanaklarını artırma, yüzünü değiştirme ve usluplaştırma ya da başka bir yüz amacıyla kullanılan”⁹⁸ tiyatral gereçlerdir. Yüzün boyanması ile yapılması olanaklı olduğu gibi çeşitli materyaller den yapılan maskeler; tiyatrodaki çok eski çağlardan beri kullanılmıştır. Özellikle antik çağlarda dinsel törenlerde kullanılan maske, antik tiyatrodaki da temel özelliklerinden biridir.⁹⁹



Resim 1.12 Commedia Dell'arte oyun kişileri ve kullandıkları maskeler

⁹⁸ Çalışlar, 414.

⁹⁹ Editör, Kerem Karaboğa – Oğuz Arıcı, Maske Kitabı, Bedia Demiriş, *Persona: Maskeden Karaktere*, Habitus Yayıncılık, İstanbul, 2014, 29.

Sözcük olarak “*Maske*” güncel hayatta olumsuz bir çağrışımı da ifade eder. Bu olumsuz çağrışımları “*Maskeli Yüzler, gerçeği maskelemek, maskesi düşmek*” deyimlerin olumsuz anlamları doğrultusunda ele alan Oğuz Arıcı, aynı olumsuz çağrışımları “*rol*” yapmak içinde söylemenin mümkün olduğunu savunur.¹⁰⁰ Arıcı; “*bu anlamda ister maskeli ister maskesiz olsun oyuncunun her hangi bir rolü canlandırma eylemi, bir çeşit sahtekârlık, yalan söyleme, izleyeni yanıltma veya başka bir deyişle hakikati saklama eylemi olarak anlaşılmaktadır.*”¹⁰¹ der ve konuya metafizik var sayımlarla yaklaşarak, sahnedeki oyunun “*varlık ve yokluk*” oyunu olduğunu savunur. Oyuncunun sahnede yaptığı eylemde maske takmaktır.¹⁰²

Commedia Dell’arte oyunlarında maskenin kılık değiştirmenin yanı sıra dramatik bir işlevi de söz konusudur. Dell’arte de “*maske, karakteri gizlemek için değil, maskenin ardındakini ortaya çıkarmak için kullanılırdı*” Neslihan Ekmekçioğlu, maskenin Commedia Dell’arte sanatındaki dramatik işlevini şu şekilde anlatır;

“*Commedia Dell’arte geleneğinde maske kullanımının dramatik işlevi, basmakalıp karakterlerin komik yanlarını ve özelliklerini betimlemek ve oyuncuların beden hareketleri ve zeki hilelerine seyircinin dikkatini çekmekti. Sahnede görülen, komik hareketleri çabuk yakalama dikkati kadar büyük bir hayal gücüyle ve zekâyla ilintili saf oyunculuk sanatıydı.*”¹⁰³

Oyunlarda maske sadece komik tipler tarafından kullanılır. Kullanılan maskeler yüzlerini tamamen örterek sesi boğan bir maske değil, ağzı açıkta bırakan sadece burun ya da çeneyi kapatan yarım maskelerdir. Bu özelliği ile Commedia Dell’arte maskeleri antik zamanlardaki yüzü tamamen kapatan maskelerin aksine, sesi boğmadan jest ve mimikleri daha belirgin kılmaya elverişli maskelerdir.¹⁰⁴ Maskeler yüzün tamamını değil yarısını kaplar. Maskelerin bu özelliği oyuncuya sahnede rahat bir şekilde kullanım imkânı tanır.

¹⁰⁰ Editör, Kerem Karaboğa – Oğuz Arıcı, Maske Kitabı, Oktay Arıcı, *Maskeyle Varolmak*, Habitus Yayıncılık, İstanbul, 2014, 21.

¹⁰¹ Oktay Arıcı, s. 21.

¹⁰² Oktay Arıcı, 27.

¹⁰³ Editör, Kerem Karaboğa – Oğuz Arıcı, Maske Kitabı, Neslihan Ekmekçioğlu, *Commedia Dell’arte Geleneğinde Kılık Değiştirme Motifi Ve Maskenin Dramatik İşlevi*, Habitus Yayıncılık, İstanbul, 2014, s. 71.

¹⁰⁴ Karaboğa – Özçıtak, 231.

Commedia Dell'arte tiyatrosunda her bir maske aynı zamanda bir oyun kişisini ifade etmektedir. Oyunlardaki her bir maske standart bir kalıp karakter içerisinde zamanla sabit hale gelmiş ve bu karakterler her oyunda aynı özellikler ile canlandırılmıştır. Oyuncu bir bakıma “*maskenin tutsağı*”¹⁰⁵ durumundadır. Bir Commedia maskesinin oyuncunun ruhuna ve bedenine el koymasını, Jacques Copeau “*oyuncu, maskenin hâkimiyetine girmiştir ve ister istemez ona boyun eğer. Onu yüzüne takar takmaz varlığından hiç şüphe etmediği bilinmeyen bir varlığın vücudunda yaşadığını hisseder*”¹⁰⁶ diyerek oyuncuda değişenin sadece yüz olmadığını aynı zamanda tüm varlığının değişime uğradığını ifade eder. Copeau’ya göre, öyle ki değişen refleksler ile maske oyuncunun ses tonunu dahi belirlemiştir.

Oyuncu oyun kişisinin karmaşık karakterine sığınarak maskenin sınırları dışına çıkamaz ve rolünü maskenin ortaya koyduğu ifade doğrultusunda oynamak zorundadır. Bu standart ve değişmez maskeler nedeni ile oyunlarda “*Âşıklar*” maske kullanmazlar. Ancak maske takmamalarına rağmen “*Maske*” olarak kabul edilirler. Çünkü âşıklar buldukları kimlikler doğrultusunda gerçek insanların haricinde başka biri ile karşılaştırılmazlar. Oyunlarda aksiyon başka bir aksiyonun doğmasını sağlar. Oyun sonunda maskeler hiçbir gelişime ya da değişime uğramaz. Maskenin değişmezliğini vurgulayarak, “*psikolojik bir değişim söz konusu olamaz*” diyen Rudlin oyun sonunda *maskeden* bir *katarsis* imkânsız bir şeydir der. Rudlin; bir bakıma Aristoteles’in de dediği gibi bir sonuçla “*kahkaha, klişe tiplerle, alay edilebilecek insandan daha aşağı derecede insanlara ve insandan çok daha hayret verici nesnelere bağlı olarak*”¹⁰⁷ ortaya çıkar.

Bu yüzdendir ki oyun tipleri karikatürleştirilmiş abartı tiplerden oluşmaktadır. Neredeyse hiçbir yerde göremeyeceğimiz bu hayali tipler her ne kadar toplumdan ve halk kişilerinden esinle var edilmiş olsalar da görünüş olarak birine benzetilmeleri çok zordur. Bu tipler; aptal yaşlılar, palavracı savaşılar, kurnaz hizmetçiler, şakacı tipler ve şımarık delikanlılar gibi kalıplaştırılmış halkın içinden ortalama kent kişilerinin çeşitleridir.¹⁰⁸

¹⁰⁵ Rudlin, 47.

¹⁰⁶ Rudlin, (Jacques Copeau, *Reflexion d'un comedien sur le paradoxe de Diderot*, Gallimard NFR, Paris 1974, s. 205-13. Den naklen) s. 48.

¹⁰⁷ Rudlin, 47.

¹⁰⁸ Natalie C. Schmitt, 231.

1.2.5. KALIP OYUN KİŞİLERİ

Commedia Dell'arte tiyatrosunun ilk aşamasını oluşturan ve bu türün daha sonra kesin biçimini aldığı zaman sürecinde belirginleşen bir diğer özelliği ise kalıp oyun kişilerinden oluşmasıdır. Commedia Dell'arte çok oyunculu topluluklara ulaşmadan önce ilk evresinde bazı oyuncuların kendisine bir tip seçerek halkı eğlendirmesi bu türün ilk oluşum evresi olarak görülmektedir. Başlangıçtaki tek oyunculu evreyi “*bu tür de halk tiyatrosunda Ortaçağ jönglörlerinin, hünerbazlarının bir devamı var*”¹⁰⁹ diyen Özdemir Nutku Commedia Dell'arte tiyatrosunun özellikle ilk evresinin Roma mimusu'na dayandığını belirler. İlk evrenin çok oyunculu topluluklar haline geçiş sürecinde fakir bir köylü tipinden hareketle halkın beğenisini kazanan Beolco ve Calmo gibi oyuncular halkın popüler beğenisini kazanmış ve kalıp oyun kişilerinin oluşumunda ilk örnekleri oluşturmuşlardır.

*“Commedia Dell'arte'nin çok oyunculu birer topluluk gerektirmeden önceki ilk evresi bazı oyuncuların kendilerine bir tip seçerek halkı güldürmesiydi. Bunun ilk örneğini daha önce sözünü ettiğimiz Angelo Beolco verdi. Beolco “Ruzzante” sahne adıyla oynuyordu. Kendine geveze bir Padua'lı köylü tipi seçmişti. Bu tipi işliyor ve bunun üzerine senaryolar yazıyordu. Usta bir oyuncu olan “Ruzzante” kısa bir süre içinde bu tipte halk tarafından tutuldu. Bunun üzerine bu geveze köylü tipinin yanı sıra başka, tiplere de yer vermeye başladı. Onun ölümünden sonra dikkate değer tek oyuncu Andrea Calmo oldu. Calmo, yaşlı ve cimri bir Venedikli zengini kendisine tip olarak seçmişti. Onun bu tipini daha sonra Commedia Dell'arte'deki Pantalone'de bulacağız. Böylece yavaş yavaş halk tuluat toplulukları doğmaya başladı. Bu topluluklar 1550 yılından sonra kendilerine özgü bir teknikle belirli bir yol izlemeye başladılar.”*¹¹⁰

Bu evrenin ardından 1550 yılından sonra farklı Commedia Dell'arte toplulukları çoğalarak Avrupa'da yayılmaya başlamıştır. İlk zamanlarından gelişerek çok oyunculu evreye geçen Commedia Dell'arte oyunlarının oyun kişileri, halkın içinden belirli özellikleri abartılarak oluşturulan tiplerdir. Git gide çeşitlilik kazanan Commedia

¹⁰⁹ Nutku, *Dünya Tiyatrosu Tarihi 1*, 144.

¹¹⁰ Nutku, *Dünya Tiyatrosu Tarihi 1*, s.144.

Dell'arte tiyatrosu birçok farklı tipten oluşmaktadır. Oyuncuların ana temaya bağlı olarak yapacakları doğaçlamaların iskeletini bu tipler belirlemektedir. Commedia Dell'arte'nin karakterleri alışıla gelmiş komedy tiplerinden farklı olarak “*ne masum kız, iyi, kötü, kurnaz uşak gibi melodram tiplerine ne de zengin, fakir, asker, köylü gibi tiplere*” benzemektedir.¹¹¹ Bu tipler Commedia Dell'arte ye özgü; her oyuncunun üzerinde yoğunlaşarak karakteri geliştirdikleri ve yine oyunculuk hayatı boyunca aynı karakteri canlandığı kalıp oyun kişileridir.

Commedia Dell'arte oyunlarında karakterlerinin kostümleri, maskeleri, isimleri, şive kullanımları oynanan oyuna göre değişmez. Konular ve oyunu oynayan gruplar değişse de, oyun kişileri belirli nitelik ve özellikleri ile hiçbir oyununda değişmeyen kalıp oyun kişilerinden oluşurlar. Yine bu kalıp oyun kişilerinin maskeleri, giyim kuşamları, adları, jest ve hareketleri oyunlarda hep aynıdır.

Commedia Dell'arte'nin bütün komedilerinde rastladığımız tipler şunlardır. Yaşlı adamlar (*vecchi*) Pantalone, Dottore, vb. Uşaklar (*Zanni*) Arlecchino, Pulcinella, vb. Âşıklar: Orazio, Flavio, Isabella, Flaminia, vb. Commedia Dell'arte oyuncusu bu karakterlerden oynadığı karakterleri farklı konular, olaylar ve diğer karakterlerle girdiği ilişkiler içinde doğaçlar.¹¹²

Metine dayalı olmayan ve doğaçlama üzerine kurulu Commedia Dell'arte de oyunun vazgeçilmezi ve diğer tiyatro biçimlerinden onu özgün kılan şüphesiz oyun karakterleridir. Commedia Dell'arte oyuncuları bu karakterlerden kendisine en uygun olanını seçer ve bu karakter üzerinde ustalaşarak her gösteride aynı karakteri canlandırarak çalışmalarını devam ettirir. Oyuncu canlandığı karakterin özelliklerini kendinde geliştirmek zorundadır. Örneğin; Arlecchino'yu oynayacak oyuncu esnek ve dinamik bir vücuda sahip olmalı sahnede değişik akrobasi hareketlerini yapabilmeli ya da âşık rollerine çıkan oyuncu İtalyancayı çok güzel ve ahenkli bir biçimde konuşabilmelidir.¹¹³

¹¹¹ Karaboğa – Özçıtak, 228.

¹¹² Karaboğa – Özçıtak, 228.

¹¹³ Karaboğa – Özçıtak, 228.



Resim 1.13 Commedia Dell'arte oyun kişileri

Oyuncular sürekli kendilerini geliştirmek, doğaçlamalarını güçlendirmek için farklı kaynakları okumak durumundadırlar. Doğaçlamalarını güçlendiren tek materyal sadece bu tiyatro dışı okumaları değildi. Oyuncular kendinden önce canlandırdığı karakteri oynayan başka oyuncuların sahne üzerinde yaptıkları doğaçlamaların kaydedildiği ve “repertorio” gibi¹¹⁴ farklı farklı isimleri olan kayıt defterleri de yine doğaçlamalarını güçlendirmelerine ve gelişimlerine katkı sağlayan başka bir kaynaktı. Commedia Dell’arte oyuncularının pek çoğunun akademi eğitimi aldığına da kayıtlarda rastlanmaktadır. Commedia Dell’arte tiplerini oyun konularında ve canlandırdıkları role uygun olarak genel niteliklerini göz önünde bulundurarak “*ciddi tipler*” ve “*komik tipler*” olarak ikiye ayırabiliriz.¹¹⁵

Ciddi tipler Commedia Dell’arte oyunlarının daha önemsiz kişileridir. Âşıklar (*innamoratti*), ezgiciler (*cantarini*), ve dansçılar (*ballerini*) bu yardımcı tiplere girer. Bu ciddi tipler, özellikle de âşıklar maske takmazlar. Ciddi tipler oyunlarda genelde ihtişamlı giyinir ve oyunun yan olay dizisini oluştururlar.¹¹⁶ Oyunlardaki bu iki gurup arasındaki en belirgin özellik ciddi tipler maske kullanmazken komik tiplerin maske ile oynamasıdır.

Commedia Dell’arte oyunlarında temel tipler komik kişilerdir. Komik tipleri kendi içerisinde *yaşlılar*, *gençler* ve *uşaklar* olarak üç guruba ayırılır. *Komik yaşlı tiplerden* en önde gelenleri Pantalone ve Dottore tipleridir. Bunların yanı sıra yine Cassandro, Coviello, Cola, Pasquariello, Tartaglia vb. tiplerde yaşlı tipler arasında yer alır. *Komik genç tiplerin* en önemlileri ise Capitano ve Scaramuccia ikilisidir. Yine de bu türün en önde gelen tipleri hiç şüphesiz uşak tipleridir. *Uşak tiplerinin* başında Arlecchino, Pulcinella, Birighella’yı sayabiliriz. Yanı sıra yine Scapino, Mezettino, Pedrolino, Trufaldino, vb. erkek uşaklardan ayrı olarak Servetta, Colombina, Berta, Rosetta, Pimpinella, Arlechina vb. gibi kadın uşaklarda yine Commedia Dell’arte oyunlarında başka uşak tipleridir.¹¹⁷ Orta yaşlı âşıklar da komik tipler içerisinde yer almaktaydı. Bu âşık kadın ise *comica innamoratta* erkek ise *comica innamoratto* olarak adlandırılmaktadır. Orta yaşlı âşık kadın ise muhtemelen aile baskısı altında ezilerek aşığı ile gizlice buluşmakta ya da çirkince, evde kalmış dönem itibari ile ahlaka uygun olmayan

¹¹⁴ Karaboğa – Özçıtak, 228.

¹¹⁵ Nutku, *Oyunculuk Tarihi*, 61.

¹¹⁶ Nutku, *Oyunculuk Tarihi*, 61.

¹¹⁷ Nutku, *Dünya tiyatrosu tarihi*, 146.

hareketler içerisinde bulunan aykırı bir tiptir. Bu tip komik âşıkların da yarım bir maskesi ve birde peruğu vardır.

Standartlaşmış karakterleri oynayacak oyuncuların belirli bir şablonu vardır. Örneğin bir oyuncu birinci Zanni'yi oynayacaksa “*zeki, hazır cevap, nükteli ve küll yutmayan*” biri olmalı ya da entrika ve dolaplar çevirmekte usta, alaycı ve akıl karıştırıcı bir tip olmalıdır. İkinci uşak tipini oynayacak kişi tam tersi “*saf, sakar, kafası çalışmayan*” muhtemelen kalkıştığı her işi eline yüzüne bulaştıran bir tip olmalıdır.¹¹⁸

1.2.5.1. PANTALONE

Commedia Dell'arte karakterlerinin yaşlı komik gurubunda önem arz eden oyun kişilerinden biri olan Pantalone, tüm karakterler içinde belki de en değişmez kalanı ve önemlisidir. Pantalone Atellan komedyasındaki “*Papus*” un devamı niteliğindedir.¹¹⁹ Genellikle sahneye ilk önce çıkması ile belgindir. Venedik kökenli II Magnifico olarak da bilinir. Oyunlarda konunun durumuna ve gidişatına göre, bazen zengin bir tüccar bazen de iflas etmiş olarak en çokta kralın ya da dükün danışmanı belki de yaltakçısı olan Venedikli dul ya da bekâr bir asildir.¹²⁰ Evli olduğu durumlarda ise eşi kendinden çok gençtir ve bu komik durumlara sebep olur.¹²¹

Çoğu zaman konum olarak listenin en başındadır. Rudlin'in de dediği gibi “*Pantalone paradır*”, tüm Commedia Dell'arte dünyasının parasal kontrolü onun elindedir. Kapitali elinde tutar bu yüzünden verdiği her emre eninde sonunda riayet edilir. Hizmetkârlarına emirler veren, çocuklarına hükmeden bir babadır. Öyküler genellikle aşk ile ilgili olduğundan, o ya genç kızını veya oğlunu para için yaşlı biriyle evlendirmenin peşinde ya da oğlunun da âşık olduğu genç bir kızın peşinde yaşlı bir çapkındır. Bu durumlar karşısında inatçı Pantalone, âşıkların önünde aşılması güç bir engeldir. Kızına çeyiz istemeyen bir koca bulmak derindedir. Bu uğurda kızının istekleri onun için hiçbir önem arz etmez. Parayı çok sever ve parayla olan ilişkisini ancak başka hiçbir çıkış yolu kalmayana kadar kesmez.¹²²

¹¹⁸ Nutku, *Oyunculuk Tarihi*, 76.

¹¹⁹ Nutku, *Dünya tiyatrosu tarihi*, 145.

¹²⁰ Robert Henke, *Performance and Literature in The Commedia Dell'arte*, Cambridge University Press, Washington 2002, 146.

¹²¹ Smith Winifred, *The Commedia Dell'arte*, Columbia University Press, New York 1964, Birinci Bölüm s. 43.

¹²² Rudlin, 112.



Resim 1.14 Pantalone

Beceremese de siyaset yapan, cimri, aksi, yaşlı ama âşık olmaktan kaçınmayan ve bu uğurda para kaptıran, sıska ve çelimsiz görünüşünün aksine kavgacı fakat kavgadan korkan, korkak bir kabadayı aynı zamanda iftiracı ve ikiyüzlü bir yapısı vardır.¹²³ Pantalone'ye göre her şey alınıp satılabilir. Kurnaz fakat ihtiyatsız, cimriliğine karşın şatafatı seven Pantalone ani sinir krizleri ile küfürler ve beddualar savuran, ama yine de hayırsever bir yaşlı tavrı takınan çenebaz bir budaladır. Bilge konuşmalara yeltenerek atasözleri kullanmayı çok sever. Ancak beceremeyip genelde sözleri birbirine karıştırarak saçmalamaya başlar. İşine geldiğinde ise yaşlı olduğunu kabullenmez.

Hikâyede geçerli tüm sosyal yapıyı senaryodaki olaylar başına geçene kadar elinde tutar. Her ne kadar kurnaz geçinse de içine düştüğü durumlar onu komik kılar. Uyanık uşakların entrikalarına kurban gidip saygınlığını ve parasını kaybeder.¹²⁴ Yaşlı olmasına karşın genç gibi hisseder ve öyle davranır ve prostat hastasıdır. İlerlemiş yaşına karşın oldukça derin bir hafızaya sahibidir.¹²⁵ Geçmişte kendisine yapılan en küçük kusuru ve hatayı asla unutmaz, ancak bu durum onun üstün bir hafızası olduğunu göstermez, sadece içinde sakladığı kını unutmaması ile alakalıdır.

Pantalone maskesi adeta bir *burundan* ibarettir. Maskenin uzun çengel gibi bir burnu vardır ve neredeyse çenesine degecektir. Çalı gibi kaşları ve sakalı yine göz çukurlarını çevreleyen derin halkaları maskeye yaşlı ve komik bir görünüm verir.



Resim 1.15 Pantalone maskesi

¹²³ Smith Winifred, Birinci Bölüm, 43.

¹²⁴ Karaboğa – Özçıtak, 235.

¹²⁵ Suner, 153.

Homurdanarak Venedik aksanı ile konuşur, sesi hırıltılı gülüşü ise tizdir. Öfkelenince ağır öksürük krizleri ve nefes darlığına tutulur. Kemerine asılı para çantası ile cinsel organını korumak onun en büyük zaafını oluşturur.¹²⁶ Dizleri bükük, yaşlı bir adamın kambur bir duruşu vardır. Ellerini arkasında pelerininin altında birleştirir. Topukları birbirine bitişik ayakuçları ayırır. Zaman içerisinde az bir değişime uğrayan, kırmızı ağırlıklı bir kostümü vardır. Dar bir ceket giyinir ve uzun, dar, bir tayt gibi bacaklarını ve kalçalarını sıkıca saran pantolonu cinsel organını ön plana çıkarır. Ucunda büyük bir madalyon asılı altın bir zincir ve kemerine takılı bir hançeri vardır. Uzun kırmızı çoraplar giyer ve kırmızı yün bir kasket takar. Anadolu'dan ithal edilmiş sarı renkli “çedik” pabuçlar giyer.¹²⁷ Üzerine giydiği geniş kollu cübbesi siyah olsa da çizgileri kırmızıdır. Bu cübbenin siyah olması onun Türklere esir düşmesinin bir yas ibaresi olarak bilinir.¹²⁸

1.2.5.2. II DOTTORE

Yaşlıların öteki önemli ismi olan Dottore roma komedyasındaki “*Dosennus*” un devamı olarak bilinir.¹²⁹Dottore kaba bir karnaval figürüdür ve oyunlarda birçok ismi vardır ancak o genellikle, *Dottore Baloardo*, *Dottore Balanzone* ve *Dottore Garaziano* gibi isimlerle anılır.¹³⁰ Genel olarak avukat, doktor ya da fizikçi gibi meslekleri yapan Dottore oyunlarda genelde Pantalone'nin dostu olarak görülür. Pantalone ile düşman olarak tasvir edildiklerinde ise genelde menfaatleri uyuşunca hemen dost oluverirler. Onunda tıpkı Pantalone gibi toplumda kabul görmüş bir konumu vardır.¹³¹ Âşıklardan birinin babası rolünde sıklıkla gördüğümüz Dottore tıpkı Pantalone gibi cimridir. Ancak onun cimriliği parası olduğu için değil parasız oluşundandır. Bekâr ya da boşanmıştır. Evlendiği zamanlarda ise karısı tarafında sürekli aldatılır. Kadınlara yaptığı kaba saba şakalar ve cinsel içerikli hareketleri ile tanınır. Çok kıskanç bir kocadır ve pornografik bir zaafı vardır. Yemekten asla yorulmayan tıklararak yemek yiyen Dottore, Pantalone'nin sıska ve çelimsiz fiziksel görünümüne tam ters bir biçimde kilolu iri yarı biridir. Onun bu fiziksel özelliği doğrudan karnavalından gelir.¹³²

¹²⁶ Robert Henke, 146.

¹²⁷ Rudlin, 112 - 113.

¹²⁸ Smith Winifred, Birinci Bölüm, 43.

¹²⁹ Nutku, *Dünya tiyatrosu tarihi*, 145.

¹³⁰ Karaboğa – Özçıtak, 239.

¹³¹ G. Brockett, 162.

¹³² Rudlin, 121.



Resim 1.16 II Dottore

Her zaman her koşulda önüne gelen herkese nasihatler öğütler savurur ancak bunların hiç birisi kendisi için geçerli değildir. Örneğin; uşaklarına çok yemenin zararlı olacağını, önemli olanın ruhu beslemek olduğunu söyler, oysa kendisi dünyanın en yiyici adamlarından biridir. Tıpkı Pantalone gibi hayırsever görünür ancak yardımseverlik yaparken dilencinin çanağındaki paraları çalar. Bilgili olduğunu sanır, her konuda uzmandır ve yine her konuda söyleyecek bir sürü saçma sapan şey bulur. Cehaletini Latince ve eski Yunanca kelimeleri sıklıkla kullanarak, konuşmalarını anlaşılmaz hale getirip, örtmeye çalışır. Sözde bilgisiyle gösteriş yaparken Pantalone gibi uyanık uşakların oyunlarına yenik düşen biridir.¹³³

İtalya'nın en eski üniversitelerinin olduğu Bologna şehridir. Ama yine de Bologna'ya hiç gitmemiştir. İşaret parmağını kullanarak âlimce jestler yapar ve genellikle Bologna şivesi ile konuşur. Ses tonu tıpkı bir trombon gibidir. “S” harflerini “Ş” olarak telaffuz eder. Bologna lehçesi ile İtalyanca ve Latince karışımı bir dil kullanır. Herkesin lafını yarıda kesen bir patavatsızlığı vardır. Çok ama boş konuşan bir gevezedir. Onun sözünü kesmeye çalışmak ancak boş bir çabadır. Kimi zaman konuşması iyice uzar ve o kadar çok konuşur ki bazen diğer oyun kişileri onu zorla sahneden çıkarırlar.¹³⁴

Tüm akademilere üye olan Dottore ukaladır. Kafa karıştıran ve kendisine çok güvenen bir küstahtır. Beceriksizce ağırbaşlı görünmeye çalışsa da izleyici bunu çok net olarak anlar.¹³⁵ Küçük adımlarla kırıtarak yürür. Yürürken sekiz figürü çizer ve eli yüzünde düşünür. Bu düşünme pek tabii seslidir. Yürürken düşünür, çöker, alçalır ama kendince çözümü bulur bulmaz tekrar dikleşerek ukala bir görünüm alır. Ağırlığını topuklarına vererek karnı ilerde elleri hareketli bir görüntü çizer.¹³⁶

Yanakları açık bırakan sadece burun ve alnını kapayan bir yarım maske takar. Yanaklarındaki kızarıklık ile içkiye düşkünlüğünü görürüz. Dottore'nin top gibi yuvarlak bir burnu, sarkık yanakları, büyük kırmızı bir siğili ve uçları kıvrık bıyıkları vardır. Genellikle bir elinde küçük ama çok kalın bir kitap vardır. Siyah ağırlıklı kostümü Pantalone ile tezat oluşturur. Bologna üniversitesinin doktorlarındaki gibi büyük beyaz yakası, beyaz kolları ve kemerinde asılı beyaz bir mendil bulunur. Siyah ayakkabı, siyah

¹³³ Nutku, *Oyunculuk Tarihi*, 61.

¹³⁴ Rudlin, 120.

¹³⁵ Karaboğa – Özçıtak, 239.

¹³⁶ Rudlin, 121.

çoraplar ve topuklarına kadar inen siyah bir paltosu ile siyah bir takkesi vardır. İlerleyen yıllarda başındaki takke geniş kenarlı bir şapkaya bırakmıştır yerini.¹³⁷



Resim 1.17 II Dottore kostüm aksesuarları

¹³⁷ Karaboğa – Özçıtak, 240.



Resim 1.18 II Dottore Maskesi

1.2.5.3. ZANNI

Zanni hem tekil hem çoğul anlamdadır. Bu uşak tipi Arlecchino, Brighella ve Pedrolino gibi isimlerle de oyunlarda yer alır. Zanni belki de Commedia Dell'arte'nin en kilit ismidir. Bu oyun tipi oyunların temel omurgasını var eder. Bu oyun kişileri listenin en sonundadır. Bu tipler acınacak derecede zavallı, parası pulu olmayan fakir kişilerdir. Atalarından onlara miras olarak sadece açlık kalmıştır. Zanni'lerin günlük hayattaki en büyük dertleri midelerine saplanan açlık spazmlarıdır. Ülkenin yukarı bölgesinden Bergamo'lu bir köylüdür. Zanni'ler geçimlerini hamallık ile sağlayan bu Bergamo'lu köylü tiplerinden oyunlara tip olarak oluşturulmuştur. Rudlin bu oyun maskesi için yerli pazarın ölmesi ile köylü kesimin “*açlık ve sefalet*” gibi korkunç bir gerçekten var olduğunu belirler.¹³⁸

Zanni'ler toprak işçiliğinden geldikleri için ya da hamallığın bedensel bir izi olarak kambur ve yere eğik yürürler. Ağır çanta ya da tahtirevanlar taşımaktan iki büklüm olmuş Zanni'ler, dizleri bükülü ve iki yana açıktır. Bu oyun tipleri için bir kostüm detayına pek gerek yok diyebiliriz. Çünkü bol ve içine düşmüş şekilde eski bir un çuvalından yapılmış bir pantolon ve mintandan başka bir kılık gerçek hayatta da sahnede de değişmez.

¹³⁸ Rudlin, 83-84.

Oyunlarda kendisine ait bir aksesuarı da yoktur. Başka birine ait çanta mücevher veya yiyecek gibi herhangi bir şeyin geçici koruyucusu taşıyıcısıdırlar.¹³⁹

Maskeleri siyah ve yüzü yarından örten, göz kesimleri iki kenara sivri bir şekilde açılmıştır. Bu maskelerde burun ne kadar uzun ise Zanni de o kadar aptal olur. O tüm tipler içerisinde hayatta kalma içgüdüğü en fazla olandır. Açlık çekmesinden ötürü gözü doymaz bir açlık sergiler. Ancak bu durum ile kendisi de alay eder. Genellikle konuşmaz ve fikir üretmezler. Bu tip durumlarda çok fazla aptal durumuna düşerler. Elinde sopa ile gezen ve önüne gelen her yere vurarak rahatsız edici sesler çıkaran Zanni'ler, kaba ve boş gezen aylak tiplerdir. Otorite onlar için birey ifade etmese de sadıktırlar. Oyunlarda her türlü tepkileri doğaldır. Örneğin uykusu gelince özel bir yer aramazlar ve hemen oracıkta uyumaya başlarlar. Bu doğallıkları seyirci ile olan diyaloglarında yansır. Onlar izleyiciler ile samimi ve içten bir sohbeti yapabilirler.¹⁴⁰



Resim 1.19 Zanni maskesi

Zanni'ler herkesin ayak işini yapar ve herkes onlara nutuk çeker. Bu oyun kişileri her senaryoda en az iki tane olurlar. Tüm bu olumsuzluklara rağmen Zanni'ler hile yaparken son derece kurnazdırlar. Oyuncu için bu tipi canlandırmak oldukça zordur.

¹³⁹ Rudlin, 84.

¹⁴⁰ Rudlin, 87-88.

Zanni'lerin kendilerine haz yürüyüş tipleri ve olaylar karşısında takındıkları beden dilleri vardır. Örneğin övünülecek bir başarı elde ettiklerinde anında yürüyüşleri değişerek “*kibirli zanni*” görüntüsü çizerler. Zanni'lerin normal yürüyüşleri, başın ayaklarla bir tartımı ile yapılan, ya da yürürken parmak uçlarında yürümek gibi yapılması zor bir bedensel esneklik ile mümkündür.¹⁴¹ Özellikle bir kostümleri yoktur, un çuvalına benzer beyaz bir kostüm giyerler.



Resim 1.20 Zanni

¹⁴¹ Rudlin, 86-87.

1.2.5.4. ARLECCHINO

Arlecchino uşak yani “*Zanni*” tiplerinden biridir ve aşığı Bergamo’ludur. İsmnin anlamı “*küçük şeytan*” anlamına gelir ve o isminin anlamı ile özdeş bir kişiliktir. Commedia Dell’arte dünyasında listenin en sonunda yer almasına rağmen oyunlarda birçok senaryoda baş oyun kişisidir. Genellikle Pantalone’nin uşığıdır fakat Capitano ya da Il Dottore’nin uşığı da olabilir.¹⁴² İlk olarak sahnelerde görünmeye başladığında daha basit bir tip olan Arlecchino sonraları usta oyuncuların elinde daha zengin bir tip olarak gelişmiştir. Uşakların en başında gelen Arlecchino aynı zamanda Commedia Dell’arte oyunlarının en popüler ve en canlı tipidir. Bu maske ile oynamak ayrı bir enerji ister zira Arlecchino’nun bitmek tükenmek bilmeyen bir enerjisi vardır. Sahneye taklalar atarak girip ve yine hiç umulmadık şekillerde sahnedan akrobatik hareketlerle çıkan, esasında sevimli bir hırsız ya da dilencidir.¹⁴³

Commedia Dell’arte oyunlarında sahnede, *Brighella* ya da *Pasquariello* yoksa birinci, onlar var ise ikinci uşak tipidir. Birinci Zanni tipi olan *Birighella* daha kurnaz ve entrikacı iken Arlecchino saf ve aptaldır. O aynı anda hem aptal hem de uyanık bir entrikacı olabilir. Ancak en başarılı tarafı akrobat bir dansçıdır. Kurnazlığın ve aptallığın karışımı Arlecchino her türlü entrikanın merkezinde yer alır.¹⁴⁴ O çevik bir bedende yavaş işleyen bir kafaya sahiptir. Bu yavaş işleyen zekâya rağmen onu Zanni’ler den ayıran en önemli özelliği ve hikâyelerdeki işlevi entrika çevirmekteki ustalığıdır. Yine bu entrikalarda işlerin ters gitmesi de onun suçudur. O belki de dünyanın en kötü habercisidir. Yolda giderken karşılaştığı olaylar ya da kişiler onun dikkatini dağıtmaya yeterlidir. Kendisine bir notu başka birine iletmek üzere görev veren efendisinden daha ayrılır ayrılmaz ilk gördüğü kişiye saf bir şekilde sırrı deşifre etmesi komik unsuru oluştururken, olay örgüsünün şekillenmesine de yardımcı bir etmendirdir.¹⁴⁵

Commedia Dell’arte oyunlarındaki bu tipi oynayacak kişinin birçok meziyeti olmalı. Sahnede çok hareketli olan Arlecchino, son derece esnek bir vücut yapısının yanı sıra akrobatik hareketleri de yapabilmelidir. Örneğin kafasını içeriye çekerek boynunu kısaltabilmeli ya da bir yastık yardımı olmaksızın kambur bir adama dönüşebilmelidir.

¹⁴² Rudlin, 94.

¹⁴³ Karaboğa – Özçıtak, 239.

¹⁴⁴ G. Brockett, 162.

¹⁴⁵ Rudlin, 97.



Resim 1.21 Arlecchino

Arlecchino bazen kısık sesle seyirci ile diyalog kurar. Pazarlarda seyyar satıcılık yaptığı için gırtlaktan gelen boğuk bir sesi vardır. Arlecchino ahlaki değerlerin yıkıma uğradığı yozlaşmış bir dünyada yaşayan, ufak tefek entrikalarına rağmen ahlaksız biri gibi görünmeyen bir oyun kişisidir ve uyanık geçinen bir aptaldır.

“ kendisine fakir bir asker süsü veren Arlecchino sahneye giren Cinthio’ ya başındaki şapkayı çıkararak uzatır ve şöyle der; - efendim, lütfen dilsiz bir adama yardım edin.. Cinthio gülümseyerek – demek dilsizsin dostum.. Arlecchino saf saf – evet efendim.. Diye cevap verir. Bunun üzerine Cinthio ona, dilsiz olmasına rağmen sorularına nasıl olup da cevap verebildiğini sorunca Arlecchino – fakat efendim size cevap vermeseydim bu terbiyesizlik olmaz mıydı? Ben iyi yetiştirildim ve nasıl davranılması gerektiğini iyi bilirim diye cevaplar ve hemen ardından ekler – ama yine de haklısınız efendim bir hata yaptım sağırım diyecektim der. – sağır mı diye kahkaha atar Cinthio – bu imkansız.. Deyince Arlecchino – yemin ederim efendim yanımda top atsalar duymam der. Cinthio – yine de birisi seni para vermek için yanına çağırrsa hemen ne dediğini anlarsın! – evet, kesinlikle diyerek hiç duraksamadan cevap veren Arlecchino işin içinden iyice çıkılmaz bir hale düşünce kekeleyerek durumu düzeltmeye çabalasa da o aslında kör olduğunu söylemek istemiştir.”¹⁴⁶

Aslında önemli olan onun saflığı ya da aptallığından ziyade oyundaki asal yeri ve işlevidir. Bu açıdan olay örgüsüne yön veren iki uşak tipinden birisidir diyebiliriz. Örnek olarak uşaklardan Brighella, Pantalone’nin uşağı iken Arlecchino da bir başka kişinin Yüzbaşı’nın ya da Dottore’nin uşağıdır. Böylelikle birinin sahneyi terk ettiği yerde diğeri sahneye gelerek oyunun akışını düzenler.¹⁴⁷ Entrikalar da yaşanan tüm olumsuzluklara rağmen o hiçbir zaman kaybeden değildir. Yaptığı entrikalar hiçbir zaman onun istediği biçimde sonuçlanmasa da bir şekilde işin içinden çıkmayı başarır. Çoğu zaman entrikalarda kılık değiştirir. Bazen bir sahte düğünü yöneten sahte bir papaz bazen bir Türk, bazen de zengin bir hayırseverdir. Ancak tüm bunlar esnasında asla kötü niyetli değildir. Arlecchino yaşadığı hiçbir olumsuzluktan ders çıkarmaz ve asla cehaletini kabullenmez. Bu olumsuz yanına rağmen bu durumu bile kendi lehine çevirmeyi başarır.

¹⁴⁶ Karaboğa – Özçıtak, s. 243.

¹⁴⁷ Karaboğa – Özçıtak, 244.

Çünkü onun asla kabullenmemesi¹⁴⁸ birçok durum ya da olay karşısında çaresiz kalmasının önüne geçer. Örnek olarak onun okuma yazma bilmemesi bir mektubun içeriğini açığa çıkarmasına engel değildir.

Arlecchino hemen hemen tüm oyunlarda Colombina'ya âşıktır. Ancak yine de önünden geçen her hangi bir bayana karşı cinsel bir arzuda bulunabilir. Oyunda Arlecchino'nun doğaçlamaları da yine Colombina'ya olan aşkını konu alır. Sık sık terk edilir. Colombina artık onu sevmemektedir ve işler yolunda gitmeyince intihar girişimlerinde bulunsa da kendi ölümünden korkarak bayılır. Ayrıca onun yükseklik korkusu da vardır bu yüzden intihara kalkışınca yükseğe çıkmaktan korkar. Bazen de ölüm yöntemi olarak, kendini küçük parçacıklara ayırarak yenilecek olan bir yemeye çevirmeyi hayal eder, tam bu esnada ise gerçekte ne kadar aç olduğunu hatırlayarak yiyecek bir şeyler bulmaya koyulur. Bazen de Colombina ile konuşuyormuş gibi kendi kendine konuşarak hayaller kurar.¹⁴⁹

Arlecchino Afrikalı bir köle duygusu uyandıran, yuvarlak gözlü, küçük alınlı, alnında siğilleri olan bir maske kullanır. Kısa ve yukarıya kalkık bir burnu ve kalın kaşları vardır. Gelişi güzel dikilmiş rengârenk kumaşlardan oluşan tuhaf bir kostüm giyinen Arlecchino'nun kostümü zamanla değişimlere uğrayarak stilize bir biçimde elmasa benzer çok renkli üçgenlerin oluşturduğu eş kenar dörtgenlerden düzenli bir biçime kavuşur. Kemerinde aslı deri bir çantası ve elinden hiç bırakmadığı “*çanın içindeki tokmak*” anlamına gelen “*Batocchio*” su vardır. Fransızca da “*batocchio*” tokmak demektir. Öte yandan *batocchio* İngilizcede ise mecazi olarak “*bir tahtası eksik*” anlamı da vardır. Bu sopa ile o kadar bir bütünsellik içindedir ki Arlecchino onu hiçbir zaman elinden bırakmaz. Taklalar atarken bile sopası elindedir. Bergamo'lu köylülerin sürü güderken kullandıkları bu iki parçalı sopa bir erkeklik sembolü olsa da Arlecchino onunla kimseyi tehdit etmez. Onu Pantalone'ye karşı bir tehdit olarak kullanmaya kalksa da durum tersine döner ve o sopayla dayak yer. Beline bağlı bir kuşağı vardır. Bu kuşak sopanın takılmasına yaradığı gibi içine ıvır zıvır konulan büyükçe bir torbayı da bağlamak için kullanılır.¹⁵⁰

¹⁴⁸ Rudlin, , 97.

¹⁴⁹ Rudlin, , 98.

¹⁵⁰ Rudlin, , 95.



Resim 1.22 Arlecchino Kostüm ve aksesuarları

1.2.5.5. BRIGHELLA

Brighella Commedia Dell'arte oyunlarında ne zaman görünürse görünsün baş Zanni tipidir. Brighella adı "*briga*" dert, bela, "*brigare*" dolap çevirmek, ağız dalaşı yapmak, entrika, "*cavillo*" kaçamak cevap, hile ve "*imbrogliare*" şaşırtmak, aldatmak, akıl karıştırmak gibi sözcüklerden türemiştir.¹⁵¹ Diğer Zanni'ler den daha farklı bir statüsü olan Brighella değişik kaynaklarda kuzey Afrikalı ya da Türk olduğu söylene de aslında laf çevirmek, entrika ve dalavere işlerinde Bergamo'nun aşağısına göre daha üstün olan yukarı Bergamo'ludur. Bergamo aksanı ile konuşur, açık saçık bazen de iğneleyici nüktelerde bulunur.



Resim 1.23 Brighella

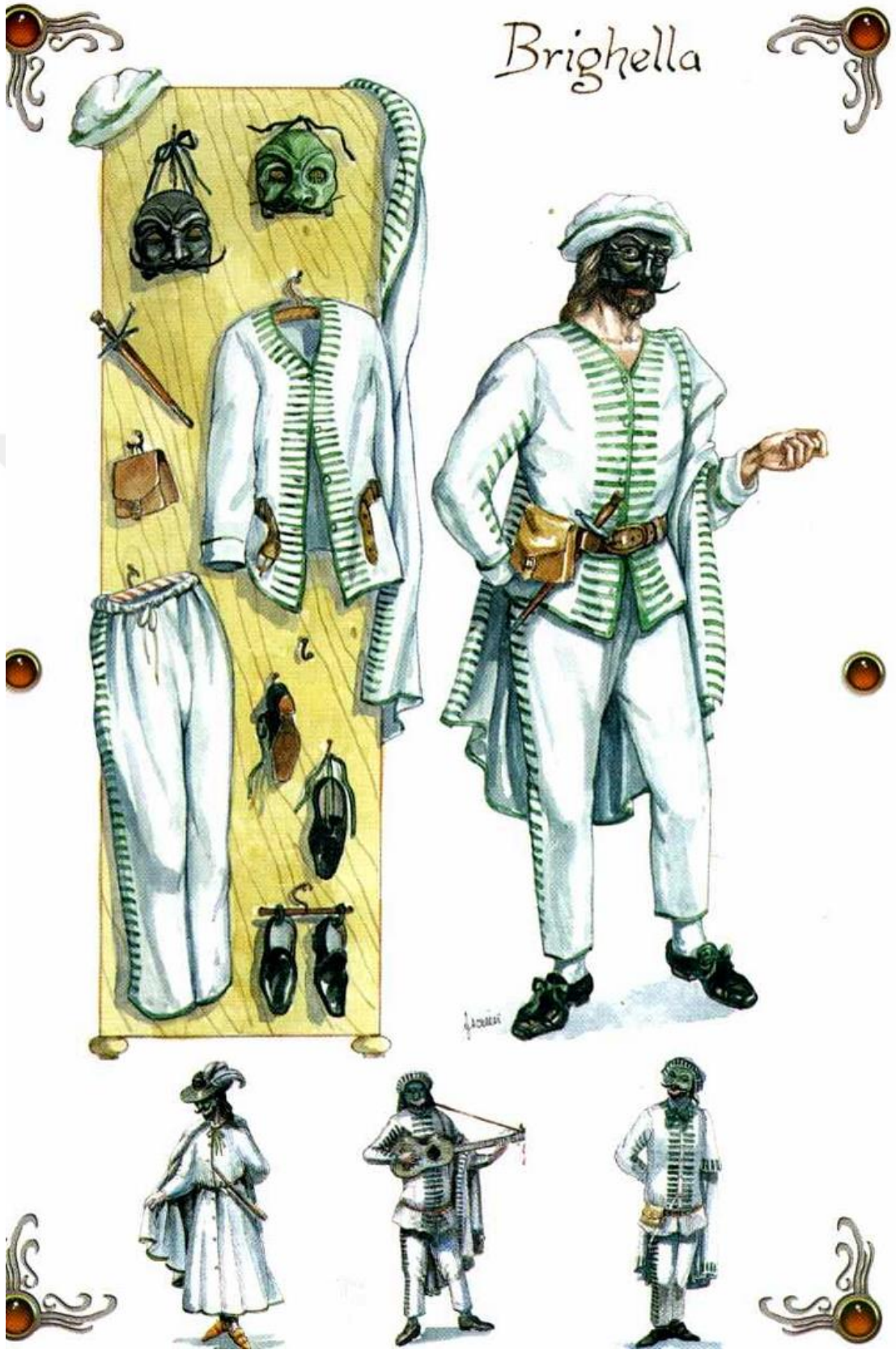
¹⁵¹ Rudlin, , s. 103.

Kendi sözleri ile Brighella'nın en büyük arzusu “*yaşlı bir aşığı aldatıp aptal yerine düşürmek, bir cimriyi soymak, bir alacaklıyı adam akıllı dövmek*”¹⁵² tir. Senaryoya göre değişikliklerde gösterir. Bazen bir hancı, bir dükkân sahibi olabildiği gibi acemi bir asker, cellat, medyum gibi kendisinden istenen her türlü kılığa girip o rolü oynar. Senaryodaki işlevi çevirdiği entrikalarla ortalığı karıştırmak ve oyunu hareketlendirerek olay örgüsünü hazırlamaktır. Evlilikleri bozar, yeni birliktelikler kurar, kuşku tohumları eker, dalkavukluk yapar, aşk iksiri hazırlar, zengin ve cimrilerin parasını çarpar ve genç âşıklara yardımda kullanır tüm bunlar ve dahası ile tüm oyunun eksen kişisidir. Kısacası her taşın altından Brighella çıkar. El çabukluğu gelişmiş bir şarlatan olan Brighella kurnazlık, entrika, dalavere ve ortalığı karıştırmada akıl almaz, eşi benzeri olmayan çıkarıcı bir ahlaksızdır. Oda tıpkı Arlecchino gibi açtır fakat o yiyeceğini ve parayı gerekirse hırsızlık yaparak çok daha kolay bulur.

Oldukça zeki ve beceriklidir. Ancak bir işi para karşılığında yapıyor ise ona asla güven olmaz ya da iş bitmeden ona para teslim edilmez. O tam bir suçludur, yaptığı hiçbir suçtan asla pişmanlık duymaz ve oldukça acımasızdır. Kötülükten de ziyade, sınır ve kural tanımaz hiçbir mesleki onuru ya da değeri olmayan ahlaksız bir kişiliği vardır. O çok mükemmel bir gözlemci, amatör bir psikolog ya da profesyonel bir casustur. Brighella kendinden daha üst konumdaki birilerine yol gösterebilir. Örneğin bir aşığa sevgilisinin evine nasıl gizlice girerek görüşebileceğini öğretir aynı zamanda ona amacına ulaşabilecek yardımı yapabilir. Her an hile yapmaya hazır, usta bir yalancı, cin fikirli, her an her duruma hazırlıklı içgüdüleri kuvvetli ve serinkanlı bir dolandırıcıdır. Onun hayatı kavga, entrika ve sırlar üzerine kuruludur. Kadınlar konusunda da oldukça başarılı ve ikna edicidir. Kendinden başka hiç kimseyi düşünmeyen bu bencil kişi aynı zamanda birçok enstrümanı çalan usta bir müzisyendir.¹⁵³ Brighella ilginç bir maske kullanır. Bu ilginç maskenin yarı sinik, yağlı gibi bir görüntüsü olan tiksindirici bir yüz ifadesine sahiptir. Bu tiksindirici görünüm çakal eriği şeklinde gözleri, oldukça belirgin ve kalın dudakları ve yine ona kendinden emin öz güvenli, görünüşüne kasıtlı ukala bir hava katan uçları yukarı kıvrık züppe bir bıyık ile hemen fark edilir. Kancaya benzeyen burnu ile bir hayvanı anımsatan maskenin bıyık, saç ve sakalları parlasın diye sürekli kremlenirdi.

¹⁵² Karaboğa – Özçıtak, s. 249.

¹⁵³ Rudlin, , 106.



Resim 1.24 Brighella kostüm aksesuarları

Brighella'nın kostümü beyaz ceket, yan tarafında yeşil çizgileri olan uzun bir pantolon ve yine kenarları yeşil renkli beyaz bir şapkadan oluşurdu. O kendi kostümünü kendi anlatımı ile “benim giydiğim beyaz ve yeşil renklerin hâkim olduğu bu üniforma, şu anlama gelir: beyaz, çünkü istediğimi yapma ve yapmama hakkına sahibim; yeşil çünkü birçok hile ile müşterilerimin yeşil kalmalarını sağlarım” diyerek ifade eder.¹⁵⁴ Belinde deri bir kemer ve kemere takılı bir kese ve hançer onun aksesuarlarıdır. Ayrıca Brighella değişik müzik aletleri çalmayı bildiği için, sahnede mandolin, gitar gibi enstrümanlara ihtiyaç duyar. Yine oyun içerisinde aldığı deyişken rollere göre farklı aksesuarlarda vardır.

Brighella'nın sömürücü ve menfaatlerinin aksine bir davranışına rastlanmaz, zaten o da yaptığı hiçbir şeyi saklama ihtiyacı duymaz. O çıkarları uğruna size kız kardeşini bile satmaya kalkışabilir. Onu bu davranışından uzak tutacak ve kurtaracak (-ki bu onun tek iyi huyu,) özelliği ise bir kız kardeşinin olmayışıdır. Fakat bu gerçeği paranızı geri almak için çok geç olana kadar anlayamazsınız.¹⁵⁵

1.2.5.6. PULCINELLA

Commedia Dell'arte oyunlarındaki Pulcinella tiplemesi Atellan komedyasındaki “maccus” tiplemesinin devamıydı.¹⁵⁶ Bütün karakterler içerisinde Pulcinella Atellan komedyasından türeme olasılığı en fazla olandır. Tam adı *Pulcinella Cetrulo* dur. Pulcinella “küçük tavuk” anlamına gelir. *Pulcino* İtalyanca 'da “bir günlük civciv” demektir. *Citrulo* ise “aptal” anlamındadır. Onun Atellan komedyasından türemesinin yanı sıra 13.yy yaşamış “*Pulcinella dalle carceri*” adlı bir askerin soyundan geldiğini savunanlarda vardır. Bu iki görüşten hangisinin doğru olduğundan çok asıl önemli ve gerçek olan onun Commedia Dell'arte oyunlarında 1620'li yıllarda görülmeye başlandığı ve bu oyunlarda çalışan sınıfının komik bir tiplemesi ve önlüklü bir köylü olduğudur.¹⁵⁷

Çalışan sınıfının temsilcisi bu komik oyun kişisini sık sık aldatılan iyi kalpliymiş gibi davranan, bir uşak olmasının yanı sıra Commedia Dell'arte oyunlarında farklı meslek

¹⁵⁴ Karaboğa – Özçıtak, s. 249.

¹⁵⁵ Rudlin, 105.

¹⁵⁶ Nutku, Dünya tiyatrosu tarihi, 145.

¹⁵⁷ Rudlin, , 164 – 165.

guruplarına mensup biri olarak da görebiliriz. Pulcinella oyunlarda konuya göre ressam, fizikçi, hancı, ev sahibi, fırıncı gibi birçok meslek gurubunda görünürse de oyun içerisinde yaptığı hiçbir meslek diğerlerinden daha saygın değildir. Çok konuşan geveze bir yapısı vardır. Dottore tiplemesindeki çok konuşma olgusundan farklı olarak onun çok konuşması sadece nerede ne diyeceğini bilmeyen susması gereken yerde susmayan patavatsız bir boyuttur.



Resim 1.25 Pulcinella kostümleri

Onun ilgi alanı kadınlar, içki ve yemektir. O sık sık aldatılan bir uşak tipi olmanın yanı sıra bazen de tam tersi bir görünüm çizer oldukça acımasız, bencil, insanlıktan nasibini almamış bir serseriye dönüşür. O kadar tanınmaz bir hale gelir ki adeta bir bukalemun gibi değişir. Bu tip durumlarda Pulcinella tam anlamıyla bir egoisttir. Kavgacıdır ve kavga emek için bahaneler arar. İyi biri gibi görünse de içinde hep bir vahşet taşır. Yerine göre onun için bir insan hayatının bir karınca kadar bile değeri yoktur. Kan dökmeye bayılır. İyilik adına hiçbir şey bilmez ve insanlara iyi davranmanın ne demek olduğuna dair fikri bile yoktur.¹⁵⁸ Uzun gagaya benzer bir burnu olan kahverengi ya da siyah deri bir maskesi vardır. Alnında siğilleri olan, sakal ve bıyıkları ile kırışık yüzlü bu maske zaman içerisinde değişimlere uğrayarak 17.yy da bıyık ve sakallar yok olmuştur. Kambur bir duruşu vardır. Beyaz bol bir gömlek giyinir ve bu gömlek belden ipe sıkıştırılarak bağlanmıştır.¹⁵⁹

¹⁵⁸ Nutku, *Oyunculuk Tarihi*, 63.

¹⁵⁹ Rudlin, 165.



Resim 1.26 Pulcinella Kostüm ve Aksesuarları

1.2.5.7. COLOMBINA

Colombina tıpkı diğer uşaklar gibi alt tabakadan bir oyun kişisi ancak bayan bir uşak tipidir. Kadın uşakların erkek uşaklar gibi özel nitelikleri pek yoktur. Kadın uşaklar genellikle oyunlarda dans eden, evin beyini eğlendiren, uşakların göz koyduğu ve yalnız bulunca sıkıştırdıkları, işveli ve fattan bazen de ahlak dışı tipler olarak oyunlarda yer alırlar.¹⁶⁰



Resim 1.27 Colombina kostüm

¹⁶⁰ Nutku, *Oyunculuk Tarihi*, 63.

Colombina oyunlarda genelde Primadonna yani evin beyi Pantalone'nin kızı ya da eşinin hizmetçisidir. Tüm olaylarda olup biten her olayın merkezindedir. Entrikalarda olumlu sonuç almak adına her türlü iç yardımı sağlar. Çoğu zaman Arlecchino'ya âşıktır ve onunla bir ilişkisi vardır. Ancak Arlecchino'nun ne olduğunu iyi bilir ve onu küçük düşmemesi için eğitmeye çabalar. Sürekli aşığının kusurlarını düzlemek ve ona yardım etmek gibi sabit işleri vardır. Arlecchino değişmediği zaman ise ona kızıp azarlar ve sürekli onu terk eder. Fakat dayanamaz ve tekrar ona geri döner. Ancak Arlecchino yine de değişmez. Her zaman âşıklara yardıma hazırdır. Sevecen ve iyi kalpli Colombina, Pantalone ve Capitano ile her zaman başı derttedir.¹⁶¹

Kostümü diğer erkek uşaklara göre daha özenli temiz ve güzeldir. Avam bir başlık ve önlük, dizlerinin hemen altında bir etek giyinir. Birçok renkten oluşan elbisesinin yakası açık ve firfırlıdır. Oyunlarda maske kullanmaz ancak abartılı bir makyaj ile sahneye çıkar. İnce ve tiz bir sesle dedikodu yapıyormuş gibi sessiz konuşur. Elinde çoğunlukla bir sepet ya da hanımına ait eşyalar taşır.¹⁶²

1.2.5.8. DİĞER TIPLER

Commedia Dell'arte oyunlarında belli başlı tiplerin yanı sıra oyunlarda aksiyonun gelişimine göre farklı tipler de yer alır. Yaşlı uşaklar, yaşlı uşakların genç âşık oğulları, kadın hizmetçiler, Pantalone ya da Dottore'nin yaşlı karısı, askerler ve soylular gibi birçok farklı oyun kişisi oyunlarda mevcuttur.

Örneğin oyunlarda farklı yaşlı tiplere sık rastlanır. Genellikle tıpkı Pantalone ve Dottore gibi alay konusu olan, oyunlarda genelde uşakların ve genç âşıkların karşıtı kişilerdi. Yine de bazı yaşlı tipler oyunlarda daha az görülür bazen işleri yoluna koyup oyunu sonlandırır. Örneğin, *Cassandro* tıpkı Pantalone gibi zengin bir tüccardı. Soylu bir aileden gelir ve oyunlarda daha ciddi bir rolü üslenirdi.¹⁶³ Bir başka yaşlı tip olan *Claudio*, dönemin zengin Fransız kostümlerini giyinen, görgü kurallarına dikkat ederken başka önemli işleri yalan yanlış yapan yaşlı bir âşık ve uşakların acımasız entrikalarına kurban bir budaladır.¹⁶⁴

¹⁶¹ Rudlin, 154.

¹⁶² Rudlin, 153-154.

¹⁶³ Rudlin, 184.

¹⁶⁴ Nutku, *Oyunculuk Tarihi*, 61.



Resim 1.28 Colombina kostüm aksesuarları

Bu yaşlı tipler içerisinde yine yaşlı uşaklar da bulunmaktaydı. Bunlara örnek olarak *Tartaglia*, *Caviello*, *Colafronio*, *Pasquariello* gibi yaşlı uşak tipleri oyunlarda görülmekteydi. Yaşlı uşak tipleri oyunlardaki diğer uşaklardan farklı olarak genellikle senaryolarda alaya alınan sınıfın birer mensubu olarak karşımıza çıkmaktadır.¹⁶⁵ Bu yaşlı tipler bazı oyunlarda patron ya da patrone'nin komşusu olarak ta karşımıza çıkar. Genellikle olayların önüne geçmeye çalışan ancak bunda başarılı olamayan tiplerdir.

Oyunlarda yer alan kadın âşık tiplerinin başında kuşkusuz *Isabella* yer alır. Oyunlarda genelde *Primadonna*, yani *Pantalone*'nin kızıdır. Alımlı, çekici ve güzel Isabella bazen de kışkırtıcı ve asidir. Babasına karşı koyar ve aşkı için savaşıır. Oyunların merkezinde yer alır, ya zorla yaşlı bir adamla serveti için evlendirilmek istenir ya da bu duruma zaten maruz kalmış, yaşlı adamdan kurtulup aşığı ile olmanın peşindedir.¹⁶⁶



Resim 1.29 II Capitano (Yüzbaşı)

¹⁶⁵ Nutku, *Oyunculuk Tarihi*, 61.

¹⁶⁶ Rudlin, 138.



İsabella Andreini (Aşık)



Silvia (Aşık)



Capitano



Ottovio (Erkek Aşık)

Resim 1.30 Diğer kişiler

İKİNCİ BÖLÜM

GELENEKSEL TÜRK HALK TİYATROSUNDA KARAGÖZ VE ORTAOYUNU

2.1. GELENEKSEL TÜRK HALK TİYATROSU

Geleneksel Türk Halk Tiyatrosu genel hatları ile Tanzimat döneminde Batılılaşma hareketleri ile başlayan edebi tiyatro dışında kalan dönemleri kapsamaktadır. Çevre bakımından birbirine benzeşen ve farklılıklar gösteren iki tiyatro biçiminden biri *Köylü Tiyatrosu* diğeri ise *Halk Tiyatrosu*'dur. Geleneksel tiyatroyu bu iki sınıfa ayıran Metin And'ın, buradaki ayrımı *köylünün halk sayılmaması* ya da *halk köylü olamaz mı* gibi çelişkilerden kaynaklı değildir. And; bu iki sınıflandırmayı, Anadolu'daki yaşam alanlarına göre batıdaki "folk" ve "popüler" kültür ayırımına benzer bir ayırım ile yaptığını ifade eder. Çalışmanın ilk bölümünde de yine halk tiyatrosunun tanımı üzerinde durulmuş ve halk geleneğini popüler kültür içerisinde ele alınmıştı. Halk Tiyatrosu'nu popüler kültür içerisinde sınıflandıran Metin And'ın bu ayrımı ülkemizde birçok kuramcı tarafından kabul görmüştür. Bu noktada kırsal kesimlerde, köylerde halkın canlandığı, genelde mevsimsel ya da takvimsel değişimlerde tarıma ve bolluğa yönelik ritüeller ya da eğlenceler, folk kültürün içerisinde *köy seyirlik oyunları* olarak değerlendirilir. Bu seyirlik köylü tiyatrosu profesyonel oyuncular tarafından oynanmadığı gibi belirli bir oyun yerine de ihtiyaç duymaz. Tarihsel süreç içerisinde gelenekselleşerek bir kalıp içinde oynanmaya başlanan bu oyunlarda zamanla kişileştirme, kılık değiştirme ve maske gibi tiyatrodaki kullanılan yardımcı etmenler de yer almıştır. Folk kültürün dışında kalan *halk geleneği* ise kırsalın dışında kentlerde var olmuştur. Ancak kentlerde var olan bu gelenek, seçkin sınıfların, egemen ya da aydın kesimin değil, bunların dışında kalan halkın ürünü olarak ayrılmaktadır.¹⁶⁷

Köylü Tiyatrosu Geleneği; doğanın canlanması, hasat önü, hasat sonu, eğlenceye yönelik ve törensel gibi birçok çeşitlilik gösteren Köy Seyirlik Oyunlarıdır. Halk Tiyatrosu Geleneği ise; Kukla, Gölge Oyunu (Karagöz) ve Ortaoyunu gibi türleri

¹⁶⁷ Metin And, *Geleneksel Türk Tiyatrosu Köylü Ve Halk Tiyatrosu Gelenekleri*, İnkılap Kitap Evi, İstanbul 1985, s. 42-43.

kapsamaktadır. Daha çok kent merkezlerinde gelişerek yaygınlaşan Halk Tiyatrosu esnaf loncaları, tarikatlar, asker ocakları ile bağlantılı olarak 16. yüzyıldan sonra gelişmiştir.

Halk Tiyatrosunu, dramatik olan ve dramatik olmayan gösteriler olarak iki guruba ayırılır. Meddah, Kukla, Çengi, Köçek, Curcuna, Gölge Oyunu, Ortaoyunu, Hokkabaz gibi oyunları dramatik gösteriler içerisinde yer alır. Dramatik olmayan, yani seyirlik oyunlara baktığımızda ise dansçılar, hayvanlarla gösteri yapanlar, güç ve denge gösterileri gibi hünere dayalı, içerisinde sözü barındırmayan türlerdir.¹⁶⁸



Resim 2.1 Gölge Oyunu

2.2. GÖLGE OYUNU

Gölge oyununun doğu ülkelerine ait bir sanat dalı olduğu ve ilk olarak Çin’de ortaya çıktığı yaygın bir kanaattir. Batı ülkelerinden gelişerek yayıldığı söylemleri araştırmacılar tarafından kesin kaynaklara dayandırılmamış ve bu nedenle Gölge oyununun ilk olarak kuvvetli ihtimal (*M.Ö. 140-87*) Çin’de ortaya çıktığı, sonrasında ise Hindistan’da ortaya çıktığı daha güvenilir bir sonuç olarak kabul görmüştür.¹⁶⁹ Bazı kaynaklarda camın henüz kullanılmadığı yıllarda Çin’de pencerelerde cam yerine kâğıt kullanıldığı, bu kâğıtlarda

¹⁶⁸ Çalışlar, 474

¹⁶⁹ Cevdet Kudret, *Karagöz*, Yapı Kredi Yayınları, 2. Baskı, İstanbul 2013, Cilt1, 9. – Ayrıca Bknz, Metin And, *Geleneksel Türk Tiyatrosu Köylü Ve Halk Tiyatrosu Gelenekleri*, Selim Nüzhet Gerçek, *Türk Temaşası*, Georg Jacob, *Türklerde karagöz*, Çev. Orhan Şaik Gökyay, Aziz Çalışlar, *Tiyatro Ansiklopedisi*

geceleeri içeride yanan ışıkların etkisi ile oluşan gölgelerin, sanatçılara ilham kaynağı olduğu, bunun sonucunda Gölge oyununun ortaya çıktığı ileri sürölmüştür.

Bir efsaneye göre; Çin İmparatoruna ölen karısının ardından onun hasretini dindirmek adına bir sanatçı tarafından ortaya çıkmıştır. Efsanede sanatçının, gergin bir kâğıt arkasından ters ışık ile imparatora karısının benzeri bir gölge oluşturup, canlandırma yaptığı yani gölge oyunu oynadığı, bu oyunun Gölge oyununun ilk örneğı olduğu anlatılır. İlk zamanlarda oyunlarda kullanılan tasvirler kâğıttan yapılırken daha sonraları deriden yapılmaya başlanmıştır. Eski kaynaklı bu oyunlarda, iyi ahlaklı ve kötü ahlaklı olarak iki karşıt oyun kişinin tasvir edildiğı bilinir.¹⁷⁰

Pencerelerde cam yerine kâğıt kullanılması ve ters ışık ile gölgenin evin ya da mekânın dışına yansması söylemi üzerine bu araştırmalar Gölge oyununun oynanma tekniğini de izah ettiği için bu düşüncüyü mantıksal olarak ta desteklemektedir. Buna karşın kökeni milattan önceki yıllara dayanan bu oyun türünün ilk olarak ne zaman ve nasıl Türklere geçtiğı ise kesinlik kazanamamış bu durum karşısında farklı görüşler ileri sürölmüştür. *Gölge Tiyatrosu Tarihi* adında bir eser yazan Alman tiyatro araştırmacısı George Jacob'a göre; Gölge Oyunu Çin'den Moğollara, Moğollardan ise Türklere geçmiştir. Jacob; Türkmenistan'da "*hayal oyunu*" anlamına da gelen "*kaburuk*" kelimesini referans alarak Karagöz oyununun kökenini eski Türklere dayandırır.¹⁷¹

Bu görüşe karşılık Cevdet Kudret, "*hayal oyunu*" sözcüğünün "*Kukla Oyunu*" içinde kullanıldığını ileri sürerek "*kaburuk*" kelimesinin çok sonraları gölge oyunu anlamında kullanıldığını, bu bağlamda da Karagöz oyunlarının kökeninin Jacob'un savına göre kesin bir kanıt olmadığını savunur.¹⁷² Bir başka görüşe göre Jacob'un tezine "*olasılık olarak değinmiştir*" diyen Metin And, Karagözün Hintlilerden Geldiğı söylemlerini de değerlendirir, ancak gölge oyununun 16. yy da Mısırdan Türklere geldiğine dair kesin bir kanıtın varlığını tespit eder.¹⁷³ Ancak Evliya Çelebinin

¹⁷⁰ Selim Nüzhet Gerçek, *Türk Temaşası*, Kanaat Kitabevi, İstanbul 1942, 45 - 46.

¹⁷¹ Georg Jacob, *Geschichte Des Schatten theaters, Gölge Tiyatrosunun Tarihçesi*, Hnnover1925, Eserin Türklere ait kısım çevirisi *Türklerde karagöz*, (Çev. Orhan Şaik Gökyay), İstanbul Eminönü Halkevi Dil, Tarih ve Edebiyat Şubesi Neşriyatı, İstanbul 1938, 3.

¹⁷² Kudret, *Karagöz*, 11.

¹⁷³ And, *Geleneksel Türk Tiyatrosu Köylü Ve Halk Tiyatrosu Gelenekleri*, 272. - Cevdet Kudret, *Ortaoyunu*, Yapı Kredi Yayınları, İstanbul, İstanbul 2007, Cilt 1, 11.

kaynaklarına göre; Hacivat ile Karagöz Anadolu Selçukluları zamanında yaşamış, bu iki karşıt kişinin birbirleri ile olan münakaşaları da “*hayal-i zill'e*” konu edilmiştir.

Yine başka söylemlere göre de; Hacivat ve Karagöz 1324 ile 1364 yılları arasında sultan Orhan zamanında yaşamış gerçek kişilerdir. Bu tartışmalardan bir diğeri ise tarihçi Cüveyni'nin eserinde yer alan kısımdır. Cüveyni “*kendi memleketlerinin acayip oyunlarını perdeden dışarı getirdiler*” diyerek Çinli sanatçıların Moğol İmparatoru Oktay'a bir takım gösteriler sunduğundan bahseder. Cevdet Kudret ve Selim Nüzhet Gerçek; bu gösterileri anlatan Cüveyni'nin “*perdeden dışarı getirmek*” cümlesini referans alarak bu anlatımın gölge tiyatrosunu değil kukla tiyatrosunu ifade ettiğini savunur.

Ancak her iki kuramcı da referans aldıkları cümleyi kendi var sayımları ile kukla tiyatrosuna yormaktadırlar. Her ne kadar Cüveyni'nin anlatımındaki betimleme tam anlamı ile bir gölge tiyatrosunu ifade etmese de tam anlamı ile bir kukla tiyatrosunu da ifade etmemektedir. Cüveyni'nin “*perdeden dışarı getirmek*” söylentisi eğer gölge değil de boyutlu bir kuklayı ifade ediyor ise demektir ki perdenin içerisinde kalan bir oyun türü de mevcuttur ki farkı ifade etmiştir ve bu dışarı çıkışı acayip bulmuştur. Dışarı getirmek te ki kasıt ışık yardımı ile gölgenin dışarıya aktarımı da olabilir. Her ne kadar kesin kanıtı Mısırdan geldiğine dair olsa da bu iddialar arasında Jacob'un tezini de dikkate almak gerekir. Tarihsel süreçte Çin İmparatorluğu ile olan etkileşimler neticesinde gölge tiyatrosunun Moğollara geçmiş olma ihtimali de güçlü bir olasılıktır.



Resim 2.2 Karagöz'ün Evi

2.2.1. KARAGÖZ

Türk gölge oyunu adını oyunun başkahramanı olan Karagözden alır. Karagöz oyunları, mermerşahiden yapılan gergin bir perdenin arkasında oynanır. Ayna olarak adlandırılan bu perde genellikle 250 cm eninde 200 cm yüksekliğinde beyaz bir perdedir. Teknik olarak perde arkasından oluşturulan ışık yardımı ile perdeye düşürülen tasvirlerin gölgeleri, seslendirilerek oynatılır. Karagöz oynatan kişiye *Hayali (Hayalbaz)* adı verilir. Hayaliye yardım eden kişi ise *yardak* adıyla bilinir. Yardak tef çalmak, taklitlerin şarkılarını söylemek ve tasvirleri sıra ile hayalciye vermek ile görevlidir. Perdede oynatılan gölgelere tasvir adı verilir. Tasvir yapmak ve kesmek ayrı bir sanattır. Tasvirler, 35 ila 40 cm boyunda, özel bir işlem sonucunda saydam hale getirilen derilerden yapılır. Ucu sivri "*nevrekan*" adı verilen özel bir bıçak yardımı ile kesilen saydam deriler kökboyası ile boyanır ve arkasından aldığı ışık ile renklerini perdeye yansıtır. Tasvirler 60 cm boyundaki çubuklara takılarak perdeye dik bir açı ile oynatılır.¹⁷⁴

Karagöz oyunları söz, tef ve şarkılar eşliğinde oynanır. Ayrıca oyunlarda çalgı olarak "*nareke*" adı verilen tiz bir ses çıkartan karni bir düdük kullanılır. Oyunlar genellikle kapalı mekânlarda kahvehanelerde oynatılır. Karagöz oyunu *mukaddime* (ön deyiş veya giriş) *muhavere* (söyleşme) *fasıl* (oyunun kendisi) ve bitiş olmak üzere dört bölümden oluşur. Mukaddime narekeden çıkan tiz ses ve göstermeliğin kaldırılması ile başlar. Bu merasimin ardından perdenin seyirciye göre solundan Hacivat gelir ve tefin tartımı ile bir semai okur. Hemen ardından Hacivat "*off. hay Hak*" diyerek bu sefer perde gazeline başlar. Bu gazel mukaddime bölümünün önemli bir ögesidir. Gazelde Hacivat; perdenin bir örnek yeri olduğunu ve felsefesinin şeyh Küşteri'den geldiğini vurgulayarak Tanrıya ve dönemin padişahına yakarışlarda bulunur dualar eder. Yer yer oyunun tekniğine dair bilgiler de verir. Bu kısımda amaç oyunu izleyen kişileri asıl oyuna hazırlamak ve izleyicide merak uyandırmaktır.

Gazelin bitişi ile Hacivat "*yar bana bir eğlence, yar bana bir eğlence*" diyerek Karagöze seslenir. Bu kez sahnenin seyirciye göre sağından perdeye Karagöz gelir. Karagöz Hacivat ile kavga eder ve Hacivat sahneden kaçır. Karagöz, Hacivat'ın çıkardığı gürültüden yakınıır ve siniri geçince sahneye Hacivat gelir ve oyunun muhavere kısmı başlamış olur. Karagöz ile Hacivat arasında geçen bu bölüm genellikle oyunun konusu

¹⁷⁴ Kudret, *Karagöz*, 33-34. Ayrıca Bknz, Çalışlar, 356.

ile alakalı değildir. Bu bölümdeki amaç oyunun iki başkişisini izleyene tanıtmak ve ikilinin karşıt özelliklerini vurgulamaktır. Muhaverede okumuş bilgili bir kişi olan Hacivat'ın söylediklerini, okumamış bir halk adamı olan Karagöz'ün yanlış anlaması ile doğan diyaloglar görünür. Bu diyaloglar izleyiciyi güldürürken oyun kişileri hakkında da bilgi sahibi olmasını sağlar. Bazı muhaverelerde oyunun asıl konusu ile bağlantılı söyleşmelerde mevcuttur. Bu tip muhaverelerde oyunun asıl konusuna bir giriş yapılır.



Resim 2.3 Hacivat İle Karagöz

Hemen ardından başlayan fasıl bölümü oyunun asıl konusunu oluşturur. Oyunlar Hacivat ve Karagöz ekseninde şekil almaktadır. Bu bölümde oyuna kendi kılık ve şiveleri ile farklı oyun kişileri de katılır. Oyun konuları ise Hacivat'ın Karagöz'e iş bulması ya da Hacivat'ın Karagöz'ün başına açtığı işten yine Hacivat yardımı ile kurtuluşu gibi olay örgülerinden oluşur. Mahalle ortamında geçen oyun konuları genelde olayların birbirine karışması ve içinden çıkılmaz bir hale dönüşmesi ile kurgulanır. Her oyunda olduğu gibi bu olayın merkezinde ise Karagöz yer alır. Bitiş kısmında ise seyirciden özür dlenir, gelecek oyunun yeri ve zamanı duyurulur.

Karagöz'ün baş oyun kişileri Hacivat ile Karagöz dür. Bu iki eksen oyun kişisinin dışında oyunlarda görülen oyun kişileri genellikle halk tipleridir. Bunlar yöresel isimleri ya da etnik kökenleri ile isimlendirilir. Bu tipler Kastamonulu, Kayserili, Laz, Çerkez, Rumelili, Kürt, Kastamonulu, Bolulu, Arnavut, Arap, Ermeni Yahudi, Rum, Çingene, Zenci, Frenk, Efe gibi tiplerdir. Oyun daracığında sıklıkla; Zenneler, Köçekler, Çengiler ile Tuzsuz deli Bekir, Külhanbeyi gibi kabadayılar ve Çelebi gibi miras yedi çapkınlardan oluşan oyun kişileri de yer alır.



Resim 2.4 Karagöz perde arkası

2.3. ORTAOYUNU

Geleneksel Türk Halk Tiyatrosu'nun seyirlik bir oyun biçimi olan Ortaoyunu; bir perde arkasında tasvirler ile oynanan Karagöz oyunlarının aksine, sahnede oyuncular tarafından oynanan bir oyun türüdür. Başlangıç evresinde Kol oyunu, Meydan oyunu, Zahuri oyunu ve taklit oyunu gibi farklı isimler ile bilinen Ortaoyunu; Kol oyunlarından gelişerek kesin biçimini 19.yy da almıştır. Ortaoyunu da Meddah ve Karagöz gibi İstanbul'da gelişerek yayılmıştır.

Halk tiyatrosu geleneğimizden Ortaoyunu ve Karagöz, oyun kişileri, işlediği konular, komik öğeleri ve oyun örgüsü bakımından birbirine oldukça benzerlikler gösterir. Selim Nüzhet Gerçek *Türk Temaşası* adlı eserinde bu iki türden Karagözü bir kez olsun izleyen birinin kesinlikle Ortaoyunu'nun Karagöz'ün sahneye inmiş hali olduğuna tanıklık edeceğini vurgular.¹⁷⁵ Ortaoyunu konu ile oyun kişileri bakımından Karagöz'e benzese de araç ve oynama yöntemleri ile Karagöz'den farklıdır. Karagöz ve Ortaoyunu arasındaki bu yakın ilişki, iki türden birinin diğerinden oluştuğu savını güçlendirir. Metin And, *“ikisi aynı zamanda çıkamayacağına göre, birinin ötekenden çıktığına inanmak zorunda kalırız”*¹⁷⁶ diyerek tarihsel gelişim içerisinde iki türün birbirini etkileyerek geliştiğini belirtir. Ancak gerek Karagöz gerekse Ortaoyunu üzerine sayısız araştırmalar yapılmasına karşın tam olarak başlangıç noktasına dair saptamaları yapılamamış ve birçok hususta kesin sonuçlara varılamamıştır.



Resim 2.5 Kahvehanede oynanan Ortaoyunu fotoğrafı.

Resimde Pişekâr, Kavuklu ve zenne yer almaktadır. Yine izleyenlerin kıyafetleri resmin cumhuriyet yıllarında çekilmiş olacağı kanaati vermektedir.

Ortaoyunu'nun kesin olarak hangi tarihte var olduğu konusunda tıpkı Karagöz gibi oldukça farklı söylemler bulunur. Bu söylemler den Ortaoyunu'nu 19. yy sonlarında Abdülaziz döneminde ortaya çıktığı savını ortaya atan kuramcılar, sadece kelimesi kelimesine *“Ortaoyunu”* ibaresini esas almışlardır. Bu görüşü savunarak bir makale yazan Ahmet Rasim'e göre *“Ortaoyunu”* adına ilk olarak Abdülaziz döneminde (1861 –

¹⁷⁵ Gerçek, 111.

¹⁷⁶ And, *Geleneksel Türk Tiyatrosu Köylü Ve Halk Tiyatrosu Gelenekleri*, 337.

1876) rastlanmıştır. Rasim, Ortaoyununun farklı bir tür olduğunu savunarak bu tarihlerden önce Ortaoyunu ile benzerlikler gösteren oyunları bu türe dâhil etmemiştir.¹⁷⁷

Buna karşın Ortaoyunu'nun kökenini, kaynaklarda ilk “Ortaoyunu” kelimesine rastlandığı 19.yy gibi ileri bir tarihten ele alan kuramcıların, yanılığa düştüklerini düşünmemize yetecek birçok kaynak mevcuttur. Çalışmamızın birinci bölümünde ele aldığımız ve oluşum evresinde farklı isimler ile tanımladığımız *Commedia Dell'arte* tiyatrosunda olduğu gibi, her oyun türünün ilk var olduğu anda aynı isimle var olmadığı, zaman içerisinde belirgin değişikliklere uğrayarak gelişimini tamamladıktan sonra son halini ve adını aldığı da bir gerçektir. Tıpkı diğer tiyatro geleneklerinde olduğu gibi Ortaoyunu'nu da başlangıçta farklı isimler ile anılmış ve tarihsel gelişimi içerisinde son halini almıştır.

Ahmet Rasim'in bu görüşüne karşılık Fuat Köprülü ise, saray bünyesinde ve haricinde birçok oyun kolları olduğunu, bu oyun kollarının birer kumpanya görevi yaptığını savunur. Köprülü, II. Mahmud devrinde (1812-1830) yazılmış “*Vekayi-i Letaifi Enderun*” adlı eseri kaynak gösterip dönem içinde sergilenen oyunların Ortaoyunu'nun kökeni olduğunu savunur ve Ahmet Rasim'in “*Ortaoyunu Abdülaziz döneminde revaç olmuştur*” savını kesin bir dil ile tekzip eder. Köprülü; daha da eskilere giderek Evliya Çelebi'nin Seyahatnamesine dayandırdığı kaynaklar ile “*Muhtelif mukallitleriyle, Pişekârlarıyla, kol-başısıyla, ibtida oyunu açan garip kıyafetli, elleri şakşaklı (Ortaoyunu tabirince pastavlı) curcunabazlarıyla, zurna ve çifte-nakkaaresiyle gördüğümüz bu oyun başka bir şey olamaz*”¹⁷⁸ tespitinde bulunur.

Köprülü perdeden yere inmiş bir Karagöz oyunu olarak nitelendirdiği Ortaoyunu'nun kökeninin 17. Yüz yılın başlarına (1611 - 1650) dayandığını savunur. Ortaoyunu'nun kökenine dair bir ilk olan Köprülü'nün bu tespitinden sonra her ne kadar Ahmet Rasim'de yazdığı ikinci makalede Ortaoyunu'nun kıldemi daha eskilere dayanır diyerek Köprülü'nün tezini kabul etse de, Evliya Çelebinin anlatımlarını, Hacivat ile Karagöz için kabul etmiş ancak Ortaoyunu için gelişimi bakımından Abdul Hamit döneminden incelenmelidir demiştir.¹⁷⁹ Ancak 1703 teki ayaklanmaların anlatıldığı

¹⁷⁷ Kudret, *Ortaoyunu*, 12.

¹⁷⁸ Fuat Köprülü'den aktaran, Kudret, *Ortaoyunu*, Cilt 1, 11-14.

¹⁷⁹ Ahmet Rasim, *Karagöz ile Ortaoyunu*, *Muharrir Bu YA*, Milli Eğitim Bakanlığı Büyük Türk Yazarları ve Şairleri komisyonu, Devlet Kitapları, Ankara, 1926, 71.

Vekayi-i Letaif-i Enderun'da bahsedilen “*Yazıcı Oyunlarını*” türün ilk kökeni olarak kabul etmiştir. Daha sonra konu üzerine bir başka kuramcı Selim Nüzhet Gerçek'te Rasim'in bu görüşüne katılarak ve çelebini aktarımlarının kesin bir kanıt olmadığını savunarak, Rasim ile aynı tarihi kabul etmiştir.¹⁸⁰

Geleneksel Türk Tiyatrosu kuramcısı Metin And Ortaoyunu'nun kökenine değindiği birçok eseri ile konuya geniş açıklamalar getirmiştir. And; Bütün oyun türlerinin tarih boyunca gelişerek son halini ve adını aldığını Ortaoyunu'nun bu adı almadan önce başka isimler ile var olabileceğini savunur. And Ortaoyunu'nu; bu isimle anılmadan önce ve “*Ortaoyunu*” olarak bahsedilmeye başlandıktan sonra olmak üzere iki evrede inceler. Ortaoyunu adını almadan önceki zamanlar için And ilk olarak; “*eski yüzyıllarda Osmanlılarda dramatik türlerden oyunlar olduğunu çeşitli kaynaklardan biliyoruz*” diyerek Ortaoyunu'nun kökenine dair 1339 ile 1402 yılları arasını yani I. Bayezid çağını işaret eder.

“... I. Bayezid (hük. 1389-1402) çağında sarayda çalgıcı, dansçı, şarkıcı takımlarının yanı sıra taklitçi oyuncuların (mimus oyuncular) bulunduğunu o çağdaki bir kaynaktan biliyoruz. Çengi'nin çeng çalan, dansçı gibi anlamlarının yanı sıra komedy oyuncusu anlamına geldiğini eski sözlükler belirtmektedir. Nitekim eskiden çengiler, köçekler, curcunabazlar danslarının yanı sıra dramatik türden, konulu, taklitli oyunlar çıkarırdı.”¹⁸¹

Metin And'ın bu tespitinden de anlaşıldığı gibi Osmanlı'da törenler ve şenliklerde görülen “*Çengiler*” sadece dans değil, yanı sıra bir takım canlandırmalar ile tiyatral gösteriler yapmaktaydı. Adının diğer anlamı ile komedi oyuncusu olan “*Çengiler'in*” bu dramatik oyunlarını, türün ilk evresi olarak değerlendirmek mümkündür.

Ortaoyunu ile Karagöz arasındaki benzerliklere dikkat çeken And; taklitçilerin tıpkı Karagöz'e benzer tipleri ile sahnede oyunlar oynadıklarını savunur. And; bu savı destekleyen eski şenlikleri anlatan surnamelerdeki yazılı beyitleri ve çizili minyatür resimleri kaynak göstermiştir.¹⁸² Karagöz ile aynı dönemlerde bu tarzda taklit ve dramatik türden gösteriler yapan oyun kollarının var olduğu bilinir.

¹⁸⁰ Ahmet Rasim ve Fuat Köprülü'den aktaran, Kudret, *Ortaoyunu*, 1. Cilt s. 11-12. Ayrıca Bknz. Selim Nüzhet Gerçek, *Türk Temaşası*, 112 – 114.

¹⁸¹ And, *Geleneksel Türk Tiyatrosu Köylü Ve Halk Tiyatrosu Gelenekleri*, s. 338.

¹⁸² And, 338.

Karagöz'ün tarihinin Ortaoyunundan daha eski bir döneme uzandığı daha güçlü bir ihtimaldir. Dönem içerisinde canlandırma ve taklitler yapan oyun kollarının Karagöz'ün konularını bir perde arkasından gölge ile değil de, sahnede farklı isimler ile canlandırarak üç boyutlu hale getirme olasılıkları yüksektir. Eski Osmanlı toplumunda “*Kol*” kelimesi çeşitli çeşitli hünerler gösteren kişilerin bir araya gelerek oluşturdukları topluluklara verilen genel bir addır.¹⁸³ Dolayısıyla Ortaoyunu'nun “*Kol Oyununun*” devamı olarak biçimlendiği ve daha sonra “*Ortaoyunu*” adını aldığını söylememize imkân tanıyan pek çok kaynak mevcuttur.

Ortaoyunu bu adı almadan önceki yıllarda şenlik ve törenlerde *Kol Oyunu*, *Meydan Oyunu*, *Taklit Oyunu* ve *Zuhuri Oyunu* gibi farklı isimler ile karşımıza çıkmaktadır. Özellikle yaşadığı döneme dair bilgiler veren Evliya Çelebi'nin seyahatnamesinde bu savı güçlendiren pek çok bulgulara rastlanır. Evliya Çelebi çağında on iki ünlü guruba değinir ve bu gurupların oynadığı oyunlar hakkında bilgiler verir. Çelebi; bilgilendirmelerinde daha çok oyunların hüner gösterileri, dans ve coşkulu şarkılar gibi özelliklerinden bahsetmiş. Oyunların dramatik yapısına dair hemen hemen hiçbir aktarımın olmayışı Ahmet Rasim ve Selim Nüzhet Gerçek gibi kuramcılarının bu kolları Ortaoyunu olarak kabul etmemesine sebep olmuştur. Oysa Kudret'e göre dönemin izleyici kitlesinin cinsel içerikli kışkırtıcı köçek danslarına duyduğu ilgi kaynaklarda da daha çok bu konulara yer verilmesine sebep olmuştur. Her iki olasılıkta mümkündür.

Fakat konuyu daha etraflıca ve iyimser bir biçimde ele alan Metin And ise, Çelebi, bu toplulukların dans etme özelliklerinin yanı sıra taklit konusunda da usta olduklarından bahseder diyerek Çelebi'nin kısıtlı aktarımlarını aynı dönemlerde kaleme alınan sürnameler ile destekleyerek konuyu çözümler. Yine aynı dönemlerde Osmanlı toplumuna dair bilgiler veren yabancı gezginlerin hatıraları da kol oyunlarının Ortaoyunu'nun kökeni olduğunu destekler niteliktedir. Nitekim Çelebi'nin bahsettiği *Keştiban oyunu*, *Arnavut Kasım taklidi*, *Harraççı taklidi*, *Yuvacı taklidi*, *Gümiş ayaracı taklidi*, *Bahçevan Gürcü taklidi*, *Bahçe taklidi*, *Çingene taklidi* gibi oyunlar daha sonra Ortaoyunu ve Karagöz'ün oyun daracığında yer almıştır.¹⁸⁴

¹⁸³ Ahmet Kutsi Tecer, *Oyun Kolları*, İstanbul 1954, Cilt 1. s. 9. Ayrıca Bknz, Kudret, *Ortaoyunu*, Cilt 1, 13.-

¹⁸⁴ Kudret, *Ortaoyunu*, Cilt 1, 13. Oyun metinleri için ayrıca, Cilt 1- 2, – And, *Geleneksel...*, 342.

Ortaoyunu ile çok yakın benzerlikler gösteren dramatik oyunların 15. yy da ve 16. yy da var olduğuna dair kesin kanıtlar mevcuttur. Bir İngiliz gezgini olan Dr. Covel, 1675 yılında Edirne’de düzenlenen şenliklere katılmış ve bu oyunlardan birini hatıralarında şöyle aktarmıştır;

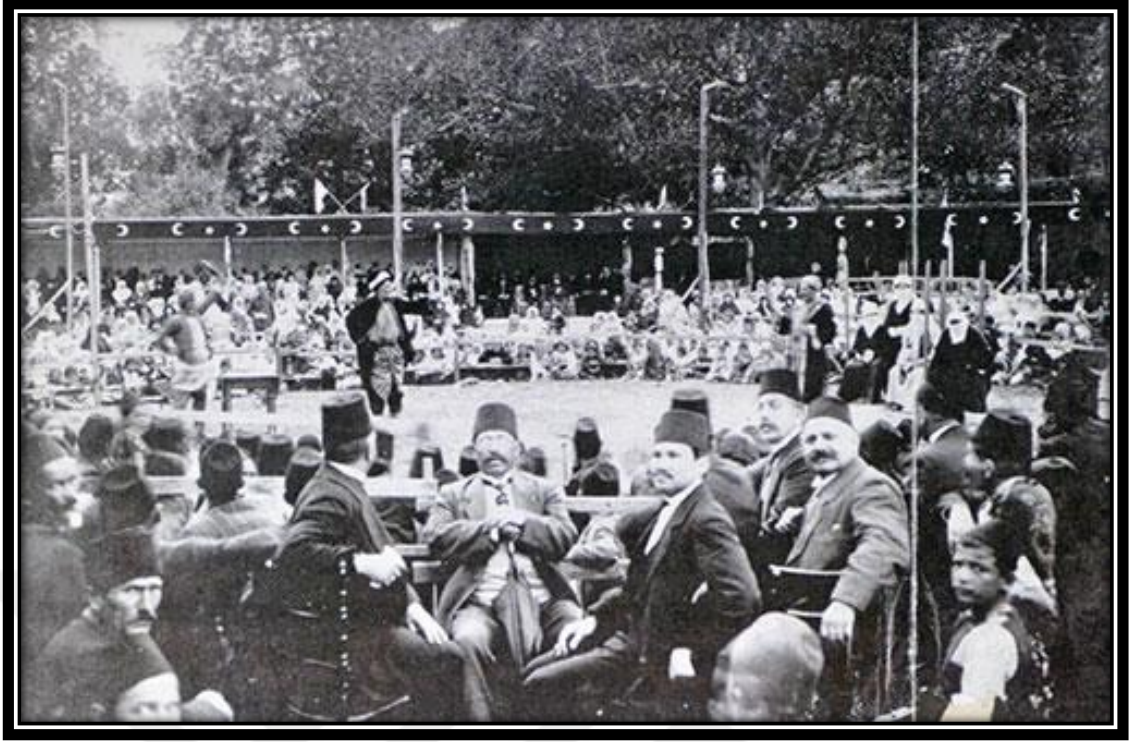
“birçok kısa ve ara oyunları oynayan tiyatro oyuncuları çıktı... Bu oyuncular İran sınırından gelen Ermeni Ve Türklerdi ve birçok oyunlarını Acem kılığında yaptılar... Oynadıkları içinde biri “yaşlı adam ve yedi oğluna” çok benziyordu. Bu oyunda iki sarhoş, iki yosma, bir yaşlı gönül taciri, bir delikanlı, bir asker, bir aldatılmış koca ve üç karısı vardı. Oyunda Türkiye’de gönül işlerinin türlü dolapları ve yolları, bunların aşırı kıskançlıkları ve sertlikleri çok iyi canlandırıldı...”¹⁸⁵

Yukarıdaki alıntı tartışmasız bir biçimde 17. yy sonlarında bir şenlikte dramatik türden ve Ortaoyunu daracığına oldukça yakın bir olay örgüsünü anlatan kesin bir kaynaktır. Haricen kuramcılar tarafından ortaya konulan İspanya ve Portekiz’den gelen Yahudilerin çok daha eski tarihlerde meydanlarda oynadıkları oyunların Ortaoyunu’na başlangıç teşkil edecek esasta olduğu iddiaları da ciddi bir yere sahiptir. Evliya Çelebi’nin oyun kolları arasında bahsettiği “*Samurkaş Kolu*” Yahudilerden oluşmaktaydı. Yahudilerin 15. yy da İspanya ve Portekiz’den geldikleri ve bu tarihlerde bu türden oyunlar sergiledikleri birçok eski kaynakta mevcuttur.¹⁸⁶

Ortaoyunu’nun *Kol Oyununun* devamı olarak biçimlendiği ve yine kesin kaynaklara dayanan, 15.yy sonları ile 16. yy başlarında Türkiye’ye İspanya ve Portekiz’den gelen Yahudilerin özellikle 1582 yılındaki festivalde Kol Oyunu tarzında sık sık oyunlar oynadığı gerçeği bizlere Ortaoyunu’nun tarihinin daha eskilere dayandığı savını güçlü kılmaktadır. Buna karşın Ortaoyunu kökenine dair hemen tüm kaynaklar saray ve saray bünyesinde yapılan şenliklere dairdir. Yine tanıklık eden gezginler de bu tarz şenliklerden anlatılar yapmıştır. Oysa halk geleneğinin ürünü olan Ortaoyunu’na dair halkın Pazar alanlarından ya da yaşam alanlarından hiçbir anlatım mevcut değildir. Bu kısıtlı kaynak sorunu bu türün Karagöz’de de olduğu gibi kökenini saptamamıza tam olarak imkân tanımaz.

¹⁸⁵ And, *Geleneksel Türk Tiyatrosu Köylü ve Halk Tiyatrosu Geleneği*, s. 340.

¹⁸⁶ And, *Başlangıcından 1983’e Türk Tiyatro Tarihi*, İletişim Yayınları, İstanbul 2014, 51-52. - And, *Geleneksel Türk Tiyatrosu Köylü ve Halk Tiyatrosu Geleneği*, 347.



Resim 2.6 Osmanlının son yıllarından bir fotoğraf Ortaoyunu. Alt resim de ise Kavuklu ve Pişekâr

Alt resimde Kavuklu(Naşit Bey) ile Pişekâr(Asım Efendi)

Ortaoyunu içerisinde, Anadolu’da yaşayan ve oldukça çeşitli insan mozaïği ile kendine has bir takım özellikleri barındırır. Farklı dine ve ırka mensup bu çok farklılık, aynı zamanda kültürel bir zenginliği var etmektedir. Nurhan Tekerek “*popüler halk tiyatrosu geleneğimizden çağdaş oyunlarımıza yansımalar*” adlı eserinde;

“Sonuç olarak, popüler halk tiyatrosu geleneğimizi oluşturan meddah-karagöz-ortaoyunu; yer (Orta Asya, Anadolu, Bizans), gelenek (Orta Asya ve Şamanizm), İslam ve imparatorluk (üç kıtaya yayılmış çok uluslu ve çok kültürlü toplumsal yapı) gibi etkenlerin bir araya gelmesiyle oluşmuş, bir imparatorluk merkezi olduğu gibi bir kültür merkezide olan İstanbul’da yoğunlukla yaşamış olan ve dolayısıyla içerik olarak da, bu kentte yaşayan farklı dil, din, ırk, kültür sınıf özelliklerine sahip katmanların simgeleri olan tiplerin ilişkilerinin işlendiği türlerdir.”¹⁸⁷

diyerek bu kültürel zenginliği işaret eder. Tekerek’e göre; oyunlar neden sonuç ilişkisinden ziyade bu kültürel katmanları ile bir toplum portresi çizmektedir. Ortaya çıkan bu portrede çok milletli bir toplum olan Osmanlı İmparatorluğu, kuşkusuz hayatın her alanında kültürel bir kaynaşama yaşanmış ve ardına rengârenk zengin bir kültür mirası bırakmıştır. Tıpkı Karagöz’de olduğu gibi Ortaoyununda da oyun kişileri, tüm bu etnik kökenlerin ve dinsel farklılıkların bir bileşkesidir.

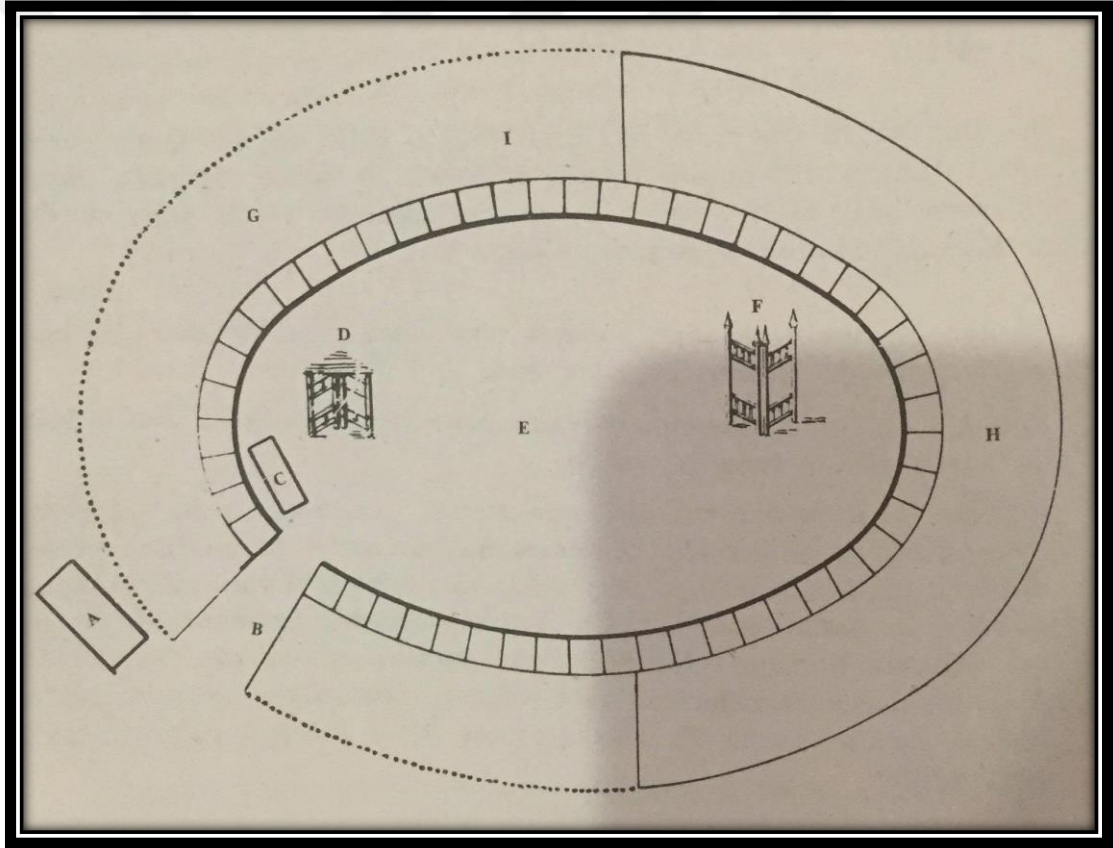
Ortaoyunu aynı zamanda hem kendi çağdaş tiyatromuza ve sinema filmlerimize hem de Batı da gelişen günümüz çağdaş tiyatrosuna da etki etmiştir. Ortaoyunu içerisinde bulunan çağdaş tiyatroya dair yapı taşları; “*...soyutlama ve açık biçim-göstermeci tiyatro anlayışı, gevşek doku-parçalı yapı, kişilerin içinde bulunduğu durumun öncelikli olduğu tip boyutunda kişileştirme “yergi” ve “fars”ın ağırlıklı olduğu güldürünün kullanılması, ironi-grotesk ve fanteziye bolca yer verilmesi, oyuncu seyirci ve tiyatrosallık, görüntüye ilişkin öğelerin en aza indirildiği bir oyun düzeni, bir eğlence atmosferi içinde müzik ve dans..*”¹⁸⁸ Tekerek’in Ortaoyunu’nun yapısal özellikleri ve içeriğine dair yaptığı bu tespitler çağdaş tiyatronun bazı yapı taşları ile aynı özellikleri gösterir. Dönemi itibari ile Ortaoyununun bu özellikleri onu diğer türlerden ayıran temel özellikleri ve aynı zamanda türün kendi özgün biçimidir.

¹⁸⁷ Nurhan Tekerek, *Popüler Halk Tiyatrosu Geleneğimizden Çağdaş Oyunlarımıza Yansımalar*, T.C. Kültür Bakanlığı Yayınları, Ankara 2001, s. 22-23.

¹⁸⁸ A.g.e. s.23.

2.3.1. ORTAOYUNUN'DA ÖZ VE BİÇİM

Geleneksel Türk Tiyatrosunda Halk Tuluat Tiyatrosu olarak da bilinen Ortaoyunu, izleyicilerin oyun alanını çevreleyerek izledikleri genellikle açık alanlarda oynanan bir oyundur. Ortaoyunu her an her yerde oynanabilecek bir yapıya sahiptir. Kuramcı S. N. Gerçek'e göre *ortaoyunu sahne istemez ve herhangi bir mekân ortaoyununun sahnesidir.*¹⁸⁹ Ortaoyunu açık alanlarda oynandığından bir diğer adı da "*merg-i temaşa*" yani, temaşa çayırıdır. Buna karşın Ortaoyunu sadece açık mekânlarda değil aynı zamanda İstanbul'da bilinen belli başlı han ve kıraathane gibi kapalı mekânlarda da oynanmıştır.¹⁹⁰ Çoğunlukta açık mekânlarda oynanan Ortaoyununda oyun alanı yumurta biçiminde oluşturulur.



Resim 2.7¹⁹¹ Ortaoyunu meydanı

¹⁸⁹ Gerçek, s. 126.

¹⁹⁰ Abdulkadir Emeksiz, *Orta Oyunu Kitabı*, Kitabevi yayınları, 2001 İstanbul, 36

¹⁹¹ Resim 2.7. Ortaoyununa dair bu çizim Dr. Kunos'a aittir. And, 402. kudret, 55.

Zemine çakılan kazıklar ile zincir şeklinde bağlanan ipler oyun alanı ile izleyici alanının sınırlarını belirler. Bu alan yaklaşık 20 ila 25 metrekarelik bir büyüklüktedir. Genellikle oyun alanı olarak çimenlik ve yeşil alanlar tercih edilir. İzleyenlerle çevrili yumurta biçimindeki, oyunun oynandığı bu alana “*palanga*” adı verilir. (Bknz, Resim 2.7 E) Ortaoyunu sözlüğündeki “*palanga*” terimi; İtalyanca “*palanca*” kelimesinden türemiş olma ihtimali olsa da, İspanyolca “*palenque*” kelimesinden de türemiş olma ihtimali vardır. İspanyolcada “*palenque*” kelimesi “*seyircinin olduğu yerden sahneye giden yol, kazıklarla çevrili gösteri alanı*” anlamındadır. Bu terimin anlamı hem Ortaoyunun’da hem de ve İspanyolcada aynı anlamdadır. İki dilde de aynı anlamı taşıması, İspanyolcadan geçmiş olma ihtimaline daha yakındır. Kelime bu anlamı ile İspanyadan 15.yy da göç eden Yahudilerin Ortaoyunu’nu İspanya’dan getirmiş olabileceği görüşüne de uygundur. Ancak bu sadece bir var sayımdır. Ortaoyununa Yahudilerin sonradan katılmış olma olasılığı ve bu katılımın ardından kendi dillerindeki terimi Ortaoyununa dâhil etmiş olabileceği de bir ihtimaldir. Ortaoyunu her türden insana temsil alanı tanımıştır. Bu temsil alanı içerisinde Ortaoyununa sonradan dâhil olanların olması da bir olasılıktır.

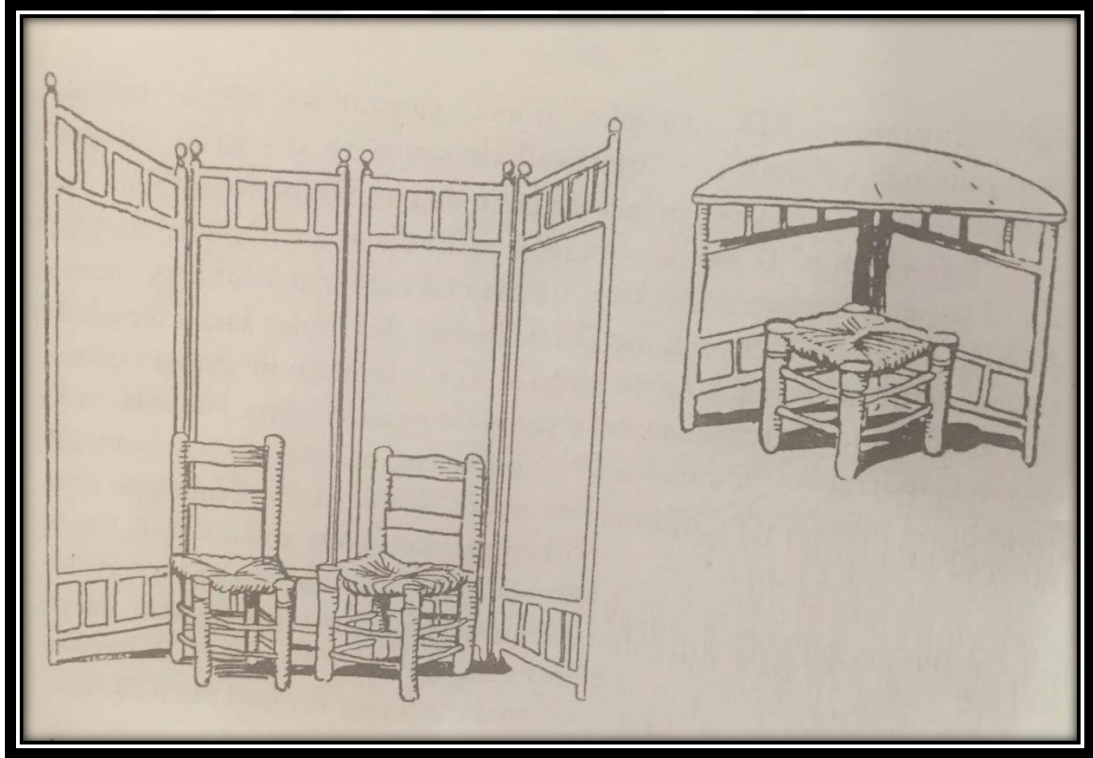
Oyun alanlarında seyir düzeni izleyicilerin daha rahat izlemesi için önde oturanların yere oturması ile sağlanır. (Bknz, Resim 2.7 G-I-H) Yerde oturanların hemen arkasındaki izleyenler taburelerde oturur. En arka sırada olanlar ise oyunu ayakta izlerler. İzleyici alanında “*mevki*” diye adlandırılan kısım ise kadın izleyiciler için kullanılır.¹⁹² Seyirci alanında belirlenen kısımlar erkek ve bayan izleyicileri birbirinden ayırmaktadır. (Bknz, Resim 2.7 B) Çoğunlukla çadırdan oluşan ya da bir perde ile ayrılmış ve oyun yerinin arka kısmında bulunan, oyuncuların giyinip hazırlandıkları ya da sahneden çıkmaları gerektiğinde çıktıkları kulis niteliğindeki yere ise “sandık odası” ya da “pusat odası” adı verilir.¹⁹³ (Bknz, Resim 2.7 A) Kuramcı Selim N. Gerçek’e göre; Ortaoyununda dekor gerekli değildir ve olmazsa da bu durum o kadar da önem arz etmez. Her türlü zaman ve mekân oyunun oynanmasına uygundur. Oyunu, oyuncu zekâsı ile verdiği hazır cevaplar ile süsler. Mekân boş olsa da seyirci anlatılanlar ile boş mekânı hayalinde canlandırır. Nitekim dekor Ortaoyununda oldukça azdır.

¹⁹² Kudret, *Ortaoyunu*, Cilt 1, 55-56. - Metin And, *Geleneksel Türk Tiyatrosu Köylü ve Halk Tiyatrosu Geleneği*, 402.

¹⁹³ Metin And, *100 soruda Türk Tiyatro Tarihi*, Gerçek Yayın Evi, 1970 İstanbul, 67

Oyunlar da bilinen belli başlı iki parça dekor kullanılır. İkisi de kafes şeklinde panolardan oluşan bu dekorlardan kısa küçük olanı; yaklaşık 65 cm yüksekliğinde ve “Dükkân” olarak adlandırılır. (Bknz, Resim 2.7 D) Büyük olanı ise yaklaşık 1,5 metre yüksekliğinde olup ev dekoru ya da özgün adı ile “Yeni Dünya” olarak bilinir. (Bknz, Resim 2.7 F) Bu dekorlar boş kafesler oldukları için izleyicinin görüşüne engel teşkil etmezler. Bu kafesler yerine göre iki, üç ve dört kanatlı olarak kullanılır.

Dükkân olarak kullanılan kısa olanı oyun akışına göre kunduracı, eskici kahvehane gibi birçok çeşitlilik gösterir. Ortaoyunu metinlerinin hemen hepsinde Kavuklu köyden gelmiş bir iş arayışındadır ve bulduğu işle alakalı bu dükkânda çalışmaya başlar.¹⁹⁴ Yeni Dünya adındaki ev olarak kullanılan kafes paravanlar ise yerine göre Zenne’lerin mahallede ev ararken buldukları ev, hamam, vezirin konağı, Kavuklu’nun evi gibi değişik biçimlerde oyunun konusuna hizmet eder. Kafes paravanlara ek olarak oyun esnasında oturup kullandıkları hasır tabureler oyunlardaki diğer dekor parçalarıdır. Bazı oyunlarda ise karyola, masa gibi farklı dekor elemanlarının da nadiren kullanıldığı bilinmektedir.¹⁹⁵



Resim 2.8 Ortaoyunu Dekor, Yeni Dünya ve Dükkân

¹⁹⁴ And, *Geleneksel Türk Tiyatrosu Köylü ve Halk Tiyatrosu Geleneği*, 340

¹⁹⁵ Emeksiz, 26-27

Ortaoyununda anlatımı güçlendiren ve oyunun konusuna hizmet eden parça dekor elemanları, oyunun konusuna göre değişkenlikler gösterir. Örneğin; berber oyununda berber araç gereçleri, kunduracı oyununda kundura tamiri ve yapımında kullanılan aletler, Kâğıthane sefası oyununda mangal cezve gibi kahvehane araç gereçleri kullanılmıştır. Ortaoyununun bir başka aksesuarı ise Pişekâr'ın elinde tuttuğu, iki parçadan oluşan ve birbirine çarparak ses çıkaran “şakşak” adı verilen bir sopadır. Bu sopa bir bakıma Pişekâr'ın Ortaoyununda iktidarını simgeler. Tıpkı Commedia Dell'arte de Arlecchino'nun elinden bırakmadığı sopası gibi, oyun boyunca Pişekâr bu sopasını elinden bırakmaz ve elinde taşıdığı bu sopayla oyunu yönlendirir. Pişekâr, oyuncuların sahnedeki duruşlarını, yürüme şekillerini ve görevlerini bu sopa yardımı ile anlatır. Ortaoyununda dekor ve aksesuar gibi donanımlara kostüme oranla daha az yer verilmiştir. Oyunlarda her oyun kişinin yöresel ve mesleki kıyafetleri giyerek sahneye çıkmaları sebebiyle daha çok kostüme önem verilir. Bir bakıma Ortaoyununda temel donanım kostümdür.¹⁹⁶

Diğer Halk Tiyatrolarında olduğu gibi Ortaoyunu da güldürüyü temel almış ve güncel konuları işlemiştir. Geleneksel Türk Tiyatrosunda Ortaoyunu ile Karagöz arasında çok ciddi benzerlikler olsa da iki tür birbirinden farklıdır. Ortaoyunu bir perde arkasında deriden yapılan tasvirlerle oynanan Karagöz'ün aksine, sahnede canlı oyuncularla oynanır. Oyun konuları oldukça benzer olmasına rağmen Ortaoyunu canlı oyuncularla oynandığından Karagöze oranla hem açık saçıklık daha azdır hem de Karagözdeki maskaralıklara karşın ciddi amaçları olan bir oyundur.¹⁹⁷ Halkın sorunlarını konu alan ve bunları nükteli bir dil ile eleştiren Ortaoyunu her ne kadar oyun sonunda bir çıkış yolu ya da ideal olana dair bir fikir sunmasa da tüm bu çarpıklıkları sivri bir dil ile eleştirir. *Ortaoyununun mevzuu zihniyet, seciye ve ahlak tahlilidir* diyen Gerçek, bu duruma işaret eder. Çünkü Ortaoyunu bir bakıma toplumu karakter zihniyet ve ahlak tartımına tabi tutarak konu edindiği çarpıklıklar, sistem eleştirisi ve yozlaşmalar ile birlikte yine halkın önüne koymaktadır. Tüm bunlar sahnede olup bitenleri gülerek izleyen izleyiciye bir ders çıkartmak için değil, sadece gülümsemek içindir. Halk Tiyatrosu kavramında da açıklandığı gibi; oyun sonunda tüm olup bitenler karşısında kendi yorumunu hiçbir

¹⁹⁶ And, *Geleneksel Türk Tiyatrosu Köylü ve Halk Tiyatrosu Geleneği*, 402-405.

¹⁹⁷ Sokullu, 171

şekilde izleyiciye aktarma kaygısı taşımaz. Hatta tam aksine bundan nesnel bir duruş ile sakınır.

Ortaoyunu belirli bir konu ve metin ile oynansa da oyunun ana eksenini “Doğaçlama” ya dayanır. Oyuncular sahnede izleyiciler ile etkileşim halindedir. Ortaoyununda oyuncular sadece yazılı bir metin üzerinden hareketle oynamazlar. Doğaçlama Ortaoyununun en belirgin özelliğidir. Oyuncu sahnede seyirci ile iletişim kurar ve seyircinin tepkisine göre rolünü doğaçlar. Oyuncu ile izleyiciler arasındaki bu etkileşimi bağlamında Ortaoyunu “göstermecî, açık biçim” özellikleri taşır. Oyunların temelini söz ve müzik oluşturur. Ortaoyunu eylem ve dolantı oyunu olmasının yanı sıra “söz” oyunudur. Oyunlarda taşlama genellikle iki eş anlamı barındıran kelimelerin itina ile seçilerek yer yer kinayeli bir anlatım yapılır. Ortaoyunundaki söz sanatına değinen Selim N. Gerçek; “Evet ortaoyunu bugün halka hitap için en kuvvetli bir vasıttır. Aynı zamanda tekrar edeyim, lafız sanatlarına kıymet veren Ortaoyunu Türkçenin de ince bir lisan olduğunu ve nükteli, cinashlı sözler vadisinin ne kadar genişletilebileceğini meydana çıkarmaktadır.”¹⁹⁸ diyerek oyunlardaki ustalıklı işlenen söz sanatını ifade eder. Bu yüzden Ortaoyununun bir başka adı ise “meydan-ı Sühan” yani söz meydanıdır.

Ortaoyununda oyuncunun yetenekleri sadece söze dayalı doğaçlama ile de sınırlı değildir. İzleyici ile etrafı çevrili olan oyuncu; belirli bir vücut esnekliğine de sahip olmalı ve bir hokkabaz gibi değişik hüneler sergilemelidir. Pabuç sektirmek, denge sağlamak gibi hüneleri ile izleyicileri eğlendiren oyuncular aynı zamanda komik ve sözsüz bir takım oyunları da oynamaktadır. Ortaoyununda bir diğer belirgin özellik ise müzik ve danstır. Yumurta biçimindeki oyun alanına, sandık odası ile oyun alanına geçiş için bırakılan boş kısmın hemen solunda çalgıcılar için bir yer ayrılır. Ortaoyununda genellikle zurna, Mevlevî kudümü ve çifte-nakkare denilen ikili dümbelekler kullanılır, bazen de bu saz ekibi genişletilerek ekibe tef ve davul eklenir. Yer yer oyunculardan Kavuklu ya da Pişekâr bu çalgıcılarla da diyaloga geçer. Oyunlarda halk türküleri, gazeller ve oyun havaları çalınır söylenir. Bu özelliği ile folk kültüründen gelen Ortaoyunu, folk kültüründeki dinsel ve törensel yapının aksine, eğlenceye dayanan bir özellik gösterir.¹⁹⁹Ortaoyunu guruplarına “kol” adı verilir. Bu oyun kollarının her birinin bir Kolbaşısı ve Kavuklusu bulunur. Yan oyun kişileri ile birlikte bu oyun kolları 10 ila

¹⁹⁸ Gerçek, s. 126.

¹⁹⁹ And, 100 soruda Türk Tiyatro Tarihi, 68 - Metin And, Geleneksel Türk Tiyatrosu Köylü ve Halk Tiyatrosu Geleneği, 387-407.- Sevinç Sokullu, 173.

15 kişilik ekiplerden oluşur. Kolbaşı oyunun oynanma yerleri, oyun konusu ve rol dağılımı gibi tiyatronun genel tüm sorumluluklarını taşıyan hatta topluluğa ismini veren kişidir. Bu kollar ciddi bir bağlılık ve kurallar ile yönetilmektedir.

Usta-çırak ilişkisi Ortaoyununda çok belirgin bir yer tutar. Ortaoyunun da hünerleri ile halkın karşısına çıkan sanatçılar; halkın içinden usta çırak ilişkisi ile yetişmiş, ustalarının izni ile kendi başına sahneye çıkana kadar bir Ortaoyunu tipi üzerinde yoğunlaşarak kendini o doğrultuda geliştirmiş kişilerdir. İcazet alıp kendi başına sahneye çıkana kadar bu oyuncular bir bakıma “çırak” olarak bilinir. Ustalar, icazet verdikten sonra da çıraklarını takip etmek ile de yükümlüdürler. İcazet verdikleri çıraklarının oyunlarda olumsuz bir tavrına rastlamaları durumunda onları sahneden belirli bir süre men etmek gibi yaptırımları da uyulan bir kuraldır. Oyuncular hayatlarını sadece oyunculuk yaparak idame edemezler. Kazancın yeterli olmaması sebebi ile her oyuncunun aslında yaptığı bir başka mesleği de vardır. Örneğin, berberlik, kunduracılık gibi meslekleri vardır ve sadece oyunların oynanacağı günler için oyunculuk yaparlar.²⁰⁰

Karagöz ve Ortaoyunu konu bakımında oldukça benzerlik gösterirler. Ortaoyununun doğaçlamaya dayalı olması ve yazılı metinlerin günümüze çok az sayıda ulaşması oyun konularını detayı ile incelememize olanak tanımaz. Ortaoyunu oyunun konuları, tıpkı Karagözde olduğu gibi oyunun iki eksen kişisi olan Kavuklu ve Pişekâr merkezinde gelişir. Oyun konuları genellikle Karagöz ve Kavuklu'nun bir iş arayışı üzerine kuruludur. İş aramadıkları durumlarda ise genellikle merakları ya da işgüzarlıkları yüzünden boylarından büyük bir işe kalkışmış ve başlarını belaya sokmuşlardır. Olayların içinden çıkılmaz hale geldiği sırada ise kurtarıcıları karşıt oyun kişileri olan Hacivat ve Pişekâr'dır. Başka bir oyun konusu ise yine halk efsanelerinden ödünç olarak alınan bir takım doğaüstü olaylar dizinidir.²⁰¹

Ortaoyununda dramatik oyun başlamadan önce izleyicilerin dikkatini çekmek, seyirci toplamak ya da oyunu bekleyen izleyicilerin sıkılmasını önlemek için oyun kişileri curcunabazlar, köçekler çalgı eşliğinde raks ederler. Bu gürültülü ve eğlenceli kısım “*curcuna*” olarak adlandırılır ve oyun öncesinde ansızın başlar. Oyunlar genellikle açık alanlarda oynandığından bu ön oyunda asıl amaç halkın dikkatini çekmektir. Ortaoyunu'nun ilk evrelerinde rastlanan bu bölüm zamanla varlığını yitirmiştir. Karagöz

²⁰⁰ And, *Geleneksel Türk Tiyatrosu Köylü ve Halk Tiyatrosu Geleneği*, 407.

²⁰¹ And, *Geleneksel Türk Tiyatrosu Köylü ve Halk Tiyatrosu Geleneği*, 405-410.

gibi Ortaoyunu'da eski oyunlarda rastlanan "curcuna" kısmını çıkarırsak, Öndeyiş, Söyleşme (Azbar-Tekerleme), Fasil (asıl oyun) ve Bitiş olmak üzere dört bölümden oluşur.

Öndeyiş te önce sahnede zurnacı belirir ve zurnacı Pişekâr havası çalar. Pişekâr kendine has bu ezginin ardından elinde "şakşak" meydana gelir, şakşak ile ses çıkartarak oyunu başlatır. Önce kasideye uyarak yerden eğilip seyir yerinin dört tarafına doğru seyirciyi selamlar ve ardından zurnacı ile kısa ve bilindik bir kısım olan şu diyalogu yaşar;

Pişekâr - *Efendim cümleten safalar geldiniz. (zurnacıya) amma benim pehlivanım!*

Zurnacı - *Buyur benim pehlivanım!*

Pişekâr - *Buda hesap değil.*

Zurnacı - *Nedir hesabın?*

Pişekâr - *Borcu sıkıyor kasabın. Filanca oyunun (oyunun adını söyler) taklidini aldım. Çal da oyunumuz başlasın, tenezzülen teşrif buyuran zevat-ı kiram zevkiyab olsunlar.*²⁰²

Bunun ardından zurnacı hemen Kavuklu'ya ait müziğe başlar. Kavuklu havasının ardından Kavuklu sahneye arkasında kendisine eşlik eden cüce ve kambur ile birlikte gelir. Kavuklu sahneye çıkarken arkasından gelen Cüce ya da Kambur Kavuklu arkası olarak bilinir. Kavuklu sahneye gelince yanında gelen oyuncular ile konuşmaya başlarlar. Buraya kadar olan konuşmaların hiç biri genellikle asıl oyun ile alakalı değildir. Bu sohbet esnasında Kavuklu genellikle Pişekâr'ı görmemiştir ve ardından Pişekâr'ı görünce korkudan bir irkilme ya da koşturmaca başlar, bu karmaşanın sonucunda ikili çarpışarak birbirleri üzerine düşerler ve ilk bölüm böylece biter. Oyuncular sahneden ayrılmadan bu kez Pişekâr ile Kavuklu arasında bir diyalog başlar. Bu diyalog muhavere olarak bilinen ikinci kısım yani söyleşmedir. Öndeyiş kısmı farklı başlayan oyunlarda vardır. Örneğin; bazı oyunlarda Kavuklu sahneye yalnız gelerek Pişekâr ile doğrudan konuşmaya başlar. Bir takım oyunlarda da sahneye Kavuklu'dan önce Zenne ya da Çelebi'nin geldiği görülür. Gelen rol kişisi kendi özellikleri doğrultusunda Pişekâr'dan bir istekte bulunmuştur ve bu oyuncuların çekilmesinin hemen ardından sahneye gelen Kavuklu

²⁰² And, *Geleneksel Türk Tiyatrosu Köylü ve Halk Tiyatrosu Geleneği*, s. 387

tamda bu istek için aranan bulunulmaz kişidir. Tam anlamı ile Kavuklu anlatılan, çizilen vasıflara uymasa da Pişekâr bir şekilde onu bu kalıba uyduracaktır.



Resim 2.9²⁰³ Ortaoyunu

Ressam Muazzez Özduygu'ya ait bir tablo "Ortaoyunu" Kavuklu, Zenne ve Kürt Hamal. Zenne, Yenidünya dediğimiz iki kanatlı çerçeve bir paravan içerisinde oturmakta. Arka planda elinde şakşak Pişekâr resmedilmiş. Yine resimde oyun alanı yere çakılan kazıklar ve arasından bağlanan ipler ile sınırlandırılmış.

Bu bölüm Kavuklu ile Pişekâr arasında geçen Karagöz'ün Muhavere bölümündeki gibi ikili arasındaki çene yarışıdır. Söyleşme fasıl kısmından farklı olarak oyun asıl konusu ile ilintili değildir. Oyunun asıl konusu söyleşmeden sonra fasıl kısmında işlenir. Bazı söyleşme bölümlerinin oyun konusu ile ilişkili olduğu da görülmektedir. Söyleşme

²⁰³ Resim 2.9, Muazzez Özduygu, 1871 – 1956, Ressam ve Ortaoyunu oyuncusu. Ortaoyunu üzerine yağlıboya çalışmalar yapmıştır. Ayrıca Ortaoyununda Arnavut ve Yahudi gibi tipleri canlandırmıştır.

iki eksen kişisi olan Kavuklu ile Pişekâr arasındaki farklılıklar ortaya koyan, iki karşıt oyun kişisini genel hatları ile izleyiciye tanıtan bölümdür.²⁰⁴

Bu bölümde Kavuklu ve Pişekâr ses uyuşmasına dayalı yanlış anlaşılmalardan kaynaklanan komik bölüm Ortaoyununun söyleşme bölümünde “Azbar” olarak bilinir. Azbar da oyun kişileri birbirini tanımak için kurdukları cümleler bir bakıma izleyiciye bu iki oyun kişisinin özelliklerini aktarır. Oyuncuların nereli olduklarını ya da nereden geldiklerini, doğup büyüdüğü mahalleleri, aile durumlarını, varsa bir dertleri olup olmadığını, mesleki ya da parasal durumlarını açığa çıkarır. Bu durum batı tiyatrosundaki “*serim*” bölümünün karşılığı niteliğindedir.

Yine söyleşme bölümü içerisinde bu laf cambazlığından farklı olarak dikkat çeken başka bir çeşit ise; Kavuklu Pişekâr’a başından geçen doğaüstü inanılması imkânsız bir olayı anlatır. Örneğin; Kavuklu Pazar yerinde havada uçarken bir lahananın içine düşmüş, burada baygın iken lahana satılmış ve aşçıbaşı onu haşlamıştır. Pişekâr bu imkânsız gibi görünen olayı gerçekmiş gibi dinler, hikâyenin sonunda bunun bir düş olduğu anlaşılır. Bu tip anlatımlara da “Tekerleme” denilir.²⁰⁵ Bu durumun da yine oyunun asıl konusu ile ilgisi yoktur çoğu zaman. Genellikle Kavuklu’nun laf cambazlığını anlatmak için kullanılır.

Bu bölümdeki amaç izleyiciyi oyuna ısındırmak, neşelendirmek ve oyun kişilerinin hünerlerini göstermektir. Fasil bölümü ile alakalı olan söyleşme bölümlerinin amacı ise oyun hakkında bir ön bilginin izleyiciye aktarılması, bazen de Kavuklu haricindeki oyun kişilerinin katılımı ile oyunun akışını sağlamak ve yine izleyicileri oyuna hazırlamaktır.

Azbar ve Tekerleme sona erdiğinde Kavuklu’nun anlattıkları açığa çıkıp, rüya olduğu anlaşılınca oyunun asıl kısmı ve konunun işlendiği bölüm olan Fasil bölümü başlar. Bu bölümde çoğunlukla Kavuklu iş aramaktadır ve Pişekâr tamda ona uygun bir iş bulmuştur. Eskici Abdi’nin yanında çıraktır, fotoğrafçıda, gözlemecinin yanında, kunduracıda veya büyücünün yanında kısaca her hangi bir işte çömez olarak işe başlayan Kavuklu bu işleri tüm iyi niyeti ile kotarmanın derindedir. Olay örgüsü bu iki eksen oyun kişisinin etrafında gelişir. Halk arasında “kıssadan hisse” diye bilinen bir ibretlik

²⁰⁴ And, *Geleneksel Türk Tiyatrosu Köylü ve Halk Tiyatrosu Geleneği*, 388.

²⁰⁵ A.g.e., 393

durum ya da bir olayın halk gözünden ve toplumsal açıdan değerlendirilmesi komik unsurları ile izleyiciye aktarılmıştır. Oyuna ek diğer oyun kişileri de bu amacın destekleyici etmenleri ve yine halkın içinden halkın temsilcileridir.²⁰⁶ Fasıllar da ayrıca oyuncular yer yer izleyenler ile sahneden direk diyaloglar kurup, doğaçlamalar ile oyunun akışına oyunculuk hünerleri ile yön verirler. Her ne kadar bir metin üzerinden devam eder gibi görünse de Ortaoyunu doğaçlamalar ile derinlik kazanır.

Oyunda kısa bir bitiş kısmı vardır. Olay örgüsü gelişmiş olaylar nihayetine ermiştir. Oyunu bitirmek ise yine oyunu başlatan Pişekâr'a kalmıştır. Pişekâr izleyiciden ettikleri “sürç-ü lisan” adına af diler, bir dahaki oyunun yerini ve zamanını bildirir ve oyun sona erer.



Resim 2.10 Ortaoyunu yağlı boya tablo

Ortaoyunu sahnelerinin resmedildiği tabloda, Pişekâr, Kavuklu, Kambur, Zenne, Kötürüm diyalog içerisindedir. Pişekâr'ın hemen arkasında zurnacı ve Kudüm çalan saz ekibi resmedilmiştir.

²⁰⁶ A.g.e., 398

2.3.2. KALIP OYUN KİŞİLERİ

Geleneksel Türk Tiyatrosunda Kukla, Karagöz ve Ortaoyunlarında oyun kişilerinin genel özelliği “tip” olmalarıdır. Kuramcılar oyun kişilerini kendi araştırmalarına göre guruplara ayırmışlardır. Örneğin Dr. Jacob kadın ve çocuklar, şive taklidi yapanlar, asal kişiler ve hastalar olmak üzere dört gurupta sınıflandırmıştır. Sabri Esat Siyavuşgil’in sınıflandırması ise mahalle üzerindedir. Bunlar mahalle içinde yaşayanlar ve mahalleye dışarıdan katılanlardır. Selim N. Gerçek ise şive taklidi yapanlar, İstanbul ağzı konuşanlar, zenne taklidi, muhtelif taklitler ve yeni taklitler diye sınıflandırmıştır. Ahmet Kutsi Tecer ise şive taklitleri ve karakter taklitleri diye sınıflandırmıştır. Tüm bunları inceleyen Metin And ise “...daha iyi bir sınıflandırma yapılabileceği anlamına gelmemelidir” der ve değişik amaçlara göre değişik sınıflandırmalarında mümkün olduğunu söyler. And; kişilerin yakın özelliklerini göz önüne alarak on bir farklı guruba ayırır.²⁰⁷

Oysa tıpkı Karagözde olduğu gibi Ortaoyunundaki oyun kişileri de çok milletli Osmanlı İmparatorluğunun renkli bir portresini çizerler. Bu oyun kişileri oyunlarda din, dil, geldikleri yöreler, etnik kökenleri ve fiziki ya da ruhsal kusurları ile yer alırlar. Bazı oyun kişileri ise oyunlarda Kabadayılardan ya da mesleki bir gurubun temsilcileri iken Zenneler toplumunda var olmaya çalışan kadının temsilidir. Osmanlı İmparatorluğundaki çok milletlilik, bu farklı yapılarıdaki kişileri renkli bir mozaik olarak kaynaştırıp, birlikte yaşama olgusu ile aynı mahallede yaşattığı gibi, Ortaoyunu formu içerisinde de temsil alanı tanımıştır. Oyunlar genellikle bir mahalle olgusu içerisinde geçer. Oyunların konularında işlenen tüm çarpıklıklar, aynı mahallede ya da aynı çevrede yaşayan tüm bu çok çeşitli toplum kişilerini yine “aynı ölçüde” zihniyet, karakter ve ahlak tahliline tabi tutar. Hiç bir oyun kişisi diğerinden daha çok kabahatli olmadığı gibi yine hiç biri toplumun yozlaşarak bozuma uğramasında daha az suçlu da değildir. Dolayısı ile bu renkli yapısallıktan hareketle oyunlar da yer alan oyun kişileri bu ayrımlar ile sınıflandırılabilir.

Eksen oyun kişileri; Bunlar Kavuklu ve Pişekâr’dır. Karagöz tasvirleri ve Ortaoyunu oyun kişileri hemen hemen birbirleri ile birebir aynı özellikleri taşırlar.

²⁰⁷ A.g.e., 460-461.

Ortaoyunundaki Pişekâr'ın karşılığı Hacivat, Kavuklu'nun karşılığı ise Karagöz dür. Diğer tüm oyun kişileri Karagözdeki oyun kişileri ile isim ve özellikleri aynıdır.

Yöresel temsil; Bu guruptakiler Anadolu'dan çeşitli yörelerden gelen kişileri kapsar ve hepsi geldikleri yöreyi temsil eder. Bu kişiler yöresel ağızla konuşur ve yöresel kıyafetlerini kullanırlar. Kayserili, Kastamonulu, Harputlu, Karadenizli, Eğinli, Bolulu, Rumelili, Trakyalı gibi tipleri bu grupta sayabiliriz.

Etnik kökenlerin temsili; bu grupta oyunlarda rastlanan Rum, Ermeni, Frenk, Kürt, Arnavut, Arap gibi farklı etnik kökenli oyun kişilerini sayabiliriz.

Dinsel temsil; bu grupta yer alan oyun kişileri mensubu oldukları dini inançların isimleri ile oyunlarda yer alırlar. İnançları diğer tüm oyun kişilerinde olduğu gibi çarpıklıkları ile işlenmiştir. Yahudi, Acem, Büyücü, Cinci Hoca, Üfürükçü gibi oyun kişileridir.

Fiziksel temsil; bu gruptaki oyun kişileri ruhsal, fiziksel ya da edindikleri kötü alışkanlıkların bedenlerine ve davranışlarına yansıyan özellikleri ile işlenmişlerdir. Kambur, Cüce, Kötürüm, Hımhım, Deli, Sarhoş, Sağır, Aptal, Denyo, Esrarkeş, Tiryaki, Kekeme, Beberuhi gibi kusurları abartılı işlenmiş oyun kişilerini bu grupta sayabiliriz.

Diğer temsiller; Zenpare Çelebi, Efe, Zeybek, Tuzsuz Deli Bekir, Matiz, Külhanbeyi ve Zenne gibi oyun kişilerini bu grupta sayabiliriz. Örneğin Çelebi miras yedilerin, hovardaların temsili iken Matiz ve Külhanbeyi gibi tipler dönemin kabadayılarının temsilidir ya da Zenne oyunlarda Kadının temsilidir. Oyun kişilerine ek olarak izleyicileri eğlendiren Köçek, Çengi, Hokkabaz, Cambaz, Kantocu, Hayalci, Çalgıcı, Curcunabaz gibi tiplerde oyunlarda yer alır.

Ortaoyununda oyun kişilerini ayırt etmemizi sağlayan en önemli detay kuşkusuz konuşmalarıdır. Her oyun kişisi Türkçeyi geldiği yörenin ağız ile konuşur. Oyunda karşıt oyun kişilerinin birbirlerinin dediklerini sürekli yanlış anlamaları ve bundan çıkan manalar komik unsuru oluşturur. Bu yanlış anlaşılmalardan doğan çatışmalar sadece şive ile değil aynı zamanda cinaslı kelimelerin yanlış çekimleri, oyun kişisinin hızlı ya da yavaş konuşması veya kekeme gibi dil özü ile konuşmasıyla da alakalıdır.²⁰⁸

²⁰⁸ And, *Başlangıcından 1983'e Türk Tiyatro Tarihi*, 64

Oyun kişilerinin genel özelliği kalıp oyun kişileri olmasıdır. Tıpkı *Commedia Dell'arte* oyunlarında olduğu gibi tiplerin kostümleri, isimleri, şive kullanımları oynanan oyuna ya da oynayan guruba göre değişmez. Konular değişse de, oyun kişileri belirli nitelik ve özellikleri her oyunda aynıdır. Her durum karşısında izleyenler onlardan belli başlı, onlarla özdeşleşmiş, kalıplaşmış ve adeta onların bir portresi durumunda olan hareketleri bekler ve bu beklentilerinde hiçbir zaman yanılmaz. Çünkü bu oyun kişileri hiçbir oyunda değişiklik göstermedikleri gibi her oyunda sosyal statüleri, kişilik özellikleri aynıdır ve hiçbir gelişime ya da değişime uğramazlar. Onlar yaşadıklarından hiçbir sonuç ya da ders almadıkları gibi izleyici onlarda bu yaşanan olaylar dizisinden oyun sonunda dahi hiçbir iz göremez. Dış görünüşleri de onların kişisel davranış şekilleri ile örtüşecek biçimdedir. Bu oyun tipleri giyim kuşamlarında dahi belli özellikleri ile soyutlanmış ve belirli kusurları kendilerinde abartılı şekilde büyütülmüştür.²⁰⁹ Belirli kusurların tek bir kişide abartılı bir biçimde büyütülerek işlendiği ve oyun sonunda hiçbir değişime uğramadığı benzer kişileştirmelere; *Mimus'ta*, *Commedia Dell'arte'de*, *Melodram'da* ve *Tuluat Tiyatrosunda* da rastlarız.²¹⁰

Ortaoyunun'da kişilerin dış görünüşleri, fizik özellikleri önemlidir. Oyunlarda belli kişiler hep belirli biçimlerde giyinir. Kostümler ve kullandıkları aksesuarlar oyun kişilerinin toplumsal sınıflarını, geldikleri yerin yöresel özelliklerini, mesleklerini, alışkanlıklarını ve davranış biçimlerini yansıtır. Örneğin; Sarhoş elinde daima içki şişesi ile bilinir ve bu onun her zaman sarhoş gezdiğinin ve içkiye olan zaafının vurgusudur. Tiryaki elinden afyon çubuğunu, Tuzsuz Deli Bekir ise bıçağını hiç bırakmaz. Laz sahnede her görüldüğünde kemeçesi elindedir.²¹¹ Aynı biçimde *Commedia Dell'arte* oyunlarında da bu özelliklere rastlanır.

Ortaoyununda hemen her oyun kişinin kendine has müzikleri ve türküleri vardır. Bu tipler daha sahnede görünmeden izleyenler sahne sırası gelenin kim olduğunu, söylenen türküden, çalınan ezgiden, okunan şiirden anlar. Bu Türküler, şiirler genelde bu oyun kişinin geldiği yerin yöresel ezgileridir. Her yöreye ve oyun kişisine özel ezgiler Ortaoyununun özgün bir özelliğidir.

²⁰⁹ And, *Geleneksel Türk Tiyatrosu Köylü ve Halk Tiyatrosu Geleneği*, s. 461

²¹⁰ And, *Başlangıcından 1983'e Türk Tiyatro Tarihi*, s.62

²¹¹ A.g.e., s. 458

2.3.2.1. PİŞEKÂR

Oyun başı olarak bilinen Pişekâr Karagöz oyunundaki Hacivat'ın karşılığıdır ve oyunun eksen kişisidir. Sürekli sahnede oyunu yönlendirir ve sahneden neredeyse hiç çıkmaz. Pişekâr kendine has segâh makamında bir ezgi ile sahneye ilk olarak çıkan ve oyunu başlatan Ortaoyunu kişisidir. Pişekâr Ortaoyununun hem sahneye koyucusu, hem yönetmeni hem de yazardır.²¹² O herkesin huyuna göre konuşan içten pazarlıklı biridir. Ağır başlı görünmeye çalışan, yüze gülen ve kusurlara kolaylıkla göz yuman Pişekâr'ın işine gelince dilini tutabilen, kavga edenleri barıştırıp arabuluculuk yapan, onlara öğüt ve nasihatlerde bulunan, esnek bir kişiliği vardır. O herkesi can kulağıyla dinler, başkalarının söylediği sözleri iyiye yorumlar, herkese hak vererek insanların güven ve sevgisini kazanır.²¹³Görgü kuralları onun için vaz geçilmezdir ve görgü kurallarına harfîyen uymasının yanı sıra bu konuda sürekli Kavuklu'ya öğütler verir. O mahallenin muhtarı, arabulucusu, çöpçatanı ve yaptıklarından avanta alan yüzdecisidir. Tam bir çıkarıcı ve iş adamıdır. Ancak işleri yapan kedisi değildir. O yapılması gereken işi tespit ederek girişimde bulunur sonra işin karı gelince yine kendine daha fazla payı alacak bir yolu kendince daha olay son bulmadan üretmiştir bile. Herkesi övüp kusurları örtbas ederken kızı erkek evine erkeği kız evine met ederek çöpçatanlık eder olayın sonunda düğünün düzenleyicisi ve organize edeni yine Pişekâr'dır. Bilgili görünüşüne karşın bilgileri yüzeyseldir. Her konuda biraz bilgi sahibidir. Süslü ve dolambaçlı anlatımları ile bir şeyleri ima eder doğrudan söylemez. Süslü cümleler kurmakta ustadır. Dalkavukluk ve çıkarıcılığını Kavuklu parayı bulunca hiç gizlemeden bir anda tüm söylemlerini değiştirerek açık açık belli eder. Yine Kavuklu ile işi bitince ona hemen arkasını dönmüştür. Ara sıra Kavuklu'yu met ettiğini görsek te münasebetinin hatırı sayılır dostları tarafından yadırganmasından korkup onu çevreye itibarlı göstermek için süslü sözlerle tanıttığını anlamamız çokta zor değildir. Pişekâr Tiryaki kadar olmasa da afyon kullanır. Bu düşkünlüğünü kimi zaman kusurlarını bağışlatmak adına öne sürer. Unutulmuş mühim bir mesele ya da gelmesi gerekirken geç kaldığı bir iş olunca "*kulumuz akşamdan afyonu yutarım, minder üstünde uyuklar kalırım siz benim kusuruma bakmayınız*"²¹⁴ ve afyon bağımlılığına sığınır.

²¹² Kudret, *Ortaoyunu*, Cilt 1, 66.

²¹³ And, *Geleneksel Türk Tiyatrosu Köylü ve Halk Tiyatrosu Geleneği*, 470

²¹⁴ A.g.e., 474



Resim 2.11 Pışekâr

Pişekâr'ın elinde Ortaoyununun değişmeyen aksesuarı olan “şakşak” bulunur. Şakşak; iki parçadan oluşan birbirine çarparak ses çıkaran bir aksesuardır. Buna benzer aksesuarları Mimus'ta ve Commedia Dell'arte Tiyatrosunda da görürüz. Şakşak'ın oyunda birçok görevi vardır. Oyunun başkişisi ve adeta yönetmeni olan Pişekâr elinden hiç bırakmadığı bu aksesuarla oyunu başlatır, yönlendirir, oyunculara ne yapması gerektiğini anlatır ve yine oyunu bu aksesuarla bitirir.²¹⁵

Pişekâr başında sivri ve yeniçeri külahına benzer bir başlık kullanır. Bu başlığın etrafına sarı bir şal ile sarık görünümü kazandırılmıştır. Belinde de şal taklidi bir kuşak bulunur. Yırtmaçlı çizgili bir entari giyinir. İki yandan yırtmaçlı eteğin ön uçları hareketlerini ve yürüyüşünü kolaylaştırmak amacı ile kuşağa takılıdır. Altında kahverengi bir şalvar ayaklarında ise çedik terlik ya da mest vardır.²¹⁶

2.3.2.2. KAVUKLU

Ortaoyununda Kavuklu Gölge oyunundaki Karagöz ile eşdeğerdedir. Kavuklu Ortaoyununun baş komik kişisi ve Pişekâr ile birlikte oyunu yürüten ikinci değişmez aktördür. Oyunun açılışının hemen ardından sahneye kendine has müziği ile gelir. Ortaoyununun ilk oluşum evresinde Kavuklu tipine rastlanmaz. Kavuklu Ortaoyununun gelişim evresinden sonra oyuna katılmış bir tiptir. Bu araştırmayı yapan Gerçek; “*Kavuklu'nun ismini icat eden aktar Şükrü ve kör Mehmet efendidir*”²¹⁷ diyerek ilk icadının Şükrü efendiden, son şeklinin ise Mehmet efendiden oluştuğunu söyler.

Özü sözü bir, iç tepkilerini hemen açığa vuran bir halk kahramanıdır. Kavuklu halkın sağduyusunun ve ahlaki değerlerinin temsilcisi niteliğindedir. Belli bir uğraşı, ikiyüzlülüğü ve belli bir geçim kaynağı yoktur. Bu yüzden sürekli geçim sıkıntısı çeken ve para arayışı içinde olan Kavuklu, çaresizce çareler üretmeye çalışırken Pişekâr onun yol göstericisi, akıl hocasıdır. Parasızlık yüzünden istemediği işleri yapar. Olası durumlarda işler yolunda gitmeyince bu durumdan işin girişimcisi olan Pişekâr kolayca sıyrılırken, eli boş kalan Kavuklu halkın bozulmamış vicdanlı sembolü olarak hayat serüvenine aynı çizgide devam eder.²¹⁸

²¹⁵ Kudret, *Ortaoyunu*, Cilt 1, 67-68.

²¹⁶ And, *Geleneksel Türk Tiyatrosu Köylü ve Halk Tiyatrosu Geleneği*, 470.

²¹⁷ Gerçek, s. 136. Ayrıca Bknz, Kudret, *Ortaoyunu*, Cilt 1, 71.

²¹⁸ And, *Geleneksel Türk Tiyatrosu Köylü ve Halk Tiyatrosu Geleneği*, 472.



Resim 2.12 Kavuklu

Kavuklu doğrucudur. Pişekâr gibi kusurları görmemezlikten gelemez. Herkesin önünde tüm mahallenin gördüğü sorunlar ve haksızlıklar karşısında zararı en çok kendi görse de susmaz, susamaz. Susmayı bilmediği ve gerçekleri hiç düşünmeden direk dile getirdiği için başına türlü açmazlar gelir. Ama yine de akıllanmaz. Gözü pek ve cesur biridir. Matiz gibi kabadayılara karşı dik dursa da can korkusu ile eşkiyaya yardım eder sonra vicdanı el vermeyince eşkiyayı ihbar eder.²¹⁹

İşine geldiği gibi davranıp, menfaatleri ve çıkarları uğruna yüze gülmeyi beceremez. Esnek ve her kalıba giren bir kişiliği olmadığından, övmeyi beceremediğinden ve patavatsızlıklarından ötürü her işte kapılar yüzüne kapanır. Eline yüzüne bulaştırdığı işlerden dolayı sürekli karısı ile başı derttedir. Aksi giden işlerde ona en çok lafi sayan karısıdır. Onun bu huyları karısının nazarında sünepelik ve işe yaramazlık olarak değer görür. Bazen nadiren de olsa Kavuklu para ile buluşmuş ise bu durumlarda karısı onu türlü cilveler ve süslü sözler ile kandırmayı da iyi becerir. Ama onun dürüstlüğüne tok sözlülüğünü değerlendirenlerde bulunur. Değer dediğimiz bir iş bulması ya da kazanım edinmesi yönünde değildir. Birçok oyunun sonunda Matiz ya da Tuzsuz Deli Bekir gibi kabadayılar onu cezalandırmak isteseler de yiğitliğinden gözü pek duruşundan dolayı Kavuklu'yu bağışlarlar. Yani kısacası doğruculuğu yüzünden hak etmediği halde düştüğü durumlardan yine doğruculuğu yüzünden sadece dayak yemekten kurtulmuştur.²²⁰Kavuklu alçak gönüllü bir yapıya sahiptir. İnsanın kendisini met etmesi doğru değil anlayışı ile kendisini kötülediği bile olur. Akli dalavereye ve dolaplara ermez. O başı sıkışıp kızdığında öfkelenerek küfürler savurur, kavga eder ancak yine de bu açmazlardan kurtulmak için entrikalı işlere başvurmaz. Kavuklu parasızlıktan kurtulup paraya kavuşunca cömertçe harcar. Yalanı beceremez. İki çift tatlı sözle onu kandırmak oldukça kolaydır. Kendisi ise Pişekâr gibi süslü sözler söylemeyi denese de beceremez.

Onu sahnede bir düğmesi iliklenmemiş beyaz bir gömlek ile görürüz. Adından anlaşılacağı üzere başlık olarak dilimli kâtibi kavuk biçiminde beyaz bir sarık kullanır. Üç etek entari giyer ve büyük bir düğümle göbeğinde bağlı bir kuşağı vardır. Sarı çedik bir pabuç giyer. Pişekâr'ın etek uçları gibi etek uçları belden bağlıdır. Sırtında geniş yenli kırmızı biniş altında da şalvar vardır.²²¹

²¹⁹ A.g.e., 470.

²²⁰ A.g.e., 469-470.

²²¹ A.g.e., 475

2.3.2.3. ZENNE

Ortaoyunun da kadın rolüne çıkanlara “zenne” denir.²²² Zenneler kadın kılığına girmiş erkek oyuncular tarafından oynanır. Oyun argosunda “gaco” diye adlandırılan kadınlar, çeşitli yaş ve toplumsal sınıflardan olsalar da ayırt edilmeksizin ahlaksız ve olumsuz bir yapı içerisinde çizilmişlerdir. Ancak nadiren de olsa olumlu yönleri ile çizilmiş kadın tipler de vardır.²²³

Zenne “kadının sahneye çıkışını hoş görmeyen bir toplumun geliştirdiği bir çözüm”²²⁴ dür. Zenne her ne kadar kadının sahneye çıkmasının hoş karşılanmayacağı toplum yapısının bir ürünü olarak ortaya çıkmış olsa da, Ortaoyununun ilerleyen dönemlerinde kadının sahneye çıkması söz konusu olduğunda da Zenne tipi yine erkek oyuncu tarafından icra edilmiştir. Bu durum Selim Nüzhet Gerçek’e göre “.. sözlerin kadınlar hesabına erkekler tarafından söylenmesi oyun için bir hususiyet teşkil”²²⁵ etmektedir.



Resim 2.13 Zenne (Cevdet Bey)

²²² Sadi Yaver Ataman, *Dümbüllü İsmail Efendi*, Yapı Kredi Yayınları, İstanbul, 1974, 67.

²²³ And, *Geleneksel Türk Tiyatrosu Köylü ve Halk Tiyatrosu Geleneği*, 475.

²²⁴ Çiğdem Kılıç, *Geleneksel Türk Tiyatrosunda Zenneler*, Kitap Yayın Evi, İstanbul, 2007, 10.

²²⁵ Gerçek, 140.

Oyunlarda Zenne rolüne çıkacak olan erkeklerin bu role yatkınlığı önemlidir. Sahnede bir kadını canlandırmak oldukça zor bir meziyettir ve özel bir hünerin yanı sıra bir takım fiziki şartlarda gerektirir. Aynı zaman da Ortaoyununda zenne rolüne çıkacak olan erkeklerin sadece ince sesli ya da endamlı olması da yeterli değildir. Zenne sadece kadının dönem itibari ile sahneye çıkamayışından doğmuş bir zorunluluk değil, aynı zamanda Ortaoyunu oyuncusunun, sahne üzerinde bir taklit yeteneği ve meziyetinin eseridir. Diğer tüm oyun kişileri şive ve tavır taklidi yaparken zennede durum daha farklıdır. Çiğdem Kılıç'a göre zennede sadece bir tavır ya da şive taklidi yoktur. Bu durum aynı zamanda bir karşı cinsin taklitlidir.²²⁶ Oyuncu bir kadını taklit ederken sadece tavır ve ses tonundan hareket edemez. Bu taklit aynı zamanda bir kadın gibi düşünüp hareketlerini de bu orantıda yapmayı da gerektirir. Sadi Yaver Ataman "*Dümbüllü İsmail efendi*" adlı eserinde Dümbüllü İsmail efendi ile yaptığı söyleşide, İsmail efendi de bu meziyeti aynı şekilde ifade eder.

*"Zenne kaşlı gözlü, endamlı, hareketleri, sesi, tavırları kadınimsı olan erkeklerden olur. Zenne dediğin, kadın halini bilecek, sesini inceltip kadın sesine uydurmakla iş bitmez, kadının konuşmasındaki, oturup kalkmasındaki inceliği, zerafeti, mahcupluğu, nazı cilveyi yerinde yapabilmek, asıl hüner budur"*²²⁷

Zenneler genel olarak ahlak kurallarını çiğneyen, birçok erkekle evlilik dışı gönül ilişkisi kuran, hafifmeşrep, kurnaz, maddiyatçı, çıkarıcı ve sadakatsiz tiplerdir. Çiğdem Kılıç *geleneksel Türk Tiyatrosunda Zenneler* adlı eserinde oyunlarda yer alan Zenneleri davranışları, alışkanlıkları ve oyunlardaki konumları bakımından ele alarak *Hafifmeşrep Kadın Olarak Zenne, Ev Kadını Olarak Zenne, Romantik Âşık olarak Zenne ve Cadı Olarak Zenne*²²⁸ olmak üzere dört guruba ayırır.

Tüm bu guruplarda yer alan kadın tipleri genel olarak çarpık yönleri ile ahlaksız olarak oyunlarda yer alır. Bu durum ev kadınlarında ve oyun kişilerinin kendi kız çocuklarında da aynıdır. Evli olanlar evli olmalarına rağmen yasak ilişkileri ile görünür ya da toplumca tasvip edilemeyecek başka kötü huyları vardır. Ev kadını rolünde gördüğümüz Zenneler genellikle kocalarının şikâyetçi oldukları tiplerdir. Örneğin eşi Kavuklu'nun para sıkıntısına aldırmaksızın har vurup harman savururken Pişekâr'ın kızı

²²⁶ Kılıç, 27.

²²⁷ Ataman, s. 67.

²²⁸ Bknz, Çiğdem Kılıç, *Geleneksel Türk Tiyatrosunda Zenneler*

başka bir şekilde erkeklerin peşinden koşup kadınlık gururunu çoktan ayaklar altına almıştır. Eve gelmeyen kocasını arayan Kavuklu'nun karısı ona hesap sorup laf sayar. Kocasına mendebur, alçak gibi laf sayıp hakaretler yağdıran Zenne Kavuklu'nun para kazandığını duyunca bir anda menfaatine uygun olarak, az önce hakaret eden değilmiş gibi yiğidim aslanım diye iltifatlara başlar.

Zennelerin ev kadınlarının haricindeki bir diğer gurubu ise yosmalıkları ile uygunsuzlukları ile ün salmış Hafifmeşrep oyun kişileridir. Babaları, aileleri ölmüş ya da evi terk etmişlerdir. Genç ve güzeldirler ve halayıkları veya yine kendi gibi genç yardımcıları ile birlikte yaşarlar. Bunlardan bazıları kötülükleri ile ün salmış Kanlı Nigar, Salkım İnci, Şallı Natır gibi oyun kişileridir.²²⁹ Bu Zenne tipleri mahalleye sonradan gelip yerleşmiş ve mahallede uygunsuz işleri ile ya mahallelinin huzurunu bozmaktadırlar ya da illegal işlerin, dolambaçlı entrikaların merkezindedirler. Her zaman başlarına musallat bir belalıları vardır. Genellikle bu yüzden veya alacaklılarından kaçmak ya da buldukları semtten şikâyet ile daha iyi bir semte çıkmak için ev değiştirirler. Bu sık sık yer değişimi kolay değildir aslında. Her yerde ün salmış bu kişilerin mahallede bir ev kiralamaları olanaksız gibi görünse de öyle ki buldukları evi onlara Pişekâr bir takım sahte methiyelerle ayarlamış, avantajını almış ve onları mahallelinin başına musallat etmiştir bile. Bu tip zennelerin birden fazla aşığı vardır ve onları ustalıkla bir arada idare ederler. Zenneler belalılarından korksalar da âşıklarını evlerine alırlar. Tıpkı Kılıç'ın dediği gibi; *“Âşıkları gelince sofralar kurulur, çalgılar hazırlanır, karşılıklı söyleşmeler başlar. ...Tatlı dilleriyle âşıklarına hazırladıkları sofrayı, dolayısıyla kendilerini sunarlar.”*²³⁰

Zenneler dedikoduyu sever, zevk ve eğlenceye de düşkündürler. Yaşlı kadınlar bile buna ayak uydurur. Erkekleri güzel sözlerle kandırmasını, içkiler ikram ederek onları zor durumlara düşürmesini, sonra yine tüm durumu idare ederek olayların kendi istedikleri şekilde sonuçlanmasını iyi becerirler. Zenneler sadece cilve ile işlerini yürütmezler. Muhatabı olduğu erkeğin tüm zaafalarını bilir ve çok iyi kullanırlar. Tatlı dilli ve güler yüzlü olabildikleri gibi, yerine göre laf ve tavırları ile baş edilmez, kabadayı bir tavır sergiledikleri de görülür.

²²⁹ And, *Geleneksel Türk Tiyatrosu Köylü ve Halk Tiyatrosu Geleneği*, 476.

²³⁰ Kılıç, 27. 118.

Oyunlarda zenneler güldürüden çok oyunun dolantısına hizmet eden oyun kişileridir. Zenneler olayların üstesinden gelmekte ustadırlar. Her durum karşısında zekice bir yalan bulma konusunda oldukça ustadırlar. Başlarına gelen bir olaydan ötürü hızlıca karar verip akıllıca ve kurnazca bir plan yapıp hemen bu planı uygulamaya koyulur ve bu planı yaparken de erkekleri bir şekilde kandırır ikna eder ve kurnazlıklarına ortak ederler. Bazen de kendi için düzenlenen entrikaya hiç ruhu duymadan yine kendi elleri ile yardım eden erkek oyun kişisi, durumun farkına vardığı anda iş işten geçmiş ve o kadar geç olmuştur ki öfkelenmeye bile mecal bulamaz.²³¹



Resim 2.14 Ortaoyunu

Tabloda Pişekâr, Kavuklu Arap ve Zenne Arka planda saz ekibi resmedilmiş.

Ayrıca Kavuklu Yeni Dünya olarak bilinen ev dekoru içerisinde oturur.

²³¹ Zenneler ile ilgili yorumlar Ortaoyununa dair eldeki mevcut metinlerin taranması sonucu yapılan tespitlerdir. Çalışmada içerisinde bu oyunlara ve repliklere ayrıca yer verilmemiştir. Bu metinler için ayrıca Bknz, Cevdet Kudret, *Ortaoyunu*, Cilt 1-2-3, - Metin And, *Geleneksel Türk Tiyatrosu Köylü ve Halk Tiyatrosu Geleneği*,

Zenneler'in sokak giysileri başlarında hotoz, yaşmak ve feraceden oluşur. Genellikle yeşil pabuçları ve ellerinde şemsiyeleri vardır. Yaşlı zenneler ise kırmızı ferace ve beyaz başörtüsü ile görünür. Çedik pabuç giyerler ve pabuçları sarıdır. Aslında en zengin kostüm ve aksesuar Zenneler de göze çarpar. Dönemin modasına uygun rengârenk ve türlü türlü çeşitlerde kadın kıyafetleri oyunlarda kullanılmıştır. *Zenneler oyun sahibinin elinde hangi modadan ferace var ise onu giyer.*²³² “Ferace” Osmanlı döneminde kadınların sokağa çıkarken giyindiği bir çeşit pardösüye verilen isimdir. Yere kadar uzanan yakasız uzun kollu ve bol bir kesimi vardır.²³³ Zenne kostümünde baş kıyafet feracedir. (Bknz, resim 2.15) Ferace dönem itibari ile genellikle siyahtır, fakat zamanla halkın farklı renklerde kullandığı, modaya uygun feraceler oyunlarda da kullanılmıştır. Toplum içerisinde yaşlıların ve gençlerin farklı renklerde feraceler giyinmeleri Ortaoyununa da yansır. Ortaoyunun da Kocakarı ya da oyunun argosunda geçen “*Kayarto*”²³⁴ denilen zenci cariyeler düz etek feraceler kullanır. Bu oyun kişileri başlarına hotoz yerine kalınca bir başörtüsü ile başlarını çene altından bağlarlar. Yaşlı kadınların kullandığı feraceler nohudi, açık pembe veya siyah renkte düz kumaştan yapılıdır. Ayakkabı ise “*Paşmak*” adı verilen sarı renkli çedik pabuçlardır.

Kocakarılardan arkasından yürüyen genç Zenneler, türlü renklerde geniş yakalı, kollu çift etek ya da üç etek feraceler giyinir. Oyunlarda Dümbüllü İsmail Efendi'nin aktardığına göre zennelerin bazen “*yakası ve önleri dantelalarla süslü, ferace ile manto arası kollu çarşaf*”²³⁵ giydikleri de olur. Zennelerin başlarında çeşitli şekillerde Hotozlar bulunur. Biraz yayvan olanına “*Kayık Hotoz*” tümsek gibi olanına ise “*Küp Kapağı Hotoz*”²³⁶ denilir. Hotoz yaşmaklar, *yarım yaşmak* denilen çeneye kadar bağlanan yaşmaklardır. Bir diğer çeşidi ise tülümsü şeffaf *saray yaşmağı* denilen hotoz yaşmaklardır. (Bknz, resim 2.16) Yine Dümbüllü İsmail Efendi'nin aktardığına göre zenneler bazen “*Feracenin altına ince ipek, fıstan ya da gecelik*” giyerler. Ara sıra feracenin ucunu kaldırıp göstererek cilve yaparlar. Zenneler “*zenne kundurası*” denilen parlak rugan topuklu tango ayakkabı giyer.²³⁷ Rasim'in deyimini ile bu koca erkek ayakkabıları izleyicide *hayal kırıklığı* yaratır.

²³² Ahmet Rasim, *Muharrir Bu Ya*, 85.

²³³ Bknz, <https://tr.wikipedia.org/wiki/Ferace> 15.12.2015

²³⁴ Ahmet Rasim, *Muharrir Bu Ya*, 85.

²³⁵ Ataman, 70.

²³⁶ Ahmet Rasim, *Muharrir Bu Ya*, 86.

²³⁷ Ataman, 70.



Resim 2.15²³⁸ Osman Hamdi beye ait “feraceli Kadınlar” isimli tablo.

Tabloda dönemi itibari ile giyilen farklı tür ve renklerde ferace giyinmiş kadınlar resmedilmiş. Resim dönemin modası hakkında fikir edinmemizi sağlar. Ön kısımları dantel süslemeli iki etek ve üç etek feracelerin yanı sıra düz feracede resimde yer alır.

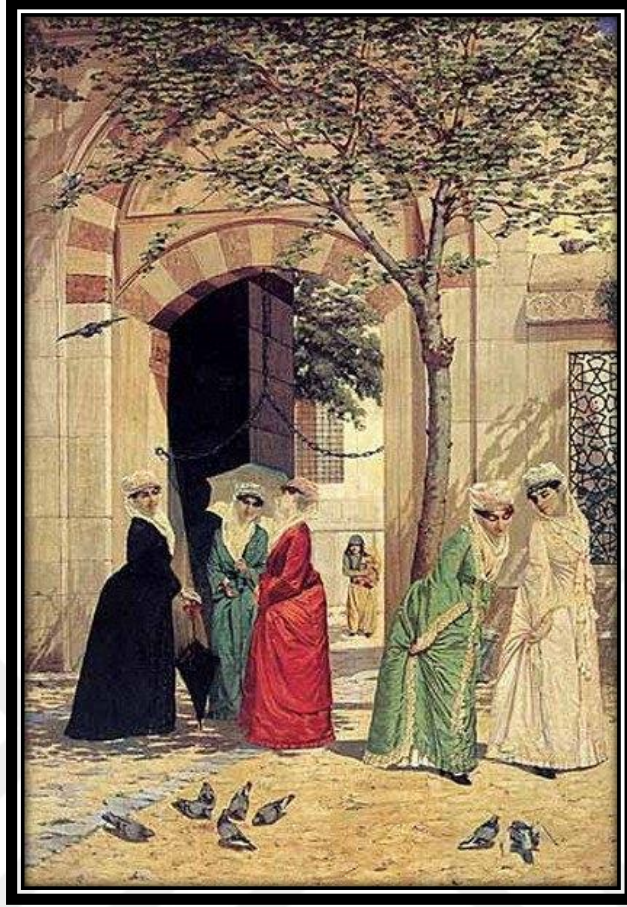
Bu renk ve çeşitteki feraceler ve Kadınların başlarındaki hotozlar da yine Ortaoyununda görülmektedir. Ayrıca kadınların ellerinde yer alan şemsiyeler de Ortaoyununda Zennelerin aksesuarı olarak kullanılmıştır.



Resim 2.16²³⁹ Yaşmak ve hotoz çeşitleri

²³⁸ Resim 2.15, Osman Hamdi, Türk Ressam, *Feraceli Kadınlar* adlı bu tablo Eczacıbaşı sanat müzesi koleksiyonunda yer almaktadır.

²³⁹ Resim 2.16, Resimlerde “yarım yaşmak” ve “saray yaşmağı” görülür. Yine ilk resimde “küp kapağı hotoz” ve “kayık hotoz” örnekleri mevcuttur.



Resim 2.17²⁴⁰ Şehrin Lal Âşıkları “Ferace çeşitleri”

2.3.2.4. ÇELEBİ

Ortaoyunun da İstanbul ağzı ile konuşan oyun kişileri bir grupta incelenebilir. Bu oyun kişilerine Çelebi, Beberuhi ve Tiryakiyi örnek verebiliriz. Beberuhi ve Tiryakiyi aynı zamanda ruhsal hastalıklılar, bedensel sorunlular gurubunda da sayabiliriz. Bu üçünden en önemlisi Çelebi'dir.

Çelebi kibar bir aile çocuğudur. Konuşması çok temiz ve düzgündür. Genç ve züppe tiplidir. Çıtkırıldım ve nazik bir yapısı olan Çelebi genellikle mirasyedi diyebileceğimiz baba malı yiyen işle alakası olmayan hazırcı biridir.²⁴¹ İşe güce bakmadan avare gezinir. Genellikle babasından kalan dükkân, bahçe hamam gibi yerlerin işletmesini Pişekâr'a bırakmıştır. Bu tamda Pişekâr'ın arayıp da bulamayacağı cinsten bir iştir.

²⁴⁰ Resim 2.17, Osman Hamdi, *Fethedilen Şehrin Lal Âşıkları* <http://galeri.uludagsozluk.com/r/osman-hamdi-bey-49613/> 15.12.2015

²⁴¹ And, *Geleneksel Türk Tiyatrosu Köylü ve Halk Tiyatrosu Geleneği*, 476.

Züğürt olduğu zamanlarda vardır. Bu tip durumlarda ise yine bir iş arayışında ya da iş erbabı değildir. Genç ve yakışıklı oluşu ve kadınları kendine âşık etmekteki hünerlerinin bir ikramı olarak, ayartmayı başardığı kadınların parasını yemenin bir yolunu bulmuştur. Her iki ihtimalde de başkalarının kazancı üzerinde asalak geçinen Çelebi, kolay elde ettiği geliri kolayca harcar, hesabını bilmez, savurgandır.

Onun en belirgin zaafı kadınlara olan düşkünlüğüdür. Elinde çiçek demeti ile dolaşır, kadınlara süslü ve iltifatlı laflar ile methiyeler dizer. Çağında “*Sefih Çelebi*” ya da “*Zenpare Çelebi*” olarak bilinen çapkın gençlerin temsilcisidir. Eğlence vaz geçilmezidir. Şiir okumayı gezmeyi ve gönül eğlendirmeyi çok sever.²⁴²



Resim 2.18 Çelebi

²⁴² And, *Geleneksel Türk Tiyatrosu Köylü ve Halk Tiyatrosu Geleneği*, 477.

Gönül işlerinde usta olan ve aynı anda birçok kadını kendine âşık etmeyi başarabilse de bu durumu kısa sürede ortaya çıkan Çelebi tam bir vefasız âşiktir. Kadınlara karşı oldukça katı yürekli ve bencildir. Onların ağlamalarına, sızlanmalarına, yalvarmalarına karşın oldukça kayıtsız ve acımasızdır. Gönül işlerindeki dolantılarında o kadar başarılıdır ki hiçbir durum onu kadınların gözünde değersizleştirmez. Her ne kadar birçok kişiyi aynı vaatler ile kandırdığı, hepsine aynı aşk destanlarını yazdığı açığa çıkıp zor durumda kalsa da kadınlar onu paylaşamazlar.

Çelebi şık giyimi ile dikkat çeker. Avrupalı bir giyim tarzı vardır. Redingot ceket, setre pantolon, yelek ve boyun bağı bağlar. Ekose desenli pelerinli bir paltosu vardır. Başlık olarak fes kullanır. Rujan parlak kundura giyer bazen de tıpkı Zenneler de olduğu gibi lüks elbisesinin altına eski yırtık bir ayakkabı giyer. Eski ayakkabıları ile izleyende gösterişli, fiyakalı haline tezat ve şaşkınlık uyandırır. Elinde kadınlara sallamak için yelpaze, çiçek demeti, baston ve şemsiye taşıdığı olur.²⁴³



Resim 2.19 Çelebi

²⁴³ And, *Geleneksel Türk Tiyatrosu Köylü ve Halk Tiyatrosu Geleneği*, 477.

2.3.2.5. KABADAYILAR

Kabadayı tipleri hem Karagözde hem de Ortaoyununda 16.yy da görülmeye başlanmış kesin biçimine 19. ve 20.yy da ulaşmıştır. Kabadayılar oyunlarda Tuzsuz Deli Bekir, Külhan Beyi, Efe, Matiz, Sarhoş gibi isimlerle yer alırlar. Yeniçeri Ocaklarının 16.yy da sokaklarda zorbalık yapması sonucunda sokaktaki kabadayıların oyuna dâhil edildiği söylemi ve yine Evliya Çelebi'nin Seyahatnamesinde yer alan bir bilgiye göre ünlü bir sarhoş olan *Bekri Mustafa* adında birinin perdede gerçek bir kişiden esinle yer aldığı söylemi bu görüşü güçlü kılar. Cevdet Kudret "*Bekri*" adının "*Bekir'e*" dönüşmüş olma ihtimalini dikkate alarak Tuzsuz Deli Bekir tipinin kökeni olabileceğini ifade eder.²⁴⁴

Kabadayılar sahneye bir elinde içki şişesi diğer eli kamasında naralar atarak gelir, çoğu kez oyunlarda bir çözüm ya da sonuca bağlama işini üstlenirler. Karmaşaların en çıkılmaz durumunda ortaya çıkarak sözde düzeni sağlarlar. Kendi yaşam tarzlarında kendilerince koydukları "*raconları*" (kuralları) vardır. Aksi durumda hareket emek kabadayıların şanına ve delikanlılığına yakışmaz. Büyük bir gururla tutuştukları kavgaları anlatırlar. Efe on beş kişiyi bir tokatla devirmiştir. Her zaman herkesle dövüşmeye hazır "*Tuzsuz Deli Bekir*" adam öldürmede elinin hafif olmasıyla övünür. Öldürmek üzerine tuhaf fikirler sunan "*Matiz*" babasını bile doğramış, 999 kişinin kanına girmiş bu sayıyı 1000 yapmanın aceleciliği içinde korku verir, övünür. Oldukça iyilikseverdir, dişi ağrıyan adamın ağrısına üzülür, ağrısından kurtulsun diye kafasını kestiğini söyler, bir bakıma üstü kapalı korku vermiştir. Bıyık burup, yere tüküren "*Külhanbeyi*" kendine has bir tavır sergiler. Mesleği tulumbacıdır, mani söyler, argo konuşur. Fesini yan takar, yan yan yalpa vurarak, nara atarak yürümesi "*Külhanbeyi yürüyüşü*" olarak bilinir. Külhan Beyi Kafiyeli uyaklı cümleler kurup maniler okur. Oyunlarda Yanbastı Ali, Gevşek Mehmet gibi adları vardır. Heceleri uzatıp, kelimeleri çekerek konuşur.

Kabadayılar fesleri yan takılı, sivri burun, topuklu kunduraları, ellerinde tespihleri, bağı açık beyaz gömlekleri ile ceket omuzda yarı sarhoş, bazen de zilzurna ayakta duramayan ama yine de şeklini korumaya gayretli Ortaoyununun en renkli tiplerindendir.²⁴⁵ Efe ve Zeybek ege bölgesine ait geleneksel kıyafetler giyer. Tuzsuz Deli

²⁴⁴ Kudret, *Karagöz*, Cilt 1, s. 23.

²⁴⁵ And, *Geleneksel Türk Tiyatrosu Köylü ve Halk Tiyatrosu Geleneği*, 484.

Bekir ve Külhan Beyi yakasız ipek mintan giyer ve göğüslerine kadar düğmeleri açıktır. Bellerinde kuşakları ve kuşaklarına takılı hançerleri vardır. Başlarındaki sarıkların özensiz bir sarılımı vardır. Yelek ya da ceketleri omuzlarında asılı durur. Genellikle gömleklerinin kolları dirseğe kadar içe çevriktir. Ellerinde bazen 33 lük tespih bazen de tek çeki tespih eksik olmaz. Ayakkabıları yumurta topuktur ve topuklarına basılarak giyerler.



Resim 2.20 Geleneksel kıyafetleri ile kabadayılar.

Külhan Beyi (*Hayali Ali Bey*)

Tuzsuz Deli Bekir (*Meddah Kadri Bey*)

2.3.2.6. DİĞER OYUN KİŞİLERİ

Geleneksel Türk Tiyatrosunda Ortaoyununun da çok çeşit ve sayıda oyun kişisi kaynaklarda mevcuttur. Daha öncede değindiğimiz, kendi sosyal statüleri ve yerel özelliklerinden hareketle, bu özelliklerinin abartılı bir şekilde oyun kişisinde yansıtılması ile tipleştirilmiş bu oyun kişilerinden eksen oyun kişileri haricinde olan oyun kişilerini belirli sınıflar ile gruplandırmıştık.

Oyun kişilerinin özellikleri doğup büyüdüğü yerin insan özellikleri, yöresel alışkanlıkları, coğrafi konumu ve yaşam koşulları gibi unsurlar göz önüne alınarak oyun kişisinde bir araya toparlanmış ve bu oyun kişileri bu özelliklerinin yanı sıra kendi yörelerinin ezgileri dansları ile desteklenerek karakterize edilmiştir.

Bu tipllemelerden biri olan “Laz” tiplemesi yaşadığı ve geldiği yer olan Karadeniz bölgesindeki insanların en abartılı özelliklerini taşır. Muhtemelen bir gemisi vardır Ve bu gemi ile yörede çok yetişen fındık ve tütün taşımaktadır. Yine yaptığı işte bu mantıkta fındık ya da tütün tüccarlığıdır. Hemşinli Hayrettin ya da Çopur Mehmet olarak adlandırılır. Yöresel şivesi ile oldukça geveze ve çok konuşan, konuştuğu zamanda yine yöre insanının özelliklerinden esinle hızlı hızlı konuşan biridir. Öyle ki karşısındakine bir soru sorduğunda daha cevap dahi almadan ardı ardına kendi sorusuna kendi cevap vererek karşısındakine konuşma fırsatı dahi tanımaz. Bu konuşma tek bir soru ile başlayıp “*nereli sun, oni sorayrum. Of’li misun, Ünye’limisun, Fatsa’li misun? Of’li isen çöyli misun şehirli misun, çöyli isen çimlerdensun, şehirli isen hangi mahellesindensun...*”²⁴⁶ diye devam edip bitmek bilmeyen bir hale dönüşüp hızlı hızlı onun ağzında dolaşırken çoğu kez sahnede bulunan Pişekâr veya Kavuklu onun ağzını kapatmak zorunda kalır. Karadeniz’in yöresel kıyafetleri ile sahnede görünür. Dizlerinin boyunda kırımlı entari, ağsız şalvar ya da zıpka giyer. Başlığı yine Karadeniz yöresine ait püsküllü bir sarıktır.

Yine İran ya da Azerbaycan’dan gelen “Acem” tiplemesi, zengin ve eli bol biridir. Meydana gelirken zurna isfahani çalmaya başlar. Halı tüccarı, antikacı, tömbekici veya tefeci gibi işler yapar. Adı Cabbar Ağa, Hüseyin Kehvari Tebrizi, Gaffar Ağa, antikacı Mirza gibi yöresini anımsatıcı nitelikler taşır. Eğlenceye, zevk ve sefaya düşkündür ve bu tip eğlenceleri yaparken oldukça eli bol cömert davranır. Abartılı ve çok yalan söyler.

²⁴⁶ And, *Geleneksel Türk Tiyatrosu Köylü ve Halk Tiyatrosu Geleneği*, s. 479.

Pehlivanlığı ile övünürken İran’da güreştiği pehlivani serçe parmağı ile Bursa’ya kadar yollamıştır. Elinde üç çeki tespih, beyaz mintan, beyaz kuşak, dizine kadar şal entari, başında acem papağı, omuzunda asılı bir atkı ve sırtında siyah bir cüppesi vardır.²⁴⁷



Resim 2.21 Acem, Laz

Laz (Sait Bey)

Acem (Sait Bey)

Açkı türküsü “*dağlar, dağlar yüce dağlar*” ya da “*Alişimin Gözleri kare*” diye başlayınca zurnada çıtak havası çalar ve palanga ya “Rumelili” ya da “Muhacir” çıkar. İstanbullulara muhallebici der, pehlivandır ve pehlivanlığı ile övünür. Herkesle güreşmeyi kendine yediremese de yenilince mızıldanmaya başlar. Şiveleri yine diğer tüm tipler gibi yörelerinden gelir. Her sözün başına “*A be ahretlik*” getirir. Yakasız mintan

²⁴⁷ A.g.e., 480

dizden paçaya daralan yan dikişli nakışlı pantolonu, göğsü nakışlı cepkeni ve başında çuhadan yapılmış bir külahlı vardır.²⁴⁸

Her oyun kişisi kendi özelliğini devam ettirir, “Arnavut” sahnede göründü mü açkı dansı “sitro” dur. Ortaoyununda çok rastlanan bir oyun kişisidir. Mert ve dürüsttür ancak sayı sayamayacak kadar da cahildir. Adam öldürmek olağan işlerdir onun için. Silahına davranır, kabadayılık eder ancak sıkıya gelince hemen kaçmıştır. Çabuk öfkelenir ancak alttan alınca hemen yumuşar. Hayvancılık, bahçıvanlık ya da bostan işleri gibi köy işleri ile uğraşır. Oyunlarda adı Zeynel ağa, Ali Kettan gibi isimlerdir. Beyaz çoban gömleği, kırmızı tozluk, kırmızı cepken giyinir. Elinde bir sopası belinde kaması vardır. Bazen fistan ve tozluk yerine beyaz potur giyinir.²⁴⁹



Resim 2.22 Rumelili, Arnavut

Rumelili (Meddah Tahsin Efendi)

Arnavut (Ressay Muazzez Bey)

²⁴⁸ And, *Geleneksel Türk Tiyatrosu Köylü ve Halk Tiyatrosu Geleneği*, 480.

²⁴⁹ And, *Geleneksel Türk Tiyatrosu Köylü ve Halk Tiyatrosu Geleneği*, 481.

Oyunlarda Arap tipleri genellikle Suriye, Şam, Beyrut, Halep gibi Arabistan yörelerinden gelmiştir. Mesleği hurmacı, Mekke kınası tüccarlığı, deve tüccarlığı gibi işlerdir. Oyunlarda Hacı Fıfış, Hacı Fitol, Hacı Kandil gibi adlarla yer alır. Beyaz ehlama Arap kıyafetleri ile sahnededir. Ortaoyununda polka kadril gibi müziklerle sahneye gelen Frenk ve Rum tipleri genellikle Çingene'den bozma "Balama" olarak adlandırılır. Balama eczacı, doktor, meyhaneci gibi meslekleri yapmaktadır. Giyimi alaca renklerden oluşan arkası yırtmaçlı Frenk paltosu ve büyük yakalı bir gömlek içinde de yeleği vardır. Uzun bir kravat takar, damalı dar paça pantolon giyer, sivri burun ayakkabıları ve elinde bastonu bulunur.²⁵⁰

12



Resim 2.23 Arap, Frenk

Arap (Hayali Şefik Bey)

Balama (Siret Bey)

²⁵⁰ And, *Geleneksel Türk Tiyatrosu Köylü ve Halk Tiyatrosu Geleneği*, 482-483.

Bir başka Anadolu'dan gelen “*Kayserili*” tiplemesi ise büyük kentte yaşamaya henüz alışmıştır. Ama kendince bu dünyada yaşama standardını kurnazlığı ile güçlendirmiş ve işlerini yoluna koymuştur. Kurnazlığı ile övünür. Onun yöresel dansı kaşık oyunudur. O tam bir pazarlamacı ve tüccardır. Yörenin meşhur yiyecekleri pastırmacı, sucukçu olduğu gibi yağcı, nakkaş, bakkal gibi her meslek gurubundan her türlü işi yapabilir ve tabiri ile “*külyutmaz*” açıkgozlüdür. Memleketinden kalma takma adı ise “*Suya Batmaz*” dır. Kırmızı şalvar, yollu mintan, yazma çevrili fes, nakışlı yün çorapları ile yöresinin bir portresidir. Renkli kişilikleri ile “*Eğimli*” kasaptır, “*Kastamonulu*” uzun boyu ile oduncu, elinde Tevrat ile sahneye etrafına okuyup üfleyerek gelen, pazarlıkta inatçı “*Yahudi*” sarraf, eskici ya da tefecidir.²⁵¹



Resim 2.24 Yahudi, Ermeni

Yahudi (Ressam Muazzez Bey)

Ermeni (Meddah Kadri Bey)

²⁵¹ And, *Geleneksel Türk Tiyatrosu Köylü ve Halk Tiyatrosu Geleneği*, 475-483.

DEĞERLENDİRME VE SONUÇ

Halk tiyatrosunun birer ürünü olan Commedia Dell'arte ve Ortaoyunu, her ne kadar biçimsel olarak benzer özellikler gösterse de, birbirinden farklı iki geleneksel tiyatro biçimidir. Benzer özellikler gösteren bu iki farklı oyun türünün en önemli ortak özelliklerinden birisi doğaçlamadır. Her iki oyun türünün yazılı metne dayanmayışı çalışma açısından malzeme ve kaynak sıkıntısı yaratmıştır. Bu yüzden çalışmanın kuramsal çerçevesi her iki alanda daha önce yapılmış kaynakların taranması ve bu kaynaklar üzerinden bir karşılaştırmanın yapılmasıyla şekillenmiştir. Çalışmada günümüze ulaşan kısıtlı metinlerden ve gerek duyuldukça görsel malzemeden de yararlanılarak konuya ilişkin çözümlenmeler desteklenmeye çalışılmıştır.

Özellikle Geleneksel Türk Tiyatrosuna ilişkin olarak yapılan kaynak taraması gösterir ki, bu alanda, özellikle türlerin kökenine dair yapılan kuramsal çalışmalar çok sınırlıdır. Bunun başlıca sebebi Geleneksel Türk Tiyatrosunun Kökenine dair kesin bir tanının konulamayıdır. Osmanlı döneminde kullanılan Arap alfabesinden, Cumhuriyet döneminde Latin alfabeye geçilmesi, kaynak okumasını zorlaştırır. Bu durum günümüzde türün kökenine dair araştırmaları kısıtlamaktadır. Yapılmış olan tüm kuramsal araştırmalar, belli başlı birkaç Osmanlıca eserden ibaret, çok kısıtlı kaynaklara dayanır. Köken araştırmasına dair yapılan yeni nesil araştırmaların hepsi aynı yazara dayanan söylemlerden hareket etmiş, aynı kaynakları incelemiş ve farklı hiçbir araştırmaya ya da kaynağa değinmemiştir. Bu kaynaklar da dönemin birkaç gezgini, Evliya Çelebi, sayısı onu geçmeyen birkaç yazarın ara bölümleri ve yine birkaç sür nameden, minyatür resimden ibarettir. Oysa Osmanlı Kütüphanesi (*her ne kadar çoğu eser İngiltere'de Londra merkez kütüphanesinde olsa da*) oldukça geniş çeşitli eserlere maliktir. Yapılan araştırmaların çoğu, yine türlerin kesin biçimini aldığı 19. yüzyıla dayanır. Daha geniş kapsamlı bir tarama ve çeviri ile türün kökenine dair net bir araştırmanın yapılması gerekmektedir.

Araştırma boyunca fark edilen başka önemli bir detay ise; ülkemizin batılı tarzda yazılı metne dayalı tiyatro türüne geçmesiyle birlikte, geleneksel tiyatromuza yeterli önemin verilmediğinin görülmesidir. Geleneksel Türk Tiyatrosu, Tanzimat'la başlayan batı tarzı Türk Tiyatrosunun da etkisi ile tam olarak yerleşik bir yapıya ulaşamamış ve neredeyse tamamen unutulmaya terk edilmiştir. Tanzimat'la başlayan batılılaşma

hareketi bu formun da değişmesini zorunlu kılarak tarihin “*tozlu sayfalarında*” veya “*müzelik bir sanat*” olarak kalmasına neden olmuştur. Oysa İtalyan Halk Tiyatrosu’nun ürünü olan Commedia Dell’arte, çağdaş İtalyan Tiyatrosu’yla daha sağlıklı ve kopuk olmayan bir ilişki kurmayı başarmıştır. Bunun en güçlü örneği Nobel ödüllü İtalyan yazar ve oyuncu Dario Fo’dur. Bilindiği gibi Dario Fo, geleneksel İtalyan tiyatrosu özelliklerini çağdaş oyunculuk anlayışıyla buluşturmaya başarmış önemli bir tiyatro adamıdır. Yapılan çalışmalar sonucunda Commedia Dell’arte çağdaş bir forma ulaşmayı başarmıştır. Elbette burada öne sürülen bu argüman daha başka bir çalışmanın kapsamı alanında düşünülecek bir tartışmadır. Ancak buradaki yaklaşım çağdaş Türk Tiyatrosu’nun, Geleneksel Tiyatromuzla kurmasını umduğumuz bağın bir temennisi olarak bulunmaktadır.

Mutlak surette her toplum; kendi yaşam biçimi, yaşadıkları coğrafya, gelenekleri ve inançları ile paralel olarak nesnelere yüklediği anlamlar, ahlaki tutumlar, sosyal sınıflar, alışkanlıklar bakımından kendi içerisinde bir özgünlük içermektedir. Tarih boyunca farklı sosyal ve ekonomik coğrafyalarda şekillenmiş olan kültürel sistemler birbirlerini etkilemiş ve birbirlerinden etkilenmişlerdir. Devletlerin topraklarını genişletmek adına verdikleri savaşlar, zorunlu göçler ve ticaret girişimleri gibi hareketlilikleri; insanların birbirleri ile isteyerek ya da istemeden ilişki içerisine girmelerine neden olmuştur. Elbette bu tür karşılıklı ilişkilerde bağımsız, kendi içine kapalı bir kültürel sistem düşünülemez.

Kuşkusuz ki; kültürel tutumlar ve kültürler arasındaki bu etkileşim; sanattan edebiyata, yaşam biçiminden toplum kurallarına kadar, her alanda etkisini göstermiş ve toplumlar arasında kendi kültürleri ile kaynaşıp değişimlere uğrayarak, yeni biçimlerin var olmasına sebebiyet vermiştir. Ancak araştırmalar sonucunda benzerliklere bakılınca, her iki oyun türü de birbirini etkilemiş olabileceği gibi hangi türün diğerini etkilediği söylemekte mümkün değildir. İki tür arasındaki etkileşimlerde Ortaoyununun Commedia Dell’arte den etkilendiği ve taklit olarak ortaya çıktığı söylemleri tamamen altı doldurulamamış bir var sayımdır.

Bu noktadan hareketle Geleneksel Türk Tiyatrosu da tarihsel evrimi içerisinde yakın coğrafyalardaki kültürlerden etkilenmiş olabilir. Ancak bu etkileşim; kendi kültürel değerlerimizin yozlaşması veya yeterli kaynaklara dayanmadan sadece “*kendi kültür mirasımızı küçük görme*” saplantısı ile söylenen “*Ortaoyununun Commedia Dell’arte*

Tiyatrosu'nun bir taklidi" olduğu savının doğruluğu anlamını taşımaz. Gerek Osmanlı İmparatorluğu'nun geniş bir coğrafyaya yayılmış olması gerek Anadolu'da farklı etnik kökenden oluşan insan topluluklarının çok sayıdaki çeşitliliği bu kültürel alış-verişi kaçınılmaz kılmıştır. Tüm bu etkileşimlere ve benzer yapılara rağmen iki oyun türü de birbirinden oldukça farklı özgün bir kimliğe sahiptir. Her iki tiyatro türü arasındaki benzerlikte ancak yakın coğrafyalarda yaşanmışlıkların sonucu olarak değerlendirilebilir.

Her iki oyun türünün ortaya çıkış tarihleri net bir şekilde belirgin olmasa da Commedia Dell'arte'nin 1500-1550 yılları arasında ortaya çıktığı hemen tüm kuramcılar tarafından kabul görmüştür. Ortaoyunu ise Karagöz ile yakın bir ilişki içerisinde olması sebebi ile bu iki türün aynı yıllarda ortaya çıkmış olma ihtimalini güçlendirir. Ortaoyununun birçok kaynakta yer alan I. Bayezid döneminde (1389-1402) ortaya çıkmış olma ihtimalide güçlü bir olasılıktır. I. Bayezid döneminde saraylarda dramatik türden gösteriler yapan Çeng takımlarının varlığını kaynaklardan bilmekteyiz. Çalışmada Ortaoyununun kökenine dair yapılan incelemeler de rastlanan "Çeng" kelimesinin komedi oyuncularının anlamının da olduğu eski sözlüklerde mevcuttur. Dolayısıyla Ortaoyununun kökeninin "Çeng" oyunlarına, I. Bayezid dönemine dayandığını ve Commedia Dell'arte oyunlarından çok daha eski bir tarihe uzandığını söylemek mümkündür.

Commedia Dell'arte tiyatrosunun ortaya çıkışına etken olarak kabul edilen, 1453 yılında Konstantinopolis'in düşmesi ile batıya göç eden, Bizans mim oyuncularından geliştiği, Roma Mimusu ile Atellan Farsı özellikleri gösterdiği savı, çalışmada da yer aldığı gibi birçok kuramcı tarafından kabul görmüştür. Daha öncede değindiğimiz üzere Osmanlı, ele geçirdiği topraklarda halkın yerleşik düzenine bir yaptırım uygulamamış aksine her milletten ve inançtan insan topluluklarına yaşam hakkı tanıyarak çok milletli ve çeşitli inançlara sahip bir toplum halini almıştır. Bilindiği üzere 1453 yılında İstanbul'un fethi ile Fatih Sultan Mehmet'in yayınladığı ve yeniçağın başlangıcı olarak kabul edilen ferman, İstanbul'da yaşayan halka mal ve can güvenliği tanımış ve kimseyi göç etmek için zorlamamıştır. Bu noktadan hareketle; İstanbul'dan batıya göç ederek Commedia Dell'arte tiyatrosunun kökenini oluşturan Bizans mim oyuncularını, aynı oranda Osmanlı toplumunda da yerleşik düzende yaşamını sürdürmüştür. Dolayısıyla, batıya göç etmek yerine İstanbul'da kalmayı tercih eden Mim oyuncularının, I. Bayezid döneminden kalan Çeng oyunlarına etki ederek Ortaoyununun ilk evrelerinin oluşumuna sebep

oldukları varsayılabilir. Üstelik bu ihtimal Commedia Dell'arte oyunundan ortaya çıktığı savından daha da güçlü bir ihtimal olabilir. Yine coğrafi açıdan da bakılacak olursa, Osmanlı İmparatorluğu ile Bizans İmparatorluğu fetih öncesinde de sınır halinde yaşamıştır. Bu komşuluk ilişkisi içerisinde iki toplum arasındaki etkileşimin, fetihden daha önceki yüzyıllarda başlamış olma ihtimalini de güçlendirir. Özellikle Ortaoyununun oynandığı sahne yapısı, antik Roma'da görülen *Arena Sahne* ile neredeyse bire bir aynı mantıktadır.

Yine her iki halk geleneği, ortaya çıktıkları yüzyıllarda toplumdaki sosyal ve ekonomik yapılardan doğan farklılıklar ile birbirinden ayrılır. Öyle ki inançlar ve gelenekler her iki oyun türünde de (özellikle gelenekler) keskin bir biçimde yer alır. Çünkü bir tarafta doğu Osmanlı toplumu diğer tarafta ise batı İtalyan toplumu söz konusudur. İki toplum arasındaki en belirgin fark inanç farkıdır. Bir tarafta çoğunluğu Hristiyan olan Avrupa halkı diğer tarafta ise çoğunluğu Müslümanlardan oluşan Osmanlı halkı yer alır. Bir tarafta halk içerisinde keskin sınıfsal farklılıklar ve efendi köle ilişkisi gibi toplumsal statüler yer alırken diğer tarafta sosyal sınıflandırmalar, etnik kimlik ve saray halk ilişkisi üzerinden işlenir. Kölelik ve burjuvazi gibi sosyal sınıflara Osmanlıda rastlanmaz. Bir bakıma Müslümanlıktan gelen, üstünlüğün ancak takva ile olacağı inancının getirisi olarak insanlar arasındaki ayrışım, Osmanlıda bu düzlemde değildir. Her iki oyun türü bu sınıfsal farklılıkların izleri ile konular edinir.

İtalyan Halk Tiyatrosunun bir geleneği olan Commedia Dell'arte ortaçağ Avrupa'sından henüz çıkmış, baskıcı kilise yönetiminden (*tamamı ile kurtulamasa da*) henüz kurtulmuş bir toplumsal yapı içerisinde şekil almıştır. Baskıcı kilise yapısının etkisinden henüz kurtulan halkın var ettiği Commedia Dell'arte oyunlarında, bu sosyal yapının izlerine rastlamak mümkündür. Toplum içerisindeki sınıfsal farklılıklar ve efendi köle ilişkisi, oyunların adeta ana omurgasını oluşturur. Yine aynı dönemde Avrupa'daki kıtlık ve sefaletin yanı sıra salgın hastalıklar da oyunların konularına yansımıştır. Oyunlarda sürekli açlık, hastalıklar ve sınıfsal farklılıklar konu edilmiştir. Öte yandan Ortaoyununda konular, Osmanlıda farklı etnik kökenlerin bir arada yaşamasından hareketle bir mahalle olgusu içerisinde geçer. Ortaoyununda efendi ve köle diye bir kavrama rastlanmaz. Ortaoyunu; gerek mekân kurgulaması, gerek kişileştirme, gerekse içerdiği toplumsal ve siyasal eleştiri boyutuyla bizlere bir Osmanlı panoraması çizer.

Osmanlı toplumundaki “mahalle” olgusu, etnik kimlik ve saray kopukluğu, bu oyunların hemen hepsinde tekrarlanan önemli olgulardır.

İnanç yapısına paralel olarak göze çarpan bir başka konu ise, günah ve ayıp olarak değerlendirilen *eğlence* kavramına, toplumsal bakış açısıdır. Bir tarafta bu bakış açısında yaşayan, çoğunluğu Müslüman bir toplum olan Osmanlı halkı, diğer yanda karnaval kültüründen gelen ve eğlenceye daha ılımlı bir yaklaşım içerisinde olan Hıristiyanlık inancı söz konusudur. Dolayısıyla Osmanlı toplumunda günah addedilen eğlence ve oyun kültürü, batılının geleneklerinde ve kültüründe var olan bir durumdur. Osmanlı da ise eğlence, toplum baskısının bir sonucu olarak, daha çok kapalı kapılar ardında gerçekleştirilir. İki oyun türünde rastlanan eğlenceler de bu merkezde cereyan eder.

Dini inanç ve geleneklerden dolayı Osmanlıda, dolayısıyla Ortaoyununda, baskıcı bir toplumsal yapı göze çarpar. İtalyan geleneğinden gelen Commedia Dell'arte oyunlarında rastlanan toplumsal baskı daha ılımlıdır. Çünkü her iki toplumun kültürel yaşam biçimi, öteden beri süregelen inanç ve gelenekleri birbirinden oldukça farklıdır. Karnaval geleneğinde batı toplumu, şenlikler düzenleyip eğlenceler tertip ederken kadın erkek bir arada bu festivallerde yer alır. Batılının hayatında, bir bakıma kamusal alan olarak değerlendirebileceğimiz bir meydan kültürü vardır. Osmanlıda kamusal alan olarak bir meydan olgusuna da rastlanamadığı gibi kamusal alanda kadına da yer yoktur. Bu sebepten Ortaoyunu bir mahalle ortamında geçer. Hatta Osmanlıda neredeyse kamusal alan diye bir kavram yoktur. Bir bakıma Osmanlıda kamusal alan mahalleden ibarettir. Dönemleri itibari ile Batı geleneğinde kamusal alanda kadın ve erkek bir arada yiyip içerken ve eğlenirken Osmanlı toplumunda bu durum haremlik-selamlık olarak şekillenir. Hane içerisinde dahi bu haremlik selamlık durum söz konusudur. Düğün, kına, sünnet gibi şenlikler de kadınlar ve erkekler için ayrı eğlenceler tertip edilir. Öyle ki sofralar dahi ayrıdır.

Bu bakış açısı oyunlarda bir bakıma Kadına bakış açısını da belirler. Commedia Dell'arte oyunlarında kadınların sahnede rol aldığı gözlenirken, Ortaoyununda sahnede kadın oyuncuya rastlanmaz ve sadece kadının taklidi söz konusudur. Oyunlarda kadın rollerini kadın kılığına giren Zenne adı verilen erkekler oynar. Hatta izleyiciler arasında bile bu ayırım söz konusudur. Kamusal alan olarak nitelendirilen Pazar yerlerinde Commedia Dell'arte oyunlarını kadın ve erkekler karışık vaziyette ve aynı açık saçık

kelimeler ile izlerken, Ortaoyununda seyir yerleri bile kadın ve erkekler için ayrıdır. Ortaoyununda kadın; tüm toplum kurallarını çiğneyen, hafifmeşrep, sadakatsiz ve tüm çarpık yönleri ile işlenmiştir. Buna karşın Commedia Dell'arte oyunlarında kadınlar sahneye çıkması kötü karşılanmaz. Genellikle âşık rollerinde görünen kadınlar çarpık ya da olumsuz bir çizgide işlenmemiştir. Osmanlı döneminden kadının kamusal alanda görünürlük kazanması 19. Yüzyılın sonlarında var olmaya başlar.

Yine cinsel içerikli konular Commedia Dell'arte oyunlarında açık bir şekilde işlenirken Ortaoyununda bu durum çok nadirdir, olsa bile oldukça imalı bir anlatım ile söz konusudur. Açık saçıklık her iki oyun türünde de gözlemlenir. Ancak Ortaoyununda bu durum Commedia Dell'arte ve Karagöz oyunlarına oranla daha ılımlı bir biçimde yer alır. Açık saçık kaba dil Ortaoyununda yer almazken, kahvehanelerde erkekler için oynanan Karagöz oyunlarında bu açık saçık kaba dil fazlası ile yer alır.

İki oyun türünde de taslak bir metin üzerinden, doğaçlamaya dayalı bir yapı görülür. Commedia Dell'arte de oyuncular taslak metinlerden oluşan belli başlı konuları sahnede doğaçlayarak oynar. Ortaoyunu ise genellikle Karagöz oyunları ile aynı konuları işlemiştir. Yine Ortaoyunu da belli başlı eksen konuların sahnede doğaçlaması ile oynanır. Her iki oyun türünde de seyirci ile sahne arasında bir iletişim söz konusudur. Ancak seyircinin oyuna müdahalesine Ortaoyunu kısmen açıkken Commedia Dell'arte oyunları tamamen açıktır. İzleyici ile doğrudan iletişim kuran oyuncular; anlık olarak rollerini de yorumlayarak oyunların ana ekseninden kopmadan oyunu kotarmak konusunda uzmandırlar. Commedia Dell'arte oyunlarında doğaçlamanın dozu kaçınca, oyunların anlamlarında da ciddi deformasyonlar görülmüştür. Ancak doğaçlama, Ortaoyununda, Commedia Dell'arte ye göre daha olumlu kullanılmıştır. Ortaoyunu bu bakımdan daha çok metinli tiyatroya yakınlık gösterse de, yine de oyuncunun sahnede sadık kaldığı bir dramatik metin söz konusu değildir. Ortaoyununda oyuncular doğaçlamalarını yaparken ana konuyu saptırmazlar.

İki tür oyun konuları bakımından farklılıklar gösterir. Commedia Dell'arte oyunlarında tema genellikle gençlerin aşkları yaşlıların buna engel oluşu ve uşakların entrikaları üzerine kuruludur. Ortaoyununda ise ana tema her zaman günlük yaşamın temel sorunlarıdır. Bu açıdan Ortaoyunu daha çok taşlama ve siyasi bir yergi içerir. Aşk gibi iki kişi ya da belirli bir gurup arasında geçen bireysel konuların aksine, Ortaoyununda

toplumsal sorunlar oyunların merkezindedir. Bir bakıma Dell'arte oyunlarındaki dolaylı anlatımın yerine doğrudan anlatımı seçen Ortaoyunu; toplumsal konulara daha ciddi bir yaklaşım sergiler. Ortaoyunlarının hemen hepsinde olay örgüsünü; işsizlik, cehalet, yoksulluk sarayın halka karşı tutumu gibi sorunlar, yine şiddet ve kadın erkek ilişkisi oluşturur. Commedia Dell'arte oyunlarının konularında bu tipten toplumsal meselelere yer verilse de ana konu içerisinde bu sorunsallar yan temayı oluşturmaktadır. Buna karşın aşk çıkmazları gibi konular da Ortaoyununda yan tema olarak yer alır.

Commedia Dell'arte oyunları direk ana konu ile başlarken Ortaoyununda asıl oyun bölümünden önce ön oyun niteliğinde bölümler vardır. Commedia Dell'arte oyunlarında yer alan ara sözsüz oyunlar (lazziler) Ortaoyununda görülmez. Ortaoyunu konunun akışı ve işleyişi açısından daha bütünsel bir yapı içerisinde yer alır. Dell'arte geleneğinde ise oyuncu sahnede izleyenlerin sıkıldığını hissettiği anda bu lazzilere başvurur ve oyunun konusu bir anda dağılır.

Yine her iki türde de konular dolantılı şekillerde işlenerek komik unsur oluşturulur. Commedia Dell'arte oyunlarında abartı, harekete dayalı olmasına karşın; Ortaoyununda söze dayalı ironi ön plana çıkar. Komik unsur Commedia Dell'arte oyunlarında söze dayalı olarak görülmesine rağmen, daha çok hal komiği, durum komiği şeklinde oluşurken Ortaoyununda komik unsur en çok söze dayalıdır. Öyle ki diğer adı "*Meydan-ı Sühan*" olan Ortaoyunu söz meydanıdır. Ortaoyunu eylem ve dolantı oyunu olmasının yanı sıra, oyunda karşıt oyun kişilerinin, birbirlerinin dediklerini sürekli yanlış anlamaları ve bundan çıkan manalar ile özgün bir dile sahiptir. Oyuncuların sahne üzerinde birbirleri ile laf dalaşına girerek atışmaları, birinin söylediği cümleye aynı tartım ve uyak ile diğerinin verdiği cevap, (doğaçlama olmasına rağmen) oldukça edebi ve ustaca bir söyleşmedir. Oyuncuların birbirini alt etmek adına tuttuğu bu laf cambazlıkları yine Ortaoyununa özgün bir oyunculuk anlayışı, aynı zamanda dil ve tavır özelliğidir.

Commedia Dell'arte de bu söz ustalığına karşın bedensel bir anlatım söz konusudur. Belki de Dell'arte geleneğinin en usta yapısı, oyunlarda yer alan bu fiziksel anlatımlardır. Öyle ki oyunlar belirli bir yapıya ulaştıktan sonra, bu fiziksel anlatılar iyice artarak oyunlarda çoğalmış ve adeta sözün önüne geçmiştir. Bu bedensel anlatım şekli kendinden yüzlerce yıl sonrasında var olan sinema filmlerine etki etmiş ve Charlie Chaplin'in filmlerine esin kaynağı olmuştur. Her ne kadar hokkabazlık gibi değişik akrobatik

hareketler Ortaoyununda görülse de Commedia Dell'arte oyunlarında gözlenen fiziksel anlatımın karşılığı değildir. Ortaoyununda ki akrobatik hareketler her hangi bir anlatımı olmayan, ancak bir takım hünerlerin sergilenmesinden ibarettir. Buna örnek olarak Ortaoyununda Kavuklu ya da diğer oyun kişilerinin basit şekillerde pabuç sektirmek gibi değişik hünerlerini sergilendiği gözlenir. Normal oyun kişilerine ek olarak Hokkabazların olduğu oyunlarda bu durum, belli sahnelerde izleyiciyi eğlendirmek amacı ile ya da oyun öncesi oyunu bekleyenlerin sıkılmaması için kullanılmıştır.

Ortaoyunu ve Commedia Dell'arte oyunlarının, oynandığı alanlar aynı olsa da sahne düzenleri açısından farklılıkları bulunur. Her iki türde açık havada yer yer de kapalı mekânlarda oynanır. Seyirciler Commedia Dell'arte oyunlarını sahnenin üç kenarına dizilerek izler. Oyun yerinin bir yükseltiden oluşması ve yine seyirciye dönük olması çerçeve sahne mantığına daha yakın bir özelliكتedir ve günümüzde İtalyan sahne dediğimiz mantığın temelini oluşturur. Commedia Dell'arte de belirli bir yükseklikte kurulan sahnenin arkasına asılan perde kulis olarak kullanılır. Sahnede rolü olmayan oyuncu kulise geçer. Tüm bunlara karşın Ortaoyunu ise çevren sahne mantığındadır. İzleyiciler oyunu alanının dört etrafını çevreleyerek izler. İsmi de anlamı niteliğinde olan Ortaoyunu; "*Temaşa Çayırı*" denilen, izleyici ile arasındaki çizginin yere çakılan kazıklar ile sınırlandırıldığı, oval biçimde hazırlanmış alanlarda, bir yükselti üzerinde değil izleyenler ile aynı zeminde oynanır. Ortaoyunu izleyenlerin çevirdiği alanın yani izleyenlerin Ortasında oynanır. Adını da buradan alır. Her ne kadar Avrupalı ve kısmen yerli kuramcılar Commedia Dell'arte oyunundaki "*Arte*" kelimesinin sesteş olarak "*Orta*" kelimesine dönüşmüş olması üzerinde görüş bildirmiş olsalar da "Ortaoyunu" ismi bile oyunların sahnelenme mantığı ile kurduğu ilişkiden, başlı başına bu görüşü çürütür.

Özellikle oyunların sahnelenmesinde kullanılan bir takım unsurların açık biçim özellikleri taşıması iki türün en yakın benzerliğidir. Ancak açık biçim iki türde farklı şekillerde kullanılmıştır. Örneğin Commedia Dell'arte oyunlarında kullanılan kulis mantığı Ortaoyununda farklıdır. Sandık odası olarak adlandırılan ve oyuncuların hazırlandığı çadırlar kısmen kulis mantığında kullanılır. Sırası ve rolü gelen oyuncu; izleyicilerin önünde, oturduğu iskemleden kalkıp rolüne devam eder, yani Ortaoyununda oyuncular Dell'arte oyunlarının aksine sahneden her rolü bittiğinde çıkmazlar. Bu özellikleri Ortaoyununun tam bir açık biçim özelliğidir. Bir başka örnek ise Commedia

Dell'arte oyunlarında oyuncuların izleyenler ile kurduğu diyaloglar genellikle oyuncuya laf atan izleyici ile oyuncu arasında gecen söz sataşmalarından oluşur. Yer yer anlatıcı formunda oyun hakkında bilgiler verildiği de görülür. Oysa Ortaoyununda Oyuncunun oyunun içerisinden çıkarak izleyenlere olup bitenler hakkında bilgi vermesi, oyunun bir gerekliliği gibidir. Bazen de Pişekâr'ın sahnede olup bitenin bir oyun olduğunu izleyicilere özellikle vurguladığını görürüz.

Karşılaştirmasını yaptığımız iki Halk Tiyatrosu geleneğinin oyun kişileri de benzer ve farklı özellikler gösterir. Ortak noktalardan birisi; ikisinin de oyun kişilerinin kalıplaşmış oyun kişilerinden oluşmasıdır. Her iki oyun anlayışında da zaman, mekân ve konu değişirken oyun kişileri hep aynı isimlerden oluşur. Söz konusu her iki Halk Tiyatrosu türünde görülen özellik; tiplerin her zaman olaylar karşısında beklediğimiz tavrı göstermesidir. Bu bilindik tavırlar seyircinin bu beklentileri hiçbir zaman boşa çıkmaz. Her iki gelenekte de oyun sonunda oyun kişileri kendi kişisel özelliklerinde de değişime uğramazlar. Belirli kusurların tek bir kişide abartılı bir biçimde büyütülerek işlendiği ve oyun sonunda hiçbir değişime uğramadığı benzer kişileştirmeler, Halk Tiyatrosu geleneğinin özelliğidir. Örneğin; Pantalone oyun sonunda cimriliğinin ceremesini çekse de hala cimriliğine devam ederken, savurgan ve uslanmaz bir hovarda olan Çelebi, oyun sonunda ne kadar kötü deneyimler yaşamış olsa da, yine bu huylarına devam etmektedir. Bir sonraki temsilde de bu tipler yine aynı özellikleri ile izleyenlerin karşısındadır.

Yine her iki oyun türünde de oyuncular usta çırak ilişkisi ile yetişir. Ancak Commedia Dell'arte de oyuncuların birçoğu akademik eğitim almış profesyonel denecek oyunculardır. Ve tek işleri oyunculuktur. Buna karşın Ortaoyununun oyuncuları halkın içerisinden amatör kişilerdir. Bunlar meslek hayatları boyunca oyunculđu usta çırak ilişkisi ile geliştirmiş halk tipleridir. Yine Ortaoyunu oyuncuları oyunculđu yanı sıra başka meslekleri de vardır. Ayakkabıcı, kahveci, ressam gibi kendi mesleklerine ek olarak oyunculuk yaparlar. Usta çırak ilişkisi Ortaoyununda daha ciddi gereksinimlere tabidir. Usta icazet vermeden Ortaoyununda oyuncu kendi başına sahneye çıkamaz. Hatta icazet aldıktan sonra da ustasının takibindedir. Öyle ki tekrar sahneden indirmek bile ustasının elindedir. Commedia Dell'arte oyunlarında bir oyuncu meslek hayatı boyunca aynı tipi canlandırır. Örneğin Commedia Dell'arte oyuncusu olan Tiberio Fiorilli seksen yaşına gelmesine rağmen hala sahne aldığı oyunlarda “*Scaramuccia*” tipini canlandırmaya

devam etmekteydi. Ancak Ortaoyununda bu durum kısmen farklılıklar gösterir. Oyuncuların genellikle aynı tipi canlandığı görülse de yer yer başkâtipleri canlandıkları oyunlarda mevcuttur. Yine Ortaoyununda Karagözde olduğu gibi, iki eksen oyun kişisi Kavuklu ve Pişekâr yer alır. Tüm Ortaoyunu daracağı bu iki zıt karakterlerde olan oyuncular üzerine kuruludur. Her oyunda tüm olup bitenler bir bakıma Karagöz ve Kavuklu'nun hikâyesidir. Tüm sosyal yapı, bu eksen oyun kişilerinin etrafında şekillenir. Yine Ortaoyununda sahnede bir yönetmen söz konusudur. Pişekâr oyunun oynandığı esnada, bir yandan da oyunu yönetir. Bu özelliği ile de doğaçlamalar ve oyunda gereksiz uzatımlar Dell'arte oyunlarından daha olumlu kullanılır.

Yine iki oyun türünde görülen oyun kişileri, tip özellikleri ile de birbirinden oldukça farklıdır. Commedia Dell'arte oyunlarındaki tipler günlük hayatta karşılaşılan insan tiplerinden farklıdır. Commedia Dell'arte'nin oyun kişileri başka oyun türlerinde gözlenen alışıla gelmiş tiplerden de farklıdır. Ne masum kız, iyi, kötü, kurnaz uşak gibi melodram tiplerine ne de zengin, fakir, asker, köylü gibi tiplere benzerlik gösterir. Buna karşın Ortaoyunundaki oyun kişileri toplumda yer alan günlük hayatın birer temsilcileridir. Daha önce de değindiğimiz gibi; Osmanlı İmparatorluğundaki çok milletlilik, bu farklı yapılarıdaki kişileri renkli bir mozaik olarak kaynaştırıp, birlikte yaşama olgusu ile aynı mahallede yaşattığı gibi, Ortaoyunu formu içerisinde de temsil alanı tanımıştır.

Commedia Dell'arte tiyatrosunun en belirgin ve diğer türlerden ayrılan özelliği “maske” kullanımınıdır. Commedia Dell'arte oyunlarında maske olmazsa olmaz bir detaydır. Commedia Dell'arte tiyatrosunda oyun kişileri; maske ve kostüm özellikleri ile karikatürize edilmiş, gerçeğin ötesinde, görünüş olarak “*grotesk*” tiplerden oluşmaktadır. Her ne kadar ciddi tipler maske kullanmasalar da kişilerin yörelerine göre seçilmiş kıyafetler; belirli bozulmalara uğramış, stilize edilerek komikleştirilmiştir. Maske kullanan oyun kişilerinde de yine bu kıyafet deformasyonu daha da abartılı bir biçimde kullanılarak kişiler karikatürize edilmiştir. Bu abartılı bozum sadece kılık kıyafet ve maskelerle de sınırlı kalmaz. Commedia Dell'arte oyunlarında oyuncular yürüyüşleri, jest ve hareketleri ile de karikatürümsü bir görünüm çizerler. Dış görünüşleri de onların kişisel davranış şekilleri ile örtüşecek biçimdedir. Bu oyun tipleri giyim kuşamlarında dahi belli özellikleri ile soyutlanmış ve belirli kusurları kendilerinde abartılı şekilde büyütülmüştür.

Buna karşın Ortaoyununda oyun kişileri; huyları, davranış biçimleri ve kendilerinde işlenen kusurlu yönlerin abartılı olması ile grotesk bir yapı içerisindedir. Diğer bakımdan kostümleri ve makyajları ile gerçekçi tiplerdir. Abartı en çok yöresel ya da mesleki durumlarının özelliklerine dayalı davranış biçimlerinde söz konusudur. Bu tipler kendi yörelerinin geleneksel kıyafetlerini ya da mensubu oldukları mesleklerin özelliklerini yansıtan güncel kıyafetler giyerler. Oyuncuların hareketleri jest ve mimikleri oldukça gerçekçi bir şekilde oyunlara yansır. Oyunlarda her tipin, belirli guruplardan oluşan meslekleri, oldukça geniş bir çeşitlilik içerir.

Commedia Dell'arte oyunlarında tiplerin kostümleri, isimleri, şive kullanımları oynanan oyuna ya da oynayan guruba göre değişmez. Yine bu oyun kişileri konuya göre mesleki durumları da genelde aynıdır. Pantalone her zaman patrandur, Arlecchino da uşaktır. Tüm oyun kişilerinin giyim kuşamları da tamamı ile standart bir forma kavuşmuştur. Örneğin Arlecchino, Pantalone, Dottore gibi tüm oyun kişilerinin kıyafetleri; meslekleri ve konuları ne olursa olsun her oyun gurubunda ve her şartta aynıdır. Buna karşın Ortaoyununda tam standartla belirlenmiş bir giyim kuşam da söz konusu değildir. Sadece Kavuklu ile Pişekâr'ın başlarına taktığı başlıklar standarttır. Diğer tüm giyim kuşamlarının rengi ve biçimleri dönemlere göre değişir. Giyim kuşam oyunlarda, yöresel olanların haricinde, dönemin güncel kıyafetleridir.

Yine Commedia Dell'arte tiyatrosunda oyuncunun yüzüne taktığı üç boyutlu maskeye karşın Ortaoyununda oyun kişisinin takındığı maske; kişinin ardında sakladığı gerçekler ve toplumsal baskılar sonucunda olmadığı bir kimliğe bürünmesidir, ya da olduğundan farklı bir kişi gibi görünmesidir. Toplumun kendisine yüklediği davranış biçimini toplum karşısında uygulasa da özünde bastırılmış duygularını bir şekilde yaşamaktadır. Ortaoyunun da oyun kişileri ayırt edilmeksizin bu çizgide işlenmiştir. Bu anlamda Commedia Dell'arte'de kullanılan gerçek maskenin karşısında, Ortaoyunun da soyut, mecazi bir maske kullanılır. Çarpıklıklar ve ikiyüzlülük hal ve tavırda gizlidir. Dolayısı ile çıplak yüz ile oynayan oyuncu mimik konusunda da uzmandır.

İki gelenekte de oyunlarda kullanılan dekorlar ikinci plandadır. İki oyunda da parça dekor anlayışı söz konusudur. Buna rağmen her iki oyundaki dekor anlayışı birbirinden oldukça farklıdır. Özellikle Ortaoyununda yer alan *Yeni Dünya* ve *Dükkân* dekoru, dönemi itibariyle de oldukça özgün bir tasarımdır. Adeta modern tiyatrodaki soyut dekor

anlayışının en eski örneğidir. Bu içi boş çerçeveler oyunlardaki benzetmeci/açık biçim özelliğini de destekler niteliktedir. Yine sahneyi dört çevre izleyen seyircilerin, görüşünü de kısıtlamayan bu iki dekor parçası, her Ortaoyununun vaz geçilmez dekorudur. Gerçek aksesuarların yanı sıra, oyunlarda kullanılan aksesuarlarda, Ortaoyununun açık biçim özelliğidir. Örneğin elindeki çubuğu bacak arasına alan oyuncu ata binmiş gibi davranır. Oysa dekor anlayışı olarak Commedia Dell'arte oyunları, göstermeci tiyatro özellikleri de taşır. Her ne kadar sahne arkasında asılı kulis bezi ev olarak nitelendirilip kullanılsa da, yer yer ev dekorlarında boyalı panolar kullanılmıştır. Commedia Dell'arte oyunlarında kullanılan özellikle han, sokak isimleri gibi tabelalar ve diğer tüm aksesuarlar gerçekçi olmalıdır. Hayal kuran oyuncular hayali aksesuarlar kullanılırken gerçek bir eylemde aksesuarlar da gerçekçidir.

Ortaoyununun bir başka özgün yapısı da oyunlarda kullanılan müziktir. Oyunlarda yer alan hemen her oyun tipine ayrı bir müzik kullanılır. Bu müzikler yöresel ezgilerden ve türkülerden oluşur. Her oyunda oyuncuların yanı sıra bir çalgıcı ekibi sahnede yer alır ve tıpkı günümüzdeki opera, ya da operet mantığında oyunlar canlı müzik eşliğinde oynanır. Müziklerin ritmi oynanan oyunun aksiyonuna ve sahnede olan olaya göre değişkenlikler gösterir. Örneğin hüznülenen hamalın hüznünü anlatan bir müzik çalınırken, ritim bir anda olaya el koymak için birazdan sahneye gelecek olan kabadayının müziğine dönüşünce, seyircide bir anda algısal bir değişim oluşturulur. Bu özelliği ile oyunlarda kullanılan müzikler bir anlatım aracı olarak kullanılır. Yine bu müzikler eşliğinde yapılan rakslar ile oyunlar, bir bakıma müzikal niteliğindedir.

Sonuç olarak çalışmada; her iki oyun biçiminde benzerliklerden daha fazla, ayrışan yönün var olduğu tespit edilmiştir. Çalışmada belirttiğimiz ayrışanlara birçoğunu daha eklemek mümkündür. Araştırma sürecinde her iki türle ilgili olarak öne çıkan temel özellikler her ikisinin de halk kültürü içerisinde şekillenen bir tiyatro formu olması ve yazılı metne dayalı olmamasıdır. Oyun kişileri, oyunların odaklandığı temalar ve kişileştirmeler ve bunun yanında oyunların açık biçim özelliği, türlerin ortak özellikleri olarak öne çıkar. İki tür arasında görülen belirgin farklılıklar ise; sadece kültürel değerlerle öne çıkan farklılığın bir sonucu değil, aynı zamanda öz, biçim ve içeriklerde de görülür ve Ortaoyunu, Commedia Dell'arte den farklı özgün bir biçimdir. İki tür arasında, öz-biçim, içerik, oyun kişileri ve kültürel açıdan benzerliklerden çok farklılıklar

söz konusudur. Oyun kişilerinin giyim kuşamı, dil ve tavır özellikleri farklı kültürlere bağlı olarak biçimlenmiştir.

Osmanlı toplumundaki çok milletlilik ve bu farklı kültürlerin aynı mahallede “*birlikte yaşama*” hoşgörüsü ile gösterdikleri etkileşimler, Anadolu’daki çok hareketli devinimler, Geleneksel Tiyatromuz üzerinde değişime etkileri olmuş ancak bu değişim kendi biçiminin oluşmasını sağlamıştır. Bu biçim beslendiği kaynakların çokluğu ve çeşitliliği ile kültür mirasımızda önemli bir yere sahiptir.



RESİMLER



Çelebi



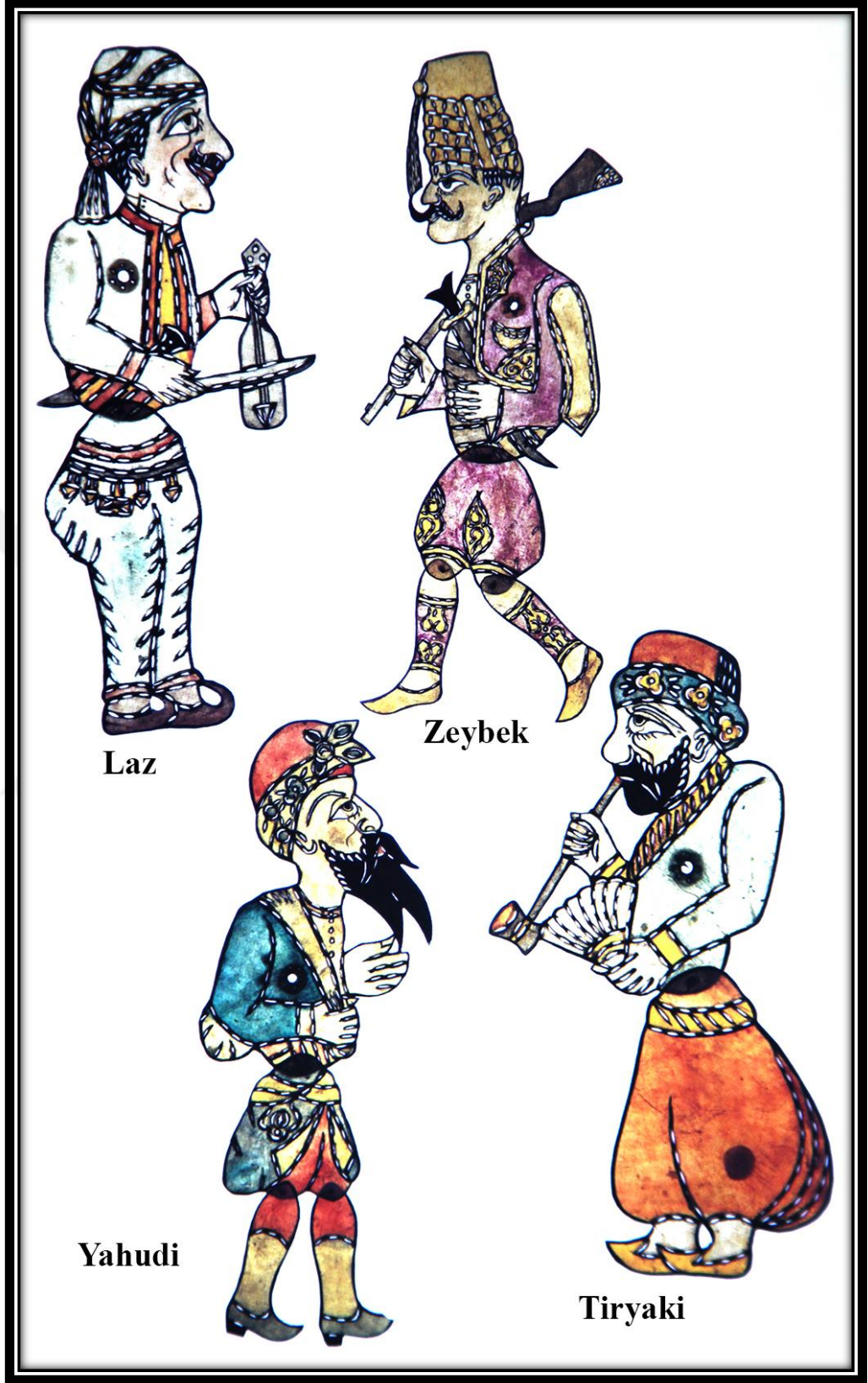
Kâtip



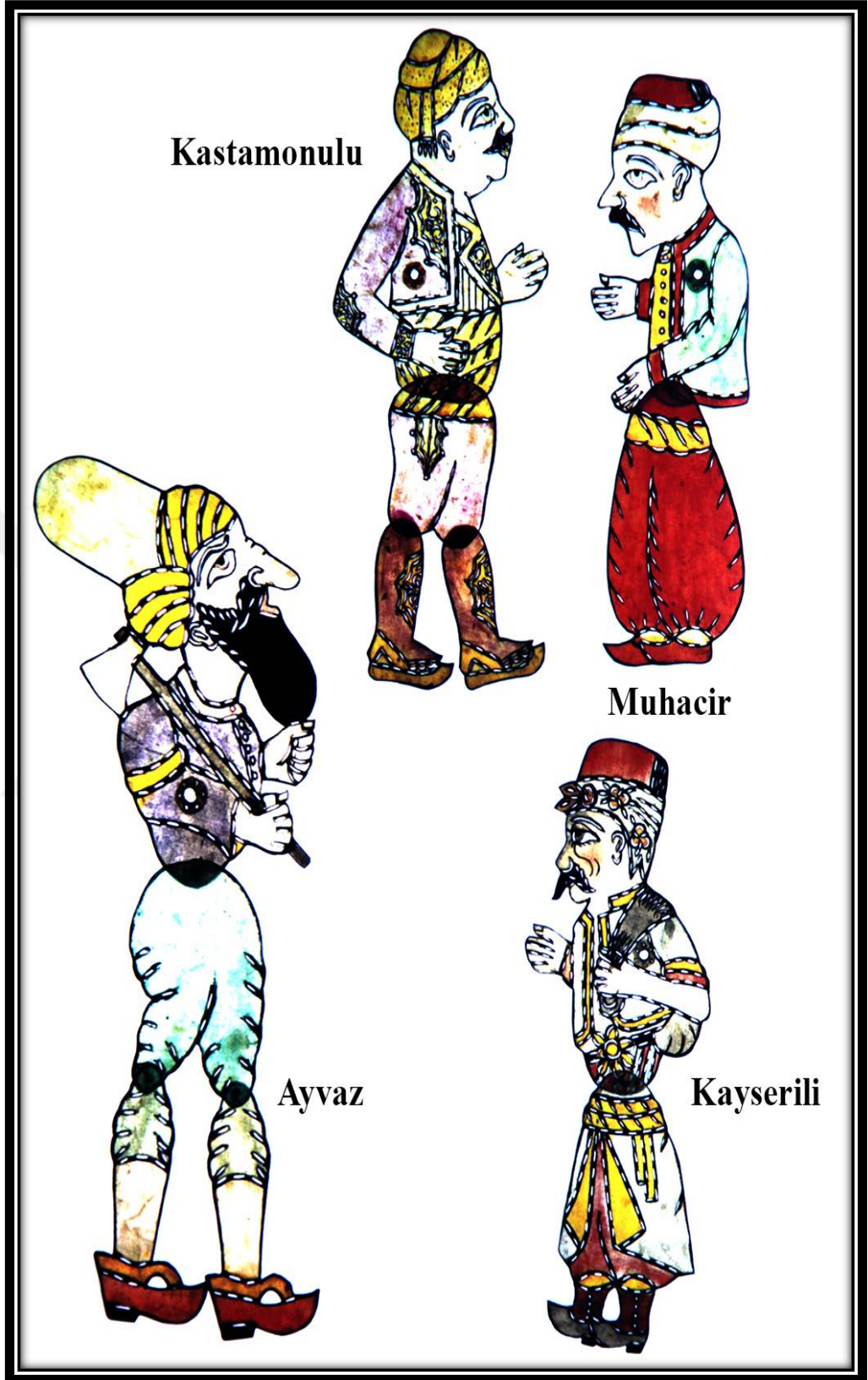
Tuzsuz Deli Bekir



Resim 2.25 Karagöz Figürleri



Resim 2. 26 Laz, Zeybek, Yahudi, Tiryaki



Resim 2.27 Kastamonulu, Muhacir, Ayvaz, Kayserili



Resim 2.28 Lüleburgazlı hallaç



Resim 2.29 Osman Hamdi "Cami Öünüde"



Resim 2.30 Orijinal Commedia Dell'arte kostümleri



Resim 2.31 Orijinal Commedia Dell'arte kostümleri



Resim 2. 32 Orijinal Commedia Dell'arte kostümleri



Resim 2.33 Orijinal Commedia Dell'arte kostümleri



Resim 2.34 Orijinal Commedia Dell'arte kostümleri

KAYNAKÇA

- And, Metin, *Başlangıcından 1983'e Türk Tiyatro Tarihi*, İletişim Yayınları, İstanbul, 2014
-, Metin, *Geleneksel Türk Tiyatrosu Köylü Ve Halk Tiyatrosu Gelenekleri*, İnkılap Kitap Evi, İstanbul, 1985
-, Metin, *100 soruda Türk Tiyatro Tarihi*, Gerçek Yayın Evi, İstanbul, 1970
- Arıcı, Oktay, *Maskeyle Varolmak*, Editör, Kerem Karaboğa – Oğuz Arıcı, Maske Kitabı, Habitus Yayıncılık, İstanbul, 2014
- Aristoteles, *Poetika*, (Çeviren: Murat Tuncay), Remzi Kitabevi, İstanbul, 1975
-, *Poetika*, (Çeviren: İsmail Tunalı), Remzi Kitabevi, İstanbul, 1983
- Ataman, Sadi Yaver, *Dümbüllü İsmail Efendi*, Yapı Kredi Yayınları, İstanbul, 1974
- Balay, Metin, *Halk Tiyatrosu ve Dario Fo*, Mitos Boyut Yayınları, İstanbul, 1995
- Brockett, Oscar G., *Tiyatro Tarihi*, Dost Kitabevi Yayınları, Ankara, Kasım, 2000
- Buckley, Matthew, *Eloquent Action: The Body And Meaning In Early Commedia Dell'arte*, Theatre Survey sayı 50, Journals Cambiridge, 2009
- Carlson, Marvin, *Tiyatro Teorileri*, (çeviren: Eren Buğalılar, Barış Yıldırım), De Ki Basım Yayın Evi, Ankara, 2007
- Çalışlar, Aziz, *Tiyatro Ansiklopedisi*, Kültür Bakanlığı Yayınları, Ankara, 1995
-, Aziz, *Tiyatronun ABC si*, Say Yayınları, İstanbul, 2009
- Demiriş, Bedia, *Persona: Maskeden Karaktere*, Editör, Kerem Karaboğa – Oğuz Arıcı, Maske Kitabı, Habitus Yayıncılık, İstanbul, 2014
- Ebert, Gerhard, *Oyunculuk Sanatında Doğaçlama*, (Çeviren: Turhan Yılmaz) Mitos Boyut Yayınları, Tem Yapım Yayıncılık, İstanbul, 2004
- Ekmekçioğlu, Neslihan, *Commedia Dell'arte Geleneğinde Kılık Değişirme Motifi Ve Maskenin Dramatik İşlevi*, Editör, Kerem Karaboğa – Oğuz Arıcı, Maske Kitabı, Habitus Yayıncılık, İstanbul, 2014
- Emeksiz, Abdulkadir, *Orta Oyunu Kitabı*, Kitabevi yayınları, İstanbul, 2001
- Gerçek, Selim Nüzhet, *Türk Temaşası*, Kanaat Kitabevi, İstanbul, 1942
- Henke, Robert, *Performance and Literature in The Commedia Dell'arte*, Cambridge University Press, Washington, 2002
-, Robert, *Representations Of Ppoverty In The Commedia Dell'arte*, Theatre Survey, Journals Cambiridge, Sayı 48

- Jacob, Georg, *Geschichte Des Schatten theaters, Gölge Tiyatrosunun Tarihçesi*, Hnnover1925, Eserin Türklere ait kısım çevirisi *Türklerde karagöz*, (Çev. Orhan Şaik Gökyay), İstanbul Eminönü Halkevi Dil, Tarih ve Edebiyat Şubesi Neşriyatı, İstanbul, 1938
- Karaboğa, Kerem – Özçıtak, İhsan, *Commedia Dell'arte: oyuncu tiyatrosu*, Mimesis Tiyatro Çeviri-Araştırma Dergisi, Boğaziçi Üniversitesi Yayınları, Sayı 5, İstanbul, 1994
- Kılıç, Çiğdem, *Geleneksel Türk Tiyatrosunda Zenneler*, Kitap Yayın Evi, İstanbul, 2007
- Kudret, Cevdet, *Ortaoyunu*, Yapı Kredi Yayınları, 2 cilt, İstanbul, İstanbul, 2007
-, Cevdet, *Karagöz*, Yapı Kredi Yayınları, 3 cilt, 2. Baskı, İstanbul, 2013
- Nutku, Özdemir, *Dünya Tiyatrosu Tarihi 1*, remzi kitabevi, İstanbul, 1993
-, Özdemir, *Oyunculuk Tarihi*, Yapı Kredi Yayınları, İstanbul, Mart, 1995
- Ortaylı, İlber, *Gelenekten Geleceğe*, Alkım Kitap Evi, İstanbul, Ekim, 2007
- Pekman, Yavuz, *Çağdaş Tiyatromuzda Geleneksellik*, Mitos Boyut Yayınları, İstanbul, 2010
- Rasim, Ahmet, *Karagöz ile Ortaoyunu, Muharrir Bu YA*, Milli Eğitim Bakanlığı Büyük Türk Yazarları ve Şairleri komisyonu, Devlet Kitapları, Ankara, 1969
- Rudlin, John, *Commedia Dell'arte Oyuncular için elkitabı* (çeviren: Ezgi İpekli), Mitos Boyut Yayınları, İstanbul, 2000
- Schmitt, Natalie Crohn, *The Style of Commedia Dell'arte Acting: Observations Drawn from the Scenarios of Flaminio Scala*, New Theatre Quarterly sayı 28, Journals Cambiridge 2012
- Sokullu, Sevinç, *Türk Tiyatrosunda Komedyanın Evrimi*, Kültür Bakanlığı Yayınları, Ankara, 1993
- Suner, Levent, *Commedia Dell'arte etkisinde üç oyun beş yorum*, Tiyatro Araştırmaları Dergisi, 24:2007 • ISSN: 1300-1523, yayınlanmış makale
- Şener, Sevdâ, *Diünden Bugüne Tiyatro Düşüncesi*, Dost Kitabevi Yayınları, Ankara, 2010
- Tekerek, Nurhan, *Popüler Halk Tiyatrosu Geleneğimizden Çağdaş Oyunlarımıza Yansımalar*, T.C. Kültür Bakanlığı Yayınları, Ankara, 2001
-, Nurhan, *Günümüzde Geleneksel Tiyatro Ne İfade Eder*, Yayınlanmış Makale, Türk Sanatları Araştırmaları Dergisi Sayı 2, Cilt 1, 2011
- Tecer, Ahmet Kutsi, *Oyun Kolları*, İstanbul, 1954
- Winifred, Smith, *The Commedia Dell'arte*, Columbia University Press, New York, 1964

RESİMLER KAYNAKÇASI

Birinci Bölüm

Resim 1.1: https://it.wikipedia.org/wiki/Commedia_dell%27arte, 13.12.2015

Resim 1.2: Matthew Buckley, Eloquent Action: *The Body And Meaning In Early Commedia Dell'arte*, Theatre Survey sayı 50, Journals Cambridge 2009

Resim 1.3: Matthew Buckley, Eloquent Action: *The Body And Meaning In Early Commedia Dell'arte*, Theatre Survey sayı 50, Journals Cambridge 2009

Resim 1.4: Matthew Buckley, Eloquent Action: *The Body And Meaning In Early Commedia Dell'arte*, Theatre Survey sayı 50, Journals Cambridge 2009

Resim 1.5: <http://www.hicsum-hicmaneo.com/article-giovanni-zuane-antonio-canal-dit-canaletto-110745853.html> 13.12.2015

Resim 1.6: Matthew Buckley, Eloquent Action: *The Body And Meaning In Early Commedia Dell'arte*, Theatre Survey sayı 50, Journals Cambridge 2009

Resim 1.7: <http://www.thethinkersgarden.com/wp-content/uploads/2014/09/masks.jpg> 13.12.2015

Resim 1.8: https://en.wikipedia.org/wiki/Jacques_Callot 13.12.2015

Resim 1.9: https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Taglia_Cantoni,_Fracasso_-_Gallica_2012.png 13.12.2015

Resim 1.10: https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Taglia_Cantoni,_Fracasso_-_Gallica_2012.png 13.12.2015

Resim 1.11: https://it.wikipedia.org/wiki/Commedia_dell%27arte 13.12.2015

Resim 1.12: <http://themaskery.com/order-masks/> 13.12.2015

Resim 1.13: https://it.wikipedia.org/wiki/Commedia_dell%27arte ,13.12.2015

Resim 1.14: https://it.wikipedia.org/wiki/Commedia_dell%27arte ,13.12.2015

Resim 1.15: <https://sarahdaa.wordpress.com/2013/10/05/commedia-dellarte/> 13.12.2015

Resim 1.16: https://it.wikipedia.org/wiki/Commedia_dell%27arte ,13.12.2015

Resim 1.17: <https://misticmedia.wordpress.com/2013/02/12/la-commedia-dellarte-e-le-maschere/> 14.12.2015

Resim 1.18: https://noosaphoto.wordpress.com/2008/09/20/36/img_8898/ , 13.12.2015

Resim 1.19: <https://www.etsy.com/market/zanni> 13.12.2015

Resim 1.20: https://it.wikipedia.org/wiki/Commedia_dell%27arte 14.12.2015

Resim 1.21: https://it.wikipedia.org/wiki/Commedia_dell%27arte 14.12.2015

Resim 1.22: <https://misticmedia.wordpress.com/2013/02/12/la-commedia-dellarte-e-le-maschere/> 14.12.2015

Resim 1.23: https://it.wikipedia.org/wiki/Commedia_dell%27arte 14.12.201

Resim 1.24: <https://misticmedia.wordpress.com/2013/02/12/la-commedia-dellarte-e-le-maschere/> 14.12.2015

Resim 1.25: https://it.wikipedia.org/wiki/Commedia_dell%27arte 14.12.201

Resim 1.26: <https://misticmedia.wordpress.com/2013/02/12/la-commedia-dellarte-e-le-maschere/> 14.12.2015

Resim 1.27: https://it.wikipedia.org/wiki/Commedia_dell%27arte 14.12.201

Resim 1.28: <https://misticmedia.wordpress.com/2013/02/12/la-commedia-dellarte-e-le-maschere/> 14.12.2015

Resim 1.29: https://en.wikipedia.org/wiki/Jacques_Callot 13.12.2015

Resim 1.30: https://it.wikipedia.org/wiki/Commedia_dell%27arte 14.12.201

İkinci Bölüm

Resim 2.1: Cevdet Kudret, *Karagöz*, Yapı Kredi Yayınları, 2. Baskı, İstanbul 2013,

Resim 2.2: Cevdet Kudret, *Karagöz*

Resim 2.3: Cevdet Kudret, *Karagöz*

Resim 2.4: And, Geleneksel Türk Tiyatrosu Köylü Ve Halk Tiyatrosu Gelenekleri, s. 331.

Resim 2.5: <http://www.kulturelbellek.com/istanbul-ortaoyunu-gelenegi/ortaoyunu-3/> 14.12.201

Resim 2.6: <http://www.dunyabizim.com/images/news/18889.jpg> 14.12.2015

Resim 2.7: Ortaoyununa dair bu çizim Dr. Kunoş'a aittir. And, 402. kudret, 55.

Resim 2.8: Kudret, Ortaoyunu, s.57.

Resim 2.9: Muazzez Özduygu, 1871 – 1956, Ressam Ortaoyunu oyuncusu

Resim 2.10: Muazzez Özduygu, 1871 – 1956, Ressam Ortaoyunu oyuncusu

Resim 2.11: Muazzez Özduygu, 1871 – 1956, Ressam Ortaoyunu oyuncusu

Resim 2.12: Muazzez Özduygu, 1871 – 1956, Ressam Ortaoyunu oyuncusu

Resim 2.13: <http://buyukkeyif.com/gunun-bilgisi-zenne/9588> 14.12.2015

Resim 2.14: Muazzez Özduygu, 1871 – 1956, Ressam Ortaoyunu oyuncusu

Resim 2.15: Osman Hamdi, Türk Ressam, Feraceli Kadınlar adlı bu tablo Eczacıbaşı sanat müzesi koleksiyonunda yer almaktadır.

Resim 2.16: <http://maisiyah.com/osmanlida-kadin-ve-moda/> 15.12.2015

Resim 2.17: <http://galeri.uludagsozluk.com/r/osman-hamdi-bey-49613/> 15.12.2015

Resim 2.18: Ezel Akay'ın Yedi Kocalı Hürmüz Filminden Hüsrev,

Resim 2.19: Ezel Akay'ın Yedi Kocalı Hürmüz Filminden Hüsrev,

Resim 2.20: Kudret, Cevdet, Ortaoyunu, Cilt 1

Resim 2.21: Kudret, Cevdet, Ortaoyunu, Cilt 1

Resim 2.22: Kudret, Cevdet, Ortaoyunu, Cilt 1

Resim 2.23: Kudret, Cevdet, Ortaoyunu, Cilt 1

Resim 2.24: Kudret, Cevdet, Ortaoyunu, Cilt 1

Resim 2.25: Kudret, Cevdet, Ortaoyunu, Cilt 1

Resim 2.26: Kudret, Cevdet, Ortaoyunu, Cilt 1

Resim 2.27: Kudret, Cevdet, Ortaoyunu, Cilt 1

Resim 2.28: Ezel Akay'ın Yedi Kocalı Hürmüz Filminden Lüleburgazlı Hallaç

Resim 2.29: Osman Hamdi, Türk Ressam, Cami Önü isimli tablosu

Resim 2.30: Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi, Sahne Dekor Kostüm Tasarımı Bölümü Arşivinden, Yrd. Doç. Fatma Öztürk Dönmez' in Albümünden

Resim 2.31: Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi, Sahne Dekor Kostüm Tasarımı Bölümü Arşivinden, Yrd. Doç. Fatma Öztürk Dönmez' in Albümünden

Resim 2.32: Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi, Sahne Dekor Kostüm Tasarımı Bölümü Arşivinden, Yrd. Doç. Fatma Öztürk Dönmez' in Albümünden

Resim 2.33: Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi, Sahne Dekor Kostüm Tasarımı Bölümü Arşivinden, Yrd. Doç. Fatma Öztürk Dönmez' in Albümünden

Resim 2.34: Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi, Sahne Dekor Kostüm Tasarımı Bölümü Arşivinden, Yrd. Doç. Fatma Öztürk Dönmez' in Albümünden

ÖZGEÇMİŞ

Kişisel Bilgiler	
Adı Soyadı	Selim CİNİSLİ
Doğum Yeri ve Tarihi	ERZURUM-28.09.1977
Eğitim Durumu	
Lisans Öğrenimi	Atatürk Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Sahne Sanatları Bölümü 2010
Y. Lisans Öğrenimi	Atatürk Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Sahne Sanatları Programı 2015
Bildiği Yabancı Diller	İngilizce
Bilimsel Faaliyetleri	<p>“<i>Commedia Dell’arte Tiyatrosunda Tıp ve Kostüm</i>” ASOS JOURNAL The Journal of Academic Social Science ISSN: 2148-2489, Yayınlanmış Uluslararası Makale</p> <p>Orman Su İşleri Bakanlığı, Uluslararası Doğa Turizmi ve Biyolojik Çeşitlilik Sempozyumu, “ Eko Turizmde Festival Organizasyonu Dapgençfest” Adlı Bildiri Kocaeli 2014</p> <p>Atatürk Üniversitesi Ziraat Fakültesi Konferans Salonu, “Sosyal Sorumluluk Projelerinde Yönetim Ve Organizasyon” Adlı panelde Festival Organizasyonu Başlıklı Panel Erzurum 2014</p> <p>Praqque Quadrennial sergi katılımı / Praqque /Çek Cumhuriyeti. 2011</p> <p>Praqque Quadrennial sergi katılımı / Praqque /Çek Cumhuriyeti. 2015</p>
İş Deneyimi	
Çalıştığı Kurumlar	<p>Ders Ücretli Öğretim Elemanı Atatürk Üniversitesi, Güzel Sanatlar Fakültesi, Sahne Sanatları Bölümü / Sahne Tasarımı Ana Sanat Dalı 2010-2013</p> <p>Öğretim Görevlisi Atatürk Üniversitesi, Güzel Sanatlar Fakültesi, Sahne Sanatları Bölümü / Sahne Tasarımı Ana Sanat Dalı 2013-</p>
Projeler	<p>A1. TEMEL, S., CİNİSLİ, S., Animasyon Araştırma ve Kitap Projesi. Atatürk Üniversitesi, Bilimsel Araştırma Projesi, Proje No:, Yardımcı Araştırmacı, 2014.</p> <p>A2. TEMEL, S., CİNİSLİ, S., Modernleşme ve Tiyatro Üzerine Araştırmalar, Atatürk Üniversitesi, Bilimsel Araştırma Projesi, Proje No:, Yardımcı Araştırmacı, 2014.</p>
İletişim	
E-Posta Adresi	selimcinisli@hotmail.com
Tarih	18.12.2015

