



**T.C.  
HALIÇ ÜNİVERSİTESİ  
LİSANSÜSTÜ EĞİTİM ENSTİTÜSÜ  
TİYATRO ANASANAT DALI  
TİYATRO PROGRAMI**

**COMMEDIA DELL'ARTE ORTAOYUNU  
Ve MODERNLEŞME**

**YÜKSEK LİSANS TEZİ**

**Hazırlayan  
Engin KUT**

**Danışman  
Prof. A. Meral TOKGÖZ**

**İstanbul – 2019**

**T.C.**  
**HALIÇ ÜNİVERSİTESİ**

**LİSANÜSTÜ EĞİTİM ENSTİTÜSÜ**  
**TİYATRO ANASANAT DALI**  
**TİYATRO PROGRAMI**

**COMMEDIA DELL'ARTE ORTAOYUNU**  
**VE MODERNLEŞME**

**YÜKSEK LİSANS TEZİ**

**Hazırlayan**

**Engin KUT**

**Danışman**

**Prof. Meral TOKGÖZ**

**İstanbul – 2019**

## LİSANSÜSTÜ EĞİTİM ENSTİTÜSÜ MÜDÜRLÜĞÜNE

Tiyatro Anasanat Dalı Yüksek Lisans Programı Öğrencisi Engin KUT tarafından hazırlanan *"Commedia Dell'arte Ortaoyunu ve Modernleşme"* konulu çalışması jürimizce Yüksek Lisans Tezi olarak kabul edilmiştir.

Tez Savunma Tarihi: 17.06.2019

(Jüri Üyesinin Ünvanı, Adı, Soyadı ve Kurumu):

İmzası

Jüri Üyesi : Prof. Alev Meral TOKGÖZ  
: Haliç Üniversitesi (Danışman)



Jüri Üyesi : Dr.Öğr.Üyesi Süleyman İNCEEFE  
: Düzce Üniversitesi

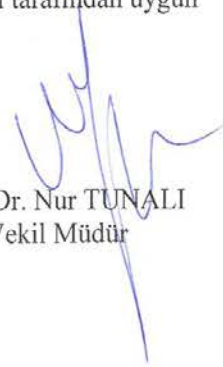


Jüri Üyesi : Prof.Mesruh SAVAŞ  
: Haliç Üniversitesi



Bu tez Enstitü Yönetim Kurulunca belirlenen yukarıdaki jüri üyeleri tarafından uygun görülmüş ve Enstitü Yönetim Kurulunun kararıyla kabul edilmiştir.

Prof.Dr. Nur TUNALI  
Vekil Müdür



# COMMEDIA DELL'ARTE ORTAOYUNU VE MODERNLEŞME

ORIJINALLIK RAPORU

% **16**

BENZERLİK ENDEKSI

% **14**

İNTERNET  
KAYNAKLARI

% **1**

YAYINLAR

% **7**

ÖĞRENCİ ÖDEVLER

## BİRİNCİL KAYNAKLAR

|   |                                                     |     |
|---|-----------------------------------------------------|-----|
| 1 | dergipark.gov.tr<br>İnternet Kaynağı                | %1  |
| 2 | www.rumelide.com<br>İnternet Kaynağı                | %1  |
| 3 | www.asosjournal.com<br>İnternet Kaynağı             | %1  |
| 4 | www.dagmedya.net<br>İnternet Kaynağı                | %1  |
| 5 | Submitted to Bahcesehir University<br>Öğrenci Ödevi | %1  |
| 6 | dergipark.ulakbim.gov.tr<br>İnternet Kaynağı        | %1  |
| 7 | dergiler.ankara.edu.tr<br>İnternet Kaynağı          | %1  |
| 8 | gozlemgazetesi.com<br>İnternet Kaynağı              | <%1 |
| 9 | www.tarihtarih.com<br>İnternet Kaynağı              | <%1 |

Prof. Dr. Nev. Nural Tokgözü  
Ul. Pınar.

24/06/2019

### TEZ ETİK BEYANI

Yüksek Lisans Tezi olarak sunduğum “Commedias dell’Arte Ortaoyunu Ve Modernleşme” başlıklı bu çalışmayı baştan sona kadar danışmanım Prof. A. Meral Tokgöz’ün sorumluluğunda tamamladığımı, verileri kendim topladığımı, başka kaynaklardan aldığım bilgileri metinde ve kaynakçada eksiksiz olarak gösterdiğimi, çalışma sürecinde bilimsel araştırma ve etik kurallara uygun olarak davrandığımı ve aksinin ortaya çıkması durumunda her türlü yasal sonucu kabul ettiğimi beyan ederim.

Engin Kut



## ÖNSÖZ ve TEŞEKKÜR

Geleneksel Türk Halk Tiyatrosu kollarından Ortaoyunu'nu deneyimlediğim ilk oyundan itibaren beni çok şaşırtmıştır. Oynarken oyuncuyu rahatlatması, seyircinin oyunun bir parçası olması belli bir mekana sıkışmadan koca meydanın oyun alanı olması ve belirlenmiş bir metne dayanmaması, oyuncuyu özgür bırakması hoşuma da gitmiştir. Farkındaysanız modern tiyatronun bugün geldiği noktayı anlatıyorum sanki, işte beni şaşırtan da buydu. Bu tür oyunun günümüz tiyatrosunu çok önceleri yakalamış olmasına rağmen neden artık oynanmıyor ve çok eski görülüyor olması da bana ayrıca şaşkınlık veren başka bir unsur oldu. Yıllar önce bir televizyon programında Ferhan Şensoy'un da Münir Özkul'dan devraldığı Ortaoyunu'nun ustalık beratı sayılan "Kavuk'u devredecek bir sanatçı bulamamasından yakınmasıyla ilgim daha da arttı. Bu merak ve şaşkınlık kafamın bir yerlerinde dururken Yüksek Lisans eğitimimin sonunda gereken tez çalışmasında yeniden ortaya çıktı ve Akademik düzeyde yeterince ilgi görmeyen Geleneksel Türk Tiyatrosunun özelinde Ortaoyunu üzerine çalışma fırsatı buldum. Farklı dinamikleri olmasına rağmen benzerlikleriyle dikkatimi çeken İtalyan Halk Tiyatrosu Commedia dell'Arte'nin doğuşundan bu güne gelişi süreci bana model oldu. Neden Commedia dell'Arte bu gün hala yaşarken bizim Halk Tiyatromuz Ortaoyunu yaşamıyor sorusuna cevap aradım ve bu cevabı Modernleşmenin içinde buldum sanırım. Haliç Üniversitesinin değerli hocalarına bu konuda bana gösterdikleri anlayış, yaptıkları destek ve yardımları için teşekkürü bir borç bilirim.

Bu tez çalışması sürecinde bana yol gösteren, yanımda olan, ayrıca bana özgür bir alan bırakan değerli danışman hocam Prof. A. Meral Tokgöz'e içten teşekkürlerimi sunarım. Değerli Jüri hocalarım Prof. Mesruh Savaş'a ve Dr. Öğr. Üyesi. Süleyman İnceefe'ye de çok teşekkür ederim. Tezimi oluşturken benimle bilgi, birikim ve görüşlerini paylaşan ve tezime katkıda bulunan değerli ağabeyim Ali Yaylı'ya ve değerli hocam Şükrü Türen'e ve değerli dostum Mehmet Usta'ya da çok teşekkür ederim. Bu süreçte beni destekleyen arkadaşlarıma ve son olarak tez çalışmamda bana sabır gösteren her zaman yanımda olan sevgili eşim Nesrin'e ve de biricik kızım Şevval'e teşekkür ederim.

İstanbul- 2019

Engin Kut

# İÇİNDEKİLER

Sayfa No.

|                                                   |    |
|---------------------------------------------------|----|
| TEZ ETİK BEYANI.....                              | i  |
| ÖNSÖZ.....                                        | ii |
| İÇİNDEKİLER.....                                  | 1  |
| ŞEKİLLER.....                                     | IV |
| ÖZET.....                                         | V  |
| ABSTRACT.....                                     | VI |
| 1. GİRİŞ.....                                     | 1  |
| 2. İTALYAN HALK TİYATROSU COMMEDIA DELL'ARTE..... | 4  |
| 2.1. Commedia dell'Arte'nin Tarihsel süreci.....  | 4  |
| 2.2. Commedia dell'Arte'nin Özellikleri.....      | 6  |
| 2.2.1. Yapısal Özellikler.....                    | 6  |
| 2.2.2. Öz ve Biçim.....                           | 7  |
| 2.2.3. Oyun Yerleri.....                          | 8  |
| 2.2.4. Aksesuar.....                              | 9  |
| 2.2.5. Commedia dell'Arte'de Maske.....           | 9  |
| 3. COMMEDIA DELL'ARTE TİPLERİ.....                | 11 |
| 3.1. Zanniler.....                                | 12 |
| 3.1.1. Arlecchino.....                            | 13 |
| 3.1.2. Brighella.....                             | 13 |
| 3.2. Yaşlı Adamlar.....                           | 14 |

|                                                       |           |
|-------------------------------------------------------|-----------|
| 3.2.1. Pantalone.....                                 | 14        |
| 3.2.2. İl Dottore.....                                | 15        |
| 3.3. Aşıklar.....                                     | 16        |
| 3.4. İl Capitano.....                                 | 17        |
| 3.5. Columbina.....                                   | 18        |
| 3.6. Diğer Maskeler.....                              | 19        |
| 3.6.1. Pedrolino.....                                 | 19        |
| 3.6.2. Pulcinella.....                                | 19        |
| 3.6.3. Scapino.....                                   | 20        |
| <b>4. GELENEKSEL TÜRK TİYATROSU ve ORTAOYUNU.....</b> | <b>21</b> |
| 4.1. Çengiler- Curcunabazlar- Köçekler.....           | 21        |
| 4.2. Hokkabaz.....                                    | 22        |
| 4.3. Meddah.....                                      | 22        |
| 4.4. Kukla.....                                       | 22        |
| 4.5. Karagöz.....                                     | 23        |
| 4.6. Tuluat Tiyatrosu.....                            | 23        |
| 4.7. Köy Seyirlik Oyunlar.....                        | 23        |
| 4.8. Ortaoyunu.....                                   | 23        |
| 4.8.1. Oyun Kişileri.....                             | 26        |
| 4.8.1.1. Pişekâr.....                                 | 26        |
| 4.8.1.2. Kavuklu.....                                 | 27        |
| 4.8.1.3. Diğer Oyun Kişileri.....                     | 28        |
| 4.8.1.3.1. Zenne.....                                 | 28        |
| 4.8.1.3.2. Arnavut.....                               | 29        |
| 4.8.1.3.3. Yahudi.....                                | 29        |
| 4.8.1.3.4. Çelebi.....                                | 29        |
| 4.8.1.3.5. Kavuklu Arkası.....                        | 29        |
| 4.8.1.3.6. Kayserili.....                             | 30        |
| 4.8.1.3.7. Anadolu.....                               | 30        |
| 4.8.1.3.8. Denyo.....                                 | 30        |
| 4.8.1.3.9. Kürt.....                                  | 30        |
| 4.8.1.3.10. Laz.....                                  | 30        |
| 4.8.1.3.11. Matiz(Sarhoş).....                        | 31        |
| 4.8.1.3.12. Rum/Frenk.....                            | 31        |
| 4.8.1.3.13. Arap.....                                 | 31        |
| 4.8.1.3.14. Külhanbeyi.....                           | 31        |
| 4.8.1.3.15. Tiryaki.....                              | 32        |



|                                                                                 |            |
|---------------------------------------------------------------------------------|------------|
| 4.8.1.3.16. Tatar.....                                                          | 32         |
| 4.8.1.3.17. Ermeni.....                                                         | 32         |
| <b>5. COMMEDIA DELL'ARTE ORTAOYUNU Ve MODERNLEŞME.....</b>                      | <b>33</b>  |
| 5.1. Commedia dell'Arte ve Ortaoyunu'nun Benzerlikleri.....                     | 33         |
| 5.2. Modernleşme.....                                                           | 35         |
| 5.3. Batı ve Modernite.....                                                     | 36         |
| 5.3.1. Batı'da Modernitenin Tiyatroya Yansıması.....                            | 37         |
| 5.3.1.1. Vsevolod Meyerhold.....                                                | 41         |
| 5.3.1.2. Edward Gordon Craig.....                                               | 44         |
| 5.3.1.3. Jacques Copeau.....                                                    | 46         |
| 5.3.1.4. Charles Dullin.....                                                    | 48         |
| 5.3.1.5. Jacques Lecoq.....                                                     | 50         |
| 5.3.1.6. Antonio Fava.....                                                      | 51         |
| 5.4. Osmanlı Toplumunda Modernleşme.....                                        | 52         |
| 5.4.1. Modernleşmenin Türk Tiyatrosuna Etkisi.....                              | 56         |
| 5.4.2. Türkiye'de Modern Batı Tiyatrosunun Kabulünü Kolaylaştıran Etkenler..... | 60         |
| 5.4.3. Ortaoyunu'nun Toplumu Eğitime ve Edebi Değeri.....                       | 62         |
| 5.4.4. Türk Tiyatrosunda Eğitim Meselesi.....                                   | 65         |
| 5.5. Ortaoyunu Modernleşebilir mi?.....                                         | 71         |
| 5.6. Commedia dell'Arte ve Ortaoyunu'nun Günümüzdeki Durumları.....             | 77         |
| <b>6. SONUÇ.....</b>                                                            | <b>82</b>  |
| <b>7. KAYNAKÇA.....</b>                                                         | <b>86</b>  |
| <b>8. EKLER.....</b>                                                            | <b>91</b>  |
| <b>9. ÖZGEÇMİŞ.....</b>                                                         | <b>104</b> |

## ŞEKİLLER LİSTESİ

Sayfa No.

|                                                      |    |
|------------------------------------------------------|----|
| Şekil 2.1. Bir Commedia dell'Arte oyunu grafik.....  | 4  |
| Şekil 3.1. Commedia dell'Arte karakterleri.....      | 11 |
| Şekil 3.2. Bir Zanni maskesi.....                    | 12 |
| Şekil 3.3. Arlecchino resmi .....                    | 13 |
| Şekil 3.4. Brighella resmi .....                     | 13 |
| Şekil 3.5. Pantalone maskesi resmi.....              | 14 |
| Şekil 3.6. İl Dottore maskesi resmi.....             | 15 |
| Şekil 3.7. Aşıklar .....                             | 16 |
| Şekil 3.8. IL Capitano resmi.....                    | 17 |
| Şekil 3.9. Colombina resmi.....                      | 18 |
| Şekil 3.10. Pedrolino resmi .....                    | 19 |
| Şekil 3.11. Pulcinella maske resmi.....              | 19 |
| Şekil 3.12. Scapino resmi.....                       | 20 |
| Şekil 4.1. Eski bir ortaoyunu meydanı resmi .....    | 25 |
| Şekil 4.2. Pişekâr Küçük İsmail resmi.....           | 26 |
| Şekil 4.3. Kavuklu İsmail Dümbüllü.....              | 27 |
| Şekil 5.1. Vsevolod Meyerhold resmi.....             | 41 |
| Şekil 5.2. Edward Gordon Graig resmi.....            | 44 |
| Şekil 5.3. Jacques Copeau resmi.....                 | 46 |
| Şekil 5.4. Charles Dullin resmi.....                 | 48 |
| Şekil 5.5. Jacques Lecoq resmi.....                  | 50 |
| Şekil 5.6. Antonio Fava resmi.....                   | 51 |
| Şekil 5.7. Commedia okulu logo resmi.....            | 78 |
| Şekil 5.8. Dell'Arte okulu logosu resmi.....         | 80 |
| Şekil 5.9. Dell'arte okulu bir çalışmadan resim..... | 80 |

## GENEL BİLGİLER

Adı ve Soyadı : Engin KUT  
Anasanat Dalı : Tiyatro Anasanat Dalı  
Programı : Tiyatro Yüksek Lisans Programı  
Tez Danışmanı : Prof. Meral TOKGÖZ  
Tez Türü ve Tarihi : Yüksek Lisans- Haziran 2019

### COMMEDIA DELL'ARTE ORTAOYUNU Ve MODERNLEŞME

#### ÖZET

Tezimizde, Geleneksel Türk Tiyatrosu ya da diğer söylemle Türk Halk Tiyatrosu Ortaoyunu'nun günümüzdeki varlığı sorgulanmış, çağdaş iki tiyatro türü Commedia dell'Arte'nin ve Ortaoyunu'nun birbirlerine benzerlikleri açısından yola çıkılmıştır. Pazar meydanında doğan ve zamanla değişip, gelişerek ama aslından tamamen kopmadan günümüze kadar hayatta kalmayı başaran Commedia dell'Arte'nin, araştırmalarla modern tiyatroya ve de oyunculuk sanatına yön veren önemli unsurlardan biri olduğu görülmüştür. Çağdaşlığı ve benzerliği göz önüne alındığında ise Tanzimat'tan başlayan toplumsal değişme sonrasında da Cumhuriyetin benimsediği kültür politikası ve Batı tarzı tiyatroyu model olarak olduğu gibi almak, günümüze kadar tiyatro sanatındaki baskın tarz olarak gelmiş ve Ortaoyunu, çağımız Türk tiyatrosuna yön vermek bir yana varlığını bile gösterememiştir. Gelenekler toplumun köklerini oluşturur, 21.yüzyılın sanat anlayışının, oyunculuk tekniklerinin farklılaşmasını ve gelişmesini sağlayan önemli sebeplerinden birisi de gelenekten beslenmek olduğuna göre, umuyoruz ki Ortaoyunu tekrar sahneye ışık yakacaktır.

**Anahtar Kelimeler:** Commedia dell'Arte, Halk Tiyatrosu, Geleneksel Türk Tiyatrosu, Ortaoyunu

## GENERAL KNOWLEDGE

Name-Surname : Engin KUT  
Field : Theatre  
Program : Drama MA (Thesis)  
Supervisor : Prof. Meral TOKGÖZ  
Degree Awarded- Date : Master-2019

### EXAMPLE OF COMMEDIA DELL'ARTE ORTAOYUNU And MODERNIZATION

#### ABSTRACT

In our thesis, the existence of Ortaoyunu, which is a part of Traditional Turkish Theatre, in other words Turkish Public Theatre, has been examined by considering the similarities between Commedia dell'Arte and Ortaoyunu that are two contemporary dramatic genres.

Commedia dell'Arte, which was formed in the market square and changed with time but has survived until the modern-day, has been considered to be one of the important factors that direct the modern theater and the art of acting.

Considering its modernity and similarity, social change which was started in Tanzimat reform era, the cultural policy adopted by Turkish Republic, and taking the Western-style theatre as a model have come to the art of the drama as a dominant style so far. On the other hand, Ortaoyunu has not been able to direct the Turkish Theatre of our time and what's more, it has not even shown its existence to the world.

Traditions form the roots of society. One of the most important reasons of the sense of art in 21st century, for differentiation and development of acting techniques is to be fed from our own traditions, and we hope that Ortaoyunu will light the stage again

**Key Words:** Commedia dell'Arte, Public Theater, Traditional Turkish Theater, Ortaoyunu

## 1.GİRİŞ

İnsanlık tarihi ile yaşıt olan oyun oynama, kendini metinli ya da metinsiz ifade etme, öğrenme, eğlenme gibi ihtiyaçlarını kendi içinden çıkardığı oyunlarla gidermeye çalışması günümüzde de hâlâ devam etmektedir. Çağları bulan bu zaman dilimi gelenekselleşmeyi doğurmuştur.

Yaratıcısı, oyuncusu ve izleyicisi halk olan metinsiz ve daha çok gülmece niteliği ağır basan geleneksel tiyatroya “Halk Tiyatrosu” denilmektedir. Halk Tiyatrosu, özü itibarıyla yaşama güler yüzle bakar, bir şeyleri düzeltmeye çalışmaz, yaşamı resmeden özgürlükçü tiyatrodur (Balay, 1995: 24- 25).

Antik Yunan’da tragedya ve komedyanın, 5. ve 10. yüzyıllar arasında Hint Tiyatrosunun, 9. ve 15. yüzyıllar arasında Japon tiyatrosunun, 13. ve 14. yüzyıllar arasında Çin tiyatrosunun ve 16. yüzyılda Commedia dell’Arte’nin, oluşumunda da benzer süreçler görülmektedir (Balay, 2010: 94). Buradaki örnekler, müzikli ve danslı anlatıdan, taklitle anlatıya kadar dramatik mahiyetteki anlatı formları, gösteri sanatlarıyla iç içe geçerek tiyatro tarihinin çok tanınan türlerini yaratmışlardır. Ancak bu türlerin hem genel mahiyeti, hem de biçimsel özellikleri birbirlerinden ve ortaoyunundan çok farklıdırlar. Bu türler, ortaya çıkışlarındaki tarihsel, kültürel ve toplumsal süreçlerle özgün niteliklerini oluşturmuşlardır. Bu türlerin, Ortaoyununa en çok benzeyeni olarak bilinen Commedia dell’Arte dahi farklı dinamiklerin ürünüdür (And, 1969: 244). Farklılıklarının yanında, yapısal ve tarih içindeki süreçlerinin benzerliklerinden yola çıkarak İtalyan Halk Tiyatrosu “Commedia dell’Arte” incelenerek, “Geleneksel Türk Tiyatrosu” nun bir kolu olan “Ortaoyunu”nun bugünkü durumu ortaya konmaya çalışılacaktır.

Ortaoyunu’nun bugünkü durumuna örnek olması açısından Commedia dell’Arte’nin tarih içerisindeki ortaya çıkış serüvenine, gelişimi sürecine ve günümüzdeki durumuna göz atmak gerekmektedir. Commedia dell’Arte, İtalyan Geleneksel Halk Tiyatrosuna verilen addır. Birçok kaynakta bu türün halk tuluat tiyatrosu olduğu bilgisi görülmektedir.

Kökeninin karnavallarda olduğu düşünölen, belirli bir kanavadan hareketle, doğaçlamaya dayalı halk tiyatrosu Commedia dell'Arte, 16. yüzyılda İtalya'da doğmuş ve kısa sürede Avrupa'ya yayılmıştır. İzleyiciyle iletişim halinde olan doğaçlama türü tiyatrolar mekân, yer ve zamana uygun değışikliklerle güncellenmeye müsait olmuşlardır. Avrupa'yı gezen Commedia dell'Arte toplulukları sayesinde kendine has bir anlatım dili olan bu tür, başka dillerde izleyicilere ulaşmış, evrensel bir dil oluşturmuştur. İtalya'da Rönesans etkisiyle doğuşundan itibaren tiyatroyu etkilemiştir. 16. ile 18. yüzyıl arası Commedia dell'Arte'nin en verimli dönemidir. Birçok oyuncu, yönetmen, araştırmacı, kuramcı tiyatro adamını etkileyerek de bugüne kadar gelmiştir.

Oysaki Geleneksel Türk Tiyatrosu'nun ve dolayısıyla Ortaoyunu'nun ne zaman ortaya çıktığına dair kesin bir bilgimiz bulunmamaktadır. 18. yüzyılın sonları ya da 19. yüzyılın başlarına doğru ortaya çıktığı kabul edilmektedir. Ortaoyunu'nun eskiliğı konusunda, araştırmacıların vardıkları sonuçlar, "sarih bir kaynak veya vesika bulunmaması cihetiyle", tahmini olmaktan ileri gidememiş ve çeşitli kanaatlerin çelişikliği içinde kalmıştır (Emeksiz, 2007: 3). Genellikle batıda yapılan araştırmalarda; Geleneksel Türk Tiyatrosu'nun, Commedia dell'Arte'den etkilenmiş olabileceğini vurgulamaktadır. İkisi arasındaki benzerlikler ve Türklerin ticaret yoluyla Venediklilerle ve Sefarat Yahudileriyle ilişkileri bu kanıya varmalarına neden olmuştur, diye düşünölmektedir.

Toplular yaşadıkları süre boyunca hep bir değışim içinde olmaktadır. Avrupa'da Rönesans ve Reform hareketleriyle meydana gelen modernite, Avrupa'nın siyasal alanda, toplumsal alanda, dini alanda ve sanatta değışmesini getirmiştir. Modern Batı toplumu, gücü ve cazibesiyle diğer topluları etkilemişler ve model alınmıştır.

Meydana gelen değışimler birden bire ya da kendi kendine olmamaktadır. Bütün değışimler bir olayın, olayların ya da başka kültürlerin, etkileri sonucu olmaktadır.

Tezimizde, Commedia dell'Arte'nin anlaşılması açısından bu oyun türünün ana unsurları. Tarihsel süreci, Yapısal Özellikleri, Öz ve Biçimi, Oyun Yerleri, Kullanılan Maske ve Aksesuarlar ile birlikte, oyunda kullanılan tipleriyle bu türün bir ekol olması ve Avrupa'nın modernleşmesi, modernleşmenin tiyatroya dolayısıyla

Commedia dell'Arte'ye etkisi süreci izlenecek ve bu türe modernleşme dokunuşlarıyla, önemli bazı oyun yazarları ve kuramcılardan kısaca bahsedilecektir.

Commedia dell'Arte'nin çağdaşı, Ortaoyunu perspektifinden bakılarak Geleneksel Türk Tiyatrosunun ana unsurları ele alınacak ve özellikle Ortaoyunu'nun yapısı, özellikleri, oyun tipleri incelenecek, Türk Toplumunun modernleşmesi ve bu modernleşmenin Türk tiyatrosuna etkisi araştırılacaktır. Bu iki türün çağımızdaki durumuna gelişi ve fakat Ortaoyunu'nun, bu süreç sonunda neden güncel bir tiyatro formu olarak gelişimine devam edememesi, varlığını sürdürememesi sorunsalına cevap aranacaktır. Bu konuya özel röportajlar da yapılması planlanmıştır.



## 2.İTALYAN HALK TİYATROSU COMMEDIA DELL'ARTE



Şekil 2.1. Bir Commedia dell'Arte oyunu grafik (Pinterest, 2018:

<https://commediadellarte.itch.io/>

### 2.1 Commedia dell'Arte'nin Tarihsel Süreci

Commedia dell'Arte'nin karşılığına bakıldığında sözcük anlamı “usta işi oyun” demektir. Tercümelerde deyim olarak “ sanatçıların komedisi anlamına da gelmektedir. Dönem itibariyle sarayla sınırlı kalan komedy ve tragedyalara karşın bir “halk hareketi” olarak da yorumlayabileceğimiz Commedia Dell'arte, halkın kendi tiyatrosu olarak önem kazanmaktadır (Cinisli, 2015: 316). Gerald Kahan, Commedia dell'Arte deyiminin çevirisinin zor olduğunu söyler. Bu deyimın yaklaşık olarak “sanatçıların komedisi” anlamına geldiğini, bir yandan da amatörlerin değil, profesyonellerin gösterilerini ifade ettiğini belirtir. 16.yüzyıl İtalyan halk tiyatrosunun gelenekselleşmiş bir biçimidir. Commedia dell'Arte 16. yüzyılda İtalya'da doğmuş ve 200 yüzyıl kadar Avrupa'da egemenliği devam etmiştir.



Commedia dell'Arte'nin başka isimlerle de anıldığı olmuştur. Kendi özelliklerini gösteren isimlerle anılmıştır. Örneğin; Doğaçlamaya dayalı komedi (Commedia dell'Arte all'improvviso), Zanni'lerin Komedi (Commedia di Zanni), Doğaçlama komedi (Commedia Improvviso), Maskelerin komedi (Commedia alla Maschera) (Fava, 2004: 39). Bu oyun tarzı için profesyonel oyuncular ve gruplar tarafından daha özgün isimler kullanma eğilimindeydiler: Zanniler komedi (Commedia degli Zanni), Metinsiz komedi (Commedia a soggetto), İtalyan usulu komedi (Commedia all'italiana) veya Paralı komedi (Commedia mercenaria) (Rudlin, 2000: 24). Commedia dell'Arte'nin İtalya'daki en önemli temsilcilerinden Carlo Goldoni ise doğaçlama ve maskeli komedi oyununu yazılı komediden ayrı tutmuş ve Commedia dell'Arte ifadesini kullanmıştır.

“Arte komiklerinin, ilk kumpanyalarının 1500'lü yılların ortalarında oluştuğunun, 'doğaçlama', maske ve hayal gücü üzerine kurulu tiyatrolarının tüm Avrupa'ya hâkim olduğunun altını çizmek gerekir” (Antonucci, 1995:37).

Dario Fo'ya göre; Commedia dell'Arte isminin konması sanatsal bir süreç yoktur, “profesyonellerin birliği” anlamını da içeren bu isim, aslen sosyal bir olgudur (Rudlin, 2000: 24-25). Bir nevi, komedyenlerin kendilerini koruması ve saygınlıklarını ve kalitelerini korumak için oluşturulan bir birlik; bir sendika gibidir. Bilinen ilk iş sözleşmesi de 1546 senesinde yapılmıştır. Bu sözleşmenin tarihi Commedia dell'Arte'nin doğuşu ile ilgili bir ipucu sayılmaktadır.

Bununla birlikte, Commedia gösterisine benzeyen ilk örnek Commedia Erudite tarafından 1568 senesinde yapılan bir gösteridir (Rudlin, 2000: 26). Commedia dell'Arte ile Commedia Erudita arasında birçok etkileşim gerçekleşmiştir. Commedia oyuncularını Commedia dell'Arte için âşık rollerini geliştirirken, Roma Komedi'lerinden yararlanan Erudite'nin repertuarından faydalandıkları olmuştur. Halkın tiyatrosu olan Commedia dell'Arte doğaçlama oyunlardır ve meydanlarda oynanmakta iken amatörler (Dilettanti) tarafından maskesiz ve metin kullanan, kapalı mekânda sergilenen ve daha ziyade soylularca desteklenen “Commedia Erudite”yi ayırt etmek gerekir (Boal, 1990: 23) Arte sözcüğü bu sebeple yalnızca sanat açısından değil, aynı zamanda oyunların hitap ettiği sınıfı da göstermekteydi.

Brockett'in ifadesiyle Commedia dell'Arte doğduğu İtalya'da ikinci evi kabul edilen Fransa'da ve birçok ülkede yazarları, yönetmenleri ve oyuncularını etkilemiştir. Commedia dell'Arte, etkinliğini 1775 yılına kadar sürmekle birlikte 1650'den önceki itibarını bir daha asla kazanamamıştır. (Brockett, 2000: 164)

Commedia dell'Arte'nin üç dönemde ele alınmaktadır. Yaklaşık olarak 1565-1637 yılları "Büyük Topluluklar Dönemi" olarak bilinir. Sözü geçen dönem I Gelosi, I Confidenti, I Uniti, I Accesi, I Fedeli gibi ünlü toplulukların dönemidir. 1637-1700 yılları arasındaki ikinci dönem "Toplulukların Etkilerini Yayıma Dönemi" olarak adlandırılan, Commedia dell'Arte geleneğinin merkezi Parma, Modena ve Paris olur 1700 ile 1765 yılları arasına üçüncü dönem ise "Toplulukların Yazılı Metne Geçme Dönemleri" olarak anılır (Nutku, 1995: 79- 81).

## **2.2. Commedia dell'Artenin Özellikleri**

Genel olarak Commedia dell'Arte açık alanda, sokakta, özel ve ünlü alanlarda (*Venedik-San Marco alanı*) sahne kuruluyor, ışık; doğal güneş ışığı, alanın süslü duvarlarına renk katıyor. İmtiyazlı kişiler için sahneye yakın yerlere sıralar konuluyor. Halk sıraların arkasında ayakta yer alıyor. Arka tarafta ise satıcılar. Dekor; sahnenin gerisindeki boyalı panolar. Gerekirse iskemle kullanılabiliyor. Kostümler; çok renkli ve göz alıcı çok çeşitli. Oyuncuların gülünç olanları maske takıyor. Ağız kısmı açıkta, daha çok yarım maskeler kullanılıyor. Ciddi tipler, âşıklar ve kadınlar maske kullanmıyor. Oyuncular için bir perde var. Bu perdenin arkasını bir nevi kulis olarak kullanıyorlar. Oyunun en komik tipleri uşaklar hile ve kurnazlıkla daimi parasızlık içindeki uşaklar, âşıkların mutlu sona ulaşmalarına yardımcı olsalar da genellikle, para peşindedirler. Cambazlık, jonglörlik, türlü işlevleri vardır. Commedia dell'Arte'yi daha iyi kavramak açısından yapısal, öz ve biçim, oyun yerleri ve de aksesuarlar açısından kısaca incelemekte fayda var.

### **2.2.1. Yapısal Özellikler**

Ustalık gerektiren Commedia dell'Arte, doğaçlamaya dayalı bir gösteridir. Oyuncuları, yazılı metne bağımlı olarak oynayan diğer oyuncularından daha farklı bir ustalığa sahiptirler. Doğaçlama Commedia Dell'arte'yi tanımlayan en karakteristik özelliği olarak bilinmektedir. Oyuncular, oyuncu kimliklerinin yanında yazar kimliği

ile de sahnededirler ve bunu o anda yaparak sanatlarındaki ustalıklarını göstermektedirler bu çok yönlülüklerini de gösterir.

Oyuncular sahne girişinde yer alan taslakları okuyarak sahneye çıkar ve sonra kendi ustalıklarıyla ile doğaçlayarak yeteneklerini gösterirlerdi. Genellikle oyunculara sataşarak laf atan seyircilerle karşı karşıya kalan Arte oyuncusu bunlara karşı hazırlıklı olmak zorundaydı. Commedia Dell'arte oyuncusu için oynanan oyun her seferinde yeni bir oyundur. Seyirci katkısıyla oyuncular oyunu daha eğlenceli bir şekle getiriyorlardı. “İtalyan oyuncusu hiçbir şeyi ezberlemez. Herkes ezber yapabilir ve ezberlediğini sahnede tekrar edebilir, ama bu İtalyan oyuncusunun yaptığından oldukça farklıdır” (Karaboğa – Özçıtak, 1994: 227).

Commedia dell'Arte için önemli olan doğaçlamaya karşı bazı eleştiriler de olmuştur, bütün metnin doğaçlama olamayacağı söylenmiştir. Buna karşılık Brocket söyledikleri önemlidir. Oyuncuların genellikle aynı tipi canlandırması oyunun tamamen doğaçlama olmadığına dair bir düşünceyi de doğurmuştur, sürekli aynı rolü oynarken seyircilerin beğendiğini belli eden tepkiler bazı bölümlerin sabitlemesine sebep olmaktadır. Sahne sonlarında Genç Âşıkların, edebi eserlerden veya şiirlerden alıntıların yazılı olduğu defterlerin ellerinde durması bu düşünceyi destekleyen örneklerdendir. Ama oyuncunu bazı sabit replikleri olsa da karşısındaki oyuncunun ne diyeceğini tam anlamıyla bilmesi mümkün olmamaktadır. Doğaçlamanın temelini oluşturan tam da bu durumdur. (Brocket, 2000: 160-161).

### 2.2.2. Öz ve Biçim

Commedia dell'Arte'de Antik Roma komedyası (Plautus) ile Rönesans edebi komedyası olan Commedia erudita, akrobasi ve soytarı (saltimbanchi) sözsüz oyunları bir araya gelmiştir. Önemli olan konuda özgünlük değil, zaten bilinen bir olayın biçimsel çeşitlemesidir. (Karaboğa – Özçıtak, 1994: 228). Commedia Dell'arte tiyatrosu sözsüz oyunları “Lazzi” (Sözsüz, güldürücü ve tipik hareketler) ustaca ve zekice tasarlanmaktadır. Güldürüye dayalı, kendiliğinden oluşan halk tiplerleri, Commedia dell'Arte'nin özelliğinden kaynaklanmaktadır. Öz ve biçimi daha net anlayabilmek için burada Özdemir Nutku'nun söylediklerine bir bakmak gerekmektedir, Nutku'nun tespitine göre:

Yalın bir yükseltiden ibaret olan sahnenin dekoru arka düzeydeki boyalı panolarla süsleniyor. Dekor bu kadar. Gerektiği zaman iskemleler getiriliyor. Ama genel olarak sahnede bin bir hünerle pişmiş oyuncular var. Oyuncuların kostümleri göz alıcı ve çok çeşitli. Oyuncuların gülünç olanları ağızı açıkta bırakan maske takıyorlar. Hâlbuki Âşıklar maskesiz; coşkun, pırıl pırıl gözleriyle genç erkekler ve baygın bakışlı, cilveli genç kızlar. Halk, yüzünde ilgi ve hiç eksilmeyen gülümsemeyle, heyecanla izlemekte. Oyuncular bir perdenin arkasından çıkıyorlar ve sahnedeki görevleri bitince onlar için ayrılmış yere gidip oturuyorlar. Oyunun en komik tipleri uşaklar. Yapmadıkları şey yok, öyle hünerleri var ki dilini yutar insan. Cambazlık onlarda, gözbağcılığı onlarda, jonglörlük onlarda. (Nutku, 1993:143).

O dönem itibariyle saray tiyatrolarına (tragedya ve komedy) karşın bir “halk hareketi” olarak ortaya çıkan denilebilecek Commedia Dell’arte, halkın kendi tiyatrosu olarak önemlidir. Oyuncular kendilerine bir tip seçiyor işliyor ve bunun üzerine senaryolar yazıyordu. Usta bir oyuncu olan Andrea Calmo, yaşlı ve cimri bir Venedikli zengini kendisine tip olarak seçmişti. Onun bu tipi Pantalone’dır. Zamanla artan tiplerle zenginleşmiştir. Oyundaki doğaçlamaların iskeletini bu tiplerle belirlemektedir. Commedia Dell’arte’nin karakterleri alışla gelmiş tiplerden farklıydı. Commedia Dell’arte karakterlerinin isimleri, şiveleri, kostüm ve maskeleri oynanan oyuna göre değişmez.

### 2.2.3. Oyun Yerleri

Commedia Dell’arte oyuncularının pazarlarda, kalabalık yerlerde açık alanlarda, birden bire gürültülü seslerle kalabalığın ilgisini uyandırıp bir nevi ön oyun oynayarak, etraftan görünebilecek, ortalama bir insanın göğüs hizasında bir yükselti üzerinde, bu günkü çerçeve sahne mantığına yakın yerlerde oynadıklarını kaynaklardan öğreniyoruz. Havanın elverişsiz olduğu zamanlarda kapatan tenteler kullanılmaktaydı. Commedia Dell’arte çeşitli edebi ve sanatsal geleneklerin bir bileşimi niteliğindedir. İzleyenler oyunu üç kısımdan izler. Ortalama 100-140 cm yüksekliğindeki bu platformların gerisinde kulis niyetine kullanılan bir perde asılırdı. Bu perdeler 200-230 cm yüksekliğindedir. Bu perdeler bazen oyuna dekor anlamında yardımcı olması için de kullanılırdı (Cinisli, 2015: 317). Commedia dell’Arte’nin kökeninde tek kişilik farslar olduğu söylenmektedir. Oyuncular Güney İtalya’daki

karnavallara giderek bir Zanni tipi içinde oynadıkları farsların, antik dönem “*Atellan Farsları*” ile benzeştiği düşünülür (Çalışlar,1995:126). Karnavallar Commedia dell’Arte’nin gelişiminde etkili olmuşlardır.

#### 2.2.4. Aksesuar

Commedia Dell’arte oyunlarında en azından başlangıçta dekor yerine daha çok aksesuarlar kullanılırdı. Kullanılan bu aksesuarlar oyunun konusuna göre belirlenirdi. Zaten oyunlar belli bir yerde oynanmıyordu ve gezici oldukları için dekor yerine aksesuar daha pratikti. Kullanılan parça aksesuarlar “robe per la Commedia” (komedi gerçekleri; giysi ve aksesuar) olarak isimlendirilirdi (Rudlin, 2000:78). Oyunlardaki aksesuarlar oyunun konusuna göre değişmek kaydıyla kılıç, kama gibi dövüş aletleri, asker miğferi, sopalar, suyla dolu kovalar, pelerinler, çeşitli kitap, mektup desteleri, büyük seyahat çantalarını sayabiliriz örnek olarak sayabiliriz. Mekânın neresi olduğunu belirten tabelalar kullanılırdı. Bu tabela ve aksesuarlar değil gerçekçi olmalıydı. Hayali birisiyle döğüş edilirken kılıç yoktur fakat iki oyuncu varsa kavgada, aksesuar gerçek kılıç olmalı.

#### 2.2.5. Commedia dell’Arte’de Maske

Commedia dell’Arte’de maske çok önemlidir, herhangi bir varlığı olmayan maske bu oyunlarda karakterler olmuşlardır. Maskesiz karakterler de, Âşıklar gibi, birer maske sayılırlar. Commedia’da oyuncu maskesini takınca artık kimliğinden çıkar, bambaşka bir kimliğe bürünür. Maskelerle ortaya çıkan yeni kişilik gerçeğe uygunluk taşımaz. Bu sebeple, Commedia dell’Arte’de davranış komedisi ve ya psikolojik realizm özellikleri aramak boşunadır. Maskeler yansıttıkları karakterlerle sınırlıdır. Oyuncu maskesinin kimliği ile oyununu ve karakterinin fiziksel hareket düzenini sergiler ve bunu yapabilmek için uzun yıllar çalışmak zorundadır. Kostümler de yine karakterin hikâyesine göre şekil almaktadır. Kostümler maskelere gelişi güzel verilmiş giysiler değildir, hepsinin belli bir hikâyesi vardır. “Cimri bir doktorun uşağı, Bergamo’lu aptal Arlecchino, artık kumaş parçalarından değişik renklerde, bir kıyafet giymeye mecburdur (Rudlin, 2000, s. 47).

Oyuncu maskeyi taktığında onunda bütünleşir mimikleri ve sesiyle adeta o maskeye dönüşür. Ona boyun eğmelidir, sesinden, mimiklerine, tüm bedeniyle ona dönüşmelidir. Oyuncu gösteriden sonra maskeyi çıkardığında sanki yüzünde hala o

maske varmış gibi görünmelidir. Maskenin kullanımının zor ve yıpratıcı olduğunu Dario Fo'ya göre:

Öncelikle maske takmak, bir oyuncu için maskenin kullanımından daha çok hem görüş alanını hem de akustik - vokal sistemini kısıtlamasından dolayı endişeye neden olur. Kendi sesiniz size şarkı söylüyormuş gibi gelir; sizi sersemletir, kulaklarınızda çınlar. Nefes alışınızı, bu durumun üstesinden gelene kadar kontrol edemezsiniz. Maske bir yük haline gelir, kolayca bir işkenceye dönüşür. İlk neden budur. Efsanevi, neredeyse sihirli olan ikinci bir neden daha vardır. Maskenizi çıkardığınızda tuhaf bir duygu size acı verir, en azından benim tepkim öyledir; yüzümün bir kısmının maskeye yapışıp kalacağı ya da yüzümün maskeyle birlikte çıkacağı korkusudur bu. İki ya da üç saat boyunca maskeyi yüzünüzde taşıdıktan sonra onu çıkardığınızda kendi kendinizi yok ettiğiniz duygusuna kapılırsınız (Rudlin, 2000: 49).



### 3. COMMEDIA DELL'ARTE TIPLERİ

İtalyan halk tiyatrosunun önemli özelliklerinde birisi de kalıp tiplerdir. Commedia dell'Arte'nin temel tipleri komik olan tiplerdir. Ciddi tipler maskesiz, komikler ise yüzü tamamen örtmeyen, mimiklerin belirgin görünmesine olanak veren maskelerdir (Karaboğa- Özçıtak, 1994: 235) Commedia dell'Arte'nin maskeleri: Yaşlılar (Vecchi), Hizmetçiler (Servi), Aşıklar (Innamorati) ve Savaşçılar (Capitani) olmak üzere dört arketip üzerine kuruludur. (Fava, 2004: 129) Çalışmanın bu aşamasında Commedia dell'Arte tiplerini kısaca tanıtmak faydalı olacaktır.



Şekil 3.1. Commedia dell'Arte karakterleri (Pinterest, 2018:

<https://tr.pinterest.com/pin/205617539206767724/>

### 3.1. Zanniler

Sandalın içine atlayan kediler gibi çevik bir şekilde çantalarını, paketlerinizi, eşya ve yüklerinizi taşırlar (Rudlin, 2000: 84). Zanni kabadır ve görgüden yoksundur, hizmetçi grubunu kapsamaktadır. Pedrolino, Arlecchino, Brighella gibi ismi olan bir maske de olabilmektedir (Suner, 2007: 150). Zanni, variyeti olmayan bir köylü göçmen bir işçidir.



Şekil 3.2. Bir Zanni maskesi (Pinterest, 2018:

<https://tr.pinterest.com/pin/529595237401269388/>

Zanni, oyunlarda olmazsa olmaz bir maskedir. Hikâyede çatışmayı yaratan işleri karıştıran aptal, beceriksiz (Örn. Arlecchino, Pulcinella, Mazzettino ve Truffaldino) ve toparlayan cin fikir, kurnaz ( Örn. Brighella, Fritellino, Beltrame) olan en az iki Zanni olur (Rudlin, 2000: 87). Commedia dell'Arte'de tipler dans eder gibi estetik yürüyüşler sergilerler. Zanni'nin kullandığı yürüyüşler diğer tiplerce değişik şekillerde kullanılmaktadır. Çalışmanın amacına hizmet etmesi açısından yürüyüşlerden bahsedilse de uzun uzun anlatmadan başlıklar haline kısaca görmekte fayda olacaktır. Bu yürüyüşler altı farklı şekildedir: a) Büyük Zanni Yürüyüşü b) Küçük Zanni Yürüyüşü. c) Kibirli Zanni Yürüyüşü d) Asker Zanni Yürüyüşü, e) Koşan Zanni Yürüyüşü, f) Coşkulu Zanni Yürüyüşü.

Zanni'nin sesi yüksektir, bir pazar yerinde kendini duyurmaya çalışan biri gibi kalın ve cızırdayan bir ses çıkarır (Suner, 2007: 151). Zanniler, büyük ve sarkık un çuvalından yapılan bir kostüm giyerler. Maskenin burnu uzunluğunca karaktersizliği de büyür.



### 3.1.1. Arlecchino



Şekil 3.3. Arlecchino resmi (Pinterest, 2018:  
[https://www.cartaalta.com/venetian\\_masks/products-175/arlecchino.html](https://www.cartaalta.com/venetian_masks/products-175/arlecchino.html)

Arlecchino “*Küçük Şeytan*” anlamına gelmektedir. Bu adın nereden geldiğiyle ilgili çok uç fikirler vardır. Mesela harle veya herle adındaki renkli bir kuştan ismini almış olduğu ya da Fransızcada soytarı anlamına gelen “harlequin” sözcüğünden geldiği de söylenmektedir. Antonio Fava ise, Arlecchino’nun yaratıcısı Tristano Martinelli’nin tamamen zekasının ürünü olduğunu söylemektedir (Fava, Aktaran: Demirkıran, 2018). 16.yüzyıl sonlarında Fransa’da, Raccolti kumpanyasından Montava’lı Tristano Martinelli tarafından yaratılmıştır. Yukarıda söz edildiği gibi; Arlecchino olan bir Zanni’dir “Arlecchino” isminin nereden geldiği ile ilgili birçok yorum vardır. Baklava desenli kırmızı, yeşil, kahverengi ve sarı renklerden yamalı ceket ve pantolondur. Aksesuar olarak hep yanında taşıdığı, batocchio adı verilen sopasıdır. Ağır eşyalar taşıdığından, onun da sırtı kamburdur, yürürken dans eder gibidir. Aptal görünse de oldukça kurnazdır. Akıllı daha çok entrikalar planlamaya yarar, ancak şanssızdır.

### 3.1.2. Brighella



Şekil 3.4. Brighella maskesi resmi (<https://www.commediadellarte.co.nz> 2018:  
<http://dbs.csoft.net/www.commediadellarte.co.nz/brighella.html>

Rahatsız edici karakterlerden biri, aldatmacalar peşinde koşar olanlardan hiç pişmanlık duymaz. Yalancıdır ve yaptıklarını saklamaz. Entrika neredeyse, bir sır açığa serilecekse Brighella oradadır. Brighella'nın gitarı ve hançeri vardır. Maskesi, çengelli bir burun, etli yanaklar ve büyük kaşlar ile vurgulanmış, rengi açılmış, irite edici ifadesiyle tuhaf bir maskedir. Antonio Fava, Brighella maskesi için şöyle bir ifade kullanır: "Maskenin görünüşünde insanca bir şeyler var. Maske, ilk bakışta pozitif bir karakter gibi görünür, fakat bu görünüşün altından Brighella'nın şeytani, gizemli ve dürüst olmayan kişiliği ortaya çıkar" (Rudlin, 2000, s. 104). Karakter genellikle şehir dışından Bergamo'dandır ve yerel aksan ile konuşur. O, genel Zanni'den evrilmiştir.

## 3.2. Yaşlı Adamlar

### 3.2.1. Pantalone



Şekil 3.5. Pantalone maskesi resmi (Pantalone2018:

<https://www.maskmuseum.org/mask/commedia-pantalone/>)

Pantolone, "Il Magnifico" ismiyle de bilinir ve Commedia dell'Arte'de listenin üst sıralarında bulunur. Önemli bir tiptir ve oyunların konularına göre rolü de değişir. Sıkı bir pantolon, kırmızı çorap, sarı terlik, dar ve kısa bir ceket ve geniş kolu cübbesi vardır. Genellikle kırmızı ağırlıklı giyse de cübbesi siyah olabilmektedir. (Goldoni, 1814: 55). Kanca burunlu yarım bir maske takar, kaşları oldukça kalıncadır, gözaltı torbaları vardır (Fo, 1991: 67). Para demek Pantalone demektir. Parayı ve insanları yönetir fakat cimridir buna rağmen gösteriş meraklısıdır da.

Pantalone küçük zanni yürüyüşünü kullanmaktadır. Yaşlı, kambur vücut formu yürüyüşünü kısıtlar ve yavaş bir ritimde yürümektedir. Bu yürüyüş oyuncuya yardımcı olmaktadır (Rudlin, 2000: 114). Korku ve heyecan duyduğunda bu hareket formu komiği çıkarmakta avantajlıdır.

Pantalone gürültülü ve ince bir sesle konuşur. Yaşlığı onu yavaşlatsa da başı ve elleri sürekli hareket halindedir. Kötü bir haber aldığında ise birden düşerek sırt üstü yere yatmaktadır. Sonra ters dönmüş bir böcek gibi kıvrınmaktadır (Rudlin, 2000: 114).

### 3.2.2. İl Dottore



Şekil 3.6. İl Dottore maskesi resmi (Strangefacemask: 2018  
<https://strangefacemasks.com/product/leather-dottore-mask/>)

Adı Dottore Gratiano'dur. Bu adın kendisini Lus Burchiello Gratia diye tanıtan ve Gratiano delle Celtiche'yi örnek alan Luzio Burchiello tarafından konulduğu söylenmektedir (Winifred, 1964: 7-8).

Akılcı biri değildir, çok yemek yer ve alkole düşkündür, hep sızlanır ve cimridir, cimriliği parasızlıktandır. İnsanların rahatsız olduğu şakalar yapar ve onları dinlemez, kabadır, ukaladır (Rudlin, 2000: 114). İl Dottore, Rudlin tarafından şu şekilde aktarılmaktadır:

İl Dottore çoğunlukla Aşıklar'dan birinin babasıdır. Pantalone'nin komşusu, arkadaşı ve rakibidir. Pantalone'nin kanatları altında bir asalak gibi yaşamaktadır. Pedrolino'nun efendisidir; ancak ona hep kötü davranmaktadır. Çünkü yaratıcılığın ve zekasının düşmanıdır. Seyirciye elinde bir metin varken hitap etmektedir. Aslında bu konuşmaları diğer maskelerin nefes almasını sağlamaktadır; ancak bu konuşmalar bazen o kadar uzamaktadır ki diğer maskeleri onu taşıyarak sahneden çıkarmaktadır (Rudlin, 2000: 122).

Bologna'lı bilginleri eleştirir İl Dottore, onlar gibi giyinir. Siyah resmi bir giysi giyer. Siyah bir palto, ceket, pantolon, çorap ve takke giyer. Elinde beyaz bir mendili vardır. Yarım bir maske takarak yanaklarını dışarıda bırakır ve onun alkolden kızarmış yanaklarını gösterir. Ufak adımlarla sekiz çizerek yürür ve sahnede bir şey

düşünürken eğilir, küçülür, çözüm bulduğunda tekrar dikilir. S ve Ş harflarına vurgulu konuşması vardır, konuşurken yemek yer, çok hareket etmese de monologlarında ellerini kollarını çok sallayarak kullanır, kalın seslidir. (Suner, 2007: 152)

### 3.3. Âşıklar



Şekil 3.7. Aşıklar resmi (Pinterest 2018:  
<https://tr.pinterest.com/pin/358036239106657501/>)

İnnamorati anlamına gelen Aşıklar genellikle aşk öykülerini anlatır. Gençtirler, nasıl göründüklerine ve modaya önem verirler. Kadınların ellerinde yaelpaze, erkeklerin ise beyaz mendil bulunur. Maske takmazlar fakat ağır makyaj yaparlar, oyuncular yaşlandıkça makyajın dozu da artar. Karakterler her zaman kıskançtırlar. Çok zariftirler, yumuşak bir ses tonuyla konuşurlar. Kibirli ve üstten bakan tavırları vardır. Aşıklar sahnede yürüyormez adeta süzülürler sanki bale yapar gibidirler (Rudlin, 2000: 128). Aşıklar, Zanni'lerden yardım istemedikleri sürece sadece kendileriyle ilgilenmektedirler. Zanni'lerin sahnede olmalarına önemli bir sebeptirler. Seyirciler tarafından izlendiklerini bilir ona göre davranırlar (Rudlin, 2000: 130). Bazen seyircilerden birilerine laf atarak, seyirciyle flörtleşmektedirler.

Aşıklar sahnede bir şeye odaklandıkları zaman yan yan yürür ve ona ulaşmaya çalışırlar. Âşıkların yürümeleri zor olduğundan dolayı onları sahnede hareket ederken görmek neredeyse imkânsızdır. Aşıklar çok nadiren bir kişiye veya bir şeye temas ederler. Temasları halinde abartılı tepkiler verirler(Fava, Aktaran: Demirkıran, 2018).

Kadın Âşıklar; Isabella, Aurelia ve Vittoria, Angelica, Lavinia, erkek âşıklar ise; Silvio, Florindo, Orazio, Lelio, Aurelio, Ottavio dur gibi isimleri bulunmaktadır (Rudlin, 2000: 127).

### 3.4. Il Capitano



Şekil 3.8. IL Capitano resmi (Pinterest 2018:  
<https://tr.pinterest.com/pin/485544403547153989/>)

O iddialı ama korkak bir askeri adamın prototipidir. Commedia karakterlerinin en eskilerinden biri, aslen 16ncı yüzyıl İtalya'sını işgal eden İspanyol ve Fransız paralı askerlerinden bir parodiydi. Kendisine Capitano denmesini ister hâlbuki artık bir yüzbaşı değildir, staüsünü yüksek gösterme peşindedir. Çocuksudur ve hayal dünyası geniştir. Yalnızlığı sever. Oyunlarda oraya dışarıdan gelmiş olur ve tanınmamasını kullanarak üstünlük taslar. Genel olarak dört çeşit İl Capitano vardır:

1. Politik (Eğer saldırı altındaysa, saldıran tarafla hemşeri çıkmaya çalışır.)
2. Ödle
3. Cesur
4. Ve kendisinin yakışıklı olduğuna inanan, kadınlara bir armağan olduğunu zanneden Il Cavalier. Maske takmaz (Âşıklar içinde sayılmaktadır.) (Suner, 2007: 153).

Maskesi uzun burunludur. Kılıcını ustaca kullanır, sahnede ayaklarını genişçe açar ve olabildiğince yer kaplamaya çalışır. Maskesi olmadığı için mimik ve jestlerini olabildiğince abartır ve seyirciyi etkilemeye çalışmaktadır (Rudlin, 2000: 145). Borazan gibi kalın bir konuşması vardır, korkunca sesi incilir. Capitano da zanniler

gibi özel yürüyüşler sergiler: a) Dağ Yürüyüşü, b) Gezinerek Yürüme c) Göğüs ile Yürüme d) Koşması

### 3.5. Columbina



Şekil 3.9. Columbina resmi (<https://www.commediadellarte.co.nz> 2018: <http://dbs.csoft.net/www.commediadellarte.co.nz/columbina.html>)

Öteki Zanniler gibi olumsuz bir yönü yoktur. Bakımlı, temizdir, zengin olma peşinde değildir. Zor durumdaki Âşıkların yanındadır, iyi yüreklidir; kitap okumayı sever çünkü okuma yazması vardır; şarkı söyleyip dans eder ve herkesi etkileme yeteneği vardır. Columbina, başlangıçta bir sirk sanatçısı gibi güçlü 17.yüzyıl sonlarında ve 18.yüzyılda minyon ve güzeldir (Rudlin, 2000: 151,152). Arlecchino'ya

aşıktır. Tek kadın Zannidir. Kostümleri oldukça renklidir. Maske kullanmaz, iyi bir makyajı vardır. Elinde genellikle bir sepeti bulunmaktadır. Birden çok Sesi tizdir, birçok lehçeyi bir arada kullanarak konuşabilir.

### 3.6. Diğer Maskeler

Yukarıda Commedia dell'Arte maskelerinden başka yine önemli birçok karakterler de vardır, bunlardan bazılarını da aşağıya aldık, bunlar:

#### 3.6.1. Pedrolino



Şekil 3.10. Pedrolino resmi ( Pinterest, 2018:  
<https://tr.pinterest.com/pin/10062799145609712/>)

Giovanni Pellesini tarafından geliştirilen bir tiptir, maske takmaz ve ifadelerini daha iyi vermek adına suratını beyaza boyar, ince sesli ve melodili bir konuşması vardır, üzerine büyük gelen bir kostüm giyer, bir çocuğu andırır (Rudlin, 2000: 159-160). Ahırda hayvanlarla beraber uyuyan en küçük erkek çocuktur. Pedrolino kendisine eziyet etmeyi sever, yalnızdır. Çektiği acı göstermez, kimseye zarar vermez, kendini yer. Korkak bir karakterdir ve bu aşırı korkaklığı yüzünden alay konusu olur. Kendisiyle alay edilmesine rağmen sahnede ciddiyetini ve duruşunu asla bozmaz. Commedia dell'Arte'de en alt sıralardadır.

#### 3.6.2. Pulcinella



Şekil 3.11. Pulcinella maske resmi (Maskworld, 2018:  
<https://www.maskworld.com/english/products/masks/venetian-masks--100/zanni--1005/--VM0181>)



Diğer bir tanesi de Pulcinella, halkın alt kesimini temsil edebileceği gibi üst kesimini de temsil etmektedir. Küçük tavuk anlamına gelen bu maske Silvio Fionilli tarafından geliştirilmiştir. Pulcinella toplumun sosyal ve kültürel şartlarının meydana getirdiği etkiler neticesinde ortaya çıkmıştır. Birçok ülkede değişik isimler alarak varolmuştur. Almanya’da “Hanswurst”, Hollanda’da “Toneelgek”, Avusturyada “Kasperle”, Fransa’da “Polichinelle”, İngiltere’de “Punc” ve Türkiye’de de “Karagöz” adlarını almıştır (Rudlin, 2000: 163). Gagaya andıran, siyah veya kahverengi bir maskesi vardır, bol bir pantolon, uzun beyaz bir gömlek, belinde para kesesi koymaya da yarayan bir kemer bulunur. Elinde ki sopayla kendini daha güvende hisseder. Yaylanarak küçük adımlarla yürür, kaçarken çevikleşir. Seyirci ile didişmeyi sever, egoisttir, sır tutmaz, yaygaracıdır.

### 3.6.3. Scapino



Şekil 3.12. Scapino resmi (Pinterest, 2018:

<https://tr.pinterest.com/pin/484137028663891726/>)

Tezimiz kapsamında Commedia dell'Arte maskelerinden son olarak Scapino’yu kısaca ele alırsak yeterli olacağını düşünmekteyiz. Birinci zanni olarak bilinen Scapino her işi yapan bir işçidir. Çok hareketlidir. Genel olarak torba gibi sarkık beyaz zanni pantolonu ve üstü giyer. Uzun tüylerle kaplı, kürek biçimli bir şapka giyer. Yaşlı adamlara karşı sürekli bir entrika peşindedir, onların paralarını istemektedir ya da onlara karşı intikam duygusu besliyordur. Sürekli küçük yalanlar.



## 4.GELENEKSEL TÜRK TİYATROSU ve ORTAOYUNU

Türk toplumunun geleneklerinden doğmuş, yapısı batı tiyatrosu formunun dışında kalan türlerin tümü “Geleneksel Türk tiyatrosu” terimiyle adlandırılmaktadır. “Türk temaşası” olarak bilinen bu sanat dalı, alanın otoritesi konumundaki Metin And’ın “Geleneksel Türk Tiyatrosu”, adını vermesiyle bugünkü yaygın kullanılan adını almıştır. Ancak “ halk tiyatrosu”, “ seyirlik halk oyunları” ve “Türk seyirlik sanatları” biçimindeki kullanımlara da rastlamak mümkündür (Düzgün, 2002: 801-812).

Geleneksel Türk tiyatrosunun gerek kırsal, gerekse kentsel kesimde görülen türlerinin ortak özelliklerinin başında; yazılı bir metne değil doğaçlamaya dayanması ve kendi formuna ait bir tiyatro yapısı ya da sahne gerektirmesi gelir. Şarkı, dans, söz oyunları ve taklit; geleneksel Türk tiyatrosunun vazgeçilmez öğeleridir. Geleneksel Türk tiyatrosu, 19. yüzyılın gerçekçi, benzetmeci Avrupa tiyatrosundaki "kapalı biçim" anlayışının tam tersine, "açık biçim" özellikleri gösterir. Geleneksel Türk tiyatrosunun temel ögesi güldürüdür. Geleneksel Türk tiyatrosunda oyun kişilikleri tip düzeyindedir, karakter boyutuna ulaşmaz. Bu tiyatronun bir başka özelliği de sürekli bir sergileme düzenine bağlı olmayıp; bayram, düğün, sünnet vb. çeşitli toplumsal olaylar içinde yer almasıdır. (Geleneksel Türk Tiyatrosu, 2017).

Geleneksel Türk Tiyatrosu denildiğinde Çengiler- Curcunabazlar- Köçekler, hokkabazlık, meddahlık, kukla, karagöz, tuluat tiyatrosu ve ortaoyunu akla gelmektedir.

### 4.1. Çengiler- Curcunabazlar- Köçekler

Eski seyirlik oyunlarımızın içinde Köçek ve Çengilerin ayrı bir yeri vardır. Bunlar ayrıca tıpkı bale sanatı gibi dramatik özelliği olan sahne dansı gösterileriydi (And, 2014: 31). Danslarda sanatçılar cinsiyetleri ve oyunlar doğrultusunda isimler almaktadır. Kadın dansçılara "çengi" erkek dansçılara "köçek" ya da "tavşan" denilmektedir. Özgün ve daha kaba danslara "curcuna" denilmektedir. Köçek ve

çengilerin danslarında Batı bale sanatına benzer dramatik özellikler bulunmaktaydı (And, 1985: 208 ).

#### **4.2. Hokkabaz**

İllüzyon gibi hünerle ve el çabukluğu ile yapılan bu gösteride usta ile yamağı arasında uzun, eğlenceli ve komik söyleşmeleriyle dramatik oyunlara benzer (Karagöz, ortaoyunu). Hokkabaz, adından da çıkara bilineceği gibi “hokkalarla oynayan” anlamına gelmektedir. Oyun kısaca şöyledir: Tersine çevrilmiş üç kap ve küçük yuvarlaklar kullanılır. Tekrarla yapılan iki hareketi vardır oyunun. Ya hokkanın içindeki topları seyircinin görmemesini sağlamak ya da içinde top olmayan hokkalardan top çıkarmak, başka nesneler katarak oyun çeşitlendirilebilir. (And, 1994: 30). Başka kültürlerde buna benzer oyunlar görülmemektedir, oyundaki usta ve soytarı söyleşerek komediyi oluşturuyorlar bu vesile ile de çırak ya da yamak ustasının hilelerini saklamaktadır. (Karacabey, 1995: 2).

#### **4.3. Meddah**

Meddahlar hikâye anlatıcılarıdır. Anlattıkları hikâyelerdeki kişileri taklit ederek canlandırdıkları bilinmektedir. Türk destanlarından pasajlar ve islam geleneğinden gelen konuları anlatmaktadırlar. Meddahlar seyirciyi sürekli hikâyenin içinde tutmaya çalışarak anlattıkları hikâyelerde ortaoyunu ve karagözün göstermecisi tarafından ayrılırlar. Daha açık bir ifadeyle Karagöz ve Ortaoyununda seyirci oyunun bir oyun olduğunu bilir. Bu göstermecisi yaklaşımdan farklı olarak meddah izleyenlerin anlattığı konulara uygun tepkiler vermesini ister. Bu noktada meddah ile seyirci arasında bir duygudaşlık söz konusudur (And, 1985: 46).

#### **4.4. Kukla**

Uzun yıllar boyunca kukla ile ilgili kaynaklar gölge oyunu kaynakları sanıldığı için araştırmalar yetersiz kalmıştır. Fakat geçmişi gölge oyunundan da eskiye dayanmaktadır. Türk kuklasında kişilerin özellikleri Karagöz ve ortaoyunundaki gibi kesin çizgilerle belirtilmemiştir. Kukla tiyatrosunun sözlü bir seyirlik oyun olarak gelişimi çok daha geç olduğundan burada gerek kişiler, gerek oyunlar daha çok tuluat tiyatrosuna büyük yakınlık göstermektedir (And, 1994: 40). En çok kullanılan

kuklalar, el kuklaları ve ipli kuklalardır. Kukla çeşitleri ve dev kuklalar saray şenlikleri ve düğünlerinde kullanılmaktaydı. (Oral, 2007: 11).

#### **4.5. Karagöz**

Gölge oyunu, Türkiye'ye 16. yüzyılda Mısır'dan gelmiştir; Türkiye'de gölge oyununun varlığını kesin olarak gösteren kaynaklara da 16. yüzyılda rastlanmaktadır (And, 1994: 41). Karagöz mukaddime(giriş), muhavere(söyleşme), fasıl(asıl oyun) ve bitiş bölümlerinden oluşmaktadır. Birbirine zıt iki tipin birbirini yanlış anlaması sonucu meydana gelen güldürü öğeleri söz konusudur. Bu oyunun ana tipleri Karagöz ve Hacivat dışında zenne, Rum, Ermeni, Çerkez vb. tipler de bulunmaktadır. Kalın deriler işlenerek çeşitli işlemlerden geçer ve bir perdenin arkasında tek kişi tarafından oynatılır. Karagöz ustasına Hayalbaz ve ya Hayali denilmektedir. Hayaliye yordaklık yapan biri yani yardımcısı bulunmaktadır, bu yardımcı yani çırak şarkılar söyler def çalar, tasvirleri hazırlayıp verir (And, 1994: 42- 51).

#### **4.6. Tuluat Tiyatrosu**

Tuluat tiyatrosu Tanzimat sonrasında Ortaoyunu ve Batılı tarzındaki tiyatronun kaynaşmasından meydana gelmiş bir tür olarak karşımıza çıkar. Güllü Agop'un 1870 yılında saraydan aldığı bir oyun metnine dayanan oyun tekelinin zorlamasıyla oyun topluluklarının metinsiz oyun sergilerine yönelmesi bu türün başlangıcı kabul edilmektedir (And, 1973: 422-423).

#### **4.7. Köy Seyirlik Oyunlar**

Anadolu halkının kültür birikiminden yansımalarından biri de Köy Seyirlik oyunlarıdır. Köy halkı için önemli olan zamanlarda, mevsim dönüşlerinde, ekinler ekildiğinde, hasat zamanında, hayvanların çiftleşme zamanlarında, bayramlarda ve düğünlerde oynanan oyunlardır (Karadağ, 1978: 9).

#### **4.8. Ortaoyunu**

Bu çalışma kapsamında araştırmanın içeriğiyle doğrudan ilintili olduğu için Ortaoyununu açmak gerekmektedir.

Ortaoyunu, Karagöz'ün sahnede canlı oyuncularla oynanmasına uyarlanmış hali olarak bilinmektedir. Güldürü yöntemleri, bakımından Karagöz ile çok benzer yanları bulunmaktadır.

Türklerin Karagöz, kukla ve meddah gibi tek anlatıcılı sözlü seyirlik oyunları yanında canlı oyuncularla oynanan en belli başlı geleneksel tiyatrosu Ortaoyunu üzerine birçok araştırma yayımlandığı halde, gene de bu tiyatro türü üzerinde çözülememiş ve karanlıkta kalmış pek çok nokta buluruz. Ortaoyunu'nun eskiliği bu noktaların başında geliyor. Araştırmaları yapanlar, çağlar boyunca rastladıkları, canlı oyuncularla yapılan sözlü gösterimlerden çok, Ortaoyunu terimine ilk rastladıkları tarihi dikkate almaktadırlar. Ortaoyunu'nun çıkışını yakın tarihlere, 19. yüzyılın ortalarına doğru getiriyorlar. Fakat bu bağlamda da farklı tarihler ileri sürülmektedir. Çıkış tarihindeki geciktirme eğiliminin iki gerekçesi vardır: Birincisi, bu araştırmacıların faydalandıkları kaynakların daha erken tarihlerde Ortaoyunu oynandığını göstermekteki yetersizliği; ikincisi de, gene bu kaynaklarda Ortaoyunu'nun tanımlanmasının ancak geçen yüzyılın ilk yarısına rastlamasıdır (And, 2014: 53).

Ortaoyunu, çevresi izleyicilerle çevrilmiş bir alanda, bit metne bağlı olmadan canlı oyuncuların oynadığı taklitli, müzikli, danslı bir oyun olarak bilinmektedir. 19. yüzyılın ikinci yarısından itibaren bilinen şeklini alan ortaoyununun 17. yüzyılda Evliya Çelebi'nin sözünü ettiği "kol oyunları"yla başladığını kabul edilebilir (Usta, 2000: 56).

Osmanlı'nın erken zamanlarında sarayda dramatik tarzda oyunlar olduğu bilinmektedir. I. Bayezid zamanında sarayda çalgıcı, şarkıcı, dansçı, takımları ve taklitçi oyuncuların (mimus oyuncular) bulunduğu bilinmektedir. Bu oyunlar güldürü temellidir. Surnamelerde ve minyatürlerde Haraççı taklidi, Yuvacı taklidi Arnavut Kasım taklidi, Bahçevan Gürcü taklidi, Gümüş arayıcı taklidi, Bahçe taklidi gibi oyunlara rastlanılmaktadır. Devlet örgütünden kişilerin de taklitleri yapılmaktadır. Bu oyunlar ile Karagöz, kukla, meddah, curcuna, dans ve hokkabazlık gibi oyunların harmanlanmasından doğan bir gelişimle Ortaoyunu'nun son şeklini aldığı düşünülmektedir. Ortaoyunu, Meydan oyunu, Taklit oyunu, Kol oyunu ve Zuhuri gibi isimlerle de anılmıştır. Ortaoyununun ilk oynanış biçimi üzerine bilgilerimiz yetersizdir. Bu oyunun gelişerek son aldığı biçim üzerine bilgimiz, çoğunlukla Pişekâr Küçük İsmail, Kavuklu Hamdi, Abdürrezzak gibi ustaların elinde varmış olduğu

biçimdir (And, 1994: 56). Oyun Pişekâr ve Kavuklu üzerinde gelişmektedir. Oyunun temeli Pişekâr ve Kavuklu'nun arasındaki çatışmalara dayanır. Oyun dört ana bölümden oluşmaktadır:

1) Öndeyiş

Öndeyiş, zurnanın Pişekâr havası çalmasıyla, Pişekâr meydana gelerek tüm seyirciyi selamlamaktadır. Oyunun açılışını yapar. Devamında, Kavuklu ve Kavuklu Arkası gelir.

2) Söyleşme

Pişekâr ile Kavuklu arasında söyleşme bölümü başlar. Bu bölüm oyunun en ustalık isteyen bölümü kabul edilmektedir. Birbirlerini yanlış anlamalarıyla güldürüyü sağlamak amaçlanmaktadır. Bu bölüm tekerleme ile bitmektedir.

3) Fasıl

Tekerlemeden sonra fasıl bölümü başlamaktadır. Fasıl bölümünde genellikle Kavuklu iş arar ve Pişekâr ona iş bulur. Çeşitli işlere girebilir ve buralarda başka kişilerle tanışmaktadır. Bunlar da zenneler ve herhangi bir yörenin tipleri olabilir.

4) Bitiş

Oyunun bitişidir, Pişekâr oyunu bitirirken bir sonraki oyunun reklamını da yapmaktadır.



**Şekil 4.1.** Eski bir ortaoyunu meydanı resmi (leventerturk1961.wordpress, 2018: <https://leventerturk1961.wordpress.com/2014/07/06/sermed-muhtar-alus-orta-oyunu/>)

Ortaoyunu'nda oyun, yuvarlak ve çevresi seyircilerle kuşanmış bir alanda oynanmaktadır. Ortaoyunu oyun yeri açık alanda olduğu için buna temaşa çayırı da denilir (And, 1994: 58). Oyun yerine palanga da denilmektedir. Oyuncuların kostümelerini koydukları sandığa pusat ya da pusat odası denilmektedir.

Oyunda iki parçadan oluşan dekor bulunmaktadır: Yenidünya ve Dükkân isimleriyle anılmaktadır. Yeni Dünya ile Dükkân benzer özellikler taşıyan birden fazla kanatlı paravanlardır. Oyunda geçen mekânlara göre paravanlar işlevsel olarak kullanılmaktadır. Ortaoyunu'ndaki mühim araçlardan birisi de Pastav ya da şakşaktır. Şakşak Pişekâr'ın elinde görülmektedir.

#### 4.8.1. Oyun Kişileri

Ortaoyunu'ndaki kişiler de belirli tip özellikleri yani kalıp tiplerden oluşmaktadır. Oyunlardaki tipler başka oyunlarda da birbirine benzer genel bir aynılık taşımaktadır. Oyun konularında değişiklikler olabilmektedir. Tiplerin görünüşleri ve fiziksel özellikleri önemli bir yer tutmaktadır, her oyunda belli şekillerde giyinirler. Bulundukları toplumsal grubu belirtmek için uygun aksesuar kullanırlar.

##### 4.8.1.1. Pişekâr



Şekil 4.2. Pişekâr Küçük İsmail resmi (maksivizyon 2018: <http://maksivizyon.blogspot.com/2017/12/kucuk-ismail-tiyatrocu.html> )

Ortaoyunu'nun iki ana tipinden biri olan Pişekâr, oyunda saz heyetinin Pişekâr havasını çalmasından sonra sahneye çıkar. Ayrıca sahneye ya da meydana ilk çıkan oyuncudur. Geleneksel Türk Tiyatrosu'nda Karagöz oyunundaki eksen kişilerin Karagöz ve Hacivat olması gibi Ortaoyunu'nda da bunların karşılığı Kavuklu ve Pişekardır. Karagöz Kavukluyla, Hacivat ise Pişekâr ile eşleştirilmektedir. Pişekâr,

herkesin huyuna göre konuşmasını bilen, kavgaları yatıştırıp arabuluculuk yapan, ölçülü, ağırbaşlı, her kalıba girebilen, kusurları kolayca göz yumabilen bir kişidir. Başkalarının kötü niyet ya da sözlerini iyiye yorar ve onlara öğütler verir, yol gösterir. Güzel konuşur, karşısındakini çok dikkatli bir şekilde dinler ve herkesin güvenini ve sevgisini kazanabilen bir tiptir (And, 1985: 468-471).

Bütün bu özellikleri sebebiyle Pişekâr bütün bir oyunu kendisi yönetir. Hem “her ne kadar sürç-ü lisan ettiyse af ola” diyerek kusurları örter hem de oyunu baştan sona yönlendirir. Pişekâr’ın elinde tuttuğu bir pastav bulunmaktadır. Aynı zamanda buna şakşak da denilir. Ortaoyununda bu aksesuar hafif bir vuruşla çok fazla ses çıkararak yabancılaştırma da büyük bir işlev görür. Pastav kullanılması gereken bütün aksesuarların yerini almaktadır (Nutku, 1985: 84).

Cevdet Kudret, Pişekâr kelimesinin ‘oyun başı’ anlamına geldiğini söylemektedir ve bunu ilk olarak Evliya Çelebi aktarmıştır. Belli bir metne dayanmayan Ortaoyunu’nda, Pişekâr hem oyuncu, hem sahneye koyucu, hem yazar gibi davranır; oyunu açar, yürütür, kapatır (Kudret, 2007: 66).

#### 4.8.1.2. Kavuklu



**Şekil. 4.3.** Kavuklu İsmail Dümbüllü Resmi ( tiyatr.com: <https://www.tiyart.com/tiyatro/dumbullu-ismail-efendi/>)

Ortaoyunu’n diğer iki ana tipinden biri olan Kavuklu, Pişekâr’dan sonra ya tek başına ya da Kavuklu Arkası tiplmesi ile birlikte çıkar. Metin And, Kavukluyu Karagöz ile eşleştirmiştir. Karagöz ve Kavuklu dışa dönük, tepkilerini hemen açığa vuran, kendisini farklı göstermeyen özü sözü birdir. Düşündüğünü çekinmeden söylediği için başına türlü çıkmazlar gelir. Cesur ve gözü pektir (And, 1985: 469).

Kavuklu, oyuna girdiği andan itibaren komedi bu tipin üzerine toplanmıştır. Hem Pişekâr ile olan muhabbetlerinde hem de taklitlerde, ters anlama, anlamazlıktan gelme, anlamadan anlamış görünme gibi söz oyunları ile çedik pabuç üzerine giyilen arkasız terliği sektirmek, düşecekken toparlanmak, kavuğu düşürmeden oynatmak gibi hareket ustalıkları Kavuklu oynayan kişiye bütün kabiliyetlerini gösterebileceği bir imkân verir (Türkmen, 1991: 30).

Ahmet Rasim, ‘Muharrir Bu Ya’ adlı kitabında, Ortaoyunu’ndan bahsederken tekerlemelerin çok önemli olduğunu dile getirir. Kavuklu ve Pişekâr’ın bunları ustaca yapmaları gerekmektedir. Bu nedenle ortaoyunu oynayan aktörlerin iyi bir tuluatçı ve yaratıcılıklarının da yüksek olması beklenmektedir (Rasim, aktaran Türkmen, 1991: 70).

#### **4.8.1.3. Diğer Oyun Kişileri**

Ortaoyunu kurulan kola göre oyuncu sayısı ve işlenen kişi sayıları farklılıklar göstermektedir. Dolayısıyla oyunun süresi ve hikâye çeşitliliğini zenginleştirir. Bu kişilerden en bilindik olanları şunlardır:

##### **4.8.1.3.1. Zenne**

Zenneler erkek tarafından oynanan kadın taklitleridir. Pişekâr ve Kavukludan sonra sahneye gelirler. Metin And zennelerden bahsederken, çok çeşitli yaş ve toplumsal sınıflardan, güldürücü olmaktan çok dolantı ve gönül işleri bakımından görevleri önemli kişilerdir. Kadınların çoğu olumlu çizilmemişlerdir. Bunlar ahlak kurallarını çiğneyen, kocalarını aldatan, birçok erkekle evlilik dışı ilişki kuran, maddi değerlere önem veren hafifmeşrep kadınlardır (And, 1985: 475).

Çiğdem Kılıç, ‘Geleneksel Türk Tiyatrosu’nda Zenneler’ kitabında Zenneler’in başlarına hotoz, yaşmak ferace giydiklerinden bahseder. Kaşlı gözlü, endamlı, hareketleri, sesi, tavırları kadınımsı olan erkeklerden olur. Zenne dediğin, kadın halini bilmeli, sadece sesini incelterek kadın sesine uydurmak yeterli değildir. Kadının konuşmasındaki, oturmasındaki kalkmasındaki zarafet gösterilmelidir. Asıl marifet ise o cilveli olmanın gösterilmesidir. Zenne, Ortaoyunu’nun tuzu biberi, en renkli oyuncusu demektir (Kılıç, 2007: 34).



#### **4.8.1.3.2. Arnavut**

Asli tiplerden biridir. Sahneye çıkarken Sirto dansı yapar. Metin And, Arnavut tipinden bahsederken, dürüst, mert ve sayı sayamayacak kadar cahil olduğunu ifade eder. Ezinç vermekten hoşlanır, çabuk öfkelenir, ataktır, onun için öldürmek olağan işlerdendir. Kabadayılık taslasa bile sıkıya gelince kaçabilir. İyi davranılırsa yumuşak başlıdır. Heceleri kekeler gibi çoğaltarak ve vurgulayarak konuşur. Uğraşları arasında celeplik, ciğercilik, bostancılık, bahçıvanlık, bozacılık, kaldırımcılık vardır (And, 1985: 481).

#### **4.8.1.3.3. Yahudi**

Genelde ticaretle uğraşmaktadır. Korkaktır, pehlivanlık, dövüş gibi işlere karışmaz. Çoğu kez sahneye Tevrat okuyarak girer ve yaygaracıdır (And, 1985:483). Türkmen, sahneye sessiz giren tek tipin Yahudi olduğunu söyler. Tevrat'ı okur, üfler ve sallanır. Bu sessiz geliş yalnızca bu tipe mahsustur. Konuşma üslubundaki özgürlüğü de diğer tiplere göre daha farklıdır. En belirgin özelliği müstehcen anlamlı cinaslı sözleridir. Alay etmek, küfretmek, açık saçık edepsiz sözler söylemek için kırık Türkçesini bahane eder (Akarpınar, 2004: 26).

#### **4.8.1.3.4. Çelebi**

İstanbul Türkçesiyle konuşan Çelebi, nazik, zengin ve terbiyelidir. Türkmen, Çelebi tipinin 'mahdum' bir tip olduğunu belirtir. Daima zengin bir mirasyedi, ince zevk sahibi ve şıktır. Epeyce okumuşluğu vardır (Türkmen, 1991:39-40).

#### **4.8.1.3.5. Kavuklu Arkası**

Kavuklu ile beraber ve onun arkasından meydana ya da sahneye geldiği için kendisine 'kavuklu arkası' deniliyor. Bazen Kavuklu'nun oğlu bazen de çarşıdan alışveriş etmek üzere onunla birlikte sokağa çıkan bir komşu rolündedir. Bu tipe 'cüce' ya da 'kambur' da denilmektedir. Ayrıca nadiren de olsa yerine bir başka tip olan Denyo çıkarılırdı (Türkmen, 1991:44).

#### **4.8.1.3.6. Kayserili**

Kaşık oyunu oynayarak ve türküsünü söyleyerek meydana gelir. Açıkgoz, saldırgan ve kurnaz olan Kayserili, tüccarlıkla uğraşmaktadır. En küçük sebeplerden hiddetlenen bir tiptir. Kavuklu sık sık Kayserilinin hışmına uğrar (Türkmen, 1991:46).

#### **4.8.1.3.7. Anadolulu**

Türk ya da Hırbo diye de anılan Anadolulu, ya Kastamonulu ya da Bolulu olurlar. Saf bir Orta Anadolu köylüsünü temsil eder. Bu yönüyle de Kayseriliden ayrılır. Şivesini muhafaza etmekle birlikte aklına geldikçe “Galip Paşa Divan”ından beyitler okur (Türkmen, 1991:46-47). Metin And ise Anadolulu için dilinin ve tavrının kaba olduğunu söyler. Kendine söylenen iyi sözleri kötüye alır. Bazen aşçı olur ve böyle zamanlarda yemek adlarını sıralar. Kimi zaman da leblebici ya da bekçi olur. Böyle zamanlarda eline bir sopa alır (And, 1985: 478).

#### **4.8.1.3.8. Denyo**

Meydana, bir tahta araba sürükleyerek gelir. Herkes ona acıdığı için şımartılmıştır. Halkın merhametine sığınmış, acıma duygusunu kullanarak hoşgörüyü istismar etmiş, şımarmış ve yüz­süzleşmiştir. Bu nedenle Türkmen, Denyo’nun küfürbaz, küstah, arsız, yüz­süz ve sırnaşık olduğunu söylemiştir. Kavuklu onu dövdüğü zamanlarda herkes Kavukluyu ayıplar (Türkmen, 1991: 49).

#### **4.8.1.3.9. Kürt**

Sahneye bar oynayarak ya da çırpın oyunu oynayarak gelir. Hamal, bekçi veya aşçı yamağıdır. Çocuksu olan Kürt tipi, munis, geçim ehli bir tip olarak temsil edilir. Diğer tiplerden farklı olarak Kavuklu ile maraza çıkarmaktan kaçınır (Türkmen, 1991:53).

#### **4.8.1.3.10. Laz**

Elinde çoğu kez keme­nçe bulunur ve sahneye de keme­nçeyle çıkar. Laz, çok hızlı konuşur ve yerinde duramayan bir tiptir. Çabuk öfkelenip çabuk yatışabilir. Ya gemicidir, gemisiyle fındık taşır ya da hallaç, kalaycı veya tütüncüdür (And, 1985:479). Bütün oyunlarda Hayrettin ismini taşıyan Laz, keme­nçeyle kendisi de oynayarak Kavukluyu da oynatır. En büyük zevki Horon oynamak olan bu tip, hareket

temposuyla çok renklidir. Arada lafının kesen Kavuklu'yu 'çok geveze' olarak suçlar. Kendisine konuşma fırsatı vermediğinden yakınır (Türkmen, 1991:54-55).

#### **4.8.1.3.11. Matiz(Sarhoş)**

Sarhoş, oyunlarda Tuzsuz, Efe, Matiz olarak da adlandırılmaktadır. Metin And Matizi, oyunları bir çözüme, bir sonuca bağlayanlar olarak açıklamıştır. Nara atarlar. Çoğu kez tabanca, çifte, karabina, kılıç, şiş gibi silah adlarını sayarlar. Çoğu zaman, ortaya çıkan karışık durumlarda, dolantılarda aslında onun parmağı vardır. Her defasında cezalandırılacağı zaman bağışlanır (And,1985:485). Din, devlet otoritesi, ilim müessesesini temsil eden kişiler genellikle bu oyunlarda temsil edilmezler. Ancak bazı oyunlarda yolsuzluğu önlemek, düzeni sağlayabilmek için bir sembol olarak 'Tuzsuz Deli Bekir' veya 'Matiz' ortaya çıkar. Bu tipler korku salmalarına rağmen, halk tarafından fazla ciddiye alınmazlar ve gülünç duruma düşerler (Türkmen, 1991:55-56).

#### **4.8.1.3.12. Rum/Frenk**

Rum tipi, Polka ya da kadril dansı yaparak sahneye çıkar. Konuşmasına mutlaka Rumca cümleler katar. Rum çoğu zaman doktor, eczacı, meyhaneci, terzi ya da tacir olur (And, 1985:483). Heyecanlı ve hızlı konuşan Rum ve Frenk, konuşma üslupları da birbirine benzer. Türkçeyle kendilerini ifade etmeye çalışırlar; ama çoğu kez başarısız olurlar. Sözleri yanlış anlaşılabilir. Bu nedenle de Kavuklu ile anlaşamazlar. Kavuklu'nun ismini 'Kabuklu' diye anlar. Bir reçete yazıp, kabuklarını iyi etmeği teklif eder. Çoğu oyunda Kavuklu'dan dayak yiyerek sahneden çıkar (Türkmen, 1991:57).

#### **4.8.1.3.13. Arap**

Türkçeyi iyi konuşamaması sebebi ile Kavukluyla anlaşamayan bir tip olan Arap, tek düze bir ezgi eşliğinde 'yalelli' diyerek sahneye gelir. Her oyunda görünmez. Bunun sebebi ise yeknesak ve sınırlı bir tip oluşudur (Türkmen, 1991: 58-59).

#### **4.8.1.3.14. Külhanbeyi**

Külhanbeyi sahneye gelirken mani okur. Bu tipin isminin başında her zaman bir lakabı vardır. Oyunların çoğunda tulumbacıyı canlandırır. Kendine özgü tavırları

vardır. Yere tükürür, fesini yana eğer, bıyık burar. Bazı sözcükleri beste ile söyler ve argo konuşur. Külhanvari bir yürüyüşü varır. Yan yan, çarpık, yalpa vurarak, nara atarak yürür (And, 1985: 485).

#### **4.8.1.3.15. Tiryaki**

Sahnede ya da meydanda devamlı uyku halinde olan bu tip, tütün, nargile, kahve, esrar gibi keyif verici şeylere düşkündür. Dalgın, hoppa, gerçeklerden uzak, arada terslenebilen, duygusuz, tembel, nobrandır, lafları genelde ters anlar. Boş gezer ve sürekli bir yanılsama dünyası içindedir (And, 1985:477).

#### **4.8.1.3.16. Tatar**

Tatar havasıyla giren bu tipe de ortaoyununda az rastlanır. ‘R’ harfini uzun söyler. Başında kalpağı bulunur. Kaftanı kürklüdür (And, 1985: 482).

#### **4.8.1.3.17. Ermeni**

Sahneye utla gelen Ermeni, her oyunda bulunmaz. Müzik, şiir gibi güzel sanatlardan hoşlanır. Soyludur ve başkalarını küçümser. Genellikle uğraşları arasında, kuyumculuk, lağımcılık ve tuhafiyecilik vardır (And, 1985: 483).

## 5. COMMEDIA DELL'ARTE ORTAOYUNU Ve MODERNLEŞME

### 5.1. Commedia dell'Arte ve Ortaoyunu'nun Benzerlikleri

Farklı kültürel kökenlerden gelen birey ve gruplar arasında doğrudan ve sürekli etkileşim neticesinde oluşan kültürel değişim sürecine kültürleşme denmektedir. Kültürleşme, kültürler arası iletişimden kaynaklanan davranışlardaki, değerlerdeki ve tutumlardaki değişim süreci olarak da ifade edilmektedir (Berry, 2006). Ayrıca kültürleşmede iletişim, grubun bir ülkeden diğerine göç etmesiyle doğrudan olabileceği gibi diğer göçmenlerin deneyimleriyle de dolaylı olarak gerçekleşebilmektedir (Jamal, 1996: 12-26). Tiyatro da kültürleşmeden etkilenen toplumsal dinamiklerden biri olduğuna göre değişmesi ve benzeşmesi mümkün. Tezimizde hangi tiyatro diğerinden etkilenmiş sorgusu olmaksızın benzerliklerin tesadüflerden, bilinçli değişimlere kadar etkilenmenin ya da benzeşmenin olmasından faydalanarak, sorumuza cevap aramaya çalışılmıştır. Tiyatro eleştirmeni merhum Üstün Akmen, 2013 yılında “ Dünya Commedia dell'Arte Günü” adına bir bildiri yazmış ve bu bildiride Commedia dell'Arte'nin ve Ortaoyunu'nun benzerliğine değinmiştir:

Önce şunu söylemeliyim ki, Commedia dell'Arte, yaklaşık iki yüzyıl kadar Avrupa tiyatrosunu etkisi altına almış, çeşitli ülkelerin tiyatro yaşantılarını derinden etkilemiş İtalyan halk tiyatrosu geleneğinin adıdır. Diğer taraftan, Commedia dell'Arte, bir kültür geleneği haline gelen, popüler kökenlerden türemiş organik ve güçlü bir gelişimin koruması altına girmezden önce, halkın geçmişteki bilgilerinin parçası olan bir halk olayı olarak tarihe kazanmıştır. Bu halk olayının, anadili farklı insanların konuştukları teatral dili bulmalarını

sağlayan yol olduğunda da ayrı bir gerçek payı vardır. 25 Şubat Uluslararası Dünya Commedia dell'Arte Günü'nün bu yılki ev sahibinin İstanbul olması da bence bir rastlantı sayılmamalıdır. Nedenine gelince, açık alanda halkın ortasında oynanan geleneksel Türk halk tiyatrosu olan “ortaoyunu” kökleri de mimuslara ve commedia dell'Arte oyunlarına uzanmaktadır. Commedia dell'Arte ile Ortaoyunu arasındaki kişiler, konular, kurgu benzerlikleri şaşırtıcıdır. Batılı incelemeciler Commedia dell'Arte'nin geleneksel Türk tiyatrosu üzerindeki etkisi üzerinde durmuş; bu etkinin kaynağını Türklerin Venedik ve Cenevizlilerle uzun süren ilişkilerine bağlamışlardır. Arlecchino, Pantalone, Scaramuccia, Colombina'nın sırasıyla Pişekâr, Kavuklu, Sevgili (Çelebi) ve Zenne tiplerine benzemeleri hiç kuşkusuz tesadüf değildir. Gerçekten de iki gelenek arasındaki yakınlığı Pişekâr'ın kullandığı pastav/şakşak ile Arlecchino'nun tahta sopası (battocio) arasındaki benzerlik de desteklemektedir. Diğer taraftan, Ortaoyunu'ndaki “orta” sözcüğünün Commedia dell'Arte'deki “arte” sözcüğü ile benzerliğinin de etkilenmenin doğrudan kanıtı olduğu iddia edilmektedir. Ayrıca, benzerlikler elbette bunlarla da sınırlı değildir. Bir ortaoyunu terimi olan “palanga” (meydan) sözcüğü, İtalyancadaki “palanca”yı; ortaoyunu kişilerinden ayyaş'a verilen isim olan “Matiz” sözcüğü “madidus”u (ayyaş) çağrıştırmaktadır (Akmen, 2013).

Ortaoyunu'nun köklerinin Commedia dell'Arte oyunlarına ve mimuslara kadar uzandığını söyleyen birçok araştırmacı fikir birliği içindedir. Konular, kişiler, kurgu benzerlikleri enteresandır. Cevdet Kudret'e göre Kunos ve Horovitz böyle bir görüşü savunmaktadır. Batılı incelemeciler Commedia dell'Arte'nin geleneksel Türk tiyatrosu üzerindeki etkisi üzerinde durmuş; Adolphe Thalasso kaynak olarak, Türklerin Venedik ve Cenevizlilerle uzun süreli ilişkilerine bağlamıştır. Kunos da, “Türklerin bilincinde hala Ceneviz kültürünün yaşadığını” savunmaktadır. Martinovitch de benzer bir söylemle Commedia dell'Arte ile Ortaoyunu benzerliklerinin kaynağını Venedik ve Cenevizliler olarak göstermektedir (Kudret, 1973: 37-38).

Kadınların sahnede olmadığı dönemlerde erkekler kadın rollerini maskeyle oynuyorlardı bu bölümlere de “Zagne” adını vermişlerdir (Fava, Aktaran: Demirkıran, 2018). Bu durum Ortaoyunu'nda da aynıdır. Kadın rollerini yani “zenne” yi kadın kılığına giren erkekler oynarlardı (Kudret, 1994: 72).

Ortaoyunundaki “orta” sözcüğü Commedia dell'Arte'deki “arte” sözcüğü ile benzerdir ve Ortaoyunun etkilenmesinin doğrudan kanıtı olduğu söylenmektedir (And,

1985: 364). Benzerlikler sadece bu kadar değildir. Ayrıca, tiyatro (teatro), prova (prova), kumpanya (compagnia) ve palyaço (pagliaccio) gibi kimi sözcüklerin de İtalyanca'dan alındığı düşünülmektedir (Kudret, 1973: 38). Hemen hemen aynı şeylerin söylendiği değişik isimlerin beyanlarında ortaya konulmuştur ve bu fikrin yani Ortaoyunu'nun, Commedia dell'Arte ya da başka tiyatro türlerinden etkilendiği savunulmuştur. Bu etkileşimi veya benzeşmeyi reddetmeden ya da onaylamadan sadece aktarmakla yetinilmelidir, çağdaş iki tiyatro türünün birbirini etkilemiş olması normaldir ve unutulmamalıdır ki zamanın büyük devleti Osmanlı'nın kültürü baskın kültür rolünü üstlenmiş ve çevresini etkilemiştir. Bu da demek oluyor ki etkileşmenin karşılıklı olma ihtimali de olabilir.

Ortaklıkları ya da benzeşmelerin bu kadar belirgin olan bu iki tiyatro türünün bu benzeşmesinden hareketle, Commedia dell'Arte'nin moderniteden nasıl etkilendiğini ve günümüzde hala Commedia dell'Arte oyunlarının oynandığını fakat Ortaoyunu oyunlarının nasıl olupta unutulduğunun, oynanmadığının nedenlerini araştırmak amacıyla önce Commedia dell'Arte'nin verilerine bakalım. Batı toplumlarının modernleşmesi elbette Türk toplumundan farklıdır. Öncelikle modernleşme nedir diye bakacak olursak.

## 5.2. Modernleşme

Küçük çaplı el sanatları ve geleneksel tarımsal üretime dayalı durağan bir yapıdan, şehirleşmiş, sanayileşmiş, kitle iletişim ve ulaşım araçlarının geliştiği, okur-yazar oranının arttığı, dinamik bir yapıya geçişe Modernleşme denmektedir (Yılmaz, 1995: 19). Modern ideal oluşturulduktan sonra modern olmayan her şey geleneksel olarak adlandırılmıştır (Köker, 1995: 47). Modernleşmenin temelinde modern ve geleneksel ikileminde, modern olmayan her şey geleneksel olmaktadır. Gerçekten de “modern”in varlığı mantıksal bir gereklilikle “geleneksel”in varlığını gerektirmektedir.

Geleneksel yapıdan modernliğe geçişte, toplumun değerlerinde değişimler olmaktadır. Bu değişimler; aile, din ve otorite gibi geleneksel kurumlara karşı bağımsızlık, yeni deneyimlere açıklık, modern konu ve kurumlara ilgi, daha yüksek mevkilere yükselme çabası, bilimin etkinliğine inancın güçlenmesi, pasifliğin ve kaderciliğin azalması söylenebilir (Yılmaz, 1995: 20).

Batı ülkelerinde değişim kendi iç dinamiklerinden kaynaklanmış ve uzun zaman diliminde gerçekleşmiştir. Batı dışı toplumların modernleşme süreci ise daha kısa bir zaman diliminde model olarak alınan ülkelerin etkisiyle, kendi elitlerinin yönlendirmesiyle devam etmektedir (Yılmaz, 1995: 81). Levent Köker aynı şeyi söyler: Geleneksellikten modernliğe geçiş Batı toplumları için dört yüzyıldan fazla bir süre içinde olmuştur. Batılı olmayan toplumlardaysa daha kısa bir süre içinde, kendiliğinden olmayan ve dış etkenlerin yoğun itici gücüyle meydana gelmektedir (Köker, 1995: 51).

Osmanlı toplumunda modernleşme süreci 19. yüzyılda III. Selim ve II. Mahmut zamanında başlamıştır; 1839 da ilan edilen Tanzimat Fermanı önemli bir adımdır. Modernleşme süreci II. Meşrutiyet, ve özellikle de Cumhuriyet döneminde hız kazanmıştır. Cumhuriyet döneminde, Atatürk'ün güçlü liderliğiyle, devlet ve toplum yapısını güçlendirmenin küçük tadilatlarla olamayacağı, modern Batının modeliyle bütüncül modernleşme projelerinin gerçekleştiği bir dönem olmuştur. Osmanlı'da modernleşme, tezimizin ileri safhalarında açılacaktır.

### **5.3. Batı ve Modernite**

Descartes ile Tanrıyı ve diğer her şeyi anlayabilmek için aklın kendi dışındaki geleneklere ve din gibi kaynaklara ihtiyaç yoktur anlayışı, felsefi olarak modernliğin arka planı olarak kabul edilmekte ve 1789 Fransız Devrimi ile de siyasi zeminde ortaya çıktığı kabul görmektedir (Armağan, 1992 :73) .

Rönesans ve Reform'un, Avrupa'nın modernleşme sürecine hatırı sayılır etkileri vardır. Hristiyan düşünürlerin daha 13. yüzyıldan itibaren aklın inanca karşı durması yerine onu desteklemesi gerekir düşüncesi toplumsal değişmeyi de etkilemiştir. Hristiyanlığın kaynaklarına dönülürken diğer taraftan da Antik Yunan'a da ilgi olmuştur. Bu sürecin devamında akılcı düşünce ve felsefenin, dini düşünceye göre bağımsız bir nitelik kazanmaya başladığı görülmektedir. Rönesans'la Yunan doğalcılığı ve akılcılığının tekrar canlanması, düşüncede bir sekülerleşme meydana getirmiş, din merkezli evren düşüncesi yerine, insan merkezli bir evren düşüncesi gelişmiştir (Morin, 1995 :87- 94).



Geleneksel toplumlarda, modern toplumların aksine din, sosyal hayatın her yönünü düzenler. Sanayileşmiş modern toplumlarda ise dinsel değerler iktisat, siyaset ve diğer sosyal alanlarda esneklemektedir (Sarıbay, 1985: 27).

Sosyoekonomik etkenleri, bağımsız değişkenler kabul eden yaklaşımlarca 13. ve 14. yüzyıllarda tarımda yeni aletlerin ve ekim biçimlerinin ortaya çıkması, ticari hayatın gelişmesi, kentleşme ve bu süreçte feodalitenin gerilemesi, burjuvazinin doğuşu; 18. yüzyılda Aydınlanma ve 19. yüzyılda sanayileşme aşamaları önemsenmektedir. Süreçle merkezi krallıklar güçlenmiş, halkın yönetime aktif olarak katılma istekleri artmıştır (Mardin, 1999: 26).

Edgar Morin'e göre modern dünyayı oluşturan burjuvazi, kentleşme, ulus-devlet, kapitalizm, bilim ve teknik gibi faktörler üretici ve ürün değillerdir. Hepsi içiçe birbirlerini üreterek moderniteyi oluşturmaktadırlar. Modernitenin, kentleşme, sanayileşme ve sekülerleşmeyi kapsadığı görülmektedir. Bütün bu süreçler “modern” adı verilen yeni bir toplumsal modelin kendine özgü tüm kültürel ürünleri içererek ortaya çıkmasını sağlamıştır. Burada üretilen kurumların kendi kültüründen beslenerek şekillenmiş olması önemlidir. R. Williams da modernin geleneğin ıslah edilmiş şekli olduğuna değinmektedir (Armağan, 2012: 15).

Modern Batı toplumu öylesine güçlü ve cazip biçimde tarihte yerini almıştır ki, Batı dışındaki toplumlar onu model olarak değişimlerini belirlemeye çalışmışlardır.

### **5.3.1. Batı’da Modernitenin Tiyatroya Yansıması**

Tiyatronun kökeninde ilk dinsel eylem olan müzik, mimetik, taklitsel büyü törenleri ve dans bulunmaktadır. Bu danslar, yaşanmış bir olayı yeniden yaşatır ve temsil doğar. Zirai hayata geçildiğinde, toprağın verimliliği için bazı dinsel törenler şölen havasında yapılmaktadır. Bunlar zamanla mistik unsurlarını yitirerek sahne oyunları haline gelmişlerdir (Pignarre, 1995: 11). Tiyatro oyununun dram niteliğine kavuşması, dinsel tören niteliğinden kurtularak insan ve hayatını işlemeye başlamasıyla olmuştur.

Tiyatro, Antik Yunandan bu yana devlet yöneticileri ve varlıklı kişilerce desteklenerek yaşamına devam etmiştir. Toplumun sağaltıcısı, emniyet supabı olarak kullanılmıştır. Yunan tiyatro sanatı, Sicilya ve Güney İtalya'da yaşayan Helenizmden bir ölçüde etkilenmiş zanaatkâr topluluklarınca Roma'ya aktarılmıştır. Roma tiyatrosunda oyun aralarında meydan ve sirk gösterileri yapıldığı bilinmektedir. Bu gösteriler giderek dozu artan şiddete yönelik gösterilere dönüşmüş tiyatro oyunlarında gerçek ölümlerin istenmesine sebep olmuştur. Bu gösteriler estetikten ve arındırıcılıktan uzaklaşıp sanatın yozlaşmasına neden olmuştur (Pignarre, 1995: 31).

Paganist şöenlerle başlayan tiyatro, Hristiyanlığın muhalefetlerine ve kilise baskılarına direnmiş ona uygun hale gelerek büyük bir kırılma yaşamamış ve her döneme göre yenilenerek hayatını devam ettirmiştir (And, 1985: 44). Kilise de paganist kalıntıları içinde barındıran, yıl boyunca yapılan, doğayı yüceltme tören ve şenliklerine katılmak zorunda kalmıştır ve dram sanatının, amaçlarına yönelik kullanılabileceğini fark ettiği için bu sanatın gelişimine destek olmuştur. Hristiyanlık dininin, ilahi ve önemli hikâyelerinden düzenlemelerle, kilise içinde bir tür dram şekli ortaya çıkmıştır. Buradaki gerçekçi ve sıkıcı hikâyeler, kısa süre sonra komedi oyunlarının da doğmasına sebep olmuştur. Fakat bu gürültülü ve gülmeceli oyun kilise dışına atılmıştır (Pignarre, 1995: 40- 42). Gezgin oyuncular yerleşik tiyatroya geçene dek passion (İsa'nın Çilesi) oyunlarını panayırlarda sergilemişler, yerleşik hayata geçtiklerinde de 1500 lü yıllarda yasaklanmasına rağmen halk içinde oynamaya devam etmişlerdir.

Dram sanatı Rönesans'tan itibaren soylu tabaka içinde yaygınlaşmış ve seçkinler arasında yeni bir tiyatro yaşamı doğmuştur. Matbaayla gelişimini sürdüren tiyatro edebiyatı ilk konularını incil ve Roma tarihinden almıştır. Bu dönemde İtalya'da yıl boyu devam eden kutsal gösteriler ve maskeli baloların yanında saray ve çevresinin yaşamında tiyatro canlı bir şekilde devam etmiştir (Pignarre, 1995: 48- 49). Tiyatroda altın çağ olarak adlandırılan bu dönemde İngiliz Elizabeth çağı tiyatrosu, İspanyol komedyası ve İtalyan ' Commedia dell'Arte'sinin geliştiğini görülmektedir. İtalyan komedisi belli bir kanava etrafında kurulan doğaçlama oyunlardan oluşmaktadır. Bu oyunlarda danslar, akrobasi ve pandomim gösterileri bulunmaktaydı. Commedia dell'Arte'nin, dramatik sanatlar açısından türlerin dışına çıkan yapısıyla, kalıplaşmayı

engelleyen farklı oyunculuk anlayışıyla tiyatronun gelişiminde önemli bir yeri bulunmaktadır (Pignarre, 1995: 64- 68). Klâsik Fransız tiyatrosu 17. yüzyılın başlarından itibaren krallarının da desteğiyle sistemli bir gelişim yaşamıştır. Tiyatro bu dönemde nitelik açısından bir klasikleşme süreci yaşamıştır (Pignarre, 1995: 69).

Burjuva sınıfı Avrupa'da sanatların kaderini iki yüzyıldan uzun süre yönetmiştir. Bu sınıf, sahne sanatlarını el üstünde tutmuştur. Tiyatro hiçbir zaman böylesine yaygın ve bolluk içinde olmamıştır. Oyuncuların sevildiği ve saygı gördüğü bir dönemdir. Bu dönemde seyirci halk ve seçkinler olarak ikiye bölünmüş halde ayrı ayrı tiyatroya gitmektedirler. Hatta sosyetenin ayrılan aydınlar öncü bir sınıf haline gelmiştir. Burjuvanın sahip çıkması, Batı tiyatrosu için önemli bir değişimi de beraberinde getirmiştir. Üst tabaka mensuplarıyla halkın tiyatrolarının, burjuva ve halk tiyatrosu olarak ayrılmasıyla birlikte oyunların ele aldıkları konular ve içeriklerinde de değişim başlamıştır. Nitelikli komedilerle beraber halk tarafından ilgi gören ve cinselliği ön plânda tutan komedilerin de bu dönemde başladığı görülür (Pignarre, 1995: 73-78).

Batı tiyatrosunda 19. yüzyılda özgürlük ve benzeri konulara eğilim olduğu görülmektedir. Avrupa devrimci hareketlerle sarsılmış, yağmalamalar ve katliamlar sonrasında ritmi daha hızlı bir hayat başlamıştır. Ekonomik istikrar sarsılmış halk burjuva demokrasisinin aldatıcı rahatlığında daha bir sabırsız hale gelmiştir. Tüketim heveslileri ve iş kurma hevesleri, tasarruf güdüsüne karşı başarılı bir savaş vermişlerdir. Pignarre, tiyatronun, meydana gelen toplumsal değişikliklerden etkilenmesini şu sözleriyle anlatır:

Caz müziğinin ve yeni dansların egzotik çekiciliği, alkol, esrar, büyük kentlerin uyku bilmeyen geceleri, hızın verdiği sarhoşluk, hava taşıtlarının gelişmesi, dünyanın her yanında meydana gelen olayların imge ve yankılarının artık herkesin evine kadar girebilmesi (basın, radyo, reklamlar ve propaganda yoluyla), teknik ilerlemelerin hızlanması... Bütün bunlar örf-adetlerin serbestleşmesine, toplum içinde bir seçkin sınıf kavramının yavaş yavaş önemsizleşmesine, topluluklar -hatta sürüler- halinde yaşamak, düşünmek, eğlenmek adetlerinin giderek yerleşmesine yol açtı. Bu hava içinde, bir de "yedinci sanat" adını alarak sanat katına yükselen sinemanın, daha başka yeni gösteri biçimlerinin (sirk, müzikhol, boks ve futbol oyunları) rekabeti işe karışınca tiyatro sanatı da etkilendi: Sanki kaderi değişti (Pignarre, 1995: 107).

Genel olarak böyle bir ortamda tiyatronun daha siyasi bir görev edindiği görülmektedir. En belirgin örnekleri 'devrimci tiyatrolar' olmuştur. Batı tiyatrosu dünyanın güncel meselelerinin tiyatroya yansımından kaynaklı bunalımlı dönemlerinden birini yaşamaktadır.

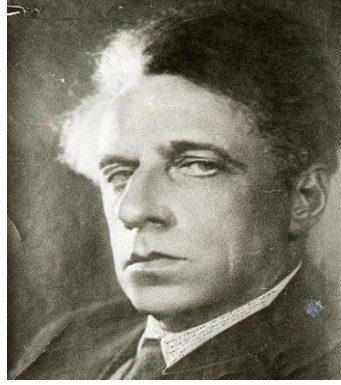
Tiyatro elbette yaşadığı toplumun değişimlerinden payını almakta ve değişmektedir. Yeni anlayışlara, beklentilere cevap vermektedir fakat bu kendiliğinden oluşmamaktadır. Oyuncu ve kuramcılardan, 20. yüzyılda yaptıkları çalışmalarda Commedia dell'Arte'yi temel alarak yeni sistemler oluşturan: Vsevolod Meyerhold, Edward Gordon Craig, Jacques Copuue, Jacques Lecoq, ve Charles Dullin ve de son olarak, Antonio Fava'dan bahsedilecektir. Elbette ki başka isimler de benzer amaçlarla çalışmalar yapmışlardır. Ancak tezimizde bahsi geçen isimler günümüze kadar geniş yankılar uyandırarak gelmeyi başarmış ve Commedia dell'Arte'nin günümüzdeki durumuna büyük katkısı olan kişilerdir.

O dönemindeki gerçekçi oyun anlayışı, oyuncuyu taklitçi, yaratıcılıktan uzak bir hale sınırlamaktaydı. Bu kişiler genel olarak oyuncuların, yazarın bir kuklası olduğunu düşünerek, oyuncunun bir aksesuar veya bir dekor olmaktan öteye geçemediği görmekteydiler. Bu durumdan çıkışın, tiyatronun "Geleneksel olana" dönmesiyle olacağını savunmuşlardır. Commedia dell'Arte'nin onlar için bir çıkış noktası olduğu anlaşılmaktadır.

Commedia dell'Arte'nin açık havada, harekete ve doğaçlamaya dayalı olarak oynanması ilgilerini çekmiş ve hepsine değişik şekillerde ilham vermiştir. Yapay sahne ışıkları yerine açık alanda gün ışığıyla tüm ayrıntılar dışa vurulmaktadır. Oyuncu doğaçlayarak ve bedenini çok iyi kullanarak mükemmelliğe ulaşmakta, oyunun ve yazarın kuklası olmaktan çıkarak süreci yöneten kişi olmaktadır. Bu olgular, bahsi geçen kuramcılarının oluşturdukları sistemlerde önemli bir yer tutmakta, hatta merkezinde yer almaktadır.

Bahsi geçen kuramcılardan kısaca da olsa bahsederek, Commedia dell'Arte'nin yaşaması adına katkıları daha iyi anlaşılacaktır.

### 5.3.1.1. Vsevolod Meyerhold(1874-1940)



Şekil 5.1. Vsevolod Meyerhold resmi (Pinterest 2018:

<https://i.pinimg.com/originals/b4/bd/dd/b4bdd07b92450eb1a19a2f87bc16e9f.jpg>)

Meyerhold, Moskova Sanat tiyatrosunda Stanislavski'nin psikolojikgerçekçi tiyatro anlayışı çerçevesinde bir dönem çalışmış olsa da daha sonra sanat anlayışının uyuşmaması üzerine 1902 yılında ekibi bırakmıştır. Meyerhold, tiyatrosunu hareket üzerine bina etmek istemiştir (Güngör, 2013: 77). Bu sebeple Commedia dell'Arte ile ilgilenmiştir. "Meyerhold İçin tiyatro düşünceleri ve duyguları keskin ve unutulmayacak bir biçimde aklaran doğanın da üstünde olan bir sanattı; bunun için de commedia deli arte Meyerhold'un grotesk anlayışı için en iyi modeldi (Özdemir, 2002: 140).

Commedia dell'Arte Rusya'ya, 1773 de İtalyan bir ekibin Polonya'da oynadıkları bir oyunla girmiştir. İtalyan ekip o dönemin İmparatoriçesi Anna Joannavna'ya gösteri yapmıştır. O dönem St. Petersburg'da, sanatta ve dolayısıyla tiyatrodaki Fransızcanın etkisi vardı (Rudlin, 2000: 193). Meyerhold direkt olarak Commedia dell'Arte ile bağlantı kurmuş uygulayıcı ve kuramcı biridir. Meyerhold'un, Commedia deli'Arte denemelerine yeni bir hareket ya ikinci bir Rönesans olarak adlandırılmaktadır. Stanislavski'nin tiyatro anlayışını kabul etmemekte ve mimetik bir sahneleme yerine tiyatral bir sahnelemenin peşindedir.

Meyerhold, Franz von Shentens'in "The Acrobats (Akrobatlar)" oyununu çevirip sahneler. Meyerhold oyunda eski gücünü kaybetmiş, yaşlı ve endişeli Pierrot rolünü oynamıştır. Bu oyun onun daha sonraları "Trajik Fars" diye bilinen oyunlarının habercisidir. Daha ileride Commedia dell'Arte'nin kalıp tiplerini, Aleksander Blok'un

"Panayır Çadırı" (The Fairground Booth) adlı oyununda kullanmıştır. Bu oyunda da Pierrot rolündedir. Bundan sonraki çalışmalarında amacı romantik ikilem ve şeytani ironiyi ortaya çıkarmak olmuştur (Moody, 1978: 861). Bu amaç onun kariyeri boyunca devam edecektir. Commedia dell'Arte adını kullanmamışsa da aradığını söylediği ve evrensel tiyatro hayalini anlattığı bir makale yazmıştır.

1905'de Moskova Sanat tiyatrosunda bir stüdyo açmış fakat bu denemesinde başarısız olmuş ve kapatmıştır. Buna rağmen Stanislavski bu denemenin önemli bir çalışma olduğunu fark eder ( Stanislavski, 2001: 569) 1908'de Evreinov'un düşünce ve hayallerine katıldığını söyleyerek onun 'Antik Tiyatro'su ile yakınlık kurar. Bu sanatında 2.evresi, simgeci anlayışı benimsediği Komissarzhevskaya Tiyatrosu'nda oyunlar yönetir. Daha sonrada 1908'lerde tiyatral anlatım, kalıp tipler, doğaçlama, doğrudan hareket, anlatımlarının olanakları ile Commedia deli' Arte'yi eğitim ve araştırma aracı olarak kullandığı 3.dönemi gelir. Bu dönem Ekim devrimine kadar sürer ve çalışmalarının sonucunu bir tür senteze dönüştürür, formalize eder (Güngör, 2013:78)

1910'da üçüncü defa Pierrot rolünü oynar. Meyerhold aynı Commedia dell'Arte oyuncularının yaptığı gibi seçtiği bir karakterde profesyonelleşmek ve bu uzmanlaşmanın yaralarını görmek istemiştir diyebiliriz. Bu evrede Commedia deli 'Arte ile yakından meşgul olmuş, onu araştırmış eğitim, doğaçlama ve hareket gelişimi konusunda ondan faydalanmıştır. Bu dönem ve sonrasında Commedia deli'Arte, Meyerhold'un ilgi odağı olmuştur. 1910'un Ekim ayında bir kabare tiyatrosu kurmuştur. House of Interludes isimli bu kabarede eski ve yeni farsları, komedileri, patomimleri ve küçük salon tiyatro formlarındaki oyunlarını gün içerisinde iki seans oynayarak denemelerine devam etmiştir. Seyircinin sahne yakınında olduğu bu oyunlarda oyuncular günlük kıyafetleriyle fakat maskeli oynamışlardır (Moody, 1978: 863).

1912'de yazdığı "Balagan: Panayır Tiyatrosu" adını verdiği makalesinde Meyerhold, Commedia deli'Arte hakkındaki fikirlerini söyler: Akrobasi, illüzyon, pantomim yapabilen gösteri ustaları ve İtalyan halk komedisi oyuncuları yeni oyuncunun da kökenidir. Oyuncu kendi bedenini tanımalı, hâkim olmalıdır ancak böyle yapabilirse özgür olacaktır demektedir. Yazarların da oyuncuyu sanatında özgür olması için pantomim oyunları yazmaları gerektiğini söyler ve Gozzi'nin

doğaçlamada izin veren metinlerini örnek verir. Yazarlar için çağdaş bir sorumluluktur bu ve oyuncular da geçmişten örnekleri kullanarak kendini yaratma eylemini gerçekleştirmelerini söyler. Meyerhold'a göre sözcükler tiyatrodaki hareket kanavasının süsleridir demektedir.

Meyerhold'un, Carlo Goldoni'nin yenilikçi tiyatrosuna karşı ve geleneksel yapıda oyunlar yazan Carlo Gozzi'ye ve Commedia dell'Arte'ye hayranlığı başlamıştır (Berktaş, 1997: 245). Meyerhold, Gozzi'de kendi tiyatrosunda ihtiyaç duyduğu bütün unsurları halk tiyatrosu mantığını, hareket özgürlüğü, kurmacayı, doğaçlamayı, teatral maskeyi.

1914'den itibaren "Üç Portakalın Aşkı" (Carlo Gozzi'nin ilk oyunu) adlı dergi yayınlanmaya başlamıştır. 1916 kadar dokuz sayı yayınlanır. Bu çalışmada Meyerhold'un Commedia dell'Arte ve tiyatronun tiyatrosallaşması hakkındaki görüşleri yayınlanır.

Gozzi geleneksel yöntemlere uygun çalışsa da yeni biçimlerle sunar der Meyerhold, Gozzi tutucu görünse de aslında ileri adımlarla yürümektedir. Meyerhold, Gozzi'de halk tiyatrosu mantığını, teatral maskeyi, hareket özgürlüğünü, kurmacayı yani kendi tiyatrosunda ihtiyaç duyduğu bütün unsurları görür.

Meyerhold kurduğu stüdyolarda hayalini kurduğu tiyatronun çalışmaları için Commedia dell'Arte'yi basamak olarak kullanmıştır Hareket eden oyuncu onun sanat macerasında 3.evresiyle inşa etmeye başladığı yönteminin temel taşıdır. Bu stüdyoda Vladimir Solovyev, bir sahne inşa etme, sahne sanatı, aktör teknikleri, hareket prensipleri dersleri verilmekteydi bu sebeple Commedia dell'Arte'nin sahne kullanımları ve maskelerin hareket düzenleri temele oturtulmuştu (Berktaş, 1997: 198).

Bu stüdyoda o dönem çalışmalarda söz kaldırılır ya da ikinci planda bırakılır. Hareket çalışması önceliklidir. Oyuncu psikolojik gerçeğin peşinde koşarken taklitçi olmaktan öteye gidememektedir. Oyuncu bedeniyle mükemmelleştikten sonra da sözde anlatımı desteklemek için kullanacaklardı, Meyerhold'un aradığı buydu.

Meyerhold'un yenilediği Commedia dell'Arte'de birçok katmanı vardır. İlki, iptidai tiyatro maskeleri ve Roma mimlerine kadar uzanan pazaryeri komedyenleridir. İkinci katman, Jacques Collat'ın gravürlerindeki groteski ve korkunç figürleri içeren komedidir. Üçüncüsü, Goldoni'nin oyunlarındaki detaycılık, realizm ve psikolojidir.

Ama Meyerhold söz konusu katmanı kullanmaz. Dördüncüsünde, Gozzi'nin oyunlarındaki sihirli masal katmanıdır (Hauger, 1997: 19-20 ).

Rusya'da ki devrimden sonra şimdilerde Meyerhold'un oyunculuk tekniği olarak bilinen "Biomekanik Oyunculuk" tekniğinin ilkelerini oluşturmuş uygulamaya başlamıştır. Devrimden az önce sergilediği, Lermontov'un "Maskeli Balo" (Maskarad) oyununda 1906 dan beri yaptığı çalışmalarının Commedia dell'Arte etkisi sayesinde hayat bulmuş ve yeni dilini göstermiştir (Moody, 1978:865). Devrim sonrası Meyerhold, başka arayışa yönelir, maskeyi bırakır, yeni maske oyuncunun bedenidir. Bu dönemde Gordon Craig'in de etkisiyle kuklayla ilişki kurmaya başlarken Commedia dell'Arte her senaryoda olan oyuncusu ve değişmeyen kıyafeti ile kuklaya benzediğini düşünmektedir.

Son oyunu olan Gogol'ün Müfettiş oyununda ise daha önce oyunlarında kullandığı öğelere yer vermiştir. Oyuncu farklı oyun kişilerinin özelliklerini, yüz ifadelerini taşıyan maskeler kullanmıştır, bununla kendisine ilham veren Commedia dell'Arte'ye yeni bir karakter eklemek istemiştir (Moody, 1978: 867). Commedia dell'Arte, Meyerhold'un beslendiği birçok farklı kaynaktan bir tanesidir ve aynı zamanda en derin izler bırakanlardan biri olduğu çok açıktır.

#### 5.3.1.2. Edward Gordon Craig (1872-1966)



Şekil 5.2. Edward Gordon Craig resmi (Maddysibtheatre 2018: <http://maddysibtheatre.blogspot.com/2013/03/edward-gordon-craig.html>)

Gordon Craig 1891 yılında Londra'da Commedia dell 'Arte ile tanışmış ve bir "Pierrot" oyunu izlemiştir. Daha sonra yine bir pierrot oyunu seyrederek etkilenerek not tutmaya başlar. 1897 yılında Andersen'in bir masalını (What the moon saw) uyarlar Commedia oyunu haline getirir ve Pierrot rolüne çalışır. Oyun halka gösterilmez. Craig, Commedia'nın farslarının ve groteskin modernist etkisinin farkındadır.



Commedia'nin Craig üzerindeki etkisi 1901'de Aşkın Maskesi (The Masque of Love) adlı oyunda bariz olarak görülmüştür bu oyun için en iyi işimdi demiştir. Commedia dell'Arte ve maskeleri onun için oldukça önemlidir. 1902'de Commedia dell'Arte'den esinlenerek yarım maskeler kullandığı "Acis and Galatea" isimli bir gösteriyi sahneye koyar (Güngör, 2013: 85). 1911'de Kum Saati adlı oyunu sahneye koymuştur, burada ise Arlecchino'nun kostüm ve maskesini yenilemiştir. Bundan sonra birkaç yapım sahneler. Daha çok Commedia ve yöntemi üzerine metoduyla ilgilenmiştir. 1897'den sonra sahneye çıkmamayı tercih etmiştir bunun yerine daha çok Gozzi gibi Commedia dell'Arte senaryoları yazar, bunlar doğaçlamaya uygun kanavalardır (Fisher, 1989: 30-33).

Psikolojizme karşı, Karşı Gerçekçi bir tiyatronun yaratımı ve oyuncunun eğitimi hakkında çağına ışık tutan yorumları ve çalışmalarıyla dikkat çekici olmuştur. Oyuncunun sahne üstündeki etkinliğinin başka bir yöne doğru gitmesi amacıyla "Kukla Üstü ya da Üstün Kukla (Uber Marionetie) kavramını geliştirmiştir (Craig, 1911: 54). Yaratmak üzerine düşündürmeyi içeren bir kavramdır bu. Gordon Craig ancak geleneksele dönüp ondan faydalanarak yeni bir tiyatro yaratmanın mümkün olacağını söyler Gelenekten vazgeçmemelidir zira eski öğretilere dönebilmek çağın kalıplarından kurtulmanın yoludur. Craig de Meyerhold gibi geçmişi sağlam bir dayanak olarak görür. Geçmiş geleceğe yol alan tiyatro gemisinin omurgasıdır.

Ona göre tiyatro hareketten doğmuştur. Kukla-üstü kavramına ve oradan da Commedia deli' Arte 'ye sıçraması bu düzlemde gerçekleşir. Craig'e göre doğaçlamaya dayanan Commedia deli 'Arte 'yeni' tiyatroyu oluşturacaktır. Tiyatronun temelinin yeniden inşasında doğaçlama ve hareket çok önemlidir. Craig çağın sanatçısını ve geleceğin oyuncusunu yaratmak için kendisinin açacağı stüdyolarında çalışmak ister. Rudlin, bu okulun temelinde Commedia deli'Arte olacaktır der. Doğaçlayabilen oyuncuların özgürlüğü ne yönetmen ne de yazarın ellerinde olacaktır demektedir, oyuncunun yaratım aşamasında etkili olması gerektiğini söyler ve bununda sadece eğitimle olabileceğini savunmaktadır. 1911'de Stanislavski'ye bir mektup yazar ve okul kurmak için onun desteğini ister. Hayal ettiği okulda:

1- İnsan vücut hareketinin ilkelerini göstereceğim.

2-İki yıl içinde tek figür ve kalabalık gruplardan oluşan figürlerin sahnelerindeki hareketin ilkelerini size anlatacağım ve göstereceğim.

- 3- Ve üç yıl içinde size aksiyonu, sahneyi ve sesi yöneten bütün ilkeleri göstereceğim.  
4- Bütün bunlardan sonra size doğaçlamanın ya da sözlü ve sözsüz spontane oyunculuğun ilkelerini göstereceğim (Craig, Aktaran: Rudlin, 2000: 191).

Craig'e göre oyuncu fikir üretebilmekte ve hayal edebilmekte olsa da vücudunun da beceri kazanması gerekmektedir fakat bu beceriye sahip değildir. Bu beceri kazanılmadan oyuncu sanatını gösteremeyecektir. Craig, stüdyosunu 1913'de açar fakat 1914'de savaş başlayınca stüdyosu ve deneyleri kesintiye uğrar (Rudlin, 2000: 189-191). Hayatı süresince araştırmalara ve denemelere devam etmiş son döneminde bile hala Commedia dell'Arte'yi kaynak olarak kullanmıştır. Bu araştırmalar ve denemeler birçok kişiyi etkileyerek, yeni araştırmalar yapmalarına ön ayak olmuştur. Craig'in Commedia dell'Arte için 1955'de ettiği son sözleri şöyledir:

Commedia dell'Arte her zaman benim için -çok azını öğrenebildiğim-bir aşkı ve hep öyle kalacak... Bugünün tiyatrosunun Commedi dell'Arte ile hala ufak bağlantıları var. Aktörlerinin de gelenekleri ve gerçeklerine yönelik yetersiz bilgileri. Commedia dell'Arte A benim için hep yaşayan bir şeydi ve öyle kalacak (Fisher, 1989: 44).

### 5.3.1.3. Jacques Copeau (1879-1949)



Şekil 5.3. Jacques Copeau resmi ( Pinterest 2018:  
<https://tr.pinterest.com/pin/135530270007905885/?lp=true>

Jacques Copeau da Meyerhold ve Craig gibi çağdaşlarıyla yine aynı dönemde arayışlar yapmış, Commedia dell'Arte'nin verileriyle araştırmalar ortaya koymuş,

dönemin sanat anlayışına karşı kendi stüdyosunda yeni bir tiyatro, yeni bir dilin arayışına girmiştir. Craig ve Meyerhold'un çalışmalarından etkilenmiş, aradığını ve sorularının karşılığını Meyerhold'da bulduğunu söylemiştir (Rudlin, 2000: 204). O da geleneksele dönerek başka bir bakış yakalamaya çalışmıştır.

Commedia dell'Arte üzerinden, kuklaüstü ögesini meydana getiren Craig gibi Copeau'da Nötr Maske adını verdiği bir yorumunu ortaya koymuştur. (Aydın, 2008: 9). Bu maskeler herhangi bir ifade taşımazlar. İfadenin yoksunluğuyla oyuncu bedeninden daha çok faydalanmak durumundadır ve ifadesi olmayınca en doğru toplumsal tavrı bulup taşımak zorunda kalacaktır. Diğer bir katkısı ise Commedia dell'Arte stereotiplerini çağa uyarlama ya da çağın insanını stereotipleştirme yani tipleştirme gayretidir. Copeau'nun, "Nötr Maske"sini Handan şöyle aktarır:

Copeau'nun 18.yy'da aristokratların sokakla tanınmamak için yüzlerine taktıkları maskelerden esinlenerek "Noble Mask" (nötr mask) olarak adlandırdığı bu maskeler, gülümseme, kaş çatma, yüz buruşturma gibi hiçbir mimik içermeyecek şekilde tasarlanmıştı: Belirlenmiş bir ritüelle takılan maskeler, aktör için nötr duruma geçmeyi simgeliyordu. Bu nedenle konuşmanın asla kullanılmadığı maske çalışmalarında hedef, beş duyunun keşfiydi... (Handan, 2008: 9).

Capeau, gelenekten beslenip çağdaş sanatı yaratma yolunda çalışmıştır. Gelenek onun için sadece bir basamak değildir. Tiyatronun büyük edebi kanunlarına ve prensiplerine dönmek, çağın sanatını onların üstüne inşa etmek ister (Copeau, 1945: 43).

1914'de kurulan "Vieux Colombier" okulunda birçok karakter yaratmış öğrencileriyle birlikte yaptıkları deneylerde bunları çalışmalarında uygulamışlardır. John Rudlin'e göre, bu denemelerde aktörler birer kuklaya benzetmektedir bu Gordon Craig'in Über-Marionetie'yi arayışdır. 1924'de Copeau, okulu bırakır. Daha sonra bazı gösterilerde Pantolone rolüne çıktığı bilinmektedir.

1920'de kurduğu okulda on dört ve yirmi yaşlarındaki öğrencilerine, dört yıllık bir eğitim programı uygulamıştır. Bu okulda, Commedia dell'Arte'nin dans, müzik, fiziksel kabiliyet ve doğaçlama unsurlarından faydalanarak hazırlanmış bir ders programı kullanılmıştır. Bu okulda yapılan eğitimler şöyleydi:

- Tiyatro Tarihi ve Genel kültür

- Zanaat Dersi
- Diksiyon
- Beden Eğitimi
- Müzik
- Maske ve mim Dersi
- Doğaçlama Alıştırmaları

Başlıklarında alışmalar yapılmıştır. Sözsüz oyunlara önem veriliyordu çünkü Capeau'nun geliştirdiğı Nötr Maske uygulamalarında oyuncu mimik kullanmadığı için yaratıcılığı geliştirmek adına çok işe yarıyordu. İstediklerini tam anlamıyla yapamadığını düşünen Capeau 1924'de okulu bırakıp Burgundy'e gitmiştir. Orada da çalışmalar yapmaya devam ederek Moliere'nin kimi oyunlarını geliştirmiştir ayrıca Pantalone'yi oynamaya devam etmiştir. Öğrencileriyle beraber yeni oyunlar yazmışlar, bu çalışmalarda yeni maske karakterleri yaratmışlardır, Capeau, kollektif çalışmayı istemekteydi ve bu okulda da buna gayret etmiştir, öğrencileriyle “*Oscar Knie*” isimli yeni bir tip yaratmıştır. Bu tipin üzerinden “*Şehrin ve Kızların Dansı*” adlı bir oyun yazmışlardır. alışmaları neticesinde oynadıkları oyunu beğenmeyen Capeau topluluktan ayrılmış başka bir toplulukla bir araya gelmiştir fakat bu grubun çalışmasından da memnun olmamıştır ve grup dağılmıştır (Rudlin, 2000: 211). Öğrencilerinden birçoğı onun açtığı yolu takip etse de o gelenekten beslenen tiyatrodan vazgeçmiştir. Ölümüne kadar oyunlar ve makaleler yazmıştır.

#### 5.3.1.4. Charles Dullin (1885-1949)



Şekil 5.4. Charles Dullin resmi (Pinterest 2018:

<https://www.pinterest.co.uk/pin/556264991458888368/>

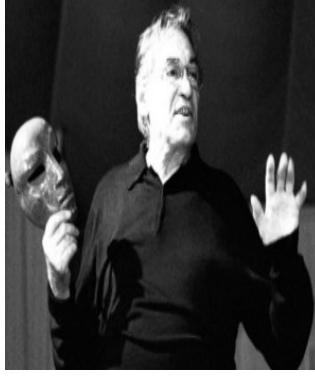
Jacques Copeau ile yakınlığı ve ondan etkilendiği bilinmektedir. Charles Dullin'de Commedia dell'Arte'den faydalanmıştır. Oyuncunun yeniden yaratılması amacıyla bir laboratuvarında Commedia dell'Arte oyunculuk tekniğini çalışırlar, genel olarak arkadaşlarıyla Commedia denemeleri yapmaktadır. Bazı oyuncuların doğaçlara becerilerinden hayranlıkla söz eder. Rudlin bu çalışmanın ilk uygulamalı Commedia çalışması olduğunu ileri sürer. Fakat bu uygulamalı araştırmacının Meyerhold'un uygulamalarından önce mi olduğu konusunda bir kesinlik yoktur. Önceleri Paris'te melodramlar oynamıştır, 1910 yılında "Çocuk Karnavalı" adlı bir oyunda Pierrot rolünü oynar. 1921'de ise "Boşanma" adlı oyunda geleneksel maskesiyle Arlecchino rolünü oynar (Güngör, 2013: 98)

Charles Dullin şarkı söyleyen, akrobasi yapan ve çok güzel doğaçlama yapan üç kişiyle tanışmıştır. Onlarla Commedia dell'Arte denemelerini yapar. Ayrıca Louis Jouvet ve Copeau'ya yazdığı mektuplar yazarak onlardan hayranlıkla bahsetmiştir. Onlardan şöyle bahsetmektedir:

Gerçek bir oyuncu ve iki doğaçlama yapan kişi keşfettim, bu ikisi doğrudan panayır alanı oyuncularından geliyor olmalı. Onlara bir senaryo veriyorum ve istediğim herhangi bir şeyin doğaçlamasını yapıyorlar. Şarkı söylüyorlar, soytarılık yapıyorlar, Japon, İspanyol ve İtalyan dansları ediyorlar; ayrıca insanın kulağına yabancı bir dil gibi gelen anlamsız sözler söylüyorlar! Hakkında hiçbir şey bilmedikleri herhangi bir yabancı uygarlığa ait bir şeyler atın ortaya; bu, onların en umulmadık ve eğlendirici fantezileri harekete geçirmelerine yetecektir (Dullin, aktaran: Rudlin, 2000: 213).

Charles Dullin, commedia dell'Arte çalışmalarında sadece taklit ederek değil, Arte'nin özünü anlayıp yeni tipler yaratmak ve dönemine yansıtmak istemiştir (Rudlin, 2000: 216).

### 5.3.1.5. Jacques Lecoq (1921-1999)



Şekil 5.5. Jacques Lecoq resmi (Budil Theatre School 2018: <http://www.budil.cz/en/articles/school/people/jacques-lecoq/jacques-lecoq.html> )

François Delsarte'dan ve Jacques Copeau'dan etkilenmiştir ve 1800'lerin sonunda hareket teorilerini oluşturmuştur. Çalışmalarında özellikle Commedia dell'Arte ve Yunan tragedyası gibi geleneklere dayanan öğretilerden faydalanmıştır. Commedia dell'Arte'de, onun kurduğu okul, 20. yüzyılın ilk yarısından ikinci yarısına geçişteki eşik olmuştur. Paris'te eğitimler vermiş ve İtalya'ya giderek Padua Tiyatro Üniversitesi'ni kurmuştur ( Teatro dell'Universita di Padova). . İtalya'da o dönem çalışmaları sırasında Commedia dell'Arte'yi yeniden revaçta olan bir tür haline getiren “İki Efendinin Uşağı” isimli oyunun hazırlanışına yardımcı bulunmuştur (Rudlin, 2000: 229). Daha sonra Paris'e dönmüş ve adıyla bir okul kurmuştur. Kendi deyişiyle: “Benim okulum yaratıcılık okuludur. Ben oyunculara, var edenlerin kendileri olduğunu hatırlatırım” (Güngör, 2013: 99). Arlecchino karakterini okulunun figürü olarak kullanması onun Commedia dell'Arte'ye duyduğu ilgiyi göstermektedir. Jacques Lecog' okulunun Commedia dell'Arte'nin günümüze kadar gelebilmesinde büyük etkisi vardır. Rudlin, Lecoq Okulu'nun metinsiz tiyatronun, mimin, maskenin, seslendirmenin birbirine bağlanmasında önemli bir etkisi vardır der.

Daha çok bir mim araştırmacısı olarak bilinse de onun çalışmaları Marcel Marceau tarzı beyaz mimden uzaktır. Ve oyuncunun hareket-beden-ses ilişkisi üzerine odaklanmıştır.

### 5.3.1.6. Antonio Fava ( 1949- )



Şekil 5.6. Antonio Fava resmi ( glamadelaide 2011:

<http://www.glamadelaide.com.au/commedia-dell%E2%80%99arte-showcase-%E2%80%93-with-antonio-fava/>)

Antonio Fava, Commedia dell'Arte'nin kökenini ve oyunculuk biçimini araştıran oyuncu ve tarihçilerden bir ve günümüzde yaşayan bir Commedia dell'Arte ustasıdır. Çok yönlü bir sanatçı olan Fava, yazar, yönetmen, oyuncu, maske üreticisi, müzisyen, bestecidir. Annesi kadife maskeler yapan bir sanatçıydı, babası da Commedia dell'Arte oyuncusuydu, Fava'nın daha sonra kendi yorumuyla oynadığı, Pulcinella tipini oynuyordu, Fava bu vesileyle Commedia dell'Arte ile küçük yaşta tanışmıştır (Biography of Antonio Fava, 2018). Fava 1968'de ailesinden baskı görsede babasının berber dükkanından ayrılmış, oyuncu ve müzisyen olarak, "Nuovo Scena"da Dario Fo ile çalışmaya başlamıştır. İki yıl boyunca burada kendini geliştirmiştir. Sonrasında "Theatre National de Strasbourg"ta çalışmak üzere, Fransa'ya gitmiştir. 1976 yılında ise Jacques Lecoq tarafında kurulmuş olan "Theatre de la Jacquerie"de iki yıl öğrenci ve bir yıl da asistan olarak üç yıl çalışmıştır.

Lecoq okulundan ayrılıp, çağının gereklerine göre kendine has bir yöntemle, kendi tiyatrosu, "Teatro del Vicolo"yu kurmuştur, günümüzde halen Commedia dell'Arte'nin ana yapısı üzerinden kanavalar oluşturmaya devam etmektedir. Antonio Fava, Commedia dell'Arte'nin çok dilli olmasıyla evrensellik niteliği kazandığını düşünmektedir. Fava, farklı bölgelerin İtalyancasını, İspanyolca, Fransızca ve İngilizce konuşmaktadır. Bununla birlikte Fava oynadığı oyunları birçok farklı dilde yazmakta ve oynamaktadır. Geleneksel maskelere önem vermektedir, Commedia dell'Arte maskelerinin yanında Atellen farslarına uzanan maskeler de yapar (Demirkıran, 2018: 49-56).

Özelikle belirtmelidir ki: Yirminci yüzyılın ilk yarısında araştırmalarını yapmış olan Craig, Meyerhold, Copeau, Dullin ve Lecoq ile Antonio Fava arasındaki en temel fark; diğerleri, oyun ve oyuncu sorunlarının çözümü için geleneksele başvurup, yeni bir biçim yaratmak adına Commedia dell'Arte'yi bir araç olarak kullanırken, Fava'nın doğrudan günümüz koşullarına uygun hale getirmesidir.(Demirkıran, 2018: 49- 56). Ortaoyunu açısından ise 19. yüzyılın sonlarıyla ile 20. yüzyılın başlarında geleneksel Türk tiyatrosuyla alakalı çalışmalar az sayıda metin neşri ve bu türün problemlerine dair tartışmalardan öteye gidememiştir. Bu çalışmaların büyük bir kısmı şarkiyatçı ya da Türkologlar olan yabancılar tarafından gerçekleştirilmiştir (Düzgün, 2014: 145 ).

Görülmektedir ki modernleşmenin tiyatroya etkileri özelinde Commedia dell'Arte kendi haline bırakılarak yok olmaya terk edilmemiş, bazılarını yukarıda yazdığımız tiyatro adamları yaptıkları çalışmalarda Commedia dell'Arte'den yola çıkmış, geleneğe dönerek araştırmalar, yenilikler, değişiklikler yapmış, okullar açmış ve orada eğitimler vererek yeni oyuncular yetiştirmiş yani aktarmaya devam etmiş, üretmiş en nihayetinde Commedia dell'Arte'nin bu güne gelmesinde pay sahibi olmuşlardır. Daha sonra görülecektir ki bu gün hala Commedia dell'Arte oyunları oynanıyor, çağın gereklilikleriyle değişmeye, gelişmeye de devam ediyor. Bu da şunu gösteriyor ki 4 asır önce doğmuş olan Commedia dell'Arte dünyada tiyatro yaşadıkça yaşamaya devam edecektir.

Commedia dell'Arte' de doğduğundan beri değişik evreler geçirmiş, popüler olmuş zamanla değerini yitirmiş, modernleşme arayışları sürecinde payına düşeni almış, değişimlerden etkilenmiş ve de yeni tiyatro anlayışını etkilemiştir. Commedia dell'Arte, "türler"in kısıtlayıcı bağlarının kopartılmasında hatırı sayılır bir rol oynamıştır. Hatta direk olarak formların doğmasına etkide bulunmuş, farklı oyunculuk yaklaşımıyla tiyatroyu kalıplaşmaya karşı korumuş, gelişmesine olanak vermiştir (Pignarre, 1995: 64). Tezimiz için araştırmalarımızda ulaştığımız verilerin ışığında, yeniden küllerinden doğmuştur demek mümkündür. Ortaoyunu için de benzeri bir sürecin olması beklenebilir.

#### **5.4. Türk Toplumunda Modernleşme**

Batı toplumunda olan değişimlerin tiyatroya ve dolayısıyla da Commedia dell'Arte'ye etkilerini yukarıda gördük. Ortaoyunu'nun günümüzdeki durumuna ışık



tutması amacıyla Türk toplumundaki modernleşme sürecine de bakmak gerekecektir. Türk toplumunun modernleşme süreci 3. Selim (1789- 1807) ve 2. Mahmut (1808- 1839) dönemlerinden başlayarak tanzimat, Abdülaziz (1861- 1876), 1. Meşrutiyet (1876- 1878), 2. Abdülhamit (1876- 1909) ve 2. Meşrutiyet (1908- 1920) dönemlerinden bu yana Cumhuriyet'le beraber günümüzde de devam etmektedir. Nilüfer Göle bu süreci şöyle anlatmaktadır:

Günümüze dek, boyunbağı takmak, bıyıkları kesmek, tiyatroya gitmek, çatalla yemek, jimnastik yapmak, karı koca kol kola sokakta yürümek, balolarda dans etmek, birbiriyle tokalaşmak, sokakta şapka giymek, yazıya soldan başlamak- bütün bu davranış törelerini ilerici, medeni, ideal Cumhuriyet insanının davranışlarını tanımlamaktadır. Nitekim, Cevdet Kudret "Alafranga Dedikleri" yazısında, Tanzimat'tan beri Batı taklitçiliğine özendikleri için edebiyatımıza alay konusu olan kişilere ve bugüne kadar dilimize giren "züppe, şık, sivilize, sosyetik, snob, bopstil" sıfatlarına rağmen, eskiden alafrangalık sayılan birçok şeyin şimdi günlük yaşayışın bir parçası olduğunu, kentten köylere kadar yayıldığını, neredeyse "alafrangalığa alaturkayı" yendiğini ileri sürmektedir (Göle, 1998: 86).

Bu sürece yakından bakarsak Osmanlı Devletinde ve Türk toplumunda modernleşmenin başlangıcı olarak 17. yüzyıl sonlarını görmekteyiz. Bu tarihe kadar üstünlüğü süren Osmanlı Devletinde, 18. yüzyıl boyunca güçlenen Batı'ya karşı üst üste gelen askeri yenilgilere çare aranmış ve ilk modernleşme çabaları askeri alanda başlamıştır. Batılı tekniklerle eğitim veren askeri okullar açılmış ve Osmanlı Türk aydınları böylece Batı kültürüyle karşı karşıya gelmişlerdir (Türküne, 1994: 61).

Askeri ve teknoloji alanının dışında ilk kültürel anlamda modernleşme çabalarının Lale devrinde başladığını görmekteyiz (Mardin, 1999: 11). Bu dönemde avrupalı temaslar daha sıkı bir hale gelmiş, sadece savaş değil ticaret ve siyaset alanında da ilişkiler yoğunlaşmıştır. Avrupa ürünlerinin ithalatı sanat eserlerini de beraberinde getirmiş daha çok beğenilen ve kabul gören bir ilgi ile Avrupalı yaşam tarzı özellikle üst kesimde benimsenmeye başlamıştır. Bu benimseme kendisini sosyal yaşamın her alanında, müzikten sahne sanatlarına eğlenceden kılık kıyafete, sosyal yaşam içindeki tavır ve davranışlara kadar kendini göstermektedir (Turhan, 1997: 135).

Bu dönemi sadece körü körüne benimsenen bir yaşam tarzı ya da hayranlık olarak görmemek gerekir. Bu dönemde Türk aydınlarının, Osmanlı Devletinin yeniden

inşası ve eski gücüne dönmesi adına, çabalarını görmekteyiz. Bu durum bize aslen dönemin, kendisini batıdan çokta aşağısında görmediğini göstermektedir (Güngör, 1990: 62). Bu serbest değişim süreci zorunlu bir kültür değişimi olarak 3. Selim zamanından itibaren kendini göstermeye başlamasıyla daha kapsamlı ve sistemli bir modernleşmeden bahsetmek mümkündür. Yine de bu değişim zorunlu bir yaşam tarzı, giyim kuşam ve ananelerde değişim olarak kendini göstermez. Devletin modernleşmede stratejisi, teknolojik eksikliklerini tamamlama uğraşlarıdır. Bu dönemde Avrupa'dan gelen yabancıların şehir hayatında önemli etkileri olmuştur. Çeşitli elçilik mensupları, yazarlar, ilim adamları, ressamalar, Türk hükümetinin davet ettiği seyyah, uzman tüccarlar bu gruptandır. Sosyal hayatın kendini yeni bir üslupla dönüştürmesinin sosyo kültürel nedenlere daha kuvvetle bağlı olduğu söylenilebilir.

2. Mahmut dönemini zamanımıza değin görülen kalıcı ve zorunlu bir kültür değişimi dönemi olarak görmekteyiz. Bu dönemde meydana gelen modernleşme çabaları askeri alanla sınırlı kalmamış, devlet bürokrasisi ve toplumsal hayatı da etkilemeye başlamıştır (Turhan, 1997: 153). 1839'da Tanzimat Fermanı ilanı, Batı'lı anlayışla, hukuk ve siyasi yapı olarak değişiklikler ve düzenlemeler devri olarak görülebilir. İstenenler tam manasıyla amacına ulaşmasa da edebiyat ve dil de yeniliklerden bahsedilebilir. Şinasi ile başlayan dilde sadelik hareketi görülmektedir. 1856'da ki Islahat Fermanı da bu çabaların devamı niteliğindedir. Her ne kadar amacına tam ulaşamamış bir hareket olarak kabul edilse de başka alanlarda meydana gelen yeniliklerden bahsedilebilir. Bunların içinde en önemlisi dil ve edebiyatta meydana gelen yeniliklerdir. 18. yüzyıl Fransız edebiyatı etkisiyle roman, hikâye ve tiyatro gibi türlerde eserler üretilmiştir. Yine bu dönemde yönetime karşı muhalefet olarak “Yeni Osmanlılar” ismiyle bir cemiyet kurulmuştur. Meşrutiyet ve özgürlük fikri uyandırılmaya çalışılmıştır.

Modernleşme her zaman devlet, siyaset ve insan faktörleriyle ele alınmalıdır. 2. Abdülhamit, döneminde İttihat ve Terakki Cemiyeti üyelerince 1. Meşrutiyette hazırlanan Kanun-i Esasi yetkisiyle meclisi tatil etmiş 1. Meşrutiyeti bitirerek devletin tek elden kontrolü sağlamaya çalışmış ve istibdat dönemi denen yasaklı dönem başlamıştır. Buna karşın aydınlar illegal örgütler kurmuş, kültür hayatında güçlü gazetelerin desteği ile halkı bilinçlendirme çabaları göstermişler ve değişim topluma da sirayet etmeye başlamıştır (Turhan, 1997: 183- 184).

Rejime karşı hareketlenmeler başlayınca 1908 de 2. Meşrutiyet ilan edilmiş Abdülhamit tahttan indirilmiştir. Siyasi olarak başlayan fikir hareketi toplumsal hayatta da değişimleri başlatmıştır. Bu dönemde Osmanlıcılık, İslamcılık, Türkçülük ve Batıcılık fikir akımları ortaya çıkmıştır. Bu akımlar modernleşmeyi mutlak görmüşler fakat Batı'dan neyin önce ve ne kadar alınacağı konusunda farklar göstermişlerdir. Temel olarak modernliğin gerekliliklerine göre geleneği değiştirmek isteyen Batıcılar ve gelenekle geleceği iç içe geçirmek isteyen muhafazakârlar olarak iki grup olmuştur (Göle, 1998: 52). 2. Meşrutiyet de içeride ve dışarıda gelişen olaylar, üst üste çıkan savaşlar yüzünden yine çok başarılı olamamıştır.

Modernleşme yolundaki toplumlara genel olarak bakıldığında, tarihi birikimleri, siyasi konumları, ekonomisi ve Batı'dan gelen etkilerin gücü gibi çeşitli faktörlerden kaynaklanan farklı safhalardan geçtiği görülmektedir. Bu toplumların belki de tek ortak noktası, kendi modernleşme süreçlerini Batı toplumlarının geçmiş oldukları evreleri yaşamadan tamamlamaya çalışmaları ve Avrupa'nın belirlediği siyasal ve kültürel etkiler altında gerçekleştirmeleridir. Göle'ye göre:

Modernlik, yerel sınıf dinamikleri ve hatta geleneğin yeniden icadı üzerinde yükselmekten ziyade, Batı'nın yaşamsal törelerini sahiplenme arzusunu ifade eden bir medeniyet projesi ile tanımlanmaktadır. Batı dünyasının tersine, Türk modernizmi tanımını yerel değerlerin ve toplumsal örüntülerin evriminden almamıştır (Göle, 1998: 172).

Göle'ye göre, Batı dışı toplumlarda modernlikle gelenek arasında kopuş vardır. Göle'nin temel olarak iddiası şöyledir: Geleneksel toplumlar zannedildiğinin aksine, geleneksizleştirilmişlerdir (Göle, 2002: 172). Geleneksel toplumların, geleceğe ulaşmak için geçmişlerinden, geleneklerinden kopuşlarını buna neden olarak göstermektedir. Örnek olarak, Türk modernleşmesinin redd-i miras algısıyla şekillendiğini söylemiştir. Bu reddedişin altında geleneklerin modernliği engellediği anlayışı yatmaktadır. Diğer bir söyleyişle, geleneksellik, modern olmayan her şeyi içeren bir kategori olarak görüldüğünden eleştirilmiştir (Göle, 2002: 47-48).

Gelenekler ya göz ardına atılmış, ya reddedilmiş ya da yasaklanmıştır. Nihai olarak da gelenek üzerinde modernliğin dönüştürücü bir etkisi olmamıştır. Gelenekler, müzeleştirilmiş, folklorik formda bırakılmış ve değişimin dinamik kaynakları olarak yeniden yorumlanıp modernliğin içerisine taşınmamış, dondurulmuştur (Göle, 2002: 172). Hâlbuki Daniel Brown'ın da dediği gibi gelenekler, değişimi meşrulaştırmak için kullanılabileceği gibi yok olmaya yüz tutmuş değerleri korumak için de kullanılabilir özelliktedir (Brown, 2002: 2). Batı dışı toplumlarda modernlik gelenekle birbirlerine uymayan parçacıklar olmuşlardır. Aslında modernlik, gelenekle birlikte olmalıdır. “Geleneksiz modernizme aslen modernizm denmez. O bir özentî ve kötü bir kopyadır. Bir yandan da geleneğin, modernlikle herhengi bir alışverişi olmazsa gelenek tutuculaşır. Ve boğucu bir hal alır (Göle, 2003: 77). Modernlik ve gelenek karşıtmış gibi algılamak tamamen yanlıştır. Onları karşıt görmek yerine, geleneğe modernlik içinden bir okuma getirmek gerekmektedir. Geleneğin yereli ifade etmesiyle gelenekle modernlik zıt kavramlarmış gibi gösterilmiştir ve gelenek, modernliğin dışında tutulmaya çalışılmıştır. Modernlik yeniye işaret ettiği için gelenekselin daha durağan bir yapı olarak algılanmasına neden olmuştur. Oysa Göle'ye göre bu ikisi bağımsız değildir. Geleneklerimizi bugüne taşınabilir, yaşanabilir hale getirmesek unutulur. Modernlik, geleneklerin zamana uyabilmesidir, dokunulmaz kılınp yitirilmesi değildir (Göle, 2003: 42). Çünkü modern toplum inançlarını ve geçmişi yok sayan, silen değil onu dönüştüren toplumdur (Touraine, 2004: 354).

Küçük adımlarla ilerleyen modernleşme, Cumhuriyetin kurulması ve Atatürk'ün önderliği, görüşü ve dirayetiyle total bir modernite projesi haline gelmiş ve radikal devrimler yapılmıştır. Bütün bu değişmeler, devlet yöneticilerinden tabana kadar, toplumun farklı kesimlerini içine alarak yayılmaya başlamışlardır. Önceleri aydınlara özgü olan Batı'lı gündelik yaşam pratiklerinin toplumun geniş kitlelerinde karşılığını bulması bu dönemin eseridir.

#### **5.4.1. Modernleşmenin Türk Tiyatrosuna Etkisi**

Türk Tiyatrosunun Modernleşme Süreci ve Ortaoyunu meselesinde Ortaoyunu'nun modernleşme süreci ani olmuş ve Ortaoyunu ve de oyuncularını bu hızın karşısında tutunamamışlardır. Commedia dell'Arte'nin verilerine kısaca baktıktan sonra çalışmanın bu evresinde de Ortaoyunu'na bakılacaktır. Ortaoyunu'nun ortaya

çıkışını yukarıda geleneksel Türk tiyatrosu türlerini açıklarken aktarmıştık, bu aşamada Ortaoyunu'nun nasıl değerini yitirdiği incelenecektir.

Bilindiği üzere toplumlarda üst kültür, alt kültürü yönlendirir. Türk toplumunda da batı tarzı tiyatro algısı, üst kültürü oluşturan aydınlar, devlet adamları ve eşraf denilen zengin muhite hayranlık arttıkça, batılılaşma düşüncesinin yaygınlaşmasına paralel gelişim göstermiştir.

Tanzimat döneminden başlayarak toplum hayatında, özellikle yukarıda bahsettiğimiz sınıfta yeni bir yaşam tarzı gelişmiş, bu alafranga yaşam tarzı, geleneksel olanın yanında kendini sıkça göstermeye başlamıştır. Bu dönemin modern olan alafranga yaşam tarzının hızlanmasının ve bu anlayışın yaygınlaşmasının en bariz örneklerini kafe ve tiyatrolarıyla Beyoğlu ve Galata semtlerinde görmekteyiz (Akı, 1989: 33).

Osmanlı'da modern olarak benimsenen Batı tarzı bu tiyatronun ilerlemesinin bir etkeni de, burada bulunan yabancı elçilerin destekleridir. Bu dönemde hem elçilikler nezdinde temsiller gösterilmiş, hem de dışarıdan getirilen yabancı oyunlar, operalar vb. sahne performansları icra ettirilmiştir. Böylesine renkli bir hayatın kendini gösterdiği Beyoğlu ve Galata, Avrupa'nın küçük bir modeli gibi tüm modern hayat tarzını ve kültürünü yaşatmakta, elçiliklerin ve derneklerin desteğinde İtalyan, Fransız, Alman, İspanyol, Ermeni ve Yahudi azınlığın tiyatro alanında hem eğitim hem de pratik çalışmalarının bu dönemde yoğun olarak devam ettiği söylenebilir. Bu alafranga yaşama karşı özellikle üst tabakadan olanlarca ciddi bir özentî ve heyecan duyulmaktaydı. Bu dönem Levanten (Ülkeye yerleşen yabancılar) halk arasında yaygınlaşan bu eğlenceli yaşam tarzının popülerleşmesi, Türk toplumu içinde bilinçli bir batılılaşma algısı olarak görülemez. Fakat Beyoğlu ve Galata'da ciddi bir eğlence sektörünün gelişmesinden bahsedilebilir.

Yukarıda da belirttiğimiz üzere yurt dışından sıklıkla gelen yabancı kumpanyalar ve oyunlar Batı tiyatrosu üslubunun gelişmesini kolaylaştırmıştır. Bunların hem seyircinin bu yeni üsluba göre yetişmesi ve bu sanatların bilinirliğinin artırması açısından hem de yerli tiyatro sanatçılarının Avrupa tiyatrosunun tanınması bakımından önemli etkileri olmuştur. Yurtdışından gelen bu topluluklar genellikle Fransız, İtalyan ve Yunanlı gruplardı. Bir kısmı uzun süre

Ülkede kalıyordu. Batı tarzı ilk tiyatro 1838 de Beyoğlu'nda Guistiniani tarafından kuruldu. Bu tarzın ilk örnekleri operalardı. Hatta Metin And'a göre bazı temsiller daha Avrupa'da gösterilmeden evvel burada icra ediliyordu. Aynı zamanda tiyatro oyunları da gösteriliyordu fakat eserlerin yabancı dilde olması seyirciyi kısıtladığından dolayı Türkçe eserlere gereksinim duyulmuştur. 1840 ta Bosca tarafından kurulup ekonomik sebeplerle Mihail Naum'a devredilen tiyatronun gazete ilanlarında (Ceride-i Havadis 24 Mart 1858 )Türkçe oyunlar da oynandığını görüyoruz (Akı, 1989: 49).

Bu tarihlerden itibaren Beyoğlu'nda bir tiyatro kültürünün yerleştiği ve Türkçe temsillerin de verildiği anlaşılmaktadır. Dili anlaşılamayan bu temsillerin, operalar sayesinde, yeni seyircisine alıştırılma yoluna gidilmiştir. Operanın görselliğinden ve müzikten yararlanarak seyircinin bu tarzı kabulü pekiştirilmeye çalışılmıştır. Bu tiyatro kültürü İstanbul'da yaşayan gayrimüslim tebaanın arasında gelişmiş sıkça seyahat eden eşrafin ve dışarıdan gelen oyunlar sayesinde bu üsluptaki oyunların beğeni toplaması kolaylaşmıştır (Akı, 1989: 46).

Tanzimat öncesi de tiyatro sarayda kabul görüyordu. Geleneksel üsluptaki ortaoyunu kolları şenliklerde oyunlarını sergiliyorlardı. Ortaoyunu Abdülaziz (1861-1876) döneminde en parlak dönemini yaşarken, 2. Abdülhamit (1876-1909) döneminin sonlarındaysa, sarayın hicvedildiğinin düşünülmesiyle İstanbul'da yasaklandığı görülmektedir. Ortaoyunu en parlak dönemini Tanzimat devrinde yaşadığı halde yine aynı dönemde batı tarzı tiyatronun ülkeye girmesiyle bir gerileme dönemi başlamıştır (Kudret, 1994: 45- 46 ). O dönemde, devletin Batı tarzı tiyatroya yaklaşımı ise olumludur. Bu dönemde fetvalara karşın sarayda tiyatro açılması ve yabancı tiyatro gruplarının temsiller vermek üzere saraya misafir edilmeleri örnek verilebilir. Modernleşme sürecindeki toplumun içinde Batı tiyatrosu uygun zemin bulabilmiştir (And,1999: 206). 3. Selim (1789- 1807) zamanında ilk kez batı tarzı oyunların da şenliklerde gösterildiğini biliyoruz. 2. Mahmut (1808- 1839) zamanında bu tarz tiyatroya ilgi artmış 1828 de batı müziğini yurdumuza tanıtan İtalyan müzisyen Giuseppe Donizetti, İstanbul'a, ilk bandomuz olan Mızıkai Hümayunu kurmak üzere getirtilmiştir. Bu toplulukta tiyatro derslerini vermek üzere yabancı bir hoca görevlendirilmiştir. Batı tarzı tiyatronun bu dönemdeki gelişimi Sultan Mahmud'un

özel ilgisiyle de ilişkilendirilebilir. Bu dönemde saray kütüphanesi için 500 u aşkın tiyatro eseri getirtilmiştir. Yurtdışından gelen gruplar himaye edilmiştir (And, 1999: 207).

İlk Türk oyunu olarak kabul ettiğimiz İ. Şinasi'nin sarayın isteği üzerine yazdığı Şair Evlenmesi oyunu, Dolmabahçe Saray Tiyatrosunda sergilenmek üzere hazırlanmıştır. Ülkemizde Batı tiyatrosunun gelişip yerleşmesinde Sarayın, yurt dışına giden Türk elçilerinin ve gelişmekte olan basın ve yayının da önemli katkısı vardır. Ayrıca dönemin devlet adamları Batı müziği ve tiyatrosuna önem vermişler ve konaklarında sergiletmışlerdir. Mesela, Talat Paşa ve Mehmet Sadettin Paşa gibi yüksek devlet adamlarının konaklarında özel tiyatrolar yaptırıldıkları bilinmektedir (And, 1999: 205).

Bu dönemde Tanzimat'ın önemli şahsiyetlerinden, Sadrazam Ali Paşa'nın da Batı tiyatrosunun gelişmesinde büyük katkıları olmuştur. Ali Paşa'nın, elçilik yıllarında Batı tiyatrosunu iyi tanıma fırsatı bulmuş olması ve Fransız oyun yazarı Victorier Sardou'nun babası George Sardou'dan, Fransızca öğrenmiş olmasının da payı büyüktür. Ali Paşa, Türk ve azınlıkların oluşturduğu ulusal bir tiyatro kurmayı denemiş, bu isteği olmayınca, Güllü Agop'un tiyatrosuna on yıllık Türkçe ve metinli oyun oynama tekel imtiyazını vermiştir (And, 1999: 54).

Batı tiyatro usulünün benimsenip yaygınlaşmasında basın ve yayının etkisi güçlüdür. Dönemin en bilinen gazetelerinde tiyatro oyunları ile ilgili eleştiriler sıkça yayınlanmıştır. Ayrıca tanınmış devlet adamlarının bu tiyatro sanatına ilgileri modernleşmenin önemli bir ivme kazandığı bu dönemde gelişmeye büyük katkılar sağlamıştır. Ahmet Vefik Paşa, Sadrazam Ali Paşa gibi önemli devlet adamları da, tiyatro oyunlarının kendi konaklarında sergilenmesine izin vermiş ve birçok oyunu Türkçeye çevirmişlerdir. Bunda ileri derecede Fransızca biliyor olmalarının katkısı büyüktür. Dönem, Türk toplumunun önemli kültür değişimlerinin yaşandığı bir dönemdir. Namık Kemal gibi tanınan fikir ve tiyatro adamları toplumun yönlendirilmesinde bu sanatı kuvvetli bir unsur olarak kullanmışlardır. Bu düşünceler ışığında yükselen değerler; batı ve onun ürettiği sanatların üstünlüğüdür. Bu dönemde geleneksel Tiyatronun hor görülmesi ve batı tarzı oyunların yüceltilmesi dram sanatının iki üslup açısından arasındaki değer farkının mesafesini açmıştır.

Sanatta ve tiyatro eserlerinde başlayan bu modernleşme olgusuna rağmen bu denli sistemli bir tiyatronun karşısında bir yandan Ortaoyunu kendi yaşamını sürdürmeye devam etmiştir. Seyircinin tercihi geleneksel ve moderne olan ilginin karşılığında değişiklik göstermekteydi. Beyoğlu ve Galata'nın dışında Meddah Ortaoyunu ve Karagöz halk içinde severek takip ediliyordu (Akı, 1989: 8). Beyoğlu'nda Batı tarzı tiyatrolar seyirci toplarken eski İstanbul kısmında Meddah, Karagöz ve Ortaoyunu izleniyordu. Batı tarzı tiyatronun, geleneksel tiyatroya alışmış, Türkler arasında birden popülerleşmesi beklenemezdi. 19. yüzyılın ikinci yarısında yetişen kuşakta düşünce ve davranış bakımından bir ikilem yaşanmıştır. Bu bağlamda dönemin jenerasyonu açısından kültürel anlamda bariz bir ikilemden bahsedilebilir (Mardin, 1999: 56).

Karışık ve oturmamış bir dönem olma durumu kendisini tiyatro eserlerinde de göstermiştir. Bu devirde yazılan eserlerde genellikle istibdat yıllarına duyulan öfke, Meşrutiyet hazırlıklarının sıkıntı ve acıları, savaşlar ve politika konuları işlenmiştir (Mardin, 1999: 210- 211). Batıya karşı her formda sürekli bir kan kaybediş yaşandığı bu dönemin bir alternatif çıkış arayışı kendisini Türkçülük, Osmanlıcılık, İslamcılık ve Batıcılık temelinde fikir akımlarında göstermiş ve bu akımların tamamını projekte eden birçok tiyatro eseri yazılmıştır (Mardin, 1999: 215- 218). Bu dönemde iki senede 40 piyes, 30 çevirinin dışında 1922 yılına kadar 180 tiyatro eseri toplanmıştır. Meşrutiyet döneminin en önemli gelişmesi 1914 yılında Darül Bedayi nin kurulmasıyla Batı tiyatrosu yarı resmi bir nitelik kazanmış ve ilk Türk kadın oyuncu bu kurumda yetiştirilerek sahneye çıkmıştır (Kurtuluş, 1987: 66).

#### **5.4.2. Türkiye'de Modern Batı Tiyatrosunun Kabulünü Kolaylaştıran Etkenler**

Tezimiz için yapılan çalışmada ulaştığımız genel veriler ışığında modern Batı tiyatrosunun Osmanlı toplumuna girişini ve benimsenmesini çabuklaştıran etkenleri toplamak amacıyla maddeler halinde sıralamak gerekirse:

- 1)- Dönemin padişahlarının III. Selim, II. Mahmut, Abdülmecit, Abdülaziz ve II. Abdülhamit'in, Batı tiyatrosuna ilgili olmaları.



- 2)- Modernleşme hareketinin getirisi olarak Sarayın ve devlet adamlarının Batı tarzındaki yeni tiyatroyu benimsemeleri; kendi konaklarında özel tiyatro sahneler kurdurarak tiyatro gruplarına temsiller verdirmeleri.
- 3)- Yurtdışında görev yapmış elçilerin ve devlet adamlarının, Batı tiyatrosunu ve kültürünü tanıyarak ülkeye getirme gayretleri.
- 4)- Avrupa ülkelerinin elçileri ve memurlarının, Batı formlarıyla Türkçe tiyatro oyunları yazmaları.
- 5)- Ülke içinde yerleşen Levantenlerin (yabancıların) kendi semtlerinde özellikle Beyoğlu ve Galata'da, Avrupa standartlarında oluşturdukları Batı'lı yaşam biçimi.
- 6)- Avrupa mallarının satıldığı mağazaların, restoran ve kafelerin, Tiyatroların ve de gelişen eğlence hayatının öncelikle üst tabakaya mensup Türklerce ilgiyle karşılanması.
- 7)- Türk aydınları arasında Fransızca başta olmak üzere yabancı dil bilen ve Avrupa'yı yakından tanımış olanların sayısının artması.
- 8)- Ziya Paşa ve Ahmet Vefik Paşa gibi tiyatroya meraklı aydınların yabancı tiyatro eserlerini adapte etmeleri ya da Türkçe 'ye tercüme etmeleri.
- 9)- Yabancı opera, tiyatro ve bale topluluklarının, temsiller vermek üzere sıklıkla ülkeye gelmeleri.
- 10)- Türk seyircisinden gelen talepler doğrultusunda yabancı dilde oyunlar oynayan azınlıkların Türkçe oyunlar oynamaya başlamaları.
- 11)- Batı modasının ve kültürünün giderek artar bir halde toplumun üst tabakasından başlayarak halka doğru yayılışı.
- 12)- Türk toplumu içindeki geleneksel yapıyı şekillendiren dinsel yaşayışın ve örfün belirlediği çerçevenin gayrimüslimlerin çoğunlukta yaşadığı semtlerde daha esnek halde olması.

13)- Tiyatro oyunlarını seyretmeye önemli yabancı konuklar ve Osmanlı devlet adamları da gittiği için halkın önemli kişileri görebilmek ve onlarla bir arada bulunmak isteğinden doğan talep olması.

14)- Basının, modern kültürel ürünlere sıklıkla yer vermeleri, desteklemesi. Oynanan Batı tarzı oyunların ilanını, tanıtım ve eleştirilerini yaparak bir tiyatro gündemi oluşturmaları.

15)- Beyoğlu'ndakilerin yanı sıra eski İstanbul'da da Güllü Agop'un Gedikpaşa Tiyatrosu gibi sahnelerin kurulması ve Türkçe oyun sergilemeleri.

16)- Türk kadınlarının sahneye çıkamaması fakat gayrimüslim kadınların bu oyunlara çıkması ve cazibeleriyle Türk erkek seyircisini etkilemeleri (Amicis, 1986: 151).

17)- Metin And'ın Osmanlı Tiyatrosu eserinde o dönem tiyatroların bazı düzenlemeler yaparak seyirci talebini arttırmaya çalışmalarını şu şekilde aktarır:

- Okul ve hayır kurumları yararına veya doğal afet ve yangınlarda zarar görenler için oyunlar düzenlemeleri ve halkın bu yardıma destek olma amacıyla oyunlara ilgi göstermeleri;
- Abonelik sistemi ile uygun ekonomik koşullar oluşturmaları;
- Kadın seyirciden ücret almamaları veya indirimler yapmaları;
- Uzak semtlerden gelenlere yatacak yer imkânı sağlamaları;
- Seyircilerin binekleri için özel ahır ve görevli bulundurmaları;
- Çocuklardan yarım bilet ücret almaları vb (And, 1999: 108- 112).

#### **5.4.3. Ortaoyunu'nun Toplumu Eğitime ve Edebi Değeri**

Türkiye'de tiyatronun çağdaşlaşma süreci açısından Geleneksel Türk tiyatrosunda tiplere dayalı ve metinsiz gösterilerin “tiyatro”, hatta “sanat” sayılıp sayılamayacağı ve bu gösterilerin modern tiyatronun hazırlayıcısı olup olamayacağı ilk dönemde temel tartışma konusu olmuştur. Türk tiyatrosunun çağdaşlaşma süreci çalışmaları, dönemin tiyatro adamları tarafından, yeni Türk tiyatrosunu modernleşme perspektifi içinde, Batı tiyatrosu formu oluşturma algısıyla temellendirilir. Bu yapı

Geleneksel Türk Tiyatrosunun alışlagelmiş, halkın ilgi gösterdiği Ortaoyunu gibi gösterileri demode bulur.

1839-1908 yıllarında sahnelenmiş tiyatro eserlerinde modernleşmenin izleri görülmektedir. Bu dönemin tiyatro oyunları incelendiğinde en popüler tarzlar melodramlar ve komediler olmakla birlikte dramlar, müzikaller, adaptasyon ve duygusal oyunlardır (And, 1971: 32). Sıklıkla iyi ve kötü, dürüst ve sahtekâr karakterlerin görüldüğü oyunlarda genellikle mutlu sonlar tercih edilmişlerdir (And, 1971: 350).

1860'lı yıllarda Tanzimat döneminin sonlarının etkin sadrazamları Âli ve Fuat Paşalara muhalefet olarak ortaya çıkan bürokrat, aydın, reformcu grup, “Genç Osmanlılar” veya “Yeni Osmanlılar” adıyla anılmaktadır. Genç Osmanlılar, Osmanlı'da ortaya çıkan ilk siyasi baskı grubu olarak, güç ve otorite anlayışını eleştirmişler, hali hazırdakini de koruyarak yeni bir kültür oluşturma ve milli benlik ve milli kimlik yaratmak için çabalamışlardır. İbrahim Şinasi, Ali Suavi, Namık Kemal ve Ziya Paşa gibi isimlerin de olduğu bu grup, tiyatro ve edebi alanlarda birçok eserin de oluşmasını sağlamışlardır (Karpas, 1972: 264). Osmanlı'da, Batı tarzı yani salonlu ve seyircili tiyatronun ortaya çıkışı da Tanzimat Dönemi'ne denk gelmektedir. Batı tarzı tiyatroyu ilk hayata geçiren yazar, yönetmen, oyuncu ve sanatçı Güllü Agop'tur (And, 1994: 31). O dönemde Batı tarzıyla Türkçe oyunlar oynamak için 1868'de Güllü Agop'un “Osmanlı tiyatrosu” adıyla tiyatro kurmasıyla ve bu tarz tiyatronun teşviki, aydınlar ve üst tabaka mensuplarınca Batı tiyatrosuna yönelerek, eskimiş geleneksel oyunların düzeysiz ve niteliksiz kabul edilmesi, Ortaoyunu'nun değerini kaybetmeye başlamasına neden olmuştur. Abdülaziz döneminde ortaoyunlarının saraydan himaye görmesi, Yeni Osmanlı Hareketi içindeki muhalif aydınlar tarafınca eleştiri almıştır. Bunun bir sebebi Ortaoyunu'nun Batı tarzı tiyatroyla kıyaslanamayacak derecede ahlâk dışı ve niteliksiz olması ve eğitim ve kültür için uygun standartları taşımadığı görüşüdür (Kudret, 1994: 59). İbrahim Şinasi'nin “Şair Evlenmesi” adlı oyun, Osmanlı'daki ilk Türk oyunudur. Şinasi, oyunlarında ve köşe yazılarında modernliğin yanlış anlaşılması “ Batı Taklitçiliği” olmaması gerektiğini, toplumumuzun eğitilmiş ve akılcı olmasını savunmuştur. Şair Evlenmesinin bir sahnesinde (9. sahne), oyunun bilge karakteri Hikmet Efendi'nin geleneksel bir düzeni gösteren, kadının toplum hayatındaki itibarını ve görücü usulünü eleştirmiştir (Şinasi, 2010: 49). Bir başka örnekteyse benzer biçimde Feraizcizade Mehmet Şakir'in 1882

yılında yazdığı “İlk Göz Ağrısı” adlı oyunda, kadın figürü oyunun iki ana karakteri üzerinden ataerkil toplumlarda kadının değeri algısının altı çizilmiştir. Toplumda kadının rolü eleştirilerini konu alan örnekler çoğaltılabilir. Tanzimat döneminin tiyatro yazarlarının oyunlarının bir konusu da okuryazarlık, eğitim ve öğretim sistemi meselesidir. Sistemin baskıcı olması, akla uygun olmaması ve ezbere dayalı olması eleştiriler arasındadır. Namık Kemal, bu konuya en fazla eğilenlerden biridir. En fazla şikâyeti de uzun yıllar boyunca öğrencilerin okuma ve yazma alışkanlıklarının oluşamamasındandır (Erginün, 1998: 27). Namık Kemal’in, “Zavallı Çocuk” adlı oyununun karakteri “Ata” okula adam olmaya gittiğini söyler ve hayattaki başarısının buna bağlı olduğunu vurgular (Kemal, 2009: 41). Vatanseverlik ve milli kimlik kavramları da yine bu dönem yazarının anahtar kelimeleri durumundadır. Özellikle Namık Kemal, “Vatan Yahut Silistre” eserinde, vatanın ne kadar önemli ve uğruna ölünecek bir değer olduğunu vurgulamaktadır (Kemal, 1994: 48).

Toplumun aynası vaziyetindeki sanat ve sanatçı, eserlerinde hayatı, olan ve olması gereken haliyle toplumu anlatırken yarattığı hikâyeler ve karakterleriyle eleştirilerini, tavsiyelerini ve de övgülerini ortaya koymaktadır. Tanzimat döneminin yazarlarının da yaptığı budur. Dönemin yazarları, Türk toplumunun modernleşmesi sürecinde modernleşmenin ne olduğunu anlatmak adına eğitim, okuryazarlık oranları, meşru otorite, milli benlik ve kimlik, aidiyet duygusu, şehirleşme, yeni meslekler, iletişim, akla uygunluk, birey olma, kadın hakları ve toplumdaki yeri gibi konuları sıklıkla ele almışlardır. Dönemin okuryazarlık ve eğitim oranlarının düşüklüğü de göz önünde tutulduğunda, Tanzimat aydınlarının ve sanatçılarının mesajlarını topluma iletmelerinin ve onları etkilemenin en etkili yollarında birisi de tiyatro olmuştur. Fakat toplumu modernize etme çabalarını salt güldürüye dayanan, hafif konulardan oluşan, edebi olmayan hatta yazılı bir metni olmayan Ortaoyunu ile bunun yapılamayacağı kanaati üzerinden onu görmezden gelmişler ve dahası eleştirmişlerdir. Yine Şinasi’nin “Şair Evlenmesi” adlı oyunundan bir örnek verecek olursak:

Bir Türk tarafından yazılmış ilk tiyatro eseri olan Şair Evlenmesi’nde oyunun kahramanlarından Ebu’l-Laklaka’nın söylemiş olduğu şu sözler geleneksel Türk tiyatrosunun basit görülerek reddedilmeye başlamasının örneği olarak kabul edilebilir:

“Sanki bir telaş ile beni böyle uykumdan uyandırıp çağırmanın ne mânâsı var! Bakın şu halime, *ortaoyununa çıkar* gibi...” Osmanlı sosyetesinin artık Batı tiyatrosunu benimsemeye başladığı görülmektedir. Bu süreç yavaş yavaş geniş halk kitlelerini de kapsamaya başlayacaktır (And, 1999: 207).

Yine Namık Kemal, “Vatan yahut Silistre” oyununun oynanmasından bir gün önce yazdığı tanıtım yazısında zamanın gazete ve dergilerinin görüşlerine katılarak, Ortaoyunu’nun, ahlakı ifsad (bozma) ettiğini söylemiş ve ona çatarak tiyatrodan bile saymamıştır. Hâlbuki Teodor Kasap “ bu gün alay edilen Ortaoyunu yarın ıslah edildiğinde asıl Osmanlı tiyatrosu olacağını” kalem sahiplerinin ondan şikâyet edecekleri yerde ıslah etmeleri gerektiğini söylemiştir (Kudret, 1994: 96).

#### 5.4.4. Türk Tiyatrosunda Eğitim Meselesi

Türkiye’de tiyatro eğitimi yakın geçmişte başlamıştır, pek de eski değildir. Sahne sanatı eğitimi vermek için açılan ilk okul, Padişah Abdülmecit tarafından 1846’da açtırılmıştır. Bu okulda opera eğitimleri yapılmış ve sahnelenmeye başlanmış fakat Abdülmecit vefat edince bu girişim sona ermiştir ( Sevensil, 1962: 423). 1914’e kadar böyle bir girişime rastlamıyoruz. İstanbul eski belediye başkanlarından, Cemil Topuzlu’nun isteği ve gayretiyle Dar’ülbedayi kurulmuştur, Paristen Antoine getirilmiş fakat birkaç ay sonra 1. Dünya savaşı nedeniyle Antoine geri dönmek zorunda kalmıştır ve Dar’ülbedayi henüz tam anlamıyla kurulmadan kapanmıştır. Daha sonra tekrar kurulan Dar’ülbedayi 1934 yılında Şehir tiyatrosu adını alarak bu güne kadar gelmiştir. Dar’ülbedayi’de yapılan sanat eğitimleri daha öncesi olmadığı için Batı tarzı tiyatroyu içermekteydi, elbette oynanan oyunlar da daha çok adapte ve çeviri oyunlar olmuştur.

Daha sonra 1936 yılında, Devlet Konservatuarı oyunculuk eğitimine başlamıştır, bu okulun başına Alman Carl Ebert getirilmiştir ve Alman ekolü denilen bir tarzla eğitimler yapılmıştır. Batı tarzı tiyatro burada daha da etkindir.

Bundan sonraki süreçte İstanbul Belediye Konservatuarı ve Ankara Devlet Konservatuarı kurulmasından sonra üniversitelerde tiyatro eğitiminin verilmesi de önemlidir. 1958’de Ankara Üniversitesi Dil Tarih Coğrafya Fakültesi’nde bir Tiyatro Enstitüsü’nün kurulmuştur ancak enstitü, kısa süre sonra enstitü kapsamında ders

verilemeyeceği gerekçesiyle 1962 yılında kapatılmıştır. 1964 yılında aynı fakültede bir tiyatro kürsüsü kurulmuştur. Tiyatro kürsüsü, kurulmasından günümüze kadar gelişmiş ve giderek Tiyatro Tarihi ve teorisi, Dramatik Yazarlık ve Oyunculuk gibi Ana sanat ve Anabilim dallarını içeren, bununla birlikte Sosyal Bilimler Enstitüsü'ne bağlı olarak yüksek lisans ve doktora eğitimi yaptıran bir tiyatro bölümüne dönüşmüştür (Konur, 2001: 80). Ankara Üniversitesi Dil Tarih Coğrafya Fakültesi, kurumsal yaklaşımla tiyatro dünyasına hizmet veren, araştırmalarıyla geçmişe ışık tutarak geleceğe yön veren, Türk Tiyatrosu için çok değerli eserleri literatürümüze katan Metin And, Özdemir Nutku, Nurhan Karadağ, Sevda Şener gibi önemli isimleri tiyatromuza kazandırmıştır (Yoldaş, 2016: 57). Akademilerin hepsi Ortaoyunu ya da Geleneksel Türk Tiyatrosu ile bu kadar yakından ilgilenmemişlerdir.

Geleneksel eğitim modelimizin etkisini kaybetmesine dair, “Türk Tiyatro Eğitiminde Oyunculuk Anlayışının Evrimi” adlı tez çalışmasında Yoldaş şunları aktarır:

Bugün ülkemizde 40 civarında konservatuar bulunmaktadır, civarında denmesinin sebebi; açılmış ama öğrencisi olmayan konservatuarlar nedeniyledir. Bu konservatuarlar çeşitli tarz ve ekollerde eğitim veriyorlar ancak bir eğitim felsefelerinin olmayışı en önemli eksiklikleri olarak göze çarpıyor. Aynı zamanda birçok konservatuar Batılı anlamda konservatuar geleneğini de oluşturamadığı gibi geleneksel Türk Tiyatrosu'nun zenginliği ve geleneksel eğitim anlayışımız olan meşkin (usta-çırak) usulünün de giderek yok olmasına dolaylı yoldan sebebiyet vermiştir. Ülkemizde son yıllarda düşülen özel eğitim kurumları tuzağı da maalesef nitelik yerine niceliği ön planda tutarak zaten yerine oturmamış olan konservatuar olgusunu iyice içinden çıkılmaz hale getirmiştir (Yoldaş, 2016: 57).

Yukarıda da değinildiği üzere, Ortaoyunu'nunda eğitim modeli geleneksel olarak Usta-çırak ilişkisi üzerinedir. Usta-çırak ilişkisi özellikle Ortaoyunu için neyi ifade etmektedir diye bakacak olursak: Bu eğitim modelinde bilgi, görgü ve tecrübe aktarımıyla, öğrenilenlerin kullanımından toplum içindeki hal ve hareketlere kadar çok geniş bir eğitim süreci mevcuttur. Fakat usta sanatçı, modern çağın eğitim sistemi olan çoklu öğrenci gruplarına değil, ilgisi, yeteneği ve sabrı olanlardan seçtiği oyuncu adayını yetiştirmektedir. Bu sistemin en büyük handikabı ise eğitecek ustaların azalması hatta yok olmasıdır, bu günümüz için en büyük problemdir. Usta- çırak

eğitiminin sonunda bir mezuniyet beratı sayılan “Kavuk” devri uygulanmaktadır. Kavuk devrinin ne olduğuna kısaca bakmak gereklidir.

Önce kavuğun ne olduğunu bakalım, halk bilimci, Ali Yaylı’nın tarifinde: Osmanlı toplumunda günlük hayatta herkesin başında başlık bulunurdu. Bu başlık mesleklere, maddi duruma ve memleketine göre farklıydı. Bu başlıklar sosyal statüyü belirtirdi. Statü belirten başlıklardan bir tanesi de kavuktur. Geleneksel Türk Tiyatrosunun kollarından Ortaoyunu’nda kavuk kullanılırdı. Ortaoyunu’nda kavuk, oyunun baş aktörünü gösteren bir aksesuar olarak bilinmektedir. Müjdat Gezen’in aktarımına göre “Gerek Kel Hasan gerek İsmail Dömbüllü, tulûat yaparken fes giyiyor, ortaoyununa çıkarken de Kavuk'u başlarına geçiriyorlarmış.” (Kavuktan Sonra Fes de Baş Değiştirecek, 2017) Yine Yaylı’nın ifadesiyle Kavuk:

Kavuk, serpuş denen şapka biçimi. Genellikle serpuş diye adlandırılır, bir başlık yani. Biliyorsunuz başlıklar biraz da statüyü belirler, bir unvan o. Kavuğun çeşitli anlamları var. Sarayda başka anlama geliyor. Gerçi Osmanlı’dan sonra kullanılan bir şey değil (Yaylı 2017).

Yaylı’nın ifade ettiği gibi: “Geleneksel Türk Tiyatrosunun belli bir eğitim metodu ve okulu olmadığı için usta- çırak ilişkisi üzerinden varlığını devam ettirir”. Çırak denilen oyuncu, ustasının yanında yıllarca hizmet eder ve ustasından işin inceliklerini ve oyunları nasıl oynaması gerektiğini öğrenir. Kalfalık mertebesinde de çalışmaya devam eder. Ustası, onun kavuğu taşıyabilecek bir oyuncu olduğuna karar verdiğinde, bir anlamda ustalık beratını törenle kalfasına verir. Komik rolüne artık yeni usta çıkar. Bu, o tiyatronun ve geleneğin devamı için yapılan bir ritüeldir. Komik-i Şehir Naşit Efendi de kavuğunu, ustası olan Abdi Efendi’den bu şekilde devralmıştır. Metin And, yaptığı araştırmalar sonucunda, kavuk ve fes devri ritüelini şu şekilde aktarmıştır:

Diğer esnaf topluluklarında olduğu gibi oyuncu kolbaşı yönetiminde bir araya gelen oyuncu topluluklarında da belirli geleneklere ve törelere uyulması gerekiyordu. Özellikle çıraklıktan ustalığa geçiş aşamalarında uygulanan "şed bağlama" veya "peştamal bağlama" törenlerinin yakın dönemlerdeki ortaoyunu ve tuluat oyuncularını arasında da uygulandığı biliniyor (And, 1985: 182 ).

Ortaoyunu ve Tuluat tiyatrosunun son büyük ustaları devirlerini yaptıktan sonra bu ritüel tekrarlanmamış, devri alanlar geleneği sürdürmemişlerdir. Fakat yakın zamanlarda bu ritüel tekrar hayat bulmuş, kavuk sahibi ustalar geleneğin gereğini yapmaya başlamışlardır. Söz konusu ritüeli canlandıranlardan, kavuk sahibi ustalardan biri, Levent Kırca'dır. Behzat Budak Haki'nin kavuğu, ailesi ve müze kurultayının uygun görmesiyle daha önce Levent Kırca'ya verilmiştir. Kavuğu aldığı zaman, "Ben de bunu yeni nesillere iletilsin diye bir başka arkadaşına devredeceğim." demiştir. Levent Kırca, bu kavuğu 20 Aralık 2014 tarihinde öğrencisi Ahmet Çevik'e vermiştir. (Levent Kırca'nın Elinden Efsane Kavuğu Aldı, 2014). Bir başka kavuk sahibi olan Ferhan Şensoy, kavuğunu Rasim Öztekin'e devretmiştir. Ferhan Şensoy'un, devrettiği kavuğun hikâyesi 'milliyet.com.tr'de şu şekilde anlatılmaktadır:

Kavuk'un 100 yılı aşkın süredir Ses Tiyatrosu'ndan çıkmadığını vurgulayan Ferhan Şensoy, "Kavuğun sahibi Hasan Efendi'den başlayarak; İsmail Dümbüllü, Münir Özkul, ben ve Rasim Öztekin, Ses Tiyatrosu'nda oynadık. Kavuk, 100 yılı aşkın süredir Ses Tiyatrosu'ndan çıkmamış. Kavuk, Ses Tiyatrosu'nu seviyor. Bana emanet edilen bu kavuğu Rasim Öztekin'e devretmekten gurur duyuyorum." diye konuştu. Öztekin, kavuğun içine, kavuğu devredemediği takdirde okunması için bir mektup da bırakan Şensoy'un yazdığı satırları da okudu: "Öldüğümde bu kavuk henüz devredilmemiş burada böyle boynu bükük duruyorsa, o gün Ortaoyuncular kadrosunda bulunan bütün oyuncular, bu kavuğu devretmekle yetkili jüridir. Layık gördükleri birinin başına takarlar. Bu aralarından biri de olabilir. Dileğim odur ki 'Niçin şu değil de bu kavuklu oldu' diye tartışılmasın. Asıl olan kavuk geleneğinin sürüp gitmesidir. Yeni kavuklunuz uğurlu olsun." (Ve Ferhan Şensoy Dümbüllü'nün Kavuğunu Devretti, 2016).

Kavuğun farklı bir versiyonu olan "Fes" de aynı kavuk gibi devredilir. Fes sahibi bir usta da Müjdat Gezen. Fesin macerası da aynı. Kel Hasan'dan Dümbüllü'ye geçen fes, oradan Münir Özkul'a, ondan da Müjdat Gezen'e geçmiştir. Müjdat Gezen, daha önceden, fesi ileride Yılmaz Erdoğan'a vereceği vaadinde bulunmuştur. (Kavuktan Sonra Fes de Baş Değiştirecek, 2017). 10. Savaş Dinçel Tiyatro Ödülleri'nin de sahiplerini bulduğu törende sürpriz bir şekilde, geleneksel Türk tiyatrosunun son temsilcisi İsmail Dümbüllü'ye ait olan ve yıllardır kendisinde bulunan fesi, eski öğrencisi Şevket Çoruh'a devretmiştir (Kavuktan Sonra Fes de Baş Değiştirecek, 2017).

Geleneksel Türk tiyatrosunun ustası İsmail Dümbüllü adına her yıl, bu alanda emeği geçen bir tiyatro sanatçısına, törenle Dümbüllü heykelciği verilmektedir. Bu



tören Dümbüllü'nün kavuğunun temsilen devri anlamına da gelmektedir.

Yapılan kavuk ve fes devirlerine bazı itirazlar olmaktadır. Bunlardan bir tanesinde usta oyuncu Zihni Göktay, kavuk devri ve İsmail Dümbüllü'nün kavuğu ile ilgili şunları söylemektedir:

Herkes 'kavuk bende' diyor Kavuk aslında kimsede değil. İsmail Dümbüllü'nün kızı İpek Hanım, damadı Mete Bey, torunu Ufuk'la konuştuğumuzda, "kavuk kimsede değil, bizde". Çok duygulandığı bir zaman babam takkesini Münir Özkula'a vermiş" diyorlar. Oysa Ferhan bende diyor, Münir Özkul bende diyor, Müjdat bende değil diyor, kavuğa sahip çıkma kavgası var... Ben de Müjdat dedim, şöyle bir şey yapalım, senin Müjdat Gezen sanat Merkezi (MSM) önünde toplanalım, bütün geleneksel Türk tiyatrosu temsilcileri, son yıllarda kavuk bende diyenler... Zaten İsmail Abi'nin orada büstü var, o büstün önünde... Basın mensuplarını da çağıralım. Baylan'dan kavuk şeklinde yani dilimli bir pasta yaptıralım, her dilimini kavuk bende diyenlere ikram edelim. Kavuk yensin, kavga bitsin. Ondan sonra kimse itiraz etmesin (Perde Hep Açılsın, 2008).

Zihni Göktay'ın kavuk devrine itirazı böyleyken bir başka itiraz da İstanbul Şehir Tiyatroları'nın emektar oyuncularından, Rauf Altıntak'dan geliyor:

Kavuk meselesini anlatayım size... İsmail Dümbüllü, Kel Hasan Efendi'nin çırağıymış. Bizim tiyatromuzda usta-çırak eğitimi vardır. Sanki bir diplomaymış gibi, ustalar çıraklarına kavuk verirler. Kel Hasan Efendi de kavuğunu İsmail Dümbüllü'ye devretmiş. İsmail Dümbüllü bu kavuğu giyip ortaoyunu oynayınca, saygısızlık yapmış gibi hissetmiş ve kavuğunu Behzat Budak'a vermiş. Behzat Bey, Muhsin Bey'i tiyatroya sokan adamdır. Tüm tiyatrocularının babasıdır. O kavukla Behzat Bey oynamış. Sonra da Hazım Bey'e vermiş. Hazım Bey de Vasfi Rıza Bey'e... Peki Vasfi Rıza kime verdi? Bana! 'Aynaroz Kadısı'nı oynarken, 1982 yılında bana teslim etti. Şu an kavuk bendedir. (İsmail Dümbüllü'nün Kavuşu Bende, 2012).

Bütün bu tartışmaların ötesinde, kavuğun bir aksesuar olarak devrinden çok, manevi anlamının da önemi üzerinde durulmalıdır. Birden fazla kişinin kavuğa sahip çıkması ve onu sahiplenmesinin, ayrıca çeşitli spekülasyonların oluşmasının; bu geleceği yaşatan temsilci olma isteğinden kaynaklandığı düşünülmektedir.

Anlaşılan odur ki Ortaoyunu eğitimde sınıfta kalmıştır. Denemeler ve çalışmalar nihayetinde sonuç getirecek bir süreç oluşmamış, akamete uğramıştır. Yukarıda bahsedilen kavuk ve fes devirlerini yapan tiyatro adamları dahi Ortaoyunu eğitimleri

yapmamaktadırlar. Dolayısıyla eğitimi olmayan bu tiyatro türü sahnelerde görülmemektedir.

Dilaver Düzgün, Geleneksel Türk Tiyatrosu ve onun kollarından biri olan Ortaoyunu'nun bu günkü durumundan hareketle onun tarihinin net anlaşılması için yeni ve daha derin araştırmalar olması, çağımıza yaklaştırılması gerektiğini söylemektedir:

Ortaoyunu ile ilgili yayınlarda genellikle Metin And ve Cevdet Kudret'in verdiği bilgilerin tekrarlandığı görülür. Bu konuda akademisyenlerin çözüm üretecek araştırmalarını bekleyen önemli noktalardan bazılarını şöyle özetleyebiliriz: Oyunun kökeni, terimin ortaya çıkışı ve ilk kez kullanımı ile ilgili yeni belge ve bulguların tespitine yönelik çalışmalar yapılmalıdır. Ortaoyunu ile karagöz arasındaki oyun dağarcığı ve tiplerle ilgili benzerliklerin nedenleri araştırılmalı, “ortaoyunu, karagözün perdeden sahneye inmiş şeklidir” biçimindeki görüşün doğru olup olmadığı ve nedenleri üzerinde durulmalıdır. Elimizde bulunan ortaoyunu metinlerinin sayısı yetersizdir. Metin tespitine ve yayınına yönelik çalışmalara ağırlık verilmelidir. Ortaoyunu ile modern Türk tiyatrosu arasındaki benzerlik ve farklılıkların, aralarındaki olumlu veya olumsuz etkileşimin belirlenmesine yönelik disiplinler arası çalışmalar genişletilmelidir. Ortaoyununun yeniden canlandırılması ve yaşatılması imkânları üzerinde durulmalıdır (Düzgün, 2014: 152- 153).

Ortaoyunu, Tanzimat'a kadar tamamen, Cumhuriyet'e kadar ise kısmen toplumunun tiyatrosu olarak ihtiyacı karşılamıştır. Süreç sonunda günümüze baktığımızda sadece çocuklara oynanan bir oyun haline gelmiş olan Karagöz ve kırsal kesimlerde az da olsa varlığı süren köy seyirlik oyunlarının dışında kalan dramatik yapılar ortadan kalkmıştır. Bu oyunları yaşatma çabası gösteren az sayıdaki kurum ve sanatçı, bu geleneği bir nostalji halinde yürütmeye çalışmaktadırlar.

Değişen şartların doğal bir sonucu olarak kabul edilmesi gereken bu durum karşısında oyunları orijinal biçimiyle yaşatmanın güçlüğü, hatta olanaksızlığı ortadadır. Bugün yapılacak iş, tarihe mal olmuş bu oyunların temel esprilerinden, dil ve ifade mantığından yararlanarak elde edilecek malzemeyi çağdaş gösterim sanatlarında kullanmaktan ibarettir. Gerçek anlamda ulusal bir tiyatronun kurulması da ancak bu yolla mümkün olabilir (Düzgün, 2000: 69).

### 5.5. Ortaoyunu Modernleşebilir Mi?

Yaz aylarında açık alanda ve mesire yerlerinde oyunlar oynayan ortaoyuncular, kendine has binalarda ve mevsime sıkışmadan devamlı temsiller veren Batı tarzı tiyatroyla rekabet edebilmek amacıyla, perdeli sahnede oynamaya başlamışlardır. Bunu ilk başlatan Kavuklu Hamdi olmuştur. Ortaoyunu'nun yapısında değişiklikler yapılarak oyunlar "perdeli"ye uygun hale getirilmiştir. Bu, "Tulûat Tiyatrosu"nun ortaya çıkışı demektir. Tuluat Tiyatrosu, Batılı tarzdaki tiyatro ile geleneksel tiyatromuz olan Ortaoyunu'nun Tanzimat dönemindeki karışımı olarak tanımlanmaktadır. Bu tiyatro, hem geleneksel Osmanlı tiyatrosundan farklı olarak sahne üstünde oynanacak, hem de yine Batılı anlamdaki tiyatrodan farklı olarak da metne dayanmayacaktır. Yani bir anlamda Tuluat Tiyatrosu, belli değişikliklerle geleneksel tiyatronun sahne üstünde oynanan şekli olacaktır. Ortaoyuncular buna 'perdeliye çıkmak' da diyeceklerdir (Baltacıoğlu, 1941:25-26). Geçinebilmek için tiyatro dışında belli bir mesleğe sahip olan oyuncular, Tuluat oyunu ile kış aylarında da tiyatrodan para kazanabilme olanağına kavuşmuşlardır (Nutku, 1995:207).

Tuluat tiyatrosu tekniği, Ortaoyunu tekniğine dayanmakla beraber, önemli farklılıklar da göstermektedir. Öncelikle, Ortaoyunu'nda bulunan klasik tipler, tuluat tiyatrosunda yerlerini günlük hayattaki tiplere bırakacaklardır ve Ortaoyunu'ndaki çeşitliliğini de kaybedecektir (Sevengil, 1995:206). Tuluat tiyatrosu konu bakımından da Ortaoyunu'ndan farklı özellikler barındırmıştır. Ortaoyunu'nun eski metinlerini değil de, Batı tiyatrosunun ünlü, komedi türündeki oyunlarını, metnin ana çerçevesi içinde doğaçlama olarak sergilemişlerdir (Nutku, 1995:206). Tuluat oyunları da Ortaoyunu gibi rağbet gören oyunlar olmuşlardır. Bu gün dahi bu oyunlara benzerlik gösteren vodviller halk tarafından ilgi gösterilen tiyatro oyunlarıdır. Bu vodvillerde geleneksel drama dair tipler etkilerini hala göstermektedirler (Töre, 1992:254).

Kavuklu Hamdi'nin vefatına değin canlılığını devam ettiren ortaoyunu 19. yüzyıl ilk yarısından itibaren değerinden kaybetmeye başlamış ve Osmanlı'yla beraber devrini tamamlamış bir uygarlığın ürünü olan Ortaoyunu, Cumhuriyet devrinde yerini modern Batı tiyatrosuna bırakmıştır (Kudret, 1994: 48- 49). Fakat bu yeni oyun tarzı Ortaoyunu'nun kendine özgün niteliğinden uzaklaşmıştır.

Bu dönemde aydınları arasında Batı tiyatrosu tarzının gelişimine engel teşkil etmesi ve yukarıda da söylendiği gibi, nitelik yönünden Batı tiyatrosu ile

kıyaslanamayacak derecede zayıf olduğu görüşü vardır (Kudret, 1994: 96). Diğer taraftan ise Ortaoyunu taraftarlarının bulunduğunu da görmekteyiz. Ortaoyununu savunan yazarlar bu oyun tarzının ulusal tiyatromuz olduğunu, korunması ve geliştirilmesi gerektiğini savunmaktadır (Kudret, 1994: 99).

Batı tarzı tiyatronun yoğun baskısı ve genişlemesinin yanında Cumhuriyet döneminde Ortaoyunun tekrar canlandırılması gerektiği fikrini ortaya atan aydınlar da görmekteyiz. Bu açıdan Commedia dell'Arte'yle benzer bir şekilde yapılmak istenen şey Ortaoyunu'nun konularının, kişilerinin ve diyaloglarının geliştirilip, güncelleştirilmesidir. Bu aydınlar, Ortaoyunu'nun modern Batı'nın tiyatro anlayışından farksız olduğunu iddia etmişler ve modern tiyatroda Meyerhold'le gelen son noktadaki, seyirci ile oyuncu arasında hiçbir engel olmayan, tiyatro anlayışının Ortaoyunu üslubuyla örtüştüğü düşüncesini ortaya atarak fikirlerine destek bulmaya çalışmışlardır (Kudret, 1994: 100- 105).

Ortaoyunu'na özgü tarzda görülen, oyuncu ve seyirci arasında interaktif bir ilişki kurulması, olayların azaltılması, olaylar arasındaki mantık örgüsünün yer ve zaman kavramlarının soyutluğa yaklaştırılması, akıl dışı ve gerçek dışı olayların bir açıklama yapılmaksızın gerçeğin birer parçası gibi sunulması, şarkıların, şiirlerin ve sözlerin ses benzerliğinden faydalananak çarpıtılması, anlamsız sözlerle dilin anlaşma aracı olmaktan öte, başına buyruk, bağımsız nitelik kazanması, her biri farklı telden çalan tiplerin birbirlerini anlamaması ya da yanlış anlaması nedeniyle ters sonuçlara ulaşmaları vs. gibi özellikler; Ionesco, Beckett, Brecht, gibi yazarların doğu tiyatrosundan ve Comedia Dell'arte'den yararlanarak oluşturdukları uyumsuz tiyatro, epik tiyatro, total tiyatro gibi çağdaş tiyatro akımlarına benzerlikler göstermektedir (Kudret, 1994: 106- 107).

Önemi açısından biraz daha dikkat çekmek için Cevdet Kudret'in aşağıdaki sözlerini aktarmak faydalı olacaktır. Kudret, geleneksel Türk dramatik oyunlarının basite indirgenemeyecek bu nitelikleriyle modern tiyatro tarzının günümüzde gelenen noktadaki özelliklerini de içinde barındırdığını söyler:

Bizim de kendi ulusal tiyatromuzu kurabilmek için, geleneksel tiyatromuzun temel öğelerinden, yönteminden yararlanarak yaratıcı birtakım denemelere, atılımlara girişmemiz, bir Türk tiyatro üslubu bulmamız zorunluluğu vardır. Bunu bulabilmek için de şimdiye kadar tuluat olarak süregelmiş sözlü oyunlarımızın yazıya geçirilmesi gerekmektedir (Kudret, 1994: 107).

Türkiye’de geleneksel tiyatro araştırmaları iki farklı yoldan ilerlemiştir. İlk olarak, Fuat Köprölü, Refik Ahmet Sevensil, Selim Nüzhet Gerçek gibi modern tiyatro ve kültür tarihi araştırmaları yapanların çalışmaları öne çıkmıştır. Bu kişiler bu alanda dolaylı veya doğrudan ilk sözü söyleyen araştırmacılarından birkaçıdır.

Üniversiteler, Geleneksel Türk tiyatrosu araştırmalarının ikinci aşamasını oluşturur. Üniversitelerde sahne sanatlarının çeşitli bölüm, kürsü veya ana sanat dalları içinde yer almasından sonra çeşitli alanlara mensup akademisyenler konuyla ilgili araştırmalar yapmaya başlamışlardır. Bu çalışmaları yapan akademisyenler genel olarak üç farklı alanda görünürler:

1. Yeni Türk Edebiyatı: Bu alandaki akademisyenler, Türkiye’de modern tiyatro öncesi var olan tiyatro çalışmalarına değinmek ve modern tiyatroya geçişte geleneksel tiyatronun etkileri üzerinde durmak ihtiyacını duymışlardır.

2. Sahne Sanatları/Tiyatro: Ankara Üniversitesi Dil ve Tarih-Coğrafya Fakültesi Tiyatro Bölümü başta olmak üzere üniversitelerin sahne sanatları akademisyenleri, Batı tiyatrosu yanında modern Türk tiyatrosu ve Geleneksel Türk tiyatrosu araştırmalarına da yer vermişlerdir. Metin And bu alanda önde gelen isimdir. And, gerek modern, gerekse geleneksel Türk tiyatrosu tarihi ile alakalı en geniş çalışmaların ve yayınların sahibidir. Aynı bölümde akademisyen olan ve daha sonra Dokuz Eylül Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesindeki Sahne Sanatları Bölümünü kuran ve çalışmalarını devam ettiren Özdemir Nutku da araştırmalarında hem dünya tiyatrosu araştırmaları içinde geleneksel Türk tiyatrosuna yer vermiş, hem de meddahlık ve benzeri konularda ayrı ayrı ürünler vermiştir. Yine Dil Tarih-Coğrafya Fakültesi öğretim üyelerinden Nurhan Karadağ da daha çok köy seyirlik oyunlarıyla ilgilenmiştir. Sevda Şener ve Sevinç Sokullu da araştırmalarında geleneksel tiyatroya dolaylı olarak yer vermişlerdir.

3. Türk Halk Bilimi: Bu alanda çalışan akademisyenlerin araştırmaları 1960’lardan sonra yoğunluk gösterir. Türkiye’de halk edebiyatı araştırmalarının akademik düzeyde çalışılmasına ciddi katkıları bulunan Şükrü Elçin, doçentlik tezi olarak hazırladığı çalışmasıyla öncülük etmiştir. Saim Sakaoğlu, M. Öcal Oğuz, Erman Artun, Ali Yakıcı, Ayşe Yücel Çetin, İsmet Çetin, Aynur Koçak, Özkul Çobanoğlu ve Dilaver Düzgün de aynı konuda yoğunlaşanlar arasındadır.

Geleneksel Türk tiyatrosu ile ilgili çalışmaların kitap, metin neşri, makale, çeşitli yazılar ve akademik tez çalışması biçiminde ortaya konma çabası görölmektedir

(Düzgün, 2014: 145- 146). 20. yüzyılın başlarından itibaren Ortaoyunu ile alakalı çeşitli çalışmalar yayımlanmıştır. Bu yazıların büyük bir bölümü Ortaoyunu sanatçıları hakkında hatıralar veya biyografik bilgileri içermektedir. Hamit Zübeyir Koşay ve Ahmet Rasim'in yazıları bu grupta değerlendirilmelidir.

1930 ve 1942'de basılan, Selim Nüzhet Gerçek'in eserinde başlangıç niteliğindeki ilk bilgilerden sonra konuyla alakalı en geniş çalışmalar Metin And ve Cevdet Kudret tarafından yapılmıştır.

Yukarıda kısaca bahsettiğimiz Metin And, çeşitli dergilerde Ortaoyunu'nun meselelerini ele aldığı makaleler yayımladıktan sonra 1969'da hazırladığı "Geleneksel Türk Tiyatrosu" adlı eserinde konuyu derli toplu bir bölüm halinde değerlendirmiştir. Daha sonraki yıllarda bu eserin diğer baskıları yapılmıştır. Cevdet Kudret de, 1973'de tek ciltlik yayımladığı "Ortaoyunu" isimli kitapta dokuz adet oyun aktarmıştır. 1994'de bu sefer iki cilt olarak yayımladığı eserdeyse araştırmalarının devamı olarak oyun sayısı 25 olmuştur. Bu eserin giriş bölümünde de ortaoyunu ile ilgili geniş araştırmalar yer almaktadır (Düzgün, 2014: 152). Araştırmacılar, yaptıkları çalışmaları derinleştirdikçe yeni verilere ulaşarak eserlerini genişletmeye devam etmişlerdir ve bu da gösteriyor ki ulaşılması gereken daha çok bilgi ve belgeler olacaktır.

Daha önce de değinildiği üzere, Commedia dell'Arte ile alakalı yapılan çalışmalarda, araştırma yapan yazarlar, yönetmenler, oyuncular geleneğe dönmüş ve ondan faydalanan yeni üretimler yapıp çağlarına yaklaştırarak Commedia dell'Arte'yi güncellemişlerdir. Aynı zamanda okullar, atölyeler aracılığıyla eğitim vererek yeni oyunculara aktarmaya ve yaymaya da devam etmişlerdir. Geleneksel Türk Tiyatrosu için yapılan çalışmalara baktığımızda ise yapılan araştırmalar, çok değerli verilere ulaşsa da sadece durum tespiti niteliğinde kalmıştır, bu tespitler ve getirilen öneriler uygulamalarla somutlaştırılamamış, yeni şartlara, beklentilere, modernleşmeye cevap verilememiş, çağın ya da modern tiyatronun gerekliliklerine kavuşturulamamıştır. Ortaoyunu için yapılan çalışmalar ve tespitler eğitime dönüştürülebilseydi, belli bir metodoloji tasarlanıp, belirli bir müfredat oluşturulabilseydi, doğaçlama olmasına rağmen metin haline getirilen oyunların kanavaları yeniden ele alınıp çalışma programlarına dahil edilseydi ve güncel meseleleri içeren yeni oyun kanavaları yazılısaydı belki de Ortaoyunu'nun bu günkü durumu farklı olurdu diye düşünülmektedir.

Temize özel yaptığımız röportajda Şükrü Türen, Ortaoyunu’nun günümüzde olamaması ya da yaşayan bir tür olamamasına dair başka bir şeye dikkat çekerek; bu gün asıl, oyuncuya bakmak gerektiğini söylemektedir:

Ortaoyunu tabi ki olmalı da nasıl olabilir. Bir şeyin olabilmesi için bunun belirli bazı koşullarının mevcut olması lazım değil mi? Bunun koşulları yok şu anda. Nedir bunun bir koşulu, onu uygulayacak olan oyuncular, yok. Peki, bu niye yok? Çok basit bir sebebi var. Yalnız ortaoyunu için değil. Karagöz, bütün bizim geleneksel sahne sanatlarımız bütün aynı şekilde. Batı tiyatrosunu örnek alan ya da o ekolden gelen bütün okullarda, genel bir şey söylüyorum, bir mesleğe zarar verebilecek yegâne kişi bizzat meslektaşır. (Türen, Aktaran: Kut, 2018).

Türen’in, dikkat çekmek istediği mesele, Ortaoyunu oyuncularıyla ilgili. Türen’in, yaklaşımından anlaşıldığı üzere Oratoyunu’nun problemi sadece toplumsal değişim, eğitim, dokümantasyon, sahip çıkılmaması değil, oyuncuların da problemlerden bir tanesi olduğunu göstermektedir:

Ortaoyunu yaşıyor diyemeyiz ama tabi ki yaşamıyor da diyemeyiz. Bahsettiğim gibi kişisel, münferit, parça parça küçük çalışmalarla olmaz. Yani neden batı tiyatrosunda benim de dâhil olduğum akademik çalışmalar bizim geleneklerimizde olmaz olamaz, bu konuda herhangi bir öngörüm yok. Çünkü dediğim gibi o dünyaya kolay kolay da giremezsin ha yani oraya bir kere giren ondan sonra başkasının girmesine de izin vermez, istediğin kadar gönüllü ol, yok orası ondan sorulur. Dikkat ederseniz ben mesleğin ya da üslubun kendisinden değil üslubun içindeki insanlardan konuşuyorum sorun orada çünkü. Bir Ustam bana zamanında demişti ki çok zor bir işe giriyorsun tiyatro ile arana hiçbir tiyatrocuyu koyma demişti. Aynı şey işte yani oda tiyatro bu da tiyatro benim dahil olduğum yani evet araya tiyatroculuğu koyduğum zaman hani bu kendi meslektaşım dan nefret etme söylemi falan gibi algılanmasın, durum ortada, tespit sonuçta, bu benim kişisel tespitim yanılıyor da olabilirim. Ama eğer yanılsaydım bugün ortada şahane işler görürdüm. Niye Commedia dell’Arte hala var, niye “Kabuki”, niye “No” tiyatrosu var, neden bizde yok? Olanlar da hala “Hay Hak”tan öteye gidemiyor, hiçbir güncel mesele yok, yaşadığımız hiçbir şey, artık biz köyde kasabada değiliz, Üsküdar Meydanı’ndan da ayrılalı epey oldu, biz artık bir yerde yaşıyoruz niye burada bu tiyatro yok, niye bunun için bir şeyler söylemiyoruz söyleyebilecek gücü mü yok, var. Bütün geleneksel Tiyatroların daniskası gücü vardır o sokaklardaki her köşeye nüfuz edebilecek gücü vardır, bizde yoksa, insan malzemesinde mi sorun diye görürüm, tembellik diye görürüm, kısa yoldan şöhret diye görürüm, televizyonda para diye görürüm, bu kadar net (Türen, Aktaran: Kut, 2018).

Bir ülkenin sanatı, gelenek sanatı iktidarların, yerel yönetimlerin destek ya da engellemelerinden elbette etkilenmektedir. Aynı şekilde o ülke insanının ve de

sanatçısının, sanata ve geleneklere yaklaşımı da etkili olmaktadır. Bizim ülkemiz için de 2500 yıllık sahiplenme gerekmektedir, değerli kılmak gerekmektedir. İki nedenden ötürü Ortaoyunu yoktur denebilir. İlki aşağılanma, itilip kakılma ve hor görülme denilebilir. Konservatuarların genelinde tiyatro eğitiminde geleneksel eğitim hiç olmamaktadır, bu kötü veya iyi anlamına gelmemektedir. İkinci olarak da kopukluk denilebilir. Eskiyle bağı olmamaktan. Eski olan ve ya gelenek, ciddiye alınmamaktadır (Türen, Aktaran: Kut, 2018).

Türen, son olarak Ortaoyunu için gelecek var mı sorusuna şöyle cevap vermektedir:

Şimdi sorun işe ciddiyetle eğilinmemesi, bu konudaki meslektaşların zayıf olması ve birbirlerini yemeleri. “Ben”, yani kendilerinden başka kimseyi dikkate değer, kayda değer görmemeleri, herhangi bir dayanışma içinde olmamaları, meslek etrafındaki dayanışmadan bahsediyorum. Kaynaklarından giderek uzaklaşıyor ve maalesef yok olmaya mahkûm gibi görünüyor. Hiçbir zaman mahkûm olmayacak çünkü zaten bunu günümüzde müzelik olarak yapılmasından yana değilim o bitti ama sonuçta oradaki bir ruh durumu var bunun ne demek olduğunu ilgilenenler bilir. Oradaki bir Özde böyle içeride bir şey vardır, onun dönüşerek, gelişerek bugünkü tiyatrodaki karşılığını izlerini görüyoruz ama bu artık geleneksel mi değil mi ya da bunun dönüşmüş bir halimi buna ancak seyirciler karar verecektir (Türen, Aktaran: Kut, 2018).

Ortaoyunu için günümüzde yapılan çalışmalar araştırıldığında karşımıza çıkan az sayıda eğitim kurumlarında biri “Gösteri Sanatları Akademisi”dir.

Tezimize özel yaptığımız diğer bir röportajda tiyatro, sinema ve dizi oyuncusu aynı zamanda “Gösteri sanatları Akademisi” adlı tiyatro okulunun genel sanat yönetmeni Mehmet Usta’ya, Gösteri akademisi nedir diye sorduğumuzda, Usta okulunu şu şekilde anlatmaktadır:

Gösteri Sanatları Akademisi, İstanbul, Zeytinburnu Belediyesi himayesinde kurulan sivil bir akademi oluşumdur. Bu okulda sahne sanatları, müzik, dans, halk oyunları, sinema ve yönetmenlik alanlarında eğitimler verilmektedir. Bu okulda, sahne sanatları bölümü öğrencileri 2 yıllık eğitim boyunca, sahne sanatları ve oyunculukla ilgili temel



eğitim almaktadırlar. Geleneksel Türk Tiyatrosu'nun ana unsurlarıyla oyunculuk metodu, tiyatro tarihi ve kuramları yanında evrensel oyunculuk metotları öğrenmektedirler. Burada öğrenciler, geleneksel eğitimi şahsına münhasır bir şekilde Usta- Çırak ilişkisine dayanarak almaktadırlar. Türk Halk tiyatrosunun eğitimi, klasik batı tiyatrosunun eğitiminden metot olarak ayrılır. Bu durum kendi içinde Türk Tiyatrosu'nun tarihsel sürecinde varlığını sürdürebilmek açısından başat bir rol oynamıştır. Bilindiği üzere geleneksel Türk tipi oyunculuk Türk Tiyatrosu'nun modernleşmesi sürecinde hak ettiği yeri hiçbir zaman bulamamıştır. Doğal olarak bu durum aynı zamanda bir okulu oluşamamış olan bu formun zamanla "Usta"larını da yitirmesi ve yerine yenilerini yetiştirecek biri ya da bir çeşit kurumun olmaması sebebiyle bilinmekten uzaklaşmış ve sistem kadük kalmıştır (Usta, Aktaran: Kut, 2018).

Gösteri Sanatları Akademisinde yapılan çalışmalara baktığımızda ise çok özel bir oyunculuk biçimi dedikleri geleneksel oyunculuk anlayışını yeni dinamikleriyle tekrar kavramaya ve geliştirmeye çalıştıklarını görmekteyiz. Bunun bir arayış olduğunu, Türk tiyatrosunu kendi kökleriyle yeniden aşılayarak, evrensel nitelikteki bir metot haline gelebilmesi için araştırma geliştirme çalışmaları yaptıklarını söylemekteler. Ortaoyunu'nun problemi nedir sorusuna Usta'nın cevabı şöyledir:

Bu durum, Geleneksel Tiyatromuzun geçmişten bugüne değin en önemli handikabına bir çözüm arayışdır aslında. Bu engel, Türk Tiyatrosunun günümüzde varoluşsal probleminin asıl olarak bir okul olamamasından kaynaklanmaktadır. Bugün modern olarak kabul ettiğimiz tiyatronun bir süre sonra geleneksel tiyatromuz olarak algılanması mümkün ve normaldir fakat biz süreçte eğer kendi "yumuşak hamurlu" oyunculuk anlayışımızı ve seyircinin interaktif olarak oyuna dâhil olma yapısını tekrar canlandırmayı ve günümüz sahne yapısı ve teknikleri ile birleştirerek geliştirmeyi başaramazsak kendine özgün bir tiyatro olamaz ve taklit bir tiyatro olmaktan öteye geçemeyiz (Usta, Aktaran: Kut, 2018).

Ortaoyunu değişkenliğe uygun yapısı, yaşayan günlük tipleri oyunda kullanması ile modern tiyatroya evrilebilmesi bir süreç işidir ve Ortaoyunu, sonunda hak ettiği yeri bulacaktır.

## **5.6. Commedia dell'Arte ve Ortaoyunu'nun Günümüzdeki Durumları**

Çalışmamızın başından buraya kadar Commedia dell'Arte ve Ortaoyunu incelendi ve veriler ortaya konuldu. Bu inceleme sırasında her iki tür de diğeriyle

kıyaslanmadan sadece benzerliklerinden faydalanarak ilerlendi. Birinin günümüzde hala aktif olarak oynanması yanında diğeri ki bu Ortaoyunu'dur, neden aktif değildir sorusuna cevap olacağını umduğumuz sonuçlara ulaşılmaya çalışılmıştır. Bir de her iki tür tiyatronun bu günkü durumlarına bakmak çalışmamız adına faydalı olacaktır diye düşünülmektedir.

Bilinmektedir ki bir bilgi, bir ustalık ya da bir sanat daha geniş haliyle kültür, yaşamadığı sürece ölmeye ve ölü kalmaya mahkûmdur. Eğitim ve Dokümantasyon Problemi başlığı tam da bunu anlatmaya çalışmaktadır. Diyelim ki bu sanat kültürümüz aktarılmaya devam ediyor fakat uygulamada sergilenmiyor yani bilgisi var fakat sahnelenmiyor, aslında o zaman bile yok sayılabilir. Bakalım her iki tür bu gün ne durumda. Öncelikle Commedia dell'Arte ismiyle bir araştırma yapmak istersek bunu en geniş, hızlı ve kolay haliyle internet üzerinden yapabiliriz. İnternette herhangi bir arama motoruna Commedia dell'Arte yazılırsa ilk anda bir dolu site adresine ulaşılabilir. Bunlardan bazıları aşağıya alınacak ve neler yaptıkları aktarılacaktır.



Şekil 5.7. Commedia okulu logo resmi (commediaschool 2018: <http://commediaschool.com/> )



Yukarıdaki logo bir Commedia dell'Arte okulunun logosudur. Sonuçta eğitimi yapılıyorsa devam eden bir sanattan söz edilebilmektedir. Commedia dell'Arte okulu yazınca hemen karşımıza çıkanlardan sadece biri. Bu okulu incelememizden biraz daha aktarım yapalım.

Danimarka Kopenhag'da uluslararası tiyatro okulu, Commedia School Yaz Programı, Haziran- Ağustos 2018 diye bir belirteç, reklam var önümüzde. Fark

edilecektir ki tarih çok yeni daha içinde bulunduğumuz yılın geçen yazı. Okulun sitesinden tanıtımı yazacak olursak:

Commedia Okulu, Kopenhag, Danimarka'da Ole Brekke ve Carlo Mazzone tarafından kurulan 2 yıllık bir aktör eğitim programıdır. 1978'den bu yana, her Eylül ayında, dünyanın dört bir yanından gelen yeni bir öğrenci grubu, kendilerini performansçılar olarak geliştirmek için Kuzey Avrupa'nın en eski fiziksel tiyatro okuluna (fysisk teaterskole) geldi. Okul, sahne, sokak tiyatrosu, sirk, kukla tiyatrosu, sihir, çocuk tiyatrosu, performans, kabare ve film gibi birçok alanda başarılı kariyerler için öğrencilerine eğitim verdi. Commedia Okulu'nda eğitilmiş olan sanatçılar bugün, dünya çapında performans gösteren mesleklerinin zirvesindedir. Commedia Okulu, bir fiziksel tiyatro okulu (fysisk teaterskole). Eğitimin temeli, geleneksel oyunculuk programlarında sıklıkla ihmal edilen hareketin fiziksel yönüdür. Kurs, Carlo Mazzone-Clementi, Jacques Lecoq ve Moshe Feldenkrais'in pedagojik yöntemlerine dayanmaktadır. Her sınıfın birçok ülkeden öğrencileri olduğu için, İngilizce dili kullanılır (Commedia School, 2018).

Neden Commedia okulunda eğitim görüyoruz adlı başlık altında şunlar yazılı:

NEDEN COMMEDIA OKULU'NDA EĞİTİM GÖRÜYÖRÜZ? Çünkü performans sanatları, küresel ekonomik durum nedeniyle her zaman güvencesiz bir iş ve hatta daha da ötesi olduğundan, icracıların iş bulmak için seçmelere mecbur olmaları yerine kendi şovlarını yaratabilmeleri hayati önem taşımaktadır. Commedia School'daki yaratıcı sanatçıların eğitimi, her hafta yeni materyaller üretmeye ağırlık vermesi nedeniyle mezunlara büyük bir avantaj sağlıyor. Commedia Okulu mezunları sadece kendi şovlarını yaratmakla kalmıyor, aynı zamanda normal mekânların dışındaki sanatçılar için yeni çalışma ortamları yaratıyor. Commedia Okulu, mezunların bağımsız sanatçılar olarak gelişmelerine, kendi imkânlarını geliştirmelerine ve tiyatro ekolojisini genişletmelerine yardımcı olacak becerileri ve güveni geliştirmektedir (Commedia School, 2018).

Okulda verilen eğitimlerin sonunda bir de staj anlamına gelen bir program eklenmiş ve öğrenciler iki hafta boyunca uluslararası düzeyde (2017'de Kahire'ye) seyahat eder. Mezunlar genellikle, doğal felaket veya savaş mülteci merkezlerinde veya diğer yoksul bölgelerde çalışabilmektedirler.

Commedia Okulu gerçekten uluslararası. Mezunlar, tüm kıtalardan 35 farklı ülkeden gelmekte. Bu, Commedia School'dan mezun olan herkesin, dünya çapındaki bağlantıları olan gerçek bir küresel sanatçı topluluğuna katılması anlamına geliyor.

Çalışmanın zenginleşmesi için diğer bir okulu inceleyelim. Bu dell'Arte okulu da kolay ulaşılabilen bir durumda.



Şekil 5.8. Dell'Arte okulu logosu ( dellarte.com school : 2018  
<http://dellarte.com/school-of-physical-theatre/>

Dell'Arte Okulu, Kaliforniya'nın Kuzey Sahili'nin görkemli doğasıyla çevrili küçük bir kasaba olan Blue Lake'de yer almaktadır. Dell'Arte, 40 yılı aşkın bir süredir, dünyanın her yerinden gelen öğrencileri bu eşsiz doğal ortamda, tiyatrodan neyin mümkün olduğunu öğretmek, araştırmak, keşfetmek, eğitmek üzere ağırlamaktadır.



Şekil 5.9. Dell'arte okulu bir çalışmadan resim ( dellarte.com : 2018  
<http://dellarte.com/school-of-physical-theatre/>

Dell'Arte Okulu'da eğitimin nasıl yapıldığına dair bir bilgide veriliyor, bu bilgi okulun sitesinde hemen görülebilecek şekilde karşımıza çıkıyor, bu yazı şöyle:

#### FİZİKSEL TİYATRO OKULU

Dell'Arte eğitiminin temeli - ve bizim tiyatro pratiğimiz - yaratıcılığın, hareket, jest, dinamizmi ve eklemli bir beden / sesin emir, tutku, karakter, ilişki ve dünyalara ifade veren yaratıcı aktörünün eseridir. Eğitim, doğa ile gözlemlene ve tanımlama, beden ve onun şiirinin fiziksel araştırması ve kültür ve tiyatro biçimlerine yönelik yaratıcı bir araştırma üzerine kurulmuştur (dellarte.com, 2018).

Sadece Commedia dell'Arte eğitimi verilen okul ve kurs yapılarına bakmak bile ipucu vermektedir. <https://www.commediadellarteday.org/> adlı siteye baktığınızda dünyanın neresinde güncel olarak Commedia dell'Arte oyunu oynandığını öğrenilmektedir. Örnekleri çoğaltmak mümkündür fakat yukarıdaki örnekler Commedia dell'Arte'nin bu günkü durumunu anlamaya yeterli gelecektir. Ek sayfasında diğer okulların da tanıtımına yer verilecektir.

Ortaoyunu için yukarıdaki gibi bir araştırma yapacak olursanız, Ortaoyunu eğitimi veren okul ya da kurs bulmanın kolay olmadığı görülecektir. Oyun anlamında ise hemen bulunabilecek, düzenli olarak oynanan müzelik formu ya da Ortaoyunu'ndan hareketle formülüze edilmiş yeni bir oyuna da kolaylıkla rastlanmamaktadır. Günümüzde Anadolu'nun bazı yörelerinde kış aylarında, düğünlerde ve bayramlarda, İstanbul gibi şehirlerde ise Ramazanlarda, festivallerde, sünnet, düğün gibi organizasyonlarda, aslını mumla aratır halde oynanmaktadır.

Ve umut verici bir kurum Gösteri Sanatları Merkezi (GSM). Bu kurum İstanbul Büyükşehir Belediyesi Kültür Daire Başkanlığı tarafından 1995 yılında, geleneksel Tiyatronun da içinde olduğu bir kurs olarak kurulmuş, 2003 yılında da kapatılmıştır. Hemen arkasından 2004 yılında tekrar açılmış fakat bu defa tiyatro kursu olarak değil bir tiyatro gurubu olarak faaliyet göstermeye başlamıştır. Bu kurum 2017-2018 yaz döneminde İstanbul büyük Şehir "Yaz Etkinlikleri"nde Sultan Ahmet Meydanında Ortaoyunu oynamıştır. Eski usul olan bu ortaoyunu seyredenlerce beğenilmiş ve 2018-2019 tiyatro sezonunda İstanbul'da çeşitli sahnelerde aynı oyunu seyircilerle buluşturmuştur. Yeni sezon olan 2019- 2020 yılında da yeni bir geleneksel oyun olan Tuluat oyunu oynamayı planlamaktadırlar. Şimdilik sadece eski tarzda oyunlar oynasalar da ileri zamanlarda Ortaoyunu'nda değişiklikler yapmaları beklenmektedir.

## 6. SONUÇ

Tezimizde, Geleneksel Türk Halk Tiyatrosu'nun en güçlü ve kapsamlısı ve drama özelliği taşıyan, sadece araştırma sonuçlarından oluşmuş çalışmalarda bulduğumuz, sahnelerde de belirli zamanlarda, özellikle Ramazan etkinliklerinde bir nostaljik öge olarak gördüğümüz, Ortaoyunu'nun diğer halk tiyatroları gibi günümüze kadar neden varlığını devam ettiremediği üzerinde durmaya çalıştık.

Bu problemi araştırırken ona benzer bir halk tiyatrosunu da model olarak kullanmanın meseleyi daha anlaşılır kılacağı düşünülerek, İtalyan Halk tiyatrosu Commedia dell'Arte de çalışmaya dâhil ettik.

Tezimize, örnek olarak aldığımız Commedia dell'Arte, 16. Yüzyıl İtalya'sında doğmuş, daha sonra Avrupa çapında yayılması ve uyarlanmasıyla, Batı Tiyatrosu'nun tarihinde önemli bir dönüm noktası olmuştur. Bununla birlikte tiyatro, ritüel ve amatör olandan gerçek mesleğe dönüşmüş, bu da modern tiyatroya yol açmıştır.

Günümüzde, Commedia dell'Arte, pratik yetenek ve bilgi birikimi ve tiyatro kariyeri yapmak niyetinde olanlar için vazgeçilmez bir disiplin olmuştur.

Avrupa'da meydana gelen modernleşme ve modernleşmenin tiyatroya etkisi sonucu, Ortaoyunu'nunda olduğu gibi Commedia dell'Arte yok sayılmamış, görmezden gelinmemiş, aşağılanmamış hatta değerli kılınmıştır. Commedia dell'Arte araştırmacıları, yazar, yönetmen ve uygulayıcıları tarafından her çağda geleneksel temellerinden de kopmadan yenilenerek varoluşunu devam ettirmiştir. Bu durumun oluşmasında birtakım etkenler söz konusu olmuştur, genel olarak Commedia dell'Arte'nin esnek yapısı, kendini revize etme dinamikleri, metodundan etkilenen tiyatro insanlarının katkıları, din ve politikaya yaklaşım mesafesi geleneksel unsurlarını koruyarak günün anlayışlarını özümseme kabiliyeti ile her dönem evrensel nitelikte bir okul olmayı başarmıştır. Bunlar, bizim özellikle dikkatimizi çeken taraflardır.

Bunun yanında Geleneksel Türk Tiyatrosu'nun en önemli unsuru olarak Ortaoyunu, Commedia dell'Arte ile çağdaşlığı ve benzerlikleri olmasına rağmen aynı

canlılığı kendi içinde barındırmayı başaramamıştır. Bunda en önemli faktör, Türk toplumunun modernleşme sürecinde, sosyal hayatta başlayan değişimin, kültür ve sanattaki ortaya çıkışıdır. Hem yapısal hem de fonksiyonel olarak benzer dinamikler barındıran iki tiyatronun modernleşme sürecinde Commedia dell'Arte'nin devam ettirdiği ekol olma özelliği Ortaoyunu'nda kendini göstermez.

Sanatsal zevklerin ve popüler kültürün değişmesiyle Ortaoyunu, özellikle üst kültürde ve döneminin aydınlarının gözünde değersizleşmiş, toplumu eğitime konusunda yetersiz ve hatta etik açıdan zararlı bulunmaya başlanmıştır. Bu durum, Ortaoyunu'na ilgiyi azaltmış, Batı tarzı oyunlara ilgiyi çoğaltmıştır, bu tarzda adapte eserlerin ve çeviri oyunların üretimini arttırarak yeni tiyatro popüler olmuş, tam tersi olarak popülerliğini yitiren Ortaoyunu'na yeni oyuncuların yetişememesini ve meslek olarak tercih edilmemesini getirmiştir. Giderek önemini kaybeden Ortaoyunu, Kavuklu Sepetçi Ali Rıza, Cüce Vasil, Pişekâr Asım, Kavuklu Hamdi Efendi, Pişekâr Küçük İsmail Efendi, Kavuklu Naşit, Kavuklu Ali gibi isimlerin ardından son temsilcisi, İsmail Dümbüllü'nün 1973'te ölümüyle de meydanlardan silinmiştir. Günümüzde ise Anadolu'nun bazı yörelerinde kış aylarında, düğünlerde ve bayramlarda, İstanbul gibi şehirlerde ise Ramazanlarda, festivallerde, sünnet, düğün gibi organizasyonlarda, aslını mumla aratır halde oynanmaktadır.

Commedia dell'Arte'nin doğumundan günümüze gelen süreçte yapılan çalışmalarda, araştırma yapan yazarlar, yönetmenler, oyuncular geleneğe dönmüş ve ondan faydalanarak yeni üretimler de yaparak ya da sadece onu ufak değişikliklerle çağlarına yaklaştırarak Commedia dell'Arte'yi güncellemişlerdir. Aynı zamanda ve de çok önemli olarak okullar, atölyeler aracılığıyla eğitimler vererek yeni oyunculara aktarmaya ve yaymaya da devam etmişlerdir. Commedia dell'Arte'nin bu gün hâlâ yaşayabilmesinin çok önemli bir sebebinin bu olduğu düşünülmektedir.

Geleneksel Türk Tiyatrosu için eldeki çalışmalara baktığımızda ise yapılan araştırmalar çok değerli verilere ulaşırsa da sadece durum tespiti niteliğinde kalmış, uygulayarak modernleşmeye geçilmemiş, çağın ya da modern tiyatronun gerekliliklerine kavuşturulamamıştır. Hâlbuki Ortaoyunu teknik olarak bugün arayışlarla şekillenmeye devam eden modern tiyatronun ulaştığı birçok şeyi bünyesinde barındıran bir türdür.

Commedia dell'Arte'nin günümüzdeki durumuna baktığımızda sadece İtalya'da değil, dünyanın çeşitli yerlerinde okullarının var olduğunu görmekteyiz.

Aynı durum için Ortaoyunu'na baktığımızda Türkiye'de bireysel çabaların haricinde kurumsal olarak ekol olma fonksiyonunu icra edebilecek bir oluşum bulunmamaktadır. Okul olamamasının yanında, eski oyun kanavalarının sağlıklı bir şekilde günümüze ulaşamamış olması da gösterilebilir. Bugün elimizde bazı Ortaoyunu metinleri var. Bu metinler ya oyuncu olmayan birileri tarafından seyredilen oyunlardan akılda kalanlardan ya da araştırmacı Ignacz Konus gibi Türkologlarca kayda alınmıştır. Günümüzde ulaşabildiğimiz bu oyun metinleri araştırmacılarımızın eserleri aracılığıyla bulabildiğimiz metinlerdir ve sayıları da oldukça sınırlıdır. Aslen doğaçlamaya dayalı oyunların metinleri o işin temeline ne kadar uygun olur düşündürmektedir. Ortaya çıkışından günümüze kadar geçen sürede bu kadar az oyun olma ihtimali pek de akla yatkın görünmemektedir. Metinler yerine kanavalarına ulaşabilseydik, sayıları çok daha fazla olsaydı daha zengin ve bilinen bir tür olarak Ortaoyunu sahnelerde kalabilir miydi, diye sormadan geçemiyoruz. Ortaoyunu'nun problemlerine, Ortaoyunu oyuncularının birbirlerine saygılı olmamalarını da eklemek gerekir. Şükrü Türen'le yapılan röportajdan aldığımız bilgi ve cesaretle bunu söylemekte sakınca görmemekteyiz. Bu durumda birbirlerine katlanamayan, Usta konumundaki veya Ortaoyunu'nu bilen oyuncuların el ele vererek bir çalışma yapmaları da doğal olarak imkânsızlaşmaktadır.

Ortaoyunu'ndan faydalananak, ondan tamamen farklı yeni şeyler yapmak da Ortaoyununu yaşatmak demek olmayacaktır. En doğrusu olarak, Antonio Fava'nın Commedia dell'Arte'de yaptığı gibi geleneksel yapıdan yola çıkıp yeni bir tiyatro ve tiyatro anlayışı yerine onu çağa uydurmaktır yani Ortaoyunu'nu günümüzün şartlarına, konularınatiyatro anlayışına uydurmak, evirmek gerekmektedir diye düşünmekteyiz.

Geleneksel Türk tiyatrosu özelinde Ortaoyunu ile alakalı birçok araştırma yapılmış fakat yeterli düzeye getirilememiştir. Bu alanda çalışmaları olan akademisyenlerin nicelik olarak yetersizliği ve akademik düzlemde bilgi üretme çalışmalarının azlığı da dikkat çekmektedir. Üstelik bu araştırmaları yapan az sayıda ve değerli insanlar, sahne uygulamaları yapmamışlardır.

Ortaoyunu, metinsiz, doğaçlamaya dayalı, yetenek, deneyim ve çıraklık sürecini içinde barındıran ve ustalık isteyen oyunlardır. Türk tiyatrosunun geleneğinde ustalar, çıraklarını yetiştirdikten sonra beratları sayılan kavuk veya feslerini devrederek onları usta ilan etmektedirler. Artık bu geleneği taşıma ve zamanı gelince aktarma el değiştirmiş olmaktadır. Türk tiyatrosunun bu geleneği önemsenmiş ve bu



ritüel kuşaktan kuşağa devam etmiştir. Araştırmalarda son büyük usta olarak karşımıza çıkan İsmail Dümbüllü, kavuğunu devrettikten sonra bu gelenek uygulaması uzunca bir süre kesintiye uğramıştır. Metin And'ın aktardığı ve Ali Yaylı'nın da anlattığı şekli ile yapılmasa da son zamanlarda bazı ustalar yine törensel bir havada, medya ve seyircilerin şahitliğinde kendilerinde olan kavuklarını veya feslerini, hak ettiğine inandıkları çıraklarına devretmişlerdir. Unutulmaya yüz tutmuş bu geleneğin tekrar canlanması Türk Tiyatrosu adına umut vermektedir.

Son söz olarak, “Ortaoyunu’nun bu gün yaşamadığı, yok olduğu ortadadır. Ortaoyunu, değişip gelişmeye uygun dinamik yapısıyla güncel temaları ve güncel tipleri içinde barındırabilecek esnekliğe kucak açacaktır. Ancak bu kendiliğinden olamaz. Tiyatro yazarlarının, yönetmenlerinin, oyuncuların ve seyircilerin de bu sürece katılmaları, ilgi göstermeleri gerekmektedir. Umulur ki o zaman, Comédie Française, Commedia dell’Arte, Kabuki vs. denildiğinde akla ne geliyorsa Ortaoyunu özelinde yeniden bir Türk Halk Tiyatrosu oluşursa bizi ifade eden Türk Tiyatrosundan bahsetmek mümkün olabilir.

Öneri olarak şunlar söylenebilir: Ortaoyunu üzerine yapılan araştırmalardaki hata ve eksikliklerin ortaya çıkması için daha detaylı bir geleneksel Türk tiyatrosu bibliyografyası gerekmektedir. Ortaoyunu’nun kökeni, yeni kaynak belgeler araştırılmalıdır. Aynı şeyleri tekrar tekrar yazıp söylemeden araştırma konuları belirlenmelidir. Oyun yazarlarının geleneksel tiyatro teknikleri, metinleri ve sahneleme avantajlarını öğrenmeleri ve yeni yaratım sürecinde kullanmaları sağlanmalıdır. Yazarlık eğitimlerinde bu öğretiler olabilir. Ortaoyunu gibi bir kaynağın modern Türk tiyatrosuna katkı yapabilmesi için üniversitelerdeki akademik araştırmalarda ve çalışmalarda, ders programlarında yerini alması sağlanmalıdır, böylece kuramsal ve uygulamalı çalışmalarla hayata geçirilebilir. Tez konularının geleneksel tiyatrodan seçilmesine, onun geleceğinin planlanmasına gayret edilmelidir. Ortaoyunu ile modern Türk tiyatrosu arasındaki benzerlik ve farklılıkların, aralarındaki olumlu veya olumsuz etkileşimin belirlenmesine yönelik disiplinler arası çalışmalar genişletilmelidir. Bu konuda yapılacak çalışmaların, devlet tarafından teşviklerle ve özelde sponsorluklarla desteklenmesi gerekmektedir. Ortaoyunu oyunları sahnelenmeli; müzeliğe denilebilecekler ve de günümüzü yakalamış, yenilenmiş halleri oluşturulup, yeni kanavalar yazılıp seyirci karşısına çıkarılarak canlandırılmalı ve tekrar yaşaması sağlanmalıdır. Tiyatro oynandığı sürece vardır.

## 7. KAYNAKÇA

### Kitaplar:

And, M.(1969). *Geleneksel Türk Tiyatrosu (Kukla- KaragözOrtaoyunu)*. Ankara: Bilgi Yayınevi.

And, M. (1971). *Tanzimat ve İstibdat Döneminde Türk Tiyatrosu*. Ankara: Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları.

And, M. (1973). *Tiyatro Kılavuzu*. İstanbul: Milliyet Yayınları.

And, M. (1985). *Geleneksel Türk Tiyatrosu: Köylü ve Halk Tiyatrosu*. İstanbul: İnkılap Kitapevi.

And, M. (1994). *Başlangıcından 1983'e Türk Tiyatro Tarihi*. İstanbul: İletişim Yayınları.

And, M. (1994). *Osmanlı Tiyatrosu*. Ankara: Dost Yayınları

Antonucci, G. (1995). *Storia del Teatro Italiano*, Roma: Tascabili Economici Newton.

Armağan, M. (1992). *Gelenek, İstanbul*. İstanbul: İnsan Yayınları

Armağan, M. (1998). *Gelenek ve Modernlik Arasında*. İstanbul: Timaş Yayınları

Balay, M. (2015). *Halk Tiyatrosu ve Dario Fo*, İstanbul: Mitos Boyut Yayınları. 1995

Baltacıoğlu, İ. H. (1941). *Tiyatro*. İstanbul: Sebat Basımevi.

Berktaş, A. (1997). *Tiyatro-Devrim ve Meyerhold*. Ali Berktaş (Çev.). İstanbul: Mitos Boyut Yayınevi.

Brockett,O.G. (2000). *Dünya Tiyatro Tarihi*. Dost Kitabevi.

Bown, D. (2002). *İslam düşüncesinde Sünneti Yeniden Düşünmek (Rethinking Tradition in Modern Islamic Thought*. Cambridge University Press.). Ankara: Ankara Okulu Yayınları

Copeau, J. (1945). *Müellif'le Aktör*. Lütfü Ay (Çev). Ankara: Milli Eğitim Basımevi.

Craig E.G. (1911). *On the Art of the Theatre*. London: Heinemann.

Düzgün, D. (2002). *Türkler Ansiklopedisi* (c. 15, 801-812 ). Ankara: Yeni Türkiye Yayınları.

- Emeksiz, A. (2007). *Orta Oyunu Kitabı*. İstanbul: Kitabevi Yayınları.
- Erginün, İ. (1998). *Namık Kemal'in Eğitim Konusunda Görüşleri. Ölümünün 100. Yılında Namık Kemal*. İstanbul: Marmara Üniversitesi Yayınları.
- Fava, A. (2004). *The Comic Mask in the Commedia dell'Arte*. L'Aquila (İtalya): GTE
- Fo, D. (1991) *The Tricks of the Trade*. London: Routledge
- Goldoni, C. (1814). *Memoirs (Hatıralar)*. Cilt I. J. Black (Çev). London.
- Göle, N. (1998). *Modern Mahrem*. İstanbul: Metis Yayınları.
- Göle, N. (2002). *Melez Desenler: İslam ve Modernlik Üzerine*. İstanbul: Metis Yayınları
- Göle, N. (2003). Nilüfer Göle ile Toplumun Merkezine Yolculuk. ( Hazırlayan: Zafer Özcan). İstanbul: Ufuk Kitapları.
- Güngör, E. (1990). *Kültür Değişmesi ve Milliyetçilik*. İstanbul: Ötiken Yayınları
- Karadağ, N. (1978). *Köy Seyirlik Oyunları*. Ankara: Türkiye İş Bankası Yayınlar.
- Karpat, K. H. (1972). The transformation of the Ottoman State, 1789-1908. *International Journal of Middle East Studies*, 3
- Kemal, N. (1994). *Vatan Yahut Silistre*. İstanbul: Remzi Kitabevi Yayınları.
- Kemal, N. (2009). *Zavallı Çocuk*. İstanbul: Bilge Kültür Sanat Yayın Dağıtım San. Ve Tic. Ltd. Şti.
- Kılıç, Ç. (2007). *Geleneksel Türk Tiyatrosunda Zenneler*. İstanbul: Kitap Yayınevi.
- Konur, T. (2001). *Devlet- Tiyatro İlişkisi*. Ankara: Dost kitabevi
- Köker, L. (1995). *Modernleşme, Kemalizm ve Demokrasi*. İstanbul: İletişim Yayınları.
- Kudret, C. (1973). *Ortaoyunu*. Ankara: Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları.
- Kudret, C. (1994). *Ortaoyunu 1*. İstanbul: İnkılap Kitabevi
- Kudret, C. (2007). *Ortaoyunu 1*. İstanbul: Yapı kredi Yayınları
- Mardin, Ş. (1999). *Türk Modernleşmesi*, İstanbul: İletişim Yayınları.
- Morin, E. (1995). *Avrupa'yı Düşünmek*. (Çev, Şirin Tekeli). İstanbul: Afa Yayınları
- Nihal, T. (1991). *Orta Oyununun Eskiliği, Orta Oyunu*, İstanbul: Milli Eğitim Bakanlığı Yayınları.

- Nutku, Ö. (1993). *Dünya Tiyatrosu Tarihi*. İstanbul: Remzi Kitabevi.
- Nutku, Ö. (1985). *Dünya Tiyatrosu Tarihi I*, İstanbul: Remzi Yayınevi Yayınları
- Nutku, Ö. (1995). *Oyunculuk Tarihi*. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- Nutku, Ö. (1995). *Başlangıcından 19. Yüzyıla Kadar Oyunculuk Tarihi*. İstanbul:Yapı Kredi Yayınları.
- Oral, Ü. (2007). *Kukla Kitabı*. İstanbul: Kitapevi Yayıncılık.
- Rudlin, J. (2000). *Commedia dell'Arte*. (Çev: Ezgi Ege İpekli), İstanbul: Mitos Boyut Yayınları.
- Pignarre, R. (1995). *Tiyatro Tarihi*. (Çev. P. Kür), İstanbul: İletişim yayınları.
- Sarıbay, A.Y. (1985). *Türkiye'de Modernleşme, Din ve Parti Politikası*. İstanbul: Alan yayınları
- Sevengil, A.R. (1962). *Saray Tiyatrosu*. İstanbul: Alfa Basım Yayım.
- Sevengil, A. R. (1995). *Tanzimat Tiyatrosu*. İstanbul: Milli Eğitim Basımevi.
- Stanislavski, C. (2011). *Konstantin; Sanat Yaşamım*. (Çev: Suat Taşer), İstanbul: Agora Kitaplığı
- Şinasi, İ. (2010). *Şair Evlenmesi*. İstanbul: Remzi Kitabevi.
- Touraine, A. (2004). *Modernliğin Eleştirisi*. (Çeviren: Hülya Tufan). İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- Töre, E. (1992). *Çeviri Piyelerinde Kadın ve tiyatromuza Yansıması*. Ankara: Devlet Tiyatroları İç Eğitim Dizisi, 2. Cilt.
- Turhan. M. (1997). *Kültür Değişimleri*. İstanbul: Marmara Üniversitesi İlahiyat Fakültesi yayınları.
- Türkmen, N. (1991). *Orta Oyunu*, İstanbul: Milli Eğitim Bakanlığı Yayınları.
- Türküne, M. (1994). *Modernleşme, Laiklik ve Demokrasi*. Ankara: Ark yayınevi.
- Yılmaz, A. (1995). *Modernden Postmoderne Siyasal Arayış*. Ankara: Vadi Yayınları

#### **Süreli Yayınlar:**

- Akpınar, B. (2004). *Türk Gölge Oyunu Karagöz'de Zimmî Tipler, Milli Folklor*, Yıl: 16, Sayı: 62.
- Balay, M. (2010). *Osmanlı Modernleşmesi ve Ortaoyunu. Tiyatro Araştırmaları Dergisi*. Yıl: 2010/02. Sayı: 30 (s. 93-109).

- Cinisli, S. (2015). *Commedia dell'Arte Tiyatrosunda Tip ve Kostüm*. Akademik Sosyal Araştırmalar Dergisi. Yıl: 3, Sayı: 12, Haziran 2015. ( s. 314-329)
- Düzgün, D. (2000). *Osmanlı Döneminde Geleneksel Türk Tiyatrosunun Genel Görünümü*. Atatürk Üniversitesi Türkiyat Araştırmaları Dergisi. Sayı: 14
- Düzgün, D. (2014). *Türkiye'de Geleneksel Tiyatro Çalışmaları*. Atatürk Üniversitesi Edebiyat Fakültesi Sosyal Bilimler Dergisi. Sayı: 52, Haziran 2014 (s. 143- 158)
- Fisher, J. (1989 ). *Harlequinade: Commedia dell'Arte on the Early Twentieth-Century British Stage*. Theatre Journal, Sayı: 41
- Gülen, Ö. (2017). *Geleneksel ve Modern Toplumlarda Cemaat Algısı*. Anadolu İlahiyat Akademisi Araştırma Dergisi. Yıl: 3, Sayı: 34, Bahar2017
- Handan, A. (2008). *Copeau: Aktörün Nötr Konumundan Filizlenen Samimi Tiyatro*. İstanbul Üniversitesi Tiyatro Eleştirmenliği ve Dramaturji Bölüm Dergisi, Say: 13
- Jamal, A. (1996). *Acculturation: The symbolism of ethnic eating among contemporary British consumers*. British Food Journal, Say: 10
- Karaboğa, K. Özçıtak, İ. (1994). *Commedia dell'Arte: Oyuncu Tiyatrosu*. Mimesis Tiyatro Çeviri-Araştırma Dergisi. Boğaziçi Üniversitesi Yayınları. Sayı 5. İstanbul.
- Karacabey, S. (1995). *Gelenekselden Batı'ya Türk Tiyatrosu*. Ankara Üniversitesi Tiyatro araştırmaları Dergisi. Sayı: 12
- Moody, S. (1978). *Vsevolod Meyerhold and the Commedia dell'Arte*. The Modern Language Review. Sayı: 73
- Suner, L. (2007). *Commedia dell'Arte etkisinde üç oyun beş yorum*. Tiyatro Araştırmaları Dergisi. 24:2007 • ISSN: 1300-1523
- Winifred, S. (1964). *The Commedia dell'Arte*. New York. Columbia University Press. Birinci Bölüm.

#### **Tezler ve Yayınlanmamış Çalışmalar:**

- Balay, M. (2010). *Osmanlı Modernleşmesi ve Ortaoyunu*. Tiyatro Araştırmaları Dergisi,30:2010/2 • ISSN: 1300-1523
- Demirkıran, B. (2018). *Bir İtalyan Halk Tiyatrosu (Commedia dell'Arte) Örneği olarak: Antonio Fava Tiyatrosu*. Yüksek Lisans Tezi. Haliç Üniversitesi. Sosyal Bilimler Enstitüsü.
- Güngör, İ. (2013). *Günümüz Oyunculuk Teknikleri Bağlamında Commedia dell'Arte ve Carlo Gozzi'ye Yeniden Bakmak*. Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi. Dokuz Eylül Üniversitesi. Güzel Sanatlar Enstitüsü.
- Hauger, L. K. (1977). *The Spirit of Carlo Gozzi in the Russian Revolutionary Theatre*. Yayınlanmamış yüksek lisans tezi, Texas Tech University.

Usta, M. (2000). *Modernlik ve Modernleşme Ekseninde Geleneksel Türk Tiyatrosu*. Yayınlanmamış Yüksek Lisan Tezi. Marmara Üniversitesi. Ortadoğu ve İslam Ülkeleri Enstitüsü. Sosyoloji ve Antropoloji Anabilim Dalı.

Yoldaş, S. (2016). *Türk Tiyatro Eğitiminde Oyunculuk Anlayışının Evrimi*. Yüksek Lisan Tezi. Haliç Üniversitesi. Sosyal Bilimler Enstitüsü.

### **Kişisel Görüşme:**

Türen, Ş. Aktaran: Engin Kut. “Ortaoyunu Var mı” konulu kişisel görüşme. 19 Aralık 2018. İstanbul.

Usta, M. Aktaran: Engin Kut. “ Gösteri Sanatları Akademisi ve Ortaoyunu” konulu kişisel görüşme. 25 Kasım 2018. İstanbul.

Yaylı, A. Aktaran: Engin Kut. “Geleneksel Türk Tiyatrosunda Kavuk ve Devri” konulu kişisel görüşme.13 Nisan 2017. İstanbul.

### **İnternet Alıntıları:**

Akmen, Ü. (2013). Commedia dell’Arte Günü Bildirisi. Erişim Tarihi: 07 Kasım 2018, <https://www.evrensel.net/haber/48593/dunya-commedia-dellarte-gunu-bildirisi-ustun-akmenden>

Berry, J. W., Phinney, J. S., Sam, D. L., & Vedder, P. (2006). Immigrant youth: Acculturation, identity, and adaptation. Erişim Tarihi : 04 Aralık 2018, [https://www.researchgate.net/publication/227498997\\_Immigrant\\_Youth\\_Acculturation\\_on\\_Identity\\_and\\_Adaptation](https://www.researchgate.net/publication/227498997_Immigrant_Youth_Acculturation_on_Identity_and_Adaptation)

Düzgün, D. (1990). Geleneksel Türk Tiyatrosu. Erişim Tarihi: 09 Aralık 2018 <https://www.tarihtarih.com/?Syf=39&search=dilaver%20d%C3%BCzg%Cn>

İsmail Dümbüllü’nün Kavuşu Bende. (2012). Erişim Tarihi: 15 Aralık 2018 <http://www.milliyet.com.tr/-magazin-1553886/>

Kavuktan Sonra Fes de Baş Değiştirecek. (2017). Erişim tarihi: 03 Aralık 2018 <http://www.hurriyet.com.tr/kavuktan-sonra-fes-de-bas-degistirecek-39144099>

Levent Kırca’nın Elinden Efsane Kavuşu Aldı. (2014). Erişim Tarihi: 05 Aralık 2018 <http://www.ulusal.com.tr/index.php?m=haber&id=44329&link=kultur-sanat/levent-kircanin-elinden-efsane-kavugu-aldi>

Perde Hep Açılsın. (2008). Erişim Tarihi: 08 Aralık 2018 <http://www.dunya.com/ozel-dosya/perde-hep-acilsin-haberi-53133>

Ve Ferhan Şensoy Dümbüllü'nün Kavuşunu Devretti.(2016).Erişim Tarihi:02Ar. 2018 <http://www.milliyet.com.tr/ve-ferhan-sensoy-dumbullu-nun-gundem-2244593/>

## 8. EKLER

### EK 1: Ali Yaylı ile, “Kavuk Devri” adlı Röportaj



Ali Yaylı, 1960 İstanbul doğmuştur. Tiyatro ve sinema sanatçısı. M. Ü. Atatürk Eğitim Fakültesi Müzik Eğitimi mezunu olan Ali Yaylı, 1975'te sanat hayatına başladı. DAST'nda tiyatro eğitimi alıp, Erkan Yücel ile birlikte çalıştı. 1984 yılından sonra sinema filmleri ve dizilerde de rol almaya başladı. İstanbul Şehir Tiyatrolarında 2013 yılında “Hıdırellez” ve 2017 yılında da Komik-i Şehir Naşit Efendi” adlı oyunları yönetti. Halen Şehir Tiyatroları’nda yönetmen olarak çalışmaktadır.

#### SORU 1

Hocam Kendinizi tanıtır mısınız?

#### CEVAP 1

Ali Yaylı Halk Bilimi uzmanı ve Tiyatro Adamı.

#### SORU 2

Size, Kavukla ilgili birkaç sorum olacak. Ortaoyununda ki ya da Tuluat tiyatrosun da ki fes ile ilgili. İkisi de önemli. Kısaca, kavuk nedir?

#### CEVAP 2

Kavuk bir serpuş yani bas örtüsü demek yani bir şapka biçimi. Genellikle serpuş diye adlandırılır, bir başlık yani. Biliyorsunuz başlıklar birazda statüyü de belirler ya, bir unvan o. Kavuğun çeşitli anlamları var. Saray da başka anlama geliyor. Gerçi Osmanlıdan sonra kullanılan bir şey değil. Sosyal statü belirtiyor ama sonuç itibarıyla baş daima kapalı olduğu için erkekte de dolayısıyla zaten onun içinde takke var normal evinde bile takke takıyorlar, ama soğuktan ama edepten. Yakın zamana kadar niye şapka devrimi oldu çünkü mutlaka başa bir şey takılıyor o dönem. Başa bir şey takılmaması yani başın çıplak olması daha sonra ki yıllarda olan bir şey. 60 lı yıllar da 50 li yıllar da 40 lı yıllarda öğrencilerin bile şapkalıydı.

### SORU 3

Geleneksel Türk tiyatrosunda kavuk ne anlama gelmektedir?

### CEVAP 3

Valla şimdi kavuklu ve Pişekar, şöyle kavuk biraz bana şey gibi geliyor hani baş komiğin unvanlı kostümü gibi geliyor dolayısıyla hani ilk çıkış noktasını çok bilemiyorum, belki hani kavuğu takıp komiklik yapıp hani biraz komik olsun diye takılmış olabilir başa çünkü sahneye çıktığında her şeyin bir anlamı var ya dolayısıyla niye kavuk takar ki bir adam yani öyle bir unvan hele hele Osmanlı döneminde öyle bir şey hiç aklım almıyor açıkçası o kavuk bence daha sonra belki Osmanlının son dönemleri oterite boşluğunun olduğu dönemlerde biraz dalga geçmek için filan ya da ben sahnede mühim şahsım anlamına gelebilir. Kostümün dilini açıkçası bilemiyorum çok fazla bu konuda kaynağa da rastlamadım.

### SORU 4

Belki yüksek statülü bir şeyi takıp komiklik yapmak İnsanlara daha hoş gelebilir mi?

### CEVAP 4

Olabilir, baş komik anlamına da gelebilir, kavuk var bende ben baş komiğim, kaftan da var cübbe yada kaftan işte.

### SORU 5

Bu kavuğun devri ne demektir? Niye devredilir?

### CEVAP 5

Kavuğun devri anladığım kadarıyla, ( Son dönemdekini kaynak olarak düşünmüyorum o biraz konuma girmiyor açıkçası.) Ama anladığım kadarıyla kavuk devri bir unvan devri anlamına geliyor. Yani geçmişte kavuğun devredilmesi ile ilgili bir ritüel de bilmiyorum ancak ahiliğin yasaklanıncaya kadar olan ahiliğin araştırmasını bitirmedim, oyunculuk loncası bir ahilik yani bana gelen sözlü aktarımlarda bir oyuncu loncası olduğu ve oyunculuk loncasında ahilik kurallarının geçerli olduğu dolayısıyla çırak kalfa ve ustalık geçişlerinin ritüelle bir unvan geçişiyle bunu kostümle destekliyor zaten dolayısıyla bir kuşakla devri olduğunu biliyoruz. Külahta, ortaoyunu ve tuluatta oynanan fes de ne festir ne külahtır ikisinin arasında bir şeydir. Kırmızı külahta püskül bağlamaktan ibarettir bu biraz fese muhalefet fesi dalgaya almak, nasıl ki kavuğu biraz öyle yorumluyorum. Hem zahiri anlamı hem Batını anlamı yani görünürde fes ama fes bir statü, İbiş satatüsü, İbiş bize dışarıdan geldiği için ondan öncesinde Kaşmerdir. Hem Fes hem külah. Külah avamın giydiği keçeden olan bir serpuş ancak fes daha kentli daha statülü kişilerin giydiği bir serpuş ikisini harmanlamış biraz dalga geçmek, kavukta da aynı şey bir sahne statüsü ben baş oyuncuyum statüsü bu zahiri kısmı, Batını kısmı da o unvanlarla dalga geçmek anlamına geliyor ve bunun tabi ki devri var. Ahilik de nasıl ki çıraklıktan kalfalığa, kalfalıktan ustalığa geçiş var ve bu ritüelle oluyor bir törenle oluyor. Ancak Ahiliğin sarsaklanma diyeyim iyi niyetle işte yasaklanma, yok sayılma dönemlerinden öncesine çok fazla kaydına ben ulaşamıyorum daha o araştırma bitmedi, daha sonrasında da zaten çok fazla oyunculukla ilgili bilgiye ben ulaşamadım, ulaşan varsa belki bu makaleyle beraber, gelir benimle kavgı eder öyle değil şöyledir diye ben de bana gelen sözlü aktarımların somutlaşması anlamında mutlu olurum ve bunu kayda geçeriz.



#### SORU 6

Bir Usta yaşlandığı için mi devreder yoksa kalfası olduğu, yetiştiği için mi, yoksa ikisi birden olur mu?

#### CEVAP 6

İkisi birden olmaz, bir tiyatrodaki yalnızca bir komik ya da bir başoyuncu vardır ve bu tiyatronun patronu olması gerekmiyor. Usta zamanını bilir. Kendisi yaşlandığı da veya gözden düştüğünde hatta gençken de gözden düşebilir ya da yanında çok güçlü bir aktör çırağı çok kuvvetli çıktıysa onu kaçırmamak için devreder ve o baş komik, başoyuncu olur onun üzerinden giderler bir süre çalışırlar çünkü şöyledir, yaşlanan çırağının yanında çalışmaya devam eder, daha ikinci roller hatta öyle örnekler var ki onu bırakmaz çırağı, ünlenmiştir para kazanıyordur bırakmaz ustasını sahneye çıkamasa bile çünkü bir süre sonra sağlıkları bozuluyor, o dönemki verem hastalığının çok yaygın olması, olumsuz şartların, hastalıkları tetiklediği, yaşlanmanın erken olduğu düşünülürse, onu sahneye çıkarmasa da sahne gerisinde değerlendirir. Onu organizatör yapabilir ne bileyim sahne gerisindeki hizmet biriminde değerlendirebilir, gişede bile değerlendirebilir bu bir vefadır. Baba arasında olmayan bir dayanışma vardır aralarında. O dönem sosyal güvence olmadığı için henüz ssklar, emekli sandığı falan bunlar yok o zaman, kim ne kadar kendini kurtarırsa.

#### SORU 7

Devir Töreni nasıl yapılmakta. Sizin yönettiğiniz “Komik-i Şehir Naşit Efendi” oyununda görmüştük ben bir de sizden duymak isterim.

#### CEVAP 7

Devir bazen büyük bir törenle bazen küçük bir törenle devredilir çünkü bu mutlaka şahitli olmak durumunda, kuşağı ve külahı, usta bir ritüelle yani bir ahilik ritüeliyle, en az üç şahit, şimdi bu değişebilir, her yörenin de her tiyatronun da uygulaması değişebilir, benim araştırmalarım işte “Komik-i Şehir Naşit Efendi”deki gibiydi ben bunu biraz daha stilize ettim, biraz daha estetize ettim, Halk Bilimciliğimden gelen yetkiyle de boşlukları kendim tamamladım bunun ikincisi yok henüz daha Türk Tiyatrosunda yapılmadı. Şu ana kadar bilmem kaç oyun oynandı, bütün sezondur oynanıyor bununla ilgili bir halk bilimciden ya da bir tiyatro adamından herhangi olumlu yada olumsuz bir tepki gelmedi. Ben olumsuz tepki bekliyordum bu neyin nesidir, nereden çıktı diyeceklerini bekliyordum ki anlatayım onlara diye ancak gelmedi, İnsanlar olduğu gibi kabul etti. Bunu iki şeye bağlıyorum kendi tiyatro geçmişimizi bilmiyoruz ondan sesleri çıkmadı ya da böyle bir şeyi beyinleri reddetti, yok saydılar ama ben isterim ki gelsinler tartışalım tabi ki tartışmak için onların belge ve bilgi getirmesi lazım, en az benim kadar Halk Bilimi’yle uğraşmaları, Halk Bilimi’ni benim kadar bilmeleri gerekir aynı zamanda bir tiyatro adamı da olmaları gerekir, birinden biri eksikse zor, o zaman muhataplık kalmaz.

#### SORU 8

Aynı dönemde ortaoyununda veya tuluatta oynayan komikler var yani aynı dönemde insanlar var, her usta kalfasına bunu devredebiliyor, birine sormak ya da danışmak zorunluluğu var mı, buna kendi mi karar veriyor.

#### CEVAP 8

Tabi, ahilik kurumunun olduğu dönemde bir heyetle görüşmesi, istişare etmesi gerekiyor ancak bir kopukluk olduğu için kendi karar veriyor. Danışanlar, başkalarına bildirenler oluyor. Çünkü şöyle bir şey, devrettiğiniz Komik-i Şehir unvanı şehrin komiği demek, ondan daha büyüğü yok demek anlamına geliyor bu bir iddia ve ispatlı olması lazım. O dönem için, Komik-i Şehir den daha büyük bir komik vardı iddiasına daha rastlamadık dolayısıyla onun Komik-i Şehir'liği sadece unvan değil, ispatlanmış bir şeydir, öyle kolay olmuyor, düşünün bilmiyorum o zamanki İstanbul'un nüfusu ne kadar 3- 5 yüz bin herhalde, tiyatro sayısı belli, herkes herkesi tanıyor. Orada bu konuşulmuştur herhalde ama danışıldığını sanmıyorum, konuşulmuş olabilir ama böyle bir oyunculuk loncası gibi daha öncesinde ki duydum ama henüz daha ispatlayamadığım, (var olduğunu biliyorum ama ispatlayamıyorum) öyle bir şey olduğunda zaten bir heyete oranın bir hani şimdiki ismiyle bir yönetim kurulu var ya da bir sanat kurulu, onlara danışıldığını düşünüyorum ki ahilikte öyle bir şey vardır ama bu dönem, Komik-i Şehir Naşit Bey'in ünvanı verilirken böyle bir danışma olduğunu sanmıyorum ama paylaşmış olabilir Abdi Bey, paylaşmış olabilir.

#### SORU 9

Ben şimdi kendim anlayayım diye iyice, sormak istiyorum. Kavuk ve Fes var, kavuk ortaoyununda, fes tuluatta kullanılıyor, aslında bunların taşıdığı anlam aynı mı? Yani ikisi de baş komik...

#### CEVAP 9

Şimdi şöyle, kavuk ortaoyununun baş rol oyuncusu yani komiği. Ortaoyunu ile tuluat arasındaki fark işte birisi baya prodüksiyon, tuluat daha mütevazı, tuluatta İbiş (ortaoyununda da var İbiş, İbiş de komik, zaten ikisinde de kavuk olmaz, biri daha komik, şöyle düşün bazen kavuk, Kavuklu bazen Pişekar durumuna düşüyor, İbiş geldiğinde. İbiş daha komik)

#### SORU 10

İbiş daha mı hareketli?

#### CEVAP 10

Hem hareket anlamında, çünkü İbiş daha minyon daha küçük ondan, saygı, bilmem ne, o emir veriyor, o yanlış anlıyor falan. İbiş biraz daha avanak filan.

#### SORU 11

Bir şey daha sorabilir miyim? Dikkat etimde genelde komiklerin kavuğu ya da fesi devrediliyor da, yine önemli bir rol olan Pişekar'ın kavuğunun devri gibi bir şey yok mudur?

#### CEVAP 11

Muhtemelen vardır ama ben öyle bir kayda rastlamadım.

SORU 12

Çünkü ben okuduğum kaynaklarda rastlamadım. Ya siz?

CEVAP 12

Tabi ben de öyle bir kayda rastlamadım.

SORU 13

Sadece komik de mi oluyor?

CEVAP 13

Mutlaka onda da olmalı, bence Pişekarlık komiklikten daha zor, düz oynuyor ve zamanlamayı ayarlıyor. Komığın karşısında duruyor, onunla çene yarıştıran biri. Ona sürekli pas, sürekli malzeme sunuyor ve zamanlamasını iyi yapması lazım. O çanağı tutmazsa oyun yürümez (kolpa derler, çanak derler, açmaz derler onu verir bir de metne bağlılığı sağlar, ne yapar eder konuya getirir, Kavuklu'ya bırakırsa o anki atmosfere göre başka bir yere gidebilir oyun. O kanavaya yani omurgaya çevirir oyunu ve her seferinde gelir toparlar eder, çok daha zor bir roldür).

## **EK 2: Bir Commedia dell'Arte Okulu**

### **b) COMMEDIA DELL'ARTE COMIC POETICS TRAGIC İLERİ DERS**

**Yönetmen: Antonio Fava**

**Reggio Emilia, İtalya**

Commedia dell'Arte İleri Düzeyinin amacı, pratik eğitim yapılarak sanatsal etkinlik biçimini derinlemesine incelemek ve genişletmek. Bu 'Commedia dell'Arte' okulu teatral olan komik oyunculuk formlarını öğretmek için yola koyulmaktadır. Kültürel bakış açısından, bu program, Commedia'nın “günümüze” ulaşmak için kullanılan kaçınılmaz bir başlangıç ve referans noktası olduğu ve bu çalışmayla yeni bir şeyi geliştirme arzusuyla beslenen büyük Avrupa geleneklerine dayanan kaliteli bir komedi elde edileceği söylenmektedir. İşini ciddiye ve Commedia dell'Arte'yi öven bir okul olduğu görünmektedir. Bu okul Antonio Fava'nın açtığı bir kurs ve belirli zamanlarda eğitimler veriliyor, aşağıda bu derslerin başlıklarını görmekteyiz:

#### **DERSİN KONULARI**

Klasik Commedia dell'Arte (zannesca)

Güney Commedia dell'Arte (Pulcinellesca)

Opera Regia (Trajedi)

Şiirsel Commedia (Pastorale, vb.)

Gabrielliana Commedia (veya Stereopantomime)

Çeşitlilikten Kabare'ye

Eğitimlerde yazılı metin kullanılmamaktadır. Doğaçlama yöntem olarak kullanılmakta, belirli tiplerin üzerinden yeniliklere izin verilmektedir ve her oyuncu seçtiği kendi Commedia dell'Arte tipi geliştirebilmektedir. Öğrencilerin İtalyanca konuşma zorunluluğu da yok, diğer dillere izin verilmektedir.

Her aşamanın sonunda şehrin uygun bir yerinde en az 2 kere oyunlar sergilenmektedir. Kursun sonunda, her öğrenciye nihai performansın sonunda bir diploma ve Antonio Fava'nın yaptığı deri bir maske de verilmektedir.

Okulun internet sayfasında bir eğitim haberi daha var:

### **COMMEDIA DELL'ARTE'NİN ULUSLARARASI EĞİTİMİ**

Commedia dell'Arte:

16. Yüzyıl İtalya'sındaki görünüm, Avrupa çapında yayılması ve uyarlanması Batı Tiyatrosunun tarihinde çok önemli bir dönüm noktası: onunla birlikte tiyatro, ritüel ve amatör olandan gerçek mesleğe ( sanat ) dönüştü. Bu Modern Tiyatro'ya yol

açtı.Commedia dell'Arte, günümüzde sunulduğu gibi, pratik yetenek ve bilgi birikiminin, tiyatronun kariyerini yapma niyetinde olanlar için vazgeçilmez bir disiplindir. Güncel bilgileri isteyen profesyonel aktörler, Dramatik Sanat okullarından öğrenciler, tiyatro disiplinlerini öğrenen öğrenciler ve akademisyenler bu Eğitim Oturumu'nun amaçlandığı öğrencilerdir.

#### DERSİN KONULARI

- Maske: kullanım ve anlam
- Sabit tipler ve karakter parçaları: Eski İnsanlar, Aşıklar, Zanni, Kaptanlar ve ana çeşitleri
- Karakterlerin işlevleri
- Karakterlerin hareketleri ve davranışları
- Lazzi
- Komik akrobasi
- Ders üç tiptir: Teknik, Doğaçlama, Canovacci

Commedia dell'Arte, İtalyanca dışında İngilizce, İspanyolca ve Fransızca konuşan Antonio Fava tarafından öğretilmektedir. Dünyadaki tüm diller eğitim seansına açıktır.

[http://www.commediabyfava.it/images\\_siac/bannerscuola.jpg](http://www.commediabyfava.it/images_siac/bannerscuola.jpg)

### EK 3: Şükrü Türen ile Ortaoyunu Var mı adlı Röportaj



Şükrü Türen, 1963 yılında İstanbul'da doğmuştur. Eğitimini Mimar Sinan Üniversitesi Devlet Konservatuvarı Tiyatro Bölümü'nde tamamlamıştır. 1977 yılında İBB Şehir Tiyatrolarında çalışmaya başladı ve 2012 yılında İBB Şehir Tiyatrolarından emekli oldu. ITI Uluslararası Tiyatro Enstitüsü Türkiye Yönetim Kurulu üyeliğinde bulundu. 2002-2003 yıllarında İBB Şehir Tiyatroları'nda Genel Sanat Yönetmeni olarak görev yaptı. 2006-2007 yıllarında Eskişehir Büyükşehir Belediyesi Şehir Tiyatrosu'nda Genel Sanat Yönetmenliği yaptı. Halen, Haliç Üniversitesinde eğitmenlik yapmaktadır.

#### SORU 1

Hocam iyi günler. Şimdi size çok genel bir soru soracağım ama cevabınız benim için çok önemli. Geleneksel Türk tiyatrosundan Orta Oyunu bugün niye yok?

#### CEVAP 1

Niye olsun?

#### SORU 2

Olmamalı mı ?

#### CEVAP 2

Hayır tabi ki olmalı da nasıl olabilir Bir şeyin olabilmesi için bunun belirli koşullarının mevcut olması lazım değil mi? Bunun koşulları yok şu anda. Nedir bunun bir koşulu, onu uygulayacak olan oyuncular yok. Peki bu niye yok? Çok basit bir sebebi var. Yalnız ortaoyunu için değil. Karagöz için de bütün bizim geleneksel sahne sanatlarımız aynı şekilde Batı tiyatrosunun örnek alan ya da o ekolden gelen bütün okullarda, genel bir şey söylüyorum, bir mesleğe zarar verebilecek yegâne kişi bizzat meslektaşdır.

### SORU 3

Yani sanatçının kendisi, sanatını katleden insan oluyor mu diyorsunuz?

### CEVAP 3

Yani belki katliam ağır bir kelimedir ama sanatçıdan başka sanata kimse zarar veremez. .Bir kere bunu bir kenara koyalım. Yani her şey söylenebilir, işte ne bileyim iktidarlar şöyle denir, efendim yönetimler, yerel yönetimler, genel yönetimler şöyledir böyledir denilir. Bunların hiçbirini dikkate almamak gerekir. Eğer ortada işini doğru dürüst yapan 2500 yıllık ya da bizdeki karşılığı ile işte bir o kadarlık bir sahiplenmeyle yapsa insanlar, gereğini yapsalar, hiç kimse hiçbir şey yapamaz onlara. Onun için o tarafını bırakalım. Peki, geleneksel niye yok? İki sebepten yok: Bir aşağılandığı için, biraz itilip kakıldığı ve hor görüldüğü için yok. Ben de bir konservatuar tiyatro bölümünden mezunum, hiç geleneksel eğitimi almadım ben, modern tiyatro eğitimi aldım. Bu iyi ya da kötü anlamında herhangi bir cümle söylemiyorum, bir tespit anlamında söylüyorum. Aldığımız eğitimin içinde geleneksele dair herhangi bir İpucu yok gibi görünüyor ama bu tamamen yanlış, neden yanlış çünkü biz bu toprakların oyuncusuyuz ve ister istemez hangi ekolü, işte Stanislavski'si, Grotovski'si kişi ne yaparsa yapsın sonuçta içimizde bir yerde, kuytuda da olsa bizimki duruyor. Biz önünde sonunda da onu kendimize benzetiyoruz. Tamam mı, bunu da koyduk bir tarafa ama arada büyük bir kopukluk var, bu da iki. Kopukluk şöyle bir kopukluk; bugün Dünyada kendi geleneksel tiyatrolarını yapan insanların hala faaliyetlerini son derece ciddiyetle ve üstelik günümüzden hatta daha öteye taşımak üzere araştırma ve çalışmalar yaptıklarını görüyoruz. Biz de yok, biz de kendini gelenekselci olarak kabul ettirmiş üç beş tane ustamız ömürleri boyunca birbirlerini yiyerek ve kendinden sonraki hiç kimseye el atmada kimseye kuşak yani siz bakmayın takkeler makkeler ortada dönüyor. Hepsi de şahanedir artarak devam etmesini diliyorum ama sonuçta dikkat edin bakın işte Ferhan abi istisnai bir örnektir. Ferhan abi gelenekselcidir bakarsın yani Fransa'da okumuştur, Galatasaraylıdır, odur budur ama sapına kadar Türk Tiyatrosu yapar ve beslendiği yer çok açık seçik %50 Batı düşüncesi fikri ise, %50 Türkiye'de bu topraklarda çünkü onun arkasında Haldun Taner var. Haldun Taner hakeza Batı düşüncesinin Türkiye'deki en iyilerinden, uçlarından. Öykücülüğünde olsun diğerlerinde olsun, temsil etmekle birlikte kaynaklarını bu topraklardan alan bir adamdır. Oyunlarına bakarsanız bunu açık seçik görüşürüz, yazdığı bütün oyunlar böyle. Şimdi sorun, işe ciddiyetle eğilinmemesi, bu konudaki meslektaşların zayıf olması ve birbirlerini yemeleri “ben” yani kendilerinden başka kimseyi dikkate değer, kayda değer görmemeleri, herhangi bir dayanışma içinde olmamaları yani kendi arasında da meslek etrafındaki dayanışmadan bahsediyorum burada, olmadığı için kaynaklarından giderek uzaklaşıyor ve maalesef yok olmaya mahkûm gibi görünüyor. Hiçbir zaman mahkûm olmayacak çünkü zaten bunu günümüzde müzelik olarak yapılmasından yana değilim o bitti ama sonuçta oradaki bir ruh durumu var bunun ne demek olduğunu ilgilenenler bilir. Oradaki bir Özde, böyle içeride bir şey vardır. Onun dönüşerek gelişerek bugünkü tiyatrodaki karşılığını, izlerini görüyoruz ama bu artık geleneksel mi, değil mi ya da bunun dönüşmüş bir halimi Bunu ancak seyirciler karar verecektir.

#### SORU 4

Ortaoyunu hala yaşıyor mu diyorsunuz?

#### CEVAP 4

Yaşıyor diyemeyiz ama Tabii ki yaşıyor da diyebiliriz. Bahsettiğim gibi kişisel, münferit, parça parça küçük çalışmalarla. Yani neden batı tiyatrosunda benim de dahil olduğum akademik çalışmalar, bizim geleneklerimizde olmaz olamaz, bu konuda herhangi bir öngörüm yok. Çünkü dediğim gibi o dünyaya kolay kolay da giremezsin ha yani oraya bir kere giren ondan sonra başkasının girmesine de izin vermez, istediğin kadar gönüllü ol, yok orası “ondan” sorulur. Dikkat ederseniz mesleğin ya da üslubun kendisinden değil, üslubun içindeki insanlardan konuşuyorum. Sorun orada çünkü. Bir Ustam bana zamanında demişti ki çok zor bir işe giriyorsun, tiyatro ile arana hiçbir tiyatrocuyu koyma demişti. Aynı şey işte yani oda tiyatro bu da tiyatro. Benim dahil olduğum tiyatroculuğu koyduğumuz zaman, hani bu kendi meslektaşım dan nefret etme söylemi falan gibi algılanmasın durum ortada, tespit sonuçta, bu benim kişisel tespitim yanılıyor da olabilirim. Ama eğer yanılıyordum bugün ortada şahane işler görürdüm. Niye Commedia dell’Arte hala var, niye “Kabuki”, niye “No” tiyatrosu var, neden bizde yok? Olanlar da hala “Hay Hak”tan öteye gidemiyor, hiçbir güncel mesele yok. Artık, biz köyde kasabada değiliz, Üsküdar Meydanı’ndan da ayrılmış epey oldu, biz artık bir yerde yaşıyoruz, niye burada bu tiyatro yok, niye? Bunun için bir şeyler söylemiyoruz. Söyleyebilecek gücü mü yok, var. Bütün geleneksel Tiyatroların daniskası gücü vardır bizimkinin, o sokaklardaki her köşeye nüfuz edebilecek gücü vardır. İnsan malzemesinde mi sorun diye görürüm, tembellik diye görürüm, kısa yoldan şöhret diye görürüm, televizyonda para diye görürüm, bu kadar net.

#### SORU 5

Peki, Hocam olsun dersek yani Ortaoyunu’nun var olması için neler yapılması gerekir dersek aklınıza neler gelebilir?

#### CEVAP 5

Benim çok basit bir önerim var her zaman olduğu gibi. O günlere dönmek diye bir şey olamaz. Bu işe gönül verecek ama bu işe gönül verdiği için ensesinde boza pişirilmeyecek bir takımla her şey unutulup her şey bütün yaşanılanlar ortaya konulup da işte budur denilenleri de unutarak bir temiz, şahane bir başlangıç yapmak her zaman mümkün ama bunun için yürek, bunun için ortam ve bunun içinde destek gerekir. Bu desteği de böyle ramazan eğlencesi boyutunda vermenin de çok saygıdeğer bir şey olmadığını düşünüyorum.

Engin Kut-

Teşekkür ediyorum hocam. Ağzınıza sağlık. İnşallah dediğiniz gibi olur da ilerler, yürür tekrar görürüz.

Şükrü Türen-

Altmışıma geldim ama gönül bundan yana yoksa niye söyleyeyim bunları. Ben bunun için ömrümü vermiş adamım. “Şehir Tiyatrosu”nda bunun birimini kurdum, Şehir Tiyatrosunda geleneksel sahne sanatları birimini kurdum, kurduğuma bin pişman oldum. Ben daha ne diyeyim? Onlar için özel sahne, özel atölye, özel kadro kurdum, birbirlerini yediler. Kurduğum için ben rezil oldum. Al işte, gördün mü bak diye topun ağzında ben getirildim. 15 sene önce bunların bedelini ödemiş adamım ben.



Engin Kut-

Teşekkür ederim hocam, size zahmet verdim görüşmek üzere inşallah!

Şükrü Türen-

Ne demek, ne zahmeti, sevgiler.



#### **EK 4: Mehmet Usta, Gösteri Sanatları Akademisi Genel Sanat Yönetmeni ile Gösteri Sanatları Akademisi ve Ortaoyunu röportajı**



Mehmet Usta, 1979 yılında Düzce’de doğmuştur. Tiyatro, sinema ve dizi oyuncusu. Ekmek Teknesi dizisinde oynadığı “Ölü” ve Bez bebek dizisinde ki “Şoker” karakterleriyle tanınır. Marmara Üniversitesi Fen Edebiyat Fakültesi’nde tamamlayıp, Üniversite eğitiminden sonra master eğitimini de tamamlamaya karar veren Mehmet Usta, masterini Marmara Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Sosyoloji ve Antropoloji Anabilim dalında, Sanat Sosyolojisi alanında 'Modernlik ve Modernleşme ekseninde Geleneksel Türk Tiyatrosu' teziyle tamamladı. Tiyatroda oyunculuk ve yönetmenlik, sinema filmleri ve tv dizilerinde oyunculuk yapmaktadır. Gösteri Sanatları Akademisi adıyla kurduğu tiyatro okulunda halen genel Sanat Yönetmenliği ve hocalık yapmaktadır.

##### **SORU 1**

Gösteri Sanatları Akademisi Nedir?

##### **CEVAP 1**

Gösteri Sanatları Akademisi 2016 yılında Zeytinburnu Belediyesi himayesinde kurduğumuz, lise ve üniversite arasında bir faaliyet gösteren sivil bir akademi oluşumudur. Bu okulda sahne sanatları, sinema ve yönetmenlik, müzik, dans, halk oyunları alanlarında eğitimler verilmektedir.

Öğrencileri branşlarıyla ilgili bir temel yeterlilik sınavına tabi tutulmakta ve uygun görülenleri bir yıllık eğitim sonucu başarılı olanlarının kendi içinde yapılandırılan tiyatro topluluklarında profesyonel sanat hayatına kazandırılmaktadır.

Sahne sanatları bölümünde öğrenciler bir yıllık eğitim periyodunda, sahne sanatları ve oyunculukla ilgili temel eğitim almaktadırlar. Tiyatro tarihi ve kuramları yanında evrensel oyunculuk metotları ile Geleneksel Türk Tiyatrosu’nun ana unsurları ile oyunculuk metodunu öğrenmektedirler. Şahsına münhasır bir şekilde Usta- Çıracı ilişkisine dayanarak almaktadırlar.

##### **SORU 2**

Geleneksel Türk Tiyatrosu eğitimleri verdiğinizizi söylediniz, nasıl bir metodunuz var?

##### **CEVAP 2**

Oyunculuk Bölümü öğrencileri Geleneksel Türk Tiyatrosu’nun ana unsurları ile oyunculuk metodunu şahsına münhasır bir şekilde Usta- Çıracı ilişkisine dayanarak almaktadırlar. Malum Türk Halk tiyatrosunun eğitim metodu klasik batı tiyatrosunun

biçiminden metot olarak ayrılır. Bu durum kendi içinde Türk Tiyatrosu'nun tarihsel sürecinde varlığını sürdürebilmek açısından başat bir rol oynamıştır.

Biz geleneksel oyunculuk metodunu akademimizde direkt usta –çırak ilişkisi üzerinden bir anlamda kendi üslubuyla bir zenaat eğitimi formunda uygulamaktayız. Bu bağlamda derslere katılan öğrenciler özellikle Ortaoyunu üzerine yaptıkları çalışmalarını interaktif bir biçimde uygulamaktadırlar. Derslerde hem Kar-i kadim olarak adlandırdığımız eski usül (bu günün müzelik hali diyebiliriz) hem de Nev'icad yani günümüz perspektifinden oluşturmaya çalıştığımız bir araştırma metodunu hem uygulama hem de geliştirmeye gayret ediyoruz. Bilindiği üzere geleneksel Türk tipi oyunculuk Türk Tiyatrosu'nun modernleşmesi sürecinde hak ettiği yeri hiçbir zaman bulamamıştır. Doğal olarak bu durum aynı zamanda bir okulu oluşamamış olan bu formun zamanla “Usta”larını da yitirmesi ve yerine yeni lerini yetiştirecek bir kurumun olmaması sebebiyle bilinmekten uzaklaşmış ve kadük kalmıştır.

Biz de tam bu noktada aslında çok özel bir oyunculuk biçimi olan geleneksel oyunculuk anlayışını yeni dinamikleriyle tekrar kavramaya ve geliştirmeye çalışıyoruz. Bu anlayışla Türk Tiyatrosunu kendi kökleriyle yeniden aşılayarak evrensel nitelikte bir metot haline gelmesi için bir ARGE faaliyeti gösteriyoruz.

### SORU 3

Ortaoyununun Yaşamadığını düşünüyorsunuz, sizce bunun temel problemleri nelerdir?

### CEVAP 3

Bu durum, Geleneksel Tiyatromuzun geçmişten bu güne değin en önemli handikabına bir çözüm arayışıdır aslında. Bu engel, Türk Tiyatrosunun günümüzde varoluşsal probleminin asıl olarak bir okul olamamasından kaynaklanmaktadır.

### SORU 4

Ortaoyununun tekrar hayata geçirilebilmesi için ne yapılabilecek bir şeyler var mıdır?

### CEVAP 4

Bugün modern olarak kabul ettiğimiz tiyatronun bir süre sonra geleneksel tiyatromuz olarak algılanması mümkün ve normaldir fakat biz süreçte eğer kendi “yumuşak hamurlu” oyunculuk anlayışımızı ve seyircinin interaktif olarak oyuna dâhil olma yapısını tekrar canlandırmayı ve günümüz sahne yapısı ve teknikleri ile birleştirerek geliştirmeyi başaramazsak kendine özgün bir tiyatro olamaz ve taklit bir tiyatro olmaktan öteye geçemeyiz.

## 9. ÖZGEÇMİŞ

15 Eylül 1972 senesinde Kastamonu’da doğdu. İlkokul, Ortaokul ve lise eğitimlerini İstanbul’da bitirdikten sonra, Anadolu Üniversitesi Edebiyat Fakültesi Sosyoloji bölümünü bitirdi. Çeşitli eğitim kurumlarından tiyatro eğitimleri aldı. 1994’den bu güne kadar tiyatro oyuncusu olarak çalışmakta. 2015 senesinde İstanbul Büyükşehir Belediyesi Gösteri Sanatları Merkezi’nde oyuncu olarak çalışmaya başladı ve halen devam etmektedir. 2016 yılının güz döneminde Haliç Üniversitesi Tiyatro Anasanat Dalı Tiyatro Programında yüksek lisans eğitimine başladı.