

## ÇADIRLARDAN SARAYLARA TÜRK TİYATROSUNUN SAHNELERİ

**NAZLI MİRAÇ ÜMİT**

Arş. Gör., İstanbul Kültür Üniversitesi  
Sanat ve Tasarım Fakültesi  
Sanat Yönetimi Bölümü  
nazlimumit@gmail.com

### ÖZET

*İçerik ve biçimlerinde barındırdıkları sözel gelenek unsurları, ritüele bağlı kökenler, güldürü türleri ve dramatik temsiller ile Türk tiyatrosu tarihinin vazgeçilemez parçalarını oluşturan Karagöz, Meddah ve Ortaoyunu; meydanları, çadırları, perdeleri ve tabureleri ile kendi sahne yapılanmalarını geliştirmiş gösteri sanatlarıdır. Bu çalışma, on altıncı yüzyıl ile on sekizinci yüzyıl sonlarına kadar, bu sanatlarla özdeşleşmiş mekanları, alanları, sahneleri incelemeyi amaçlamaktadır. Bu inceleme kapsamında her tür için; Osmanlı şenlikleri, saraylar ve kahvehaneler ele alınacaktır.*

**Anahtar Kelimeler:** Karagöz, meddah, ortaoyunu, Osmanlı şenlikleri, saray, kahvehaneler.

## VENUES OF TURKISH THEATRE; FROM TENTS TO PALACES

### ABSTRACT

*Karagöz, Meddah and Ortaoyunu constitute indispensable parts of Turkish theatre history with the elements of oral tradition and comedy, ritualistic roots and dramatic representations in their forms and contents. They are different types of performing arts that have developed their own venues through open spaces, tents, curtains and stools. This paper aims to analyze those venues that they were identified with from the sixteenth century to the last decades of nineteenth century and within this analysis, it aims to look at Ottoman festivities, courts and coffeehouses.*

**Keywords:** Karagöz, meddah, ortaoyunu, Ottoman festivities, court, coffeehouse

## Giriş

Tiyatro, resim, heykel, fotoğraf, sinema, dans, opera, bale ve müzik gibi sanat biçimleri; *gösteri sanatları*, *sahne sanatları*, *fonetik sanatlar*, *plastik sanatlar* ve *görsel sanatlar* gibi farklı başlıklar altında toplanıp incelenebilir. Bu sanat dallarından *drama*<sup>1</sup> unsurları barındıran tiyatro, dans, opera ve bale gibi uygulamalar da daha çok *gösteri* ya da *sahne sanatları* olarak nitelendirilir. Bu ikisi arasında bir fark aranır ise de; bir bina içerisinde, oturma düzenine sahip bir mekânda (ücreti genellikle önceden tahsil edinen) ve seyircinin çoğu zaman aktif rolü olmadan gerçekleşen etkinliklere *sahne sanatları*, eğer bunlar daha alternatif mekânlarda (sokak, meydan, müze... vb.), daha çeşitli bir seyirci kitlesine sahip, değişik amaçlarla (tanıtım, aktivist eylemler, eğlence... vb.) yapılıyorlarsa birer *gösteri sanatı* ürünü oldukları söylenebilir. Elbette bunlar genel ve tartışmaya açık tanımlardır. Her uygulama ve araştırma yönteminde farklı bir anlam bütünlüğü ve parçalar içerebilirler. Bu çalışmanın başlığındaki *Türk Tiyatrosu* ifadesi kapsamında, birer gösteri sanatı veya seyirlik oyun olarak tanımlanabilecek ve eski usul gösterim biçimlerinde özel bir sahne türüne çoğu zaman ihtiyaç duymayan Karagöz, Meddah ve Ortaoyunu türlerinin *sahneleri* incelenecektir.

Sahne kelimesi dilimize Arapça'dan geçmiştir. Anlamı ise *sahanlık*, *düzlük*, *alan*'dır. Dilimizdeki kullanımı, Fransızca *tiyatrosu sahnesi* anlamındaki *scène* kelimesini karşılamak için ilk kez Şemseddin Sami Bey tarafından önerilmiştir (Nişanyan 2007: 412). Fransızca'daki hali *scène* gibi birçok Batı diline de Yunanca'dan, *skene* (σκηνή) kelimesinin karşılığı olarak geçmiştir ki o da *çadır*, *çardak*, *gölgelik* anlamlarına gelir<sup>2</sup>. Başka bir bakış açısına göre de Eski Kıpçakça'da "oturulacak sedir biçiminde taş veya set, toprak üstündeki yükseklik" (Gülensoy 2011: 748) anlamları olan *sekü-seki* kelimesi ile bağlantılıdır. Yine bu çalışmanın başlığındaki sahne ifadesi, sözü geçen gösterim biçimlerinin gerçekleştiği mekânlar ve bu mekânlara bağlı olarak gerçekleşme biçimlerini kapsar.

Karagöz, meddah ve ortaoyunu, Türk tiyatro tarihi içerisinde *halk tiyatrosu*, *popüler tiyatro*, *geleneksel Türk tiyatrosu*, *seyirlik sanatlar* veya *temaşa sanatları* gibi farklı başlıklar altında toplanır ve tanımlanır<sup>3</sup>. Türk kimliği, folkloru, halk edebiyatı

<sup>1</sup> Drama: "Bir hikâyenin fiziki somut halini gerektiren sanat biçimi. Gereksinimleri, bir yer ve kendisi yeni rolünde kabul eden birinin önünde hikâyeyi oynayan, kendisinden başka birisini canlandıran bir kişidir [...] Çok geniş bir sanat biçimidir ve bale, müzik, resim, mimari, şiir, kurgu ve filmle paylaştığı birçok ifadeye sahiptir. Fakat, merkezi temeli, aktörle veya aktörle seyirci arasında oluşan ilişkidir" (Arıkan 2006: 111).

<sup>2</sup> İlk dönemlerinde bir bez paravana şeklinde görev gören, fakat zamanla yükselmiş ve arka sahne yapısını oluşturmuş olan *skene* aslında "tam olarak temsilin yer aldığı yer değil, oyuncuların mask ve kostüm değiştirmek amacıyla kullandığı oyun alanının gerisindeki bölge idi ya da duvar idi" (Sözen ve Tanyeli 1986: 206). Antik Yunan tiyatrosunun en eski bölümü ve 'özü'; *raks etmek* anlamına gelen, önce tam sonraları yarım daire şeklinde sıkıştırılmış topraklı alan *orkestra*'ydı (Saltuk 1993: 130).

<sup>3</sup> Örneğin Dilaver Düzgün'e göre bunların bir diğer tanımı Halk Tiyatrosudur: "şehirlerde aydın ve entelektüel kesimin dışında kalan halk tabakasının geliştirdiği ve sürdürdüğü bir gelenektir" (Düzgün 2000: 63).

ve kültürü söz konusu olduğunda da yeri ve önemi olan bu dramatik biçimler, ortaya çıkışlarına sebebiyet verdiği düşünülen ilkel güldürü, dans, ritüel, taklit, köy seyirlik oyunları unsurlarını barındıran uzun bir tarihin ve geniş bir coğrafyaya yayılmış geleneklerin ürünüdür. Popescu, Türk tiyatrosunun Romen tiyatrosuna olan etkilerini incelediği makalesinde şöyle der:

*“Eski Türk Tiyatrosu, değişik tarzda mahsulleri içine alan kompleks bir temadır. Onda temsil çeşidi, kukla komedisi, gölge oyunu veya halk komedisi, vücut maharetini gösteren oyunlar yahut karnaval gösterileri gibi hangi neviden olursa olsun Orta-Asya sınırlarından Balkan yarım adasına kadar geniş bir etno-jeografik bölgeden gelen unsurlara rastlanır”* (Popescu-Judet 1967: 337)

Metin And da Türk tiyatrosunu dört ayrı gösterim geleneği altınca inceler. Bunlar; *köylü gösterim geleneği, halk gösterim geleneği, saray gösterim geleneği ve Batı gösterim geleneği*. Meddah, Karagöz ve Ortaoyunu hem halk gösterim geleneği hem de saray gösterim gelenekleri içinde görülebilir<sup>4</sup>. Taklit ve güldürü unsurları ile öne çıkan bu gösterim biçimleri, Osmanlı'ya başkentlik yapmış şehirlerde, özellikle İstanbul'da gelişmiştir. Seyirci ile buluşmak için bir tiyatro binasına ya da günümüz anlamında sahneye ihtiyaç duymayan, meydanlarda, festivallerde, düğünlerde, özel malikânelerde, kahvehanelerde, bahçelerde ve eski İstanbul eğlence merkezlerinde (Tahtakale, Kağıthane ve Direklerarası gibi) karşımıza çıkan türlerdir.

Daha çok orta sınıf seyirciye hitap etmesine rağmen üst sınıfların ve saray mensuplarının da ilgisi çekebilen, bir metne ve yönetmene ihtiyaç duymayan, belirli kalıpları ve bölümleri olan ancak doğaçlamaya dayalı, oyuncularının profesyonel olarak uğraş verdikleri, Batılı geleneğin etkisi ile yavaş yavaş Türk tiyatro sahnesinden çekilen ya da değişen türlerdir (And 1999: 9). Bu üç seyirlik biçim ritüelden eğlence türüne ve geleneksel olandan popülere dönüşme evreleri yaşamışlardır. Bu çalışma zaman sınırlamasının bu üç türün yazılı kaynaklarda görülmeye başladığı on altıncı yüzyıldan, sözü geçen *gerileme dönemine* yani on dokuzuncu yüzyılın ikinci yarısında hızla popülerlik kazanan Avrupa kaynaklı repertuar tiyatrosunun ortaya çıkışına (Faroqhi 1998: 2) kadar ki dönemine kadar olmasını hedeflemiştir. İncelenecek mekanlar ve sahneler ise Osmanlı şenlikleri, saraylar ve çevreleri ve kahvehaneler ile sınırlıdır. Karagöz, Meddah ve Ortaoyunu, Anadolu etkisine gerektiğinde değinilerek, Osmanlı Dönemi'nde, özellikle İstanbul'da ortaya çıkış ve var oluş biçimlerine; yabancı seyyahların hatıraları, surnameler, minyatürler, diğer görseller, Türk tiyatrosu tarihi üzerine yazılmış eserlere danışılarak ele alınacaktır.

### **Şenlikler**

Osmanlı İmparatorluğu döneminde saray tarafından fakat sarayın dışında düzenlenen- özel davetler hariç- belirli bir zümreye değil de halkın katılımına açık

<sup>4</sup> Özdemir Nutku da *“Türk Gösterim Kaynaklarını Etkileyen”* unsurları Orta Asya, Anadolu, Bizans ve İslamiyet başlıkları altında incelemiştir (Nutku 1995).

olan ve çeşitli sebeplerle yapılan görkemli eğlencelerdir. Bu sebeplere örnek olarak; sultanların tahta çıkması, saraydaki doğumlar, şehzadelerin öğrenime başlaması, bir savaşın kazanılması yahut sefer öncesi, saraydaki kızların evliliği ve erkek çocuklarının sünneti verilebilir. Elbette kutlama ve eğlence bu şenlikler aracılığı ile elde edilmeye çalışılanların sadece bir kısmıdır. Hem halka güvenlik ve birlik teminatı hem de komşu ülkelere birer güç gösterisi ve propaganda niteliği taşırdı şenlikler. Özellikle ekonomik ve siyasi buhran dönemlerinde daha gösterişli şenlikler yapılmış olması halkta ve komşu devletlerde yaratılmak istenen izlenimin bir kanıtıdır (Terzioğlu 1995: 85).

Bu şenliklerden ilki 1298'de Orhan Gazi'nin evliliği için, sonuncusu da 1899'da II. Abdülhamid'in şehzadesinin sünnet düğünü (Korkmaz, 2004: 11) için yapılmıştır. Demek oluyor ki şenlikler geride altı yüz yıllık bir gelenek bırakmışlardır. Kimi zaman haftalar süren şenlikler Osmanlı dönemi-özellikle büyük kentlerin- eğlence anlayışı ve biçimleri ile ilgili çok önemli kaynak görevi görürler. Bu kaynaklara ise sur-nameler, onların yegâne görselleri olan minyatürler ile ulaşılabilir.

Şöhreti imparatorluk sınırlarını aşmış ve seyahatnamelere konu olmuş Osmanlı şenlikleri farklı kültürel mirasların bileşimi ile çok kültürlü ve şekilli bir eğlence biçimi ortaya koymuşlardır. Özdemir Nutku 1675 Edirne Şenliği için "Orta Asya'daki törenlerden Roma mimus'una, İslam dünyasının ilk dönemlerindeki mugaffallardan Orta Çağ Avrupası'nda görülen curcuna oyuncularına, Anadolu ritüellerinden Avrupa'daki Rönesans gösterilerine" farklı (Nutku 1987: 1) unsurların bileşimi tanımını yapmıştır.

Şenliklerdeki eğlenceler belirli bir merkez ya da merkezlerde olmak şartı ile sabah akşam şehrin farklı yerlerine dağılmış olarak gerçekleşmişlerdir. Bu teatral etkinliklerin ve seyirlik oyunların gerçekleştiği yerler yani sahnelerini incelemek için önce bunların neler olduğuna ve şenliklerin *meydan-ı surlarına* (Fig. 1) bakmak gerekir ki bunlar; saray ve çevresi, meydanlar, köşkler, bahçeler, su kenarları ve sokaklardır. Örneğin At Meydanı en büyük ve önemli gösterilerin yapıldığı ve her gösteri için teatral bir görev gören (Fig. 2-3) yerlerden biriydi. Roma döneminden beri şenlikler olmadığı zamanlarda bile "*Konstantiniye'nin seyrenghâhı*" (And 1982: 35) olan meydana çadırlar<sup>5</sup>, localar, çardaklar, gölgelikler amfi tiyatrolar kurulurdu. Meydan başka amaçlarla da kullanıldığından kurulup kaldırılabilir yapılar seçiliyordu (Stout 1966: 54).

Metin And, "*tiyatro en eski çağlarından, hatta yer yer günümüze kadar bile bir kutlama fikri içinde beslenip gelişmiştir*" ifadesini kullanmaktadır (And 1959: 2). O halde şenlikleri tiyatro unsurlarından bağımsız düşünmemek gerekir. Gösterimler üzerine kurulu şenliklerde resim sanatları, dans, sözlü ve sözsüz dramatik oyunlar, sirk sanatları ve esnaf loncaları geçitleri yer alırdı. Bunları daha çok ışık gösterileri,

<sup>5</sup> Çadırları Metin And şu şekilde ayırır: "*İki kemerli yapısı olan 'çerge', askeri çadır biçiminde 'oba' ve daha çok törensel çadır olan 'otağ' (Kırk Gün... 18)*". Gösterişli sünnet düğünleri yabancılar arasında *Fetedes tentes* yani çadırlar eğlencesi diye şöhret bulmuştur (İrtem 1999: 276).

canbazlar, hokkabazlar, curcunabazlar, tulumbacılar, nahıllar, şekerden heykeller, maketler ve musiki ile süslenen geçitler, hanendeler, sazandeler, raks, çengiler, köçekler, tulumbacılar oluştururdu. Bu yapılarıyla şenlikler, bugünkü sahne sanatlarının- dekoru, sahne düzeni, kostümü, yönetmeni ile- temelini oluşturmakla kalmaz (Faroqhi 1998: 189) genel Türk gösterim kültürünün kökenlerine de ışık tutar. Bu nedenlerle Osmanlı şenlikleri çağdaş ve yarının tiyatrosunu anlamak bakımından da bir önem taşır (And 1982: 249).

Her ne kadar şimdiki adı ile ilk defa on dokuzuncu yüzyılda anılmaya başlasa da ilk örnekleri ile var oluşu çok daha öncesine dayanan Ortaoyunu da bu şenliklerde yerini bulmuştur. Ortaoyununun, on altıncı yüzyıla kadar takip edilebilen geçmişi içerisinde *yeni dünya oyunu*, *kol oyunu*, *meydan oyunu* ya da *zuhuri kolu* gibi farklı tanımları olmuştur. En eski kaynaklarda daha çok *kol oyunu* (Fig. 4) tanımı ile karşılaşılmaktadır. *Kol*, farklı gösteriler yapan insanların meydana getirdikleri topluluklardır<sup>6</sup> ve bu göstericiler şöyle örneklendirilebilir: çalgıcı, şarkıcı, dansçı (çengi, köçek, rakkas, tavşan, curcuna-baz... vb.), kuvvet ve denge göstericileri, göz bağcılar (hokka-baz, sihir-baz... vb.) hayvan oynatıcılar, fişeklerle gösteri yapanlar, kuklacılar (kukla-baz), karagözcüler (hayal-baz), mukallid, mudhik, kışmer, maskara... vb. (Kudret 2007: 13). *Kol oyunu* da “*bir kola mensup sanatçılar tarafından takım halinde icra olunan çeşitli oyunlar*” demektir. Bu oyunlar zengin bir program teşkil ederler. Ahmet Kutsi Tecer’e göre bu programda; “musiki ve türkü ile oynanan toplu oyunlar [...] taklitli oyunlar, nükteli konuşmalarla işlenmiş vakalı, konulu oyunlar ki bu sonuncular çok sonra ‘ortaoyunu’ adını almıştır” (Alıntılaman Kudret, 2007: 13). Bu oyuncu kolları ya geldikleri şehirlerin ya da kolbaşlarının adı ile anılırlardı ve bunlarla ilgili detaylı bilgiyi seyahatnameler ve surnameler verir. Örneğin, *ortaoyunu* bu adı ile ilk kez 1834 düğününü anlatan ‘Es’ad Surname’sinde, daha sonra sırası ile Tahsin ve Hızır Surnamelerinde şöyle görülür:

*Leb-i etrâf-nişîn-i meydân*

*Oldı orta oyunundan handân*

*Bak Zuhûri kolinun curcunası*

*Hayli güldürdi çıkınca nâsı*

*Orta oyun çeşme oyunla diğer bâziçeler*

*Eylediler cümle etfâli ser-â-ser dil-resâ*

(Arslan 2009: 293)

Meydan-ı sühan yani söz meydanı olarak da bilinen ortaoyunu, ona öncülük ve eşlik eden gösteriler yaz aylarında halkın tercih ettiği mesire yerleri, kış aylarında hanlar, Osmanlı şenliklerinde, şenlik alanında belirlenmiş uygun yerlerde seyirci karşısına çıkardı (Fig.5). Oyun alanının tamamına *merg-i temaşa çayırı* denilirdi. Oyun yeri ise ortalama otuz arşın genişliğinde, yirmi arşın derinliğinde, çoğu zaman

<sup>6</sup> Sevengil bunları çeşitli beceri sahibi kişilerin, ustaların bir araya gelen, “ocak”lar halinde yaşayan *lu’biyyat* yani eğlence toplulukları olarak tanımlar (Sevengil 1990: 63).

yuvarlak kimi zaman da dört köşeli, etrafındaki kazıklara dolaştırılan ip ile seyirciden ayrılmış *palangadır* (Fig.6).

Böyle bir sahnede; oyuncuların girip çıktığı bir kapı, kostüm değiştirmek için kullandıkları çadır ya da perdeyle kapatılmış yer olan sandık odası vardır. Zurna ve çifte-naranın çalındığı yer *çalgıcıların yeri*'dir. Bunlara ek olarak, ana tiplerden olan Kavuklu'nun iş yeri olarak kullandığı, yetmiş cm yüksekliğinde *dükkân* denilen bir paravana, oyunun oynandığı yer olan meydan ve oyuncuların rahat görülebilmesi için her tarafı açık, bir metreden yüksekçe başka bir paravana olan, oyunda ev ve hamam gibi yerleri temsilen kullanılan *yeni dünya* (Fig.7) vardır (Kudret 2007: 55).

Seyirci meydanının etrafındadır. Kadınların oturduğu ayrı yere ise kafes denir.Şenliklerde ilk buna benzer sahne düzenini Baron De Tott anlatır. 1758'de III. Mustafa'nın kızı Hibetullah Sultan'ın doğumu vesilesi ile yapılan şenliklerde bir konak da düzenlenen gösteri için sahne ve çadır düzenini şöyle aktarmaktadır:

*“Kırk ayak aralıkla dikilmiş iki büyük direğe bir ip gerilmiş, bunu aydınlatacak nesnelere göre uygun aralıklarla, iplerle kandiller asılmıştı. Padişah tuğrası, gemisinin resmi ve bu vesileye uygun Kur'an'dan alınmış sözler bu şenliğin sürdüğü üç gün süresince bu meydanı süsledi. [...] Gösteri kazıklar üzerine oturtulmuş oymalı maden kaplar içinde katranlanmış paçavralar ve çam çıralarının yanarken çıkardığı kızıl alevlerin aydınlığında daha da meraklı oldu. Bir daire biçiminde sıralanmış bu kederli ışıklar ortada oynanan dansçıları aydınlatıyordu. Murat Molla ve çağrılıları için kurulan çadırlarda bir bölümünü halktan kadınların tamamladığı seyirci kalabalığı, meydanı çepeçevre kuşatıyordu. Bu aydınlık en önemli kesimi komedyaya olan gösteriyi ortaya çıkarmak içindi. Orta yerde dörtgen biçiminde ve üç ayak yüksekliğinde, bezle kaplı kafesimsi bir yapı evi gösteriyordu”* (And 1982: 197)

Klasik biçimini tam olarak on dokuzuncu yüzyılda alan ortaoyunu şenliklerde daha çok meydanlarda ve çadırlarla sahnelenirdi. Her ne kadar müzik ve dans ile iç içe olsa da söz komiğine dayanan bir gösterim olması, oyuncu kollarının diğer gösterilerinden farklı olarak belirli bir yerde yapılmasını zorunlu kılardı ancak iki paravanla oyun nerede ne zaman geçiyorsa geçsin başka dekora ihtiyaç duymadan mizansenler canlandırılabilirdi. Bunun en büyük nedeni de özel dekora, kusursuz ışıklandırmaya ve teferruatlı aksesuarlara ihtiyaç duyulmamasıdır. Seyircinin hayal gücü sahne plastiğinden beklenenleri tamamlar. Şenliklerin düzenlendiği yerleri ve içeriğini düşünürsek, Ortaoyunu ya da onun öncüsü olan gösterimlerin buralarda yer alma ihtimalinin çok yüksek olduğu başka bazı kaynaklarca da desteklenmektedir. Çeşitli maskeli oyuncuların da gösteriler yaptığı bu şenliklerden 1663 yılında, IV. Mehmet'in oğlunun sünnetinde gördüğü ve *Commedie a la Turque* olarak adlandırdığı gösteri için Thevenot şöyle der;

*“Bu temsili Yahudi oyuncular veriyordu. Avluyu tiyatro gibi kullanıyorlar, iki çam ağacından meşale ortayı aydınlatıyor ve bunlar geniş olan avluya ışık vermeye yetiyordu. Divanın olduğu yerden yirmi adım uzaklıkta yere dört beş Yahudi oturmuş, ellerindeki çalgıları çalıp, beraberce şarkı söylüyorlardı. Bu bale temsili, çalgıların eşliğinde türlü esnek eğilip, bükülmeler gösteren bir Türk dansçının girmesiyle başladı... bunun arkasında iki genç Yahudi oğlan girdi; onlar birincininkine benzer tavırla oynadılar, uzun bir süre döndüler. Bundan sonra birçok çeşitli ve değişik sahneler oynandı; bunlar arasında bir Yahudi, Frenk biçimi giyinmişti.”*

(And 1982: 196)

O zamanın komedi anlayışı seyyahın pek hoşuna gitmemiş gibi gözükse de verdiği bilgiler Ortaoyununun içeriğinin kalıplaşmış hali ile hemen hemen aynı fakat sahne açısından daha farklı olduğu anlaşılmaktadır<sup>7</sup>. Aradan geçen dört yüz yıllık süre elbette bu seyirliğin değişikliğe uğraması için yeterlidir. Ortaoyunu gibi kukla geleneği de, kötü olandan korunma, hastalık sağaltma, tapınma, mevsimlik törenler ve ritüellerde değişip çeşitlenerek danslı ve dramatik gösterime, oradan da bir eğlence kültürü parçası haline gelme serüveninde, şenliklerde yerini almıştır. Boyut, (küçük, dev) biçim, (bebek, hayvan, insan) kullanış (çadır kuklası, araba kuklası, ipli kukla, el kuklası, vücuda giyilen kuklalar) olarak farklılık gösteren kuklalara on altıncı yüzyıl şenliklerinde daha çok araba kuklası ve dev kuklalar şeklinde çadırlarda, tekerlekli arabalarda ve geçitlerde rastlanmaktadır. 1528 şenliğinde gördüğü bir kukla gösterisini Alman gezgin Nicholas von Haunolth şöyle anlatmaktadır:

*“Bunlar çoğu kez küçük bir kulübe içinde sanki canlılarmış gibi oynatılıyor [...] Bir kez düğünü canlandırıyorlar, ellerinde çalpalarla dans ediyorlar, biri de sanki bu kuklalar gerçek insanmışçasına onları eğlendirmek için önlerinde oyunlar gösteriyorlar [...] Öyle ki biri dışarıdan kuklalarla konuşmaya girişiyor”* (And 1982: 96) (Fig.8).

Yine aynı kaynaktan, daha değişik bir kukla gösterisi ile ilgili şunlar aktarılmıştır:

*“Biri altı tekerlek üzerinde tahtadan bir küçük baraka veya sahneyi ortadan ortaya getirdi. Bunun önünde keten bezinden bir perde, içinde ise birkaç ışık vardı, birisi görüntüleri ışıklarla perdeye yansıtarak bunları oynatıyordu. Örneğin bir kedi bir fareyi, bir leylek bir yılanı yiyordu. Bunlardan başka, iki kişi parmaklarıyla dilsizler gibi işaretleşip konuşuyorlar, buna yakın şeyler yapıyorlardı. Biri kovalıyor ve koşuyordu vb. Bunların tümünü seyretmek, bu görüntüleri oraya buraya çeken ipler gözükme, çok hoş gidecekti”* (And 1982: 195) (Fig 9)

<sup>7</sup> Orta Oyununda oyun musiki ile açılır, dramatik temsilden önce köçekler veya curcunabazlar eşliğinde iki başkarakter Kavuklu ve Pişekâr olmak üzere tüm oyuncuların katıldığı bir dans gösterisi, sonrasında asıl oyun başlar (Kudret 2007: 25).

Haunolth'un betimlemeleri Karagöz'ü çağrıştırmaktadır<sup>8</sup>. Diğer anlatılarda da geçen, çadır ve kulübe gibi tanımlar gösteriyor ki şenliklerde kapalı mekânlarda da yapılan özel kukla gösterileri vardı ve bunlar ayrıca dolaşan sahnelerde oynuyorlardı.

Buna bir örnek de 1625 şenliğinden bir tanıktır;

*"Günün geri kalanı ip canbazları ve Yahudi oyuncuların oynattıkları kuklaları seyrederek geçiriyorlardı. Bunlar Padişahın çadırından başlayarak bütün çadırları dolaşıyorlardı"* (And 1982: 196).

Kukla oynatıcıları gösterilerini şenlik şartlarına uydurarak daha mümkün hale getirmişlerdir ve böylece sözel yanından çok görsel yanı ağır basan kukla gösterileri ortaya çıkmıştır (Stout 1966: 174). Bunlara bir örnek de dev kukla gösterileridir. Bir İtalyan gezgin olan Pietro della Valle *"heykel"* olarak nitelendirdiği bir kuklayı şöyle anlatır:

*"Sokaklarda zaman zaman kasnakların üst üste konmasından ve bunun üzerine bir eteklik gibi bez sarılmasıyla yapılmış bir büyük heykel gezdiriliyor [...] Bu heykelin iki yüzü vardı, bir yüzü kötü kişi yüzü, öteki ise boynuzlu bir koç başına benziyordu"* (Nutku 1995: 76) (Fig 10-11).

On sekizinci yüzyılda gölge oyununa gönderme yapan surnameler karşımıza çıkmaktadır. Bunlara bir örnek Hafız Mehmet Efendi'ye aittir ve 1720 şenliğinde kukla ve karagözü bize şöyle anlatır:

*"Özellikle iki tarafta olan işâre ve mahyaların süsleri akılları zayi ederci ve sepet ayağı denen mastabadan iki tarafta ipten ipe bağlanmış ta Piyalepaşa'ya varıncaya kadar kurulan çadırlara hadd ü pâyân olmayıp her birinin içinde [...] çok sayıda raks oğlanları, kiminde gölge oyunu, kiminde hokkabaz, kiminde kuklacı, çoğunda davul ve zurna saz seslerinden o derenin içi felek taşı gibi sabahlara dek inlerdi"*

(Kahraman 2008: 98)

Gürani Hızır Efendi'nin 1836 yılında Kağıthane'de düzenlenen şenliği anlatan surnamesinde açık bir şekilde Karagöz ve Hacivat'dan söz eder.

*"Kimi oldı perde-i lu'b-ı hayâle perdegî (60)*

*Bezle ile eyledi halkı ser-â-ser dil-gûşa*

*İtdi Karagöz ü Hâcı Evhad'ı tasvîr ile (61)*

*Sünnet olan kûdegân u nâzırânı pür-şafâ"*

(Arslan 2009: 295) (Fig.12)

<sup>8</sup> Kar-î kadim yani eski usul Karagöz oynatımı tekniği açısından kendine özel bir mekân ister. Kendisine özel bir sahnesi vardır. Bir karagözcü sahneye çıkmaz önce, "perde kurar". Tüm tasvirlerin konduğu sandık, usta yardımcısı "yardak", ışık ve gerekirse müzik enstrümanları için yeteri kadar yer olmalıdır perde arkasında. Seyirci perdenin karşısında olmalıdır, etrafında değil. Tasvirlerin sadece gölgeleri değil, renkleri de arkalarından yansıtılan ışık ile görünür olduğundan, gösterim yapılan yerin aydınlık olmaması gerekir.



Karnaval niteliği taşıyan bu eğlencelerden bir diğeri de halk hikâyeciliğinin olduğu kadar Türk tiyatrosunun da temellerinden birini oluşturan *meddah*'dı. On dokuzuncu yüzyılda bu isimle de anılmadan önce, İslam öncesi göçebe Türk kültüründe Ozan, Anadolu beylerinin saraylarında âşık ya da saz şairi, Arap hükümdarları için nedim ya da kassas, İran için kissa-handılar (Köprülü 1966: 363). Diğer bir deyişle hem halk arasında hem saraylarda anlattıkları kahramanlık hikâyeleri, dini öyküler, güncel hayattan kesitlerle, tek kişilik anlatımını herkese dinletebilen bir oyuncu gibidir Meddah. Çoğu zaman okumuş, eğitim görmüş, edebiyat bilen kişilerdir.

Yabancı tanıklar Türklerin söz sanatlarındaki ustalığını övmektedir ve *"herhangi bir özel oyun yerine ve dekora gerek duymadan her yerde bu söz sanatındaki beceriyle gösterimler verebilmelerini"* hayranlıkla dile getirmişlerdir (And 1982: 194). Meddahlık da diğer gelenekler gibi değişerek daha sosyal ve eğlence odaklı seyirlikler haline gelmiştir. Perde, sahne, dekor ve kostüm gibi unsurlar içermemesine rağmen; taklit, söz söyleme, anlatma ve doğaçlama becerileri üzerine kurulan bir gösteri olması, İslam ve Doğu medeniyetlerinin ilk teatral gösteri olduğu düşüncesini (Gerçek 1942: 5) haklı çıkarır. Fakat meddahın da kullandığı bazı nesnelere vardır. Sol omuzunda bir mendil taşır ve elinde de değnek bulunur. Bu iki nesneyi anlattığı her hikâyede farklı bir şeyi temsil edecek şekilde kullanır. Örneğin, mendili başörtüsü yapıp bir kadını taklit eder ya da mektupmuş gibi okur, elindeki değneği hem seyirci dikkatini toplasın diye hem de hikâyede yere vurarak ses etkisi yapar.

Bu kadar az aksesuar ve dekor ile anlattığını canlandırabilmesi ise bir oyunculuk becerisidir<sup>9</sup>.

Daha önce bir tarihten ve İstanbul dışından bir örneği Özdemir Nutku paylaşır. 1457'de Fatih Sultan Mehmet'in Edirne'de düzenlediği şenlikte:

*"Meddahlar medh okuyub da'iler du'a kılmış ve "nağm-ı latif ile sohbet heriflerinde ne gusse ne gam koyub canlarına safalar vermişler. Bunlar 'san'atlarında mahirdirler ki işlerini görenler onları sahir sanurlardı, ortaya gelüb hünerlerin izhar etdiler".* (Nutku 1997: 24) (Fig. 13)

### **Saray ve Çevresi**

Şenlikleri düzenleyen ve ev sahipliği yapan saraylar, yeni çeri ocakları ve esnaf loncaları gibi oyuncu kollarının bağlı oldukları oluşumlardan biridir (Stout 1966: 107). *Sarayda tiyatro* örneklerinden ilki ise bu oluşumlardan öncesine, Selçuklu dönemine kadar takip edilebilir. İlk kez Alman Türkolog Georg Jacob tarafından ortaya çıkarılan bir belge bize Selçuklu sarayındaki oyuncularla ilgili bilgi verir. Bu belge Bizans İmparatoru Alexios Komnenos'un kızı tarafından yazılan kronikler

<sup>9</sup> Nutku, meddalık ve oyunculuk arasındaki ilişkiyi şöyle çizer: *"içinde çok kişili olayların, çeşitli ilişkilerin dramatik bir yolda canlandırılması, yani taklidi barındırması, senaryoların orada bulunan seyirci-dinleyiciye göre ve birden içe doğuşla geliştirmesi, meddahı hikâyecilerden ayırıp oyuncu konumuna getirmektedir."* (Nutku 1997: 112).

(1148) ve bunların *Alexiad* başlığı ile basılmış kitabıdır. Ana Commena, Alexias kroniklerinde, ayağındaki gut hastalığı yüzünden Türklere karşı savaşa gidemeyen babasının durumunun, Selçuklu Sultanı Kılıç Arslan'ın huzurunda oyuncular tarafından bir güldürü biçiminde canlandırıldığını belirtmiştir. Bu yapılan gösterinin ortaoyunu ile bağlantısını Köprülü şöyle ifade etmektedir:

*“Oğuz Türkleri'nin kurdukları büyük küçük muhtelif devletlerde, şair İslam sanatlarında olduğu gibi, hükümdarı eğlendirmekle vazifeli nedim ve komiklerin bulunduğu kolaylıkla hükmedebiliriz. Nitekim, Anadolu'da Selçuklu saraylarında, Bizans İmparatorları'nın taklidlerini yaparak sultanları eğlendirmeye çalışan birtakım komik ve taklitçilerin bulunduğunu Bizans Kaynakları bize bildiriyor. Selçuklu Sultanı'nın sarayında Bizans İmparatoru Alexi'nin hastalık bahanesiyle korkaklığını gösteren sahneler temsil olunduğunu yazmaktadır<sup>10</sup>. Bu izahlar, daha o zaman, belki de 'Orta Oyunu'nun bulunduğu suretinde de tefsir olunabilir”*  
(Köprülü 1966: 375).

Daha sonraki yüzyıllarda da saraylar müzisyenlerin, dansçıların, oyuncu kollarının, meddahların, karagöz ve kukla oynatıcılarının hem destekleyicisi hem de eğitildikleri yer konumunu alarak<sup>11</sup> on dokuzuncu yüzyıla kadar Türk halk gösterimlerinin en iyilerinin *sahne* almasına imkân vermişlerdir (And 1999: 9). Kol oyunlarının yani ortaoyunu örneklerinin en revaçta olduğu dönemler II. Mahmut, Abdülmecit, Abdülaziz ve II. Abdülhamit saraylarında geçmiştir. Köprülü bunu şu şekilde örnekler:

*“Selim III. ve bilhassa Mahmud II. Devirlerinde Enderun'da birçok mukallidler ve mudhikler yetişmişti; bunlar, hükümdarın huzurunda birbirleriyle latife ederler, hikâyeler söylerler, taklitler yaparlar, Karagöz oynatırlar, hatta hep beraber Ortaoyunu dahi tertip ederlerdi. İçlerinden bazısı daha ziyade hayalcilikle, bazıları da meddahlıkla şöhret almakla beraber, aynı adamlar birbirlerinden hemen hemen farksız olan bu muhtelif sanatları da icra etmekte idiler[...] II Mahmud daima nedim ve mukallitlerle eğlenir, hayal seyredir, meşhur oyun kollarını çağırır, Ortaoyunu seyredir hatta saray şöhret kazanan mukallid ve hayalcileri Enderun'a alırdı”* (Köprülü 1966: 401-402)

<sup>10</sup> “İmparator daha önce hiç böyle acı çekmemişti bu hastalıktan. Çünkü önceden uzun aralıklarla sancısı tutuyordu ama artık daha sık ve tekrar ederek sonu bitmez bir rahatsızlığa dönüşmüştü. Kılıç Arslan'ın adamları bu hastalığın bir uydurmaca olduğunu, gerçek olmadığını, tereddüt ve tembelliğin gut adı altında saklandığını düşündüler...İmparator'un ayağındaki acıyı ahlak konusu yapıp hikâyelerine kattılar ve bu acı, komedilerin konusu haline geldi. Doktorları ve İmparator için çalışan insanları İmparator ortada yatmış şekilde taklit ediyorlardı.” (Comnena 2000: 276).

<sup>11</sup> Dilaver Düzgün'ün konuyu şöyle özetler: “Saray ve çevresi: Osmanlı sarayında görevli nedim ve musahiplerden başka meddah, hokkabaz ve karagözcüler de bulunurdu. Bunlar saray çevresinin ihtiyaçları doğrultusunda hizmet verirdi. XVIII. yüzyıldan sonra ise bir kurumsallaşmaya gidilerek saray tiyatroları kurulmaya başlandı. Abdülmecit'in Dolmabahçe Sarayı'nda, II. Abdülhamit'in Yıldız Sarayı'nda tiyatroları vardı” (Düzgün 2000: 67).

On dokuzuncu yüzyılda bir Alman yabancı tanığa göre, kurban bayramında sarayın önünde *“kadın gibi giyinmiş beş-altı delikanlı ile bir iki karşı cinsten oyuncu Sultanın oturduğu yerin hemen karşısında çimenlikte bir araya geldiler. Batılı anlamda bir tiyatro sahnesi ve dekor yoktu. Anlaşılmayan birkaç hareket ve yalnızca Sultanın duyabileceği alçak bir seste yapılan Türkçe konuşmalardan sonra oyuncular meydanı ayı göstericilerine bıraktılar”* (And, 1982: 197).

Aynı yüzyıldan bir başka anlatı da Julia Pardoe'ye aittir. 1836 şenliği için Büyük Kışla mesiresinde düzenlenen gösteri üzerine Pardoe şunları yazmıştır:

*“halkanın öbür ucunda hilal şeklinde oturan on üç Yahudi def çalıyorlardı; bir o kadarı da onların arkasına çömelmiş, her biri, tek özelliği gürültü çıkarmak olan bir tür kaba davula vuruyordu; çalgıcılara tempo veren resmi görevli, beyaz sakallı ve muhterem biriydi. Bu baş ağrıtan orkestra bütün gösteriye eşlik etti ve sadece çok kısa dinlenme araları verdi; gösterinin kalan kısmıyla da oldukça uyumlu kaldı doğrusu. Geçici bir tiyatro sahnesine dönüştürülen arazi parçasını düzlemek için en ufak çaba harcanmamıştı<sup>12</sup>; burası öylesine taşlı ve engebeliydi ki Osmanlı padişahı ile Saray erkânı önünde oyunculuk ve dans yeteneklerini sergilemek üzere çıkanlar biraz daha müşkülpesent olsalardı, çoktan bu işten cayarlardı. Aslında, sahne hazırlıklarının tamamı öylesine ilkel bir tarzda yürütülmüştü ki, hiçbir göz atlatmacasının tasarlanmadığını anında fark ediyordunuz; oyundaki olaylara kendinizi kaptırma gafletine düşseniz de, aktörlerin bir çabası bu ilginin daha fazla sürmesini sağlayamazdı”*

(Pardoe, 2004: 258).

*Meydan-ı Küşteri* ya da *Şeyh Küşteri Meydanı* olarak da bilinen Karagöz perdesinin, tarihi boyunca baş etmek zorunda kaldığı yasaklar ve sansürlere rağmen Saray'da da özel bir yeri olmuştur. Zaten Karagöz'ün iki farklı ortaya çıkış hikâyesi de saray ve çevresine dayanmaktadır ve bu Karagöz halkın içinden mi çıkıp saraya gitti ya da bir saray eğlencesiyken mi halk temaşa örneği oldu tartışmalarını doğurmuştur. Karagöz gösterileri en çok Yıldırım Beyazıt zamanında popüler olmaya başlamışlar. Öyle ki, hayalîler Saray'ın resmi çalışanlarından biri olmuştur. Bunlardan biri de Kör Hasan'dır. Dördüncü Murad zamanında haftada iki kez perde kuran Kör Hasan bugünkü Karagöz tiplerinden çoğunu kullanan ve geniş bir oyun repertuarına sahip bir Hayali idi. Dördüncü Mehmed zamanında da o kadar sevilmmişti ki bu seyirlik, Bekçi Mehmed isimli bir hayali senelerce sarayın resmi Karagözcüsü olarak çalışmıştır (Martinovich 1933: 34). II. Abdülhamid de Yıldız Köşkü'nde bu gösterimlere yer verdimiştir. Yabancı seyyahlar da, davet edildikleri saray eğlence gecelerinde ve evlerde Karagöz gösterilerine tanıklık etmişlerdir. Bu seyyahların görmeden yazdıkları, gördüklerini çarpıttıkları ya da başkalarının yazdıklarına kendileri tanık olmuş gibi anlattıklarına dair görüşler vardır ancak

<sup>12</sup> Ortaoyunu en başlarda düz zeminlerde oynanırdı. Yüksek platformlar daha sonraları tavernalarda, hanlarda, saraylarda ya da varlıklı ailelerin evinde kurulurdu (And, 1999: 52).

güvenilir kaynakların da Türkçe bilmemeleri bu oyunların tam olarak aktarılamamasına sebep olmuştur. Bizlere en tanıdık gelebilecek anlatılardan biri Cornelia Magni'ye aittir;

*“Türklerin evine çağrıldığında şarap içilmediği için sofraya faslı çabuk biter, ve konukları eğlendirmek için tuhaf tavırlarla olağan dışı danslar gösteren genç kızlar içeri girerler. Bundan başka, kendi dillerinde şarkı ve sözle bin türlü soytarılık gösteren kukla oyunları var. Ayrıca bir perde arasında gerisinden ışıkla at, insan, ağaç, deve ve başka hayvanların ve bunların dövüşlerini perdenin önüne düşüren bir gösterileri var. Bu gibi oyunlar iyi gösterildiklerinde gerçekten çok başarılı oluyorlar”*

(And, 1982: 196).

Karagöz'den daha eski olmak üzere, Osmanlı sarayında da Selçuklu saraylarında olduğu gibi en erken dönemlerinden itibaren ozanlar ve daha sonrasında meddahlar vardı (Nutku 1997: 22). Anlatı sanatının, hikâyeciliğin ve sözel kültürün, yazı geleneğine göre daha güçlü kök saldı ve ilerlediği İslam medeniyetlerinde meddahlık, diğer seyirlik sanatlardan daha eski bir geçmişe sahiptir.

*“Bağdat halifelerinin ve onları her hususta önder bilen sair İslam hükümdarlarının sarayları bu cins dalkavuklar, nedimler, komiklerle dolu için, onları taklit suretiyle İslam âleminin her tarafında, büyük medeniyet merkezlerinde mukallidlik eden kışsa-hanlar yetişmeğe başladı ve bunlar az zamanda çoğaldı. Bu mukallid-kıssahanlar, hikâyeleri öyle sadece anlatmakla yetinmiyorlar, anlattıkları adamların-hatta muhtelif hayvanların bile- ayrı ayrı taklidlerini yapıyorlardı; tıpkı bizim son zamanlarda yetişen meddahlar gibi”* (Köprülü 1966: 365).

Meddah'ın tek kişilik performansı önce Selçuklu saraylarında kendisine bir yer bulmuştur ve daha sonra bu gelenek halk arasında olduğu kadar saray çevrelerinde de yayılmıştır. Doğulu kaynakların verdikleri bilgilere göre Anadolu Beyliklerinin saraylarında *“nedim ve komikler, taklitçiler, ozanlar ve şairler bulundurmak”* geleneği Selçuklulardan alınmıştır (Köprülü 1966: 375). On altıncı yüzyıldaki örneklerinden biri II. Selim'in sarayında *“arp, keman, nefir çalan oğlanlar; akrobasi, jonglorlük, pehlivanlık yapan kişiler ya da padişahı güldüren, eğlendiren mukallitler ve meddahlar”*dır (Stephan Gerlach'tan alıntılan Nutku 1997: 24). Saray meddahlarının en ünlülerinden *“sarayında bulunan mukallid ve meddahlarla eğlenen”* III. Murat için hikâyeler anlatan La'lin Kaba takma adıyla tanınan Bursalı Seyyit Mustafa Baba'dır (Nutku 1997: 25).

### **Kahvehaneler**

Şenlikler, eğlenceler ve saray hayatı dışında, Karagöz perdesine, Meddah hikâyelerine ve Ortaoyunu güldürülerine mekân sağlayan bir de kahvehaneler vardı. On altıncı yüzyılda ilkleri açılan ve çok çeşitli bir kamusal alan niteliği taşıyan bu kahvehaneler sadece sundukları sosyal ortamla değil, bu seyirliklere özellikle yer

vermelerinden dolayı tiyatro-kahvehaneler diye de nitelendirilir (Yaşar 2009: 63). Cami, pazar, çarşı, hamam gibi yerler dışında sosyalleşme imkânı çok fazla olmayan şehirlerde (Aktaş 2011: 59) kahvehaneler bu gösterimlere ev sahipliği yapmıştır. Özellikle İstanbul'un çok milletli ve kültürlü semtlerinde, yazılı kültürün henüz gelişmediği zamanlarda, her sınıftan insanın bir araya gelerek, bilgi ve düşünce alışverişlerini sınıfsal ayrımlardan sıyrılmış bir şekilde yaptıkları yerlerdi ve yine İstanbul'da yeniçeri, âşık, meddah, esnaf, mahalle, semai, tiryaki imaret ve esrar kahvehaneleri gibi çeşitleri vardı (Duvarcı 2012: 101).

Çoğu yıkıldığı veya yandığı için on dokuzuncu ve yirminci yüzyıl gravürleri kahvehanelerin ilk mekânlarını gösteren tek kaynaklardır. Bu gravürlerden de yola çıkarak çok genel bir tespitle bulunulduğunda kahvehane mimarisi *mecma-i zürefa* yani güzel konuşmaların toplantı yeri görevini üstlendiği için ona uygun bir pratiklik ve işlevsellik üzerine kuruluydu<sup>13</sup> (Evren 1996: 45).

Kahvehaneler İstanbul'da en çok ve ilk Tahtakale olmak üzere Galata, Haliç ve Unkapanı gibi eski ve işlek yerleşim yerlerindeydiler. Şenliklerin yapıldığı mekânlar ile benzerlik göstermesi de "*kamusal mekan ve sosyal yaşam*" konularında ayrıca aydınlatıcı olabilir. Mahalle sakinlerinin sokak kültürüne ve şehir hayatına doğrudan, dini ve sivil mekanlardan bağımsız olarak katılabilme olanağı sunan kahvehanelerde en popüler seyirlik meddah gösterileriydi (Bayartan 2005: 101).

Özellikle on yedinci yüzyılda kahvehanelerde meddah ve kıssahan sayısı artmıştır (Köprülü 1966: 382) ve düzenli olarak meddah gösterilerinin düzenlendiği kahvehanelerin yanı sıra ramazan ve bayramlarda faaliyet gösteren özel meddah kahvehaneleri oluşmuştur ve en ünlüsü Beyoğlu'nda kendisi de bir meddah olan Kız Ahmet'indir (Evren, 1996: 101).

Daha çok tulumbacı kahvehanelerinin kapanmasıyla ortaya çıkan semai kahvehaneleri de teatral gösteriler açısından önemli yer tutar çünkü çok çeşitli şiir ve müzik gösterilerine ev sahipliği yaparak edebiyata da katkıları olan bu kahvehanelerin "en belirgin özelliği, normal kahvehane oturma düzeninde değil, işlevine uygun olarak tiyatroya bir oturma düzenine sahip olmalarıdır" (Özden 2006: 92).

Meddah hikâyesini seyirciye göre seçer, onlara göre şekillendirir ve ondan aldığı tepkiye göre bitirirdi. Örneğin, "*bir hikâyeyi okumuşların karşısında başka üslupla, halk kahvelerinde oraya uygun üslupla*" (Nutku 1997: 36) söylerdi ve

<sup>13</sup> Klasik bir kahvehanede orta meydanı olarak da bilinen kare bir avlu giriş yeri olurdu ve buranın etrafının oturma yerleri ile çevrilmiş olduğunu söyleyen Evren şöyle devam ediyor: "*Çoğunlukla bu mekanın üç ya da dört tarafı bir metreye yakın oturma yerleriyle çevrelenmişti. Kimi zaman ayakkabıların çıkarılacağı bir kunduralık bölümü de içerirdi. Esas ana mekân bu giriş mekanından 20-30 cm yükseklikte bir tabana sahipti. Bu mekân da kimi zaman çepeçevre 30 cm yüksekliğinde oturma yerleriyle çevriliydi ve ortasında tüm mekana hakim olan bir şadırvan ya da ona benzer havuz içeriyordu. Ocağın bulunduğu köşenin karşısında ise merdivenle çıkılan etrafı parmaklıkla çevrilmiş 20-25 kişinin sığabileceği kerevetli başsedir bulunuyordu....Kahvehanenin en hakim yerinde alçıdan yapılmış, yaşmaklı ocak bulunuyordu"* (Evren 1996, s. 45).

kahvehaneye gelen kişi sayısı meddahın şöhretine göre değişirdi. Kapıda alınan ücret de buna bağlıydı. Bazen çay ve lokum gibi atıştırma malı fiyatın içinde olurdu. Yani meddah bir meslek icra eden, bundan kazanan ve kazandıran, reklamı yapılan, çevresi tarafından saygı ve sevgi gören ve bu yüzden işinde dikkatli olması gereken, ünlenen bir oyuncu gibiydi. Bazı kahvehanelerde de zaten teatral bir düzen olduğuna ve amaca hizmet etmek için tanzim edildiğine değinilmişti. Meddahın buralardaki sahne alanı, bir iskemle ya da taburedir ama yaz aylarında veya kahve çok dolu olduğunda kahve dışına sandalye konur ve dışarıdakiler de görebilsin diye meddah açık bir pencerenin yanındaki bir sedire otururdu (Evren, 1996: 101). Anlattığı hikâyenin mizansenine göre gerektiğinde ayağa kalkar ufak turlar atar tekrar otururdu. Salih Birsal'ın, Parmakkapı'da Yolgeçen Hanı Kahvesi'nde geçen 'hak dostum hak' başlıklı anısı, klasik usul meddah gösterisinde sahne ve aksesuar kullanımı, meydan unsurları, seyirci ve meddah ilişkisinin zihinlerde canlanmasına yardımcı olur;

*"Bu kez de Parmakkapı'da Yolgeçen Hanı Kahvesi'ne dalalım. Biraz sonra Meddah Şükrü Efendi menkıbesine başlayacaktır. İşte kapı açıldı: Şükrü Efendi. Üstünde setre, pantolon. Püskülü fesinden iki parmak uzun. Gözleri siyah ve minik. Yüzüne bakmaya kalkmayın, kendinizi tutamaz gülersiniz. İşte şimdi kahvenin ortasındaki sete doğru ilerliyor. Kahveciye selam. Sağa, sola selam. Ortaya selam. Beylere, ağalara selam. Muhtara, kapıdaki anahtara selam. Kara göze, kara kaşa, sırdaşa, adaşaya, arkadaşa, yoldaşa, demirbaşaya selam. Küçük bir masayla iskemle, setin üstünde kendisini beklemektedir. İskemleye oturduktan sonra sağ elindeki sopayı masanın üstüne, sol elindeki zembili de iskemlenin yanına, yere bırakacaktır. Zembilin içinde çeşitli şapka ve başlıklar var. Arap taklidi için keyfe, Karamanlı taklidi için, kocaman bir fes, Ermeni için takke, Arnavut için yağlı beyaz fes, Çerkez için kalpak, Kürt taklidi için keçe külah unutulmamıştır. Zembilde Şükrü Efendinin taklidini yapacağı kişilere özgü giysiler de kıpırdamakta. Kahveci çırağı da seyirtir, Şükrü Efendinin kahvesini getirip önüne bırakır. Hüüüp! Şükrü Efendi bir yandan kahvesini yudumlıyor, bir yandan da parmağındaki yüzüğü -ki onu Padişahın armağan ettiği büyüklüğünden anlaşılmaktadır- dinleyici ve seyircilerin görmesi için hiç gereği olmayan el, kol hareketleri yapıyor. Etraf kalabalık mı kalabalık. Müşteriler nerdeyse masaların üstüne çıkacak. Tanzimat sonrasında kahvelere masalar girmeye başlayınca, kahvelerin içi daralmıştır. Eskiden olsaydı Şükrü Efendi köşede bir yerde oturur, dinleyiciler de alçak iskemleler üzerinde onu yarım daire biçiminde çevirirlerdi. Böylece kahve daha çok insan almış ve geç gelenler bugünkü gibi kendisini kahvenin önünden dinlemek zorunda kalmamış olurlardı. Ama kapıdakiler yalnız geç gelenler değildir, içeri girecek parası olmayanlar da büyük çoğunlukta. Mevsimin kış olmasına karşın kapının açık kalması o kadar önemli değil. Bir kez hu kalabalığa hava gerek. Sonra kahvenin içindeki soba gürül gürül yanmakta. Şükrü Efendi'nin*

*gözü bir ara sobadan yana kayar. Kahveci saygın müşterilerini oraya oturtmuş ellerine de birer nargile tutuşturmuştur.Şükrü Efendi cebinden kocaman basma mendilini çıkarıp omuzuna atıyor. Zembildeki başlıklardan başkasına gerek duyduğu vakit bunu başlık olarak kullanacaktır. Bu, başörtüsü için de iyi bir yardımcıdır. Şükrü Efendi öyküsünü anlatırken onu ağızını kapamak için de kullanır. Böylece rahat bir nefes almış, birkaç saniye olsun dinlenmiş olur. Bu süre içinde sözlerinin, dinleyenler üzerindeki etkisini de tartmak fırsatını elde eder, onların coşkusuna birkaç saniyelik merak da katmış olur. Yani her şey hesaplıdır. İşte Şükrü Efendi sopasını alarak masanın üstüne de üç kez vurdu. Sonra da sopayı yine masanın üstüne dikkatlice bırakacak. Ama onu, öykü arasında, süpürge, ya da tüfek olarak da kullanacaktır. Kapı çalınması, ya da daha başka sesler için de ondan yararlanması gerek. Şükrü Efendi sopadan sonra, avuçlarını da üç kez şaplatır. Kahvedekilerin tümü öykünün başlamak üzere olduğunu anlamıştır. Şükrü Efendi daha önce Tanrı'ya şükretmeyi de unutmaz. Halk da âminlerle buna katılır. «Hak dostum hak!» (Birsal, 1983: 139).*

Toplumun farklı kesimlerinde farklı kişi ve amaçlarla kurulan, çok farklı insan gruplarının ayrıcalıklarını ve zaafalarını eşitleyen bu mekânlarda ortaya çıkan; performatif, teatral ve bedensel pratiklerden (Yaşar 2009: 56) bir diğeri de Karagöz'dür. Beş yüzyılı aşkın ömründe Karagöz; siyasi ve sosyal taşlamalı ve bazen de müstehcen yetişkin oyunları, eğitim ve eğlence amaçlı çocuk oyunları, İslami unsurlar taşıyan tasavvufi oyunlar ve sultanları hoş tutan saray oyunları ile farklı mekânlarda farklı seyircilere hitap edebilmiştir.

Kahvehaneler gibi erkek egemen kamusal mekânlarda ise elbette karşımıza daha çok yetişkin oyunlarla çıkar. Sadece iyi vakit geçirilen keyif yerleri olmakla kalmayan, halkın memnuniyetsizliklerini dile getirebildiği, fikir alışverişi yaptığı ve örgütlendiği yer olan kahvehaneler de Karagöz'süz düşünülemez çünkü Karagöz oyunları siyasi ve sosyal hicivlerle kişi ayırt etmeden, farklı bakış açıları sunmakta ve bunu korkmadan, aksine şarkılarla ve türkülerle yapmaktadır. Perde ve perde arkası oynatıcının yani hayalinin sahnesidir. Erkekli kadınlı otuza yakın tipi onlara has ses ve söyleyişlerle taklit eder. Sahnesinin yapısı gereği seyirciyi görmez ama o kadar iyi hisseder ki aldığı her tepkiye oyuna yansıtarak onu yeniden biçimlendirir. İhtiyacı olan her şey sahnesinin içindedir. Sahne gerisi Karagöz'ün oyun yeridir, kulisi değil. Kahvehanede bir Karagöz gösterisini mekânı ele alarak anlatan Martinovich'e göre;

“Giriş kapsının tam karşısındaki duvarın yanında ahşap kafes ile çevrilmiş ve bir insan boyundan azıcık yüksek bir alan vardır.<sup>14</sup> Bunun önünde orkestra olur. Gösteriden önce zil ve daire çalınır bazen gösteri sırasında flüt de eşlik eder. Bunu çalanlar genelde yarıdaklardır. Giriş kapısı ve orkestra arasında seyirciler oturur. Ya taburelere ya da divanlara otururlar. Sözü geçen kafesli yerde de perde bulunur. Yine aynı kafesin içinde, perdenin çerçevesinden alçak, masaya benzeyen, perdeyi eşit bir biçimde aydınlatan ışıkların ya da fitillerin konulduğu bir şey vardır.<sup>15</sup> Bu fitiller bazen çok kötü bir koku yaysalar da oynanan oyun buna değer. Bu lambalar ve perde arasında, çerçeveye monte edilmiş dekoratif objeler vardır.”<sup>16</sup> (Martinovich 1933: 38).

Yine kahvehanelerde, özellikle Ramazan aylarında, Ortaoyunun meydanlardan ‘sahneye’ çıktığı dönemden bir tanık Halit Fahri Ozansoy “ İstanbul’un her semtinde, Karagöz oyunları gibi, herhangi bir kahvehanede oynanabilirdi. Fakat orta oyuncular, hiç şüphesiz, bir kıraathane bulamasalar bile, hiç değilse büyücek kahvehaneleri tercih ederlerdi. (Ozansoy, 2006: 215).

### Sonuç

Müzik, dans, söz ve taklit gibi Türk güldürüsünün temel öğeleri ile harmanlanmış Karagöz, Meddah ve Ortaoyunu; ilham kaynakları ister Orta Asya, ister Antik Yunan ya da Mısır olsun, Anadolu ve İstanbul’da son altı yüz yılda şekillenen, yazılı metin yerine doğaçlamaya dayanan, usta-çırak ilişkisine olduğu kadar profesyonel uğraşlara da bağlı köklü seyirliklerdir. Köylü Tiyatrosu geleneklerinden sıyrılıp kent yaşamında birer Halk Tiyatrosu örnekleri olarak yeniden doğan bu sanatların yapıldığı mekanlar ve sahnelere baktığımızda, vazgeçilmez bir “meydan” unsuru olduğu görülmektedir. Zaten Karagöz aynı zamanda *Küşteri Meydanı* ve Orta Oyunu’na da *Meydan-î Sühan*’dır. Meddah’a gelince de, kahvehane avlusuna “orta meydanı” da denir (Evren 1996: 46). Yani onları seyretmek için tiyatro binalarına değil, daha çok açık alanda, parklara, meydanlara gidilir. Onları saraylar, köşkler, yalılar, kahvehaneler gibi kapalı mekanlarda da görürüz ama yine de kendi *sahneleri* vardır ve buralarda seyircileri kim olursa olsun –hükümdar, esnaf, çocuk, kadın- onunla iletişim halindedirler çünkü aralarında dördüncü bir duvar yoktur. Sahneleri de bu sanatların içeriğine ve amacına göre biçimlenmiştir. Örneğin, bir hayalînin (Karagöz oynatıcısı) sahnesi perdesidir. Meddahınki taburesi ya da sediri ve Orta Oyunu oyuncularını için seyirciyi etraflarına alabilecekleri açık bir alandır.

<sup>14</sup> Eski kahvehanelerin genel olanı göz önüne alındığında Martinovich büyük bir ihtimalle *baş sedir* den bahsetmektedir.

<sup>15</sup> Bugün kullanılan spot ışıklar yerine, fitilli lambalar ve hatta daha eskiden meşaleler kullanılırdı.

<sup>16</sup> Buradaki dekor amaçlı süsler “*göstermelik*”lerdir. Oyundan önce perde de durur ve her zaman olmasa da oyun konusu hakkında ip ucu verirler. Ağaç, çiçek, gemi ve ev tasvirleri olarak yapılmış göstermelikler en çok bilinenleridir.

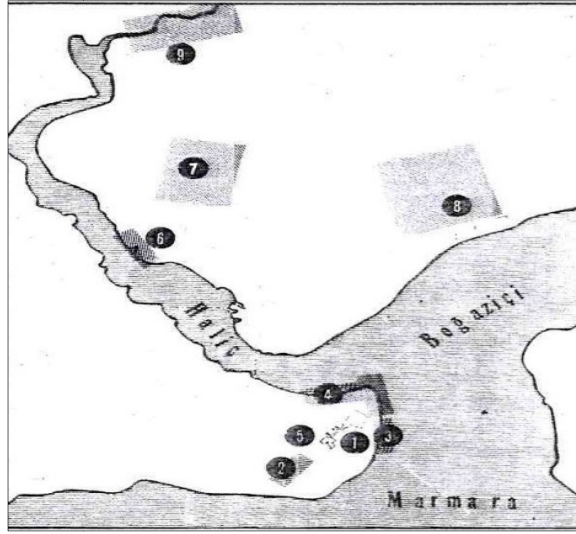


Son yüzyılda sanatı, ekonomiyi, eğitimi, kent yaşamını ve dolayısıyla kamusal mekânları etkileyen dinamiklerden Karagöz, Meddah ve Ortaoyunu da nasibini almıştır. Batı Tiyatrosu etkisi ile Ortaoyunu sahnelere taşınmış ve tuluat tiyatrosuna dönüşmüştür. Karagöz kahvehaneden çıkıp çocuklar için bir alışveriş merkezi eğlencesi olmuştur. Hikaye anlatan da artık meddahlar değil, kitaplar ya da televizyon kanallarıdır. Özel tiyatrolar, kültür merkezleri, belediye salonları gibi yeni mekanlar yeni sahneler oluşmaktadır ama eğer onları geçmişte aramak istersek, bakılacak yerler; saraylar, çadırlar, meydanlar ve kahvehanelerdir.

## KAYNAKLAR

- AKTAŞ, G. G., 2011, "Anadolu'da Toplumsal Yaşamın Mekânsal İzleri". *GSF Sanat ve Tasarım Dergisi*, 7, s. 55-68.
- AND, Metin, 1959, *Kırk Gün Kırk Gece: Eski Donanma Ve Şenliklerde Seyirlik Oyunları*, Taç Yayınları, İstanbul.
- \_\_\_\_\_, 1964, *A History of Theatre and Populer Entertainment in Turkey*, Forum, Ankara.
- \_\_\_\_\_, 1977, *Dünyada ve Bizde Gölge Oyunu*, Türkiye İş Bankası, Ankara.
- \_\_\_\_\_, 1982, *Osmanlı Şenliklerinde Türk Sanatları*, Kültür ve Turizm Bakanlığı, Ankara.
- \_\_\_\_\_, 1999, "Traditional Performances in Turkey" *The Traditional Turkish Theater* (Ed. Mevlüt Özhan). Kültür Bakanlığı, Ankara.
- \_\_\_\_\_, 2003, *Oyun ve Bugü: Türk Kültüründe Oyun Kavramı*, YKY, İstanbul.
- \_\_\_\_\_, 2004, *Osmanlı Tasvir Sanatları: 1 Minyatür* Türkiye İş Bankası, İstanbul.
- ARIKAN, Yılmaz, 2006 *A'dan Z'ye Tiyatro Kılavuzu*, Pozitif, İstanbul.
- ARSLAN, Mehmet, 2009, *Osmanlı Saray Düğünleri ve Şenlikleri: İntizami Surnamesi (Surname-ı Hümayun) (Topkapı Sarayı ve Süleymaniye Kütüphanesi Nüshaları)*, Sarayburnu Kitaplığı, İstanbul.
- BAYARTAN, Mehmet, 2005, "Osmanlı Şehrinde Bir İdari Birim: Mahalle", *İÜ Coğrafya Dergisi*, 13, s. 93-107.
- BİRSEL, Salah, 1983, *Kahvehaneler Kitabı*, İş Bankası, Ankara.
- COMNENA, Anna, 2000, *The Alexiad*, (Çev. Elizabeth A. S. Dawes), In parentheses, Cambridge.
- DUVARCI, Ayşe, 2012, "Kültürümüzde İstanbul Kahvehaneleri ve Halk Edebiyatına Katkıları", *Batman Üniversitesi Yaşam Bilimleri Dergisi*, 1, s. 75-86.
- DÜZGÜN, Dilaver, 2000, "Osmanlı Döneminde Geleneksel Türk Tiyatrosunun Genel Görünümü", *A. Ü. Türkiyat Araştırmaları Enstitüsü Dergisi*, 13, 63-69.
- EMEKSİZ, Abdülkadir, 2006, *Orta Oyunu Kitabı*, Kitabevi, İstanbul.
- EVREN, Burçak, 1996, *Eski İstanbul'da Kahvehaneler*, Milliyet, İstanbul.
- FAROQHİ, Suraiya, 1998, *Osmanlı Kültürü ve Gündelik Yaşam: Ortaçağdan Yirminci Yüzyıla*, Türkiye Ekonomik ve Toplumsal Tarih Vakfı İstanbul.
- GERÇEK, Selim Nüzhet, 1942, *Türk Temaşası: Meddah-Karagöz-Orta Oyunu*, Kanaat, İstanbul.
- GÜLENSOY, Tuncer, 2011, *Türkiye Türkçesindeki Türkçe Sözcüklerin Köken Bilgisi Sözlüğü*, Türk Dil Kurumu, Ankara.
- KAHRAMAN, Seyit Ali, 2008, *1720 Şehzadelerin sünnet düğünü: Sur-ı hümayun / Hafız Mehmed Efendi*, Kitap Yayınevi, İstanbul.
- KORKMAZ, Gülsüm Ezgi, 2004, *Sûrnâmelerde 1528 Şenliği*, Bilkent Üniversitesi Türk Edebiyatı Bölümü, (Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi), Ankara .

- KÖPRÜLÜ, Fuad, 1966, "Türkler'de Halk Hikayeciliğine Ait Bazı Maddeler", *Türk Tarih Kurumu Edebiyat Araştırmaları*, 19, s. 360-412.
- KUDRET, Cevdet, 2007, *Orta Oyunu*, 1. Cilt, YKY, İstanbul.
- MARTINOVICH, Nicholas, 1933, *The Turkish Theatre*, J.J. Little and Ives, New York.
- NİŞANYAN, Sevan, 2007, *Çağdaş Türkçenin Etimolojik Sözlüğü*, Adam İstanbul.
- NUTKU, Özdemir, 1987, *IV. Mehmet'in Edirne şenliği (1675)*, Türk Tarih Kurumu, Ankara.
- \_\_\_\_\_, 1995, *Tarihimizden Kültür Manzaraları*, Kabcacı, İstanbul.
- \_\_\_\_\_, 1997, *Meddahlık ve Meddah Hikâyeleri*, Atatürk Kültür Merkezi, Ankara.
- OZANSOY, Halit Fahri, 2006, "Ortaoyunu", *Orta Oyunu Kitabı*, (Ed. Abdülkadir Emeksiz), Kitabevi, İstanbul.
- ÖZDEN, Ömer, 2006, "Türk Ramazan Kültürü", *A. Ü. Türkiyat Araştırmaları Enstitüsü Dergisi*, 30, s. 83-109.
- PARDOE, Julia, 2004, *Şehirlerin Ecesi İstanbul: Bir Leydinin Gözüyle 19. Yüzyılda Osmanlı Yaşamı*, (Çev. Banu Büyükkal), Kitap, İstanbul.
- POPESCU-JUDET, Eugenia, 1967, "Türk Halk Temaşalarının Rumen Memleketlerine Tesiri", *Studia et Acla Orientalia*, (Çev. Zeynep Kerman), V -VI, s. 337-355.
- SALTUK, Secda, 1993, *Arkeoloji Sözlüğü*, İnkılap, İstanbul.
- SEVENGİL, Refik Ahmet, 1990, *İstanbul Nasıl Eğleniyordu: 1453'ten 1927'ye kadar*, İletişim, İstanbul.
- SÖZEN, Metin-TANYELİ, Uğur, 1986, *Sanat Kavramları Terimleri Sözlüğü*, Remzi, İstanbul.
- STOUT, Robert Elliot, 1966, *The Sur-İ Hümayun Of Murad III: A Study Of Ottoman Pageantry And Entertainment*, The Ohio State Üniversitesi Doktora Tezi.
- TANSUĞ, Sezer, 1993, *Şenlikname Düzeni*, YKY, İstanbul.
- TERZİOĞLU, Derin, 1995, "The Imperial Circumcision festival of 1582: An Interpretation". *Muqarnas* 12, s. 84-100.
- YAŞAR, Ahmet, 2009, *Osmanlı Kahvehaneleri: Mekan, Sosyalleşme ve İktidar*, Kitap, İstanbul.



**Fig. 1** Eğer sadece İstanbul'da olan şenlikler ele alınırsa, genelde tercih edilen şenlik yerleri numaraları ile: 1. Topkapı sarayı 2. At Meydanı 3. İncili Köşk 4. Yalı Köşkü 5. Alay Köşkü 6. Aynalı Kavak 7. Ok Meydanı 8. Dolmabahçe 9. Kâğıthane (And 1982: 39).



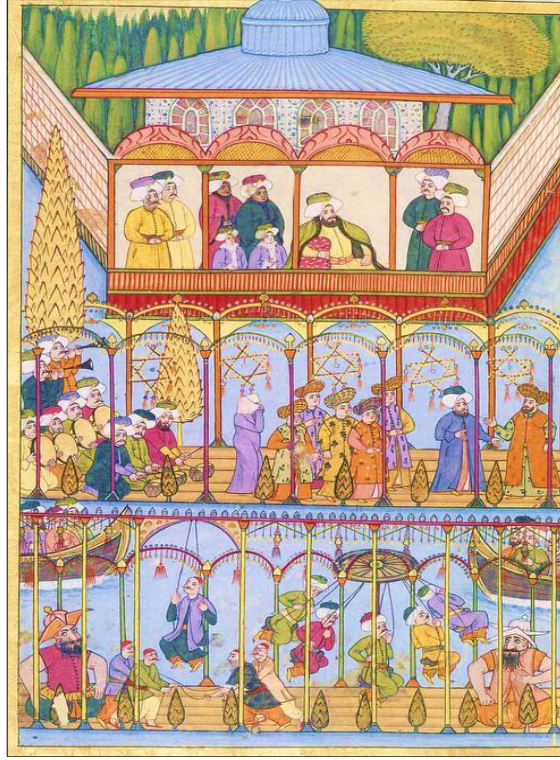
**Fig.2** 1582 şenliğinde At Meydanı ve soytarıların gösterisi (And 1982: fig. 99). Nakkaş Osman, III. Murad surnamesinde, At Meydanının kuzey batı bölümünde kurulan amfiteyatro düzeninin yarısını, hiç değişmeyen bir arka plan olarak kullanır ve bu tasvirlerine sanatsal bir bütünlük kazandırır (Stout 1966: 55). Bu ana dekor içerisine şenliğin değişik sahnelerini koyar ve bu dekoru "bir tiyatro, daha doğrusu bir kukla tiyatrosu dekoruna ya da ışıklı hayal perdesine benzetebiliriz" (Tansuğ 1993:30).



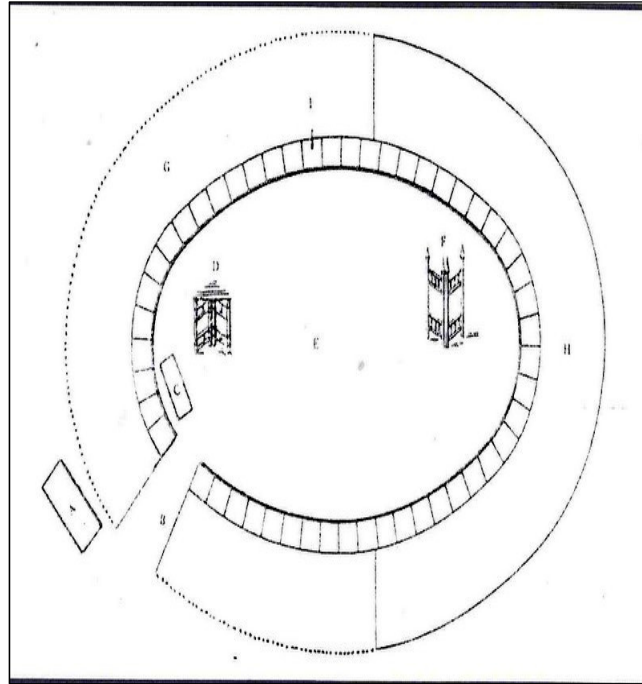
**Fig. 3** 1720 Şenliğı Ok Meydanı (And 1999: 8).



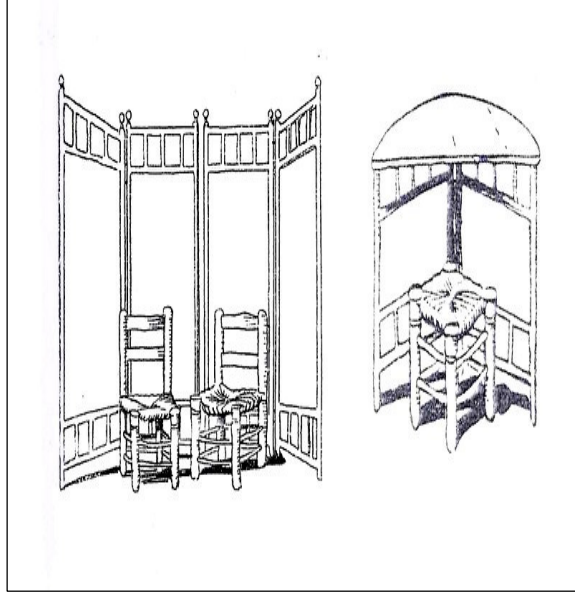
**Fig. 4** 1720 Şenliğı sal üzerinde Kol Oyunu (And 1982: fig. 117).



**Fig. 5** 1720 Şenliğinde III. Ahmet ortaoyunu seyrediyor (And 2004: 269).



**Fig. 6** Klasikleşmiş ortaoyunu meydanı (Kudret 2007:55).



**Fig. 7** 1582 Şenliğinde kukla adırdı (And 1982: fig. 101)



**Fig. 8** 1582 Şenliğinde kukla adırdı (And 1982: fig. 101)



**Fig. 9** 1720 şenliğinde araba içinde kuklalar (And, 1982: fig. 40).

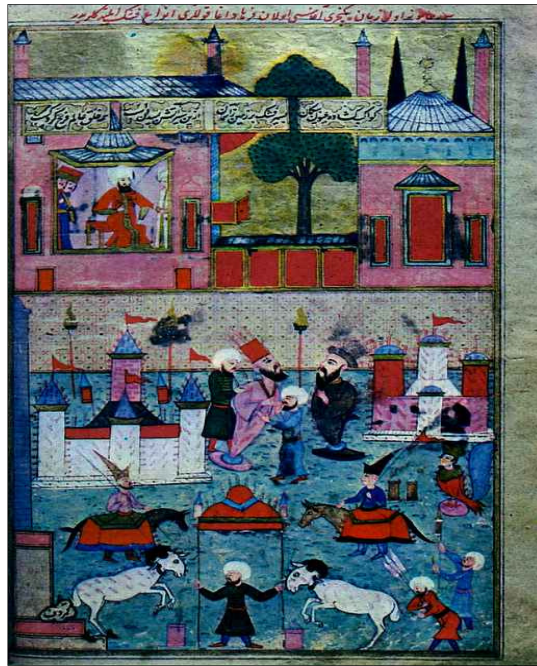


**Fig. 10** On yedinci yüzyıl. Dev kuklanın başındaki kuklalarda ayrıca oynamaktadır (And 1999: 40).

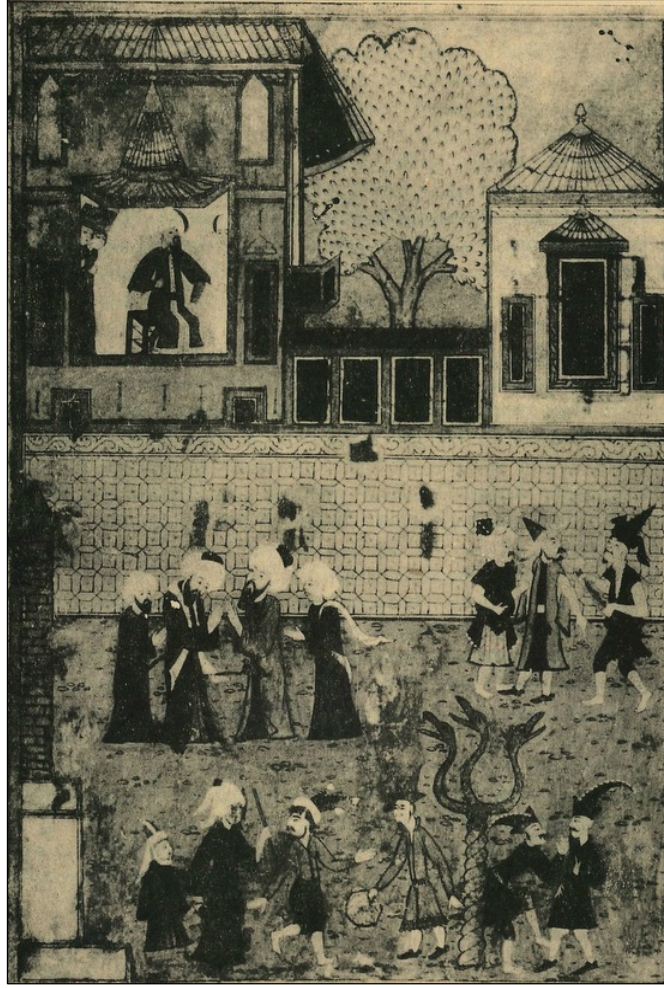




**Fig. 11** İki suratlı dev kukla (And 1964: fig. 48).



**Fig. 12** 1528 şenliğinde insan tasvirleri. Arka planda yer alanlar Karagöz ve Hacivat'ı anımsatmaktadır (And 1982: fig. 35).



**Fig. 13** Stout bu görselde en az üç adet seyirlik sanat yapan tasvirler olduğunu söyler. Bunlar, dört adet meddah, maskeli soytarılar ve oyuncular (Stout 1966: 148).