

BATILILAŞMA ETKİSİNDEKİ HALK TİYATROSU “TULUAT”*

Folk Theater “Tuluat” Under the Influence of Westernization

Doç. Dr. Hilal KARAVAR**

ÖZ

Çalışmanın amacı tuluat tiyatrosunun tarihsel perspektif içinde kronolojik gelişimiyle ilgili değerlendirmeler yapmaktır. Tuluat tiyatrosuyla ilgili yazında nasıl ortaya çıktığı, niçin yaygınlaştığı konuları üzerinde durulmuştur. Genel yazından farklı olarak çalışmada ünlü tuluatçıların aynı zamanda niçin ünlü orta oyuncular oldukları sorusunun yanıtı aranmıştır. Bu sorunun yanıtı aranırken dönemin siyasi gelişmelerine de yer verilmiştir. Türkiye’de yazılı kültürün olmadığı dönemlerde sözlü kültür etkin olsa da siyasi tercihlerin bu durumu etkilediğini söylemek mümkündür. Türk tiyatro yazınında var olan geleneksel ve modern ayrımı aslında siyasi tercihlerin ürünüdür. 1839’da Tanzimat Fermanı ile edilmesiyse modernleşme sürecinin toplumsal alana yansımaları, Tanzimat öncesinin eğlence anlayışının geleneksel olarak ifade edilmesine neden olmuştur. Tanzimat dönemine kadar sarayın yanında, kentlerde ve kırsalda yaşayan halk, köy seyirlik oyunları ve halk tiyatrolarıyla eğlenmiştir. Eğlence anlayışındaki değişim ilk önce sarayda kendini göstermiş, Tanzimat’ı ilan eden Sultan Abdülmecit, sarayda Avrupalı kumpanyaların temsililerine yer vermiştir. Ancak bu kumpanyalar kendilerini sarayla sınırlamayıp İstanbul’da halka da oyunlar sahnelemesi kaçınılmaz olarak geniş halk kitlelerinin beğenilerini değiştirmiştir. İstanbul halkının modern tiyatroya karşı ilgi duymasındaki nedenlerden biri de Batılı tiyatrodaki estetik anlayışının yansımalarıdır. Profesyonel sanatçıların belirli bir sahnede oynanması, Avrupa yaşam tarzını göstermesi, kostüm ve dekorun olması bu durumu açıklar. Batılılaşma süreciyle birlikte sadece sarayın değil, halkın da beğenilerinin değişmesi geleneksel Türk tiyatrosunu etkilemiştir. Henüz yazılı kültürün olmadığı bir dönemde Batılılaşmanın ve yabancı tiyatro kumpanyalarının etkisiyle yazılı metne dayanan, sahnesi ve profesyonel oyuncularını modern tiyatro, Tanzimat dönemiyle birlikte oluşmaya başlamıştır. Böylece Tanzimat’tan Meşrutiyet’e kadar olan dönemde Türk tiyatrosunda sahnelerin açılması, tiyatro edebiyatının ortaya çıkması ve profesyonel oyunculuğa geçiş gerçekleşmiştir. Ancak yine bir siyasi tercih sonucunda Gedikpaşa tiyatrosunun yıkılması, modern Türk tiyatrosunun gelişimine sekte vurmuştur. İkinci Meşrutiyet dönemine kadar tuluat adı verilen tiyatro İstanbul’da ve taşrada popülerleşmiştir. Tıpkı modern tiyatrodaki olduğu gibi tuluat tiyatrosunda da sahne, dekor ve metin bulunmaktadır. Ancak tuluat tiyatrosu, her ne kadar modern öğeleri barındırırsa da geleneksel halk tiyatrosundan özellikle orta oyunundan kopamamıştır. Bunun nedeni olarak Meşrutiyet dönemi ve sonrasında tuluat oyunlarının icra edenlerin orta oyuncular olması söylenebilir. Bu sebeple araştırmada orta oyunu ve dönemin ünlü orta oyuncularını hakkında da bilgi verilmiş, tuluat tiyatrosu ve orta oyunu arasındaki benzer ve farklı yönler ortaya konulmuştur. Yine çalışmada tuluat tiyatrosuyla ilgili örneklerle ve bir tuluat oyununun nasıl oynandığıyla ilgili anıya yer verilmiştir. Böylece tuluat tiyatrosunun geleneksel ve modern tiyatronun hangi yönlerini aldığı belirlenmeye çalışılmıştır. Çalışmanın son bölümünde dönemin anlatılarına, modern araştırmacıların çalışmalarına, kısmen arşiv belgelerinden ve süreli yayınlardan yararlanılarak hazırlanan çalışmanın sonuçları değerlendirilmiştir. Bu makaleyi önemli kılan yönü, literatürde tuluatın yaygınlaşmasıyla ilgili verilen bilgilere yeni bir bakış açısı kazandırmasıdır.

Anahtar Kelimeler

Halk tiyatrosu, Tanzimat, Türk tiyatrosu, orta oyunu.

ABSTRACT

The aim of the study is to make evaluations about the chronological development of the tuluat theater in a historical perspective. In the literature on Tuluat theater, it has been focused on how it emerged and why it became widespread. Unlike the literature on the topic, the study seeks the answer to the question of why famous tuluatists are also famous middle players. While seeking the answer to this question, the political developments of the period are also included. Because it is possible to say that political preferences affect this situation even though oral culture is effective in periods when there is no written culture in Turkey. The traditional and modern distinction in Turkish theater writing is actually the product of political preferences. With the declaration of the Tanzimat Fermanı in 1839, the reflection of the modernization process on the social sphere caused the pre-Tanzimat entertainment concept to be traditionally expressed. Until the Tanzimat period, the people living next

* Geliş tarihi: 27 Aralık 2020 - Kabul tarihi: 2 Haziran 2022
Karavar, Hilal. “Batılılaşma Etkisindeki Halk Tiyatrosu “Tuluat”” *Milli Folklor* 134 (Yaz 2022): 119-130

** Akdeniz Üniversitesi, Antalya/Türkiye, hilalkaravar@hotmail.com, ORCID ID: 0000-0002-3976-2649.

to the palace, in the cities and in the countryside, had fun with village theatrical plays and folk theaters. The change in the understanding of entertainment first showed itself in the palace. Sultan Abdulmecit, who declared the Tanzimat, included the representations of European companies in the palace. However, these companies did not limit themselves to the palace, and their performances in Istanbul inevitably changed the tastes of the masses. One of the reasons why the people of Istanbul are interested in modern theater is the reflection of the aesthetic understanding in Western theater. Because modern theater is different from traditional. The fact that it is played on a certain stage by professional artists, shows the European lifestyle, and has costumes and decor explains this situation. The change in the tastes of not only the palace but also the people with the westernization process has affected the traditional Turkish theater. At a time when the written culture was not yet formed, the modern theater, which is based on the written text, with the stage and professional actors, started to form in Turkey with the Tanzimat period, under the influence of Westernization and foreign theater companies. Thus, in the period from the Tanzimat to the Constitutional Monarchy, the opening of the stages in Turkish theater, the emergence of theatrical literature, and the transition to professional acting took place. However, the destruction of the Gedikpaşa theater as a result of a political choice interrupted the development of modern Turkish theater. The theater, which was called tuluat until the Second Constitutional Period, became popular in Istanbul and the provinces. Just like in modern theater, there is stage, decor and text in tuluat theater. However, although the tuluat theater contains modern elements, it did not break away from the traditional folk theater, especially the "ortaoyunu". Because those who perform tuluat plays during and after the Constitutional Monarchy are the "ortaoyunu" actors. For this reason, in the second part of the research, information was given about the middle play and the famous middle players of the period; similar and different aspects between the tuluat theater and the middle play have been revealed. Again, in this section, examples of tuluat theater and a memoir about how a tuluat play was played are given. Thus, this paper is an attempt to determine which aspects of traditional and modern theater the tuluat theater took. In the last part of the study, the results of the research prepared by making use of the narratives of the period, the studies of modern researchers, partially archive documents and periodicals were evaluated. What makes this research important is that it gives new information to the information given in the literature about the prevalence of tuluat.

Keywords

Folk theatre, Tanzimat, tuluat, Turkish theatre, middle play.

Giriş

Osmanlı İmparatorluğu Avrupa karşısında siyasi üstünlüğünü kaybedince çeşitli alanlarda modernleşme/Batılılaşma dönemine girmiştir. Askerî ve siyasi hayatta başlayan Batılılaşma hareketi Osmanlı toplumsal yapısını etkilemeye başlamış; kültürel hayatında değişimler yaşanmıştır. Değişen kültür alanları arasında halk eğlencesi olan tiyatro da yer almaktadır. Geleneksel dönem içinde Türk tiyatrosunda, kırsal kesimde *köy seyirlik oyunları* geleneği, şehirlerdeki Karagöz, Meddah, orta oyununu kapsayan *halk tiyatrosu* geleneği (Sokullu 2009: 153) ve bağımsız bir tür olmamakla beraber *saray tiyatrosu* geleneği bulunmaktaydı (And 1969: 9). Köy seyirlik oyunları ile ilgili örnekler günümüze kadar ulaşabilmiştir. Çünkü bu oyunlar, yılın belli zamanlarında profesyonel olmayan oyuncular tarafından oynanmış ve oyunlar kuşaktan kuşağa aktarılmıştır. Köy seyirlik oyunlarından farklı olarak halk tiyatroları profesyonel oyuncular tarafından sahneye konmuştur. Halk tiyatrosu içinde sözlü seyirlik oyunlar ve sözsüz seyirlik oyunlar bulunmaktaydı (Karacabey 1995: 1-2). Geleneksel dönemde tiyatro, temaşa/eğlence niteliğinde olduğundan bina, sahne, dekor, perde, aksesuar, kıyafet ya da yazılmış bir piyes olma zorunluluğunu taşımamıştır. Tiyatro adını alması için gerçek ya da hayalî bir olayın, temsil edilebilir olması yeterli olmuştur. Bu sebeple böyle bir temsil sokakta, kahvede ya da bir oda içerisinde oynandığında bu tiyatro olarak kabul edilmiştir (Danışmend 1942: 2). Fakat geleneksel dönem, 19. yüzyıldaki Batılılaşma hareketi bağlamında sözlü kültürden yazılı kültüre ve zanaattan sanata dönüşmeye başlamıştır. Osmanlı'nın etkilendiği Batı kültüründe, tiyatronun zanaattan sanata geçiş birdenbire olmamıştır. İlk olarak 18. yüzyılda modern sanat sistemi ortaya çıkmış, 18. yüzyıl sonuyla 19. yüzyıl başlarında zanaat ve

sanat birbirinden ayrılmış, 19. yüzyılın ilk çeyreğindeyse sanatçılık meslek olarak kabul edilmiş, beğenin yerini estetik kavramı almaya başlamıştır (Ünsal 2018: 120). Osmanlı'da Batı'daki örneklerine uygun olan tiyatro, ilk kez Tanzimat'tan önce 1820'de Fransız sefaretinin bir müsamesesinde, sonrasında Ermeni zenginlerinden olan Düziyan ailesinin yalısında Ermeni gençler tarafından oynanmıştır (İhsan 1940a: 16). Bu yıllarda modern tiyatro belli bir zümreyle sınırlı kalmıştır.

Tanzimat dönemini (1839-1876), Osmanlı İmparatorluğu'nun Batı medeniyetine kapılarını açtığı dönemin başlangıcı olarak kabul etmek mümkündür. Bu dönemde kültürel hayatta İtalyan tiyatro kumpanyaları ile yabancı tiyatro gruplarının İstanbul'da verdikleri temsiller göze ve kulağa hitap ettiğinden halkın yoğun ilgisiyle karşılaşmıştır. Bu sayede İstanbul halkı, Batılı yaşayış şeklini, eğlence anlayışını, Avrupa'nın giyim kuşamını ve Batılıların olaylar karşısındaki tavırlarını tiyatro vasıtasıyla tanıma imkânı bulmuştur. Bu durum halkın beğenilerinin değişmesini neden olmuş ve 1840'ta İstanbul'da ilk tiyatro binası açılmıştır. İlk tiyatro binasını, 1843'te bir İtalya'nın açmış olduğu Fransız Tiyatrosu ve yerli teşebbüs olarak da Naum Efendi'nin yaptırdığı tiyatro takip etmiştir (Akyüz 1979: 5-9). Tiyatro binalarının yapımını, tiyatronun zanaattan sanata geçiş olarak değerlendirmek mümkündür. Çünkü artık tiyatronun oynandığı kapalı özel sahneler oluşturulmuştur.

Bir diğer dönüşümse tiyatro edebiyatında yaşanmıştır. Tanzimat dönemi tiyatrosunda Agop Kartoviyen (Güllü Agop) önemli bir yere sahiptir. Asıl mesleği sıvacılık olan daha sonrasında Gedikpaşa Tiyatrosunda aktör olarak çalışmaya başlayan Güllü Agop (Süs 1923: 8) 1870'de belli bir metne dayanan oyun oynama tekniğini almıştır (Düzgün 2014: 155). Bu gelişmeye paralel olarak Namık Kemal, Ahmet Mithat, Şinasi gibi yazarlar tiyatro eserleri yazmış ve tiyatro oyuncularıyla çalışmıştır. Bu dönemde tiyatro, halk için en faydalı eğlence aracı sayıldığından (Ayzarof 1907: 2), yazılan eserlerde toplumsal konular hicvedilmiştir. Ek olarak Avrupa tiyatrolarına ait eserlerin yanında seyircinin yadırgamaması için Zühre ile Tahir, Binbirdirek hikâyelerinden esinlenen oyunlar yazılmıştır (And 1993: 4). Böylece geleneksel halk tiyatrosunda değişimler yaşanırken diğer taraftan halkın tiyatroya ilgisi canlı tutulmaya çalışılmıştır. Tanzimat dönemi oyunları geleneksel temaşa sanatıyla modern tiyatro çizgisinde gelişim göstermiştir. Dönemin yazarlarında bu iki çizgiyi ayıran ayırım sanatçının geleneksel veya Batı arasında yaptığı tercihe dayanmıştır (Temel 2016: 1768). Dönem içinde tiyatro özelinde, sözlü kültürden yazılı kültüre geçişin başladığı değerlendirilebilir. Her ne kadar tiyatro edebiyatı ortaya çıkmaya başlamış olsa da Türk tiyatrosu Meşrutiyetin ilk yıllarında duraklama dönemine girmiştir.

Meşrutiyet dönemi (1876-1922), I. ve II. Meşrutiyet dönemi olarak ayrılmaktadır. II. Abdülhamit'in Batılı tiyatro eserlerinin oynandığı Gedikpaşa Tiyatrosu'nu 1884'te yıktırmasıyla ciddi eserler veren Türk tiyatrosu I. Meşrutiyet döneminde duraklama dönemine girerken tuluat tiyatrosu yaygınlaşmıştır (Akyüz 1979: 35). II. Meşrutiyet'in (1908) ilan edilmesinin ardından Müslümanlar tarafından oluşturulmuş kumpanyalar artmıştır. 1914'te Darülbeydi'nin kurulmasıyla Tanzimat dönemiyle başlayan modern tiyatro çalışmaları bir çatı altında faaliyet göstermiş, eğitilmiş oyuncular yetiştirilmeye başlanmıştır (Yiğit 2017: 209). Bu gelişme, tiyatro sanatçılığının Batıdaki gibi mesleğe dönüşmesi olarak değerlendirilebilir.

Birinci Dünya Savaşı'nın sonunda Osmanlı İmparatorluğu'nun yıkılmasıyla Anadolu işgale uğramış; Milli Mücadele'nin başarıya ulaşmasının ardından 1923'te Cumhuriyet ilan edilmiştir. Cumhuriyetin ilk yıllarında Darülbeydi'nin geliştirilmesine çalışılmıştır. Bu dönemde devlet eliyle tiyatro eğitimleri verilmiş, devlet tiyatrosu kurulmuş,

halkevleri bünyesinde tiyatro faaliyetleri yapılmıştır. Özellikle 1923-1938 yılları arasında yani Cumhuriyet'in ilk döneminde yapılan inkılapların halka anlatılması için devlet-sanatçı işbirliğine gidilmiştir (Dönmez 2011: 53-54). 1927'de Darülbeydi'nin yönetimine getirilen Muhsin Ertuğrul; devlet-sanatçı işbirliği içinde çağdaş tiyatro eserlerini Türk izleyicisiyle buluşturarak yerli oyun yazarlarını desteklemiştir (Buttanı 2006: 203). Tanzimat'tan Cumhuriyet'e uzanan süreç içerisinde tiyatrodaki usta-çırak ilişkisinden eğitilmiş oyunculuğa geçiş sağlanarak zanaat sanat ayırımına gidilmiş, edebî metinler yoluyla estetik kavramı öne çıkmıştır.

Bu çalışmanın amacı tuluat tiyatrosunun gelişimini tarihsel perspektif içinde kronolojik gelişimini belirlemektir. Hangi koşullarda ortaya çıktığı, niçin yaygınlaştığı, orta oyunuyla tuluat tiyatrosu arasındaki benzer ve farklı yönler, ünlü tuluatçıların aynı zamanda niçin ünlü orta oyuncular oldukları sorularına yanıt aranmıştır. Bu soruların yanıtları aranırken dönemin hatıratlarından, günümüz araştırmacılarının çalışmalarından ve tiyatro yazınlarının faydalanılmıştır.

Orta Oyunundan Tuluat Tiyatrosuna

Seyirlik oyunlar içinde orta oyunu, Batılı anlamda tiyatroyla örtüşmesine de Tanzimat'a (1839) kadar geleneksel Türk tiyatrosu olarak değerlendirilmektedir (Karaca 2006: 145). Orta oyunu, oyun dağarcığı, güldürme yöntemi ve kuruluşu bakımından Karagöz'e benzemekle birlikte canlı oyuncularla oynanan seyirlik oyun türüdür. Orta oyunu deyimindeki *orta* kelimesinin anlamı üzerinde beş yorum bulunmaktadır: Orta oyununun en yaygın anlamıyla, seyircinin ortasında oynanan oyun anlamına geldiği, 16. yy'da İtalya'da ortaya çıkan komediya olan *commedia dell'arte* 'ye benzerliği, "Yeniçeri Ortaları"yla ilintili olabileceği; Çingene ve Yahudilerin oyunlarından geldiği yönündedir (And 1969: 191). Orta oyununda temsilin ağırlığı dildedir. Seyircinin tuttuğu bir tekerleme olursa oyuncu dönüp dolaşip o sözleri tekrarlayarak komedi unsuru elde etmeye çalışılmıştır (Akı 1963: 11). Bu oyunlar öndeyiş, söyleşme (tekerleme), fasıl (oyun) ve bitiriş bölümlerinden oluşmuştur (And 1969: 209-210).

Abdülmecid'in Tanzimat Fermanı'nı ilan etmesinin ardından başlayan Batılılaşma hareketinden saray eğlenceleri etkilenmiştir. Abdülmecid zamanında, Avrupa'dan gelen kumpanyalar opera ve operetler oynanmıştır. Fakat Abdülmecid'in ölümünün ardından tahta çıkan Abdülaziz'in, sarayda tasarruf hareketini başlatması opera, operet ve tiyatro temsilini durdurmuştur. Buna mukabil eski saray eğlenceleri canlanırken padişah, tiyatro ve opera yerine orta oyunu seyrederek eğlenmiştir. Abdülaziz döneminde, orta oyunlarının bazılarında padişah tarafından verilen belirli konulara göre devlet erkânının taklitlerinin yapılmasıyla orta oyunu sanatkarları Batılı tarzındaki komediye yerli konuları ekleme yoluna gitmiştir (Sevengil 1962: 52-57). Böylece sarayın eğlence anlayışının çeşitlenmesi ve sarayın geleneksel tiyatroya müdahalesi, geleneksel tiyatroyu etkilemiştir.

Tanzimat'ta Batılılaşma hareketinin etkisiyle 19. yüzyılın ilk yarısında tiyatro sahnelerinde "tuluat" ortaya çıkmıştır. Bu türün gelişmesinde orta oyunu geleneğinden gelen ve asıl meslekleri sepetçilik, yoğurtçuluk olan kışları kendiışlerinde yazlarıysa mesire yerlerinde bu sanatı icra eden Müslüman Türkler etkin olmuştur. Daha sonraları orta oyununun ortadan kalkması ve eski usule ait tekerlemeyle kalıpların Batı biçimi oyun konularına içerisine girdiği bir süreçle tuluatın ortaya çıktığı ifade edilmektedir (Varol 2016: 845). Düzgün'e göre (2014: 155), tuluat tiyatrosunun ortaya çıkma sebebi 1870'de Güllü Agop'un belli bir metne dayanan oyun oynama teknelini eline almasıdır. Çünkü metinli oyun oynama diğer oyuncularını metinsiz oyun sergilemeye yöneltmiştir. Sevengil'e göre (1968: 285), tuluat tiyatrosu 1875'te Aksaray'da ilk temsilini vererek ortaya çıkmıştır.

Coşkun'a göre (1939c: 7), Güllü Agop, derli toplu temsiller vermeye başlayınca o dönemde rağbetini kaybeden orta oyunu sanatçıları Güllü Agop'un tiyatrosunu taklit etmeye çalışmışlardır. Orta oyunu sahneye konularak perde ilave edilmiş, Kavuklu İbiş olmuş, böylece ilk tuluat tiyatrosu ortaya çıkmıştır. *Haftalık Mecmua*'ya göre (1927: 5-8), tuluat tiyatrosu sarayın rağbeti üzerine doğmuştur. II. Abdülhamit döneminde her perşembe akşamı sarayda çeşitli oyun temsilleri verilmeye başlanmıştır. Tahta çıktığı ilk yıllarda II. Abdülhamit, orta oyunundan büyük zevk alırken sonraları aynı repliklerin sürekli tekrarlanması, bu oyunlara duyduğu ilginin kaybolmasına neden olmuştur. Bunun üzerine oyuncular, padişahın ilgisini çekebilmek amacıyla orta oyununu kesip biçerek tuluatı ortaya çıkartmışlardır. Fakat bir süre sonra sarayda orta oyununa ilgi azalınca oyuncular saray dışına çıkartılmıştır. Bunun üzerine orta oyuncular, sarayda oynadıkları oyunları biraz değiştirerek halka oynamaya başlamıştır. Orta oyuncuların oynadığı tuluat, ilk kez Yenibahçe'de Kemalbağında, Bayrampaşa tarafındaki Bahçeler'de ve Gedikpaşa'da oynanmıştır. Daha sonra Üsküdar tarafında inkişafa/gelişmeye başlayarak sırasıyla Boğaziçi'nde, Tarabya'da, Şehzadebaşı ve Galata'da halka temsiller verilmiştir. Görüldüğü üzere tuluat tiyatrosu hakkındaki görüşlerin ortak yanı Batı etkisindeki Türk tiyatrosunun gelişimine paralel olarak 19. yüzyılda ve orta oyunundan çıktığı üzerinedir.

Tuluatçıların çoğu orta oyunu sanatçıları olduğundan iki tür arasında benzerlikler bulunmaktadır. Orta oyunundaki geleneksel tipler, tuluat tiyatrosunda *İbiş* gibi isimlerle ana karakter olarak kullanılmaya devam edilmiştir. Tuluat tiyatrosunda da orta oyunundaki gibi izleyiciyi güldürmek ön plandadır. Fakat iki tür arasındaki bu benzerliklere rağmen tuluat tiyatrosunu, orta oyunundan ayıran çeşitli özellikleri bulunmaktadır. Öncelikle tuluat tiyatrosu bütünüyle doğaçlamaya dayalı kanavadan oluşan metinsiz bir oyun değildir. Avrupa'dan alınan yazılı metinler Türk kültürüne göre uyarlanarak sahnelenmiştir. Örneğin Kavuklu Hamdi, Moliere'nin Türkçeye uyarlanan *Kibarlık Budalası*'nı, tuluat tiyatrosunda *Kaba Adam* ismiyle sahneye koymuştur (Nutku 2015: 232-233). Yazılı metinlere bağlı olsa da tuluat tiyatrosundaki oyunlarda iskelet olay dizisi bulunmaktadır (Yılmaz 2019: 19-20). Mesela *Âşıklar*, Arif'in Hayali, Balıkcı Abdi, Tombul Komiğin Dert Maşukası (Kemal Ahmet 1927: 6) gibi tuluat oyunlarının içinde; cinayet işlenir, faziletten bahsedilirdi. Tuluat tiyatrosuyla orta oyunu arasında bir diğer fark ise orta oyunlarında kadın rollerini "zenne" adı verilen erkeklerin oynamasıdır. Kadın rollerini tuluat tiyatrosu açısından incelediğimizde, Rum ve Ermeni kadınlar sahneye çıkmaya başladıkları (*Haftalık Mecmua*: 1927, 9-10), oyundan önce kadın sanatçıların şarkı söyleyip gösteriler yaptıkları görülmektedir. Bu gösteriler sırasında *kanto* adı verilen coşkulu şarkılar ön plana çıkmıştır. Her ne kadar Tanzimat döneminde İstanbul'a gelen yabancı toplulukların etkisiyle ilk kantolar Güllü Agop'un topluluğunda oynansa (And 1970: 154) da kanto, en parlak yıllarını Kel Hasan, Abdi Efendi ve Naşit Bey'in kumpanyalarında yaşamıştır (Ünal 2017: 259-260). *Haftalık Mecmua*'da (1927: 9), halkın kadın oyunculara alışması için oyundan önce Ermeni ve Rum kadınların kanto söylediklerine yer verilmektedir. Büyük Amelya'nın en ünlü kantoları arasında "*Ruhum şarap/ Oldum harap/ Sensiz bana/ Dünya haram*"; "*İçtiksez beyim/ Ben mest olurum/ Param olmazsa/ Rezil olurum* (Uşaklıgil: 1935, 3)" bulunmaktaydı. Zaman zaman oyunlardan önce söylenen kantolarla ilgili şikâyetler yapılmıştır. Örneğin Kadıköy'de Şevki Efendi idaresindeki tiyatrodan oynanan "Varannini" kantosuyla "Liralar" adındaki düetunun ahlaka aykırı olduğunu tiyatro müfettişleri rapor etmiştir (Başbakanlık Osmanlı Arşivi DH.MKT 726-21 1321/1906: 3). Bunun üzerine tiyatrolarda icra edilecek kantoların da piyesler gibi Matbuat-ı Dahiliye İdaresi tarafından onaylandıktan sonra söylenmesine karar verilmiştir (BOA, DH.MKT 725-55 1321/1906: 3). Aslında tuluat oyunlarında bazı şakalar müstehcen olmakla birlikte

geleneksel ahlaka sıkıca bağlı kalınmış (Gültekin 1935a: 3); güldürü unsuru, daha çok mazlum tarafın uşağı tarafından yapılan türlü komikliklerden ve taklitlerden oluşmuştur (Yılmaz 2019: 19-20). Tuluatta güldürü ve eğlence unsurlarının ön planda olması halk nezdinden popülerlik kazanmasında etkindir.

Bir tuluat oyunu ilk önce keman taksimiyle başlardı. Müziğin ardından perde açılır ve bir komedyaya oynanır, komedyaya sona erdiğinde sahneye kanto söyleyen kadın sanatçılar çıkardı. Tuluat oyunu, kantolar bitince sahnelenirdi (Kemal Ahmet 1927: 6). Tuluat oyunlarında sıradan insan tipleri kullanılmıştır. Tuluat oyunun karakterleri *genç erkek: Sirar, yaşlı adam: İhtiyar, gaddar adam: Tiran ve Komik* (Tozanoğlu 1951: 3)'tir. Tuluatın ana karakteri olan *Komik*, oyun boyunca herkesin anlayabileceği bir dille konuşurdu. (Kemal Ahmet 1927: 6). Tuluatta oyunun yazarı aynı zamanda oyunun asıl kişisi, yani başrol oyuncusudur. Tuluat oyunlarında izleyiciler, komiğin hâline, tavrına, sözlerine katılır; izleyiciyle oyuncu arasında etkileşim oyun boyunca devam ederdi. Örneğin Kel Hasan'ın Kuşdili'ndeki bir oyununda ilk kez tuluat izleyen bir izleyici oyundaki sarılma sahnesinde yüksek sesle "*Gız, gir içeri. Bak bu kadar âlem sana bakıyor. Namussuz seni. Ayıp gir içeri.*" diye bağırmıştır (Yesari 1940: 2). Bu örnekten de anlaşılacağı üzere tuluatta oyuncu ve izleyiciler arasında gerçekliğe yakın bir bağ kurulmuştur.

Tuluat oyunlarda genellikle çift anlamlı cümleler kullanılmıştır. Komiğe çift anlamlı sorular sorarak kendisine laf söyleten adama "parçacı" denilmiştir (*Cumhuriyet* 1937a: 6). Parçacının, komiğe komedi ögesi yaratması için kullandığı sözcükleri aşağıdaki metinde görmek mümkündür.

"*Bir tuluat oyununda komik, iş arıyordu. Bir ev efendisi de hizmetçi aramaktadır. Efendinin tanıdıklarından biri hizmetçiyi efendinin evine yollar. Karşılıklı konuşma başlar. İhtiyar efendi genellikle ağdalı bir konuşmaya sahiptir.*

Efendi: Ya... Demek iş arıyorsunuz? Sizi içimize almadan evvel bazı şeyler soralım.

Komik: Evet, beni içinize almadan önce sorun.

Efendi: Zevceniz var mı?

Komik: Bir tanecik vardı Efendim. Evde delindi (Kahkahalar).

Efendi: O nasıl iş?

Komik: Cezveniz var mı demediniz mi?

Efendi: Hayır oğlum. Yani familyanız var mı?

Komik: Ne gezer beyim. Ne gezer bizde fanila. Kalakala bir iç eteği kaldı.

Efendi: Öylesi değil. Eşiniz yok mu?

Komik: Yok beyim. Üç aydan beri eşsizim.

Konuşma böyle sürüp gider. Kaçmalar, koşmalar, taklitler devam eder." (Kemal Ahmet 1927: 6-7).

Tuluat oyunlarda iyi ve kötü kalın çizgilerle birbirinden ayrılmıştır. Oyunların sonunda cinayet ve haksızlık gerçek dünyadan daha isabetli bir şekilde karşılığını bulmuştur. Kumpanyanın ruhu demek olan *komik*, ahlaklı ve sempatik bir adamdı. Oyun esnasında bazen yolunu kaybetse de sonunda mutlaka haklının yanında yer almıştır. Kötüler, iyilerin eliyle cezasını görmüşlerdir. Bazense katile yıldırım çarpası gibi tabiat olaylarıyla ya da komiğin eliyle suçlunun cezalandırılması biçiminde cezanın işletildiği görülmektedir. Örneğin *komik*, caninin suratına fesini attığında caninin korkudan kalp krizi geçirerek ölmesi gibi (Gültekin 1935a: 3) mizahi unsurlar kullanılmıştır.

Tuluat tiyatrosunun meşhur *komik*lerinden biri Meşrutiyet dönemi öncesinin ünlü oyuncularında yer alan ve Meşrutiyet döneminde de ününü sürdüren Hamdi Efendi, saraydaki orta oyuncularından biriydi. Hamdi hem Sultan Abdülaziz hem de Sultan II. Abdülhamit dönemlerinde sarayda temsiller vermiştir. II. Abdülhamit onun oyunlarından

sıkılınca Hamdi'yi saraydan çıkartmış; yerine Abdi, saraya almıştır. Bunun üzerine saraydan çıkarılan orta oyuncularını da sarayda oynadıkları oyunlarda değişiklikler yaparak halka, tuluat oynamaya başlamışlardı (*Haftalık Mecmua* 1927: 9). Bu bilgiden hareketle Hamdi'nin tuluatı halk nezdinde yaygınlaştıran ilk isim olduğunu söylemek mümkündür.

Dönemin bir diğer önemli ismi Abdi (Abdürrezak)'dır. Bayrampaşa'da bir cambazhanede, Hacı Yorgi adında meşhur bir hayalcinin yardağı olarak işe başlamıştır. Hamdi Efendi'nin aksine Abdi, sahnede göbek atmak da dâhil olmak üzere oldukça çevik hareketler yapmıştır (Coşkun 1939c: 7). Abdi'nin Üsküdar Sarıkaya'daki tiyatrosu halkın en çok rağbet gösterdiği yerlerden biridir. Onun ününü işiten II. Abdülhamit kalabalık ortamlardan hoşlanmadığından Abdi'yi saraya aldırıştır. Saraya alındıktan sonra Abdi'nin halkla teması kesilmiştir (Coşkun 1939c: 7). *Haftalık Mecmua*'da (1927: 15) II. Abdülhamit'in Abdi'nin oyunlarından sıkıldığı için Romanya'dan gelen varyete kumpanyalarına sarayda yer verdiğini yazmaktadır.

Tuluatın bir diğer önemli ismi Küçük İsmail'dir. Edirnekapi'da Hamdi ile temsiller vermiştir. Ayrıca Abdi ile de oynamıştır (Coşkun 1939d: 7). Abdi ve Küçük İsmail sahnede kahkaha fırtınaları estirmiştir. Hatta kimi zaman Küçük İsmail'in Abdi'yle birlikte yer almadığı temsiller ilgi görmemiştir. Ayrıca Abdi'nin lubiyat defterindeki piyesler genellikle Küçük İsmail tarafından kaleme alınmıştır (*Servet-i Fünun* 1896: 279). Dönemin en ünlü komedi dramları arasında “Canavar ininde bir kadının on günlük hayatı”, “İki bedbaht lostracılar” ve “Ava giden avlanır” Abdi için Küçük İsmail tarafından yazılmıştır (Alus 1939: 10-11). Aynı zamanda iyi bir kumpanya idareci olan Küçük İsmail Anadolu'da ve Rumeli'de birçok şehirde temsil vermiştir (Coşkun 1939d: 7). Bilga'ya göre (1941: 8), Abdi ve Küçük İsmail'in Türk tiyatrosuna en büyük katkısı Türk gençlerine serbestçe sahneye çıkma imkânı sağlamalarıdır. Her ne kadar modern tiyatroya uygun olarak metinler yazılsa da usta-çırak ilişkisinin devam ettiği görülmektedir.

Abdi Efendi ayrıca birçok önemli komiği de yetiştirmiştir. Bunlardan en ünlüsü Kel Hasan Efendi'dir. Hasan Efendi, ayak esnafiyken, Abdi'nin oyunlarında perdecilik yaparken sonradan oyunculuğa geçmiştir (*Haftalık Mecmua* 1927: 24). Gerek Naşit'in *Son Posta*'da çıkan hayatı ile ilgili yazı dizisinde gerekse *Yeni Kitab* adlı dergide Kel Hasan'ın ölümü nedeniyle kaleme alınan yazıda Kel Hasan'ın ayak esnafı olmadığından bahsedilmektedir. İki yazıda da birbirini destekleyen ifadeler yer almaktadır. Kel Hasan oldukça iyi bir aileden geldiği ve babasının Enderun'da hastane ağası Mahmud Efendi olduğu bilgisine yer verilmiştir. Babası oğlunun parlak zekâsını fark etmiş ve okutmaya karar vermiştir. Ancak Kel Hasan'ın en büyük zevki mahallede Karagözcülük oynamaktır. Bu yüzden Kel Hasan, evden kaçıp Yüksekaldırım'da Parenceci'nin Gazinosunda lubiyat icra eden Abdürrezak Efendi'nin tiyatrosuna devam etmeye başlamıştır. Abdürrezak Efendi, ona tiyatrosunda perdecilik teklif ettiğinde Kel Hasan 13 yaşındadır. Kısa zamanda kendine has mimikleri ve jestleri nedeniyle halk tarafından çok sevilmiştir. Abdi'nin kumpanyasından ayrılan Kel Hasan ayrıca Kuklacı Oseb Sıvacıyan ile birlikte temsiller vermeye başlamıştır. Sonradan Peruz'la birlikte Edirnekapi'da oyun oynamıştır (A. F 1927: 43-46). Kel Hasan Efendi'nin en çok oynadığı oyunlar arasında Çifte Köy Düğünü, Aşıklar, Rüyada Taaşuk bulunmaktadır. Kel Hasan'ın komedi, şarkı, biraz drama ve şiir içeren Aşıklar adlı oyunu o denli ünlüdür ki II. Abdülhamit döneminde bu oyunu sergilemesi için saraya davet edilmiştir (Ayhan 1927, 14). 1903 yılına gelindiğinde Kel Hasan, Hayalhane Kumpanyasını idare etmiştir. Kimi zaman kumpanyasında oynanan oyunlar nedeniyle örneğin, Kadıköy Kuşdili Tiyatrosu'nda oynatılması yasaklanan *Kamburlar Tangosu*'nu oynattığı için dönemin zabıtası tarafından uyarıldığı (BOA DH.MKT 2514-8 1319/1903: 4) olmuştur.

Kel Hasan'ın tiyatrosunda çalışan Ali Rıza Efendi, tuluatın bir diğer ünlü isimdir. Ali Rıza Efendi'nin lakabı "Sepetçi"dir. Bunun sebebi tuluata başlamadan önce bir sepetçinin yanında çırak olmasından kaynaklanmaktadır. Sepetçi çırağıyken bir gün tiyatro izlemesiyle tiyatrocuya karar vermiştir. Cumhuriyet döneminde Ali Rıza Efendi, Ertuğrul Muhsin'in Kemal film adına çektiği sinemaların hepsinde rol almıştır (*Haftalık Mecmua* 1927: 12-13). Ayrıca son zamanlarında, repliklerini güçlkle konuşacak kadar ihtiyarladığı hâlde tuluat sahnelerinde, askılı pantolonuyla kimi zaman elinde süpürgesi kimi zaman elinde feneriyle seyircilerin karşısına çıkmaya devam etmiştir. Ali Rıza Efendi'nin 1928'de ölümüyle tuluat sahneleri, Kel Hasan'ın ölümünden sonra en büyük kaybı yaşamıştır. Vefat ettiğinde İstanbul şehremaneti, naaşın kaldırılması için yardımda bulunmuştur (*Cumhuriyet* 1928: 3).

Ünlü bir diğer tuluatçıysa Naşit Bey'dir. Naşit, sarayda Mızıkâ-i Hümayun'da görevlidir ve sarayda ilk kez Abdi'yle birlikte temsil vermiştir. II. Abdülhamit'e de oyun sergilemiştir (Coşkun 1939b: 7). Naşit, II. Meşrutiyet'in ilanından sonra saraydan ayrılıp halka yönelik tiyatro oynamaya başlamıştır. Naşit Bey'in en ünlü özelliği, Rum, Ermeni, Arnavut, Kürt, Laz aksanlarının tamamını kusursuzca taklit etmesidir (*Haftalık Mecmua* 1927: 28). Naşit, kendi grubuyla ilk oyununu Edirnekapı dışındaki "Kazıklıbağ"da sahnelemiştir. Balkan Savaşlarına (1912-1913) kadar kendi kumpanyasında temsil vermeye devam eden Naşit Bey daha sonra Kel Hasan'ın kumpanyasına geçmiştir. Bu kumpanyada eski Manakyan kumpanyasının artistlerinden Aleksanyan, Çobanyan da bulunmaktaydı (Güngör 1938: 5). Son büyük tuluat sanatçısıysa Dümbüllü İsmail'dir. 1917-1926 arasında Kel Hasan'ın tiyatrosunda tuluatı öğrenmiştir. 1947'den itibaren sinema filmlerinde rol almaya başlayan Dümbüllü İsmail, sinemaya geçmeden önce TRT İstanbul Radyosu'nda tuluat ve orta oyununu canlandırmıştır (Durmaz 2018: 26-29). Dümbüllü İsmail'den sonra usta-çırak ilişkisi içinde tuluatı icra eden başka bir ismin varlığına tesadüf edilememiştir.

Tuluata kimi zaman farklı alanlarda ünlenen isimler de sahneye çıkmıştır. Örneğin Filozof Rıza Tevfik Bey, bir padişahın çocuğunun sünnet töreni sırasında Pişekâr rolünü oynayacak oyuncunun gelmemesi üzerine sahne almıştır. Rıza Tevfik, Kel Hasan'la sahneyi bir saat boyunca paylaşmıştır. Hatta temsilin çok beğenilmesi üzerine Kel Hasan, Rıza Tevfik'e "Ne gerek sana feylosufluk Rıza Bey, bu Pişekarlık hepsinden ziyade senin için biçilmiş kaftan.." demiştir. Sahne alan bir diğer isimse mizah yazarı Refik Halit'tir. İlk defa Aksaray'da tuluatla işe başlayan Refik Halit, sonraları mizah yazarlığına geçmiştir (*Haftalık Mecmua* 1927: 29).

Tuluat tiyatrosunun sahnelendiği yerler ve zaman dilimleri farklılıklar göstermekteydi. İstanbul'da para kazanamayan tuluat tiyatrocuları Anadolu'nun birçok yerini gezmişlerdir. Tuluatçılar, İstanbul haricinde en çok parayı Anadolu'da kurulan panayır zamanlarında kazanmıştır. Her şehrin panayır zamanını iyi bilen tuluatçılar, panayıra beş on gün kala o şehre gidip çadırlarını uygun bir yere kurmuştur (*Haftalık Mecmua* 1927: 21). Bu zaman dilimlerinde özellikle ramazan aylarının ve panayır zamanlarının tercih edildiği görülmektedir. Servet-i Fünun'da çıkan bir anı yazısında ramazan eğlencesi içinde tuluat şöyle anlatılır:

Çocukluğumuzda Ramazan Abdürrezak; Abdürrezak da Ramazan demekti. Ramazan geldiğinde Abdi'ye gitmek için sevinir ve Ramazan'ın gitmesini Abdi'yi kaybetmek olduğu için acırdık. Karagözlerin zevk hayalinden sıkıldığımızda kendimizi Abdi'nin karşısında bulmuştuk. Kanunların (Aralık-Ocak) kara kış geçelerinde iftardan sonra İstanbul'un en uzak mahallelerinden Direklerarası'na vakit vakit can atardık. Aklimda kaldığına göre o zamanlar Abdi'nin Tiyatrosu, şimdiki Maserat Apartmanının karşısında poğaçacının üst tarafındaydı... Tiyatronun içinde

fıstıkçıların, simitçilerin, sucuların sesleri incesaza karışır... Nihayet tiyatro ağzına kadar dolar, çingırak çalar, elinde kemani maestro yüksek iskemleye oturur yayı ile tümseğe vururdu. Müzika başlardı... Maestro çalınan parça arasında süratle kemani tersine çevirip yayıyla birkaç defa vurduğu zaman artık biteceği anlaşılırdı. Fısıltılar kesilir, sucular, fıstıkçılar oldukları yere çömelir, herkes iskemlesinde ileri doğru devirirdi. Perde açılırdı... İlk perde komedyası... Komedyadan sonra kantolar... Virjin'in, Eleni'nin raksları aklımdadır. Davul, keman, boru, zil sesleri arasında söylenen: "Mendili baba, baba mendili..." sadece sazla oynanan çiftetelliler... Arabacı kantolarında içlerinden biri ara sıra elini kulise döner bir: "Ahhh..." çekerdi. Kulislerden birçok erkek hep bir ağızdan o "Ah"ya cevaben kalabalık bir: "A.....h...." çekerlerdi. Kanto bitince perde ağır ağır iner... Perde açıldığında genel olarak sahnenin dekoru sarı zemin üzerine mavi beyaz nakışlı bir duvar, iki tarafta sağlı sollu birer kapı, kapı kırmızı basmadan dallı ve iki yanlı birer perde ile örtülü. Kapının yukarısında duvara tesadüf eden kısmının ortasında dişleri, elmacık kemikleri görünen birer kafa resmi. Ortada iki tarafta birer koltuk. Ayakta Küçük İsmail. Kantolardan sonra efendinin kızı ya da karısı olması gereken Şamran, Eleni yahut Peruz... Sahneye Abdi'yi çağırarak için mukaddimeden sonra el çırparak: Şaplak...şaplak diye iki defa Abdi'ye haykıran efendinin sesi (sahneye büyük dikkat). Bir üçüncü şaplaktan sonra Abdi'nin derinden gelen boğuk ve sert bir: Buyur.....ye..... Nihayet Abdi çıkar. İşte karşımızda içi oyulmuş bir domates gibi tamamıyla başa geçmiş kırmızı, yırtık bir fes. Kazanın kulpu kaşlar, şişman bir gövdenin üstünde allı dallı mintan, belde kuşak, ayakta beyaz don: Abdi.... Abdi ev sahibi olur, efendiye döner; efendi uşağına kendisine hakkiyle hizmet etmesi için program çizer. Abdi ona daha mükellef bir program çizer. "Ava giden avlanı" da "Al tüfengi ver feneri; ver feneri al tüfengi..." teranesi saatlerce devam eder. Kahkalar tüm gece sürer... (Servet-i Fünun 1914: 696-697)

Cumhuriyet döneminde devlet, modern tiyatroyu desteklemiş olsa da cumhuriyetin ilk yıllarında halkın tulaat tiyatrosunu tercih ettiği görülmektedir. Bu durumun çeşitli sebepleri bulunmaktadır. İlk neden tulaatçıların, sıcak, soğuk demeden doktorun, eczacının ya da öğretmenin bile uğramadığı en ücra Anadolu kasabalarına gitmesidir. Tulaat kumpanyaları her gittiği köyde ve kasabada büyük bir sevinçle karşılanmıştır. Çünkü bir anlamda tulaat kumpanyaları Anadolu'daki insanların can sıkıntısına karşı bir dispanser görevi görmüştür. Onların gittikleri her yerde bir bayram havası hâkim olmuştur (Tör 1943: 5). Örneğin 12-16 Haziran arasında kurulan Gönen'in Sarıköy panayırında, ilk göze çarpan yer tulaat oynanan tiyatro alanıdır. Çünkü halk tulaatla sabahtan akşama, akşamdan sabaha eğlenme imkânı bulmuştur (*Cumhuriyet* 1934a: 5). İkincisiyse tulaat tiyatrosunun kapısının önünde fenerler, bayraklar, renkli kağıtlar üzerinde "Komik-i şehir falan tarafından beş perdelik Sefahatin encamı nam komedi dram, ayrıca aktris şehire Katina, Marika, Eleni Hanımlar tarafından kantolar, düetolar.." şeklinde açıklamalarla ilgi uyandırılmasıdır. Halkın ilgisini devamlı tutmak için de oyun başlayınca kadar sokakta, ilanın önünde mızıkla neşe dağıtırdı. Bir diğer sebepse tulaat tiyatrolarında fiyatların her keseye uygun olmasıdır (Güntekin 1935b: 3). Bu nedenler, tulaat kumpanyalarının halk nezdinde popülerliğinin devam etmesini sağlamıştır.

Halkın tulaat tiyatrolarına gösterdiği ilgi çeşitli tartışmaları beraberinde getirmiştir. Örneğin, tulaat oyunu sırasında bir öğrenci ayağa kalkarak tuloatta güldürü unsuru olarak kullanılan ifadeleri yermiştir. Ayrıca öğrenci Darülbedayi'de daha güzel oyunlar olduğunu, tulaat kumpanyalarına rağbet gösterilmemesi gerektiğini, bu tür ahlaksızlıklara karşı tedbirler alınması gerektiğini dile getirmiş, olaya polis de dâhil olmuştur. Bu olaydan hareketle kaleme alınan bir yazıda, halkın eğitiminin ciddiye alınmasının ilk şartı olarak tulaat oyunlarına düzenleme getirilmesi gerektiği fikri öne sürülmüştür. Tulaat oyuncularının eğitimi olmadıkları hâlde "komik-i şehri" adıyla her yerde tanınmasına

karşın Darülfunun'da eğitim almış olan bir tiyatro oyuncusunun adının kimse tarafından bilmemesinden yakınılmıştır (Vedat Arif 1924: 404-405). Görüldüğü üzere tuluata yapılan eleştiri kaba güldürü olması noktasındadır.

Nurullah Ataç, tuluat tiyatrosuna farklı bir noktadan yaklaşmıştır. Millî tiyatronun oluşturulmadan tuluat tiyatrosunun unutulmasına duyduğu üzüntüyü belirttikten sonra tuluata yeni unsurların kazandırılmasını istemiştir. Çünkü Naşit gibi tuluatçıların halkı eğlendirdiğini ve güldürmeyi bildiğini, millî tiyatronun ancak tuluat tiyatrosundan doğacağı inancını dile getirmiştir. Tiyatronun halk nezdinde yaygınlaşmasının yenilenmiş tuluatla olacağı düşüncesini yazılarında paylaşmıştır (Tayfur 2008: 234-235). Ataç, yapılan eleştirileri haksız bulmuş, şehir tiyatrolarında oynanan en kötü oyunlar, basında övgüyle yer alırken Naşit Bey ve Dümbüllü'nün aydın çevrelerce anılmadığından bahsetmiştir. Ataç (1937: 2), gençlerin tuluat öğrenmeye ilgi göstermemeleri nedeniyle Naşit Bey'in ve Dümbüllü'nün son tuluatçıları olacakları öngörüsünde bulunmuştur. Ataç yazısının devamında *"Türk tiyatrosunu yaratmak isteyen pir! Senin yerin tuluattadır; git onu ıslah et, onu kitaba geçir. Avrupa klasiklerini tuluatta adapte et; o zaman adapte etmenin hakiki manasını anlayacaksın"* cümleleriyle, tuluat tiyatrosunun yanında yer almıştır. Ancak onun bu görüşünün kabul gördüğünü söylemek güçtür. Son tuluatçı olarak kabul edilen Dümbüllü İsmail'in ölümünün (1973) ardından yeni orta oyuncularının yetişmemesi sebebiyle tuluat tiyatrosu kaybolmuştur (Keskin 2006: 54). Ancak Ataç (1939: 3), tuluatın öldüğünü kabul etse de bitmesinin söz konusu olamayacağına çünkü henüz devresini tamamlamadığına inanmıştır.

Sonuç

Tuluat tiyatrosu, sözlü kültür anlayışına dayalı ortaoyunuyla modern tiyatronun bir-birine yaklaşmasıyla doğan bir türdür. Bir anlamda, Batı'daki tiyatroların özellikleriyle geleneksel orta oyununu birleştiren bir kültürel değişme süreci olarak kabul etmek mümkündür.

Saray tiyatrosunun ve sarayın tercihlerinin Tanzimat döneminden itibaren halk tiyatrosunu etkilemeye başladığı ortaya konulmuştur. Yine tuluatın İstanbul'da yaygınlaşmasıyla ilgili genel kanı Gedikpaşa tiyatrosunun yıkılması noktasında toplanmaktadır. Ancak çalışmada, tuluatın yaygınlaşmasında asıl etkili unsurun saray dışına çıkartılan orta oyuncularları oldukları tespit edilmiştir. Genel yazında saray tiyatrosu bağımsız bir tür olarak görülme de tuluatın yaygınlaşmasında etkin olduğu görülmektedir.

Tuluat tiyatrosunu halkın gözünde cazip kılan bazı özellikleri bulunmaktadır. Metin içindeki örneklerde de görüleceği üzere tıpkı ortaoyununda olduğu gibi tuluat tiyatrosunda da izleyici interaktiftir. Doğal olarak tuluat tiyatrosunda, oyuncuyla izleyici arasında kurulan bağın bir noktada gösteri anlayışının günübirlik olmasını sağladığını söylemek mümkündür. Bu durum tuluatın, halk kültürünü yansıtan özelliklere yer vermesini sağlamıştır.

Tüm zanaatlarda olduğu gibi tuluat tiyatrosu usta-çırak ilişkisi içindedir. Bu durum tuluat oyuncularının halkın beğenilerinin ne yönde değiştiğinin farkında olmasını ve tuluatın güncel hayatı yakalamayı başarmasını sağlayan etken olarak kabul edilebilir. Ayrıca çalışmada bahsi geçen oyuncuların modern tiyatro sahnelerini çeşitli nedenlerle kısa süreliğine de olsa deneyimlemesi türün Batılı tiyatrodan öğeleri geleneksel tiyatroya taşınmalarına katkıda bulunduğunu söylemek mümkündür.

Tuluatın, Türk tiyatrosuna dolaylı olarak katkıda bulunduğunu değerlendirmesi yapılabilir. Bunlardan ilki halkın Tanzimat dönemiyle yabancı kumpanyalar aracılığıyla tanıştığı müzikal oyunların tuluata yansımalarıdır. Tuluatın, metin içinde yer verilen anıdan da anlaşılacağı üzere, Türk tiyatrosunda müzikal oyunların öncülü olduğunu kabul etmek

mümkündür. Kantolarla bağıntılı olarak tuluatta kadın oyunculara yer vermesiyle seyirciler, yerli kadın oyunculara alışmıştır. Bu durum II. Meşrutiyet sonrasında Müslüman kadın oyuncuların sahnede kabul görmesini kolaylaştırmıştır.

Her ne kadar tuluatın, 1878-1908 arasında modern tiyatro sahnelerinin kapatılmasıyla popülerlik kazandığı kabul edilse de asıl neden seyirciyi olayın içinde tutması ve halkın beğenilerine göre biçimlenmesidir. Fakat Cumhuriyet dönemine gelindiğinde Meşrutiyet döneminden farklı olarak tuluat tiyatrosunun halktaki değişime ayak uydurmadığı görülmektedir. Zira cumhuriyetin *yeni insanının* estetik duygusuna hitap edememiştir. Tuluatla ilgili yazında türün ortadan kalkma sebepleri arasında usta-çırak ilişkisi içinde kalması ve profesyonelleşememesi gösterilir. Ancak Meşrutiyet dönemi sanatçılarının Cumhuriyet döneminde yapılan inkılaplarla yetişen nesilden çırak bulamamalarını etken olarak kabul etmek mümkündür.

YAZARLARIN KATKI DÜZEYLERİ: Birinci Yazar %100.

ETİK KOMİTE ONAYI: Çalışmada etik kurul iznine gerek yoktur.

FİNANSAL DESTEK: Çalışmada finansal destek alınmamıştır.

ÇIKAR ÇATIŞMASI: Çalışmada potansiyel çıkar çatışması bulunmamaktadır.

KAYNAKÇA

- A, F.(yazar) “Yarım Asır İstanbulluların Güldüren Bir Sima: K. Hasan”. *Yeni Kitab.* 1 (30 Mayıs 1927): 43-47.
- Akı, Niyazi. *XIX. Yüzyıl Türk Tiyatrosu Tarihi*. Ankara: Ankara Üniversitesi Basımevi, 1963.
- Akyüz, Kenan. *Modern Türk Edebiyatının Ana Çizgileri I (1860-1923)*. Ankara: Ankara Üniversitesi Basımevi, 1979.
- Alus, Sermed Muhtar. “Kırk Yıl Evvelkiler”. *Akşam* (1939, 14 Mart).
- And, Metin. “Cumhuriyetin 70. Yıl Dönümünde Kimliğini Bulamamış Türk Tiyatrosu ve Kültür Bakanlığı”. *Tiyatro Araştırmaları*. 10 (1993): 1-21.
- . *Geleneksel Türk Tiyatrosu Kukla Karagöz Ortaoyunu*. Ankara: Bilgi Yayınevi, 1969.
- . *100 Soruda Türk Tiyatrosu Tarihi*. İstanbul: Gerçek Yayınevi, 1970.
- Ataç, Nurullah. “Hayata Dair: Tuluat”, *Haber-Akşam Postası* (1937, 17 Nisan).
- . “Tuluat İçin”. *Haber-Akşam Postası* (1939, 3 Şubat).
- Ayzarof, Hasan Sabri. Neden Bu Halde Kaldık (tiyatro). Bakü: Kaspi ve Füyüzat Matbaası, 1907.
- B. (yazar) “Abdi”. *Serveti Fünun*. (17 Eylül 1914): 696- 697.
- Bilga, Nahit. “Tuluat Tiyatrosu ve Sanatkar Abdi”. *Yeni Adam*. (1941, 25 Ocak)
- Buttanrı, Müzeyyen. “Türk Edebiyatında Tiyatro: Cumhuriyet Devri.” *Türkiye Araştırmaları Literatür*. 4/8 (2006): 203-243.
- Coşkun Nusret Sefa. “Hayatım, Anlatan Naşid: Beni Baytar Yapacaklardı.” *Son Posta* (1939a, 24 İkincikanun).
- . “Hayatım, Anlatan Naşid: Sarayda İlk Oyunum”. *Son Posta* (1939b, 25 İkincikanun).
- . “Hayatım, Anlatan Naşid: Kavuklu Hamdi'nin Şahsiyeti.” *Son Posta*. (1939c, 27 İkincikanun).
- . “Hayatım, Anlatan Naşid: Peruz'un Parlak Günleri”. *Son Posta*. (1939d, 28 İkincikanun).
- . “Hayatım, Anlatan Naşid: Hasan'a Ait Bildiklerim”. *Son Posta*. (1939e, 5 Şubat).
- Cumhuriyet* (1928 20 Kanuneevvel). Sepetçi Ali Rıza Öldü.
- Cumhuriyet* (1934a 20 Haziran). Gönenin Sarıköy Panayırı Açıldı.
- Cumhuriyet* (1937a, 11 Mart). Aktör Karakaşla Bir Konuşma.
- Danişmend, İsmail Hami. “Eski Osmanlılarda Tiyatro”. *Cumhuriyet*. (1942, 9 Eylül).
- Dönmez, Hakan. “Erken Cumhuriyet Dönemi Tiyatro Yapıtlarında İdeolojik İşlev”. *Atatürk Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü*. 15/2 (2011): 51-68.
- Durmaz, Uğur. “Geleneksel Türk Tiyatrosunda Kavuk: Bir Simgenin İşlevi, Özellikleri, Temsilcileri ve Dünden Bugüne Yolculuğu”. *Uluslararası Beşeri Bilimler ve Eğitim*. 4/9 (2018): 13-47.
- Düzgün, Dilaver. “Türkiye’de Geleneksel Tiyatro Çalışmaları”. *Atatürk Üniversitesi Edebiyat Fakültesi Sosyal Bilimler*. 52 (Haziran 2014): 143-158.
- Güngör, Salahattin. “Büyük Sanatkar Naşit Hayatını Anlatıyor”. *Cumhuriyet*. (1938, 13 Mart).
- Güntekin, Reşat Nuri. “Tuluat Tiyatroları”. *Cumhuriyet*. (1935a, 8 İkinciteşrin).
- . “Tuluat Tiyatroları”. *Cumhuriyet*. (1935b, 6 İkinciteşrin).
- Haftalık Mecma*. “Ortaoyunları”. 11. Kitap (1927): 1-30 (Osmanlıca basım).
- İhsan. “Tanzimat’ta Sahne ve Aktörlük I”. *Türk Tiyatrosu: Darülbeydi*. 122 (1 Birinci kanun 1940a).
- . “Tanzimat’ta Sahne ve Aktörlük II”. *Türk Tiyatrosu: Darülbeydi*. 123 (15 Birinci kanun 1940b).

- Karaca, Şahika. "Tanzimat'tan Cumhuriyet'e Türk Tiyatro Edebiyatı Literatürü". *Türkiye Araştırmaları Literatürü*. 4/7 (2006): 143-173.
- Karacabey, Süreyya. "Gelenekselden Batı'ya Türk Tiyatrosu". *Tiyatro Araştırmaları*. 12 (1995): 1-10.
- Kemal Ahmed. "Bir Tuluatçı ile Hasbihal". *Aylık Mecmua*. 11 (Şubat 1927): 6-7.
- Keskin, Handan. *Türk Tiyatrosunda Yenileşme Ve Toplumsal Konular*. İstanbul Üniversitesi Yüksek Lisans Tezi. İstanbul, 2006.
- Kocaaslan, Murat. "Osmanlı Haremde Geleneksel Seyirlik Oyunlar". *Millî Folklor*. 124 (2019): 136-146.
- Nutku, Özdemir. *Zaman İçinde Zaman*. İstanbul: Opus Yayınevi, 2015.
- Sevengil, Ahmet Refik. *Tanzimat Tiyatrosu*. İstanbul: Milli Eğitim Basımevi, 1968.
- Saray Tiyatrosu*. İstanbul: Milli Eğitim Basımevi, 1962.
- Serveti Fünun*. "İsmail Efendi." 252 (1896, 10 Ocak): 279.
- Sokullu, Sevinç. "Geleneksel Türk Tiyatrosunun Ulusal Tiyatromuza Kaynaklığı Üzerinde Yeniden Durmak". *Tiyatro Araştırmaları*. 28/2 (2012): 151-160.
- Süs*. "Güllü Agop (Yakup Efendi)". 18 (13 Ekim 1923/1339): 8.
- Tayfur, Müberra Bağcı. "Ataç ve Tiyatro". *Türklük Bilimi Araştırmaları*. 24 (2008): 225-238.
- Temel, Tamer. "Türk Modernleşmesinin Taşıyıcı Gücü: Tiyatro". *İdil*. 5/26 (2016): 1763-1776.
- Tozanoglu, Remzi. "Tuluatçılar Nasıl Çalışır ve Nelerle Karşılaşır". *Akşam*. (5 Ocak 1951).
- Tör, Vedat Nedim. "Tuluat Kumpanyaları". *Ulus*. (1943, 13 Mart).
- Uşaklıgil, Halit Ziya. "Kanto Beliyyesi". *Cumhuriyet*. (1935, 26 Ocak).
- Ünal, Gülnihal. "Batı-dışı Modernlik Kavramı Bağlamında Kanto". *Çevrimiçi Müzik Bilimleri*. 2/3 (2017): 247-269.
- Ünsal, Erdal. "Sanat ve Hayat Bağlamında, Sanat/Zanaat Söylemi". *Afyon Kocatepe Üniversitesi Sosyal Bilimler*. 20/1 (Haziran 2018): 109-124.
- Varol, Muharrem. "İstanbul Şehrinin "Udhûke-Perdâzi": Meşhur Komik Abdürrezzak (Abdi, ö. 1914)." Osmanlı İstanbul'u. IV. Uluslararası Osmanlı İstanbul'u Sempozyumu Bildirileri 20-22 Mayıs 2016, İstanbul 29 Mayıs Üniversitesi. İstanbul: Gök Matbaacılık.
- Vedat Arifi. "Zabita ve Tiyatro Sahnesi". *Millî Mecmua*. (1924, 15 Kasım).
- Yesari, Mahmut. "Hayattan Hikâyeler Fadime Molla". *Cumhuriyet*. (1940, 28 Kasım).
- Yılmaz, Emre. *Geleneksel Türk Tiyatrosu Öğelerinin Çağdaş Türk Tiyatrosunda Uygulanışları: Model Sema-ver Kumpanya*. Erzurum: Atatürk Üniversitesi Yüksel Lisans Tezi, 2019.
- Yiğit, Melih. "Türk İnkılabı ve Sanat Düşüncesi İlişkisi: Türk Tiyatrosu Dergisinde Türk Tarih Tezi İzleri (1933-1944)". *Yıldız Sosyal Bilimler*. 2 (2017): 206-221.