

Osmanlı Sarayı’nda “Huzur Temsilleri”

Huzur Temsilleri: Performances in the Ottoman Palace in the Presence of the Sultans

Nilgün FİRİDİNOĞLU¹ 

¹Dr. Öğr. Üyesi, İstanbul Üniversitesi, Tiyatro Eleştirme ve Dramaturji Bölümü, İstanbul, Türkiye

Sorumlu yazar /

Corresponding author : Nilgün FİRİDİNOĞLU

E-posta / E-mail : nfridin@istanbul.edu.tr

ÖZ

Osmanlı İmparatorluğunda halkın eğlence kültürünün önemli unsurları olan Tulûat ve Ortaoyunu, Saray tarafından sıklıkla tercih edilen teatral türler olarak karşımıza çıkar. Bu çalışmada 19. yüzyılın son çeyreğini kapsayan zaman diliminde Osmanlı Sarayı’nda padişahın huzurunda gerçekleştirilen tulûat/ortaoyunu gösterimleri, seyirci ve oyuncular arasındaki ilişki ve bu ilişkinin temsilin niteliğine etkisi bağlamında tartışmaya açılacaktır. Öncelikle “Huzur Temsilleri” kavramı açıklanarak, geleneksel ve batı tarzı tiyatronun sarayın eğlence hayatındaki yerine dair değerlendirmeler sunulacaktır. Huzur temsillerinin kurumsal çatısı olan Muzıkayı Hümayun’un yapısı oyuncuların buraya kabul edilme süreçlerine değinilecektir. Saraya alınma sürecinde oyuncunun yeteneği dışında etkili olan ilişkiler ağı örnekler üzerinden ortaya koyulacaktır. Padişahın huzuruna çıkmanın oyuncu kimliğine etkisi ve iktidarın performansın şekillenmesindeki belirleyici rolü tartışmaya açılacaktır. Oyuncuya verilen unvanlar, rütbelere, nişanlar, ihşanlar, üniformalara karşılık oyuncudan ve dolayısıyla performanstan nelerin eksildiği bulgulanmaya çalışılacaktır. Sarayın talepleri ile tulûat tiyatrosunun dinamikleri arasındaki çelişkiler örnekler üzerinden değerlendirilerek, performans zamanı, süresi, içeriği ve oyuncunun iktidarla/seyirci sultanla kurduğu etkileşim çalışma boyunca çeşitli örneklerle analiz edilecektir.

Anahtar Kelimeler: Tulûat, Osmanlı Tiyatrosu, Oyunculuk

ABSTRACT

Tulûat and *Ortaoyunu*, which are important elements of the entertainment culture of the people in the Ottoman Empire, appear as theatrical genres frequently preferred by the Palace. In this study, *Tulûat* and *Ortaoyunu* performances performed in the presence of the sultan in the last quarter of the nineteenth century will be discussed in the context of the relationship between the audience and the actors and the impact of this relationship on the quality of the representation.

First of all, the concept of *Huzur Temsilleri*, meaning “performances in the presence of the sultan” will be explained. The structure of the *Muzıka-yi Hümayun*, the institutional framework of the representations in the palace, and the admission processes of the players to this institution will be discussed. The effect of appearing before the sultan on the identity of the actor and the decisive role of power in shaping the performance will then be analyzed. The contradictions between the demands of the palace and the dynamics of the *Tulûat* theater (the improvised theater) will be evaluated through examples, and the performance time, duration, content, and the interaction of the actor with the power/spectator sultan will be analyzed with various examples throughout the study.

Keywords: Tulûat, Ottoman Theater, Acting

Başvuru/Submitted : 30.08.2023
Revizyon Talebi/
Revision Requested : 31.08.2023
Son Revizyon/
Last Revision Received : 01.09.2023
Kabul/Accepted : 12.09.2023
Online Yayın /
Published Online : 28.09.2023



This article is licensed under a Creative Commons Attribution-NonCommercial 4.0 International License (CC BY-NC 4.0)

EXTENDED ABSTRACT

We come across the expression *Huzur Temsilleri* (performance in the presence of the sultan) in the narratives of people, especially actors, who witnessed the entertainment life of the Ottoman palace in the last quarter of the nineteenth century. In these narratives, we see that the expression *Huzur Temsilleri* is used to describe the performances made in the presence of the sultan at his command/will. It is possible to argue that the word *temsil* here is used for all kinds of performative representations. From pantomime to juggling, from *Karagöz* to *meddah*, from operetta, to *tulûat*, from animal acrobats to Western-style theater, the genre diversity of the nineteenth century performances in the palace appears to be wide-ranging.

From the second half of the nineteenth century, when trends began to change in the context of entertainment culture and especially theater art, traditional performance performers (especially *Ortaoyunu* performers) had to survive both economically and artistically. We can say that, among the crises experienced in various fields between the traditional and modern aspects of the *Tanzimat* period, this is perhaps the crisis that has produced the most creative results in the struggle for survival. Despite the negative arguments produced by the leading intellectuals of society against traditional performances, practitioners of traditional performing arts have engaged in a distinctive interaction with Western-style theater and embarked on new/experimental quests. Toward the last quarter of the nineteenth century, the creative pains of the crisis in the theater gave birth to the *Tulûat* Theater. The names we will discuss with their representations in the presence are the master performers of this new genre. We see that some of these masters were recruited to *Muzikâ-yi Hümâyün* within the service of the *Harem*.

However, taking part in the *Muzikâ-yi Hümâyün* theater section did not mean immediately appearing in the presence of the sultan. Being talented was not enough in itself to play in the presence of the sultan, *irade-i seniyye*, meaning “the sultan’s order” was also necessary. For the *irade-i seniyye* to be issued, it was necessary to establish relationships with the right people, especially those close to the palace, as well as having a good record. Participating in the *Muzikâ-yi Hümâyün* theater section was based on the observations, recommendations and evaluations of the current senior actors.

After all, *Muzikâ-yi Hümâyün* was a structure established with military organization and for military purposes. Therefore, the self-educated actors selected for *Muzikâ-yi Hümâyün*, like those accepted here as students, were also subject to rank in this military hierarchy. Considering this situation, when we take this into account, we see that to perform for the *huzur* (royal presence), various ranks, orders, and titles appropriate to the seriousness and protocol of the palace were bestowed upon the actors, and they even performed in uniform. The contradictions between the demands of the palace and the dynamics of the theater are evaluated through examples.

Moreover, the performance that took place in the presence of the sultan had an irregular timing depending on the rhythm of the harem, especially that of the sultan. The impact of the temporal intervention on the performance, which transforms the presence of the actor into a vigilant soldier, has been discussed concerning sudden representation requests/commands, abrupt beginnings, or abrupt endings in the performance. For an actor, what is worse than an uninterested spectator who is asleep, who is interested in the guest next to him, is the audience who is not sure whether to be there or not.

This audience–player relationship has been opened to discussion with examples that will cause us to question the relationship between the spectator sultan and the performer. The sultan turns into a hypothetical spectator, that is, in the sense of the audience that is supposed to be there, but not certain to be there, based on the assumption that he is there. Moreover, how does even a small doubt about the presence of the audience affect the performance?

The actor performing in the presence of the sultan and his performance has been interpreted in four aspects. The first aspect is focused on the timing and potential changes in the duration of the performance. The second aspect is transformative intervention concerning the content of the performance. The third aspect is how the relationship between the actor and their audience differs from the performances presented in front of the public. Fourth and lastly, we can observe that the act of watching becomes somewhat more complicated. The sultan watches not only the performers but also the other audience members present during the performance from a designated area, sometimes concealed by a screen or enclosure.

Giriş

“Huzur Temsilleri” ifadesine başta oyuncular olmak üzere 19.yüzyılın son çeyreğinde Osmanlı sarayının eğlence hayatına tanıklık etmiş insanların anlatılarında rastlıyoruz. Bu anlatılarda “Huzur Temsilleri” ifadesinin Padişahın huzurunda/karşısında onun emri/isteğiyle yapılan gösterimleri tanımlamak adına kullanıldığını görüyoruz. Buradaki “temsil” kelimesinin her türlü performatif gösterim için kullanıldığını iddia etmek mümkün. Pantomimden, hokkabazlığa, Karagözden, meddaha, operetten, tulûata, hayvan cambazlığından, batı tarzı tiyatroya kadar 19.yüzyılda sarayda yapılan

gösterimlerin türsel çeşitliliği oldukça geniş bir yelpazede karşımıza çıkar. Örneğin, Süleyman Kani İrtem'in "Abdülmecid her nevi seyre, temaşaya ve eğlencelere ziyade ilgi gösterirdi. Sarayda dalkavuklar, meddahlar, müdhikler, mukallidler, cüceler, müneccimler bulundururdu." (İrtem, 1999, s. 269) şeklinde tasvir ettiği bu eğlence ortamındaki türsel çeşitliliğin ortaklaştığı temel nokta, zanaat ve ustalık gerektiren, seyredilecek bir eylemin, yani bir "beceri"nin "hüner"nin söz konusu olmasıdır.

Osmanlı Sarayı'nda huzura çıkmak bir oyuncu için "ilk bakışta" sanatında en yüksek mertebeye ulaştığını gösteren önemli bir olaydır. Saraya alınan oyuncu sultanın karşısında oynamak üzere seçilmenin verdiği gururun yanı sıra maddi manevi kazanımlar da elde eder. Şehrin en başarılı komiği, en başarılı aktörü de olsanız nihayetinde toplumsal normlara göre pek de olumlanan bir meslek grubuna mensup değilken, saraya askeri rütbelilerle, uniformalar giyerek alınmanın kısa süreli de olsa çarpıcı bir etkisi olacaktır. Belirli bir maaşın olması, harem sakinleri ve sultan tarafından çeşitli ihşanlarda bulunulması ve oyuncunun ekonomik anlamdaki refahı düşünüldüğünde oldukça cazip gelebilir. Peki bu verilere karşı oyuncudan ve performansından alınanlar nelerdir? Bu çalışmada sarayda bulunmanın dışarıdan görünen cazibesine karşın, oyuncunun performansını ve gösterim türünün (tulûat) dinamiklerini etkilediği önermesiyle, bu sorunun cevabı bulgulamaya çalışacaktır.

Sarayın Tiyatroya İlgisi

Beceri söz konusu olduğunda başta İstanbul olmak üzere Osmanlı'nın büyük kentlerinde eğlence kültürü, hünerin/icra-nın/performsın yarışırıldığı, çok kültürlü bir zeminde gelişmiş geniş bir gösterim repertuarına sahipti. Dolayısıyla Osmanlı saray şenlikleri zengin bir gelenekten besleniyordu. Metin And, bu şenlikleri "hükümdarın ve sarayın yaşamıyla ilgili olayları kutlamak için yapılan genel törenler" (And, 2019, s. 137) olarak tanımlar ve bu kutlamalara doğumlar, evlenmeler, şehzadelerin sünneti, tahta geçme, zaferler, savaşa gidiş, fetih, önemli konukların ziyareti gibi olayların vesile olduğunu belirtir (And, 2019, s. 137). Bu şenlikleri anlatan surnameler başta olmak üzere, gezi yazıları ve anılar, arşiv kayıtları ve tiyatro tarihleri bize bu konuda yazılı ve görsel anlamda detaylı bilgiler sağlar. Çengiler, köçekler, curcunabazlar, tavşanoğlanları, kuklabaz, hokkabaz, hayalbaz, incesaz, meddah gibi hüner sahiplerini halka açık şenliklerde ve saraydaki müstakil eğlencelerde görmek mümkündür. Bu icracıların birçoğu saray çevresinden olmakla birlikte, saray dışında sanatını icra eden profesyonellerden de hizmet alımı gerçekleştirildiği görülmektedir. Örneğin bir arşiv kaydında padişahın huzuruna çağrılan Hayali Ahmet Çelebi'nin şahsi harcamaları, harcırahı ve yolculuk için tahsis edilen araba parası için saraydan ödeme emrinin çıkarıldığı bilgisi yer almaktadır (Köse ve Albayrak, 2015, s. 24).

Saray'ın geleneksel gösterim türlerine ilgisini yetenekli cariyelerin aldıkları eğitimler hususunda yapılan araştırmalarda da görmektediriz (Özmutlu, 2012). Örneğin, Usturacı Mehmet Çelebi'nin evinde kukla ve hayalbaz ustalarından ders alan saraya mensup cariyelerin, bu eğitimler sırasındaki yeme içme masrafları ile ustalara ödenen paranın dökümüne ilişkin bir arşiv kaydı bulunmaktadır (Köse ve Albayrak, 2015, s. 17). Yine Enderun-u Hümâyün'da kukla muallimliği yapan Kuklacı Karabaş ile sazende hokkabaz Yasef Yahudi 1682 Ağustos ayına ait maaşlarının ödenmesine ilişkin bir başka belge karşımıza çıkmaktadır (Köse ve Albayrak, 2015, s. 21)¹. Metin And, Letaifname-i Enderun'a referansla II. Mahmut döneminde sarayda özellikle kol oyunlarına düşkünlüğün arttığını aktarmaktadır (And, 1985, s. 360).

Tanzimat'la birlikte ivme kazanan batılılaşma çalışmalarının hem amacı hem de aracı olarak iki yönlü bir işleve sahip olan batı tarzı tiyatro, saray ve çevresinde de kabul görmüş, desteklenmiş ve giderek bu çevrenin eğlence kültürünün önemli bir parçası haline gelmiştir.² II. Mahmut Döneminde, gösterimleri daha çok el çabuklukları, atlı gösteriler, ip cambazlığı, ve güç gösterilerinden oluşan Beyoğlu'ndaki iki amfi tiyatronun saray tarafından desteklendiğini ve bu dönem saraydaki kutlamalara ve eğlencelere yabancı toplulukların davet edildiğini tiyatro tarihçilerimizin eserlerinden biliyoruz (And, 1972, s. 25). Metin And'ın aktardığına göre bir Fransız dergisi II. Mahmut'un saray kitaplığı için 500 adet tiyatro metni getirttiğini yazmıştır (And, 1972, s. 20).

Bu çalışma kapsamında ayrıca önem arz eden bir başka radikal yenilik II. Mahmut döneminde Muzika'yı Hümâyün'un kurulmasıdır. Kurumun başına "Muzika-yı Hümâyün ustakârı" (Özcan, 2020) unvanı ile getirilen Giuseppe Donizetti sadece bir askeri bando oluşturmakla kalmamıştır. Donizetti özellikle Sultan Abdülmecid döneminde Dolmabahçe Saray Tiyatrosunun açılmasından sonra saraydaki opera, operet, musiki alanındaki faaliyetlerin artmasında da etkili rol oynamıştır. Emre Aracı bu gelişmelerle birlikte kurumun, "Dolmabahçe saray tiyatrosu açılışından sonra bir tür konservatuvar işlevi görmeye başlamış" (Aracı, 2016, s. 62) olduğunu ifade eder. 21 Ekim 1859 tarihli habere

¹ Burada eğitmenin adı, "Sazende Hokkabaz Yahudi" olarak geçmekte. Ancak Günnaz Özmutlu doktora tezinde bu kişinin "Sazende Hokkabaz Yasef Yahudi" olduğu bilgisini aktarmaktadır.

² Bkz. Refik Ahmet Sevengil, *Türk Tiyatrosu Tarihi*, Alfa Yayınları, İstanbul, 2015; Metin And, *Tanzimat ve İstibdat Dönemi Türk Tiyatrosu*, Ankara, İş Bankası Kültür Yayınları, 1972

göre de Necip Paşa'nın idaresi altında “*Conservatoire Imperiale de Musique*” olarak tanımlanan Muzika'ya Hümâyün bünyesinde yetiştirile öğrenciler kaydettikleri ilerlemeyi padişaha gösterebilmek üzere 19 Ekim'de bir temsil vermişlerdi (Aracı, 2016, s. 63).

Bu yeniliklere sahne olan Osmanlı Saray'ı, Avrupa'ya ülkede sadece kurumsal bir dönüşümün değil, kültürel bir dönüşümün de yaşandığının işaretini veriyordu. Saray'ın kültürel yaşama dönük yatırımlarına bir örnek olarak; 1846 yılında çıkan yangında zarar gören Naum Tiyatrosu'nun yapımı için Halepli Naum Efendi'nin saraya sunduğu, yardım talep eden dilekçesine verilen olumlu yanıt gösterilebilir. Abdülmecid “elli bin kuruşu binanın yapımı için Duhani'ye, on bin kuruşu da tiyatrodaki istihdam edilecek sanatkârlara verilmek üzere toplam altmış bin kuruşu ihşanda bulunmuştur.” (Pekman, 2011, s. 37). Dolmabahçe'nin ardından II. Abdülhamid döneminde Yıldız Saray Tiyatrosu'nun inşası da saray ve batılı sanatsal türler arasındaki ilişkide geline aşamayı göstermesi bakımından önemlidir.

Yukarıda verilen örnekler gösteriyor ki Osmanlı modernleşmesi ve yaşanan kültürel değişim sarayın eğlence anlayışını da yeniden biçimlendiriyordu. Bu süreçte “yeni”nin bir cazibesi olduğunu söylemek yanıltıcı olmayacaktır. 19. Yüzyıl ikinci yarısından itibaren İstanbul'da batı tarzı tiyatro pratiklerinde yaşanan canlılıkla beraber bu yeni tür gerek aydınlar gerekse halk tarafından önemli ölçüde ilgi görür. Ancak eğlence kültürü ve özellikle tiyatro sanatı bağlamında trendlerin değişmeye başladığı bu yüzyılda, geleneksel gösterim sanatı icracılarının (başta Ortaoyunu icracıları olmak üzere) hem ekonomik hem de sanatsal anlamda varlıklarını sürdürebilmeleri gerekiyordu. Bu hayatta kalma mücadelesi için, Tanzimat döneminin geleneksel-modern arasında farklı alanlarda yaşanan krizleri arasında belki de en yaratıcı sonuçlar doğuran krizdir diyebiliriz. Geleneksel gösterim sanatı icracıları toplumun öncü aydınları tarafından geleneksel performanslara karşı üretilen olumsuz argümanlara rağmen³ batı tarzı tiyatro sanatı ile kendilerine has bir etkileşim içinde yeni/deneyisel arayışlara girmişlerdir. 19.yüzyılın son çeyreğine doğru giderken krizin tiyatrodaki yaratıcı sonucu tulûat tiyatrosu olmuştur. Bu çalışma kapsamında huzurdaki temsilleriyle söz edeceğimiz isimler bu yeni türün usta icracılarıdır.

Oyuncunun Saraya Alınması

Huzurda temsillerin dönüşümüne dair incelememize geçmeden önce Muzika-yi Hümâyünün yapısından kısaca bahsetmemiz fikir açıcı olacaktır. Bu bağlamda Nuri Özcan'ın aktardıkları kurum, etki alanını, faaliyet çeşitliliğini göstermesi bakımından önemlidir:

Muzika-yi Hümâyün, tarihte örneğine çok az rastlanabilecek geniş kadrosu ve teşkilâtıyla bir çeşit merkezî sistemle yönetilen kurum hüviyeti taşımaktadır. Askerî Saray Bando'su'nu, Saray Orkestrası'nı, Saray Opera ve Operet orkestralarını, Saray Korosu'nu, sarayın çeşitli salon ve oda müziği toplulukları ile sarayın mûsiki hocalarının yanı sıra saray dışındaki tiyatro ve konser salonlarında sahneye çıkan orkestraları ve mûsiki öğretim heyetini kapsayan bir teşkilâtı. Bu toplulukların bir kişi tarafından idare edilmesi mümkün olmadığından paşa rütbesindeki bazı mûsikişinasların orkestra, opera ve konserleri yönettiği görülmektedir. Donizetti'nin ilk zamanlarında yirmi bir kişi olan muzika çalışanları Abdülaziz devrinde önceleri 750 kişiye ulaşmış, ardından bu sayı 500'e, II. Abdülhamid döneminde 325'e ve 300'e indirilmiştir. II. Meşrutiyet'ten sonra 120'ye düşürülmüştür. (Özcan, 2020)

Yukarıdaki bilgiler kuşkusuz ki Muzika-yi Hümâyün'un kurumsal gücünü göstermektedir. Ancak Muzika-yi Hümâyün'un bir sanatçının gözünden nasıl görüldüğüne bakmak bu evreni anlamak adına çok daha etkili olacaktır. Bu noktada Komik-i Şehir Naşit Efendi'nin çizdiği Muzika-yi Hümâyün teşkilat yapısına bakalım:⁴

Muazzam bir bando, büyük bir orkestra
Kitara (gitar takımı (kırk kişilik)
İncesaz takımı (zamanın en üstat musikişinaslarından mürekkep)
Dram heyeti
Pandomim,
Kukla, Cambaz
Ortaoyunu,
Alafranga Hokkabaz

Bu hokkabaz şu son zamanların Zati Sungur'un yaptığı gibi cidden insana hayret verecek ciddi numaralardan müteşekkildi. Binbaşı Hokkabaz Cemil Bey idaresinde idi. Bu zat itfaiye kol ağası imiş, heves ederek hokkabazlığı benimsemiş. Muzıkaya almışlar. Meşhur Kaznof derecesinde zeki, on parmağında on hüner, yaman bir adamdı.

Bundan başka bir de bizim bildiğimiz alaturka hokkabaz; yani Yahudi hokkabazı diyecekleri nevinden bir hokkabaz takımı. Dahası var:

³ Bu karşılığa bir örnek olarak Tanzimat'ın etkili ismi Namık Kemal'in 1873 Mart ayında İbret gazetesinde yayınlanan “Tiyatro” başlıklı yazısına bakılabilir. Namık Kemal, *Osmanlı Modernleşmesinin Meseleleri, Bütün Makaleleri 1*, Hazırlayanlar: Nergiz Yılmaz Aydoğdu&İsmail Kara, İstanbul, Dergâh Yayınları, Ocak 2005.

⁴ Naşit'in oyunculuğa olan ilgisi başta babası Miralay Hacı Ahmet Bey olmak üzere ailesi tarafından olumlu karşılanmaz. Ondaki oyunculuk hevesini bildiklerinden ve bu uğurda yaptıklarına tanık olduklarından onu bu hevesten vazgeçirmek için Eyüp'teki Baytar mektebine yazdırırlar. Naşit bu okula girmekle iki türlü öksüz kaldığından bahseder anılarında: “hem ailesinden hem de meslek olarak seçmek istediği tiyatrodan ayrı kalmıştır”. Okuldan kaçır ve kendini zorla Muzika-yi Hümâyün'a yazdırır. 8 Mart 1904 de Enderun-ı Hümâyün'dadır. Bkz. Nusret Safa Coşkun, *Komik-i şehir Naşit Efendi: Nusret Safa Coşkun'un kaleminden halk sanatkârı Komik-i şehir Naşit Efendi'nin hayatı*, Yay. Haz. İbrahim Özen, İstanbul: Büyüyenay Yayınları, 2019, s. 47

Pehlivan takımı

Zurna takımı

Karagöz (dört takım, en meşhur hayalcilerden mürekkep) (Coşkun, 2019, s. 45)

Burada Naşit'in kullandığı parantez içindeki vurgular dikkat çekicidir. Naşit Müzik'daki birimleri Direklerarası'ndaki tiyatro programını takdim eder gibi sıralar. Bu satırlarda Müzik-yi Hümâyün dünyasının, burada karşılaştığı diğer sanatçıların, öğrendiklerinin ve seyrettiklerinin etkisini sezme mümkündür.

Ancak temsil heyetinde yer almak yetenekli olmak sultanın huzurunda oynamak için tek başına yeterli değildi; "irade-i seniyye" yani "padişah emri" de gerekliydi." "İradeyi seniyye"nin çıkması için iyi bir sicil kadar özellikle saraya yakın olan doğru insanlarla ilişkiler kurmak da gerekliydi. Müzik-yi Hümâyuna girmek oradaki tulûat/temsil/oyun heyetine katılmak için mevcut kıdemli oyuncuların gözlemleri, tavsiye ve değerlendirmeleri de etkiliydi. Oyuncunun irade-i seniyyeye arz edilmesi için bir nevi güvenlik soruşturmasından geçmesi şarttı. Öncelikle hakkında yapılacak bir tahkikatla oyuncunun kimlere mensup olduğu araştırılıyordu. Naşit Efendi'nin II. Abdülhamid döneminde sarayda ilk oyununa çıkışında aktardıkları bu prosedürün nasıl işlediğini göstermektedir:

Huzurda oynamaya başlamak, hemen size anlattığım şekilde kolayca olmadı. Ben beğenildim, heyete kabul edildim, edildim ama vaziyeti içeri arz etmek icap ediyordu. Evvela tahkikat yapılacak. Kimlere mensup bulunduğumuz, babamın kim olduğu araştırılacaktı. Bunu bekleyecek değilim ya! Abdi mesuliyeti üzerine aldı. Sakallı Gelin'i oynuyordu. Bu oyunda bana çingene çalgıcı rolünü verdi. Müzik Kumandanı Neşet Paşa bunu öğrenince dehşetle öfkeleni:

"Ne yaptınız?" diye Abdi'ye çıkıştı.

Abdi merhum da:

'Bizim Ahmet'in oğlu. Ne olur, yabancı değil ya!' diye karşılık verdi. 'Zabit evladı, ne fenalık gelir bundan?' (Coşkun, 2019, s. 85)

Benzer bir süreç daha öncesinde Abdürrezzak (Abdi) Efendi'nin saraya alınması ile ilgili olarak da karşımıza çıkmaktadır. Süleyman Kani İrtem, Abdürrezzak'ın İstanbul Şehremini Rıdvan Paşa'ya saraya alınmasında aracı olmasını istediğini bunun üzerine, ikinci esvapçı İlyas Bey'in yardımıyla Sultan'ın Abdürrezzak'ı seyredip saraya kabul ettiğini ileri sürer (İrtem, 1999, s. 344). Nitekim Abdülhamid'in yaveri Keçecizade İzzet Paşa'nın "*Maamañih bu tiyatroda oynamak için yalnız Abdülhamit efendiyi değil esvapçı Çerkes İlyas beyi de memnun etmek mecburiyeti vardır.*" (Nazmi, 1933, s. 8) şeklindeki sözleri, Esvapçı İlyas Bey'in etkili ve yetkili bir isim olduğunu göstermektedir. Burada "memnuniyet" ile kast edilenin açıkça belirtilmemekle birlikte daha çok beğeniyle ilgili olduğu söylenebilir. Ali Süha Delilbaşı ise Abdi'yle ilgili olarak kendi ifadesiyle bir başka saraya alınma hikayesi aktarır:

Meşhur Coquelin'lerden birisi -büyüğü mü küçüğü mü, orası belli değil-bir turne sırasında İstanbul'a geliyor. Halktan çok rağbet görüyor. Zamanın Fransız sefirinin delaletiyle sarayda da oyun veriyor. Coquelin'in oyunlarında sonra bir Türk, Fransız sefirine Türklerin de Abdi adında bir Coquelin'leri bulunduğunu söylüyor. Mevsim Ramazan ayı imiş Sefir merak etmiş, bir gece yanına karısını, tercümanını alıp Şehzadebaşı'ndaki Tiyatrosunda Türk Coquelin'i seyretmiş, o gece oynanan oyun "Bir Anda Üç Meserret"miş. Sefir Abdi'yi çok beğenmiş, bir münasebet getirip padişaha bahsetmiş. Onun üzerine saraya alınmış. (Delilbaşı, 1944b, s. 11)

Saray'a girmek için Sultanın doğrudan talebi olmadığı hallerde, güçlü referansların olması gerektiğini bu örneklerden anlıyoruz.

Sanatçıların saraya alınmasını her örnekte siyasi nedenlerle ilişkilendirmek katı bir genellemeye dayanacağından şüphelenmelidir. Siyasi niyetlerle saraya alınma alınan kişinin kim olduğuna ve etki alanına bağlı olarak değişmektedir. Örneğin 19. Yüzyılın sonunda Hagop Vartovyan'ın saraya alınmasında siyasi dinamiklerin etkili olduğu ortadadır.⁵ Öte yandan saraya alınmayı sadece gösterimlerin içeriği, ele aldığı konularla ilişkilendirmek de yeterli değildir.

Örneğin Naşit Efendi, Abdülhamit'in huzurunda temsiller veren Abdi'nin saraya alınmasının Abdülhamit'in halkın herhangi bir sebeple toplanmasından duyduğu korkuyla ilişkilendirir. Naşit'e göre, "Abdi'nin tiyatrosu dolup dolup boşaldığı için halkın toplanmasına mani olmak maksadıyla tutup kendisini saraya almışlar dışarı ile her türlü alakasını kesmişlerdi" (Coşkun, 2019, s. 85). Burada Abdi'nin gerçekleştirdiği gösterimlerden çok insanların bir araya toplanmasından ve yaratılan kamusal etkinin çekinildiği iddia edilmektedir.

Anılar, röportaj ve tiyatro tarihi kitaplarına dayanarak bu konuda net bir şey söylemek pek mümkün görünmüyor, en azından şimdilik. Pekâlâ II. Abdülhamid Abdi'yi, yani bu tüm İstanbul'u güldüren bu usta aktörü, haremdekilerin talebi doğrultusunda saray aldırması da olabilir. Delilbaşı'nın, "tiyatronun çıkış saatinde, Abdi'nin tiyatrosu önünde haremağalarının, uşakların, konak arabacılarının hareketleri daha canlı olurdu" (Delilbaşı, 1944a, s. 15) şeklindeki tasvirine bakacak olursak "udhuke perdaz-ı şehir"⁶ ünvanının sahibi bu oyuncunun saraya alınmasında hünerin etkin bir dinamik olduğunu söyleyebiliriz.

⁵ Bkz. Fırat Güllü, *Vartovyan Kumpanyası ve Yeni Osmanlılar*, BGST Yayınları, İstanbul, 2008.

⁶ Ahmet Rasim tarafından Abdürrezzak Efendi'ye verilen bir ünvan: "Meşhur komik"

Huzura Çıkmanın Oyuncu Kimliğine Etkisi

Muzika-yı Hümâyun neticede askeri örgütlenmeyle ve askeri amaçlarla kurulmuş bir yapıydı. Dolayısıyla buraya öğrenci olarak kabul edilenlerde olduğu gibi çalışmak üzere saraya alınanların da bu askeri hiyerarşi içinde rütbe/unvan almaları söz konusuydu. Bu durum mesleğinde profesyonelleşmiş oyuncular için de geçerliydi.



Şekil 1. Naşit Efendi Muzika-yı Hümâyun'da

Öte yandan bir oyuncu, halktan ne kadar rağbet görmüş olursa olsun “oyunculuk” toplum nazarında olumlanan bir meslek değildi. Bu durumu göz önünde bulundurduğumuzda “huzur” a çıkmak için sarayın ciddiyetine ve teşrifata uygun çeşitli rütbe, nişan ve unvanların oyunculara verildiğini görüyoruz.

Delilbaşı, Küçük İsmail’in Abdürrezak Efendinin kaymakamlıkla saraya alındığını yazdığını, kendisinin başvurduğu bir kişiden aldığı bilgiye göre de bu rütbenin mülazım-i sanilik⁷ olduğunu aktarmaktadır (Delilbaşı, 1944b). Bu askeri hiyerarşiye uygun sınıflandırmayı yukarıda Naşit Efendi’nin Muzika-yı Hümâyun’a ilişkin sözlerinde de görmüştük: “Alafranga hokkabazlar Binbaşı Hokkabaz Cemil Bey idaresinde idi ” (Coşkun, 2019, s. 459). Bir başka yerde ise şu ifadeye rastlıyoruz: “(...) Pantomimde gene kadın rolleri erkekler tarafından yapıyor. Kocakarıya Miralay Hilmi, jönpromiyeye(başrole) Miralay Sırrı Beyler çıkıyorlar” (Coşkun, 2019, s. 74).

⁷ Teğmene denk gelen bir rütbe.

Rütbelerin sadece bir statü belirleyicisi olmadığını, sanatçının kostümlerinin de kurumun yapısına uygun olarak değiştirildiğine dair birtakım bilgilere rastlıyoruz. Ama öncelikle halk nezdinde komik unvanını kostüm, makyaj ve aksesuarlarıyla bütünleşmiş bir performans mükemmelliğine/ustalığına borçlu olan Abdürrezak'ın geleneksel sahne kıyafetinin nasıl olduğuna bakalım.

Başında ne açık ne çok koyu renkte soba borusu gibi uzun bir fes, arkasında renkli çok defa yollu kalın bir bez kumaştan yapılmış bir caket pantolon., belinde de bir uzun kuşak sarılı. Ayaklarında yumuşak bir deriden yapılmış çekme bir ayakkabı. Kaşlarının üstlerine kaidesi aşağıda, ucu yukarda olmak üzere yakılmış mantarla birer müselles resmi yapar, yanaklarına burnuna hafifçe allık sürer, gözlerine de sürme çeker. İşte Abdi'nin makyajı. (Delilbaşı, 1944b,s. 10).

"Udhuke perdaz-ı şehir" Abdürrezak Efendi'nin yukarıda tarif edilen ve sınırlı sayıdaki görselde karşımıza çıkan bu görünüşünün başlı başına komik bir efekti olduğunu söyleyebiliriz. Kimi zaman tek kelime etmeden seyircisini güldürebilmesini hatta belki de role girmesini sağlayan bu kostüm ve makyajın onun saraydaki performanslarında kullanılmıyor olması bu noktada oldukça düşündürücüdür.



Şekil 2. Abdürrezak Efendi solda "normal şartlarda" halkın karşısındaki sahne kostümü ve makyajıyla.

Yıldız Dergisinde yayımlanan "Mâzide Temâşâ Hayâtı: Milli Mudhikamız ve Komik Abdi Efendi" başlıklı bir yazıda Abdürrezak Efendi'nin üniformalı resmi altında şu satırlar yer alır:

Resmi elbiseleriyle Abdülhamid'in huzurunda şaklabanlıklar eden Abdi Efendiden ibaret değildir. O devrin bütün sırmalı ve şatafatlı saray mensupları böyle yaparlardı. Fakat hiç olmazsa komiklik Abdi merhumun sanatı idi ve o şu vaziyetinden dolayı utanmak ona değil elbiseye düşerdi." (Mâzide Temâşâ Hayâtı, 1340, s. 6-7)

Yazının, II. Meşrutiyet'in ilanından sonra hemen hemen tüm muhalif anlatılara hakim olan⁸ Yıldız yönetimi ve Abdülhamid karşıtı tonundan bağımsız olarak bu çalışma bağlamında bizim için önemli olan Abdürrezak'ın resmi

⁸ Bkz. Nilgün Firidinolu, "Siyasi Propaganda Aracı Olarak II. Meşrutiyet'te Tiyatro Edebiyatı," Prof. Dr. Özdemir Nutku'ya Armağan Kitabı içinde, Ed. Özlem Belkıs, İzmir: Dokuz Eylül Üniversitesi Yayınları, 2012, pp.327-353.

elbiselerle saraydaki temsillere çıkıyor olduğu bilgisidir. Bununla birlikte aynı yazıda *sanat özgür oldukça ilerler* şiarından hareketle Saray'ın Abdi'nin dehasını katletmiş olduğu, Abdi'nin saraydaki temsillerde suya sabuna dokunmadan, endişeyle yaptığı icraların onun yeteneğini köreltiği iddiasında bulunulur.⁹ Yazı aslında bu çalışmanın tartışma sorusu adına önemli bir tespitte bulunur: “(...) suni hayat içinde tabi mudhike (komedi) yaşayamazdı” (Mâzide Temâşâ Hayâtı, 1340, s. 6). Her şeyiyle kurgulanmış saray yaşantısı içerisinde tulûat gibi, kreşendosu ani, beklenmedik, tek-lifsiz, spontane olana dayanan bir teatral türün var olması bir takım değişim talepleriyle mümkün gözükmektedir. Üniforma ise bunlardan sadece biridir.



Şekil 3. Komik Abdi Efendinin saraydaki oyunlarından biri.

Abdi II. Meşrutiyet'in ilanına kadar Saray'da kalır. “Acaba bir daha halkın karşısında oynayabilecek miyim” (Delilbaşı, 1944b, s. 11) şüphesi ve arzusuyla Yıldız'daki günlerini geçirdiği rivayet edilir. Buradan anlaşılıyor ki Abdi'nin Saray'da yaptığı “tiyatro” yapmayı umduğu ya da yapmayı bildiği tiyatronun tam bir muadili değildi.



Şekil 4. Udhuke-perdaz-ı Şehir Abdürrezzak Efendi'nin Oyunlarından Bir Sahne

⁹ Bu imzasız yazıda yer alan, Abdürrezak Efendi'nin Saraydan çıktıktan sonra eski gücünü, yeteneğini kaybettiği iddiası kısmen doğrudur diyebiliriz. Çünkü sadece saraya alınmak buna neden olmamıştır. Abdürrezak Efendi'nin Saray'dan çıktıktan sonra karşılaştığı tiyatro ortamı bıraktığından çok farklıdır. II. Meşrutiyet'in ilanı ile birlikte değişen siyasi ve toplumsal dinamiklere paralel olarak, İstibdat eleştirisi, vatan ve hürriyet temalı daha çok propaganda niteliği taşıyan oyunların domine ettiği farklı bir tiyatro ortamı karşılar Abdi'yi. Hatta kendisi de Reşat Rıdvan Bey'in sahneye koyduğu İstibdat döneminin yasaklı oyunlarından Vatan yahut Silistre'de Abdullah Çavuş rolünü oynar. Abdi'nin janrının dışında bir roldür bu ancak layıkıyla üstesinden geldiği aktarılar tanıklar tarafından. Abdi de eski Abdi'den farklıdır... Hem yaşlılığın hem de halkın “huzurundan” uzakta kalmanın, icrasına yansımış olması kaçınılmazdır. Bkz. Ali Süha Delilbaşı, “Abdürrezak-Abdi Ef.”, Türk Tiyatrosu, 15 Mart 1944, s. 11-12.

Kuşkusuz bu temsilleri halkın önünde gerçekleştirenlerden farklı kılan birçok başka unsur da söz konusu. Daha önce de belirttiğimiz gibi bir padişah emriyle huzurda kendine yer bulan oyuncunun oyun programı da (başlangıcı, bitişi ve içeriği ile) padişahın emrine tabiydi. Bu tabi olma hali bir aktör için başlı başına bir handicap olarak karşımıza çıkmakta. Örneğin İrtem, Abdülaziz'in batı tarzı tiyatroya ehemmiyet vermediğini, sarayında ortaoyunlarını ve pantomimleri tercih ettiğini vakitsiz muzıka istediğini aktarmaktadır (İrtem, 1999, s. 288-299).

Yine İrtem'in "II. Abdülhamid de çalışıp zihnen yorulduğu ya da sarayda bir ziyafet verdiği günlerde saray tabiriyle "tiyatro emir" ederdi." (İrtem, 1999, s. 347) şeklinde ifade ettiği zorunluluk vurgusu önemlidir. Bu zorunluluk durumuyla ilgili olarak Naşit Efendi'nin "komedi içinde komedi" başlığı altında ustası Halim Bey'den aktardığı bir hikâye dikkat çekicidir.

Sultan Aziz oyun seyredirken tatlı limon yemeyi çok severmiş hemen her defa önüne bir sepet ortası delinmiş limon getirirlermiş o iri yarı padişah bunları emer emer atarmış.

Bir yaz gecesi irade çıkmış: "Aziz Pantomim İstiyor!"

Dolmabaçe sarayının merasim salonunda padişah başında takkesi üzerinde bol Entarisi geniş bir divana yan gelip yaslanmış. Yanında da Murat Efendi ile Abdülhamit varmış. Sultan Aziz'e bir sini meyve gelmiş. Bir taraftan meyveleri şapırdatar şapırdatar yer diğer taraftan deniz tarafından gelen püfür püfür meltemli serinlenir oyunu seyredermiş. Yavaş yavaş içi geçip uyuyuvermiş. Uyur ya... mesele orada değil. Sanatkarlar irade-i seniyye (padişah emri) olmadığı için oyunu kesemiyorlar, kendilerini oyuna devam mecbur görüyorlar. Lakin oyun bitiyor, hünkarda hiç kımıldamaya niyet yok horul horul uyuyormuş.

Haydi temsili yeni baştan uzatıyorlarmış. Böylece saatler geçiyormuş. Nihayet şafak atmaya başlamış. Zavallı oyuncularda da şafak çoktan atmış. Paskalın oyun icabı dayak yemekten iler tutar yeri kalmamış. Esselatlar verilmiş (ezanlar okunmuş), Aziz hala uyumakta. Sanatkarların ayaklarında derman kalmamış. Murad Efendi ile Abdülhamid kıs kıs gülerlermiş. Nihayet sabah olmuş, Aziz nasılsa silkinerek uyanmış. Bir de ne görsün? Hava aydınlanmış, fakat oyun hala devam ediyor. Kocaman elleriyle gözlerini ovuşturarak ayağa kalkmış, entarisinin eteklerini toplarken: "haydi istirahat edin!" emrini vermiş. (Coşkun, 2019, s. 74-75)

Bu örnekte görüldüğü üzere temsilin süresi emri verenin direktifine bağlı olarak belirlenmektedir. Naşit Efendi'nin de ifade ettiği gibi komedi içinde bir komediye dönüşen aktörlerin asıl/kurgulanmış performansları değil, uyuyan padişahın emrini bekleyen yorgun ve çaresiz halleri diğer seyirciler için eğlenceli hale gelir.

Uyuyan seyirciden daha fenası, orada olup olmadığı belli olmayan seyirci olsa gerek. Oyuncu ve seyirci arasındaki ilişkiyi sorgulamamıza neden olacak bir başka örneğe yine Naşit Efendi'nin anılarında rastlıyoruz:

Huzurda oynamaya başladık. Kafes arkasında oturduğu için hünkârın yani Abdülhamid'in yüzünü göremezdik. Oynadığımız yer aynen bir tiyatro idi. Locaların önüne birer yıldızlı kafes çekin işte size Yıldız Tiyatrosu... Delikler geniş içerisi karanlıktı. Arkasında Abdülhamid'in bulunduğunu gülişünden anlardık. Çok kalın ve tok sesli idi. "Nadir Ağa"! diye seslendiği zaman insanın tüyleri diken diken olurdu. (Coşkun, 2019, s. 52)

Naşit Efendi'nin aktardıklarından yola çıkarsak icranın/temsilin/performansın doğrudan ve birincil muhatabı sultanın, "varsayımsal seyirciye"¹⁰ dönüştüğünü iddia edebiliriz. Oyuncu için sultanın varlığı ancak verebileceği sesli tepkilerle kanıtlanabilir durumdadır. Yukarıdaki örnekte bahsi geçen Yıldız Saray Tiyatrosunun elektrikle aydınlatılmasına karşın sadece padişah locasında aydınlatmanın kaldırılmış olması (İrtem, 2019, s. 230) seyirci olarak sultanın fiziksel mevcudiyetini gölgeleyen bir başka detay olarak karşımıza çıkar.

Peki ya seyircinin orada olup olmadığına dair küçük de olsa bir şüphe performansı ne derece etkiler? Performanslarını "zat-ı şahanelerinin" beğeni, mizaç ve alışkanlıklarına göre kurgulayan icracılar için muhatap seyircinin kayıtsızlığı kuşkusuz motive edici bir durum olmasa gerek. Bu örneklerde de görüldüğü üzere seyirci olarak sultanın varlığı ve yokluğu arasında oyuncular için ciddi bir farkın olmadığını iddia edebiliriz. Şöyle ki, sultanın seyirci olarak bulunması halinde performansların olabildiğince dikkatli ve özenle yapıldığını tahmin etmek güç değildir. Bu durumda karşılıklı etkileşim oyuncuya sanatsal bir katkı sunmaktan ziyade sarayda kalmayı, bir gösterimi daha atlatmayı garantileyecek bir etkileşime dönüşüyor.

Ancak sultanın seyirci olarak bulunmaması ya da gösterime kayıtsız kalması durumunda ise diğer huzurda bulunanların temsille ilgili raportör-seyirci olarak görev yapma durumları söz konusudur. Temsilde saray ricalince olumsuz bulunan bir durumun muhatap alınan seyirciye, yani sultana, iletileceği ortadadır. Dolayısıyla *tanrının yer yüzündeki gölgesi*, halife sultan orada bulunmasa bile sanatçıların sultan oradaymış gibi sanatlarını icra ettikleri söylenebilir.

¹⁰ Burada "varsayımsal seyirci" ifadesini kelimelerin gerçek anlamında kullandım. Yani orada olduğu varsayılan, kesin olarak orada olduğu belli olmayan, orada olduğu varsayımına dayanan seyirci anlamında. Resmi "iktidar"ın, Osmanlı özelinde, *tanrının yer yüzündeki gölgesi halife sultanın*, gözetimi ve talepleriyle şekillenen seyirci ve performans ilişkisinin batı tarzı tiyatronun konvansiyonlarının şekillendirdiği alımlama ve seyirci konumu tartışmalarıyla okunabilmesi noktasında bir başka yazımın konusu olabilecek şüphelerim var. Tiyatro göstergebilimi bağlamında "implied spectator" tartışmaları için Bkz. Rozik, Eli, *Generating Theatre Meaning: A Theory and Methodology of Performance Analysis*, Birleşik Krallık: Liverpool University Press, 2007. Kaynar, Gad. "Audience and response-programming research and the methodology of the implied spectator." *New Approaches to Theatre Studies and Performance Analysis*, Tübingen: Max Niemeyer (2001): 159-73.

Huzur Temsillerinde Oyun İçeriklerinin Belirlenmesi

Huzurda gerçekleşen temsillerde oyunun süresi kadar içeriğinin de belirlendiğini tahmin etmek güç değil. Salt oyuncuların sultanın karşısında oynamaktan kaynaklı oto sansüre başvurmaları, alışılmış esprileri, sahneleri yine saraydaki ilişkiler ve dönemin siyasi ve ekonomik ortamına göre şekillendirmeleri bile başlı başına sarayın içerik belirleyici rolünü kanıtlar. Tulûat sanatçısı Asım Baba'nın kendisine yöneltilen "Siz Sarayda oynadınız mı?" sorusuna verdiği cevap bu bağlamda birçok örnekten biri olarak verilebilir:

Abdi Yıldız sarayında temsiller verirken ben de oynadım. Lakin saraydaki oyunların hiç zevki yoktu. Çünkü çok dikkatli hesabı konuşmak lazımdı. Bir pot kırdı mı insan maazallah güme giderdi. (Coşkun, 1938, s. 8)

Naşit Efendi de "huzurdaki oyunlar çok itinalı olurdu. Bu itinalar için sanat tarafından ziyade hünkârı kızdırmamaya matuftu" (Coşkun, 2019, s. 52) sözleriyle benzer bir duruma işaret eder. Ancak bu tarz içeriği belirleyici sansür mekanizmalarının dışında oyun kanavaları ya da içerik üretmede sultanların da müdahil olduğunu yine döneme tanıklık etmiş isimlerden öğreniyoruz. Sevengil'in, Mahir Bey'in yeğeni Namık Kemal'e yazdığı bir mektuptan verdiği örnek bu bağlamda oldukça ilginçtir. Mahir Bey, mektubunda Sadrazam Ahmet Esat Paşa'nın, Abdülaziz tarafından mabeyinde temsil edilecek bir oyuna davet edildiğini söyledikten sonra temsil edilen bu oyunu detaylarıyla anlatır. Oyun kişisi olarak Sadrazam, Nazırlar ve maliye nazırının yer aldığı bu iki perdelik oyunun ilk perdesi sadrazam ve Maliye Nazırı arasında borçlar üzerine tartışmaları içerir. İkinci perdede ise Vükela meclisindedir. Tartışmaların ortasında bir yaver gelip sadrazamın değiştiğini, artık Mahmut paşanın sadrazam olduğu haberini getirir. Ortalık karışır. (Sevengil, 2015, s. 448)

Mahir Bey'in Namık Kemal'e yazdığı bu mektupta kullandığı iki cümle dikkat çekicidir: "Bu oyun zat-ı şahanenin kaleme aldığı bir oyunmuş" ve "bunların cümlesini sadr-ı azam da seyreder. Nasıl?" (Sevengil, 2015, s. 448). Bu aktarılanların bir dereceye kadar gerçekliği yansıttığını kabul edersek Abdülaziz'in adeta bir rejisör gibi çalıştığını söylememiz gerekir. Bu müdahaleler hem biçimsel hem de içerik açısından anlamlıdır. Biçimsel açıdan baktığımızda sultan, sadece seyirci olarak kalmaz, kısa süreli de olsa temsili yazan, rolleri dağıtan yönetmene dönüşür. Kanavası verilen temsilin sultan için ikinci planda kaldığı iddia edilebilir. Bu durumda sultanın asıl seyretmek istediği performans, hazırda bulunan saray ricalinin sadrazam değişikliğini konu eden bu oyuna vereceği tepkilerdir.¹¹ İçerik açısından bu müdahalelerle temsil, kimi zaman gerçeğe dönüşecek bir durumun, durum değişiminin, emrin, kısacası verilen mesajın taşıyıcısı haline gelir. Bu örnekte Sadrazam Ahmet Esat Paşa başına gelebilecek olanı ya da başına geleceği tulûat oyuncularının performansları aracılığıyla öğrenmektedir. Teatral türün (tulûat) komik doğasına karşın sadrazam sahnede olup bitene gülmekte zorlanacaktır.

Sonuç: "Huzur"da Temsilin Dönüşümü

Bu çalışmada, iktidarın belirlediği dinamiklerle sanat icrası arasında nasıl bir etkileşimin ortaya çıkacağı üzerine bir tartışmayı sürdürerek, sınırlı belgeler ve anlatılarla padişahın huzurunda tiyatro gösterimlerinde seyirci ve oyuncular arasındaki ilişki ve bu ilişkinin temsilin niteliğine etkisi üzerine birtakım sorunsallar ortaya koymak, farklı tartışmaların önünü açmak amaçlanmıştır.

Huzura çıkan oyuncu ve gerçekleştirdiği temsil dört düzlemde yorumlanmaya çalışılmıştır. Birincisi performansın zamanlanması ve süresinin nasıl bir değişim halinde olduğuna yöneliktir. Sultanın emrine bağlı ani başlangıçlar, ani bitişlerle oyuncu adeta teyakuzda bekler. İkincisi ve tabii en tahmin edilebilir olan dönüştürücü müdahale, temsilin içeriğine ilişkindir. Konu/içerik genellikle oyuncular tarafından sarayın gündemine, sultanın alışkanlık ve beğenilerine göre kurgulanırken, kimi zaman da bizzat sultan tarafından çizilen kanavalar ve verilen rollerle oyun kurulur.

Üçüncüsü oyuncunun seyirciyle/seyircisiyle kurduğu ilişkinin halkın karşısında gerçekleşen temsillere göre nasıl farklı şekillendiğidir. Bu ilişkide daima bir kontrolün söz konusu olduğu muhakkaktır. Konuların, benzetme, cinasların vs. kontrole tabi olması, oto kontrol/oto sansür mekanizmaları, oyunun başarısının, saraydaki kadrosunun devamlılığının çoğunlukla sultanın yani tek bir kişinin alımlama deneyimine bağlı olması, oyuncunun seyirciyle karşılıklı etkileşiminde tek bir odağa-sese/muhatap seyirciye/sultana konsantre olması söz konusudur.

¹¹ Yönetmen-Kral bağlamıyla ilgili en çarpıcı örneğe 14. Louis'nin 1660 ile 1674 yılları arasında düzenlediği festivallerdir. Hem şehir festivallerinde hem de Versailles'daki ziyafetlerde Güneş Kral kendisini ve saray halkını sahneye taşır. Erika Fischer-Lichte'nin 14. Louis'nin teatral araçları kullanma motivasyonu ile ilgili argümanı bu bağlamda oldukça ilgi çekicidir. "(...) Güneş Kral'ın festivalleri daha önceki teatrum mundi metaforunu yeni ve karakteristik bir şekilde yorumlar: 'la cour et la ville' sahne işlevi görür; kral, kadri mutlak ve yaratıcı rejisör olarak hareket eder, rolleri hem kendisine hem de sarayın tüm üyelerine dağıtır ve topluluğu denetler; bir sonraki etkinliğe davet göndererek veya iptal ederek ödüllendirir ve cezalandırır. Böylece, kraliyet festivallerinin gösterilerinde kral, saray toplumunun mükemmel bir temsilini ve kendi kendini biçimlendirmesini/kendine öz-biçim vermesini (self fashioning) yaratmayı başardı." Bkz. Fischer-Lichte, E. (2002). *History of European Drama and Theatre*. Routledge, 2002. s. 99.

14. Louis'nin yönetmenliği ile Osmanlı Sultanının yönetmenliği arasındaki benzerlik tarihsal iktidarın kullanımı bağlamında benzeşse de teatral dinamikler, motivasyon, katılım bağlamında düşünüldüğünde ayrılmaktadır. İktidarın, benzerlik ve farklılıklarıyla, *mis en scène* yapma/kurgulama arzusu başka bir çalışmanın konusu olacak kadar kapsamlı bir araştırmayı hak ediyor.

Dördüncü ve son olarak seyir eyleminin biraz daha komplike bir hal aldığı gözlemleyebiliriz. Sultan kendine ayrılan ve kimi zaman paravanla/kafesle örtülü locasından sadece temsili/oyuncuları değil temsilde hazır bulunan diğer seyircileri de seyrederek. Bu noktada bir gözetleme durumundan bahsedilebilir. Tanrısal (*omnipresent*), her yerde ve her zaman mevcut olan, her şeyi gören bilen konumuyla, rolleri dağıtan sultan yukarıda verdiğimiz Sadrazam Ahmet Esat Paşa örneğinde olduğu gibi saray ricali üzerindeki iktidarını oyun alanına taşır. Hazırda bulunanların seyrettikleri oyun karşısındaki tavırlarını da gözleme imkânı yaratır kendine.

Başta dönersek, Yıldız dergisinde yayımlanan imzasız yazıya, "halbuki sanat serbest kaldıkça inkişaf eder" cümlesine. Saraya her ne nedenle alınırlarsa alınsınlar özellikle rüştünü halkın karşısında ispatlamış, kendisini ve sanatını bu kamusal etkileşim içerisinde geliştirmiş oyuncular için, denetlenmenin seyredilmeye eşlik ettiği bir icra söz konusudur. Muhakkak ki arzu ettiğinde pantomim, tiyatro emreden sultanın beğenisini kazanıyorlardı, ekonomik açıdan düzenli gelirleri vardı. Sanatçıların saraydaki günlerinde halkın karşısına çıkma hayalleri/arzuları/talepleri düşünüldüğünde meselenin seyirci ve oyuncu karşılaşmasının, oyuncu aleyhine tahakkümcü yapısında kilitlendiği açıktır.

Hakem Değerlendirmesi: Dış bağımsız.

Çıkar Çatışması: Yazar çıkar çatışması bildirmemiştir.

Finansal Destek: Yazar bu çalışma için finansal destek almadığını beyan etmiştir.

Peer Review: Externally peer-reviewed.

Conflict of Interest: The author has no conflict of interest to declare.

Grant Support: The author declared that this study has received no financial support.

Yazarın ORCID ID'si / ORCID ID of the author

Nilgün FİRİDİNOĞLU 0000-0003-3995-0903

KAYNAKLAR / REFERENCES

- "Mazide Temasa Hayatı: Milli Mudhikamız ve Komik Abdi Efendi", (1340). Yıldız, 3, s. 6-7.
- And, M. (2019). *16. Yüzyılda İstanbul: Kent-Saray-Gündelik Yaşam*. İstanbul:Yapı Kredi Yayınları.
- And, M. (1985). *Geleneksel Türk Tiyatrosu: Köylü ve Halk Tiyatrosu Geleneği*. İstanbul: İnkılap Kitabevi.
- And, M. (1972). *Tanzimat ve İstibdat Dönemi Türk Tiyatrosu*, Ankara: İş Bankası Kültür Yayınları.
- Aracı, E. (2016 Nisan- Mayıs). "Dolmabahçe'nin yitik sahnesi: Saray Tiyatrosu Versailles Operası'nın İstanbul'daki eşiği", *Atlas Tarih*,40, s. 62.
- Coşkun, N. S. (2019). *Komik-İ Şehir Naşit Efendi: Nusret Safa Coşkun'un Kaleminden Halk Sanatkarı Komik-i Şehir Naşit Efendi'nin Hayatı*. İstanbul: Büyüyenay Yayınları.
- Delilbaşı, A. S. (1944a, 15 Mart). "Abdürrezak-Abdi Ef.", *Türk Tiyatrosu*, 169, s. 10-12.
- Delilbaşı, A. S. (1944b, 1 Mart). "Abdürrezak-Abdi Ef.", *Türk Tiyatrosu*, 168, s. 11-15.
- Güllü, F. (2008). *Vartovyan Kumpayası ve Yeni Osmanlılar*, İstanbul: BGST Yayınları.
- Firidinoglu, N. (2012). Siyasi Propaganda Aracı Olarak II. Meşrutiyet'te Tiyatro Edebiyatı. Ö. Belkıs (Ed.), *Prof. Dr. Özdemir Nutku'ya Armağan Kitabı* içinde, (s. 327-353) İzmir: Dokuz Eylül Üniversitesi Yayınları.
- Fischer-Lichte, E. (2002). *History of European Drama and Theatre*. Routledge, 2002.
- İrtem, S. N. (1999). *Osmanlı Sarayı ve Harem'in İçyüzü: Muzika-i Hümayun ve saray Tiyatrosu*, yay. Haz. Osman Selim Kocahanoğlu, İstanbul: Temel Yayınları.
- Kaynar, G. (2001). Audience and response-programming research and the methodology of the implied spectator. *New Approaches to Theatre Studies and Performance Analysis, Tübingen: Max Niemeyer*, 159-73.
- Kemal, N. (2005). *Osmanlı Modernleşmesinin Meseleleri, Bütün Makaleleri 1*, Yayına Hazırlayanlar: Nergiz Yılmaz Aydoğdu&İsmail Kara, İstanbul: Dergâh Yayınları.
- Kose, R. ; Albayrak, M. (2015). *Arsiv Belgelerine Gore Osmanlı'da Gosteri Sanatları, Geleneksel Seyir Sanatları (Kukla, Karagoz, Meddah, Ortaoyunu) Tiyatro, Sinema*. İstanbul: Osmanlı Arsivi Daire Başkanlığı Yayınları.
- Nazmi, M. (1933, 15 Birinciteşrin). Abdülhamid'in yaveri Keçecizade İzzet Fuat Paşa'nın Hatıraları.Vakit, s. 8.
- Özcan, N. (2020). "Muzika-yi Hümayun", TDV İslâm Ansiklopedisi, erişim adresi: <https://islamansiklopedisi.org.tr/muzika-yi-humayun> (14.08.2023)
- Özmutlu, G. (2012). IV. Mehmed Dönemi Osmanlı Saray Haremindedir Sanatçı 1 Cariyeler (1677- 1687). (Yayımlanmamış Doktora Tezi) Süleyman

Demirel Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Tarih Anabilim Dalı, Isparta.

Pekman, Y. (2011). *Geleceğe Perde Açan Gelenek Geçmişten Günümüze İstanbul Tiyatroları II,(Beyoğlu, Şişli, Beşiktaş ve Çevresi)*. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.

Rozik, E. (2007). *Generating theatre meaning: A theory and methodology of performance analysis*. Liverpool University Press.

Sevengil, R. A. (2015). *Türk Tiyatrosu Tarihi*. İstanbul: Alfa Yayınları.

Atıf Biçimi / How cite this article

Firidinoglu, N. (2023). Osmanlı Sarayı'nda "Huzur Temsilleri". *Konservatoryum – Conservatorium*, 10(2), 39-50.
<https://doi.org/10.26650/CONS2023-1352697>