

**OSMANLI'DA İSLAMİ HÜKÜMLERİN BELİRLEYİCİLİĞİNDE  
VAROLABİLEN “GÖSTERİ” TÜRLERİ:  
“MEDDAH, KARAGÖZ VE ORTA OYUNU”****EXISTING PERFORMANCES IN THE OTTOMAN EMPIRE AT  
THE ISLAMIC FRAMEWORK:  
“MEDDAH, KARAGÖZ AND ORTA OYUNU”**

*Banu Ayten AKIN\**

**Özet:**

Osmanlı'da iş kolları vardı. Zanaat erbapları işlerinin niteliğine göre bu kollara bağlı olurlardı. Her biri kendi içinde örgütlüydü. Usta-çırak ilişkisine dayalıydı. Meddahlık, Gölge Oyunu ve Orta Oyunu gibi türler de bu kollara bağlıydı. Osmanlı'da İslam estetiğinin yönlendirdiği sanatların yanı sıra gösteri türleri de dinsel kuralların, sınırların belirleyiciliğinde kalmıştır. Batılı anlamda bir tiyatro 19. yüzyıla kadar gelişmemiştir. Bu çalışma; bu yapıyı çözümlemek üzere oluşturulmuştur.

**Anahtar Kelimeler:** Meddah, Karagöz, Orta Oyunu, Din, Osmanlı.

**Abstract:**

There were branches of business in the Ottoman Empire. According to the nature of work artisans would be connected to the branches. Each branch organized in itself. Occupations were based on the master-apprentice relationship. Some performances bounded up with the branches such as Meddah, Orta Oyunu, Karagöz. As well as some arts which guided by Islamic aesthetics, performances remained within the religious rules. Until the nineteenth century the European-style drama theater could not be developed. This study was created to analyze this structure.

**Key words:** Meddah, Karagöz, Orta Oyunu, Religion, Ottoman.

**Giriş**

İslam'ın sanat estetiği ve bu sanatlara duyulan sempati; Osmanlı'da esnafı hem sanatsal hem de ekonomik anlamda güçlü duruma getirmiştir. Esnaf haklarını savunabilecek türden bir örgütlenme içerisindeyken zanaat

---

\* Yrd. Doç. Dr., Muğla Sıtkı Koçman Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Sahne Sanatları Bölümü  
– Muğla banuayten@hotmail.com

Banu Ayten Akın  
Osmanlı'da İslami Hükümlerin Belirleyiciliğinde Varolabilen "Gösteri" Türleri: "Meddah, Karagöz ve Orta Oyunu"  
Existing Performances in the Ottoman Empire at the Islamic Framework: "Meddah, Karagöz and Orta Oyunu"

kapsamında onun mesleki alanına giren küçük eşya üretimi aynı zamanda İslam estetiğinin etkisinin ürünüdür. Ustalık-çıraklık temelli bu örgütlenmede "dinsel olan" yapı belirleyici bir işleve sahiptir ve kendi kendinden haz duymasını sağlayan psikolojik estetik (Worringer) yerine soyutlamaya dayalı bir estetiği öneren konumundadır. Ebrudan hat sanatına kadar pek çok zanaat, İslam estetiğinin ürünüdür. İslam sanatlarında canlı olanın tasviri yerine tümüyle cansızlaştırma, soyutlama eğilimi hakimdir. (Ayvazoğlu, 1992; s.35-42) Herhangi bir düşünce üretmek yerine varolan ve kabul gören bir düşünceyi tüm katmanlarıyla açmak, soyutlamak ve onu kendi alanında çeşitlemek daha doğru olur.

*"Nakkaş resimleyeceği kitap sayfasıyla karşı karşıya geldiği zaman yapacağı ilk iş hazır malzemeyi konusunu işlemek üzere bir araya getirmektir. Ne var ki sayfada birer birer yerlerini alan biçim kalıpları, eğer sanatçının iradesi müdahale etmezse, basmakalıp bir kompozisyon teşkil edecektir. Müslüman sanatçının bu tehlikeye karşı hür olarak kullanabileceği tek imkan vardır: Çeşitleme"* (Ayvazoğlu, 1992, s. 61-62).

Eseri bir öncekinin tekrarı olmaktan alıkoyan çeşitleme (*tenevvü*) yoluyla sanatçı, sürekli olarak daha önce yapılmış ama yapılmış olan içinde farklı olanı aramaya koyulur. İslam sanatları içinde şiirin izlediği yola baktığımızda aynı konunun pek çok şair tarafından aynı biçimde ama başka nefesle söylendiğine tanık oluruz. **Leyla ile Mecnun** gibi bir hikaye bile yüzlerce İslam şairinin kaleminden geçmiştir. Öyleyse onun yarattığı dünyada "yeni" mevcut olanın içinde aranacaktır. Bu da sanatçının gözlerini görünenin içine çevirmesini gerektirir. Yaratılan zaten yaratılmıştır, yalnızca tekrar tekrar keşfedilmeyi bekler.

Bu dünyada, düşünceye ve felsefeye eşzamanlı olarak dram sanatı da gelişme gösterememiş, kısmen bile olsa hadislerle genişletilerek dinin yasakladığı türler arasında kalmıştır. Bu durumda eğlencelik gösterinin yapacağı iş, dinsel olanla ya da sarayla uyuşma yolları bulmak olur. Kültürü yeniden üretmektense Orta Asya, Anadolu ve Bizans'ın seyirlikleri ödünç alınır. Bunlar da halka ya da saraya ancak eğlence olarak kabul ettirilebilir. Meddahlık, Karagöz ve Orta Oyunu imparatorluk sınırları içinde hiçbir zaman "dram sanatı" niteliğine bürünmeden "mizah" kalkını arkasına geçerek varlıklarını sürdürebilmiş eğlenceliklerdir. Ne de olsa mizah, gerçekleri söyleyebilmenin en korunaklı yoludur.

Ne var ki; Türklerin eski dinlerinden, Şaman ayinlerinden ve Anadolu'nun *mimetik* ve *dramatik* geleneğinden bugün anladığımız anlamda bir tiyatro yaratılamamıştır. Dine dayalı örgütlenmenin toplumun her alanında görüldüğü imparatorluk, ne katı *Sünni* kuralları içinde, ne de ibadetine eski dramatik yansımalarından ve gösteri türlerinden motifler,

parçalar alan *gayri Sünni* akımların içinde bir tiyatro geleneği oluşmasına, filizlenmesine fırsat vermemiştir.

Resmi dinsel düşüncenin doktrinleri dışındaki düşüncenin farklı bir yönde aktığı tasavvufi akımları denetleme yolları arayan, öncesiz sonrasız zamanı ahiretle kapanacak döngüsel bir zamanla kuşatan ve bunu devletin her türlü alanında yaptırım olarak ortaya koyan imparatorluk; XIX. yüzyıla kadar laikleşmemiş toplum yapısıyla tiyatroya pek de geçit vermez. Dini akımların kendi mistik dünyaları içinde anlamlandırılabilen ayinlerin de herhangi bir tiyatro geleneği yaratamadığı görülür. Doğu toplumlarında düşüncenin dönüp dolaşıp bağlandığı ilahi güç, İslam'da doruğuna ulaşmış ve Osmanlı'da imparatorluk düzeyinde dünyevi bir örgütlenmeye gitmiştir.

Allah'ın tek yaratıcı olması ve onunla rekabete girişmenin büyük bir günah olduğu algısı nedeniyle canlı imgelerin tasviri ya da canlandırılışı elbette yasaktır. Ressam Aynüddeve'ye; “*Sen canlı bir resimsin ve dünya, insan, yerdeki ve gökteki her şey kendi mahsulü olan bir ressamın eserisin. Yaratıcını bırakıp cansız ve manasız bir resme aşık olman doğru mudur?*” diye soran Mevlana gibi canlı olanı soyutlamadan ele alabilmek pek de mümkün olamayacaktır (Ayvazoğlu, 1992, s. 20). Bu nedenle İslam'ın başat karakter olduğu yerlerde teatral biçimler de ister istemez sınırlanır.

Öykü anlatıcılığı zaten Arap İslamının içinde yer eden bir tür olduğu için “meddahlık” geleneği sürdürülmeye devam edilir. Gölge Oyunu'na gelince tüm Müslüman ülkelerde olduğu gibi Osmanlı'da da figürlerin simgesellikten uzak, salt göstermecî bir nitelikle ortaya konmasına izin verilir. Canlı oyuncunun ustalığını, dolayısıyla düşüncenin olduğu yerdeki sorguyu, yargıyı ve gerçeğe benzerliği kaldırarak gelişen önemli bir tür olur (Brockett, 2000, s. 88).

## 1. Osmanlı'da Mimetik-Dramatik Gelenek

### 1.1. Meddahlık

Arapça ‘methetmek’ kökünden gelen *meddah*; kutsal kişileri ve kahramanları öven anlamındadır. Kaynağında *Ehl-i Beyt*'in<sup>1</sup> en yakınları olan bu kişiler, Orta Asya Türkleri'nin ozanları (şaman, bakşı) türünde bir halk hikayeciliği yaparlar. Georg Jakob, Türklerin meddahlığı tıpkı gölge oyunu ve Nasreddin Hoca gibi Araplardan aldıklarını söyler. Oysa Türklerin Şamanlık gelenekleri içinde hikaye anlatan ozanları bulunduğu da bilinmektedir. Hazreti Muhammed'i ve onun çevresini öven meddahların konularını başlangıçta dinden aldıkları açıktır. Anadolu'da sazla hikaye anlatan aşıklar, kentlerde ise meddahlar vardır. Sazsız hikaye anlatanların işi meddahlık geleneğine daha yakındır. Halkın aşıklara karşı beslediği hayranlık ve saygı duygularına İmparatorluğun başkentinde yaşayan aydınlar

<sup>1</sup> Ehl-i Beyt: Hz. İbrahim ve Hz. Muhammed'in ev halkı, ailesi (Hançerlioğlu, 2000).

Banu Ayten Akın  
Osmanlı'da İslami Hükümlerin Belirleyiciliğinde Varolabilen "Gösteri" Türleri: "Meddah, Karagöz ve Orta Oyunu"  
Existing Performances in the Ottoman Empire at the Islamic Framework: "Meddah, Karagöz and Orta Oyunu"

kesinlikle katılmamışlar ve bu halk sanatını hor görmüşlerdir. Onlar İran ve Arap edebiyatını ve sanatını değerli gören ve divan şairlerini öven resmi İslamcı gruplar olarak nitelendirilmektedir (Nutku, 1997, s. 10).

**Fütüvvet-name**'de başlangıçta dört tür meddah olduğu söylenir. Bunlardan peygamber övücülüğü yapanlar ile büyük insanların şiirlerini okuyanlar Türk meddahına yakın bulunmuşlardır ama aralarında yine de oldukça önemli farklar vardır. Türk meddahı toplum yaşamından kesitleri gerçekçi biçimde dile getirirken Arap meddahı manzum ya da uyaklı dize kullanır. Türk meddahı hikayeyi "canlandırma, şive taklidi" ile dramatize ederek anlatır. Arap meddahları ise doğüstü olaylar, dini konular anlatır. Arap meddahından iyi kul olmayla başlayan yaşamında şükretme, boyun eğme, sabır, kendini tanrıya bırakma, her şeyi tanrıya bırakma (*tevekkül*), *zühd* (dinin yasakladığı şeylerden korunma ve kendini tapınmaya verme) gibi özelliklere sahip olması beklenir. Oysa Türk meddahı dinsel yanı Şamandan bu yana gelişmemiş, tümüyle güncel olana mizahi unsurlarla bağlanan bir taklit ustasıdır. Onun bu ustalığı giderek oyunculuk sanatına doğru yön alır ve Türk Halk Tiyatrosu'nu ilgilendirebilecek bir başlangıç olur (Nutku, 1997, s. 47-55).

Niyazi Akı'ya göre her öyküsüne "*raviyan-ı ahbar ve nakılan-ı asar ve muhaddisan-ı rüzgar şöyle rivayet ve bu güna hikayet ederler ki*" diye başlayan ve yalnızca taklidi kullanarak her şeyin, herkesin kendisi olduğu bir canlandırmaya girişen meddah, dramatik bir aksiyon yaratamadığı için tiyatroya tam bir kaynak oluşturamamıştır. Şamanist Türklerde ve Hazreti Muhammed'in zamanında onun yaptığı, bugün hala köylerde rastladığımız gibi öykü anlatarak eğlendirmekten başka bir şey değildir. Müslümanlarda dini yanı önemli olan bu geleneğin Türklerin yaratmış olduğu mizah unsuru ile birleşmesi, Ramazan eğlenceleri ile kahvehane eğlencelerinde vazgeçilmez bir unsur olması türünden gelişmeler bile meddahlığı tiyatro olarak algılamamıza yetmez. Meddahlık tüm seyirlikler içinde dramatik yanı en hafif gösteridir (Akı, 1989, s. 11).

Dünyada bütün dramların tek oyuncunun çeşitli karakterleri canlandırmasıyla başladığı düşünülürse; olağan koşullarda Nutku'nun da belirttiği gibi meddahlık halk tiyatrosu için önemli bir kaynak oluşturabilir durumdadır, ancak oluşturamaz. Bir taklit ustası ve öykü anlatıcı olan meddah, Orta Oyununun oyuncularını etkileyen bir donanım içindedir. Türk Tiyatrosu'nda en önemli unsur olabilecek "mizah"ı kullanarak eğlendiren tüm türler gibi o da bir dram sanatının doğmasını sağlayamaz. Bunun nedeni kendisinin de içinde yer aldığı toplumsal karakterde yatar. Başat ögenin din olduğu bir yapıda *dramatik* ve *trajik* olan öğelerin işlenebilmesi epey güçtür. Bu toplumda da bir *mimesis* ve *dramatik yansılama* geleneği olsa bile tek felsefenin İslam felsefesi olduğu bir düşünsel süreçte Batılı anlamda (Aynı

coğrafyadan doğan Antik Yunan çıkışlı tiyatro gibi) bir dram yaratmak güçtür. Bunun temellerini atmak için 19. yüzyıla kadar beklenecektir.

## 1.2. Gölge Oyunu

XVI. yüzyılda Mısır'dan Anadolu'ya getirildiği düşünülen *gölge oyunu tasvir* konusundaki yasağa rağmen cansızlaştırılmış ve komikleştirilmiş figürlerin bir ibret perdesi arkasından seyredilmesini İslam toplumuna kabul ettirmeyi başarır. Bu konuda Şeyhülislam Ebussuud Efendi'nin gölge oyununu ibret için seyretmenin haram olmadığını belirten fetvası<sup>2</sup> bulunmaktadır (Sönmez, 2000, s. 13).

İslam'ın, içindeki erotik figürlere rağmen Karagöz'ü himaye altına almasında erkek çocuklarının gelişiminde bu unsurların yararlı olacağı düşüncesi ve gizli gösteriler olması önemli bir etkidir. İslam dansa karşı olmasına rağmen bu şekilde bir sağaltım yaşanacağı iddiasıyla bu türden bir oyunu savunanların düşüncelerinin temelinde de aynı dürtülere karşı eğitim gereksinimi yatar (Bk. Sezen, 2000).

Gölge oyununun *Karagöz* adıyla anılmaya başlaması ancak XVII. yüzyılda olur. Önceleri tasavvufi bir karakter taşıdığı söylenen Karagöz, daha sonra sosyal bir hiciv görevi üstlenir. İmparatorluğun çeşitli milletleri kendi hükümdarlığı altına almaya başlamasıyla tiplerinde çeşitlenmeler artar. Karagöz oyunu dört bölümden oluşur: 1. Mukaddime (Giriş/Öndeyiş) 2. Muhavere (Diyalog/Söyleşme) 3. Fasil 4. Bitiş. Hacivat perdenin solundan içeri girip bir semai okur. Semai bitince "Hay! Hak!" nidalarıyla perde gazeline başlar. Bu gazelerde dünyanın faniliği, dış görüntüye aldanmayıp onun ardındaki gerçeği görmenin gerekliliği üzerine öğütler verir. Tasavvufi düşünceyle örtüşen bir anlayışla hayal perdesinin bir ibret perdesi olduğu anlatılır. Artık izleyici mumla aydınlatılmış, hayal ürünü olduğu bilinen bir perdeyle sınırlanmış bir dünyada görünenin ardındaki gerçeği arayacaktır.

Osmanlı'da saray çevresinin, medrese eğitimi almış hakim sınıfın kendisini bulduğu şahsiyet Hacivat'tır. Karagöz saf ve temiz halk şahsiyetiyle Hacivat'ın tumturaklı sözlerini anlamayarak alay konusu olur. Gölge oyununun korunması ve hem halk hem de saray eğlencesi olarak varolmasının nedeni; onun hafif siyasi taşlamalarına, açık saçıklığına rağmen *hayal*, fani dünyada gelip geçici bir gölge olarak yalnızca göstermeci bir yapıda sunulmasına bağlıdır.

Karagöz'ün tasavvufi anlamına perde gazelleri dışında rastlanmaz. Bu bir çeşit, Karagöz'ü sansürden koruyan, ona dokunulmazlık sağlayan bir giriştir. Oyun konularında; zamparalık olaylarına, çift kadınla evlenmeye, sevici kadınlara ve cinsel sapkınlıklara rastlanır. Hiçbir faslın içinde tasavvuf

<sup>2</sup> Mesele: Bir gece, bir meclise hayal-i zill oyunu getirilip imam ve hatip olanı Zeyd ol mecliste bile olup oyunu ahiren değin bile seyreylese şer'an imametinde ve hitabetinde azle müstahak olur mu? El cevap: Eğer ibret için nazar edip ehl-i hal fikri ile tefekkür etti ise olmaz.

Banu Ayten Akın  
Osmanlı'da İslami Hükümlerin Belirleyiciliğinde Varolabilen "Gösteri" Türleri: "Meddah, Karagöz ve Orta Oyunu"  
Existing Performances in the Ottoman Empire at the Islamic Framework: "Meddah, Karagöz and Orta Oyunu"

ile ilgili bir konu görülmemiştir. Perde gazelleri oyunun kendinden bağımsız olup yalnızca bir öğrenek geleneği olarak kalmışlardır (And, 1985, s. 301). Perde gazelleri içinde Sadık, Mukbil, Latif, Raşit Ali Efendi, Kemteri, Hayali, Biri gibi şair ve şair eserlerine rastlanır.

*"Seyreden ahbaplara işve-i nümadır perdemiz  
Hem verir ruha gıda cana safadır perdemiz  
Arifane hep hayalat-ı cihani gösterir  
Güya ayine-i ibret-nümadır perdemiz  
Kim görürse ne acep meftundur ez can ü dil  
Var ise dilber-i mah-likadır perdemiz  
Gösterir çeşm-i siyah ile Hacı Evhad'a şekil  
Verir dikkatle bakana hoş edadır perdemiz  
Eylemiş bu hayme-i dünyaya Şeyh Küşteri  
Hem zalil hem Halil-i ibret-nümadır perdemiz"* (And, 2000, s. 36).

Niyazi Akı, Karagöz'ü başkaldıramayan, ezilmiş insan gelenekleri içinde anlamlandırabileceğimizi söyler. Ezilmiş insanı gölge dünyada baskıcı unsurların izin verdiği ölçüde yığılştiren, asileştiren bir zihniyetin ürünü olarak görür:

*"Karagöz psikolojik çerçeve bakımından dardır. Onda ruhsal gelişme ve yürüyüşleri izleme olanağı yoktur, bunlar ancak hareketlerden sonra sezilir. Tiyatroda ise her jest ve davranış bir psikolojik gelişmenin sonucudur.*

*(...) baskılar yüzünden nasıl perspektifi kırıp doğanın biçim ve ölçülerini değiştirerek, resmi minyatürün küçük dünyasına sığdırmışsak, Karagöz'ün küçücük perdesinde de insanı ve yaşamı gerçek boyutlarından soyutlayarak minyatürleştirmişiz"* (Akı, 1989, s. 12).

**İslam Estetiği**'nde, resimde (minyatür) perspektifin inkarı aslında trajik olanın inkarı anlamına gelir. Bütün yüz ifadeleri yalnızca o andan tatmini ve sükuneti verir. İnsan ruhunun ihtirasları bu üçüncü boyutta silinmiş, yok olmuştur. Fenomenlerin dış yüzünü böylelikle bir nakış haline getirmiş olan müslüman sanatçı, iç yüzüne daldığında bu şekillerden tümüyle kurtulur. İbn Arabi'ye göre dış alemdeki şekiller, mutlak varlığa nispetle herhangi bir şeyin gölgesi gibidir. Allah'ın gölgesi onun alemindeki cisimlerde belirir. Bizse gölgeyi üzerine düştüğü eşya aracılığıyla tanıyabiliriz. *Nur* sıfatıyla yansıyan bu gölge siyah olması nedeniyledir ki, onunla aramızdaki uzaklığı gösterir. Karagöz'de şekiller, ifadeleri belirli bir zaman içinde dondurulmuş birer gölgedirler. Nakış olarak yansıyan ve gerçekliği tasavvufi bir anlamda bir hayal perdesi ardına gizleyen anlayış, minyatürle ortak bir saflığı paylaşır. *Mimesis*'in karşısında olan tasavvuf, yalnızca şeylerin arkasında görüneni bulmayı anlatan bir gazelle başlayan Karagöz'e Allah'ın *Nur* sıfatını vermiştir. İşte bu sıfat sayesinde "*Nakşeden kimdir tefekkür eyle gel nakkaşını, Seyredüp zıll-ı hayali rü-nüma-yı*

*perdede*” diyerek başlayan Karagöz; en azından başlangıçta tanrısal olanı aramaya koyulur (Ayvazoğlu, 1992, s. 53-59).

Onu tasavvufa yaklaştıran asıl öğeler tümüyle teknik bir bakış açısıyla çözümlenebilir. Anlattıkları ne türden uydurmaca olursa olsun gölge dünyadan çıkıp bir türlü bağımsızlaşamayan figürler, insanın mutlak dramını sergilerler. Minyatür figürlerinin hareket etmesi durumunda bu şematik hareketlerin bırakacağı etki çok komiktir. İşte kukla ve gölge oyunundaki hareket biçimi de budur. İnsanı zorunlu olarak dünyaya bağlayan özgür olamama durumunun ardında halihazırda derin bir dram yatar. Hayal perdesindeki gölgelerin ve kuklaların grotesk hareketleri, absürd konuşmaları bu dünyanın saçmalığını, gelip geçiciliğini ima eder (Ayvazoğlu, 1992, s. 53-59).

**“Karagöz:** *Sen öyle sanırsın. Ben de evveli senin gibi aklımı başımda taşırdım ama, sonra kazaya uğradı da tam bir hafta akılsız gezdim. Bereket versin, Bitpazarı’nda kullanılmış bir akıl buldum da ucuza aldım.*

**Hacıvat:** *Hay terbiyesiz! Bunlar divane lakırdısı. Akıl satılır mı? Ben şimdiye kadar akıl satıldığını bilmiyordum.*

**Karagöz:** *Eşeksin eşek! Bu kadar ölmüş adamların akli ne oluyor? Terekesinde satılır, lazım olan alır”* (Sönmez, 2000, s. 304).

Dil, tanrısal olmadığı, onu anlatmadığı sürece gereksizdir. Çünkü dil tikeli (bir türün bütün bireylerine değil, yalnızca bir ya da birkaç bireyine ilişkin olanı) genelleştirerek tümelin (her şeyi kapsayanın) tarafını tutar. Kendisine büyük sorumluluklar yüklenen insanoğlu, dünyanın nimetleriyle onu kandırmaya çalışan şeytanla sürekli bir çatışma içindedir. Ama bu çatışma; kuşatmalar gereği hiçbir zaman Batılı anlamda bir *trajik* olanı doğurmaz.

Gölge oyununun, ne kadar hicvederse hicvetsin dünyanın saçmalığına olan genel vurgusu onun biçimsel özelliklerinde yatar. Ancak soyut anlamlarla açıklanabilir (Ayvazoğlu, 1992, s. 85-95).

Gerçekliğin tasavvufi yanına olan bu vurgu, zaman zaman Karagöz’ün sansürlü gösteriler içine girmesini engelleyemez. Her ne kadar şeyhülislamlar, kadılar Karagöz’ü yer yer korumaya çalışmışlarsa da Karagöz; Osmanlı’nın pek çok döneminde kaçınılmaz olarak yasaklamalara uğramıştır: *“Edep ve terbiye dairesinde hikaye söylemek, meddahlık etmek ve hayal oynatmak”* hükümlerine tabi tutulmuştur (And, 1985, s. 304).

### 1.3. Orta Oyunu

**Surname**’lerden edinilen bilgilere göre XVIII. yüzyılın sonu ve XIX. yüzyılda esnaf loncalarının *Zuhuri* koluna bağlı olarak usta-çırak ilişkisi içinde yetişen oyuncuların kurulu **Orta Oyunu** Osmanlı’nın dine dayalı statik düşünce yapısı içinde “eğlence” işlevi gören oyunlardandır. Tasavvuf

etkisiyle biçimlenen kol oyunlarından olan bu eğlence, zamanla akrobatik oyunlar, gözbağcılık, hayvan oynaticılık gibi eski geleneklerin izlerini taşıyan öğelerden arındırılarak musiki ve raks ile çerçevesi belirlenmiş dramatik nitelikli bir oyuna (Orta Oyunu) dönüşmüştür. Orta Oyununun kaynakları arasında en belirginini Karagöz olarak gösterilir. Ahmet Rasim şöyle sormaktadır:

*"Orta Oyunu, acaba "perde"den yere inmiş bir Karagöz mü idi? Bunda şüphe yok. O halde "sahne"ye yükselmekle Karagöz'ün inkisarına uğramış, iki perde arasında kalmış oluyordu. Orta oyunlarının repertuarı çok sınırlı idi. Adeta Karagöz'ün oyunlarını, taklitleriyle birlikte -yapı planlarını toprağa tatbik etmiş olmak gibi yüzeyde bir ustalıklı- çalmış görünüyordu"* (Rasim, 2000, s. 119).

Karagöz'ün yanı sıra şenliklerde gösteri yapan çengi (kadın raksçılar) köçek, rakkas, tavşan (kadın kılığına girmiş erkek raksçılar) curcunabazların (gürültülü patırtılı, maskeli ve komik şapkalı dansçılar), akrobatların, esnaf oyunlarının, tulumcuların şaklabanlıklarının bu oyuna büyük etki yaptığı anlaşılır. Yunan ve Latin 'mimus'u ile İtalyan halk komedyası olan "commedia dell'arte"yi de Karagöz ve Orta Oyunu kaynakları arasında göstermek olasıdır. Göstermeciliği nitelikli bu oyunun çerçevesiz ve illüzyon olmaksızın oynanışı, bu türün Batılı anlamda yazılı bir tiyatro öykünmeciliği döneminde geriye itilmesine ve hatta reddine neden olacaktır (Kudret, 1994; Türkmen, 1991).

Ahmet Kutsi Tecer'in **Mukallid Mudhikler**'de bildirdiğine göre; *"Osmanlı'nın çeşitli milletleri ve dinleri içeren toplum yapısında Orta Oyunu da tıpkı Karagöz gibi taklide dayalı anlayışına zengin malzeme edinir. Başına şapka takıp Hıristiyan taklidi yapanların<sup>3</sup> kafir sayıldığına ilişkin fetvalardan da payına düşeni alması gerekir"* (Kudret, 1994, s. 18).

Orta Oyunu, iktidarın rahatsız edici, açık saçık, haddini bilmez ve sivri dilli bulduğu oyunun sözlü kültür içinde doğaçlama üretilmesidir. Her oyunun ortalama bir çerçevesi olur ve oynayanın maharetine bağlı olarak çeşitlenir. Dolayısıyla her canlandırma, tüm diğer canlandırmalardan farklı olmanın yanı sıra zamana, mekana ve izleyici kitleye özel olarak yeniden üretilmektedir. Aynı vurgu ortamına göre farklılaşarak selama, siteme veya küfre dönüşebilir. Her oyun, dedikodu ya da söylenti gibi dinleyicisinin tercihine göre icra edilir, uzun vadede kökenleri tamamen ortadan kalkar. Bu da metni üreteni belirsiz kılar. Her öykü yeniden anlatılabilir, bilmezden gelenebilir, anlatılırsa anlatılanın çıkarlarına, beğenilerine ve korkularına göre kısaltılabilir, genişletilebilir, değiştirilebilir ve tamamen farklı

<sup>3</sup> Düşün gecesinde "temaşa için" getirilen oyuncular ard-arda çeşitli oyunlar gösterirlermiş, yani çeşitli oyun dağarcıkları varmış; rollere göre kılık değiştirmekte (şapka, dülbend vb.) imişler; anlatılan kadı-dava oyununda alay yoluyla dava ve hüküm verme suretinde mizah ve oyun gösterilmiş. El Cevab: Tecdid-i iman ve nikah lazım (...)

biçimlerde, tonlarda, lehçelerde dile getirilebilir. İktidarı en çok rahatsız eden özelliği de budur. Yazılı bir metin olsa ve oyuncular bu metne göre oynasalar tüm sapmalar rahatlıkla cezalandırılabilir. Tiyatroda tüm metinler idareye teslim edilir, oyunlar satır satır izlenir, bu nedenle tuluat yapmak yasaklanabilir. Oysa burada her türlü gösteri görünüşte zararsız, eşitler arsında ise açık bir şekilde fitneci olabilir. Bu nedenle Orta Oyunu iktidarla çatışma halinde olan ve kaç-göç içinde yaşayan, dini çevrenin ise belli ölçülerde izin verdiği bir tür olarak XIX. yüzyıla kadar yaşayabilecektir (Cantek, 1998, s. 131).

Toplumun belli kesimlerine göre; edepsiz, kahvehane kültürünün temsilcisi olan bu halk oyunu cinsel içerikli espri üretiminden ötürü cezalandırılmalıdır. İktidara göre ise; kendisini eleştirdiği, alay ettiği, halkı da bu eyleme dahil ettiği için cezalandırılmalıdır. Buna karşın halk beğenisi ile ayakta duran bu türler; aslında nefes alışları bile anbean takip edilen birer hedef tahtası olarak yaşamışlardır.

### Sonuç

İktidarın ya da dinsel erkin, alt kültürün bir direniş biçimi olan mizah çerçeveli bu oyunlara izin vermesine rağmen; bu oyunların, kendilerinden Batı'daki gibi bir dram doğuramaması, toplumsal yapının ve düşüncenin laikleşip tanrılara kafa tuttuğu Yunan tragedyelerindeki gibi bir gelişimi izleyememesinden kaynaklanmaktadır.

Soyut düşünce maddi dünyayı yok sayar. Trajik olan da bu dünyanın bir hatasıdır. **Faust** ruhunu şeytana satarken trajik bir eylem içindedir. Ama müslüman sanatçının tüm dinlerin ortak “varoluş” miti sayılan Adem-Havva hikayesinden bu yana böylesi bir eylemi görülmemiştir. “*İslam tasavvufunun da özü budur: Bir kukla temsilinde olduğu gibi, ipler Allah'ın elindedir. İşte bu nedenle onlarda drama yoktur. Bizler için drama, kişiliklerin kalbinde, onların özgürlüklerindedir ama Müslümanlar için bu özgürlük takdiri ilahi tarafından belirlenmiştir ve onlar bu iradenin sadece araçlarıdır. Onlarda da bir drama vardır ama buna ancak kukla tiyatrosunda rastlanır*” (Massignon, 1999; s. 43).

Ortada yalnızca eğlendirme amacıyla oynatılan ve çeşitli gösterilerle yürüyen ibadet amaçlı kendinden geçme törenleri vardır ve her biri Allah'a *şirk* (rakip) koşmadıkları sürece vardır. Çünkü İslam'da esas olan tek bir yüce konu vardır, o da Aşk. Yani her nesnede, her eylemde dönüp dolaşıp Allah'a duyulan aşk...

Mecnun, aşkta olgunlaşmak için acı çekerken dünyevi bir cisme (Leyla'ya) kavuşmayı reddeder. O görünenin ardındaki gerçeği arıyordu:

*“Bu, görünüşe değer verme perdesi kalktı.*

*Artık hiçbir zaman şekle tutsak olmam”* (Fuzuli, 2000, s. 483).

Banu Ayten Akın  
Osmanlı'da İslami Hükümlerin Belirleyiciliğinde Varolabilen "Gösteri" Türleri: "Meddah, Karagöz ve Orta Oyunu"  
Existing Performances in the Ottoman Empire at the Islamic Framework: "Meddah, Karagöz and Orta Oyunu"

#### KAYNAKLAR

- Akı, N. (1989). *Türk Tiyatro Edebiyatı Tarihi*. İstanbul: Dergah Yayınları.
- And, M. (1985). *Geleneksel Türk Tiyatrosu*. İstanbul: İnkılap Yayınları.
- And, M. (2000). Karagöz Üzerindeki Bilgilere Yeni Katkılar. S. Sönmez, Haz., *Karagöz Kitabı* içinde. İstanbul: Kitabevi Yayınları.
- Ayvazoğlu, B. (1992). *İslam Estetiği*, İstanbul: Ağaç Yayınları.
- Brockett, O. (2000). *Tiyatro Tarihi*, Ankara: Dost Kitabevi Yayınları.
- Cantek, L. (1998). Alt Kültür, Popüler Direniş Yöntemleri, Mizah ve Resmi Kültür. *Birikim Dergisi*, (sayı:105-106), İstanbul.
- Nutku, Ö. (1997). *Meddahlık ve Meddah Hikayeleri*. Ankara: AKM Başkanlığı Yayınları.
- Eagleton, T. (1998). *Estetiğin İdeolojisi*. İstanbul: Özne Yayınları.
- Fuzuli. (2000). *Leyla ve Mecnun*. (M. N. Doğan, Haz.). İstanbul: YKY.
- Hançerlioğlu, O. (2000). *İslam İnançları Sözlüğü*. İstanbul: Remzi Yayınevi.
- Kudret, C. (1994). *Ortaoyunu I-II*. İstanbul: İnkılap Yayınları.
- Massigouon, L. (1999). İslam Halklarının Sanatsal Yaratım Yöntemleri. *Sanat Dünyamız, Yaratıcı Osmanlılar*, (73). İstanbul: YKY.
- Rasim, A. (2000). Karagöz ile Orta Oyunu. S. Sönmez, Haz., *Karagöz Kitabı* içinde (s. 119).
- Sezen, Y. (2000). *İslamın Sosyolojik Yorumu*. İstanbul: Birleşik Yayınları.
- Sönmez, S. (Haz.). (2000). *Karagöz Kitabı*. İstanbul: Kitabevi Yayınları.
- Türkmen, N. (1991). *Orta Oyunu*. İstanbul: MEBY.