



Türk Dili ve Edebiyatı Dergisi

Journal of Turkish Language and Literature

Başvuru | Submitted 21.06.2025
Revizyon Talebi | Revision Requested 17.08.2025
Son Revizyon | Last Revision Received 19.08.2025
Kabul | Accepted 02.10.2025
Online Yayın | Published Online 25.11.2025

Araştırma Makalesi | Research Article

📄 Açık Erişim | Open Access

19. Yüzyıl Osmanlı İmparatorluğu'nda Yeni Bir Dramatik Tür: Tuluat ve Karnavalesk Özellikleri

The Carnavalesque Characteristics of Tuluat as a New Dramatic Genre in 19th Century Ottoman Empire



Nilgün Firidinoğlu¹

¹ İstanbul Üniversitesi, Edebiyat Fakültesi, Tiyatro Eleştirmenliği ve Dramaturji Bölümü, İstanbul, Türkiye

Öz

Osmanlı İmparatorluğu'nda 19. yüzyıldan itibaren eğlence kültürü ve özellikle tiyatro alanında Batı etkisiyle yaşanan değişimler, Ortaoyunu sanatçıların bu dönüşüm sürecinde yeni arayışlara yönelmelerine neden olmuştur. Bu çalışma, söz konusu değişimlerin sonucu olarak Osmanlı'da 19. yüzyıl sonunda ortaya çıkan tuluat tiyatrosunu, Batı tarzı tiyatro ile Ortaoyunu arasındaki etkileşim çerçevesinde incelemeyi amaçlamaktadır. Tuluat tiyatrosunu özgün bir tür olarak belirleyen nitelikler, Mikhail Bakhtin'in *karnavalesk* kavramı ışığında ele alınacaktır. Tuluat tiyatrosunda icracılar kimi zaman Molière, Shakespeare, Hugo gibi isimlerin oyunlarını kendi üsluplarına uyarlayarak oynuyorlardı. İcra alanlarını açık alanlardan binalara yani İtalyan sahneye taşıyorlardı. Bir başka deyişle doğaçlama icraları için bu metinleri birer kanava gibi kullanmışlardır. Melodramlara, tragedyalara, opera ve operetlere kendi tiplerini sokarak, oyunların üslubunu değiştiriyorlardı. Öte yandan sadece erkekler tarafından icra edilen Ortaoyunundan farklı olarak, tuluat tiyatrosunda kadınlar da dansçı, şarkıcı ve oyuncu olarak yer almaya başlıyordu. Sahnesinde kesişen farklı kültürler, temsiller ve türler aracılığıyla Tuluat, çoksesli, çoğulcu bir dünya deneyimi sunuyordu. Çalışmada bu yeni formun kültürel ve türsel çoğulcu yapısı ve bu biçimlenişin toplumsal işlevi analiz edilmeye çalışılacaktır.

Abstract

From the 19th century onwards, the Ottoman Empire experienced significant changes in entertainment culture, particularly in the field of theatre, due to increasing Western influence. During this period of transformation, Ortaoyunu performers sought new forms of expression. This study examines the emergence of Tuluat Theatre at the end of the 19th century as a product of these transformations, focusing on the interaction between Western-style theatre and the traditional Ortaoyunu. It explores the interaction between Western-style theatre and Ortaoyunu within this context. The study analyzes the distinctive features that define Tuluat Theatre as a unique genre through the lens of Mikhail Bakhtin's concept of the *carnavalesque*. In Tuluat, performers occasionally adapted the works of playwrights such as Molière, Shakespeare, and Hugo to their own style, using these texts as a foundation for improvisational performances. Tuluat performers changed the plays by inserting traditional comic character (İbiş) into melodramas, tragedies, operas and operettas. This practice served to subvert the conventional seriousness and pathos associated with these dramatic works, rendering the most somber and poignant themes humorous. Tuluat Theatre created a polyphonic and pluralistic experience on stage, blending diverse cultures, representations, and genres. In the late 19th and early 20th centuries, Tuluat was able to bring together the differences between East and West, traditional and modern, high and low culture in its performance programme. This study aims to explore the cultural and multi-genre nature of Tuluat Theatre and examine its broader social function within this transformative period.

Anahtar Kelimeler

Tuluat • İbiş • 19. Yüzyıl Osmanlı Tiyatrosu • Karnavalesk • Kadın oyuncu-Kadın seyirci

Keywords

Tuluat • İbiş • 19th century Ottoman Theatre • Mikhail Bakhtin • Carnavalesque • Female Actors-Female Audience



Atıf | Citation: Firidinoğlu, Nilgün. "The Carnavalesque Characteristics of Tuluat as a New Dramatic Genre in 19th Century Ottoman Empire". *Türk Dili ve Edebiyatı Dergisi-Journal of Turkish Language and Literature* 65, no. 3 (2025): 809-822. <https://doi.org/10.26650/TUDED2025-1724466>

© This work is licensed under Creative Commons Attribution-NonCommercial 4.0 International License.

© 2025. Firidinoğlu, N.

✉ Sorumlu Yazar | Corresponding author: Nilgün Firidinoğlu nfiridin@istanbul.edu.tr



Extended Abstract

From the 19th century onwards, the Ottoman Empire experienced significant changes in entertainment culture, particularly in the field of theatre, due to increasing Western influence. During this period of transformation, Ortaoyunu performers sought new forms of expression. This study examines the emergence of Tuluat Theatre at the end of the 19th century as a product of these transformations, focusing on the interaction between Western-style theatre and the traditional Ortaoyunu. It explores the interaction between Western-style theatre and Ortaoyunu within this context. The study analyzes the distinctive features that define Tuluat Theatre as a unique genre through the lens of Mikhail Bakhtin's concept of the *carnavalesque*.

In Tuluat, performers occasionally adapted the works of playwrights such as Molière, Shakespeare, and Hugo to their own style, using these texts as a foundation for improvisational performances. Tuluat performers changed the plays by inserting traditional comic characters into melodramas, tragedies, operas and operettas. This practice served to subvert the conventional seriousness and pathos associated with these dramatic works, rendering the most somber and poignant themes humorous.

Tuluat was predicated on stereotypes, as evinced by its resemblance to Ortaoyunu, Karagöz, and melodramas. The central figure in Tuluat was İbiş, who played the comic servant. İbiş embodies subversion, mocking and undermining established theatrical norms thus turning serious themes into carnivalesque spectacle. Tuluat troupes pushed the mockery of scripted theater further by making it the subject of an original play. One notable example was *My Master's Curiosity for Theater*, staged by the Tuluat troupe Sahne-i Heves in 1908. The play depicted a rehearsal in which the actors forgot their lines and struggled to coordinate, forcing them to start over repeatedly. Western-style theater companies that were just beginning to professionalize occasionally faced difficulties with memorization and structured rehearsal. By turning these difficulties into a theatrical subject, Tuluat actors humorously ridiculed the text-based Western theater.

These experiences also constitute a form of resistance against the privilege granted to Western-style theater over traditional theater in the Ottoman capital during 19th century. The most distinctive difference between Ortaoyunu and Tuluat, apart from written text and Italian stage was the presence of female actors on stage. Unlike Ortaoyunu, where male actors known as Zenne played female roles, in Tuluat, female roles were performed by women.

Within the context of the Ottoman Empire, it is noteworthy that appearance of women on stage was considered to be ethically unacceptable by religious communities. In Tuluat women's participation in theater can be seen as creating a unique carnival moment from a social perspective. In contrast to the Western style theater, where spectators are expected to adhere to specific regulations during performances, the audience of Tuluat was not bound by the same constraints. During the performance, audiences were permitted to have food and beverages with them. They could move around the theater with a certain degree of freedom, while also being able to converse with the actors.

Tuluat troupes employed various strategies to attract audiences to their theaters, including presenting diverse genres on the same evening. Within this structural framework, Tuluat is distinguished not only as a dramatic genre that amalgamates traditional and Western theater but also as a form encompassing troupes and programs featuring a variety of genres. It introduced a mixture of genres and polyphony to the stage, transcending the confines of textual theater and evolving into a medium that acknowledges and celebrates social differences and cultural diversity. By eroding the boundaries between Ortaoyunu and the literary dominance of Western-style theater, Tuluat established a strong connection with the public through genre diversity and hybrid repertoires. Thus, it became both a form of performance and a multi-layered program fostering social interaction.

Giriş

Osmanlı İmparatorluğu'nda 19. yüzyılda hız kazanan modernleşme hareketlerine paralel yaşanan kültürel değişim toplumun eğlence anlayışını da yeniden biçimlendirmeye başlamıştır. Yüzyılın ikinci yarısından itibaren İstanbul'da Batı tarzı tiyatro pratiklerinin yaygınlaşmasıyla beraber bu yeni tür hem Tanzimat aydınları hem de halk tarafından önemli ölçüde ilgi görmüştür.

Osmanlı İmparatorluğu köklü bir gösterim kültürüne sahipti. Meddah, Karagöz ve Ortaoyunu Osmanlı kent yaşamında halkın rağbet ettiği popüler eğlence biçimleriydi. Ancak eğlence kültürü ve özellikle tiyatro alanında Batı etkisiyle yaşanan değişimler, geleneksel tiyatro ve Batı tarzı tiyatro arasında ciddi bir rekabeti de beraberinde getirmiştir. Söz konusu kültürel dönüşüm süreci Ortaoyunu sanatçılarının kendilerini yeniden var edebilmek adına yeni arayışlara yönelmelerine neden olmuştur. Osmanlı İmparatorluğu'nun geleneksel gösterim kültürü ile Batı tarzı tiyatro arasında bu hızla gelişen rekabet, yeni bir tiyatro formunun, tuluat tiyatrosunun, doğmasına zemin hazırlamıştır.

1868-1880 yılları arasında Hagop Vartovyan'ın idaresinde faaliyet gösteren Gedikpaşa'daki Osmanlı Tiyatrosu, Batı tarzı tiyatronun gelişmesinde etkin bir rol oynamış; Osmanlı yazarlarını çeviri ve uyarlamalar yapmaya, tiyatro oyunları yazmaya yönlendirmiştir. Vartovyan, 1870 yılında Sadrazam Ali Paşa'nın da desteğiyle on yıllık Türkçe oyun oynatma tekelini almıştır.¹ Ancak Vartovyan'ın aldığı bu tekel kısa sürede tartışmaya açılmıştır. Öncelikle Osmanlı Opera Kumpanyası'nın yönetmeni Dikran Çuhacıyan, müzikli gösterilerin tekele dahil olmadığını savunmuştur. Ardından Ortaoyunu oyuncular, icra ettikleri metinsiz doğaçlama oyunları tekelin kapsamına girmediğini ileri sürmüştür.

Ortaoyunu, bilindiği üzere, seyircilerin çevrelediği açık alanlarda icra edilen geleneksel bir tiyatro biçimidir. Yazılı bir metne dayanmayan bu gösterimler belirli bir olay örgüsü (kanava) çerçevesinde doğaçlama olarak icra edilmektedir. Gösterimlerde "yeni dünya" ve "dükkân" olarak adlandırılan iki parçadan oluşan dekor kullanılır; bunlar ev ya da dükkân gibi özel veya kamusal mekânları temsil eder. Ortaoyununun başlıca tipik (stock) karakterleri Pişekâr ve Kavuklu'dur. Tam donanımlı bir Ortaoyunu kumpanyası, müzisyenler ve dansçılar da dâhil olmak üzere yaklaşık 25-30 kişilik bir kadrodan oluşurdu.²

Tuluat, yukarıda ana hatlarıyla bahsedilen geleneksel Ortaoyununun Batı tarzı tiyatronun aksesuar, perde, İtalyan sahne gibi birtakım konvansiyonlarını ve kadın oyuncular bünyesine katarak çerçeve sahneye çıkmış halidir. Metin And geleneksel tiyatro ile Batı tarzı tiyatro arasında en yakın ilişkinin tuluat tiyatrosu ile kurulduğunu ve bu yaratımın dönemi için önemli bir "çığır" olduğunu ifade etmektedir.³ Genel kabule göre tuluat, 1875 yılında Ortaoyunu sanatçısı Hamdi Efendi'nin Hayalhane-i Osmani Kumpanyası adıyla Aksaray'da kurduğu tiyatrodan başlamıştır.⁴ Arapça *ṭulū'* "doğma" ve çoğul eki *-ât* ile *ṭulū'ât* "zihne doğan, akla gelen şeyler" anlamına gelen tuluat, Sevengil'in de işaret ettiği üzere bu yeni tür için oldukça uygundur.⁵ Yazılı bir metne göre değil ana hatları belli bir taslağa uygun olarak doğaçlamayla icra edilen tuluatta doğaçlama yeteneği aktörün başarısının önemli ölçütlerinden biridir. Ortaoyununda olduğu gibi tuluatta da konusu kabataslak çizilmiş oyunlar sahneleniyordu. Tuluat tiyatrosu aktörün doğaçlama performansı üzerine kuruludur ancak bu tamamıyla metinsiz bir form olduğu anlamına gelmez. Metin And, tam da bu nedenle, *Tanzimat ve İstibdat Tiyatrosu* kitabının dramatik edebiyata ayırdığı bölümünde tuluattan söz ederken, ilk bakışta aykırı görülebilecek bu tercihinin gerekçesini tuluatın metne dayalı yönüyle açıklar.⁶ İleride değineceğimiz üzere ünlü tuluat topluluklarının popüler metinleri kendileri için yeniden düzenleye-

¹Bkz. Fırat Güllü, *Vartovyan Kumpanyası ve Yeni Osmanlılar* (BGST Yayınları, 2008).

²Detaylı bilgi için Bkz. Metin And, *Geleneksel Türk Tiyatrosu: Köylü ve Halk Tiyatrosu Gelenekleri* (İnkılap Kitabevi, 1985); Cevdet Kudret, *Ortaoyunu* (Yapı Kredi Yayınları, 2007); Nihal Türkmen, *Ortaoyunu* (Millî Eğitim Basımevi, 1971).

³Metin And, *Tanzimat ve İstibdat Döneminde Türk Tiyatrosu* (İş Bankası Kültür Yayınları, 1972), 276.

⁴And, *Tanzimat ve İstibdat Döneminde Türk Tiyatrosu*, 278.

⁵Refik Ahmet Sevengil, *Türk Tiyatrosu Tarihi* (Alfa Yayınları, 2015), 400.

⁶And, *Tanzimat ve İstibdat Döneminde Türk Tiyatrosu*, 275.

cek/yazacak/uyarlayacak yazarlarla çalıştığı bilinmektedir. Öte yandan Pertev Naili Boratav'a göre de "Tuluat tiyatrosu bir bakıma -ve daha çok- tiyatro tarihi araştırmalarını ilgilendirmekle beraber, seyirlik halk oyunları ve dolayısıyla halk edebiyatı araştırmaları için de önem taşır."⁷

Tuluat kumpanyalarında, Batı tiyatrosunun metinleri de olay örgüsüne dayalı bir kanavaya indirgenerek ve doğaçlama biçimde sahnelenirdi. İlk başlarda beslendikleri halk tiyatrosu geleneğiyle uyumlu olarak Moliere'in oyunlarını kendi üsluplarına uyarlayarak oynadılar. Daha sonraları her tür oyunu uyarlamaya başladılar. Melodramlara, dramlara, tragedyalara, opera ve operetlere kendi tiplerini sokarak oyunların üslubunu değiştirdiler. Aynı zamanda Vartovyan'ın tekeline karşı direnirken yasal boşluğu kullanıyor ve bu tür eklemelerle oyunları kendilerine mal ediyorlardı. Çalışmanın bundan sonraki bölümlerinde tuluat⁸ tiyatrosunun, metnin ve yazarın otoritesini nasıl sarstığı, Batılı tiyatro tarzının lehine gelişen tiyatro ortamını ve kadınların seslerini bastıran toplumsal normların iktidarını kısıtlı ve istisnai bir biçimde de olsa nasıl bozguna uğrattığı tartışmaya açılacaktır. Bakhtinyen anlamda karnavaleske özgü olan hiyerarşilerin ve güç ilişkilerinin nasıl geçici olarak askıya alındığı ortaya koyulmaya çalışılacaktır.

1. Karnavalesk Yıkıcı Kahkahanın Ustası İbiş

Tuluat tiyatrosu, Ortaoyunu, Karagöz ve melodramlarda olduğu gibi kalıp tiplere dayanıyordu. Örneğin; Sirar âşık, Tirid yaşlı adam, Tiran ise hain karakter olarak tanımlanırdı.⁹ Sermet Muhtar Alus, tuluatta âşık rolüne çıkan genç kadınlara ise Amuröz denildiğini aktarır.¹⁰ Tuluat'ın merkezî figürü, komik uşak rolünü oynayan İbiş'tir. İbiş,¹¹ anlatının ciddiyetini bozan ve tiyatral konvansiyonları alaya alan muhalif bir figürdür. Tuluatçılar her türlü oyuna İbiş'i sokarak en ciddi, en ağır konuları gülünçleştiriyorlardı. İbiş, 19. yüzyıl sonu büyük kavuklularından Abdürrezzak Efendi'nin tuluat sahnesinde yarattığı bir tiptir. Ali Süha Delilbaşı, İbiş rolü için Abdürrezzak Efendi'nin bol bir beyaz pantolon, renkli bir gömlek giydiğini ve püskülsüz bir fes taktığını aktarmaktadır. İbiş'in makyajı da oldukça dikkat çekicidir. Kaşlarının üstlerine tabanı aşağıda, ucu yukarda birer üçgen resmi yaptığı, yanaklarına ve burnuna allık sürdüğü, gözlerine de sürme çektiği ifade edilmektedir.¹² Bir başka ünlü tuluat aktörü Kel Hasan'ın beyaz pantolonun üzerine eskimiş bir İstanbul ceket giyerek sahneye çıktığı söylenmektedir.¹³ Bu ceket hakkında Necdet Sakaoğlu "Tanzimat ve Meşrutiyet dönemlerinde İstanbul'da moda olan ve daha çok, Avrupai giyinme zorunluluğu getirilen kamu görevlilerinin tercih ettiği"¹⁴ şeklinde bilgi verir. Sakaoğlu'na göre İstanbul, Osmanlılık imajı ile bağdaşmadığı gibi büsbütün Frenkvari de değildir.¹⁵ Kel Hasan'ın kostümü bu haliyle bedeni ikiye bölerek ciddi ve komik, doğulu ve batılı olanı bir araya getiriyor ve komik görüntüsünü arttırıyordu. Abartılı ve karikatürize edilmiş grotesk görünümüyle İbiş, Batı edebiyatından bir metni sahneye taşıyan oyunu kültürel bir karmaşaya, ciddi temaları karnavalesk bir gösteriye dönüştürüyordu. Bu durumun en dikkat çekici örneğini, Pertev Naili Boratav'ın aktardığı bir anekdota konu olan, Komik-i Şehir Naşit Bey'in topluluğu tarafından sahnelenmiş bir oyunda görürüz.

⁷Pertev Naili Boratav, *100 Soruda Türk Halk Edebiyatı*, (BilgeSu, 2014), 239.

⁸Bu noktada tuluat tiyatrosu ve tuluatçılar için zorunlu bir çerçeveleme yapmamız gerekiyor. Özellikle 20. yüzyıldan itibaren tuluat toplulukları gerek kamu görevlileri gerekse entelektüeller tarafından sıklıkla eleştirilmiş ıslah edilmesi hatta tamamen ortadan kaldırılması gerektiği şeklinde radikal söylemlerin muhatabı olmuştur. Anadolu'yu dolaşan gezici kumpanyaların tuluat adı altında yaptıkları gösterilerin, kadın bedenini nesneleştirdikleri, estetik ve kültürel anlamda seyircisine katkı sunmadıkları iddia edilmiştir. Bu bağlamda ilgi çekici bir örnek Reşat Nuri Güntekin'in *Hülleci* oyunudur. Oyunun "Hülleci Niçin Yazıldı?" başlıklı ön sözünde Güntekin, "şakaya gelmez nazik bir memleket işidir" dediği tuluat tiyatrosunu, "kara cahil tuluat tiyatrosu sahiplerinin" eline bırakmamak adına yazdığını ifade eder. Bkz. Reşat Nuri Güntekin, "Hülleci, Niçin Yazıldı?", *Türk Tiyatrosu Mecmuası* 60 (İlkteşrin 1935), 2. Bu çalışmanın kapsamında türün ustaları olan, sanatlarını ciddi bir mesleki disiplinle icra eden tuluatçılar kast edilmektedir.

⁹Sevengil, *Türk Tiyatrosu Tarihi*, 408.

¹⁰Sermet Muhtar Alus, "Komiki şehir Hasan ve kumpanyası," *Akşam*, 19 Mart, 1939, 8. Burada kullanılan Amuröz, Fransızca *amoureuse* kelimesinin Türkçe yazılışı olmalı, âşık (kadın) anlamında.

¹¹Metin And, İbiş'i Karagöz ya da Kavuklu'nun kukla oyunlarındaki karşılığı olarak tanımlar. Bkz. And, *Tanzimat ve İstibdat Döneminde Türk Tiyatrosu*, s.276.

¹²Ali Süha Delilbaşı, "Abdürrezak-Abdi Ef.", *Türk Tiyatrosu*, no. 169 (15 Mart 1944): 10.

¹³Sevengil, *Türk Tiyatrosu Tarihi*, 407.

¹⁴Necdet Sakaoğlu, "İstanbul," *Dünden Bugüne İstanbul Ansiklopedisi* 4, (Kültür Bakanlığı ve Tarih Vakfı Ortak Yayını, 1994), 253.

¹⁵Sakaoğlu, "İstanbul," *Dünden Bugüne İstanbul Ansiklopedisi* 4, 253.

Naşid Şehzadebaşında o zamanki adıyla Millet Tiyatrosunda bir dram oynamaktadır. Ve şahısları şapkali insanlardı, markiler, kontlar, mösyöler ve madamlar ciddi bir mevzuun planı içinde rollerini yapıyorlardı; ağılayan sızlayanlar ölenler öldürenler eksik değildi. Bir aralık Naşid. Bu şapkali insanların arasına, yıldızdan düşmüş bir mahluk gibi “Anadolulu Uşak (İbiş) kıyafetiyle giriverdi. Seyirciler bir an için eserin trajik vasfını unuttular; şimdi mühim olan Naşid’in komiklikleri idi. Komik-i şehir bütün tiyatro kaidelerini alt üst etti, bir saat kadar dramı komediye çevirdi; (...) sonra yine oyun eski seyrine devam etti. Son sahnesine kadar... son sahnede komik-i şehir, bu sefer omuzunda davulla belirdi: bu belki asıl eserin planı hilafına olarak piyesin sonu tatlıya bağlayan, birbirlerine kavuşması hayli güç bir hal almış sevdalıların düğününü ilan ve seyircileri de ertesi geceki oyuna davet için sırtlanmış bir davuldur. Komik unsurun bu müdahalesi, Türk halk temasının en mühim karakterini verir.”¹⁶

Boratav’dan aktardığımız yukarıdaki anekdotta görüldüğü gibi İbiş, oyunun hikayesine tamamen zıt bile olsa kavuşmaları zor âşıkların sonunda evlendiğini ilan eder ve seyircileri ertesi gece sahnelenecek oyuna davet eder.¹⁷ Müdahale ile sadece metinler, anlatılar değişmekle kalmaz, sahne de bir iletişim aracına canlı bir el ilanına dönüşür. Bu sahne, İbiş’in dramatik yapıyı nasıl altüst ettiğini çarpıcı biçimde ortaya koyar. İbiş’in sahnedeki varlığı, anlatının iç mantığını bozar, seyircinin duygusal yönelimini değiştirir ve sahneyi geçici bir şenlik alanına çevirir. İbiş, Mikhail Bakhtin’in Commedia dell’arte maskelerine atıfla ifade ettiği gibi, “(...)olay örgüsünden bağımsız olarak işlev görüp konuşabilir.”¹⁸ Konvansiyonel metinlerdeki kaderlerine bağlı kahramanların aksine sınırlamalardan bağımsızdır; durumu, rolleri ve anlamları değiştirebilir.

Dramatik metinleri bağlamlarından koparma teşebbüslerinden biri için Kel Hasan’ın sık sık oynadığı *Orfana Köprüsü* adlı oyununa bakabiliriz. O dönem yayınlanan bir eleştiri yazısında bu oyunun Victor Hugo’nun *Angelo, tyran de Padoue (Angelo Malipieri)* adlı tarihi dramının bir yorumu olduğu iddia edilir. Yazar, Kel Hasan repertuarının bir başka sık oynanan oyunu *Eyvah*’ın ise Belot’nun *Beyaz Boyunbağlılar* romanı, Hugo’nun *Hernani* oyunu ve De Montepin’in eserlerinin bir karışımı olduğundan yakınmaktadır.¹⁹ Adı geçen Fransız yazarların hiçbirisi komedi türünde eser vermemiştir. Asıl motivasyonu komedi olan tuluat kumpanyalarının bu oyunları seçiyor olmaları 19. yüzyıl İstanbul’unda popüler dramatik edebiyat temaları düşünüldüğünde anlaşılabilir bir tercihtir. Bu dönem sahnelere hakim olan aşk, suç, adalet, intikam gibi konuları ele alan melodramların yapısı bozularak İbiş’in komik müdahaleleriyle yeni performans metinleri oluşturulmuştur. Tiyatro topluluklarının birbirleriyle girdikleri rekabetin yanı sıra tiyatroların sayıca sınırlı olan seyircisini farklı piyeslerle karşılamak için de yeni oyunlar üretilmesi gerekmiştir. Malik Aksel, Kel Hasan’ın kumpanyasında bu işi piyes yazarı Kamil’in üstlendiğini ve Vartovyan ve Manakyan’ın repertuarından “aşırma” da ihmal etmediğini aktarır.

Demirhane Müdürü Kel Hasan’da *Sefil Fabrikacı*, *Lyon Postacısı Fakir Çamaşırcılar*, *Sağırklar Çifte Sağırklar*, *Otello Arabın İntikamı* diye şöhret bulmuştu. Bunların adlarında görülen değişiklik konularında da görülür, her olay Komik-i Şehir’e göre şekil alır, düzenlenirdi.²⁰

Demirhane Müdürü (Le Maître de Forges, 1882) Georges Ohnet’in aynı adlı kendi romanından tiyatroya uyarladığı bir melodramdır. 1850 tarihinde yazılan *Lyon Postası (Le Courrier de Lyon)*, Eugène Moreau, Paul Siraudin ve Alfred Delacour tarafından Fransız devriminde geçen gerçek bir suç hikayesinden yola çıkılarak yazılmıştır. Sheakespeare’in *Otello*’su da dahil tüm bu oyunlar tuluat tiyatrolarının repertuarında yer alabilecek şekilde dönüştürülmüştür. Kumpanyalar, sahneledikleri oyunları tanıtırken kullandıkları el ilanları ve afişlerde, yalnızca kaynak metnin türüne değil, kendi müdahalelerine de yer vererek ‘komedi-dram’, ‘dram-komedi’ gibi ikili tür tanımlamaları yapmışlardır. Örneğin Handehane-i Osmani Kumpanyası’nın

¹⁶Pertev Naili Boratav, “Tuluat Tiyatrosu”, *Yurt ve Dünya*, no. 30 (1943): 196.

¹⁷Boratav, “Tuluat Tiyatrosu,” 196.

¹⁸Mikhail Bakhtin, *Karnavaldan Romana Edebiyat Teorisinden Dil Felsefesine Yazılar*, çev. Sibel Irzık (Ayrıntı Yayınları, 2001), 203.

¹⁹And, *Tanzimat ve İstibdat Döneminde Türk Tiyatrosu*, 277.

²⁰Malik Aksel, *İstanbul’un Ortası* (Kültür Bakanlığı Yayınları, 1977), 57.

Kadıköy'de Kuşdili Çayırı'ndaki tiyatrodaki gerçekleştirdikleri program için hazırlanan ilanda şu türlere rastlıyoruz: komedi-dram 4 perde, komedi, 1 perde, düettolar, Arapça Türkçe kantolar.²¹

Tuluatın Batılı dramatik metinlere müdahalelerinde ve kendine has gösterim akışında karnavalesk tavrı gözlemlemek mümkündür: Birincisi, metnin ve yazarın otoritesini merkeze alan klasik gerçekçi Batı tarzı tiyatro anlayışı alaşağı edilmiş olur. Metin, İbiş'in müdahalesiyle her akşam farklılaşan bir performans metnine dönüşür. İkincisi, ciddi bir türler karnavalı karşımıza çıkar; tiyatro, roman, kanto, dans, pantomim gibi birden fazla türün bir aradalığıyla karşılaşılmaktadır.²²

19. yüzyıl Osmanlı Batılılaşması toplumsal, idari ve kültürel anlamda bir eşik anıdır. Bu dönem Doğu-Batı, geleneksel-modern, eski-yeni gibi ikilikler arasında ilkinden ikincisine geçişe değil, daha çok geçişsellik gözlemlendiği bir "an"a işaret ediyorsa Tuluat tam da bu eşik anının, krizin ürünüdür ve aynı zamanda onun taşıyıcısıdır. Bakhtin'in tanımladığı haliyle karnavalesk gülmenin taşıdığı bir anlam bir bağlam vardır İbiş'in kahrkahasında.

Karnavalesk gülme de benzer şekilde daha yüksek, yüce bir şeye yönelmiştir -otoritelerin ve hakikatlerin değişimine, dünya düzenlerinin değişimine. Gülme, değişimin her iki kutbunu da kucaklar, tam da değişim süreciyle, bizzat krizle ilgilenir.²³

Tuluat adeta Osmanlı İmparatorluğu'nda 19. yüzyılda görülen değişimin alegorisidir. Batılılaşma krizi her akşam sahnede farklı veçheleriyle kendini gösterir. Tuluat sahnesi kantodan melodrama, trajediden ortaoyununa gidip gelen bir sarkaç gibidir. Tuluat tiyatrosu, kendisini ortaya çıkaran ikili dinamiğin, değişimi talep eden yenilikler ve ona direnen gelenekler arasında yaşanan krizi her akşam yeniden sahneye çıkarmıştır. Batılı tiyatronun konvansiyonlarıyla geleneksel tiyatronun konvansiyonlarını sarsan bu icracılar, farklı kültürlerden (Doğu-Batı) gösterim formlarını diyaloga sokarak toplumsal düzlemde eşikte kalma hallerini tekrar tekrar deneyimler ve seyircisine de deneyimleme imkânı sunar.

Tuluat tiyatrosu üzerine en çarpıcı analizlerden birini yapan Beliz Güçbilmez, tuluatın, yalnızca mizah değil, aynı zamanda yapısal bir muhalefet ürettiğinin altını çizer:

Batı tiyatrosu çerçevesinin içine yerleştirilmiş ama o çerçeveye hep didişen, çerçevesiyle kavgalı bir içeriği anlatmaktadır. Tuluat Tiyatrosu'nun hakkında bir yargıya ulaşmada güçlük yaratan niteliğini de bünyesindeki bu ikilik oluşturur. Çifte değerlilik olarak da adlandırılabilir bu niteliğiyle, Tuluat Tiyatrosu, hem ortaoyunundan Batı tarzı tiyatroya geçişin köprüsü olarak dönüşümü kolaylaştıran bir geçit- ve bu anlamda ortaoyununun mezar kazıcısı- hem de Batı tiyatrosunu çoktan politik bir yönelim olarak da kabul etmiş merkezi iktidarın yönlendirmesi içinde "bildiği gibi tiyatro yapma"nın muhalif arayışı olarak okunabilir.²⁴

Batı edebiyatından bir repertuar oluşturacak bilgiye, onu ezberleyecek ve icra edecek oyunculuk yeteneğine sahip dönemin tuluatçıları için eşiği geçmek mümkündür. Ancak bu dönüşümün kendisinden çok bu eşikteki oynusuluğun tadını çıkarır tuluatçılar. Güçbilmez'in altını çizdiği alaycı muhalif potansiyelin çarpıcı bir örneği 1908 yılında Ressam Muazzez Bey'in yönetiminde bir araya gelen Sahne-i Heves Kumpanyası tarafından sahnelenen *Beyimin Tiyatroya Merakı*²⁵ adlı komedide karşımıza çıkar. Oyun, bir tiyatro provasını canlandıran oyuncuların, repliklerini unutmaları, birbirleriyle tartışmaları ve dolayısıyla eseri her defasında baştan alarak oynamaya kalkışmaları üzerine kuruludur. Yeni yeni profesyonelleşmeye başlayan

²¹İlan, Tokyo Yabancı Diller Üniversitesi Asya-Afrika Dilleri ve Kültür Enstitüsü'ne aittir. "Görüntü No: G-13," Tokyo Üniversitesi Osmanlı Tiyatro Afişleri Sergisi, erişim 16 Mart, 2025, <https://osmanlitiyatro.aa-ken.jp/index.php>.

²²Yervant Tolayan, sinemanın popülerleşmeye başlamasıyla birlikte kumpanyaların sinema gösterimlerini de programlarına eklediklerini ifade eder. Bkz. Yervant Tolayan, *Gavroşname*, çev. Solina Silahlı (Aras Yayıncılık, 2025), 277.

²³Bakhtin, *Karnavaldan Romana*, 244.

²⁴Beliz Güçbilmez, "Tuluatçı olarak Münir Özkul: Bir Ezberbozan'ın Sahne Kimliği Üzerine Düşünceler", *Aktör Dediğin Nedir Ki? Münir Özkul Kitabı* içinde, ed. Kurtuluş Özyağcı, (Dost Kitabevi, 2005), 21.

²⁵Sevengil, *Türk Tiyatrosu Tarihi*, 563.

Batı tarzı tiyatro topluluklarının bu yeni türde oyun sahneye koyarken yaşadıkları aksilikler (ezber, sistemli prova, çalışma disiplini vb. gibi) dönemin tanıkları tarafından sıklıkla aktarılan “problemlerdir”. Bu ‘acemilik’ durumunun bir oyunun konusu haline gelmesi ve sahnelenmesi tuluatçıların ezbere dayalı Batı tarzı tiyatronun henüz aşına olunan konvansiyonlarını alaya aldıklarını göstermektedir. Bu denemeler, Osmanlı başkentinde 19. yüzyılda Batı tarzı tiyatro ve geleneksel tiyatro arasında birincinin lehine inşa edilmeye çalışılan hiyerarşiye karşı bir direniştir aynı zamanda.

Tuluat kumpanyaları bir yandan Ortaoyununun klasik kalıplarını ve icra mükemmeliyetini, zanaatkarlığını ağırbaşlı komedisini, kısacası yapısını tahrif ettiği gerekçesiyle eleştiriliyordu.²⁶ Öte yandan Batı tiyatrosunu merkeze alanlar da sahnenin, metnin ciddiyetini alaşağı ettiği için tuluatı küçümsüyordu. Dönemin eleştiri yazılarında her iki kesimin de ortaya çıkan bu yeni tür için aynı sıfatta/tanımda ortaklaştığını görürüz: *maskaralık*.

Türkçe sözlüğe baktığımızda birden fazla anlamıyla karşılaştığımız *maskara* sözcüğünün özellikle iki anlamı/kökeni dikkat çekicidir. Birincisi maskara, Arapça *maşhara* kelimesinden Türkçeye geçen, eğlendirici, sevimli, güldürücü, soytarı anlamlarına gelen bir sıfattır. İkincisi, İtalyanca *maschera* kelimesiyle ilişkili olup karnaval maskesi ya da karnaval maskesi takmış kimse anlamında bir isim olarak karşımıza çıkar.²⁷ Bu haliyle tuluat hem geleneksel hem de Batılı tiyatronun konvansiyonlarını bozarak melez bir yapı inşa ederken türler karnavalının soytarısı haline gelir.

2. Karnavalesk Bir Moment: Tuluat Sahnesinde Kadın

Performans metinlerinin üretim biçimi ve İtalyan sahne kullanımı dışında Ortaoyunu ile ondan doğan tuluat arasındaki en önemli fark sahnede kadın oyuncuların bulunmasıdır. Kadın rollerinin (Zenne) erkekler tarafından icra edildiği Ortaoyunun aksine tuluat tiyatrosunda kadın rolleri kadın oyuncular tarafından oynanıyordu.

Osmanlı İmparatorluğu'nda dini cemaatler açısından kadının sahneye çıkması sakıncalı görülmüştür. İmparatorlukta sahneye çıkan ilk kadın oyuncu Aruzyak Papazyan patriklikle yapılan uzun müzakereler sonucunda sahneye çıkmıştır.²⁸ Müslüman Türk kadınının sahneye çıkması için ise 1920'leri beklememiz gerekecektir.

Kadınların sahnede yer alması dramatik gerçekliğin artmasına ve dönemin modernleşme öğretilerinin taşıyıcısı olan Batı tarzı tiyatronun seyircisiyle daha doğrudan bir iletişim kurmasına olanak sağlamıştır. 19. yüzyılın ikinci yarısında tiyatrodaki kadınların fiziksel mevcudiyetine ve emeğine duyulan ihtiyaç kadınların sahneye çıkmalarının önünü açmıştır. Sonuçta Batı tarzı tiyatro toplulukları ile rekabet halinde olan tuluat kumpanyaları kadın oyuncularını kadrolarına almak zorunda kalmışlardır. 19. yüzyıl sonu ve 20. yüzyıl başında tuluat kumpanyalarının başarılı bir sezon ve bol seyirci için Peruz Hanım, Şamram Hanım gibi besteci ve icracı Kantocuları²⁹ kumpanyalarına angaje etme konusunda kıyasıya bir rekabet içinde olduklarını görüyoruz. Dönemin tanıklarının aktarımına göre ünlü kantocuların tuluat kumpanyalarında en yüksek ücreti alıyor olmaları da toplumsal normların dışında bir durum olarak karşımıza çıkmaktadır.³⁰

Osmanlı'da kadınların sahneye çıkması, seslerini duyulabilir kılmaları, toplumun geleneksel yapılarını geçici bir süreliğine yıkan bir meydan okuma olarak değerlendirilebilir. Kadınların tiyatrodaki yer almaya

²⁶Metin And, *Geleneksel Türk Tiyatrosu Köylü ve Halk Tiyatrosu Gelenekleri*, (İnkılap Kitabevi, 1985), 378.

²⁷“Maskara,” Türk Dil Kurumu Sözlüğü, erişim 17 Şubat, 2025, <https://sozluk.gov.tr/?ara=maskara>

²⁸Fahriye Dinçer, “Modernleşme Sürecinde Tiyatrodaki Kadın Kimliğinin Sorgulanması: Afife Jale Örneği”, *Kültür ve Siyasette Feminist Yaklaşımlar*, no. 33 (2017): 84.

²⁹Kanto ve kantocu kadınlar hakkında kapsamlı bir çalışma için bkz. Eric Blackthorne-O'Barr, “Singing on the World's Stage: Kanto and the Late Ottoman Social Life”, *Kadim*, no.2 (Ekim 2021): 13-32.

³⁰Nusret Safa Coşkun, *Komik-i Şehir Naşit Efendi: Nusret Safa Coşkun'un Kaleminden Halk Sanatkârı Komik-i Şehir Naşit Efendi'nin Hayatı*, ed. İbrahim Özen (Büyüyenay Yayınları, 2019), 160, 164. Şamram Hanım, Hikmet Feridun Es'e verdiği bir röportajda kazandığı paralarla ilgili mübalağa yapıldığını ifade eder. Bkz. Hikmet Feridun, “34 Seneden Beri Kanto Söyliyen Şamram Hanım Tiyatroculuğa Nasıl Başladı.”, Taha Toros Arşivi.

başlaması toplumsal açıdan bakıldığında bir tür “karnaval moment”i yaratmıştır diyebiliriz. Kısıtlı ve istisnai de olsa bu durum, oyunculuğun, özellikle 19. yüzyılın son çeyreğinden itibaren Osmanlı İmparatorluğu'nda kadınların erişebildiği az sayıda meslekten biri olarak tanınmasını sağlamıştır. Tuluat tiyatrolarında sahneye çıkan kantocu kadınlar hem söz yazarı hem besteci hem de icracı olarak erkek egemen toplumsal/kültürel yapı içerisinde bir yer edinmişlerdir. Erkekler tarafından inşa edilmiş kamusal alanda, erkeklerin yönetmen, yazar, tiyatro sahibi ya da emperzaryo olarak egemen olduğu tiyatro sanatı ve eğlence dünyası içerisinde, kadınların kendilerine çizilen sınırları ihlal etme çabaları oldukça önemlidir. Bu ihlal ilk olarak yukarıda kısaca özetlediğimiz gibi Batı tarzı tiyatrodaki başta Ermeni aktrisler olmak üzere gayrimüslim Osmanlı kadınlarının teşebbüslerinde kendini göstermiştir. Bu ihlalin tuluat tiyatrosunda göze çarpan farklı yanı kadınların, icranın sadece erkek aktörler tarafından gerçekleştirildiği, erkeklere ait bir gösterim alanına girmiş olmalarıdır. Metin And, geleneksel Türk tiyatrosunun kadın oyuncu sorununu, “*kadın kişilerini erkeklerle oynatarak çözmüştü*.”³¹ der. Ancak geleneksel tiyatronun bunu bir sorun olarak gördüğü tartışmalıdır. Ortaoyununda kadın rollerini erkek oyuncuların icra etmesi- birçok başka kamusal alan ve etkinlik gibi- bu kamusal alan etkinliğinin de erkekler tarafından inşa edilmiş olmasıyla ilgilidir.³² Kadınların sahneye çıkmasının toplumsal ve hukuki açıdan mümkün olmasının ardından Ortaoyunu gösterimlerinde kadın rolüne erkekler çıkmaya devam etmişlerdir. Bununla birlikte zennelerin kadın performanslarında grotesk bir temsili ya da parodinin değil gerçekçi bir rol icrasının ön planda olduğunu görürüz. Buna karşılık kadın oyuncuların kadrolara dahil edilmemiş olması Ortaoyununun erkeklere ait bir sanatsal form olarak kurgulanmış ve gelenekselleşmiş olduğunu göstermektedir. Dolayısıyla tuluat sadece Ortaoyununun estetik konvansiyonlarına müdahale etmekle kalmaz; kadın oyuncuların varlığıyla onu biçimlendiren toplumsal cinsiyet normlarına yönelik dönüştürücü bir müdahaleyi de içerir.

Kadınların — Batı tarzı tiyatrodaki ya da tuluat tiyatrosunda fark etmeksizin — erkek egemen bakışın şekillendirdiği bir biçimde sahnede temsil edildiğini, nesneleştirildiğini de unutmamak gerekir. Batı tarzı tiyatro yapan topluluklardaki kadın oyuncuların rolleri çoğunlukla erkekler tarafından yazılan ve sahnelenen oyun metinlerine dayanır; bu metinler, dönemin toplumsal cinsiyet normlarını pekiştiren temsiller üretir. Bu durum bedensel performanslarıyla ön planda olan kantocu kadınlar düşündüğünde daha da bariz bir hal alır. Prof. Dr. Şehvar Beşiroğlu, “*kantocu kadınların müzikal performansından çok fiziksel görüntüsü ve dansının dönem içinde çok önem taşıdığı ve müzikal rolünü gölgelediğini*” ifade eder.³³ Özellikle Tuluat kumpanyalarındaki kantocu kadınların erkek seyirci bakışından nasıl görüldüğünü Hüseyin Cahit Yalçın, *Kanto Bir Perde* adlı hikayesinde tasvir eder. Yazar sadece duvarlara asılan, tiyatro kumpanyalarının kapılarına konulan, elden dağıtılan ilanlardaki “kanto, bir perde...” cümlesinin taşıdığı vaatleri ve seyircinin hayal dünyasındaki karşılığını şöyle anlatır:

Kanto, bir perde...” oh...bu öyle belîğ ve muciz öyle pür füsün bir cümle idi ki gül gibi yanaklarını bir buse-yi hayaliye uzatır gibi boyun kırarak, nar gibi dudaklarını emecek dudak arıyor gibi az açarak, iri kalçalarını dalgalandıran yarı çıplak bir sürü müekkilat-ı zevk ü tarab bütün göbek atışlarıyla titreyişleriyle bacak havalandırışlarıyla göz önünde handan ve işvenak uçuşurlardı. O adi murdar ilan kağıtlarına bakarken canlanan bu galiz levhayı hayali karşısında deruni bir ateşle kavrulan genç ihtiyar birçok sinelerden kısık bir heva-yı muharrik ihtiras fırladı: kanto bir perde...kanto bir perde...³⁴

Bu tasvirin de gösterdiği üzere cinsel çağrışımları güçlü bu gösterimlerin, ağırlıklı olarak Ramazan ayında iftar sonrası eğlencelerinde seyirciyle buluşuyor olması ve hayli rağbet görmesi dikkate değerdir. Bu

³¹Metin And, *Meşrutiyet Dönemi Türk Tiyatrosu 1908-1923* (Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları, 1971), 34.

³²Zenne Necdet bir röportajında, erkeklerden aşk mektupları aldığını, kadın seyircilerin erkek olduğuna inanmadığını, seyircilerin kendi aralarında bahse girdiğini anlatarak kadın rolündeki kabiliyetine ve gerçeğe yakın performansına vurgu yapmaktadır. bkz. Zenne Necdet, “Takma memelerimden biri düşmeye başlayınca”, *Vakit*, 30 Ağustos, 1934.

³³Şehvar Beşiroğlu, “Geleneksel Türk Tiyatrosunda Kadın Müzisyenler”, *Dümbüllü İsmail Efendi ve Düünden Geleceğe Türk Tiyatrosu Sempozyumu Bildirileri* içinde, haz. Süleyman Şenel, (İstanbul Büyük Şehir Belediyesi Kültür Sanat Müdürlüğü, 2008), 185.

³⁴Hüseyin Cahit (Yalçın), “Kanto Bir Perde”, *Servet-i Fünun*, no. 421, (1899): 73.

rağbetin temelinde, Ramazan ayı boyunca gündelik hayatın sosyal ve ekonomik ritminde yaşanan değişimler, iftardan sonraki saatlerde kuralların gevşemesi ve gece hayatındaki görece serbestlik yatmaktadır. François Georgeon, 19. yüzyıl sonu ile 20. yüzyıl başında İstanbul'da Ramazan ayında gündelik hayat ritminin ciddi bir değişime uğradığını vurgulamaktadır. Bu kutsal ayda önemli siyasi sorunlar dışında devlet hayatı yavaşlatılır, resmi dairelerdeki çalışma süreleri kısılır, okulların büyük çoğunluğu ramazan boyunca tatile girerdi. Ekonomik faaliyetlere bakıldığında ise küçük esnafın ve bazı zanaat dallarının faaliyetleri artarken, Ramazan dolayısıyla dükkanlarını geç açan Müslüman esnafın işleri kesintiye uğradı.³⁵ Halk kahvelere ve gösteri mekanlarına gider, camiler ziyaret edilir, avlulardaki sergiler gezilirdi.³⁶ Yılın diğer zamanlarında gece dolaşmanın mümkün olmadığı İstanbul'da Ramazan gecelerinde aksine görece bir serbesti söz konusuydu.³⁷ Bu canlılık içinde tuluat kumpanyaları diğer gösterim türleri gibi, en çok kazancı Ramazan ayında elde ediyordu.³⁸

Theophile Gautier, İstanbul'da Ramazan ayını “Karnavalla katmerlenmiş bir karem”³⁹ ifadesiyle betimler. Georgeon'un aktardığına göre “Batılı seyyahlar, Hristiyanlıkta karnavalın karemden önce yapılmasına karşılık, ramazanın oruç ve şölen, ibadet ve eğlence, iman ateşi ve düğün bayram, dinsel ve dindışı unsurların karışımını sergileyen çifte yüzüne çok şaşırmışlardı.”⁴⁰ Bu ortamda seyirciler, pantomimden sihirbazlığa, dramdan komediye birçok gösterim türüyle birlikte, genellikle erotik biçimde tasvir edilen Kantocu kadınların sahne aldığı gösterileri de takip ediyorlardı.

3. Seyirci ve Temsilin Başıbozukluğu: Akışkan Karnavalesk

Daha önce söz edildiği üzere kadın oyuncuların sahnedeki varlığı sıklıkla erkek arzusunun nesnesi olarak algılansa da kadınların sahnedeki performansları aynı zamanda toplumsal normları sorgulayan ve dönüştüren bir özneleşme alanı da sunmaktaydı. Nitekim tiyatro sadece sahneye çıkan kadınlar için değil en az onlar kadar tiyatro izlemeye gelen ve gelmek için mücadele eden kadın seyirciler için de kamusal alanda mevcudiyet deneyimi sağlamıştır. Kadın seyirciler -kafes arkasından bile olsa- görünür olma taleplerini belki de tam yerinde, bakışın/görmenin/temaşanın merkezinde, tiyatroda, toplumsal normlar bağlamında en olunmaz yerde olmaya cesaret etmişlerdir. Metin And, bu dönem tiyatroların dağıttığı el ilanlarına dayanarak, kadınlara özgü temsillerin verildiğini ya da kendilerine ayrılmış kafesli bölmelerden oyun seyrettiklerini aktarmaktadır.⁴¹ Hagop Vartovyan 1879 yılında kadınlar için Gedikpaşa Tiyatrosuna kafesli bölme yaptırmış ve bunu ilanlar aracılığıyla duyurmuştur. Ancak toplumun ve dini otoritelerin genel teamülü kadınların hiçbir şekilde tiyatroya gitmemesi gerektiği yönündedir. Gedikpaşa çevresindeki mahalle sakinleri bu kafesli

³⁵François Georgeon, “İmparatorluktan Cumhuriyet’e İstanbul’da Ramazan”, *Osmanlı İmparatorluğu’nda Yaşamak: Toplumsallık Biçimleri ve Cemaatlerarası İlişkiler*: 18. ve 20. Yüzyıllar içinde, der. François Georgeon ve Paul Dumont, çev. Maide Selen, (İletişim yayınları, 2018), 49-52.

³⁶Georgeon, “İmparatorluktan Cumhuriyet’e İstanbul’da Ramazan”, 91.

³⁷Avner Wishnitzer, *Gece Çökerken: Osmanlı’da Gece Hayatı*, çev. Can Gümüş İspir (Fol Kitap, 2023), 295-296.

³⁸Bu eğlencelere Kadir gecesinde ara verilmektedir. Bkz. Georgeon, “İmparatorluktan Cumhuriyet’e İstanbul’da Ramazan”, 128. Dönemin eğlence kültürünün dini ve geleneksel kutlamalarda yer almasına ilişkin bir başka örnek olarak Apukurya mevsimi gösterilebilir. Sermet Muhtar Alus, Kel Hasan’ın kumpanyasının Apukurya mevsiminde Beyoğlu’ndaki Konkordiya Tiyatrosunda oynadığından bahseder. Bkz. Alus, “Komiki şehir Hasan ve kumpanyası,” 8. Sada Payır, “Umumda Mahremiyet: Geç Osmanlı İstanbul’unda Tatavla Karnavalı” başlıklı çalışmasında Apukurya’nın dinsel ve kültürel bağlamını şöyle açıklamaktadır: “Ortodoks Hristiyan inancına göre İsa Mesih’in dirilişinin kutlandığı Paskalya Yortusu’ndan önceki kırk günlük Büyük Perhiz (Η Μεγάλη Σαρακοστή) döneminin başlamasına bir gün kala Temiz Pazartesi1 (Καθαρά Δευτέρα) günü Apukurya kapsamında düzenlenen Tatavla Karnavalı, diğer adıyla Baklahorani (Μπακλαχώραν), geç Osmanlı İstanbul’unun kendine has eğlencelerinden birini oluşturmaktaydı. (...) Tatavla Karnavalı ise imparatorluğun Rum Ortodoks cemaatine özgü bir kutlama olmasına rağmen yapısı itibarıyla toplumun her türlü etnik, dinsel ve sosyoekonomik sınıfına ait bireylerinde ilgi uyandırmaktaydı.” der. Bkz. Sada Payır, “Umumda Mahremiyet: Geç Osmanlı İstanbul’unda Tatavla Karnavalı”, *Toplumsal Tarih*, no. 321 (2020): 32-33.

³⁹François Georgeon, “İmparatorluktan Cumhuriyet’e İstanbul’da Ramazan”, 81.

⁴⁰François Georgeon, “İmparatorluktan Cumhuriyet’e İstanbul’da Ramazan”, 81. François Georgeon Ramazan ayının Karnaval’a benzetilmesini kısa bir karşılaştırmalı analizle tartışırken, bu benzetmenin bir çok açıdan yanlış olduğunu ifade eder. Avner Wishnitzer, *Gece Çökerken: Osmanlı’da Gece Hayatı* adlı kitabında bu makalenin sınırları dışında kalan, Osmanlı Şenliklerindeki gece etkinliklerinin, bir karnaval, Bakhtin’in terimleriyle “zamanda bir mola”, işlevi gördüğünden bahseder. Ancak bu kutlamalar sırasında gece ve gündüz arasındaki ilişkilerin görünüşte tersine çevrilmesinin padişah ve onu temsilcilerinin müsadeseyle mümkün olduğunu tartışmaya açar. Bu ilgi çekici tartışma için bkz. Wishnitzer, *Gece Çökerken: Osmanlı’da Gece Hayatı*, 298.

⁴¹And, *Tanzimat ve İstibdat Döneminde Türk Tiyatrosu*, 101.

localarda kadınların tiyatro seyretmesinin yasaklanması için Şehremaneti'ne dilekçe vermişlerdir.⁴² Yine Metin And'ın aktardıklarından, 20. yüzyılın başında kadınların kendilerine özel düzenlenen gösterimlere gitmelerine bile mâni olduğu, birtakım tehditlerle bu gösterimlerin engellenmeye çalışıldığını öğreniyoruz. Müslüman kadınların gayrimüslim kadınlar gibi giyinerek ya da erkek kılığına girerek tiyatrolara gittikleri ve bunun önüne geçilmesi gerektiği yönünde çıkan haberler⁴³ kadınların kamusal alandaki mevcudiyetinin erkek egemen sistem tarafından bir tehdit olarak görüldüğünü ortaya koymaktadır. Kadınların "lüzum-i zaruri" dışında camiye gitmelerinin bile yasak olduğu⁴⁴ bu yüzyılda Ramazan ayında tiyatrolara gidebiliyor olmaları önemlidir.

Christopher B. Balme, *The Theatrical Public Sphere*⁴⁵ (Tiyatral Kamusal Alan) başlıklı çalışmasında sahnede olup bitenlerin incelenmesinin tiyatral kamusal alanı değerlendirirken önemli olduğunu ancak onunla birebir örtüşmediğini ve dolayısıyla daha geniş bir odağın ele alınması gerektiğinin altını çizer. Burada dikkat çektiği temel nokta özel ile kamusal alan arasındaki değişen sınırların müzakere edilmesidir.⁴⁶ Bu çerçevede, 19. yüzyıl Osmanlı İmparatorluğu'nda kadın seyircilerin deneyimleri, kadınların temsiliyet taleplerinin tartışmaya açıldığı bir döneme denk gelir. Kadınların seyirci olarak tiyatroya katılımı, kamusal alanın — özellikle tiyatronun — bedensel, politik ve toplumsal cinsiyet ekseninde yeniden inşa edilmesinde etkili olmuştur. Ancak Osmanlı'da tiyatro salonlarında kadın seyircilerin yaşadığı kamusal alan deneyiminin kendine özgü yanları vardır. Balme'nin de işaret ettiği gibi, özel ve kamusal alan arasındaki sınırlar değişiklik gösterir. Örneğin, kadınları erkeklerden ayırmak için tül, demir ya da ahşap kafes gibi araçlarla fiziksel sınırlar oluşturulmuş, böylece kadınlar için özel alanlar yaratılmıştır. Kadınlar için seyir deneyimi, ataerkil toplumun namus ve mahremiyet kavramlarıyla şekillenmiş ve yeniden üretilmiş bu özel alanlar içinde mümkün olmuştur. Dolayısıyla, kadın seyircilerin tiyatrodaki varlığı, hem kamusal alanın içinde özel alanların yaratılmasını hem de bu alanların toplumsal cinsiyet rollerine göre yeniden tanımlanmasını beraberinde getirmiştir.

Tüm sınırlamalara rağmen kadınların tiyatroya gitme pratiği (Batı tarzı tiyatro, Ortaoyunu ya da tuluat tiyatrosu fark etmeksizin) toplumsal değişimin önemli bir göstergesidir. Malik Aksel, Kel Hasan'ın tiyatro-sundan bahsederken tiyatroya gelen bazı muteber hanımefendilerin kafes arkasında oturmalarına rağmen erkeklerin bakışlarından uzaklaşmadıklarını, kimi zaman sahnedeki kadın oyuncularından daha çok bu seyirci hanımların dikkat çektiklerini aktarır.⁴⁷ Direklerarası'nda tiyatroların önünde artık kaç göç kalmadığını, erkekler ve kadınların burada yan yana gelebildiklerini ifade eder. Kızlarına kısmet arayanlar, kadın erkek hayalindeki sevgilinin peşine düşenler, gerçek jön prömiyerler, gerçek aşıkla mesire yerlerini aratmayan Direklerarası'ndadır.⁴⁸ Aksel'in çizdiği Direklerarası panoramasının ardından söylediği "*Asıl oyunlar, tiyatrolar burada, bu caddede oynanıyor (...) Güzel olan her şey buradadır — hatta tiyatrodan bile fazla. Dışarıda.*"⁴⁹ sözleri tiyatronun etkili olduğu toplumsal değişimi ve tiyatral kamusal alanın nasıl şekillendiğini ortaya koymaktadır.

Tuluat tiyatrosu kendisine yönelen her türlü olumsuz eleştiriye karşın halkın rağbetini kaybetmemiştir. Tanzimat döneminde Batı tarzı tiyatroyu modernleşmenin aracı olarak kabul eden aydın yazarlar, söylem-

⁴²And, *Tanzimat ve İstibdat Döneminde Türk Tiyatrosu*, 101.

⁴³And, *Meşrutiyet Dönemi Türk Tiyatrosu 1908-1923*, 18.

⁴⁴Georgeon'ın aktardığına göre "1868 Ramazanı'nda çıkartılan bir tenbih, kadınların sadece Sultan Ahmet, Laleli ve Şehzade camilerine gidebileceklerini ve ibadet ederken ya da vaizi dinlerken, camide din adamlarının dışında hiçbir erkeğin bulunamayacağını belirtir." Georgeon, "İmparatorluktan Cumhuriyet'e İstanbul'da Ramazan", 93.

⁴⁵Christopher B. Balme "tiyatral kamusal alanı" şöyle tanımlamaktadır: "Her demokrasinin temel taşı olarak işlev gören kamusal alan, vatandaşların cinsiyet, ırk, inanç ya da kast farkı gözetilmeksizin kamuya ait konular hakkında tartışmaya katılabilme olanağı olarak anlaşılır. Kamusal alan da sırayla ifade özgürlüğü ve dolayısıyla sanatsal ifade hakkına bağlıdır. Kuramsal olarak "tiyatral kamusal alan", tiyatronun bu demokratik süreçteki rolüyle ilgilenmelidir ve zaman zaman bu potansiyeli kullanır, ama bu ikisi arasında zorunlu bir nedensellik bağı yoktur." Christopher B. Balme, *The Theatrical Public Sphere* (Cambridge University Press, 2014), 9.

⁴⁶Balme, *The Theatrical Public Sphere*, 46.

⁴⁷Aksel, *İstanbul'un Ortası*, 53.

⁴⁸Aksel, *İstanbul'un Ortası*, 30.

⁴⁹Aksel, *İstanbul'un Ortası*, 30-31.

leriyle tiyatroya halkın ilgisini çekmek isterken bu ilginin de belirli seyir konvansiyonları içerisinde gerçekleşmesi için telkinlerde ve eleştirilerde bulunmuşlardır. Bu döneme ilişkin tiyatro tarihçilerinin aktarımlarına bakarsak, bu yeni kamusal alan etkinliği içinde olmaktan hoşnut olsalar da seyircilerin genellikle, sahneyle değil birbiriyle ilgilenmeleri, sahneye/oyunculara müdahale etmeleri eleştiri konusu olmuştur. Bu süreçte seyirciden beklenen davranışlar, sahne ve seyir yeri arasında keskin bir ayrımın olmadığı, oyuncu ve seyirci arasında iletişimin oyun anında da mümkün olduğu geleneksel gösterim türlerine alışkın İstanbul halkı için bir anda uygulanabilir değildir. Oysa tuluat, seyircisine Batı tiyatrosundan devşirdiği hikayeler sunarak hem bu yeni türden mahrum kalmamalarını sağlıyor hem de toplumun seyir alışkanlıklarını içeren yapısıyla onlara daha konforlu bir seyir deneyimi yaşıyordu.

Batı tarzı tiyatroyu yüksek kültür ögesi olarak konumlandıran aydınlar, tuluatı ise popüler kültürün/alt kültürün bir ögesi olarak ele almışlardır. Bu bağlamda Mehmet Rauf'un tiyatro seyircisi hakkında 20. yüzyılın başında söyledikleri dikkat çekicidir. Mehmet Rauf'a göre tuluat seyircisi, *"Abdi'nin Hasan'ın hokkabazlıklarına; Peruz'un Eleni'nin kantolarına, rakslarına daha meclup olduklarından anlamak ihtimalleri olmayan bu oyunları ihmal eden ekseriyet-i azimedir."*⁵⁰ Mehmet Rauf açıkça tuluat müdavimi "büyük çoğunluğun" Batı tarzı tiyatroyu "anlayamadığı" için tercih etmediğini kabul etmektedir. Metin And, tuluatın, Karagöz ve Ortaoyunu gibi, aydınlar tarafından küçümsendiğini ve tuluat düşmanlığının Cumhuriyet döneminde de devam ettiğini aktarır.⁵¹

Her şeye rağmen, kendi bildiği gibi tiyatro yapan tuluatçıların karşısında kendi bildiği, alıştığı gibi tiyatro seyreden halk yerini alıyordu. Beliz Güçbilmez'in ifade ettiği gibi *"Sanki 'haydi Batılılaşalım' teklifi ya da zorlaması için yaratılmış bir kılıftır da tuluat, kendi gibi muhalif olanlara 'onların' istediği gibi ya da istediği biçimde batılı olmak istemeyenlere gösteri boyunca bir suç ortaklığı keyfiyle göz kırpar, 'Batılılaşma komiserlerine' dil çıkarır."*⁵²

Görünen o ki 19. yüzyıl sonu 20. yüzyıl başında İstanbul'da tiyatroya gidenlerin büyük çoğunluğu tuluatı tercih etmekteydi. Öte yandan seyirci profili de tuluatın kendisi gibi karışıktı. Üst tabakadan başlayarak her türlü kültürel ve sosyo-ekonomik sınıftan insan bu gösterimlere katılıyordu. Tuluatın o zamanki müdavimleri arasında *"saray harem ağaları ve tüfekçileri, paşazade Hünkar yaverleri, omuzdaş kılıklılar, ayaktakımı ve çoluk çocuk"* bulunuyordu.⁵³ Bir netlik söz konusu olmasa da seyirci profilinin icracının kimliğine göre değiştiği de iddia edilir. Örneğin Alus, kudema ile kerli ferli zevatın Abdürrezzak'ın müdavimi olduğunu; Kel Hasan'ı fazla açık saçık buldukları için onun tiyatrosuna uğramadıklarını aktarır.⁵⁴ Sevilgil ise, Kel Hasan'ın seyircisi hakkında, *"Saray halkı, vekiller, vezirler, zenginler sınıfı, binlerce kadın ve erkek (...) saatlerce yoldan araba tutup Şehzadebaşı'na gelirlerdi"*⁵⁵ ifadesini kullanır. Kumpanya sahipleri ve komik-i şehirlerin de seyirciye statüsüne göre davrandığına ilişkin bilgilere de rastlamaktayız. Örneğin Kel Hasan'ın, tiyatronun önünde bir konak arabası durduğunda içinden inen paşa yakınlarına localarına kadar eşlik ettiği, sigaralar sunduğu aktarılmaktadır.⁵⁶ Seyirci konusunda farklı görüşler söz konusu olsa da ortaklaşılan nokta alt

⁵⁰And, *Meşrutiyet Dönemi Türk Tiyatrosu 1908-1923*, 16.

⁵¹And, *Tanzimat ve İstibdat Döneminde Türk Tiyatrosu*, 284. Bu bağlamda Refik Ahmet Sevilgil'in düşünceleri örnek gösterilebilir. Sevilgil 1927 tarihli *İstanbul Nasıl Eğleniyordu?* adlı kitabında tuluat tiyatrosu için *"halkın beğenisi bayağılaştıran sanat eşkiyalığından başka bir şey değildir"* yorumunu yapar. Türedi tuluat topluluklarının ahaliyi haraca kestiğini, kadrosunda fahişelerin bulunduğunu ifade ederken seyircisi ve oyuncusuyla bu biçimde tuluatı bir "rezalet" olarak betimler. Refik Ahmet Sevilgil, *İstanbul Nasıl Eğleniyordu?* (Alfa, 2014), 243. Sevilgil 1934 tarihinde kaleme aldığı *Yakın Çağlarda Türk Tiyatrosu* adlı kitabında tuluat hakkında kısmen daha ılımlı bir bilgi aktarımı yapmıştır. Bu tercihin nedenleri kitapların türlerine ve yazıldıkları tarihsel konjonktüre göre tiyatro tarih yazıcılığı kapsamında farklı açılardan değerlendirilebilir. Yine bu eksende Hüsamettin Bozok'un *Servet-i Fünun* dergisinde çıkan "Tuluat" başlıklı yazısı Cumhuriyet döneminde tuluat topluluklarına karşı aydınların bakışını ve devlet tarafından yapılan düzenlemeleri ortaya koyması bağlamında önemli bir çalışmadır. Ancak bu noktada daha önce yaptığımız çerçevelemeyi yeniden hatırlamakta fayda var: *"Halk için bozuk etmek, kokuşmuş et, tasfiye edilmemiş içme suyu freni tutmayan tramvay arabası kadar muzır"* görülen türedi grupların bu tartışmaları yaratan ve asil odağını oluşturan yapılar olduğunu söylemek gerekiyor. Bkz. İ.Galip Arcan'dan aktaran Hüsamettin Bozok, "Tuluat", *Servet-i Fünun*, no. 2246-561 (7 Eylül 1939): 5.

⁵²Güçbilmez, "Tuluatçı olarak Münir Özkul: Bir Ezberbozan'ın Sahne Kimliği Üzerine Düşünceler", 21.

⁵³And, *Tanzimat ve İstibdat Döneminde Türk Tiyatrosu*, 284 .

⁵⁴Alus, "Komiki şehir Hasan ve kumpanyası," 8.

⁵⁵Sevilgil, *İstanbul Nasıl Eğleniyordu?*, 242.

⁵⁶Alus, "Komiki şehir Hasan ve kumpanyası," 8.

ve üst kültürden insanların (farklı fiyat kategorilerinde de olsa) bu gösterimlerde seyirci olarak bir araya gelmeleridir.

Tuluat tiyatrosu Batı tarzı tiyatro ile girdiği rekabette iletişim araçlarını seyirciyi çekmek adına ola- bildiğince etkin bir biçimde kullanıyordu. Refik Ahmet Sevengil, bir tuluat tiyatrosunu tasvir ettiği aşağıdaki satırlarında tuluatın yarattığı kamusal ve iletişim çeşitliliğini de gözler önüne serer:

Binanın önünde sokakta kapının iki tarafına elle yazılmış, üstüne dikkati çekecek resimler çizilmiş ve tahtaya iliştirilmiş büyücek el ilanları konur. Bunun adı karteladır. Oyun saatine yakın bir sırada tiyatro binasının önünde orkestra yer alır. Davul, trampet, klarnet bazen de bir kemandan oluşan orkestra, halka kulak dolgunluğu olan marş ve havalar çalarak dikkati çeker ve müşteri toplar. Müzik yoksa elinde çingirak tutan bir adam kapının önünde bağıra çağıra reklam yapar. Salonun içinde halk parterde kibar sınıfı localarda yerlerini alır. Kahve, çay, fındık fıstık, gazoz satışı yapılır.⁵⁷

Tuluat tiyatrosunda, Batı tarzı tiyatro deneyiminde olduğu gibi, seyirciden gösterim sırasında belirli kurallara uyması talep edilmiyordu. Seyirci yeme içme ve kısmi bir dolaşım serbestisi içerisinde salonda bulunabildiği gibi aktörlere de laf atabiliyordu. Öte yandan oyuncular da yerel alışkanlıklar ve kültürden beslenen tuluat sahnesinde zaman zaman seyirciye göre kendini konumlandırıyordu. Bir oyuncu tiyatroya geç kaldığında sahnedekiler oyunu uzatır, eğer seyircilerin son vapura yetişmesi tehlikeye giriyorsa aynı şekilde kulisten bir ses oyunu kısaltın diye sahneye seslenirdi.⁵⁸ Bu örneklerde görüldüğü üzere toplumsal ve kurumsal kurallar ortak rıza ile ortadan kaldırılmaktaydı.

Sonuç

Tuluat Tiyatrosu 19. yüzyıldan itibaren Osmanlı İmparatorluğu'nda yaşanan kültürel dönüşümün adeta bir alegorisi olarak karşımıza çıkmaktadır. İmparatorluğun kendine has Batılılaşma-modernleşme deneyiminin organik sonuçlarından biri olarak tuluat Doğu-Batı, geleneksel-modern, eski-yeni gibi ikilikleri bünyesinde barındırmıştır. Bu ikilikler arasında yaşanan çatışmaların/krizin toplumsal, idari kültürel anlamda en yaratıcı çıktılarından biri tuluat tiyatrosudur. Bu krizi yumuşatarak buradan muhalif bir dil oluşturmaya çabalamıştır. Ancak Tuluat tiyatrosu Batılılaşma ideolojisinin beklentisini karşılayamadığı gibi Cumhuriyet döneminde de modernleşmenin tiyatroya yüklediği misyonun taşıyıcısı olarak görülmemiştir. Tuluat tiyatrosu geleneksel gösterim formları ile Batı tarzı tiyatro arasında bir köprü ya da onların "altın oranla" oluşturulmuş bir sentezi olma iddiasından ziyade ikisi de olan ve aynı zamanda ikisi de olmayan, kendi çağına krizinin, çatışmasının bir ürünü olarak karşımıza çıkar.

Tuluat, Ortaoyunun konvansiyonlarını ve Batı tarzı tiyatronun yazara ve metne atfettiği üstünlüğü aşındırmıştır. Bu sayede tek bir anlatının boyunduruğu altında kalmayarak, melodram, dram, trajedi fark etmeksizin dramatik türlerin bozulmaz kabul edilen sınırlarını ihlal etmiştir. Tuluat türsel çeşitlilik ve melez repertuarlar üzerinden halkla güçlü bir bağ kurmuştur. Halkın geleneksel seyir alışkanlıklarına müdahale etmeden, aksine o alışkanlıklardan beslenerek sahne ve seyir yeri arasındaki etkileşimle performansı her seferinden yeniden kurgulayarak icra etmiştir.

Tuluat kumpanyaları, güçlü rakiplerine karşı halkı kendi tiyatrolarına çekmek için, bir gecede farklı tür-lerin bir arada sunulduğu zengin bir içerik sergilemişlerdir. Bu yapıya bakıldığında, tuluat yalnızca geleneksel ve Batılı tiyatronun birleşiminden meydana gelen bir dramatik tür olmakla kalmamış, aynı zamanda farklı edebi ve performatif türleri içeren programları ve bunları icra eden toplulukları tanımlayan bir üst kategori olmuştur.

⁵⁷Sevengil, *Türk Tiyatrosu Tarihi*, 408.

⁵⁸Tolayan, *Gavroşname*, 272-273.



Hakem Değerlendirmesi	Dış bağımsız.
Çıkar Çatışması	Yazar çıkar çatışması bildirmemiştir.
Finansal Destek	Yazar bu çalışma için finansal destek almadığını beyan etmiştir.

Peer Review	Externally peer-reviewed.
Conflict of Interest	The author has no conflict of interest to declare.
Grant Support	The author declared that this study has received no financial support.

Yazar Bilgileri	Nilgün Firidinoğlu (Doç. Dr.)
Author Details	¹ İstanbul Üniversitesi, Edebiyat Fakültesi, Tiyatro Eleştirmenliği ve Dramaturji Bölümü, İstanbul, Türkiye 0000-0003-3995-0903 nfiridin@istanbul.edu.tr

Kaynakça | References

- And, Metin. *Geleneksel Türk Tiyatrosu: Köylü ve Halk Tiyatrosu Gelenekleri*. İnkılap Kitabevi, 1985.
- And, Metin. *Tanzimat ve İstibdat Döneminde Türk Tiyatrosu*. İş Bankası Kültür Yayınları, 1972.
- And, Metin. *Meşrutiyet Dönemi Türk Tiyatrosu 1908-1923*. Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları, 1971.
- Aksel, Malik. *İstanbul'un Ortası*. Kültür Bakanlığı Yayınları, 1977.
- Alus, Sermet Muhtar Alus. "Komiki şehir Hasan ve kumpanyası" *Akşam*, 19 Mart 1939.
- Bakhtin, Mikhail. *Karnavaldan Romana Edebiyat Teorisinden Dil Felsefesine Yazılar*. çev. Sibel Irzık. Ayrıntı Yayınları, 2001.
- Balme, Christopher B. *The Theatrical Public Sphere*. Cambridge University Press, 2014.
- Beşiroğlu, Şehvar. "Geleneksel Türk Tiyatrosunda Kadın Müzisyenler". *Dümbüllü İsmail Efendi ve Dünden Geleceğe Türk Tiyatrosu Sempozyumu Bildirileri* içinde, haz. Süleyman Şenel. İstanbul Büyükşehir Belediyesi Kültür Sanat Müdürlüğü, 2008.
- Blackthorne-O'Barr, Eric. "Singing on the World's Stage: Kanto and the Late Ottoman Social Life". *Kadim* no.2 (Ekim 2021): 13-32.
- Boratav, Pertev Naili. "Tuluat Tiyatrosu", *Yurt ve Dünya*, no. 30 (1943): 196-198.
- Boratav, Pertev Naili. *100 Soruda Türk Halk Edebiyatı*. BilgeSu, 2014.
- Bozok, Hüsamettin. "Tuluat", *Servet-i Fünun*, no. 2246-561 (7 Eylül 1939): 244-245,256.
- Coşkun, Nusret Safa. *Komik-i Şehir Naşit Efendi: Nusret Safa Coşkun'un Kaleminden Halk Sanatkârı Komik-i Şehir Naşit Efendi'nin Hayatı*. Ed. İbrahim Özen. Büyüyenay Yayınları, 2019.
- Dinçer, Fahriye. "Modernleşme Sürecinde Tiyatroda Kadın Kimliğinin Sorgulanması: Afife Jale Örneği", *Kültür ve Siyasette Feminist Yaklaşımlar*, no. 33 (2017): 84-96.
- Hikmet Feridun (Es). "34 Seneden Beri Kanto Söylüyor Şamram Hanım Tiyatroculuğa Nasıl Başladı", Taha Toros Arşivi.
- Georgeon, François. "İmparatorluktan Cumhuriyet'e İstanbul'da Ramazan". *Osmanlı İmparatorluğu'nda Yaşamak: Toplumsal Biçimleri ve Cemaatlerarası İlişkiler (18. ve 20. Yüzyıllar)* içinde, der. François Georgeon ve Paul Dumont, çev. Maide Selen. İletişim Yayınları, 2018.
- Güçbilmez, Beliz. "Tuluatçı olarak Münir Özkul: Bir Ezberbozan'ın Sahne Kimliği Üzerine Düşünceler". *Aktör Dediğin Nedir Ki? Münir Özkul Kitabı* içinde, ed. Kurtuluş Özyağcı. Dost Kitabevi, 2005.
- Güllü, Fırat. *Vartovyan Kumpanyası ve Yeni Osmanlılar*. BGST Yayınları, 2008.
- Güntekin, Reşat Nuri. "Hülleci, Niçin Yazıldı?". *Türk Tiyatrosu Mecmuası* 60 (İlkteşrin 1935):1-3.
- Kadir Has Üniversitesi Bilgi Merkezi – Salt Araştırma, Reşad Ekrem Koçu ve İstanbul Ansiklopedisi Arşivi. "Apukurya Maskaraları." Erişim 20 Mart, 2025, <https://istanbulansiklopedisi.org/handle/rek/4360>
- Kudret, Cevdet. *Ortaoyunu*. Yapı Kredi Yayınları, 2007.
- Sakaoğlu, Necdet. "İstanbul'un, Dünden Bugüne İstanbul Ansiklopedisi 4: 253 Kültür Bakanlığı ve Tarih Vakfı Ortak Yayını, 1994.
- Sevengil, Refik Ahmet. *Türk Tiyatrosu Tarihi*. Alfa Yayınları, 2015.
- Sevengil, Refik Ahmet. *İstanbul Nasıl Eğleniyordu?*. Alfa Yayınları, 2014.
- Tokyo Üniversitesi Osmanlı Tiyatro Afişleri Sergisi. "Görüntü No: G-13." Erişim 16 Mart, 2025, <https://osmanlitiyatro.aa-ken.jp/index.php>.
- Tolayan, Yervant. *Gavroşname*. çev. Solina Silahlı. Aras Yayıncılık, 2025.
- Türk Dil Kurumu Sözlüğü. "Maskara." Erişim 17 Şubat, 2025, <https://sozluk.gov.tr/?ara=maskara>
- Türkmen, Nihal. *Ortaoyunu*. İstanbul: Milli Eğitim Basımevi, 1971.
- Hüseyin Cahit (Yalçın). "Kanto Bir Perde." *Servet-i Fünun*, no. 421 (1899): 73-75.
- Payır, Sada. "Umumda Mahremiyet: Geç Osmanlı İstanbul'unda Tatavla Karnavalı." *Toplumsal Tarih*, no. 321 (2020): 32-38.



Wishnitzer, Avner. *Gece Çökerken: Osmanlı'da Gece Hayatı*. çev. Can Gümüş İspir. Fol Kitap, 2023.

Zenne Necdet. "Takma memelerimden biri düşmeye başlayınca." *Vakit*, 30 Ağustos, 1934.

