



## Geleneksel Türk Tiyatrosunda “Kavuk”: Bir Simgenin İşlevi, Özellikleri, Temsilcileri ve Düünden Bugüne Yolculuğu

Uğur Durmaz<sup>1</sup>

### Özet

Geleneksel tiyatro, halk edebiyatı araştırmaları içinde önemli bir bölümü teşkil etmektedir. Bu konu sadece Türkolojinin ve halkbiliminin değil radyo-sinema-televizyon ve tiyatro bölümlerinin de çalışma alanına girmektedir. Geleneksel yapı nedeniyle kültür araştırmaları konusunda ön plana çıkan bu yapı güncel tiyatroya etkileri nedeniyle de modern tiyatro araştırmalarının kaynağı konumundadır. Geleneksel Türk tiyatrosu genel ayırım içinde köylü tiyatrosu ve şehirli tiyatrosu olmak üzere iki başlıkta incelenebildiği gibi dramatik olan ve dramatik olmayan oyunlar şeklinde de sınıflandırılmıştır. Bu sınıflandırmaları bugüne kadar tiyatro alanında çalışmalar yapan araştırmacılar oluşturmuştur, oluşan bu omurga üzerinden de değerlendirmeler yapılmış ve yapılmaya da devam etmektedir. Farklı alanlardan başka gözlerle bakılsa da bu konu içindeki simgesel yapılar ve etkileri her daim önem arz etmektedir.

Köylü geleneğinden başlayan bu simgesel anlatımların temeli eski zamanlardaki çeşitli ritüel veya inanışlara dayandığı gibi zamanla bunlar gündelik kullanımda farklı anlamlar da ifade etmeye başlamıştır. Şehirli tiyatro örneklerinde de dönemsel olarak siyasi, sosyal, ekonomik, dinî konular etrafında şekillenen farklı simgeler, semboller görülmektedir. Bu simgelerden günümüze kadar gelen ve en bilindik olanı ise kavuktur. Orta oyunun karakteri olan Kavuklu'nun kavuğu, geleneksel tiyatronun ve tuluatın simgesi olarak kişiden kişiye aktarılmıştır. İşte bu yazıda da kavuğun bir simge olarak ortaya çıkışı, işlevi, görünümü ve önemi belirtilerek bugüne kadar gelen süreçte kavuğu taşımaya nail olan kişilerin geleneksel tiyatro ile ilgili görüşleri, yapıtları ve modern tiyatroya olan etkileri aktarılmaktadır. Kavuğun simgesel anlamının yanında orta oyunu içindeki durumu ve bu oyunun geleneksel Türk tiyatrosundaki yeri gibi konular da irdelenmektedir. Sonuçta da kavuğun geçmişten bugüne yolculuğu aktarılarak orta oyununun gelişimi ve modern tiyatrodaki yansımalarının ne olduğu gösterilmeye çalışılmaktadır.

**Anahtar Kelimeler:** Orta oyunu, Kavuklu, Kel Hasan, İsmail Dümbüllü, Münir Özkul, Ferhan Şensoy, Rasim Öztekin.

### “Kavuk” In Traditional Turkish Theatre: The Function, Characteristics, Representatives And The History Of A Symbol From Yesterday To Today

#### Abstract

Traditional Theatre is an important part of folk literature research. This topic is not only about Turkology and Folklore, but also about Radio-cinema-television and theatre departments. It is the source of modern theatre studies because of its effects on contemporary Theatre. The traditional Turkish Theatre can be examined in two titles, village Theatre and urban Theatre in general, and classified as dramatic and non-dramatic games. These classifications have been made up of researchers working in the theatre field so far, and evaluations have been made on the resulting spine and continues to be made. Although it is looked at with other eyes from different areas, the symbolic structures and their effects in this subject have always been important.

The basis of these symbolic expressions starting from the peasant tradition was based on various rituals or beliefs in ancient times, and in time they began to express different meanings in everyday use. Examples of urban Theatre include different symbols and symbols that are periodically shaped around political, social, economic and religious issues. Kavuk is the most familiar of these icons. Kavuk which is the character of traditional

<sup>1</sup> Dr. Öğr. Üyesi, Kocaeli Üniversitesi Fen Edebiyat Fakültesi Türk Dili ve Edebiyatı Bölümü, E-posta: [ugurdurmaz10@gmail.com](mailto:ugurdurmaz10@gmail.com).

improvised theatre Kavuklu's wearing, from person to person as the symbol of the traditional theater and improvisations. In this article, the appearance, function, appearance and importance of the kavuk as an icon will be mentioned and the views, works and effects of the people who have been able to carry the kavuk in the process to date will be explained. In addition to the symbolic meaning of the kavuk, subjects such as the situation in the middle play and the place of this game in the traditional Turkish Theater will be examined. As a result, the journey of the people from the past to the present will be studied to show the development of the traditional improvised theatre and its reflections in modern theater.

**Keywords:** Traditional Improvised Theatre, Kavuklu, Kel Hasan, Ismail Dünbüllü, Münir Özkul, Ferhan Şensoy, Rasim Öztekin.

## **Giriş**

Tiyatro, geçmişten günümüze kadar insanlar için pek çok duyguyu karşılayan önemli bir unsur olarak toplumda varlığını sürdürmektedir. Öğrenmenin ve öğretmenin en temel yöntemi olan oyun, ilkel insan için bir gereklilik olarak ortaya çıkar, sonrasında farklı unsurların etkisiyle değişik isimlendirmelerle başka kollara ayrılarak günümüze doğru ilerler. Bu açıdan tiyatro ürünlerine oyun denilmesi de bunun bir göstergesi olarak değerlendirilmektedir. Tiyatronun gelişimi kısmında ise milletlerin her birinin kendine has yapılarla bu süreci ilerlettiği ve şekillendirdiği bilinmektedir. Türk tiyatrosu denildiği zaman da akıllara gelen birkaç isimlendirme ve başlık bulunur. Güncel tiyatro geleneğinin öncesini ifade etmek için kullanılan en bilindik terim ise geleneksel Türk tiyatrosudur.

Geleneksel Türk tiyatrosu başlığı altında derlenen birçok yapı geniş yelpazede çeşitli türlere ayrılmış vaziyette başlı başına alanlar oluşturmaktadır. Bu alanda yer alan ürünleri değerlendirmek amacıyla araştırmacılar da çeşitli tasnif yöntemleri kullanılmaktadır. Bunlardan en bilineni ya da tercih edileni de oyunların dramatik yapısına vurguyla ortaya çıkan yapıdır. Tiyatro alanında çalışma yapan araştırmacılar, geleneksel Türk tiyatrosunu genel anlamda dramatik olanlar ya da dramatik olmayanlar olarak ikiye ayırmaktadır (And, 1970, s.16; Töre, 2016, s.13). Dramatik olmayan oyunların genel yapısına bakıldığında gösteriye dayalı oyunlar olduğu ve düğünlerde, bayramlarda, sanatkâr ve esnaf loncaları şenliklerinde, meydanlarda seyirciyi eğlendiren, coşturan, heyecanlandıran gösteriler olduğu söylenir. Bu oyunları dramatik olan oyunlardan ayırmada isimlendirmelerin de önemi vurgulanır. Farsça "Oynayan" anlamına gelen "-baz" son eki ile isimlendirilirler (Töre, 2016, s.13). Metin And da bu oyunların içeriklerini altı başlıkta toplamaktadır. Genel olarak canını tehlikeye koyanlar (canbaz), gözbağcılık yapanlar (sihirbaz), dans edenler (çengi), güçlülük ve denge sanatçıları (perendebaz), hayvanlarla gösteri çıkaranlar (ayıbaz), fişekle gösteri yapanlar (ateşbaz) (1970, s.16).

Dramatik oyunlar ise bunların dışında kalan ve çoğunlukla bir canlandırmayı ya da yeniden yorumlamayı içerisinde barındırmaktadır. Bu tarz oyunların genel yapısı ise kaynağını

yaşanan hayatın mukallit anlarından alan ve gelişerek devam edenler şeklinde açıklanmaktadır (Töre, 2016, s. 14). Bunlar ise meddah, kıssahan, kukla, çengi, köçek, curcunabaz, Karagöz, Orta oyunu, hokkabaz, savaş oyunları olarak sıralanmaktadır (And, 1970, s.17). Bu kategorinin içine bir de köy seyirlik oyunlarını eklemek yerinde olacaktır. O da şehirli tiyatro dışında kırsalda oynanan ve dramatik özelliklerin gösterildiği ilk tür olarak bilinmektedir. Burada karşılaşılan ayrımı sağlayan dramatik ifadesi oyunların temel içerik özelliklerini karşılayan bir yapıyı ifade ettiği gibi zaman içinde farklı anlamlandırmalara da sahip olur. *Türkçe Sözlük'te* “1. Sahne oyununa özgü olan. 2. İçinde gerilim, çatışma vb. olaylar bulunan, insan ilişkileri ile gelişen eser, olay. 3. Coşku veren, duyguları kamçılayan. 4. Acıklı” (2011, s.719) anlamlarıyla verilir. Bunun yanında tiyatro ile ilgili olan açıklamalarda ise iki farklı anlamlandırma görülmektedir. Bu anlamlandırmaların ilki:

Lirik ve epik yanında üçüncü bir edebiyat türü. Genel olarak tiyatro yapıtlarının konuşma düzeni için kullanılır. Sahnede oynanmak üzere konuşmalı olarak yazılmış karşıt oluşların çatışmasıyla gelişen oyun, halk dilinde ciddi oyun (Taner vd., 1966, s.28),

ikincisi ise:

Dramatik olan, her şeyden önce insanla ilgili olan bir duygudur. İnsan yaşamını temel alan ve bu yaşamdaki bir sorunu, bir anı, bir düşüncüyü ya da duyguyu ileten bir görünümdür. Dram sanatı ise bu insanla ilgili olan şeyi sanatsal bir yaratışla canlandıran üretim işidir. (Nutku, 2001, s.28) şeklindedir.

Bu iki açıklamaya bakılırsa temelde iki ayrı geleneğin bakış açısı olarak değerlendirilebilir. İlk bakış açısında modern tiyatroyu ön plana koyan ve bir tür olarak dram yapısını irdeleyen ya da onun özelliklerini anlatmaya çalışan bir tanım yapılırken ikincisinde genel anlamıyla dram terimini ve bu terimden ortaya çıkan sanat anlayışını aktarmaya çalışan yapı görülmektedir. Yani dram ya da dramatik denildiğinde akıllarda oluşan yapı hem bir tür hem de insanla ilgili olanların canlandırılması şeklinde değerlendirilmektedir. Geleneksel Türk tiyatrosunun içindeki yapıların ayrımında karşılaşılan dramatik olma ya da dramatik olmama durumu için ise ikinci tanım daha kapsayıcıdır. Özellikle oyunların konularına bakıldığında insanların hayatlarında yer alan pek çok durum görülebildiği gibi dramatik türlerin içerisindeki karakter ya da kişiler de toplumda bir şekilde var olan insanlardır. Bu açıdan geleneksel tiyatrodan dramatik yapı denildiğinde, yaşamı taklit eden ve hayattan, insandan, çevreden, dönemden izler taşıyan öğeleri içerisinde barındıran türleri anlatmak için kullanılan bir terim olduğunu söylemek yerinde olur.

Halk tiyatrosu kavramıyla ortaya atılan tiyatro geleneğinin içinde dramatik yapının temel işlevlerinden bir tanesi güldürü ise bir diğeri de eleştiridir. Bu yüzden de halk tiyatrosu geleneği temelde güldürürken düşündürmeyi hedefleyen bir unsur olarak görülmektedir. Halk tiyatrosu iğnesini olay ve kişilere, şöyle yüzeyden bir dokundurup geçiyor gibi algılanabilir, aslında olan tam tersidir. Halk tiyatrosunun iğnesi hep derinlere kadar iner, ama bunu sadece gülmece yaratmak için yapar, yoksa tiyatro ve eğlence dışı bir amaca yönelmez (Balay, 1996, s.16).

Halk tiyatrosunda oyunun temel amacı, bir devrim yaratmak ya da halkı olanlara karşı birleştirerek tepki oluşmasını sağlamak değildir. Onlar sadece olanı gösterirler ve insanların bunları düşünmesini, görmesini, duymasını sağlamayı amaçlamaktadır. Bu sebepten muhalif bir yapı olarak düşünülmemekte ve söylenmektedir.

Halk tiyatrosuna “her zaman muhalif” bir tiyatro demek doğru olacaktır. Yalnız bu konuda da amacı din ve ahlak konularında olduğu gibi, mevcut politika ve politikacılara alternatifler üretmek ya da bunları kötüleyerek çökertmek değil, bu politika ve politikacıların çelişkilerini yansıtarak gülmeyi sağlamaktır (Balay, 1996, s.14).

Halk tiyatrosu geleneği içinde yer alan orta oyunu ve gölge oyununda bu eleştirel tavır daha net bir şekilde görülmektedir. Dönemin aksak yönlerini komik bir üslup kullanarak gerçekleştirilen eleştiri toplumun bir şekilde olanlara karşı gözünü açmasını sağlamayı amaçlamaktadır. Burada hedeflenen şey bir oyunla beraber büyük bir halk hareketi değil, halkın gündelik yaşamda karşısına çıkan sorunların sebeplerini ortaya koyabilmek ve kısmen de olsa insanlara uyarıda bulunmaktır.

Bu durumdan yola çıkarak dramatik özellik barındıran oyunların bir şekilde hayatın içinden aldığı konular bazen açık bazen de kapalı şekilde gösterilmektedir. Bu kapalı anlatımı çeşitli semboller, simgeler, imalar karşılamaktadır. Bazı simge ve semboller ise belli bir geleneğin temsili olarak değerlendirilmektedir. Geleneksel tiyatronun önemli bir unsuru olan “Kavuk” aynı zamanda bu geleneğin simgesidir. Kavuğun basit bir sahne kostümünün parçasından geleneksel tiyatronun devamlılık simgesi durumuna gelmesi ve bu ilerleyişte orta oyunu karakteri olan Kavuklu’nun rolü konusuna değinmek gerekmektedir. Kavuklu’nun temsil ettiği tip, onun söylediği sözler, karakter yapısı, oyun içindeki yeri, işlevi gibi konular; görünen ve gizil yapının nasıl aktarıldığı gibi durumlar hem orta oyunu yapısının hem de tiyatro geleneğinin bir göstergesi olarak düşünülmemektedir. Bu geleneğin geçmişten bugüne kadar tam manasıyla geldiğini söylemek yanlış olsa da belli unsurlarla modern tiyatro

yapılarında varlığını sürdürdüğü de açıktır. İşte bu yüzden geleneksel olanı aktaran simge ve bu simgeyi taşıyan kişilerin icraatları yazının temel inceleme konusunu oluşturmaktadır.

### **1. Genel Hatlarıyla Orta Oyunu ve Gelişimi**

Orta oyununun genel kabul gören tanımına bakıldığında,

Dört bir yanı firdolayı seyircilerle çevrilmiş bir meydanda, belli bir konunun kanavasına uyularak, fakat herhangi yazılı bir metne bağlı kalınmadan, canlı oyuncularla oynanan doğmaca bir oyundur. Bu oyun belli bir vakanın çevresinde örülmüş çalgı, şarkı, raks, taklit ve konuşmalardan birleşiktir (Kudret, 2007, s.11)

şeklinde bir açıklama görülmektedir. Bu tanımlama oyunun çerçevesini oluşturan ve içeriğini anlatan en temel özellikleri barındırmaktadır.

Orta oyunu, geleneksel Türk tiyatrosu içinde dramatik özellik taşıyan türlerin arasında yer almaktadır. Bu icra yapısı zaman içinde farklı karakterler ve konularla geniş yelpazeli bir çehreye bürünse de genel manasıyla yapısı bütün geleneksel türlerde olduğu gibi bir düzen içinde ilerler. Temel bir iskeletin üzerine kurulan oyun, gündelik değişmeler ve oyuncuların yetenekleri çerçevesinde farklılık göstermektedir.

Orta oyunu, gerçek kişilerle ve kalabalık bir kadroyla icra edilen tiyatro örneğidir. Oyunda temel olan Kavuklu ve Pişekâr'ın dışında yan rol olarak sayılabilecek tipler de oyunun içerisine dâhil olmaktadır. Bunlar: Zenne, Laz, Yahudi vs. gibi isimlerle bilinmektedir. Bu yardımcı tipler çoğunlukla gölge oyununda da karşılaşılan karakterlerdir. Buradaki kişilerin canlandırdıkları roller de karakterden çok birer tip özelliği gösterirler. Tip, “İnsanları genellemesine yansıtın, kendine özgü kişiliği olmayan, daha çok bilinen kalıplardaki insanları gösteren oyun kişisi” (Taner vd. 1966, s.107) olarak tanımlanır. Burada görülen kişiler aslında kendi zümrelerini veya toplumda bilinen karşılıklarının birer yansımasıdır. Oyuncunun kendi duygularını yansıtan unsurlardan çok o tipe özdeşleşen tepkiler oyunu şekillendirmektedir. Orta oyunu tipleri, kılıkları, davranışları, konuşma tarzlarıyla hemen tanınırlar. Geveze ve aceleci Laz, Mübalağacı Acem, korkak ve para düşkünü Yahudi gibi her tip mensup olduğu toplum zümresinin tüm özelliklerini gösterirler (Yılmaz, 2016, s.72). Oyunun ana karakterleri olan Kavuklu ve Pişekâr da bu tip yapısını en iyi şekilde simgeler.

Orta oyunu konularına ve içeriğine göre birkaç başlık altında toplanmaktadır. Cevdet Kudret orta oyunu külliyyatını, “Kar-i kadim (eski zaman işi: klasik) oyunlar ve Nev-icad (yeni uydurulmuş: modern) oyunlar” (2007, s.64) olarak sınıflandırmaktadır ve klasik oyunların Karagöz dağarcığından aktarılan ve tarihi kaynaklarda adı geçen oyunlar olduğunu söylerken,

yeni oyunları günlük olaylar ya da zamanın eğilimi ve ilgisi çerçevesinde oluşturulan oyunlar olarak tanımlamaktadır. Konu bazında yapılan bir tasnifte ise temalı ve temasız olmak üzere iki ana başlık altında bir inceleme yapılmaktadır. Temalı oyunlar üçe ayrılarak: Konuları adet ve inançlarla ilgili oyunlar, sosyal bir eleştiriye dayanan oyunlar, konuları halk hikâyelerinden alınan oyunlar; temasız olanlar ise iki başlık altında toplanarak, basit tenkit esasına göre hazırlanmış olanlar ve konuları günlük yaşamın herhangi bir bölümünden alanlar olmak üzere ayrılmaktadır (Töre, 2016, s.108). Bu tasniflerin temelinde zaman ve konu gibi iki ana değerlendirme ölçütü bulunmakla beraber oyun içerikleri hakkında da bilgiler verilmektedir. Oyunların temel yapısı halk tiyatrosunda olduğu gibi gülmece unsurları etrafında bir olayın aktarımıdır ancak orta oyununda genel olarak bir dönem eleştirisi veya olayların seyirciye gösterimi sırasında hayatın içindeki yanlış ya da eksikleri gösterme durumu da vardır. Bu oyunların ilerleyişinde görülebileceği gibi belli karakterlerin oyun içindeki rolü çevrenin etkisiyle şekillenmektedir. Orta oyunu esas itibarıyla devrin sosyal tenkitidir. Orta oyunu oyuncular, devrin sosyal yapısını, hatta siyasi gelişmesini ustalıkla yansıtır ve tenkit eder (Töre, 2016, s.108). İki ayrı tiyatro geleneğinin birbiriyle olan bağlantısı ve içerik özellikleri ise şöyle değerlendirilir:

Özellikle Karagöz ve Orta oyunu, halk gerçeğinin kıyasıya yaşandığı ve Osmanlı şehir hayatının çekirdeği olarak kabul edilebilecek bir mahalle kültürünü esas alır; biri, çerçevesi dar bir hayal perdesini, diğeri ise, canlı oyuncuların boy gösterdiği genişçe bir meydanı kullanarak, bu mahalle yaşamını belirleyen asal dinamikleri ortaya koyar, sorunları bütün çıplaklığı ile gösterir, bu sorunları yaratan durum veya kişileri açığa çıkartır, kişilerin sorunlar karşısında aldıkları (ya da genellikle almadıkları) tavır sergiler, bütün bunları kaba gerçekliğin ve bilindik davranış özelliklerinin yansınması (taklit edilmesi) yoluyla gerçekleştirir (Pekman, 2010, s.69).

Bu tenkit yapısı oyunlarda belli roller etrafında simgesel olarak aktarılmaktadır. Özellikle başkahramanlardan Kavuklu/Karagöz bütün çarpık yapıyı dile getiren kişi olarak oyunun bu eleştirel unsurunu en net biçimde göstermektedir. Bunun yanında oyunların genel gidişatına bakıldığında da başlangıçtan bitişe neredeyse bütün oyunlarda benzer unsurlar göze çarpmaktadır.

Orta oyununda ana temayı oluşturan fasıl bölümleri genellikle belli bir işin kurulması ya da yapılması üzerinedir ancak hiçbir zaman bu işler başarıya ulaşmaz, oyunların sonunda işi yapan eksen kişiler tekrar başa, işsiz ve yoksul yaşamlarına geri dönerler (Pekman, 2010, s.70).

Bu da gösterir ki dönemin ekonomik yapısı ve yaşama şartları insanların yeni bir iş yapmasına ya da hayata tutunmasına çok da müsaade etmemektedir. İşaret edilen konunun yanında belli tiplerin belli mesleklere yönelmesi ya da çeşitli işleri sadece belli kişilerin

yapıyor olması da devrin sosyo-ekonomik yapısını göstermektedir. “Geleneksel tiyatrodan yansıyan kişilerin hiçbiri, herhangi bir işi yürütebilecek bilgiyle ya da yeteneğe sahip nitelikli kişiler değildir. Bu da Osmanlı İmparatorluğu’nda belli bir azınlık dışında eğitim kurumun eksikliğini kanıtlar” (Pekman, 2010, s.70). Bütün bunlarla beraber konu dağarcığı gündelik yaşamın etkilerini göstermekle birlikte diğer halk edebiyatı anlatı türlerinden alınan örneklerde de daha çok eleştiri dışı gülmece unsurlarının ağır bastığı görülmektedir. Bunlar da halkın saf eğlence, merak, heyecan duygularını tatmin etmeyi amaçlayan asli oyunlar olarak ortaya çıkmaktadır.

Orta oyununun geçmişten günümüze etkilerinden bahsederken oyunun farklı bir türle olan teması ve belki de o türe doğru evrilerek günümüze kadar gelişinden de bahsetmek gerekmektedir. Tuluat olarak bilinen ve geçmişi 1800’lerin sonu 1900’lerin başına denk gelen bu gösteri türü pek çok yönden orta oyunu ile benzer özellikler göstermesi nedeniyle birbirlerini tamamlayan iki tiyatro unsuru olarak değerlendirilmektedir. Tuluat: “Metin dışı, içe doğduğu ve akla geldiği gibi hareket etmek, söz söylemek. Hazırlıklı olmadan konuşmak, yanıtlamak ve gülünç hareketler yapmak” (Taner vd., 1966, s.112) olarak tanımlanmaktadır. Bu tanımın içeriğine bakıldığında bilinen orta oyunu yapısına benzer özellikler açıkça görülmektedir.

Tuluat tiyatrosu bizim orta oyunu kültürümüzün yanına Avrupa’dan gelen ve Tanzimat sonrasında geleneksel tiyatro ile batılı anlamdaki tiyatronun kaynaşmasından oluşan bir tür olarak karşımıza çıkar. Araştırmacılar, Güllü Agop’un 1870 yılında saraydan aldığı belli bir metne dayanan oyun oynama tekelinin ardından öteki oyun topluluklarının metinsiz oyun sergilemeye yönelmesi olayını bu türün başlangıcı olarak kabul ederler (Düzgün, 2000, s. 66).

Bu gelişme ile birlikte orta oyunu oyuncularını gerekli etkileşimi ve birlikteliği zaman içinde düzene sokarak geleneksel oyun ile tuluat yapısını bir araya getirmişlerdir.

Türk tuluat tiyatrosunun, orta oyununun ve onunla yakınlık gösteren cansız temaşa sanatlarının Avrupa tiyatrosuyla özellikle de komedi ile aşılmasıyla son belirli karakterini aldığı inkâr edilemez. Naşit’in ve Kel Hasan’ın hem tuluat aktörü hem de ortaoyuncusu olması bir tesadüf eseri değildir (Boratav, 2017, s.523).

Yine bu oyun geleneği ile birlikte geleneksel orta oyunu kollarının da bir dönüşüme girdiği ve çeşitli topluluklar oluşturduğu görülmektedir. Hatta bu etkileşimle birlikte hem meydanda hem de sahnede oynanan ve genel manasıyla orta oyunu özelliklerini taşıyan farklı oluşumlar ortaya çıkmıştır.

Batı tarzı tiyatronun yaygınlaşmasıyla birlikte orta oyunu sahnede oynanmaya, orta oyunu kolları da kumpanyalara dönüşmeye başladı. Bunlardan ilki Kavuklu Hamdi’nin yönettiği Halahane-i

Osmanlı Kumpanyası; diğerleri Kel Hasan'ın yönettiği Eğlencehane-i Osmanî Kumpanyası, Abdi'nin yönettiği Handehane-i Osmanî Kumpanyası'dır (Özdemir, 2003, s. 35).

İşte bu durum günümüze kadar gelen tiyatro serüveninin de başlangıcı olarak kabul edilebilir. Meydandan sahneye taşınan hem yerli hem ithal sayılabilecek kozmopolit yapılı ancak genel özellikleriyle toplum tarafından bilinen ve genetik kodlara işlenmiş tiyatro geleneği, güncel olarak da belli temsilcilerle devam etmektedir. Gelişim aşamasıyla birlikte orta oyununun genel yapısı hakkındaki fikirlerin ardından oyunun temel iki rolünün ve özellikle Kavuklu'nun bu oyun açısından değerini aktarmak, “Kavuk”un simge haline dönüşümünü görmek açısından faydalı olacaktır.

## 2. Orta Oyununda Kavuklu'nun Doğuşu, Rolü, İşlevi ve Simgesel Değeri

Uzunca bir geçmişe dayandığı ileri sürülen orta oyununun iki temel karakterinden birisi olan Kavuklu, aynı zamanda oyundaki zıt yapının da bir kanadını oluşturmaktadır. Bu zıt yapı toplumda yer alan iki farklı görüş, görünüş, unsur, kişi vb. olarak nitelendirilebilir. Orta oyununun geçmişi hakkında farklı fikirler olsa da<sup>2</sup> Kavuklu'nun bu oyuna dâhil olması ile ilgili görüşler genellikle XIX. yüzyılın ikinci yarısında kesişmektedir. Kavuklu tipinin ilk zamanlar bu oyunun içinde bulunmadığı XIX. yüzyılın ikinci yarısında oluşup belli biçimini ve “Kavuklu” adını aldığı ileri sürülmektedir. Kavuklu'nun ilk şeklini bulanın Aktar Şükrü Efendi, şimdiki şeklini verenin de Kör Mehmet Efendi olduğu aktarılmaktadır (Kudret, 2007, s.70; Özdemir, 2003, s.41). Kavuklu tipinin ortaya çıkmasından ya da tam manasıyla oluşmasından önce onun oyundaki görevine benzer görevleri üstlenmiş olan bir yan rolün varlığından söz edilmektedir. Bu rolü oynayacak özel bir kişi belirleme yoluna gidilmediği hatta oyunun içinde çok da önemli olmadığı da aktarılanlar arasındadır. Kavuklu'nun adı “Nekre” olarak geçmektedir, komiktir, yanlış anlaşmalar sonucu komiklik ortaya çıkar, uğraştıran bir tiptir (Töre, 2016, s.110).

Pişekâr Küçük İsmail'den aktarıldığına göre “Evvelce Kavuklu yoktu, Kavuklu rolü lalettayin bir taklit tarafından ifa edilirdi”. Ahmet Rasim, Kavuklu Hamdi'den aktararak “Nekre” denilen bu taklidin eskiden Kavuklu olmadığı bu role “Tiryaki” denilen bir kişinin çıktığı da bildirilir (Kudret, 2007, s.71).

Bu durumdan yola çıkarak orta oyununun ilk zamanlarında zıt kutuplardan oluşan bir güldürü ya da ilerleyişten çok Pişekâr etrafında dönen bir oyundan söz etmek yanlış olmaz. Bilinen Kavuklu tipinin oluşum sürecine kadar oyunun ilerlemesinde yardımcı olan ve bazı yönleriyle, bilinen Kavuklu'ya benzeyen farklı karakterlerin varlığı onun gelişim sürecinin

<sup>2</sup> Bu konu hakkında bkz: Gerçek, 1942: 111-121; Töre,2016: 105-107; Özdemir, 2003: 34.



temel taşlarını oluşturmaktadır. Hatta bu tip oluştuktan sonra bile çeşitli nedenlerden ötürü yine eski adı olan nekre olarak anıldığı da kaynaklarda aktarılmaktadır.

II. Abdülhamid devrinde “Kavuklu” adı –herhalde siyasi nedenlerle- yasaklanmış onun yerine “Nekre” denmiştir. Bunu Ahmet Rasim’in bir yazısının dipnotundan öğreniyoruz. Nitekim, Kavuklu Hamdi Efendi’nin kurduğu kumpanyada oynanan bir oyunda “Hamdi Efendi”nin adının karşısında *Nekre Bir Adam* yazılmıştır (Kudret, 2007, s.72).

Bu açıdan bakıldığında Kavuklu tipinin sadece isminin değil oyun içindeki işlevinin de yavaş yavaş oluştuğu hatta bu işlevin bir süre sonra siyasi olarak çeşitli rahatsızlıklara yol açtığı düşüncesi ortaya atılabilir. Böyle olunca da Kavuklu adı yerine yine sadece komikliğine vurgu yapan nekre adıyla isimlendirmeye dönülmüştür. Kavuklu’nun doğuşundan sonra ona has belli bir görünüm de oluşmaya başlamıştır. Bu görünüm tarif edilirken birkaç önemli detaya vurgu yapılmaktadır.

Kavuklu eski İstanbul efendisi, yani şehrin hem belediye başkanı hem zabıta reisi kıyafetini giymiş görünür. Başına kulağa kadar geçen urfi destarlı dilimsiz bir kavuk; sırtında yenleri bol, genişçe, etekleri, diz kapağından aşağıya indiği için uçlarından beldeki enli kuşağa bağlı, çoğu zaman al kırmızı hafif bir biniş; bacaklarında aynı renkte bir başka yarım şalvar veya çakşır, ayaklarında çedik pabuç giyer (Yılmaz, 2016, s.74).

Kavuklu tipi oluştuktan sonra oyunların içerisinde artık iki başrollü bir yapı da kendini belli etmektedir. Tıpkı gölge oyununda olduğu gibi bir ana karakterin karşısına başka bir ana karakter daha geçmiş ve oyunun eksenini bu iki kişinin başından geçen olaylar çerçevesinde şekillenmeye başlamaktadır. Bu açıdan genel yapı içinde ortaya çıkan ve oyunun başrolleri olarak nitelendiren Kavuklu ve Pişekâr da birer tiptir ve toplumda bir karşılığı vardır. Oyuncuların birer tip olması, hem oyun içindekilere hem de izleyenlere çeşitli şekillerde etki etmektedir. Başrolde oynayan kişilerin oyuna ve izleyiciye etkisi diğer karakterlere göre elbette daha fazladır.

Seyirciye genellemesine yönelen tipler, seyircide duygusal olmayan bir etkinlik yaratırlar. Seyirci birtakım nitelikleri temsil eden tiplere psikolojik yoldan bağlanmadığı için, onlara yabancılaşır ve onları tarafsız bir gözle seyretmeye başlar. Böylece duygu arka düzeyde tutularak seyircinin çeşitli nitelikleri gösteren tiplere akıl yoluyla tepkide bulunması sağlanır (Nutku, 2009, s. 9).

Elbette oyunun temel işlevi olan güldürünün yanında alt metninde yatan eleştirel yapı da bu sayede seyirciye daha kolay bir şekilde geçebilmektedir. Bu yüzden de iki ana rol aslında dönemin aynası gibi işlev görmektedir. Bu iki rol, oyunun ilerleyişi için belli temel görevleri yerine getirmekle birlikte iki zıt karakteri temsil ederek farklı bakış açılarını da ortaya koymaktadır. “Pişekâr, oyunun yönetmeni ve başoyuncusu/ksen tipi durumdadır. Oyun

Pişekâr tarafından açılır, geliştirilir ve sonuçlandırılır” (Özdemir, 2003, s.40). Bu özellikler oyunun ilerlemesi meselesinde Pişekâr’ın üzerine yüklenen görevlerdir. Tip olarak özelliklerine bakıldığında ise kavgacı olmayan, nazik, uyumlu, bilgili, nüktedan bir tip ile karşılaşılır (Özdemir, 2003, s.41). Aynı şekilde Kavuklu’nun da ikili bir yapısı vardır. Oyunun ilerleyişi ile ilgili özellikleri arasında, baş komik olma, her entrikanın içinde yer alma, bilip de bilmezliğe, görüp de görmemezliğe, anlayıp da anlamazlığa gelerek ya da ters anlayarak oyunun gelişmesini sağlayan eksen tip olma gibi yapılar sayılabilir. Bunun dışında karakter yapısı olarak bakıldığında Pişekâr’ın tam tersi özellikler gösterir. Kavuklu tam bir halk adamı (daha doğrusu halk bilgisi) özelliklerine (saf, sallapati, sözünü esirgemeyen, gündelik yaşamda her an rastlanan doğal bir tip) sahiptir (Özdemir, 2003, s.41).

Kavuklu oyunun başından sonuna kadar sahnede kalan iki kişiden biridir. Oyunun giriş bölümünün ardından meydana girer, Pişekâr’dan bir ev ya da dükkân kiralar. Oyun boyunca ve olayların akışı boyunca, bütün oyuncular rolleri gereğince meydana girer çıkar ama Kavuklu, oyunun sonuna kadar meydandan ayrılmaz, o an meydana bulunan diğer tiplerle sürekli ilişki halindedir (Yılmaz, 2016, s.73).

Kavuklu oyundaki baş komik olarak bilinmektedir. Oyun içerisindeki görevlerinde ikili bir durumdan söz edilebilir. Birincisi Pişekâr ile birlikte olan ve oyunun gidişatını yönlendiren söyleşmeli yapı; ikincisi ise tamamen kendi hünerine dayanan hatta bir nebze hokkabazlık olarak da değerlendirilen el becerileri yahut hünerleridir.

Oyuna girdiği andan itibaren komedi unsuru bu aktörün üzerinde toplanır. Gerek Pişekâr ile gerekse taklitlerle olan muhaverelerinde “ters anlama”, “anlamazlıktan gelme” “anlamadan anlamış görünme” “benzetme” gibi söz oyunları ile seyirlik yapıyı sağladığı aktarılır (Türkmen, 2013, s.54).

Yine oyunun içinde yer alan “Muhavere” bölümünden sonra gelen “Tekerleme” kısmı da Kavuklu’ya mâl olmuş bir alandır. Bu bölümün asıl oyunla bir ilgisi yoktur ve tekerleme Kavuklu’nun bir virtüözite monoloğudur. (Türkmen, 2013, s.55). Hüner gösterdiği bölümlerle ilgili olarak da bunun oyunun geçmişinde yer alan belli hokkabazlık gösterilerinin birer kalıntısı olabileceği fikri mevcuttur. Orta oyununda mimiklerden başka, şüphesiz bu sanatın gelişimindeki daha önceki aşamalardan, örneğin hokkabazlıkla birlikte yürütüldüğü dönemden, miras kalmış öğeler olarak el, ayak hünerleri de önemli bir yer tutmaktadır. Kavuklu’nun bu hünerlerinden bir bölümü şöyledir: Kavuşu düşürmeden başının bir hareketiyle sol kolu üzerine atabilmek, biniş eteklerini savurup toplamak, pabuç sektirmek, vücut şiddetle sendeleyerek düşmek, muhakkak görüldüğü halde birden bire toparlanıvermek

(Boratav, 1973, s.228). Görünüşte birer hüner gibi düşünülen bu hareketlerin zamanın ruhuna göre şekillendiği ve aslında belli simgesel bir anlamı ifade ettiği fikri de ortaya atılmaktadır.

“Kavuk Devirme”, “Pabuç Sektirme”, “Çene Yarıştırma”, “Etek Savurma” gibi kalıplaşmış ve bir hüner durumuna getirilmiş olan hareketlerin ülkemizin tarihsel gelişimi içindeki olayları yabancılaştırarak ve üsluplaştırarak seyirciye ilettiğini savunabiliriz. Bunlar Türk tarihi içindeki bazı önemli evreleri gösteren simgelerdir; yalnızca birer hüner olarak kabul edilemezler (Nutku, 2009, s.12).

Sadece bu tarz simgelerde değil orta oyununun genel yapısı içinde toplumsal bir gösterim ya da eleştiri de söz konusudur. Bunu güldürme yöntemiyle yaptığı için komedi ön planda gibi görünse de alt metinde, hikâyenin içerisinde ve belli sembollerde dönemle ilgili eleştirel yapı görülmektedir. Karşıt iki yapının meydana sergiledikleri ve yardımcı karakterlerle desteklenen bu oyunun görünümü ve özellikleri içerisinde insanları eğlendirmek, hoşça vakit geçirtmek birinci plandaysa ince bir eleştiri de ikinci planda gözlemlenmektedir. Orta oyununun genel yapısı içinde amaç dönemi ve dönemin genel yapısındaki aksaklıkları hoş bir dille söyleyebilmektir. Bu eleştiri yapısı da genellikle Kavuklu'nun rahat konuşması ile aktarıldığı için Kavuklu bir simge olarak toplumsal eleştirinin temsilcisi haline geçmektedir.

Halk anlatı geleneğinin bu tiplerinin belirli kişilikleri- olumlu ve olumsuz yönleriyle- halktan basit insanlar oluşları ve haksızlık işlemeğe kalkışan güçlü kişilerle didişmeleridir. İki yüzlülük, bağınazlık, para ve mevki hırısı, boş hayal coşkuları vb. onların alaylarına nişan tahtaları olacaktır. Kavuklu'da her şeyden önce sağduyuya ve gerçeğe değer veren halk adamının boyutları bulunur (Boratav, 1973, s.234).

“Orta oyununda güldürünün önemli toplumsal bir görevi vardır. Güldürü yoluyla doğruyu yanlıştan ayırmak, yapılacak ve yapılmayacak işleri göstermek, kötülüğe, zorbalığa, haksızlığa karşı halkı uyarmak gerçekleştirilir” (Nutku, 2009, s.11). Uyarılar dil becerileri ve göstermecî yapıyla sağlanırken seçilen komedi unsurları da tepkiyi en aza indirmektedir. Yani orta oyunu güncel tabirle güldürürken düşündürmeyi amaçlamaktadır. Bunu yaparken de özellikle dil ve üslup ile ilgili belli yapıları, incelikle kullanarak farklı bir görüş sağlamaktadır.

Halkın karşısında bu tenkitleri yaparlarken iki unsuru avantaj olarak kullanırlar. Birincisi Türk mizah ustalığının ve zekâ yapısının sembolü olan ve kimsenin kızmadığı Bekri Mustafa, Nasrettin Hoca, İncili Çavuş gibi tiplerin, Kavuklu ve Pişekâr yoluyla hayat bulması; diğeri ise oyunun akışı içinde gerçeklerle ilişkisi olmayan zekâ ve hayal unsurlarının arasına söylenilmek istenen mesajın yerleştirilmesidir (Töre, 2016, s.110).

Böyle bir esneklik ve gösterimle birlikte toplumda oyunu izlerken oluşan eğlenme bir noktadan sonra düşünmeye de yardımcı olarak belli durumların görülmesini sağlamaktadır. Elbette genel özellikler arasında belirtildiği gibi halk tiyatrosunun ya da bu tiyatronun kahramanlarının temel işlevi halkı galeyana getirmek değil sadece olanı göstermek ve bir şekilde onların akıl yürütmesini sağlamaktır ki Kavuklu ve Pişekâr da bunu yapmak için sahnede ellerinden geleni yapmaktadırlar. Kavuklu'nun karakter yapısı nedeniyle onun sorduğu sorular yahut anlamakta sıkıntı çektiği durumlarla aslında halkın çektiği sıkıntılar dile getirilmektedir. Bu yüzden de Kavuklu bir şekilde halkın içinde halkı bilinçlendirmek için bir şeyler yapan tip haline dönüşmüştür. Bunun etkisi oyun içinde de açıkça görülmektedir. Hem rol dağılımında hem de oyuncuların değerleri konusunda Kavuklu hepsinden bir adım öndedir. Oyunlarda yer alan sanatçıların rollerin önemi doğrultusunda kazançtan pay aldıkları aktarılmaktadır ve örnek olarak Kavuklu 3, Pişekâr 2.5, Zenne 2 ya da 1.5, ötekiler 1 veya 0.5 pay aldıkları bildirilir (Özdemir, 2003, s.35). Bu hisse dağılımı da Kavuklu'nun oyunun en önemli kişisi olduğunun kanıtlarından biri sayılmaktadır.

Bu önem zamanla sadece tipin üzerinde kalmamakta onun aksesuarları da ister istemez geleneksel Türk tiyatrosu için önemli sayılmaktadır. Bu aksesuarlar ya da kıyafetler bir şekilde akla o tipin özelliklerini ve oyun içindeki amacını getirmeye başlamaktadır. Kavuklu'nun kavuğu da tam anlamıyla geleneksel Türk tiyatrosunda bir anlayışın devamı olarak halkı bilinçlendiren, güldürürken düşündüren, anlatacak bir mevzusu olan ve bu yüzden de genellikle yüksek kademedeki insanlar ya da yöneticiler için tehlikeli olarak görülen kişilerin simgesi olarak bilinmektedir. Kavuklu'nun genel özellikleri dikkate alınarak ona toplumsal eleştirinin dili olma görevi verilmiştir. Zamanla bir role yakıştırılan bu durum tek bir simgeye indirilerek parçadan bütüne giden bir anlam ortaya çıkmıştır. “Kavuk” halk ve oyuncular arasında eleştirel tiyatronun simgesi haline gelmiştir. Zamanla değişen tiyatro geleneği içinde orta oyunundan tuluata geçişte ve sonrasında modern tiyatrodada bile bu tarz oyunlarda Kavuklu adında olmasa da Kavuklu özellikleri gösteren rollerin olduğu dikkatlerden kaçmamaktadır.

Tuluat tiyatrolarında Nasreddin Hoca ve Karagöz'de gördüğümüz, aklıselim, aydınlık ve dolambaçsız düşünüşün, her müşkülden kolaylıkla sıyrılmasını bilen nikbin insan tipinin eserin ruhunu teşkil ettiğini görürüz. Bu okumamış, görünüşte aptal fakat gerçekte “hâkim” uşak tipidir. (Boratav, 2017, s.525).

Bunu modern dünyasında yer alan televizyon/sinema filmleri ya da televizyon dizilerinde de görmek mümkündür. Kavuklunun orta oyununda, Karagöz'ün perdede, Nasreddin Hoca'nın

fıkralarda yaptığını yapan ve modern zamana uyum sağlamış “doğruların savunucusu” ya da “olanı olduğu gibi aktaran” tip yapısı mutlaka kendini göstermektedir. Bu da halkın bilincinde yer alan belli geleneksel kodların tetiklenmesini sağlayarak geçmiş ile günümüz arasında bağ kurmasını sağlayan yapının devamlılığını göstermektedir. İşte burada kavuk gibi bir simge durumuna indirilen yapı, belli karakter özellikleriyle materyalin dışına çıkarak artık bilinçlerde kendine yer bulmaktadır. Tabii ki kavuk simgesel anlamıyla günümüzde de varlığını devam ettirmekte ve bir şekilde toplumda yine geleneksel tiyatronun bir ürünü olarak değerlendirilmektedir. Böylelikle kavuk her dönemde işlevsel olarak halk bilgeliğinin, halkın sesi olmanın, güldürmenin, saflığın, doğruluğu yansıtmanın simgesi olarak, ortaya çıktığı dönemden bugüne kadar asıl görevini ve anlamını korumaktadır.

### **3. Kavuğun Yolculuğu, Temsilcileri, Tiyatro Faaliyetleri ve Orta Oyunu ile Olan Bağlantıları**

Burada geçmişten günümüze kadar gelen kavuğun simgesel anlamını kazanmasını sağlayan ve halen de değer görmesine katkı sunan oyuncular üzerinde bilgi verilerek kavuğun bu oyuncuların tiyatrolarına olan etkilerinden bahsedilmektedir. Günümüzde simge olarak elden ele geçen ve bir sanat dalının sembolü olarak usta çırak ilişkisini gösteren kavuğun bilinen ilk sahibi Kel Hasan’dır. Kel Hasan bu kavuğu Dümbüllü İsmail Efendi’ye vermiştir. Ondan da Münir Özkul’a geçen kavuk sonrasında Ferhan Şensoy’a ve son olarak Rasim Öztekin’e ulaşmıştır. Kavuğun bu oyuncularla beraber sanata, orta oyununa, modern tiyatroya ve geleneğe ne gibi katkılarının olduğunu tartışmak kavuğun anlamını daha iyi kavramak açısından da önemlidir. Ancak belirtmek gerekir ki günümüzde Kel Hasan’ın kavuğu olarak elden ele geçen bu başlık aslında gerçek kavuk değildir. Gerçek kavuk Kel Hasan’dan Dümbüllü’ye verilmiştir. Dümbüllü de sanatın devamı için simgesel olarak Münir Özkul’a bir takke giydirmiştir ancak o takke gerçek kavuk değildir. Dümbüllü ustasından kalan kavuğun, fesin ve birtakım elbiselerin ölümünden sonra mezarına konulmasını vasiyet etmiş ancak din adamlarına sorulup onay alınamadığı için bu eşyalar damadı Mete Çingay’a teslim edilmiş ve onda kalmıştır (Ataman, 1974, s.166). Buna rağmen burada devredilen unsur halk arasında da tiyatrocular arasında da kavuk olarak nitelendirilmiş ve bugüne kadar böylece gelmiştir. Önemli olanın materyal değil de işlev olduğunu düşünerek bir geleneğin devamlılığı için bugünkü aksesuara da kavuk denilmektedir.

#### **3.1. Kel Hasan Efendi**

Orta oyunu uzun bir geçmişe dayanmakla birlikte onu modern dünyanın getirilerinden birisi olan tuluatla birleştirmek ve bu sayede sahnelerin içerisine dâhil etme işi pek çok sanatçının emeğiyle gerçekleşmektedir. Meydanlarda oynanan bir oyun zaman içerisinde kendisine sahnelerde yer bulmuştur. Bu durum ister istemez belli özelliklerin kaybolmasına neden olsa da geleneğin devamı için önemli bir adım olarak görülmektedir. Bu bakımdan kendi kumpanyasını açan ve bir simge olarak kavuğun elden ele devredilmesine vesile olan ilk isim Kel Hasan'dır.

Kel Hasan, 1874 yılında İstanbul'da doğmuş ve 1925 yılında yine İstanbul'da vefat etmiştir. Çocukluğunda yoğurtçuluk yaptığı sırada gösterdiği hal ve hareketlerle halkı çevresine toplayan biri olmasıyla bilinmiştir. O dönemin komiklerinden Abdülrezzak Efendi'den etkilenmiş ve Küçük İsmail Efendi'nin tiyatrosunda külhanbeyi rolünde oynamıştır (Çavaş, 1994, s.563). Çocukluğundan itibaren kendisine has bir kitle oluşturan Kel Hasan zamanla kendisini tiyatro içerisinde bulmasının ardından kendi kumpanyasını da kurarak bu alanda bir temsilci olmayı da ihmal etmemiştir. Hayalhane-i Osmani Kumpanyası ya da Eğlencehane-i Osmani İdare-i Hasan olarak bilinen kumpanyanın içerisinde tiyatronun dışında kanto gösterileri de yer almakta ve oyunların tamamı komedi türünde oynanmaktadır (Çavaş, 1994, s.563; Aksel, 1972, s.6275).

Kel Hasan sahnede renkli bir basma gömlek, bir ayağı kısa bir ayağı uzun bir pantolon giyer; kaşları, bıyıkları boyalıdır bir elinde bir sırk süpürgesi, diğer elinde bir gaz tenekesi ile becerikli bir hizmetçi veya uşağı temsil eder. Burnunu sokmadığı iş yoktur. Akli ersin ermesin her şeye karışır, büyükler yanında türlü pot kırar. Haddini bilmez, budala şaşkın bir adamdır (Aksel, 1972, s.6275).

Buradan da anlaşılacağı üzere sahnede belli zıtlıkların görünümü olarak ortaya çıkan bir karakteri canlandırır ve huy olarak da Kavuklu'nun tiyatro sahnesindeki karşılığıdır. Aynı zamanda ilerleyen yıllarda sinemada ya da çeşitli tiyatro oyunlarında karşılaşılan uşak tipinin canlandırılması da Kavuklu'nun güncellenmesi olarak değerlendirilmektedir. Mevkii- makam tanımadan her aklına geleni söyleme rahatlığı, hareketleri ve görünümündeki uyumsuzluk onu komik bir unsur olarak oyunun en başına koymaktadır. Bu nedenle de Kel Hasan hem tuluat hem de orta oyunu geleneğini bir arada sergileyen başarılı bir örnek olarak geleneğin temsilcisi pozisyonunda önemli yer tutmaktadır.

Bunun dışında tiyatro oyunlarına mecburiyetten getirdiği bir yenilik de söz konusudur. "Rüyada Taaşuk" adlı oyunun ilk kez oynanacağı gün oyuncuların boykotu nedeniyle Kel Hasan sahneye tek başına çıkmak zorunda kalır ve oyundaki bütün rolleri oyun sırasına göre

kendisi canlandırmış ve seyirciden büyük bir övgü almıştır (Aksel, 1972, s.6277). Bu zorunlu yenilik sayesinde de aslında tek başına koca bir oyunu oynayabileceğini göstermesiyle birlikte tek kişilik tiyatro gösterilerinin (meddah dışında sahnede oynanan oyun olarak düşünülecek olursa) de başlatıcısı konumundadır. Bu nedenle hem orta oyununa kattıkları hem de Tuluatla beraber modern tiyatro temsillerinde dikkat çeken bir isim olmayı başarmıştır. Aynı zamanda kavuğun ilk sahibi olması ve İsmail Dümbüllü'yü yetiştirmesiyle de geleneğin devamlılığını sağlamıştır. Dümbüllü'ye kavuğun devredilişi ile ilgili ise Kel Hasan'ın bir konuşmasında, kardeşi Recep Sefa'ya "oğlum sen dramatik adamsın, hiçbir zaman komik olmazsın, işte komiklik bu adam mahsustur, benden sonra bu adam bu sanatın ehli gözükyüyor" dediği ve bu şekilde kendinden sonra gelecek olan komiği belirlediği aktarılmaktadır (Ataman, 1974, s.11). Buradan hareketle de kavuğun ikinci sahibi olarak İsmail Dümbüllü geleneğin ustası olarak anılmaktadır.

### **3.2. İsmail Dümbüllü**

İsmail Dümbüllü, geleneksel Türk tiyatrosunun son temsilcisi sayılmakla birlikte kendinden sonraki kuşakları da eğitmesiyle günümüzde modern tiyatro içindeki geleneksel öğelerin oluşmasını sağlayan en önemli karakterdir. İsmail Dümbüllü İstanbul'da doğma büyüme, köklü bir aile geçmişine sahip kişidir. Özellikle bu köklü geçmiş nedeniyle oyunculuga yönelmesi ya da bu alana girmesi aile tarafından pek hoş karşılanmaz. Bu durumu kendisi şöyle aktarmaktadır:

15 yaşında filan, Hasan merhumu seyrettim ve şurama bir sanat aşkıdır saplandı. Fakat validem olsun üvey pederim olsun üvey pederimin kardeşi varı kendisi sarayda müezzinbaşı idir, Hafız Muhittin Efendi. Üvey babası da Hacı Veysi Efendi, Erenköy Zihni Paşa Camii imamıydı. Amcalarımın biri hünkar baş müezzini Hafız Muhittin Efendi, biri Üsküdar Müftüsü Hilmi Efendi, dört yanım hacı hoca ile çevrili. Bunlardan çok çekinirdim, doğrusu iyi terbiye aldım dört yıl hatim indirdim, gözüm dışarıda olmasın diye ama yüreğime bir yol sanat aşkı çöreklenip otururince gözüm başka bir şey görmedi. Bunların hiçbiri benim oyuncu olmamı istemiyordu. Validemi uyardılar, evlatlıktan reddetmeye kalktı beni fakat üvey pederimin küçük kardeşi Hilmi Efendi aileyle aramı buldu (Ataman, 1974, s.10).

Buradan da anlaşılacağı üzere o dönemde toplumda oyunculuk hele de böyle bir aileye mensup kişinin oyunculuk yapması çok kabul gören bir durum değildir. Bunda özellikle İslami yapının etkisi büyüktür çünkü İslam âlimleri bu tarz etkinliklerin dine çok uygun olmadığı kanaatindeydi.

Oyun, Allah'a şirk koşmadığı ve onun düzenlediği gündelik yaşamı bozmadığı sürece yaşamı algılamada basit bir edim olarak kalabilir. Serbest zamanları değerlendiren oyuna bu dünyada yer

vardır ama iktidarın muhalefeti olarak ortaya çıkarak tarikatların yetkisi altına giren herhangi bir oyun, oynayanın zihniyeti açısından değerlendirilmeye başlanır ve yasaklar içine alınır (Akın, 2009, s.7).

Bu açıdan toplumsal baskıların yanında aile faktörüyle birlikte İsmail Dümbüllü'nün bu sanata girişi gayet meşgaleli olmuştur. Bütün bunlara rağmen Dümbüllü, amacına ulaşarak sahneye adım atmıştır. Önce amatör olarak Karagöz Hüseyin'in yanında, 1917'de de profesyonel olarak Kel Hasan'ın tiyatrolarında sahneye çıkar. 1926'ya kadar Kel Hasan'ın yanında çalışarak tuluat geleneğini öğrenmiş ve 1928'de Tevfik İnce'yle birlikte kendi topluluğunun kurarak Şehzadebaşı'ndaki Hilal Tiyatrosunda oyunlarını sergiler (Çavaş, 1994, s.110). Adıyla birlikte anılan Dümbüllü lakabını da ilk çalıştığı yerde alır.

İsmail Efendi, Bir gece Dümbüllü Kantosu'nu söyleyen Büyük Muhtar'ı gördü, çok beğendi. Gel zaman git zaman Büyük Muhtar sahneyi bıraktı ve tiyatronun sahibi ona aynı oyunu oynamasını teklif etti. İsmail sahneye çıkıp şarkı söyleyip oynadı: Ne bakarsın ah yüzüme/ İsmail derler özüme/ Kabalara kabalara Dümbüllü/ Bahçelere güllü, bülbüllü (Hınçer, 1974a, s.6874).

Bu olaydan sonra adının başına Dümbüllü ifadesi yapışıp kalmıştır.

Dümbüllü, dönemin sanat anlayışı içinde orta oyunu ve tuluat yapısını en iyi şekilde temsil etmesinin yanında dönemin gelişen sanat yapısına ayak uydurmakta ve yerleşik tiyatro akımı yerine çeşitli turnelerle memleketin başka yerlerine de giderek sanatını sergilemektedir. Bunu Tevfik İnce şöyle aktarmaktadır:

İsmail Efendi Kavuklu'nun yeni şekli olan Uşak rolüne ben de Pişekâr'ın zaman uydurulmuş şekli olan Jön evin beyi rolüne çıkıyordum. Müşterimiz çoktu, Dümbüllü adı büsbütün yayıldı. Artık Anadolu turnelerine çıkmak zamanı gelmişti. Gezginci tiyatrolar rağbet görmeye başlamıştı ama turnelere 1933'ten sonra başladık. 1939-1945 harbinde işler kesattı etrafımızda bütün dünya harp içindeydi sadece İstanbul'da o da Ramazan geceleri oynardık. 1950'den sonra işle açıldı Fethi Pehlivan adında bir genç bize Anadolu'nun kapılarını açtı (Hınçer, 1974b, s.6885-6886).

Bu turnelerde ve İstanbul'da oynanan oyunların genel özelliklerine bakıldığında ise standart bir ilerleyiş ve düzen olduğu görülmektedir. Tevfik İnce oyunların içeriğini şöyle anlatmaktadır:

35 yıl aynı programı uyguladık, önce orkestra başlar, kantolar sahneye çıkardı. Sonra Hanende denilen kadın ve erkek şarkıcılar alaturka şarkılar söylerdi. Onların arkasından ilan ve reklamlarda Haile dediğimiz acıklı piyesler oynardık. Bınlaa sonraları "Acıklı komedi" "Komerdi-dram" gibi isimler de verdik. En son olarak sahneye biz çıkardık: Ben, İsmail Efendi, Kunduracı Hüseyin, Tacettin, Zenne Necdet, Asım Baba, Kavuklu Ali Bey, Kambur Necip, Kantarcı Kadri vb. (Hınçer,1974b, s.6885).



Bu turneler sayesinde sadece İstanbul'da değil Türkiye'nin birçok yerinde artık Dümbüllü İsmail adı anılmaya başlamakta ve tanınırlığı artmaktadır. Bu tarz gezginci tiyatro yapısını geleneksel oyunlarla birleştirerek halka sunmasıyla beraber orta oyunu ve tuluat yapısı artık tek bir merkezde icra edilen bir tür olmaktan çıkmaktadır.

Yine Dümbüllü ile gelişen bir diğer yapı da o dönemin komedyenleri arasında yapılan yarışmalardır. "Türkiye Komikler Müsabakası" adı altında bilinen bu yarışmalar sayesinde âşık atışması gibi dönemin ünlü komedyenleri sahnede birbiriyle atışmaktadır. Bunu tiyatro patronları düşünmekte ve düzenlemektedir. Bütün komedyenlerle ayrı ayrı görüşülmekte ve müsabaka yapılmaktadır ancak çoğunlukla Naşit Bey ve İsmail Dümbüllü karşılaşmaktadır. Seyirciler de daima iki taraf olarak ve iki komikten birini tutarak onlara destek vermektedirler (Feridun, 2013, s.275).

Dümbüllü İsmail, o dönemde sadece tiyatro sahnelerinde kalmayarak farklı mecralarda da sanatını icra etmektedir. Özellikle yeni kültür ortamı olan radyo ve sinemada da onu duymak/görmek mümkündür. TRT İstanbul Radyosu'nda on beş günde bir yayımlanan ve sunuculuğunu Orhan Boran'ın yaptığı müzik eğlence programında Dümbüllü'nün Tevfik İnce ile birlikte rol aldıkları bölüm dinleyiciler tarafından büyük ilgiyle karşılanır. Hatta bu programlarda stüdyoya izleyici de davet edildiğinden geleneğin ustaları, Tuluat ve Orta oyunu dağarcığından oyunları radyoda canlandırır (Özdemir, 2008, s.121). Radyo yayınlarında sesiyle geleneksel Türk tiyatrosunu halka aktaran Dümbüllü, sinema için de aranan aktörlerden birisidir ve elliye yakın filmde başrol ya da yardımcı rollerde görev almaktadır. 1947'den itibaren sinemada görünmeye başlayan Dümbüllü; Memiş, Dümbüllü Macera Peşinde, Keloğlan, Harman Sonu, İncili Çavuş, Ne Sihirdir Ne Keramet, Sihirli Define, Kırk Gün Kırk Gece, Mihrimah Sultan, Dümbüllü Tarzan gibi filmlerde oynamış ve kendine has "Dümbüllü Tarzı"nı hem sahnede hem de perde de sergilenmiştir (Hızal, 2012, s.12). Bu filmlerin geneline bakıldığında ise Türk kültüründen birçok parçanın Dümbüllü İsmail'in oynadığı rollerde birleştiği görülmektedir. Türk fıkra tipleriyle koleksiyonlarından (Nasreddin Hoca uyarlamaları, İncili Çavuş), masal kahraman ve külliyatından motiflerinden (Keloğlan, Kırk Gün Kırk Gece), ve halk tiyatrosu geleneğinden yararlanıldığı görülür. Dümbüllü ile Anonim Türk Edebiyatı ve özellikle kentli sözlü kültür tiyatro gelenekleri sinemaya aktarılıp, uyarlanır (Özdemir, 2008, s.125).

Kendisini geleneğin bir parçası olarak görüp dış dünyaya kapatmak yerine günceli takip ederek ve var olan yeni ürünlerin içerisine girerek geleneksel sanatın daha çok kişi tarafından bilinir hale gelmesini sağlayarak yenilikçi bir gelenek ustası olduğunu göstermektedir.

Türk Milletinin yakın dönemde yaşadığı en önemli dönüşümlerin temelinde Batılılaşma ve Türk Cumhuriyeti'nin kuruluşu yatmaktadır. İsmail Dümbüllü de Osmanlı toplumunun asırlık kentli sözlü kültür tiyatro geleneklerini, yeni Türk toplumsal yaşamına taşıma, aktarma, yeni bağlamlarda özgün yorumlarla yaşatma dönüştürme gibi görevleri üstlenen medeniyet atlatıcı bir zirve kültür aktörüdür (Özdemir, 2008, s.121).

Bu nedenle de orta oyunu türünün devamlılığını ve bugünlere gelmesini sağlayan önemli bir mihenk taşı olarak gelenek içinde kavuğun ikinci sahibi olarak adı anılmaktadır. Geleneğin simgesi olan kavuğu ise 17 Nisan 1968 tarihinde oynanan “Kanlı Nigar” oyunundan sonra Münir Özkul’a teslim eder.

İsmail Dümbüllü oyundan sonra kulise gelerek “Oğlum Münir, benden sonra kavuğumu senin taşımanı istiyorum. Bu işe sen devam edeceksin, vasiyetimdir bu. Gerçi sen kitaplı tiyatrodan geldin. Gönül isterdi ki bunu bizim içimizden, orta oyunu sanatçılarından biri devam ettirsin ama zararı yok. Kavuğum benden sonra senindir” diyerek devir teslimini gerçekleştirir (Sekmeç, 2012, s.77).

### 3.3. Münir Özkul

Kavuğun yolculuğunda üçüncü durak Münir Özkul’dur. O, günümüzde de pek çok kişi tarafından tanınan ve Türkiye’nin her yerinde sinema oyuncusu olarak bilinen fakat köken olarak tiyatrodan gelen bir oyuncudur. Tiyatro ile olan bağı ona önemli bir mirasın varisi olmasını da sağlamaktadır. Bu açıdan bilinen Münir Özkul’un oluşmasını sağlayan temel kaynak geleneksel tiyatro ile modern tiyatronun birleşiminden gelen yapıdır. “Münir Özkul, 15 Ağustos 1925 tarihinde İstanbul’un Bakırköy semtinde, eski Osmanlı paşalarından birinin torunu olarak dünyaya gelmiştir” (Hızal, 2012, s.66).

Önemli bir soya dayanan bu ailevi durum ve ailenin tek erkek çocuğu olması nedeniyle küçüklüğünden itibaren “paşa” olması yönünde telkinlerle büyüyen Özkul, ilk ve ortaöğretiminde sonunda liseye başlarken tiyatroya olan merakını ve isteğini ailesine açar, olumlu karşılık görmemesine rağmen 1940 yılında Bakırköy Halkevi’nde temsil koluna girerek tiyatroya ilk adımını atar (Sekmeç, 2012, s.15-17). Münir Özkul’un burada aldığı ilk rol *Mahçuplar* adında bir oyundur ve profesyonel olarak ilk oyunu ise Ses Tiyatrosu’nda *Aşk Köprüsü* adını taşımaktadır. 1951 yılında Küçük Sahne’nin kuruluşuna dâhil olur, 1958 yılında Şehir Tiyatroları’na 1960’da iki arkadaşı ile kurduğu Bulvar Tiyatrosu’na, 1967 senesinde Arena Tiyatrosu’nda çeşitli roller alarak tiyatro hayatına devam eder. (Hızal, 2012, s.67-68).

Birçok tiyatro topluluğunda yer alması ve üstüne de kendi tiyatrosunu kurmasıyla beraber bu sanata olan katkısı açık şekilde görülmektedir. Hayatının değişmesi ve geleneksel tiyatronun temsilcisi haline gelmesi 1968 yılında oynana *Kanlı Nigar* adlı oyundaki rolüyle olmuştur. “19 Nisan 1968 günü Kanlı Nigar’ın 150. temsilinde iki perde arasında İsmail Dümbüllü

sahneye çıkararak 20 dakikalık bir tuluat sergiledikten sonra sahnede kavuğu Münir Özkul'a devreder" (Sekmeç, 2012, s.77). Münir Özkul kendisine devredilen kavuğun anlamını TRT'de 1982 yılında yayınlanan "İşte Hayatınız" adlı programda şöyle anlatmaktadır:

Bu İsmail Ağabey'in bana verdiği, eskilerin el vermek tabiriyle tabir ettikleri, bir sanatın devamı demek. Bu 600 yıllık bir kültürün, temaşa sanatının, tuluatın sembolü olmuş, kutsal bir emanettir ve ben bu kutsal emaneti devam ettireceğim, elimden geldiği kadar tuluat tiyatrosunda çalışacağım, gençler yetiştireceğim ve ben de en yetenekli bulduğuma bunu devredeceğim. Kavuk için bir çeşit yetki ve kültür köprüsü diyebiliriz. (TRT, 1982).

Yine aynı programda kavuğun devredilişinde İsmail Dümbüllü'nün Münir Özkul'a

Ben seni seyrettim, sen kitaplı tiyatrodan geldiğin halde bu işi başardın, oradan daldın buradan çıktın. Karşında acemi adam olursa Pişekâr oldun, usta adam olursa Kavuklu oldun bu işi yaptın. Kitaplı tiyatrodan geldiğin halde bu işe büyük bir aşk duyuyorsun dikkat et dediği bilgisi de öğrenilmektedir. (TRT, 1982).

Münir Özkul, burada da görüldüğü gibi Kavuğun simgesel anlamını, geçmişini ve usta çırak ilişkisiyle ortaya çıkan eğitim sistemini net bir şekilde aktarmaktadır. Bu bilgiye sahip olduğu için ve özellikle İsmail Dümbüllü'nün söylediği gibi gerekli durumlarda gerekli şekillere girerek oyunun devamlılığını sürdürdüğü için geleneksel tiyatrodaki temaşa yapısına uygunluğu neticesinde bu kavuğun sahibi olmuştur. Aynı zamanda gerekli sorumlulukların neler olduğunu da açıklamaktadır. Kendisinin bu sanatı devam ettirmesi yetmeyeceği gibi yeni gelecek kuşakları yetiştirmek ve sonrasında kendisi gibi bir eğitici seçmekle görevli olduğunun bilincindedir.

Bu devir teslimden sonra artık orta oyunu geleneğinin ustası konumuna geçen Münir Özkul, ilerleyen dönemlerde bu geleneğe uygun şekilde oyunlar sergilemek hatta girdiği tiyatroların oyun yapısını da bu gelenekten temsillere uygun hale getirmek için çalıştığını şu ifadelerle bildirmektedir:

Bana kalsaydı tüm dağarcığımı geleneksel türden seçecektim. Ama genç arkadaşlarımın istekleriyle dengeli bir oyunlar dizisiyle çıktık izleyicinin karşısına. Ama benim görevim, geleneksel türü genç arkadaşlarıma sevdirmek olacak. Yavaş yavaş onları da bu oynanması çok güç olan olaya alıştırmak, çalıştırmak, yetiştirmek ve gelecek yıllar içinde, dağarcığı tümüyle gelenekselden oluşan bir bölüm kurmak (Özkul, 1980, s.6).

Modern tiyatro yapısının içine katılan geleneksel öğeler dışında bütüncül şekilde bir geleneksel tiyatro geleneğini genç kuşaklara aktarmayı ve sevdirmeyi isteyen bu düşüncenin temelinde orta oyununun simgesel yapısını ve işlevini çok iyi irdelenmiş bir tiyatro zekâsı yatmaktadır. Bunu Özkul'un yaptığı bir değerlendirmeden anlamak mümkündür.

Bence geleneksel tiyatromuzda salt insan var. Bunu şöyle açıklayayım. Ben, orta oyununda bir anlamda Freud'un sentezini buluyorum. Kavuklu hiç eğitilmemiş tavrıyla İd'i simgeliyor. Pişekâr ise, toplum şartlanmasını ve günlük düzene ayak uydurmuşluğu ile Süperegö oluyor. Yani Kavuklu ile Pişekâr bir kişiliğin ikiye bölünmesi olarak tanımlanabilir. Her ikisinin apar lafları da (kendi kendilerine konuşurken düştükleri çıkmazları, tasarıları vb. belirleyen yan sözler) Ego'nun karşılığı oluyor. Orta oyunundaki diğer kişiler, yani taklitler de kişilerin ve toplumun bünyesindeki psikopatolojik unsurlar. Orta oyunundaki bütün tipler, gerçek insan olmaktan çok birer simge, soyutlanmış birer kavram durumunda (Özkul, 2013, s.192).

Buradaki irdeleme oyunun temel içeriğini ve göstermek istediği yapıyı en net şekilde gösteren bir değerlendirmedir. Bunu yapabilmek için de orta oyununu çok iyi şekilde içselleştirmenin bir gereklilik olduğu şüphesizdir. Böyle olunca da modern tiyatronun devam ettiği dönemde geleneksel tiyatroyu, gerçek insanı simgeleyen ve gerçek toplumsal vakaları anlatan bir simge olarak tekrar yaşatmanın mantıklı olacağı fikri ortaya çıkmaktadır. İşte bu nedenden ötürü de Münir Özkul'un bütün bir tiyatro külliyatını geleneksel tiyatrodan oluşturma düşüncesi onun temel aldığı düşüncenin geleneksel yapı olduğunun kanıtıdır.

Münir Özkul 1970-1978 arasında tiyatro ile ilgilenemese de 1978 yılında İstanbul Şehir Tiyatrosu'na Sersem Kocanın Kurnaz Karısı oyunuyla geri döner ve bu oyundaki başarısıyla 1978 yılında Avni Dilligil, 1979'da ise Ulvi Uraz, İsmet Kuntay ve İsmail Dümbüllü ödülleriyle layık görülür (Hızal, 2012, s.69). Bu geri dönüş Şehir Tiyatroları'nda çok uzun soluklu bir oyunculuk süresi getirmese de onu tekrar tiyatro sahnesiyle buluşturması bakımından önemlidir. Onun son durağı ise Ferhan Şensoy'un kurduğu Ortaoyuncular Topluluğu olacaktır. 1987-1988 tiyatro mevsiminde Erol Günaydın ile birlikte bu topluluğa katılan Özkul, Beyoğlu'nda yer alan Küçük Sahne'ye geri dönmüş ardından da Ses Tiyatrosuna taşınan Ortaoyuncularla profesyonel olduğu ilk tiyatroya tekrar kavuşmuştur. (Sekmeç, 2012, s.114). Burası onun tiyatrodaki son durağı olacaktır ve 1992 yılından itibaren bir daha tiyatrodaki oyun oynamayacaktır. Münir Özkul da tıpkı İsmail Dümbüllü gibi farklı mecralarda sanatını icra etmeye devam etmiştir. Tiyatroyla birlikte giden sinema geçmişinin yanında televizyonlar için diziler ya da filmlerde de rol almıştır.

1950'den itibaren başlayan sinema oyunculuğu serüveninde 180'e yakın filmde bazen yan rol bazen de başrol olarak görev alır.<sup>3</sup> Özellikle 1970'li yıllarda tiyatroya ara vermesi ile başlayan yaklaşık 10 yıllık süreçte birçok filmde oynar. Bunun yanında televizyon için de çeşitli programlar yapan ve filmler çeken Özkul, neredeyse her mecrada sanatını icra etmeyi başarmıştır. Bu yönüyle de farklı kitlelere hitap edebilen ve şöhreti artan bir oyuncu olarak

<sup>3</sup> Münir Özkul'un rol aldığı sinema filmlerinin tam listesi için bkz: Sekmeç, 2012: 134-160.

geleneksel ve modernin birleşimini sağlayan temel taşlardan birisi olduğu söylenebilir. Kavuşun ondan sonraki sahibi ise Ferhan Şensoy olacaktır.

### **3.4.Ferhan Şensoy**

Kavuşun dördüncü sahibi olan Ferhan Şensoy, bir tiyatro oyuncusu olmasının yanında yazar, şair, yönetmen ve eğitmen olarak birçok farklı konuya eğilmiş çok yönlü bir kişidir. 1951 yılında Samsun'un Çarşamba ilçesinde doğar, ilk yazıları 1969 yılında yayımlanır, 1971 yılında profesyonel oyunculuğa başlar, 1972'de Fransa'ya giderek burada tiyatro eğitimi alır ve 1976 yılında Türkiye'ye dönerek günümüze kadar çeşitli projelerde görev yapar (Hızal, 2012, s.130-131; Yıldız, 2011, s.66-67). Profesyonel oyunculuğa giriş yapmasından itibaren hem oyuncu hem de oyun yazarlığı ile de uğraşan Şensoy, 1980 yılında Ortaoyuncular adlı tiyatroyu kurarak günümüze kadar bu toplulukla birlikte oyunlarını sergilemeye devam etmektedir. Ayrıca Nöbetçi tiyatro adıyla kurduğu bir yan grupta da gençlerin tiyatro eğitimi almasını sağlamaktadır (Hızal, 2012, s.131). Kavuşun Ferhan Şensoy'a geçişi ise 1989 senesinde oynanan İstanbul'u Satıyorum adlı oyunda olmuştur. Rol arkadaşı Münir Özkul'dan kavuşu teslim alış anını Rıdvan Akar'ın hazırladığı "Hayatın Tanığı" adlı programda şöyle aktarmaktadır:

İstanbul'u Satıyorum'u 5 yıl oynadık biz, tuluat yaptım ama ona yapmamaya özen gösterdim. Ben orada bir müteşebbis oynuyorum, rantçı, Özal dönemi, Özal o gün öyle bir laf etti ki benim ona söyleyeceğim laftan çok daha kuvvetli. Tuluat öyle çok hesaplı bir şey değildir sahnede gelir komiğin aklına dan diye çıkar ağızdan. Ben patlattım o cümleyi Münir ağabeyin gözleri büyüdü, unuttu, partiyon bitti oyunun neresindeyiz kayboldu, yalvaran bir çocuk gibi bakıyor, bana alkış geldi. Alkış gelince partiyon yine bozuldu. Onun bana söylemesi gereken lafı soru olarak başka bir replikle söyledim ben ona, gözleri ışıldadı lafı hatırladı patlattı onunkine de alkış geldi, yine partiyon bozuldu, ben orayı toparladım çok alkış geldi. Ertesi gün bir naylon torba içinde kavuşu getirdi 'Al bu senin' dedi. 'E usta sana böyle mi verdiler torbayla mı verdiler?' dedim, 'Yok, bir tören yapılmıştı' dedi. Sonra bir tören yaptık. Münir Ağabey kavuşu bana devrederken İsmail Amca'nın ona söylediği şeyler var. İlle birine vermek zorunda değilsin, vereceğin adam Türk tiyatrosunu senden sonra alıp başka bir yere götürecek bir bayraktar olacak, bu halkın tanıdığı sevdiği muhalif bir komik olacak. (2013).

Burada da anlattığı gibi Tuluat yeteneği, sahnedeki tepkisi ve karşısındaki oyuncuyu da düşünen oyun mantığı ile geleneksel tiyatrodaki Kavuklu ya da Pişekâr karakteriyle uyumlu bir durum söz konusudur. Ancak tek nedenin bu olduğunu söylemek elbette yanlış olur. Ferhan Şensoy'un hem geleneksel hem de modern tiyatroya olan katkıları, geçmişten gelen

bir yapıyı güncel ve modern başka yapılarla birleştirmesi ve halkın her kesimine ulaşabilmesi sayesinde bu nişana uygun bulunduğu söylenebilir.

Ferhan Şensoy'un Türk tiyatrosunda önemli bir yere gelmesini sağlayan ilk unsur, oyunlarında kullandığı dil özellikleridir. Geleneksel tiyatrodaki görülen söz komiği durumu güncel haliyle Ferhan Şensoy'un dilinde ve metinlerinde görülmektedir. Metinlerinde genellikle çeşitli kelime oyunları ya da anlam değiştirmeleri sayesinde sağlanan bu durum, onun ayırıcı özelliği haline gelmektedir. Bunları oyunlarının isimlerinde görmek mümkündür. Uzun Donlu Kışot, Biri Bizi Dikizliyor, Fişne Pahçesu, Parasız Yaşamak Pahalı, Felek Bir Gün Salakken, Şu Gogol Delisi, Hayrola Karyola, Muzır Müzikal, Ferhangi Şeyler (Yıldız, 2011, s.72) gibi çeşitli göndermeler ve değiştirmeler aracılığıyla mizahi yapıyı sağladığı gibi kendine has üslubunu da oluşturmaktadır. Yine oyunlarının içerisinde farklı diller ile Türkçeyi birleştirerek oluşturduğu metinlerde de bu üslup yapısı göze çarpmaktadır. "Kahraman Bakkal Süpermarkete Karşı" adlı oyunda geçen şu diyalog bu duruma kısa bir örnektir:

KULLEN: Dallyork, fuck you!

DALLYORK: Tenk yu! İf you tükürseniz, form e yağmur!

BRAYNER: Bu Dallyork Nebraskalı mı?

KULLEN: Yes itiz, nerden bildiniz?

BRAYNER: Hayır, Nebraskadan adam çıkmaz derler de! (Aracı, 2012, s.84).

Şensoy, yine dil kullanımı ile ilgili geleneksel tiyatronun belli karakter kadrosunu güncel bir bakış açısıyla değerlendirerek farklı bir söylem oluşturmaktadır. Bazı oyunlarında geleneksel tiyatronun, etnik kümelerin farklı konuşma ve dil özelliklerinden yararlanarak oluşturduğu taklide dayalı anlatımı, yaratıcı zekâsıyla yepyeni bir boyuta taşımaktadır. Bu boyut herkes tarafından anlaşılabilir olduğu halde, dünya üzerinde olmayan bir dilin yaratıldığı, bu haliyle yabancılaştırmanın doruk noktası sayılabilecek özgün bir yapıdır (Pekman, 2010, s.152). Bunun iyi bir örneğini "Köhne Bizans" adlı oyunda görmek mümkündür.

MEYHANECİ: Mari, bundan sonra krediun kartizos aforodis. Anladikos.

MARIA: Anladikos, anladikos.

MEYHANECİ: Bre, Yorgo, Bromiom, brovimus, brovimus, kazanmissin yarisi, varıdır bunda şike.

YEŞİL: Hangi şike, yok şike, Yorgo kazandı şike şike. (Yıldız, 2011, s.83).

Bu ve buna benzer birçok söz oyunu Ferhan Şensoy'un oyunlarının içinde kendisine yer bulmaktadır. Bu da ister istemez bir mizahi unsur oluşturarak seyircinin ya da okuyucunun gülmesini sağlamaktadır.

Ferhan Şensoy'un oyun yazarlığını belirleyen en belirgin özellik dil kullanımında yatar. Geleneksel tiyatrodan beri bildik söz teknikleriyle bu anlayışı sürdüren diğer bütün yazarlardan farklı olarak, kendine özgü yöntemlerle oyunlarında dil kullanımına yepyeni boyutlar kazandırmıştır. Bu hem geleneksel tekniklerin dönüştürülmesi hem de bunlara yeni tekniklerin eklenmesi yoluyla meydana gelmiştir. (Pekman, 2010, s.150).

Dil özelliklerinin yanında oyun karakterlerinin yaratımında ve ilerleyişinde de geleneksel öğeleri görmek mümkündür. Oyunlarının genel yapısı tuluat altyapılı olduğu için oyunlardaki karakterler de bu yapıya yatkın ya da geleneksel tiyatrodan görülen ikililere benzer şekilde oluşturulmaktadır. Hatta bazı karakterlerin adını geleneksel tiyatrodan alarak bu göndermeyi açık şekilde göstermektedir. "Güle Güle Godot" isimli oyunda bunun iyi bir örneğini görmek mümkündür. Oyunun başoyuncuları olan Kavuklu ve Kavuksuz kendilerinden fazla bahsetmezler sadece Godot yönetiminin olduğu bir ülkede yaşadıklarını ve bundan rahatsız oldukları görülmektedir.

KAVUKLU: Ben gidiyorum.

KAVUKSUZ: Ben de geliyorum.

Kısa susku, kımıldamazlar.

.....

KAVUKSUZ: O kolay kolay gitmez.

DOLUNAY: Gidecek!

KAVUKLU: İyi tamam, biz ondan önce gidiyoruz.

.....

BOKKO: Lan neredeyse keşke gitmeseydi Godot diyeceksiniz!

KAVUKLU: Neredeyse!

KAVUKSUZ: Godot'un bir ağırlığı vardı... Godot varken dostumuzu düşmanımızı biliyorduk. Kimin kim olduğu belliydi. Kim kiminle aynı kaba sıçar, biliyorduk. Şimdi daha da karıştı iş! Keşke gitmeseydi Godot! (Kocaman, 2007, s.437).

Bir diğer oyun olan "İstanbul'u satıyorum"da ise sadece karakterlerin isimleri değil aynı zamanda davranışları da geleneksel Türk tiyatrosundan izler taşımaktadır.

Orta oyunu izlerini ilk olarak açılış şarkısında görüyoruz. Elinde gitarı ile sahneye gelen oyuncunun söylediği şarkı sözler aynen şöyledir: Suzi diller merhaba, pehlivanlar merhaba...

Benim adım Karagöz'dür. İşim Karagözcülüktür... Pişekâr meydana/sahneye geldikten sonra kaideye uyarak iki eli ile yerden temenna edip seyircileri selamlar ve zurnacıya seslenir,

PİŞEKAR: Aman benim pehlivanım...

ZURNACI: Buyur benim pehlivanım...

PİŞEKAR: Bu da hesap değil!

ZURNACI: Nedir hesabın?!

PİŞEKAR: Oyunun taklidini aldım, çal da oyunumuz başlasın, bizi temaşaya tenezzül buyuran zevat-ı muhtereme zevki-yab olsunlar. (Yıldız, 2011, s.74)

Orta oyununda görülen temaşanın bir kolu olan beceri gösterme ve bunun yanında oyun açılışı yapısı ile birlikte oyuncuların isimleri tam manasıyla bir orta oyunu hissi uyandırmaktadır. Güncel bir söylemin yanında geleneksel söylemi de kullanarak dün ile bugün arasında bağlantı kuran bu metinde geçmiş dönem tiyatro yapısı ile modern tiyatro yapısı bir araya gelmektedir. Bu sayede de Ferhan Şensoy'un kendine has metin yazarlığı özellikleri ortaya çıkmaktadır.

Oyun yazarlığının yanında eğitmen kimliğiyle de tiyatro için önemli işler yapan Ferhan Şensoy, "Nöbetçi Tiyatro" adını verdiği ve genç nesillerin yetişmesini sağlayan bir grubun kuruculuğunu üstlenmesiyle de geleneksel bağlamdaki usta çırak ilişkisine benzer bir yapıyı hayatta tutmaktadır.

1980 yılında kurduğu Nöbetçi Oyuncular grubunun bünyesinde yetiştirdiği öğrencilerle birlikte birçok oyun da sahneye koymuştur. 1982 yılında En Büyük Romülüs Başka Büyük Yok, Kiralık Oyun; 1984'te Afitap'ın Kocası İstanbul; 1985'te Çehov'lardan Bir Demet bunlardan bazılarıdır (Yıldız, 2011, s.67-69).

Yeni oyuncuların yetiştirilmesi ve onlarla beraber oyun oynama ya da yönetme yapısı geleneksel tiyatrodaki usta çırak ilişkisiyle bağlantılı olarak yan rollerde başlayan oyuncuların zamanla başrollere kadar çıkmasını sağlayan düzene benzemektedir.

Ortaoyuncular bir yandan kendi oyunlarını sergileyen profesyonel bir tiyatroyken, bir yandan da kendi diline ve estetiğine uygun oyuncular yetiştiren okuldur. Nöbetçi Tiyatro'da sadece konservatuar mezunları değil, hiç tiyatro yapmamış insanlar da seçilmektedir. Gerekli olan şeylerin usta-çırak ilişkisiyle öğretilmesi yeterlidir (Aracı, 2012, s.15).

Burada verilen eğitimlerde temel unsur tuluat yapısına benzer ve buradan hareketle modern tiyatronun güldürü yapısına uygun bir yöntem geliştiren bunun sonucunda da kozmopolit yapıya hâkim yeni nesiller yetiştirmektedir. Buradaki oyunculara kendine has bir teknik



öğretmeye çalışan Şensoy, gerekli bilgileri ve yeterliliği belli bazı şartlara bağlamaktadır. “Espri Satma” adını verdiği bu yöntemle ilgili temel noktanın oyuncu olduğu bilinmektedir.

Oyuncuların tekniği Şensoy için metin ögesi kadar önemlidir. Çünkü onun metinlerinin aktarıcısı oyunculardır. Bu eğitimlerde temelde oyunun ritmini yakalama ve seyirciye yapılan esprinin intikali anlamına gelen “espri satma” öğretilir. Eğitim sürecinde Seyircinin nabzını tutma, kuliste olanları, karşısındakini dinleme ve yapılacak espriyi doğru zamanda söyleme öğretilir. Ferhan Şensoy’un belirttiği üzere lafi satmak için gerekli olan en önemli husus zamanlamadır. Bir saniyelik gecikme ya da erken davranma, esprinin satılmamasına neden olur. Bu da bütün bir yapının kurulmasını engeller. Çünkü yazarın metin kurgulayış biçimi, esprileri adeta bir merdiven gibi birbirinin üstüne patlatmaktır. Eğitim çalışmalarında dil ögesinin dışında beden kullanımı ile ilgili çalışmalar neredeyse yoktur. Beden temelli kullanım, çoğu zaman oyuncuların inisiyatifindedir. (Aracı, 2012, s.15-17)

Oyunların dil özelliklerinin ve tekniğinin yanında konularında da Orta oyunu ve Karagöz ile benzerlikler bulunmaktadır. Geleneksel yapının içinde yer alan eleştiri ya da taşlama yapısı Ferhan Şensoy’un birçok oyununda kendisini gösterir.

Ferhan Şensoy’un oyunlarının hepsinde, güncel göndermeler üzerinden taşlama yapılıdır. O, düşüncesini göstermek için halk tiyatrosunun malzemesinde olan grotesk, fantezi, alay, abartı gibi pek çok öğeden yararlanır. Bu öğeler yardımıyla kendi fikrini sahneye taşır (Aracı, 2012, s.2)

Taşlama yöntemi olarak geleneksel yapıyla olan bu benzerlik oyunlardaki görünümde de belli noktalarda benzerlik göstermektedir. Geleneksel tiyatrodaki olduğu gibi onun oyunlarında da yüzeysel bir eleştiri vardır. Amaç tıpkı geleneksel yapıda olduğu gibi sorunları sonuna kadar paylaşmak değil halka gülme ile birlikte olayları şöyle bir göstermektir. “Ferhan Şensoy oyunlarında gündeme yönelik iğnelemeler yapmaktadır. Örneğin iktidar onun hemen hemen her oyununda eleştirilir ve iktidarı temsil eden tipler olabildiğince kötü çizilir, karikatürize edilir. Ancak yapılan eleştiriler yüzeyseldir.” (Aracı, 2012, s.2).

Ferhan Şensoy teknik özellikler dışında Münir Özkul’un kavuğu devrederken söylediği belli kriterleri de gerçekleştirmiştir. Tiyatroya yenilikler katmak ve bir ileri seviyeye getirmek için farklı mekânlar ve farklı türlerin denemesini de yapmıştır. Bu yapılara ilk örnek tek kişilik bir gösteri olan ve bugün iki binden fazla kez oynanmış olan “Ferhangi Şeyler” adlı oyundur. Bu oyun bir hikâye anlatıcılığı özelliği göstermekle beraber güncel yapıya eleştiri de getirmektedir. İzleyici hem bir olay anlatımı hem de yine taşlama özellikleri gösteren bir metinle karşı karşıya kalır. “Ferhangi Şeyler’de Şensoy, başından geçen ilginç enstantaneleri, hayatına giren çeşitli karakterler vasıtasıyla seyirciye aktarır. Bunu yaparken gündelik gazete haberlerinden Türkiye’nin gündemini takip etmekten de geri kalmaz” (Özdemir, 2017, s.30).

İlk bakışta geleneksel tiyatro türlerinden biri olan meddahı andıran oyun, genel olarak bir hikâye anlatıcılığı gibi görünse de içinde gündelik yaşamdan öğeler, politik eleştiri, toplum eleştirisi barındırmasından ötürü sadece meddah yapısıyla sınırlandırılmaz. Oyunda yine dil özellikleri üstün bir yön olarak ortaya çıkar. Tek kişi olarak oynadığı oyunu çok kişili gibi göstermek için farklı yöntemler kullanmaktadır.

Oyunda farklı tiplerle gerçekleştirilen diyaloglar genellikle telefon konuşması olarak işlenmekte ve her telefon konuşması yeni bir olaya geçiş yaptığı, oyunun epizotlarının değişim işareti olarak görülür. Bu diyaloglarda Şensoy, tıpkı orta oyunundaki Pişekâr yahut Karagöz'deki Hacivat edasıyla dilini konuştuğu kişilere üstünlük sağlamak için kullanır (Özdemir, 2017, s.33).

Oyunun ikinci bölümünde ise geleneksel ürünlerdeki politik mizahın yapıldığı kısım yer alır. Burada Şensoy, günlük gazeteleri seyirciyle beraber okuyarak haberlere yorum yapar ve bu yorumlarda mizah yoluyla bir eleştiride bulunmaktadır. Bu bölümde haberlerden yola çıkarak daha çok siyasi liderlerin ve magazin haberlerinde adı geçen sanatçıları taklit ederek güldürü unsuru yaratılır (Özdemir, 2017, s.35). Günlük gazetelerin okunması durumu, oyunu her daim güncel tutmaktadır. Bu sayede oyun başladığı günden bugüne belli bir düzen ve sıra içinde kendi gidişatını bulmuş gibi görünse de her seferinde yeninden kurulmaktadır. Çoğunlukla belli bir hazırlık evresi bulursa da gazetelere verilen tepkilerde doğaçlama yapı da kendisine yer bulmaktadır. 1991 yılında BBC Türkçe tarafından yapılan bir röportajda bu konu ile ilgili Ferhan Şensoy şu değerlendirmeyi yapmaktadır:

Bu oyun benim araştırma mahiyetinde repertuar içinde diğer kalabalık oyunlar içinde oyuncu yazar olarak anında sahnede yazma imkanını denemek, durumunda kalınca yazmayı denemek için istediğim bir laboratuvar çalışmasında patlama yapan bir olay oldu. Her gecede küçük tefek farklar oluyor. O akşamki izleyicinin zeka düzeyi ortalamasından tutun, size sataşanların sorduğu sorulara kadar veya güncel olayların ki yirmi dakikası günün gazeteleri bunun üzerine yorumlar var salondan reaksiyonlar var güncel olayların konumuna göre değişkenlik var ancak değişmeyen bir kaba iskelet var oyunda ben bunun yanında dil antrenmanı olarak kelimelerin yerlerini değiştiriyorum... (Şensoy, 1991)

Seyirciyle olan etkileşim ve günlük değişimler oyunun içinde geleneksel türlerdeki iletişim ve değişimin bir benzerini oluşturmaktadır. Bu sayede Ferhangi Şeyler adlı oyunu geleneksel öğelerle bezenmiş ve temelde gelenekten faydalanan güncel tek kişilik bir gösteri olarak değerlendirmek gerekmektedir. Aynı şekilde kavuğun ilk sahibi olan Kel Hasan'ın da buna benzer tek kişilik bir gösterisi olduğunu unutmamak gerekmektedir. Zaman geçmesine rağmen benzer bir yöntemle güncel bir uygulama olarak tek kişilik oyunculuk yine sahnede kendine yer bulmaktadır.

Ferhan Şensoy'un Türk tiyatrosunda gösterdiği farklılıklardan birisi de bilinen tiyatro sahnesinin dışında bir mekânda oyunlarını sergilemektir. Bu yapı orta oyunu için zaten var olan bir durum gibi düşünülebilir ancak orta oyunu meydanlarda açık alanlarda oynanan bir gösteri yapısıdır. Ferhan Şensoy'un yaptığı ise tiyatro sahnesini farklı bir mekâna taşımaktır. Bunun için 1994 senesinde, kiraladığı bir gemiyi yüzen tiyatroya dönüştürmüş ve "İçinden Dalga Geçen Tiyatro" adını vermiştir. Burada kendi yazdığı, yönettiği ve müziklerini yaptığı "Seyircili Seyir Defteri" adlı oyunu oynamış, aynı geminin ikinci katında gece 24.00'den sonra "Kırkambar- Gece Tiyatrosu" adında bir kabare gösterisi sergilemiştir. Kuruçeşme'de başlayan oyun geminin hareket etmesiyle beraber Fenerbahçe'de bitmektedir. (Yıldız, 2011, s.70; Aracı, 2012, s.14). Bu şekilde bilinen bir yerleşik tiyatro yapısından çıkarak gezen bir tiyatro örneği sergilemiştir. Tıpkı bir turne ya da geleneksel türlerde olan her gün farklı bir meydanda oyun oynama örneği bu sayede gerçekleşmektedir. Yine geçmişten günümüze uzanan belli bağlarla eski-yeni birleşimi ortaya çıkmaktadır. Ferhan Şensoy'un neden "Kavuk" için seçildiği ya da bu simgeyi aldıktan sonra ustasının tavsiyesi üzerine Türk tiyatrosunu getirdiği nokta tartışmasız ortadadır. Yakın zamana kadar kavuğun taşıyıcısı olan Ferhan Şensoy, 2016 yılında bu emaneti Rasim Öztekin'e devretmiştir.

### **3.5. Rasim Öztekin**

Kavuğun şimdiki temsilcisi olan Rasim Öztekin, tiyatro yaşamına Ferhan Şensoy'un yanında amatör olarak başlamış sonrasında da profesyonelliğe adım atmıştır. Onun Ortaoyunculara katılımını TRT tarafından hazırlanan ve 1992 yılında yayınlanan "İşte Hayatınız" adlı programda Rasim Öztekin bir şöyle aktarmaktadır:

Ali Poyrazoğlu'nun tiyatro atölyesinin seçmelerinden çıkmıştık üç arkadaş, sizden tiyatrocu olmaz diye bizi dışarı atmışlardı. Beyoğlu'nda Küçük Sahne'nin orada bir afiş 'Şahları da Vururlar' Ferhan Şensoy, biz üçümüz kalkıp gittik ve Ferhan Şensoy'la görüşmek istediğimiz söyledik, oturup konuştuk. Biz amatör çalışma yapmak istiyoruz dedik o da ben de amatör arkadaşlarla çalışmak istiyorum dedi. Nöbetçi Tiyatro adlı bir amatör grup mevcuttu ve Kısaca Tiyatro adlı başka bir amatör grup kuruldu ve sonrasında bu grup Nöbetçi Tiyatroya dönüştü (TRT, 1992).

Bir tiyatro okulunda seçmeleri kazanamayan Rasim Öztekin, bir başka tiyatro okulunda kendisine yer bulmuş ve burada amatör olarak başladığı tiyatro hayatını günümüze kadar devam ettirmiştir. 1980 senesinde girdiği Ortaoyuncular topluluğunda o günden bu güne birçok oyunda rol almış, bunun yanında televizyon için diziler, sinemada filmler yapmış bir oyuncudur. Onun ilerlemesinde elbette Ferhan Şensoy'un katkısı da büyüktür. Özellikle geleneksel tiyatrodaki var olan Karagöz/Hacivat; Kavuklu/Pişekâr benzeri ikili oyunculuk

yapısında Ferhan Şensoy'un karşısında onu tamamlayan bir karakter olmuştur. Bu durumu Öztekin şöyle aktarmaktadır:

Tiyatro özellikle komedi, özellikle Türk yani bizim bildiğimiz klasik anlamda Pişekâr ve o Kavuklu esprisinde oyuncuların birbirini çok iyi tanması lazım. Dolayısıyla oyuncuların birbiriyle çok iyi alışverişi olması lazım. O bakımdan sanıyorum Ortaoyuncular tiyatrosunda en iyi alışverişe gittiği oyuncu bendim Ferhan Şensoy'un. Bu alışveriş sayesinde bir Kavuklu-Pişekâr oluştu. Aslında ikinci adam bu tip ekollerde mecburiyetten çıkar. Mecbursun çünkü eğer senle aynı tempoda, senle aynı espride, senle aynı oyun tarzında bir adamdan sen pas alamazsan kendi esprini satamazsın. (Aracı, 2011, s.211).

Kavuklu Ferhan Şensoy'un karşısına onun dilinden anlayan, onunla aynı tempoyu yakalayan bir Pişekâr olarak Rasim Öztekin oluşmuştur. Bu durum belki rastlantısal şekilde Rasim Öztekin'e denk gelmiş, belki de önemli bir çalışma temposu ve uzun uğraşlar sonucunda gerçekleşmiş olsa da uzun yıllar birçok oyunda bu ikilinin karşılıklı oynadığı açıktır. Kavuğun devir teslimi ise 2016 yılının Mayıs ayında yine Ses Tiyatrosu'nda yapılmıştır. Ferhan Şensoy'un "Çok Tuhaf Soruşturma" adlı oyununun bir parçası oynandıktan sonra sahnede bir tören düzenlenir. Bu törende Ferhan Şensoy şunları söylemiştir:

Hasan Efendi'nin kavuğunu devrettiği çırağı İsmail Dümbüllü, bu tiyatrodaki oynamış. Münir Özkul meslek yıllarında bu tiyatrodaki, Ortaoyuncular'a katıldıktan sonra da bu tiyatrodaki oynadı. Rasim'le biz 20 küsur yıldır bu tiyatrodaki oynuyoruz. Kavuk 100 yılı aşkın süredir Ses Tiyatrosu'ndan çıkmamış. Kavuk, Ses Tiyatrosu'nu seviyor. Bana emanet edilen bu kavuğu, Rasim Öztekin'e devretmekten gurur duyuyorum. 5. kavukluyu selamlıyorum (GS TV, 2016).

Geçmişten bugüne gelen bu gelenek sembolünün, özellikle Ses Tiyatrosu ile özdeşleşmiş olmasına vurgu yapıldığı bu konuşmada Ferhan Şensoy, kavuğun devri ile ilgili geçmiş yıllarda yaşanan münakaşalara dair ölümü durumunda kavuğun kime teslim edileceği ile ilgili de bir vasiyet yazdığını belirtmiştir. Bu vasiyeti Rasim Öztekin sahnede okumuştur. Vasiyette genel hatlarıyla Ferhan Şensoy'un ölümü durumunda Ortaoyuncular grubunun toplanarak bir kişi belirlemesi ve bu kişiye kavuğu devretmesi istenmektedir. Bu kişinin grubun içinden biri olabileceği gibi başka bir yerden de olabileceği de belirtilmektedir. Bu sayede Kavuk ve gelenek temsilinin devam etmesi talep edilmektedir. Neyse ki Ferhan Şensoy hayattayken bu emanet yerini bulabilmiştir. Bu törende yeni Kavuklu Rasim Öztekin, ustasının elini öptükten sonra de şunları söylemiştir:

Beyoğlu'nda gezerken bir okul buldum. Orada dünyaya bakışı, dünyayı yorumlamayı, bakış açılarını öğrendim. Yıllar sonra Beyoğlu'nda gezerken bir usta buldum kendime. Burada başöğretmenim Ferhan Şensoy olmak üzere birçok usta, benim konservatuarım oldu. Bugün de

ben bu geleneksel ve batıyı birleştiren tiyatrodan bu kavukla ustamdan beratımı almış olarak kabul ediyorum (GS TV, 2016).

Usta çırak ilişkisinin en belirgin örneklerinden birisi olan kavuğun teslim alınmasında vurgu yine gelenek ve modernin birleşimi olan bir okul olarak nitelendirilen Ferhan Şensoy'un Ortaoyuncular topluluğuna ve tiyatroya yapılmıştır. Bir başarı nişanesi olarak görülen kavuğun yeni sahibi olan Rasim Öztekin, bu zamana kadar oynadığı oyunlarla beraber bundan sonra geleneksel Türk tiyatrosunun, Orta oyununun, tuluatın günümüzdeki temsilcisi olarak değerlendirilmektedir. Kendinden önceki kavukluların geleneksel tiyatroya ve Türk tiyatrosuna olan katkıları ve yenilikçi yapılarının üstüne neler koyacağı gün geçtikçe daha net bir şekilde ortaya çıkacaktır.

### **Sonuç**

Geleneksel Türk tiyatrosunun alt dallarından olan orta oyununun içinde yer alan temel karakterlerden bir tanesiyle özdeşleşen kavuğun işlevi, anlamı, yapısı ve temsilcilerinin anlatılmaya çalışıldığı bu yazıda, oyun içinde yer alan alelade bir aksesuarın zaman içindeki değişimi gözlemlenmektedir. Orta oyununun başlangıcından beri var olmayıp on dokuzuncu yüzyılda ortaya çıktığı düşünülen bir oyun karakterinin bütün tiyatro yapısına olan etkisi dikkate sunulmaktadır. Bu etki doğrultusunda oyunun genel yapısında değişimler olduğu gibi, güncel tiyatro geleneğine kadar gelen bir etkinin de söz konusu olduğu açıktır. Mizah yapısı ile birlikte eleştiriye de sağlayan bu karakter etrafında şekillenen orta oyunu geleneği modern Türk tiyatrosuna da etki ederek birçok temsilcinin bu yolda ilerlemesine katkı sağladığı gözlemlenmektedir.

Folklorun öne çıkan işlevlerinden olan eğlenme/hoşça vakit geçirme işlevi genel olarak birçok seyirlik tür içinde kendisine yer bulurken sosyal rahatlama, eğitim, genç kuşaklara kültürün aktarımı gibi işlevler de bu tarz oyunların büyük bölümünde görülmektedir. Orta oyunu bu yapıların hepsini içinde barındırması nedeniyle başlı başına ayrı bir yerde tutulmaktadır. Bunun yanında simgesel anlamı dolayısıyla kavuk halen değer görmekte ve geleneğin gelecek kuşaklara aktarımı konusunda halen önemli bir simge olarak sayılmaktadır. Bunda elbette ki kavuğun bugüne gelmesinde büyük emek veren taşıyıcıların rolü yadsınamaz. Kel Hasan'dan başlayarak Rasim Öztekin'e kadar gelen süreçte her bir taşıyıcı bu tiyatro geleneğinden köklerini alan yapıyı bir adım ileriye götürmek için çeşitli çalışmalar yapmış ve gelenekselle modern bir arada tutmaya çalışmıştır. Kel Hasan'ın kumpanyası ve tek kişilik oyun denemesi; İsmail Dümbüllü'nün kendi çağındaki modern iletişim araçlarıyla halka ulaşması; Münir Özkul'un sinema sayesinde şöhret kazanması; Ferhan Şensoy'un kendine has

geliştirdiği dil ve üslup özellikleri kavuğa yeni değerler katmıştır. Bu varisler sayesinde hem toplumun kültür kodlarında yer alan bir sanat dalı kaybolmamış hem de güncel dünyada yer alan tiyatro yapısından uzaklaşmamıştır.

Elbette geleneksel ve modern tiyatronun bütün yükünü bu birkaç kişinin üzerine yüklemek ve başka temsilcilerin olmadığını söylemek hatalı olur. Kavuk ve onun simgesel anlamı ile bütünleşen taşıyıcılar insanlara, genç tiyatroculara bir yol gösterici ya da örnek olmaktadır. Bu sebepten geniş bir çevreyi ilgilendiren durumdan söz etmek mümkündür. Muhafız yapının, esprili anlatımın, toplumu aydınlatmaya çalışan farklı karakterdeki kişilerin birleşimi olan kavuk, geçmiş ve bugün arasında anlamını koruyan, değerini arttıran bir unsur olarak Türk tiyatrosunda önemli bir köprü vazifesi görmektedir. Meydanlarda başlayan tiyatro geleneği sahnelere taşınmış olsa da farklı mekânlar ya da farklı kültür ortamları sayesinde varlığını devam ettirmektedir. Radyo, televizyon, sinema ve internetin bir arada olduğu güncel dünyada her türlü iletişim imkânının üst seviyede olması nedeniyle geleneksel öğeler farklı şekillerde insanlara aktarılabilir durumdadır. Bunu bilen gelenek taşıyıcılarının insanlara bunu öğretebilmek ve aktarabilmek için gerekli olan çabayı gösterdiği söylenebilir. Geçmişten bugüne değişimler olsa da insana insanı anlatma sanatı olarak değerlendirilen tiyatronun varlığını korumaya devam edeceği ortadadır. Bu süreçte de geleneğin simgesi olan kavuk yeni adaylar ve yeni taşıyıcılar sayesinde ilerleyen kuşaklara aktarılacaktır. Hiç kuşku yok ki yeni nesillerde kavuğun sahibi olacak kişilerde aranacak temel özellikler Kavuklu'nun orta oyunu içindeki rolünde olduğu gibi halkı bilinçlendirmek amacıyla keskin zekâ kullanmak, hazır cevaplılık, esprili bir dil kullanımına sahip olmak gibi yapılarıdır. Güncel dönemdeki elektronik kültür ortamı ve iletişim araçlarının yaygınlaşmasıyla beraber tiyatro sanatı eskisi kadar dikkate değer görülme de bu geleneğin sürmesinde belki de bu kültür ortamında yetişen bir oyuncu dahil olacaktır.

### **Kaynakça**

- Akın, A.B. (2009). İslamiyet'in Yarattığı Dünyada Sanatın Yeri, *Atatürk Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü Dergisi*, Sayı: 22, s. 1-10.
- Aksel, M. (1972). Halk Sanatçısı Komik-i Şehir Kel Hasan, *Türk Folklor Araştırmaları*, Sayı: 273, s. 6275-6278.
- And, M. (1970). *100 Soruda Türk Tiyatrosu Tarihi*, İstanbul: Gerçek.

- Aracı, E. (2012). *Ferhan Şensoy'un Metinlerinde Geleneksel Halk Tiyatrosunun Çağdaşlaştırma Biçimleri*, (Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi), Haliç Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Tiyatro Anasanat Dalı, İstanbul.
- Ataman, S.Y. (1974). *Dümbüllü İsmail Efendi*, İstanbul: Yapı Kredi.
- Balay, M. A. (1996). *Halk Tiyatrosu ve Dario Fo*, İstanbul: Mitos-Boyut.
- BBC Türkçe (1991), *Arşiv Odası: Ferhan Şensoy*, <https://www.youtube.com/watch?v=tkBr6mnP8KA&feature=youtu.be> (Erişim Tarihi: 20.04.2018).
- Boratav, P. N. (2017). *Folklor ve Edebiyatı II*, Ankara: BilgeSu.
- Boratav, P.N. (1973). *100 Soruda Türk Halk Edebiyatı*, İstanbul: Gerçek.
- CNN Türk (2013). *Hayatın Tanığı: Münir Özkul (Haz. Rıdvan Akar)*, <https://www.cnnturk.com/video/2013/03/04/programlar/hayatin-tanigi/hayatin-tanigi/2013-03-02t2100/index.html> (Erişim Tarihi: 15.03.2018).
- Çavaş, R. (1994). Dümbüllü İsmail, *Dünden Bugüne İstanbul Ansiklopedisi* (Haz. İlhan Tekeli), C.3, s.110.
- Düzgün, D. (2000). Osmanlı Döneminde Geleneksel Türk Tiyatrosunun Genel Görünümü, *A.Ü. Türkiyat Araştırmaları Enstitüsü Dergisi*, Sayı: 14, s. 63-69.
- Feridun, H. (2013). Dümbüllü'nün Kahvesini İçerken, *Orta Oyunu Kitabı (Haz. Abdulkadir Emeksiz)*, İstanbul: Kitabevi, s.270-276.
- GS TV, (2016). *120 ile Mekteb-i Sultani 35. Bölüm (Haz. Yako İğual)*, <https://www.youtube.com/watch?v=3KyWQNHHCSc> (Erişim Tarihi: 25.04.2018)
- Hınçer, İ. (1974a). Son Kavuklu İsmail Dümbüllü ve Hayatı, *Türk Folklor Araştırmaları*, Sayı: 294, s. 6872-6874.
- Hınçer, İ. (1974b). Son Kavuklu İsmail Dümbüllü ve Hayatı, *Türk Folklor Araştırmaları*, Sayı: 295, s. 6885-6888.
- Hızal, S. (2012). *İstanbul'un 100 Sahne Sanatçısı*, İstanbul: İstanbul Büyükşehir Belediyesi Kültür A.Ş.
- Kocaman, Ş. (2007). Beklenen ve Uğurlanan Godot'lar Üzerine Karşılaştırmalı Edebiyat Çalışması: Samuel Beckett/Godot'yu Beklerken, Ferhan Şensoy/Güle Güle Godot, *Ç.Ü. Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi*, C.16, S.1, s.429-444.

*Durmaz, U.*

---

Kudret, C.(2007). *Ortaoyunu 1*, İstanbul: Yapı Kredi.

Nutku, Ö. (2009). Halk Tiyatrosu ve Çağdaş Sentez Denemeleri, *Tiyatro Araştırmaları Dergisi*, Sayı: 29, s.7-32.

Özdemir, A. (2017). *Ferhan Şensoy'un Ferhangi Şeyler Adlı Oyununda Geleneksel Türk Tiyatrosunun İzleri*, (Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi), Kadir Has Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Film ve Drama Anabilim Dalı, İstanbul.

Özdemir, N. (2001). *Dram Sanatı Tiyatroya Giriş*, İstanbul: Kabalıcı.

Özdemir, N. (2003). Türk Halk Tiyatrosu, *Türk Dünyası Ortak Edebiyatı Türk Dünyası Edebiyat Tarihi (Haz.Sadık Tural)*, Ankara: Atatürk Kültür Merkezi Başkanlığı, C.3, s.5-62.

Özdemir, N. (2008). Geleneksel Türk Tiyatrosu ve Medya, *Dümbüllü İsmail Efendi ve Düünden Geleceğe Geleneksel Türk Tiyatrosu Sempozyumu Bildirileri (Haz. Süleyman Şenel)*, İstanbul: İstanbul Büyükşehir Belediyesi Kültür ve Sosyal İşler Daire Başkanlığı Kültür Müdürlüğü, s.116-139.

Özkul, M. (1980). Geleneksel Tiyatromuzu Yaşatmak, *Türk Tiyatrosu*, Sayı: 426, s. 5-6.

Özkul, M. (2013). Kitapsız Tiyatrodan Kitaplı Tiyatroya, *Orta Oyunu Kitabı (Haz. Abdulkadir Emeksiz)*, İstanbul: Kitabevi, s.191-195.

Pekman, Y. (2010). *Çağdaş Tiyatromuzda Geleneksellik*, İstanbul: Mitos-Boyut.

Sekmeç, A. C. (2012). *Kendine Benzeyen Adam Münir Özkul*, İstanbul: Malatya Uluslar arası Film Festivali.

Taner, H.; And, M.; Nutku, Ö. (1966). *Tiyatro Terimleri Sözlüğü*, Ankara: Ankara Üniversitesi Basımevi.

Töre, E. (2016). *Geleneksel Türk Tiyatrosu*, İstanbul: Kesit.

TRT, (1982). *İşte Hayatınız: Münir Özkul (Haz. Mete Akyol)* <http://www.trtarsiv.com/izle/82758/iste-hayatınız-3-bolum> (Erişim Tarihi: 15.03.2018).

TRT, (1992). *İşte Hayatınız: Ferhan Şensoy (Haz. Uğur DüNDAR)* <https://www.youtube.com/watch?v=87ItBDduhpl> (Erişim Tarihi: 20.04.2018).

Türkçe Sözlük (2011). Ankara: Türk Dil Kurumu.



Türkmen, N. (2013). Orta Oyununda Ehemmiyet Derecelerine Göre Tipler, *Orta Oyunu Kitabı* (Haz. Abdulkadir Emeksiz), İstanbul: Kitabevi, s.47-92.

Yıldız, M. (2011). *Geleneksel Türk Tiyatrosu Orta Oyunu Tiplerinin Ferhan Şensoy Oyunlarında Yansıması*, (Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi), Atatürk Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Sahne Sanatları Anasanat Dalı, Erzurum.

Yılmaz, Ş. (2016). *Türk Ortaoyunu Kültürü*, Ankara: Grafiker.

### **Extended Abstract**

Traditional Theatre is an important part of folk literature research. This topic is not only about Turkology and Folklore, but also about Radio-cinema-television and theatre departments. The theatre continues to exist in society as an important element that satisfies many feelings for people from past to present. The game, which is the most basic method of learning and teaching, emerges as a necessity for primitive human beings, and then moves forward to today, separated by different names by different elements. In this respect, the game is called theater products are considered as an indicator of this. In the development of the theatre, it is known that each nation developed and shaped this process with its unique structures. When the Turkish theater is called, there are several names and titles that come to mind. The most familiar term used to express the history of contemporary theatre is the traditional Turkish Theatre. It is the source of modern theatre studies because of its effects on contemporary Theatre. The traditional Turkish Theatre can be examined in two titles, village Theatre and urban Theatre in general, and classified as dramatic and non-dramatic games. These classifications have been made up of researchers working in the theatre field so far, and evaluations have been made on the resulting spine and continues to be made. Although it is looked at with other eyes from different areas, the symbolic structures and their effects in this subject have always been important.

The basis of these symbolic expressions starting from the peasant tradition was based on various rituals or beliefs in ancient times, and in time they began to express different meanings in everyday use. Examples of urban Theatre include different symbols and symbols that are periodically shaped around political, social, economic and religious issues. Kavuk is the most familiar of these icons. Kavuk which is the character of traditional improvised theatre Kavuklu's wearing, from person to person as the symbol of the traditional theater and improvisations. In this article, the appearance, function, appearance and importance of the kavuk as an icon will be mentioned and the views, works and effects of the people who have been able to carry the kavuk in the process to date will be explained. In addition to the symbolic meaning of the kavuk, subjects such as the situation in the middle play and the place of this game in the traditional Turkish Theater will be examined.

In this article, representatives of the icon are selected one by one and a historical examination is performed. In this process, comparative examination of the representatives is carried out.

After the beginning of the tradition is explained based on historical sources, it is explained how each Master acquired this Kavuk. The contributions of the representatives to the traditional Turkish theater and modern theater after having the Kavuk are shown. In this way, it is aimed to show the traditional elements of the theatre tradition in the modern world. At the same time, the general lines of the traditional improvised theatre and the types of the game from here are explained. In the traditional improvised theatre axis, structures containing the general characteristics of folklore are also mentioned. The fun/good-bye function, which is one of the prominent functions of folklore, is generally found in many species of navigation. Social relief, education, the transfer of culture to young generations is also seen in most of such games. The traditional improvised theatre is kept in a separate place because it contains all of these structures. Moreover, Kavuk is still valued because of its symbolic meaning and is still considered as an important symbol in the transfer of tradition to the future generations.

As a result, an icon in the traditional improvised theatre, which is a branch of the traditional Turkish theater, has been shown to have an effect on the whole Turkish theater. In this way, it is stated that folklore has an impact on every aspect of life. Of course, it would be wrong to load the whole load of traditional and modern theater on these few people and to say that there were no other representatives. The tribes and the carriers that are integrated with their symbolic meaning are a guide or example to the people, young theatre players. For this reason, it is possible to talk about a situation that concerns a wide environment. The Kavuk, which is a combination of the opposition structure, humorous expression and people of different character who try to enlighten society, serves as an important bridge in Turkish Theater as an element that preserves its meaning and increases its value in the past and today.