



\*Makalenin Türü: Araştırma Makalesi / Research Article

\*Geliş Tarihi / First Received: 24.04.2022

\*Kabul Tarihi / Accepted: 24.05.2022

\*Atıf Bilgisi: Memiş, G. M. (2022). “Ferhan Şensoy’un İstanbul’u Satıyorum Adlı Oyununda Orta Oyunu Öğelerinin Kullanımı”. Hars Akademi, 5 (1), 99-120.

\*Citation: Memiş, G. M. (2022). “The Use Of ‘Orta Oyunu’ Elements In Ferhan Şensoy’s ‘İstanbul’u Satıyorum””. Hars Akademi, 5 (1), 99-120.

## FERHAN ŞENSOY’UN İSTANBUL’U SATIYORUM ADLI OYUNUNDA ORTA OYUNU ÖGELERİNİN KULLANIMI

*Güngör Mert MEMİŞ*<sup>□</sup>

### Öz

Halk bilimi araştırmaları için önemli bir yer tutan geleneksel Türk tiyatrosu, Tanzimat dönemi ile beraber Batı etkisinde gelişen modern tiyatronun gerisinde kalmış ve bu anlayış doğrultusunda geleneksel tiyatro ile Batı tiyatrosunun bir sentezi olarak görülen tuluat tiyatrosu doğmuştur. Bu çalışmada da orta oyunu unsurlarının Ferhan Şensoy’un İstanbul’u Satıyorum adlı oyununda kullanımları ve çağdaşlaştırma biçimleri gözler önüne serilmektedir. Ferhan Şensoy, geleneksel Türk tiyatrosu öğelerinin ana işlevlerini bozmadan bu öğeleri zamana ayak uydurarak oyunlara yansıtmaya çalışmaktadır. Orta oyununda oyunun oynandığı dönemin toplumsal sınıflarını temsil eden tipler oyunda yer alırken aynı anlayış doğrultusunda İstanbul’u Satıyorum oyununda da Özal döneminde oluşan rantçı, kapitalist sınıfın temsilcilerinin yansımaları yerini almaktadır. Dili kullanımı açısından da orta oyunundan faydalanan Ferhan Şensoy, orta oyununda olduğu gibi sade, basit ve inandırıcılığı olmayan dekorlara yer vererek yine orta oyunu gibi göstermecî bir üslup kullanmaktadır. Sonuç olarak bu çalışmada İstanbul’u Satıyorum oyununun bir çağdaş orta oyunu olarak değerlendirilebileceği gösterilmeye çalışılmaktadır.

**Anahtar Kelimeler:** Ferhan Şensoy, İstanbul’u Satıyorum, Orta Oyunu

□ Yüksek Lisans Öğrencisi, Kocaeli Üniversitesi, Türk Dili ve Edebiyatı Bölümü, Kocaeli.  
[gungormert459@gmail.com](mailto:gungormert459@gmail.com) / ORCID: 0000-0001-6961-2724.

## **THE USE OF "ORTA OYUNU" ELEMENTS IN FERHAN ŞENSOY'S "İSTANBUL'U SATIYORUM"**

***Güngör Mert MEMİŞ***<sup>□</sup>

### **Abstract**

The traditional Turkish theater, which has an important place for folklore research, lagged behind the modern theater that developed under the influence of the west with the Tanzimat period, and in line with this understanding, the tuluat theater, which is seen as a synthesis of traditional theater and western theater, was born. In this study, the usage and modernization of the elements of the "orta oyun" in Ferhan Şensoy's play "İstanbul'u Satıyorum" are revealed. Ferhan Şensoy tries to reflect these elements to the plays by keeping up with the times, without disturbing the main functions of the traditional Turkish theater elements. While the characters representing the social classes of the period in which the game is played take place in the "orta oyun", in line with the same understanding, the reflections of the representatives of the rentier and capitalist class formed during the Özal period take their place in the play, in line with the same understanding. Benefiting from the "orta oyun" in terms of language usage, Ferhan Şensoy uses a pointer style like the "orta oyun" by including plain, simple and unconvincing decorations as in the "orta oyun". As a result, in this study, it is tried to show that "İstanbul'u Satıyorum" can be evaluated as a contemporary "orta oyun".

**Keywords:** Ferhan Şensoy, İstanbul'u Satıyorum, Orta Oyunu, Traditional Improvised Theatre

---

<sup>□</sup> Graduate Student, Kocaeli University, Department Of Turkish Language and Literature, Kocaeli.  
[gungormert459@gmail.com](mailto:gungormert459@gmail.com) / ORCID: 0000-0001-6961-2724.

## Giriş

Bu çalışmada *İstanbul’u Satıyorum* adlı oyunun seyirciler karşısındaki icrasının gözlemlenmesi sonucunda orta oyunu ile olan benzer ve farklı yönleri değerlendirilmeye çalışılacaktır. Bu değerlendirme sonucunda da Ferhan Şensoy’un *İstanbul’u Satıyorum* adlı oyunu, işlevsel halk bilimi kuramcılarında Bascom’un folklorun dört işlevi modeli ışığında incelenecektir. Bu anlayış doğrultusunda orta oyununda işlenen konular, kullanılan dil ve yaratılan görsellik *İstanbul’u Satıyorum* oyunu ile ilişkilendirilecektir ve çalışma boyunca *İstanbul’u Satıyorum* oyununun çağdaş bir orta oyunu olup olmadığı sorusunun cevabı aranacaktır.

İşlevsel halk bilimi kuramına göre, folklor ürünlerinde esas alınacak nokta yalnızca metinler değil ürünlerin yaratıldığı ortam ve kuşaktan kuşağa geçtikleri bağlamdır. Bağlam metinle birlikte, ürünün oluştuğu ortam, anlatıcı ve dinleyenden oluşmaktadır. İşlevsel halk bilimi kuramcılarında Bascom, folklorun dört farklı işlevine değinmektedir. Söz konusu bu işlevlerden birincisi eğlendirmektir. İkinci işlevi kültürün onaylanması, ritüel ve ürünlerin korunmasıdır. Bu işleve göre, halk bilimi ürünleri kültürü korumakta, geleneği ve değerleri güçlendirmektedir. Folklorun üçüncü işlevi ise okuma yazmanın yaygın olmadığı toplumlarda insanları eğitmektir. Masalların çocukları iyi ve kötüyü ayırt etmek konusunda eğitim işlevi gördüğü söylenebilmektedir. Halk bilimi ürünlerinin dördüncü işlevi de toplumsal ve kişisel baskılardan kurtulmaktır (Bascom 2010: 78 – 83). Bu çalışmada geleneksel Türk tiyatrosunun göstermecî üslubu, seyirci ile olan ilişkisi gibi durumlardan yola çıkılarak, halk bilimi ürünlerinin icrasında metinle birlikte seyirciyi, oyunun yaratıldığı ortamın etkisini ve durumunu ön plana alan işlevsel kuram arasında bağ kurulduğundan söz konusu kuram referans alınmıştır.

Geleneksel Türk tiyatrosu, sözlü geleneğe dayanan, kuşaktan kuşağa aktarılan, güldürmeye ve sosyal tenkite önem veren, içerisinde gölge oyunu, orta oyunu, meddah, köy seyirlik oyunları, kukla gibi dramatik türleri barındırmasının yanında; curcuna, hokkabazlık, soytarılık, çengi ve köçek gibi dramatik olmayan dansa ve müziğe dayalı türleri de barındırmaktadır. Anadolu coğrafyası ile sınırlandırılan geleneksel Türk tiyatrosu, genel anlamda köylü tiyatrosu ve halk tiyatrosu olarak ikiye ayrılmaktadır. Köylü tiyatrosu adı üzerinde köy ve çevresinde gelişen ve genelde tarımsal faaliyetlere, ritüellere bağlı kalınarak oynanan bir seyirlik tür iken; halk tiyatrosu saray ve çevresinde, büyük kent ve kasabalarda kendini gösterip içerisinde gölge oyunu, orta oyunu, meddahlık, kukla gibi dramatik türler barındırmaktadır. Ana amacı eğlendirmek ve güldürmek olan geleneksel Türk tiyatrosunda bu güldürü, taklit, yanlış anlaşılma, kelime oyunları aracılığı ile gerçekleşmektedir. Yine söz konusu halk bilimi ürünü, seyirci ile olan ilişkisi bakımından göstermecî üslup özelliği taşımakta ve batı tiyatrosunun aksine seyirciye sunulan gösterinin gerçekliğini kanıtlamaya çalışmadan oyunları seyirci ile iç içe icra etmektedir. Sözlü kültüre dayanan ve yazılı bir metne bağlı kalmadan oynan bu seyirlik türlerde olaylar bir kanava etrafında gelişir ve belirli

oyun iskeleti çevresinde gelişen tüm diyaloglar doğaçlama şeklinde izleyene sunulmaktadır (And 1985: 9-33; 409-502; Pekman 2002: 23-27).

Genelde köylerde ve tarımsal faaliyetlerin yaygın olduğu bölgelerde yaygınlık gösteren köy seyirlik oyunları halk tiyatrosuna oranla daha amatör bir seyirlik tür olarak görülmektedir. Gösterinin yapısı, oyuncular, dekor ve aksesuarlar gibi tiyatroyu oluşturan belirli unsurlar açısından oldukça amatör olan köy seyirlik oyunları, başlangıçta dini ritüel amacıyla zamanla da tarımsal faaliyetlerden boş kalan vakitlerde hoş vakit geçirmek amacıyla icra edilmektedir (And 1985:43).

Adını bir gölge oyunu tiplemesinden alan karagözün, diğer geleneksel Türk tiyatrosu türlerinden en büyük farkı gerçek oyuncularla oynanmamasıdır. Gölge oyunu bir tasvir veya figürün gölgesinin perdeye yansıtılması ile icra edilen bir tiyatro türüdür. Gölge oyunun başlıca tipleri olan Karagöz ve Hacivat aynı mahallede yaşasalar bile farklı sınıflara ait tipler olmaları ile aralarında kurulan zıtlık gölge oyunun başlıca konusunu oluşturmaktadır. Halk ağzıyla konuşan, halkı temsil eden, baş komik, cahil ve işsiz olan Karagöz'ün aksine Hacivat, yarı aydın, ticaretten anlayan, saray çevresi dilini konuşmaya çalışan, kibar ve saygılı bir tiptir. Osmanlı dönemindeki iki farklı toplumsal grubu temsil eden bu kişiler, toplumdaki belirli iki sınıfın temsilcisi konumundadırlar. Genel anlamda varılan fikir birliğine göre karagöz oyunları, giriş, muhavere, fasıl ve bitiş olmak üzere dört ayrı bölümde işlenmektedir (And 1977: 296 -303).

Meddahlık diğer geleneksel Türk tiyatrosu türlerine göre bir seyirlik türden çok anlatı türüne yakın olarak değerlendirilse bile, içerisinde yer alan, kişileştirme, taklit, söyleşme gibi dramatik unsurların bulunması meddahlığı da seyirlik türler içerisine dâhil etmektedir. Halk tiyatrosunun bir başka türü olan ve genelde kahvehanelerde icra edilen meddahlık gösterisinde de meddahın tek başına yapmış olduğu taklitler, kişileştirme ve anlatım tarzı tek başına tüm tipleri oynamasını sağlamaktadır. Meddah kültürel, sanatsal, sosyal ve güncel yaşama dair birçok şeyi gösterisinde birleştirmektedir. Meddah genel olarak hem yazar hem yönetmen hem de oyuncudur. Yazar olan meddah ya ustasından ya gelenekten ya da yazılı bir metinden öğrendiği hikâyeyi kendine ve çağına göre biçimlendirerek bir oyun haline getirir. Yönetmen olan meddah, oyunu istediği zaman başlatır, oyuna ara verir ve oyunu yönlendirir. Meddahın üç işi de aynı anda yapması oyundaki değişikliği, doğaçlamayı daha kolay hale getirmektedir (Sekmen 2008: 58). Meddahın en çok kullandığı aksesuar sopa ve mendildir. Sopa ses çıkarmak, işaret etmek, hedef göstermek gibi işlevlerinin yanında tüfek, kalem, nargile, kapı, müzik aleti gibi başka eşyaların yerine de kullanıldığı görülür. Mendil ise genelde giysi yerine geçse de perde, bayrak, bulut, kuş gibi hareketli nesnelere de temsil ettiği görülür (Nutku 1997: 51). Tek başına sahnede tüm tipleri canlandırmak adına meddah çevresinde bulunan söz konusu aksesuarlardan faydalanmaktadır.

Çalışmanın başlıca konusu olan orta oyunu hakkında ilk detaylı çalışma 1971 yılında *Orta Oyunu* adıyla Nihal Türkmen tarafından kaleme alınmıştır. Esas almış olduğu on yedi orta

oyunundan hareketle orta oyununun işleyişini, bölümlerini, temalarını, kişilerini ve görsel unsurlarını değerlendirmiştir (Türkmen 1991). Cevdet Kudret’in 1973 yılında yayımladığı *Ortaoyunu* adlı kitabında orta oyunun kaynaklarına, tarihsel gelişimine, bölümlerine, işleyişine, kullandığı tiplere, göstermecî üslup anlayışı ile icra edildiğine dair teorik bilgileri vermesinin yanında dokuz orta oyunun tamamını vermiştir. 1976 yılında yayımlanan çalışmanın ikinci cildinde ise on beş orta oyunun tam metnine yer vermiştir (Kudret 1973, 2007). Abdülkadir Emeksiz’in yayımlamış olduğu *Orta Oyunu Kitabı* o döneme kadar söz konusu oyun hakkında yapılan çalışmaları bir araya getirmesinin yanında orta oyunun batılı modern tiyatro karşısındaki durumunu ve ayakta kalma çabalarını göstermektedir. Selim Nüzhet Gerçek ise, 1941 yılında halk tiyatrosu üzerine yapmış olduğu *Türk Temaşası* adlı çalışmada karagöz, meddah ve orta oyunu hakkında bilgiler vermektedir. Bu çalışmada önceki çalışmalardan farklı olarak orta oyunun oynanış yeri olan palanga hakkında ayrıntılı bilgiler verilirken aynı zamanda Kavuklu’nun söylemiş olduğu tekerlemeler ve dönemin orta oyuncularının da yer alması ile önemli bir kaynak haline gelmiştir (Gerçek 1942: 111-159). Yine Metin And’ın *Geleneksel Türk Tiyatrosu* adlı çalışmasında orta oyunu için özel bir bölüm ayrılmaktadır. Genel anlamda yabancı tanıkların görüşleri ve dönemin yazılı kaynağından alınan bilgiler ışığında orta oyunun gelişim sürecine, siyasi yönüne, güldürü yanına, bölümlerine, oyuncularına ve dekoratif unsurlara değinilmektedir (And 1985: 337-421). Son olarak 2016 yılında doktora tezi olarak *Biçim ve İçerik Yönünden Ortaoyunu* adlı çalışmasını yayımlayan Onur Aykaç, orta oyunun tarihsel gelişimini, oyuncu kollarını, önemli orta oyunu oyuncularını, tipleri, dekor ve aksesuarı, dil ve güldürü yollarını, müzik ve dansın etkisini ayrıntılarıyla işlemektedir. Devamında Aykaç orta oyuncular hakkında bilgi verirken orta oyunu içerisinde geçen halk bilimi unsurlarını tespit etmektedir (Aykaç 2016).

“Cevdet Kudret orta oyununu şöyle tanımlar: “*Ortaoyunu, dört-bir yanı firdolayı seyircilerle çevrilmiş bir meydana, belli bir konunun kanavasına uyularak, fakat herhangi yazılı bir metne bağlı kalmadan, canlı oyuncularla oynanan doğmaca bir oyundur. Bu oyun, belli bir vakanın çevresinde örülmüş çalgi, şarkı, raks, taklit ve konuşmalardan birleşiktir*” (Kudret 1973: 1).

Geleneksel Türk tiyatrosu ve orta oyununda yer alan tipler, halkın asırlar boyu değişmeden bugüne getirdiği tiplerdir. Hareketleri ve konuşmaları kişiliklerine bağlı değildir zira, kişiliklerine derin bir şekilde inilmez, geçmişleri ve gelecekleri yoktur. Davranışları ve konuşmaları genel geçerdir, değişkenlik göstermez. Yaşadıkları olaylar tiplerin kişiliklerinde bir şey değiştirmez. İyi bir tip her zaman iyi, kötü bir tip ise her zaman kötüdür, derinliği yoktur (And 1977: 291). Orta oyununda yer alan başlıca iki tip Kavuklu ve Pişekar’dır. Kavuklu dışa dönük, iç tepkilerini anında dışarı vurup saklamayan, içi neyse dışı ve hareketleri de o olan, olduğu gibi görünen, halkı temsil eden bir tiptir. Halk tipi olan Kavuklu, toplumsal normların ve ahlak anlayışının da temsilcisi ve koruyucusu gibidir. Kavuklu dışa dönük olup, her düşündüğünü sansürsüz bir şekilde söyleyip, dobra olmasından dolayı başına sürekli belalar açar. Eğitim görmediği, bir zanaatı ya da ustalığı olmadığından her oyunda

işsizdir ve iş aramaktadır. Bu nedenle her oyun Kavuklu'nun para kazanmak adına istemediği işleri yapmak zorunda kalması ile gelişir. Kavuklu, Matiz ve Külhanbeyi gibi mahalle kabadayılarının karşısında duracak kadar cesur ve gözü pektir. Mahalledeki bozulan düzene, ahlaksızlıklara, yanlış giden bir duruma Pişekar gibi göz yummaz, sessiz kalmaz halkın adamı ve temsilcisi olduğunu ispat edecek şekilde mahalleyi ve masum olanı korur ancak kalıcı bir çözüm üretmez sadece bu korumayı söz ustalığı ile yapar. Pişekar gibi güzel konuşmaya çalışsa da beceremez ve kaba saba konuşur (Kudret 1977: 66; And 1985: 471). Pişekar ise, herkesin hoşuna gideceği şekilde konuşur. Kavuklu'nun dobralığının aksine sinsi, içten pazarlıkçı, düşüncesi ve konuşması arasında tezatlık olan biridir. Bu nedenle mahalleli tarafından çok sevilir ve çoğu zaman ara bulucu ya da muhtar olarak oyunlarda gözükür. Pişekar yine Kavuklu'nun aksine güzel konuşur, görgü kurallarına uyar ve bir politikacı gibi halka kendini sevdirmeye çalışır. Her konuda yüzeysel de olsa bilgisi olan Pişekar, Kavuklu'nun aksine ticareten anlayan bir iş adamıdır ve ortaklarını satmaktan çekinmez. Parası olan ve parası olmayan insanlara göre tavrında değişiklik yaşanan Pişekar, çıkarı olduğu kişileri ve kendisinin çıkarlarını korumaktan çekinmez (And 1985:471). Pişekar genel olarak oyunu açan, yöneten ve sonlandıran oyunun sadece oyuncusu değil aynı zamanda rejisörü gibi de oyunun her alanında ağırlığı olan bir tiptir (Kudret 1977: 63).

Orta oyunu kendi içerisinde belli bölümler etrafında icra edilmektedir. Araştırmacılar isimlendirmede farklılık yaşasalar da genel itibarıyla oyunun dört ana bölümden oluştuğu üzerinde fikir birliğine varmışlardır. Metin And oyunun bölümlerini öndeyiş, söyleşme, fasıl ve bitiriş olarak (And 1985: 386), Cevdet Kudret giriş, muhavere, fasıl ve bitiş olarak (Kudret 1973: 53), Onur Aykaç ise curcuna, giriş, ara fasıl, muhavere, fasıl ve bitiş şeklinde ortaya koyar (Aykaç 2016: 41). Orta oyunun giriş bölümü, zurnacının Pişekar'a özgü olan Pişekar havasını çalması ve Pişekar'ın meydana çıkması ile başlar ve bu bölümün amacı genel olarak oyunun adını seyirciye duyurmak ve baş kişiler olan Kavuklu ve Pişekar'ı meydana çıkartmaktır (Kudret 1973: 55; Aykaç 2016: 44-45). Orta oyununda yer alan muhavere bölümü iki kısma ayrılmaktadır. Muhavere'nin ilk kısmı olan arzbar, Kavuklu ve Pişekar'ın kendilerini birbirlerine ve seyirciye tanıtmaları ve bu tanıtmaya sonucu tanış çıkmaları ile meydana gelmektedir. Muhavere bölümünün ikinci kısmı olantı Tekerlemede genel olarak, Kavuklu Pişekar'a başından geçen olağanüstü bir olayı anlatır. Kavuklu söz ustalığını kullanarak bu hikâyenin gerçekliğini Pişekar'a ve seyircilere inandırır. Tekerlemenin sonunda ise anlatılan hikâyenin bir düş olduğu ortaya çıkar ve fasıl bölümüne geçilir. Muhavere bölümünü önemli kılan Kavuklu'nun konuşmalarında görülen söz ustalıklarıdır (Kudret 1973: 55-58; And 1985: 388-393). Orta oyununda tekerleme bölümünün ardından bir olay örgüsü etrafında gelişen ve çeşitli yan tiplerin de sahne aldıkları asıl konuya geçilir. Fasıl bölümü, işsiz olan Kavuklu'ya Pişekar'ın iş bulması ya da zennelere ev kiralması ile başlar. Meslek adı verilen Fotoğrafçı, Eskici, Hamam, Yazıcı, Gözlemeci gibi oyunlarda Kavuklu söz konusu bu meslekleri icra eder. And fasıl bölümünün başında çoğu zaman Kavuklu'nun iş aradığını söylemektedir. Her oyunda ve her fasılda Kavuklu farklı ve çeşitli

meslek kollarındaki işlere girerek olay örgüsünü başlatır (And 1985: 398). Örnek verilecek olursa, “Kavuklu Hamam oyununda aktar olur, Pazarcular’da sergi açar, Fotoğrafçı’da fotoğrafçı, Eskici Abdi veya Kunduracı’da eskici çırağı, Gözlemeci’de gözlemeci çırağı, Yazıcı’da Yazıcı...” (And 1985: 398). Orta oyunu fasıl dağarcığına genel anlamda bakıldığında toplumu oluşturan mahalle yaşantısını, mahalle insanının gündelik hayatını ve günlük işleyişini konu edinmektedir. Oyunlarda genel olarak, var olduğu dönemin mahalle dinamikleri, mahalle yaşantısı gözler önüne serildiğinden mahalle insanının ilişkileri, ekonomik sıkıntıları, etnik sorunları, işsizlik problemleri, eğitim sorunları gibi problemlerin oyunlarda işlenmemesi kaçınılmaz hale gelmiştir. Bu nedenle de oyunlarda söz konusu bu sorunların kaynağı olarak görülen ve bu sorunları yarattığına inanılan kişilere karşı eleştirel, iğneleyici ve alaycı bir tutum sergilenmiştir (Durmaz 2018: 18).

Geleneksel Türk tiyatrosunda müzik ve dansın genel olarak tek işlevi, seyirciyi oyundan önce eğlendirip güldürmek ve asıl oyuna hazırlamaktır. Özellikle, zurna haricinde, çalgı takımının ve müziğin oyuna hiçbir katkısı ve işlevi yoktur. Söylenen şarkıların sözlerinin de oyunun konusu ve içeriği ile uyumsuz olduğu görülmektedir. Ayrıca sadece oyunun başında değil, oyuna ara verildiği zaman da curcuna gösterilerine yer verildiği görülmektedir. Buradaki amaç da yine konudan bağımsız olarak seyirciyi eğlendirmek, dağılan ilgilerini meydana tekrardan çekebilmek, seyirci ve oyuncuların dinlenmesini sağlamaktır (Pekman 2002: 62). Orta oyunundaki en önemli müzik aleti zurnadır. Çoğu zaman sadece bir müzisyen olarak kalmayıp oyuncular arasında da sayılmaktadır. Orta oyununu klasik biçiminde oyunu zurnacı açar. Zurnacı, oyunda meydana çıkacak her tipe özgü zurna havası çalar. Oyun, zurnanın Pişekar havası çalması ve Pişekar’ın meydana görülmesiyle başlar (Pekman 2002: 60). Halk tiyatrosunda müzik kadar olmasa da dansın da yeri ve öneminden söz edilmektedir. Orta oyunun klasik biçiminde asıl oyun başlamadan önce çengi ve köçek adı verilen dansçıların dramatik nitelikli, taklitli danslar icra ettikleri görülmektedir. Genel olarak, kadın kılığına giren, kadınsı hareketler ile dans eden erkek dansçılara da köçek adı verilmektedir (And 1985: 208). Curcunabazlar, sadece bir dansçı değil, aynı zamanda oyunculardır ve onların oynamış oldukları, şamatalı, kargaşalı, karışıklık yaratan, kaba saba hareketlerin hâkim olduğu, taklitli oyun, orta oyunu öncesi izleyenleri eğlendirmek, güldürmek ve ana oyunun havasına sokmak görevini üstlenir. Yine klasik orta oyunlarında, bu curcuna geçidine, Kavuklu ve Pişekar kılığında olmaksızın, Kavuklu ve Pişekar’ı oynayan oyuncular dâhil tüm oyuncuların katıldığı da görülmektedir. Bu sayede kol başı konumunda olan Kavuklu ve Pişekar izleyenleri selamlama fırsatı bulmaktadır (And 1985: 214).

Orta oyunu tuluat tiyatrosuna evrilene kadar, herhangi bir açıklıkta, meydana, bahçede ve avluda oynanmaktadır. Seyircilerin dört bir yanı çevirdiği meydanın boş kalan orta bölümü orta oyunun sahnesi gibidir. Açıklıkta oynanan orta oyunun oynandığı yere palanga ya da temaşa çayırı adları da verilmektedir (Kudret 1977: 50-51). Orta oyununda yer alan Osmanlı İmparatorluğu’nun çeşitli bölgelerini, şiveleri, davranışları, kişisel özellikleri ve giyimleriyle temsil eden çeşitli tiplere de Kavuklu’nun iş yerinde rastlanmaktadır. Bu tiplerin amacının

genel olarak, çeşitli bölge insanlarını temsil eden tiplerin, benzer olaylar karşısında verdikleri farklı tepkileri gözler önüne sermek olduğu söylenebilir. Bu tarz oyunlarda, orta oyunun başlıca dekoru olan dükkân dekoru, Kavuklu’nun iş yeri olarak kullanılmaktadır. Yeni Dünya dekoru da Pişekar’ın zennelere kiraladıkları ev olarak kullanılır. Zenneler oyunlarda genelde yeni dünya içerisinde görülmektedir (Kudret 1977: 50-51; And 1985: 402 - 404).

Bu çalışmada da Ferhan Şensoy’un *İstanbul’u Satıyorum* adlı oyunu verilen bu bilgiler ışığında değerlendirilecektir.

Orta oyununun, batı tiyatrosunun etkisiyle çağdaşlaşma biçimi olarak görülen tuluat tiyatrosunun tarihine ve gelişimine değinilecek olursa bu tarihi Tanzimat dönemi ile başlatmak gerekmektedir. 1839’a ilan edilen Tanzimat Ferman’ı aynı zamanda batı etkisindeki tiyatronun da başlangıcı sayılmaktadır. Batı etkisinde gelişen modern tiyatro ile beraber başta İstanbul olmak üzere çeşitli şehirlerde tiyatro binaları yapılmaya başlanmıştır. Meydanlarda oynanana orta oyununun aksine, binalarda, sahnede perdeli oynanan bu batı tiyatrosu halkın ilgisini çekmiştir. İlerleyen günlerde Ermeni oyuncuların başını çektiği birçok tiyatro binası inşa edilmiştir. Bunlardan biri de Güllü Agop tiyatrosudur. Güllü Agop, Türkçe, müziksiz oyunlar oynamak üzere hükümetten izin almış ve tekel kurmuştur. Orta oyuncular ise, oyunlarını genelde meydanlarda, açık havada oynadıkları için sadece yaz aylarında oynamak zorunda kalmıştır. Diğer aylar ise başka iş kolları ile geçimlerini sağlamışlardır. Ancak modern tiyatro ile beraber inşa edilen tiyatro binaları sayesinde yılın her günü oyunlarını icra etme fırsatı yakalamışlardır. Kavuklu Hamdi de orta oyunu oynayamadığı günlerde Güllü Agop tiyatrosunda çalışmaya başlamıştır. Güllü Agop suflorlü, metinli oyunlar oynarken, Kavuklu Hamdi suflorsüz, metinsiz doğmaca oyunlar sahneye koyarak tuluat tiyatrosunu resmen temellerini atmaktadır (And 1985: 375-376).

Artık sadece yazları, açık havada oynanan orta oyunu, Kavuklu Hamdi, İsmail Efendi, Abdülrezzak, Kel Hasan gibi orta oyuncularının eşliğinde perdeli sahneye taşınmış ve orta oyununun perdeye taşınan biçimi olarak görülen tuluat tiyatrosu doğmuştur. Ancak orta oyunu ve tuluat tiyatrosu arasında belirli farkların bulunduğunu da söylemek mümkündür. Şöyle ki: orta oyunu, belli bir oyun dağarcığına, sözün ve söyleşmenin komiğine dayanırken tuluat tiyatrosu, oyun dağarcığını her gün güncel konularla geliştirmiş, her olayı oyun dağarcığına ekleyebilecek sınırsız bir özgürlük yakalamış bunun yanında orta oyunun aksine söz komiğine değil, kaba hareketlerin güldürüsüne başvurmuştur (And 1985: 376).

Pertev Naili Boratav da tuluat tiyatrosunun doğuşu ile ilgili şu cümleleri kurar: “Türk tuluat tiyatrosu, bu iki ‘uzlaşmaz gibi görünen’ seyirlik sanat çeşidinin birine ötekinin aşılınması ile son belirgin şeklini almış olmalıdır. Yerine göre, ya orta oyunu Avrupa tarzı tiyatrodan bir şeyler alıyor, ya da bu tiyatro orta oyunun halkça tutulan yöntem ve konularından yararlanarak seyircilerine kendini sevdirmeye çalışıyordu” (Boratav 1973: 236).



Kavuklu Hamdi, modern tiyatronun perdesini, sahnesini ve konularını orta oyununa getirmiş ancak bunları getirirken modern tiyatronun yazılı bir metne bağlı kalma özelliğini getirmeyerek orta oyunun doğaçlama yönünü bozmamış ve bu şekilde tuluat tiyatrosunu doğurmuştur (Kudret 1973: 48-49). Tuluat tiyatrosu sayesinde orta oyununa yeni konular eklenmiş ve iki alan da birbirlerini geliştirmeye devam etmiştir.

Orta oyunu uzun yıllardır geleneksel Türk tiyatrosu içerisinde var olan, karagöz oyununun gerçek oyuncular eşliğinde meydana inmiş hali olarak görülen bir türdür. Usta – çırak ilişkisi içerisinde yüzyıllar boyu kuşaktan kuşağa aktarılarak geleneksel Türk tiyatrosu halini alan orta oyunu, saray çevresinde, şehirlerde, meydanlarda, eğlence yerlerinde oynanan seyirlik bir oyun iken, Tanzimat dönemi ile birlikte sahneye taşınmış ve Batı tiyatrosundan etkilenerek tuluat tiyatrosu adını almıştır (Kudret 1973: 48-49; And 1985: 376). Bugün itibarıyla orta oyunu varlığını modern anlamdaki Batı tiyatrosu karşısında kaybetmiş olsa da orta oyununun belli başlı unsurları Ferhan Şensoy gibi tiyatro yazarları tarafından ilgi görmekte ve modern tiyatrodaki işlenmektedir.

### **1. Ferhan Şensoy’un İstanbul’u Satıyorum Adlı Oyununda Orta Oyunu Öğelerinin Kullanımı**

1951 yılında Samsun’un Çarşamba ilçesinde doğan Ferhan Şensoy, tiyatro, sinema ve dizi oyunculuğu, yönetmenlik, senaristlik, şairlik ve roman yazarlığı gibi çeşitli sanat dallarıyla uğraşan çok yönlü bir sanatçıdır. 1968’te lise öğrencisi olduğu yıllarda Batı tiyatrosundan etkilenerek *Güle Güle Godot* oyununu yazmış ve Batı tiyatrosu ile geleneksel Türk tiyatrosunu sentezleme düşüncesine bu yıllarda kavuştuğu gözlenmiştir. Yazarlığa profesyonel olarak 1970 yılında başlayan Ferhan Şensoy’un yazdığı skeçler ilk olarak Devekuşu Kabare’de oynanmış ve burada, Şubat 2018 tarihli Ferhangi Şeyler Ekşi Sözlük Zirvesi’nde verdiği bilgiler ışığında, kendi deyimi ile Devekuşu Kabare’nin kurucusu olan Haldun Taner’den etkilenmiştir. 1972 yılında tiyatro eğitimi almak üzere Fransa’ya giden Şensoy, Yüksek Dramatik Sanatlar Okulunu bitirmiştir. 1976’da Türkiye’ye döndüğünde Ali Poyrazoğlu tiyatrosunda yazarlığa devam eden Şensoy, ilk televizyon deneyimini de bu dönemde tecrübe etmiştir. 1980 yılında kurmuş olduğu Ortaoyuncular adlı tiyatro topluluğu ile 2021 yılında vefat edene kadar çalışmalarını sürdürmüştür. 1980 yılında sahneye koyduğu *Şahları da Vururlar* adlı yapıtı ile ün kazanan Ferhan Şensoy, Batı tiyatrosundan yaptığı uyarlamaları, geleneksel tiyatroyu çağdaştırma biçimleri ve modern meddah gösterileri ile özgün eserler ortaya koymuştur. Ortaoyuncular resmi internet sitesinden alınan bilgilere göre, Küçük Sahne ve Şan Tiyatrosunda gösterimleri yapılan Ortaoyuncular topluluğunun oyunları 1989 yılında Ferhan Şensoy’un tarihi Ses tiyatrosunu onarımı ile Soyut Padişah oyunu eşliğinde SES-1885 Sahnesine taşınmıştır. 1989 yılında ise, Kel Hasan Efendi ve İsmail Dümbüllü’den miras kalan ve geleneksel Türk tiyatrosunun bir simgesi olarak görülen kavuk, İstanbul’u Satıyorum adlı oyunun ardından yapılan bir törenle Münir Özkul’dan Ferhan Şensoy’a devredilmiştir (Pekman 2002: 149-150; Durmaz 2017: 33-34).

Ferhan Şensoy, kullandığı dil, işlediği konular, seyirci ile kurduğu ilişki bakımından geleneksel tiyatro ile çağdaş tiyatronun bir sentezini oluşturmuş ve özgün bir tiyatronun temsilcisi haline gelmiştir. Çalışmanın devamında Ferhan Şensoy’un tiyatro anlayışı ve geleneksel Türk tiyatrosunun hangi öğelerinden nasıl faydalandığı *İstanbul’u Satıyorum* adlı oyun özelinde değerlendirilecektir. İlk olarak 1987 yılında Ortaoyuncular topluluğu tarafından Küçük Sahne’de gösterimi yapılan *İstanbul’u Satıyorum* oyunu, Ferhan Şensoy tarafından yazılıp yönetilmiştir. Ferhan Şensoy ile beraber Münir Özkul, Erol Günaydın, Baykal Kent, Rasim Öztekin gibi oyuncular tarafından sahnelenen *İstanbul’u Satıyorum* oyunu genel olarak, seksenli yıllarda ekonomide uygulanan serbest piyasa politikasının etkisiyle İstanbul’da yaygınlık gösteren kentsel dönüşüm projelerini, mahalle düzeninden site düzenine geçişin yaşanması gibi durumları ve bu projelerden faydalanan rant sahiplerinin eleştirilmesini anlatır. Söz konusu rant sahiplerine karşı mahalle halkının direnmeye çalışması ancak birlik olamamasından dolayı *İstanbul’u Satıyorum* oyununda mahalle halkının düzene ayak uydurmak zorunda kalması gibi durumları anlatmaktadır.

### **1.1. Orta Oyunu Bölümlerinin İstanbul’u Satıyorum Oyununda Kullanımı**

Orta oyununun klasik biçiminde asıl oyun başlamadan önce çengi ve köçek adı verilen dansçıların dramatik nitelikli, taklitli danslar icra ettikleri görülmektedir. Orta oyunu için önemli olan köçek ve çengilerden ziyade curcunabazlardır. Söz konusu curcunabazlar, sadece bir dansçı değil, aynı zamanda oyuncular ve onların oynamış oldukları, şamatalı, kargaşalı, karışıklık yaratan, kaba saba hareketlerin hâkim olduğu, taklitli oyun, orta oyunu öncesi izleyenleri eğlendirmek, güldürmek ve ana oyunun havasına sokmak görevini üstlenir (And 1985: 208- 2012; Pekman 2002: 61). On dokuzuncu yüzyılın ikinci yarısında, yavaş yavaş kullanım alanı daralmaya başlayan curcuna oyunu hakkındaki bilgileri ve eski orta oyunu hakkındaki bilgileri And, Ali Rıza Bey aracılığı ile öğrenmektedir. Ali Rıza Bey, eski orta oyunlarının saz – köçek havalarıyla başladığını, 12 kişiden oluşan köçeklerin raks ettiklerini, sivri külahlı nekrenin elinde şakşakla dansçı oyuncularını düzene soktuğunu söyler. Ayrıca pusadçı adı verilen soytarların, raks eden curcunabazları aşırı, kaba hareketlerle taklit edip seyirciyi eğlendirdiklerini söyler (And 1985: 366- 368).

Ferhan Şensoy’un *İstanbul’u Satıyorum* adlı oyununun giriş kısmı, orta oyununda klasik biçiminde oyundan önce gösterilen curcuna bölümüne benzer bir eğlence ile başlar. Karton maketten yapılmış İstanbul dekorunun arkasında orta oyununda görüldüğü üzere bir çalgı takımı yer almaktadır. Bu çalgı takımında yine orta oyununa benzer bir şekilde davul, gitar ve klarnet bulunmaktadır. Orta oyununda yer alan üflemler çalgının yerini burada klarnetin aldığı gözükse de orta oyunundaki zurnanın aksine *İstanbul’u Satıyorum* oyununda yer alan klarnetin oyun işleyişine katkı veren herhangi bir görevi bulunmamaktadır. *İstanbul’u Satıyorum* oyununda bulunan çalgı takımını gitarda Ferhan Şensoy, davulda oyuncu kadrosunda bulunan Rasim Öztekin ve klarnette dönemin müzisyenlerinden Selim Sesler oluşturmaktadır.

Ferhan Şensoy curcunabazların başı gibidir. Hem gitar çalar hem şarkı söyler hem de orta oyunundaki çengilerin bir benzeri gibi görülen, dans eden, şarkı söyleyen dört kadın oyuncuyu yönetir. Çalgı takımının yanı sıra Ferhan Şensoy asıl oyundaki rolünden farklı bir tiplleme ile gitar çalıp şarkı söyler ve yanında orta oyunundaki çengiler ile bağdaştırılabilecek olan dört kadın oyuncu dans eder. Ferhan Şensoy’un söylediği şarkıya vokallik yapar. Ancak orta oyununda curcunabazların ettiği danslar ve söylediği şarkılar, oyunun asıl konusundan tamamen bağımsız ve tek amacı seyirciyi oyun öncesi eğlendirmek iken *İstanbul’u Satıyorum* oyununda oyun başında ve oyun sırasında söylenen şarkıların, olay örgüsüne bağlı, seyirciyi oyun hakkında bilgilendirici bir işlevi vardır. Ferhan Şensoy’un Karagözlük adını verdiği bu tiplleme ve dört kadın oyuncu, her sahne bitiminde sahneye gelip bir sonraki sahne hakkında bilgi verici ve tanıtıcı şarkı söyleyip dans ederler. Karagözlük bu şekilde iki sahne arasındaki boşluğu doldurarak iki sahneyi birbirine bağlar. Söz konusu bu durum, orta oyununda yer alan zurnanın palangaya giriş yapacak her tipe özel bir zurna havası çalma geleneğinin çağdaş tiyatrodaki yansması gibi görülebilir. Giriş kısmında söylenen şarkı şu şekilde başlar:

*“Pehlivanlar merhaba, pehlivanlar merhaba*

*Sosyetikler naberler naberler*

*Benim adım Karagözlük, benim işim Karagözlük”* (URL-1)

Şarkının başında seyirciler için pehlivanlar ifadesi kullanılarak seyircilerin karşılandığı ve selamlandığı görülür. Burada kullanılan pehlivanlar ifadesi orta oyunu için hiç de yabancı olmayan bir kullanımdır. Bazı oyunlarda zurnacının ve Pişekar’ın birbirlerine pehlivanım diye seslendiği görülmektedir.

*“Pişekar - (Zurna Pişekar havasını çalar. Pişekar meydana gelir, dört tarafta selamlar.) Efendim, cümleten safa geldiniz.*

*Pişekar - (Zurnacı’ya hitaben) Amma benim pehlivanım!*

*Zurnacı – Buyurun, benim pehlivanım! ”* (Kudret 1973: 113).

Bahçe oyununda görüldüğü üzere Pişekar’ın ve zurnacının birbirlerine pehlivanlar diye seslendiği görülmektedir. *İstanbul’u Satıyorum* oyununda Karagözlük, zurnacıya pehlivanlar değil seyirciye pehlivanlar diyerek izleyenleri selamladığı görülür. Her ne kadar pehlivanlar ifadesinin kime söylendiği değişmiş olsa da bu ifadenin Ferhan Şensoy’un çağdaş tiyatrosunda korunduğu görülmektedir.

Yine şarkıda dikkat çeken bir başka nokta da Karagözlük ifadesidir. Elinde gitarı ile şarkı söyleyerek oyunun başında sahneye çıkan Ferhan Şensoy, oyundaki tipllemesinden bağımsız bir şekilde gözükmektedir “Benim adım Karagözlük” deme nedeni taktığı kara gözlük ile bağdaştırılabilecek olursa da bu ifade geleneksel Türk tiyatrosuna dayanmaktadır. Elinde gitar ile şarkı söyleyen Ferhan Şensoy, işinin karagözlük olduğunu söyleyerek geleneksel

Türk tiyatrosunun önde gelen tipi olan Karagöz’e atıf yapmaktadır. Ferhan Şensoy burada benim işim Karagözlük derken, Karagöz tipinin güldürü ve halk adamlığı yanını temsil ettiği görülmektedir. Mahalle halkını evlerinden çıkarıp, evlerini yıkıp, kentsel dönüşümün başını çeken Tarakçı Kardeşler’in aksine halkın yanında olduğunu benim işim Karagözlük diyerek kanıtlamaktadır. Giriş şarkısında ise sermaye sahiplerinin, müteahhitlerin, bürokratların ağzından konuşarak yine aynı sınıfı eleştirir.

*“İstanbul’u satıyorum satıyorum*

*İstanbul’u satıyorum satıyorum*

*Annesiyle birlikte*

*Ben bir sokak satıcısı*

*Han hamamlar yıkıcısı*

*Gökdelenler kurucusu*

*İstanbul’u satıyorum satıyorum*

*Tarihiyle birlikte tarihiyle birlikte*

*Yeni yeni apartmanlar yapıyorum*

*Müteahhit defalar, müteahhit ile birlikte” (URL-1)*

Karagözlük kapitalist sınıfın içerisinde biri gibi konuşmasına rağmen söz konusu rant sahiplerini eleştirir ve “greyderler gezdiririm geleneğin göreneğin üstünde” diyerek sermaye sahiplerinin rant uğruna geleneği yok ettiklerini vurgular. Kısacası Karagözlük adının hakkını vererek halkın sesi olduğunu gösterir.

*İstanbul’u Satıyorum* oyununda da giriş kısmında yer alan şarkının arasına asıl oyundaki rolünden çok farklı bir biçimde Münir Özkul girer. Oyunun ilerleyen bölümlerinde Mimar Sinan rolünde sahnede görülen Münir Özkul, giriş bölümünde sivri külahı ile beraber Pişekar’ı andıran bir kılıkla gözükür ve Pişekar gibi oyunun adını vererek oyun açılışını yapar. “Noterden aldık tasdikli suretini İstanbul’u Satıyorum oyununun, cici kılıflar diktirdim nazlı minarelere, hüznü türbelere, İstanbul’u satıyorum oyununu satıyorum sizlere, İstanbul’a sormadan, seyreyleyin efendim kendinizi üzmeden beyninizi yormadan” (URL-1). Bakıldığı zaman orta oyununun giriş bölümünde Pişekar tarafından yapılan açılış konuşmasının benzer biçimi *İstanbul’u Satıyorum* oyununda da görülmektedir. Bu oyunda Münir Özkul’un zurnacıya değil direkt seyirciye seslendiği görülmektedir. Bunun nedeni olarak da orta oyununun klasik döneminde çalgı takımı ve zurnacının görünürlüğünün tuluat tiyatrosu ile birlikte zayıflaması gösterilebilir. Pişekar’ın oyun takdiminin ardından, yukarıda da bahsedildiği gibi orta oyununun curcuna bölümünde görüldüğü üzere, giriş kısmındaki

şarkının son kısmı, tüm oyuncuların sahneye gelmesi ve tüm oyuncuların hep birlikte bu curcuna geçidine katılımı ile son bulur.

Birinci perdenin sonunda yine sahneye gelen Karagözlük, oyunda durak olmadığını belirten bir şarkı söyler. Orta oyunundaki şarkılar gibi oyunun asıl konusundan bağımsız olan bu şarkıyı büfeciler basar ve oyuna ara verilmesi gerektiğini söyleyerek dönemin ünlü kantocularından Suzan Akay önderliğinde kanto gösterisi başlar. Kanto gösterisinde dikkat çeken durum, kadın kılığına giren büfeci erkeklerin varlığıdır. Orta oyunundaki köçekleri andıran büfeciler, onlar kadar güzel dans edemeseler de orta oyunundaki bu geleneğinin yaşatılması konusunda önemlidir. Söz konusu curcuna benzeri gösteri, folklorun dört işlevinden biri olan eğlendirme görevini karşılamaktadır.

And’ın söyleşme adını da verdiği muhavere bölümü, orta oyunu oyuncularının ustalığını ve yeteneklerini gösterdiği bölümdür. And, Kavuklu ve Pişekar arasında gerçekleşen çene yarışından dolayı bu bölüme söyleşme adını vermektedir. Muhavere bölümü için Cevdet Kudret ise parantez içerisinde diyalog adını verir. Karagöz oyununun aksine orta oyununda yer alan muhavere bölümü iki kısma ayrılmaktadır. Muhavere’nin ilk kısmı olan arzbar bölümü, Karagöz oyununda yer alan muhavere bölümüne benzer nitelikte, Kavuklu ve Pişekar’ın kendilerini birbirlerine ve seyirciye tanıtmaları ve bu tanıtmaya sonucu tanış çıkmaları ile meydana gelmektedir. Cevdet Kudret, arzbar bölümünde kullanılan arz kelimesinin kullanım nedenini, iki baş oyuncu olan Kavuklu ve Pişekar’ın kendilerini birbirlerine tanıtmaları ve birbirlerine tanıtırken aynı zamanda kendilerini seyirciye de tanıtmaları yani arz etmeleri olarak değerlendirir. Karagöz oyununda muhavere bölümü aynı isim ve aynı işlevde görülmektedir. Yanlış anlaşılma güldürüsüne dayanan bu bölümün ardından orta oyununu en ustalık gerektiren bölümü olan tekerleme bölümüne geçilir (Kudret 1973: 55-58; And 1985: 388-393). Muhaverenin ikinci bölümü olan tekerleme bölümü için Ahmet Rasim, “Kavuklu’nun en büyük mahareti tekerleme inşadındadır” (And 1985: 393) ifadesini kullanır. Tekerleme bölümünde genel olarak Kavuklu, Pişekar’a başından geçen olağanüstü bir olayı anlatır. Kavuklu söz ustalığını kullanarak bu hikâyenin gerçekliğini Pişekar’a ve seyircilere inandırır. Tekerlemenin sonunda ise anlatılan hikâyenin bir düş olduğu ortaya çıkar ve fasıl bölümüne geçilir. Muhavere bölümünü önemli kılan Kavuklu’nun konuşmalarında görülen söz ustalıklarıdır. Karagöz oyununda yer alan muhavere bölümünde geçen konuşmalar kimi zaman fasıl bölümüyle ilişkilendirilirken orta oyununda fasıldan, oyunun asıl konudan bağımsız olarak muhavere bölümünde yer alan tekerleme aşamasının amacı, tamamen Kavuklu’nun söz ustalığını, hünerlerini seyirciye göstermektir (Kudret 1973: 55-58; And 1985: 388-393).

İki ayrı perdeden oluşan *İstanbul’u Satıyorum* oyununun ilk perdesi tamamen orta oyununun arzbar bölümüne benzer şekilde oyunun baş kişileri olan Mimar Sinan, Kartal Hasyapan ve Tarakçı Kardeşler seyirciye tanıtılmaktadır. Gökdelenlerden oluşan yeni İstanbul projesinin mimarlığını Mimar Sinan gibi bir ustadan başkasının yapamayacağını

düşünerek Kartal Hasyapan, Mimar Sinan’ı türbesinden kaldırır ve yanına çağırır. Eserlerinin binalar nedeniyle kaybolduğunu belirten Mimar Sinan, yeni yapıları özellikle de Boğaz Köprüsü’nü eleştirir ve Kartal Hasyapan’ın yeni projesini, İstanbul’un çehresinin değiştirileceği, İstanbul diye bir beton yığının arşa çıkacağı ve bütün kültürel, tarihi sanat eserlerinin ayaklar altına alınacağı gerekçesiyle reddeder. Söz konusu bu durum da Mimar Sinan aracılığıyla folklorun, kültürü ve geleneği koruma işlevini yerine getirdiğini göstermektedir.

*İstanbul’u Satıyorum* oyunun bir diğer önemli kişisi Tarakçı Kardeşler’dir. Karagözlük orta oyunundaki zurnacı gibi Tarakçı kardeşler sahneye gelmeden onlara özel bir şarkı söyler ve bu şarkıda Tarakçı kardeşlerin yasadışı yollarla nasıl zengin olup güçlendiklerini anlatır. Kabataş iskelesini Dolmabahçe sarayına kadar yıkıp baştan yaratmak isterler ve bu uğurda devleti arkalarına almaları gerektiğinden içlerinden bir kardeşi bakan seçerler ve kendi seçtikleri bakandan Kabataş iskelesinden Dolmabahçe’ye kadar olan araziye rant uğruna alırlar ve Kabataş Dolmabahçe sarayı yapılırken denizin doldurulmasından yola çıkarak, Dolmataş sitesi haline getirmek isterler. Dolmataş projesi konusunda da Kartal Hasyapan ile anlaşılır (URL-1).

Genel anlamda dönemin toplumsal değişiklik sürecini yansıtan, mahalle kültüründen gökdelenli site kültürüne geçişi anlatan, rant sahiplerinin halkı mağdur edip servetlerine servet katmasını konu edinen *İstanbul’u Satıyorum* oyununun fasıl bölümü ikinci perde ile başlar. Oyundaki asıl konunun işlendiği fasıl bölümünde, orta oyununda olduğu gibi dönemin güncel sorunlarına değinilmektedir. Fasıl bölümünde Tarakçı kardeşlerin, mahalle halkını zorla evlerinden çıkartıp Kabataş’daki inşaata başlamak istemesini ve mahalle halkının evlerinden çıkmak istemeyerek Mimar Sinan önderliğinde Tarakçı kardeşlere karşı direnmesini anlatmaktadır. Tarakçı kardeşlerin Kabataş inşaatı için her işi yoluna koyduğunu ancak inşaatı başlatmak için tek sorunun mahalle halkının evlerinden çıkarılması olduğunu söyler. Uzun bir direniş sonucunda mahallede yalnızca Laz Recep kalmıştır. Tarakçı kardeşler Dolmataş sitesinin yapımına sadece Laz Recep yüzünden başlanmadığını söyleyerek Laz Recep’i öldürürler. Kartal Hasyapan ve Tarakçı Kardeşler Dolmataş sitesinin açılışı için toplandığı sırada Mimar Sinan, Tarakçı kardeşleri öldürür. Kartal Hasyapan bu bir katliam dese de Mimar Sinan bu İstanbul’un meşru müdafaasıdır cinayet bile sayılmaz diyerek fasıl bölümünü sonlandırır. Laz Recep’in bu tutumu, folklorun geleneği koruma ve sürdürme işlevine işaret etmektedir.

Orta oyunu fasıl dağarcığına genel anlamda bakıldığında toplumu oluşturan mahalle yaşantısını, mahalle insanının gündelik hayatını ve günlük işleyişini konu edinmektedir. Oyunlarda genel olarak, var olduğu dönemin mahalle dinamikleri, mahalle yaşantısı gözler önüne serildiğinden mahalle insanının ilişkileri, ekonomik sıkıntıları, etnik sorunları, işsizlik problemleri, eğitim sorunları gibi problemlerin oyunlarda işlenmemesi kaçınılmaz hale gelmiştir. Bu nedenle de oyunlarda söz konusu bu sorunların kaynağı olarak görülen ve bu

sorunları yarattığına inanılan kişilere karşı eleştirel, iğneleyici ve alaycı bir tutum sergilenmiştir. Kısacası “Orta oyunu esas itibariyle devrin sosyal tenkitidir. Orta oyunu oyuncularını, devrin sosyal yapısını hatta siyasi gelişmesini ustalıkla yansıtır ve tenkit eder” (Durmaz 2018: 18). Söz konusu bu eleştiri ve iğneleyici tavır orta oyunun asıl amacı olan güldürü ögesinin kaybolmaması ve eğlence işlevinin yok olmaması adına alay edici şekilde gerçekleştirilir. Orta oyunu ve genel itibariyle geleneksel Türk tiyatrosunda toplumsal eleştiri ve siyasal tenkit ne kadar ön planda tutulsa da yapılan bu eleştiri ve iğnelemeler herhangi bir çözüm yolu üretmez, devrim fikri vermez, yalnızca sorunları alaycı bir tavırla izleyicinin gözleri önüne serer ve sorgulamasını sağlar. On dokuzuncu yüzyıl Osmanlı toplumunda görülen işsizliğin ve ekonomik sorunların, halk tiyatrosu olarak tabir edilen ve halk yaşantısını anlatan halkı temsil eden geleneksel tiyatrodaki görülmesi olağandır. Bu doğrultuda oyunların ana teması ticaret yapma ve iş arama çabaları gibi dönemin sorunları etrafında gelişmiştir. Ancak geleneksel Türk tiyatrosunda halkı temsil eden tiplerin bilgisizliği, eğitimsizliği, cehaleti, ticari anlamdaki yetersizliği nedeniyle kurdukları hiçbir işte başarılı olmadıkları ve tüm çabalarına rağmen oyunun sonunda başladıkları yere geri döndükleri görülür. Halkın adamı olan ve halkın bir yansıması olarak perde ve palangada görülen bu tiplerin beceriksizliği ve cahilliği de Osmanlı toplumundaki eğitimin yetersizliğinin bir sonucu olarak gösterilmiş ve sadece ekonomik sorunlar değil eğitim sorunları da gözler önüne serilmiştir (Pekman 2002: 69-71; Durmaz 2018: 16-18).

Gündelik konuların, dönemin siyasi ekonomi politikalarının, ünlü siyasi kişiliklerinin eleştirildiği orta oyununda olduğu gibi *İstanbul’u Satıyorum* oyununda genel itibari ile dönemin sorunları oyuna yansıtılmıştır. Turgut Özal döneminde gerçekleşen serbest piyasa ekonomi modeli ile Türkiye’de kapitalist dönemin zirvesi yaşanmış ve müteşebbisler, mütteahaitler, iş adamları yeni projeleri ile servetlerine servet katmışlar ve bunu yaparken halk sınıfını ezmekle fakiri daha fakir hale getirmekle kalmamış İstanbul’un çehresini değiştirmiş ve İstanbul’un tarihi, kültürel, doğal mekânlarını tahrip etmişlerdir. Söz konusu bu durumu *İstanbul’u Satıyorum* oyununa taşıyan Ferhan Şensoy, Kartal Hasyapan adındaki bir müteşebbisi canlandırırken, halkı temsil eden halkın yanında duran ve İstanbul’un yeni yaratılan bu çehresini eleştiren halkın dili olan Mimar Sinan rolündeki Müniz Özkul’dur. Kartal Hasyapan, yeni İstanbul projesinin mimarlığı için Mimar Sinan’ı türbesinden kaldırmış ancak yüzyıllar sonraki İstanbul’un halini gören Mimar Sinan İstanbul’u tanıyamamıştır. Mimar Sinan, Boğaz Köprüsü’nü, İstanbul’un iki yakasına dışlarını geçirmiş betondan bir canavar olduğunu söyleyerek eleştirmiştir.

“- Mimar Sinan: Koskoca devletin, ser mimarı yok mu?

- Kartal Hasyapan: Olayların mimarı Turgut var.

- Mimar Sinan: Kendisi mimar mıdır?

- Kartal Hasyapan: Hayır hayır kendisi memurdur” (URL-1)



Orta oyununda sadrazamların eleştirilmesi gibi olayların mimarı Turgut olarak gösterilerek dönemin başbakanı Turgut Özal'a karşı eleştiri yapılmaktadır. Turgut'un memur olmasına rağmen olayların mimarı, sorumlusu olduğunu ve İstanbul'un bu hale gelmesinde sorumlu tutulduğu görülmektedir.

Silah ve eroin kaçakçılığı gibi yasa dışı işlerle zengin olan, kendi adlarıyla banka açan Tarakçı kardeşlerin yeni projeleri, Kabataş iskelesinden Dolmabahçe sarayına kadar olan arazinin inşaat haklarını alıp buradaki evleri greyderler ve buldozerlerle yıkıp yerlerine gökdelenler yapmaktır. Ancak böyle büyük bir projeyi gerçekleştirmek için devlet yetkilerini kullanmanın gerekliliğinden içlerinden birini boşta duran bakanlık görevine getirirler. Oyunun devamında da çıkarları doğrultusunda Kartal Hasyapan'ı da milletvekilliği görevine getirdikleri görülmektedir. Bakanlığa gelen kardeşlerden biri, Kabataş iskelesindeki araziye kardeşlerine peşkeş çeker. Buradaki örnekte, Turgut Özal dönemi ile gerçekleşen serbest ekonomi dolayısıyla güçlerine güç katan kapitalist burjuva kesiminin devlet işlerine istediği gibi etki ettiği, istedikleri bakanlığa istedikleri kişiyi getirebilecek kadar devlet yetkilerinin onların emrinde olduğunu göstermektedir.

Bir diğer siyasi eleştiri örneği de seçimler üzerinden yapılmaktadır.

*"-Mimar Sinan: Peki yürüyüş yapılmadı mı? Belediyeye gidilmedi mi?"*

*- Büfeci Hilmi: Gidildi canım, başkan söz vermiş zaten.*

*- Cevdet Bey: Evet. Başkan müthiş bir adam Sinan Baba! Müthiş bir adam başkan!*

*- Necati: Müthiş olmak zorunda, seçim yatırımı yapıyor, lastikli konuşuyor.*

*- Mimar Sinan: Seçim ne?*

*-Necati: Beş yılda bir başkanı halk seçiyor baba.*

*- Mimar Sinan: Halk mı seçiyor?*

*-Necati: Evet.*

*-Mimar Sinan: E cehil cühela da seçenler arasında mı yani?*

*- Necati: Gayet tabi, herkesin bir oy hakkı var, tabi sandıkta kendi adını bulursan.*

*-Mimar Sinan: Olur mu yahu! Millet ne anlar, gider en olmayacağını seçer.*

*-Büfeci Hilmi: E genellikle öyle oluyor zaten" (URL-1).*



Seçim sistemi üzerine yapılan bu siyasi taşlama aynı zamanda bir güldürü unsuru olarak da değerlendirilir. Mimar Sinan’ın seçimin ne olduğunu bilmemesi, seyircinin kendini üstün görmesini sağlamasının yanında orta oyununda da görüldüğü üzere yerinde ve doğru şekilde yapılan siyasi taşlamalar seyircinin gülmesine yol açmaktadır.

Her ne kadar toplumsal eleştirinin hâkim olduğu bir seyir türü olsa da orta oyununun ana amacı komedidir. Yukarıda da değinildiği üzere siyasal eleştiri yapılırken bile, güldürü unsuru arka plana atılmadan yapılmaktadır. Metin And, *Geleneksel Türk Tiyatrosu* adlı çalışmasında orta oyununda başlıca güldürü unsurlarını sıralamaktadır. Ana amacı seyirciyi eğlendirmek ve güldürmek olan orta oyunu, bu güldürüyü çeşitli yollarla sağlar. Genel itibari ile orta oyununda güldürü, olay veya durum komedisine değil söz komedisine ve dil yoluyla sağlanan komediye dayanmaktadır. Geleneksel Türk tiyatrosunda dil, seyirci ve oyuncu arasında, oyuncularının birbirleri arasında iletişim aracı olmaktan çok güldürü unsuru olarak kullanılmaktadır. Buradaki gülünç durum, iletişim aracı olan dilin iletişimi engellemesi, zorlaştırması ve anlayışsızlıktan doğar (And 1985: 497- 508).

Orta oyunun başlıca güldürü unsurlarından biri olan seyircinin meydana oyuncu karşısında üstün geldiğini hissedip oyuncu ile alay etmesi ve gülmesi *İstanbul’u Satıyorum* oyununda genel olarak Mimar Sinan üzerinde yoğunlaşmıştır. Yüzyıllar sonra yattığı türbeden kalkıp bıraktığı İstanbul’dan ve bıraktığı kültürden bambaşka bir kültür bulan Mimar Sinan, yirminci yüzyılın terminolojisine, kültürüne, teknolojisine karşı yabancılık çeker ve bilmediği her kelimeyi duyduğunda sorgulayarak tepki gösterir. Örgütlenme, film, politika, seçim, radyo, televizyon gibi terimleri bilmediğini üstüne basa basa göstererek seyirci karşısında küçük duruma düşer.

Ferhan Şensoy tiyatrosunun en önemli özelliği sözü merkeze alışı, dildeki ustalığı ve dili zengince kullanmasıdır. Orta oyunu ustalarının da yapmış olduğu gibi söz oyunlarını başarılı bir şekilde kullanarak güldürüyü sağlar. Ancak söz komikliklerini kendine has yollarla yaparak özgünlüğü yakalar. Şensoy, dille bir oyuncak gibi oynar, dil kurallarını bozar, yepyeni sözcükler yaratır, kelimelerin ses çağrışımlarından faydalanır ve bunu oyunun güldürü unsuru haline getirir. İngilizce kelimeleri işitsel özellikleri ve çağrışımlarından faydalanarak sanki Türkçeymiş gibi kullanır. Kısaca Şensoy’un dili geleneksel Türk tiyatrosundaki söz ustalarının çağdaş hali gibidir. Bu durumu Pekman, Şensoy’un dildeki akrobasi ustalığı olarak tanımlamaktadır. Yine orta oyununda olduğu gibi etnik kökenlerin temsilcisi olan belirli tiplerin bozuk Türkçesi ile sağlanan komedi yoluna başvuran Şensoy’un, güldürü yaratmak adına dili çok sık kullandığı görülmektedir (Pekman 2002: 152; Durmaz 2017: 34). Yukarıda değinildiği üzere dil ile bir oyuncak gibi oynayan Şensoy, yabancı kelimeler kullanarak, cümle içinde öğelerin yerlerini değiştirerek, sözcüklerin mecaz anlamlarını kullanarak ve kendi yarattığı dil ile güldürüyü sağlar. Giriş bölümündeki şarkıda yer alan “*Pehlivanlar merhaba, sosyetikler naberler?*” ifadesinde Türkçede kullanılmayan ama şarkının kafiyesi ve ölçüsünü tutturmak adına yarattığı naberler ifadesi ve yine oyunun

devamında Kartal Hasyapan “*Gökdelenler ve gözdelenler yapacağım*” diyerek yine gözdelenler gibi yepyeni ifadeler kullanması Şensoy’un dili ustaca kullanarak yeni sözcükler yaratmasına örnektir. Yine gözünüz aydın İstanbullular yerine, “*Aydınlılar gözünüz İstanbul*” ifadesini kullanarak cümle içerisinde kelimelerin yerlerini değiştirerek dille oyuncak gibi oynayan Şensoy, güldürü yaratmaktadır. *İstanbul’u Satıyorum* oyununda görülen hep beraber ifadesi ile birlikte everybody kelimesinin kullanımı örneğinde olduğu gibi yaygın kullanılan kelimelerin İngilizce biçimi ile söylenmesi güldürüye yol açan durumlardır.

Orta oyununun bitiş bölümü, giriş bölümünde olduğu gibi oldukça kısadır ve Pişekar ağırlığında geçer. Giriş bölümümde meydana ilk çıkan, seyirciyi selamlayan, oyunun adını seyircilere duyuran Pişekar, bitiş bölümünde de sahnede meydana en son kalan ve oyunu kapatan oyuncu olmasının yanı sıra; oyunun ana fikrini, oyunun verdiği dersi seyirci ile paylaşır, öğüt verir ve son olarak seyirciden özür diler ve gelecek oyunun reklamını yapar. Zurnanın bitiş havasını çalması ile orta oyunu son bulur (Kudret 1977:59).

*İstanbul’u Satıyorum* oyununda da sivri külahı ile sahneye çıkan, oyunun adını ve konusunu seyircilere duyuran Münir Özkul, bitiş bölümünde de yine Pişekar’ı andıran sivri külahı ile beraber sahnede yer alır. Pişekar gibi oyundan çıkarılacak olan dersleri seyirciye tekrar yineler, öğüt verir ve İstanbullulara seslenir. “*İstanbul bir tarihtir, bu tarihi satmayın. İmar edelim derken İstanbul’u yıkmayın. İstanbul’un sesiyim lütfen beni satmayın*” (URL-1). Elektronik, teknolojiye aldanarak tarihi, kültürü, geleneği satmayın diyen Mimar Sinan, oyunun ana fikrini seyirci ile paylaşıp öğüt vererek oyunu sonlandırır. Oyunun bitiş kısmında Mimar Sinan’ın izleyiciye dönerek öğüt vermesi folklorun eğitim işlevini yerine getirmektedir.

## 1.2. İstanbul’u Satıyorum Oyunu Genel Değerlendirme

Tiyatronun seyirci ile olan ilişkisi ve anlatım tekniği göz önüne alındığında tiyatro oyunlarında iki üslup kullanılmaktadır. Geleneksel Türk tiyatrosunda ise göstermecî üslup hâkimdir. “*Göstermecî tiyatrodaki oyuncu, oyuncu niteliğini yitirmez, seyirci onu büründüğü gerçek kişilik olarak değil, seyredildiğinin bilincine varan ve bu bilinci açığa vuran bir oyuncu olarak görür*” (And 1985: 409). Göstermecî üslupta oynanan oyunun her açıdan bir kurgu olduğu seyirciye sezdirilir, gerçekmiş gibi yapılmaz. Oyuncu duygusunu yaşamaz sadece rolün duygusunu gösterir. Seyirci burada sadece gözlemci konumundadır. Seyirciler oyuna ve olaya duygusal yönden bağlanmaz, sadece gözlemler. Göstermecî tiyatronun etkisi ile oyuncular ve seyirci oyuna ve oyunculara karşı yabancılaşmış olur (Kudret 1977: 85-86). Yine geleneksel Türk tiyatrosunda karakter yerine tip kullanılması da göstermecî üslubun bir özelliği olarak oyuna yabancılaşmayı sağlar.

Orta oyunu tiplerinin *İstanbul’u Satıyorum* oyununa nasıl yansıdığı konusuna kısaca değinilecek olunursa, orta oyunun baş komiği olan ve halkın temsilcisi ve sosyal normlarının koruyucusu olan Kavuklu’nun Ferhan Şensoy’un oyunundaki karşılığı Mimar Sinan’dır.

Tarakçı kardeşlere karşı mahalle halkını örgütleyerek halkın içinden biri olduğunu gösteren ve oyundaki baş komik olması ile *İstanbul’u Satıyorum* oyununun Kavuklusu olduğu söylenebilir. Yine Kartal Hasyapan’ın ticari kişiliği, paraya düşkünlüğü ve Tarakçı kardeşlere karşı korkak davranışı nedeniyle orta oyunundaki Yahudi tipinin karşılığı olduğu görülmektedir. Yine Kartal Hasyapan, Tarakçı kardeşlerden aldığı emir üzerine, Kabataş mahallesinde yaşayan insanları evlerinden çıkarmaya ikna edebilmek adına kuklalar ile yaratılan bir kalabalığa karşı konuşma yaptığı sırasında, dönemin siyasilereinden Süleyman Demirel’in sesini, konuşma tarzını, jest ve mimiklerini taklit ettiği görülür ve bu taklidin güldürü unsuru yarattığı söylenebilir. *İstanbul’u Satıyorum* oyununda seyirci tarafından en çok gülme tepkisi Laz Recep’in yer aldığı sahnede görülmektedir. Karadeniz ağız taklidini başarılı bir şekilde gerçekleştiren Erol Günaydın söz konusu ağız taklidi sayesinde güldürüyü yakalar ve ani siniri, hızlı konuşması ile orta oyunundaki Laz tipinin güncel hali olduğu görülebilir. Laz Recep’in ağız taklidi ile yarattığı güldürü, folklorun dört işlevinden biri olan hoş vakit geçirme işlevini de yerine getirmektedir.

Orta oyununda karşıtlık durumunun on dokuzuncu yüzyıldaki başlıca toplumsal sınıf olan saray çevresinde yaşayan yarı aydın sınıfın temsilcisi Pişekar ile halkı temsil eden Kavuklu şeklinde oluşurken, tuvat tiyatrosunda Tanzimat dönemi ile beraber yeni oluşan başlıca iki toplumsal sınıf olan batı özentisi bir sınıf ile geleneğe bağlı kalan bir sınıfın çatışması görülür. Pişekar’ın temsilcisi olduğu saray çevresi sınıfının önem kaybetmesi dolayısıyla Pişekar’ın da orta oyunundaki varlığı ve önemi azalmıştır (Pekman 2002: 35-43). *İstanbul’u Satıyorum* oyununda da seksenli yıllardan itibaren devletçilik politikasından serbest ekonomi modeline geçilmesi ile gözlerini para hırsı bürüyen, geleneğin ve tarihin üzerinden greyderler ile geçerek yerlerine gökdelenler dikmek isteyen, devlet ve hükümet yetkilerini dâhil kendi çıkarları doğrultusunda yönlendirebilen kapitalist sınıf oluşmuştur. *İstanbul’u Satıyorum* oyununda bu kapitalist sınıfının karşısında duran, memur, esnaf, işçi, sınıfının karşıtlığı anlatılır. Marksizmi benimseyen Brecht’in epik tiyatrosundan etkilenen Ferhan Şensoy *İstanbul’u Satıyorum* oyununda patron- işçi, burjuva – proletarya çatışmasına Tarakçı kardeşler ve Kabataş mahallesi halkı üzerinden vermiştir.

*İstanbul’u Satıyorum* oyununda Münir Özkul sivri külâhı ile beraber Pişekar kılığında sahneye gelerek seyirciyi selamlar ve *İstanbul’u Satıyorum* oyununun taklidini aldığını ve *İstanbul’u Satıyorum* oyununu satacağını söyleyerek seyirci ile direkt iletişime geçmesi izleyici faktörüne karşı yok gibi davranılmasının aksine seyirci ile doğrudan iletişime geçilmesi göstermeci tiyatronun sonucudur. Yine aynı şekilde oyunun sonunda da sivri külâhı ile sahneye çıkan Münir Özkul, seyirciye seslenerek oyunun ana fikrini, oyunun verdiği mesajı açıklar. Seyirciye İstanbul’u satmayın diyerek öğüt verir. Giriş bölümünde olduğu gibi bitiş bölümünde de doğrudan seyirci ile iletişime geçilmesi bir göstermeci üslup etkisidir. Karagözlük orta oyunundaki zurnacı gibi sahneye gelen her mahalleliyi tanıtır, kişisel özelliklerini seyirciye anlatır. Söz konusu bu durumda göstermeci üslup etkisi görülürken, direkt seyirciye seslenen, seyirciyle iletişime geçen Karagözlük, seyirciye sahnede

gerçekleşen eylemin bir oyun olduğunu hissettirerek seyircinin oyuna yabancılaşmasını sağlar.

Bir oyuncunun birden fazla rolde oynaması da oyunun gerçek olmadığını seyirciye göstermektedir. Sahnede oynanan oyunun seyirciye gerçek hayattaki bir durummuş gibi gösterilmeye çalışılan benzetme tiyatrunun aksine gösterme üslup anlayışı ile oynanan *İstanbul’u Satıyorum* oyununda oyuncuların birden fazla rolde görünmeleri oyuncuların oynadıkları roldeki kişiler ile bağ kurmasını engeller. Söz konusu bu durum seyircinin oyuna karşı olan inandırıcılık etkisini kırarak oyuna yabancılaştırır. Söz konusu duruma örnek verilecek olursa; Ferhan Şensoy hem curcunabazları yöneten Karagözlük rolünde hem müteşebbis Kartal Hasyapan rolünde hem de atışma yapan aşıklardan Karagümrüklü Abdi İbrahim rolünde görünmektedir. Erol Günaydın sadece oyunun başında görülen İstanbul’un tarihi yapılarını eleştiren üç müteşebbisten birini canlandırmaz, aynı zamanda Fatih Sultan Mehmet’i, atışma yapan aşıklardan Eyüplü Tayyar’ı, mahallede sonuna kadar direnen ve bu uğurda can veren Laz Recep’i ve mahalledeki emekli ev sahibi Cevdet Bey ‘i canlandırmaktadır. Yine Rasim Öztekin, hem oyun başındaki üç müteşebbisten biri hem de mahalleli insanlardan Büfeci Hilmi rolünde oynamaktadır. Yine Baykal Kent oyun başındaki üç müteşebbisten birinin yanında mahallenin önde gelenlerinden Tahir Bey’i canlandırır.

Yine dekor ve aksesuarlar da gösterme üslup etkisindedir. Oyunun gerçekliğinde olduğu gibi dekor ve aksesuarın da gerçekliğine inandırılmaya çalışılmaz. Bu nedenle de çoğu zaman kullanılan dekor ile meydana gösterilen dekor uyumsuz. Bir dekorun başka bir dekor yerine kullanıldığı görülmektedir. Bazen de kullandıkları işleme dekor hiç kullanılmadan verilmiş gibi yapılır (Pekman 2002: 32 -33). *İstanbul’u Satıyorum* oyununun başından sonuna kadar sahnede duran karton maketten yapılmış bir İstanbul manzarası yer almaktadır. Bu maketten yapılan manzara orta oyunundaki dekorlar gibi inandırıcılıktan uzaktır. Fatih Sultan Mehmet, İstanbul maketi gibi kartondan yapılmış bir İstanbul surunun arkasında belirir. Söz konusu bu sur dekoru İstanbul dekoru gibi maketten yapılmış basit ve sıradan bir dekordur ve orta oyununda olduğu gibi dekorların gerçekliğine inandırılmaya çalışılmaz.

*İstanbul’u Satıyorum* oyununun başında sahneye ilk gelen üç müteşebbis ellerinde görülen zilli defler Pişekar’ın kullandığı şakşakı anımsatmaktadır. Ancak burada kullanılan def, Pişekar’ın şakşakı gibi oyunu yönetmek oyuncuları yönlendirmek amacıyla değil, cümle vurgusu yapabilmek adına kullanılmaktadır. Mimar Sinan tipinin en önemli aksesuarı elinde tuttuğu t cetveldir. Söz konusu bu t cetvel ile mimarlığı göstermektedir. Basit ve sade dekor anlayışının bir diğer örneği de Hilmi’nin büfesinde görülmektedir. Sahneye sadece küçük beyaz bir tezgâhın getirilmesi ile seyirciye mekânın mahalledeki büfeye taşındığı gösterilse de seyirciyi inandırma kaygısı güdülmez. Çünkü kullanılan dekorların basitliği ve sadeliği seyirciyi oyuna karşı yabancılaştırır.

Mahalle halkını evlerini boşaltmak adına konuşma yapan Kartal Hasyapan’ın karşısında dansçı kadın oyuncuların ellerinde tuttuğu kuklalar durmaktadır. Bu kuklalar, Kartal

Hasyapan’ın bir kalabalığa karşı konuştuğu hissini yaratmak adına yapılmış olsa da oldukça basit ve sade olan dansçı oyuncuların tuttuğu kuklaların gerçekliği seyirciye inandırılmaya çalışılmaz. Hatta Kartal Hasyapan kuklalarından birini alarak gerçek olmadığını ispatlayacak şekilde seyirciye doğru tutar. Söz konusu aynı kuklalar, Dolmataş sitesinin açılışında yine aynı amaçla kalabalık yaratma amacıyla dansçı oyuncular tarafından tutulmaktadır. Kartal Hasyapan açılış konuşması sonrasında “neden alkışlamıyorsunuz” diye sorması üzerine de dansçı kadınlar ellerimiz dolu diyerek tepki gösterirler ve ellerinde tuttukları kuklanın gerçek insan olmadığını, ellerinde kalabalık yaratmak amacıyla tuttuklarını seyirciye gösterirler. Söz konusu kuklanın seyirciye gösterimi de göstermecî üslup etkisinden kaynaklanmaktadır.

## **Sonuç**

Sonuç olarak başlangıçta hedeflenen orta oyunu ve *İstanbul’u Satıyorum* arasındaki benzerlikler ve farklılıklar değerlendirilmiştir. Ferhan Şensoy’un, orta oyunu öğelerini Brecht tiyatrosundan da etkilenecek çağdaştırmaya çalıştığı sonucuna varılmıştır. Bu çağdaştırmayı oyun kişilerinin özelliklerini kullanarak, oyunun olay örgüsünde işlenen konulardan benzerlik kurarak, güldürme yöntemlerinden faydalanarak ve dekor anlayışından yola çıkarak gerçekleştirmiştir. Giriş bölümünde de değinildiği üzere bu benzerlikler doğrultusunda *İstanbul’u Satıyorum* adlı oyunun değerlendirilmesinin ardından Bascom’un dört işlevinin yer yer görüldüğü sonucuna varılmıştır. Halk biliminin hoş vakit geçirme işlevi Mimar Sinan ve Laz Recep’in dil ve taklit yoluyla güldürüyü sağladığı sahnelerde ve Karagözlük ile beraber dansçıların oyun boyunca ortaya çıkıp izleyenleri eğlendiği anlarda yerine getirildiği görülmektedir. Değerlere, toplum kurumlarına ve törelere destek verme işlevi Mimar Sinan ve Laz Recep’in mahalle kültürünü ayakta tutma mücadelesi sırasında ön plana çıkmıştır. Folklorun okuma yazmanın yaygın olmadığı toplumlarda insanları eğitmesi işlevi daha çok sözlü kültür geleneği olan toplumlarda yaygınlık gösterirken *İstanbul’u Satıyorum* oyununun icra edildiği seksenli yıllar daha çok çağdaş ve modern bir görünüm kazanmış ve bu işlev göz ardı edilmiş olsa bile oyun sonunda Mimar Sinan’ın izleyenlere “para uğruna geleneği satmayın kültürü koruyun” diyerek öğüt vermesi ve bir kılavuz özelliği göstermesi bu işlevin az da olsa yerine getirildiğini göstermektedir. Son olarak toplumsal ve kişisel baskılardan kurtulmak için bir kaçış işlevi *İstanbul’u Satıyorum* oyununda alay etme şeklinde işlenmiştir. Dönemin ekonomik bozukluklarından, siyasette görülen aksaklıklarından kurtulma yolu *İstanbul’u Satıyorum* oyununda nükte yapılarak seyirciye gösterilmiş ve sorunlardan kaçıp kurtulma işlevi yerine getirilmiştir. Tüm bu değerlendirmeler ışığında *İstanbul’u Satıyorum* oyununun, çalışma boyunca belirtilen yönleri ile çağdaş bir orta oyunu niteliği taşıdığı görülmüştür.

## **Kaynakça**

- And, Metin (1977). Dünyada ve Bizde Gölge Oyunu. Ankara: Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları
- And, Metin (1985). Geleneksel Türk Tiyatrosu: Köylü ve Halk Tiyatrosu Gelenekleri. İstanbul: İnkılap Yayınevi.
- Aracı, Ebru (2012). Ferhan Şensoy’un Metinlerinde Geleneksel Halk Tiyatrosunun Çağdaştırılma Biçimleri. Yayımlanmamış Yüksek Lisan Tezi, T.C. Haliç Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü
- Aykaç, Onur (2016). Biçim ve İçerik Yönünden Ortaoyunu, Doktora Tezi, Atatürk Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Türk Dili ve Edebiyatı Ana Bilim Dalı.
- Bascom, William R. (2010). “Folklorun Dört İşlevi”, Halkbiliminde Kuramlar ve Yaklaşımlar 2. (Ed.: M. Öcal Oğuz, Selcan Gürçayır), (Çev.:Ferya Çalış), 71-87, Ankara: Geleneksel Yayıncılık
- Boratav, Pertev Naili (1973). 100 Soruda Türk Halk Edebiyatı. İstanbul: Gerçek Yayınevi
- Durmaz, Uğur (2018). Geleneksel Türk Tiyatrosunda “Kavuk”: Bir Simgenin İşlevi, Özellikleri, Temsilcileri ve Düünden Bugüne Yolculuğu, *Uluslararası Beşeri Bilimler ve Eğitim Dergisi*, Cilt 4, Sayı 9.
- Emeksiz, Abdülkadir (2006). Orta Oyunu Kitabı. İstanbul: Kitabevi Yayınları
- Gerçek, Selim Nüzhet (1942). Türk Temaşası (Meddah – Karagöz – Ortaoyunu). İstanbul: Kanaat Kitabevi
- Kudret, Cevdet (1973). Ortaoyunu I. Ankara: Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları.
- Nutku, Özdemir (1997). Meddahlık ve Meddah Hikâyeleri. Ankara: Atatürk Kültür Merkezi Başkanlığı Yayınları
- Pekman, Yavuz (2002). Çağdaş Tiyatromuzda Geleneksellik, İstanbul: Mitos ve Boyut Yayınları.
- Sekmen, Mustafa (2008). Meddah ve Gösterisi. Eskişehir: T.C. Anadolu Üniversitesi Yayınları
- Türkmen, Nihal (1991). Orta Oyunu. İstanbul: Milli Eğitim Basımevi
- URL-1: İstanbul’u Satıyorum | Ortaoyuncular 1987. <https://www.youtube.com/watch?v=qpUqA-YrdCY> Erişim Tarihi: 12.04.2022
- URL-2: Ferhangi Şeler Ekşi Sözlük Zirvesi | 23 Şubat 2018. <https://www.youtube.com/watch?v=q8SXXspNm-Q> Erişim Tarihi: 12.04.2022
- URL-3: Ortaoyuncular. <https://www.ortaoyuncular.com/tr/> Erişim Tarihi: 2.04.2022