

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



**GELENEKSEL TÜRK TİYATROSU MOTİFLİ KOMEDİLERDE ENTRİKA
KURUCU OLARAK KADIN VE ÜÇ MODEL OYUN:
YEDİ KOÇALI HÜRMÜZ, KANLI NİGAR, İSTANBUL EFENDİSİ**

YÜKSEK LİSANS TEZİ

Cengiz ÇEVİK

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

Tez Danışmanı: Doç. Dr. M. Melih KORUKÇU

Eylül, 2018

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



**GELENEKSEL TÜRK TİYATROSU MOTİFLİ KOMEDİLERDE ENTRİKA
KURUCU OLARAK KADIN VE ÜÇ MODEL OYUN:
YEDİ KOCA LI HÜRMÜZ, KANLI NİGAR, İSTANBUL EFENDİSİ**

YÜKSEK LİSANS TEZİ

**Cengiz ÇEVİK
(Y1612.210014)**

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

Tez Danışmanı: Doç. Dr. M. Melih KORUKÇU

Eylül, 2018



T.C.
İSTANBUL AYDIN ÜNİVERSİTESİ
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ MÜDÜRLÜĞÜ

Yüksek Lisans Tez Onay Belgesi

Enstitümüz Drama ve Oyunculuk Anasanat Dalı Sahne Sanatları Tezli Yüksek Lisans Programı **Y1612.210014** numaralı öğrencisi **Cengiz ÇEVİK**'in **“GELENEKSEL TÜRK TİYATROSU MOTİFLİ KOMEDİLERDE ENTRİKA KURUCU OLARAK KADIN VE ÜÇ MODEL OYUN: YEDİ KOCALI HÜRMÜZ, KANLI NİGAR VE İSTANBUL EFENDİSİ”** adlı tez çalışması Enstitümüz Yönetim Kurulunun 10/09/2018 tarih ve 2018/25 sayılı kararıyla oluşturulan jüri tarafından **ayrılık** ile Tezli Yüksek Lisans tezi olarak **kabul** edilmiştir.

Öğretim Üyesi Adı Soyadı

İmzası

Tez Savunma Tarihi :19/09/2018 – 15:00

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

2) Jüri Üyesi : Prof. Mehmet BİRKİYE

3) Jüri Üyesi : Doç. Nazım Uğur ÖZÜAYDIN

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

YEMİN METNİ

Yüksek Lisans tezi olarak sunduğum “Geleneksel Türk Tiyatrosu Motifli Komedilerde Entrika Kurucu Olarak Kadın ve Üç Model Oyun: Yedi Kocalı Hürmüz, Kanlı Nigar, İstanbul Efendisi” adlı çalışmanın, tezin proje safhasından sonuçlanmasına kadarki bütün süreçlerde bilimsel ahlak ve geleneklere aykırı düşecek bir yardıma başvurmaksızın yazıldığını ve yararlandığım eserlerin Bibliyografya’da gösterilenlerden oluştuğunu, bunlara atıf yapılarak yararlanılmış olduğunu belirtir ve onurumla beyan ederim. (26/09/2018)

Cengiz ÇEVİK



ÖNSÖZ

Bu araştırma, T.C. İstanbul Aydın Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Drama ve Oyunculuk Anasanat Dalı Sahne Sanatları Bilim Dalı Programı Yüksek Lisans tezi olarak hazırlanmıştır.

Çalışmanın hazırlanması süresince akademik tecrübesiyle, fikirleriyle yol gösteren danışmanım Doç. Dr. M. Melih Korukçu'ya, bugüne kadar beni yetiştiren tüm hocalarıma ve ömür boyu desteklerini hissettiğim sevgili aileme teşekkürü bir borç bilirim.

Eylül, 2018

Cengiz ÇEVİK



İÇİNDEKİLER

ÖNSÖZ.....	vii
İÇİNDEKİLER	ix
ŞEKİL LİSTESİ.....	xi
ÖZET.....	xiii
ABSTRACT	xv
1. GİRİŞ.....	1
1.1. Amaç	9
1.2. Önem	9
1.3. Sayıtlar	9
1.4. Sınırlılıklar	10
1.5. Örneklem	10
2. GELENEKSEL TÜRK TİYATROSU MOTİFLİ KOMEDİLERİN KÖKENİNDEKİ GÖSTERİ TÜRLERİNE GENEL BİR BAKIŞ.....	11
2.1 Meddah.....	13
2.2 Karagöz	18
2.3 Ortaoyunu.....	23
3. GELENEKSEL TİYATRODA GÜLME ARAÇLARI	29
3.1 Entrika (Dolantı) ile Yaratılan Komiklik	33
3.2 Zenne ve Kadın Tipler İle Yaratılan Komiklik	36
4. ÜÇ MODEL OYUN: İSTANBUL EFENDİSİ, KANLI NİGAR, YEDİ KOCALI HÜRMÜZ	39
4.1 İstanbul Efendisi Adlı Oyunun İncelenmesi	39
4.1.1 İstanbul Efendisi adlı oyunun değerlendirilmesi	54
4.2 Kanlı Nigar Adlı Oyunun İncelenmesi.....	59
4.2.1 Kanlı Nigar adlı oyunun değerlendirilmesi.....	75
4.3 Yedi Kocalı Hürmüz Adlı Oyunun İncelenmesi	79
4.3.1 Yedi Kocalı Hürmüz adlı oyunun değerlendirilmesi	98
5. SONUÇ VE ÖNERİLER.....	105
KAYNAKLAR	109
ÖZGEÇMİŞ.....	113



ŞEKİL LİSTESİ

Sayfa

Şekil 2.1	: Sultan III. Murat (1574 – 1595) devrinin ünlü meddahlarından Lâlin Kaba. (Url1).....	14
Şekil 2.2	: Thomas Allom’un XIX. yüzyılda çizdiği, meddah ve dinleyicileri (Url 1).....	15
Şekil 2.3	: Maskeli curcunabazlar. (And, 1985:6).....	24
Şekil 2.4	: Kavuklu Hamdi ve Pişekâr Küçük İsmail. (Hiçyılmaz, 2010).....	27
Şekil 3.1	: Karakterleri ayırt eden kişilik özelliklerini sergileyen kıyafet ve aksesuarlar (Kosal, 2004 b, XXIII).....	32
Şekil 3.2	: Karagöz’ün entrika yüzünden Ters Evlenme oyununda gelin olması.....	35
Şekil 4.1	: İstanbul Efendisi Adlı Oyundaki Entrikacı Kadın Karakterler.....	55
Şekil 4.2	: Kanlı Nigar Adlı Oyundaki Entrikacı Kadın Karakterler.....	76
Şekil 4.3	: Yedi Kocalı Hürmüz Adlı Oyundaki Entrikacı Kadın Karakterler.....	99



GELENEKSEL TÜRK TİYATROSU MOTİFLİ KOMEDİLERDE ENTRİKA KURUCU OLARAK KADIN VE ÜÇ MODEL OYUN: İSTANBUL EFENDİSİ, YEDİ KOCA LI HÜRMÜZ, KANLI NİGAR

ÖZET

Bu tezin amacı, Geleneksel Türk Tiyatrosu motifli komedilerde ana entrikayı kuran kadın karakterin özelliklerinin belirlenmesidir. Avrupa tiyatrosu ile tanışan Türk tiyatrosunun beslendiği damarlardan biri de Geleneksel Türk Tiyatrosu'dur. Batı tiyatrosu ile Geleneksel Türk Tiyatrosunu birleştirerek özgün bir tiyatro yaratmak isteyen yazarlar ortaya çıkmıştır. Bu yazarlar bilinçli veya bilinçsiz şekilde Geleneksel Türk Tiyatrosu'nu motif olarak aldıkları oyunlarda, kadını entrika kuran kişi olarak oyunlarında göstermişlerdir.

Çalışmanın birinci bölümü olan giriş kısmında, çalışmanın çerçevesi ele alınmıştır. Çalışmanın sağlam temellere oturabilmesi için bu bölümde aynı zamanda tarihsel bilgilere yer verilmiştir. Çalışmada incelenen model oyunlar Türk tuluat tiyatrosu geleneğinden gelen, ancak kaleme alınmış oyunlardır. Bu yüzden çalışmanın ikinci bölümünde Türk Geleneksel Tiyatrosu ele alınarak Türk Geleneksel Tiyatrosu'nda bulunan türler anlatılmıştır. Bu türlerin anlatılması özellikle önemli görülmüştür. Çünkü incelenen model oyunların Türk Geleneksel Tiyatrosu'nun güldürme tekniklerini kullandığı anlaşılmıştır. Üçüncü bölüm, Türk geleneksel tiyatrosundaki güldürme biçimleri, bu tiyatroya ait gösterilerde kadın karakterlerin ve tiplerinin nasıl kullanıldığı ve bu türde entrikanın nasıl kullanıldığına değinilmiştir. Çalışmanın dördüncü bölümü, model oyunların incelenmesine ayrılmıştır. Bu bölümde sırasıyla, Müsahipzade Celal Efendi'nin "İstanbul Efendisi", Sadık Şendil'in "Kanlı Nigâr", yine Sadık Şendil'in "Yedi Kocalı Hürmüz" oyunları incelenmiştir. Sonuç bölümü ise çalışmanın değerlendirme kısmıdır. Üçüncü bölümde yer alan bilgilerin ışığında dördüncü bölümde yer alan bilgilerden çıkarımlar yapılmıştır. Model olarak seçilmiş ve yirminci yüzyılda yazılmış bu üç oyundaki geleneksel öğelerin üzerinde durulmuştur. Üç oyunun birbirine benzeşen noktaları belirtilmiştir. Birbirinden ayrılan noktalar gösterilmiştir.

Anahtar Kelimeler: *Entrika, Kadın Karakter, Geleneksel Türk Tiyatrosu.*



**IDENTIFY THE CHARACTERISTICS OF THE WOMAN WHO BUILDS
THE MAIN PLOT IN THE TRADITIONAL TURKISH THEATRE
MOTIVED COMEDIES: ISTANBUL EFENDISI, YEDI KOCALI HURMUZ,
KANLI NIGAR**

ABSTRACT

This paper's objective is to identify the characteristics of the woman who builds the main plot in the Traditional Turkish Theatre motivated comedies. One of the veins that the Turkish theatre which met the European Theatre feeds on is the Traditional Turkish Theatre. There are writers that are showed up with a purpose to unite Western Theatre and Traditional Turkish Theatre to create a unique 'theatre'. When these writers took the Traditional Turkish Theatre as a motive in the plays, they had the 'woman' who plots with or without knowing.

The framework of the study is dealt with in the introduction part which is the first section of the study. Historical information took place in the same time in order to build the study on a solid ground. The model plays that are examined in the study comes from the Turkish improvisational theatre tradition but that are penned. Because of that, in the second section of the study the genres in the Turkish Traditional Theatre are explained while handling Turkish Traditional Theatre. Explanation of these genres considered as significant, because it is clearly understood that the model plays that are examined are using the comedy techniques of the Turkish Traditional Theatre. In the third section, the comedy styles of the Turkish Traditional Theatre and how the women characters and typecastings used in the show and how the plot is used in this genre are referred. The fourth section of the study is dedicated to the examination of the model plays. In this section respectively, the plays of Müsahipzade Celal Efendi's "İstanbul Efendisi", Sadık Şendil's "Kanlı Nigâr" and again Sadık Şendil's "Yedi Kocalı Hürmüz" are examined. The conclusion section is the evaluation part of the study. In the view of such information that took place on the third section deduces made from the information that took place on the fourth section. Traditional elements dwelled on the three plays that are chosen as models and written in the twentieth century. The similar points of the three plays are indicated and divergent points are shown.

Keywords: *Plotting, Woman Character, Traditional Turkish Theatre.*



1. GİRİŞ

Kaynaklara bakıldığında Osmanlı'da batılı anlamda tiyatro ile tanışma Tanzimat Fermanı'nın ilamı sonrasında yaşanan dönemle başlamıştır. Tanzimat Fermanı, toplumun istekleriyle, ortaya çıkmış bir ferman değildir. Toplumu değiştirme ve dönüştürme, modernleştirme projesi olarak Osmanlı Devleti'nin yönetiminin merkezinden, bir başka deyişle sarayın istekleri doğrultusunda oluşmuş ve uygulamaya konmuştur.

Tiyatro tarihi kitapları incelendiğinde görülecektir ki, Tanzimat dönemine nasıl adım adım gelindiği anlatılmadan geçilir. Oysa Tanzimat'a adım adım gidişin bilinmesi yarına da ışık tutacak kadar ipuçları taşımaktadır. Çünkü Tanzimat Fermanı aslında bir başlangıç değil, modernleşmeye çalışan bir devletin bu yolda attığı son adım, bir başka deyişle sonuçtur.

Bilindiği gibi Osmanlı Devleti geniş topraklara sahip, çok uluslu, çok kültürlü bir toplum yapısına sahiptir. Buna rağmen, devlet yapısında, kültürel olarak içine kapanıklık, Avrupa ve diğer toplumların kültürlerinden uzak duran bir yapı gözlenmektedir. Savaşlarla, İstanbul'da düzenlenen büyük şenliklerle veya elçiler yoluyla çeşitli zamanlarda kültürel etkileşime girilmiştir. Ama bu etkileşimler o an ile sınırlı kalmış, zamana yayılmamış ve hiçbir zaman Osmanlı kültürünün değişmesine dönüşmesine yol açmamıştır.

Bunun Osmanlı yöneticilerinin bilinçli bir seçimi olduğunu gösteren en açık olay Fransa Kralı François'nın 1543 yılında Kanuni Sultan Süleyman'a bir çalgı topluluğunu göndermesi sonrası yaşanan olaydır.

Kanunî Sultan Süleyman şahsen bu müzikten hazzetmesine rağmen, bütün enstrümanları yaktırarak, müzisyenleri gayet kıymetli hediyelerle Fransa'ya geri gönderdi. Hareketinin sebebi bu tarz müziğin Türk ordusunun harp şevkine ve kahramanlığına olumsuz tesir ederek onu yumuşatacağından çekinmesine bağlanabilir. Hatta padişah Fransa kralının orkestrayı bu maksatla göndermiş olduğunu dahi zannedebilir. (Kosal, 1999;639)

Osmanlı topraklarında modernleşme ve batıya uyum sağlama görüşü, herhangi bir düşünce akımı veya yıllar içinde toplumda şekillenen bir istek ile olmamıştır. Modernleşme ve batıya uyum sağlama görüşü, Osmanlı'nın Avrupa'dan teknoloji ve askeri olarak geride kalışıyla bağlantılıdır.

XV. yüzyılda gücünün zirvesinde olan Osmanlı'nın Asya'dan Avrupa'ya giden ticaret yolları üzerinde söz sahipliği, Avrupa'yı Asya'ya, özellikle Hindistan'a varacak yeni yollar bulmaya itmiş ve bu arayış Amerika kıtasının keşfiyle sonuçlanmıştır. Amerika kıtasının keşfi, ciddi kırılmalara yol açmış, keşfedilen yeni kıtanın maden zenginlikleri Avrupa'ya taşınmış, Rönesans ve Reform hareketleri ile sonuçlanacak olaylar tetiklenmiştir. Özellikle Reform hareketinin getirdiği kilisenin güçsüzleşmesi Avrupa'daki güç dengelerini değiştirmiş, bilimin öne çıkmasına yol açmış, bu da Avrupa'nın Osmanlı'nın önüne geçtiği, güçlendiği zamanların doğmasına yol açmıştır.

... Osmanlı İmparatorluğu, Avrupa kıtasındaki gelişmelerden işine geleni alıp kullanmış, ancak asıl önemli boyut olan bilim ve teknolojiyi, ortaya çıkaran temelleri fark edememiştir. 1699 yılında ilk kez geniş ölçüde toprak kayıplarına sebebiyet veren Karlofça Antlaşması, Osmanlı devlet adamları için ciddi bir alarm niteliğinde olmuştur. Bu anlaşma, bir savaş sonucunda Osmanlı İmparatorluğu'nun yenilen taraf olarak imza atması dolayısıyla ilktir.

Söz konusu anlaşmanın imzalanmasını takip eden yıllarda Osmanlı devlet adamları tarafından bir takım ıslahatın yapılmak istendiği dönemin kaynaklarında mevcuttur. Ancak yapılan ıslahat, yeniye ayak uydurmak yerine iyi olan eski düzeni geri getirmek içindir. XVIII. yüzyılın hemen başlarında Batı karşısındaki geride kalışı daha derinden hisseden İmparatorlukta, ıslahatın yönü de Batı eksenli olmaya başlamıştır. (Çiydem, 2017, s.98).

Erol Çiydem "Toplumsal Modernleşme Projesi Olarak Tanzimat Dönemi (Eğitim Islahatı Bağlamında) (1839-1876)" başlıklı çalışmasında, Osmanlı'nın XVIII. yüzyıldaki batıyı anlama çabalarının yüzeysel kaldığını, gerekli ıslahatların yapılamadığını, bu ve benzeri nedenlerden dolayı toplumda veya devlette gereken değişimin gerçekleşemediğini anlatmıştır.

İmparatorluk oldukça geniş sınırlara ulaşmasına rağmen her geçen gün sınırları içerisindeki otoritesini kaybetmiştir. Avrupa'daki gelişmelerin etkisinin yanı sıra, kendi iç bünyesinde siyasi, sosyal, ekonomik, eğitim gibi birçok alanda meydana gelen aksaklık

ya da bozulmalar geride kalışın önemli sebepleri olarak karşımıza çıkmaktadır. (Çiydem, 2017, s.99).

Osmanlı'yı değişim ve modernleşme arayışına iten önemli nedenlerden biri, Fransız Devrimi sonrası yönetime geçen Napolyon'un Osmanlı topraklarına doğru genişleme politikasıdır. Süregelen düzen ve politikalarla devam etme şansının tükendiğinin farkına varılması ile III. Selim XVIII. yüzyılda ilk değişim hareketini başlatmıştır. (Uzunçarşılı, 1988, s.260).

Osmanlı'da köklü değişimler her zaman önce ordu üzerinden yapılmaya başlamıştır. III. Selim'in 1794'te Avrupa'yı örnek alarak kurduğu yeni ordu projesinin (Nizam-ı Cedid) 1799'da Napolyon'a karşı Mısır'da, 1804'te Sırp isyanında başarılı olması, halkı mutlu etmiştir. Ancak, güç dengelerinin ve siyasetin padişahın görüşleri lehinde değişeceği düşüncesi, Osmanlı siyaseti üzerinde etkili olan kişileri telaşlandırmıştır. Bu yüzden yeniçeriler ayaklanmış ve III. Selim 1807'de tahttan indirilmiştir. III. Selim'den sonra gelen IV. Mustafa sadece bir sene tahtta kalmıştır ve onun yerine 1808 yılında II. Mahmut'un (1808 – 1839) hükümdarlığı başlamıştır. Tanzimat Fermanı her ne kadar Abdülmecid (1839 – 1861) zamanında yayınlanmış olsa da, eğer II. Mahmut'un devrindeki değişimler olmasa, bu fermanının yayınlanması söz konusu olamazdı.

1829'da ceket, pantolon, fes, gibi kıyafetlerin benimsenmesi, 1836'da padişahın resimlerinin devlet dairelerine asılması gibi şekilsel gözüken, ama katı görüşlü Osmanlı toplumunu sarsıcı, uygulanması isyanlara yol açabilecek kararları almak ve uygulamak II. Mahmut tarafından gerçekleştirilmiştir.

Yukarıda Osmanlı'da köklü değişimlerin her zaman önce ordu üzerinden yapılmaya başlandığını belirtmiştik. Uygulamaya soktuğu değişimler yüzünden "gavur padişah" olarak da anılan II. Mahmut, bu sarsıcı uygulamalarını devreye almadan önce yüzyılların kemikleşmiş ve siyasette etkili kurumu olan yeniçeri ocağını feshetmiş, yerine döneme uygun modern orduyu kurmuştur. Bu sayede sonrasında yapacağı icraatlara karşı doğacak isyanların önünü almıştır.

1826'da yeniçeri ocağının kaldırılması (hayırlı vaka - vakayı hayriye olarak bilinir) aynı zamanda Osmanlı'daki ilk kültürel değişimi tetikleyecek ve Türk tiyatro tarihi açısından da önemli olacaktır.

Yeniçeri ocağının kaldırılması aynı zamanda orduyla beraber hareket eden mehterin de kapatılması anlamını taşıyordu ve yeni modern ordunun önüne batılı anlamda modern bir bando kurulması gerekiyordu. Bu amaçla sarayda Muzıka-i Hümayun adlı bölüm kurulmuştur.

Muzıka-i Hümayun'un kuruluş aşamasında, bu işle ilgili olarak o sıralarda İstanbul'da bulunan Fransız orkestra şefi Manguel görevlendirilmiştir. Daha önce Boru Trumpet Takımı niteliğindeki bu topluluk, Manguel tarafından eğitime başlamış, fakat II. Mahmud'un istediği gibi Avrupa bandolarının özelliklerine çok kısa bir zamanda kavuşturulamamıştır. Manguel' in yeni bir takımı yoktan var edemeyeceği kısa zamanda anlaşıldığından, daha usta bir öğretmen elçilikler vasıtasıyla araştırılmasına başlanmıştır. O zamanlar İtalya, bando müziği alanında en ileri durumda idi. Giuseppe Donizetti (1788-1856) ye başvurularak kendisi İstanbul'a davet edilmiş ve Donizetti 17 Eylül 1828 de İstanbul' a gelerek bu tarihten itibaren kendisine tanınan geniş yetkilerle bandonun çalışmalarını başlatmıştır. (Ensari, 1999, s.6)

Yukarıda belirtildiği gibi, Muzıka-i Hümayun'un kurulması tarihsel açıdan önemlidir ve Osmanlı toplumundaki kültürel değişim açısından atılan ilk adımdır. Saray, Osmanlı Devleti'nin en gelenekçi yapıda olan ve katı kurumlarından biridir. Padişah'ın ailesinin, hizmetlilerinin eğitildiği yetiştirildiği yer olan Enderun, sarayın kültür hayatı açısından en önemli bölümüdür. Muzıka-i Hümayun'un kurulması ile burada görev alan müzisyenler Enderun'da da ders vermeye başlamış ve yüzyıllar sonra ilk defa Osmanlı sarayında kendisine ait olmayan bir kültürün eğitimi verilmeye başlanmıştır.

Osmanlı ordusunda yapılan değişiklikler, eğitim düzeninde olduğu kadar eğitim biçimini de etkiler. O zamana kadar sarayın tek müzik eğitim kurumu Enderun ve ona bağlı teşkilâtı Saray Fasih kadrosuyken, Tanzimat Dönemi ile birlikte Batılı anlamdaki ilk müzik eğitime de Muzıka-yı Hümayun ile başlanmıştır.” (Karamahmutoğlu, 1999, s.634)

Saray bandosunun dağarcığında operatik eserlerden düzenlenmiş parçaların yanı sıra, II. Mahmud için bestelenmiş marşlar da yer alıyordu. Donizetti de, İstanbul'a geldiği ilk dört ay içerisinde padişah için Mahmudiye Marşı'nı bestelemiştir. Bu arada, Muzıka-yı Hümayun için enstrümanlar ısmarlanmaya başlamıştı. Pelitti evinden ısmarlanan bu enstrümanların bir kısmı Türk geleneklerine uygun şekilde yapılıyordu. Donizetti'nin uğraşları II. Mahmud tarafından takdir edilerek, kendisine 1831 yılında Nişan-ı İftihar verilmiştir. Verilen mührün üzerinde “Ustakar-ı Muzıka-yı Hümayun Donizet”

yazmaktadır. Bu nişan, Muzıka-yı Hümâyun'un temellerinin atılmış olduğunun sağlam bir göstergesidir. (Serdaroğlu, 2008, s.14)

Donizetti'nin sorumluluk alarak sarayı yönlendirmesi, İtalya'dan bando çalgıları ve bunların öğrenimi için öğretmenler getirmesi, görevini hakkıyla yerine getirmesi padişah tarafından beğenilmiştir. Bu sayede Donizetti daha geniş hareket alanına sahip olmuştur. Kurulurken amacı askeri müzik eğitimi vermek olan Muzıka-i Hümâyun, Donizetti'nin yönlendirmesiyle zaman içinde müzik eğitimi dışındaki türlere yönelmiş, bir konservatuar niteliği kazanmıştır.

Sarayın teşkilâtında daha önceleri var olan; dinî, resmî ve özel vazifelerde ananevi bir biçimde ilgisi bulunan Müezzi-nân, Fasil Takımı, Orkestra gibi bölümlerle birleştirilmiş olan Muzıka-yı Hümâyun, daha sonra Tiyatro, Orta Oyunu, cambazlık, hokkabazlık, koro, Karagöz, kukla ve hattâ Opera ile Operet gibi bölümleri bünyesine katarak, genişlemiş ve özel bir eğitim teşkilâtı olmuştur.

Donizetti'den gençlerin sarayda müzikli oyunlar oynamak üzere yetiştirilmesi istenince, bulunduğu İtalyan öğretmenler aylıklı olarak saraya alınmış ve 1848 yılında sarayda şan, saz, orkestra, koro ve dans çalışmaları başlamıştır. Bu çalışmaların sonucunda saray operetleri oynanmıştır. İstanbul'a gelen yabancı opera kumpanyalarının sergiledikleri operalara eşlik eden orkestra da Muzıka-yı Hümâyun'daki gençlerden kurulu bir saray orkestrasıydı. (Karamahmutoğlu, 1999, s.630)

1939 yılında II. Mahmut'un vefatı ile Sultan Abdülmecit (1839 – 1861) tahta geçti. Birçok tiyatro tarihçisinin “Tanzimat Tiyatrosu” olarak adlandırdığı dönemin başlangıcı olacak Tanzimat Fermanı bu padişahın döneminde ilan edilmiştir. Tanzimat Fermanı, sanatsal atılımlar getiren, topluma geniş özgürlükler veren bir ferman veya atılım değildir. Toplumun değişim ve dönüşümünü hukuki olarak Avrupa'ya yaklaştırmayı amaçlayan, kişi haklarını belirleyen kanuni düzenlemelerdi.

Tanzimat Fermanının hükümlerinin genel çerçevesini üç ana başlık altında toplamak mümkündür. Bunlar; Müslüman ve Gayrimüslim tebaanın ırz, namus, mal, can ve yasalar önünde eşitliği ilkesinin sağlanması, verginin düzenli bir usule göre belirlenmesi ve toplanması, askerlik ödevinin belli bir usule bağlanması konularıdır. Tanzimat Fermanının hiç kuşkusuz en çok tartışılan yönü, Müslüman ve Gayrimüslim Halk arasındaki eşitlik meselesidir. (Ayber, 2008, s.44)

O zamana kadar dini inanışları ile değerlendirilen Osmanlı'da yaşayan insanlar, “Osmanlı vatandaşı” olarak değerlendirilecek, aralarındaki dini inancın belirlediği

hukuki farklılıklar kaldırılarak aynı hukuk kurallarına tabi olarak kanun önünde eşit olacaklardı. Görüldüğü gibi batılı tiyatronun İstanbul'a gelişi ve devlet tarafından desteklenişinde Tanzimat Fermanı'nın etkisi yoktur. Bu kültürel değişim 1826'da yeniçeri ocağının kapatılışı ve Muzıka-i Hümayun'un kuruluşu ile başlamıştır. Muzıka-i Hümayun sayesinde daha önce Avrupa kültürüne uzak kalmaya çalışan Osmanlı Devleti yöneticileri ve padişahlar, yetiştikleri sarayda aldıkları eğitim ile Avrupa kültürünü destekler, kimi zaman gelişmesi için adım atar olmuşlardır. Buna en önemli örneklerden biri Abdülmecit'in Naum tiyatrosunun borçlarını kendisinin ödemesidir.

“Saray haricinde Pera'daki Naum tiyatrosunda opera ve operetler sahneye konur. Hatta Sultan Abdülmecid bu tiyatronun borçlarını dahi ödemiştir. İlk zamanlarda bütün eserler Fransızca oynanırdı. Sanatçılar çoğunlukla Ermeni, Musevi ve Rum'du. Türkçe ilk opera 1840 yılında oynandı. Dört sene sonra ilk Türkçe librettoyu şâir-i âzam Abdülhak Hâmid Bey'in babası Hayrullah Efendi yazdı.” (Kosal, 1999, s.641).

Abdülmecit'in ölümüyle tahta geçen Abdülaziz (1861 – 1876) her Osmanlı padişahı gibi sanatla uğraşan bir padişahı. Doğduğu yıl olan 1830'da Muzıka-i Hümayun kurulmuş eğitime başlamıştı. Şehzade olarak aldığı Avrupa kültürünü ondan önceki ıslahatçı padişahlardan daha çok özümsemiş olması doğaldır. Vedat Kosal, “Osmanlı İmparatorluğu'nda Klasik Batı Müziği” başlıklı çalışmasında Abdülaziz'in batı müziği besteleyen ilk padişah olduğunu belirterek şu bilgiyi verir:

“Gülbün Türkgeldi'nin verdiği şifahi bilgilere göre yayınlanmış 4 kısa piyano parçası 1970'li yıllarda İstanbul Üniversitesi kütüphanesinde saklanmaktaydı. Maalesef bunlardan üçü kayboldu. Geriye sadece "Invitation ala Valse" (Valse Davet) başlıklı parçasının notası kaldı. Ayrıca elimizde 3 güzel alaturka bestesi de var. Piyano, lavta ve ney çalardı.” (Kosal, 1999, s.642).

1908 yılına, yani II. meşrutiyetin ilanına kadar Yıldız, Çırağan, Dolmabahçe sarayları içinde yerli ve yabancı tiyatro toplulukları kurulduğu, yaptıkları çalışmaların madalya hatta rütbelerle ödüllendirildiği kayıtlara geçmiştir. (And, 1970, s. 11). Ancak saray için toplumun da tiyatroyu sahiplenmesi önemliydi. Bunu Güllü Agop'la Osmanlı Devlet'i arasında yapılan anlaşmadan görebiliyoruz. Bu anlaşma hem Osmanlı toplumunda tiyatronun yaygınlaşmasını sağlayacak, hem de “Tuluat Tiyatrosu” adı verilen türün ortaya çıkışına neden olacaktır. Yaşanan olaylar

dizisi Metin And tarafından “100 Soruda Türk Tiyatrosu Tarihi” kitabında anlatılmıştır:

1869’da Sadrazam Âli Paşa’nın görevlendirdiği Darülfünundan Âli Suavi Efendi’nin başkanlığında dönemin konuyla ilgili yüksek görevlilerini ve tanınmış kişilerini çağırır. O güne kadar süre gelen tiyatrolara ödenek vermek, yardımcı olmayı gölgede bırakacak daha büyük bir proje vardır ortada. Türk, Bulgar, Rum ve Ermenilerin bir araya geleceği planda tragedyalar, ahlaka uygun ve elit oyunlar Türkçe, Bulgarca, Rumca ve Ermenice sahnelenecektir. Bu amaçla kurulacak tiyatro için ise “Tiyatroyi Sultani” adı düşünülmüştür. Ancak bu girişimden sonuç alınamamıştır. Bu yüzden on yıllık bir anlaşma ile “Güllü Agop” isimli kişiye tekel olma hakkı verilmiştir. Ancak bu tekel olma hakkı ağır şartlara bağlanmıştır.

Güllü Agop’a verilen tekele gelince bu, 15 sefer 1287 ve 4 Mayıs (16 Mart 1870) tarihli Şûra-yi Devlet Umumî tez keresi ve şartname metni Başbakanlık Arşivi Şûra-yi Devlet belgeleri 777 sayıdadır. Şartname 11 maddedir. Buna göre, Güllü Agop İstanbul, Üsküdar ve Beyoğlu’nda Türkçe drama, tragedya, komedy ve vodvil oynamak tekelini on yıl süreyle almaktadır. Opera ve benzeri müzikli türler bu tekelin dışında bırakılmıştır. Tekel olduğuna göre bu süre içinde başka tiyatrolara izin verilmeyecektir. (And, 1970, s.85).

Yapılan anlaşma ile devletten Türkçe tiyatro yapabilme ehliyetini tek başına elde eden Güllü Agop, sadece Türkçe değil, Ermenice de gösterimler yapmıştır. Güllü Agop’un devletle yaptığı anlaşma tiyatro konusunda bir kişinin veya bir kurumun tekelleşmesi için yazılmış bir anlaşma değildir. Yapılan anlaşmanın maddelerine bakıldığında görülecektir ki anlaşmanın asıl amacı, tiyatronun İstanbul’da gelişmesi, sevilmesi ve yerleşmesi için belirli sayının altına düşülmeden farklı gösterimlerin yapılmasıdır.

...bu süre içinde Üsküdar’da altı ay içinde, Galata, Tophane ve Beyoğlu’nda üç yıl içinde, İstanbul’da 6 ay içinde bir tiyatro kurmak zorunlu olup, kurmazsa tekeli kaldırılacaktır. İlk yıl on değişik oyun oynanacak, daha sonraki yıllarda bu sayı artırılacaktır. Kâr ve zarara bakılmaksızın her yıl Üsküdar’da otuz, Galata ve İstanbul’da en az elli gösterim verilecektir. Son üç maddede ise yoksullar yararına verilmesi zorunlu gösterimler, tiyatrodan bir zaptiye neferinin bulunacağı ve bilet fiyatları belirlenmiştir. Ayrıca, madde 5’e göre yerlerin denetlenmesi, madde 6’ya göre ise eserler için Şehremanetinden izin alınması gereklidir. Görülüyor ki; kamu kesimi verdiği tekele karşılık Güllü Agop’tan tiyatro sanatının İstanbul’da gelişmesi bakımından değişik gösterimler verilmesini, bu

gösterimin sayısını belirli bir sayının altına düşürmemesini ve İstanbul'un belirli semtlerinde tiyatrolar açmasını istemektedir. (And, 1970, s.85).

Güllü Agop'un Osmanlı Tiyatrosu, basın tarafından desteklenmiş, Comte Barboloni, Comte de Grimberhe, Ahmet Vefik Paşa ve dönemin önemli kişileri koruyuculuğunda gösteriler gerçekleştirmiştir.

Güllü Agop'un Osmanlı Devleti ile yaptığı anlaşmanın, tarihsel açıdan ve çalışmamız açısından başka bir önemi daha vardır. Anlaşma Güllü Agop'a ve topluluğuna 1870'ten itibaren on yıl boyunca Türkçe komedya, dram, tragedy ve vodvil oynatmak hakkını tek başına veriyordu.

Ancak bu durumdan rahatsız olan ve tiyatro yapmak isteyen topluluklar vardı. Bu topluluklar Güllü Agop'a verilen hakkın müzikli oyunların başkalarınca oynanmasına engel olmayacağı, Güllü Agop'un Osmanlı Tiyatrosu'nun tekelleşmesini sağlayan ehliyetin müzikli oyunları kapsamadığı savını öne sürdüler.

Bu toplulukların öne sürdükleri ikinci bir sav ise Güllü Agop'un Osmanlı Tiyatrosu'na verilen iznin metne dayanan tiyatro oyunlarını kapsadığı, metne dayanmayan oyunlar oynamayacak toplulukların istedikleri şekilde gösteri düzenleyebilecekleri idi. Bu görüşlerin çerçevesinde ortaya "Tuluat Tiyatrosu" adı verilen, Türk geleneksel tiyatrosundan esinlenen, ancak Avrupa tiyatrosunun da tekniklerinden faydalanan bir tiyatro biçimi doğmuştur.

Çalışmamızın konusu olan "Geleneksel Türk Tiyatrosu Motifli Komedilerde, Entrika Kurucu Olarak Kadın karakteri inceleyebilmek için model oyun olarak Müsahipzade Celal'in "İstanbul Efendisi", Sadık Şendil'in "Kanlı Nigâr" ve "Yedi Kocalı Hürmüz" adlı oyunları seçilmiştir.

Seçilen bu üç oyun da "Tuluat Tiyatrosu"nın ortaya çıkışından sonra kaleme alınmış, Tuluat Tiyatrosundan esinlenen, taklit eden ve geliştirmeye çalışan oyunlardır. Daha inceleme yapılmadan bile bu oyunlarda Ortaoyunu, Karagöz, Tuluat Tiyatrosu gülmece biçimleri hissedilir.

Biraz araştırıldığında görülecektir ki, ilk model oyun olan "İstanbul Efendisi"nin yazarı Müsahipzade Celal Efendi, yazarlığa başlamadan önce ortaoyunu oyunculuğu yapmıştır ve geleneği çok iyi bilmektedir. İkinci model oyun "Kanlı Nigar" ise Karagöz ve ortaoyunu geleneğinde bulunan aynı adlı gösterinin Sadık Şendil

tarafından kaleme alınmış bir versiyonudur. Üçüncü model oyun olan “Yedi Kocalı Hürmüz” ise, yine Sadık Şendil’in ortaoyunu öğelerini kullanarak kaleme aldığı özgün bir çalışmadır. Geleneksel Türk Tiyatrosu’nun kokusunu taşıyan bu üç model oyunun ortak özellikleri ve seçilme nedeni, olaylara şekil veren kişinin entrika kuran kadın karakter olmasıdır.

Geleneksel Türk Tiyatrosu motifli komedilerde entrika kurucu olarak kadın konusunu işleyen çalışmamız üç ana bölümden oluşmaktadır. Çalışmanın ikinci bölümünde Türk Geleneksel Tiyatrosu ele alınmış, Meddah, Karagöz ve Ortaoyunu türleri anlatılmıştır. Üçüncü bölüm, Geleneksel Türk Tiyatrosu’nda kullanılan güldürme biçimleri, kadın karakterlerin ve tiplerin kullanılma şekilleri ve bu türde entrikanın yerine değinilmiştir. Çalışmanın dördüncü bölümü, model oyunların incelendiği bölümdür. Sonuç bölümünde ise literatür taraması ve elde edilen veriler bir araya getirilerek değerlendirme yapılmıştır.

1.1 Amaç

Geleneksel Türk Tiyatrosu motifli komedilerde ana entrikayı kuran kadın karakterin üç model oyundaki yerinin belirlenmesi.

1.2 Önem

Yapılan çalışma, geleneksel Türk Tiyatrosu motifli komedilerde ana entrikayı kuran kadın karakterin incelenmesinin, bundan sonraki benzer oyunların yazımında yardımcı olacağı düşünülmektedir. Bunun yanında, bu çalışmada incelenen oyunların (ve, veya), benzer oyunların sahnelenmesinde katkı sağlaması açısından önemlidir.

1.3 Sayıtlar

Geleneksel Türk tiyatrosu motifli komedilerde ana entrikayı kuran kadın karakterin özelliklerinin tespiti için yapılan bu çalışmadaki sayıtlar (varsayımlar) şunlardır:

- İncelenen oyunlar Geleneksel Türk Tiyatrosu motiflidir.
- İncelenen oyunlarda ana entrikayı kadın karakter kurmuştur.

1.4 Sınırlılıklar

Bu araştırma; İstanbul Efendisi, Yedi Kocalı Hürmüz, Kanlı Nigar adlı oyunların ana entrika kurucu olan kadın karakterinin incelenmesi ile sınırlandırılmıştır.

1.5 Örneklem

İstanbul Efendisi, Yedi Kocalı Hürmüz, Kanlı Nigar adlı oyunlar örneklem olarak seçilmiştir.



2. GELENEKSEL TÜRK TİYATROSU MOTİFLİ KOMEDİLERİN KÖKENİNDEKİ GÖSTERİ TÜRLERİNE GENEL BİR BAKIŞ

Bir inceleme yapılabilmesi, incelemenin sağlıklı olabilmesi için, öncelikle incelenecek objenin öncesinde yer alan, onun kökünün beslendiği nüvelerin bilinmesi, bu nüvelerin özelliklerinin göz önünde bulundurulması gereklidir. Çalışmamızın Giriş Bölümü'nde de belirttiğimiz gibi inceleyeceğimiz oyunlardan biri Meşrutiyet, diğer ikisi Cumhuriyet Dönemi Türk Tiyatrosuna ait olmakla birlikte aslında üçü de Tanzimat döneminde ortaya çıkan Tuluat tiyatrosu ekolünden etkilenecek yazılmıştır. Bu yüzden geleneksel Türk tiyatrosunda güldürme araçları ve çalışmamız için diğer önemli kavramlar incelenmeden önce sahanın tanıtılması için, Geleneksel Türk Tiyatrosunda komedi ekolleri ve tarihçesi anlatılmıştır.

Konumuza dönersek; kaynaklar incelendiğinde görülecektir ki, Tanzimat öncesinde Türk tiyatro geleneğinde iki farklı alan gözlemlenmektedir. Bunlardan ilki, “Köylü Tiyatro Geleneği” diğeri ise “Halk Tiyatrosu Geleneği”dir.

“Köylü Tiyatro Geleneği” adıyla anılan gelenek, kimi Orta Asya'dan taşınan şamanik törenler ile eski Anadolu'nun paganist bolluk bereket törenlerinin izlerini taşır. Zaman içinde amacını yitirmiş olsa da hala yaşatılmaktadır. Günümüzde Köy Tiyatrosu etkinlikleri de eğlence amacıyla yapılıyor, geçmişte bugün yaşamayan Halk Tiyatrosu etkinliği ile etkileşime girmiş olsa da, aralarında belirleyici farklılıklar vardır. Bu farklılıkları Metin And, “Başlangıcından 1983'e Türk Tiyatro Tarihi” adlı kitabında aradaki farkları anlatmıştır:

Bu özelliklerden en önemlisi köy tiyatrosu profesyonel bir yapıda değildir. Katılanların herhangi bir maddi kazancı olmaz. Evlerden yiyecek, armağan, para toplama gibi çeşitli etkinlikler yapılırsa da bu etkinlikler, geçmişteki ritüellerin kalıntılarıdır. Büyüsel, sihirsel amaçlıdır ama bu amaç unutulmuştur. Halk tiyatrosu

ile ilgilenenlerin bir kısmı bu işten para kazanmayan başka meslekleri olan kişiler olsa da, onlar bu işi neredeyse profesyonel olarak yapan kişilerdir.

Köy Tiyatrosu ve halk tiyatrosu metinsizdir, doğaçlamadır. Ancak yine bu iki ayrı türü birbirinden ayıran kesin çizgiler mevcuttur. Köy oyunlarından bazıları kaynağını eski ritüellerden aldığından belli sözlerin belli hareketlerin değiştirilmeden yerinde ve zamanında söylenmesi şarttır. Halk oyunlarında da söylenen tekerlemeler veya belirli kalıp sözler var ise de bunların ne zaman hangisinin söyleneceği oyuncunun seçimindedir. Bu açıdan bakıldığında köy tiyatrosunun ritüelliği daha belirgindir.

Köy tiyatrosunda olay dizisi veya gelişimi gibi bir mantık zinciri bulunmaz, törensellik özelliği belirgindir, halk tiyatrosu ise bir biçime sahiptir, olay dizisi mevcuttur, bir yapısı vardır.

Halk Tiyatrosu değişik bir çevrenin malıdır; kentlerde, daha doğrusu başkentte oluşmuş bir tiyatrodur. Türkiye'nin başka yerlerinde de görülmekle birlikte Karagöz, ortaoyunu gibi geleneksel halk tiyatrosu türleri İstanbul'un malı olmuştur. Sanatçıları halk adamları olduğu gibi, seyircilerinin büyük kesimi de halktandır. En önemli türleri kukla, karagöz ve ortaoyunudur. 19. yüzyılda geleneksel halk tiyatrosu Batı tiyatrosuyla bir birleşim yaparak tuluat tiyatrosunun ortaya çıkmasına yol açmıştır.

Bu bölümde ele aldığımız halk tiyatrosu gösteri türlerinden, meddahlık, Karagöz ve ortaoyunu haricinde bir de kukla gösterileri vardır. Ancak bu tür hakkında günümüze ulaşan belge sayısı yok denecek kadar azdır.

Metin And, 100 Soruda Türk Tiyatrosu Tarihi adlı kitabında XVIII. ve XIX. yüzyıl kukla metinleri ve bu gösteri türü hakkında yeterli bilgi bulunamadığını belirtip “bunlar üzerine söyleyeceklerimiz hep eksik kalacaktır.” demiştir. (And, 1970, s.43)

Belirgin kişileri ve oyun dağırcığı üzerine bilğimiz bulunan tek kukla türü XIX. yüzyılda Tulûât tiyatrosundan etkilenen el kuklasıdır. Bu kuklanın baş kişileri İbiş ile ihtiyar'dır. Kimi metinleri yayımlanmıştır. Tulûât tiyatrosuna bütün benzerlik gösteren el kuklasına daha ilerde vereceğimiz Tulûât tiyatrosundaki bilgiler uygulanabilir. (And, 1970, s.43)

Yine Metin And, bu sefer bir başka kitabı “Başlangıçtan 1983'e Türk Tiyatro Tarihi”nde elimize ulaşan kukla metinleri incelendiğinde, kukla tiyatrosundaki “İbiş” ve “İhtiyar” tiplerlerinin Karagözdeki, “Karagöz” ve “Hacivat” ortaoyunundaki “Pişekâr” ve “Kavuklu”ya benzediğini söylemiştir. (And,1994, s.38)

İbiş, tuluat tiyatrosunda olduğu gibi hep uşak olur, adı efendisine bağlılığından ötürü Sadık'tır. Tuluat tiyatrosunda İbiş tür olarak “grand comique”tir ve gene tuluat tiyatrosunda adı çoğu kez “Fırlıdak” olur. (And,1994, s.38)

Yasin Çetin'in “İBBŞT'nın Milenyum Sonrası Yaptığı Yerli Oyunlarda Geleneksel Türk Tiyatrosu Unsurları Kullanımı” adlı yüksek lisans tezinde de “Türk Geleneksel Tiyatrosu Kukla geleneği tarihsel gelişimi kaleme alınırken yapılan araştırmalarda araştırmacıların çoğunun Kukla ile Gölge Oyununu karıştırmaları”na değinmiştir. (Çetin, 2018, s.36)

Ulaştığımız ve incelediğimiz kaynaklarda, Türk kukla Tiyatrosunun, konu yapısı, kişileri ve güldürme biçimlerine dair bir değinmeye rastlayamadık. Kaynaklarda kukla tiyatrosu hakkında anlatılanlar bu gösteri biçiminin tarihçesi üzerine idi. Bu yüzden kukla tiyatrosunun Geleneksel Türk Tiyatrosu gösterilerinden biri olmasına rağmen bu bölümde bu türe yer verilmemiştir.

2.1 Meddah

Geleneksel Türk Tiyatrosu'nun türlerinden biri olan meddahlık, ilkel toplumlardan gelen “hikaye anlatıcılığının” bir türüdür. İlkel toplumlarda hareket ve taklit yoluyla yapılan hikaye anlatıcılığı, farklı toplumlarda farklı şekillerde görülür.

Özdemir Nutku gerek göçebe gerekse avcı topluluklarında bazı kişilerin, hareket ve sesler aracılığı ile hikâye kurmaya başlamalarının ve anlatmalarının varlığından bahseder. İlkel toplumlar ilerledikçe, birbirlerinden farklılaşmış ve kültürel gelişim ülkeden ülkeye farklı hikâye anlatıcılığı geleneklerinin ortaya çıkmasına yol açmıştır. Nutku, hikâye anlatıcılığını gösteri sanatlarının ilk ve ilkel biçimlerinden biri olarak değerlendirir. (Nutku, 1976;2-8)

Türk toplumunda bilinen ilk hikâye anlatıcı Dede Korkut'tur. Elinde kopuz (müzik enstrümanı) ile gezen Dede Korkut hem bir ozan, hem de şaman geleneğinin izlerini taşıyan bir karakterdir. Dede Korkut tipi hikâye anlatıcılığı Anadolu'da “destancı” ve “denkbeji” olarak yaşatılmış, İstanbul geleneğinde ise “meddah”a dönüşmüştür. (Denizer, 2007, s.44)

Fuad Köprülü “meddah” geleneğinin sadece Türk geleneğinden kaynaklanmadığı, hikâye anlatıcılığı geleneğinin Ortadoğu'da yaşayan halklarda da görüldüğünü belirterek, bugünkü meddah geleneğinin kökeninde Arap, Yahudi, Acem halklarının

geleneklerinden de etkilenmeler olduğunu belirtir. (Köprülü, 1989, s.58) İslamiyet'in yayıldığı yıllarda bölgede yaşayan farklı halkların arasında kültürel alışveriş açısından önemli bir öge olan hikâye anlatıcıları “kussa” (kıssa anlatan) olarak anılıyorlardı.



Şekil 2.1. Sultan III. Murat (1574 – 1595) devrinin ünlü meddahlarından Lâlin Kaba. (Url1).

Ortadoğu’da hikâye anlatıcıları, aktardıkları hikâyenin biçimine, konusuna, hatta anlatma ustalığına göre farklı adlarla anılmışlardır. Bazıları şunlardır:

Ravi, Haki, Şeh-nameci, Nedim, Emsal-i Lokman, Efsane-Guyan, Nakkal, Rüzehan, Perdedari, Şemail Gerdan, Havas-Guyan, Besatendaz, Kıssa-gu, Kıssa-Perdaz, Kıssa-Guzar.(And, 1985, s.219-223)

Türkler, Ortadoğu’da hikaye anlatıcılar için kullanılan isimlerden “şehnameci”, “kıssahan” ve “meddah” sözcüklerini kullanmışlar ve meddah terimi dilimize yerleşmiş ve günümüze kadar gelmiştir. (XVI. yüzyılda yaşamış meddah çizimi için bakınız şekil 2.1)



Şekil 2.2. Thomas Allom’un XIX. yüzyılda çizdiği, meddah ve dinleyicileri. (Url 1).

Meddah geleneği hikâye anlatmayı temel alan bir türdür. Hikâyeler ne kadar heyecanlı olsa da onu güzel ve dinlenilir hale getiren yine anlatımıyla meddaktır. Hikâyelerinde taklitler yer alır. Sesini değiştirerek insanları konuşturur, şive yaparak farklılıklar yaratır. Ancak bu taklitler insan sesiyle veya şive ile sınırlı değildir. Farklı hayvanları, doğayı ve cansız nesnelerin seslerini de hikayeyi süslerken taklit eder. Bunlar göz önünde tutulduğunda meddahın iyi bir oyuncu olması gerektiği

şüphesizdir. Bu yüzden meddahın iyi bir hikâyeye sahip olmasından çok onu nasıl anlattığı önemli olmuştur. (XIX. yüzyılda resmedilmiş meddah için bakınız şekil 2.2).

Özdemir Nutku'nun meddahların hikâyelerini dokuz gruba ayırdığını görmekteyiz (Nutku, 1976, s.92). Bu gruplama Nutku tarafından hikâyelerin esinlendikleri kaynağa göre yapılmıştır.

- Halk arasında yaşanmış önemli olaylar.
- Meddahın bizzat yaşadığı, tanık olduğu veya duyduğu olaylar.
- Tarihsel olaylar.
- Menkıbeler ve destanlar.
- Klasik olmuş hikâye veya masallar.
- Roman ve tiyatro oyunları gibi çeşitli kaynaklardan yapılan aktarmalar.
- Taklitlerin birleştirilmesiyle oluşturulan hikayeler.
- Karagöz oyunlarını kaynak alan hikayeler.
- Atasözlerinin hikâyeleri.

Meddahın belirli bir sahnesi yoktur. Meddahın durduğu yer onun sahnesidir. Burası sarayda padişahın huzuru da olabilir, bir kahve köşesi de, bir evin kapısının eşiği de. Karşısında bir kişi bile olsa, öyküsünü dile getirmeye başlayabilir ve iletişim araçlarının olmadığı bir devirde insanların vicdanına seslenerek onların düşüncelerini şekillendirebilir.

Meddah gösterisi sırasında yeteneği ve kendi bedeni dışında iki temel aksesuar kullanır. Bunlardan biri omuzuna attığı ya da boynuna bağladığı mendildir. Bu mendilin gelenekteki adı “makreme”dir. Diğeri ise sopasıdır ki bu sopa gelenekte “değnek” olarak anılır. Meddah hikâyesini anlatırken sopasıyla farklı rollere bürünür. Yere üç kez vurarak hikâyesini anlatmaya başlayan meddah, gösterisi boyunca sopasını kimi zaman bir çalgı, kimi zaman bir tüfek, kimi zaman bir süpürge gibi kullanır.

Meddahın dramatik anlatımı onun geleneksel tiyatronun kollarından biri olarak kabul edilmesine yol açmıştır. Meddahlığı, diğer komik ve geleneksel gösteri sanatlarından ayıran özelliği her zaman güldürücü olmayıp, korku, yiğitlik, dini temalı konuları da hikâye olarak kullanmasıdır.

Meddahın hikâyelerinin bir süresi yoktur. Meddah bu süreyi dinleyenlerin ilgisine göre ayarlardı. Sabahtan akşama ya da ramazan aylarında, teravi sonrası sahura kadar süren anlatımlar olduğu bilinir. Meddahın hikâyesinin heyecanlı yerinde hikâyeye ara verip para topladığı bilinir. Paranın az olması halinde hikâyeye devam etmediği de gelenekte normal karşılanan bir durumdur. Metin And “Geleneksel Türk Tiyatrosu” adlı kitabında meddahın hikâye anlatım kalıbının yedi ayrı bölüm olabileceğini, asıl hikâye hariç bu bölümlerin kullanımının veya yerlerinin meddahın tercihinde olduğunu belirtir. Meddah isteğine göre kimi bölümlerin yerini değiştirebilir, kimi bölümleri hiç kullanmayabilirdi. Metin And’ın bize aktardığına göre bir meddah gösterisinin bölümleri şöyledir (And, 1985, s.218-241):

1- Girizgâh: Girizgâh, bu çalışmada yer alan tüm geleneksel tiyatro unsurlarında yer alan giriş bölümüdür. Bu bölümde tekerlemeler, padişaha övgü, meddahın kendine has kalıp sözleri bulunurdu. Bu bölüm adeta bir “merhaba” bölümü olup, ana öyküyle bir bağ taşımazdı.

2- Şiir: Metin And, girişten sonra genellikle Baki’nin divanından şiir okunmasının yaygın olduğu bilgisini iletmiştir. Bu şiirde asıl konu ile ilgili olmak zorunda değildi.

3- Kişilerin tanımlanması: Meddah’ın anlatımının üçüncü bölümünü anlatılacak hikâyedeki ana karakterler hakkında bilgi verilmesi oluşturmuştur. “Kanlı Nigâr, şu yaşta, şurada otururdu...” gibi.

4- Asıl hikâye: Meddahın üçüncü bölümde kahramanlarını tanıttığı ana hikâyedir.

5- Ara hikâyeler: Meddahın anlatımına kattığı ara hikâyeler, ana hikâyeye ara verdiği, dinleyenlerin ana hikâyeye olan merakını ve ilgisini arttırmak için kullandığı bir teknikti.

6- Tekerlemeler, türküler: Ara hikâyeler gibi, seyircinin soluklandığı, dinlendiği, dağılan dikkatinin tekrar ana hikâyeye dönebilmesini sağlayacak kısımdır.

7- Kıssadan Hisse (Sonuç): Son bölümde anlatılan ana hikâyeden çıkartılması gereken ders söylenerek, bu gösterinin sadece eğlence amaçlı olmadığı vurgulanırdı.

Türk tiyatro geleneğindeki “meddahlığı” şöyle özetleyebiliriz:

- Türklerdeki hikâye anlatıcı geleneği ile Ortadoğu’nun hikâye anlatıcı geleneğinin birleşmesinden oluşmuştur.

- Tek kişilik bir gösteri biçimidir.
- Meddahın perdesi sahnesi veya kostümü yoktur. Ana iki malzeme (sopa ve mendil) ile hikâyesini anlatır.
- Meddahların hikâye anlatımlarının alt limit veya üst limit bir süresi yoktur. Süreyi meddah kendi belirler.
- Meddah hikâye anlatımlarında gülmece unsuru olarak taklit yeteneğini kullanır. Meddahın yaptığı taklitler sadece ses değişimleri ve şive ile sınırlı değildir. Meddah doğadaki sesler dahil her şeyi dramatize ederek taklit edebilir.
- Meddahların repertuarındaki hikâyeler Karagöz veya ortaoyunu kaynaklı olabilir.
- Meddahların repertuarında sadece komik hikâyeler bulunmaz; kahramanlık hikâyelerinden aşk hikâyelerine, tiyatro oyunlarından romanlara kadar her şey onlar için hikâye malzemesidir.
- Bu malzemeyi meddah kendi tarzıyla harmanlayarak seyirciye aktarır.

2.2 Karagöz

Türk gölge oyunu geleneğinin adı olan Karagöz'ün ortaya çıkışı hakkında kesin ve net bir bilgiye sahip değiliz. Ancak, halkın kabul ettiği ve Karagöz sanatçılarının da doğruladığı dilden dile, kulaktan kulağa aktarılan hikâye, gerçekten de yaşamış iki kişi olan Karagöz ve Hacivat, Sultan Orhan'ın zamanında (1326 - 1359) Bursa'da yapılan bir cami inşaatında Hacivat duvarcılık, Karagöz demircilik yapmaktadır. Aralarında geçen konuşmalar ve nükteli atışmaların sonucunda caminin yapımı aksadığından bu iki ustanın başları vurdurulmak suretiyle Sultan Orhan tarafından idam ettirilmişlerdir. Şeyh Küşterî adında bir kişi Sultan Orhan'ın yaptığına pişman olması sonucu bu iki kişinin tasvirini yaparak sultanın huzurunda oynatmış ve bu bir gelenek haline gelmiştir.

Diğer söylenti ise az bilinen ve Evliya Çelebi'nin bize naklettiği söylentidir. Evliya Çelebi'ye göre Hacivat, Bursalı Hacı Ayvad, (Hacı İvaz) diye de anılan "Yörükçe Halil"dir. Karagöz ise İstanbul Valisi Kostantin'in seyisi, Kırkkilise'de söz sahibi (Edirne yakınlarında bir bölge) bir bey ve dolandırıcılık huyları olan bir çingenedir.

Kostantin'in, Karagöz'ü yılda bir kez Sultanı Alâeddin'e göndermesi ile görüşen Karagöz ile Hacı Ayvad bu görüşmelerde birbirleriyle sözel mücadele etmelerinden bu oyun türemiştir. Çelebi Seyahatnamesinde bu söylentiye şu cümlelerle aktarmıştır:

Karagöz ve Hacivad ki Bursalı Hacı Ivaz'dır: Selçuklular zamanında Yorukça Halil isimli Resûlullah'ın ulağı idi ki 77 sene Mekke'den Bursa'ya gidip gelirdi. Ataları Efelioğulları adıyla meşhur olmuştu. Zağar köpekleriyle meşhurlardır ki hâlâ halk dilinde "Efelioğlu zağarı gibi neylersin" diye deyim olmuştur.

Münasip hikâye: Bu Efelioğlu Mekke'den Bursa'ya gelirken Mekke ile Medine arasında Arap eşkıyası Efelioğlu Yorukça Halil Hacivâd'ı şehit edip Bedr-i Huneyn'de gömerler.

Efelioğlu köpeği bu katil Arapların yanında kalır. Bu Araplar Şam'a gelip çarşı ve pazarda gezerken hemen köpek bir kere bu Arapları kudurmuş köpek gibi dalamağa başlayıp bir dahi başka adamların ayağına yüzünü sürüp yuvarlanıp hâl dili ile sızlanıp yine Arapları hır hır dalar ve üzerlerine hamle edip salar. Bütün halk görseler ki Efelioğlu zağarıdır,

"Bre canım nerede Efelioğlu? Bunda bir hâl vardır, tutun şu Arapları" deyip hâkime götürürler, handa odalarını basıp Efelioğlu'nun su kabı, sapanı, baltası, kanturası, zilleri, kanlı esvapları ve Bursa'ya götüreceği bütün mektupları çıkınca bütün Arapları Sinani-ye Çarşısı'nda sıra ile asarlar. Gerçek garip köpek, asılmış Arapların altına varıp bu kere sert bir âh çekip canını feda edip ruhu ashâb-ı kelbe gider.

Hacivad böyle bir haberci, nedim ve yârândan Resûl'ün peyki idi.

Karagöz İstanbul tekfurı Keştantı peyki idi.

Edirne yakınında Kırkkilise'den bir söz ustası cihan ayyârı Çingene adamı idi. Sofyüzlü Karagöz Balı Çelebi derlerdi. Tekfur Keştantı bu Karagöz'ü yılda bir kere Alâeddin Selçuk'a gönderince Hacivad ile Karagöz'ün birbirleriyle konuşma ve çekişmelerine o zamanın oyuricuları gölge oyununa koyup taklit ile oynatırlar idi, ama anılan Kör Hasanoğlu, Hacivad'ı Karagöz'ü akşamdan uzun gece boyunca tâ sabaha dek on beş saat iki resmi oynatıp çeşit çeşit taklitler edip bir ettiği şakayı o gece bir daha etmek ihtimali yok idi (Kahraman - Dağlı, 1999, s.653)

Cevdet Kudret, Anadolu Selçuklu tarihinde hükümdar olarak üç tane Alâeddin olduğunu söyleyerek, (I. Alâeddin Keykubat (1192-1237), II. Alâeddin Keykubat (1239-1254) ve III. Alâeddin Keykubat (1277-1302)). Evliya Çelebi'nin bahsettiği hükümdarın hangi Alâeddin olduğunun belli olmadığını belirtmektedir. (Kudret, 2004 a, s.12). Evliya Çelebi'nin rivayeti doğru kabul edildiğinde Karagöz oyununun kaynak aldığı kişiler XII. veya XIII. yüzyılda yaşamış kişiliklerdir. Karagöz

ustalarının ve halkın kabul ettiği söylentiye göz önünde tuttuğumuzda Karagöz oyununun kaynak aldığı kişilerin XIV. yüzyılda yaşamış kişiliklerdir.

Ancak tarihi kayıtlara baktığımızda Türk toplumunda gölge oyunu ile ilgili ilk kaynak XVI. yüzyıla ait olduğunu görmekteyiz. Bu kaynaklarda Karagöz ismine rastlanmamaktadır. Diğer yandan Şeyh Küşteri ismi çeşitli kaynaklarda farklı şekillerde anılmakta ise de, bu kişinin Karagöz ile ilgisini gösteren en küçük bir değinme yoktur. Bu noktalardan yola çıkarak Metin And, Karagöz'ün ortaya çıkışı hakkındaki söylentiler gerçek olsa bile, bu kişileri anmak için sergilenen gösterinin gölge oyunu değil, kukla tiyatrosu olması gerektiği fikrindedir. (And, 1970, s.42).

Gölge oyununun Türk kültürüne girişi ile ilgili farklı görüşler mevcuttur. Bilindiği kadarıyla Hindistan'dan Çingene göçleri aracılığı ile batıya taşındığı görüşünün yanında, köklü bir gölge oyunu geleneğine sahip Çinlilerden geldiği yönünde fikirler vardır. Hatta Çinlilerden Türk kültürüne gelişin Moğollar aracılığı ile olduğu da ortaya atılan savlardan biridir. Ancak Türk kültüründe gölge oyununun başlangıcı XVI. yüzyıl olarak kabul edildiğinden bu pek mümkün gözükmemektedir.

Eldeki yazılı kaynaklara göre gölge oyununun Osmanlı ülkesine girişi XVI. yüzyılda olmuştur. Ondan önce daha eskilere uzanan kukla oyunları vardır ve bunlara “hayal” dendiği için araştırmacılar bunu gölge oyunu sanmıştır. Karagözün Osmanlı ülkesine Mısır'dan Memlük sanatçıları vasıtasıyla geldiği üzerine çeşitli yazılı kaynaklar bulunmaktadır. Bunların en önemlisi, Memlük dönemi tarihçisi İbn İyâs'ın Bedâ-iu'z-zühûr adlı Mısır tarihidir. Bu kitabın çeşitli yerlerinde Memlükler'deki gölge oyunundan söz edildikten sonra 1517'de Mısır'ı ele geçiren ve Memlük Sultanı II. Tomanbay'ı idam ettiren Yavuz Sultan Selim'in huzurunda bir gölge oyuncusunun Cîze'de Nil nehri üzerinde Ravza (Roda) adasındaki sarayda Sultan Tomanbay'ın Bâbüzüveyle'de asılışını ve ipin iki defa kopuşunu canlandığı anlatılır. Bu oyun Yavuz Sultan Selim'in çok hoşuna gitmiş ve bunu oğlu Süleyman'ın da (Kanûnî) görmesini istemiş, bu sebeple sanatçıyı İstanbul'a çağırmıştır. Nitekim Yavuz'la birlikte 600 kadar Mısırlı sanatçı İstanbul'a gelmiş, bazı oyuncular üç yıl kaldıktan sonra ülkelerine dönmüş, bazıları da İstanbul'da kalmıştır. (And, 2001, s.401)

Gölge oyunu olan Karagöz'ün perdesi önemlidir. Beyaz bir perde olan Karagöz perdesi 110 santim eninde 80 santim boyunda bir beyaz perde arkasından oynatılır. Karagöz oynatan kişi “hayali” olarak adlandırılmıştır. Hayalinin ustalıklarından biri, perdede deve derisinden yapılmış Karagöz figürlerini oynatmanın yanı sıra tüm

tiplere göre sesini değiştirebilmesi, oyundaki kişiliklere göre şive taklitleri yapabilmesidir. Hayalinin yanında kendisine yardımcı olarak bir veya birden fazla kişi bulunabilir.

Bir Karagöz oyunu 4 ana bölümden meydana gelmiştir. Bu bölümlerin ilki “mukaddime” yani giriştir. Muhavere (söyleşme) kısmından sonra fasıl (ana oyun) ve “bitiş”tir. . Mukaddimedede çeşitli kesimler vardır. (And, 1970, s.52-54) (Kudret, 2004 a, s.15-18).

Oyunun mukaddime kısmı Hacivat’ın müzik eşliğinde perdeye gelmesiyle başlar. Perdeye gelirken okuduğu melodi bittiğinde “Off... Hay Hak” der ve “perde gazeli” adı verilen gazeli okur. Karagöz’ün perdeye gelişiyle bu bölüm sona erer.

Mukaddime bölümünden sonra gelen bölüm “muhavere” kısmıdır. Bu kısımda Karagöz ve Hacivat söyleşirler. Amaç seyirciyi gülmeye sevk etmek ve gösteriye ısındırmaktır.

Asıl oyunun yer aldığı kısım “fasıl”dır. Bu bölümde halk hikayeleri (Leyla ile Mecnun, Aslı ile Kerem ve benzeri) konu edilebildiği gibi, Tanzimat sonrası tiyatrolarda sergilenen oyunlardan kitaplarda geçen konuların adaptasyonuna kadar geniş bir konu yelpazesinden Karagöz oyunu için faydalanabilir. Karagöz’ün işsiz olması ve iş araması ve Hacivat tarafından bir işe yerleştirilmesi de Karagöz geleneğinde kullanılan temalardan biridir. Seçilen ana konu ekseninde olaylar gelişir ve konuya uygun diğer Karagöz tipleri perdede gözükür.

Karagöz oyununun son kısmı “bitiş”tir. Bu kısımda oyunun bittiği söylenir, çıkarılması gereken ders var ise belirtilir, kusurlar için özür dilenir ve gelecek oyunun adı ve yeri duyurulur.

Karagöz kişileri 11 grupta toplanmıştır (Kudret, 2004 a, s. 25):

- Ana tipler; Karagöz, Hacivat.
- Zenneler; oyunda yer alan tüm kadın tipler.
- İstanbul ağız ile konuşan tipler; Beberuhi, Çelebi ve Tiryaki.
- Anadolulu tipler; Eğinli, Harputlu, Kastamonulu, Kayserili, Lâz.
- Anadolu dışından gelen tipler; Acem, Arap, Arnavut, Rumelili muhacir.
- Müslüman olmayan tipler; Frenk, Ermeni, Rum, Yahudi.

- Kusurlu ve ruhsal olarak hasta tipler; aptal, deli, esrarkeş, hımhım, kambur, kekeme, kötürüm, sağır.
- Kabadayı ve sarhoş tipler; efe, külhanbeyi, matiz, sarhoş, tuzsuz, , zeybek.
- Eğlendirici tipler; canbaz, curcunabaz, çengi, hokkabaz, kantocu, köçek.
- Olağanüstü güçlere sahip tipler, yaratıklar; büyücü, câzûlar, cinler, canavarlar, yılanlar.
- Geçici ikincil tipler.

Çalışmamız açısından bakıldığında kadınların bu geleneksel oyunda nasıl yer aldıkları önemlidir. Yavuz Cingöz “Kent, popüler kültür ve karnavalesk: Karagöz geleneği ve müziği” başlıklı çalışmasında Karagöz oyunlarında yer alan kadın figürü hakkında şöyle der:

“... oyunların hepsinde neredeyse bütün kadınlar şehvetli, baştan çıkarıcı, utanmaz, dedikoducu, eşlerini aldatan bazen de lezbiyen olarak resmedilmiştir.” (Cingöz, 2016, s.23)

Türk tiyatro geleneğindeki Karagöz’ü şöyle özetleyebiliriz:

- Gölge oyununun Türk kültürüne hangi kültürden nasıl geldiği belirsizdir.
- Karagöz’ün ortaya çıkışıyla ilgili iki rivayet varsa da, araştırmacılar bu rivayetlerde geçen zamanlardan daha sonra Karagöz’ün ortaya çıktığı görüşündedirler.
- Gölge oyununun Türk toplumunda olduğu ile ilgili ilk kaynak XVI. yüzyıla aittir.
- Karagöz oyunu 4 ana bölümden meydana gelmiştir. Bu bölümlerin ilki mukaddime (giriş), muhavere (söyleşme), fasıl (ana oyun) ve bitıştır.
- Karagöz oyununda şehirde yaşayan ya da şehre çeşitli nedenlerle uğrayan kişiler tip olarak yer alır.
- Karagöz oyunlarında “kadınlar şehvetli, baştan çıkarıcı, utanmaz, dedikoducu, eşlerini aldatan bazen de lezbiyen olarak resmedilmiştir.” (Cingöz, 2016, s.23)

2.3 Ortaoyunu

Ortaoyunu, eski kaynaklarda “kol oyunu”, “meydan oyunu”, “meydân-ı Sühan”, “zuhûrî”, “zuhûrî kolu” olarak da anılmıştır. (Albayrak, 2007) Bu geleneğin “ortaoyunu” adıyla anılmaya başlaması XVIII. yüzyılın sonu XIX. yüzyılın başında gerçekleşmiştir. (Kudret, 1973, s.42).

Karagöz ve ortaoyunu metinlerini karşılaştıran, geleneksel yapısını inceleyen birçok araştırmacı, ortaoyununun canlı oyuncularla oynanan bir tür karagöz olduğu konusunda hemfikirdirler. Karagöz ile ortaoyununun sergilenme tekniği her ne kadar birbirinden olabildiğince farklı olsa da, oyunda yer alan kişileri, havası, güldürme yöntemleri, oyunun kuruluşu ve konuları birbirine bir o kadar yakındır.

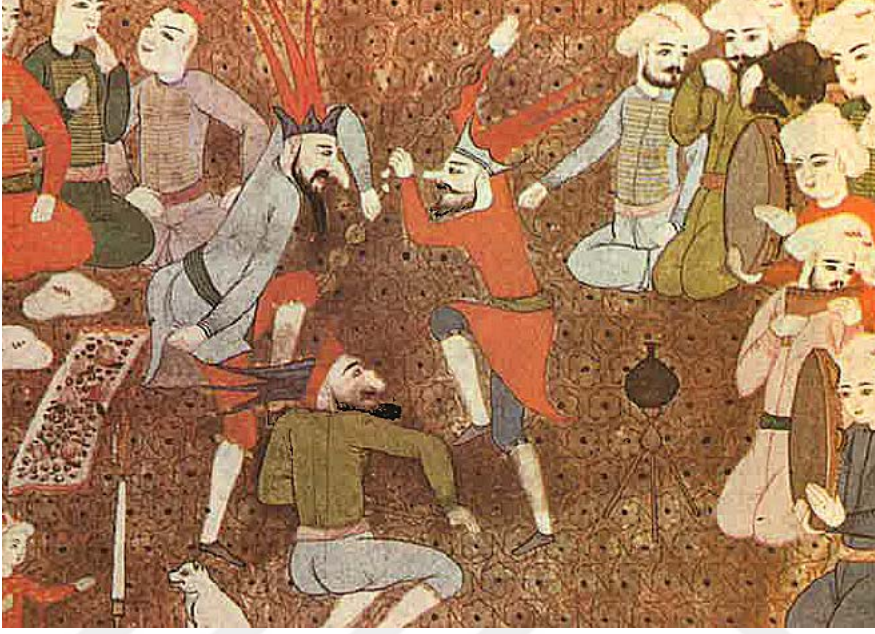
Metin And, eski şenliklerin resmedildiği surnamelerde Karagöz’deki gibi giyinmiş soytarı ve taklitçilerin minyatürlerine rastlandığını belirterek, (bakınız şekil 2.3) bu ikisi arasındaki bağlantıya işaret etmekte ve bu soytarı ve taklitçilere Evliya Çelebi’nin değindiğini anlatmaktadır:

Evliya Çelebi, çağının on iki ünlü oyuncu topluluğunu anlatırken, bunların dans etmek yanında, bu tür oyunlarda da usta olduklarını anlatıyor. Nitekim bu oyunlar arasında Keşfiban Oyunu, Arnavud Kasım taklidi, Haraççı taklidi, Yuvacı taklidi, Gümüş arayıcı taklidi, Bahçe taklidi, Bahçevan Gürcü taklidi, Çingene taklidini saydıktan sonra, Yahudilerden meydana gelen Samurkaş Kolunu anlatırken, bu topluluğun bir oyununun, bir Çingene kadınla bir Yahudi’yi sevişirken suçüstü yakalayıp her ikisine suçlarını işkenceyle söyledikten sonra Çingene karısının başına işkembe geçirip, eşeğe ters bindirdiklerini, suç ortağı Yahudi’yi de bir başka eşekle dolaştırdıklarını anlatıyor. Evliya Çelebi yeterince açıklamada bulunmamış olmasına rağmen Bahçe taklidi, Bahçevan Gürcü taklidi, Çingene taklidi gibisinden taklitlerin ortaoyunu dağarcığının başlangıcı olabileceğini kabul edebiliriz. Nitekim daha sonra Bahçe oyunu, hem Karagöz, hem ortaoyunu fasıl dağarcığında yer almıştır. (And, 1994, s.46)

IV. Murat’ın buyruğu üzerine 1638 yılında esnaf loncalarının padişahın önünden geçerek yapılan geçit törenini ayrıntılı olarak “Seyahatnamesinde” bahseden Evliya Çelebi, “hânende (okuyucu), sazende (sazcı), mutrib (çalgıcı), rakkas (dansçı), pişekâr, tefci, güldürücü mukallitler (taklitçiler) ve oyuncular” ardı ardına yürüdüklerini anlatmıştır. (Kahraman - Dağlı, 1999, s.634)

IV. Murad, Bağdat seferine hazırlık amacıyla İstanbul'un bütün loncalarının geçit töreni yapmasını ve kentteki bütün binaların ve dükkânların envanterinin çıkarılmasını istemiştir. Bu envanter, Bağdat'ın fethi ve padişahın muzafferane dönüşünün ardından Melek Ahmed Paşa'nın eline geçmiştir.

Evliya Çelebi, envanteri ondan ödünç alarak Seyahat Name'nin birinci kitabının en etkileyici bölümü olan İstanbul loncalarının geniş tasviri için kullanmıştır. (Akahın 2011).



Şekil 2.3 : Maskeli curcunabazlar. (And, 1985, s.6)

Evliya Çelebi, taklitçiler esnafına değinirken şöyle bir bilgi vermiştir. (Çalışmanın bütünlüğünü bozmamak adına verilen bilginin bütününe vermeyip, çıkarım yapılacak kısmı alıntıladık.):

Önce herkese önder Sultan Ahmed Han sahnesiyle şereflenip padişah fermanıyla nedimlere, hikâyecilere, taklitçilere serçeşme olan gölge oyuncusu Kör Hasanzâde Mehmed Çelebi dedeleri de Yıldırım Han asrında Kör Hasan adıyla anılır bir cihan rindi, Yıldırım Han musahibi imiş.

Münasip hikâye: Bir kere Yıldırım Han bütün bilginlere öfkelenip hepsini bir dama doldurup ateşe yakmak ister.

Uç gün üç gece nice bin âdem rica eder, ricaları kabul olmayıp bilgin yakmağa dağlar gibi odun yığılmada.

Sonunda anılan Kör Hasan giysi değiştirerek bir gorona kıyafetli ve bir metropolid kıyafetli bir papaz olup Yıldırım Han huzuruna varır. Yıldırım Han görünce gülmeden halsiz kalıp,

"Nedir bu kıyafet kâfir?" der. Kör Hasan,

"Zâhir padişahım Kâfiristan'a gitsem gerek, bu kıyafetle gitmeği makul görüp kıyafet değiştirdim" der. (Kahraman - Dağlı, 1999, s.651)

Evliya Çelebi'nin yukarıda verdiğimiz anlatımında görülmektedir ki, 1603-1617 yılında hüküm süren padişah I. Ahmet döneminde, Karagöz oyununun varlığı oynatıcısının adıyla (gölge oyuncusu Kör Hasanzâde) kayda geçmiştir. Evliya Çelebi, bu kişinin IV. Murat için "bütün bilginler ve salihler arasında makbul ve saygın" olduğunu belirtmiştir. (Kahraman - Dağlı, 1999, s.652)

Yukarıda verdiğimiz alıntıda görülmektedir ki, Kör Hasanzâde olarak kayda geçen kişinin atası Kör Hasan ise 1389 – 1402 yılları arasında hüküm süren I. Beyazıt'a (Yıldırım Beyazıt) gösteri yapmış, oyuncu olarak sarayda görev almıştır. Metin And, bu taklit geleneğinin ortaoyunu geleneğinin başlangıcı olduğu fikrindedir. Bir başka deyişle Metin And'a göre ortaoyunu geleneği, Karagöz, kukla, dans, curcuna, meddah ve sözlü bir oyun olan hokkabazlık gibi farklı oyun türlerinin karışımından doğmuştur. Hatta yazar, bir ortaoyununda sergilenirken saydığımız bu farklı gösteri türlerinin izinin ortaoyunu geleneği içinde hissedildiğini, tüm bu kaynakların karışımıyla ortaoyununun ortaya çıktığını söyler.

Ortaoyununun bir gösteri türü olarak ortaya çıkışını Râşid Mehmed Efendi XVIII. yüzyıl başı olarak tarihlemiştir. Bunun nedeni, ortaoyunu geleneğinde bulunan "Yazıcı" adlı oyunda padişah III. Ahmet'in tahta geçmesi sırasında (1703) çıkan olayları konu etmesidir. Bazı araştırmacılar, aynı isimde bir oyunun Karagöz geleneğinde olmasından dolayı bu tarihe karşı çıkmışlardır. Çünkü bu araştırmacılar ortaoyunu geleneği "Yazıcı" isimli oyunu Karagöz'den aldığı kanaatindedirler. Araştırmacı Nurettin Albayrak, 1834'te yazılmış *Lebîb'in Sûrnâme'sinde* ve 1836'da yazılan *Hızır'ın Sûrnâme'sinde* "ortaoyun" teriminin geçtiğini belirterek, "...bu oyunun XIX. yüzyılın ilk yarısında bilindiği ve aynı yüzyılın ikinci yarısından itibaren yaygınlık kazandığı söylenebilir." diye görüş belirtir. (Albayrak, 2007)

Ortaoyununun gösteri olarak bildiğimiz son halini alması yine XIX. yüzyılda olmuştur. Hafız Hızır İlyas'ın *Vakaayi-i Enderun (diğer adıyla Letâif-i Enderun)* adlı eserinde II. Mahmut zamanında sarayda sergilenen oyunlar ve bu gösterilerdeki

biçimi anlatımından ortaoyununun o dönemde bizim bildiğimiz şekliyle sergilendiği görülmektedir. (And, 1970, s.64).

Metin And, “100 Soruda Türk Tiyatrosu Tarihi” adlı kitabında ortaoyununda dört bölüm olduğunu söylemiş bunların adlarının “öndeyiş, söyleşme (Arzbar - tekerleme), fasıl ve bitiriş” olduklarını söylemiştir. Metin And, kimi ortaoyunu icrası sırasında oyundan daha önce “zenne takımı” veya “Çelebi” adı verilen tiplerin gelip Pişekâr’la konuştukları bir sahne olduğunu belirtmiştir. (And, 1970, s.66-68).

And’ın “öndeyiş” olarak adlandırdığı kısımda zurna ile Pişekar’ın sahneye geleceğini belirten melodi (Pişekâr havası) çalınır, sahneye gelen Pişekar, halkı selamlayıp, zurnacıyla söyleşir ve oynanacak oyunun adını söyler.

Öndeyiş kısmı, zurna ile Kavuklu’nun sahneye geleceğini belirten melodinin (Kavuklu havası) çalınmasıyla devam eder. Kavuklu havası ile sahneye gelen Kavuklu’nun arkasında kendisine benzer giyinmiş cüce veya kambur olan, “Kavuklu arkası” denen tipler vardır. Kavuklu ile kavuklu arkası kısaca söyleştikten sonra sahnedeki Pişekâr’ın farkına vararak korkarlar ve birbirlerinin üzerlerine düşerler.

Bundan sonra gelen bölüm “Söyleşme”dir. Kavuklu ile Pişekâr arasında geçen çene yarışını Metin And bu şekilde adlandırmıştır. And, bu bölümü oyunun en ustalık isteyen kısmı olarak anlatmıştır. Söyleşme gelir. Bu, Kavuklu ile Pişekâr arasında bir çene yarışıdır. Söyleşme iki kesimde olur. (Kavuklu ve Pişekâr için bakınız şekil 2.5).

Önce Karagöz muhaveresine benzeyen, söyleşenlerin tanıdık çıkmaları, birbirlerinin sözlerini ters anlama gibi güldürücü söylemeye arzbar denir, bunu Ortaoyunun en önemli bölümü olan tekerleme izler. Tekerlemelerde Kavuklu, Pişekâr’a başından geçmiş gerçeküstü, olağandışı bir olayı anlatır, Pişekâr da bunu gerçekmiş gibi dinler, sonunda bunun düş olduğu anlaşılır. Elimizde metinleri bulunan belli başlı tekerlemeler şunlardır:

Gelincik, Kuyu, Tayyare ile uçmak, Yangın, İpekböceği, Pazaryeri - Uçma, Kayık, Dilenci Vapuru (bu tekerlemeler içinde düşe dayanmayan bildiğimiz tek örnektir), Hamam, Dalgıç, Balık, Evi vapur yapmak, Beygir kuyruğu, Kızak olma, Esrar tekerlemeleri. (And, 1970, s.66-67).



Şekil 2.5 : Kavuklu Hamdi ve Pişekâr Küçük İsmail. (Hiçyılmaz, 2010)

Tekerleme sona erdiğinde anlatılanların düş olduğunu anlaşılmasıyla bu kısım biter ve “fasıl” adı verilen asıl oyuna geçilir.

Ortaoyunu fasılları iki tane paralel olay dizisine sahiptir. Birinci olay dizisi Kavuklu’nun iş araması, Pişekâr’ın ona iş bulması ve iş mekanında çeşitli müşterilerin gelişleri ile gerçekleşen olaylardır.

Kavuklu Flamam oyununda aktar olur, Pazarcılar’da sergi açar, Fotoğrafçıda fotoğrafçı, Eskici Apti veya Kunduracı’da eskici çırağı, Gözlemecide gözlemeci çırağı, Yazıcı’da yazıcı, Büyücü Hoca’da büyücünün çömezi, Kağıthane Sefasında kahve işletir, Tahir ile Zühre’de vezirin mutemedi, Ferhad ile Şirin’de demirci, Kızlar Ağasında konağın kâhyası olur. (And, 1994, s.54).

Fasıl kısmı bunlarla gelişir.

Fasıldan sonra gelen kısım “bitiriş”tir. En başta oyunu sunan Pişekâr sahneye gelir, seyircilerden özür diledikten sonra sonraki oyunun adını ve yerini duyurur ve oyun sona erer.

Metin Balay, ortaoyununun iki ayrı ayırt edici özelliğinden bahsetmiştir. Bunlardan ilki ortaoyununda sözün, özellikle tekerleme bölümünün, içinde yer alan danstan da

müzikten de, olay örgüsünden de, eylemden de bağımsız olmasıdır. Balay, ikinci ayırt edici özellik olarak, ortaoyununun yapısını oluşturan ve her oyunda tekrarlanan karmaşık olmayan olay dizisini işaret etmektedir. Metin Balay'ın kastettiği fasıl kısmını oluşturan ve yukarıda anlatılan iki ayrı hatta ilerleyen olay dizisidir. (Balay, 2010, s.97).

Türk tiyatro geleneğindeki ortaoyununu şöyle özetleyebiliriz:

- Ortaoyunu geleneği, Karagöz, kukla, dans, curcuna, meddah ve sözlü bir oyun olan hokkabazlık gibi farklı oyun türlerinin karışımından doğmuştur.
- Birçok araştırmacı ortaoyununun canlı oyuncularla oynanan bir tür karagöz olduğu görüşündedirler.
- Ortaoyununun tarih sahnesine çıkışı kaynaklara dayandırılarak XVIII. yüzyıl başı olarak belirtilmiştir.
- Ortaoyununda açık sahne düzeni vardır.
- Ortaoyunun asıl konusunun işlendiği fasıl kısmı iki paralel olay dizisine sahiptir.
- Ortaoyunundaki olay dizisi karmaşık değildir.

3. GELENEKSEL TİYATRODA GÜLME ARAÇLARI

Özdemir Nutku, tragedya, melodram ve fars türleri çıkartıldığında, geride kalan türlerin komedyaya türü içine gireceğini söyler. Nutku'ya göre gülünç olanı anlatan komedyanın aşamaları vardır. Bu aşamaları Nutku şu şekilde sıralamıştır:

- Düşünce ve kapalı mizahla gelişen komedyaya,
- Karakter özellikleri ve kara mizahla gelişen komedyaya,
- Söz komiğine dayanılarak geliştirilen komedyaya,
- Dolantı ve gülünç durumlarla geliştirilen komedyaya,
- Patırtı, kütürtü, dayak, sopa ile geliştirilen dış hareketlere dayandırılan komedyaya.
- Gülünç öge olarak en çok açık saçıklığı kullanan kalın çizgili komedyaya. (Nutku, 1997, s.67).

Tuluat tiyatrosu, Nutku'nun üçüncü sırada saydığı komedi tarzını yani söz komiğine dayanarak güldürmeyi kullanmıştır. Tuluat tiyatrosundaki komedi araçlarını şu şekilde sıralayabiliriz:

Taşlamalar, bölge farklılıkları, dinsel ayrılıklar gibi unsurlar kullanılarak seyirciyi farklı ve üstün hissettirerek güldürmek. Bunu şöyle açıklayabiliriz: Osmanlı Devleti'nde farklı kültürlerle sahip farklı etnik grupların yaşamasından dolayı, bu grupların arasında eğitim birliği olmadığından aralarında doğan anlaşma güçlüğü ve bununla doğan gerilim komiği oluşturur.

Göstermecî tiyatrodaki kimi zaman absürde kaçacak kadar kullanılan abartı yer yer komiği oluşturan öğelerden biridir.

Tuluat tiyatrosunda karakterlerden çok tipler vardır. Tipler karakterler gibi derinlikli değildir, geçmişe sahip olmadıkları gibi, yaptıkları hareketlerin nedenleri de irdelenmez. Bu yüzeysellik içindeki tipler yukarıda belirttiğimiz üstünlük duygusunu besleyerek seyirciyi güldürür.

Sözel olarak cümle yapısını bozmak bir güldürme aracıdır.

Bir diğ er s z el güldürme aracı, aynı veya benzer sesli sözcüklerin yanlış yerde kullanımlarıdır.

Karşıtlıklar, aykırılık ve saçmalıklarla elde edilen beklenmezlik g ld r c l k yaratır.

Beklenmeyenin gerçekleşmesi (düşme, vurma gibi kaba hareketler) yine Tuluat oyununda bir güldürme aracı olarak kullanılır.

Bir diğ er güldürme aracı olarak müzik ve dans gösterisi ile şaklabanlığın i  içe girmesidir. Özellikle ortaoyununda dansçılar düzgün bir şekilde dans ederken, onları komik şekilde taklit etmeye çalışırlar, bu sırada düşerler, kavga ederler. Komiğ i zıtlık üzerinden ortaya çıkarırlar.

Karagöz oyununda Karagöz, ortaoyununda Kavuklu tiplemesi halkı temsil eder. Karşı tarafın onları cahil yerine koymaya çalışmalarıyla alttan alta oyun içinde alay ederler ve bunu söz ile yaparlar. Bu alay etme kelimeye başka anlam yükleme ses aynılığ  veya benzerliğinden yararlanma ile olur.

ZENNE: Aferin, Beyim! Doğrusu va'dinizde hulf edenlerden değilmişsiniz!
Gözlerimi yollarda koydunuz.

 ELEB : Affedersiniz, Hanımefendi! Bendeniz muhakkak geleceğim diye söz vermedim. Eğ er söz vermiş olaydım muhakkak gelirdim.

ZENNE: Öyle,  yle! Ben zaten sizin b -vef  olduğunuzu biliyorum.

KARAGÖZ: (Pencereden.) "Ben sizin Vefa'da oturduğunuzu biliyorum" diyor, şimdi Zeyrek'te oturuyor. (Kudret, 2004 a, s.290).

Gerek Karagöz' n gerekse ortaoyununun söyleşme bölümlerinde karşı karşıya gelen Karagöz ve Hacivat ile Kavuklu ile Pişekâr tiplmeleri birbirine zıttırlar. Bu zıtlıkları birbirlerini anlamamayı, dertlerini anlatamamayı doğurur. Bir başka deyişle sözle komikliğ i oluşturan ana  ge iletişimsizliktir.

HAC VAT: Değil efendim, yani benim sana söylediğim, sarıca, suluca

KARAGÖZ: Haaa, bildim!

HAC VAT: Nedir?

KARAGÖZ: Altı aylık  ocuk kakası.

HAC VAT: Tuu, Allah m stahakkını versin! Öyle değil efendim, yani i i sulu, dışı sarıca.

KARAGÖZ: Onu bildim.

HACIVAT: Ne o?

KARAGÖZ: Aksaray Hamamı. (Kudret, 2004 a, s.166-167)

Her dramada karakterler gelişim gösterir, değişim dönüşümlerini gözleriz. Bir geçmişleri ya da onlarla empati kurabileceğimiz derinlikleri vardır. Ancak tuluat tiyatrosunda sırası gelince ortaya çıkan, oyunun dramatik gelişimine katkısı olmayan, güldürme görevini yerine getiren ve sonra oyunun devamında gözükmeyen kişiler vardır. Metin And, bu kişileri “tip” olarak adlandırmıştır. (And, 1995, s.59)

Kukla, Karagöz ve ortaoyunu kişilerinin en büyük özelliği tip olmalarıdır. Bunlar durağan ve değişmez genellemelerdir; kendi istemlerini kullanma güçleri yoktur, bu yüzden sürekli olarak kendi kendilerini yinelerler. Onlardan belli durumlar karşısında belli davranışlar bekleriz. İlişkilerinde de bir değişmezlik vardır. Kişilikleri silinmiştir, belli bir zamana oturtulmamıştır ve belirli bir geçmişleri ve gelecekleri yoktur. Olaylar onlara bir şeyler katmaz. Onlar üzerine yaşantılar bir iz bırakmadığı gibi, davranışları da değişmez. Belirme, büyüme, yaşlanma gibi zamanın birikici etkisi onları etkilemez. Belirli kusurlar, özellikler tek bir kişide büyütülmüştür. (And, 1995, s.59)

Metin And’ın bahsettiği bu karakterler (tipler) aynı zamanda birer komedi araçlarıdır. Bir güldürme aracı olarak: her karakter (tip), belli bir davranışı yineleyerek var olur, karşısındaki kişiyle zıtlıklar yaratır. Karagöz ve ortaoyununda kişileştirme başlıca karşıtlık ve yinelemelerle olur. Her kişi belli davranışları sürekli yineler. Tuzsuz Deli Bekir (Sarhoş) tiplemesi nara attıktan sonra, “Anamı kesen ben” tiradıyla sahneye gelmesi, Laz tiplemesinin çok konuşması, karşısındakinin dinlemeyip, “beni tanıyor musun?” diye sorması gibi...

Metin And, “Başlangıçtan 1983’e Türk Tiyatro Tarihi” adlı kitapta bu tiplerin kişiliklerini oluşturan özellikleri anlatmıştır (And, 1995, s.59):

Dış Görünüşleri: Kişilerin kimliklerini gösteren öncelikle dış görünüşleridir. Dış görünüşü; fiziki özellikleri ve giyinmeleri belli eder. Kıyafet kimi zaman hangi sınıfsal tabakadan olduğunu, kimi zaman hangi yörede yetiştiğini gösterir. Bunun yanında Kabadayı karakterinin elindeki silah, Laz karakterinin elindeki kemeçe Sarhoş karakterinin elindeki içki şişesi kişinin yaşamından kesitler taşıyan ve onunla özdeşleşmiş olan aksesuarlardır. Sahneye gelişlerinde onlara ait bir müzik çalınır ve bir dansları olur. Bu da onların kültürel kimliklerini gösterir. (Bakınız şekil 3.1.) Bu

müzik çaldığı zaman seyirci sahneye gelecek kişinin ona yaşatacağı gülmeye hazırlanmış olur.



Şekil 3.1 : Karakterleri ayırt eden kişilik özelliklerini sergileyen kıyafet ve aksesuarlar (Kosal, 2004 b, XXIII)

Konuşma Şekilleri: Kişilerin konuşma şekilleri de dış görünüşleri gibi belirleyici bir özelliktir. Daha çok söz komikliğine dayanan geleneksel tiyatroda konuşma biçimi “komik”i oluşturan bir öge olduğu için önemlidir. Çünkü konuşma biçimleri anlaşmazlıkları doğuracak komik ortaya çıkacaktır. Farklı etnik grupların birbiriyle anlaşamaması, yanlış anlamalar, hımhımlık, kekemelik bu açıdan önemlidir.

Örneğin Tımarhane oyununda Karagöz Frenk’i tamamen yanlış anlar. “Kırık kantar” (crème de tartre) diyen Frenk’i kırık kantar olarak algılar. (Kudret, 2004 b, 1110):

FRENK: İki dirhem kırık tartar.

KARAGÖZ: Onu nerede bulmalı? Bitpazarında hırdavatçıdan iki tane kırık kantar.

Bir başka Karagöz oyunu olan Tımarhane’de Yahudi karakteri, “maşallah” veya “Sormak ayıp olmasın necisin?” cümlelerini şiveli söyler, Karagöz yanlış anlar ve komedi bu şekilde ortaya çıkar. (Kudret, 2004 b, 912):

KARAGÖZ: Ulan, suratımı beğenmiyor musun?

YAHUDİ: Niçün beğenmem? Maşalgam, maşalgam!

KARAGÖZ: Gırla turp salatası!

YAHUDİ: Osurmak ayıp olmasın... Necissin?

KARAGÖZ: Necis senin baban!

YAHUDİ: Ne iş yapıyorsun?

Tepkileri: Kişilerin olaylara karşı aldıkları tavırlar, gösterdikleri tepkiler oyunda yer alan kişilerin özelliklerini gösteren bir başka unsurdur. Bu tepkiler kişilere göre basmakalıplaşmıştır. Örneğin, zenneler içten pazarlıklı davranırken Tiryaki konuşmanın umulmadık bir noktasında uyumaya başlayacaktır. Bu ve benzeri kişilik özellikleri hem ortaoyunu hem Karagöz’de görülür.

3.1 Entrika (Dolantı) ile Yaratılan Komiklik

Özdemir Nutku’nun yukarıda komedi türlerini sıralarken dört numaralı madde olarak “Dolantı ve gülünç durumlarla geliştirilen komedyası”yı belirttiğini görmüştük. Dram Sanatı – Tiyatroya Giriş adlı kitabında Nutku, sadece entrikalardan (dolantılardan) oluşturulan bir komedyası türünden bahsetmiş ve “Dolantı Komedyası” başlığında bu türü şöyle tanımlamıştır:

Bu türün, antik Roma güldürüsünden bu yana kadar gelen uzun bir geleneği vardır. Genellikle “Entrika Komedyası” olarak bilinen bu türde, komik öge, ustalıkla birbirine bağlanmış durumlardan ve hareketlerden sağlanır. Yüzeyde gelişen bu türün ahlaksal ya da psikolojik bir kaygusu yoktur. Latin komedyasının etkisiyle bu komedyası türü Batı’da çok geliştirilmiştir. Aksiyon, çeşitli dolantılarla ilerler. Odak noktası kişilerin üzerinde değil, kişilerin çevirdiği dolaplardadır. Komik öge de bu çevrilen dolaplar yoluyla sağlanır.”

Bu komedyası türüne örnek çoktur. Özellikle Tanzimat Tiyatrosunda birçok yazarımız bu türe eğilim duymuşlardır, çünkü bizim geleneksel Orta Oyunu’muz Dolantı Komedyasıyla kardeş gibidir. Örneğin, Ali Bey’in Misafiri istiskal, Kokana Yatıyor, Geveze Berber adlı oyunları ile Recaizade Ekrem’in Çok Bilen Çok Yanılır’ı bu tür komedyanın kapsamına girer. (Nutku, 1997, s.67).

Nutku her ne kadar ortaoyunu türünü entrika komedyasıyla kardeş gibi görse de, çalışmanın içinde görülebileceği gibi, düz bir olay hattı içerisinde yol alan ortaoyununda da, Karagöz geleneğinde de birbirine bağlı entrikalar ve bunun sonuçlarının doğurduğu karmaşayla elde edilen gülme biçimi yoktur.

Ortaoyunu ve Karagöz’de entrika, sıkışmış karakterin kullandığı çaredir ve entrika komedyasındaki gibi karmaşalara yol açmaz. Oyunun gidişatını değiştirerek

etkilemez. Bir entrikanın doğurduğu sonuçlar vardır. Bir entrika yeni bir entrikanın doğumuna yol açmaz.

Özdemir Nutku aynı çalışmasında “Fars” türünü de tanımlamıştır:

Bütün güldürüler komedya değildir. Komedyaı biraz daha spor giydirin, hareketlerini biraz daha serbest, abartılı ve gürültülü bir duruma getirin karşınıza fars çıkar. Olay dizisi mantığının gülünçlük sağlamak için zaman zaman bilinçli olarak bozulması da bu türün bir özelliğidir. Farsta ön planda olan durumlardır, kişiler ise yalnızca tiplerdir. Oysa komedya, tipleri kullandığı kadar karakterleri de kullanır. Nitekim, özellikle Moliere ile başlayan komedya geleneğinde, ön planda olan boyutlu karakterlerdir. Fars tipleri bütün herkesin bildiği genel tiplerdir. Bunların kendine özgü tavırları ya da psikolojik temelleri yoktur. Çünkü fars tipleri durumların gülünç olmasına yarayan araçlardır. Seyirci oyun kişilerini değil, durumlardan çıkacak sonucu merak eder. ...Bu tür güldürüde bizi ilgilendiren kişiler değil, o kişilerin yaptıklarıdır. Farsta kişileri denetimi altına alan durumlardır. (Nutku, 1997, s.67).

Geleneksel ortaoyunu, Karagöz ve Tuluat Tiyatrosunun yapısı Özdemir Nutku’nun “fars” tanımına daha fazla uymaktadır. Fars türündeki tiplerin herkesin bildiği genel tipler olması, güldürüde kişilerin yaptıklarının kişilerden önemli olması, olay dizisinin gülünçlük elde etmek için bozulması, kişilerin “tip” özelliği sergilemesi ortaoyunu ile “entrika komedyası”na göre daha fazla örtüşmektedir.

Geleneksel tiyatrodaki entrika üzerine kurulu olan oyunlardan biri “Ters Evlenme”dir. (Kudret, 2004 b, s. 1066-1082). Kınab-zade, kardeşi Tuzsuz Deli Bekir için uygun bir eş bulmasını istemiştir. Hacivat Tuzsuz Deli Bekir sarhoş bir adam olduğundan bu kişiye kimsenin kız vermeyeceğini düşünmektedir. Bu konuyu paylaştığında karısı ona akıl vererek oyunun konusunun ana hattında duran entrikayı oluşturur:

HACİVAT’IN KARISI: (İçeriden.) Aman Hacivat Çelebi! Sizi pek kederli görüyorum.

HACİVAT: (İçeriden.) Başıma gelenleri sormayın!

HACİVAT’IN KARISI: Hayrola! Ne var?

HACİVAT: Ne olacak! Şu arka sokaktaki Kınab-zade’yi bildiniz mi?

HACİVAT’IN KARISI: A, bilmez miyim? Ne olmuş onlara?

HACİVAT: Ne olacak! Deminden beri Şeyh Küşterî meydanında onunla konuşuyorduk.

HACİVAT’IN KARISI: Pekâlâ, sonra?

HACİVAT: Sonrası... Onun bir sarhoş bilâderi var, onu evlendirmek için bana geldi, “bir kız bulun” diye. Öyle sarhoşa kim kız verir? Şimdi ne yapacağımı şaşırdım kaldım.

HACİVAT’IN KARISI: Hacivat Çelebi, hatırıma bir şey geldi.

HACİVAT: Ne gibi şey hatırıma gelmiş?

HACİVAT’IN KARISI: Ne gibi olacak? Mademki o sarhoş gece gündüz içiyormuş, “kendisini bilmiyor” diyorsun, Karagöz de apdal herifin birisi, “kızsın” diye Karagöz’ü kandırır o herife verirse, belki o da sarhoşluk fena şeymiş diye nedâmet getirir, tövbe eder sarhoşluğa

HACİVAT: Pekâlâ olur, iyi hatırıma geldi. Ben şimdi Karagöz’ü çağırırım. (Kudret, 2004 b, s.1073)



Şekil 3.2 : Karagöz’ün entrika yüzünden Ters Evlenme oyununda gelin olması
(Kosal, 2004 b, XI)

Önce Karagöz’e kız olduğunu inandırmaya çalışsa da beceremeyince Tuzsuz Deli Bekir’e oynayacakları oyunu anlatır ve para verir. Karagöz de karısı da para yüzünden bu oyunu kabul ederler ve bu entrika üzerine oyunda Karagöz, Tuzsuz Deli

Bekir ile nikâhlanır. (Ters Evlenme oyununda Karagöz'ün entrika yüzünden gelin olması figürü için bakınız şekil 3.2.)

Gerdege girdiklerinde Karagöz erkek çıkınca sarhoşluğun yanlışlığını anlayan Tuzsuz Deli Bekir tövbe ederek içkiyi bırakır.

Bu oyun örneği, baştan sona entrika ile yürüyen konusuyla, bu entrikayı Hacivat'ın eşinin düşünmesiyle geleneksel tiyatro repertuarındaki entrika konusunu işleyen örnek oyunlardan biridir.

Entrika ile oluşturulan gülünçlüklerin şunlar olduğunu görüyoruz:

Beklenen olayın gerçekleşmesinin gecikmesi, yan karakterlerin saflığı veya kurnazlığı nedeniyle olayların içinden çıkılmaz hale gelmesi, ana entrika kurucunun yapısal özelliklerinden kaynaklanan pratik zekası, kurnazlığı, kılık değiştirme veya oyun oynama gibi alicengiz durumlarda gösterdiği başarı.

3.2 Zenne ve Kadın Tipler İle Yaratılan Komiklik

“Zenne” karakterini ayrı bir kısım olarak ele almamızın nedeni, çalışmamızın konusu olan “entrika yaratan kadın karakter”in geleneksel tiyatrodaki nasıl yer aldığını belirleyebilmektir.

Güliden Gözlem Küçük Arat, “Osmanlı Şehir Kadınının Ortaoyunundaki ‘Zenne’ Tipine Yansımaları” başlıklı makalesinde Geleneksel Tiyatro’da kadını bir başka deyişle zenne tiplemesinin dört ayrı karakterde karşımıza çıktığını anlatmıştır (Küçük Arat, 2008, s.116, 117, 120, 121):

- Hafif Meşrep Kadın Olarak.
- Ev Kadını Olarak.
- Romantik Aşık Olarak.
- Cadı Olarak.

İncelediğimiz oyunlarda, entrika kuran karakter olarak kadın tiplemesi yukarıdaki seçeneklerden “hafif meşrep kadın olarak” karşımıza çıkmaktadır. (İstanbul Efendisi oyunundaki entrika kuran kadın karakter, aşka vesile olan ve Tuluat tiyatrosunda görülmeyen bir kadın karakterdir.) Bu yüzden bu bölümde bu karakterleri anlatmak doğru olacaktır.

Geleneksel Tiyatro’da hafif meşrep zenne figürleri cinsel çekiciliği ve hafifliği ile dikkat çeker. Aslında bu tipler gerçekte bağdaşmayan karikatürize edilmiş tiplerdir. Sergilenen oyunun içinde eve erkek alan, davet ettiği kişiyi çilingir sofrasıyla, müzikle ağırlayan kişilerdir. Kimi zaman gizlice buluşma, cinsel imalar, başkaları aracılığı ile görüşme, tahrik edici davranışlar bu tiplerde görülür. Nikahsız yaşamaları, bir çok sevgililerinin olması, geceyi onlarla geçirmeleri, âşıklarıyla cilveli söyleşmeleri, tatlı dilli olmaları, ikna etmeleri, kandırmaları bu tiplerin özelliğidir. Genellikle genç ve güzellerdir. Zennelerin hafif meşrepliği kimi zaman konuşmalarında cinsel imalara kadar yansır. Bu yansımaya örneklerden biri “Mandıra” adlı ortaoyununda Kavuklu ile Zenne arasında geçen konuşmadır:

ZENNE: Aaa! Ayol sen mantar değil misin?

KAVUKLU: Allah Allah! Ne mantarı bu? Mantar lakırdı eder mi? Yüzüme dikkatlice baksana yavrum.

ZENNE: Aaa! Yanılmışım. Öyleyse sen bir piç misin?

KAVUKLU: Yok, o da olmadı.

ZENNE: Neden olmasın? Hem de yaramaz piçsin.

KAVUKLU: Amanın, ne de güzel konuşuyorsun!... Haydi öyleyse seninle piç oynayalım.

ZENNE: Aaa! Ayol, o nasıl oyun öyle?

KAVUKLU: Hani ya, şey yok mu şey? (Gülerek Zenneye sokulur) A canım şey.

ZENNE: Ney, a canım?

KAVUKLU: Şey, be... Şey, yavrum şey...

ZENNE: Aman, sen de! Canımı sıkıyorsun... Bu şeyin adı yok mu?

KAVUKLU: Nasıl yok. Hiç adı olmaz olur mu?

ZENNE: Peki, madem vardır; söylesen e, a canım, nedir adı?

KAVUKLU: A iki gözüm, bilmem ki nasıl anlatayım? Canım, piç oyunu vardır ya. Ona alicengiz oyunu derler. (Kudret, 1994, s.47).

Oyunlar incelendiğinde görülecektir ki; Geleneksel Tiyatro’da kimi zenne karakterlerinin hafif meşrep olarak sergilenmesi ve bu durumdan gülmece yaratılmasındaki ana amaç, erkeklerin kadınlara düşkünlüğünü vurgulamaktır. Bir başka deyişle zenne karakterlerinin hafif meşrep oluşu komiği yaratmaz, erkeklerin

bu tiplene karşısındaki tavırları ve düştükleri durumlar komiği yaratır. Böylece güldürünün kaynağı zenne tiplemesinin yapısından, erkek karakterlerin yapı karşısında verdikleri tepkiye dönüşerek karşılıklı ilişkileri üzerinden komedi yaratılır. Sonuç olarak; diğer kişilerle yaratılan komik ögelerin oyuna etkisi, ana güldürü karakterlerinin bu kişilere gösterdikleri tepkiler ve onlara kurdukları entrika tuzaklarına düşmeleri ile sağlanmaktadır. Seyirci, ana karakterin düştüğu bu çıkmazdan nasıl kurtulacağını, entrikayı başından savmak için nasıl bir yol izleyeceğini takip ederken, kendisini güldürünün basit yolla kurulmuş bilmecelerine bırakmıştır.



4. ÜÇ MODEL OYUN: İSTANBUL EFENDİSİ, KANLI NİGAR, YEDİ KOICALI HÜRMÜZ

Bu bölümde incelenerek olan üç model oyundan, İstanbul Efendisi'nin incelenmesi için oyunun 1988 yılında Kültür ve Turizm Bakanlığı tarafından basılan baskısı kullanılmıştır. (Müşahipzade Celâl, 1988).

Sadık Şendil'in Kanlı Nigar adlı oyunun incelemesi için Mitos Boyut Tiyatro Yayınları tarafından 2011 yılında basılan metin (Şendil, 2011 a), yine Sadık Şendil'in Yedi Kocalı Hürmüz adlı oyunun incelemesi için Mitos Boyut Tiyatro Yayınları tarafından 2011 yılında basılan metin (Şendil, 2011 b) kullanılmıştır. İncelemede M. Melih Korukçu'nun "Oyun Analizi" (Korukçu, 2016) adlı çalışmasından yararlanılmıştır.

4.1 İstanbul Efendisi Adlı Oyunun İncelenmesi

İstanbul Efendisi, 1868 yılında Osmanlı'nın başşehri İstanbul'da doğan Musahipzade Celal tarafından yazılmıştır. 1959 yılında vefat eden Musahipzade Celal, Geleneksel Türk Tiyatrosu'na 91 yıllık yaşamı boyunca birçok katkı sağlamış Türk tiyatrosunun gelişiminde yer almıştır. Hem Osmanlı hem de Cumhuriyet İstanbul'unda yaşamıştır. Geleneksel Türk Tiyatrosu'nun başlıca öğeleri olan ortaoyunu, karagöz ve meddahı Batı ile sentezleyerek yeni yapıtlar yaratmıştır. Kendisi de gençliğinde Karagöz ve ortaoyunun içinde bulunmuş Zenne ve Çenebaz tiplerini oynamıştır. Karagöz ve ortaoyunundaki karakterleri alıp Batılı tiyatro kalıplarıyla harman etmiştir.

Musahipzade Celal'in yaşadığı dönem Anadolu değişmektedir. Harf inkılabından, kılık kıyafete, kadın erkek eşitliğinden eğitime birçok değişim yaşanmaktadır. Musahipzade Celal 31 Mart olaylarını da Babıali baskınlarını da yaşamış bir yazardır. İşgal altındaki İstanbul'u da, Cumhuriyet yıllarını da görmüş bir yazardır. Meşrutiyet ile beraber politik tiyatro gelişmiş Musahipzade Celal'de bu ortamdan

beslenmiştir. Musahipzade Celal bu değişim ortamından beslenmiş ve eserlerine toplumun bu dönem yaşadığı değişimin etkisini yansıtmıştır . Oyunlarında toplumda yaşanan değişimlere yer vermiş oyunun ana temasını ve mesajlarını bu değişimden oluşturmuştur. Yine de oyunlarını Osmanlı yaşamından esinlenerek yazmıştır. Eğitimde yaşanan değişimlerde medrese eğitimi eleştirdiği “Balaban Ağa”yı yazmış, yeniyi eski düzen içinden anlatmıştır. “Lale Devri” oyunu İstanbul’da kadınların ilk kez tiyatroya gelmesine sebep olmuştur. Musahipzade Celal yeninin yanındaydı. Ama o kendi deyimiyle “...eski adet ve an’aneleri itikatları teşhir etmek, eski yaşayış ve giyinme tarzını, harem ve selamlık hayatını olduğu gibi göstermek velhasıl tarih, perdesi altında unutulmaya mahkum olan geçmiş varlığımızın güzel ve çirkin sahaflarını sahnede canlandırmak istedim.” Dolayısıyla yeniyi eskinin içinden eskiyi örf ve adeti unutmadan kültürel değerleri korumak şartıyla yazıyordu. Halk Musahipzade Celal’in bu tarzını çok beğenmişti ki bu onu Darülbedayi’nin ilk yıllarında en çok izlenen yazar yapıyordu. Yazar ”Müzikal komedi” türünün de ilk örneklerini vermiştir.

Karagöz ve ortaoyunundan esinlenen Musahipzade Celal’in oyunları komediyi oluşturuyordu. Komedi ile taşlamayı yan yana koymuş oyunlarında klişe tiplere yer vererek eleştirel bir bakış kazanımlamayı savunmuştur. Oyunlarında Yahudi, Ermeni, Kürt gibi pek çok tipe yer vermiştir. Fakat zamanla bu kültürel çeşitliliği halk kaldıramaz olmuş bu nedenle son oyunlarında İstanbul Efendisi’nde olduğu kadar kültürel çeşitliliğe yer vermemiştir. Yaptığı gözlemler ve tarihi ayrıntılarla başarılı oyunlara imza atmıştır. Osmanlı’nın yozlaşmasını çokça ele alır. Osmanlı sarayı, bürokrasi, halk, aile hayatı ve din oyunlarının ana temalarıdır.

1912 yılında ilk büyük eseri olarak tanımlanan İstanbul Efendisini yazdı. “Müzikal Komedi” yaratmak istiyordu. Bu eserle yaratmak istediği Geleneksel Türk Tiyatrosu ve Batı tiyatrosunu birleştirdi. 1914 yılında sahneye konuldu. O dönemin bir panoramasını çizmiştir. Muhtelif sahnede 299 kez sahneleniş, 300’üncü de Şehir Tiyatroları’na verilmiştir.

Yeni kurulan Cumhuriyet’i Osmanlı’nın içinden sunmaya çalışmıştır. Halk kabuk değiştiriyordur fakat bu değişim o kadar hızlı olmayacaktır. Zira halen kadın köleliği, kadın ticareti hızla devam etmektedir. Kadınların söz hakkı yoktur. Köle olmayan

kadınlar babaları tarafından uygun görülen biri ile evlendiriliyor. İstanbul Efendisi de bu durumlar üzerinden gelişmektedir.

İstanbul Efendisi, evleneceği adamın babası tarafından falla seçilmiş genç bir kızın trajikomik hikayesini anlatmaktadır. 55 yaşlarında olan İstanbul Efendisi Savleti Efendi baş kadıdır ve esnaf başta olmak üzere herkese korku salar. Kızı Esmâ oğlu İrfan ve Esmâ'nın cariyesi Dilaram ve Savleti Efendi'nin genç kölesi Dilaver ile gösterişli bir konakta yaşamaktadır. Savleti Efendi cinlere, perilere ve burçlara meraklıdır. Kızı Esmâ'yı evlendirmek ister ve evlendireceği adamı fal ile seçer. Fakat o sıra Esmâ, 25-26 yaşlarındaki Tütüncü Muhsin Efendi'nin oğlu "tütüncü güzeli" Safi Çelebi'yi görmüş ve gönlünü ona kaptırmıştır. Oyun Esmâ'nın babası tarafından seçilen damat adayıyla mı yoksa Safi Çelebi ile mi evleneceği üzerine kurulmuştur.

Esmâ dışarı çıktığı günlerden birinde Safi Çelebi'ye o dönemin etkili iletişim aracı olan pembe mendili atmıştır. Çelebi atılan bu mendili anlamlandırmak için dönemin en meşhur kadınlarından olan esirci Çengi Afet'e gitmiştir. Çengi Afet Esmâ'nın niyetini anlar ve Safi Çelebi ile kavuşmaları için kolları sıvar.

Savleti Efendi'nin kızına koca niyetiyle yere tespih atması sonucu 80 gelir bu da ebcet hesabı ile F harfi eder. Savleti Efendi Hacı Mimmi'nin yardımcısı Ferhat Ağa'yı uygun görür. Bu sıra Esmâ ile evlenmek isteyen baş böcek Hacı Mimmi Ferhat Ağa'yı Afet'e götürür ve ona bir halayık alır. Ferhat Ağa'nın evlendiğini öğrenen Savleti Efendi yeni bir damat adayı seçmek için tespihini konakta bir yere saklar. Bulana büyük bir ödül vereceğini söyler. Ödül kızı Esmâ ile evlendirmektir. Selamlığındaki bütün erkekler arayışa geçer ve yaveri Dilaver tespihi bulur. Kızını Dilaver ile evlendirmek ister fakat Dilaver'in gönlü Esmâ'nın cariyesi Dilaram'dadır.

Afet ve cariyesi Feraset, Savleti Efendi'nin konağına gelir ve Esmâ ile bir olup Savleti Efendi'ye bir oyun oynarlar. Esmâ bir süre saklanır ortalıkta görünmez. Bu sıra Afet ve Feraset, Esmâ'nın cinler periler tarafından kaçırıldığını söyler. Cinler ve perilere çok inanan Savleti Efendi çok korkar ve kızının kurtulmasını ister. Cinlerle iletişime geçerek bir oyun oynayan Afet ve Feraset, Safi Çelebi'nin fiziksel özelliklerini barındıran bir erkeğin Esmâ'yı kurtaracağını söyler. İrfan ve Dilaver her yerde "sol yanağı benli sarığı güllü" bir erkek ararken çarşıda Savleti Efendi

tarafından bulunur. Bu sıra Esmâ yerine Afet'in kambur, cüce dilsiz cariyesi Fidan Esmâ rolünü oynar. Kızının bu hale gelmesine korkan Savleti Efendi, Safî Çelebi'yle kızını hemen evlendirir. Böylece entrika kurucu Afet oyunun sonunda Esmâ ve Safî Çelebi'nin kavuşmasını sağlamıştır. Savleti Efendi ödül olarak Dilaram'ı da Dilaver'e verir.

Oyundaki iki ana karşıtlık Afet ve Savleti Efendi arasındadır. Kadınlık ve kurnazlığıyla her işi çözen Afet devlet gücünü elinde tutan Savleti Efendi'yi yenmiştir. Aralarındaki bu çatışma asal kurguyu oluşturur.

Oyunda ana karakterler dışında çok fazla tipler görülür. Özellikle de çarşı esnafında. Çarşı esnafı o dönemin Osmanlı'sındaki bütün sosyolojik ve kültürel katmanlarındaki insanlardan oluşmuştur. Çarşı Osmanlı'da kentin en cafcacılı yeridir. Musahipzade Celal, Tütüncü Muhsin Efendi, Ermeni terzi Agop, Yahudi bakkal Yuvar, Rumelili nalbant Durmuş ve Yahudi Böcek Menteş tiplerini o dönemin sosyal hayatından almıştır. Afet'in cariyesi Arap bacı Feraset ise o dönem bolca bulunan "Arap bacı" tipine uyarken Esmâ'nın dört duvar içinde büyümüş saf genç aşık kız, Safî Çelebi'nin ise saf temiz aşık delikanlı tiplerine uygunluğu görülür. Oyun bu iki saf aşığın kavuşamama hikayesinden doğmuş diğer roller hikayeyi desteklemiştir.

Oyunda kadın karakterler Savleti Efendi'nin karşısında ona cephe almış konumda bulunmaktadırlar. Çengi Afet başta olmak üzere bütün kadınlar Savleti Efendi'nin planını bozmaya ona oyun oynamaya ve sonunda aşıkların kavuşmasını sağlamaya çalışmakta ve bir dayanışma içinde olmaktadırlar. Oyunda kadın karakter erkek karakterlerin karşısında durmaktadırlar.

Çengi Afet, 50 yaşında o dönemin en büyük esircilerinden biridir. Lüle kaküllü saçları keman kaşları vardır. Başında da ipek bir fes. Yemeni üzerinde kabak çiçeği büyüklüğünde zümrütlü iğne, kulağında büyük küpeler, inci gerdanlığı uzun ipek entarisi vardır. Belinde zümrüt ve elmaslı tokalı bir kemeri elinde altın saplı mini kırbacı ile ihtişamından hiçbir şey kaybetmediğini gösterir. Kadın köleliği ile uğraşır. Esirci pazarından aldığı kadınları eğitir saraylara, konaklara satar. Yetiştirdiği kadınların en iyisi olması için uğraşır. Kendisi hiç evlenmemiştir. Zamanında şair Nedim bile onun için beyitler yazmış her istediğini elde etmiş bir kadındır. Ona aşık

olmak bir erkek için çok zor, onu elde etmek ise imkansızdır. Ele avuca sığmazdır. Bu durum ise Afet'i üzmekte aksine hoşuna gitmektedir. Vaktiyle pek güzel ve gösterişli olduğu anlaşılr. Hanesi de en az Afet kadar gösterişlidir. Geniş bir sofa, perdeler, büyük camlar, sedirler, minderler, çeşitli müzik aletleri yer almaktadır. Dini inancını açıkça belirtmese de kullandığı kelimelerle Müslüman olduğu anlaşılmaktadır. Fakat o Savleti Efendi'nin inandığı gibi hurafelere, cinlere, perilere fallara inanmamaktadır. Kendisi din konusunda modern bir kadındır. İyi raks eder, erkeği parmağında oynatmasını bilir. Yetiştirdiği kadınların da böyle olması için uğraşır. Arap cariyesi Feraset ile kızları evirip çevirirler.

Feraset, 60 yaşında ve Arap'tır. Yaşına göre oldukça renkli ve enerjiktir. Afet'in yanında uzun süredir cariyelik yapmaktadır. Afet'in Savleti Efendi'ye karşı açtığı oyunda Afet ile bir olup ona bir oyun hazırlarlar. Feraset, Afet'in oyun içinde kurduğu bütün entrikalarda onun başyardımcısıdır ve entrikanın kurucularındandır.

Esmâ Hanım, Savleti Efendi'nin tek kızıdır. 18-20 yaşlarındadır ve son derece gösterişli giyinen bir kızdır. Örgülü saçlarında elmaslar, boynunda inci gerdanlık kulaklarında elmas küpeler, ipek entari, inci sırmalı terliği vardır. Hayatı konağın duvarları arasında geçmiştir. Arada cariyesi Dilarâm ile küçük gezintiler yapmak dışında sosyal hayatı bulunmayan genç bir kızdır. Okuma yazma bilmez abisi İrfan Molla ve babası Savleti Efendi'nin sözü dışına çıkmayan saf bir kızdır. Safi Çelebi'yi gördüğü an aşık olur ve saf aşık kız tipine bürünür. Babası ve erkek kardeşi gibi cinlere perilere inanmaz. Bütün oyun boyunca aşık olduğu Safi Çelebi ile kavuşmayı bekler.

Dilarâm, Esmâ Hanım'ın 18 yaşındaki cariyesidir. Esmâ Hanım'ın her zaman yanında onun arkadaşı, yardımcısı sırdaşıdır. Gönlü Dilaver'dedir. Dilaver ile Esmâ Hanım'ın evlendirileceğini duyduğu an Afet'in oyununda ona yardım ederek Safi Çelebi ile Esmâ'nın bir araya gelmesine yardım eder.

Fidan, Afet'in kambur, dilsiz, cüce cariyesidir. Afet'in oyununda Esmâ Hanım'ın kılığına girerek Savleti Efendi'yi korkutur. Savleti Efendi Fidan'ı kızı sanır ve kızının cinler tarafından kambur dilsiz bırakıldığını düşünür. Fidan da Afet'in entrikalarında yardımcı rol alır. Fiziksel özelliklerinden dolayı daha hiç alıcısı

olmamıştır ama Afet'in evine bir müşteri geldiği an hemen süslenir, heyecanlanır. Kendisinin de bir alıcısı olacağına inanır ve ister.

BİRİNCİ PERDE:

SAHNE: 1-2-3-4-5

Oyun Çengi Afet'in satın aldığı beyaz ve siyah cariyelerin şarkılarıyla başlar. Ardından Afet'in hanesinde satın aldığı kızlara raks etmeyi öğrettiğini görürüz. Afet bütün esirlerinin en iyi şekilde yetişmesini isterken kadınların becerememesinden yakınmaktadır. Bu sıra Feraset gelir Afet Feraset'e dert yanarken Feraset, Afet'i gençliğine götürür. Gençliğine dönen Afet'in söylemlerinden anlıyoruz ki Afet zamanının en gözde isimlerinden biriymiş.”... İbrahim Paşa'nın lale sefalarında pervane gibi dönerdim... Şair Nedim bile benim için beyitler yazdı... Her gün bir mesirede, bir lalezarda, her gece bir yalıda, bir köşkte, bir konakta zevk u sefa... ne günler gördüm Feraset. Ah ne günler...” Afet'in hiç evlenmeyişi de yine Afet'in ağzından “İbrahim Paşa saraylarında Sadabad kasırlarında sabaha kadar zil döğen Çengi Afet'e koca olacak baba yiğidin o zaman alnını karışlardım.” demesiyle öğreniyoruz. Sadece “gönül eğlenceleri” ile vakit geçirirdi. “Her gece atlas keselerle rubiyeler top top şallar, kumaşlar küme faslı ile raks ettiğim meydanlara serpildi. Hele İbrahim Paşa'nın lale bahçelerine serptiği altınlar... benim gibi bir kadına koca düşündürür müydü?”

Afet ilk 3 sahnede bize gençliğinde ne kadar gösterişli, fattan bir kadın olduğunu ve hala da değişmediğini anlatır. “Gönül kocamaz Feraset, gönül kocamaz.”

Dördüncü sahnede Afet'in kambur, cüce, dilsiz cariyesi Fidan heyecanlı bir şekilde gelir. Fidan kızların dans ettiğini beden diliyle anlatır kapının çalmasıyla heyecanlanan Fidan haneye bir erkeğin geldiğini beden diliyle anlatır. Fidan da diğer kızlar gibi alınmayı bekler fakat fiziksel özelliklerinden dolayı yıllardır Afet'in evinde beklemektedir. Her yeni müşteri geldiğinde heyecanlanır, süslenir ama onu alan olmaz.

SAHNE: 6-7

Sahne Safi Çelebi'nin Afet'in hanesine gelmesiyle başlar. Safi Çelebi'nin babası Muhsin Efendi, Çelebi'nin kendine bir halayık almasını istediği için Afet'in

hanesine girip çıkmasına izin verir. Safi Çelebi bu sefer halayıklar için değil Afet'e görür görmez aşık olduğu kadını anlatmaya gelmiştir. "İlkbahardan beri Çırpıcı'da, Veliefendi'de, Aynalı kavak bahçesinde, pek çok seyir yerlerinde açık pembe perdeli, turuncu boyalı koçu arabasına tesadüf ediyorum. Koçunun yanında ata binmiş, sırmalı çuha esvap giymiş, on sekiz, yirmi yaşlarında bir Çerkes köle bulunuyordu... Bu güzel debdebeli koçu arabası herkes gibi benim de nazarı dikkatimi celp etti." Safi Çelebi gördüğü kadının attığı pembe mendili Afet'e verir. Afet pembe mendilin bir aşk mektubu olduğunu hemen anlar. "O... pembe, gönlüm var sende. Bu mendilin üç ucu düğümlü, içlerinde ne var Çelebi?" Mendilden anlam çıkarmaya başlar.

Osmanlı'da okuma yazma bilmeyen kadınlar sevdiklerini mendil aracılığı ile aktarırlardı. "...O minimini hanım Altımermer'de çeşmenin karşısında, çifte camlı kırmızı aşı boyalı konakta oturuyor." Afet'in bildiği bu konak Savleti Efendi'nin konağıdır. "Ah... bütün ekmekçileri kulağından mıhlayan, esnafları falakaya yıkan. İstanbul kadısı Savleti Efendi'nin kızı Esmâ Hanım yavrum." Duyduklarından korkan Safi Çelebi'yi sakinleştiren Afet pembe mendili ödünç alır ve Safi Çelebi adına Esmâ Hanım'la konuşacağını söyler. "..Üzülme, dünyada ölümden başka her şeyin çaresi bulunur." Buradan da Afet'in gönül işlerinde her zaman yardımcı olduğunu ve Safi Çelebi ile Esmâ Hanım'ın kavuşmasında başrol oynayacağını görüyoruz. Afet, Esmâ Hanım'la konuşmaya gidecek ve Safi Çelebi ile kavuşmalarına yardım edecektir.

Bu sıra İstanbul Efendisi'nin böcek başısı Yahudi Menteş Ağa ya da şimdiki ismiyle Hacı Mimmi gelir.

SAHNE : 8-9

Menteş, yamağı Ferhat Ağa için halayık aramaktadır. "Dinle ben, Afet kadın, halayıklardan birini Ferhat Ağa'ya beğendireceksin. Pazarlıkta inat etmeyeceksin. İştıyor musun? İşte sana beş yüz rubiye. İş bittikten sonra hesap görürüz anladın mı?" Bu sahnede Menteş ve Afet arası Ferhat Ağa'ya karşı kurulan bir entrikadan bahsedebiliriz. Savleti Efendi kızı Esmâ'yı evlendirmek için fal açmıştır. "Efendi bu sabah elindeki tespihi yere attı. Bana iki parmağınla tut dedi, tespihi yerden aldım, tuttuğun yerden imameye kadar say dedi, saydım, seksen geldi... ebcet hesabıyla F

harfî seksen edermiş. F harfi de bizim Ferhat Ağa'nın isminin ilk harfiymiş" Savleti Efendi'nin yıldız name ve fallara inandığını kızın bile bu şekilde evlendirmek istediğini görürüz.

Musahipzade Celal burada o dönem inançlarını hicvetmiştir. Oyunun komedi unsurlarından biri olan hurafelerle alay etmiştir. Esmâ Hanım ile evlenmek isteyen Menteş Ağa, Afet ile işbirliğine girerek Ferhat Ağa'yı evlendirmek ve Esmâ Hanım'la da kendisini evlendirme peşindedir. Menteş Ağa'da bu sahnede entrika kurucudur. Sahne sonu Afet'in "Hey şaşkın hey, ben sizin gibileri satar, parasını helvaya veririm." söylemiyle Afet'in kurnazlığını ve oyun boyunca kendi yarattığı oyununa karşı gelecek herkesi kandırabileceğini görüyoruz.

SAHNE: 10-11

Menteş Ağa'nın girmesiyle Feraset sahneye girer ve Afet Feraset'e "Hazırlan, cinleri, perileri, Rüküş Hanım'ı, Yaver Bey'i topla. Yakında sana iş çıkacak sanırım" der. Oyunda Afet'in Safi Çelebi ve Esmâ Hanım'ı evlendirmek için kurduğu entrikanın başlangıcını görüyoruz. Afet cinlere perilere inanan Savleti Efendi'ye bir oyun oynayacaktır. Bu sözleriyle Afet'in oyunun ilerleyişinde Feraset ile bir olup entrika kuracağını görürüz.

SAHNE: 12-13-14-15

Ferhat Ağa ve Menteş Ağa sahneye girerler. Evlenmeye hiç niyeti olmaya Ferhat Ağa'yı Menteş Ağa kandırmıştır. Afet'in hanesine gelen ağalar sırayla cariyeleri görmeye başlar. Afet kızlarını teker teker tanıtmaya başlar. Hacı Mimmi'nin planı Afet'in de yardımlarıyla işlemektedir. "Canınız hangisini sevdiyse söyleyiniz, efendim, hani malımdır diye methetmiyorum. Hiçbirinin zerre kadar kusuru yoktur. Vücutları özürsüzdür. Uykuları kuş gibi hafiftir. Ağızları kokmaz, düztaban değillerdir isterseniz suya bastırayım da bakınız. Bakın saçlara bir omuzdan bir omuza.. Bakın şu dişlere inci gibi. Şu ellere bakın. Parmakların çukuruna fındık oturur." Burada o dönem güzellik algısını görürüz. En sonunda Ferhat Ağa Handan'ı beğenir. Ferhat Ağa'nın "Ben sana Arap halayık ta alırım.. Beni hoşnut edersen azat eder, kendime nikahlarım." Sözleriyle dönemin evlilik anlayışını erkeğin yanında söz hakkı olmayan kadını görürüz.

İKİNCİ PERDE

SAHNE: 1-2

Perde Savleti Efendi'nin konağında başlar. Esmâ ve Dilaram'ın Safi Çelebi'yi anlattıkları müzik durur. Esmâ Safi Çelebi'yi günlerdir beklemektedir. Attığı mendilin anlamını anlamadığını düşünür. Okuma yazma bilmediği için mendil attığını "Dilaram Esmâ Hanım'ı sakinleştirir ve Safi Çelebi'nin anladığını yakında geleceğini söyler. Esmâ Hanım ile beraber evlilik hayalleri kurarlar. Esmâ babasının onu Safi Çelebi'ye vermeyeceğini düşünür. "Hiç ummuyorum Dilaram. Bunu yapsa yapsa kardeşim İrfan Molla yapar. Çünkü babam onun he dediğini keramet zannediyor. Perilere, cinlere karışmış olduğu için aptalı ermiş sanıyor. Babama kalsa razı olmaz." Dilaram'ın bunun üzerine söylediği "Aman hanımcığım sahi öyle. Sizi kaldırıp başkasına verirse?" söylemiyle oyunun ilerleyen kısımlarına dair ipuçları alıyoruz.

Ardından Dilaver sahneye gelir Esmâ çıkar. Dilaram'ın yalnız olduğunu gören Dilaver, Dilaram oynasır. Dilaver ve Dilaram çocuklarından beri birbirlerini sevmiş ve evlenmeyi beklemişler. Esmâ Hanım gelin olduğu zaman Dilaram azat edilecek ve böylece evlenebilecekler. Esmâ Hanım'ın evliliği Dilaver ve Dilaram'ın da işine yarayacağı için onlarda kiminle olursa olsun Esmâ'nın evlenmesini isterler. Bu nedenle oyun süresince Esmâ'nın evlilik oyunlarında yardımcı olacaklardır.

SAHNE: 3

İrfan Molla sahneye gelir ve Dilaram ve Dilaver'in konuştuklarını görür. İrfan "yarım akıllı" olarak belirtildiğinden oyun içinde komediyi oluşturan bir karakterdir. Kendini çok akıllı ve uyanık sanırken aslında değildir. Babasının gözüne girmek için burçları ezberlemeye çalışır. Dilaram'ı da beğenmektedir ve Dilaver ile ayrılması için yıldızlara başvurur. "Benim yıldızım seninkini sımsıkı bağlayacağım. O anda beni sevmeye başlayacaksın. Senin gözüne Dilaver yengeç gibi çirkin görünecek. Ondan nefret edip benim aşkımla tutuşacaksın."

SAHNE: 4-5

Savleti Efendi sahneye girer. Menteş Ağa ile çarşı esnafı hakkında konuşmaktadırlar. Pazarda çürük mal satan, etrafı pisleten, dişi koyunları satan kasap, hile yapan çoktur

ve Savleti Efendi her birinin denetlenmesini ve cezalandırmasını söyler. Savleti Efendi o dönem İstanbul'un kadısıdır. Kadılık görevini iyi yaptığını fakat cezalandırma yönteminde bile cinlere perilere inandığını görürüz. “Zira böyle izbe yerlerde biriken pislikler kötü niyetli cinlerin orada toplanmasına sebep olur. Neuzübillahi Teala birtakım insanları çaresiz hastalıklara duçar ederek çarparlar.” Bu sıra yerde ilmi nücum kitabını görür. Bu “değerli” kitabın niçin yerde olduğunu sorduğunda İrfan'ın koyduğunu öğrenir ve hemen İrfan'ı çağırır. Savleti Efendi oyunda kadılık makamından çok inançları ile ortaya çıkan ve oyunun ilerleyişinde inançları tarafından yönetilmeye başlayan bir karakterdir.

SAHNE: 6-7

Sahneye giren İrfan “Bire gafıl... böyle mübarek bir kitap şuraya buraya bırakılır mı? Bu ne gaflet?” söylemiyle karşı karşıya kalır. Bu sahne İrfan'ın burçları ezberleyememesiyle geçer. Babasının her sorusuna düşünür, takılır bulamaz. “O zeka nerede ...İrfan nerede” “Buradayım Efendi baba.” İrfan'ın cevapları ve her soruya karşı zorlanması komediyi oluşturur. İrfan'dan umudunu kesen Savleti, kızı Esma'yı evlendirme işini ortaya koyar. Menteş Ağa'ya Ferhat Ağa ile konuşup konuşmadığını sorunca Menteş Ağa Ferhat Ağa'nın evlendiğini söyler. Bu duruma bozulan Savleti Efendi yeniden bir fal açar. Menteş Ağa'ya yine tespih tutturur ve saymasını söyler. Sayarmış gibi yapar ve kırk geldiğini ve ebcet hesabı ile M harfi geldiğini söyler. Esma Hanım ile evleneceği için heyecanlanırken Savleti niyet olarak gelen rakamın bir mislini eklemeyi niyet etmiştir. Bu da seksenden tekrar F harfi gelir. Bu nedenle başka bir yöntem olarak tespihi bahçede bir yere saklar. Bulanı kızıyla evlendirme kararı alır.

SAHNE: 8-9-10-11

Selamlığındaki bütün erkekleri yanına çağırır. Tespihi kaybettiğini kimin bulursa memnun edeceğini söyler. Tespihi Dilaver bulur. Savleti kızını Dilaver'e verir bunun üzerine Dilaver adeta yıkılır. “Talih ha...başkasını seven bir kızla evlenmek talih ha ...Keşke Dilaram'dan ayrılmamak şartıyla ölünceye kadar esir kalaydım.” Esma Hanım ile evleneceğini öğrenen Dilaram çok üzülür ve kaçmak isterler.

SAHNE: 12-13

Esmâ Dilaver ile evleneceğini öğrenir ve çok üzülür. Babasını nasıl ikna edeceğini düşünürken konağa Afet ve Feraset gelirler. Esmâ Afet'e ağlarken Afet "Haa..şimdi anladım.. Zavallılar. Bunlar sevinmeniz gereken şeyler ama, Efendi işi ters tutmuş. Ağlama güzelim. Gözlerinize yazık değil mi? Al şu mendili, sil gözlerini" diyerek Safi Çelebi'nin verdiği pembe mendili Esmâ'ya gösterir. "Sizi sevdiğini söylemek için de beni gönderdi." Afet iki aşık arası iletişimi sağlamıştır.

Afet Esmâ ile Safi Çelebi'yi kavuşturmak için bir planı olduğunu söyler. "Peki çareyi ben bulursam; dediklerimi yapar mısınız?" Safi Çelebi için her şeyi yapmaya razı olan Esmâ Hanım'ı gören Afet sevinerek "Hah işler yoluna giriyor" der. Afet iki aşığı kavuşturma yolunda hazırladığı planı Esmâ Hanım'a uygulatabilecektir.

Afet bu sahneden itibaren oyunun başından beri kurduğu planı uygulamaya koyacaktır. Feraset ve yanlarında getirdikleri cariyeleri Savleti Efendi huzuruna çıkarır. O sıra konakta çılgınlık yükselir.

SAHNE: 14-15-16-17-18

Savleti Efendi'nin yanına gelen Dilarâm Esmâ Hanım'ın kaybolduğunu söyler. Telaşlanan Savleti herkesin araması emrini verir. Bu sıra yangın çıktığını sanan Ferhat ve Menteş yangın olmadığını söyleyerek oyunda komedi sağlar. Konaktaki herkes Esmâ Hanım'ı aramaktadır fakat bulamazlar.

SAHNE: 19

Telaşla sahneye giren İrfan "Buldum buldum" der. Esmâ'yı bulduğunu sandığımız İrfan Savleti'nin Dilaver tarafından daha önce bulunmuş tespihini cebinden çıkararak İrfan'ın bir daha komedi oluşturan karakter olduğunu görürüz. Dilaver, Savleti Efendi'ye İrfan'ın Esmâ Hanım ile yıldızını bağladığını söyler. "Efendi baba, Dilaver'in yıldızıyla Dilarâm'ın yıldızını ayırayım derken yanlışlıkla oluvermiş. Uğraştım uğraştım düzeltemedim." Çok sinirlenen Savleti hemen Afet'e gider.

SAHNE: 20

Çareyi Afet'te arayan Savleti kızının kaybolduğunu ve oğlunun Esmâ'nın yıldızıyla oynadığını söyler. "Bizim ahmak İrfan hemşiresi Esmâ'nın yıldızıyla oynamış. Ne yapacağımı şaşırdım. Sen tecrübeli bir hatunsun bu ahvale ne dersin?" Bunu hemen

aleyhine çeviren Afet “Sakın bu iş peri alameti olmasın” diyerek Savleti’yi korkutur. “Zira periler, her zaman gelinleri, lohusaları kıskanırlar. Ah anladım. Yavrumun yıldızları karışmış, periler şerrine uğramış. Efendim hemen Feraset’e tütsü ettirelim. Baş alsın, perileri davet etsin” diyerek Savleti Efendi’nin güvenini kazanmıştır. Hemen Feraset’i çağırır.

Feraset ve Afet Sahne 11’de daha önce bahsettikleri oyunu nihayet uygulamaya başlarlar. Feraset tütsülerle sahneye gelir. Bu sahne Feraset’in cinlerle iletişime geçermiş gibi yaptığı, Oyunda entrika kurucu Afet’in oyununun başladığı andır. Savleti ve İrfan çok korkmakta bütün olanlar İrfan’dan bilinmektedir. Feraset perilerle konuşmuş gibi yapar “Vayyayu.. Vayyayu..Kaf dağının arkasına gitti. Vayyayu Vayyayu” “Aman Rüküş Hanım bir cahillik ettiler, affet.” diyen Afet’te Feraset’in oyununu destekler. “Cinlerin elinde olan Esmâ Hanım’ı” sadece “Sarığı güllü, yanağı benli, kıvrıcık kaküllü bir civan. İnsanoğlu.. Küçük hanımı kurtaracak” Feraset’in anlattığı Safi Çelebi’dir. Afet ve Feraset kurdukları entrika ile Safi Çelebi’yi anlatmış bundan sonrasını Savleti Efendi’nin Çelebi’yi bulmasına aracı olmuşlardır. O sıra Feraset küçük hanımın Kaf dağından attıklarını görür ve hızlıca bahçeye koşar.

SAHNE: 21

Fidan, bir seccade içinde yüzü gözü kanlar içinde pamuk yapıştırılmış bir şekilde durmaktadır. Savleti Fidan’ı görür ve kendi kızı sanır. “Vah efendim vah Kaf dağından yuvarladılar kolay mı? Hurdahaş olmuş. Bakın göğsüne sırtına. Kemikleri birbirine geçmiş. Adeta kambur olmuş. Vah iki gözüm vah” Burada seyirci Esmâ yerine geçen Fidan’ı ve Fidan’ın fiziksel özelliklerini bilmektedir. Savleti’nin yaşadıklarına güler. Hekim çağırmak isteyen Savleti’ye Afet Savleti’nin anlayacağı şekilde “Küçük Hanım’a çare olsa olsa yine perilerden olur. Buna hekim hoca ne yapsın” diyerekten Savleti’yi ikna eder fakat oyunun bütünlüğünde Savleti Efendi’nin inançlarına gönderme yapar.

Kurtulma planı olarak Feraset “Yarın sabah gün doğarken sokağa çıkılacak. Sol yanağı benli sarığı güllü bir, kıvrıcık kaküllü bir delikanlı bulunacak. Küçük Hanım nikahla bağlanacak. İşte bu ademoğlu Küçük Hanım’ın perisini alt edecek, küçük

hanım da bu illetten kurtulacak.” İyice korkan Savleti yarın delikanlıyı bulmak için yola çıkacaktır.

ÇARŞI TABLOSU:

Çarşı, Osmanlı döneminde hayatın kalbinin attığı yerdir. Musahipzade Celal o dönem çarşısındaki bütün sosyokültürel öğeleri oyunda yer vermiştir. Çarşı tablosu ikinci ve üçüncü perde arasında yer alan ara sahnelerden oluşmaktadır. Esnafın yaşadığı ekonomik sıkıntıları, esnaf arası muhabbetleri görürüz. Sahne de o döneme ait yaşayışlar sergilenmektedirler. Ayrıca her esnafın farklı etnik kökünde oluşu yine o dönem çarşısının olduğu gibi tiyatroya aktarılışını gösterir.

Çarşı Tablosu’nda esnafların ve çarşı hayatının belli bir kesiti verildikten sonra sahneye İrfan ve Dilaver gelirler. İrfan ve Dilaver Feraset’in daha önce söylediği sarıgı güllü, yanağı benli bir adam aramaktadırlar. Fakat bulamamışlardır. Savleti Efendi’de çarşıya gelir. Çarşı’da lağımlar taşmış, kaldırımlar bozulmuş her yere çamura dönmüştür. Savleti esnafa bağırıp çağırırken Safi Çelebi babasının tütüncü dükkanının önüne gelir.

Savleti Safi’yi görür ve Feraset’in tarif ettiği adama uygun geldiğini fark eder. Adamın adının Safi olduğunu öğrenen Savleti “Bak yine F harfi zuhur etti. Demek ki, ismin ilk harfi değil soldan üçüncü harfinin F olması lazımmiş. Evet, ben yanlış hesap etmişim.” Diyerek yeniden fallara olan inancını pekiştirir. Safi’nin sol yanağındaki beni gören Savleti hemen Safi’ye cinlerle perilerle işi olup olmadığını söyler. Olayları anlayan Safi Çelebi “...Bazen cinler, periler etrafımı alırlar bana hücum etmek isterler; hançerimi çeker, kimini ikiye, kimini dörde bölerim. Kalanları önüme katar, taa Kaf dağına kadar sürer, götürürüm.”

Duydukları karşısında keyiflenen Savleti Efendi kızı Esma’yı kurtaracak adamın Safi Çelebi olduğuna ikna olur ve onu konağa götürür.

ÜÇÜNCÜ PERDE:

SAHNE: 1

Afet ve Feraset Savleti Efendi’nin konağında keyifleri yerinde yaptıkları oyunun işleyişine sevinmektedirler. Yapıkları planla Safi Çelebi ve Esma, Dilaver ve Dilaram kavuşacak, Menteş Ağa ise boyunun ölçüsünü almış olacaktır. İyice

keyiflenen Afet Dilaram ve Dilaver'i de kavuşturmak ister. "Dilaram'ı azat ettirip Dilaver'e verinceye kadar şu evhamlı adama kızını göstermeyeyim."

SAHNE: 2-3

İrfan Afet'in yanına suçluluk duygusuyla gelmiştir. Kardeşinin kurtulamayacağını düşünür ve üzülür. Afet'te İrfan'ın üstüne gider ve bir daha cinlerle perilerle uğraşmamasını söyler. "Konağı cinlerle doldurdun da şimdi de ne olduğunu mu soruyorsun? Ah başımıza ne işler açtın.. ne işler açtın.." Afet'in oyunları İrfan'ın başına kalmıştır. İrfan cinlerle, yıldız namelerle uğraşmaktan vazgeçmiştir.

Savleti Efendi'de kızını merak eder. Savleti Efendi'nin endişesini arttırmak için Afet "Ah velinimetim ah... Perişanız... Kırk sekiz saatten beri gözümüze uyku girmede... Feraset durmadan tütsü atıyor, perileri davet ediyor... amanın küçük hanımın ne zalim perisi varmış. Yavrucuğu ezdiler bitirdiler." Afet Safi Çelebi'yi överek bu işi halledebileceği garantisini Savleti Efendi'ye verir.

SAHNE: 4

Feraset tütsülemeye ve perileri çağırmaya devam etmektedir. Fidan telli duvaklı sahneye girer. Fidan Savleti Efendi'nin elini öper. Savleti Fidan'ın beline kuşak bağlar. O sıra duvağı açmak isteyen Savleti Afet tarafından uyarı gelir. "Aman efendim, ne yapıyorsunuz? Gelin duvağına damattan başka kimse el süremez." Savleti Efendi düğün anını beklemek üzere çıkar. Savleti'nin çıkışıyla sevinen kadınlar güler oynar. Artık Afet'in planı işlemiş iki aşık kavuşmak üzeredir. Fidan'da ilk ve belki son kez gelinlik giymenin sevincini yaşamıştır.

SAHNE: 5-6-7

Afet iyice keyiflenmiş ve Safi Çelebi'ye şaka yapmaktadır. Fidan'ı Safi Çelebi'nin kollarına veren Afet "Al iki gözüm, emanetini al." Fidan'ın şaklabanlıklarından tedirgin olan Safi Çelebi'yi Damat Alay beklemektedir. Artık sona yaklaşmaktadır. Dilaver Fidan'ı kimseler görmeden konaktan uzaklaştırabilirse her şey Afet'in planladığı gibi ilerleyecektir.

SAHNE: 8

Esmâ gelinliğiyle sahneye gelir. Mutluluk içinde olan Esmâ hemen gelin odasına giderken Dilaram kendi derdi için Afet'e sormaktadır. "Biraz sabırlı ol, bu kadar

müşkülü atlatan Çengi Afet senin küçük derdine mi çare bulamayacak?” Esmâ ve Safî Çelebi’yi kavuşturan Afet şimdi de Dilarâm ve Dilaver’i kavuşturacak oyun içindeki aşıkları kavuşturan kadın rolünü yerine getirecektir.

SAHNE: 9

Damat Alayı sahnededir. Menteş Ağa Safî Çelebi’ye bir tane yumruk atarak Esmâ Hanım’la hıncını alır. Safî Çelebi Esmâ Hanım’ın odasına girmeye hazırlanmaktadır. Savleti Efendi “Esasen bu hayırlı evliliğin olabilmesi için hayli uğraştım. Gaipten pek çok haber aldım. Sonunda, niyet ve fallarla damadım Safî Çelebi’yi keşfettim... Allah bağışlasın, Cinler, periler hususunda pek kabiliyetli bir zattır. Kerimemin sıhhat ve selameti onun elindedir.” Diyerek damadı Safî Çelebi’ye güvenmekte ve hemen kızının eski haline kavuşmasını istemektedir.

SAHNE: 10-11-12

Esmâ Hanım’ın düzelmesini sabırsızlıkla bekleyen Savleti Efendi dayanamamaktadır. Müjdeli haberi kim getirirse ihya edeceğini söyleyen Savleti Efendi’ye müjdeli haberi Dilarâm getirir. “Düzeldi efendim, düzeldi; telini duvağını sallaya sallaya gelin odasında fıdan gibi dolaşıyor maşallah.” Bu haber üzerine Savleti Efendi Dilarâm’a “dile benden ne dilerse” der. Dilarâm evlenmek istediğini söyleyemez ama Savleti anlar. Onu azat eder ve bir ere vermek ister. Dilarâm’da bunun üzerine Savleti Efendi’nin anlayacağı dilden “Cariyeniz için niyet tutunuz.. Şimdi huzurunuzda ilk kim gelirse ona veriniz.” der. Bu cevaba çok sevinen Savleti Efendi’nin keyfi yerindedir.

SAHNE: 13-14-15

Dilaver ve İrfan aynı anda sahneye girerken Dilaver Savleti Efendi görmeden İrfan’ı sahneden iter. Dilaver’i gören Savleti Efendi Dilaver’i Dilarâm’a verir ve onu falakacı başı Tosun Ağa’ya yamak tayin eder. Artık hürdür. Savleti Efendi Dilarâm’ı iyice heyecanlandırarak yavaşça onu Dilaver’e verdiğini söyler. Mutluluk gözyaşları döken Dilarâm’da artık sevdiğine kavuşmuştur. Sahneye Esmâ Hanım ve Safî Çelebi el öpmek için gelirler.

SAHNE: 16

Esma ve Safi Çelebi Savleti Efendi'nin elini öperler. Eskisinden farkı olmayan Esma Hanım'ı gören Savleti Efendi çok mutlu olur. "Aferin oğlum, yüz bin aferin; evladımı cinlerden halas ettin." Düğün başlamıştır. Afet ve Feraset planları işlediği için, Esma ve Safi Çelebi evlendikleri için, Dilaram ve Dilaver azat olup kavuştukları için, İrfan ve Savleti Efendi Esma'nın cinlerden kurtulduğunu gördüğü için herkes mutlu olmuştur.

4.1.1 İstanbul Efendisi adlı oyunun değerlendirilmesi

Oyunun geneline baktığımızda Çengi Afet ve Feraset oyunda entrika kuran iki kadın karakter olarak karşımıza çıkarlar. Afet'in hanesine gelen Safi Çelebi'ye başından sonuna kadar yardım eden Afet, " – Üzülme iki gözüm üzülme... Ah, bu gönül işleri gençliğimden beri bana pek dokunur." sözlerinden de anlaşıldığı gibi bunu karşılıksız, sadece gönül işlerinde olan hassasiyetinden ve Safi Çelebi'ye duyduğu sevgiden dolayı gerçekleştirir. Saf aşık Safi Çelebi'ye yardım edebilecek tek insan, o dönemin esirci başı ve kadınlığa dair her şeyi bilen güçlü kadın Çengi Afet'tir. Bu nedenle Çengi Afet özellikle konu aşk ise sevenleri her zaman kavuşturacak ve bu yolda neler yapılması gerekiyorsa yapacaktır. Bu nedenle Safi Çelebi'nin yardım çağrısını kabul etmiş ve oyunun akışına kurduğu entrikalarla yön vererek bir çatışma ortamı yaratmıştır.

Oyunun atmosferini Savleti, Afet ve Feraset belirlerler. Savleti Efendi oyun boyunca kızını kiminle evlendireceğine karar veremediğinden oyun gergin bir havaya bürünürken Afet'in Safi Çelebi'ye söylediği " – Ama üzülme, dünyada ölümden başka her şeyin çaresi bulunur." Esma'ya söylediği " – Üzülmeyi bırak artık. İş halloldu." gibi yatıştırıcı ve kendi planından emin olması oyunu sakin bir ortama sokar. Fakat Savleti Efendi ve Feraset sahnelerinde Afet ve Feraset Savleti'yi daha da korkutmak için onu geren bir takım söylemlerde bulunurlar. " – Aradık aradık bulamadık. Yok yok yok küçük hanım yok." " – Ah gördünüz mü yaptığınızı? Ah civana kıydınız, teknil vücudu hurdaşa olmuş... Periler kaldırıp güllerin altına atmışlar. Serilmiş, bitap yatıyor. Amanın ne yapalım!" Genellikle oyun eğlenceli, müzikli ve temponun yüksek olduğu bir ritimde ilerler.

Oyunun hedefi Savleti Efendi'nin kendi çıkarları doğrultusunda kendi uygun gördüğü bir adamla kızı Esmâ Hanım'ı evlendirmek istemesidir. Oyunun engeli ise Savleti Efendi'nin kızı Esmâ Hanım'ın gönlünü Safî Çelebi'ye kaptırmış olmasıdır. Sonuç ise oyunun entrika kurucu karakterlerinden olan Afet ve Feraset'in entrikalı oyunları ile Esmâ Hanım'ın Savleti Efendi'nin uygun gördüğü adamlarla değil, gönlünü kaptırdığı Safî Çelebi ile evlenmesidir. Oyunun özünde o dönemde var olan ve batıl inançlarla hurafelerle gözü dönmüş bir adama karşı ayakları üzerinde duran ve aşka inanan bir kadının kurduğu entrikalar neticesindeki galibiyetini görmekteyiz. (İstanbul Efendisi adlı oyundaki entrikacı kadın karakterlerin özellikleri için bakınız şekil 4.1)

OYUN KİŞİSİ	BİYOLOJİK	PSİKOLOJİK	SOSYOLOJİK	TAVİR VE BENZERİ DİĞER ÖZELLİKLER
<u>ÇENGİ AFET</u>	KADIN	ZEKİ, UYANIK, OLGUN, DUYGUSAL, ENTRİKACI	DÖNEMİNİN MADDİ MANEVİ EN GÜÇLÜ KADINLARINDAN. İSTANBULLU, TÜCCAR	SAVLETİ EFENDİ'YE KARŞI BAŞKALDIRAN BİR KADIN
<u>FERASET</u>	KADIN	YARDIMSEVER, DUYGUSAL, SADIK, KOMİK, SEVİMLİ	ARAP CARİYE, ESİR, AFET'TEN ALDIĞI AYLIK İLE GEÇİNİR	AFET'İN OYUN BOYUNCA KURDUĞU ENTRİKALARDA ONA YARDIMCI KADIN

Şekil 4.1 : İstanbul Efendisi Adlı Oyundaki Entrikacı Kadın Karakterler

Şekil 4.1’de görüldüğü üzere; Afet karakteri psikolojik açıdan zeki, uyanık, duygusal ve entrikacı donanımlarla kişileştirilmiştir. Onun olgun tavrı hem yaşını almış olmasından hem de yaşadığı hayatta edindiği tecrübelerden ileri gelir. “Bu dünyada ölümden başka her şeye çare bulunur” diyerek Safî Çelebi’yi teskin ettiği sahnede karakterin olgun, görmüş geçirmiş, kucaklayıcı tavrına şahit oluruz. Öte yandan karakterin oyun boyunca öne çıkan duygusal ve romantik yanı da “Bu gönül işleri gençliğimden beri bana pek dokunur...” repliği ile ortaya çıkar. Afet karakteri aynı zamanda güçlü bir yapıda seyreder. Karakterin entrikacı yanı “Hazırlan Feraset, cinleri, perileri, Rüküş Hanım’ı, Yaver Bey’i topla yakında sana iş çıkacak.” repliğinde oldukça öne çıkarken; uyanık ve zeki olduğu çıkarımına ise “Hey şaşkın

Menteş Ağa hey! Ben sizin gibileri satar, parasını helvaya veririm hahaha!” repliğinden varabiliriz.

Aynı şekilde Feraset karakterini de kişileştirme tablosu ışığında inceleyecek olursak; onun komik ve sevimli tavırları Afet ile karşılıklı olduğu sahnedeki “Sağ ol da uğraş kadınım bunlar tatlı eğlence. Söylediklerinizin hepsi ana nasihati. Kız öpün bakayım ananızın elini!” repliğinde göze çarpmaktadır. Öte yandan Feraset karakterinin yardımsever ve sadık bir yardımcı olduğunu “Allah sana daha çok ömürler versin kadınım, o zamanlar seni görenler nasıl iç geçirirlerdi, bir içim suydun...” sözleriyle görebiliriz.

Bu oyundaki ana entrikanın nedeni “genç aşıkların evlendirilmesi, sevenlerin kavuşturulması”dır. İyi niyetle girilen bu entrika, klasik entrika komedyası yapısında gördüğümüz beklenen olayların gerçekleşmesinin gecikmesi, yanlış anlaşılmalara, yan karakterlerin saflığı veya kurnazlığı nedeniyle olayların içinden çıkılmaz hale gelmesi ve en önemlisi ana entrika kurucunun yapısal özelliklerinden kaynaklanan pratik zekası, hazır cevaplılığı, kurnazlığı, kılık değiştirme veya oyun oynama gibi alicengiz durumlarda gösterdiği başarısı üzerinden gelişir. Böylece oyunun dış aksiyonu, kurulan entrikanın gerçekleşmesi yani Afet’in planının sorunsuz ilerlemesine hizmet edecek biçimde gelişir. Entrikanın iç aksiyona yansımaları ise karakterin ana amacını gerçekleştirme, idealine ulaşma çabası biçiminde karşımıza çıkmaktadır.

Oyundaki ana kadın karakter, kişisel çıkarları uğruna değil sevenleri kavuşturmak gibi iyi niyetli bir hedef uğruna entrikayı başlatır. Kendi deyimiyle gönül işlerini yoluna koymak, sevenlere yardım etmek, aşıkları kavuşturmak Çengi Afet’in hassas noktasıdır. Oyundan örneklerle ilerlemek gerekirse;

Sekizinci sahnede Hacı Mimi’nin Afet’i ziyaret ederek Ferhat Ağa için bir entrika kurması oyunu entrika açısından ele aldığımızda göze çarpan en önemli sahnelerden biridir. Buradaki seyir hazzı seyircinin bilip Ferhat’ın bilmediği entrikadan kaynaklanır. Yani Afet-Hacı Mimi ve seyirci arasında kurulan bir sır ile güldürü türünün seyir hazzı sağlanmaktadır. Bu noktadan sonra seyirci artık kurulan

bu entrikanın ortaya çıkıp çıkmayacağını, diğer karakterlerin entrikaya ne tepki vereceğinin, entrikanın amacına ulaşip ulaşmayacağını takipçisi olacaktır. Yazar bu sahne ve sonrasında, oyunun omurgasını ayakta tutacak olan merak duygusunu kurmuştur. Seyircide yaratılan bu merak duygusu, bir sonraki sahnede neler yaşanacağını ilgiyle takip edilmesini sağlar. Sahneyi inceleyelim:

AFET: Eee şimdi Esma Hanım'ı Ferhat Ağa'ya veriyorlar öyle mi?
Ferhat Ağa'nın bu işten haberi var mı?

MENTEŞ: Hayır Ferhat Ağa'nın hiçbir şeyden haberi yok.

AFET: Yaa?

MENTEŞ: Ferhat Ağa'yı kandırdım. Şimdi bir nikahsız cariyeye alacak.

AFET: Ha... Şimdi iş anlaşıldı. (1. Perde 8. Sahne)

Sahnede görüldüğü gibi, Savleti Efendi'nin kızı Esma'yı kendisi için eş olarak hayal eden Hacı Mimi, Ferhat Ağa'nın bir potansiyel rakip olarak ortadan kalkması amacıyla onun başını bağlamak istemektedir. Afet entrikanın gerçekleşebilmesi için gerek konumu gerek sahip olduğu kadın köleler gerekse kurnaz ve pratik yapısıyla bulunmaz bir karakterdir. Cinler ve perilere inanan Savleti Efendi'ye kurulan entrika oyunun “ana entrika”sını oluşturmakta ve oyunun konusunun ilerlemesini sağlamaktadır. Batıl inançlar üzerinden kurulan entrika oyuna ayrıca komik öğeler katmaktadır. Bu oyunda kullanılan entrikanın nedeni, Savleti Efendi'nin kendi rızası ile sevenleri bir araya getirecek karakterde olmayışıdır. Onun katı tutumu kurulan ana entrika sayesinde değiştirilir. Afet'in Savleti Efendi'yi kandırdığı sahneyi masaya yatırmak gerekirse, aşk derdine düşen Esma Afet'e sığınmıştır. Afet Esma'dan sevdiği için her türlü fedakarlığı yapabileceğinin onayını aldıktan sonra entrika gerçekleşir. Plana göre Afet, Esma'yı alıp gidecek ve yerine kusurlu cariyesi Fidan'ı gönderecek, Savleti'yi de kızının çarpıldığına inandıracaktır. On ikinci sahnede gördüğümüz:

AFET: Güzelim ağlama. Çelebi'yi sahiden seviyor musun?

ESMA: Ah canım kadar.

AFET: Sevdiğine bir fedakarlık edebilir misin?

ESMA: Mümkün olsa onun için her fedakarlığı yaparım. Bir çaresi olsa... (12. Sahne)

Diyaloğu ile entrika kurucu karakter Afet, aşıklarının kaderini eline almıştır. İlerleyen sahnelerde planını yürürlüğe koyan Afet, entrikanın sağlamlaştırmasını ise Savleti Efendi'yi kızının cinler periler tarafından çarpıldığına inandırarak yapar. On dördüncü sahnede Afet ve Savleti karakterlerinin diyalogunu ele alalım:

AFET: Ah Molla Bey, yıldızları karıştırmış küçük hanımın üstüne uğratmış. Sakın bu peri alameti olmasın?

SAVLETİ: Evet o benim de aklıma geldi.

AFET: İşte böyle her zaman gelinleri, lohusaları, periler kıskanırlar. Ah anladım yavrumun yıldızları karışmış. Periler şerrine uğramış, anladım. Anladım... Efendim çabuk Feraset'e tütsü ettirelim, perileri davet etsin. (2. Perde 14. Sahne)

Görüldüğü gibi Afet, Savleti Efendi'yi batıl inançların, korkulu atmosferin ve kızının yokluğunun verdiği endişenin iç ritmine sokmuştur.

İstanbul Efendisi'nde entrikanın işleyişi, oyunun dramatik yapısına kusursuz biçimde yerleştirilmiştir. Konunun ilerleyişini sağlayan entrika ana karakterin yanı sıra tüm yan karakterlerin yönelişlerini de etkiler. Yani Afet'in kurduğu entrika yönelişler bakımından; Feraset'in hanımına karşı sadakatle bağlılığını, Esma'nın Safi Çelebi'ye olan aşkını, Dilaver'in Dilaram için yapabileceklerinin farkına varmasını, Savleti'nin babalık duygusunun yoğunluğunu ve evladına düşkünlüğünü, Hacı Mimi'nin çıkarıcı ve bencil tavırları ile her durumdan kendisine pay çıkarma isteğini ortaya çıkarmıştır. Tüm bu yönelişler ile birlikte oyun içerik açısından zenginleşerek karşımıza renkli bir dolantılar zinciri çıkar. Kurulan ilk entrika yani atılan ilk düğüm ile birlikte, karakterlerin yaşayışı bütünüyle değişmiş her şey Afet'in planları doğrultusunda gelişmeye başlamıştır. Kısaca diyebiliriz ki, bu oyunda komik olanın yaratılmasına hizmet eden en önemli ve baş unsur entrikadır.

4.2 Kanlı Nigar Adlı Oyunun İncelenmesi

Türk Tiyatrosu'nun en önemli oyunlarından biri olan Kanlı Nigar yazıldığı tarihten bu yana Şehir ve Devlet Tiyatroları'nda yüzlerce kez oynamıştır. Aslen Karagöz gölge oyunu olan Kanlı Nigar Sadık Şendil tarafından kaleme alınıp tiyatro metni haline getirilmiştir. Sadık Şendil Karagöz gölge oyununa sahip çıkarak oyunu modern tiyatro tekniğinin içine yerleştirmiş bu nedenle hem modern hem de geleneksel Türk Tiyatrosu'nun öğelerini barındıran bir eser yazmıştır.

Kanlı Nigar ilk kez Arena Tiyatrosu'nda sahnelenir ardından sinemaya uyarlanmıştır.

Osmanlı döneminin bozulmakta olan değerlerini, ahlakı, dini yobazlığı, Osmanlı döneminde kadın olmanın zorluğunu sorgulamaktadır.

Oyun 1900'lerin İstanbul'unda geçmektedir. Cihanyandı Kanlı Nigar'ın Aksaray'daki evinin yanması sonucu İstanbul'a gelir yeni ev arayışı başlar. Taşkasap'ta Abdi'yi gören Nigar, Abdi'nin bir konağa kiracı araması sonucu evi Nigar'a verir. Fakat Nigar ismi kötü anılan bir kadındır. Kendisinin alacaklısı çoktur bu nedenle eve taşınır taşınmaz kapısına alacaklılar gelir. Nigar yaptığı oyunlar sayesinde hepsinden kurtulur ve hiçbirine parasını vermez.

Bir gün Nigar'ın öz kızı Bedide, konağın sahibi ve bir zamanlar Kanlı Nigar'a tecavüz eden Agah Efendi'nin oğlu Narçın'a aşık olur. Agah Efendi oğlunu Kanlı Nigar'ın kızına vermek istemez. Hemen bir oyun kuran Nigar, Narçın ve Bedide'nin tavuk taklidi yapmalarını ister. Oğlunun üzerine büyü yapıldığını sanan Agah Efendi, Abdi'nin yanına gider. Abdi'de bu oyunun içinde olduğundan bu büyüü ancak Hacı Bumbala'nın çözebileceğini söyler. Hacı Bumbala kılığına giren Nigar, Agah Efendi'yi çok korkutur ve bunun üzerine Agah Efendi hem konağı Nigar'a verir hem de Narçın ile Bedide'yi evlendirir.

Oyunda kadınlar erkeklere karşıdır. Entrika kuran kadınlar da Nigar ve ailesi; Bedide, Nadide ve Bacı oyun boyunca Nigar'ın oyunlarında ona yardımcı olacaklardır.

Nigar; oyunda tahminen 39 yaşında bir kadındır. Köyünden altı yaşındayken ayrılmış ve gözünü zengin bir konakta açmıştır. Aslında ismi Nigar değildir evin küçük hanımı ismini Nigar koymuştur. Küçük yaşta bitli olmamasına rağmen adı "Bitli

Nigar” olarak çıkmış evin büyük hanımı da saçlarını kısacık kesmiştir. Küçük yaşta evde çıkan bütün sorunlar hep Nigar’ın üstüne atılmış her ne oluyorsa Nigar’dan bilinmiş bu nedenle fiziksel şiddette de maruz kalmıştır. Yaşı büyüyüp olgunlaşmaya başladığında ise Bitli Nigar yerine “oh yavrum Nigar, iki gözüm evladım Nigar, öz kızım Nigar” gibi hitaplarla anılmaya başlamıştır.

Bir gün ev işlerinden yorgun düşen Nigar odasında yatarken evin sahibi Agah Efendi Nigar’a tecavüz etmiştir. Nigar olayı zaptiyeye söylediğinde ise polisler tarafından da tecavüze uğramıştır. Adının Kanlı Nigar olması buradan gelir. Nigar o günden beri erkeklerden intikam almaktadır. Bu işe dur demenin yolunu bulmuştur.

Nigar’ın geçimini sağlamak amacıyla bulduğu ilk oyun Nadide ve Bedide’den çarşıda dolaşıp bir erkeğe kendini beğendirtmesini ister. Bulunan erkek akşam eve davet edilir. Eve gelen erkeğe önce dayak atılır ardından Bacı’nın yaptığı ve içeni uyutan Yemen kahvesi içirilir. Uyumaya başlayan erkeğin üzerinde maddi ne varsa alınır ve sonra sokağa atılır.

Ayrıca Nigar yaptığı bütün harcamalara hiçbir zaman para vermemiş hep “daha sonra vereceğim” diyerek oyalamıştır. Eve Nigar’dan para istemeye gelenlere yine aynı oyunu uygulamaktadır. Böylece hayatını erkeklerin sırtından onları oyuna getirerek geçirmektedir.

Bütün bunları bir zaman yaşadığı acılardan dolayı yapmaktadır. Bir zamanlar canı yanan Nigar şimdi can yakmaktadır. Bu nedenle Kanlı Nigar ismini duyan herkes ondan korkmakta ve uzak durmaktadırlar. Aslında içinde hala küçük bir kız çocuğu vardır ve hala kalbi çok kırıktır. Öz kızı Bedide’yi herkesten sakınır ve kendisinin bir zamanlar yaşadığını kızının yaşamasını istemez. Onu erkeklerden korur.

Bedide ve Nadide Nigar’ın koruması altında olan iki kızıdır. Tahmini yaşları 13-15 arasındadır. Oyun boyunca Nadide Abdi’ye, Bedide ise Narçın’a aşık olacaktır. İki “yosma” olarak tanıtılan Bedide ve Nadide aslında hiçbir erkekle bir ilişkiye girmemiş sadece Nigar’ın oyununda ona yardımcı olarak eve erkek getirmekle sorumlu tutulmuştur. Abdi, Nigar tarafından dayak yediği gün cebinde bulunan iki meci diye Nadide’nin olmuştur. Nadide bu paraya dokunamamış ve Abdi’ye geri vermiştir çünkü Nadide Abdi’den hoşlanmıştır. Bedide ise Narçın’ı ilk gördüğü an sesini ona duyurmaya çalışmış ardından bir gün tesadüfen gördüğünde ise ona aşkını

itiraf etmiştir. Ama Bedide Kanlı Nigar'ın kızı olduğundan Narçın'a ve hatta herhangi bir erkeğe bile layık olmadığını düşünür ve bu nedenle Narçın'ın evlilik teklifini kabul edemez. Narçın Abdi'den evlenme konusunda yardım isteyince Abdi, Narçın, Bedide ve Nigar bir olup Agah Efendi'ye oyun oynamış ve bu iki aşığı kavuşturmuşlardır. İki genç aşık Agah Efendi'ye rağmen Nigar'ın kurduğu entrika sayesinde kavuşmuşlardır.

Bacı oyunda Nigar ve Bedide'yi çok seven ve evlerinde onlara yardım eden kadındır. Nigar'ın her oyununda eve gelen erkeğe içine bir tutam “toz” attığı Yemen kahvesi veya rakı vererek onları sarhoş eder. Bedide Narçın'ı ilk kez Bacı'ya anlatır ve ondan yardım ister.

Abdi oyunun anlatıcı karakteridir. Oyunda yaşanan her gelişmeyi seyirci ile paylaşır arada orkestra ile konuşur. Sadık Şendil'in karagöz oyununa sadık kalması sonucu sahneye giren her karakterle laf dalışına girer. Başta Agah Efendi'ye sadık ve Kanlı Nigar'a düşmandır. Evi Nigar'a verince ondan iki meci diye alacağı vardır fakat Nigar tabiki parayı vermez. Oyunun ikinci perdesine kadar parasını almaya çalışan Abdi, Nigar'ın neden Kanlı Nigar olduğunu öğrenince işler değişir bu sefer Kanlı Nigar'ın yanında olup Agah Efendi'ye düşman olur. Aslında oyunda Abdi'de entrika kurucudur. Başta Kanlı Nigar'dan parasını almak için herkese haber salar, bütün mahalleyi ona düşman eder. Ardından taraf değiştirdiğinde de Kanlı Nigar'ın kurduğu oyunda ona yardım eder.

1.PERDE:

TAKDİM KONUŞMASI:

Oyun ana karakterlerden Abdi'nin açılış konuşmasıyla başlar. Abdi oyunda anlatıcı karakter görevindedir. Oyun boyunca orkestra ve seyirci ile konuşmalar gerçekleştirir. Abdi takdim konuşmasında Sadık Şendil'in tiyatroya bakış açısından, o dönemden ve Kanlı Nigar oyununun tarihçesinden bahsetmektedir. “Eeee, niye Kanlı Nigar da mesela Şekspir, Molyer, Pirandello, Brecht falan değil... Onlar hep oynandı, oynanıyor. Bu sefer de bizden, hem de adamakıllı bizden bir şey olsun dedik. Baba yadigarı dededen miras bir şey... İçinde Karagöz olsun, ortaoyunu olsun, tuluat olsun dedik.” Abdi Sadık Şendil hakkında da şunları söylemektedir: “Kanlı Nigar'ı bu sefer günümüzün bir yazarı kaleme almış. Ama bu oyun bundan

çok seneler öncesi ismini bilmediğimiz yazarlar hatta yazmayanlar tarafından yüzlerce defa meydana getirilmiş. “Kanlı Nigar oyunu Abdi’nin de anlattığı üzere birçok kez oynanmış ve bu oyun bütün önceki sahnelenmelerden ilham alınarak yazılmıştır. Günümüzün modern tiyatro anlayışına uygun bir şekilde tekrardan yazılmıştır. Fakat geleneksel Türk Tiyatrosu öğelerinden de yararlanılmıştır. “Gelmiş geçmiş karagözcülerin, ortaoyunu ve tuluat sanatçılarının yeni çıraklarını seyrettirmeye çalışacağız size.” der ve oyunu başlatır.

Oyun Aksaray’da Taşkasap’ta Üftade Mahallesi’nde yangın var bağışlarıyla açılır.

SAHNE: 1

Abdi sahneye tekrar gelir ve bu sefer Müzisyen ile atışır. Burada yazar Karagöz Hacivat’ı oyunun içine yerleştirmiştir. “Amma benim pehlivanım..” “Lebbeyk sultanım, nedir hesabın” “Burnunu ye kasabın” Oyun İstanbul’un bir mahallesinde geçmektedir. Abdi mahallenin garibi geceleri bekçilik, sabahları sakalık, öğleden sonra da kahvecilik yapar. Kimi kimsesi yoktur. Sipsivri bir adamdır. Çok şey bilir az konuşur. Kendini anlatırken sahneye Agah gelir. Agah kendini anlatırken Abdi Karagöz’de olduğu gibi Agah’ın sözlerine laf atarak karşılık verir. Agah mahallenin ayanı, eşrafı, muhtarı hem de azasıdır. Kazancı yerindedir. mahalle ondan sorulur. Abdi ile Karagöz Hacivat tartışmaları bittikten sonra öğreniriz ki Agah konağını satsın diye Abdi’ye vermiştir. Konak hala satılmamıştır. “Abdi Efendi oğlum, gözünü aç. Bu haneye öyle erbabı haram giremez. Bana Allah’ın emirlerini yerine getiren ve ibidati kusursuz, ehli İman ve İffet kiracılar gerek...” der. Agah dine imana çok değer verdiğini ve evinin de inancı yüksek insanlar tarafından alınmasını istediğini söylemektedir. Abdi henüz Agah’ın istediği kiracıları bulamamıştır. “Şu konağa hayırlı bir kiracı çıksa da ben de tellallığımı alsam hiç fena olmayacak.”

Abdi Kanlı Nigar’a geri döner. “Kanlı Nigar İstanbul’un namlı iffetsiz kadınlarından, bir afeti devran, bir ateşi sızan, on parmağında on melanet bir fettan, yani o zamanın büyük yosması. İstanbul’da yakmadık can, yıkmadık ocak, yemedim nane bırakmamış. Silmiş, süpürmüş ev bark söndürmüş bir bela.. Herkes karıya diş biliyor, esnaf peşinde alacağı var, eşraf peşinde hıncı var, hovardası peşinde gözü var, iti peşinde haracı var.” Diyerek seyirciye Kanlı Nigar hakkında ön bilgi vermiştir ve bu söylemlerle seyircinin gözünde merak ve ön yargı oluşturmuştur. Kanlı Nigar’ın

neden Kanlı olarak anıldığı bilinmemekte olup seyirci kim bu Kanlı Nigar diyerek sorgulamaya başlamıştır.

SAHNE: 2

Sahne ye Nigar, Nadide ve Bedide eski tarzda rengarenk çingene kızı kıyafetleriyle girerler. Yüzleri yaşmaklı örtülü, kulaklarının arkasında birer kırmızı karanfil vardır. Parmaklarında ziller, bol bilezikler vardır. Nigar öne geçer ve falcı olur. Abdi'nin yanına gidip fal bakar. Nigar Abdi'nin her şeyini bilir ve Nigar'ı tanıyamaz. Kendi şivesiyle “İlahi Abdi, beni tanımadın mı ayol” deyince Abdi “Hii... Nigar... Şey Nigar...” Nigar “hadi, adınlan sanınlan şöyle şunu” deyince anlıyoruz ki Nigar adının Kanlı Nigar oluşunu benimsemiş ve bundan gocunmamaktadır. Nigar Aksaray'da bir Konak'ta yaşamaktadır fakat geçen gece çıkan yangında konağa yanmıştır. İstanbul'a gelmiştir. “Nereye gitsek tanımayan yok, zaptiyesi, mülkiyesi, zamparası, bıçaklısı, kuşaklısı, sarıklısı, çarıklısı, hepsi peşimde hepsi bana düşman (hazin hazin ağlayarak) İşte ben böyle talihsiz bir kadını Abdi..” Abdi Nigar'ın ağlamalarına üzülür. Nigar ev aramaktadır ama kimse ona evini vermez. “Bak şuracıkta ne güzel bir kiralık Konak var. Anahtarı da sen de üstelik” diyerek Abdi'nin evi vermesi için ikna etmeye çalışır. Abdi asla evi ona vermeyeceğini söyler. Nigar kendini ve kızlarını acındırmaya başlar. En sonunda Nigar “Senin haberin yok. Ben artık öyle şeyleri bıraktım. Hacca gittim, bütün günahlarım affoldu. Hepimiz seccadeye kapandık, her akşam hatim, her Cuma mevlut.” Der ve Abdi söylenenlere inanır. Mal sahibini kendini bey kızı olarak tanıtmaya karar verirler. Abdi Agah ile Nigar'ı tanıştırma kararı alır. Böylece Abdi hem para kazanmış olacak hem de Nigar'a yardım edip sevap kazanmış olacaktır.

SAHNE: 3

Sahneye Agah'ın oğlu Narçın gelir. Narçın Osmanlı Türkçesi konuşmaktadır. Narçın babası Agah Efendi'nin dindar oluşundan ötürü her istediğini yapamayan bir delikanlıdır. Abdi ile konuşmaları sırasında bir derdi olduğunu dile getirir.

“Derd-i aşka müptelayım, kimse bilmez halimi

Sırrıma agah olan yok, saklarım ahvalimi”

Narçın aşık olmuştur. Sokakta yürürken bir kızın “Dadıcım, dadıcım, elime marulun dikenini battı.” diye ağlamasını duymuş ve çok etkilenmiştir. Fakat babası Hacca gitmeden Narçın’ı evlendirmek istemez Narçın ise Araplardan korktuğu için Hacca gitmek istememektedir. Agah Narçın’ı Abdi ile konuşurken görür “Sakın ola yolda giderken etrafına bakma. Dünya kötü oldu, fitne ve fesat aldı yürüdü. Edep, ahlak kalmadı. Şeytana uyar sen de günaha girersin.” Demesiyle oyun içinde Agah Efendi’nin oğlu üzerindeki baskısını ve oyun süresince Narçın’ın aşka kavuşmasında babasının engel olacağını görürüz.

SAHNE: 4

Abdi, Agah’a evine kiracı bulduğunu söyler. “Kiracınızın erkeği yok, dul” lafını duyan Agah bu işten pek memnun olmaz bunun üzerine Abdi; “Aman bey baba, bir görseniz. Melek gibi bir ana, çiçek gibi iki kız. Başları seccadeden kalkmıyor. Babaları Şam-ı şerifte kadı iken sizlere ömür. Buraya geldiklerinde Cihangir’deki konakları yanmış.” Diyerek atıp tutmaktadır. Abdi büyük annelerinin yedi defa hacca gitmesini söyleyince Agah iyice bu kiracılardan hoşnut olur ve onlarla tanışmak ister. Böylece Kanlı Nigar konağa geçiş yapabilecektir.

SAHNE: 5

Nigar ve kızları ve Bacı ile evlerine gelirler. Abdi Agah Efendi’yi çağırarak onları tanıştır. “Efendim, kiracınız Şam Kadısı torunu Ahfeş Bey refikası Mehfeş Hanım” diyerek Kanlı Nigar’ı tanıtır. Nigar Çerkez şivesi ile konuşmaktadır. Agah’ın ellini öpen kızlar, Agah’a terbiyeli gözükmektedirler. Bacı’yı büyük anne sanan Agah Bacı’nın siyahi olması dikkatini çeker bunun üzerine Abdi “Zenci değil, hacca gide gele gide gele güneşten kararmış. Ee.. Arabistan bu.” Diyerek Agah’ın hoşuna gitmesini sağlamaktadır. Agah temiz insanlar olduğunu düşünür ve memnun olur. Bu sıra Nigar ve kızları fan fin fon diye dans edip oynasırken Agah arkalarını dönünce hemen toparlanırlar. Agah memnun olmuştur. Nigar Agah’ı daha da memnun etmek için evde kümes olup olmadığını sorar “Kümes varsa tavuk da var, tavuk varsa hürüz da var, biz horozdan kaçırız da..” der ve Agah çok mutlu olarak ayrılır.

Abdi anahtarları Nigar’a verir. Nigar ile beraber kurduğu ilk oyun işe yaramıştır. Konağın yeni kiracıları artık Nigar ve kızlardır. Abdi sözleştikleri gibi Nigar’dan iki

mecidiye ister. Nigar ise “Akşama Abdi akşama...” diyerek Abdi’yi başından savar. Abdi akşama geri gelmek üzere parasını alamadan konaktan uzaklaşır.

SAHNE: 6

Sahne ye İstinyeli girer. İstinyeli sürekli naralar atan külhanbeyidir. Geçen gece Aksaray’da çıkan yangından dolayı evlere irip halı, kürk, sandık ne varsa “namusuyla” çalmıştır. Şimdi de bir kadın aramaktadır. “Halıları satarken öğrendim. Kanlı Nigar halıcı Acem Bektaş’ı dolandırmış; herifi eve alıp bir temiz de sopa çektirmiş. Acem, aman Eşref dedi, şu karıyı bul paramı al dedi. Bu işte haraç var, katalavis hacı baba... Ayyyt!” Abdi bu mahallede Kanlı Nigar’ın olmadığını söyleyerek bu konunun Agah’ın kulağına gitmesini önlemektedir. İstinyeli Abdi’ye bir mecidiye verir. Nigar’ı görürse ona haber vermesini ister. Abdi sahnede tek kalır konağa bakarak “Ulan Nigar, galiba kandırdın beni... Takıntıların başladı, karışmam bak..” der ve oyun süresince Nigar’ın alacaklılarının geleceğini seyirci anlamış olur. Ayrıca Abdi ile Nigar arasındaki ilişkinin de bozulacağına dair ipucu alınır.

SAHNE: 7

Acem sahneye girmektedir. Abdi Acem’e selam verir ve yeniden karagöz Hacivat tartışması başlar. Acem tartışmayı sonlandırır ve bir kadın aradığını söyler. “Ganlı Nigar meni dolandırdıptır; halılarım, isfehanlarım, Şirazlarım alıptır, parasını vermeyiptir... batmışım men, ölmülüm men, hanı harap olmuşım men..” Abdi İstinyeli’nin bahsettiği Acem’in bu olduğunu anlar. Burada Kanlı Nigar isimli bir kadının olmadığını söyler. Bunun üzerine İstinyeli’nin verdiği gibi Acem’den iki mecidiye ister. Kanlı Nigar’ı görürse haber edeceğini söyler. Acem’den iki mecidiyeyi alır. Acem sahneden ayrılırken “Etti iki, yahu, Nigar sen galiba daha olmadın” diyerek Kanlı Nigar’ın hala eskisi gibi bir kadın olduğunu hiç değişmediğini düşünür.

SAHNE: 8

Sahneye Laz girer. Laz’a merhaba diyen Abdi ile Laz arasında kavga çıkar. Laz susmaz konuşur da konuşur. Abdi daha fazla onun konuşmalarına dayanamaz sinirlenir. “Lafi uzatmayalım, benim işim sandalla köprüden karşıya, karşıdan köprüye...” diyen Laz anlatmaya başlar. “Karşıdan karşıya adam taşırken bir hatuna çattuk.. Hatun her gün iki kızı ile gelir karşıya geçer, para vermez.. Köprüyü geçer

para vermez, karşıya geçer .. Ganlı Nigar diyorlar, belalı bir karıdır.” Kanlı Nigar adını duyan Abdi Laz’ın çok konuşmasına dayanamaz ve onu sahneden kovar. Yalnız kalan Abdi “Vay Nigar vay... Nasıl da kandırdın beni.. Oğlum Abdi ,fena tongaya bastın bu işte. Bu karının adam olacağı yok. Mahalleli iş çıkacak, sen de rezil olacaksın; iyisi mi dayan kapıya, al tellağını, sonra at karıyı dışarı, yapar mıyım yaparım.” diyerek Kanlı Nigar’a düşman olacaktır. Nigar’ın kapısına dayanır. “Nigar. Bana bak Nigar, sen beni aldattın, tövben falan yalan senin, tavuk gerisi tövbe tutmazmış, sen hala o eski Kanlı Nigar’sın” diyerek Nigar’ı evden çıkarmaya çalışır. Nigar Abdi’yi eve davet eder. “Kızlaaaar alıverin benim süpürge sopamı, veriverin benim ıskara maaşımı, veri verin benim oklavamı, birinci yemlik düştü, vur Allah vur...”

Kafasına pat güm

Çenesine pat güm

Kıçına pat güm

Nigar ve kızları Abdi’yi dövmüşlerdir. Üstüne de Bacı Abdi’ye kahve yapar. Kahvesini içen Abdi uykuya dalar. Kızlar Abdi’yi sokağa atarlar.

Bu sahnede Kanlı Nigar’ın kendisi ile özdeşleşmiş entrikasını görürüz. Nigar ondan para almaya gelen erkekleri evine davet eder onları kızları ile beraber döver ardından Bacı’nın yaptığı içinde ilaç olan Yemen kahvesini içirir üzerinde maddi olan ne varsa alır ve evinden sokağa atar. Böylelikle korkan erkekler bir daha Kanlı Nigar’ın yanına uğramazlar.

İKİNCİ PERDE:

SAHNE: 1

Perde Abdi’nin yerde yastığa sarılmış bir halde “Nadide, sarıl bana, sokul bana Nadide.. Ahh. Nadide..” diye sayıklamasıyla başlar. Bacı konağın kapısında yatan Abdi’yi uyandırmak için başından su döker. Abdi gece yaşananları hatırlamaya başlar. “...İlkin bi temiz dayak yedik. Kafama da pat.. güm... Sonra mastikalar, türlü türlü mezeler...” Bacı Abdi ile dalga geçmektedir. Abdi olayları tamamen hatırlar “Kahveme ilaç koydunuz, koynuma Nadide diye şu yastığı verip beni sokağa attınız. İki mecidiyem vardı onu da aldınız.” Bacı iyice Abdi ile dalga geçer ve konağa

gider. Abdi perişan olmuş şekilde sokağın ortasındadır. Haykırır. “Eyyy mahalle mahalleli, duyduk duymadık demeyin. Ahfeşzade Mehfeş Hanım değildir, adınlan sanınlan Kanlı Nigar’dır. Doğru basmaz Çil Horoz’un kızı Cihanyandı Kanlı Nigar, işte bu kadar...” Abdi’nin söylediklerini bütün mahalle duymaktadır. Artık herkes mahallesinde Kanlı Nigar’ın olduğunu biliyor ve ondan korkuyorlardır. Nigar’dan alacağı olanlar ise konağa doğru yürümeye başlamıştır. Abdi Nigar’dan intikamını alacaktır. “Evini bastıracağım, seni rezil edeceğim, iki mecidiyemi de çatır çatır geri alacağım, görürsün sen.” Nigar’ın başı derttedir Abdi ise yaşanacak olanlardan dolayı mutludur.

SAHNE: 2

Nigar’ın evindeyiz. Nadide annesi Nigar’a Abdi’den hoşlandığını söyler. Nigar erkekler hakkında bilgi sahibi bir kadındır. Nadide’ye erkekler hakkında tavsiye vermektedir. Erkeği peşinden koşturması gerektiğini söyler. Bu sıra Bedide hazırlanmıştır. Nigar kızına “Olmuş londona bin, elini de hafif çıkart pencereden. Gözüne kestirdiğini akşama davet et. Kara torba çarşaf giyip kadın kılığına girsin, arka kapıyı üç defa vursun.” Der. Nigar kızlarını evlerine erkek çağırması için kullanıyordur. Evlerine gelen erkeleri aynı dün gece Abdi’ye yaptıkları gibi dövüp, kahveden içirip üzerindeki bütün malı alacaklardır. Bu Nigar’ın rutin haline getirdiği oyunudur. Geçimini de bu şekilde sağlamaktadır.

SAHNE: 3

Bacı Bedide’yi görür. Bedide Bacı’ya derdi olduğunu söyler. Bedide aşık olmuştur. “Bir ay evvel, yanan evimizin önünden geçti... Kırmızı karanfil, yakası karanfilli, pembe yanaklı bir kişizade... Ben de, sesimi duyurmak için “Dadıcığım Dadıcığım, elime marulun dikenini battı,” diye yalandan ağladım, duydu mu duymadı mı bilmem...” anlattığı kişi Narçın’dır. Narçın’da Bedide’yi sevmiştir fakat ikisi de birbirinin yüzünü görmemiştir. Bedide bir beyzadenin ona bakmayacağını düşündüğünden bu aşkın üzüntüsüyle faytona biner ve akşam evine getirmek için bir erkek aramaya başlar.

Bedide faytona binerken Narçın’ı görür. Narçın Bedide’den hoşlanmıştır ama kalbi geçen sesini duyduğu kızda olduğundan bakamaz. Bedide Narçın’ı tanır ve hemen Narçın’ın onu tanıması için “Dadıcım, Dadıcım, elime marulun dikenini battı.” Der.

Narçın bu tesadüften çok sevinir ve Abdi'ye aşık olduğu kızı bulduğunu söyler. Abdi Bedide'nin çok iyi bir kız olduğunu söyler. Çünkü "Amanın çiftetelli, işim oldu. Kız zaten müşteri arıyor; bu enayiye kızın kucağına iterim. Akşam eve alırlar, bu bir temiz sopa yerken mahalleyi ayağa kaldırır baskın yaparım. Nigar hapı yutar ben de iki meci diyeme kavuşurum." Böylece Abdi iki aşığın kavuşmasına yardım edecek ama bunu kendi çıkarları için yapacaktır.

Bedide Bacı'ya bu akşam gizlice Narçın'a onun odasına davet edeceğini söyler ve izin alır. Bacı Bedide'ye olan sevgisinden kabul eder. Narçın'ın yanından salına salına yürür ve mendilini düşürür. Narçın kızlar konusunda bilgi sahibi olmadığından düşen mendille ne yapacağına karar veremez ve Abdi'den yardım ister. Bedide Narçın'nın çok utangaç olduğunu anlar ve onu küçük dokunuşlar, göz süzmeler ve tatlı sözlerle cesaretlendirir. Bedide Narçın'ı faytona davet eder ve beraber Göksu'ya giderler.

SAHNE: 4

Agah evinin Kanlı Nigar'a verildiğini öğrenir. Abdi'ye "Hanemin kutsiyetini ihlal ettin, evimi ünlü alufterlere teslim edip mahalleyi rüsva ettin. De bakalım şimdi nasıl çıkarız bu işin içinden." Der bunun üzerine Abdi Agah'ın huzuruna çalışacak bir adam bulabileceklerini ve evden çıkartabileceklerini söyler. O sıra İstinyeli girer. Abdi İstinyeli'ye konakta Kanlı Nigar oturduğunu ve çıkartıp çıkartamayacağını sorar. İstinyeli nara atarak eve doğru yürür. Abdi bu işin gece olması gerektiğini söyleyince İstinyeli "Sen hiç merak etme beybaba. Ben bu akşam kapıya yanaşır, tereyağından kıl çeker gibi hepsini evden atar, o karının sülalesini yedi mahalle öteye sürerim, ayyt.." der. Agah İstinyeli'ye para verir ve bu işin olacağı umuduyla Abdi ile akşama kadar beklerler.

Laz konuşulanları duymuştur. "Yiyeceğim onu, haçan hamsi gibi çıtır çıtır yiyeceğim onu.." Abdi seyirciye bir belanın daha geldiğini söyler ve Laz'dan Nigar'ı bulduğu için para ister. Parayı veren Laz elinde bıçakla konağa doğru yürür. Kapıyı çalar ve Nigar içeriden "Aaa... sen misin Ali Efendi Ah ne yazık evde yokuz ayol..." der ve Laz söylenenlere inanır kahvede akşam olup kızların gelmesini bekleyeceğini söyler. Nigar olanları anlamıştır ve akşam için evde hazırlıklar yapmaktadır. Bu sıra sahneye Bektaş gelir.

Abdi müjdeli haberi Bektaş'a verir. Şu an evde olmadıklarını akşam olunca eve gelmesini söyler.

Abdi çok keyiflenmiştir. Nigar'a seslenip her şeyi anlatırken Nigar zaten duyduğunu söyler ve akşam için hiç korkusu yoktur. Nigar daha önce de böyle durumlar yaşadığından akşama dair hiçbir sakıncası yoktur. Planı aynıdır ve hazırdır. Teker teker gelmelerini beklemektedir. Abdi iki mecidyesini isteyince Nigar sinirlenir ve içeriden suyu başına döker. "Ulan Abdi, sen bu karı ile baş edemeyeceksin. Edepsizliği, kurnazlığı ele al. Bu mahalleyi ayağa kaldır, şu karının başına bir çorap ör; yapar mıyım, yaparım. Görürsün be!" diyerek Kanlı Nigar'a bir kez daha meydan okur ve akşam olmasını bekler.

SAHNE: 5

Narçın, Bedide ile sabahtan beri gezmektedir. Tenhada kaldıklarında Bedide Narçın'dan kaçmaktadır ve Narçın bunu anlayamadığından Bedide ;

"Karanfilsin karın yok..

Konca gülsün humarın yok..

Ben seni çok severim ama,

Senin bundan haberin yok.."

Narçın'a aşkını itiraf eden Bedide bunun üzerine Narçın'dan evlenme teklifi alır. Bedide şaşkın ve mutsuz bir şekilde seyirciye dönüp "Allah'ım, benim kim olduğumu bilmiyor, ona nasıl söyleyebilirim?" Narçın Bedide'nin onunla evlenmek istemediğini düşününce Bedide "Ben bildiğiniz gibi bir kız değilim." Der ve Kanlı Nigar'ın kızı olduğunu söyler. Narçın tam olarak olayları anlayamaz. Bunun üzerine Bedide Abdi'ye "Abdi Bey amca, bana yardım ediniz, bu zavallı kişizade beni bir aile kızı zannetti... İzdivaç teklif ediyor. Beni sevdiği belli, ben de onun için yanıp tutuşuyorum, ama biliyorsunuz.. Ben nihayet..." ne yapacağını bilemeyen Abdi Narçın'ı ve babasını da düşünerek bu aşkın olmayacağını söyler. Bedide bunun üzerine "Usulüne söyleyin ona... Benden ümidini kessin ve bu gece el ayak çekilince odama gelsin. Ona verebileceğim tek güzel şey tatlı bir vuslat gecesidir." Abdi üzülür. Narçın'ın yanına giderek bu aşkı unutmasını kızın bu akşam onu yatağına davet ettiğini söyler. Narçın olayları geç anlasa da en sonunda kabul eder ve akşam

için hazırlanmaya başlamıştır. “Zavallı kız, hayatında ilk defa para pul demeden, iğrenç bir vazifeyi yerine getirmenin utancı altında ezilmeden kendini sevdiği bir erkeğe verecek. O şapşal oğlan da, ömrünün ilk tatlı siftahını böyle güzel ve kendisini seven bir kızın kollarında yaşayacak, şimdi gel de bunları ele ver. Olmaz, yapamayacağım.” Diyerek Narçın ve Bedide için çok üzüldüğünü ve oyunun ilerleyen sahnelerinde bu iki aşığın kavuşması için çabalayacağını görüyoruz.

SAHNE: 6

Laz Nigar’ın kapısına bıçağı ile dayanır. Nigar’dan para ister ama Nigar yarın gelmesini söyler. Bunun üzerine Laz bıçağı ona doğrultur. Kanlı Nigar’da Laz’ın parayı almadan gitmeyeceğini anladığından orkestradan laz havası çalmalarını ister. Laz havası çalarken Nadide, Bedide ve Nigar Laz ile dans ederler. Bacı her zamanki kahvesinden Laz’a içirir. Laz’ı evin içine davet eder. Laz içeri girer girmez Kanlı Nigar’ın her zamanki oyunu olaraktan Laz’ı dövmeye başlarlar. Saatini, para kesesini, şalvarını ve mintanını alırlar. Laz’ı kapıdan dışarı atarlar. Laz bir daha geri gelmemek üzere evden kaçar.

SAHNE: 7

Narçın hazırlanmış bir şekilde Abdi’nin yanına gelir. Beraber Bacı’yı beklerler. Bacı gizlice Narçın’ı alır ve kendi odasına götürür. Narçın önce Bacı ile beraber olacağını düşünür ve korkar. Ardından Nigar’a gözükmekten Bacı’nın odasına gider ve Bedide’yi bekler. Bacı, Bedide ve Abdi ilk kez birlikte olup Nigar’a karşı onun haberi olmadan bir iş yapmaktadırlar.

SAHNE: 8

Bektaş sahneye gelir ve Nigar’ın kapısına dayanır. Nigar bu akşam parası olmadığını sabah gelmesini ister. Bektaş parası konusunda ısrarlıdır. Nigar Bektaş’a bir oyun oynamaya karar verir bu seferki her zaman yaptığı değildir. Nigar’ın borcu on beş altındır. Şimdilik on altın vermeyi teklif eder. On altının da yarısını peşin vererek beş altın vermeyi teklif eder. Beş altının da yarısını peşin vermeyi teklif edip iki buçuk altın borcu olduğunu söyler. Bu hespla Nigar’ın Acem’e iki buçuk altın borcu kalmıştır. Nigar iki buçuk altını da bağışlamasını bunun karşılığında bir kızını vereceğini söyler. İçeriden bir kadın elbisesi alır Bektaş’a elbiseyi giyip kızı köşede beklemesi gerektiğini böylece mahallede yürürken dikkat çekmeyeceklerini söyler ve

gider. Bu Nigar'ın oyundaki yeni entrikasıdır. Bektaş'ı kadın kılığına sokmuş şimdi bir sonraki belasını beklemektedir.

SAHNE: 9

Agah oğlu Narçın'ın evde olmadığını fark eder. Her yerde onu aramaktadır. Abdi'ye sorar. Abdi'de artık Narçın'ın delikanlı olduğunu dışarıda takılabileceğini söyleyince Agah “Haşaa. Aaah Aah... şayet şu Nigar denen düzenbaz karı oğlumu ayırttı ise, hem vallah hem billah recmettiririm karıyı, beline kadar toprağa gömdürür, taşla tuttururum.” Narçın'ın kaybını Nigar'dan bilen Agah sinirli bir şekilde evine oğlunu beklemeye gider.

SAHNE: 10

İstinyeli Nigar'ın kapısını çalar. Nigar İstinyeli'ye yarın sabah gel der İstinyeli asla kabul etmez. Bunun üzerine Nigar İstinyeli'ye rakı içirir ve içinde Bacı'nın kahveye koyduğu tozdan vardır. Nadide, Bedide ve Nigar İstinyeli ile beraber çiftetelli oynarlar. Rakıyı içen Laz oyun havası bitince ayakta zor duracak kıvama gelir. Kızlarından birini İstinyeli'ye gösterir ve onu ona vereceğini ama bu işin Nigar'ın evinde değil kızın evinde olacağını söyler. İstinyeli'ye bir kadın elbisesi verir bunu giymesini ve kızı köşede beklemesini söyler. Çok sarhoş olan İstinyeli denilenleri yapar. Köşede kadın elbisesini giymiş Bektaş görünür. “Bak işte orada bekliyor, düş peşine götürecek seni, şışt aman sakın yolda ağzını açıp konuşma, sesini duyarlar, posta olursunuz.” İstinyeli Nigar'ın bu iyiliğinden dolayı ona teşekkür eder ve Bektaş'a doğru yürür.

Nigar sahnede yalnız kalmıştır. Peşindeki bütün erkekleri yine başından savmıştır. Seyirci ile konuşmaya başlar ve neden adının Kanlı Nigar olduğunu açıklar. “Bir Ağustos gecesi idi, on üç yaşındaydım, sabahtan akşama kadar dünyanın çamaşırını yıkayıp sıkmaktan yorulmuş, yatağıma ölü gibi serilmiştim. Kapının açıldığını duymadım.” Yani Agah Nigar'a tecavüz etmiştir. “Duyulduğu zaman bir hafta dayak yedim aç bırakıldım ve bir sabah sokağa atıldım.” Yardımına koşan komşusu Ayşe Hanım onu hemen zaptiyeye götürür ve zaptiyeden yardım ister. “ ‘Geç içeri ifadeni alsınlar.’ O gece sabaha kadar, ifademi almayan kalmadı... Alıştım sonunda ifade vermeye... Şimdi, sıra bende, ben dünyanın ifadesini alıyorum. Hem de şurada,

yıllarca evvelki aynı evde ve artık ağlayan, merhamet dilenen zavallı bir kız değilim, dünyanın anasını ağlatan Nigar'ım.”

Nadide kapıda ipek gömlekli, altın köstekli, yandan yırtmaç setresi olan bir adamın konağa geldiğini söyler. Nigar hemen gözyaşlarını siler ve eski profesyonel haline geri döner. İş başına gider.

SAHNE: 11

Abdi Kanlı Nigar'ın bütün söylediklerini duymuş ve ona yaşattıklarından dolayı çok üzölmüşdür. “Bundan sonra ben de Kanlı Nigar'ın tarafındayım.” Diyip artık Kanlı Nigar'ın yoldaşı olmaya karar verir. Nadide evde fırsatını bulup Abdi'nin yanına ona iki meci diye vermeye gider. Abdi bu iyiliği anlayamaz bunun üzerine Nadide Abdi'yi sevdiğini söyler. Nadide Abdi'yi odasına davet eder. Abdi bunun bir oyun olduğunu tekrar dayak yiyeceğini söyler. Nadide onun güvenini kazanmak için değerli ne eşyası varsa dışarıda bırakmasını söyler ve gizlice odasına alır. İkisi çok mutlu ve aşıktır.

SAHNE: 12

Narçın sahneye gelir ve Abdi Narçın'a dün gece Bedide ile neler yaşadığını sorar. Narçın hiçbir şey olmadığını söyler. “Boynuma sarıldı seni seviyorum dedi bendeniz de ona aşkımı arz ve ilan ettim. Mumu söndürecekti aklıma bir ihtimal geldi, kendisine açtım, yavrum dedim, ben namuslu, vicdanlı bir erkeğim seni yakmak istemem dedim.” Bunu duyan Bedide de “Ben el değmemiş bir gülüm, kirletme beni,” deyince birbirlerinde sarılmış ve bütün gece beraber uyumuşlardır. Abdi Narçın'a babasını hatırlatır. Babası bütün gece oğlunu aramıştır büyük ihtimalde oğlunu gördüğü an onu azarlayacaktır. Babasından korkan Narçın'a Abdi artık biraz güçlü olması gerektiğini hatırlatır. Madem Bedide'yi seviyor babasını karşısına alıp onunla evlenmek istediğini söylemelidir. Abdi Narçın'a babası ile karşılaştığında neler söylemesi gerektiğini öğretir. “Ulan baba yeter senden çektiğim hergele! Kendin dokuz karı eskittin. Beni genç yaşında kalacakta çekiyorsun. Lafı çimi yok, ben evleneceğim işte bu kadar!”

SAHNE: 13

Bu sözleri söylerken Agah sahneye girer ve Narçın'a Agah'ın yüzüne bu cümleleri tekrarlar. Oldukça şaşırarak Agah kızın kim olduğunu sorunca Narçın "Ama efendim tanırırsınız izzetli Ahfeş Beyin torunu... Konağa taşınan Mehfeş Hanfendinizin kızı, Bedide..." Bunu duyan Agah oğluna çok sinirlenir ve üstüne yürür. Anlaşılan Agah oğlu ile Bedide'nin evlenmesine müsaade etmez.

SAHNE: 14

Nigar sahneye ağlayarak gelir. Abdi Nigar'ın neden ağladığını anlayamaz "Hakkın da var. Senin gibi bir kadının kaybedecek nesi kalmıştır dersin. Sen şimdi içinden... Öyle ya benim sakınacak nem olur di mi? Ama vardır Abdi vardır. Bir aşiftenin de sakınacağı, hele erkeklerden fellik fellik kaçıracağı bir hazinesi, mukaddes bir şeyi vardır. Kızı..." Bedide Nigar'ın öz kızıdır. Bunca Zaman Nigar Bedide'yi erkeklerden korumuş bir zamanlar kendi başına gelen şeyler onun başına gelmesin diye çabalamıştır. Dün gece Bedide'nin Narçın'ı odasına aldığını duymuştur. Bütün emeklerinin boşa gittiğini düşündüğünden dolayı ağlamaktadır ve bir de "Sabahleyin çıkarken gördüm herifi, hem de kim biliyor musun? Vaktiyle şurada aynı evde beni zehirleyen o yılanın oğlu..."

Abdi büyük bir sevinçle dün gece bir şeyin olmadığını ve Narçın'ın söylediği her şeyi Nigar'a söyler. Bedide gelir ve annesine Narçın'ı gerçekten sevdiğini onunla evlenmek istediğini söyler. Abdi "Koskoca Kanlı Nigar'sın...Allem et kalem et bir çare bul 'Kadının fendi...' Demişler" diyerek bu işi halledebileceklerini söyler. Bunun üzerine Nigar'ın aklına bir fikir gelir ve gizlice Abdi ve Bedide'ye söyler. Nigar oyununu açıklar ve kadınlar eve girer. Nigar bu işi de oyunu sayesinde halledecektir.

SAHNE: 15

Agah, Abdi'nin yanına çok endişeli gelir. Oğlu için çok üzülmemektedir. "Senin oğluna büyü yapmışlar efendi baba" diyen Abdi Agah'ı korkutmuştur. "Tevekkeli oğlan Bedide Bedide diye tutturur... Peki nedir bunun çaresi?" Diye soran Agah oğlunun kurtulmasını istemektedir. Abdi Nigar'ın oyununu oynamaya başlamıştır. Büyüyü çözmek için Hacı Bumbala diye bir zatın olduğunu ve halletse halletse sadece bu kişinin halledebileceğini söyler. Cebine bol para alıp akşam Abdi'nin yanına

gelmesini söyler. Artık Nigar'ın yanında olan Abdi, Agah'a gününü gösterecek, intikamını alacak ve Narçın ile Bedide'nin kavuşmasına yardım edecektir.

SAHNE: 16

Akşam olur Abdi gitmeye gerek kalmadığını Hacı Bumbala'nın Agah'ı tanıdığını ve faytonla yanlarına geldiğini söyler. Nigar yüzünde kalın bir siyah çorap, sırtına yeşil bir maşlah geçirmiş, ellerine siyah eldiven takmıştır. Agah “Oğluma büyü yaptılar, biricik evladımı kurtar. Sen de onların kızını çarp” diyerek yardım diler. Nigar Agah'tan Abdi için iki altın ister. Ardından Agah'ın ellerini açıp nasıl biri olduğunu görmeye başlar “Bu itoğlu iti ne yüzle getirdin karşıma. Ulan bunun kırmadığı ceviz kalmamış, yalan dolan hile rüşvet, yetim Hakkı, fakir fukara ah, hepsi bunda be” der. Üstüne Nigar “Ulan sen bundan yirmi sene önce zavallı bir ahiretliği kirletmişsin.” Deyince Agah seyirciye nasıl da bildiğini söyler. Böylece Agah Efendi'nin asıl yüzünü kendi ağzıyla da duymuş oluruz. “Hem de şurada şu evde kızı sokağa atıp istikbalini mahvetmişsin.” Agah iyice Hacı Bumbala'dan korkar. Nigar cebinden kağıt çıkarıp Agah'a uzatır. “Şu konağı Kanlı Nigar namındaki kiracıya sattığına dair senet” diyerek mührü basar. Nigar yarın geri geleceğini ve bu sefer oğlunu iyileştireceğini söyler. Agah oğlunun kurtulması için konağını kanlı Nigar'a vermiştir. Konak artık Nigar'ındır. Yarın da Narçın ve kızını evlendirecek bir oyun hazırlayacaktır.

SAHNE: 17

Bedide'nin başında tavuk kafası vardır ve tavuk gibi hareket ediyordur. Bunu gören Abdi hemen Agah'a haber veririm ve kızın tavuk olduğunu söyler. “Şu gördüğün Kanlı Nigar'ın kızı. Hacı Bumbala kerametini gösterdi, artık sittin sene böyle kalacak.” Agah Hacı Bumbala'dan razı olmuş ve bu duruma çok sevinmiştir. Oğlunu çağırıp sevdiği kızın ne hala geldiğini görmesini ister. Narçın sahneye horoz gibi öterek girer. Agah “Yetişin dostlar, oğlum horoz olmuş!” der ve çok korkar. Narçın ve Bedide birbirlerine kur yaparlar. Abdi bir kenarda halinden memnundur. Agah ise perişan olmaktadır. Abdi bu işi halletse halletse Hacı Bumbala'nın halledeceğini söyler. Bedide ve Narçın sahneden uzaklaşırlar. Hacı Bumbala Agah'tan Nigar'ın evine girmesini ve ondan özür dilemesini oğlunun ancak bu şekilde kurtulabileceğini söyler. Agah söyleneni yapar ve Nigar'ın evinin içine girer böylece Nigar ve kızlar

Agah'ı döverler üstünde ne varsa ondan alırlar. Bu sırada Abdi “Eyy mahalleli, heey cemaati davranın koşun, yetişin! Ahlak iman elden gidiyor. Kanlı Nigar eve erkek adı, koşun basın; imam efendi, muhtar efendi, zaptiye efendi yetişin!” bütün mahalleyi ayağa kaldırmıştır.

SAHNE: 18

Bütün mahalle sopalarla Nigar'ın evine gider. Nigar ne olduğunu anlamıyormuş gibi yapar. Agah herkesin huzurunda Nigar'ı nikahla aldığını söyler. Hemen Narçın, Bedide'nin elinden tutar ve o da nikahlandığını söyler. Abdi'de bu durumdan yararlanıp Nadide'nin elinden tutarak nikahla aldığını söyler. Bütün mahalle Abdi'yi dövmeye başlarlar. Olan yine Abdi'ye olur.

4.2.1 Kanlı Nigar adlı oyunun değerlendirilmesi

Karagöz metnini modernleştirerek oyun haline getiren Sadık Şendil, Kanlı Nigar karakterini perdeden alıp tiyatro tekniğine uygun bir karakter olarak yeniden yaratmış ve bizlere entrikacı kadın karakteri olarak sunmuştur. Küçük yaştan beri yaşadığı acılar ve fiziksel şiddete maruz kalan Nigar artık erkeklere karşı olmayı öğrenebilmiştir. Hayatını, geçimini erkeklerin sırtından onlara oyun oynayarak sürdüren Nigar, oyun sonunda Agah Efendi ile nikahlanması ile artık geçim sıkıntısını çözüme kavuşturmuştur. Entrika kurucu kadın rolünde olan ve aslında o dönemde karşımıza hiç çıkmayan ve erkeklere karşı verdiği hayat mücadelesinde başarılı bir kadın simgesi olan Nigar bunca yıl evine erkekleri alıp onları dövüp paralarını almıştır. Artık daha rahat bir hayat sürdürecektir. Oyunun başında seyirci gözünde korkulu Kanlı Nigar olarak anılsa da Sahne 10'da Nigar'ın kendi hayatını anlattığı tirat ile “Bir Ağustos gecesi idi, on üç yaşımdaydım, sabahtan akşama kadar dünyanın çamaşırını yıkayıp sıkmaktan yorulmuş, yatağıma ölü gibi serilmiştim. Kapının açıldığını duymadım...” seyirci Nigar'ın yanına geçer ve ona hak verir. Böylece seyirci gözünde Nigar'ın entrikaları desteklenir.

Hacı Bumbala oyunu sayesinde Agah'ın konağını da alan Nigar hayatını İstanbul'daki konakta geçirmeye devam edecektir. Adı artık Kanlı Nigar değil sadece Nigar'dır. Entrikalarını bir kenara bırakmış kızını da sevdiği adamla evlendirmiştir. Oyun entrikaların bitmesi, Nigar'ın maddi açıdan zenginleşmesi ve rahata ermesi,

Bedide, Narçın, Nadide ve Abdi'nin ise sevdiklerine kavuşmasıyla sona erer. Kanlı Nigar yaptığı son oyunla yine istediğini elde etmiştir.

Oyunun atmosferini entrikaları kuran her ne kadar Nigar olsa da aslında Abdi ile birlikte belirlerler. Başta konağı satın alıp parasını vermedi diye Nigar'a düşman olan Abdi, Nigar'ın gerçek hayat hikayesini öğrenince “ – Ulan bundan sonra ben de Kanlı Nigar'ın tarafındayım.” diyerek onun yanına geçer. Böylece oyunun ilk perdesi Nigar'a karşı olan ve ondan para almak için gerginlik yaratan herkes oyunun ikinci perdesinde Agah Efendi'ye karşı olur. Böylece oyunun akışı bir anda değişmiş olur. Oyunda Nigar'dan para almaya gelen İstinyeli, Acem ve Laz sahnelerinde gerginlik ve şiddet artar. Evine gelen her erkeği dövüp paralarını alan Nigar'ın sahnelerinde tempo artar. “- Kafasına pat güm, çenesine pat güm, kışına pat güm..” Bu sahnelerde gerilim artsa da genellikle oyun eğlenceli, müzikli ve temponun yüksek olduğu bir ritimde ilerler.

Oyunun hedefi Agah Efendi'nin oğlu Narçın'ın sevdiği kız olan, Kanlı Nigar'ın kızı Bedide ile evlenmek istemesidir. Oyunun engeli ise Agah Efendi'nin sözde çok dindar oluşundan oğlunu “edepsiz” olarak gördüğü Nigar'ın kızı Bedide ile evlendirmek istemeyişidir. Sonuç ise oyunun entrika kurucu karakterlerinden olan Nigar ve Abdi'nin entrikalı oyunları ile Narçın'ın sevdiği kız Bedide ile evlenmesidir. (Kanlı Nigar adlı oyundaki entrikacı kadın karakterlerin özellikleri için bakınız şekil 4.2)

OYUN KİŞİSİ	BİYOLOJİK	PSİKOLOJİK	SOSYOLOJİK	TAVIR VE BENZERİ DİĞER ÖZELLİKLER
<u>NİGAR</u>	KADIN	KİNDAR, ZEKİ, ENTRİKACI, DUYGUSAL	İSTANBUL AKSARAY SEMTİNDE OTURUYOR, ORTA HALLİ, BEKAR, KADIN KABADAYI	BÜTÜN ERKEKLERDEN ÖCÜNÜ ALMIŞ VE ENTRİKALARIYLA MÜLKLERİNE EL KOYARAK GEÇİMİNİ SAĞLAYAN BİR KADIN

Şekil 4.2 : Kanlı Nigar Adlı Oyundaki Entrikacı Kadın Karakterler

Şekil 4.2’de görüldüğü üzere Nigar karakteri; kindar, uyanık, zeki fakat aynı zamanda da duygusal bir kadındır. Nigar’ın parlak zekası, entrika ve plan kurabilme yeteneğini sergileyişinde kendini gösterir. Nigar ve Bedide arasında geçen “Elini de hafif çıkart pencereden. Gözüne kestirdiğini akşama davet et. Kara torba çarşaf giyip kadın kılığına girsin. Arka kapıyı üç defa vursun.” repliğinde görüldüğü gibi Nigar zekasını iyi kullanabilen bir profil çizmektedir. Öte yandan tecavüze uğramış olması, onun Agah karakterine karşı kin gütmesine ve erkeklere karşı gardını yüksek tutan bir yapıda olmasına zemin hazırlamıştır. Nigar’ın duygusal yapısı da oyun boyunca karşımıza çıkmaktadır. En belirgin örneklerinden birini Nigar ile Abdi arasında geçen sahnedeki “Hakkın da var. Senin gibi bir kadının kaybedecek nesi kalmıştır dersin. Sen şimdi içinden... Öyle ya benim sakınacak nem olur di mi? Ama vardır Abdi vardır. Bir aşıftenin de sakınacağı, hele erkeklerden fellik fellik kaçıracağı bir hazinesi, mukaddes bir şeyi vardır. Kızı...” repliğinde görebiliriz.

Oyunun özünde sözde ahlaklı ve dindar bir adam tarafından çocuk yaşta tecavüze uğrayan bir kadının yaşadıkları ve yıllar sonra o adama karşı olan tüm hıncını ve öcünü kurduğu entrikalarla almasını görüyoruz. “Kanlı Nigar” her ne kadar karşımıza bir komedi türü olarak çıkmış gibi gözükse de aslında Nigar’ın çocukluğunda yaşamış olduğu trajik olayların anlatımı ile oyuna derinlik katıldığını görüyoruz.

Kanlı Nigar oyununda, Nigar’ın kişiliğinden dolayı bir çok entrika görülmektedir. Agah’ın evini tutuş şekli, ona gelen adamlara kara çarşaf giydirip onlara oyun oynaması gibi... Ama oyunu ilerleten ve sona götüren “ana entrika” Narçın ve Bedide’nin tavuk taklidi yapmalarını istemesi ve Agah Efendi’nin oğlunun üzerinde büyü olduğunu zannetmesini sağlamaktır.

Bu entrikanın iki nedeni olduğunu görmekteyiz. İlk neden Agah ile arasındaki husumettir. Agah tarafından tecavüze uğramış olan Nigar, sosyal olarak Agah’ın gözünde düşük profilde bir kişidir. Kadın olarak ise rahatça kullanılabilir, ahlaksızlığına alet edilebilir, sonrasında görmezden gelinebilir ve yok sayılabilecektir. Agah’ın bu düşüncesini görmüş ve yaşamış bir kişi olarak Nigar için uyguladığı entrikanın sonucu Agah’ın oğlunun kaynanası olması, Agah’ın onu kendisiyle eşit görmek zorunda bırakacaktır. İkinci neden ise sevenlerin birbirine

kavuşmasıdır. Asla Narçın ve Bedide'nin evliliğine razı gelmeyecek karakterde olan Agah Efendi, kurulan ana entrika ile bu evliliğe razı gelir. Oyundan örneklerle ilerleyecek olursak, ikinci perdenin on beşinci sahnesinde merkez entrikayı masaya yatırabiliriz:

ABDİ: Senin oğlana büyü yapmışlar Efendi Baba.

AGAH: Peki nedir bunun çaresi?

ABDİ: Bunun çaresi büyüü çözmektir Bey Baba. Ben bir evliya biliyorum. Hacı Bumbala. (2. Perde 15. Sahne)

Oyunun bu noktasında, kılık değiştirme ögesini kullanan ana karakterimiz bir yandan güldürünün gelişimini sağlamakta öte yandan komediyi çok katmanlı hale getirerek aksiyonu bir sonraki aşamaya taşımaktadır. Nigar, ikinci perde on altıncı sahnede Hacı Bumbala kılığında sahnededir. Görelim:

AGAH: Oğluma büyü yaptılar. Biricik evladımı kurtar. Sen de onların kızını çarp.

NİGAR: Peki, ver Abdi Efendi'ye iki altın.

(...)

NİGAR: (Koynundan bir kağıt çıkartıp Agah'a uzatır) Şuna bas bakalım mührünü.

ABDİ: O ne ki?

NİGAR: Şu konağı Kanlı Nigar namındaki kiracıya sattığına dair senet. (2. Perde 16. Sahne)

Böylece Nigar nihai hedefine ulaşmak üzere entrika kurucu olarak görevini gerçekleştirmiştir.

Nigar'ın kılık değiştirme türüğü kullanarak entrikayı perçinlediği bir başka sahneye bakalım. İkinci perde on yedinci sahnede:

AGAH: Ya Hacı Bumbala imdat.

NİGAR SES: Agah... Eeeey Agah. Beni dinle, dediklerimi yapmazsan seni çarparım. Şimdi Nigar'ın evine gideceksin hatundan helallik dileyip kendini affettireceksin. O zaman evladına kavuşacaksın. (2. Perde 17. Sahne)

Görüldüğü gibi ana karakter Nigar, entrika komedyasının tüm olanaklarını oyunun aksiyonunun ilerlemesi ve seyircinin merak duygusunun ayakta tutulması açısından verimli şekilde kullanmıştır. Kurduğu entrikanın perde arkasında, Nigar karakterinin kişilik gelişiminde en büyük rolü oynayan tecavüz hadisesi yatmaktadır. Geçmişten taşıdığı bu yük, Nigar'ın sert mizaçlı yapısına zemin hazırlamıştır. Aynı zamanda erkeklere karşı öfkeli, kin besleyen bir çizgide seyretmesinin de nedeni budur. Tüm bu dramatik yapı içerisinde göze çarpan en önemli öge; bu oyunu diğer iki model oyundan ayıran özelliği itibariyle trajikomik yapısıdır. Zira Nigar salt bir komedyakaracteri olarak ele alınamaz. Geçmişinde yaşadığı trajik olaylar zinciri, Nigar karakterinin kişileştirme tablosunda, psikolojik boyutta inceleyebileceğimiz olumsuz özelliklerin oluşmasına sebep olmuştur. Sonuç olarak, Nigar karakteri trajik bir olay örgüsüne malzeme olabilecek derinlikteki geçmişi ile komedyakaracteri kadınlar arasında farklı bir yerde konumlanmaktadır. Bu da onu, entrika kurucu model kadınlar içinde daha karmaşık yapıda bir karakter olarak karşımıza çıkarır. Oyunun entrikası, Nigar karakterinin inişli çıkışlı iç aksiyonuna bağımlı olarak gelişmektedir. Onun planları ve amacına ulaşmak uğruna girdiği mücadeleye, Nigar'ın nezdinde erkek hegemonyası altında ezilmiş tüm kadınlar için de bir ayağa kalkma ve toplumda tek başına yaşam savaşı veren kadın olma durumu için bir ışık yakmıştır.

4.3 Yedi Kocalı Hürmüz Adlı Oyunun İncelenmesi

Yedi Kocalı Hürmüz oyununun yazarı Sadık Şendil, 1913 yılında İstanbul'da doğmuştur. 1986 yılında vefat eden Sadık Şendil başta Türk Sinema tarihi olmak üzere Türk Tiyatrosu'na da pek çok eser bırakmıştır. Galatasaray Lisesi'nden mezun olup Tütün Eksperliği bölümünü bitiren Sadık Şendil, Ziraat Bankası'nda çalışırken oyunlar yazmaya ve Bakırköy Halkevi'nde oyunlarını yönetmeye başlamıştır. 1953 yılında Cahide Sonku ve Zeki Müren'in "Beklenen Şarkı" adlı filmi ile senaristliğe

adım atmış Türk sinemasına iki yüzden fazla senaryo bırakmıştır. Türk Tiyatrosu'na da 8 adet eser kazandırmıştır.

Sadık Şendil, oyunlarında Modern tiyatronun biçimsel özelliklerinden faydalanmıştır. Modern tiyatroyu geleneksel Türk Tiyatrosu ile birleştirmiştir. Güldürü ve hiciv unsurlarını tiyatronun anlatım şekli olarak seçmiştir. Biçimsel olarak modern, düşünsel olarak da geleneksel Türk yaşantısından, motiflerinden almıştır. Kara mizah öğelerini de kullanmıştır.

Cumhuriyet'in ilk yıllarında büyümüş ve çok çeşitli siyasi olayla karşılaşmış olsa da eserlerinde siyasi göndermelerden uzak durmuştur. Güldürürken düşündüren ince komedi unsurları yazmıştır. Karagöz, ortaoyunu ve meddahta kullanılan birçok motifi modernleştirerek oyunlarına taşımıştır. Oyunlarında halkın yaşadığı ekonomik sıkıntılara ince göndermeler yapmıştır.

Yedi Kocalı Hürmüz Şehir Tiyatroları'nda 1967 yılında iki yıl sahnede kalmasının yanı sıra bir çok özel ve ödenekli tiyatroda sahnelenmiş her dönem halkın beğenerek izlediği bir oyun olmuştur. Üç kez filmi yapılmıştır.

Oyun 1800'lerde İstanbul'un Taşkasap Mahallesi'nde geçer. Hürmüz aşı boyalı bir konakta oturmaktadır. Konak vefat eden paşanın dul eşi Hürmüz'e kalmıştır. Hürmüz hayatını, ekonomik ihtiyaçlarını beş kocası tarafından sağlamış fakat onlarla herhangi bir duygusal bağ kurmamıştır. Hürmüz beş kocalı bir kadın iken oyun altıncı eşi Hızır ile evlenmesiyle başlar. Altıncı kocasını da alan Hürmüz yedinci kocası olacak Doktor'u görmüş ve ona aşık olmuştur. Bir gün Doktor sokakta yürürken evinin penceresinden Doktor'u gören Hürmüz hasta numarası yaparak Doktor'u evine çağırır. Bütün kadınlığını kullanan Hürmüz, Doktor'u kendine aşık eder.

O sıra Hürmüz'ün bir diğer kocası Hallaç'ın ilk karısı Havva, kocasının başka biriyle birlikte olduğunu öğrenir ve Lüleburgaz'dan İstanbul'a gelir. Hürmüz'ün komşusunun yaptığı bir kına gecesinde Hürmüz'ü arar ve onunla tanışıp arkadaş olur ama aslında arkadaş olduğu Hürmüz'ün kocasının karısı olan Hürmüz olduğunu fark etmez.

Kına gecesinden sonraki gün Doktor'un annesi Hürmüz'ü Hacı babasından istemeye gider. Hürmüz'ün hacı babası yoktur sadece Doktor'a uydurduğu bir yalandır. Bu

nedenle Hacı Efendi kılığına girerek Doktor'un annesine bir oyun oynar. Bu oyun sonucunda Hürmüz ve Doktor evlenecektir.

Doktorun konağa geleceği akşam bütün eşlerinin aynı anda konağa girmesi ile ortalık kızıdır. Hürmüz hemen Doktor'u evinden uzaklaştırır böylece Doktor Hürmüz'ün altı tane kocası olduğunu anlamayacaktır. Altı eşi birbirinden uzak tutmayı bir takım oyunlarla başaran Hürmüz çareyi konağı yakmakta bulur. Konak yanar ve altı eşte olayı anlarlar. Kadıya gidip şikâyetçi olurken kadını kadınlığı ile cezbeden Hürmüz altı eşinden de boşanır ve sevdiği doktor ile evlenir.

Oyunda entrikacı kadın rolünde Hürmüz ve onun iki yardımcı oyun kurucu arkadaşı Safinaz Ve Havva'yı görmekteyiz. Safinaz ve Havva Hürmüz'e duydukları sevgiden dolayı başına ne gelirse gelsin ona yardım edeceklerdir.

Hürmüz; Taşkasap'ta aşçı boyalı cumbalı bir konakta oturan dul bir kadındır. Dul bir kadın olması oyunda çok önemlidir çünkü yaşadığı konakta kadın olarak tek başına yaşaması bekar bir kadın olsaydı bu kadar kolay olmayacaktı. Dul bir kadın olan Hürmüz bu nedenle mahalle tarafından baskıya uğramayan bir kadındır. Oyunun geçtiği dönemde kadın sadece erkeğin hayatında ona hizmet etmek, erkeğin hayatını sürdürebilmesi için gerekli altyapıyı oluşturma görevindedir. Erkeğin her türlü isteğini yerine getirme zorunluluğu olan kadının elindeki tek silahı olan "kadınlığı" kullanması Hürmüz'ün de en iyi yaptığı işidir. Yaşadığı dönem kadınlar çalışmamaktadır bu nedenle dul olan Hürmüz kendi ekonomik kazancını kocasından alacaktır. Fakat tek bir koca Hürmüz'ün konağı evirip çevirmesine ya da onun kendi ihtiyaçların karşılamasına yetmediğinden Hürmüz altı tane koca edinir. Hürmüz erkeklerin gözünde son derece cilveli, alımlı, yardıma muhtaç, saf, kırılgan bir kadındır. Kendini erkeğe ihtiyacı varmış gibi gösterir. Bu hallerinden etkilenen erkekler de Hürmüz'ün her isteğini yerine getirirler ve onu hoşnut etmek isterler. Aslında Hürmüz'ün bunlarla uzaktan yakından alakası yoktur. O son derece zeki, kurnaz, farkındalığı yüksek, herkesi kendi ihtiyaçları doğrultusunda parmağında oynatabilen ve aslında iyi yürekli biridir. Hürmüz hakkında bir önemli konu ise Hürmüz'ün hiçbir kocası ile cinsellik yaşamayıdır. Hiçbirini gerçek anlamda sevmediği için hiçbir kocasıyla birlikte olmak istemez. Kocalarına da çok utandığını, korktuğunu, çekindiğini söyler. Altı tane kocasını günlere bölüp her birine de farklı bir şekilde kendini tanıtır. Böylelikle altı farklı yalan ve oyun kurmuştur. Her gün

farklı bir kocasından para ya da hediyeler alan Hürmüz Safinaz Abla ile yaşamaktadır.

Safinaz Abla; Hürmüz'den yaşça çok daha büyük ve evlilik konularında bilen kişidir. Hiç evlenmemiştir ve Hürmüz'ün altı tane kocası olmasını maddi anlamda anlamakta fakat bunu doğru bulmamaktadır. Elbet bir gün açığa çıkacağından korkmaktadır. Ama Hürmüz'e olan bağlılığından Hürmüz'ün kurduğu her planda onun yanında olacak Hürmüz, ne isterse yapacaktır. Abla kardeş ilişkileri vardır. Safinaz Hürmüz'e göre daha olgun, aklı başında olduğundan oyun içinde Hürmüz'ün yaptığı her yanlış o düzeltecektir. Ayrıca kendisine mahallenin çöpçatanı diyebiliriz. Mahallede kim evlenmek isterse Safinaz'dan yardım alır, aşıkları kavuşturur. Mahallede olan biten her şey Safinaz'ın kulağına gider o da Hürmüz'e söyler. Beraber mahalle halkına oyunlar kurup kendilerini her zaman haklı çıkarırlar.

Havva; Lüleburgazlı Hallaç'ın ilk karısıdır. Hallaç'ın İstanbul'da bir kadınla beraber olduğunu duyar duymaz İstanbul'a o kadını bulmaya gider. Çok dominant ve sert bir kadındır. Kocasından korkmak yerine o kocasını korkutur. Evinin demir başısıdır. İstanbul'a geldiğinde Hürmüz'ü görür görmez çok sever ve onunla arkadaş olur. Hürmüz'de Havva'yı sever ve onu konağında misafir eder. Misafir ettiği akşam altı tane kocasının konağa gelirken yaşanan olaylarda Havva, Hürmüz'e sorgusuz sualsiz yardım edecektir. Ayrıca Hürmüz'ün Doktor'un annesine oynadığı Hacı Efendi oyununda da Havva Hürmüz'ün kılığına girecektir. Yani Havva Hürmüz'e duyduğu sevgiden dolayı onun bütün oyunlarında yanında duracak, ona yardımcı olacaktır. Beraber entrikalar kuracaklardır.

BİRİNCİ BÖLÜM:

SAHNE: 1

Oyun Hürmüz'ün ut çalıp şarkı söylemesiyle başlar. Hürmüz'ün şarkısı bitince sahneye Anlatıcı karakter girer. Anlatıcı oyunun açılışını yapar. Anlatıcı aslında Taşkasap'ın kadısıdır. Hürmüz'ü övüp durur. “Gel gör ki efendim, Hürmüz'ün de bir kusuru varmış: Allah'ın her perşembesi evlenirmiş.”

Oyuna giren Hürmüz, hikâyeyi anlatmayı devralır. “...Ve o Hürmüz de benmişim işte. Müsaade ederseniz hikâyemi ben kendim anlatayım sizlere... “ Anlatıcıyı yalanlar ve yedi kocasının değil beş kocasının olduğunu söyler. “Kocalarımdan biri

berberdir. Beni bir paşa konağında orta hizmetinde zanneder. Haftada bir gün izinliyim derim ona. Salı akşamları kendi evinde bekler beni.” Anlattığı birinci kocası Berberdir. “Çarşambaları bekçi Memo’ya ayırmışımıdır. Ben onu kendi evimde beklerim. Sair günler gelmesine imkân ve ihtimal yoktur; nöbettedir hep ve koca İstanbul’un asayışı Zavallı Memo’nun üstüne yüklenmiştir.” Bu da ikinci kocası bekçi Memo’dur. Her Çarşamba Hürmüz ile buluşurken yorgunluktan uyur bu nedenle Hürmüz’ün idare etmesi en kolay kocalarından biridir. “Perşembeleri hallaç kocamın gecesidir. Süslenir püslenir, udumu elime alır onu beklerim.” Dükkanı Lüleburgaz’da olan Hallaç’tır bu kişi. Eli darda olsa da Hürmüz her gelişinde biraz para alır ondan. “Cumalar sarhoş Ömer’indir. En belalı kocam odur.” Ömer beş aydır hapiste olduğundan dolayı Hürmüz Ömer konusunda da rahattadır. Son kocası Mehmet Ali’dır. Kendisi Fizan’da redif taburunda sipahi çavuşudur ve evlendikleri günden beri seferdedir. En son evlendikleri gün birbirlerini görmüş ve o günden beri iletişime geçmemişlerdir. Hürmüz her ay Asker Şubesi’ne gidip tayın parasını ve tütün parasını almaktadır.

Bu söylemlerden Hürmüz’ün beş kocası olduğunu ve her kocasını haftanın bir gününü verdiğini ve bu şekilde onları idare edebildiğini görüyoruz. Hürmüz her kocasına kendini farklı şekilde tanıtmıştır. Hürmüz her evlenişinde kocalarına bir oyun oynamış ve bunu da şu ana kadar yürütebilmiştir. Fakat Hürmüz’ün neden beş tane kocası vardır? Neden bu oyunu oynamak zorundadır?

“Sebep gayet basit: Geçim derdi, hesap meselesi, ortalık ateş pahası... ekmek on paraya fırladı, peynir 45 para... Bu zamanda bir ev ayda beş yüz kuruşta aşağıya dönmüyor, ben de her ay başı beş yüz kuruş getirebilecek tek bir koca bulamayınca, yüzer kuruş getirebilecek beş tek koca buldum; ve hesabı tutturdum.” Sadık Şendil oyunu o dönemin ekonomik sıkıntıları içinde yaşayan halkın özellikle kadınların üzerinden oyunu oluşturmuştur. Kadınlar evi geçindirebilmek için erkeklere ihtiyaç duymaktadır çünkü kendi soyo-ekonomik gelirlerini sağlayamazlar. Bunun sonucunda kocaya ihtiyaç duyan kadının bir değil altı kocaya ihtiyaç duymasını yazmış ve buradan komediyi oluşturmuştur.

Hürmüz’ün bu sahnede anlattığı beş kocası oyunun ilerisine yönelik ipuçları vermektedir. Hürmüz’ün planları altüst olacak beş koca olanları fark edecek midir?

SAHNE: 2

Safınaz oyuna girer. Safınaz Hürmüz'ün komşusu ve oyun boyunca her zaman yanında olacak ona yardım edecek arkadaşıdır. Hürmüz'ün kocalarından birinin evde olabileceğini düşündüğünden başörtüsü vardır. “Ben de öyle selamsız sabahsız pat diye damlayacak koca ne gezer a Safınaz Abla’cım. Hepsi birbirinden edeplidir adamcıklarımın.” Bu söylemiyle Hürmüz'ün kocalarına karşı kurduğu oyunun işleyişinde hiç sıkıntı yaşamadığı ve kocalarına “çok güvendiğini” gösterir.

Hürmüz'ün yeni gözdesi kaptan Hızır'dır. Hızır da Hürmüz ile evlenmeye can atmaktadır. Fakat Safınaz bu evliliğe kuşkuyla bakar. “Biraz fazla kaçtın gibime geliyor da. Üst üste beş koca, evlere şenlik, hem ayıp hem günah.” Sözlerine Hürmüz “Aşk olsun Safınaz Abla. Nikahlı koca günah olur mu?” sözüyle Hürmüz her şeyin kontrol altında olduğunu, yaptıklarının kendisi için hiçbir sıkıntıya sebep olmadığını söyler. Kaptan ayda bir İstanbul’a gelmektedir ve Hürmüz'ün cumartesi pazarı boştur. Kaptanın gemisi yarın İstanbul’dan gideceği için Hürmüz bu gece onunla evlenmek ister. Fakat daha önce kendisini Ömer ile evlendiren ima efendi için Hürmüz sahte ölüm belgesi hazırlatmak için nüfus kayyumunu aldatır ve belgeyi alır. Bunu da tek bir para ödmeden değil öpücük ile yapar. Hürmüz oyun boyunca karşılaştığı bütün erkekleri kadınlığını kullanarak tavlayacak ve istediğini alacaktır.

Düğün hazırlıklarında başlamadan önce Hürmüz Safınaz’a kaptana gidip evlilik şartlarını söylemesini ister. “İki beşibirlik... Bir servi sandık, iki ferace, bir atlas yorgan, rugan terlik, ayda da beş meci diye.” Bu söylemiyle anlıyoruz ki Hürmüz için erkek demek geçim kaynağı demektir. Hürmüz her evliliğini gönül ilişkisi için değil cebine para girebilmesi için yapmaktadır. Bundan dolayı her kocasından alabildiğince maddi gelir kazanmaya çalışır.

SAHNE: 3

Anlatıcı sahnededir. “Safınaz Hanım kaptana müjdeyi götürdü. İmama da sarhoş Ömer’in ölüm il mühaberini... İmam efendi, iki meci di yeyi avucuna, iki şahidi de karşısına alınca kıyıverdi nikahı...” Hürmüz'ün evinde düğün havası varken üç yaşlı kadın Hürmüz hakkında konuşurlar ve Hürmüz'ün kocaları Ömer ve hallaç kocasının öldüğünden dolayı acırlar. “Allah bu seferkinden korusun. Doğrusu ben pek severim Hürmüz’...Eli erkek ekmeği görsün ayol hatunun. El kapılarında çalışmaktan imamı

gevredi yavrucağın.” Mahalle Hürmüz’ü saf iyi kız olarak görmekte ve erkeklerden yüzü gülmeyen kadının mutlu olmasını istemektedirler. Anlaşılan Hürmüz mahalledeki kadınlara iyi saf ev kızı rolünü oynamaktadır.

Safınaz’ın “Aman maşallah... Ömrü hayatımda birbirine bu kadar yaraşan gelin güvey görmedim.” Diyerekten sahneye Hürmüz ile Hızır gelir. Düğün başlar herkes oynar eğlenir. Ömründe ilk kez bu kadar çok kadının arasında kalan Hızır, utanmış, mahcup olmuştur. Hürmüz ut çalıp şarkılar söylemektedir. Genç kızlar dans eder ve Hızır’ı da dansa kaldırırlar fakat Hızır utancından hiçbirine bakamaz.

SAHNE: 4

Sahne Hürmüz’ün yatak odasında geçmektedir ve bu sahne bizlere Hürmüz’ün diğer beş kocasıyla da olan ilişkisine de dair bir ipucudur. Anlatıcı sahnededir. “... Safınaz Abla, Hürmüz’ün ipekli gelin döşeğini altıncı defa olarak sermeye koyuldu.” Hürmüz bir yanda soyunurken Hızır bir yanda namaz kılıyordur. Soyunan Hürmüz, bu geceyi nasıl atlatacağını düşünüyordur. Bundan önceki beş düğünün gecesinde bir olay çıkmış ve bu işten kurtulmuştur. Bu seferkinde de bir olay çıkması gerekiyordu. “Safınaz Abla’nın bu geceki görevi, bundan beş kere evvel de olduğu gibi, Hürmüz’le yeni kocasına ‘yengelik’ etmekti. Yenge o zamanın adeti üzere, yeni evlilere ilk gece ne yapacaklarını nasıl davranacaklarını öğreten tecrübeli aşk öğretmeni demekti.” Herhangi bir sorusu olup olmadığını soran Safınaz’a Hızır’dan gelen cevap “Saat kaçtır?”dur. Seher vakti demir olacak Hızır bu geceyi Hürmüz ile geçirmek ister. Safınaz Hürmüz’ün nazlı ve utangaç olduğunu söyler. Bunlar sadece Hürmüz’ün bu geceyi Hızır ile beraber olmasını engellemek için uydurulan bahanelerdir. Hızır pijamasından mücevher kutusu çıkarır ve Hürmüz’e sokulur.

Çok işveli bir şekilde konuşan Hürmüz, Hızır’ın aklını almaktadır. Hürmüz ile olmayı çok isteyen Hızır’a Safınaz, tatlı sözler söylemesi gerektiğini söyleyince Hızır “Baklava, sarığı burma, kaymaklı ekmek kadayıfı, pekmezli hamsi...” der ve komedi başlar. Ne yapacağını şaşırان Safınaz ve Hürmüz bu sefer Safınaz’ın ince söz söylemesi gerektiğini söyleyince Hızır “Sicim, iğne ipluk, olta mesinası, saç kılı, sakal kılı, kedi tüyü, saçan kuruğu...” der. Hürmüz birden ayağa fırlar ve odada sıçan gördüğünü söyleyip Safınaz’ın yanına kaçar. Sıçandan korkan Hürmüz’e “iyi saatde

olsun” gelmiş gibi yapar ve Safinaz onu üflelemeye başlar. Olanları anlamayıp içeride kahvesini içen Hızır Hürmüz’ü beklemekteyken Hürmüz yeni bir yalan bulur.

Salona gelen Hürmüz “Yangın vaaar, yangın vaaar, Galata rıhtımında yağın vaaar, Galata’daaa, kalyon rıhtımındaaa, yelkenliler yanıyor, yangın vaaar!” diyen Hürmüz Hızır’ı çok korkutmuştur. Yelkelisine bir şey olduğunu sanan Hızır çabucak evden çıkmaya hazırlanır. “Yaniy, Ejderiderya yaniy!” çığlıklarıyla evi terk etmeye çalışan Hızır’ı Hürmüz “Aslan kocam gitme, ölürüm ben, gel uyut beni” diyerek Hızır’ı çok istiyormuş gibi yaparak Hızır’a olan “sevgisini gösterir”. Hızır gitmesin diye uğraşan Hürmüz “Ne zaman gelirsin?” diye sorar ve Hızır “İki ay” der. Hürmüz iki ay “maddi” açıdan Hızır’dan yararlanamayacağını anlayınca “İki ay ne yer ne içerim” der ve Hızır ona para verir ve gider. Hızır’ın arkasından gülüp eğlenen Safinaz ve Hürmüz ondan kurtulmanın mutluluğuyla odalarına giderler.

Hürmüz, Hızır’ın gemisine olan sevdasını bile Hürmüz kocasından kurtulabilmek için Safinaz’dan da yardım alarak entrika kurmuştur. Hürmüz her gün bu tarz oyunlarını her kocasına yapmaktadır. Önce onlardan para alır ardından bir olay yaratarak evden uzaklaşmalarını sağlar. Böylelikle daha hiçbir kocasıyla cinsel ilişki yaşamayan Hürmüz’ün erkeği sadece gelir kaynağı olarak görmekte ve içinden gelmediği sürece başka bir ilişkide bulunmayacaktır.

SAHNE: 5

Anlatıcı tarafından sahnede var olan Hürmüz’ün kocası Berber ve tıraş ettiği Doktor seyirciye tanıtılır. “Ne yaparsın, ortalık ateş pahası. Ekmegin okkası otuz paraya çıktı, kömür otuz beş para, soğan iki metelik, etin, sütün yanına varılmıyor, ucunu bir araya getiremiyoruz işte.” İle dönem esnafının yaşadığı ekonomik sorunu görüyoruz. Hasan ve Doktor, Hasan’ın evliliği hakkında konuşurken Hasan “Hatun toy mu toy... Horozdan kaçan dedikleri cinsten... Bir türlü alıştırıp... Anlamadım ki, büyü mü var nedir? Baba Cafer’e git okun diyorum hatuna, ondan da utanırım diyor. Hocadan bile utanıyor.” Diyerek Hürmüz ile yakınlaşamamasından yanmaktadır. Doktorun evlenmesi gerektiğini söyleyen Hasan ise Doktordan şöyle bir yanıt alır: “Zamane kötü Hasan Efendi... Şimdiki kızlara güven mi olur? Ummadığın kızın oynaşı var. Biz biraz mutaassıp aileyiz. Allah korusun öylesine çatarsak, validenin

yüreğine iner, ben de katil olurum Allah bilir.” Der ve oyunun ilerleyişinde doktorun tam da kendi ağzıyla anlattığı bir kadına aşık oluşunu görürüz.

Traş biter Doktor gitmeye hazırlanırken Hürmüz gelir ve Doktoru görür. Kendi kendine “Doktor da doktor haaa? Şu endama bak, bir içim su. Aaah ah, şöyle bir koca bulamadım gitti.” Hürmüz doktor görür görmez ondan etkilenmiştir ve onunla birlikte olmayı kafasına koymuştur. Hürmüz’ü gören Hasan çok sevinir ama Hürmüz’ün niyeti Hasan’ı görmek değildir. “Hasan, ben bi’ altın bilezik gördüüm.” Hasan’a o bileziği aldirtmaya çalışır fakat Hasan’da para yoktur. Yine de Hürmüz’ü kıramaz ve borç alarak Hürmüz’e bileziği alır. “Bu iş oldu... Çarşambaya da itfaiyeci kocamı kızdırır ona da bir beşibirlik aldırırım. Hallaç’ım da sadakor ferace vaat etti... Bekçi de iş yoktur zavallı, ama sarhoş Ömer hapiste olmasa eli açıktır keratanın.. Ay, neydi o doktor be. Kurabiye gibi oğlan, çıtır çıtır ye.” Burada Hürmüz’ün yine ekonomik kaygılar için evlendiğini ve kocalarına işve, naz yaparak onlara istediğini aldirtabildiğini görürüz.

Dükkandan çıkarken bekçi kocası Memo ile karşılaşır. Bütün görevler Memo’ya verilmiştir. Bu nedenle Hürmüz’ü çok göremeyeceğini söyler. Hürmüz’de bu durumdan istiane Memo ile gurur duyduğunu söyleyerek onu destekler.

SAHNE: 6

Sahne ye daha önce görmediğimiz Havva ve komşusu Nuriye gelir. Havva kocası Hallaç hakkında konuşmaktadır. “Taşkasap’ta bir kılavuz Safnaz varmış. Hürmüz denen karı ile aralarından su sızılmıyormuş. Aralarını o yapmış. Bu benim şapşal da basmış kariya nikahı.” Havva kocasının Hürmüz isimli bir kadınla evlendiğini duymuş bunun üzerine Hürmüz’ü bulup ona dünyanın kaç bucak olduğunu gösterme kararı almıştır. “Bizim Şarköylü Süloğlu var ya. Onlar İstanbul’a yerleşti, süt yoğurttan zengin oldular. Taşkasap’ta oturuyorlar. Rukiye Kadın kına gecesi yapacak, o kariyı da çağırarak, şenlen ben de gideceğiz oldu mu?” Havva planı yapmıştır. Kına gecesine gelecek olan Hürmüz ile tanışacak ve evliliğini kurtaracaktır. Kocasını Hallaç’a İstanbul’a gideceğini söyleyen Havva’ya Hallaç’tan “Baka hanımcağızım, ben iki Hatuncağızı yapayalnız İstanbullar’a gönderemem.” Üzerine Havva “Ne dedin, ne dedin, ne dedin” der. Havva Hallaç’ un üzerine basılı kurabilen dominant bir kadındır. Kocasından paraları alan Havva yola koyulmaya

hazırlanırken kocasının “Sen merak etme avva, kendime de iyi bakarım.” Söylemine karşılık Havva “Kendine ister bak ister bakma, kokmuş herif.” Diyerek Hallaç’a sinirli bir şekilde evden ayrılır.

Sahne 6 ile 7 arası dekor değişimi yaşanırken Anlatıcı sahnededir. Havva Hanım Hürmüz’ün saçını başını yolacak ve kocası Hallaç tarafından verilen hediyeleri geri almak için İstanbul’a giderken Hürmüz kocası Berber Hasan Efendi’nin dükkanında gördüğü doktor beye aşık olmuş aklı fikri ondadır. Altı kocası olması onun aşık olmasına engel değildir. Sadece doktoru düşünmektedir.

SAHNE: 7

Ut çalıp şarkı söyleyen Hürmüz doktoru düşünüp efkarlanmaktadır. Hürmüz’ün bu hallerini soran Safnaz’a Hürmüz “ ...sıkılıyorum ablacım sıkılıyorum. Yalnızlıktan. Yatak odam dolu olmuş bana ne (kalbini göstererek) buram boş ablacım buram... Bir kadın değil altı tane, altmış tane kocası olsa, gene de gönlünün sultanını arar.” Bu söylemiyle anlıyoruz ki Hürmüz Doktor’a gerçekten aşık olmuştur. Kocası Hasan Efendi’nin dükkanında gördüğü Doktor’u ballandıra ballandıra Safnaz’a anlatır. “Bundan öncekiler sadece birer Gemlik’i. Heriflerin suratına baktıkça sanki insan suratı değil de liralara mecdiyeler görüyordum, ama bu.... Görsen Safnaz Abla... Bir endam, bir boy, bir pos, bir ciddiyet, gözümün içi beyfendim diyor valla.” “Yanıma gelsin de, elini elime gözünü gözüme değdiresin de.... Hiçbir şey beklemem ondan... Ne nikah ne para ne pul... Şuraya bastonunu asıp gitsin, o bastona bin kere canını versin bu Hürmüz.” Hürmüz gerçekten Doktor bey ile evlenmek ve bir yuva kurmak istemektedir. Hikaye bu andan itibaren Hürmüz’ün doktor ile evlilik planları kurmasına başlar. Fakat Hürmüz doktoru gerçekten sevdiği için diğer altı kocası gibi bir oyun değil doktorun onu sevmesini sağlayacak bir plan kurmalıdır.

Pencereden dışarı bakan Hürmüz Doktor’u görür. Doktor görür görmez “Annecim, Annecim, çok ağrıyor...” Diye bağırarak Hürmüz yeni bir oyunu oluşturur. Acı içinde kıvranırmış gibi yapan Hürmüz’ün çılgınlıklarını Doktor duyar ve konağa girer. Doktorla yalnız kalan Hürmüz çok heyecanlanır ve bu fırsatı iyi kullanıp Doktor’u kendine aşık etmeye çalışacaktır. Acı içinde kıvranan Hürmüz Doktor’un onun nabzını tutmaya çalışınca onun dokunuşlarına cilveli bir şekilde “günah” olduğunu söyleyerek Doktor’un zihninde kendini namuslu bir ev kızı olarak gösterir. Hürmüz’e

dokunamayan Doktor acının nerelerinde olduğunu sorar. Hürmüz “saf” bir şekilde bütün vücuduna dokunur ve Doktor’da onun dokunuşlarını izler. Evli olup olmadığını soran doktora Hürmüz Hacı babasının görücüye bile çıkartmadığını söylemesi Hürmüz’ün tekrardan oluşturduğu gencecik ev kızı imajını destekler.

Doktor Hürmüz’ü muayene etmek ister ve bunun doğru olduğunu utanmamalı gerektiğini Hürmüz’ e açıklar ve Hürmüz’den nefes alıp vermesini söyler. Hürmüz sanki aşk yaşıyormuş, öpüşüyormuş gibi sesler çıkarır. En sonunda Hürmüz’ün göğsünün açmasını ister. Seyirciye sırtı dönük bir şekilde oturan Hürmüz göğsünü açar ve hızlıca nefes alıp biter. Gördüklerine daha fazla dayanamayan Doktor bayılır.

Hürmüz’ün yaptığı oyun işe yaramıştır. Kendini Doktora aşık etmiş olacaktır ki Doktor bayılmıştır. Hürmüz tekrardan kadınlığını kullanarak bir erkeği daha etkilemiştir. Fakat bu seferki para alabilmek için değil gerçekten duyduğu sevgi içindir. Oyunun ilerleyen kısımlarında Hürmüz sevdiği Doktor ile birlikte olmak için her şeyi yapacaktır.

SAHNE: 8

Anlatıcı sahnededir ve Doktor’un son durumunu anlatmaktadır. “ Ve karanlık yollarda evine dönerken kendi kendini yokladı, kalbini dinledi, nabzını yokladı ve teşhisi koydu: Aşık olmuştu! Artık Hürmüz’ün kıvrak hayali gözünün önünden gitmeyecekti.” Hürmüz aşkına karşılık bulacaktı fakat iki aşık kavuşabilecek miyim? Hürmüz’ün diğer altı kocası ne olacaktı? Derken bekçi sesi duyulur. Hürmüz’ün hapisteki en belalı kocası Fişek Ömer hapisten kaçmış herkes her yerde onu aramaktadır. Sahne ye Ömer ve arkadaşı Torik gelir. Ömer karısı Hürmüz’ün evini aramaktadır. Bunu üzerine Torik evi varken neden mezarlarda kaldıklarını sorunca Ömer “Sen benim Hürmüz’ü bilmezsin. Hapisten de kaçmış olsan onun yanına gitmenin erkanı, raconu vardır gene, elin boş olmayacak. Hediyesini alacaksın eline bir Mecidiye vereceksin.” Ömer’ in bu söylemiyle anlıyoruz ki Hürmüz kocaları üzerine özellikle para konusunda baskı kurmuş en belalı kocası Ömer bile Hürmüz’e gitmenin raconuna uymaktadır.

Tenha bir sokakta gasp edebileceği birinin geçmesini bekler. O sırada Doktor sokaktan geçmekte aşktan deli olmuş bir şekilde dolaşp aşk cümleleri söylemektedir kendinden geçen Doktor Ömer’in istekleri üzerine üzerinde ne varsa ona verir.

Buradaki komedi doktorun Hürmüz'e olan Aşkın'dan bu hale gelmişken Ömer'in Hürmüz'ü ziyarete gitmesi ve aynı kadına aşık olan iki Ada'mın buluşmasıdır.

Safnaz ile Hürmüz kına gecesine giderken onları Ömer görür. Ömer'i görünce korkan Hürmüz hemen bir yalan uydurarak Ömer'in "Gece yarısı elinde fener sokakta ne arıyorsun" sorusuna "Seni ayol. Hapisten kaçtı dediler, meraktan çatlayacağım." Ardından eve gitmek isteyen Ömer bekçiler tarafından bulunur ve kaçar. O sıra bekçi Memo Hürmüz ile Safnaz'ı görür fakat Hürmüz'ü tanıyamaz ve onları sağ salım kına gecesine götürmek için yardımcı olur. O sıra Hürmüz şive ile bel kırıp kalça oynayarak bekçi Memo'nun önünden yürür. Memo Hürmüz'ün yürüyüşünden etkilenmiştir

SAHNE: 9

Anlatıcı sahnededir kına gecesi hazırlıklarını anlatır. "Hürmüz'ün Hallaç kocasının birinci karısı Havva da ortağının izini bulmak için o gece Lüleburgaz'dan kalkıp oraya gelmiş ve siz tesadüfe bakın ki Hürmüz'ümüz, Rukiye Hanıma davetli olduğu gece, Doktor beyin annesi de orada imiş." Anlatıcının anlattıklarıyla bu sahnede Havva'nın Hürmüz'ü buluş bulamayacağını veya Doktor beye kendini tam bir ev kızı olarak anlatan Hürmüz doktorun annesi ile tanışıp tanışmayacağını merak ediyoruz.

Doktor'un annesi Rukiye Hanım'a oğlunun çok büyük bir aşka düştüğünü söyler. Anne Doktor'un anlattıklarından kızın gül gibi bir aile kızı olduğunu, babasının hacı olduğunu annesinin de olmadığını söyler ve kendi oğlu için iyi bir gelin adayı olduğunu düşünür. Yarın Rukiye Hanım ile kızı istemeye gideceklerdir.

O sıra sahnenin bir köşesinde Havva ve Hürmüz konuşmaktadır. Biz kavga edeceklerini düşünürken Havva "Ah kardeş pek sevdim seni, ben" der. Hürmüz ile Havva gerçekten tanışıp birbirlerini sevmiş ve yeni bir arkadaşlık doğmuştur. Havva bir günlüğüne İstanbul'a geldiğini söyler. "Benim domuz bana ne etmiş bir bilsen... Üstüme evlenmiş yezit." Diyen Havva'ya Hürmüz "Hi, senin gibi tazenin üstüne....Hangi orospuymuş o?" Diye sorarken aslında Havva'nın aradığı Hürmüz'dür. Olaydan habersiz Hürmüz "Sen hiç üzülme Elmas'ım... Evvel Allah bana güven. O yellozu buluruz anasından emdiği sütü burnundan getiririz, başına bir çorap örür, kocandan boşatırız, alır adamını oturursun" diyen Hürmüz Havva'nın güveninin ve arkadaşlığını kazanmıştır. Hemen bir plan yapan Hürmüz "Sen yarın

gece bize gel Bizi. Safınaz Abla elinlen koymuş gibi bulur o kaltağın yerini, gider başına geçiririz evini” diyen Hürmüz yarın Havva’nın kocasının karısını yani kendisini arayacaktır.

Perde Hürmüz’ün ut çalıp şarkı söylemesi ve kadınların beraber eğlenip dans etmeleriyle biter.

İKİNCİ BÖLÜM

SAHNE: 1

Perde anlatıcı ile başlar. Anlatıcı Hürmüz’ün gördüğü rüyayı anlatmaktadır. Hürmüz rüyasında doktoru görmektedir ve beraber bütün zorlukları aşarak altı kara kediyi yanlarından uzaklaştırarak mutluluğa adım atıyorlardı ki Safınaz’ın bağışlarıyla Hürmüz uyanır. Safınaz çok telaşlı bir şekilde “ sabah sabah bana kim geldi beğenirsin, paşanın kalfası, doktorun annesi göndermiş, Rukiye ile beraber sana görücü geliyorlarmış, beğendin mi şimdi bu işi.” Heyecanlanarak ne giyeceğini düşünen Hürmüz’e Safınaz gerçekleri söyler “Kadının gözü kör mü? Seni tanıdı bir kere ... Bide hacı baba masalı uydurmuşsun doktora... Hacı efendi

yi göreceğiz kızını isteyeceğiz diye haber yollamışlar bana. Hani Hacı Baba? Hani çiçeği burnunda gün görmemiş kız? Seni görünce ters düz dönerler.” Gayet rahat olan Hürmüz her şeyi halledebileceklerini düşünür Safınaz diğer kocalarını ona hatırlatınca “Dillerinin ucunda.. Boş ol derim, boşanırmı oldu bitti”

“Ay kalbim kuş gibi çarpıyor. Bugüne kadar görücü ile hiç evlenmemiştim.....İyice bir süslenirim bari.. Eey? Kadın beni dün gece tanıdı. Evliyim de dedim. Hay Allah ne yapmalı şimdi? Allah’ım sen bana yarım et... Doktorumu kaçırma elimden...” Neler yapacağını düşünürken içeri Havva girer ve dün gece konuştukları gibi kocasının ikinci karısını bulup bulmadıklarını sorar. O an Hürmüz’ün aklına bir fikirli gelir ve Havva’yı o gece evinde kalmaya ikna eder. Havva’ya evleneceğini ve görücüye çıkacağını anlatırken Havva zaten Hürmüz’ün evli olduğunu söyler. Hürmüz ise onunla boşanıp yenisiyle evleneceğini haber eder. Bunun için Havva’dan yardım isteyecektir ve yeni oyunlar hazırlayacaktır.

SAHNE: 2

Bugün günlerden Salı'dır. Yani Berber Hasan Efendi'nin günüdür. Hasa efendi sabah erkenden dükkanını açmış ve kendini akşama hazırlamaktadır. Akşam için sabırsızdır. Kendini tıraş ederken dükkana Hızır gelir ve kendini tıraş etmesini söyler. Hızır gemisinde yaşanan bir kargaşadan dolayı "Ejderideryasını" karaya çekmiş kente inmiştir akşamda Hürmüz'e sürpriz yapacaktır. Hızır Hasan'a bu mahalleye damat olduğunu daha yeni evlendiğini söyler. Hızır etrafta hamam olup olmadığını sorunca Hasan Hürmüz'ün evinin yanını söyler bunun üzerine Hızır "İyi, iyi benim karının evi de hemen Çeşmeye bitişik aşı boyalı, cumbalı evdir." Der. Hasan o evi bildiğini ama kimin oturduğunu bilmediğini söyleyince Hızır "Hürmüz Hanım deyiler" der. Hasan çok şaşır ama bir isim benzerliği olduğunu düşünür.

Hızır dükkandan çıkar Hallaç girer. Hasan Hızır'ın dediklerini düşünüyordur. Dediği Hürmüz kendi karısı olabilir miydi? Derken Hallaç Hasan'a "Sen benim ikinci Hatuncağızı bilmiş olmasın ba. Şuracıkta te koca servinin karşısında, aşı boyalı evcilse oturur. Ürmüş ba Ürmüz" Hasan'ın elleri titremektedir daha demin Hızır'ın anlattıklarının aynısıdır derken sokaktan doktorun annesi ve Rukiye Hanım geçer ve Berber Hasan'a gelinlik kızı olan Hacı Efendi'nin evini sorar. Hangi Hacı Efendi olduğunu anlamayan Hasan'a hamamın karşısında aşı boyalı cumbalı bir ev olduğunu sorar. Duyduklarını anlayamam Hasan Hallaç'ı tıraş etmeye devam eder ve çok düşüncelidir.

SAHNE: 3

Berber Hasan Efendi yaşadıklarını düşünüp kuşkulananmaktadır ama neyse ki günler Salı'dır ve bu akşam Hürmüz'ü görecektir. O sıra Hürmüz'ün evine doktorun annesi ve Rukiye Hanım Hürmüz'ü istemek üzerine gelirler. Rukiye'nin "Hadi Hacı Efendi'ye haber et, gelsin bitirelim bu işi." Demesi üzerine Safnaz ne yapacağını bilemez telaşlanır ve Hacı Efendi'nin selamlık dairesine gittiğini söyler. Sinirlenen anne ve Rukiye tam evden çıkacakken içeriden "Huuu, destur var mı yahuu" diye bir ses duyarlar. Hürmüz sırtında bir hoca cübbesi başına bir kavuk geçirmiştir. Burnunun altına bir bıyık tutuşturmuş kulaktan bağlama siyah kaba sakal takmıştır. Hürmüz Hacı Efendi kılığına girmiş ve anne ile Rukiye Hanım' a bir oyun oynamak üzerine sahneye gelmiştir. Anne ve Rukiye Hacı Efendi'yi görünce sevinirler ve

hemen konuya girerek Hürmüz'ü babasından istemektedirler. Hacı Efendi kızını verir ve bunun üzerine anne Hürmüz'ü görmek ister.

Hacı Efendi Safınaz'a "Çağır içeriden Hürmüz'ümü" der ve Safınaz şaşkınlıkla bakar ve Hacı Efendi'nin dediğini yapar. Havva yüzü tül yaşmakla örtülü ve kırıtarak sahneye girer. Yüzünü görmek isteyen doktorun annesine utandığını ve yüzünü açamayacağını söyler. Bu davranışlarından edepi ve tam oğluna layık olduğunu düşünen anne çok mutlu olur ve akşam oğlunun geleceğini söyler. Hacı Efendi'de akşam doktorun gelmesini söyler. Böylece Hürmüz yeniden kurduğu entrika sonucu başarılı olmuş uydurduğu Hacı Efendi yalanı işe yaramıştır.

Konağa Hallaç Rüstem Efendi gelir. Hacı Efendi hemen anne ile Rukiye'yi konaktan çıkarır. Böylece Hürmüz'ün görücüye çıkma mevzusu kapanmıştır. İçeriye gelen Hallaç Hürmüz'ü sormaktadır ve o sıra Hacı Efendi'yi görür. Safınaz Hallaç'a Hürmüz'ün amcası olduğunu söyler ve Hallaç Hacı Efendi'nin ayaklarına kapanır o sıra içeriden Havva'nın "Ablaaa, hadi gel be. Ay gülmekten öleceğim." Dediği duyulur. Kim olduğunu soran Hallaç'a Safınaz Hacı Efendi'nin kızı der ama halbuki içerideki ses Hallaç'ın ilk karısı Havva'dır. Havva ve Hallaç birbirlerini görürse evde adeta savaş çıkacaktır. Hacı Efendi evde bir erkeğin olmasında rahatsız olur ve Hallaç'ın gitmesini ister. Hallaç konaktan ayrılır ve akşam geri geleceğini Hürmüz'ü göreceğini söyler. Hürmüz'e bir sepet içinde kuzu eti getirmiştir. Ev sakine dönünce Hürmüz Havva'dan ev işlerini yapmasını söyler ve akşam için hazırlanmaya başlar. Doktorunun geleceği için çok heyecanlanan Hürmüz bu akşam Berber Hasan'ın günü olduğunu umursamaz bile. Artık Hürmüz aşık olduğu doktor ile birleşme hayalini kuruyordur.

SAHNE: 4

Hasan Efendi Hürmüz ile buluşmak üzere dükkanını kapatırken Doktor Hasan Efendi'nin dükkanına gelir ve onu tıraş etmesini söyler. Çok heyecanlı olan Doktor Hasan'ın gözünden kaçmamıştır. Hasan doktorun saçlarını düzeltirken Doktor Hasan'a evleneceğinin müjdesini verir. Doktor bekçi Memo'ya seslenir ve elindeki evrakları imama mühürletmesini söyler. Oyundaki komedi aynı ortamda bulunan üç adamın da aynı kadının kocası olması ve bunun farkında olmamalarıdır. Evrakları alan Memo dükkandan çıkarken gitgide heyecanlanan doktor bu iş hakkında ne

düşündüklerini Hasan'a sorar. Hasan "Kimlerden?" diye sorar. "Taşkasap'ta oturuyor." "Yaaa" "Hamamın karşısında" "yaaa" "Aşı oyalı cumbalı bir ev" "Yaaa" gitgide kuşkulanan Hasan Efendi "Eyyy Adı?" diye sorunca Doktor "Hürmüz" der ve Hasan Efendi bayılır.

SAHNE: 5

Anlatıcı sahnededir. "Sevimli Doktor'umuz, Berber Hasan Efendinin şakkadak neden düşüp bayıldığını pek akıl erdirememekle beraber, zaten bunun pek de üstünde durmadı. Genç aşığın şu anda tek önem verdiği şey, saçlarının pompatasının ve bıyıklarının kozmetiğinin bozulmaması idi.. Eee kolay mı? Müstakbel kayınpederi Hacı Efendi bu akşam gelsin, elimi öpsün diye haber vermişti." Doktor çok heyecanlı bir şekilde Hürmüz'ün evinin yolunu tutmaktadır ve tekrar heyecandan bayılmamak için uğraşıyordur. Safinaz Doktor, Hacı Efendi, Berber Hasan ve Ömer hakkında endişelenmektedir fakat Hürmüz'ün tek önemseddiği doktordur. Eve giren doktor heyecandan sürekli kalp atışlarını kontrol etmektedir. Hürmüz doktorun yanına gider ve Hacı Efendi'nin hacca gittiğini fakat evliliğe izin verdiğini açıklar. Doktor heyecandan kötüleşir ve Hürmüz onu yatağa yatırıp rakı ve mezeleri önüne serer. Doktor ile karşılıklı rakı içip şarkı söylerken konağa Ömer girer.

"Aaaaayyyt, ulan Hürmüz, anasını danasını, mangalını sobasını sattığının karısı aç lan kapıyı!" Doktor bu adamın kim olduğunu sorunca Hürmüz hapisten çıkan abisi olduğunu ve eğer evde doktoru görürse onu keseceğini söyler. Hürmüz yine bir oyun kurucu olarak planlar hazırlamaktadır. Hürmüz sakın olmaya çalışarak Safinaz'a "Doktor Beyi bahçe kapısından sokağa çıkar, bir araba bul hemen evine gitsin. " der ve yarın doktoru beklediğini söyler. Sinirli bir şekilde eve giren Ömer Hürmüz'e bağırıp çağırılmaktadır. Bunun üzerine Hürmüz "Evde bekle demedin mi? Sürdüm sürüştürdüm, taktım takıştırdım, hamamı yaktım, çilingir sofranı kurdum seni bekliyorum civanım." Diyerek Ömer'i yumuşatmaya çalışmaktadır. Yumuşayan Ömer Hürmüz'ün ut çalıp şarkı söylemesini ister bu sıra Havva doktorun nereye gittiğini ve Ömer'in kim olduğunu sorar. Hürmüz Ömer'in boşanacağı kocası olduğunu söyler.

O sıra konağa Hallaç gelir. Bu akşam konakta kalacağını Hürmüz'ü çok özlediğini söylerken içeriden Ömer'in sesi duyulur ve Hallaç 'a abisinin olduğunu söyler.

Hallaç abisi ile tanışmak istediğini ve hiçbir yere gitmeyeceğini söyler. Hürmüz ne yapacağını bilemez ve udunu alıp Hallaç'ın kafasına udu geçirir. Hallaç bayılır Ömer Hürmüz'ün yanına gelir ve Hürmüz'e sarılırken Ömer'in çirkin kokusundan rahatsız olduğunu hamama gitmesi gerektiğini söyler. Ömer'i hamama gitmeye ikna eden Hürmüz halının içindeki Hallaç'ı kaldırması için Havva'dan yardım ister. Havva bunun kim olduğunu söyleyince Hürmüz öteki kocası olduğunu söyler. Havva halıdaki kendi kocası olduğunu bilmemektedir ve Hürmüz halıdaki adamın kendi kocası olduğunu söylemiştir. İki kadın tam Hallaç'ı çöplüğe götürecekken dışarıdan Berber Hasan Efendi'nin sesi duyulur.

Bugün Salı olduğunu ve eve gelmediğini söyleyen Hasan bu evin kim olduğunu söyleyince Hürmüz "Burası abimin evi (Havva'yı göstererek) bu da yengem" diyerek bir yalan daha ortaya atmıştır. Ömer'in sesini duyan Hasan, Katil Ömer'in Hürmüz'ün abisi olduğunu öğrenir ve çok korkarak Hürmüz'ü evinde bekleyeceğini söyler. Hasan'dan kurtulan Hürmüz'ün başına bu sefer Hızır gelmiştir.

Hızır eve girer ve sofrayı görünce oturup yeme içmeye başlar. İçeriden Ömer'in sesini duyunca Hürmüz "Abim.. İçeride yıkanıyor. Hapisten çıktı da acık." Der fakat Hızır Hasan'ın korktuğu gibi korkmaz "Oy, kabadayı desene... Bayılırim kabadayılara." Ömer'den korkmayan Hızır'a Hürmüz yeni bir plan bulmalıdır ve o sıra Havva'nın aklına rakıya sinameki eklemek gelir. Sinamekiyi rakının içine koyar ve bütün rakıyı Hızır'a içerir. Hızır acilen tuvalete doğru koşar.

Hızır tuvalete giderken Hallaç uyanır. Hürmüz uyanan Hallaç'ın kafasına bir kez daha vurur.

Hamamdan çıkan Ömer Hürmüz'ün abisinin geldiğini öğrenir. Bu kişi Hızır'dır. Hallaç yine uyanır bu sefer tuvaletten çıkan Hallaç ile karşılaşır. İkisi birbirlerini Hürmüz'ün abisi sanmaktadır ve kavga etmeye başlarlar. Hızır bıçağını çekerken tekrardan tuvalete koşar. Hallaç'ın uyandığını gören Hürmüz tekrar kafasına vurur.

Ömer, Hürmüz'ün yanına gelir ve Hallaç'ın inleme seslerini duyar. O sıra tuvaletten Hızır girer. Hürmüz iki adamı birbirine abisi olarak tanıtır. Hızır'a da demin gördüğü adamın Havva'nın kocası olduğunu söyler. Hürmüz ut çalıp şarkı söylemektedir. Her iki adam beraber eğlenmektedirler. İyice içen Ömer uyumaya başlar. Hürmüz Ömer'i yatağa götürürken Hızır'da sarhoşluktan yere düşer ve Hallaç'ın dibine yatar.

Hallaç'ın eli Hızır'ın üstündedir ve Hızır'ı Hürmüz sanmaktadır. Hürmüz Hızır ve Hallaç'ın oynadığını görünce yanlarına girer ve Hızır Hürmüz'ün ellerinin farklı olduğunu anlar tam doğrulup bakacakken tekrar tuvalete gitmesi gelir.

Hallaç uyanır ve Hürmüz Hallaç ile ilgilenmesi için Havva'yı çağırır. Havva Hallaç'ı görür görmez “Herif sen ne yapıyorsun burada? Söyle öldürürüm seni” diye bağırmaya ve kafasına vurmaya başlar. Hürmüz “Ne yapıyorsun kız kocam o ?” deyince Havva kocasının evlendiği kadının Hürmüz olduğunu anlar. Çok üzülen Havva ne yapacağını bilemez. Hürmüz Havva'ya yalandan ağlayarak “Hızır herif, bu kıza bunu mu yapacaktın, gördün mü Havva bize neler yaptığını?” der ve Hallaç ile Havva'dan kurtulmak için Havva ile bir olup Hallaç'ı dövmeye başlar. Hızır tuvaletten geri gelirken Hürmüz tekrar Hallaç'ın kafasına vurur.

Hızır'ın derdine çare olmak için Hürmüz Havva'ya Hızır'ın ellerini bağlamasını söyler. Hızır'a ilaç yapacaklarını söylerler fakat aslında yaptıkları kızgın bir demirle Hızır'ın kalçasına vurmaktır. Bir tane de kafasına vurup Hızır'ı evin dışına çıkarırlar. Aynı işlemin aynısını Ömer'e de yaparken eve Hasan Efendi gelir. Ömer'in çığlıklarını duyup yukarı çıkmak isteyen Hasan'ın kafasına Safnaz bir şeyle vurur ve Hasan Efendi bayılır.

Ardından Bekçi Memo görünür. Doktor bey Hürmüz'ün evinde Ömer'in olduğunu Memo'ya söylemiştir. Hemen eve girip Ömer'i bağlar.

Bütün kocalarını halleden Hürmüz en son evin yıkılmasına karar verir. Havva'ya da Hallaç ile boşanacağını kocasının ona kalacağını söyler. Evi yakmadan önce beş tane kocasını dışarı atıp evi yakmaya başlarlar. Bu sıra altıncı kocası Mehmet Ali gelir. Hürmüz'e tayin olduğunu söyler Hürmüz Mehmet Ali'nin başına vurur.

Böylelikle Hürmüz altı kocasını o gece doktora göstermemiş her biri birbirinden uzak tutabilmiştir. Kadının fendi erkeği yenmiştir.

SAHNE: 6

“Olaylar Hürmüz'ün zannettiği kadar kolay gerçekleşmedi. O gece, kimisi don paşa, kendilerini mahalle kahvesinin önünde bulan altı adet Hürmüzzade koca; önce birbirleri ile kanlı bıçaklı oldular. Sonra akıllarını başlarına topladılar ve bu fettan kadının cezasını vermek için devrin mahkemesine yani Kadı Efendiye başvurdular.”

Şeriat Mahkemesine giden altı koca tek tek kadıya olayları anlatmaktadırlar. Altı adamla evlenen kadı sinirlenerek Hürmüz'e doğru olup olmadığını sorar. Hürmüz örtüleri çekmiş utanarak kadıyla konuşur. Kadıya karşı yeniden kadınlığını ve aciz hallerini oynamaktadır. Kadıya doğru olduğunu ama olayları baş başayken anlatabileceğini söyler. Kadı altı tane adamı dışarı atar ve Hürmüz ile Kadı baş başa kalır. Hürmüz perdesini açar bütün güzelliğini kadıya gösterir ve adeta onu alması için yalvarmaktadır. Kadı Hürmüz'ün güzelliği ile çarpılmıştır. Hürmüz pek sıcak olduğunu söyleyerek göğsünü açar ve kadıya altı tane adam tarafından dayak yediğini söyler. Her yerini kadıya gösterir ve canı acıyormuş gibi yapar fakat vücudunda bir şey yoktur. Kadı gördüklerinden etkilenir ve Hürmüz'e acır. Kadı altı kocayı nasıl idare ettiğini söyler. Hürmüz her gece birini beklediğini ve eve o gün kim gelirse onunla vakit geçirdiğini söyleyerek kadının kucağına oturur. Kadının kucağında onu gıdıklar. Ardından her kocasının onu dövdüğünü söyler. Kadı şahitlerin var mı diye sorunca Hürmüz Havva ve Safinaz'ı çağırır. Kadı Safinaz ve Havva'yı beğenir ve ellerindeki udu sorar. Hürmüz udu alır kadıya şarkılar söyleyip dans eder. Kadı üç kadınla beraber dans etmektedir.

SAHNE: 7

Kadı altı adamı da Hürmüz ile boşanmasını ister. Hızır ve Ömer dışında bütün erkekler “boş ol” diyerek Hürmüz'den boşanırlar. Ömer ve Hızır asla Hürmüz ile boşanmak istemezler. Ne yapacağını bilemeyen kadıya Hürmüz “Efendim.. Bu iki adam benden davacı olamaz, çünkü bunlar rahmetli pederimin köleleri idi, bana iftira ediyorlar, azat edeyim diye yapıyorlar.” Der. İftiraya uğradıklarını söyleyen Ömer ve Hızır'a yanıt olarak Hürmüz “Malumunuz efendim, köleler damgalıdır. Bunların arkalarını açın bakın, kızgın mühürle arkalarında babamın ismi yazılıdır. Edep yerlerini açın bakın.” Açıp bakan Kadı Efendi mühürleri görür Hürmüz sessizce Ömer ve Hızır'a yangın gecesi kızgın çubukla vurduklarını hatırlatır. Hürmüz'ün oyunu onun boşanmasına yardım etmiştir. Böylelikle kadı bütün kocaları ile Hürmüz'ü boşandırır.

Fakat Hürmüz'ün evlenmesini ister. Kendisini bunun için uygun görür. İki şahit bekler muhit içeri girer ve doktorun geldiğini söyler. İki şahit gelince evlenmeye hazırlanan kadıya Doktor Hürmüz'ü göstererek bu kadının nikahlısı olduğunu ve onunla evlenmek istediğini söyler. Hürmüz'de “Kitap öyle demez mi Kadı Efendi

Hazretleri” diyerek doktorla evlenmenin uygun düşeceğini kadıya hatırlatır. Kadı onları evlendirir. Doktor ve Hürmüz evlenirken Safnaz “Huuu Hürmüz.. Yeni bir kısmetin var.. Mahkeme baş katibi seninle evlenmek istiyor.” Der biz Hürmüz itiraz edecek diye beklerken o “Dur aman abla, sırası mı şimdi, yarın konuşuruz, yarın...” der. Hürmüz değişmemektedir ama doktoruna kavuşmuş diğer altı kocasını da hayatından çıkarabilmiştir.

4.3.1. Yedi Kocalı Hürmüz adlı oyunun değerlendirilmesi

Sadık Şendil, Yedi Kocalı Hürmüz oyunuyla o dönem kadınının toplum içindeki işlevi üzerine bir gönderme yapmış fakat bunu gülmece üzerinden sağlamıştır.

O dönemlerde kadın, evinde kocasına yardım eden söz hakkı olmayan herhangi bir ekonomik geliri olmayan birisidir. Hürmüz bütün bunları yıkar fakat bunu topluma göstererek değil toplumdan gizleyerek gerçekleştirir. Herkes onu dul zavallı bir kadın zannederken onun 6 kocası vardır. Oyunun başlıca entrikası Hürmüz’ün altı farklı kocası olması ve bu erkeklerin birbirinden haberi olmamasıdır. Ardından Hürmüz Doktor’a aşık olunca bu sefer yedinci koca gelir. Üstelik Doktor Hürmüz’ün maddi manevi ihtiyaçlarını karşılayabilecektir. Hürmüz Doktor’u gerçekten sevmiştir bu nedenle diğer altı kocasından kurtulması gerekiyordur. Doktor’un annesi Hürmüz’ü istemeye geldiğinde kendini hacı kızı olarak tanıttığından Hacı Efendi kılığına girer ve böylece anneye karşı da bir oyun oynamaya başlar. Doktor onun tek kocası olacaktır. Fakat durumu altı kocasına tek tek anlatamayacağından hepsinin aynı anda konağa geldiği gün yeni bir oyun kurarak abisinin ve babasının evde olduğunu söyler ve konağı yakar. Altı kocası olanları anlayınca soluğu Kadı’da alırlar. Kadı Hürmüz’ü suçlayacak sanırken Hürmüz bu sefer Kadı’ya karşı bir oyun kurar. Tüm kadınlığıyla onu etkiler ve kocaları hakkında yalanlar söyler. Böylece Kadı ona inanır ve suçsuz bir şekilde altı kocasından boşanır.

Hürmüz altı kocası dışında aslında bütün mahalleye onu tanıyan herkese oyunlar oynar. Kendince sebepleri vardır kötü bir karakter değildir fakat hayat şartları onu bu oyunları oynamaya yöneltmiştir. Doktor ile evlenince normal bir hayata dönmesini beklediğimiz Hürmüz son replikte Safnaz’ın “ – Huuu Hürmüz yeni bir kısmetin var mahkeme başkatibi seninle evlenmek istiyor.” deyince “ – Dur aman abla sırası mı

şimdi yarın konuşuruz, yarın.” cevabı ile hikayede çok da değişen bir şeyin olmayacağını maddi anlamda tatmin oluncaya kadar erkeklere oyun oynayarak onların sırtından geçineceğini göstermektedir.

OYUN KİŞİSİ	BİYOLOJİK	PSİKOLOJİK	SOSYOLOJİK	TAVIR VE BENZERİ DİĞER ÖZELLİKLER
<u>HÜRMÜZ</u>	KADIN	ZEKİ, UYANIK, CİLVELİ, ENTRİKACI, BİLMİŞ, FETTAN	KOCALARINA KARŞI OYNADIĞI OYUNLAR SAYESİNDE MADDİ ANLAMDA AYAKLARI ÜZERİNDE DURMAYA ÇALIŞAN BİR KADIN, İSTANBUL’UN TAŞKASAP SEMTİNDE YAŞAYAN BİR DUL, EV HANIMI	DİŞİLİĞİNİ KULLANARAK ERKEKLERİ PARMAĞINDA OYNATABİLEN GÜZEL BİR KADIN
<u>SAFİNAZ</u>	KADIN	YARDIMSEVER, DUYGUSAL, SADIK, ZEKİ, SAĞDUYULU	BEKAR, HÜRMÜZ’DEN ALDIĞI AYLIK İLE GEÇİNİR, ÇÖPÇATAN	HÜRMÜZ’ÜN OYUN BOYUNCA KURDUĞU ENTRİKALARDA ONA YARDIMCI KADIN

Şekil 4.3 : Yedi Kocalı Hürmüz Adlı Oyundaki Entrikacı Kadın Karakterler

Oyunun atmosferini kurdukları entrikalar ile Hürmüz ve ona yardım eden Safinaz belirlemektedir. Hürmüz şen şakrak ve eğlenceli bir kadın olduğundan oyun genellikle eğlenceli ve temposu yüksektir. Ut çaldığından dolayı sahnelere renk katar. “ – Aaa, tazeler oklava yutmuş gibi ne durusunuz öyle, hadi kalkın çalın oynayın bakalım. Nerde o ut bilen kızımız?” İkinci perdede Hürmüz’ün altı kocasının da aynı anda konağa gelmesi sonucu oyunda gerilim ve tempo artar. Hürmüz gerilimin arttığı sahnelerde güler yüzü ve cilvesi ile sahneleri yumuşatır. “ – Sonra yanıma gel, gel kucağıma otur diye tutturur. Ben de hop diye (kadının kucağına oturur) kocamın kucağına oturur başlarım cilveler yapmaya.” Genellikle oyun eğlenceli, müzikli, danslı ve temponun yüksek olduğu bir ritimde ilerler.

Oyunun 5. sahnesinde Hürmüz’ün Berber Hasan ile konuşmasında “Hasan, ben bir altın bilezik gördüüm. Onu alamazsam ölürüm ben Hasan konaktaki bütün kızların bileziği var bir benim yok. Kalfa kadın alay ediyor benimle. Kapı gibi kocası var bir bileziği yok diyor.” sözleriyle Hasan’ı kandırdığını “- Bu iş oldu. Çarşamba’ya da itfaiyeci kocamı kızdırır ona da bir beşi birlik aldirtırım. Hallaç’ım da sadakor ferace

vaat etti.” sözleriyle de yine tüm kocalarından maddi anlamda gelir elde etmek için entrikalar kurduğunu görüyoruz. Fakat 7. Sahnede ise konağın önünden geçmekte olan Doktor’u gören Hürmüz bu sefer “Annecim annecim annecim koş köşeyi dönmeden çevir, hasta var de, koş diyorum.” sözleri ile de aşık olduğu Doktor’a kavuşabilmek için kurduğu entrikaların başlangıcını görmekteyiz.

Kişileştirme tablosunda gördüğümüz üzere Hürmüz karakteri; zeki, uyanık, cilveli, entrikacı, bilmiş ve fettan bir kadındır. Hürmüz’ün zekası sivri bir pratik zeka örneğidir. Kocalarının hepsini parmağında oynatacak kadar sağlam bir plancılık yeteneği ve dolantıyı sağlayacak keskin zekası göze çarpmaktadır. Örneğin hem Hürmüz’ün zekasına ve kurnazlığına hem de güldürüyü sağlayan kılık değiştirme türüğüne değinecek olursak; Hürmüz’ün Aliye Hanım ile olan sahnesini değerlendirebiliriz. Oyunun ikinci perdesinin üçüncü sahnesine göz atalım: söz konusu sahnede Hürmüz, Hacı Baba’nın kılığına girerek kendisini aşık olduğu adamın annesine kendi babası olarak tanıtır. Bu işi öyle ustalıkla kıvrır ki Aliye Hanım ondan şüphelenmek şöyle dursun, Hacı Baba karakterine aşık dahi olmuştur. Öte yandan Hürmüz cilveli ve fettan bir karakterdir, kadınsılığı ön plandadır. Hürmüz ile Doktor arasındaki “Şuramdan başlıyor, şööyle iniyor, şuradan dolanıyor, şu tarafa sapıyor. Şurayı yalayıp, buramda saplanıp kalıyor.” repliğinde, Hürmüz’ün dişiliğini gösterdiği fettan tavırlarını görebiliriz.

Tabloda incelediğimiz bir diğer kadın karakter olan Safinaz ise Hürmüz’ün sağ koludur. Onun sadık yardımcı karakterini, Kadı Efendi ile arasında geçen “Hürmüz suçsuzdur Kadı Efendi Hazretleri, ben de şahidim.” repliğinde inceleyebiliriz. Öte yandan Safinaz ile Hürmüz arasındaki sahnede göze çarpan “Biraz fazla kaçtın gibime geliyor da, üst üste beş koca, evlere şenlik, hem ayıp hem günah. Üst üste dolma sarar gibi nikah oluyor hatun!” repliği de Safinaz karakterinin sağduyulu yapısını ortaya çıkarmaktadır.

Oyunun hedefi Hürmüz’ün kocası olarak bildiğimiz altı adam sayesinde hayatını maddi açıdan rahat bir şekilde sürdürmesidir. Oyunun engeli ise Hürmüz’ün beklenmedik bir şekilde Doktor’a karşı duymuş olduğu aşka karşın diğer altı adamdır. Sonuç ise Hürmüz ve Safinaz’ın entrikaları sayesinde Hürmüz’ün diğer altı adamdan kurtularak Doktor ile evlenmesidir.

Oyunun özünde erkek hegemonyasının baskın olduğu ve maddi anlamda var olamayan kadınların yaşadığı bir toplumda erkekleri kullanarak var olmaya çalışan ve geçimini kocası olan bu erkeklerin sırtından sağlayarak ayakları üstünde durmaya çalışan bir kadının aşık olduğu adama rağmen ekonomik özgürlüğün ne kadar önemli olduğunu görüyoruz. (Yedi Kocalı Hürmüz adlı oyundaki entrikacı kadın karakterlerin özellikleri için bakınız şekil 4.3)

Oyundaki ana entrikalardan biri Hürmüz'ün beğendiği doktoru baştan çıkartmak için uyguladığı entrikadır. Namuslu ve utangaç gözükerek vücudunu sergilemesi ile doktoru kendine aşık eder.

Bir başka entrika ise doktorun annesine uyguladığı entrikadır. Bu entrikada erkek kılığına girer ve doktorun annesiyle flörtleşerek kadını etkiler ve Hürmüz ile Doktorun evliliğine razı eder.

Bir diğer entrika ise diğer kocalarından boşanabilmek için Kadı ile sahnesinde gerçekleşir. Mağdur edilmiş kadını oynayan Hürmüz bu sahnede de Kadı ile flörtleşir ve diğer kocalarından boşanır.

Bu entrikaların odağında Hürmüz'ün flörtleşmesi, insanların zayıflığını kullanarak onları yönlendirmesi durmaktadır. Bu entrikaların uygulanma nedeni ise sevenlerin kavuşmasıdır. Oyuna dış gözle baktığımızda ataerki toplum yapısında ayakta kalmaya çalışan kadının çare olarak entrikayı seçmesi ve insanların zayıflıklarını kullanmasını görmekteyiz. Bu oyundaki asıl vurgu, Hürmüz'ün ahlaksızlığı değil, ahlaklı olduğunu söyleyen ve ahlaklı olan insanların ahlaksızlığa meyil etmeleri ve bu şekilde bir entrikada kullanılabilmeleridir.

Açıkladığımız entrikaları oyundan repliklerle inceleyelim:

Dördüncü sahnede oyunun entrika kurucusu Hürmüz, sağ kolu Safinaz ile birlikte gerdek gecesi entrikasını başlatır. Sahnenin amacı Hürmüz ile Hızır'ın gerçek karı koca olmalarını engellemektir. Hürmüz tüm kocalarına yaptığı gibi Hızır'ı da sadece oyalamakta ve parasını almaktadır. Basit bir entrika ile gerdek gecesinden kurtuluşunu ve Hızır'ı uzaklaştırmasını görelim:

HÜRMÜZ: İmdaaat Safinaz Abla...

SAFİNAZ: Eyvah, eyvah. (Hızır'a) Bir yerini mi incittin?

HIZIR: Yok be nazik laf edeydum.

HÜRMÜZ: Ablacım ablacım ben bu gece seninle yatayım ne olursun.

SAFİNAZ: Aaa üstüme iyilik sağlık, gerdek gecesi ayol.

HÜRMÜZ: Korktum ay korktum, çok korktum. Sıçan var sıçan.

SAFİNAZ: (Hızır'a) Sıçandan korktu yavrucak. (...) Havalesi vardır. İyi sıhhatte olsunlar gelir bazen üstüne.

HÜRMÜZ: Geliyorlar, geldiler. Ay dokunmayın bana. Elini sürme ya melek, ayy gırtlığımı sıkıyorlar. Brrr..... (1. Perde 4. Sahne)

Birinci perde Yedinci sahnede Hürmüz karakterinin kadınlığını kullanarak Doktor'u evine çağırdığı ve etkilediği bölümü inceleyelim, bu bölümde entrika sahte bir hasta rolü yapan Hürmüz'ün muayene bahanesiyle göz koyduğu Doktor'u baştan çıkarmasını konu eder:

SAFİNAZ: Aa ne oldu kız?

HÜRMÜZ: Annecim annecim annecim, çok ağrıyor çok. Dayanamıyorum.

Koş, köşeyi dönmeden doktoru çevir. Hasta var de. Koş diyorum.

(Doktor gelir)

HÜRMÜZ: Ölüyorum bitiyorum, Allah'ım sen kurtar beni.

DOKTOR: Vah vah geçmiş olsun. İyi tesadüf bendeniz de hastaya çıkmıştım. Hayırdır inşallah hanımefendiciğim neyiniz var?

HÜRMÜZ: Doktor bey öldürün beni dayanamıyorum. (1. Perde 7. Sahne)

Bu noktadan sonra Hürmüz artık isteğine ulaşmak için adım adım ilerlemektedir. Doktor karakteri de tipik aşık arketipi olarak kendisine kur yapan güzel Hürmüz'e hemen aşık olacaktır. Bir diğer entrika, Hürmüz'ün kılık değiştirdiği bölümde karşımıza çıkıyor. Entrika komedyalarının başat ögesi olarak kılık değiştirme ögesi beraberinde güldürü ve merak unsurunun ayakta tutulmasını getiriyor. İkinci perde üçüncü sahneyi mercek altına alalım, Hürmüz kendi babası olan Hacı Baba kılığında sahneye girer:

HÜRMÜZ: Huu Destur var mı yahu? (Safnaz'a) Öhhö öhhö... Be kadın muhterem misafirlerimiz teşrif buyurmuşlar da ne demeye haber etmezsın ha? (2. Perde 3. Sahne)

Bu sahnede Hürmüz kurnaz ve entrikacı yapısını kullanarak durumları yine lehine çevirmeyi başarmış öte yandan entrikanın gidişatını yönlendirmeyi başarmıştır.

Oyunun finaline doğru ilerlerken, gerilimin tırmandığı ve düğümlerin iç içe geçtiği sahne Hürmüz ve yan karakterlerin en yoğun entrikanın içinde devindikleri bölüme göz atmak gerekirse; ikinci perdenin beşinci sahnesini masaya yatıralım. Hürmüz'ün tüm kocaları aynı anda konağa gelmiştir. Foyasını ortaya çıkarmak istemeyen Hürmüz, tüm kocalarını birbirlerine farklı kimliklerle tanıtarak olayları iyice içinden çıkılmaz hale getirir. Örnekleyelim:

ÖMER: (Dış ses) Ulan Hürmüz! Aç diyorum kapıyı, damını bacanı kafana geçirtme bana kaltak.

DOKTOR: Ne dedi?

HÜRMÜZ: Kalpak dedi.

DOKTOR: Kim bu?

HÜRMÜZ: Sormayın beyzadem kardeşim. Olmaz olsun kanlı katildir, hapisten kaçmış. Hacı Babam da burada yok ne yapsam acaba? (2. Perde 5. Sahne)

Entrika ikinci aşamasına, Doktor'un dışarı çıkarılıp Ömer karakterinin konağa girmesi ile devam eder:

ÖMER: Nerdesin ulan?

HÜRMÜZ: Nerede olurum ayol evde bekle demedin mi? Sürdüm sürüştürdüm, taktım takıştırdım, hamamı yaktım, çilingir sofranı kurdum seni bekliyorum civanım. (2. Perde 5. Sahne)

Hürmüz Ömer'i de atlatmıştır ki sahnenin ilerleyen bölümlerinde, Hürmüz'ün Hallaç kocasını idare edebilmek için söylediği yeni bir yalan ile karşılaşırız:

ÖMER: (Dış ses) Ulan Hürmüz.

HALLAÇ: O da nesi ba?

HÜRMÜZ: Şışşt... Abim geldi. (2. Perde 5. Sahne)

İşler iyiden iyiye karışmaya başlamıştır. Bu bölüm seyir hazzı açısından da merak unsurunun ayyuka tırmandığı ve entrikanın nasıl neticeleneceği konusunda seyircinin ilgisinin en yüksekte tutulduğu yere tekabül eder. Sahnenin devamında,

ÖMER: (Dış ses) Hürmüz hamam kesesi nerede?

HÜRMÜZ: (Berber kocasına) İşte bu Ömer, katil Ömer.

BERBER: Ki ki ki kim?

HÜRMÜZ: Canım şu hapisten kaçan Ömer işte.

BERBER: Aaa o senin a a abin mi?

HÜRMÜZ: Ya olmaz olsun. (2. Perde 5. Sahne)

Görüldüğü gibi Hürmüz karakteri entrikacı kadın karakter olarak, entrikayı sağlarken hemen tüm türüklerden faydalanmış bu sayede hem oyunun aksiyonunu ilerletmiş hem de güldürüyü sağlam zemin üzerine oturmuştur. Bu türükler; kılık değiştirme, yalan söyleme, yanlış anlaşmalar, şive ve ağız komedisi, tipler üzerinden yaratılan güldürü (aidiyetler üzerinden yaratılan güldürü) gibi geleneksel komedi araçlarıdır. Sonuç olarak; Hürmüz karakteri sivri zekası ve her durumdan kolaylıkla sıyrılmasını sağlayan pratik düşünme yeteneği ile seyirci tarafından son derece sevilen bir karakterdir. Bu özelliklerinin yanında kadınsılığını ön plana çıkaran duruşu eklendiğinde; Hürmüz yalnızca güzel bir kadın olmaktan çıkarak hem güzel hem de zekasıyla çevresindeki herkesi yönetebilen bir oyun kurucu durumuna yükselir.

5. SONUÇ VE ÖNERİLER

Komedi türü seyirlik oyun geleneğimizin temelini oluşturmaktadır. Karagöz ve Ortaoyununda bu türün halkın zevklerine ve devrin ihtiyaçlarına göre zirveleşecek seviyede yetkin hale getirildiği söylenebilir. Batılı tarzda yazılan tiyatro oyunlarının ilk örneğinin komedi türünde olması bu nedenle bir tesadüf değildir. Metin And tüm dönem oyunları içinde sayıları az olmakla birlikte en başarılı piyeslerin komediler olduğunu söyler. “Gelenekten gelme yetenekle bu dönemin en başarılı türleri komedyalar ve buna çok yakın müzikli oyunlardır...”

İncelenen oyunlar içerisinde “Kanlı Nigâr” hem Karagöz, hem de Ortaoyunu geleneğinden alınmış ve Sadık Şendil tarafından tekrar kaleme alınarak tiyatro metnine dönüşmüştür. Erkekleri kandıran, oyuna getiren, onların sayesinde hayatta kalmayı başaran entrikacı bir karakter olan Kanlı Nigar neredeyse oyundaki tek elle tutulur gerçeğe yakın karakterdir. Küçüklüğünde yaşadıklarının onu bu hale getirmesi karaktere derinlik katar ve seyirci "Cihanyandı Kanlı Nigâr" ile empati kurar, onun entrikalarına hak verir. Dolayısıyla Yedi Kocalı Hürmüz ve İstanbul Efendisi tür olarak komediye daha yatkın bir yapıda gözükmürken Kanlı Nigar daha trajikomik bir yapıda gözükmemektedir.

Müsahipzade Celal’in “İstanbul Efendisi” isimli oyunu entrika kuran kadın karakter açısından farklılık göstermektedir. Burada entrika kuran kadın karakter aşık olan ana kahraman değildir. İki aşığı bir araya getirmeye çalışan bir kadındır. Kurduğu entrika diğer iki oyundaki gibi ayakta kalmak ya da kendine çıkar sağlamak için değildir. İki seven kişiyi bir araya getirmek amaçlıdır.

Müsahipzade Celal, ortaoyunundan gelen bir yazar olarak, orta oyun gülme araçlarını oyununda kullanırken, ortaoyununa tipler ve akış açısından yeni bir bakış açısı getirmeye çalışmıştır.

İncelediğimiz bir diğer oyun olan Yedi Kocalı Hürmüz de İstanbul Efendisi gibi özgün bir eserdir. Burada ise Hürmüz, Afet'ten ve Nigar'dan farklı olarak entrikalarını sadece ekonomik güç kazanmak amacıyla kurgulamaktadır. Çengi Afet'in herhangi bir ekonomik kaygısı yoktur. Yaptığı iş sayesinde her ne kadar erkeklere çalışsa da kendi ayakları üzerinde durabilmiş hatta birikim yapabilmiş ve o dönem için önemli sayılabilecek bir farklılıkla ticaret yapan bir kadındır.

Kanlı Nigâr'daki kadın tiplemesi, Yedi Kocalı Hürmüz'de daha derinlikli olarak karşımıza çıkar. Hürmüz tüm kocalarına karşı kendince farklı tipler yaratmıştır. Yaratmış olduğu tipler sayesinde oyunda yedi farklı Hürmüz görmekteyiz. Afet ve Nigar'a karşı oyun içinde aşk yaşayan sadece Hürmüz'dür. Yedi Kocalı Hürmüz, Kanlı Nigar'a göre daha modern bir yazım tekniği ile yazıldığından onun entrikaları daha derinliklidir. Ancak, aşık olduğu Doktor (ortaoyunundaki Çelebi tiplemesi), İstinyeli, Laz gibi tipler, bunların söz komiklikleri eserin ortaoyunu kaynaklı olduğunu açıkça belli etmektedir.

İstanbul Efendisi oyununda Çengi Afet'in yaşı diğer iki oyundaki entrikacı kadın olan Hürmüz ve Nigar'a göre daha ileridedir. Bu durum onu diğer iki kadın karakter ile karşılaştırdığımızda daha özgüvenli, kendinden emin ve güçlü olduğunu gösteriyor.

Kanlı Nigar'ın küçükken yaşadığı travma nedeniyle Hürmüz ve Afet'te var olan sevecenlik ve güler yüzlülüğün yerini, melankolik, agresif ve kindar bir ruh hali almıştır. Bu kindarlığı onu erkeklere karşı Afet ve Hürmüz'ün tersi olarak cilveli bir kadın değil tam tersine bütün herkesin korktuğu ve erkeklere şiddet uygulayan bir kadın yapmıştır. Afet yaptığı iş gereği erkekleri mutlu ederken, Hürmüz para alma almak için erkekleri mutlu ederken, Nigar paralarını zapt ettiği erkekleri çocukluktan gelme hıncıyla mutlu etmek yerine onları dövmektedir.

Dönem gereği her üç oyunda da dini öğeler vardır ve bu üç kadın da entrikalarını kurarken entrika kurdukları kişilerin din ile ilgili hassas noktalarının üzerine giderek entrikalarını kurarlar. İstanbul Efendisi'nde Çengi Afet Savleti Efendi'nin hurafelere, cinlere ve perilere olan zaafını kullanarak oyununu kurar. Yedi Kocalı Hürmüz'de Hürmüz kendini Doktor'un annesine “Hacı Baba'nın biricik kızı” olarak tanıtır.

Kanlı Nigar oyununda ise Agah Efendi oğlu Narçın'a büyü yapıldığını zannedip soluğu Hacı Bumbala'da alır ve onun her dediğini yerine getirir.

Her üç oyundaki entrikacı kadınların en büyük ortak özelliği ise dönemin kadın algısına karşı savaş açan ve var olmaya çabalayan, buna engel olan erkek hegemonyasını yenmek ve erkeklere oyun oynamaktır. Her üç kadın da döneminin kadın imajına karşı ayakta tek başına var olabilmeyi becerebilmiş güçlü kadınlardır.

Yaptığımız literatür çalışmasından ve inceleme sonucunda şunlar ortaya çıkmıştır:

- Geleneksel Türk Tiyatrosu motifli komedilerde, ana entrika oyundaki maddi ve sosyal olarak güçlü karaktere karşı kurulmaktadır.

İstanbul Efendisi Oyunu: Savleti Efendi.

Kanlı Nigar Oyunu: Agah Efendi.

Yedi Kocalı Hürmüz Oyunu: Doktor, Doktorun Annesi, Kadı

- Ana entrikayı kuran kadın karakter entrika kurulan kişiye göre ya madden ya sosyal olarak (ya da ikisi birden) daha güçsüzdür.

İstanbul Efendisi Oyunu: Afet, kadın olmasından dolayı sosyal konum olarak güçsüz.

Kanlı Nigar Oyunu: Nigar, hem sosyal konum, hem de maddi konum olarak güçsüz.

Yedi Kocalı Hürmüz Oyunu: Hürmüz, hem sosyal konum, hem de maddi konum olarak güçsüz.

- Üç oyunda da ana entrikalar sevenlerin kavuşmasına hizmet etmek için kurulmuştur.
- Kanlı Nigar ve Yedi Kocalı Hürmüz oyunlarında entrika kuran kadın karakterler, oyunun asıl karakterleridir. İki oyunda da bu karakterlerin erkek egemen toplumda ayakta durmaya çalışan kadınlar olduğu görülür. Entrikacı olmalarının nedeni kötü karakterleri değil, toplumun kadını hor gören ve ikinci sınıf vatandaş yerine koyan yanlış yapısıdır.

- Üç oyunda da güçsüzün güçlüye kurduğu entrikayla, kurnazlıkla yenmesi ile mutlu son sağlanmıştır. Bu üç oyunun kıssadan hisseleri, güçsüzün güçlüyü yenebileceği, sevenlerin mutlak kavuşacağıdır.
- Komedyaya aracı olarak kılık değiştirme türüğü üzerinden inceleyecek olursak, model oyunların tamamında bu türüğe başvurulduğunu görmekteyiz.

İstanbul Efendisi Oyununda – Fidan kılık değiştirerek Esmâ karakterine,

Kanlı Nigar Oyununda – Nigar kılık değiştirerek Hacı Bumbala tipine,

Yedi Kocalı Hürmüz Oyununda – Hürmüz kılık değiştirerek Hacı Baba tipine dönüşmüştür.

- Üç model oyunda da görüldüğü üzere entrika kurulurken belli başlı araçlardan yararlanılmıştır. Toparlayacak olursak bunlar;
 - Kılık değiştirme
 - Yalan söyleme
 - Yanlış anlaşmalar
 - Şive, ağız ve argo kullanılarak yaratılan söz komikleri
 - Karakter ve Tiplerin özelliklerinden kaynaklanan komedi (fizyolojik, psikolojik, sosyolojik)
 - Dolantı ve gülünç durumlara düşme ile oluşturulan komedi
 - Açık saçıklığın kullanıldığı kalın çizgili komedi gibi araçlardır.

Sonuç olarak; bu çalışma ile geleneksel Türk tiyatrosunda entrika kurucu olarak kadın karakterler model oyunlar üzerinden incelenmiş ve entrika komediyalarında kullanılan ana öğeler detaylı biçimde mercek altına alınarak, oyunlardan örnek sahneler yardımı ile sunulmuştur.

KAYNAKLAR

- Akahn, Şükrü Halûk.** (2011). Seyahatname'den Evliya Çelebi'ye. Türk Dili Dil ve Edebiyat Dergisi, Mart 2011, C: C, S: 711, s. 212-233. http://turkoloji.cu.edu.tr/ESKI%20TURK%20DILI/sha_celebi.htm
- Albayrak, Nurettin.** “Ortaoyunu”, Türkiye Diyanet Vakfı İslam Ansiklopedisi. C.33. İstanbul, 2007, s. 400-402.
- And, Metin.** (1970). 100 Soruda Türk Tiyatrosu Tarihi. 2. Baskı. İstanbul: Gerçek Yayınevi.
- And, Metin.** (1985). Geleneksel Türk Tiyatrosu. İstanbul: İnkılap Kitabevi.
- And, Metin.** (1994). Başlangıcından 1983'e Türk Tiyatro Tarihi. 2. Baskı. İstanbul: İletişim Yayınları.
- And, Metin.** (2001). “Karagöz”, Türkiye Diyanet Vakfı İslam Ansiklopedisi. C.24. İstanbul, 2007, s. 401-403.
- Ayber, Bahar.** (2008). Tanzimat’tan Lozan’a Türkiye’de Azınlık Hakları. Yüksek Lisans Tezi. Danışman: Prof. Dr. Hayati Hazır. Ankara: Gazi Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü.
- Balay, Metin.** (2010). Osmanlı Modernleşmesi Ve Ortaoyunu. Ankara Üniversitesi Dil ve Tarih-Coğrafya Fakültesi Tiyatro Bölümü Tiyatro Araştırmaları Dergisi. <http://dergiler.ankara.edu.tr/dergiler/13/1648/17616.pdf>
- Cingöz, Yavuz.** (2016). Kent, popüler kültür ve karnavalesk: Karagöz geleneği ve müziği. Yüksek Lisans Tezi. Danışman: Prof. Dr. Ayhan Erol. İzmir: Dokuz Eylül Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü.
- Çetin, Yasin.** (2018). İBBŞT’nın Milenyum Sonrası Yaptığı Yerli Oyunlarda Geleneksel Türk Tiyatrosu Unsurları Kullanımı. Yüksek Lisans Tezi. Danışman: Doç. Dr. M. Melih Korukçu. İstanbul: İstanbul Aydın Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü.
- Çiydem, Erol.** (2017). Toplumsal Modernleşme Projesi Olarak Tanzimat Dönemi (Eğitim Islahatı Bağlamında) (1839-1876). Doktora Tezi. Danışman: Yrd. Doç. Dr. Yavuz Özdemir. Erzurum: Atatürk Üniversitesi Eğitim Bilimleri Enstitüsü.
- Denizer, Faik Utkan.** (2007). Tarihî metinleri aktarma problemleri Dede Korkut Oğuznâmeleri ve Türkiye Türkçesine yapılmış aktarmaları üzerine kelime düzeyinde bir inceleme. Yüksek Lisans Tezi. Danışman: Prof.

Dr. Mustafa Uğurlu. MUĞLA, Muğla Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü.

- Ensari, Mehru.** (1999). 19.Yüzyılda Çok Seslendirilmiş Türk Müziği Eserleri. Sanatta Yeterlilik Tezi. Danışman: Prof. Ayhan Turan. İstanbul: İstanbul Teknik Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü.
- Güler Birgül, Yeşiloğlu.** (2017).Bursa’da Bir İstanbul Efendisi...Mimesis Dergi-Kitap. Yayınlanma Tarihi: 18/04/2017. <http://www.mimesis-dergi.org/2017/04/bursada-bir-istanbul-efendisi/>
- Hiçyılmaz, Ergun.** (2010). Ramazanı Güldürenler. 11 Ağustos 2010, Çarşamba, Posta Gazetesi. <http://www.posta.com.tr/yazarlar/ergun-hicyilmaz/ramazani-guldurenler-39647>
- Kahraman, Seyit Ali - Dağlı Yücel.** (1999) Günümüz Türkçesi ile Seyahatname Cilt 1 Kitap 2. İstanbul: Yapı ve Kredi Yayınları.
- Karamahmutoğlu, Gülay.** “Tanzimat Dönemi’nde Müzik-Dönem Padişahları Ve Müzik Anlayışları”, Osmanlı, C.10. Ankara, 1999, s. 630-637.
- Korukçu, Münip Melih.** (2016). Oyun Analizi. İstanbul: Mitos Boyut Yayınevi.
- Kosal, Vedat.** (1999). “Osmanlı İmparatorluğu’nda Klasik Batı Müziği”, Osmanlı, C.10. Ankara, 1999, s. 638-642.
- Köprülü, Fuad,** (1989). Edebiyat Araştırmaları 1. Üçüncü Basım. İstanbul: Ötüken Neşriyat,
- Kudret, Cevdet.** (1973). Ortaoyunu. Ankara: Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları.
- Kudret, Cevdet.** (1994). Ortaoyunu II. İstanbul: İnkılâp Kitabevi.
- Kudret, Cevdet.** (2004 a). Karagöz I. İstanbul: Yapı Kredi Kültür ve Sanat Yayıncılık Ticaret ve Sanayi A.Ş.
- Kudret, Cevdet.** (2004 b). Karagöz III. İstanbul: Yapı Kredi Kültür ve Sanat Yayıncılık Ticaret ve Sanayi A.Ş.
- Küçük Arat, Gülden Gözlem.** (2008). Osmanlı Şehir Kadınının Ortaoyunundaki “Zenne” Tipine Yansımaları. Tematik Yazılar, Toplum ve Demokrasi, 2 (4), Eylül-Aralık, 2008. <http://dergipark.gov.tr/download/article-file/211007>
- Müsahipzade Celâl.** (1988). İstanbul Efendisi. Ankara: Kültür ve Turizm Bakanlığı.
- Nutku, Özdemir.** (1970) Ortaoyununda “Yabancılaştırma” Kavramı. Tiyatro Araştırmaları Dergisi, Sayı: 1. Ankara Üniversitesi Basımevi. <http://dergiler.ankara.edu.tr/dergiler/13/1182/13671.pdf>
- Nutku, Özdemir.** (1976) Meddahlık ve Meddah Hikayeleri. Ankara: Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları.
- Nutku, Özdemir.** (1997) Dram Sanatı – Tiyatroya Giriş. İstanbul: Kabalcı Yayınevi.
- Özgür, Nurdan.** (2016). “İstanbul Efendisi” Metinden Sahneye... Dergi-Kitap. Yayınlanma Tarihi: 25/11/2016. <http://www.mimesis-dergi.org/2016/11/istanbul-efendisi-metinden-sahneye/>

Öztürk, Özge. (2007). Cihanyandı Kanlı Nigar'ın Trajikomik Hikayesi. Tiyatro Dünyası. Yayınlanma Tarihi: 27/04/2007. <http://www.tiyatroduyasi.com/2007/04/cihanyandi-kanli-nigarin-trajikomik-hikayesi-ozge-ozturk-56481>

Serdaroğlu, Emine Reyhan. (2008). Muzıka-yı Hümayun'un Kurulmasından Günümüze Türkiye'de Çoksesli Klasik Batı Müziğinin Kurumlaşması. Doktora Tezi. Danışman: Doç. Mehmet Nemutlu. İstanbul: Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü.

Şendil, Sadık. (2011 a). Kanlı Nigar. İstanbul: Mitos Boyut Tiyatro Yayınları.

Şendil, Sadık. (2011 b). Yedi Kocalı Hürmüz. İstanbul: Mitos Boyut Tiyatro Yayınları.

Url 1. <https://islamansiklopedisi.org.tr/meddah>

Url 2. <https://www.liseedebiyat.com/ders-notlari/31-9-sinif-tuerk-edebiyati10/5295-orta-oyunu-ornegi.html>

Uzunçarşılı, İsmail Hakkı. (1988). Osmanlı İmparatorluğunun İlmiye Teşkilatı. Üçüncü Basım. Ankara: Türk Tarih Kurumu.



ÖZGEÇMİŞ



Kişisel Bilgiler

Uyruğu: Türkiye Cumhuriyeti
Doğum Yeri: İstanbul / Bakırköy
Doğum Tarihi: 08.06.1989
Medeni Durumu: Bekar

Eğitim Bilgileri

- 2016 - ... İstanbul Aydın Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü
Sahne Sanatları Bölümü
Tiyatro Yönetmenliği Yüksek Lisans Programı
- 2012 - 2015 İstanbul Üniversitesi Devlet Konservatuvarı
Sahne Sanatları Bölümü
Müzikal Tiyatro Ana Sanat Dalı
Şan Pedagogu: Prof. Şebnem Ünal
- 2014 - 2015 Marmara Üniversitesi Atatürk Eğitim Fakültesi
Müzik Öğretmenliği Bölümü
Pedagojik Formasyon Sertifika Eğitimi
- 2007 - 2013 İstanbul Üniversitesi Devlet Konservatuvarı
Sahne Sanatları Bölümü
Opera Ana Sanat Dalı
Opera Sanat Dalı
Şan Pedagogu: Doç. Çiçek Kurra KANTER (2010 - 2013)
Prof. Dr. A. Müfit BAYRAŞA (2009 - 2010)
Prof. Güzin GÜREL (2007 - 2009)
- 2006 - 2010 Kadıköy Kasdav Tiyatro Ve Oyunculuk Kursu
- 2006 - 2008 Ataşehir Özel Adıgüzel Güzel Sanatlar Tiyatro ve Oyunculuk Kursu
- 2004 - 2007 Ataşehir Özel Adıgüzel Güzel Sanatlar Lisesi
Müzik Bölümü
- 2003 - 2004 İstek Özel Belde Güzel Sanatlar Lisesi
Müzik Bölümü

Eğitmenlik Yaptığı Kurumlar

2017 - ...	ENKA Vakfı Okulları Tiyatro Öğretmenliği
2017 - ...	Bodrum Bahçeşehir Eğitim Kurumları Sanat Danışmanlığı – Tiyatro Öğretmenliği
2015 - ...	Beykent Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Oyunculuk Bölümü Öğretim Görevlisi
2015 - ...	Işık Üniversitesi Müzikal Tiyatro Kulübü Genel Sanat Yönetmenliği - Tiyatro Öğretmenliği
2014 - ...	Anabilim Eğitim Kurumları Müzikal Tiyatro Topluluğu Yönetmenliği Tiyatro Öğretmenliği
2011 - ...	Feyziye Mektepleri Vakfı Özel Erenköy Işık Okulları Tiyatro – Drama ve Müzik Öğretmenliği
2012 - 2014	Kadıköy Güzel Sanatlar Kursu Şan ve Diksiyon Öğretmenliği
2011 - 2014	Kemerburgaz Artistic Nokta Sanat Merkezi Şan - Piano - Solfej - Diksiyon Öğretmenliği
2011 - 2013	Kartal Halk Eğitim Merkezi Tiyatro Kursu Tiyatro Öğretmenliği
2009 - 2011	Kadıköy Belediyesi KASDAV Tiyatro Kursu Tiyatro Öğretmenliği

Yönettiği Oyunlar

Lüküs Hayat	(Ekrem Reşit Rey)	2018
Devekuşu Kabare'den "Aşk Olsun"	(Haldun Taner)	2018
Kahpe Bizans	(Gani Müjde)	2018
Gül'Enka	(Özden İnal)	2018
Tosun Paşa	(Yavuz Turgul)	2017
Yedi Kocalı Hürmüz	(Sadık Şendil)	2017
Gırgiriye	(Müjdat Gezen)	2017
Hisseli Harikalar Kumpanyası	(Haldun Dormen)	2016
Devekuşu Kabare'den "Aşk Olsun"	(Haldun Taner)	2016
Yedi Kocalı Hürmüz	(Sadık Şendil)	2016
Lüküs Hayat	(Ekrem Reşit Rey)	2015

Hisseli Harikalar Kumpanyası	(Haldun Dormen)	2015
İstanbul Efendisi	(Müşahipzade Celal)	2014
Hisseli Harikalar Kumpanyası	(Haldun Dormen)	2013
İstanbul İstanbul	(Serhat Taşpınar)	2013
Yedi Kocalı Hürmüz	(Sadık Şendil)	2012
Ah Şu Gençler	(Turgut Özakman)	2012
Pamuk Prenses Papağanlar Diyarında	(Cengiz Çevik)	2012

Rol Aldığı Operalar, Müzikaller Ve Tiyatro Oyunları

2015	“MUHTEŞEM GATSBY” İstanbul Devlet Tiyatrosu Yönetmen: Faik Ertener (Chester)
2012	“KÜLKEDİSİ” (Çocuk Müzikali) Sarıyer Sanat Tiyatrosu Yönetmen: Sabahattin Mutluer
2011	“DIDO AND AENEAS” İstanbul Üniversitesi Devlet Konservatuvarı Opera Ana Sanat Dalı Kadıköy Belediyesi Süreyya Operası Orkestra Şefi: Prof. Ramiz Malik ASLANOV Rejisör: Aytaç MANİZADE Koro Şefi: Doç. Çiçek Kurra KANTER
2011	“NOTRE DAME DE PARIS” İBŞT 27. Genç Günler Üsküdar Müşahipzade Celal Sahnesi Yönetmen: Sitare BİLGE Müzik Direktörü: İlke KARCILIOĞLU Koreograf: Evren PIRAVADILI (Solist – PHOEBUS)
2011	“SHREK” (Çocuk Müzikali) Sarıyer Sanat Tiyatrosu Yönetmen: Sabahattin Mutluer
2010	“AIDA” 1. Uluslararası İstanbul Opera Festivali Ankara Devlet Opera ve Balesi Harbiye Cemil Topuzlu Açık Hava Sahnesi Orkestra Şefi: Prof. Rengim GÖKMEN Rejisör: V. Grisostomi TRAVAGLINI

2010	“2. MEHMET” 1. Uluslararası İstanbul Opera Festivali İstanbul Devlet Opera ve Balesi Harbiye Cemil Topuzlu Açık Hava Sahnesi Orkestra Şefi: Antonello ALLEMANDİ Rejisör: Yekta KARA
2010	“ONLAR KI” İstanbul Devlet Tiyatrosu Yönetmen: Cem KURTOĞLU
2010	“PUF’UN SİHİRLİ ELBİSESİ” (Çocuk Oyunu) Sarıyer Sanat Tiyatrosu Yönetmen: Sabahattin Mutluer
2009	“ALİ BABA’NIN ÇİFTLİĞİ ” (Çocuk Oyunu) Sarıyer Sanat Tiyatrosu Yönetmen: Sabahattin Mutluer
2008	“PRENS İLE DENİZKIZI” (Çocuk Oyunu) Sarıyer Sanat Tiyatrosu Yönetmen: Sabahattin Mutluer
2006	“İSTANBUL EFENDİSİ” Ataşehir Özel Adıgüzel Güzel Sanatlar Lisesi Yönetmen: Sevinç EROL
2005	“HASTALIK HASTASI” İstek Belde Güzel Sanatlar Lisesi Yönetmen: Kadir KANDEMİR

Aldığı Ödüller

- 2018 Maltepe Üniversitesi & Kartal Belediyesi
3. Üniversiteler Arası Tiyatro Festivali
En İyi Müzikal Ödülü – (Devekuşu Kabare’den “AŞK OLSUN”)
- 2018 Tiyatro Gazetesi 3. Anadolu Tiyatro Ödülleri
“Başarı Ödülü”
- 2017 İBB Şehir Tiyatroları
33. Genç Günler Başar Sabuncu Liseler Arası Tiyatro Festivali
Jüri Özel Ödülü – (Tosun Paşa)
- 2017 Maltepe Üniversitesi & Kartal Belediyesi
2. Üniversiteler Arası Tiyatro Festivali
En İyi Müzikal Ödülü – (Yedi Kocalı Hürmüz)

- 2017 Profilo Alışveriş Merkezi 16. Liseler Arası Tiyatro Festivali
Övgüye Değer Oyun Ödülü – (Tosun Paşa)
- 2017 Profilo Alışveriş Merkezi 16. Liseler Arası Tiyatro Festivali
Jüri Özel Ödülü – (Gırgıriye)
- 2016 Maltepe Üniversitesi & Kartal Belediyesi
1.Üniversiteler Arası Tiyatro Festivali
En İyi Müzikal Ödülü – (Hisseli Harikalar Kumpanyası)
- 2016 Atatürkçü Düşünce Derneği 4. Liseler Arası Tiyatro Buluşması
En İyi Oyun Ödülü – (Yedi Kocalı Hürmüz)
En İyi Yönetmen – (Devekuşu Kabare'den Aşkolsun)
- 2016 Profilo Alışveriş Merkezi 15. Liseler Arası Tiyatro Festivali
Jüri Özel Ödülü – (Yedi Kocalı Hürmüz)
- 2016 İBB Şehir Tiyatroları
32. Genç Günler Tomris İncir Liseler Arası Tiyatro Festivali
En İyi Topluluk – (Devekuşu Kabare'den Aşkolsun)
- 2015 İstek Dramafest 6. Liseler Arası Tiyatro Festivali
En İyi Oyun Ödülü – (Lüküs Hayat)
- 2015 Atatürkçü Düşünce Derneği 3. Liseler Arası Tiyatro Buluşması
En İyi Oyun Ödülü – (Lüküs Hayat)
- 2015 Rotary Ur 2420. Bölge
3. Sevgi - Saygı - Hoşgörü Liseler Arası Tiyatro Şenliği
Vasfi Rıza Zobu En İyi Müzikal Ödülü – (Lüküs Hayat)
- 2015 Rotary Ur 2420. Bölge
3. Sevgi - Saygı - Hoşgörü Liseler Arası Tiyatro Şenliği
Suhandan Süheyla Şengel Sanata Hizmet Ödülü – (Lüküs Hayat)
- 2015 Profilo Alışveriş Merkezi 14. Liseler Arası Tiyatro Festivali
Çolpan İlhan Özel Ödülü – (Lüküs Hayat)
- 2014 Lions Gençlik Tiyatroları Destek Ödülleri
Adile Naşit Yılın En Başarılı Prodüksiyonu Ödülü – (İstanbul Efendisi)
Adile Naşit Yılın En Başarılı Yönetmeni Ödülü – (İstanbul Efendisi)
- 2014 Rotary Ur 2420. Bölge 2. Sevgi-Saygı-Hoşgörü Liseler Arası Tiyatro Şenliği
Kerem Yılmaz En İyi Oyun Jüri Özel Ödülü – (İstanbul Efendisi)
- 2014 İstek Dramafest 5. Liseler Arası Tiyatro Festivali
En İyi Oyun Ödülü – (İstanbul Efendisi)

- 2013 Rotary Ur 2420. Bölge 1. Sevgi-Saygı-Hoşgörü Liseler Arası Tiyatro Şenliği
Muhsin Ertuğrul En İyi Oyun Ödülü – (Hisseli Harikalar Kumpanyası)
- 2013 Atatürkçü Düşünce Derneği Liseler Arası Tiyatro Buluşması
En İyi Oyun Ödülü – (Hisseli Harikalar Kumpanyası)
- 2013 Has Sigorta 2013 Türk Müzikallerine Saygı Ödülleri
Yılın Müzikali – (Hisseli Harikalar Kumpanyası)
Yılın Yönetmeni - (Hisseli Harikalar Kumpanyası)
- 2012 İstanbul Mizah Tiyatrosu 8. Liseler Arası Tiyatro Festivali
Haldun Dormen En İyi Oyun Ödülü – (Yedi Kocalı Hürmüz)
Haldun Dormen En İyi Yönetmen Ödülü – (Yedi Kocalı Hürmüz)
- 2012 İstek Dramafest 3. Liseler Arası Tiyatro Festivali
En İyi Yönetmen Ödülü – (Yedi Kocalı Hürmüz)
- 2012 Profilo Alışveriş Merkezi 11. Liseler Arası Tiyatro Festivali
Jüri Özel Ödülü – (Yedi Kocalı Hürmüz)
- 2012 Servodata Progress Bilişim Şirketi 2012 Çağdaş Tiyatro Destek Ödülleri
Yılın Oyunu – (Yedi Kocalı Hürmüz)
Yılın Yönetmeni – (Yedi Kocalı Hürmüz)

Sinema, Reklam Ve Televizyon

- | | | |
|------|----------------------------------|-----------------------|
| 2018 | “Yedigün” | - Reklam Filmi |
| 2010 | “Ölümsüz Kahramanlar” | - Bölüm Oyuncusu |
| 2009 | “Beşinci Boyut” | - Bölüm Oyuncusu |
| 2008 | “Acemi Cadı” | - Bölüm Oyuncusu |
| 2008 | “Elektro World” | - Billboard Afişleri |
| 2007 | “Aşk Tadında Rüya Gibi Şarkılar” | - Televizyon Programı |
| 2006 | “Cola Turca” | - Reklam Filmi |
| 2006 | “Arka Sokaklar” | - Bölüm Oyuncusu |
| 2006 | “Çılgın Dershane” | - Sinema Filmi |

Müzik Çalışmaları

2015	Aysun Kocatepe – “Aşka 22 Durak” (Albüm Back Vokal)
2010 - 2012	Yonca Lodi (Back Vokal)
2009	Aysun Kocatepe – “Nerelerdeydin” (Albüm Back Vokal)
2009	Kıraç – “Yolcu” (Albüm Back Vokal)
2008	Rocco şeker (Reklam Cingle)
2006 - ...	Ali Kocatepe & Aysun Kocatepe (Back Vokal)
2005 - 2007	TRT İstanbul Çoksesli Gençlik Korosu Koro Şefi: Gökçen Koray (Korist)

İletişim Bilgileri

Gsm:	0536 452 15 22
E-mail:	cengizcevik89@gmail.com