



universität
wien

DISSERTATION / DOCTORAL THESIS

Titel der Dissertation / Title of the Doctoral Thesis

„Gölge Oyunu Karagöz’ün 19. ve 20. Yüzyıllardaki
Değişimi“

verfasst von / submitted by

Mag. Ahmet Akşit

angestrebter akademischer Grad / in partial fulfilment of the requirements for the degree of
Doktor der Philosophie (Dr. Phil)

Wien, 2017 / Vienna 2017

Studienkennzahl lt. Studienblatt /
degree programme code as it appears on the
student record sheet:

A 092 386

Dissertationsgebiet lt. Studienblatt /
field of study as it appears on the student record
sheet:

Doktorstudium der Philosophie Turkologie
UniStG

Betreut von / Supervisor:

Ao. Prof. Dr. Claudia Römer

TEŞEKKÜR

Peri Efe'nin önerisi ve ısrarıyla üç arkadaş Harun Turgan, Peri ve ben Cevdet Kudret'in *Karagöz* kitabından Karagöz oyunlarını okumaya başlamıştık. Ben Karagöz'ü, Harun Hacivat'ı, Peri de zenneleri ve diğer tipleri okuyordu. Sonra tasvir kesip, perde kurduk, gelenekte usta ve yoldağın yaptığı işleri aramızda olabildiğince demokratik bir şekilde paylaştık ve Karagöz oynatmaya başladık. En komik ve inandırıcı seslendirmeyi Harun yapıyordu. Hele bir türlü işlerini yolunu koyamayan Bolulu Aşçı Memiş Ustayı "höngür de, höngür" diye ağlatması onun kırılğanlığında ve zerafetinde birisinden beklenecek şey değildi doğrusu. Bu vesileyle 21 Mayıs 2017 tarihinden bu yana AKP iktidarının, muhalif kimliğinden dolayı haksız bir şekilde hapiste tuttuğu sevgili arkadaşım Harun'un serbest bırakılmasını diliyorum.

Son on beş yılda aralıklı olarak hastalıklarda, ölümlerde, zor durumları daha kolay atlatmak için eş dost arasında Karagözlü "moral geceleri" düzenledik, daha doğrusu Peri düzenledi. Tasvirleri kesti, boyadı, beraberce perdeyi kurduk ve sonra tabii müzik. Karagöz şarkılarının notalarını buldu, Harun'a Hacivat'ın girişte okuduğu semaiyi ve diğer şarkıları çalıştırdı. Kendisi de birçok parçayı seslendirdi ve vurmaları çalgılarla parçalara eşlik etti. Kısacası bizim Karagöz oyunlarına en çok Peri ruh verdi. Doktora tezimi Karagöz üzerine yazmam konusunda da karar vermemi çok kolaylaştırdı. Tezde ilerlerken birçok yerde onun bıraktığı ipuçları yolumu bulmama çok yardımcı oldu. Sağ olsun.

2006-2016 arasında aylık yayımlanan yarı akademik denebilecek *Toplumsal Tarih* dergisini yönettim, binlerce makaleyi editöryal/eleştirel gözle okudum. Bu sürede ben de konuyla ilgili bazı makaleler kaleme aldım ancak ilk kez elinizde tuttuğunuz tezin kapsamında bir işe giriştim. Bu tezi yazarken bir kez daha danışmanla doktor adayının, editörle yazarın aynı sandalyede oturmadıklarını düşündüm. Prof. Römer'in odasında farklı sandalyelerde, aynı metnin başında pek çok kez bir araya geldik. Prof. Römer yapıcı eleştirileri ile asla sınırlayıcı olmadan, kendi araçlarımla doğruyu bulmam için çaba sarfetti. Ondan sadece akademik bir metnin nasıl yazılacağını değil, metinlerin nasıl

değerlendirilmesi gerektiği konusunda da çok şey öğrendim. Onun sayesinde editörlük günlerinde verdiğim kararları tekrar tekrar düşündüm.

Viyana'daki küçük arkadaş çevremizde sevgili Emine Danacı ve Sertan Batur var. Tez sürecinde onlara o kadar çok yaslandım, her koşulda o kadar karşılıksız sevgi ve dostluk gördüm ki. Teşekkür ederek geçilecek bir şey değil bu dayanışma; minnetle.

Değerli folklor araştırmacısı M. Sabri Koz muzip gülümsemesine eşlik eden “ben emekli bir Türkçe öğretmeniyim” tevazusuyla birçok konuda yönlendirici görüşlerini benimle paylaştı, bilmediğim kaynaklara işaret etti.

Son olarak bana hayata yeniden ve yeniden başlama gücünü veren, 19 sene evvel bir trafik kazasında kaybettiğim annem Nuran Bozer Akşit'in maceracı ruhuna teşekkür etmek istiyorum.

Haziran 2017, Viyana, İstanbul

İÇİNDEKİLER

TEŞEKKÜR.....	i
İÇİNDEKİLER.....	ii
GİRİŞ.....	1
BÖLÜM I	5
CUMHURİYET'E (1923) KADAR KARAGÖZ.....	5
1.1. Karagöz Oyunlarının Beslendiği Kaynaklar ve Sınırları.....	5
1.1.1. Dini Otorite.....	6
1.1.2. Siyasi Taşlama ve Siyasi Otoritenin Reaksiyonu.....	7
1.2.1. <i>Kâr- ı Kadîm</i> Oyunlar.....	12
1.2.1.1. Karagöz'de İstanbullu Tipler.....	12
1.2.1.1.1. Zenneler.....	13
1.2.1.2. İstanbul Dışından Gelen Tipler.....	13
1.2.1.3. Mahallede Gündelik Yaşam.....	14
1.2.1.4. Kadınlar.....	15
1.2.1.4.1. Karagöz'ün Karısı (KK).....	16
1.2.1.4.2. Kanlı Nigar.....	19
1.2.1.4.3. Salkım-İnci ve Şallı Natır.....	20
1.2.1.4.4. Kadınlara Dair.....	21
1.2.2. Karagöz'ün Çingeneliği.....	24
1.2.3. Kutsal Aşk.....	31
1.2.4. Müstehcenlik.....	34
1.2.5. Hayal Perdesinde Değişen Tipler.....	45
1.3. 19. Yüzyılın Son Çeyreğinde Karagöz'ü Değişime Zorlayan Sebepler.....	48
1.3.1. Müstehcenliğin Baskı Altına Alınması.....	48
1.3.2. Geleneksel Seyirlikler ve Tiyatro.....	51
1.3.2.1. Galata ve Pera'da Tiyatro.....	52

1.3.2.2. Osmanlı Tiyatrosu	62
1.3.2.2.1. Güllü Agop	63
1.3.2.2.1.1. Türkçe Tiyatro ve İmtiyazı.....	64
1.3.2.2.1.2. Tiyatro Komitesi	66
1.3.2.2.1.3. “Vatan yahut Silistre”.....	68
1.4. Teodor Kasap	69
1.4.1. Teodor Kasap ve Namık Kemal: Tiyatro Nasıl Olmalı?	79
1.4.1.1. “Medeniyet Haricden Gelmeyüb...”	81
1.4.2. Zuhuri Kolu’nun Islahı ve Hayali Salih	85
1.4.3. Hayalî Salih’in <i>Hayâl</i> Gazetesi ile İlişkisi	88
1.4.4. Teodor Kasap’ın Yeni Osmanlılar ile İlişkisi	90
1.5. <i>Hayâl</i> Gazetesi	91
1.5.1. <i>Hayâl</i> ’de Yayımlanan Oyunlar	93
1.5.2. <i>Hayâl</i> ’in Giriş Muhaveresi.....	97
1.5.3. <i>Hayâl</i> ’deki Muhaverelere Genel Bakış.....	110
1.6. II. Abdülhamid’in Tahta Çıkışı ve Tiyatroda Gerileme	114
1.6.1. Agop’un Saraya Alınışı.....	116
1.6.2. Gedikpaşa Tiyatrosu’nun Yıkılışı	117
1.6.3. 1893-96 Olayları ve Ermeni Tiyatrosunun Sonu	118
1.7. Tuluat Tiyatrosu	123
1.8. Karagöz Neden Geriliyor?	126
1.8.1. Tiyatronun Yaygınlaşması	126
1.8.2. Siyasi Taşlama ya da Muhalefet Eksikliği	129
1.8.3. Devlet Tiyatro İlişkisi.....	130
1.8.4. Ermeni Tiyatrosunun Farklılığı.....	132
1.8.5. Mahallenin Gerilemesi	134
1.9. Karagöz Oyunlarında Değişim.....	138
1.9.1. Molière Etkisi.....	138
1.9.2. <i>Nev-îcâd</i> Oyunlar	140
1.9.2.1. “Aşçılık”	141
1.9.2.2. “Ortaklar”	142
1.9.2.3. “Hekimlik”	144

1.9.2.4. “Hain Kâhya” Oyunu.....	147
1.9.3. Hayal Ustası-Seyirci İlişkisindeki Değişim.....	148
1.9.4. Kâtip Salih	150
1.9.4.1. Kâtip Salih’in Hafızalarda Tuttuğu Yer	154
1.9.4.2. Ahmed Midhat <i>Tercüman-ı Hakikat</i> 20 Kanun-ı evvel 1896.....	158
1.9.4.3. Ahmed Midhat ve Teodor Kasap’ın Önerilerindeki Benzerlikler ve Farklılıklar	162
BÖLÜM II.....	169
CUMHURİYET DÖNEMİ’NDE DEVLETİN KARAGÖZ’E MÜDAHALESİ.....	169
2.1. Kurtuluş Savaşı Sonrası Durum	169
2.1.1. Eğlence Hayatında Değişim	171
2.2. Devletin Karagöz’ü Canlandırma Teşebbüsü.....	174
2.2.1. Türk Ocağı.....	174
2.2.1.1. Türk Ocakları’nda İki Eğilim: Harsçılar ve Köycüler.....	175
2.3. Ziya Gökalp’ten İsmayıl Hakkı Baltacıoğlu’na.....	181
2.4. Halkevleri Açılıyor	189
2.5. Baltacıoğlu’nun <i>Yeni Adam</i> Yılları ve Karagöz Oyunları	192
2.5.1. “Karagöz’ün Kadıköy İhtisap Ağalığı”	193
2.6. Devlet Kurumlarının İsmarladığı Oyunlar	199
2.6.1. Karagöz Ankara’da.....	201
2.6.2. İki CHP Yayını Karagöz Oyunu.....	205
2.6.2.1. <i>Karagöz</i>	205
2.6.2.2. Baltacıoğlu’nun Oyunları	206
2.6.2.3. Rahmi Balaban’ın Oyunları.....	208
2.6.2.4. Hayali Küçükali’nin Senaryoları	214
2.6.2.5. Karagöz Step’te	218
2.7. Halkevleri’nin Karagöz Hamlesinin Uyandırdığı Akisler.....	220
2.7.1. “Karagöz Nasıl Dirilir”	222
2.7.2. Boratav’ın Yaklaşımı.....	223
2.7.3. Nurullah Ataç	225
2.7.4. Raif Ogan.....	226
2.7.5. Saim Nahit Bilge	227

2.7.6. Niyazi Akı	229
2.7.7. Karagöz Hamlesinin Değerlendirmesi	230
SONUÇ	233
EK:KARAGÖZ GAZETESİ	237
KAYNAKÇA	245
DİZİN	265
ZUSAMMENFASSUNG	275

GİRİŞ

Bu çalışmada Karagöz seyirliğinin 19. ve 20. yüzyılın ilk yarısında hangi faktörlerin etkisinde ve ne yönde değiştiğini anlamaya çalıştım. Böyle bir konuyu seçerken aklımda “Osmanlı’da modernleşme yanlısı aydınların, kendi görüşleri doğrultusunda Karagöz’e taşıyamayacağı bir yük bindirmesinden dolayı bu geleneksel seyirliğin erken ölümüne yol açtıkları” öngörüsünü doğrulamak gibi bir düşünce vardı. Şimdi artık bu çalışmanın son satırlarını yazarken, söz konusu varsayımın Karagöz’ün ölümünde ilk etken olmadığını düşünüyorum. 19. yüzyılın ortasında Karagöz’e siyasi taşlamanın yani muhalefet yapmanın yasaklanmış olması, Karagöz’ün bu duruma karşı koyamaması, şehirlerin yapısının ve hayatın temposunun değişmesi ve hayal perdesinin Batılı gösteri sanatlarının gölgesinde kalması gibi faktörlerin daha etkili oldukları görülüyor. 19. yüzyılın ikinci yarısından 20. yüzyıl başlarına kadar geçen süreç içinde Karagöz çok zayıflamışken, modernleşmeci devletin ve onun desteklediği entelektüellerinin, 1930’lu ve 1940’lı yıllarda çoktan ölüm döşegine uzanmış bu hastaya nasıl yanlış bir tedavi uyguladığını ilerdeki sayfalarda göreceğiz. Dolayısıyla çalışmaya başlarken modernleşmeci aydınların olumsuz rolüne dair öngörüm ile Karagöz’ün ancak I. Dünya Savaşı’ndan sonraki 20-30 yılını kısmen açıklanabileceğini düşünüyorum.

Karagöz araştırmacıları sadece gölge oyunu ile değil, akraba sayılabilecek diğer geleneksel seyirlikler meddahlık ve orta oyunu alanlarıyla da ilgilenirler doğallıkla. Bu çalışmada da benzer bir yol izlendi ancak ilgilendiğim dönemde Batı tiyatrosu, sadece Karagöz’ü değil, keza orta oyununu ve genel olarak Osmanlı toplumunu etkileyen ve dönüştüren çok önemli bir unsur olarak öne çıkıyor. Osmanlı’da serbest gazeteciliğin ortaya çıkması da 19. yüzyılın ikinci yarısında başlayan bir gelişme. Karagöz’deki mizah anlayışı dönüşerek, karikatürlerle ve yazılı Karagöz-Hacivat diyaloglarıyla Osmanlı basınında yeniden hayat bulan bir çizgi. 19. yüzyılda tiyatro ve basın, Karagöz’ü etkiledikleri gibi kendileri de ondan etkilenen ve kamuoyunu oluşturan iki temel alan. Dolayısıyla bu çalışmada tiyatro ve basına ciddi bir yer ayırmak Karagöz’deki değişimi anlamak için bir zorunluluk olarak ortaya çıktı.

Karagöz seyirliği ramazan ayında daha yoğun, diğer aylarda daha seyrek olmak üzere bütün bir sene kahvelerde, bahçelerde, iskele girişlerinde, konaklarda, sarayda yaygın olarak oynatılan ve seyredilen bir oyun. Osmanlı toplumunun kendini dışa vurduğu belki de en önemli kanallardan biri. Bu kadar yaygın bir seyirliğe ülkedeki siyasi atmosferin etki etmemesi mümkün değil. Hayal perdesi siyasi taşlamının yasaklandığı, müstehcenliğin sınırlandığı ve en son erken Cumhuriyet döneminde tek parti rejiminin propaganda aracına dönüştürüldüğu dönemlerden geçer. Farklı dönemlerdeki hükümetlerin Karagöz üzerindeki baskısı ve ondan beklentileri, mizahın kalitesini ve konusunu doğrudan etkileyen bir unsur olacaktır.

Hayal oyunu Osmanlı toplumundaki değişimleri dikkatle izleyip, az zamanda perdesine taşıyan bir seyirlik. Karagöz'deki kimi değişimleri ve tipleri anlamlandırabilmek ancak, bunları 19. yüzyılda yaşanan toplumsal değişimlerle ilişkilendirmekle mümkündür. Bu bakımdan okumakta olduğunuz tez, hayal perdesi çerçevesinden bakılarak yapılmış, sosyo-kültürel bir tarih çalışmasıdır.

Karagöz hakkında akademik araştırmalar Macar ve Alman halk bilimcilerinin 19. yüzyılın son çeyreğinde İstanbul'a gelip gölge oyununu izlemeleri neticesinde başlar. İlk olarak 1886 yılında Macar Türkolog Ignác Kúnos (1860-1945) ve ondan üç sene sonra Almanya'da Türkolojinin kurucusu sayılan Georg Jacob (1862-1937) Karagöz oyunlarını izlemiş ve bunları yazıya geçmişlerdir. Gölge oyunu konusunda en önemli çalışma şüphesiz Hellmut Ritter'in (1892-1971) üç ciltlik eseridir: *Karagös, Türkische Schattenspiele* Hannover 1924, cilt 1; Leipzig-İstanbul 1941, cilt 2; Wiesbaden 1953, cilt 3. Ritter'in *Karagös* kitabının 3. cildinde Avusturyalı Türkolog Andreas Tietze'nin (1914-2003) de katkısı var. Bu araştırmacıların *kâr-ı kadîm* ve *nev-îcâd* oyunları kayda geçmeleri sayesinde bugün üzerlerinde çalışıp yorum yapabiliyoruz. Bir başka önemli Alman araştırmacı Jacob'un öğrencisi Theodor Menzel'in (1878-1939) *Meddah, Schattentheater, Orta Ojunu*, Prag 1941 kitabı da onun ölümünden sonra yayımlanmıştır. Türkiyeli araştırmacıların Karagöz konusunda ürün vermesi için Kúnos'un eserinin üzerinden yaklaşık 50 sene geçmesi gerekecektir. Eserlerini 1930'lardan itibaren yayımlamaya

başlayan, bu çalışmada da sıkça başvurduğum İsmayıl Hakkı Baltacıoğlu (1886-1978), Raif Ogan (1887-1976), Selim Nüzhet Gerçek (1891-1945), Enver Behnan Şapolyo (1900-1972), Nurullah Tilgen (1907-1968), Esat Sabri Siyavuşgil (1907-1968), Cevdet Kudret Solok (1907-1992), Metin And (1927-2008) gibi araştırmacılar hayal perdesi ile çocukluk yıllarında tanışmışlardır. Tez boyunca, Türkiyeli ve Batılı araştırmacıların metinlerini okuyup yeni bir yoruma ulaşma çabası esnasında, kendiliğinden, bu iki grubun mukayesesine zihnimde bir yer ayırdığımı fark ettim. Batılı araştırmacılar yetişkin yaşlarında karşılaştıkları Karagöz'e karşı akademik bir merak duyuyorlar, dolayısıyla onlar için nesnel bir bakış geliştirmek daha mümkün gözüküyor. Türkiyeli araştırmacıların bir kısmı, hayal perdesinin tarihini yazarken, çocukluklarından beri "bizim" olan Karagöz'e, içinde buldukları grubun ideolojik bagajını taşıma yoluna gidebiliyorlar. Araştırma nesnesi ile kurulan ilişkide, belli mesafeden bakan araştırmacı bakışının yerini, sıklıkla "biz" grubunun içinden bakan bir yaklaşım alıyor. Örneğin yukarıdaki listede en genç olduğu için en sonda yer alan, araştırmalarında "Türk"lerin dışındaki grupları görmezden gelmek gibi bir tutumu olmayan Metin And için bile, Osmanlı İmparatorluğu'nda 16. yüzyıldan itibaren yayılıp popülerleşen, içinde farklı etnik grupların bulunduğu Müslümanlardan başka İmparatorluk'ta yaşayan Ermenilerin, Yahudilerin ve Rumların da katkıda bulunduğu Karagöz'ün adı "Türk Gölge Oyunu"dur. 16. yüzyıldan beri Osmanlı topraklarında icra edilen gölge oyununa Osmanlı Karagöz'ü ya da Türkçe Karagöz demek yeterli gelmemektedir.

İdeolojik bagaja bir başka örnek Karagöz'ün Çingeneliği meselesidir. Karagöz'ün esas ruhunu, esprisini İstanbul'da kazandığı ve ondan sonra diğer bölgelere yayıldığı teziyle çok değerli bir katkı ortaya koyan¹ Sabri Esat Siyavuşgil için, metinlerde ve tasvirlerde bu yolda sayılamayacak kadar çok bulgu ortada iken, Karagöz ile Çingenelik arasında bir bağ kurmak "milli" bir itiraz konusu haline gelmektedir. Tabii bir de İsmayıl Hakkı Baltacıoğlu'nun Cumhuriyet'in kültür politikası doğrultusunda 1930'larda başlattığı

¹ Sabri Esat Siyavuşgil *Karagöz İstanbul'da ve Karagözde İstanbul* EMİNÖNÜ HALKEVİ İstanbul 1938, kitapçığı olduğu gibi bu konuya ayrılmıştır.

Türk Karagöz'ü yaratma hamlesi var. Karagöz'le ilgili o güne kadar görülen her türlü ideolojik yaklaşımı aşan bu hamle tezin ikinci bölümünde ele alınacak.

Son olarak Metin And'ın Karagöz'ün üç temel özelliğinin altını çizdiği değerlendirmesine dikkat çekmek istiyorum: 1. Siyasi taşlama 2. Müstehcenlik 3. Mizah.² Tezin ilerleyen bölümlerinde göreceğiz, Karagöz'ün Osmanlı'da hükümette bulunan sadrazam, vezir ve paşaları da hedef alabilen siyasi taşlamasının nasıl tolere edilebildiği, bu durumun nasıl bir dengeye oturduğu sorusunun ilginç bir konu olduğunu düşünüyorum. Okumakta olduğunuz çalışmada bu konuda derinleşmek gibi bir amacım olmadı ancak yine de bundan sonraki çalışmalarına yön verecek bir sezgimi paylaşmak istiyorum: Yeniçeri Ocağı'nın kaldırılmasından (1926)³ 20-25 sene sonra hayal perdesinde, siyasi taşlamanın yasaklandığı 19. yüzyıl ortalarından itibaren, taşlamayı tolere eden ve yukarıda söz ettiğim dengeyi sağlayan İstanbul'un nüfus yapısında ve niteliğinde belli bir değişme olduğu, Yeniçerilerin çekilmesinden sonra kahvehane düzenin farklılaştığı ve bütün bu gelişmelerin Karagöz için gerilemenin başlangıcı olduğunu tahmin ediyorum.

² Metin And *Dünyada ve Bizde Gölge Oyunu* İŞ BANKASI KÜLTÜR Ankara 1977, s. 327.

³ Osmanlı tarihlerinde *Vaka-i Hayriye* olarak geçen olay anlatılırken Yeniçeri Ocağı'nda disiplin ve düzenin bozulması, Yeniçerilerin askerî açıdan etkisiz bir sınıf haline gelmesi ve İstanbul'da asayişin bozulmasında Ocağın önemli bir odak haline gelmesi gibi argümanlar sıralanır ve Sultan II. Mahmud'un (1808-1839) Ocağa karşı tutumu desteklenir. Sultan'ın Eşkinci Ocağı adı altında yeni bir askeri organizasyona gitmesi ve Eşkinci Ocağı'nın 11 Haziran 1826'da yeni usullerle talime başlaması üzerine Yeniçeriler son kez kazan kaldırır, ancak Sultan hazırlıklıdır. Tasfiyeyi yürütenler akıllıca taktiklerle Ocağın esnaf ve bekâr gruplarıyla bağlantılarını kesmeyi başarırlar. Yeniçeri kışlaları topa tutulur, çatışmaya giren Yeniçeriler öldürülür, sonradan yakalananlar idam edilir, 16 Haziran 1826. Toplamda yaklaşık 3000 yeniçeri ölür, geri kalanlar kaçıp saklanır. Peşinden Yeniçeri Ocağı'nın ilga edildiğine dair II. Mahmud'un fermanı okunur, böylece Ocak söndürülür. Takip eden günlerde Yeniçeri Ocağı ile işbirliği içinde buldukları suçlamasıyla Bektaşî tarikatı *tashîh-i im'ân* etmeye mecbur bırakılır. Yaklaşık 50.000 başıboş nüfus başkentten sürülür, "bin kadar kahvenin ocağı yıkılır." İsmail Hakkı Uzunçarşılı *Osmanlı Devleti Teşkilatından Kapıkulu Ocakları*, TTK Ankara 1943, ss. 522-565. Kemal Beydilli "Vak'a-i Hayriyye" *TDVİA* cilt 42, ss. 454-457. "İstanbul'daki Müslüman bir kentli sınıfı temsil eden... Yeniçeri Ocağı'nı kaldıran II. Mahmud, bu ocakla ilişkili olan kahvehane, bekâr odaları ve benzeri mekânları da kapatırken kentin orta sınıfına ait kültürel bir alanı da yok etmiştir." Işıl Çokuğraş *Bekâr Odaları ve Meyhaneler Osmanlı İstanbul'nda Marjinalite ve Mekân (1789-1839)*, İSTANBUL ARAŞTIRMALARI ENSTİTÜSÜ İstanbul 2016, s. 47.

BÖLÜM I

CUMHURİYET'E (1923) KADAR KARAGÖZ

1.1. Karagöz Oyunlarının Beslendiği Kaynaklar ve Sınırları

Karagöz ustası hayatta kalma mücadelesi veren insanlardan biridir; ustanın derdi insanları güldürüp, eğlendirip olabilecek en çok bahşisi toplamak ya da iyi bir gösteri sunup aranan bir usta olmak ve böylece ramazanda, sünnetlerde ve düğünlerde tekrar tekrar çağrılmak ve kazancını artırmaktır. Bunun için perdenin öte yanındaki seyirci topluluğunun alışık olduğu mizah dairesinden ayrılmadan, insanların yaşadıkları mahalle ortamını perdede tekrar kurar, mahalledeki gündelik yaşamı karikatürize eder. Geleneksel oyunlarda mahalleye sık sık dışarıdan tipler gelir. Bu tiplerin her biri kendi şivesi, türküsü, yerel giysisi ile perdeye gelir. Karagöz seyirliği yüzyıllar içinde talebe göre öyle şekillenmiştir ki, oyunlarda şarkıların, türkülerin, divan şiiri ve halk şiirinin de katkılarıyla seyircinin ilgisi diri kalır.

Geleneksel Karagöz seyirliği birçok araştırmacının belirttiği gibi ortaoyunu ve meddahlıkla benzerlik gösterir, bu üç eğlencelik arasında geçişkenlik barizdir.⁴ Aynı ya da çok benzer hikâyeler bu akraba sayılacak üç eğlencelikte ortaya çıkıverirler. Örneğin Karagöz'de "Hekimlik" oyununun muhavere bölümünde⁵, Hacivat'ın anlattığı komik hikâyede kedinin damdan dama atlarken soğuktan donup havada muallâkta kalmasının neredeyse aynısını Evliya Çelebi Erzurum soğuşunu anlatmak için zaten yüzyıllar evvel kullanmıştır.⁶ 19. yüzyılda meddahlar aynı zamanda Karagöz ve ortaoyununa çıkıyorlardı.⁷

⁴ Sermet Muhtar Alus Karagöz ile ortaoyunu arasındaki ilişkiyi şöyle tarif ediyor: "Ortaoyunu Karagöz'ün canlanmış bir numunesi demek. Mevzular Karagöz'deki mevzular, tipler aynı tipler, aynı muhtelif ecnas..." Sermet Muhtar Alus *30 Sene Evvel İstanbul, 1900'li Yılların Başında Şehir Hayatı* 2005 İstanbul, ss. 66-67. Ortaoyunu ve Karagöz ilişkisi ileriki bölümlerde ele alınacak.

⁵ Cevdet Kudret *Karagöz "Hekimlik" BİLGİ* Ankara 1969 cilt 2, ss. 243-244.

⁶ "Hatta bir kerre bir kedi bir damdan bir dama pertâb ederken mu'allakda donup kalır. Sekiz aydan Nevruz-ı Harzemşâhî geldikde mezkûr kedinin donu çözümlüp mırnav deyüp yere düşer. Meşhur latife-i darb-i meseldir." Evliya Çelebi *Seyahatname* cilt 2, nr. 304, v. 288 b. YKY İstanbul 1999, s. 109.

⁷ Pertev Naili Boratav *100 Soruda Türk Halk Edebiyatı* GERÇEK YAYINEVİ İstanbul, s. 78. Ahmet Rasim Karagöz ve ortaoyunu yapanlar arasında önemli bir farka işaret eder: "Karagöz oyuncularını arasında Rum,

Bektaşî fıkralarında ya da Nasreddin Hoca fıkralarında , 19. yüzyılın ikinci yarısında kimi Osmanlı entelektüellerinin “kaba”⁸ ya da “rezilane ve bi-edebâne”⁹ diye nitelediği aynı müstehcen havayı soluruz. Bu hava Bektaşî fıkralarında görülen rakı, şarap gibi sarhoş edici içkilere karşı İslam dininin yasaklarını hiçe saymak,¹⁰ Anadolu’nun birçok yerinde yerleşmiş Türk asıllı topluluklarla Laz, Çerkes, “Muhacir” halkın birbirleri ile şaka eden hikâyelerini,¹¹ göçebe-yörüklerin şehirlilere uymayan davranış ve şivelerini alaya almak gibi konuları da içine alır.¹²

1.1.1. Dini Otorite

Öte yandan Karagöz dini otoritenin tahammül etmek zorunda kaldığı bir eğlencedir. Örneğin 16. yüzyılın ünlü şeyhülislamı Ebussuud Efendi’ye sorulan bir sual ve cevabı şöyledir:

“Mesele: Bir gece bir meclise hayâl-i zıl oyunu getirilip, imam ve hatib olan Zeyd ol mecliste bile olup, oyun âhirine değin bile seyr eylese, şer’an imametten ve hitâbetten azle müstehak olur mu?

Ermeni hayâl-bazlar bulunduğu halde, ortaoyununda belli başlı dört beş Müslüman kavukludan fazla görünmüyordu” Ahmet Rasim *Muharrir Bu Ya*, “Karagöz ile Ortaoyunu” MEB İstanbul 1990, s. 86.

⁸ Teodor Kasap *Diyojen* 2 Kasım 1872 sayı 161.

⁹ Ahmed Midhat “Yeni Hayal” *Tercüman-ı Hakikat* 20 Kanun-ı evvel 1896 sayı 5617-412.

¹⁰ Boratav *100 Soruda*, s. 99

¹¹ Boratav *100 Soruda*, s. 100

¹² Ambros Divan Edebiyatı’nda yapılan hicivlerde etnik grupların nasıl konu edildiklerine odaklanır. Hicivler genelde doğrudan bir grubu hedef almaz, zira bu durum cemaatler arası sosyal barışı da etkileyebilecektir. Ancak divan şairleri rakiplerine saldırırken sıkça bir gayri müslim grubun adını kullanarak (Ermeni, Yahudi gibi) hicv etmeyi tercih ederler.

Edith Gülçin Ambros “The Other (Non-muslim, Non-Ottoman) in Ottoman Literary Humour” *Journal of Turkish Studies* Çekirge Budu Festschrift in Honour of Robert Dankoff, Ed. Nuran Tezcan – Semih Tezcan Harvard University 2015 içinde, ss. 85- 100.

El cevap: Eğer ibret için nazar edip ehl-i hal fikriyle tefekkür ettiyse olmaz.” Ebussuud Efendi’nin aynı yönde iki fetvası daha vardır.¹³

1.1.2. Siyasi Taşlama ve Siyasi Otoritenin Reaksiyonu

Bu çalışmanın amacı Batı etkisi Osmanlı topraklarında görölmeye başladıktan sonra Karagöz’ün nasıl bir değişim geçirdiğini ortaya koymak. Bunu yapmak için *kâr-ı kadîm* oyunları başlangıç çizgisi kabul ederek, zaman içinde daha sonraları yazıya geçmiş oyunlara bakıp nasıl bir değişim geçirdiğini anlamaya çalışacağız. Ancak *kâr-ı kadîm* oyunları da Karagöz Osmanlı’ya geldikten bir süre sonra donmuş, o zaman nasıl oynandıysa değişmeden 20. yüzyıla ulaşan oyunlar olarak düşünmemek gerekir. Değişime uğrayan çizgilerden biri Karagöz’ün kendi üslubuyla siyasi eleştiri yapmasıdır. Hayal perdesindeki taşlamalardan Osmanlı hükümetlerinin zaman zaman rahatsız olduğu anlaşılıyor.¹⁴ Girişte Metin And’ın Karagöz’ün üç temel özelliği arasında siyasi taşlamayı

¹³ M. Ertuğrul Düздаđ *Şeyh ül İslam Ebussuud Efendi Fetvaları Işığında 16. Asır Türk Hayatı* ENDERUN İstanbul 1972, s. 200.

¹⁴ “On the dissolution of the Janissaries, the sultan issued an order for the general suppression of the innumerable coffe-houses, the head-quarters of those turbulent reprobates, and the usual resort of the idle, the vicious, and disaffected of the capital.* The vagrant story-tellers, too, who were wont to collect crowds in these coffee-houses, shared in the restrictions, and were threatened with something more serious than our “tread-mill,” which ingenious invention can hardly make feet so sore as the bastinado.†... ”

* Certain respectable houses in each quarter of the town were licensed.

† The public story-tellers were accustomed to perform, *viva voce*, the office our newspapers.”(!) Charles Mac Farlane *Constantinople in 1928* Londra 1929, s. 34. Kahvehanelere ve meddahlara yasak varsa Karagözcülerin de çok rahat çalışmadığını tahmin edebiliriz.

Gerard de Nerval (bkz. dipnot 107) İstanbul’a 1843 yılında Kahire ve Beyrut üzerinden gelir. Türkçe bilmeyen Nerval’in anlattıkları kişisel gözlemlere, okuduklarına ve duyup öğrendiklerine dayanıyor olsa gerek: “Günümüzün oyunlarında ise, Karagöz hemen her zaman muhalefet arasında yer alır. Ya sağduyusuyla ikinci dereceden resmi makamların yaptıklarını eleştiren bir halk adamı ya da alaycı burjuvadır. Polisin gün batımından sonra sokağa fenersiz çıkmayı ilk kez yasakladığı dönemde, Karagöz’ün, iktidarla alay etmek amacıyla, talimatta içinde mum bulunması gerektiği belirtilmediği için, acayip bir fenerle ortaya çıktığı görülüyordu... Kavaslarca tutuklanıp gözleminin doğru olduğu ortaya çıkınca salıverilen Karagöz, bu kez de içine mum konulmuş ama yakılmamış bir fener kullanmıştı... Karagöz dobra dobra konuşur; kazığa, kılıca ve ipe meydan okur.” Gérard de Nerval *Voyage en Orient* 1997 Türkçesi: *Doğu’da Seyahat* Çeviren: Selahattin Hilav YKY İstanbul 2004, s. 596

da saydığını belirtmişim ancak Hellmut Ritter'in *Karagös* kitabındaki *kâr-ı kadîm* oyunlara baktığımızda siyasi taşlama bulamayız. Kudret bu durumu 18. ve 19. yüzyılda Karagöz'ün sert eleştirilerinden ve halkın bu eleştirileri desteklemesinden rahatsız olan hükümetin Karagöz'e siyasi taşlamayı yasaklamasıyla açıklıyor. Kudret'in söyledikleri Wanda'nın¹⁵ tanıklığına dayanmaktadır. Wanda'ya göre Karagöz, Gürcü Mehmed Reşid Paşa'yı¹⁶ her durumda aynı emri veren "qu'on amène mon cheval, qu'on me donne mon sabre, Ihnat Cosaques, àcheval!"¹⁷, akli melekeleri pek de yerinde olmayan birisi gibi perdeye çıkarır. Kaptan-ı derya ve aynı zamanda damat olan Mehmed Ali Paşa¹⁸ ise *Mahmudiye* gemisiyle perdeye gelir. Gemideki fareler bütün yiyecekleri bitirmiş ve tahtaları yemeye başlamışlar. Mehmed Ali 12 adet terrier cinsi köpek getirip düşmanı

İstanbul'a 1847 ve 1855'te iki kez gelen Jean-Henri-Abdolonyme Ubcini edebi metinleri okuyabilecek kadar Türkçe öğrenmişti. Ubcini'nin İstanbul'da devlet içinde ve dışındaki insanlardan oluşan bir çevresi vardı. İlgisi sadece politik konularla sınırlı değildir. İstanbul'daki gündelik hayata dair gözlemleri değerlidir: "Türkiye'de amme efkârı tahmin edilmeyecek kadar kuvvetlidir. Hiç kimse, Karagöz'ün elinden kurtulamaz. Paşalar, ulema, dervişler, bankerler, tacirler, yüksek zümre ve bütün meslek erbabı, hayal perdesinde dikkatle gözden geçirilir ve her birinin hususiyeti ortaya konur. Hatta devlet erkânı Karagöz sansüründen mahrum olmadığı için, bazen tebdil-i kıyafetle bu gibi temsilleri seyretmeye giden sadrazam, birçok acı hakikatleri dinlemek mecburiyetinde kalır." A. H. Ubcini *La Turquie Actuelle* Paris 1855 ss. 317-318.

¹⁵ Wanda takma ismini kullanan bu yazar 1820 ile 1870 yılları arasında Osmanlı İmparatorluğu'nda bulunmuş, siyasal gelişmeleri yakından izlemiş, devlet büyüklerini tanımış birisi. Kitabının "Karagueuz" bölümü konumuz açısından önemli bilgiler içeriyor. Wanda [Karolyna Czajkowska Suchodolska], *Sovenirs anecdotiques sur La Turquie (1820-1870) Karagueuz* ss. 271-278, Paris 1884.

¹⁶ Reşid Mehmed Paşa Gürcüdür. Sadrazam Hüsrev Paşa'nın yetiştirdiği kölelerdendir. 1821'de ayaklanan Tepedelenli Ali Paşa ve oğlu Mehmed Paşa üzerine Yanya'ya, peşinden Mora İsyanı'nı bastırmaya gönderildi. Kazandığı başarılarından dolayı vezirlik verildi. Farkı eyaletlerde valilik yaptı. Kasım 1824'de Rumeli Beylerbeyi görevine getirildi ve Rumeli seraskerliği de verilerek Mora İsyanı'nı bastırmak üzere Mora'ya gelen Kavalalı İbrahim Paşa'yla işbirliği yaptı. 4 Nisan 1829'de sadrazam ve serdâr-ı ekrem oldu. Mehmed Ali Paşa'nın oğlu İbrahim Paşa'ya karşı Aralık 1832'de yaptığı savaşta Konya'da yaralandı, esir düştü ve komutası altındaki Osmanlı ordusu yenildi. 18 Şubat 1833'te sadrazamlıktan alındı. Ekim 1836'da öldü. Kemal Beydilli "Reşid Mehmed Paşa" *TDVİA*, cilt 35, ss.12-14.

¹⁷ Wanda *age*, s. 275.

¹⁸ Mehmed Ali Paşa 1813'te Rize'nin Çayeli ilçesi Hemşin (Kaptanpaşa) köyünde doğdu. Babası Hacı Ömer Ağa İstanbul'da Galata başağası idi. Onun ölümü üzerine Enderun'a girdi. Kısa zamanda ikinci mabeyinci oldu. Mirliva olunca Enderun'dan ayrıldı. Ferik oldu ve Dar-ı Şura-yı Askeri üyesi seçildi. 1845 yılında II. Mahmud'un kızı ve Sultan Abdülmecid'in kız kardeşi olan Adile Sultan'la evlenerek Osmanlı hanedanına damat oldu. 6 kez kaptan-ı deryalık yaptı. 4 Ekim 1852'de Mehmed Emin Âli Paşa yerine sadrazamlık görevi verildi. Kırım Savaşı'nda seraskerliğe getirildi, Sadrazam Mustafa Reşid Paşa döneminde bir komplo tertiplemeye teşvik suçu dolayısıyla Kastamonu'ya sürgüne gönderildi fakat Adile Sultan'ın devreye girmesi ile sürgünde 2-3 hafta kaldıktan sonra İstanbul'a döndü. 1866'da Meclis-i Vala üyeliği yaptı. 1868'de İstanbul'da öldü. "Ali Aşkar Paşa" *Sicill-i Osmanî* cilt 1, s. 243; İbrahim Hatiboğlu "Mehmet Ali Paşa (Damat)" *YYOA* (1999) cilt 2, ss. 105.

bertaraf etmiş. Sultan da başarıları karşılığında kız kardeşini ona vermiş.¹⁹ Hüsrev Paşa'nın²⁰ oğlanlarla uygunsuz cinsel ilişkileri²¹ ve Kıbrıslı Mehmed Paşa'nın²² yolsuzlukları da perdede konu ediliyormuş. Karagöz perdede, yel değirmeni kanatları haline soktuğu Paşa'nın kollarını oynatırken, bir yandan da hırsızların nasıl yediklerini bildiğini yüksek sesle bağıriyormuş. Karagöz'ün, özellikle Kıbrıslı Mehmed Paşa ile ilgili sözleri fazla keskin bulunmuş ve oyun yasaklanmış.²³ Ayrıca o tarihten sonra devlet ileri gelenlerinin perdeye çıkarılması da yasaklanmış ve ağır cezalara bağlanmış. Wanda'ya göre yasaklamadan sonra Karagöz'ün ilginçliği ve anlamı azalmış kaba ve bayağı bir güldürü durumuna düşmüş.²⁴

Bu siyasi eleştiri içeren oyunlar günümüze ulaşmadığı için söz konusu eleştirilerin hangi bölümde, yani muhavere mi yoksa fasılda mı yer aldığını bilemiyoruz. Ancak bunların muhavereye yedirilmesi daha akla yakındır çünkü muhaverenin yapısı herhangi bir güncel meseleye daha açıktır.

¹⁹ Wanda *age*, ss. 276-277.

²⁰ Wanda olayları anlatırken bu kişiden “boiteux Husrew pacha” (Wanda *age*, s. 277) olarak bahsediyor, Metin And bunu Topal Hüsrev Paşa olarak çevirmiş (bkz. Metin And “Karagöz Siyasal Bir taşlamaydı da” *Forum* 1 Mart 1963, cilt XV, sayı 214, dipnot 18). Ancak kaynaklarda “Topal Hüsrev” isminde bir paşa yok. Wanda'nın anlattığı II. Mahmud zamanında geçen olaylar ve bu olaylarda adı geçen Mehmed Reşid, Kıbrıslı Mehmed Paşa gibi isimlerle çağdaş olan bu kişinin aynı dönemde Osmanlı Devleti'nin en üst kademelerinde görev yapan Koca Hüsrev Paşa olduğunu düşündürüyor. 1756 yılında doğduğu tahmin edilen ve asıl adı Mehmed Hüsrev olan Paşa, Abaza asıllıdır, ölümü 3 Mart 1855. Uzun yaşamı boyunca Osmanlı idaresinde kritik görevlerde bulundu. Hüsrev'in, Yeniçeri Ocağı'nın kaldırılmasında (1826), Osmanlı'nın asi Mısır Valisi Mehmed Ali Paşa'ya karşı mücadelesinde ve Asâkir-i Mansure-i Muhammediye'nin kurulmasında önemli katkıları oldu. Hüsrev Paşa pek çok köleyi satın alır kendi konağında hocalar vasıtasıyla yetiştirir, sonra devlet kapısına çıkarırdı. Osmanlı devlet idaresinin temel kurumlarından olan “gulâm” sisteminin son büyük temsilcisiydi ve bu geleneği kendi nüfuz ve hâkimiyeti için bir araç olarak kullanmak istiyordu. Kendi yetiştirdiği kölelerle padişah kızlarını evlendirmenin bir yolunu bulurdu, düğün masraflarını kendi karşıladı. Halil İnalıcık “Hüsrev Paşa, Koca” *TDVİA*, cilt 19, s. 41-45.

²¹ Wanda *age*, s. 277.

²² Kıbrıslı Mehmed Paşa 1813'te doğdu, Enderun'da yetişti, yüzbaşı oldu. Londra ve Paris'te tahsilde bulundu. 1884/35'te döndü, kolağası ardından hassa beşinci alayına binbaşı oldu. 1839'da miralay olarak Tophane'ye memur, sonra liva olarak Tophane Meclisi'ne üye oldu, bunu 1840'ta Dâr-ı Şûrâ üyeliği takip etti. *Sicill-i Osmanî* cilt 4, ss. 1037-1038.

²³ Wanda, *age*, s. 278; Metin And “Karagöz Siyasal Bir taşlamaydı da” *Forum* 1 Mart 1963, cilt XV, sayı 214, s. 19; Kudret *Karagöz*, cilt 1, s. 28.

²⁴ “Karagueuz descendit depuis à des farces grossières, vulgaires, sans aucun intérêt ni signification.” Wanda *age*, s. 278.

Bu çalışmanın amacına uygun bir şekilde Karagöz oyunlarıyla ilgili olarak kabul gören *kâr-i kadîm* (eski zaman işi, klasik) ve *nev-îcâd* (yeni yapılmış) ayrımını gözeterek söz konusu oyunlara ilişkin bir bakış geliştirmeye çalışalım.

1.2. Karagöz Oyunları ve Yapıları

Kâr-ı kadîm Karagöz oyunları dört bölümlüdür: 1. Mukaddime 2. Muhavere 3. Fasl 4. Bitiş.²⁵

Mukaddimenin başlangıcında müzik duyulur ve boş perdede oyunun içeriği ile ilişkisi olmayan bir göstermelik yer alır. Göstermelik bir limon ağacı, gemi, deniz kızı veya başka bir tasvir olabilir. Göstermelik *nâreke* denilen kamış düdüğün öttürülmesiyle kaldırılır ve semai okuyarak perdenin seyirciye göre sol tarafından Hacivat gelir. Semai bitince Hacivat içinde şeytanı lanetlediği, Allah'ın birliğine iman ettiği, dönemin padişahına övgüler yağdırdığı perde gazelini okumaya başlar. Gazelin sonunda perdenin sağ tarafında bulunan Karagöz'ün evinin önünde “Yar, bana bir eğlence” diye bağırmaya başlar. Karagöz rahatsız olur, pencereden kafasını uzatır ve Hacivat'a susmasını söyler ancak Hacivat inadına daha çok bağırır. Sonunda Karagöz aşağı atlar, kavga ederler, Hacivat gider. Karagöz yerde kalmıştır, ağır ağır doğrulurken kendi kendine bilindik tekerlemeleri söyler.²⁶

O sırada Hacivat geri gelir ve böylece muhavere başlar. Muhavere oyundaki iki eksen tip arasında geçen, sık sık Hacivat'ın Karagöz'den tokat yediği bir söyleşmedir. Muhaverenin konusu genellikle bağımsızdır ancak peşinden gelen fasılla ilgili olanları da vardır. Elimizdeki metinlerde muhavere fasıldan daha kısadır ancak ustanın içinde bulunduğu koşullara göre muhavereyi uzatabildiği biliniyor. Muhaverenin bir işlevi de, seyircinin iki eksen tipin özelliklerini, seslerini, kişiliklerini tanımasına vesile olmasıdır.²⁷

²⁵ Metin And *Geleneksel Türk Tiyatrosu Kukla Karagöz Ortaoyunu* BİLGİ Ankara 1969, s.147.

²⁶ And *age*, ss. 147-148, s. 152,

²⁷ And *age*, s. 156, s. 160.

Fasıl bütün oyuna ismini veren en uzun bölümdür; aşağıda listesi verilen *kâr-ı kadîm* Karagöz oyunları isimlerini fasıl bölümlerinden almışlardır. Fasılda Karagöz ve Hacivat'ın dışındaki tipler de perdeye gelir. And'a göre, daha önceleri fasıl konuları birbirinden kopuk bazı sahne ve taklitlerden oluşurken 17. yüzyıldan itibaren konular, belli bir olaylar dizisine uymaya başlamıştır.²⁸

Bitiş bölümü çok kısadır. Karagöz ve Hacivat eğer kılık değiştirmişlerse alışıldık kılıkları ile perdeye gelirler. Karagöz oyunun bittiğini haber verir, “her ne kadar kusur ettikse af ola” der. Son cümlede ertesi akşam oynayacakları oyunda “bak ben sana neler yaparım” diyerek Hacivat'ı tehdit eder ancak burada amaç sonraki oyunu hatırlatmaktır.²⁹

Kendisinden önceki çalışmalardan çokça yararlanan Cevdet Kudret, Karagöz oyunları ile ilgili en kapsayıcı derleme çalışmasını, *Karagöz*'ü yazmıştır.³⁰ Bu kitapta 35 Karagöz oyunu ve 19 muhavere yer almaktadır. Georg Jacob, Karagöz oyunlarını (1) Karagöz'ün bir iş tutması, (2) Karagöz'ün girmesi uygun olmayan yerlere girmeye çalışması, (3) Karagöz'ün bir entrikaya bulaşması ve (4) efsanelerden uyarılma olarak dörde ayırır.³¹ Sabri Esat Siyavuşgil ise aynı oyunları şöyle tasnif eder: (1) Basit örf ve adet veya zanaat parodileri, (2) Vesile-entrika cemiyet satirleri ve (3) Müstakil entrikalı fasıllar veya halk hikâyeleri adaptasyonları. Siyavuşgil kendi tasnifini de dâhil ederek bu sınıflama çabalarının öznel olduğunu belirtir, Kudret de bu görüşe katılıyor gibidir.³²

²⁸ And *age*, s. 161.

²⁹ And *age*, s. 164.

³⁰ Metin And, yazdığı bir makalede Kudret'in çalışmasının titiz bir çalışma olduğunu belirtmekle beraber bu eserde büyük ölçüde Hellmut Ritter'in *Karagös, Türkische Schattenspiele* cilt 1. Hannover 1924, cilt 2 Leipzig-İstanbul 1941, cilt 3 Wiesbaden 1953 adlı eserinden yararlandığını, buna karşılık Ritter'in isminin olması gerektiği gibi öne çıkarılmadığını söyler. *Yıkın Perdeyi Eyledin Viran* YKY 2004 İstanbul, içinde And, Metin “Karagöz Hellmut Ritter ve Andreas Tietze” ss. 132-133. Ritter'in eserinden ileriki bölümlerde söz edilecek.

³¹ Georg Jacob, *Türkische Literaturgeschichte in Einzeldarstellungen*, Heft 1. Berlin 1900, s. 46-54.

³² Kudret *Karagöz* cilt 1, s. 20

1.2.1. *Kâr- ı Kadîm* Oyunlar

Hellmut Ritter'in saray Karagözcüsü Hayali Nazif'e yazdırıp, sonra transkript ederek yayınladığı *kâr-ı kadîm* oyunlar şunlardır: “Karagöz’ün Ağalığı”, “Bahçe”, “Balıkçılar”, “Bursalı Leylâ”, “Büyük Evlenme”, “Canbazlar”, “Câzûlar”, “Çeşme”, “Çivi Baskını yahut Abdal Bekçi”, “Ferhad ile Şirin”, “Hamam”, “Kanlı Kavak”, “Kanlı Nigar”, “Kayık”, “Kırgınlar”, “Mandıra”, “Meyhâne”, “Orman”, “Ortaklar”, “Ödüllü(Pehlivanlar)”, “Salıncak”, “Sünnet yahut Mecruhun Meserreti”, “Karagöz’ün Şairliği”, “Tahir ile Zühre”, “Tahmis”, “Sahte Gelin”, “Tımarhâne”, “Yalova Safâsı”, “Yazıcı”.³³ Bu oyunların sayısı bir ramazan ayını dolduracak şekilde düşünülmüştür; Allah’a tapınmakla geçirilmesi gereken Kadir Gecesi’nde Karagöz oynanmaz. Ramazanın ilk gecesi “Mandıra” oyunu ile başlar, son gece ise “Meyhâne” oyunu oynanır. Bu son oyunun adının da ima ettiği gibi 28 günlük ramazan orucunun son günü akşamı alkol tüketimi de artık serbesttir.³⁴ Karagöz ve Hacivat her oyunda çıkan eksen tiplerdir, bunların dışındaki tipleri kısaca tanıyalım.

1.2.1.1. Karagöz’de İstanbullu Tipler

Tiryaki yaşlı bir afyon müptelasıdır. Perdeye daima afyon çubuğu ile gelir. Genellikle uyur, konuşmaları zorlukla duyar. Beberuhi’ye “Altıkulaç” da denmesinin sebebi cüce olmasıdır. Kafasında neredeyse kendisi büyüklüğünde bir kukelata vardır. Ağız kalabalık, yaygaracı bir tiptir ancak söylediklerinden bir mana çıkmaz. Tuzsuz Deli Bekir’in kuşağında büyük bir kama, elinde içki şişesi vardır. “Matiz” ya da “Sarhoş” olarak da geçer. Korkunç narasını attıktan sonra o güne kadar kestiği insanları sayar. Karagöz’ü ve diğer mahalle halkını korkutur ancak kötülüğü laftadır. Çelebi kıyafeti ve tavırlarıyla Müslümanlar arasında en Avrupalı tiptir, yakışıklıdır. Fes, takım elbise, kravat giyer; elinde ya baston ya da şemsiye vardır. Zengin, mirasyedi ya da jigolo rolündedir. Perdede oyununa göre birden fazla çelebi olabilir. Yahudi’nin konuşması aksanlıdır; sakalı ve

³³ Bu liste Hellmut Ritter’in *Karagös* kitabındaki oyunların dökümüdür.

³⁴ Kudret *Karagöz*, cilt 1, s. 19.

geleneksel uzun bir elbisesi vardır. Karagöz'le konuşmalarında altta kalmaz. Eskici, bezirgân, sarraf rolündedir. Rum veya Frenk (Tatlısu Frengi) doktor, terzi, tüccar veya meyhaneci olurlar.

1.2.1.1.1. Zenneler

Karagöz'de bütün kadınlara Zenne denir, ancak diğer kadınların özel isimleri olduğundan Zenne denince akla genç kadınlar gelir. Zenne farklı oyunlarda Çelebi ile flört ederken öne çıkar. Kanlı Nigar, Salkım İnci ve Dimyat Pirinci“Kanlı Nigar”³⁵ oyununda perdeye gelen kadınlardır. Beraber bir ev işletirler, erkelerin çekindikleri belalı kadınlardır. Salkım İnci, Şallı Natır ile beraber “Hamam”³⁶ oyununda hamamı işletirler. Çingene Bol Rükke adıyla “Yazıcı”³⁷ oyununda perdeye gelir. Ağzı bozuk bir tiptir. Bok Ana“Hamam” oyununda Naile adı ile hamam anası olur. Ferhad ile Şirin'de kötü bir büyücüdür. Karagöz'ün Karısı perdede gözükmeyen, evin içinden sesi gelir. Sadece Çeşme oyununda perdeye gelir. Karagöz'le çok çekişmeli bir ilişkisi vardır, sık sık kocasını eve ekmek getirmiyor diye azarlar.

1.2.1.2. İstanbul Dışından Gelen Tipler

Kürt Harputlu veya Haso isimleriyle de perdeye gelir. Hamal veya bekçi rolündedir. Türk ya da Himmet Kastamonuludur. Boyu diğer tasvirlerin yaklaşık iki katıdır. Ağır bir aksanı vardır. Sırtında baltasıyla perdeye gelir. Odun yarıcılığı ve bekçilik yapar. Ermeni kuyumcu ise Sersiz adını alır. Bunu dışında ayvaz veya külhancıdır. Acem zengin tüccar rolündedir. Bolulu aşçılık yapar. Lokanta işletir ama işleri iyi gitmez, esnaftan aldığı malzemenin karşılığını ödemek istemez. Laz Trabzonludur; Hayrettin ismini de kullanır. Gemicidir, çok hızlı ve Karadeniz aksanıyla konuşan heyecanlı bir tiptir. Elinde kemeçe ile veya gemisinin içinde perdeye gelir. Arnavut Bayram Ağa perdenin iri kıyım tiplerindedir. Kır bekçiliği, bozacılık ve bahçıvanlık yapar. Zenci Arap

³⁵ Ritter *age*, cilt 1, ss. 128-185

³⁶ Ritter *age*, cilt 3, ss. 411-438.

³⁷ Ritter *age*, cilt 2, ss. 271-239.

Mercan Ağa ismini alır. Lala ve köle rollerindedir. Ak Arap Hacı Kandil, Hacı Fıtil, Hacı Şamandra isimlerini alır. Oyununa göre dilenci, tatlıcı ve kahve dövücüsü olur.

Şimdi bu *kâr-ı kadîm* oyunlardaki belli başlı özellikleri ortaya koyalım.

1.2.1.3.Mahallede Gündelik Yaşam

Mukaddime ve muhavere den sonra fasıl iki eksen tip olan Karagöz ve Hacivat'ın da yaşadığı mahallede kurulur. Perdenin önünden bakıldığında sağ tarafta Karagöz'ün evi vardır; dolayısıyla Karagöz daima buradan perdeye gelir ve gider. Diğer taraf Hacivat'ındır; Hacivat da sol köşeden perdeye girer ve çıkar. Bütün oyunlarda girişten sonra başlayan muhavere de Hacivat semai söyleyerek Karagöz'ün evinin önüne gelir, gürültüden rahatsız olan Karagöz dayanamaz aşağı iner, kavga ederler. Hacivat gider, dayak yemiş olan Karagöz söylenerek yavaş yavaş yerden kalkar. Hacivat geri gelir ve muhavere nin diyalog kısmı başlar, konuştukları yer Şeyh Küşteri³⁸ Meydanı'dır. Bu tasarım esasında bir mahalle kurgusudur, böylece seyirci zaten günlük yaşamının içinde geçtiği sosyal çevreye taşınmış olur. Karagöz oyunu esas olarak bu günlük yaşantının görüntü ve ses taklidi yoluyla karikatürize edilmesidir. Oyun ilerleyip birçok fasılda gözük en tipler perdeye geldikçe mahalle atmosferi tamamlanmış olur.

Hikâyenin mahallede geçiyor olması oyunun yapısına, mekân ve perdeye gelen tipler açısından belirgin bir karakter kazandırmaktadır; örneğin “Abdal Bekçi”de mahallede iki zennenin işletmek³⁹ üzere tuttuğu bir ev (mekân) ve buraya devam eden (tipler) Çelebi, Beberuhi, Tiryaki, Ak Arap ve Tuzsuz. “Ağalık” oyununda da benzer bir mekân ve tip kullanımı vardır. Karagöz İranlı bezirgândan kazandığı – daha çok bezirgânın

³⁸ Söylentiye göre Karagöz ile Hacivat 14. yüzyılda yaşamış kişilerdir. Hayâl-ı zıl (Karagöz) oyunu ilkin Bursa'da çıkmıştır. Bu oyunun kurucusu Şeyh Küşteri'dir. Şeyh Muhammed Küşteri İran'da Hozistan'ın merkezi “Şuster” ya da “Kuşter”, Arapçada “Tuster”, kasabasından Bursa'ya gelmiş ve orada ölmüştür. Geleneğe göre, Karagöz oyununun kurucusu ve Karagözcülerin “piri” sayılan Şeyh Küşteri'nin adı perde gazellerinde sık sık geçer. Karagöz oyununda olayların geçtiği perdeye ya da meydana “Küşteri Meydanı” denir. İbni İsa Akhisari'nin (öl. 1559/1560) yazdığı bir perde gazelinde de gölge oyununu Şeyh Küşteri'nin kurduğu ve bu oyunun tasavvufi bir anlam taşıdığı anlatılmıştır. Ritter *Karagös*, cilt 1, ss. 5-6.

³⁹ İşletmek burada oyundaki bağlamına uygun olarak bir evde para karşılığı erkeklerle beraber olmak anlamında kullanılmıştır.

inayetiyle – parayla konağına (mekân) Hacivat’ı kâhya olarak tutar, Hacivat da (tipler) Çelebi’yi, Cariye’yi, Ak Arap’ı, Beberuhi’yi ve Türk’ü konağa çalışmaları için yollar. Benzer bir mekân ve tip kullanımını “Bahçe”, “Bursalı Leyla”, “Kanlı Kavak”, “Kanlı Nigar”, “Kırgınlar”, “Mandıra”, “Meyhane”, “Ortaklar”, “Salıncak”, “Sünnet”, “Şairlik”, “Ödüllü(Karagöz’ün Pehlivanlığı)”, “Tahmis”, “Tımarhane”, “Yalova Safâsı”nda da görülür.

“Kayık” ve “Orman”da mekân mahalle değildir; oyunların adlarından da anlaşıldığı gibi ilkinde Haliç’te ve Boğaz’da çift kürek sandal işleten Hacivat ve Karagöz yukarıda sayılan tipleri para karşılığı sandala alırlar ve istedikleri iskeleye bırakırlar. “Orman”da ise Karagöz ormana yakın bir yerde soyguncuların eline düşer, Karagöz çete ile işbirliği yapmak zorunda kalır ve birlikte yukarıda sayılan tipleri soyarlar. Bu iki oyunda mekân mahalle dışına taşınmıştır ama tipler aynıdır.⁴⁰

1.2.1.4. Kadınlar

Karagöz seyirliğinde yer alan kadın tipleri şunlardır: Karagöz’ün Karısı, Hacivat’ın Karısı, Hacivat’ın Kızı, Zenneler, Hanımlar, Kaynanalar, Arap Halayık, Kanlı Nigar, Salkım İnci, Dimyat Pirinci, Rükke (Çingene), Bok Ana⁴¹ Karagöz’de erkek tipler kadınlara nazaran hem sayıca daha çoktur hem de erkeklerin konuşmaları perdede daha çok zaman alır. Karagöz genel olarak erkeklerin erkeklere oynadığı bir seyirliktir ancak böyle olmasına rağmen tek tek kadın tiplerin konuşmalarını ve kadınların da bulunduğu farklı oyunlardaki olay örgülerini mercek altına alırsak 19. yüzyıl İstanbul mahalle hayatındaki kadın varlığının hayal perdesine yansıdığını görürüz. Bu kadınlar erkekler gibi mahallede yaşayan sıradan insanlarıdır. Yukarıda sayılan oyunlardaki yer alan kadın tiplerin bazılarına yakından bakalım.

⁴⁰ Ritter age, “Orman” cilt 3, ss. 211-236; “Kayık” cilt 2, ss. 223-269.

⁴¹ Bu kadın tiplerinin çoğu birden fazla oyunda perdeye gelir. “Ferhad ile Şirin” ve “Tâhir ile Zühre” oyunlarında olduğu gibi sadece o oyunlara has kadın tipleri bu listeye alınmamıştır.

1.2.1.4.1. Karagöz'ün Karısı (KK)

Karagöz'ün Karısı perdeye Karagöz'e göre çok daha az çıkar, çoğu zaman gölgesi perdeye yansımada sesi evin içinden gelir. Karagöz'e davranışları genellikle eve ekmek getirmemesinden ya da işsiz gezmesinden dolayı sert ve sorgulayıcıdır.⁴²Seyirci onun Karagöz'ün üstündeki ağırlığını hisseder; Karagöz'de “şöyle yaparsam bizim karı ne der?” tedirginliği vardır. Karısından çekinmesi doğaldır zira Karagöz'ün bir evin geçimini sağlayacak türden faaliyetler peşinde olmadığı açıktır. Hiçbir oyunda konu edilmez ama seyirci evi çekip çevirenin Karagöz'ün Karısı olduğunu tahmin eder ve Karagöz'ün ezikliğinin sebebi budur.⁴³Karagöz'ün bazı oyunlarda karısına “abla”⁴⁴ diye seslenmesi bu ezikliğin dışı vurumu olarak düşünülebilir.

KK sürekli kocasıyla kavga eden bir tip olmanın yanında iki oyunda⁴⁵ mizaha da katılır. Kadının kocasıyla itişme içinde mizaha katkı yapması normalde erkeklere ait olan

⁴² Karısı ile Karagöz arasındaki diyaloglar, Karagöz bir elbise veya benzeri bir hediye ya da bir iş bulup çalışma sözü vermemişse iki taraf içinde zorlu geçer ancak aşağıdaki örneklerde karısı Karagöz'ü epeyce hırpalar. Ritter *Karagöz* “Büyük Evlenme” cilt 3, ss. 250-253; “Kanlı Nigar” cilt 1, ss. 128-185; “Kayık” cilt 2, ss. 240 “Karagöz'ün Şairliği” cilt 3, ss. 335-337; “Tahmis” cilt 3, ss. 247-449; “Yazıcı” cilt 2, s. 290.

⁴³ Karagöz'ün Karısı “Hamam” oyununda Karagöz'den hamama gitmek için para ister ve alır. Buradan evin geçimini Karagöz'ün sağladığı düşünülebilir. Ancak Karagöz'ün Karısı ile Karagöz'ün diyaloglarının önemli bölümü evde ekmek bulunmaması, çocukların ve kendilerinin aç olmasıyla ilgidir. Seyirci bu durumda az para giren evde Karagöz'ün Karısı'nın iş bilirliliği ve gayretiyle düzeni devam ettirdiğini düşünür.

⁴⁴Günümüz Türkçesinde de erkekler kendi aralarında konuşurken yukardan bir ton tutturmak isterse “oğlum” diye hitap eder. “Çeşme” oyunundan bir örnek görelim. Hacivat Karagöz'e karısı kendisini aldattığı ve onun da bilerek göz yumduğu için “boynuzlu” olduğunu ve bu sebepten artık onunla görüşmek istemediğini söyler. Diyalogun bir bölümü şöyle:

H: ...Senin ile bundan sonra görüşmeyeceğim.

K: Kimin umurunda? Ama sebebi?

H: Sebebi mi?

K: Evet!

H: Öhö, öhö! Boynuzlar!

K: **Oğlum**, ben kaşıkçılıktan vazgeçeli çok oldu. Boynuzların çoksa, Mahmud Paşa'ya git!”

Karagöz'ün Hacivat'a “oğlum” şeklindeki seslenmesinde olduğu gibi karşısındakini kendine göre daha aşağıda gördüğünün belirtisidir. “Abla” ise tam tersi bir ezikliği gösteriyor düşüncesindeyim.

⁴⁵ Karagöz'ün Karısı'nın nüktedanlığına “Yazıcı” oyunundan bir örnek görelim:

“KK- Kim o kapı çalan?”

bir alana girmesidir. Kadından beklenen bir davranış değildir mizaha katkıda bulunması; genellikle kadınlar mizaha malzeme olurlar. Mesela seyircinin Karagöz'ün Karısı kadar yakından tanımadığı Hacivat'ın Karısı onun gibi "sevimli" bir tip değildir, mizaha katkısı yoktur. Hacivat'ın Karısı iki oyunda diğer oyunlara göre biraz öne çıkar. "Kayık"⁴⁶ oyununda kocasından kendisine pahalı mücevherler almasını ister, Hacivat bunları alamayacağını söyleyince Hacivat'ın Karısı kocasını kapı dışarı eder. "Çeşme"⁴⁷ oyununda ise Hacivat'ın Karısı, Hacivat'a Karagöz'ün Karısı'nın "yelloz şıfıntı musîbetin her gün pudra, düzgünleri, allıkları sürüp de sokaklarda türlü türlü rezalet ettiğini" söyler. Hacivat'ın Karısı'na biçilen dedikoducu, kocasından pahalı hediyeler isteyen karı rolüdür. Karagöz'ün Karısı'nın ise kıskançlıkla, dedikodu ile işi olmaz; başı açlık ve fukaralık ile yeterince derttedir zaten.

"Çeşme" oyununda Karagöz'ün Karısı gerçekten de Hacivat'ın Karısı'nın Hacivat'a söylediği gibi kocasından başka erkeklerle görüşmektedir. Hacivat mahalle muhafazakârlığına da yaslanarak Karagöz'e "habis" diye seslenir, karısının "orospu", kendisinin de "pezevenk" olduğunu bu sebeple onunla "kat'-ı münâsebet" ettiğini söyler.⁴⁸ Karagöz meseleyi mahalleliden soruşturur ancak durumdan emin olamaz; üstelik karısının durumunu soruşturmak isterken daha da kötü duruma düşmektedir. Bunun üzerine karısına, İnegöl'e kurbağa toplamaya⁴⁹ gideceğim der ama evinin tavan arasına saklanır. Karagöz'ün Karısı Çelebi'yi eve alır, içki ikram eder ve muhabbete başlarlar. Durumu tavan arasından izleyen Karagöz bulunduğu yerden gizlice kapıya iner ve dışarıdan "Açın

K - Aç, ben geldim.

KK- Aç sen mi geldin? Yani biz tokmuşuz gibi söylüyor.

K - Kapıyı aç kapıyı!

KK- İnan olsun, sen böyle boşta gezdiğin için ben sana kapıyı açmam." Ritter *age*, "Yazıcı" cilt 2, s. 290; "Sahte Gelin"de karısının Karagöz'ü Tuzsuz Deli Bekir'e vermek üzere "karı kılığı"na sokması esnasında ikili arasındaki diyalogda da Karagöz'ün Karısı mizaha katılır. Ritter *Karagös* "Sahte Gelin" cilt 1, s. 100-102.

⁴⁶ Ritter *age*, "Kayık" cilt 2, ss. 238-236.

⁴⁷ Ritter *age*, "Çeşme" cilt 2, s. 78.

⁴⁸ Ritter *age*, "Çeşme" cilt 2, ss. 80-82.

⁴⁹ Kurbağa toplayıp satmak Karagöz için para kazanma yollarından biridir.

kapıyı!” diye bağırır. İçerde Karagöz’ün Karısı, Çelebi’yi aceleyle küpe saklar. Durumu anlayan Karagöz küpü alır çeşme başına gider. Çeşme başında Hacivat’ın Kızı artık onunla eskisi gibi görüşmek istemeyen aşğını (II. Çelebi), babası Hacivat’ın çömlekte saklı paralarını, altın tabakasını ve elmas yüzüğünü vaat ederek akşam onların evinde kalmaya ikna etmeye çalışmaktadır. Sonuçta Hacivat’ın Kızı ve II. Çelebi anlaşılır. Hacivat’ın Kızı evdeki hararı⁵⁰ temizlenmesi için çeşme başına gönderecek, temizlendikten sonra II. Çelebi hararın içine girecek, Hacivat hararı eve getirirken bilmeden kızının aşğını da sırtında eve taşımış olacaktır. Ancak Karagöz planı duymuş ve Çelebi’nin harara girdiğini görmüştür. O sırada Hacivat gelir. Karagöz küpü tekmeler karısının aşğı I.Çelebi’yi kovalar. Sonrada hararı tekmeler, II. Çelebi güç bela kendini harardan dışarı atar, kaçır. Hacivat’ın “bunlar kim?” diye sorması üzerine birisi “bizim ortak” öbürü de “sizin damat bey” der. Sonrada faslın başlarında Hacivat’ın kendisine pezevenk dediğı beciti tekrarlattırıp şöyle der: “Kendi götündeki kazığı görmeyip benim gözümdeki çiviye görmek ayn-i hatâdır.”⁵¹ Böylece bütün kızgınlığını Hacivat’a yöneltir ve mahallelinin dedikodusunu red etmiş olur. Karagöz kendisini aldatan karısına tek kötü söz söylemeden oyun kapanır.

“Kanlı Nigar”⁵² oyununda da Karagöz’ün Karısı’nın küçük ama ilginç bir rolü vardır. Oyuna ismini veren Nigar, evvelden daha sık görüştükleri Çelebi ile görüşmek istemektedir buna karşılık Çelebi, Nigar kadar istekli değildir. Onlar mahallede konuşurken Salkım-İnci gelir onun da Çelebi’de gözü vardır. İki kadın Çelebi’yi paylaşamazlar, her biri bir yandan çekiştirmeye başlarlar. Sonuçta anlaşamazlar, durumu Karagöz’ün Karısı’na danışrlar: Çelebi, Nigar’a mı yoksa Salkım-İnci’ye mi layıktır? Karagöz’ün Karısı Çelebi’ye alıcı gözüyle bakar, başının öbür tarafını da görmek ister. Karagöz onu ters bir şey söyleyecek diye endişe ile izlemektedir.

⁵⁰ Harar: Kıldan yapılmış büyük çuval. Andreas Tietze, *Tarihi ve Etimolojik Türkiye Türkçesi Lugatı* cilt 2, s. 256.

⁵¹ Ritter *age*, 124. Kudret “çiviye” “çöpü” olarak değiştirmiş. Kudret *Karagöz* cilt 2, s. 46. Burada Matta İncili: 7/5’teki “Seni ikiyüzlü! Önce kendi gözündeki merteğı çıkar, o zaman kardeşinin gözündeki çöpü çıkarmak için daha iyi görürsün” (YENİ YAŞAM 2009) cümlesini Karagöz’ün kendi üslubunca tekrarladığı çok açık.

⁵² Ritter *Karagös*, cilt 1, ss. 121-185.

Karagöz'ün Karısı: “Ne sana lâyük, ne hanıma lâyük ancak bana lâyük!” der.⁵³ Böylece Nigar’la İnci arasında bir tercih yapmaktan kurtulmuş, aynı zamanda kocası Karagöz’ün yanında başka bir erkeği beğenerek onu bile isteye zor durumda bırakmış olur.

1.2.1.4.2. Kanlı Nigar

“Kanlı Nigar” *kâr-ı kadîm* oyunlar arasında kadınların varlığının en çok hissedildiği oyunlardan biridir. Yukarıda baş tarafı anlatılan oyunun devamında Nigar, İnci ile anlaşıp ikisinin de canını yakmış olan Çelebi’yi diğer kızlarla beraber eve alıp döverler, sonra da soyup sokağa atarlar. Bu sahneyi ve sonrakileri izleyen seyircinin, Nigar’ın bir grup kadınla beraber oturdukları evi işlettikleri sonucuna varması muhtemeldir. Sokakta Karagöz çıplak ve perişan haldeki Çelebi’ye rastlar. Çelebi başına gelenleri anlatır ve Karagöz’den Nigar’ın evine gidip elbiselerini almasını ister. Bunu yaparsa yeleşin cebindeki beşi bir yerde ve altın saat Karagöz’ün olacaktır. Ancak aynı akıbet Karagöz’ün de başına gelir. Nigar onu güler yüzle içeri alır, oturtur. Sonra Çelebi’nin elbiselerini isteyince kadınlar hep beraber Karagöz’ü dövüp soyup sokağa atarlar. Elbiseleri almaya giden Sarhoş (Dayı Manca), Arap (Mercan Ağa) ve Beberuhi aynı şekilde önce eve alınıp, dövülüp, soyulup, sokağa atılırlar. En son Zeybek Bursalı Sarı Efe gelir. Nigar onu görünce tutumunu değiştirir, Sarı Efe’nin isteğine uyarak çıplak kurbanların “çaputlarını” iade eder.

Nigar ve çetesinin beş erkeği soyup, dövüp, sokağa atmaktan çekinmeyip, buna karşılık Sarı Efe’nin otoritesini kabul etmesi, Sarı Efe gibi güçlü, beli silahlı bir erkekle Nigar gibi ev işleten bir kadın arasında, alışık olunduğu üzere evin, içindekilerin ve işletmenin “güvenliği”ni erkeğin sağladığı, çözülmesi daha güç meselelerde Nigar’ın ondan yardım aldığı bir ilişki olduğunu düşündürüyor.⁵⁴ Nigar “Kanlı” lakabının da ortaya

⁵³ Bu oyunda sadece Nigar, Salkım-İnci ve Karagöz’ün Karısı değil, Dimyat Pirinci Hanım da yakışıklı olduğu anlaşılan Çelebi’yi kendisi için istemekten çekinmez. Ritter *age*, cilt 1, s. 152.

⁵⁴ Sarı Efe’nin “Bursalı Leylâ” oyununda da rolü vardır. Başka bir zenne ile Bursa’dan gelen Leylâ, Hacivat’ın yardımıyla mahallede bir ev kiralar. Bir zaman sonra Sarı Efe (Zeybek) gelir, yavuklusu olduğunu söylediği Leylâ’nın başına bela olur ve eve yerleşir. Karagöz Arnavutlardan da yardım alarak Sarı Efe’yi kovalar. Balıkhane Nazırı Ali Rıza Bey’in kitabının “İstanbul Sefilleri ve Kopukları” bölümünde “cesur ve gözünü budaktan sakınmaz, hiçbir tehlikeden gözü yılmamış ve bilâkis herkesi yıldırılmış” adamlarla fahişeler

koyduğu gibi belalı bir tiptir. Diyaloglarda alttan almaz, özellikle erkeklerin çekindiği bir kadın tipidir.

1.2.1.4.3. Salkım-İnci ve Şallı Natır

Kadınların ağırlıkta olduğu bir başka oyun da “Hamam”dır.⁵⁵ Bu oyunda Çelebi sahibi olduğu Kurubalık hamamını işletmesi için Hacivat’a verir. Hacivat da hamamın kadınlar tarafını işletmesi için bu alanda tecrübesi olan Salkım-İnci ile anlaşır. İnci’ye Şallı Natır ile beraber çalışmasını önerir, ancak İnci cevaben Şallı’ya dargın olduğunu söyler; iki kadının arasında bir gönül kırgınlığı vardır. Sonuçta Hacivat’ın araya girmesiyle barışırlar; Karagöz’ün annesi Bok Ana(Naile) keza hamamda çalışacaktır. Hazırlıklar tamamlandıktan sonra hamam açılır. Karagöz gelen müşterilerin (Çelebi, Ak Arap) ya da Kilci gibi hamama malzeme getiren esnafın peşine takılıp hamama girmeye yeltenir, ancak her sefer kadınlar Karagöz’ü kovar. Bir sefer Karagöz’ün Karısı, Karagöz’den para alır oğlunu da yanına katıp hamama gider. Hamamdaki kadınlar oğlanın yaşını kadınlar tarafı için büyük bulup Karagöz’ün Karısı’nın yanında “A oğlum, babanı da getir!” derler. Oğlan da fırlayıp babasını getirir. Karagöz tabii derhal gelir ancak kadınlar onu tekrar dışarı atar. Kovulan Karagöz bu sefer başka bir yol dener, merdivenle kubbeye tırmanır ve oradan içeri atlar. Ancak az sonra yangın çıkar, herkes kaçar, fasıl biter.⁵⁶

Şimdi oyunda Salkım-İnci ve Şallı Natır’ın daha öne çıktığı ilk bölüme dönelim. Hamamın işletmecisi yani patronu Hacivat’tır ancak Salkım-İnci’ye teklif götürürken buyurgan bir dil kurmaz, İnci teklifi beğenmezse red edebilecektir. Aynı şekilde Şallı-Natır’la konuşurken daima tatlı, ricacı bir dil kullanır.

arasındaki ilişki şöyle tarif edilir: “Kopuklarca mutlaka bir fahişe sevmeli ve fahişe de onları sevmeli ve hırs ve arzularına müheyya olmalıdır, aksi takdirde dünyayı alt üst etmek isterler.” Balıkhane Nazırı Ali Rıza Bey *Eski Zamanlarda İstanbul Hayatı* Haz. Ali Şükrü Çoruk KİTABEVİ İstanbul 2011, s. 42.

⁵⁵ Ritter *Karagöz*, cilt 3, ss. 411-438.

⁵⁶ Ignác Kúnos’un derlediği “Hamam” versiyonundaki fasıl sonu daha farklı bitiyor. Karagöz kadınlar tarafına kubbeden atlayınca içeride Yahudi, Altı-Kulaç (Beberuhi) ve Arap’ın kendinden önce gelmiş olduğunu görür. Fakat az sonra Tekbıyık hamamı basar, hepsini dışarı atar. En son Karagöz’ün canını alacakken Hacivat gelir ve onun ricasıyla Tekbıyık, Karagöz’ü af eder. Ignác Kúnos *Három Karagöz Játék*, “Hamam Oyunu” Budapeşte 1886, ss. 36-38. Kudret de Kúnos’un derlemesindeki farklılığın altını çizer. *Karagöz*, cilt 2, s. 496.

Salkım-İnci ile Şallı-Natır arasındaki ilişki arkadaşlığın ötesindedir. Fakat bu gönül ilişkisi Şallı, İnci’yi aldattığı için kopmuştur. Hamamı için ehil bir kadro kurmak derdinde olan Hacivat, ilk önce Salkım-İnci’nin sonra da Şallı-Natır’ın anlattıklarını sükûnetle dinler. Sonunda kadınlar Hacivat’ın ısrarıyla onun hatırı için barışırlar. Kadınların arasındaki ilişkinin mahiyeti dışlayıcı bir dille konu edilmez.⁵⁷

1.2.1.4.4. Kadınlara Dair

Yukarıda *kâr-ı kadîm* Karagöz oyunlarında mahalle yaşantısı içinde kadın tiplerinin nasıl bulunduğunu ortaya koymaya çalıştım. Kadınları bu şekilde perdeye getiren Karagöz ustası hangi dengeleri gözetmektedir? Her şeyden önce usta onu seyredenleri güldürmelidir; müşteri de gülmek için mahallede içinde yaşadığı her günkü “gerçekliğin” en azından bir kısmını perdede görmek ister. Usta komiklik yapmak için “gerçekliği” perdeye taşıırken abartabilir veya farklı yönler bükülebilir, ancak çıkış noktasında bir miktar “gerçek” olması şarttır aksi halde seyirci oyunla ilişkilenebilmekte zorlanabilir. Burada önemli olan perdedeki hikâyenin ne kadar gerçek olduğu sorusundan çok seyircinin hikâyeye katılımıdır. Seyirci perdede gördüklerine gülüyorsa yani katılıyorsa mahallede yaşananlardan farklı bile olsa usta, perdede seyircinin zihnindeki “gerçeklik” ile ilişki kurmuş demektir, çünkü insanlar onun gösterdiği şeylere ilgi göstermektedir. Bugün Türkiye’de Karagöz

⁵⁷ Salkım-İnci, Şallı-Natır’a küsmesini şöyle anlatır: “Meğerse yemek odasının yanında ufak bir oda varmış, gizli orada oturmuşlar, diğer bir hanımla muhabbet ediyorlar... Onlar beni görmediler, muhabbete dalmışlar. O hanım koynundan bir portakal çıkardı, Şallı-Natır’a verdi, bizim Şallı da portakalı kokladı. Ben orada kendimden geçmişim.”

Durumu bir tek Karagöz garip bulur ve Hacivat’a sorar: “Bir insan bir ahabından portakal alsa ayıp mıdır?”

Hacivat: “Bunun manası vardır sen bilmezsin... Portakal: Sevdüğinden arda kal!” Kudret *Karagöz*, cilt 2, ss. 482-83. Bu oyunda olduğu gibi kadın memesi ile portakal/turunç arasında benzerlik kurmak divan edebiyatında ve halk edebiyatında sık görülür, birer örnek görelim:

“Bana pistanlar turunc olsun heman-dem neyleyim

Ruhları gül çeşmi bâdâm olsa da mâni’ değil” *Nedîm Divânı*

Haz. Muhsin Macit “Gazeller” 76, Kültür ve Turizm Bak. 2012, s. 292.

“Koynundaki memeler

Turunç olmuş kokuyor”, Çamdan Sakız Akıyor, Maraş türküsü.

Kaynak kişi: Özer Oruç, derleyen ve notaya alan: Muzaffer Sarısözen

<http://www.trtnotaarsivi....rsiv/thm/1-1000/00321.gif> ±

artık insanların ilgi gösterdiği bir seyirlik değil. Karagöz ustaları hayal perdesi donanımıyla insanları güldürme çabasından çoktan vazgeçtiler. Cumhuriyet döneminde yapılan ideolojik tercihlerin mizahın alanını tahrip etmesinin bu sonuca ulaşmada etkili olduğunu kabul etmek gerekir. Geleneksel Karagöz'den farklı olarak yeni yazılan oyunlarda kadın yaşantısı ve kadın tasvirlerin özne olduğu mizah türü hayal perdesine gelmez olur. Bu dönemde zuhur eden kadın tasvirlerinin ideolojik yükü, mizah için gerekli olan kıvraklığa engel olduğu düşüncesindeyim; ileride göreceğiz.

Kadınların hayal perdesindeki varoluşu araştırmacılar tarafından pek üzerinde durulmuş bir konu değildir. Dror Ze'evi'nin (*Producing Desire Changing Sexual Discourse in the Ottoman Middle East, 1500-1900* UNIVERSITY OF CALIFORNIA PRESS 2006) çalışması bu konuda az sayıdaki istisnalardan biridir. Ze'evi Karagöz oyunlarında ortaya çıkan kadınların İslami toplumlardaki basmakalıp kadınlardan farklı, basit olmayan tipler olduklarının altını çizer. Perdede erdemli bir erkek olmadığı gibi iffetli bir kadın bulmak da neredeyse imkansızdır. Kadınların mahallede, düşünülenden oldukça serbest bir cinsel hayatı vardır (Ze'evi *age*, ss. 136-137, ss. 141-142)

Perdedeki değişimi anlamak için elimizdeki en eski oyunlarda kadınların durumunu tespit etmek önemlidir, zira daha sonra ortaya çıkacak oyunlardaki değişimi anlamak başka türlü mümkün olmayacaktır.

Kâr-ı kadîm oyunlara baktığımızda kadın olarak en çok Karagöz'ün Karısı'nın hayal perdesinde yer aldığını görürüz. Ancak Karagöz'ün Karısı çoğunlukla evin içindedir, görüntüsü perdeye gelmez, sesi gelir. "Çeşme" oyunundaki rolü ise sokakta ve evdedir, yani kısmen kamu alanındadır. Aynı oyunda Hacivat'ın Kızı ve "Yalova Safâsı"nda da Zenne sokağa çıkar, hem de Çelebileri ile buluşmaya. Hacivat'ın Kızı ve Zenne "normal Müslüman" sayılabilir, ancak sokağa çıkma sebepleri "masum" değildir.

"Ters Evlenme"de ise Tuzsuz Deli Bekir'in yakınları olan Kayınvalide, Görümce ve Komşu Kadın gelin adayını (Kartopu- kadın kılığındaki Karagöz) görmeye giderler. Bu

hanımlar “normal” Müslüman kadın tipine daha yakın, daha edilgin tiplerdir; dolayısıyla mizaha katkıları sınırlıdır.

Kanlı Nigar, Şallı Natır, Salkım İnci de farklı oyunlarda kamu alanını kullanırlar. Bu kadınlar Osmanlı mahallesinde hayatı büyük ölçüde evde geçen ortalama Müslüman kadından farklıdır. 1920-25 arasında İstanbul’daki farklı toplumsal kesimlerin yaşantısını yansıtan yazılar kaleme alan Balıkhane Nazırı Ali Rıza Bey⁵⁸ “Kadınlar Âlemi” yazısında bir kadın tipi tarif eder, şöyle: “Hamam ustaları, hamam hademeleri, bohçacılar, askıcılar, çengiler aşağı yukarı hep bir seviyede kadınlar idi. Bunlar kocalarının bin türlü tehditleri ve tazyikleri altında kalan ve envai cebir ve tahakkümlerine tahammül eden ve hele o muziç kaynana ve görümcelerin gelinlerine karşı besledikleri kin ve ihtiraslarının sevgiyle tasni ettikleri sürü sürü dedikoduları, hadd ü pâyânı olmayan ev yıkıcı haksızlıkları ve iftiraları altında miskin, cebin, uyuşuk bir halde kalan ve iki lâkırdıyı bir araya getirip söylemesini bilmeyen zor belâ söz söyleyen muti ve kanaatkâr ev kadınları değildiler. Öyle kayıtlarla mukayyet olmazlardı, daima serbest yaşamak isterlerdi. Bi’l-farz böyle bir hâle maruz kalsalar bile derhâl gürültüyü koparıp ortalığı alt üst ederlerdi. Bunlar hemen hemen erkeklerle müsavi derecede metanet sahibi idiler. Bununla beraber gayet çalışkan, işgüzar becerikli aynı zamanda nabz-gîr, mizac-âşinâ, gözden mana sezer kadınlar idi. Halka karşı daima tatlı dilli, güler yüzlü bulunurlar, bir kederleri olsa da asla belli etmezler, gam ve kasavet göstermezlerdi...”⁵⁹ Ali Rıza Bey’in yazdıkları genellikle geriye dönük, kendisi için artık eski olan İstanbul bilgileri ve hatıralarıdır. Kitabının ilerleyen sayfalarında kadın dünyasına nüfuz edebildiği ölçüde “yüksek tabakada bulunan hanımefendiler” ile “hamam ustaları ve onlara mümasil birtakım macera düşkünü kadınlar” yani yukarıda tarif edilen

⁵⁸ Ali Rıza Bey (1842-1928) debbağ esnafından Mehmed Ağa’nın oğludur. Annesi II. Mahmud’un kızları Atiye (1824-1850) ve Hatice’nin (1825-1842) müşterek dairelerinin baş kalfasıydı. Ali Rıza Beşiktaş Rüşdiyesi’nden mezun oldu ve 17 yaşında Tophane-i Âmire Ruznâmçe Kalemî’ne girdi. Elli yıllık memuriyet hayatında farklı dairelerde çalışan Ali Rıza, çalıştığı daire Düyûn-ı Umûmiye İdaresi’ne devredilince onun da bağlı bulunduğu daire değişmiş oldu. 25 Ekim 1883’te Dersaadet Balıkhâne Nazırı, 2 Mart 1884’te Balıkhane ve Tuz Nâzırı oldu. 14 Mart 1907’de Dersaadet ve Mülhakatı Düyûn-ı Umumiye Nazırlığı vazifesine başladı ancak II. Meşrutiyet’ten sonra 19 Kasım 1909’da açığa alındı ve 16 Ocak 1910’da emekli oldu. Ali Rıza Bey’in yazıları Kasım 1919- Temmuz 1925’e arasında farklı gazetelerde yayımlanmıştır. Ali Birinci “İstanbul Muharriri Balıkhâne Nazırı Ali Rıza Bey” *İstanbul Araştırmaları*, sayı 1, Bahar 1997, ss. 87-94’teki yazıdan özetlenmiştir.

⁵⁹ Ali Rıza Bey *Eski Zamanlarda İstanbul Hayatı*, s. 31.

kadınlar arasındaki ilişkileri anlatır.⁶⁰ Ali Rıza Bey'in kadın dünyasına bakışı dışarıdan, erkek dünyasından çıkmadan yapılmış bir tarifdir, ancak yine de yazarın kadın dünyasını anlama çabasını ortaya koymaktadır. Onun anlattığı hamam ustası kadınlar ile “Hamam” oyunundaki kadın tipleri arasındaki benzerlik dikkat çekicidir. Hayalilerin İstanbul'daki topluma ama özellikle de kadın seyircilere ilginç gelecek, ortalamadan “farklı” ve “özgür”, çoğu kadının belki özendiği ama o şekilde var olmaya cesaret edemediği tipleri perdeye taşıdığı söylenebilir. Öte yandan kadınlarla erkeklerin temaslarının pek çok kurala tabi olduğu Osmanlı İstanbul'unda⁶¹, hayalilerin kendi yakınlarından başka ancak kamu alanını kullanan kadınları tanıma ve karikatürize etme fırsatını yakalayabilmiş olmaları ve bu tip kadınları oyunlara dâhil etmeleri tabii bir durumdur.

“Canbazlar” ve “Cazûlar” oyunlarında mekân yine mahalledir, ancak yukarıda ele alınan “Kanlı Nigar” oyununu karakterize eden tiplerin (Çelebi, Beberuhi, Arap, Sarhoş) sırayla oyuna dâhil olması bu iki oyunda görülmez. İlk oyunda büyücünün, ikincide cazûların⁶²büyüleri olayların yönünü tayin edici özelliktedir. İki oyunda da hepsi erkek olan tiplerin yerini büyük ölçüde kadınlar almıştır: Büyücü, Cazûlar, Zenneler. Ancak bu kadın tiplerin hikâyeye girmeleri, oyun örgüsüne sırayla neredeyse rutin bir şekilde giren erkeklerden daha farklıdır.

1.2.2. Karagöz'ün Çingeneliği

⁶⁰ Ali Rıza Bey *age*, s. 31-32.

⁶¹ Ali Rıza Bey kitabının “Kadınlar Âlemi” bölümünde kadınları yaşam tarzları itibariyle üçe ayırır. İlk grupta saydığı kibar ailelere mensup olanlar ancak “yazın yalıya gitmek ve kış için sayfiyeden avdet ve bazen pek yakın akrabasından birinin velimesi veya loğusası veyahut kendi zevcinin hem-rütbesi olan büyük bir zatın bayram tebriği gibi vesile ile ancak sokağa çıkabilirlerdi... Maişetleri derece-i mutavassıtada bulunanlar... vazife-i beytleriyle iştigal ederler. Çarşıdan bazı mübayaâta bulunmak veya istihâm etmek veyahut ehîbbâsını ziyaret eylemek maksadıyla ancak ayda bir kere sokağa çıkabilirlerdi. Hatta ekserisi İstanbul'un bahusus Çarşı-yı Kebir'in (Kapalıçarşı) yolarını bile lâyıkıyla bilmezlerdi... Bazı işçi ve esnaf, amele zevceleri ve kendi maişetini kendi sa'y-ı zatısıyla temin etmek mecburiyetinde kalanlar... kendi hizmet-i beytiyyeleriyle beraber şunun bunun tahtasını siler, çamaşırını yıkar ve sair umûr-ı beytiyyesini tesviye etmekle beraber kendi evinin işine de bakarlar.

Bazı hoş-meşrep ve serbest kadınlar her telden çalar ve her mesleğe uyar takımından olduklarından bu üç kısımdan hariç kalmış olurlar.” *Eski Zamanlarda İstanbul Hayatı*, ss. 27-28.

⁶² Cazular iki yaşlı kadındır, Azraka Banu ve Nakayi Cazu.

“Sulukule’de⁶³ mevludum düşüp meydâna geldim ben

Yonulmamış odun gibi tuhaf bir dâne geldim ben

Sorarsan hâl ü şânımdan sual et var Selamsız’dan⁶⁴

Temürcü Karagöz nâmında bir Çingâne geldim ben”⁶⁵

“Salıncak” oyununda yer alan yukarıdaki dörtlükte Karagöz, kendi tarzında nerede doğduğunu, nerede yaşadığını ve ne iş yaptığını anlatıyor. “Canbazlar” oyununda ise menzil ipinden düşen Karagöz’ün ölümü anlatılır. Hacivat Karagöz’ün ölüsünü kaldırması için Ayıboku’nun oğluna haber verir, Çingeneler gelir Karagöz’ü kaldırır. Ancak götürürlerken Karagöz dirilir, hepsi kaçarlar.⁶⁶ *Kâr-ı kadîm* oyunlarda başka hiç bir tipin etnik aidiyetine ilişkin bu kadar çok bilgi verilmemiştir, doğumundan ölümüne ait olduğu grup Karagöz’ün Çingeneliği gibi vurgulanmamıştır.⁶⁷ Seyirci Karagöz’ün demircilikten anladığını, maşa yaptığını, funda ve kurbağa toplayıp, süpürge bağlayıp sattığını, zurna çalıp para topladığını bilir; bunlar hep Çingenelere yakıştırılan işlerdir. Hacivat muhaverelerde ve fasılda Karagöz’e“musibet Çingene” “hınzır Çingene” ya da benzeri

⁶³ Sulukule, İstanbul’un surdibi semtlerinden Topkapı ve Fatih-Karagümrük Nahiyesi’nin Neslişah Mahallesi arasında yer alan; Topkapı-Edirnekapı arasındaki surların hemen önündeki Sulukule Caddesi’nin kenarındaki mahalledir. Sulukule Ayvansaray Lonca Mahallesi’nden sonra İstanbul’un ikinci Çingene yerleşimiydi. İlber Ortaylı “Sulukule” *İA* cilt 7, s. 71.

⁶⁴ Selamsız ise İstanbul’un Anadolu yakasında, Üsküdar’ın merkezinin kuzeyine düşen Fethi Paşa Korusu’nun doğusundaki Sultantepe ile Bağlarbaşı ve Bülbülderesi arasında kalan bir semttir. *İA* cilt 8, s. 389. Selamsız’da halen Çingene yerleşimi vardır. Melih Duygulu, Sulukule Çingenelerinin dans ve müziği eğlenceye yönelik bir faaliyet olarak sürdürmelerine karşılık, Kasımpaşa, Balat, Ayvansaray ve Selamsız’da yaşayan Çingenelerin icra ettikleri müziğin sanat yönüne ağırlık verdiklerini ve çalgılarında virtüözlük düzeyine erişenler olduğunu belirtiyor. “Çingeneler” *İA*, cilt 2, s. 515.

⁶⁵ Ritter Karagös “Salıncak” cilt 3, s. 548.

⁶⁶ “Ritter Karagös “Canbazlar” cilt 3, s. 316.

⁶⁷ Giriş bölümünün sonunda her sefer olduğu gibi Hacivat ile kavga eden Karagöz yerden doğrulurken kendi kendine söylenir: “...Allah bilir bir hezimet-i rezilane ile hane-i kıptîyanemin üst katında soluğu alacaktım; velâkin şecaat-ı vakıa-yı kıptîyanem hüsnüniyeti istihdam etti...” Ritter Karagös, cilt 2, s. 180.

hakaretlerle seslenir.⁶⁸ Hacivat'ın Kızı da“Çingene” diyerek Karagöz'e hakaret eder. Kısaca perdedeki oyun seyirciye Karagöz'ün Çingene olduğunu unutturmaz.⁶⁹

⁶⁸ Kudret *Karagöz*, cilt 1, s. 70-71, 302, 385, 390, 404; cilt 2, s. 426, 446; cilt 3, s. 449, 468, 539.

⁶⁹ Karagöz'ün bu durumuna kısmen Yahudi'nin durumuna yaklaşır. Karagöz de diğer tiplerin Çingeneliğini konu ederek kendisine yaptıkları aşağılamaların benzerlerini Yahudi'ye yapmaya çalışır. Hayal perdesinde Hacivat ve Karagöz istisna, genellikle tipler isimleri ile değil de ait oldukları etnik grupla aynı adla anılır. Yahudi tipinin ismi yoktur, o bakımdan Karagöz'ün ona “Yahudi” şeklinde seslenmesini belki normal karşılamak gerekirdi, ancak Karagöz sadece Yahudi'ye etnik kimliği ile seslenir. (“Çeşme” oyununda konuşmalarda “Tenekeci Salamon” ve “Eskici Salamon” isimleri geçer. Ritter *age*, “Çeşme” cilt 2, s. 100, Kudret *Karagöz* “Eczahane” s. 72. Salomon kuşkusuz Yahudi'dir ancak bu isimle perdeye gelmez.) Bu durum en çok “Salıncak” oyununda ortaya çıkar. Ancak *kâr-ı kadîm* oyunlarda Yahudi kendisine hakaret edilmesine izin vermez. Karagöz onu “Tepelerim ha!” diye tehdit eder, buna karşılık yutturmacalarda genellikle üstünlük Yahudi'dedir. Ritter *Karagöz* “Salıncak” cilt 3, s. 564-565. Ambros da Karagöz'den dayak yemesine rağmen Yahudi'nin fiziksel olarak karşılık vermediğini ama laf sokmaya devam ettiğini belirtir. Ancak Karagöz'ün küfürlü cümleleri tek anlama gelirken Yahudi'nin yutturmacaları öyledir ki, sorulduğunda yanlış anlaşıldığını iddia edecek durumdadır. Edith Gülçin Ambros “Tracing the changes in the representation of the Jew in Ottoman-Turkish folk theatre (from *Karagöz* to *Ortaoyunu*)”, henüz yayımlanmamış makale, 2017, s. 7.

“Şairlik” oyunda da Karagöz ve Selanikli Âşık Hasan karşı karşıya gelirler:

“....

Âşık Hasan: Öyleyse, seninle biraz kaynaşalım.

Karagöz: Orası biraz güççe.

ÂH: Neden?

K: Malûm ya, sen Selânik'ten, ben Selâmsız'dan. Kırk yıl kaynasak, etimiz ayrı, kemiğimiz ayrı düşer. Anlarsın ya!” Ritter *age*, cilt 3, s. 343.

Karagöz Selanikli olmasını vurgularken Hasan'ın Yahudi veya Dönme olduğunu dolayısıyla fitratları gereği onunla asla uyuşamayacaklarını söylemek istiyor. (17. yüzyılda mesih olduğu iddiasıyla İzmir'de ortaya çıkan Sabetay Sevi (1626-1676) taraftarı olan Yahudiler “Dönme” olarak bilinir. Dönmeler, en azından bir kısmı, Edirne'de Sultan IV. Mehmed'in sarayındaki yargılanmasında Sevi'nin ölüm ve İslamiyet seçenekleri arasında İslamiyet'i seçmek zorunda kalmasından sonra onun peşinden İslamiyet'i seçti, ancak uzun zaman Yahudi ritüellerini gizlice devam ettirdiler. En büyük Dönme cemaati Selanik'teydi. M. Perlmann “Dönme” *EI2* cilt 2, ss. 615-616. Sevi'nin nasıl İslam'ı seçtiği konusunda bkz. Gershom Scholem *Sabbatai Sevi: the Mystical Messiah* Princeton 1973, ss. 673-686. Ayrıca bkz. Cengiz Şişman *Suskunluğun Yüğü, Sabetay Sevi ve Osmanlı-Türk Dönmelerinin Evrimi* İstanbul 2016 ss. 104-116. Selanik'te II. Dünya Savaşı'ndaki Alman işgaline kadar hatırı sayılır bir Yahudi cemaati vardı. Elias Petropoulos “Ah Allegra”, *Selânik 1850-1918* Gilles Veinstein İLETİŞİM İstanbul 1999 içinde, ss. 19-23). Kudret'in yorumuna göre Karagöz'ün Selamsız'dan -Sulukule'yi de seçebilirdi- geldiğini söylemesi de normalde bir Yahudi'ye veya Dönme'ye selam vermeyeceği anlamına geliyor. Perdede Çingene bu kadar sert bir tavırla karşılaşmaz; esasında bu derece sertlik Yahudi için de istisnadır; *kâr-ı kadîm* oyunlarda benzer bir örnek yoktur. Bu dışlama Ambros'un Divan Edebiyatı'ndan seçtiği örnekleri hatırlatıyor. Söz konusu örneklerde rakip şairler Yahudi ve Çingene ifadelerini bazen yalın halde bazen de “gidi, deyyus” gibi hakaretlerle birleştirip birbirlerine hücum ederler. Bunlar doğrudan bir Yahudi veya Çingene'yi hedef almış hakaretler değildir ancak en azından bir kısım Müslüman'ın kiminle asla bir araya gelmek istemediğini ortaya koyan örneklerdir. Ambros *age*, ss. 89-98. Ambros bir başka makalesinde *kâr-ı kadîm* Karagöz oyunlarına kıyasla 19. yüzyıldaki ortaoyunu metinlerinde Yahudi'nin belirgin bir şekilde daha olumsuz bir şekilde çizildiğini belirtir. Edith

Hellmut Ritter Karagöz'ün Çingeneliği konusuna şöyle değiniyor. "...Karagözcüler kendi aralarında bir nevî meslek dili konuşurlar. Bu dile Çingenecedен unsurlar hâkim vaziyettedir. Şahısların en belli-başlısı olan Karagöz'ün karakter bakımından, küçük burjuvaziye mensûp bir Türkü temsil etmesine rağmen, Çingene olarak gösterilmesi de hayâl oyunu ile serserî Çingene kavim arasında bir rabıta olduğuna delalet eder..."⁷⁰

Ritter Karagözcülerin kullandığı dile bakarak hayâl oyunu ile Çingeneler arasında haklı olarak bir ilişki görüyor ama veriler bu ilişkiyi gerektiği gibi tanımlaması için yeterli değil, analizi derinleştirmiyor. Bu önemli paragrafta Ritter dil dışında bir saptamada daha bulunuyor: "Karagöz'ün karakter bakımından küçük burjuvaziye mensûp bir Türkü temsil etmesine rağmen, Çingene olarak gösterilmesi..."⁷¹ Gerçekten de Karagöz'ün Çingeneliği sanki ona iliştilmiş gibidir. Karagöz'ün esas işi demirciliktir ancak oyunların hiçbirinde demircilik yapmaz; çalışabileceği, atölye olarak kullanabileceği bir mekândan söz edilmez. Ayrıca İstanbul'da Müslüman mahallesinde bir Çingene ailesinin yerleşmiş olması mantıklı gözüküyor. Keza bir Çingene ailesinin Müslüman mahallesinde diğer Çingenelerden ayrı olarak hayatını devam ettirebilmesi akla yakın değil.⁷²

Gülçin Ambros "Tracing the changes in the representation of the Jew in Ottoman-Turkish folk theatre", ss. 17-18.

⁷⁰ Hellmut Ritter "Karagöz" *İA*, cilt 6, s. 246.

⁷¹ Siyavuşgil, Ritter'in metinlerde kullanılan Çingeneye gibi objektif bir olguya dikkat çeken saptamasını, Kúnos'un Karagöz'ün Çingene olduğu yolundaki görüşünü kuvvetlendirmek için yazıldığını belirtiyor (Sabri Esat Siyavuşgil, "Hacivat ile Karagöz" *Yeni Sabah* 7 Temmuz 1949, s. 2). Cumhuriyet dönemi Karagöz çalışmaları ileride etraflıca ele alınacak, yine de burada kısaca değineyim. Ziya Gökalp'in geliştirdiği Türk harsı (milli kültür) fikri ve Tek Parti (Cumhuriyet Halk Partisi-CHP) döneminde Gökalp'in tarif ettiği milli kültür temelinde Türk milletini oluşturma gayreti resmi bir politika idi. Bu atmosferde Türkiyeli entelektüellerin de kullandığı "Türk kültürü" tanımı Kúnos ve Ritter gibi dışarıdan gelen bilim insanları tarafından ilgi görmüyordu. Karagöz'ün Türk olduğunu ispatlamak için sayfalar dolduran (bkz. Karagöz Psiko- Sosyolojik bir Deneme Mf. V 1941) Siyavuşgil'e göre milli kültürün bir parçası olan "Türk Karagöz" ile Çingenelik arasında bir ilişki olmaması gerekiyordu. Siyavuşgil'in bu havanın etkisiyle Ritter'in saptamasına "milli" bir reaksiyon gösterdiği düşüncesindeyim. Türkçede Karagöz çalışmalarında etnik kimlikle ilgili konularda daha geniş ve serinkanlı değerlendirmeler için 1960'larda çalışmalarını yayımlamaya başlayan Metin And'ı beklemek gerekecekti.

⁷² Ambros gayri-müslimlerin hicvedilmesinin sosyal barış için zedeleyici olduğundan otoriteler tarafından hoş karşılanmadığını ama Çingenelerin yaptıkları işlerden ve yaşam tarzlarından dolayı alaya açık bir grup olduğunu belirtir, "The Other in Ottoman Literary Humour", s. 89. Ambros'un 16. yüzyıl şairi Fakîri'den seçtiği örneğe bakalım:

"Nedür bildün mi çingâne cihânda

Bir nokta daha: “Yazıcı” oyununda Bol Rükke isimli bir Çingene kadın, yazıcı rolündeki Karagöz’e mektup yazdırır. Balkan muhaciri lehçesindeki Bol Rükke’nin konuşmaları ile Karagöz’ün veya Çingene olduğu söylenen Karagöz’ün Karısı’nın konuşmaları içerik ve lehçe açısından çok farklıdır; Bol Rükke’nin Çingeneliği daha “gerçek”tir. Rükke’ye kıyasla Karagöz’ün başka bir kültür dairesine mensup bir şehirli olduğunu rahatlıkla söyleyebiliriz. Bu kıyaslama için Rükke’nin yazıcı olan Karagöz’e mektup yazdırdığı diyalogdan bir bölüm görelim:

“Çingene [Bol Rükke]: Aaciim! Nasılsın, ii misin?”⁷³

Karagöz: İyiyim, sen de iyi misin?

Ç: Çok şüküre, iyim aaciim!

K: Nereden gelip nereye gidiyorsun?

Ç: Bir yazıcı arıyorum. Mektup yazdıracaam, mektup.

K: Ben yazıcıyım. Görmüyor musun hokka, kalemi, kâğıdı?

Ç: Aman aacim, yaz!

K: Söyle yazalım bakalım!

Ç: “Meriometlû, insanietlû, müryüvetlû efendim!”⁷⁴

Gezerler hâne-be-hâne yabanda

Şeyâtinün kiçi kardaşlarıdır

Şeqâvetde qamu yoldaşlarıdır

Dükenmez bir biriyle mâcerâsı

Cihânun her biri yüzi qarası”

Ambros *age*, s. 89. Ritter’in Nazif’ten aktardığı hiç bir oyunda Karagöz, Çingeneliğinden dolayı bu derece dışlanmaz. “Gezerler hâne-be-hâne yabanda” dizesinde görüldüğü gibi burada konu edilen göçebe Çingenelerdir. Bol Rükke’nin konuşmalarında da göçerlikte kullanılan “oba” ifadesinin geçtiğini hatırlayalım, Ritter *Karagös* “Yazıcı” s. 324. Fakîrî’nin Çingene tarifi Karagöz’den çok Bol Rükke’ye uymaktadır.

⁷³ Ağacığım! Nasılsın iyi misin?

K: Yazdım.

Ç: “Sancı alielerinize⁷⁵ obalarımız kadar kadar selâm.”

K: Yazdım.

Ç: “Çingallarımız kadar duvar⁷⁶ olunduktan sonra o güzel nazik hatırlarınıza istifrağ⁷⁷ ederim.”

K: Yazdım.

Ç: “Heman edviye-i hayrieniz⁷⁸ ile meşgulüm.”

K: Yazdım.

Ç: “Kasvet-i iştihvâkınızla coşkunuz.⁷⁹”

K: Yazdım.

Ç: “Mangizsizlikten yana aaciim, pek şaşkınm.”⁸⁰

.....

“Hayâl ustaları neden yüzlerce yıl Karagöz’ü Çingene olarak gösteriyorlar, gelenek niye böyle oluşmuş?” sorusuna cevap arayalım.

⁷⁴ Merhametli, insaniyetli, mürüvetli efendim!

⁷⁵ Zât-ı âlilerinize.

⁷⁶ Dua demek istiyor.

⁷⁷ İstifsar ederim, sorarım demek istiyor.

⁷⁸ Edviye-i hayriye: hayırlı ilaçlar. Burada ed’iye-i hayriyye: hayırlı dualar demek istiyor.

⁷⁹ Kesret-i iştiyâk: çok özleme demek istiyor olmalı. Bu açıklamalarda Kudret’in yazdığı notlardan yararlandım.

⁸⁰ Bol Rükke’nin Karagöz’e mektup yazdırması için bkz. Ritter Karagös “Yazıcı” cilt 2, ss. 322-330.

Karagöz perdede mizahı en çok belirleyen tiptir. Bu tip Müslüman ve Türkçe konuşan büyük gruba dâhil olmak durumunda zira bu şekilde daha çok seyirci tutacaktır.⁸¹ Ancak hayal ustası için tek sorun temsil değildir; usta seyirciyi güldürmek ve eğlendirmek zorundadır. Bunun için cinselliği, mahalledeki muhafazakârlığı, karı-koca ilişkilerini, Müslim veya gayrimüslimler için önemli olması gereken namus gibi kavramları, mahallenin imamının okuduğu duayı, ölümü, doğumu, evliliği, perdeye gelen farklı fiziksel özellikteki tipleri, taşralıların yerel lehçelerle konuşmalarını, yiğitlik gibi şeyleri alaya alacak ama sözünün kıymeti olmadığı için ciddiye alınmayacak, kendisiyle alay edilecek ve aynı zamanda kendi kendisiyle alay edecek⁸² bir tipe yani Karagöz'e ihtiyaç duyulur. Bu tip hayâl perdesi geleneği içinde nasıl olduğunu bilmediğimiz bir şekilde ortaya çıkmış olsa gerek.⁸³ Bu tipin toplumun kıyısındaki bir gruba, Çingene/Kıbtî, ait olması mizahın alanını genişletecek ustanın işini kolaylaştıracaktır.⁸⁴ Konuya hayâl ustası tarafından

⁸¹Karagözcüler hâlâ, örneğin Bursalı Hayali Şinasi Çelikkol'un (Şinasi Çelikkol ile Engin Çakır'ın röportajı için bkz. "Gösterip yüzbin hayali, neş'e dolsun perdemiz" <http://www.dergibursa.com.tr/gosterip-yuz-bin-hayali-nese-dolsun-perdemiz/>) yaptığı gibi, seyircilerin arasında tanıdıkları varsa Karagöz'ü onlara laf atacak şekilde konuşturup, seyirciyi kolaylıkla oyuna dâhil ederler. Bu derece pratik ve pragmatik olan Karagöz'ün İstanbul Türkçesi konuşan en büyük gruba dahil olması çok beklenir bir durum.

⁸² Karagöz kendini de komiklik yapmak için kullanır. Örneğin giriş bölümünün sonunda "vücut-ı Kıbtîyânemin cihet-i süfelâsı esnâ-yı müzârebede ta'mîr ve tecdîdi nâ-kaabil (!) bir surette rahnedâr oldu..." der. Bu tekerleme birden fazla oyunda kullanılır. "Ters Evlenme" oyununda Tuzsuz Deli Bekir gelin kılığındaki Karagöz'ün nikabını kaldırıncı onun sakallı yüzü kel kafasıyla karşı karşıya kalır. Karagöz durumu şöyle açıklar: "Efendim, kulunuz efkâr-ı fukâradan, güruh-ı Kıbtîyân'dan olduğum cihetle, Hacivat kulunuz beni kandırdı, iki beşibiryerde verdi, sizi de sarhoşluktan vazgeçirmek için bu oyunu yaptı." Kudret *Karagöz* "Ters Evlenme" cilt 3, s. 303.

⁸³ Esasında Karagöz'ün yükü bu konularla sınırlı değildir. Karagöz'ün üç temel konusundan birinin siyasi taşlama olduğunu Metin And'a dayandırarak belirttik (bkz. s. 4) ancak And yazdığı bir makalesinde siyasi taşlamanın 19. yüzyılda Abdülaziz döneminde sona erdiğini belirtiyor. (Metin And "Önemli Bir Kültür Mirası: Karagöz" *Yıktın Perdeyi Eyledin Viran* YKY İstanbul 2004 içinde s. 29.) Gerçekten de elimizdeki *kâr-ı kadîm* oyunlarda siyasi eleştiri yoktur; bu unsurlar bir şekilde daha önceki yıllarda temizlenmiş olsa gerek. Dolayısıyla yukarıda sayılanlara ek olarak yasaktan evvel Karagöz'ün siyasi muhalefet yapmak gibi bir işi olduğunu da varsayabiliriz. Karagöz'ün Çingene kabul edildiği için söyledikleri de bu yüzden belki toleransla karşılanıyor, bir tür eğlence olarak düşünülüyordu.

⁸⁴ Siyavuşgil'in Karagöz'ü Çingenelikten koruma refleksine katılmasak da perdede Karagöz'ün neden Çingene'ye dönüştüğü konusundaki çözümlemesi dikkate alınmalıdır: "[Karagöz] daima Çelebi'nin istihkarına, Tiryaki'nin hiddetine, Beberuhi'nin muzipliklerine ve nihayet Tuzsuz'un tehditlerine mâruz kalır. Mahalleye dışarıdan gelenler bile onu hiçe saymakta tereddüt etmezler... bu işaretler halk tabakasının mümessili olan Karagöz'e neden Çingeneliğin münasip görüldüğünü açıkça izah eder. Bu tevcih, hem saray, ocak ve medrese tahakkümü altında kalan halka nasıl bir kıymet verildiğini gösterir, hem de arada sırada dili sürçüp bu üçüzlü nizamı hicv eden Karagözcüyü görünmez kaza ve belalardan korur. Öyle ya, kim bir Çingene'nin sözüne aldırış ederki!" Sabri Esat Siyavuşgil "Hacivat ile Karagöz" *Yeni Sabah* 7 Temmuz 1949, s. 2.

bakalım. Herhangi bir mahalle kahvesinde 50-60 kişiye Karagöz oynarken komiklik yapmak için her biri Osmanlı'daki farklı etnik ve dinsel grupların temsilcileri olan tiplerden birine gereğinden fazla yüklense hayal ustası seyirciden tepki alabilir, kahvede kavga çıkabilir vs. Sonuçta ustanın zarara uğrayacağı, kahveciyle ilişkisinin bozulabileceği veya “kontrol edilebilir” bir eğlence ortamı sağlayamamış olmasından dolayı gösterisinin kesintiye uğrayabileceği bir durum ortaya çıkabilecektir. Bu tipin usta açısından “kullanışlı”, yukarıda saydığım riskler açısından “uygun” bir gruba ait olması gerektiği açıktır.

1.2.3. Kutsal Aşk

“Ferhad ile Şirin”⁸⁵ ve “Tahir ile Zühre”⁸⁶ oyunları kâr-i kadîm oyunlardan olmalarına rağmen diğerleriyle belirgin farklılıklar gösterirler. Bu iki oyun Jacob’un

⁸⁵ *Ferhad ile Şirin*’in aslı Nizamî-i Gencevî’nin yazdığı *Hüsrev ü Şirin*’dir. *Ferhad ile Şirin*’den farklı olarak *Hüsrev ü Şirin*’de üç ana kahraman vardır; Hüsrev, Şirin ve Ferhad. Nizamî’nin eseri İran hükümdarının oğlu Hüsrev’in gördüğü rüya ile başlar; kendisine dört şey ihsan edilecektir: Eşsiz güzellikte bir sevgili, Şebdiz adında bir at, Bârbed adında bir musikişinas ve muhteşem bir taht. Güzel sevgili Ermen melikesi Mihîn Bânû’nun yeğeni Şirin’dir. Hüsrev Şirin’i istemek için ressam Şâpûr’u Ermen diyarına yollar. Şâpûr, Hüsrev’in resimlerini yapar, Şirin’in göreceği yerlere asar. Böylece Hüsrev ve Şirin birbirlerini görmeden âşık olurlar. İki sevgili türlü maceralardan sonra birbirlerini görürler ancak Hüsrev’in taht mücadelesi evlenmelerine engel çıkarır. Hüsrev, Rum kayserinin kızı Meryem ile evlenmek zorunda kalır. Şirin de ülkesinde Mihîn Bânû’nun ölümü üzerine Ermen melikesi olmuştur. Şirin küçüklüğünden beri taze süt içmeye alışmıştır ancak çevre otlaksızdır. Şâpûr’un arkadaşı Ferhad sarp kayaların arasından bir yol açıp Şirin’in köşkünün önündeki havuza süt akıtır. Ferhad, Şirin’e ilk sesini duyduğu anda âşık olmuştur. Ferhad’ın aşkını Hüsrev de duyar ve onu oyalamak için Bisütun dağında ordunun geçeceği şekilde yol açmasını ister. Ferhad dağı delmeye başlar, kayalara Şirin’in resimlerini işler. Ferhad dağı delme işini bitirmek üzereyken Hüsrev, Şirin’in öldüğü haberini yayar, Ferhad haberi duyunca üzüntüsünden ölür. Bu arada Meryem de ölmüştür. Başka engellerinden de kalkmasıyla Hüsrev ve Şirin evlenirler ve bir süre sonra inzivaya çekilirler. Ancak Hüsrev’in Meryem’den olma oğlu, tahtın varisi Şirüye’nin de Şirin’de gözü vardır. Bir gece Hüsrev’i öldürtür ve Şirin’i kendisiyle evlenmeye zorlar. Şirin ise Hüsrev’in türbesine girer ve hançerle kendi camına kıyar. (Mustafa Erkal “Hüsrev ve Şirin” *TDVİA*, cilt 19, ss. 53-55) Bu aşk hikâyesi sonradan mesnevilerde *Ferhad ü Şirin*, *Ferhadname* adlarında da anlaşılacağı gibi Ferhad öne çıkacak şekilde işlenmiştir. *Ferhad ile Şirin*’i bağımsız olarak işleyen Ali Şîr Nevaî’dir (telifi 1484). Bu konu divan edebiyatından halk edebiyatına geçerken bir kez daha değişime uğramıştır. Hikâye Horasan’da gelişip Amasya’da devam eder. Ferhad ile babası Behzad, Mehmen Bânû’nun kardeşi Şirin’e yaptırdığı köşkün süslemelerini yaparlar. Ferhad ve Şirin birbirlerini görünce âşık olurlar. Ferhad köşke Bisütun dağına delerek su getirir bunun karşılığında köşke yerleşir. Bânû, Şirin ile Ferhad arasındaki aşkı öğrenince Ferhad’ı hapseder ancak sonradan gördüğü rüya üzerine korkup Ferhad’ı salar. Ferhad aşkından teselli bulamaz. Durumu öğrenen Amasya Hükümdarı Hüzmüz, Bânû’ya savaş açar ve onu yener. Ferhad ve Şirin’i kavuşturmak için onları karargâha götürür ancak karargâhta Hüzmüz’ün oğlu Hüsrev, Şirin’i görünce âşık olur. Hüzmüz, Ferhad’ın Şirin’i alması için dağın öte yanındaki suyu kırk gün içinde getirmesini şart koşar. Ferhad işi tamamlayıp, suyu şehre akıtacakken Kocakarı lokma (Lokma bir tür tatlıdır. Yuvarlak küçük hamurlar yağda kızartılır, üstüne şerbet dökülür. Birisi öldüğünde kırkıncı günde yapılır, dağıtılır. Ölenin

efsanelerden uyarlama, Siyavuşgil'in de halk hikâyeleri adaptasyonları olarak tarif ettikleri oyunlardır. Mahalle hayatıyla ya da Karagöz oyunlarındaki jargonla söylessek Şeyh Küşteri meydanıyla ilgisi olmayan buna karşılık kuşaklarca nesilden nesile – belki meddahlar dolayısıyla – hikâyelerin Karagöz'e uyarlanması sonucu bu oyunlar ortaya çıkmıştır. Faslın başlangıcında Hacivat, Karagöz'e Amasya'da Harun adında bir bezirgândan bahseder. Harun'un çocuğu yoktur, bu yüzden mutsuzdur. Harun bir gün yolda çeşme başında dinlenirken nur yüzlü bir ihtiyar peyda olur. Harun derdini ona anlatır. Bunun üzerine ihtiyar, Harun'a bir muska verir. Muskayı evde su dolu bir bardağın içine koymasını, yirmi dört saat sonra suyun yarısını kendisinin, yarısını zevcesinin

ruhuna dua ettirilir. Abdülaziz ibn Cemaleddin *Osmanlı Âdet, Merasim ve Tabirleri* TARİH VAKFI İstanbul 1995 s. 63) getirir, Şirin'in öldüğünü söyler. Ferhad üzüntüsünden külünkü havaya atar, altına başını koyar, böylelikle kendini öldürür. Olayı öğrenen Şirin, kendini Ferhad'ın üstüne atar ve hançerle canına kıyar (Nurettin Albayrak "Ferhad ve Şirin" *TDVİA*, cilt 12, ss. 388-389). Hayal perdesine taşınan oyun burada özetlemeye çalışılan halk edebiyatındaki versiyona benzemektedir ancak hayal perdesinde Hüsrev veya Horasan oyunda hiç geçmez. Şirin'in babası Harun Hacivat'ın anlatımında yer alır ancak oyunda yer almaz. Şirin'i Ferhad'a vermeyen Şirin'in annesidir. Kocakarı yerine geçen Bok Ana'yı da Şirin'in annesi parayla tutmuştur.

⁸⁶ Türk Halk hikâye geleneğinde geçtiği şekliyle Tâhir ile Zühre'deki olaylar özetle şöyle gelişir. Çocukları olmayan bir padişahla veziri kıyâfet değiştirerek yola çıkarlar. Yolda bir derviş görürler. Padişah gönüllerinden geçen ne olduğunu sorar. Birinin padişah diğerinin vezir, gönüllerinden geçen de evlât sahibi olmak cevabını alır. Bunun üzerine Padişah dervişten yardım ister. Derviş bir elmayı ikiye böler; yarısını Padişah'a, yarısını Vezir'e verip elmaları gece olunca yemelerini ister. Allah'ın izniyle Padişah'ın kızı, Vezir'in oğlu olacaktır. Kıza Zühre, oğlana Tâhir demelerini, evlilik çağları geldiğinde de birbirleri ile evlendirmelerini ister. Her şey dervişin dediği gibi olur, çocuklar beraber büyür. Tâhir ile Zühre birbirlerine âşık olurlar. Ancak Zühre'nin Annesi kızını Tâhir'e vermek istemez, Padişah da ona uyar. Karısı Padişah'a büyü yaptırır ve onu Tâhir'e düşman eder. Tâhir Mardin'de zindana atılır yine de Zühre'den vazgeçmez. Sonunda Tâhir'in idamına karar verilir. Tâhir idam öncesi dua eder ve namazdan sonra canını alması için Allah'a yalvarır ve namaz sonrası ölür. Zühre ise sevdiğinin acısına dayanamaz, aklını kaybeder ve Tâhir'in mezarı başında ölür. Nurettin Albayrak "Tahir ile Zühre" *TDVİA*, cilt 39, ss. 401-402. Hayal perdesindeki oyun geleneksel hikâyedeki olay örgüsü ile benzerlik göstermekle beraber kişilerde ve hikâyede önemli bazı farklar vardır. Öncelikle Zühre'nin Babası Padişah'ın yerine zengin bir konak sahibi ve Tâhir'in Babası Vezir'in yerine de Rüstem Ağa adında konağın kâhyası geçmiştir. Ancak Rüstem Ağa bir süre önce ölmüştür, ölmeden de Tâhir ve Zühre'nin evlenmeleri konusunda Zühre'nin Babası'ndan söz almıştır. Zühre'nin Annesi'nin hayal perdesindeki rolü çok daha olumsuz çizilmiştir. O, Tâhir ve Zühre'nin evliliğine karşıdır çünkü Tâhir'i kendisine istemektedir. Bu arzuyu Karagöz vasıtasıyla kocasına büyü yaptırır, Tâhir'i Mardin'e sürdürür ama Tâhir sürgünden kaçıp geri gelir. Büyü bozulur, Zühre'nin Babası verdiği kararlardan pişman olur. Zühre'nin Annesi hâlâ Tâhir'i istemektedir. Tâhir sürgünde çektiklerinin verdiği acı ve kızgınlıkla Zühre'nin annesini öldürür. Ritter *age*, cilt 3, ss. 477-509.

Görüldüğü gibi oyun belli bir yaşı geçmiş kadının cinselliğine tahammül göstermez. Zaten Zühre'nin Annesi'nin kocasına ve Tahir'e kumpas kurmak gibi başka kabahatleri de vardır. Zühre'nin Babası ise yanlış kararları büyü'nün etkisinde vermiştir, özünde "iyi"dir. Böylece "Tahir ve Zühre'de, "Ferhad ve Şirin'de olduğu gibi, genç âşıkların kavuşması için oyunun son kısım olduğu gibi değiştirilmiş ve sevenlere mutlu bir son hazırlanmıştır.

içmesini söyler ve geldiği gibi aniden kaybolur. Harun söyleneni yapar, dokuz ay dokuz gün sonra Şirin dünyaya gelir, büyür genç kız olur. Hacivat bunları anlatarak seyirciyi oyuna hazırlar. Fasil başlarken Şirin'in ailesinin konağı (Kasr-ı Şirin) Hacivat'ın tarafına, Karagöz'ün tarafına da Ferhad'ın su getirmek için deleceği Amasya'daki Elmadağı (Kûh-i Ferhad) yerleştirilmiştir, böylece oyunla ilgili tasvirler perdeye taşınmıştır. Şirin'in annesi kızının Ferhad'la evlenmesine karşıdır o yüzden yerine getirilmesi çok zor olan üç şart koyar ortaya. Ancak Ferhad, Şirin'le evlenebilmek için ilk iki şartı yerine getirdikten sonra sonuncu şart olan Elmadağı'nı delip şehre su getirme işini de tamamlar. Oyunun sonunda Şirin'in annesinin yolladığı Bok Ana'nın Şirin'in öldüğüne dair yalanı boşa çıkınca Ferhad, Bok Ana'yı öldürür, sevenler kavuşur. Bu oyunda perde düzeni diğer oyunlara benzemez; keza Karagöz, Hacivat ve Bok Ana dışındaki tipler diğer oyunlarda yer almazlar.

“Tahir ile Zühre”de de Zühre'nin annesinin gençlerin beraberliğine karşı çıkmasına ve büyü yaptırarak evlenmelerine engel olmaya çalışmasına rağmen sonunda sevgililer kavuşurlar. Karagöz ve Hacivat dışında bu oyunda da “Ferhad ile Şirin”de olduğu gibi diğer oyunlardan alışık olduğumuz tipler yer almaz.

“Ferhad ile Şirin” ve benzer şekilde “Tahir ile Zühre”de Karagöz'ün varlığı – neredeyse bütün fasıl boyunca lafı inadına yanlış anlaması, ya da ona söylenen sözlerle müstehcen ifadelerle karşılık vermesi- dramın ağırlığını azaltır; Karagöz neredeyse her sözü ve davranışıyla konunun ciddiyetini sulandırır.⁸⁷ Buna rağmen iki oyun da diğer kâr-i kadîm oyunlarla kıyaslandığında ciddidir. Sevenlerin kavuşması Karagöz'ün bütün sululuklarına rağmen kutsal bir tema olarak kalır. Halbuki diğer oyunlarda herhangi bir tema bu iki oyunda olduğu gibi saygı görmez; ölüm dâhil her şey komiklik yapmak için bir

⁸⁷ Kara mizah sayılabilecek diğer oyunlara göre Ferhad ile Şirin oyunu farklı bir gözle izleniyor, adeta sevenlerin kavuşması teması seyirciyi de sarıyor. Karagöz ise her zaman olduğu gibi dramı sulandırma çabasında; öyle ki, Karagöz'ün bazı sözleri birbirlerini seven gençlerin duygularına karşı saygısızlık olarak değerlendirebilir. Öte yandan seyircinin en az bir kısmı sonuçta perdenin önüne gülmek için gelmiştir. Ferhad ile Şirin'de ortaya koymaya çalıştığım bu birbiri ile çelişen komik ve dramatik haller Tâhir ve Zühre bir yana diğer kâr-ı kadîm oyunlarda görülmez. Kara mizah bütün oyunları domine eder.

vesiledir.⁸⁸ Sevenlerin kavuşması,büyüklerin onların mutluluğuna engel olması teması *nev îcâd* oyunlarda da karşımıza çıkacak.⁸⁹

1.2.4. Müstehcenlik

Karagöz seyirliğinde mizahı besleyen önemli unsurlardan birisi de şüphesiz müstehcenliktir. Hellmut Ritter'in *Karagös* kitabındaki *kâr-ı kadîm* oyunlar arasında müstehcenlik açısından "temiz" diyebileceğimiz sayıca daha azdır. Tarihsel kaynaklarda Karagöz'deki müstehcenliği ortaya koyar. 17. yüzyılda yazan Evliya Çelebi Kôr Hasan'ın Karagöz oynatırken Nigar'ın çalıştırdığı hamamın Gazi Boşnak tarafından basılıp Karagöz'ün çıplak bir şekilde ve penisinden bir iple bağlı olarak hamamdan çıkarılmasından bahseder.⁹⁰ Bu muhtemelen Ritter'in Nazif'e kaydettirdiği "Hamam" oyunun final sahnesinin o tarihteki versiyonuydu. Evliya Çelebi'ye yakın tarihte bir Karagöz gösterisi seyreden Jean Thévenot "edepsiz kalabalıklarla dolu konu çok pistir, yine de bunu seyretmekten büyük zevk alırlar" diye not düşer.⁹¹ Yaklaşık 140 sene sonra İstanbul yakınlarındaki Büyükkada'da bir Karagöz temsili seyreden Olivier kahvehanede

⁸⁸ Örneğin "Kırgınlar"da Karagöz Hacivat dâhil dört kişiyi birer tokatta öldürüp küpe koyar. Ritter *Karagös*, cilt 3, s. 388-410. "Salıncak" oyununda ise salıncaktan düşen Yahudi ölür. Karagöz onun ölümünü "Yahudi'nin canı götünden çıktı gitti" diyerek karşılar. Ritter *age*, cilt 3, s. 565. Bu iki oyunda da ölenler oyunun sonuna doğru dirilecektir ancak eğlence birileri öldü diye kesintiye uğramaz.

⁸⁹ Şinasi'nin "Şair Evlenmesi" piyesinin de esas meselesinin görücü usulü evlilik olduğunu düşünürsek gençlerin istedikleri kişilerle evlenmesi meselesinin 19. yüzyılda ciddi bir toplumsal sorun olduğu ve bu konunun Karagöz perdesine kadar geldiği düşünülebilir.

⁹⁰ Bu sahneden ve Avrupalı seyyahların Karagöz'ün müstehcenliğiyle ilgili izlenimlerinden Daryo Mizrahi sayesinde haberim oldu, bkz. Daryo Mizrahi. "Ciddi Hayatın Komik Gölgeleleri: Osmanlı'da Karagöz Oyunları", *Hayal Perdesinde Ulus Değişim Geleneğinin İcadı* (ed. Peri Efe) içinde ss. 55-58. Evliya Çelebi şöyle anlatıyor: "...Gazi Boşnak hâmmâmda Civân Nigâr'ı başup Karagöz'i kirinden 'uryân bağlayup hâmmâmdan çıkarmasın..." *Evliya Çelebi Seyahatnamesi*, hazırlayan: Orhan Şaik Gökyay, yayıma hazırlayan: Yücel Dağlı YKY 1996 İstanbul, cilt 1, 221a/15, s. 310

⁹¹ Jean Thévenot (1633-1667) Fransız Doğu gezgini. Seyahat kitapları yayımcısı Melchisédech Thévenot'nun yeğeni olan Jean Thévenot, 18 yaşında öğrenimini bitirince İngiltere, Hollanda ve Almanya'ya gider oradan İtalya'ya geçer. Venedik'ten Roma'ya sonra da denizyoluyla Malta üzerinden 2 Aralık 1655'te İstanbul'a varır. 30 Ağustos 1656'ya kadar burada kalan Thévenot, Köprülü Mehmed Paşa'nın (sadr. 1656-1661, Kamil Yaşaroğlu "Mehmed Paşa, Köprülü" *YYOA*, cilt 2, ss. 160-162) sadrazamlığa getirilmesinden önceki karışıklık dönemine şahit olur. Gözlemleri daha çok günlük hayata, örf ve adetlere yöneliktir. Jean Thévenot, *Voyage du Levant*, Stéphane Yerasimos,(ed), François Maspero, Paris 1980 [1665], Türkçe çevirisi *Thévenot Seyahatnamesi Stefanos Yerasimos Anısına* Editör: Stefanos Yerasimos, İstanbul 2009, ss. 72-73.

erkeklerin ve en namuslu kadınların severek seyrettikleri oyunun Avrupa'daki en utanmaz kadınlar için bile yüz kızartıcı olduğunu yazar.⁹²

Bir yüzyıl daha ilerleyelim, Davey'nin⁹³ anlattıklarından onun da benzer bir Karagöz temsili seyrettiğini anlıyoruz: "...Kapalı Çarşı'nın arkasında, Bizans'tan kalma metruk bir binada hizmet veren küçük bir kahve. Ön sırada, aşınmış koltuklarda oturan birkaç yaşlı paşa, eteklerinde meraklı gözlerle etrafa bakan küçük çocukları, çubuklarını tütüren türbanlı birkaç Türk. Her zamanki gibi ortamı dolduran dünyanın dört bir tarafından gelmiş bir kalabalık, uzak bir köşede ayrı oturan ve kalın siyah şallarına sarmalanmış aşağı sınıftan bir grup Ermeni ve Rum kadın. Gösteri ise skandal derecesinde terbiyesiz ancak Karagöz'e gayri ahlaki demek mümkün değil çünkü herhangi bir koda tabii olma çabası yoktu zaten."⁹⁴

Ritter'in Hayali Nazif'e yazdırdığı *kâr-ı kadîm* oyunların metinlerine baktığımızda seyyahların anlattıklarına paralel bölümler görürüz. Ancak günümüzde bu metinleri masa başında okumakla ilgili tarihte kahvede veya sokakta perdede hareket eden tasvirleriyle, seslendirmesiyle, müziğiyle seyretmenin/dinlemenin yaratacağı etki açısından önemli fark getireceğini akılda tutmak önemlidir.⁹⁵

⁹² Guillaume-Antoine Olivier (1756 - 1814) Fransız böcekbilimci (entomologist). Olivier, Montpellier'de tıp eğitimi gördü, *Journal d'Histoire Naturelle*'in (1792) çıkmasında katkıları oldu. 6 yıl süren Küçük Asya, İran, Mısır, Kıbrıs ve Korfu'yu kapsayan seyahetinde bir doğabilimci olarak görev yaptı. 1798'de Fransa'ya, gezilerinden gelen geniş doğal tarih örneklerinden oluşan bir koleksiyon ile döndü. G. A. Olivier, *Travels in Ottoman Empire, Egypt, and Persia undertaken by order of the government of France during the first six years of the Republic*, cilt 2 (Fransızcadan tercüme), T.N. Longman and O. Rees, Londra 1801, ss. 137-8.

⁹³ Richard Patrick Boyle Davey 1848'de doğdu, eğitimini İtalya'da aldı. 1870'te Amerika'ya gitti ve gazeteci oldu. 1880'de İngiltere'ye geldi ve *Morning Post*'ta çalışmaya başladı. 1893-94'te İstanbul'a geldi. Buraya aldığımız Davey'nin izlenimleri bu yıllara aittir. Wolfgang Behn *Concise Biographical Companion to Index Islamicus* Brill, Leiden, Boston 2004, cilt 1, s. 372.

⁹⁴ Richard Davey, *The Sultan and his Subjects*, yeni basım, Chatto & Windus, Londra 1907, ss. 241-5.

⁹⁵ Oyunları okumak ile seyretmek ve dinlemek arasındaki fark tahmin edilebilir. Canlı oyun, oynatan ustanın diyaloglarda ve oyun akışında kendi tercihlerini ortaya koymaktan başka seslendirme, tasvir kesme ve boyama ve tasvirleri hareket ettirme kabiliyetini de sergiler. 18.-19. yüzyıllarda İstanbul'da Karagöz izleyen çoğunun Türkçe bilmediğini tahmin ettiğimiz Avrupalı seyyahların bir kısmı Karagöz'ün müstehcen halleri konusunda yargı belirtirlerken muhtemelen duyduklarından çok gördüklerinden etkileniyorlardı.

Kâr-ı kadîm oyunlardaki müstehcenliği görmek için metinlere bakalım, örneğin “Çeşme” oyunu. Karısının fahişeliğinin yüzüne vurulmasına kızan Karagöz, intikam almak için Hacivat’ın Kızı’nın gizlice eve sevgilisini almasıyla eğlenmektedir, bu yolda oldukça sert yutturmacalar yapar:

“Karagöz: Sizin evdekiler kurdu turşuyu.

Hacivat: Bizim evdekiler turşu kursa ben bilmez miyim?

Karagöz: Daha olmamış sonra duyarsın.

Hacivat: Bizim evde turşu kursalar, bana “Küp al” diye söylerlerdi.

Karagöz: Sizinkinin bir ufacık kavanozu var, oraya kuracaklar, hem hıyar turşusu.

Hacivat: Ufak kavanozun turşusunu kim yiyecek?

Karagöz: O yesin de, artarsa sen de ye!”⁹⁶

Buradaki yutturmacada hıyarın penis, kavanozun da vajina anlamına geldiği çok açık.

“Büyük Evlenme” oyununda Hacivat karısının terk ettiği Karagöz’ü tekrar evlendirir. Hacivat gelin adayının çok çirkin olduğunu bilir ancak bunu Karagöz’den gizler; üstelik gelin hamiledir ve doğurmak üzeredir. Nitekim hemen düğün akşamı doğurur. Karagöz ile yeni doğan bebek ile şöyle bir diyalog geçer:

“... ”

Çocuk: O senin başındaki?

Karagöz: Işkırak.

Çocuk: Onun altındaki?

⁹⁶ Ritter *Karagös* “Çeşme” cilt 2, s. 123

Karagöz: Kafam.

Çocuk: Altındaki?

Karagöz: Kaşım, gözüm, burnum.

Çocuk: Alt yanındaki?

Karagöz: Ağızım.

Çocuk: Baba, ağzına sıçayım!

Karagöz: Ben de senin suratına sıçayım.

Çocuk: Baba, senin karnında ne var?

Karagöz: İşkembe bumber.

Çocuk: İşkembenin içinde ne var?

Karagöz: Bok var.

Çocuk: Sen o boku ne zaman yedin?

Karagöz: Anneni aldığıım vakit yedim.

Çocuk: Baba, sana bir şey söyleyeceğim.

Karagöz: Nedir söyleyeceğin?

Çocuk: Baba bana bir göt versen e!

Karagöz: Sen de bana versen e!

...”⁹⁷

⁹⁷ Ritter *Karagös* “Büyük Evlenme” cilt 3, s. 264.

19. yüzyıl başında İstanbul’da Karagöz seyreden L’Abbé Sevin’in⁹⁸ yazdıklarından yukarıdaki baba-oğul arasındaki diyalogun onun da dikkatini çektiği anlaşılıyor. Sevin’e göre Karagöz sahneye, sembolü fallus olan Lampsakos’un tanrısının⁹⁹ takım taklavatıyla çıkıyordu ve seyircinin önünde açık saçık sahneleri canlandırıyor. Açık saçık sahneler sadece görsel değildi, karısı bir bebek doğurur doğurmaz, Karagöz çocuğuyla utanç verici bir diyaloga girişiyordu.

Bir başka örnek, “Tahir ile Zühre”nin muhaveresinden:

“... ”

Hacivat: Senin aklın nerede?

Karagöz: Benim aklım götümde.

Hacivat: Hiç göte akıl konur mu?

Karagöz: Benim aklım Çingene akı olduğundan soğuğa dayanamaz da götüme sokarım.

Hacivat: Bir def-i hacet iktizâ ederse ne yaparsın?

Karagöz: Def’i hacet nedir?

.....

Hacivat: Kenefte aptes bozmaz mısın?

⁹⁸ L’abbé François Sevin (1682-1741) Fransız filolog. Peder Fourmont’un sekreteri olarak araştırma yapmak üzere İstanbul’a geldi. 1728-1730 arası 600’den fazla rapor yazdı. L’Abbé Sevin, *Lettres sur Constantinople*, Oubrè Paris 1802, s. 8.

⁹⁹ Yunan mitolojisinde Dionisos ve Afrodit’in oğlu Priapos figürlerinin bereketin simgesi olarak erekte ve büyük penisleri vardır. Priapos’un kült merkezi Lampsakos antik kenti (bugün Lapseki) Çanakkale’dedir. Herbert Hunger *Lexikon der griechischen und römischen Mythologie* BRÜDER HOLINEK Wien 1998, ss. 442-443.

Karagöz: Bozarım.

Hacivat: Aptes bozarken aklını ne yaparsın?

Karagöz: Aptes bozarken aklımı götümünden çıkarırım, aptes bozduktan sonra yine götüme sokarım.

Hacivat: O öyle ne olur?

Karagöz: Gire çıka boktan bir akıl olur...”¹⁰⁰

Bu diyalogları kâğıda döken Hayâli Nazif zamanının en tutulan saray Karagözcülerindedir. Nazif, sultanın önünde de bu kelime hazinesi ile mi oynuyordu bilinmez, ancak ustanın kahvede oyunun atmosferi içinde sarf ettiği sözleri eline kalem alıp yazarken müstehcen kısımları abarttığını düşünmek için bir sebep yok, olsa olsa bu dili bir miktar “inceltiyordur” görüşündeyim.¹⁰¹

E.B. Şapolyo hayalilerin gidecekleri müşteriye, oynayacakları ortama göre oyunları (1)“Toramanlı Karagöz”¹⁰², (2)“Sevicilik Oyunu” ve (3)bildiğimiz Karagöz olarak sınıflıyor.¹⁰³ Abdülaziz Bey (1850-1918) kibar bir konakta sünnet düğününde Karagözcünün tercihlerini şöyle anlatıyor: “bazı... sözlerin hanımların yanında söylenmesi uygun olmadığından, bu sözlerden elden geldiğince sakınılır. Aynı sebeple ‘Karagöz’ün Ağalığı’, ‘Karagöz’ün Evlenmesi’, ‘Karagöz’ün Ters Evlenmesi’ gibi oyunlar oynatılmaz. ‘Bahçe Oyunu’, ‘Kayık Oyunu’, ‘Salıncak Oyunu’ gibi daha uygun oyunlar tercih edilir.

¹⁰⁰ Ritter *Karagös* “Tahir ile Zühre” cilt 3, s. 479.

¹⁰¹ Ritter, Hayali Nazif’ten aldığı metinlerin Abdülaziz (1861-1876) zamanında sarayda bayram günlerinde kadınların da seyrettiği oyunların metinleri olduğunu belirtiyor. Sonradan II. Abdülhamid bunu kaldırtmış. Ritter *Karagös*, cilt 1, s. 3

¹⁰² Metin And “Toramanlı Karagöz” denilen “Phalluslu Karagöz” oyunlarına “Zekerli Karagöz” de dendiğini yazıyor. And “Önemli Bir Kültür Mirası: Karagöz” s. 32.

¹⁰³ Şapolyo’nun verdiği “Toramanlı Karagöz”ün nasıl oynandığına dair örnekler gerçekten de günümüz anlayışını zorlayacak satırlardır. Enver Behnan Şapolyo *Karagözün Tarihi* TÜRKİYE YAYINEVİ, İstanbul, ss. 100-103.

Bu oyunlardaki konuşmaların ahlak kaidelerine aykırı olmamasına dikkat ve itina gösterilir.”¹⁰⁴

Nazif’in kaleme aldığı oyunlar bugün bize yer yer müstehcen gelse de muhtemelen “normal” ya da “bildiğimiz Karagöz” sınıfına giriyordu. Böyle düşünmemin sebebi koleksiyonlarda ve müzelerdeki gölge oyunu takımları arasında bulunan falluslu Karagöz, göğüsleri çıplak zenne, hermafrodit tasvirlerini esasında bu oyunların senaryosuna dâhil etmenin zor olmasıdır.¹⁰⁵ Az bir ihtimal bazı oyunlara üstü çıplak zenne tasvirlerinin dâhil olduğu düşünülebilir ancak diğer tasvirleri elimizdeki oyunların kurgusuna dâhil etmek mümkün değildir. Buradan çıkacak sonuçlardan biri hayaliler bu tasvirleri de dâhil edecek şekilde oyunların senaryosunu değiştiriyorlardı. Yukarıda bahsi geçen Evliya Çelebi’nin sonunu anlattığı “Hamam” oyununda Gazi Boşnak’ın Karagöz’ü kirinden bağlayıp hamamdan çıkardığı sahnede de falluslu bir Karagöz tasviri kullanıldığı tahmin edilebilir.¹⁰⁶ 1843’te İstanbul’a gelen Gérard de Nerval¹⁰⁷ oyun ismi vermeden şöyle anlatır: Bir tanıdığının karısına göz kulak olması istenen Karagöz sırtüstü yere yatar, derken penisi havaya kalkar ve kazık gibi dikilir. Böylece kim olduğu anlaşılmayacak,

¹⁰⁴ Abdülaziz ibn Cemaleddin *Osmanlı Âdet, Merasim ve Tabirleri, Toplum Hayatı* TARİH VAKFI İstanbul 1995, cilt 1, s. 51. Çalışma hayatı Osmanlı bürokrasisinde geçen Abdülaziz Bey en son çalıştığı Maliye Nezareti Arazi-i Mevkufe Komisyonu riyasetinden emekli olur. Eseri 14 defterden oluşuyor. Bu defterler Kâzım Arısan ve Duygu Arısan Günay tarafından yayına hazırlanmış.

¹⁰⁵ Göğüsleri açıkta zenne tasvirlerinden örnekler için *Yıktın Perdeyi Eyledin Viran* YKY İstanbul 2004 ss. 322-324; hermafrodit tasviri için Metin And Karagöz *Theater d’ombres Turc*, Dost Ankara 1977, s. 52; falluslu Karagöz için Hamburgisches Museum für Völkerkunde ve Metin And Karagöz *Theater d’ombres Turc* s. 110. (“figurine appartenant au Musée de Vienne” notu düşülmüş)

¹⁰⁶ “In alter Zeiten wurden Obszönitäten zweifellos in noch viel weiterem Umfange auf die Schattenbühne gebracht, als die jetzige Form des Spiels ahnen läßt, auch scheint Karagös häufig, wenn auch nicht immer, mit dem Phallus aufzutreten zu sein.” Ritter *Karagös*, s. 11.

¹⁰⁷ Gérard de Nerval (asıl adı Gérard Labrunie) 22 Mayıs 1808 – 26 Ocak 1855, Paris. Babası doktor olan Nerval, annesini iki yaşında kaybetti. Collège Charlamagne’de okurken Théophile Gautier ile tanıştı. Edebiyat denemeleri yaptı, Goethe’nin *Faust*’unun bir bölümünü Fransızcaya çevirdi. 1835’te *Le Monde Dramatique* dergisini kurdu, dergi batınca gazetecilik yaptı. 1837’de Alexandre Dumas ile *Piquillo*, 1838’de *Leo Burckart* oyunlarını yazdı. Bunalımlı bir döneminde 1 Ocak 1843’te Marsilya’dan Doğu’ya seyahate çıktı. Malta, Mısır, Suriye, Kıbrıs, İstanbul ve Napoli’den sonra 5 Aralık 1843’te tekrar Napoli’ye döndü. 1848’de Heinrich Heine’den (1797-1856) şiirler çevirdi. *Voyage en Orient* 1851’de yayımlandı. Geçirdiği sinir krizleri sıklaştınca hastaneye yattı. 1854’te hastaneden çıktı, 26 Ocak 1855’te Paris’te dar bir sokakta bir pencere parmaklığına asılmış olarak bulundu. Selahattin Hilav “Gérard de Nerval ve Doğu’da Seyahat”, *Doğu’da Seyahat*’in çevirmeni olan Hilav’ın yazdığı önsözden özetlenmiştir, ss. 11-13.

herkes onu oraya bir sebeple oraya dikilmiş alelade bir kazık zannedecektir. Gerçekten de yoldan geçen kadınlar bu direğe ip bağlayıp çamaşır serer, başkaları atlarını bağlar.¹⁰⁸ Bu oyunlarda fasıl bölümünde Karagöz'ün bir aşamada perdeye fallusu ile çıktığı anlaşılıyor.

Bir başka ihtimal ise Nazif'in *kâr-ı kadîm* listesine girmeyen toramanlı oyunlardan oluşan bir başka oyun listesinin olmasıdır. Ancak şimdiye kadar yapılan araştırmalarda böyle bir listeye rastlanmadı.

Yukarıdaki alıntılarda Osmanlı aile düzeninin en temel ahlaki unsurları çok sert bir mizahla ayaklar altına alınıyor. Örneğin Hacivat'ın Kızı'nın Çelebi ile ilişkisinde "Müslüman kadının iffeti" öylesine pespaye ediliyor ki, daima Karagöz ve karısı hakkında dedikodu çıkaran Hacivat'ın Karısı'nın temsil ettiği mahalle muhafazakârlığının inandırıcılığı kalmıyor. Karagöz'ün kandırılarak evlendirildiği kadının gerdek gecesi olan çocuğu ile "babası" Karagöz arasındaki diyalog da okuyucuyu Sevin'in, Davey'nin ve Thévonet'nin verdiği tepkiye yaklaştırıyor. Seyyahların tepkisi tabii ki anlaşılabilir bir durum çünkü onlar da bugün bizim yaptığımız gibi seyrettikleri temsilin belli bir ahlaki zemin üzerinde oynanmasını bekliyor ama bu beklentinin tersine Karagöz'deki mizah anlayışı tam da o ahlaki zeminin parça parça edilmesine dayanıyor. Yerleşik ahlak ve değerler sistemine dayanarak ortaya konan söz konusu tepkinin ötesine geçilmezse bu kesif müstehcenliği analiz etme şansımız olmaz düşüncesindeyim. Çünkü hayaliler toplumun diğer kesimlerinden kabul görmeyen lümpen erkek grubunun durumunu ve bunların

¹⁰⁸ Nerval, *Doğu'da Seyahat* 2012, ss. 593-596. Esasında Nerval'in özetlediği oyunun genel kurgusu en az falluslu bölümler kadar ilginçtir. Örneğin kadınların kendisini taciz etmesinden ve baştan çıkmaktan korkan Karagöz'ün oradan tesadüfen arabasıyla geçmekte olan Frenk elçisine sığınması, elçinin de onu arabaya kabul edip himayesine alması Karagöz oyununda çok farklı kesimlerin, durumların alaya alınabileceğini düşündürüyor. Nerval çok hoş bir anlatımla izlediği oyunu özetliyor ancak *Doğu'da Seyahat*'e önsöz yazan değerli araştırmacı ve yazar Ekrem Işın, yazdığı önsözde Nerval'in kaleme aldığı Karagöz oyunları için yer yer "kendi hayal gücüyle çarpıttığı açıktır" şeklinde bir not eklemiştir (*age*, s. 33-34). Gerçekten de Hayali Nazif ve Hellmut Ritter üzerinden günümüze kadar gelen oyunlarda Nerval'in anlattığına benzer bir bölüm yoktur. Buna karşılık Nerval'in anlatımındaki hikâye Karagöz esprisine çok uygundur. Üstelik Nerval, örneğin Frenk elçisinin kıyafetiyle veya arabasıyla ilgili öyle ayrıntılar veriyor ki, Nerval'in bunları kendisinin uydurduğuna inanmak daha zor. Oyunun Frenk elçisi ve falluslu kısımlarının, zengin politik imalarından ve aşırı derecede müstehcen olduklarından dolayı sonraki yıllarda sansürün kurbanı olmuş olmaları ihtimali daha akla yatkın gözüküyor.

toplumun diğer kesimleriyle farklı konulardaki, en çok da cinsel alandaki uyumsuzluklarını perdeye taşıyıp buradan komik sahneler kurgulamaktadırlar.

Bu noktada Balıkhane Nazırı Ali Rıza Bey'in kendi döneminin İstanbul hayatını anlattığı gazete yazılarına bakmak faydalı olabilir. “Mahalle Kahveleri, Mahalle İhtiyarları” yazısında İstanbul kahvehanelerini şöyle tasnif eder: “En ücra semtlerde bile meselâ bir attar, bir bakkal dükkânına mukabil dört beş kahve vardı. İhtiyarların, gençlerin mahallât tulumbacıları misilli kabadayılardan, hatta satranç, dama gibi i'mâl-i fikre mütevakıf olan lu'biyyât meraklısı zevatın kahvehaneleri ayrı idi.”¹⁰⁹ İhtiyarların devam ettiği kahvehanelerdeki “afyon atan” “çubuk çeken” ve kahve içen müptelalar ile Karagöz'deki Tiryaki tipi arasındaki paralellikler çok belirgindir.¹¹⁰ “İstanbul Sefilleri ve Kopuklar” başlıklı bölümde “kopuk¹¹¹ ve evbâş takımı”nı anlatılır: “Kopuklar meyanında her mezhepten, her milletten adam bulunur. Çoğu adiliği, ahlâksızlığı hasebiyle mekteplerden tard edilmiş, ailesinden şunu bunu çaldığı için evden kovulmuş takımındandır... Kopuklar indinde sarhoşluk kumarbazlık, yalancılık sahtekârlık, dalaveracılık, karmonyolacılık (silahlı gasp) gibi efâl-i zemîmenin kâffesi mübah addolunur. Kopukların bir kısmı alçak fiyatlı otellerde birkaçı bir odada kalırlar ve parasız kaldıkları zamanlarda sabahçı kahvelerinde hasır iskemleler üzerinde uyuklayanları çoktur... Bu gençleri sefalet pek çabuk ihtiyarlatır... Geceleri gezer, uykusuz kalırlar, gündüz uykuları da uyku değildir, bir helecandır.”¹¹²

¹⁰⁹ Ali Rıza Bey *Eski Zamanlarda*, s. 37.

¹¹⁰ Ali Rıza Bey *Eski Zamanlarda*, s. 38-39.

¹¹¹ Ali Rıza Bey yazısında “kopuk” tarifini şöyle vermiş: “Öküz ve inek ahırlarının zeminindeki döşeme ağaçları derununda müruruzamanla kuruyup bir tabaka teşkil eden gübreleri ahırcılar demir kürekle parça parça kaldırıp atarlar. İşte bu parçaların her birisine Rumeli ahalisi “kopuk” itlak ederler.” *Eski Zamanlarda*, s. 41, dipnot 53. Bu tarif söz konusu erkek grubunun toplumun geneli tarafından ne derece dışlandığını çok iyi ortaya koyuyor. Sadri Sema istibdat yıllarında (I. Meşrutiyet'in askıya alınmasından II. Meşrutiyet'in ilanına kadar geçen süre, 13 Şubat 1878 - 24 Temmuz 1908 arası) gözlemlediği kopukları Ali Rıza Bey'e göre daha nefret ve tiksintiyle anlatır, bunların hangi koşullarda batağa saplandıkları konusuna girmez: “Kopukluk başlı başına bir bataklık ve kopuklar bu bataklık içinde yatar, kalkar, dolaşır birer kuduz köpekti... Cenkler, ihtilâller, inkılâpler yetişti imdada; bu mel'un ve kirli kafaları yok etti.” Sadri Sema *Eski İstanbul Hatıraları* KİTABEVİ Haz. Ali Şükrü Çoruk İstanbul 2002, s. 113. Sadri Sema'nın yazıları 1955-56 yıllarında *Vakit* gazetesinde “İstidadda İstanbul” ve “Meşrutiyette İstanbul” başlıklarıyla tefrika edilmiş.

¹¹² Ali Rıza Bey *age*, s. 41, 44.

Yukarıda *kâr-ı kadîm* oyunlardaki müstehcen bölümlerden örnekler verildi. Bu bölümlerde en çok Karagöz'ün müstehcen bölümlerde kullanıldığını görüyoruz. Elimizde toramanlı oyunlardan sansürlenmemiş örnek yok ancak yukarıda Evliya Çelebi'den alıntıyla değindiğimiz Gazi Boşnak'ın Karagöz'ü kirinden bağlayıp hamamdan çıkarması, Narval'in anlattığı kadınların Karagöz'ün fallusuna ipi bağlayıp çamaşır asmaları, "Sünnet" oyununda Karagöz'ün penisini sergilemesi gibi sahnelerde hep Karagöz ön plandadır.

Yukarıda Ali Rıza Bey'in yazılarından kısa bölümlerle ortaya koymaya çalıştığım genç yaşlarından beri kahvehanelere düşmüş, bıçkın, içinde bulunduğu koşullar gereği yaşıtı kadınlarla "normal" bir ilişki yürütmesi mümkün olmayan, mahalleli tarafından tekin olmadığı düşünülen, dışlanmış erkeklerin toplumun ahlaki normları ile çatışma halinde olması kaçınılmaz. Sözüünü ettiğim çatışma "Ters Evlenme" oyununda sürekli sarhoş olup kendini bilmez hallerde yerlerde sürünen Tuzsuz Deli Bekir'i evlendirilerek "adam etme" çabası içinde olan Hacivat'ın konuşmalarında da ortaya çıkar.¹¹³ Ancak *kâr-ı kadîm* oyunlarda Tuzsuz'a yüklenen esas rol sarhoşluk ve sözde kıyıcılıktır. Nitekim kuşağında pala taşımaya ve korkutucu konuşmalarına ve narasına rağmen kimseyi dövmez, öldürmez; konuşmaları pek müstehcen değildir.¹¹⁴ Müstehcenlik esas olarak

¹¹³ Kudret *Karagöz*, cilt 3, ss. 285-286.

¹¹⁴ "Çeşme" oyunundan:

"...

Sarhoş Tuzsuz Deli Bekir: Dağ-be dağ, sahrâ-be-sahrâ gezerim, çoktan beri insan eti yemedim; karşıma bu adam çıktı, kismete bak!

KARAGÖZ: Vay avradımı siktiğimin! Şimdi boku yedik!

(Karagöz korkudan titremeye başlar)

SARHOŞ: Ne titriyorsun be? Söyle bakayım!

K: Isıtma tutuyor.

S: Isıtma nedir?

K: Herifi ısıtma tutmamış ki!

– Bende yağ yoktur, pek nahifim.

S: Ben senin yağında değilim, kemikleri pek severim.

K: Keşki "kemik yoktur" deseydim! Utanmayı kaldıralım!

Karagöz'ün işidir. Karagöz'ün dikilmiş penisine kadınların urgan bağlaması, sünnet olduktan sonra penisini teşhir etmesi, gizlice kadınlar hamamına girmesi ve sonra penisinden bağlanıp dışarı atılması yukarıda bahsettiğim dışlanmış, bıçkın erkek grubunun,

– Bende kemik yoktur.

S: Sende ne var?

K: Baktan başka bir şey yok. İstersen buyurun!

S: Sen zengin misin, yoksa fakara mısın?

K: Aman efendim, pek fakarayım!

S: Şu başını uzat, seni fakaralıktan kurtarayım!

K: Acâyip! Ben traş yeni oldum; sen berber misin?

S: Kafanı keseyim de fakaralıktan kurtulursun.

K: Sen ne söylüyorsun? Başımı kesersen ben fakaralıktan nasıl kurtulurum?

S: Ben senin kafanı keserim; önümüz kış, ne odun düşünürsün ne de kömür.

K: Vay odun oğlu odun vay!

S: Çocuklar ekmek istemez, alacaklı yakarı tutmaz, rahat rahat yerde yatarsın. Bu da sayemde bir devlet değil mi?

K: Bak şu insanıyetli kabadayıya! Beni öldürüp de fakaralıktan kurtaracak!

– Haydi işine!

S: Gel, baba, korkma! Elim hafiftir.

K: Eline köpek sıçsın! Gûya diş çıkarttırıyorum! Eli hafifmiş!

S: Behey gözüm! Fakara kısmında cesaret olur! Gayret et! Çocuklarına merhametten keseceğim, yoksa kesmem!

K: Hiç böyle merhamet sahibi adam görmedim.

– İnsanıyetine köpek sıçsın!

S: Başını uzat, boynuna bir mendil bağla.

K: Mendili niçin bağlayayım?

S: Kelle yere düşüp de çamur olmasın.

K: Bana acımıyor da kelleye acıyor.

S: Ben seni başınla ayakların için keseceğim.

K: Başım şöyle dursun, ayaklarımı götüne mi sokacaksın?

....”

Ritter *Karagös*, cilt 2, ss. 104- 106

toplumla en çok da kadınlarla temasının imkânsızlığı ve bu durumun alaya alınması olarak yorumlanabilir.

Mahalledeki “bıçkın”ların kadınlarla ilişki kurmak konusundaki zorlukları “Abdal Bekçi/Çivi Baskını” oyununda da ele/alaya alınır.¹¹⁵ Mahallede iki zenne yeni taşındıkları eve erkekleri almaktadırlar. Kendisini mahallenin huzurundan sorumlu gören yeniçeri eskisi, Sarhoş Tuzsuz Deli Bekir, Karagöz’ü mahallenin bekçisi tayin eder. Deli Bekir Karagöz’e esas görevinin fuhuş yapıldığını düşündüğü bu evi kollamak olduğunu söyler. Gerçekten de zenneler eve Tiryaki, Çelebi, Ak Arap gibi adamları almaktadırlar. Karagöz de eve girmek ister fakat zenneler onu kabul etmez ancak Karagöz o kadar rahatsızlık verir ki, onu da almak zorunda kalırlar. Karagöz evde içki içip sarhoş olur huzursuzluk yaratır; tam da bu durum üzerine Deli Bekir de eve gelir ve olaylar çığırından çıkar. Hellmut Ritter’in Hayali Nazif’ten derlediği bu oyunun içeriğinden de kolaylıkla anlaşılacağı müstehcenliğe çok müsait bir oyundur. Ancak elimizdeki nüsha oldukça “terbiye” edilmiş bir nüshadır. Bu oyun muhtemelen oynandığı ortamlara göre çok daha müstehcen bir hal alabiliyordu.

1.2.5. Hayal Perdesinde Değişen Tipler

Karagöz’deki kişilere kabaca göz attığımızda bile geleneksel tarzda giydirilmiş diğer tasvirlerden farklı, modern kıyafetli iki tipi hemen ayırırız, bunlar Frenk ve Çelebi’dir. Yazıcı Karagöz ve Kâhya Hacivat da benzer şekilde giydirilmişlerdir. Pantolon, gömlek, bazen yelek, papyon, bunların üstüne bazen kalça hizasına kadar gelen ceket, bazen de dizlere kadar inen redingot. Geleneksel kıyafetlerde kullanılan ayakkabıların ucu genellikle yukarı doğru sivrilir, eğer böyle değilse genellikle çoğunlukla abartılı bir toka kullanılmıştır. Modern kıyafetlerdeki ayakkabıların burnu düz ve tokasızdır. Modern kıyafetler Tanzimat döneminin püsküllü fesi ile tamamlanır. Geleneksel kıyafetlerde de pek çok zaman fes kullanılır. Ancak Frenk fes değil şapka, papyon değil boyun bağı

¹¹⁵ Ritter *age*, cilt 3, ss. 529-539.

kullanır; redingot yerine de frak giymiştir. Çelebi'nin elinde mutlaka ya baston ya da şemsiye vardır.¹¹⁶

Ritter'in *Karagös* kitabının son cildinde ve Yapı Kredi Koleksiyonu'nda geleneksel kıyafeti ve beline tutturulmuş hançeriyle Çerkes tasvirleri yer alır.¹¹⁷ Osmanlı İmparatorluğu'na büyük, kitlesel Çerkes göçü Mayıs 1860'tan itibaren Çarlık Rusya'sının Çerkes nüfusu tehir etmesinden sonra olmuştur.¹¹⁸ Çerkes nüfusun gelmesi, yerleşmesi ve kabul görmesi kısa zamanda tamamlanacak bir süreç olmasa gerek. Bu bakımdan Çerkes tasvirinin Karagöz kadrosuna girmiş olması şaşırtıcı olmakla beraber, imparatorluğa doğru olan büyük bir göç neticesinde nüfus bileşimindeki değişimin hayal perdesine yansıdığını gösterir.¹¹⁹

Tasvirlerle ve kıyafetlerine bakınca hayal perdesinin Tanzimat sonrası yaşanan değişimleri algıladığı anlaşılıyor. Ancak Tanzimat öncesi oyunlar yazıya geçilmediği için bu değişimi metinsel düzeyde yakalamak kolay değildir. Buna rağmen Siyavuşgil Ermeni tipindeki değişimi Ignác Kúnos'a dayanarak ortaya koyar: "... (tahavvülün) en bariz misâlini Ermeni tipinde görüyoruz. İptidada Ayvaz Serkiz adı ile perdeye çıkan kaba, küfürbaz ve budala Ermeni tipi, zamanla yerini nazik görünmeğe ve mustalah söz söylemeğe meraklı bir Bedestan kuyumcusu tipine bırakmıştır."¹²⁰ Siyavuşgil'in kaba

¹¹⁶ Bu tasvirler için bkz. *Yıkın Perdeyi Eyledin Viran Yapı Kredi Karagöz Koleksiyonu* YKY 2004 İstanbul, ss. 246-368.

¹¹⁷ YKY *age*, s. 349 ve Ritter *Karagös*, cilt 3, figür no. 185 (Bu Çerkes/Tscherkesse tasviri Museum für Völkerkunde, Hamburg'dadır.)

¹¹⁸ İlk Çerkes göçleri 1860, 1864-65 yıllarında Osmanlı topraklarına ulaşır, 93 Harbi'nden sonra yeni göç dalgaları olur. Göçmen sayısı 500.000-2.000.000 arasında tahmin ediliyor. Fabio L. Grassi *Yeni Bir Vatan Çerkeslerin Osmanlı İmparatorluğuna Zorunlu Göçü (1864)* TARİHÇİ İstanbul 2017, ss. 81-83, dipnot 24, Çerkeslerin yerleştirildiği şehirler için s. 112; Ayhan Kaya "Political Participation Strategies of the Circassian Diaspora in Turkey" *Mediterranean Politics* sayı 2, 2004, s. 223. Osmanlı yönetimi Çerkesleri ayrılıkçı hareketlerin sorun yaratabileceği bölgelere Balkanlar, Güneydoğu Anadolu ve Ortadoğu'ya yerleştirir. Fuat Dündar *İttihat ve Terakki'nin Müslümanları İskân Politikası* İLETİŞİM İstanbul 2001, ss. 130-134.

¹¹⁹ Kudret'in *Karagöz* kitabındaki oyunlarda Çerkes tipi yoktur ancak tasviri olduğuna göre bu tipin en az bir oyunda kullanıldığını düşünebiliriz.

¹²⁰ Esat Sabri Siyavuşgil *Karagöz-Psiko-Sosyolojik Bir Deneme* MAARİF MATBAASI İstanbul 1941, s. 172. Siyavuşgil, Kúnos'un *Hârom Karagöz Jâték*, "Hamam Oyunu" Budapeşte 1886 kitabını kaynak gösterir. Siyavuşgil'in kitabının eleştirisi için bkz. Sertan Batur 'Zilli Hayal ve "Türk Halk Ruhunu": Sabri Esat

Ermeni tipi dediği Ayvaz Serkiz “Yalova Sefası”nda ortaya çıkar.¹²¹“Hamam” oyunundaki Külhancı Serkiz’in konuşması çok azdır ancak bu kısa bölümden onun okumuş bir tip olmadığı anlaşılır.¹²²“Bursalı Leyla”daki¹²³ Ermeni Vartan, gerçekten de Siyavuşgil’in belirttiği gibi “mustalah laf söylemeye” meraklıdır. Buna rağmen Türkçesi ve akıl yürütmesi tuhaftır;“pederini zamanın kıyak şairlerinden [doğrusu şairlerinden]... kıyak beyitler düzerdi” diye tarif eder; zamanında babasına “Samatya’nın Lamartin”i¹²⁴ derlermiş.Vartan Türkçeyi Ermenice ve Fransızca kelimeler katarak konuşur. “Orman”¹²⁵ oyunundaki Ermeni tipi sarraftır, gevezeliği ile Karagöz’ü bunaltır. Tarihe ve şiire meraklıdır.

Değişim gösteren bir başkâtip de yeniçeri eskisi olduğu farz edilen Tuzsuz Deli Bekir’dir. II. Abdülhamid zamanında bazı hayaliler Tuzsuz’un yerine Aydınli Efe’yi kullanmaya başlarlar. Boratav bu değişimi Aydın’ın Çakırcalı tipinde meşhur haydut-efelerin¹²⁶ halk üzerinde bıraktığı etkiyle ilişkilendirir.¹²⁷

Siyavuşgil’in "Halk Psikolojisi" Peri Efe *Hayal Perdesinde Ulus Değişim ve Geleneğin İcadı* TARİH VAKFI İstanbul 2013 içinde ss. 139-159.

¹²¹ Kudret *Karagöz* “Yalova Sefası” cilt 3, ss. 1134-1135, 1137, 1140-1141.

¹²² Ritter *Karagös* “Hamam” cilt 3, ss. 433-434.

¹²³ Ritter *Karagös* “Bursalı Leyla” cilt 3, ss. 577-580.

¹²⁴ Ünlü Fransız şairi ve siyasetçi Alphonse de Lamartine (1790-1869).

¹²⁵ Ritter *Karagös* “Orman” cilt 3, ss. 230-233.

¹²⁶ Çakırcalı Mehmed Efe (1872, Ödemiş – 1911, Nazilli). Uzun zaman tütün kaçakçılığı yaparak hayatını sürdüren Çakırcalı Osmanlı zaptiyesinin zulmüne isyan ederek dağa çıkar. Peşine düşen hükümet kuvvetlerini defalarca pusuya düşürür. Etkinlik gösterdiği bölgede yoksul köylülerin desteğini sağlar, böylece çetesine katılacak adam bulmakta sıkıntı çekmez. Zengin konaklarını basar, haraç alır. Çevredeki varlıklı kişileri köprü, çeşme gibi kamu yararına olan işler yapmaya zorlar. Çakırcalı ismi etrafında bir efsane oluşur, Avrupalı gazeteciler onunla röportaj yapmaya gelirler. Hükümet Çakırcalı için defalarca af çıkarmasına rağmen her sefer tekrar dağa çıkmak zorunda kalır. 1911’de Nazilli’de zaptiye ile girdiği çatışmada ölür ancak yoldaşları cesedin kafasını ayırıp bilinmedik bir yere gömer, hakkındaki efsane yaşamaya devam eder. Benzer tipte halk arasında efsaneleşmiş başka efeler de vardır: Atçalı Kel Mehmet Efe (öl. 1830), Yörük Ali Efe, Demirci Mehmet Efe vb. Sabri Yetkin, *Ege’de Eşkiyalar* TARİH VAKFI, İstanbul 2003, s. 171; A. Haydar Avcı *Zeybekler ve Zeybeklik* ANADOLU VERLAG 2001, ss. 20-21, 38; Halil Dural *Bize Derler Çakarca* TARİH VAKFI İstanbul 1999, s. 56.

¹²⁷ Pertev Naili Boratav “Karagöz’e Dair Bir Kitap” *Yurt ve Dünya* sayı 14, Şubat 1942. Boratav aynı yazısında konuya değinen Siyavuşgil’in (E. S. Siyavuşgil *Psiko-sosyolojik Bir Deneme* İstanbul 1941, s. 168 ve s. 140) Tuzsuz-Efe değişimini önemsiz bir tafsilat” olarak değerlendirmesini de eleştirir. Aydınli Efe tipi Hellmut Ritter’in *Karagös* kitabında yoktur. “Kanlı Nigar”da Bursalı Sarı Efe tipi burada bahsi geçen tipe

Yukarıda kıyafeti anlatılan Çelebi de değişimden geçmiş bir tiptir. Hoppa Bey, Razakı-zâde, Kınap-zâde gibi isimleri de vardır. Kudret, Evliya Çelebi'nin saydığı oyunlar arasında Hoppa, Mirasyedi Çelebi ve Devrâni Çelebiler adlı oyunlarda bulunmasına bakarak Çelebi'nin perdede klasik bir tip olduğu sonucunu çıkartır.¹²⁸ Çelebi gençliği, temiz yüzü ve modern giyimiyle hanımların çok rağbet ettiği bir tiptir. Kibar bir İstanbul Türkçesi konuşur, çok zorlanmadıkça ağzından kötü bir laf çıkmaz.¹²⁹ Yapı Kredi Koleksiyonu'nda¹³⁰ “Câzular” oyununda yer alan Çelebi elinde bir gülle tasvir edilmiştir. “Câzular”, “Çeşme”, “Yalova Sefası” ve “Kanlı Nigar” oyunlarındaki konuşmalardan Çelebi'nin sevgilisi Zenne'yle ve diğer kadınlarla ilişkisini –Karagöz ve karısına göre - daha saygılı ve kibar bir tarzda yürüttüğüne şahit oluruz. Kadınları herhangi bir konuda belirli bir şekilde davranmaya zorlamaz, ama onların gönlünü kazanmasını bilir. Birden fazla hanımla ilişkisi olmasına rağmen ihtiraslı bir kadın avcısı değildir, daha çok kadınların ona ilgisi vardır.¹³¹ O da sanki kendisine ilgi gösteren kadınları red etmiş olmamak için karşılık vermektedir. Çelebi kıyafeti ve konuşmalarıyla hayal perdesindeki Müslümanları temsil eden tasvirler arasında Tanzimat ve Meşrutiyet'e uyum sağlamış, en modern tiptir.

1.3. 19. Yüzyılın Son Çeyreğinde Karagöz'ü Değişime Zorlayan Sebepler

1.3.1. Müstehcenliğin Baskı Altına Alınması

Daha önce vurgulandı mizah dışında Karagöz'ü besleyen iki temel unsur siyasi taşlama ve müstehcenliktir. Siyasi taşlama yapımları 19. yüzyılın ortalarında

benzer bir roledir ancak Aydınli değildir. Ritter, içinde Aydınli Efe tipinin de olduğu Boratav ve Siyavuşgil'in bahsettikleri versiyonu değil, başka versiyonları kitabına almış olmalı.

¹²⁸ Kudret *Karagöz*, cilt 1, s. 22.

¹²⁹ Çelebi, sevgilisi Zenne'nin kendine hakaret etmesi karşılığında küfür eder. Ritter *Karagös* “Cazular” cilt 2, ss. 144-145.

¹³⁰ *Yıktın Perdeyi Eyledin Viran*, s. 313

¹³¹ Oyunlar için bkz. Ritter *Karagös* “Çeşme” cilt 2, ss. 65-125, “Kanlı Nigar” cilt 1, ss. 121-185; “Cazular” cilt 2, ss. 132-171.

yasaklanmış¹³² olan hayaliler için diğerk bir yol, mizahı da zenginleştiren müstehcenliktir. Karagöz'deki müstehcenlik konusu, yabancı seyyahların genellikle olumsuz olan izlenimlerini göz ardı etsek bile 19. yüzyılın ikinci yarısında bizzat Osmanlı entelektüellerinin eleştirisi konusu olmaya başlamıştır. Karagöz'ün "rezaletleri" Evangelinos Misailidis¹³³, Teodor Kasap¹³⁴, Basiretçi Ali¹³⁵, Namık Kemal¹³⁶, Ahmed Midhat Efendi¹³⁷ gibi yazarların tepki duydukları bir konudur. Hayali Küçük Ali I. Dünya Savaşı'ndan önce Zaptiye Nezareti'ne Karagözcü belgesi almak için dilekçe verdiğini ve yapılan soruşturma sonunda "edep ve terbiye dairesinde hikâye söylemek, meddahlık etmek ve hayal oynatmak" şartıyla "ruhsat tezkeresi" aldığını belirtir.¹³⁸ Hayali Küçük Ali'nin söyledikleri devletin müstehcenlik meselesini kontrol etmek çabasında olduğunu gösterir. 1918'de 62 yaşında olan Hayali Nazif'in, Hellmut Ritter'e söylediği onun gençliğinde Karagöz

¹³² Siyasi taşlamanın yasaklanmasıyla ilgili olarak Wanda'nın tanıklığı için bkz 13. ve 14. dipnotlar.

¹³³ "Karagöz ahlâk ve âdâbı ifsad idici hallari de pek çokdur, anın için hükümet ahlâkiyeti ve edebiatı ifsad iden fasılları yasag itmiş olsa pek hoş olur idi ve ufacık bir teatro heyetini kesb idebiliridi." Evangelinos Misailidis, *Temaşa-i Dünya ve Cefâker-u Cefakeş*, İstanbul 1871-72, cilt 2 s. 400. Aslı Türkçe ama Yunan hurufatlı olan Misailidis'in kitabı ilk olarak Robert Anhegger ve Vedat Günyol tarafından Latin harfli olarak 1986'da yayıma hazırlanmış. Bu tezi çalışırken arkadaşım Peri Efe *Temaşa-i Dünya'yı* YKY için tekrar yayıma hazırlıyordu, ben de ona yardım ediyordum. Yukarıdaki bilgiye bu çalışma esnasında rastladım. Transkripsiyon Peri Efe'ye aittir.

¹³⁴ Teodor Kasap da Karagöz'deki ve ortaoyunundaki kabalıklardan rahatsızdır ancak o bunların ıslah edilebileceği görüşündedir. Kasap'ın görüşleri ileriki sayfalarda etraflıca ele alınacak.

¹³⁵ "Karagöz ve hayal namında oynanan bir takım lu'biyyât-ı bîdebanenin ne derece muhil-i edeb ve namus olduğu herkesin zihninde yerleşti. Ne acebdir ki bunlar hâlâ ber devam ve hiç olmazsa ıslahına kimesne tarafından cehd ü ikdam, rehîn-i in'idiamdır. Yine gariptir ki böyle iki sû-i ahlâk mektebi ve bunca rezaletler meksebi olan şu orta oyunu ile hayal lu'biyâtı elyevm icrâ-yı ahkâm-ı bîdebeî ediyor." "Şehir Mektubu" no:52 [50], *Basiret*, nr. 1070, 10 Ramazan 1290/ 19 Teşrinievvel 1289, s. 1-2. Bu bölüm *İstanbul Mektupları*, Basiretçi Ali, Haz. Nuri Sağlam KİTABEVİ İstanbul 2001, s. 199-200'den alınmıştır.

¹³⁶ "Ortaoyunlarının halini biliyorsunuz. Bunlar olsa olsa, halkın fesat ahlâkta olduğu dereceye nümune olabilir. Vakıa tuhafılığı inkâr olunamaz... Ekseri memaliki mütemeddinde tuhaf oyunlar oynanır. Hattâ mebahisini en muteber şairler tertib eder. Fakat onların içinde kibar meclislerinde söylenemeyecek kadar kabih ve kabahati sarıh bir kelime yoktur... Bizim oyunların ise tabirâtı o derece şenidir ki kibar meclislerinde değil, belki tulumbacı kahvesinde bile tefevvüh olunamaz. Hayallerin hali kezalik." Namık Kemal *Tasvir-i Efkâr*, 16 Rabiülahir 1283, sayı 412.

¹³⁷ "...Hazreti Şeştari'nin (bkz dipnot 38) vera-ı perde-i zıll ve hayalde temsil tarikiyle oynatdığı oyunların bil-ahire bu muteber perdede telvis-i azan ve a'yün eden rezaletlere müşâbih şeyler olamayacağı külfet-i ihtardan bile varestedir. O gibi rezâil ne zat-ı maaris-simata yakışur ne de huzurlarında icra-i lubiyat eylediği zevat-ı mekarim sıfatın hamiyet-i maddiye ve maneviyelerine hisban olur. Tabiidir ki bunlar edeb dairesinde tuhafıklardan ve netice-i emrde erbab-ı temaşayı mütenassih eyleyecek ibretâmiz şeylerden idi..." Ahmed Midhat Efendi *Tercüman-ı Hakikat*, "Yeni Hayal" 20 Kanun-ı evvel 1896, sayı 5617-412.

¹³⁸ Hayali Küçük Ali, "Eskiden Nasıl Karagöz Oynatılırdı" *Türk Folklor Araştırmaları*, Mart 1961, s. 2339.

oyunlarının daha açık saçık olduğu yolundaki sözleri Hayali Küçük Ali'nin söyledikleri ile uyum içindedir.¹³⁹

1921 yılında Balıkhane Nazırı Ali Rıza Bey durumu şöyle özetliyor: “Evâyilde İstanbul ahalisinin başlıca eğlenceleri hayal, orta oyunu, meddah, cambaz, hokkabaz, köçek, ince saz takımları idi. Bunların pazar mahalleri İstanbul’da Kadı [Hanı] olduğundan ihtiyacı olanlar oraya müracaat ederlerdi. 1278 [1861-62] tarihinde mezkûr han muhterik olduğundan Baltacı Hanı bunlar için pazar mahalli ittihaz edildi. Kadınlar matinesinde çengiler icrâ-yı sanat ederlerdi. Erbâb-ı zevk ve sefâhatin bir de meyhaneye âlemleri vardı. Sonraları garp medeniyetine temayül hâsıl olması hasebiyle alafranga eğlencelere heves olunmaya başladığından Galata ve Beyoğlu âlemleri kesb-i revâc eyledi. Bu tadat ettiğim eğlencelerin ahvâl-ı mâziyyelerini meziyet ve mahiyetlerini ve ahlâk nokta-i nazarından makul ve makbul ve bilakis mertûd ve medhûl olanlarını ve gittikçe tenevvü ve tekessür etmiş olan Galata ve Beyoğlu eğlencelerine halkımızın derece-yi meyl ve inhimaklarını kısım kısım arz ve beyan etmek istedim... Mürur-ı zamanla râbita-i asliyesinden çıkmış olduğu için, bugün o şaşaadar tiyatrolara meyyal olanların kemâl-i nefretle reddetmekte oldukları hayal oyunu vaktiyle temsil-i hakikat gibi ulvî bir maksada mebni icat olunmuştur.”¹⁴⁰

Bu anlatımda hayal oyunu için kullanılan “mürur-ı zamanla râbita-ı asliyesinden çıkmış” ifadesi, Ali Rıza Bey’in bu alanda bir yozlaşma yaşandığını, halbuki önceleri, bu eğlence tarzı henüz rabitasında iken “temsil-i hakikat” gibi bir işlevi olduğu kabulünden hareket ettiğini ortaya koyuyor. Burada açıkça ifade etmiyor ancak muhtemelen, Karagöz’ü sevmesine ve kendini bağlı hissetmesine rağmen Ali Rıza Bey, müstehcenliği içine sindiremiyor ve bu müstehcenliğin ilk zamanlarda olmayan, dolayısıyla özü temiz, sonradan yaşanan yozlaşma neticesinde ortaya çıkmış bir durum olarak kabul etmek eğiliminde. Karagöz’de müstehcenliği bu şekilde değerlendirme eğilimi Teodor Kasap’ta ve Ahmed Midhat’ta da vardır, ileride göreceğiz.

¹³⁹ Ritter *Karagös*, cilt 1, s. 11

¹⁴⁰ Balıkhane Nazırı Ali Rıza Bey *Eski Zamanlarda*, ss. 144-145.

Ali Rıza Bey sebeplerini irdelemiyor ancak ele aldığımız değişim dönemini yaşamış biri olarak “sonraları garp medeniyetine temayül hâsıl olması hasebiyle alafranga eğlencelere heves olunmaya”¹⁴¹ ifadesiyle tiyatro, opera gibi Batı tarzı eğlencenin geleneksel eğlencelerin ve tabii Karagöz’ün yerini aldığını açıkça ortaya koymuş oluyor. Orta oyunu ve Karagöz bu değişime uyum sağlamak ve varlığını devam ettirmek yönünde çaba gösterirler. Tuluatın ve *nev-îcâd* Karagöz’ün ortaya çıkışı tiyatronun gelişimi ve yaygınlaşması ile doğrudan ilgilidir. Şimdi eğlence anlayışındaki değişimin Karagöz’ü nasıl etkilediğini anlayabilmek için İstanbul’da tiyatronun ortaya çıkışının ve gelişiminin tarihini ele alalım.

1.3.2. Geleneksel Seyirlikler ve Tiyatro

19. yüzyılın ikinci yarısından itibaren Osmanlı Devleti’nin İstanbul, İzmir, Selanik gibi büyük şehirlerinde tiyatro gittikçe yaygınlaşmaya başladı. Osmanlı Devleti’nin politikası da ilk olarak Galata ve Pera’da ortaya çıkmaya başlayan tiyatro ve operaları desteklemek yönündedir. Söz konusu yaygınlaşma sadece geleneksel seyirliklere ait bir alana Batı kültürünün bir parçası olan tiyatronun (mimaride, askeri alanda, eğitimde, adab-ı muaşeretinde olduğu gibi) girmesi demektir. Yeni durumda, en azından başlangıçta, Karagözcüler mahalle kahvelerinde, konaklarda perdelerini kurarken; tiyatro, Batılı bir anlayışla inşa edilen gösterişli binaları, geniş salonları mekân tuttu.¹⁴² Tiyatro gösterişli bir

¹⁴¹ Ali Rıza Bey *age*, s. 144.

¹⁴² 18. yüzyılda Osmanlı’da tiyatro bina ve oyun olarak tanınmıyordu. Bu durum Avrupa’ya gitme şansı bulan çok küçük bir grup için 19. yüzyılda değişmeye başlamış olsa gerek ancak Osmanlı hayalilerinin tiyatro ile tanışması herhalde İstanbul veya İzmir gibi merkezlerde olmuştur. 18. yüzyılda Batı’ya giden Osmanlı sefirlerinin anlatımları tiyatro şeklinde düzenlenmiş bir binayı ve tiyatro gösterisini ilk defa gördüklerini ortaya koyar. 1721 yılında Paris’e giden Osmanlı sefiri Yirmisekiz Mehmed Çelebi’nin (öl. 1732) opera izlenimlerini yazdığı bölüm “Paris şehrine mahsus bir oyun var imiş. Opâre derlermiş. Acaip san’atler gösterirmiş” diye başlıyor. *Yirmisekiz Mehmet Çelebi’nin Fransa Seyahatnamesi*, sadeleştiren: Şevket Rado HAYAT İstanbul 1970, ss. 51-55; 1791’de Berlin’e giden Ahmed Azmi Efendi (öl. 1821) de ilk defa gördüğü tiyatroyu “hayalhâne” olarak tanımlar. Ahmed Azmi *Sefâretnâme-i Azmi* İstanbul 1303, s. 38. Viyana elçisi Ebu Bekir Ratib Efendi (öl. 1799) 1792 yılında Hermannstadt’da ve Temeşvar’da “opera”, “komedyâ” ve “tiracedya” izler. Komedi “aynı meddah ve çengi hikâyeleri” gibidir. Opera ise “hayâl” ve “çengi” hikâyelerinin bir terkididir. Bkz. Fatih Yeşil *Aydınlanma Çağında Bir Osmanlı Kâtibi Ebubekir Râtib Efendi* TARİH VAKFI İstanbul 2010, ss. 97-99. 1851 yılında Londra’ya giden bir Osmanlı bürokratinin tiyatro anlatımı ise 18. yüzyıl sefirlerinden farklıdır. Bu meçhul bürokrat tiyatroyu çok beğenir, anlatımından tiyatronun kapısından daha önce girdiği bellidir. *Seyahatname-i Londra*, çevirim yazı ve dipnotlar: Fikret Turan, TARİH VAKFI İstanbul 2009, ss. 134-135. Venedik’te San Lazzaro adasında

şekilde ortaya çıkmış olsa bile geleneksel gösteri sanatı icracıları tarafından düşmanca karşılanmamıştır. Tiyatro Pera’da, Gedikpaşa’da ve diğer merkezi bölgelerdeki büyük salonlara yerleşip başarılı olduktan sonra ortaoyuncular ve Karagözcüler bu başarıyı taklit etmek istediler. Bunu *nev-îcâd* oyunları hayal perdesine taşıyan ustaların tiyatro formunu tercih etmesinden, Batı tiyatrosu temalarının Karagöz oyunlarına girmesinden, hayalilerin tiyatro salonlarına benzer yerlerde de perde kurmalarından anlayabiliyoruz.

1.3.2.1. Galata ve Pera’da Tiyatro

Konstantinopolis’te Haliç’in kuzey yakasında 13. yüzyıldan beri yerleşik bir Ceneviz kolonisi vardı.¹⁴³ Bizans’ın 29 Mayıs 1453’teki Osmanlılar tarafından fethinden sonra da buradaki Ceneviz, Venedik ve Floransalı nüfus varlığını kendini yeni koşullara uydurarak devam etmiştir. Osmanlı yönetimleri farklı dönemlerde Galata’ya Müslüman nüfus yerleştirdi. Bu bölge 17. ve 18. yüzyıllardan itibaren İstanbul’un Avrupa ile ticaretinin başlıca antreposu haline geldi; Galata Bedesteni’ndeki tüccarın çoğu Rum ve “Frenk”lerden oluşuyordu. 19. yüzyılda ticari faaliyetin artmasıyla birlikte eskiden beri Galata’da yaşayan Rum, Ermeni ve Yahudilerin nüfusu İstanbul ve Boğaziçi’nden gelenlerle arttı. Galata’nın Batı ile ticarete önemli bir merkez oluşu, kozmopolit nüfusu, yaşam tarzı bakımından “Frenk” karakterini belirlemiş ve Avrupa etkisinin şehre girmesine vesile olmuştur.¹⁴⁴

Pera’nın (Beyoğlu, İstiklal Caddesi) gelişimi, denizden Galata Kulesi civarına ulaşan eski yerleşimin bugünkü Tünel’den Taksim’e uzanan sırt boyunca ilerlemesiyle olmuştur. Elçiliklerin (Fransız, Britanya, Venedik, Hollanda, Polonya, Danimarka) bölgeye taşınmaları, yeni kurulan mahalleler ve özellikle 19. yüzyılda otellerin, tiyatroların, kahvelerin, gazete merkezlerinin, basımevlerinin, türlü mağazaların Cadde-i Kebir (Grand

içlerinde Osmanlı tebaasından rahiplerin de olduğu Mıkhitarist Manastırı’ndaki Ermenilerin tiyatro ile tanışıklığı ise 18. yüzyıla uzanıyor. Bu manastırda tiyatro ile ilişki seyirciliğin çok ötesine geçmiştir. Burada yazılan, çevrilen ve oynanan oyunların çoğu Ermenicedir ama bir kısmı da Türkçedir. Yervant Baret Manok *Doğu ile Batı Arasında San Lazzaro Sahnesi* BGST 2013 İstanbul, s. 42, ss. 53-66. Ayrıca bkz. dipnot 252.

¹⁴³ Semavi Eyice “Galata” *DBİA*, cilt 3, s. 348-49.

¹⁴⁴ Halil İnalçık “Galata” *DBİA*, cilt 3, s. 349-354.

Rue de Pera)'in iki yanına yerleşmesi, Levanten nüfusun yaşam tarzı bölgeyi Avrupa başkentlerinin küçük bir benzeri haline getirmiştir. Tüccarların işyerleri genellikle Galata'da yani denize daha yakın bölgede, konutları ise Pera'da idi. 19. yüzyılda devlete borç verecek kadar güçlenen bankerler de bu civarda oturuyordu. Pera modern ve zengin görünümüyle, yaşam tarzıyla öncelikle gayrimüslim nüfus olmak üzere İstanbul halkı için bir çekim merkezi haline geldi.¹⁴⁵

İstanbul'un en eski tiyatrosu Pera'da Cadde-i Kebir'de Palais de Cristal¹⁴⁶ adlı binada kurulan Fransız Tiyatrosu'dur. Bu tiyatronun kuruluşu kesin olarak bilinmemekle beraber 1831 tarihli Beyoğlu yangınından evvel var olduğu biliniyor. Binanın sahibi Giustiniani adında bir Cenevizlidir.¹⁴⁷ Bu salona Fransız Tiyatrosu denmesinin sebebi Naum Tiyatrosu'nda (bkz. dipnot 157) daha çok İtalyan opera ve tiyatro toplulukları sahne alırken, burada daha çok Fransız komedi ve operet topluluklarının angaje edilmiş olmasıdır. Bazı Osmanlı toplulukları da geçici temsiller vermektedir. En düzenli gösterimleri tiyatro adamı Serafin Manasse¹⁴⁸ yönetimindeki Theater Scribe topluluğu sunmaktadır. Manasse, Naum Tiyatrosu'nun sahibi Mişel Naum Duhani ile 1 Nisan 1865'te yaptıkları bir anlaşmaya göre sadece Fransızca tiyatro (opera hariç) oynatabilmek için iki sezona 400 Osmanlı lirası ödeyecektir zira Naum Duhani, Sultan Abdülmecid'den (hükm. 1839-1861) İstanbul için tiyatro imtiyazı almıştır.¹⁴⁹ Fransız Tiyatrosu'nda şarkılı komediler ve operetler sahnelenir. Bilinenlerden biri Jacques Offenbach'ın (1819-1880)

¹⁴⁵ Nur Akın, Çelik Gülersoy "Beyoğlu" *DBİA*, cilt 2, ss. 221-220.

¹⁴⁶ Sonradan Elhamra Sineması olarak anılacak bu salon, tiyatro ve sinema olarak kullanılacaktır. Metin And "Palais de Cristal" *DBİA*, cilt 6, s. 205.

¹⁴⁷ Metin And bu ismin bir belgede Giustiniani Barthelemi olarak geçtiğini ayrıca 1868'de binanın onarımı için üç mimarın hazırladığı raporda da J. Giustiniani olarak geçtiğini belirtiyor. And *age*, s. 205. Yavuz Pekman binanın mimarının 19. yüzyılın ikinci yarısında İstanbul'un en aktif mimarlık bürolarından birinin sahibi olan Giovanni Battista Barborini olduğunu iddia eder, ancak kaynak göstermez; Yavuz Pekman *Geçmişten Günümüze İstanbul Tiyatroları Beyoğlu, Şişli, Beşiktaş ve Çevresi* YKY İstanbul 2011, cilt 2, s. 29. Metin And ise büyük yangından (5 Haziran 1870'teki yangın olsa gerek) sonra binanın restorasyonunun 1000 frank karşılığında Barborini'ye teklif edildiğini ancak o sıralar Tepebaşı Tiyatrosu'nu yapmakta olan Barbaroni'nin parayı az bularak teklifi red ettiğini yazar. And *age*, s. 205.

¹⁴⁸ Serafin Manasse/Minasyan (1837-1888) Osmanlı Ermenisi, yazar ve besteci. Adam Mestyan "*A Garden with Mellow Fruits of Refinement*" *Music Theaters and Cultural Politics in Cairo and in Istanbul 1868-1892*, yayımlanmamış tarih doktora tezi Central European University Budapeşte 2011, s. 166.

¹⁴⁹ Aracı *Naum Tiyatrosu 19. Yüzyıl İstanbulu'nun İtalyan Operası* YKY İstanbul 2010, ss. 305-306.

“La Vie Parisienne”idir (Galası Paris 1866). 1870-71’deki Prusya-Fransa Savaşı esnasında *La Turquie*’de¹⁵⁰ çıkan bir yazıdan dram olarak Victor Hugo’nun (1802-1885) *Ruy Blas*’sının¹⁵¹, komedi olarak Henri Meilhac (1831-1897) ve Ludovic Halévy’nin (1834-1908) “Frou-Frou”sunun¹⁵², ayrıca Offenbach’tan “La Belle Hélène”in¹⁵³ ve Hervé’den¹⁵⁴ “l’Œil Crevé”nin sahneleneceği anlaşılıyor.¹⁵⁵ Fransız Tiyatrosu 1872’de Türkçe ve Ermenice oynayan Türkiye tiyatro tarihi için çok önemli olan Güllü Agop’un¹⁵⁶ Osmanlı Tiyatrosu grubunu da en parlak döneminde ağırlar.

Tanzimat Dönemi’nin en eski en başarılı tiyatrolarının başında 1840-1870 arasında faaliyet gösteren Naum Tiyatrosu¹⁵⁷ gelir. Tiyatro kuruluş aşamasında ve sonraları sıkışık

¹⁵⁰ *Naum Tiyatrosu* kitabını önemli ölçüde İstanbul’da 19. yüzyılın ikinci yarısında Osmanlıca, Fransızca ve İngilizce çıkan gazetelere dayandıran Emre Aracı *La Turquie*’nin (1866-1895) kapanan *Journal de Constantinople* (1846-1866)’ın devamı olduğunu yazıyor. Aracı *age*, s. 319. *La Turquie* 1 Şubat 1866’da yayına başlamış. Galata’da Perşembe Pazarı’nda Fransızca basılan gazete, “La Turquie” başlığının hemen altında kendini “politique, commercial, industriel & financier” olarak tanımlıyor. Atatürk Kütüphanesi’ndeki (Taksim) koleksiyonda en geç tarihli sayı 31 Ağustos 1891 tarihini taşıyor. Orhan Koloğlu 19. yüzyılın ikinci yarısındaki Fransızca basılan gazeteler için “ortak yanları, Batı uygarlığını Fransız kültürü aracılığıyla sunmalarıydı... Pera yaşamını Osmanlı toplumu için örnek haline getiriyorlardı... bu gazetelerde Beyoğlu sosyetesinin haberleri önemli bir yer tutmaktadır” diye yazar. Orhan Koloğlu “Fransızca Basın” *DBİA*, cilt 3, s. 337.

Hüseyin Çelik, Yeni Osmanlılar’ın önemli isimlerinden Ali Süavi’nin Londra yıllarında (1868) muhalif bir çizgide çıkarttığı *Muhbir* gazetesindeki yazılarını *La Turquie*’nin kasten yanlış çevirdiğini çünkü *La Turquie*’nin hükümet tarafından desteklenen yarı resmi bir gazete olduğu yönünde görüş bildirdiğini aynı günlerde Londra’da çıkan *The Mukhbir*’e (“Latest Intelligence” sayı 41, 2 Temmuz 1868, s. 3) dayanarak aktarır. *Ali Süavi ve Dönemi İLETİŞİM* İstanbul 1994, s. 186. Gazete sadece Türkler’i değil Avrupa kamuoyunu da hedef alıyor, başlığını *Le Mukhbir* şeklinde yazıyordu. 8-12. sayıların Fransızca özetleri gazeteye eklenirken 37. sayıda İngilizce özetler de gazeteye dâhil edilmiş ve 38. sayıdan itibaren *Le Mukhbir* ibaresi *The Mukhbir*’e çevrilmiştir. Hüseyin Çelik “Muhbir” *TDVİA*, cilt 31 s. 33.

¹⁵¹ Trajik drama, galası 8 Kasım 1838, Théâtre de la Renaissance, Paris. Arnaud Laster “Hugo, Victor (-Marie)” *Dictionary of Music and Musicians* Stanley Sadie 2. ed GROVE cilt 11, s. 811.

¹⁵² Komedi, galası 30 Kasım 1869, Théâtre du Gymnase, Paris.

¹⁵³ Bu operetin galası 17 Aralık 1864’te Paris’te Théâtre des Variétés’de yapılmıştır. *The New Grove Dictionary of Music and Musicians* Stanley Sadie ve John Tyrrell 2. ed GROVE, cilt 18, s. 351.

¹⁵⁴ Gerçek adı Louis Auguste Florimond Ronger (1825-1892), şarkıcı ve besteci. “l’Œil Crevé”in galası Paris 1867 Opéra bouffe, Elisabeth Schmierer *Lexikon der Oper* LAABER 2002, s. 680. Heinz Wagner *Das große Handbuch der Oper* FLORIAN NOETZEL GMBH 2011, s. 592.

¹⁵⁵ Pekman *Geçmişten Günümüze*, s. 13.

¹⁵⁶ Bkz. aşağıda Güllü Agop bölümü.

¹⁵⁷ Naum Tiyatrosu’nun ilk adı 1840 yılında bugün İstiklal Caddesi’nde Çiçek Pasajı’nın bulunduğu arazide inşa edilen Bosco Tiyatrosu’dur (Aracı *Naum Tiyatrosu*, s. 54-58). Tiyatroyu kardeşi Joseph Naum ile

zamanlarda¹⁵⁸ tiyatronun başarılı kurucusu ve emperzaryosu Mişel Naum'un da politikası sayesinde, Sultan Abdülmecid'in maddi ve manevi desteğini almıştır.¹⁵⁹ Geleneksel eğitimin yanı sıra özel hocalardan Fransızca ve alafranga müzik ve resim dersleri alan Sultan Abdülmecid'in babası II. Mahmud'un yolundan giderek imparatorlukta kültür ve eğlence hayatını Batılılaştırmak gibi bir hedefi olduğu anlaşılıyor. Sultan'ın bu yöneliminin önemli bir göstergesi de hassa mimarı Garabet Amira Balyan'a Dolmabahçe'de yaptırdığı yeni saraya ilaveten tiyatro binası inşa ettirip, içini de o dönem Avrupa'daki moda göre döşetmiş olmasıdır.¹⁶⁰ O tarihten sonra Avrupa'dan Naum Tiyatrosu'na gelen sanatçıların bir kısmı Dolmabahçe Saray Tiyatrosu'nda da sahne almaya başlarlar. Abdülmecid'in 25 Haziran 1861'de 38 yaşında hayatını kaybetmesinden sonra tahta çıkan Abdülaziz zamanında “alaturka müzik, cüceler, cambazlar... yeniden

beraber 1844 yılında devralan Mişel Naum bu ahşap binanın 26 Ocak 1847 yanmasından sonra yeni binayı kârgir, dört katta toplam 76 localı olarak yaptırır. Mimarı İngiliz William Smith'tir. Tiyatronun kapasitesi yaklaşık 1000 kişidir. Ayrıca 2. ve 3. katlara yayılan bir sultan locası vardır (Aracı *age*, s. 101-113). Naum inşaat için Abdülmecid'den de 60.000 kuruş bağış almıştır. Yeni tiyatro binası 4 Kasım 1848 akşamı Verdi'nin Macbeth operası ile açılır. Mişel Naum 1847 senesinde 15 senelik opera ve tiyatro oynatma imtiyazı almıştır (Meclis-i Vâlâ-yı Ahkâm-ı Adliye tezkeresi, 27 Receb 1263 [11 Temmuz 1847] BOA Meclis-i Vâlâ – 1942) bkz. Aracı *age*, ss. 103-104. Özellikle Kırım Harbi (1853-56) esnasında sıkıntılı sezonlar yaşamışsa da Naum Tiyatrosu'nun 5 Haziran 1870'te yok olduğu yangına kadar esas olarak Pera burjuvazisine yaslandığı ama sıkıştığı dönemlerde de saraydan yardım alabildiği ve böylece İstanbul'da eğlence dünyasının en önemli kurumlarından biri haline geldiği söylenebilir. Aracı'nın esas olarak *Journal de Constantinople* ve *La Turquie* gazetelerine dayanarak anlattığı 1847-1870 arası yıllar bu sonuca çıkarmamıza el verir. Aracı *age*, ss. 117-361.

¹⁵⁸ Örneğin tiyatronun aydınlatma için kullandığı gazın birikmiş faturalarını ödeyemediğinden 15 Nisan 1868'de çıkarılan bir irade ile “makul bir gaz sarfiyatı bedelinin her sene için tiyatroya ödenmesine” karar verilir. *Arşiv Belgelerine Göre Osmanlı'da Gösteri Sanatları* Başbakanlık Devlet Arşivleri Genel Müdürlüğü, İstanbul 2015, ss. 136-138.

¹⁵⁹ Sultan Abdülmecid (1823-1861) Naum Tiyatrosu'nu ilk kez 4 Aralık 1848'de ziyaret eder (Aracı, *Naum Tiyatrosu*, ss. 127-28). 26 Mart 1851'de şehzadeleri V. Murad, II. Abdülhamid ve V. Mehmed ile beraber (Aracı *age*, s. 175-9), 12 Ocak 1858'de Veliâht Abdülaziz ve diğer şehzadeler ile beraber Naum Tiyatrosu'nda (Aracı *age*, s. 261) opera izlerler. Naum Tiyatrosu'nu daima himaye eden Abdülmecid'in beklentileri de vardır. 14 Ekim 1860 tiyatronun 1860-61 sezonunun önceden ilan edilmiş açılış günüdür. Ancak aynı gün Prens Cuza (Alexandru Ioan Cuza 1820-1873, birleşik Romanya'nın [Eflak-Boğdan] ilk prensi), Sultan'ın misafiridir; bir emirle Naum'daki program Dolmabahçe Saray Tiyatrosu'na kaydırılır ve aynen orada icra edilir. Sultan'ın iradesi karşısında ertelenen Naum Tiyatrosu'nun açılışı iki gün sonra 16 Ekim 1860'ta yapılır. (Aracı *age*, s. 281.)

¹⁶⁰ Dolmabahçe Saray Tiyatrosu *Journal des Debats*'da (6 Mart 1858) Jules Janin tarafından Versailles Sarayı'ndaki “opera salonunun biraz daha küçük bir kopyası, ama belki daha zengini” olarak anlatılır. Binanın döşemesini de Paris Operası dekoratörü Charles Polycarpe Séchan (1803-1874) yapar. Tiyatro tamamlanmasından 7 sene sonra 20 Ağustos 1866'da yanmış ve bir daha tiyatro olarak kullanılmamıştır. Süha Umur “Dolmabahçe Sarayı Tiyatrosu” *DBİA*, cilt 3, s. 96-97.

rağbet gördü”¹⁶¹; yeni sultanın alaturka bir yaşam tarzı ve zevki vardı. Buna rağmen yeni dönemde sarayın Naum Tiyatrosu’na desteği Abdülmecid devrindeki kadar olmasa da devam etmiştir.¹⁶² Ancak Naum Tiyatrosu, Pera’daki büyük yangında diğer birçok binayla beraber yanınca Sultan, Joseph Naum’a yeniden inşa için izin vermedi. Böylece Naum Tiyatrosu son bulmuş oldu. Abdülaziz Tepebaşı’ndaki Sultan Beyazıt Vakfı’na ait araziye yeni tiyatronun inşası için eski piyano hocası Guatelli Paşa’ya¹⁶³ tahsis eder; ancak artık sarayın Naum Tiyatrosu’na 1847 yangınından sonra binanın yeniden inşasında olduğu gibi parasal destek söz konusu değildir. Kuşkusuz bu durumun Osmanlı Devleti’nin içinde bulunduğu mali krizle de ilgisi vardır.

Naum Tiyatrosu’yla aynı adı taşıyan çalışmasında Emre Aracı, 1839 Gülhane Hattı Hümayunu’nun Sadrazam Mustafa Reşid Paşa tarafından okunmasından ve fermanla “can ve mal güvenliği”nin sultan tarafından garanti edilmesinden sonra daha kendine güvenli

¹⁶¹ Ahmet Refik Sevengil *Türk Tiyatrosu Tarihi*, ALFA İstanbul 2015, s. 142.

¹⁶² Abdülmecid’in ve Abdülaziz’in müzik zevkleri ve yaşam tarzları farklı olsa da II. Mahmud’un politikalarının devam etmesi Osmanlı Devleti’nde Batılılaşma yanlılarının gücünü gösterir. II. Mahmud’un son yıllarından itibaren yakın bir işbirliği içinde çalışan Mustafa Reşid (Londra ve Paris elçisi) ve Sadık Rıfat (Viyana elçisi) ve onların ardılları Âli ve Fuad paşalar gibi Batılılaşma yanlısı üst düzey devlet adamlarının bu politikanın sürekliliğini sağlamada etkileri açıktır. Batılılaşmanın derinliğinin ve kapsamının ne olacağı, bizzat bu politikayı yürütenlerin Batılılaşmaktan ne anladığı önemli bir konudur. Şerif Mardin kitabının Sadık Rıfat Paşa’ya ayırdığı bölümünde (*The Genesis of Young Ottoman Thought Princeton 1962* ss. 169-196), Klemens von Metternich’in (Avusturya Şansölyesi 1821-1848) Osmanlı Elçisi Sadık Rıfat Paşa (Viyana 1837-1840) üzerinden Sadrazam Mustafa Reşid Paşa’yı etkilediğini ve Metternich’in görüşlerinin bu yoldan Tanzimat Dönemi’ni başlatan Gülhane Hattı Hümayunu’na girdiğini iddia eder. Ferman’daki “can, mal ve ırz güvenliği” gibi kavramlar Sadık Rıfat Paşa’nın Viyana’dan Mustafa Reşid Paşa’ya yolladığı mektuplarda ve yazdığı bir broşürde yer alır. (Ahmet Akşit *Die Widerspiegelung der österreichischen Einflüsse auf die osmanische Modernisierung im 19. Jahrhundert in Werken des osmanischen Botschafters Sadık Rıfat Paşa* Viyana Üniversitesi 2006, yayımlanmamış master tezi, ss. 67-68)

Abdülmecid’in Naum Tiyatrosu’nda İtalyanca ve Fransızca oynanan opera ve tiyatroları desteklerken tebaasının zihnini açmaya, dünyasını genişletmeye yönelik gerçekten planlı bir kültür politikası izlediği şüphelidir, o kadar erken bir tarihte topluma yönelik bir kültür politikası beklemek gerçekçi de değildir. Sultan’ın ilk amacı muhtemelen o dönemde Avrupa başkentlerinde yerleşmiş kurumların benzerlerinin Dersaadet’te de ihdas edilmesi idi.

¹⁶³ Guatelli Callisto (1820? – 1899) 1848’den sonra Naum Tiyatrosu’nda orkestra şefi. Müzikayı Hümayun’u kuran ve 1828’den sonra yöneten Giuseppe Donizetti (1788-1856, Mehmet Güntekin *YYOA*, cilt 1, ss. 1788-1856) ölünce onun yerine şef oldu (1856), iki yıllık bir ara dışında ölünceye kadar bu işi sürdürdü. Saltanat ailesine musiki öğretti, ayrıca önemli musiki adamları yetiştirdi. Hacı Arif Bey (1831-1885, bkz. Mehmet Güntekin *YYOA*, cilt 2, s. 248-49), Şevki Bey (1860-1891, bkz. Mehmet Güntekin *YYOA*, cilt 1, s. 589) ve Rifat Bey (1820- 1888, Mehmet Güntekin *YYOA*, cilt, ss. 420-21) gibi Klasik Osmanlı Musikisi bestekârların eserlerini piyano ile icra edilmek üzere çok sesli hale getirdi. Mehmet Güntekin “Guatelli Paşa, (Castillo)”, *YYOA*, cilt 1, s. 483.

hareket eden Galata'daki Levanten ve Fransız azınlığa mensup burjuvazinin kültür alanında kalıcı adımlar attığını belirtiyor;¹⁶⁴ Naum Tiyatrosu esas olarak bu grubun talebi ve girişimiyle ortaya çıkmıştır. *Ceride-i Havadis*'te verilen bilgi doğru ise Naum Tiyatrosu hiçbir zaman mali anlamda kârlı bir kurum olmadı¹⁶⁵, Pera burjuvazisinin ve sarayın opera ve tiyatroyu desteklemesiyle varlığını devam ettirebildi. Bu kültürel faaliyet sayesinde İstanbul'da Giuseppe Verdi'nin (1813-1901), Vincenzo Bellini'nin (1801- 1835) operaları icra edildi. Naum Tiyatrosu'nda Angelo Mariani (1821-1875), Luigi Arditi (1822-1903) gibi şefler yönetmenlik yaptılar; Gérard de Nerval, Théophile Gautier (1811-1872), Charles Dickens (1812-1870) gibi edebiyat adamları İstanbul şehri ve insanlarıyla ilgili izlenimlerini yazdılar. Pera halkının ve sultanın bu faaliyetlere seyirci olarak katılıp zevk almasının dışında, İstanbul'un önemli bir merkez olma özelliğini kazanması ve bunun sürdürülmesinin de önemli bir konu olduğu anlaşılıyor. Örneğin 1870'te Fransa-Prusya Savaşı'nın devam ettiği günlerde Fransız Tiyatro'sunda sahne almak üzere gelen bir grubu izlemesi için *La Turquie* Pera halkını şöyle yüreklendirmekte:

“Tiyatro için sübvansiyon olmayan bir memlekette tiyatro ancak abonmanlarla ayakta durabilir. Biz, İstanbul'un, sanatkârları cesaretlendirmemesini anlamıyoruz. Medenî milletler bunlarla tefrik olunurlar. Bizim şehrimiz tiyatrosu olmayan taşra şehirleri seviyesine mi düşsün?”¹⁶⁶

La Turquie 1870'teki yangından sonra Naum'u desteklemek için kaleme alınan yazıda tiyatronun gerekliliği vurgularken bir başka konunun daha altını çizer, seçkinlerin buluşma yeri:

“...şehrimiz gibi bir yerin, seçkinlerinin gidebileceği bir tiyatrosunun olması gerekiyor. Bunun gerçekleşebilmesi için de devletin, diğer devletler gibi M. Naum'a Pera

¹⁶⁴ Aracı *Naum Tiyatrosu*, s. 59.

¹⁶⁵“ ...Çünkü Naum Tiyatrosu'nda her sene icra-yı lûbiyatta olunmakta bulunduğu halde hiçbir sene varidatı masarifatına vefa etmeyip daima bar-i giran-ı düyûn altında bulunmuş ve ancak senede bir kere râyegân buyrulan ihsan-ı şahane muavenetiyle yükün altından kalkılabilişti...” *Ceride-i Havadis*, 1 Mayıs 1288 (Metin And *İtalyan Sahnesi*... s. 50-51)

¹⁶⁶ Suha Umur, “Abdülaziz, Beyoğlu ve Naum Tiyatrosu” *Milli Saraylar* 1993, s. 84.

Tiyatrosu’nu sağlam temeller üzerinde oturabilmesi için birtakım araziler tahsis etmesi yerinde olur. Bu şartlar gerçekleşirse şehrimiz sonunda layık olduğu ve halkımıza pek çok avantaj sunacak kendi tiyatrosuna sahip olacaktır.”¹⁶⁷

Bu yazılarda iyi müzik ve tiyatro kadar, tiyatro gösterimlerinin de katkısıyla İstanbul’un Batı’daki şehirler gibi modern bir çekim merkezi olmasına önem verildiği görülüyor. Pera burjuvazisi Galata limanı etrafında yerleşmiş, yaşaması birinci derecede limandan yapılan ticarete bağlı bir gruptur. Bu grubun cemiyet hayatını sıklıkla sayfalarına taşıyan *La Turquie* de şehirde büyük bir tiyatronun yaşamasına ticari hayatı kolaylaştıracak bir pencereden bakmaktadır.

Saray açısından ise tiyatro İstanbul’da ağırladıkları Avrupalı devlet adamlarına kendilerinin de esasında Batılı ve medeni olduklarını gösterme fırsatı sunuyordu. 1870’teki yangından sonra *Ceride-i Havadis*’te çıkan bir başka yazıda saraydan yardım istenirken kullanılan argümanlar şöyleydi:

“...Vâkıa Avrupa’nın cesim beldelerinde müteaddid ve gayet muntazam tiyatrohaneler mevcut olduktan maada küçük şehirlerinde dahi hiç olmazsa bir tiyatrohane bulunduğu memalik-i saltanat-ı seniyyenin payitahtı olan şehri İstanbul’da mutena ve muntazam bir tiyatronun bulunamaması eshab-ı medeniyet indinde tecviz olunamayacağı derkâr...”¹⁶⁸

Pera’da Cadde-i Kebir üzerinde açılan bir başka önemli tiyatro Alcazar de Byzance olarak da bilinen Şark Tiyatrosu’dur. Surp Yerrotutyun Ermeni Kilisesi’nin vakfına ait olan Cafe Oriental’in binası 1861sonu ya da 1862 başında tadil edilerek tiyatro olarak faaliyete geçilir.¹⁶⁹ Şark Tiyatrosu’nun en ayırıcı özelliği Osmanlı Ermenilerinden bir

¹⁶⁷ *La Turquie*, 3 Ocak 1872, aktaran Aracı Naum *Tiyatrosu*, s. 370.

¹⁶⁸ *Ceride-i Havadis*, 1 Mayıs 1288 (Metin And *Türkiye’de İtalya Sahnesi, İtalyan Sahnesinde Türkiye İstanbul* 1989, ss. 50-51)

¹⁶⁹ Pamukciyan 1861-62 yıllarında yapılan çalışmalarla Şark Tiyatrosu’nun temelini Hagop Balyan’ın attığını yazıyor. Kevork Pamukciyan *Biyografileriyle Ermeniler Ermeni Kaynaklardan Tarihe Katkıları-IV* ARAS İstanbul 2003, s. 91.

araya gelen bir grup olmasıdır. Grubun çıkış yeri Pera değil, Haliç'in kuzey sahilinde, Hasköy'deki Narsisyan Mektebi'dir. Bu grup ilk tiyatrosunu da Hasköy'de açar, ancak Mişel Naum Duhani devletten aldığı imtiyaza dayanarak burayı kapattırır. Buna rağmen ilk teşebbüsün sahibi Arakel Altunduri hükümetten izin alır ve Cafe Oriental'i kiralayıp gösterime başlar. Şark Tiyatrosu Mardiros Minakyan'ın yanı sıra Tomas Fasulyeciyan¹⁷⁰, Bedros Magakyan¹⁷¹, Agop Vartavyan (Güllü Agop), Serovpe Bengliyan¹⁷² gibi Osmanlı tiyatrosu için önemli tiyatrocuların yetişmesine vesile olmuştur. Sonradan başka Ermeni kadın tiyatrocuların da sahneye adım atmalarına vesile olan grup genellikle Ermenice oynadıkları için "Ermeni Tiyatrosu" olarak da anıldı. Ancak Ermenice oynayan tiyatro

¹⁷⁰ Tomas Fasulyeciyan (1843 -1901) sahneye diğer birçok İstanbullu Ermeni tiyatrocu gibi Hasköy'deki okul gösterilerinde adım atmıştır. İzmir'de, Trabzon'da sahneye çıktı; Kafkasya'da ve Güney Rusya'da Ermeni nüfusun yoğun olduğu merkezlerde tiyatro yaptı. 1869'da Yeni Nahçıvan'da başarılı olmasına rağmen harcamaları karşılayamadı İstanbul'a döndü. Üsküdar Aziziye Tiyatrosu'nda çalıştı, sonra Gedikpaşa Tiyatrosu'na girdi. Güllü Agop II. Abdülhamid tarafından saraya alınca ekibiyle beraber Bursa'ya gitti. Ekip Bursa'da Ahmed Vefik Paşa'nın valiliği esnasında verimli bir dönem geçirdi ancak Ahmed Vefik valilikten azledilince ekibiyle beraber Samsun'a geçti, orada oynadı. Sonra Tekirdağ, tekrar İstanbul, Bulgaristan ve Romanya'da oynadılar. Fasulyeciyan'ın genellikle başarılı oyunlar çıkardığı anlaşılıyor ancak İstanbul'da 1880'den itibaren istibdat rejiminin (Kanun-i Esasi'nin askıya alınması [13 Şubat 1878] ve II. Meşrutiyet'in ilanı [24 Temmuz 1908] arası) baskı sebebiyle tiyatro hayatının gündün güne zayıflaması tiyatro insanlarının sefaletle sürüklenmesine yol açtı. Fasulyeciyan da bundan payını aldı ve İskenderiye'de sefalet içinde öldü. Şarasan (Sarkis Tütüncüyan) *Tırkahay Pemi Yev İr Kordziçneri* ARAKS İstanbul 1914, Türkçesi: Boğos Çalgıcıoğlu *Türkiye Ermenileri Sahnesi ve Çalışanları* BGST İstanbul 2008, s. 69-76.

¹⁷¹ Bedros Magakyan ilk kez Sırapyan Hekimyan'ın topluluğuyla sahneye çıkmıştır. Magakyan Ortaköy'de 1872-73 arasında sadece bir yıl faaliyet gösteren ancak uyumlu bir kadroyla çok parlak gösteriler sunan bir tiyatro kurdu; grup sadece Ermenice oynadı. Şarasan repertuarın sanat değeri yüksek ve uyumlu yapıtlardan oluştuğunu ve titiz bir organizasyonla sunulduğunu yazıyor. Şarasan'a göre Ortaköy'deki tiyatro hareketi 1856'da başlar. 1867'de hassa mimarı Hagop Bey Balyan bu gruba Ortaköy'de bir tiyatro yaptırır. Aynı yıl Ortaköy Tiyatroseverler Derneği kurulur. 1873'te tiyatronun en büyük destekçisi Hagop Balyan'ın eşi Pembe Hanım doğum yaparken beklenmedik bir şekilde ölür (Pamukciyan *Biyografileriyle Ermeniler*, ss. 91-91). Hagop Balyan Paris'e gider, tiyatronun desteği kesilir. Sonuçta Magakyan tiyatrosunu kapatmak zorunda kalır (Şarasan *age*, s. 82, 93). Şarasan, Magakyan'ın bir tiyatro adamı olarak önemini vurgularken, Güllü Agop "gibi işadamı olsaydı belki durum onu bu denli karamsarlığa sürüklemeydi" yorumunu yapar, *age*, s. 24-25.

¹⁷² Sahne hayatı Hasköy'de başlayan Serovpe Bengliyan da Şark Tiyatrosu'nun dağılmasından yaklaşık 15 sene sonra sadece operetler sunan Bengliyan Tiyatrosu'nu (1877-1887) kurar. Dekor, kostüm ve sahne düzenlemeleriyle de göz dolduran grup Edirne, İzmir, Yunanistan ve Mısır'da beğenilir. Bengliyan'dan başka Mardiros Minakyan ve Dikran Çuhaciyân'ın grubun başarısında önemli payı olduğu anlaşılıyor. Şarasan *Türkiye Ermenileri*, ss. 25-26.

sayısı artınca Şark Tiyatrosu 1862’de kapandı.¹⁷³ Bina 1897’de yıkılıp yerine Tokatlıyan Otelı yapılcaya kadar tiyatro ve cambazhane olarak hizmet vermeye devam etti.¹⁷⁴

Türkçe opera ve operet ise sahneye Dikran Çuhacıyan’ın kurucu olduğu Opera Tiyatrosu¹⁷⁵ eliyle girdi. Sarayın saatçi başışının oğlu olan Çuhacıyan¹⁷⁶, Milano Konservatuarı’ndan mezun olduktan sonra “Arif’in Hilesi” (1872), “Leblebici Horhor” (1874), “Köse Kâhya” (1875) ve “Zemire” (1890) opera ve operetlerini yazdı.¹⁷⁷ Çuhacıyan ilk gösterilerini Cadde-i Kebir’de Hacopulo Pasajı’nda¹⁷⁸ üst katta bir salonda sunmaya başladı, Ağustos 1874. Çuhacıyan topluluğu Türkçe tiyatro imtiyazını elinde bulunduran Güllü Agop’a rağmen Türkçe opera izni almayı başarır ve pek geniş olmayan Hacopulo’daki salondan başka Naum, Şark ve Fransız tiyatrolarında, Beyazıt ve Kadıköy’de sahne aldılar. “Şark musikisini Avrupa orkestrasyonuna adapte eden” Çuhacıyan’ın, “Zemire” isimli eseri Pera’da İtalyan topluluklar tarafından da oynanmıştır.¹⁷⁹

Cumhuriyet yıllarında Türkçe tiyatro için çok önemli bir mekân olacak olan Tepebaşı Dram Tiyatrosu’nun inşası ise 1871 yılında başlayan metro çalışmasıyla

¹⁷³ And (*Osmanlı Tiyatrosu*, s. 42) ve Şarasan (*Türkiye Ermenileri*, s. 17) Şark Tiyatrosu’nun kapanış tarihini 1862 olarak veriyorlar. Ancak Pamukciyan (*Biyografileriyle Ermeniler*, s. 115) 1864-66 yıllarında temsillerin devam ettiğini yazıyor.

¹⁷⁴ Pelin Aykut “Tokatlıyan Otelı” *DBİA*, cilt 7, s. 272.

¹⁷⁵ Dikran Çuhacıyan’ın Opera Tiyatrosu kurma izni verilmesini haber yapan, Güllü Agop’a karşı Çuhacıyan’ı destekleyen Teodor Kasap’ın gazetesidir. *Hayâl* Eylül 1874, sayı 98. Opera Tiyatrosu Beyazıt’ta askeri misafirhanenin arkasında inşa edilir. *Hayâl* Eylül 1874, sayı 99. Opera Tiyatrosu 1874-75 ve 1875-76 sezonlarında faaliyet gösterir ancak Güllü Agop’un rekabetine karşı koyamaz kapanır. Sevensil *Türk Tiyatrosu*, s. 247. Pamukciyan da (*Biyografileriyle Ermeniler* ss. 174-175) Agop’la olan rekabet sonucu Opera Tiyatrosu’nun dağıldığını anlatıyor ancak 1876’da II. Abdülhamid’in Çuhacıyan’ın faaliyetlerini durdurduğunu da belirtiyor.

¹⁷⁶ İstanbul Katolik Ermeni cemaatinden olan Dikran Çuhacıyan (1837 İstanbul – 1898 İzmir) ilk piyano derslerini Manzoni adındaki hocasından alır. Çuhacıyan’ın tiyatro kurmasında Karekin Melikyan adlı varlıklı bir Ermeni’nin yardımlarının önemli payı vardır. 1878’de II. Abdülhamid’in huzurunda orkestra yönetti. 1890-95 arasında iki kez Paris’e gitti. Mehmet Güntekin “Çuhacıyan, Dikran” *YYOA*, cilt 1, ss. 360-361. Pamukciyan Hagop Baylan’ın da Dikran Çuhacıyan’ı desteklediğini yazıyor. Pamukciyan *Biyografileriyle Ermeniler*, s. 91.

¹⁷⁷ Pamukciyan “Çuhacıyan, Dikran” *age*, ss. 174-175.

¹⁷⁸ Hacopulo Pasajı bugün halen aynı yerde Galatasaray Lisesi’nin karşısında, sol çaprazındadır.

¹⁷⁹ Şarasan *Türkiye Ermeniler Sahnesi*, s. 55-57.

ilişkilidir. Tepebaşı ve Karaköy'ü birbirine bağlayan Tünel kazısından çıkan toprak 6. Daire¹⁸⁰ kararı ile Tepebaşı'ndaki yamaçta bulunan eski Müslüman mezarlığına dökülür, böylece hafriyat maliyeti düşer. Arazi doldurularak düz bir alana dönüştürülür. Bu alana 6. Daire başkanı Blaque Bey'in¹⁸¹ ön ayak olmasıyla bir bahçe ve tiyatro yapılır. Bahçe bir tür açık hava sahnesi olarak kullanılıyordu. Parter ve 48 locasında toplam 438 koltuk bulunan kapalı tiyatrodaki 1880 veya 1881 yılından itibaren Viyana operetleri, İtalyan operaları, Fransız komedi toplulukları sahne aldı.¹⁸² 20. yüzyılın başından 1920'li yılların sonuna kadar 1915'teki kısa bir boşluk hariç, tiyatronun işletmesi Jean Lehmann'da kaldı.¹⁸³ 1914 yılında Darülbedayi-i Osmani kuruldu, tiyatro bölümünün başına André Antoine¹⁸⁴ getirildi. Antoine I. Dünya Savaşı'nın başlamasından dolayı kısa sürede ülkesine dönecektir ancak onun kurduğu konservatuar şevkle çalışmalarına devam eder. 20 Ocak 1916'da Émile Fabre'in (1869-1955) *La Maison d'Argile* (1907) adlı oyunundan Hüseyin Suat Yalçın'ın¹⁸⁵ uyarladığı Çürük Temel ile Darülbedayi Tepebaşı'nda

¹⁸⁰ Beyoğlu Belediyesi.

¹⁸¹ Edouard Blaque (1824-1895) Osmanlı yanlısı gazeteci Alexandre Blaque'in oğludur. Edouard, Paris'te eğitim gördü. 1845'te hükümetin desteğiyle *Courrier de Constantinople*'i çıkardı. 1867'de Osmanlı Devleti'nin ilk elçisi olarak Washington'a atandı. 1872'de döndü, matbuat müdürlüğü yaptı ve Şûra-yı Devlet azası oldu. 1877'de Altıncı Daire-i Belediye reisliğine getirildi. 1890'da Bükreş'te elçi oldu. 1893'te tekrar Altıncı Daire-i Belediye reisi oldu. Orhan Koloğlu "Blaque, Alexandre" ve "Blaque, Edouard" maddeleri *DBİA* cilt 2, ss. 260-261.

¹⁸² Muhsin Ertuğrul Benden *Sonra Tufan Olmasın* İstanbul 1989, ss. 99 -100. Naum Tiyatrosu'nun kurucuları Mişel Naum Duhanî ve Joseph Duhanî kardeşlerin yeğeni ve Paris Sefiri Naum Paşa'nın oğlu olan Said Naum Duhanî de en tanınmış Sarah Bernard (1844-1923, bkz. Özdemir Nutku *Oyunculuk Tarihi* DOST Ankara 2012, s. 256) olan pek çok tiyatrocunun Tepebaşı'nda sahne aldıklarını belirtir. Said Nahum Duhanî *Quand Beyoglu s'appelaît Péra:les temps qui ne reviendront plus* La Turquie Moderne, 1956 (Türkçesi: *Beyoğlu'nun Adı Pera İken*. TURİNG İstanbul 1990, s. 70).

¹⁸³ Mustafa Gökmen *Eski İstanbul Sinemaları* İstanbul 1991, s. 70'te ölüm tarihini 17. 12. 1933 olarak veriyor. Yavuz Pekman, s. 104'te Lehmann'ın Fransız olduğunu yazıyor; Zobu, Lehmann'dan "Rum asıllı" olarak bahsediyor, Vasfi Rıza Zobu *O gündün Bu Güne*, İstanbul 1977, s. 227.

¹⁸⁴ Natüralist tiyatronun öncülerinden olan André Antoine (1858 – 1943) oyunların sahneye konmasında gerçeğe uygun düşmesi için büyük titizlik gösterir. Théâtre Libre (1894) ve sonra kendi grubu Théâtre-Antoine (1897) ile iki kez Osmanlı İmparatorluğu'na gelir. En son 1914'te Darülbedayi-i Osmani'yi kurmak için Şehremini Cemil Topuzlu'nun davetiyle İstanbul'a gelir. Raşit Çavaş "Antoine, André" *DBİA*, cilt 1, s. 281.

¹⁸⁵ Hüseyin Suat Yalçın (1867-1942) tıp öğrenimini tamamladıktan sonra (1886), Midilli ve İstanbul'da hekimlik yaptı. Uzmanlığını Paris'te aldı (1893-1895). Dönüşte sağlık müfettişi olarak Şam'da çalıştı (1898-1908). Anadolu'da Milli Mücadele'ye katıldı. Anadolu'nun çeşitli illerinde hekimlik yaptı. Şiirler ve makaleler kaleme aldı. Cumhuriyet'ten sonra devlet denizyollarında hekim olarak çalıştı. Ünlü İttihatçı yazar ve siyasetçi Hüseyin Cahit Yalçın'ın ağabeyidir. İhsan Işık "Yalçın, Hüseyin Suat" *TEKAA*, ss. 3794-3795.

perdelerini açar.¹⁸⁶ İlk yerli oyun Halit Fahri Ozansoy'un¹⁸⁷ "Baykuş" isimli piyesi olur, yönetmen Muhsin Ertuğrul'dur.¹⁸⁸ Darülbedayi'ye I. Dünya Savaşı'nı takip eden işgal yıllarında, 1919'da İngiliz kuvvetleri Tepebaşı'nda gösterim yapılmasına izin vermezler.¹⁸⁹

"Yüksek sanat" yapmak isteyen topluluk ile para kazanmak isteyen yöneticinin tercihleri çoğu zaman örtüşmüyordu, bu yüzden Cumhuriyet döneminde 1927 yılına kadar Darülbedayi'nin Tepebaşı Tiyatrosu'nun yöneticisi Lehmann ile ilişkisi inişli çıkışlı olur. Ancak 1927 yılında Tepebaşı Tiyatrosu'nun Darülbedayi'ye verilmesi için Lehmann'ın karşısına İstanbul Şehremini Muhittin Üstündağ'ı¹⁹⁰ çıkartan Darülbedayi oyuncularından Vasfi Rıza Zobu'nun girişimleri neticesinde, Darülbedayi 1970 yılında daha modern bir binaya geçene dek oynayacağı Tepebaşı Dram Tiyatrosu'na yerleşmiş olur.¹⁹¹

1.3.2.2. Osmanlı Tiyatrosu

Pera dışında açılan ilk önemli tiyatro Osmanlı Tiyatrosu'dur, Gedikpaşa Tiyatrosu da denir. Bu tiyatro Haliç'in güney yakasında yani Sur-ı Sultani içinde Gedikpaşa semtinde kurulmuştur. İlk kez açılırken işletmecinin amacı tiyatro değildir; burada Louis

¹⁸⁶ Özdemir Nutku *Dünya Tiyatrosu Tarihi* Ankara Üniversitesi 1972, cilt 1, s. 500, 745. *Çürük Temel* Darülbedayi'nin oynadığı ilk profesyonel gösteridir. *Age*, resim 88'in alt yazısı.

¹⁸⁷ Halit Fahri Ozansoy (İstanbul 1891 – İstanbul 1971) Mekteb-i Sultani'yi bitirdi, çeşitli okullarda edebiyat öğretmenliği yaptı, şair. Çeşitli dergilerde şiirlerini yayınladı. "Hecenin Beş Şairi" arasında yer aldı. *Servet-i Fünun* (1896-1944) dergisinin yazı işleri müdürlüğünü yaptı. Manzum tiyatro eserleri ve romanlar kaleme aldı. İhsan Işık "Ozansoy, Halit Fahri" *TEKAA* cilt 7, ss. 2743-2745.

¹⁸⁸ Pekman, s. 106-107. Muhsin Ertuğrul (1892-1979) Cumhuriyet döneminde tiyatro ve sinema adamı, oyuncu, yönetmen, çevirmen olarak en önde gelen isimlerdendir. Tiyatroya 1910'da Burhaneddin Kumpanyası'nda başladı. 1911 ve 1913'te iki kez Paris'e gitti tiyatroya ilgisini derinleştirdi. Dönüşte Darülbedayi'ye girdi, film çalışmalarını da devam ettirdi. Darülbedayi'ye başrejisör oldu, 1928. Devlet Tiyatroları yöneticiliğine atandı, 1947. 1954'te tekrar aynı göreve geldi. 1959'da Şehir Tiyatroları başrejisörü oldu. Ertuğrul oyun, senaryo hazırlamaktan başka tiyatroya ilişkin pek çok kuramsal yazı da yazdı. Hilmi Zafer Şahin "Ertuğrul, Muhsin" *DBİA*, cilt. 3, ss. 195-196.

¹⁸⁹ Vasfi Rıza Zobu *O gündün Bu Güne*, s. 38-39.

¹⁹⁰ *Age*, s. 228

¹⁹¹ Zobu'nun anlatımında Muhittin Üstündağ (kitapta Mustafa Üstündağ şeklinde geçiyor) ile Lehmann'ın ne konuştuklarına dair bir bilgi yoktur. Ancak Tek Parti döneminde 1920'li yıllarda İstanbul'daki en yüksek mülki amirle gayrimüslim bir vatandaşın herhangi bir konuda dışarıya bir pazarlık yürütmesi kolay değildir. Meselenin ahlaki boyutunu görmezden gelirsek Zobu'nun Üstündağ'ı devreye sokması kendileri açısından "doğru" bir hamle olmuştur.

Souillier'nin¹⁹² 1860 yılında ahşap olarak yaptırdığı binada cambazlık hünerleri gösterilir. Hovannes Kasparyan¹⁹³ 1863'te binayı tiyatro olarak kullanır. 1864'te Souillier binayı Karabet Papazyan'a bırakır ve burada sözlü-sözsüz pantomim oynanacağı duyurulur.¹⁹⁴ 1866'da Razi isminde bir ecnebi binayı kiralar yabancıların rol aldığı pandomima, bale ve opera düzenler. Bir ara bina yıktırılır ve yine ahşap olarak yapılır.¹⁹⁵ Yeni binanın girişinde süslü bir gazino vardır; bir tarafta bilardo oynanır, diğer tarafta gazete ve kitap okunmuş. Duvarlarında tablolar asılıdır; akşamları temsilden önce alaturka saz çalınmış. Binaya mermer merdivenden çıkılır ve yine mermer direklerin arasında geçilerek girilmiştir. Parter, üç kat loca ve sahnenin tam karşısında padişah locası vardır; at nalı şeklindeki büyük salonu muhteşem bir avize aydınlatır. Sahne geniştir, arkasında artistlerin hazırlanması için odalar vardır.¹⁹⁶

1.3.2.2.1. Güllü Agop

Souillier Sirki'ni Osmanlı Tiyatrosu'na dönüştürecek kurucu Güllü Agop'un adı Ermeni kaynaklarında Hagop Vartovyan¹⁹⁷ olarak geçer. 1840'ta Kayseri'de doğan Agop

¹⁹² At cambazı Louis Souillier 9 Mayıs 1813'te doğar. 1842'de Viyanalı at cambazı ve sirk yönetmeni Christoph de Bach'ın dul karısı ile evlenir. 1864'te topluluğu ile Rusya, Sibirya, Çin ve Japonya'yı dolaşım gösterimler verir. İlk karısının ölümünden sonra Eugenie ile evlenir. Souillier'in Eugenie'den doğan kızı Olga İstanbul'da beğenilen bir sirk göstericisiydi. Karısı Eugenie uzun süre Fransa'da sirk gösterilerinde yer aldı. Louis Souillier 4 Aralık 1864'te öldü. And *Osmanlı Tiyatrosu* DOST Ankara 1999, s. 34.

¹⁹³ Şarasan, Hovannes Kasparyan'ı 1846'da Beyoğlu'nda pantomim ve kuvvet gösterileri yapan bu şekilde tiyatro toplulukları ile yan yana çalışan birisi olarak anlatıyor. Kasparyan 1867'de ölür. Şarasan *Türkiye Ermenileri*, s. 33.

¹⁹⁴ And, *Ruzname-i Ceride-i Havadis'e* (19 Zilkade 1280) dayanarak binayı Papazyan'ın devraldığını yazıyor, *Osmanlı Tiyatrosu*, s. 35. Sevengil de binayı Karabet Papazyan'ın kiraladığını yazıyor, *Türk Tiyatrosu Tarihi*, s. 129. Papazyan'ın adı Şarasan ve Pamukciyan'da geçmiyor.

¹⁹⁵ Sevengil binanın hangi tarihte yenilendiğini yazmıyor ancak 1868 sezonun yeni binada açıldığı bilgisini veriyor. (*Türk Tiyatrosu*, s. 435). Tiyatro yeniden yapılırken yine ahşap kullanılıyor; halbuki Fransız Tiyatrosu ve Naum Tiyatrosu Pera'da çoktandır kârgir binalarında perdelerini açıyorlardı. Bilindiği gibi kârgir yapı ahşapa göre daha pahalı ancak o sıralarda İstanbul'u kasıp kavuran yangına ve diğer yıpratıcı etkenlere karşı daha dayanıklıdır. Bu durum belki Gedikpaşa Tiyatrosu'nu işletenlerin olanaklarının kısıtlılığı ile açıklanabilir ama belki de yaptıkları işe Pera'daki tiyatrolar kadar güvenmemeleri bina için ahşap kararı vermelerinde etkili oluyordu.

¹⁹⁶ And *Osmanlı Tiyatrosu*, ss. 36-37 ve Sevengil *age*, s. 217.

¹⁹⁷ "Vard", Batı Ermenicesinde "vart" Türkçede "gül" anlamına geliyor. Nişanyan "vart" kelimesinin kökeninin Orta farsça (Pehlevice) olduğu kanaatinde. (Sevan Nişanyan *Kelimebaz PROPAGANDA* İstanbul 2013, s. 22). Bu yüzden Hagop Vartovyan ismi Güllü Agop olarak da biliniyor. Türkçe ve Ermenice tiyatro

küçük yaşta babası ile İstanbul'a gelir, önceleri Balıkhane'de memur olarak çalışır. Resim ve heykel yapan genç Agop, Pera'da Ermenice temsilleri seyreder. 1861'de Şark Tiyatrosu'nda Ermenice oyunlarda sahneye çıkmaya başlar. İtalyan rejisör Asti'den ders alan Agop, geçinmek için 1861-62 yıllarında tamir ettirilen Kâğıthane Köşkü'nün tavan ve duvar resimlerini yapar.¹⁹⁸ Agop ilk olarak Şark Tiyatrosu'nda 5 Mayıs 1862'de Victor Hugo'nun "Le roi s'amuse" (galası 22 Kasım 1832, Comédie-Française, Paris) Kral Eğleniyor adlı oyununda Baron St. Vallier rolüyle sahneye adım atar.¹⁹⁹ Şark Tiyatrosu'nun 1867'de kapanmasından sonra Gedikpaşa Tiyatrosu'nda, Naum Tiyatrosu'nda ve Üsküdar'daki Aziziye Tiyatrosu'nda sahne alan Asya Kumpanyası'nı yönetmeye başlar.²⁰⁰

1.3.2.2.1.1. Türkçe Tiyatro ve İmtiyazı

Metin And 1869 yılı gazetelerine bakarak ilk kez Türkçe "vodvil ve komedyaya ve kabil olursa opera... bazı oyunlar icra olunacağına" dair ilanlar olduğunu belirtiyor.²⁰¹ Aynı tarihlerde Karabet Papazyan'ın çevirdiği "César Borgia"nın Gedikpaşa'daki Osmanlı

için 1870'lerde İstanbul'daki en önemli mekân olacak Gedikpaşa Tiyatrosu'nun kurucusu Güllü Agop'un ilginç bir yaşam çizgisi vardır. Metin And, Namık Kemal gibi muhalif Osmanlı aydınları ve tiyatro adamlarıyla ama aynı zamanda Ermeni tiyatrocularla ve Ermeni cemaatiyle ilişkisini dengeli bir şekilde yürütme çabasında olan Agop için Ermenice kaynakların düşmanca söz etiklerinden bahseder (And *Osmanlı Tiyatrosu*, s. 22). Şarasan Agop'tan "tarafsız olmamız gerekirse 'sanatçı bir kişiliğe sahipti' diyemeyiz" (Şarasan *Türkiye Ermenileri*, s. 20) şeklinde söz ediyor ve daha çok Agop'un para kazanma hırsını ve hükümetin himayesini kazanmak için yaptıklarını vurguluyor (Şarasan *age*, s. 21). Agop Osmanlı Tiyatrosu kapatıldıktan sonra II. Abdülhamid tarafından saraya Mızıka-yı Hümayûn'a alınır (1882). Son yıllarında din değiştirip Yakup adını alır (Pamukciyan *Biyografileriyle Ermeniler*, s. 374). Güllü Agop'un mezarı Beşiktaş yakınlarındaki Yahya Efendi Müslüman mezarlığındadır. Metin And'ın da belirttiği gibi Türkçe kaynaklar Agop'a Türk Tiyatrosu tarihi içinde geniş yer verirler. Ancak bu kaynakları okuyanlar Agop'un sadece Türkçe oyunlar hazırladığı sonucuna varabilir, halbuki Metin And'ın vurguladığı gibi Osmanlı Tiyatrosu Türkçe kadar Ermenice oyunlar da sahneliyordu (And *Osmanlı Tiyatrosu*, s. 21- 22). Buradan Agop'un iki taraf için de milliyetçilik yapmaya müsait olmayan bir yaşam çizgisini takip ettiği sonucunu çıkarabiliriz.

¹⁹⁸ Sevensil *Türk Tiyatrosu*, s. 218.

¹⁹⁹ And *Osmanlı Tiyatrosu*, s. 31.

²⁰⁰ Metin And Güllü Agop'un adının Asya Kumpanyası'nın duyurularında 1868'in sonlarında ilk kez yönetici olarak görüldüğünü ve takip eden aylarda duyurularda Asya Kumpanyası'nın adının silinip yerine Osmanlı Tiyatrosu yazıldığını belirtiyor. And *Osmanlı Tiyatrosu*, s. 46.

²⁰¹ And *Osmanlı Tiyatrosu*, s. 46.

Tiyatrosu'nda oynanacağı duyurulur.²⁰² Ancak mekân Osmanlı Tiyatrosu olmasına rağmen oyunu sahneye koyan grubun adı henüz Asya Kumpanyası'dır. Bir sonraki oyun olan "Leyla ile Mecnun"un yazılmasına Mustafa Efendi'ye Güllü Agop yardım edecektir ve artık oyunu sahneye koyan grubun adı da Osmanlı Tiyatrosu'dur. Bu şekilde başlayan Türkçe oyunların sayısı Osmanlı Tiyatrosu'nun 19 Kasım 1869'da verdiği ilana bakılırsa çeviri ve teliflerin toplamında 21 oyuna ulaşmıştır.²⁰³ Güllü Agop'un tiyatrosunda o tarihlerde her hafta eşit sayıda Türkçe ve Ermenice gösterimler yapılmaktadır. Ramazanda sadece Türkçe, Karnaval ve Hristiyan yortularında Ermenice oyunlar önceliklidir.²⁰⁴

1869'da Osmanlı Tiyatrosu'nun kadrosu Ermeni artistlerden oluşmaktaydı. Bu durum Türkçe oyunlarda telaffuz açısından ciddi sıkıntı yaratıyordu. Bu sorunu aşmak için Agop, 29 Kasım 1869'da "İsânı iyice bilir ve okuryazar çend nefer İslam oyuncu" almak için ilan verir.²⁰⁵

Gedikpaşa Tiyatrosu'nda 28 Aralık 1969'da Ali Süavi, Sadrazam Âli Paşa'nın yönlendirmesi neticesinde Tiyatro-yı Osmani'yi kurmak amacıyla Rum, Ermeni, Türk ve Bulgarlardan oluşan bir kurul toplar.²⁰⁶ Çalışmalar ilerler hatta tiyatro için Beyoğlu civarında arsa aranır ama bu girişim bir sonuç vermez.

And, 1869'da Osmanlı Tiyatrosu'nun her bakımdan oturmuş ve örgütlenmesini tamamlamış, halkın yavaş yavaş tanımaya başladığı bir kurum halinde geldiğini belirtiyor; artık sıra Türkçe oynama imtiyazını almaya gelmiştir.²⁰⁷ 20 Haziran 1870'te Sultan Abdülaziz'in oğlu Yusuf İzzeddin'in sünneti gerçekleşir.²⁰⁸ Dolmabahçe'de şenlikler için

²⁰² And "César Borgia"yı Karabet Papazyan'ın Galatasaray Sultanisi öğretmenlerinden Asım Bey'in yardımıyla çevirdiği bilgisini de veriyor. And *age*, s. 47.

²⁰³ And *age*, s. 48.

²⁰⁴ And *age*, s. 49.

²⁰⁵ And *age*, s. 49.

²⁰⁶ And *age*, ss. 54-55.

²⁰⁷ And *age*, s. 52.

²⁰⁸ Sultan Abdülaziz Şehzade Yusuf İzzeddin, Mahmud Celâleddin ve Süleyman efendilerin sünnetlerini İstanbul halkının davetli olduğu büyük bir eğlenceye ve fakir çocuklarının da sünnet edileceği bir sosyal hizmete dönüştürmek istedi; ancak 5 Haziran 1870'te çıkıp 7-8000 evi harap eden ve pek çok kişinin yanarak

ciddi masraf yapılarak sahne kurulur. Güllü Agop'un Osmanlı Tiyatrosu burada "Zor Nikâh"²⁰⁹ oynar. Oyunu beğenen Âli Paşa, Agop'u yanına çağırır ve onunla konuşur. Bu konuşmada Türkçe tiyatro oynatma konusunda Güllü Agop'un 10 yıllık imtiyaz alması kararlaştırılır.²¹⁰ 7 Haziran 1870 tarihli imtiyaz belgesi İstanbul için Türkçe olarak drama, tragedya, komedy ve vodvil oynatma tekeli Agop'a bırakılmaktadır.²¹¹ Buna karşılık Agop, İstanbul ve Üsküdar'da altı ay içinde; Galata, Beyoğlu ve Tophane'de üç yıl içinde birer tiyatro kurmak zorundadır aksi halde imtiyazı ortadan kalkacaktır. İlk yıl on değişik oyun oynanacak, daha sonraki yıllarda artacaktır ve kâra zarara bakmaksızın Üsküdar'da en az otuz, Galata ve İstanbul'da en az elli gösterim yapılacaktır.²¹²

1.3.2.1.2. Tiyatro Komitesi

İstanbul'un en önemli tiyatrosu olan Naum Tiyatrosu ile beraber birçok tiyatronun 5 Haziran 1870'teki Beyoğlu'ndaki büyük yangında yok olması ve devletten alınan imtiyazın da yardımıyla Agop'un Osmanlı Tiyatrosu'nda işler bir süre yolunda gider. En önemli sorunlardan biri Türkçe oyunlarda Ermeni aktörlerin bozuk telaffuzlarıydı. Telaffuz sorununu hal etmek, oyun dağarcığını genişletmek, yeni oyunlar tercüme etmek gibi konuların üstesinden gelebilmek için Namık Kemal²¹³, Âli Bey (bkz dipnot 253), Halet

ölmesine yol açan büyük Beyoğlu yangını yüzünden şenlikler iptal edildi. Neticede 20 Haziran 1870'te şehzadelerin sünnetleri gerçekleştirildi ve bu vesileyle İstanbul'da 14.207 fakir çocuk sünnet ettirildi. Ali Akyıldız "Yusuf İzzeddin Efendi (1857-1916)" *TDVİA*, cilt 44, s. 14.

²⁰⁹ *Zor Nikâh* Molière'in (1622-1673) *La Mariage Forcé* (1664) adlı eserinden Ahmed Vefik Paşa (bkz dipnot 335) tarafından uyarlanır ve kitap olarak bastırılır. Osmanlı'da ilk olarak 1869'da oynanır. Sevengil *Türk Tiyatrosu*, s. 225.

²¹⁰ *And Osmanlı Tiyatrosu*, s. 53.

²¹¹ Haz: Resul Köse, Muzaffer Albayrak *Arşiv Belgelerine Göre Osmanlılarda Gösteri Sanatları* İstanbul 2015, s. 142-144.

²¹² Köse, Albayrak *Arşiv Belgelerine*, s. 144.

²¹³ Namık Kemal (Tekirdağ 1840 – Sakız 1888). Temel eğitimini aldığı özel derslerle tamamlayan Namık Kemal Arapça, Farsça ve Fransızca öğrendi. Tercüme Odası'na kâtip olarak girdi. (Yunan Devrimi'nin başlangıcı kabul edilen 1821 Mora İsyanı'ndan sonra Osmanlı Harciyesi'ndeki Rum hariciyeciler devlet için güvenilmez bir grup haline gelmişti. Tercüme Odası o zaman ortaya çıkan Avrupa dilleri bilen hariciyeci sıkıntısını karşılamak üzere düşünülmüş bir kurumdur. Bu işlevinin yanı sıra Tercüme Odası Müslüman memurların Avrupa kültürü ile tanışmalarını sağlayan önemli bir kanal olmuştur. (Carter V. Findley *Bureaucratic Reform in the Ottoman Empire* Princeton 1980, ss. 126-140) *Tasvir-i Efkâr*'ın yönetmeni Şinasi'den etkilendi. Şinasi Fransa'ya kaçınca (1865) gazetesinin yönetimi ona kaldı. Gizli Yeni Osmanlılar

Bey,²¹⁴ Raşid Paşa (Suriye Valisi)²¹⁵, Nuri Bey (bkz dipnot 222) ve Güllü Agop'tan oluşan bir komite oluşturulur. Komitenin çalışmaları kısa zamanda olumlu sonuçlar verir; Namık Kemal “Vatan yahut Silistre” (bkz. aşağıdaki bölüm) ve “Râz-ı Dil”i²¹⁶, Ahmed Midhat Efendi “Eyvah!” adlı oyunları yazarlar. Telaffuz konusunda Namık Kemal ve Âli aktörlerle çalışmalar yaparlar ve bunun neticesinde *İbret*'te telaffuz konusunda olumlu bir

Cemiyeti'ne katıldı. *Tasvir-i Efkâr* kapanınca o da Yeni Osmanlılar'ın önemli isimlerinden Ziya Paşa ile beraber Fransız Elçiliği'nin yardımıyla Paris'e kaçtı ve oradan Londra'ya geçti. (Ebuzziya Tevfik *Yeni Osmanlılar Tarihi* ss. 67-68, ss.134-135). Yeni Osmanlılar'dan Ali Suavi'nin çıkarttığı *Muhbir*'de (bkz dipnot 150) yazdı. Onunla anlaşmazlığa düşünce Ziya Paşa ile birlikte *Hürriyet*'i çıkarttı (1868). Ertesi yıl İstanbul'a döndü ve Ebuzziya Tevfik, Reşad ve Nuri beylerle beraber çıkarttıkları *İbret*'te yönetimi eleştiren yazılar yazdı. 1873'te ünlü oyunu *Vatan yahut Silistre*'yi yazdı. Bu oyun Gedikpaşa Tiyatrosu'nda oynandığı sırada çıkan olaylar yüzünden Magosa'ya sürgüne gönderildi. Abdülaziz tahttan indirilince İstanbul'a döndü ve Şûra-yı Devlet üyesi oldu. Kanun-ı Esasi Encümeni adlı kurula girdi ve I. Meşrutiyet'in ilanından sonra II. Abdülhamid'in emriyle tutuklandı. Önce Midilli (1877), Rodos ve en son Sakız'a sürüldü; Sakız'da öldü. Şiirleri, tiyatro oyunları, tarih kitapları ve eylemiyle Osmanlı toplumunda kalıcı izler bıraktı. Namık Kemal için en çok Ahmet Hamdi Tanpınar'ın *XIX. Asır Türk Edebiyatı Tarihi* İstanbul 1956 ss. 321-432 ve Şerif Mardin'in *The Genesis* ss. 283-337'nden yararlandım. Mardin, Namık Kemal'e ayırdığı bölümde daha çok onun Osmanlı fikir hayatı içindeki yeri üzerinde durur, ancak Namık Kemal'le ilgili bilgiler kitabın geneline yayılmıştır. Tanpınar ise daha çok Namık Kemal'in edebiyat adamı olarak şiirde ve nesirde getirdiği yenilikler üzerinde durur ve edebi tavrını politik eylemiyle ilişkilendirir.

²¹⁴ İbrahim Halet Bey'in (1837-1878) babası maliye nazırlarından Mehmed Halid Efendidir. Halet Arapça, Farsça edebiyat dersleri aldı. Hariciye Mektubi Kalemî (1850) sonra Samsun'da gümrük memuru (1864), Halep'te mektupçu (1866) olarak bulundu. Maarif Nezareti mektupçuluğu (1876) yaptı. Basılmamış şiirleri ve tiyatroları vardır. İbnülemin Mahmut Kemal İnal *Son Asır Türk Şairleri* İstanbul 1930 ss. 512-514.

²¹⁵ Mehmed Raşid Paşa (1824- 1876) Abdülaziz ve V. Murad devirlerinde nazırlık yapmış bir devlet adamıydı. Dramalı Hasan Haydar Paşa'nın oğluydu. Öğrenimini Paris'te tamamladı, 1850'den sonra Tercüme Odası'na girdi. İzmir, Suriye, Bosna, Hersek valiliklerinde bulundu. 1876 yılında Midhat Paşa'nın konağında nazırların toplantısını basanların sığıdığı kurşunlardan biri de onun ölümüne yol açtı. Bu saldırıda Hüseyin Avni Paşada öldürülmüştü, (bkz. dipnot 320). Mehmed Raşid Paşa yenilik yanlısı, sanatı ve edebiyatı sever ve tiyatro yararına yardım toplamaya çalışırdı. Sevengil *Türk Tiyatrosu* ss. 232-233.

²¹⁶ “Râz-ı Dil” Namık Kemal'in ikinci tiyatro eseridir, ismi değiştirildiği için “Gülnehâl” olarak bilinir (Tanpınar *age*, s. 368); muhtemelen Kemal'in 9 Nisan 1873'te sürüldüğü Kıbrıs'ın Magosa şehrinde yazılmıştır (Tanpınar *age*, ss. 340-341). “Gül-nihâl” Rumeli şehirlerinden birinde geçen “muhtelif âyân hadiselerinden birinden alınmışa” benzer. (Tanpınar *age*, s. 368) Zalim Kaplan Paşa ailenin diğer birçok fertlerini ortadan kaldırmış, geriye Muhtar Bey ve İsmet Hanım kalmışlardır. Muhtar ve İsmet birbirlerini sevmektedirler ancak Kaplan da İsmet'i sevmektedir. Halkın gözünde Muhtar iyi bir adamdır. Muhtelif hadiselerden sonra zindandan kaçan Muhtar, İstanbul'a gider, Kaplan'ın kötülüklerini anlatır ve onun idam fermanını alarak döner. Şehir halkıyla beraber ayaklanarak Kaplan'ı devirirler, İsmet ve Muhtar kavuşurlar. Tanpınar, Muhtar'ın İstanbul'dan ferman almasıyla Abdülaziz'in hal'i için fetva alınmasını birbirine benzetir; Muhtar da belki V. Murad'dır (Tanpınar *age*, s. 368). Bilindiği gibi “Gülnehâl”in kaleme alındığı sıralarda Namık Kemal ve arkadaşları Yeni Osmanlılar Cemiyeti'ni kurmuşlardı. Bu cemiyetin amacı o sırada tahtta oturan Sultan Abdülaziz'i devirip meşrutiyet ilan etmektir (Bkz. Ebuzziya Tevfik *Yeni Osmanlılar Tarihi* İstanbul 1973, ss. 77-78). 30 Mayıs 1876'da Abdülaziz içlerinde Midhat Paşa gibi devlet adamları ve Hüseyin Avni Paşa gibi askerlerin bulunduğu bir grup tarafından askeri darbe ile devrildi, yerine V. Murad çıkarıldı. (Bkz dipnot 320 ve Bölüm 1.6.) Tanpınar'ın Kaplan-Abdülaziz ve Muhtar-Murad benzetmeleri bu olaylarla ilişkilidir.

yazı çıkar.²¹⁷ Nuri Bey komitenin amacını şöyle açıklıyor: "...Bu komitenin teşkilinden maksadın hem halkı fesad-ı ahlakı müntic saire güne birtakım eğlencelerden oyun namile ibret dersleri vermek istidadını haiz bulunan tiyatroya alıştırmak hem de edebiyat-ı cedideye hizmet etmek..."²¹⁸

Metin And, Agop'un yönetimindeki Osmanlı Tiyatrosu'nun gelişimini ortaya koymak için 1870'lerin ilk yarısında yayımlanan göstermelikleri mukayese ediyor. Bu mukayesede 10 yıllık imtiyaz sözleşmesinde Agop'tan talep edildiği gibi yeni yerli oyunlar, tercümelemler ve bunları kaleme alan, genişleyen bir yazar kadrosu olduğu ortaya çıkıyor.²¹⁹

1.3.2.2.1.3. "Vatan yahut Silistre"

Bu dönemde Osmanlı Tiyatrosu'nun önemini ortaya koyan olaylardan biri de 1 Nisan 1873'te Namık Kemal'in "Vatan Yahut Silistre" oyununun Gedikpaşa'da temsili esnasında yaşananlardır. Temsil sırasında ve sonrasında heyecanlanan seyircilerin "Yaşasın Vatan", "Yaşasın Kemal, yaşasın millet", "Muradımız budur, Allah Murad'ımızı versin"²²⁰ sloganlarını bağırması, gösterinin sokağa taşması ve kalabalığın Namık Kemal'i

²¹⁷ "Osmanlı Tiyatrosu" *İbret* 22 Zilhice 1289, sayı 105. Yazıda imza yoktur ancak *İbret* gazetesinde yazı yayımlandığı dönemde en çok sözü geçen şahsiyetin Namık Kemal olduğunu hatırlamakta fayda var. (*İbret* 1869-1873 arasında dört dönem yayımlanmıştır. İlk iki sefer ilgi görmediğinden kapanmıştır. Ancak 3. ve 4. kapanışlar hükümetin baskısı sonucudur. Üçüncü dönemde idarede Ahmed Midhat Efendi vardır ve son dönem Namık Kemal'in başmuharrirlik dönemidir.) Daha sonraki yıllarda özellikle de Ermeni artistlerin telaffuzunu defalarca eleştiren Teodor Kasap'ın yazılarını düşünürsek *İbret*'teki yazının iyimser bir yaklaşımı olduğu düşünülebilir. Nesimi Yazıcı "İbret" *TDVİA*, cilt 21, ss. 368-370.

²¹⁸ Mustafa Nuri *Akkâ*, İstanbul 1293, s. 2-3.

²¹⁹ Metin And 1869'dan 1882'ye kadar Güllü Agop yönetiminde kalan Osmanlı Tiyatrosu'nun 1870-1876 arasında yayımlanan göstermeliklerinden, gazetelerdeki ilanlardan, sahnelenen oyunların afişlerinden yararlanarak bu yıllarda tiyatronun sürekli yükselişte olduğunu belirtiyor; Ermenilerden ve Müslümanlardan oluşan yönetim ve sanatçı kadrosu genişlemiş, Türkçe yazılan eserler artmıştır. Yukarıda sayılan eserler dışında sahnelenen bazı önemli telif eserler ve yazarları: Şemseddin Sami ("Besa" yahut "Ahde Vefa"), Namık Kemal ("Zavallı Çocuk", "Akif Bey") Ebüzziya Tevfik ("Ecel-i Kaza"), Mehmet Rıfat ("Görenek" ve "Fez-i Aşk"), Ahmed Midhat ("Ahz-ı Sâr" yahut "Avrupa'nın Eski Medeniyeti"). And *Osmanlı Tiyatrosu*, s. 73.

²²⁰ Sultan Abdülaziz'den sonra taht sırası V. Murad'dadır. Bu tezahürat hükümet tarafından seyircinin sultanın değişmesini istediği şeklinde değerlendirilmiş olsa gerek. Sadece üç yıl sonra Abdülaziz'in tahttan darbeyle indirilip yerine V. Murad'ın geçirilmesi bu değerlendirmenin yersiz olmadığını ortaya koyuyor.

bulmak için Beyoğlu Hacıpulo Pasajı'ndaki *İbret*²²¹ gazetesinin yazıhanesine gitmesi ve bu haberlerin *İbret* gazetesinde adeta alkışlanarak yer alması hükümeti harekete geçirir. Osmanlı Tiyatrosu'nun yazarları Namık Kemal Kıbrıs-Magosa'ya, Ahmed Midhat Efendi ve Ebüzziya Tevfik Rodos'a, Nuri Bey²²² ve İsmail Hakkı Akka'ya sürülürler. Sürgündekiler, 38 ay sonra 30 Mayıs 1876'da Sultan Abdülaziz darbeye devrilip yerine V. Murad geçtikten bir iki gün sonra af edilip dönerler.²²³

1.4. Teodor Kasap

Teodor Kasap'ın, 19. yüzyılın ikinci yarısında geleneksel seyirlikler ve tiyatro konusundaki görüşleri, yürüttüğü tartışmalar, ilk kez bir makale işlevi kazandırdığı Karagöz-Hacivat muhavereleri, yayımladığı gazeteler (*Hayâl* ve diğerleri) ve yaptığı çevirilerle Karagöz'ün değişiminde önemli rolü olmuştur. Karagöz'deki değişimi takip etmek Kasap'ın hayatına ve çalışmalarına yakından bakmayı zorunlu kılıyor.

Teodor Kasap ya da Theodor Kasapis, (Kayseri –Tavlasun 10 Kasım 1835 – İstanbul 1897) Kayseri'de tanınan bir kumaşçı olan babası Serafim Kasapoğlu'nu 13 yaşında kaybedince İstanbul'a gider²²⁴ ve yine Kayserili Rum bir kumaşçının yanında çıraklık yapmaya başlar. Kuruçeşme'deki Rum mektebine devam eden Kasap, bir yandan da kendi çabasıyla Fransızca öğrenir. Kırım Savaşı esnasında tesadüfen dükkâna gelen ve ünlü Fransız yazar Alexandre Dumas Père'in (1802-1870) kuzeni olan bir Fransız subayın

²²¹ Sevengil *Türk Tiyatrosu*, s. 236. *İbret* 5 Nisan 1872, sayı 132.

²²² Mustafa Nuri Bey (1844-1906) İstanbul'da Beyazıt Rüştüyesi'nde okudu, Fransızca öğrendi ve Tercüme Odası'nda memuriyete başladı. Yeni Osmanlılar Cemiyeti'ne girdi, Namık Kemal ve diğerleriyle beraber Avrupa'ya kaçtı. Döndükten sonra *İbret* gazetesinde çalıştı. Gedikpaşa Tiyatrosu'nda Güllü Agop'la görüşerek Tiyatro Komitesi'ne vesile olan kişidir, 1872 sonları. *İbret*'te yazdığı hükümet karşıtı yazılardan dolayı Ankara'ya tayin edildi. 1873'teki sürgünde Akka Kalesi'ne sürüldü, 1876'da geri döndü. Abdülhamid zamanında bir süre saray başkâtipliği de yaptı. Sevengil *age*, ss. 229-230.

²²³ And *Osmanlı*, ss. 66-71, Sevengil *Türk Tiyatrosu*, s. 253.

²²⁴ Teodor Kasap hakkında en geniş bilgiler konuyla ilgili Yunanca kaynakların da kullanıldığı Turgut Kut'un "Teodor Kasap" *TDVİA*, cilt 40, s. 473-475 maddesinde bulunuyor. Ayrıca bkz. Johann Strauss "The Millets and the Ottoman Language: The Contribution of Ottoman Greeks to Ottoman Letters (19th-20th Centuries)" *Die Welt des Islams* 35 2 BRILL 1995 içinde s. 189-249, özellikle Teodor Kasap bölümü ss. 232-240; Turgut Çeviker *Gelişim Sürecinde Türk Karikatürü I Tanzimat ve İstibdat Dönemi* ADAM İstanbul 1986 içinde "Yayıncılar, Teodor Kasap" adlı bölüm ss. 87-106.

himayesinde Paris'e gider, tahsiline burada devam eder. Paris'te Alexandre Dumas Père'in özel sekreterliğini yapar; Namık Kemal ve bazı arkadaşlarını Dumas ile tanıştırır. 1870'te İstanbul'a dönen Kasap, Kurtuluş Rum Mektebi'nde Fransızca dersler verir ve bu yolla aydın tabakasından insanlarla tanışır. Kasap kendi matbaasını kurduktan sonra ilk olarak Yunanca *O Diogenis*'i ve Fransızca *Le Diogène*'i ve daha sonra 24 Kasım 1870'te Türkçe *Diyojen*'i çıkarmaya başladı. *Diyojen* kapandıktan sonra 5 Nisan 1873'te *Çingiraklı Tatar*'ı²²⁵ ve 30 Ekim 1873'te *Hayâl*'i²²⁶ çıkardı. 22 Ağustos 1875'ten itibaren başyazarlığını Esad Efendi'nin yaptığı *İstikbal* gazetesini çıkardı. *Hayâl* beş kez kapandı ve imtiyaz sahibi değişmek zorunda kaldı. Kasap *Diyojen*'i çıkarırken “Anadolu nam bakkal”²²⁷ diye alay ettiği *Anatoli* gazetesi sahibi Evangelinos Misailidis 182. sayıda (14 Ağustos 1875) imtiyaz sahibi oldu. *Hayâl*'in 319. sayısında (20 Şubat 1877) elleri zincirli Karagöz çiziminin altında “Kanun dairesinde serbesti” alt yazısı ile bir karikatür yayımlandı.²²⁸ Bu karikatürden dolayı Matbuat Nizamnamesi'nin 12. Maddesi'ni alaya almak suçlamasıyla ve Sultan II. Abdülhamid'in iradesiyle Teodor Kasap hakkında dava açıldı, üç yıla mahkûm oldu. 368. sayı *Hayâl*'in son sayısı oldu, bundan sonra 6 Ağustos 1877'de tek yapraklık bir ilave yayımlandı.

²²⁵ Yunancası *O Kudunatos* (5 Haziran 1873 - 19 Temmuz 1873, 29 sayı). Teodor Kasap, Petko R. Slaveykov'un (bu isme taradığım kaynaklarda rastlamadım) redaktörlüğünde çıkan *Zvinçatiy Glumço* (Zilli Avanak) (1873); *Şutos* (Şakacı) (1873-1874), *Kosturka* (Paslı Bıçak, 1874) adlı Bulgarca mizah gazetelerinin de sahibidir.

²²⁶ Fransızcası *Polichinelle*, Yunancası *O Momos*, Ermeni harfli Türkçe baskısı *Kheyal* (3 Kasım 1873 - 5 Ocak 1874, 10 sayı) Galata Zindankapı Bıçakçılar sokağı 56 numarada, haftada iki defa dört sayfa olarak neşredilen *Hayâl*'de (30 Ekim 1873 - 30 Haziran 1877, 368 sayı) yer yer Ermenice yazılar da bulunmaktadır. Karikatürlerde N. Berberian'ın imzası vardır. Turgut Kut “Teodor Kasap” *TDVİA*, cilt 40 s. 475.

²²⁷ Kasap burada “Anadolu” demekle Evangelinos Misailidis'in (1820-1890) 1851 yılında çıkartmaya başladığı ve sonra oğlu Hristos Misailidis'e devrettiği *Anatoli* (bkz dipnot 246) gazetesine bir gönderme yapıyor. “Bakkal” konusu ise şöyle: Ekonomik sebeplerle Anadolu'dan özellikle de Nevşehir ve İncesu'dan İstanbul ve diğer büyükşehirlere gelen Karamanlılar çok mütevazı koşullarda bakkallık yaparlardı. Türkçelerinde yerel Orta Anadolu lehçesi belirgin olan bu insanların Yunancaları azdı. Refah düzeyleri nisbeten daha yüksek olan örneğin İstanbul Rumları ile ilişki kurmakta zorluk çekiyorlardı. Şehirli Rumlar Karamanlılara yukardan bakıyor, *anatoli* (Yunanca “doğu”)den gelen taşralı muamelesi yapıyorlardı. Bu konuda bkz. Evangelia Balta “Modern Yunan Komedisinde Karamanlı” *Toplumsal Tarih* Haziran 2013 sayı 234, ss. 54-62, özellikle “Bakkal” kutusu, s. 60. Teodor Kasap da bu yukardan bakan alaycılığa katılmış gözüküyor.

²²⁸ Turgut Kut “Teodor Kasap” *TDVİA*, cilt 40, s. 474.

Kasap Türkçe konuştuğu halde yazmasını bilmiyordu, yazılarına yeğeni Lazaridis ve yakın dostu Fehmi yardım ediyordu. Niğde, Kayseri, Konya civarlarında yaşayan, Türkçe konuşan ancak Rum-Ortodoks Kilisesi'ne bağlı Karamanlı topluluğuna dâhil olan Teodor Kasap temel eğitimini Yunanca aldığı için Türkçe yazmayı öğrenmesi daha ileriki yaşlara kalmış olsa gerek. Turgut Kut, Kasap'ın yazmayı hapiste öğrendiğini belirtiyor.²²⁹ Kasap hapisten göz yumularak kefalet karşılığı kısa bir süre için bırakılınca Avrupa'ya kaçar²³⁰ ancak II. Abdülhamid tarafından kaçak ilan edilir. Kaçak ilan edilince bir şehirde fazla kalamaz; Paris, Napoli, Londra ve Cenevre arasında dolaşır durur. 1879-1881 arasında Ali Şefkati²³¹ ile birlikte *İstikbal* gazetesini çıkartırlar. Ebuzziya Mehmed Tevfik'in²³² yazdığı bir yazı sonucu affa uğrar ve İstanbul'a döner, akabinde Kitabî-i

²²⁹ İhsan Sungu "Teodor Kasap" AA cilt 4, s. 127.

²³⁰ Teodor Kasap Avrupa'ya kaçtığı tarihte Namık Kemal Midilli adasında sürgündür. Midilli'den Menemenli Rif'at Bey'e (Rif'at Namık Kemal'in damadıdır. Ömer Faruk Akün *Namık Kemal'in Mektupları* İstanbul 1972, s. 348) 15. 10. 1877 tarihli cevabi bir mektup yazar. Rif'at kendi mektubunda Teodor Kasap kaçtığına göre kefilin hapsedilip edilmeyeceğini sormuş olmalı ki, Namık Kemal cevabında bu durumda kefilin mesul olmayacağını yazıyor ve Kasap'ı savunur bir mantık kuruyor: "Kasab hükümetin şerrinden korkacak bir adamı kendi yerine bağlayıp da, nefisini kurtarmaya çalışmaz." Mektubun sonunda Kemal'in Kasap'la ilgili görüşleri ona olan güvenini ortaya koymaktan başka Kasap'ın bir Hıristiyan olarak Batılılara Namık Kemal ve arkadaşlarının görüşlerini daha kolay anlatabileceğini düşündüğünü de gösterir: "...bu fikirler güzel amma, İstanbul'da kime anlatılabilir mütâleası hatıra gelir ise, vaki'a biz ki Müslümanlar'ız; kimseye anlatamayız; fakat Kasab ve kefil ki Hıristiyan Osmanlılar'dır, herkese anlatabilirler." Fevziye Abdullah Tansel *Namık Kemal'in Hususi Mektupları II, İstanbul ve Midilli Mektupları-I* TTK Ankara 2013 s. 70.

²³¹ Ali Şefkati (İzmir yakl.1848-1896 Paris), babası İzmir'de gümrük memuru Reşid Efendidir. Şura-yı Devlet Tanzimat Dairesi yardımcılardan idi. II. Abdülhamid'i tahttan indirmek için çalışan gizli bir komitenin çalışmalarına katıldı. Ali Suavi'nin 20 Mayıs 1878 günü, 93 Harbi (1877-78 Osmanlı-Rus Harbi Rumi takvime göre 1293 yılına denk geldiğinden Osmanlı tarihinde 93 Harbi olarak bilinir.) yüzünden Balkanlar'dan İstanbul'a gelmiş Filibeli muhacirlerden topladığı yaklaşık 250 kişilik bir grupla Çırağan Sarayı'nı basarak, büyük ihtimalle V. Murad'ı tekrar tahta çıkarma girişiminin başarısızlığa uğramasından (Abdullah Uçman "Ali Suavi" *TDVİA*, cilt 1, s. 246) sonra bu gizli dernek de meydana çıkarılmıştı. Ali Şefkati Fransa'ya kaçtı. Divanı Harp tarafından gıyaben 12 seneye mahkûm edildi. Avrupa'da Teodor Kasap ile yaptığı yayınlardan dolayı Abdülhamid yönetimi aleyhine neşriyattan gıyaben rütbe ve memuriyet haklarından mahrumiyet ve ömür boyu sürgün cezasına çarptırıldı ve malları müsadere edildi. Ali Şefkati Paris'te tedavi imkânı bulamadığı için 1896'da öldü ve Paris'te defnedildi. Cevdet Küçük "Çırağan Vak'ası" *TDVİA*, cilt 08, s. 309.

²³² Ebuzziya Mehmed Tevfik (1849-1913) Yeni Osmanlılar grubunun nisbeten genç isimlerindedir. Ebuzziya *Ruznâme-i Ceride-i Havâdis*'te gazeteciliğe başladı, sonra yetişmesinde önemli katkıları olan Şinasi ve Namık Kemal'in yanında *Tasvir-i Efkâr*'da devam etti. Bu gazetenin matbaasını devr alıp Yeni Osmanlılar grubu içinde gazeteciliğe devam etti. Teodor Kasap'ın *Diyoben, Çingiraklı Tatar ve Hayâl* gazetelerinde çalıştı. *Sirâc* (Mart-Nisan 1873) gazetesinde tersane işçilerinin maaş alamamaları yüzünden yaptıkları yürüyüşü haklı bulan bir makale yazınca Rodos'a sürüldü, *Sirâc* kapatıldı, Nisan 1973. Rodos'ta, Ahmed Midhat'la beraber, Batılı tarzda ilkokul olan Medrese-i Süleymaniye'yi kurdular. Abdülaziz ve II.

Hazreti Şehriyari unvanıyla saraya kütüphaneci olur, 1881. Kasap sarayda Abdülhamid için polisiye çeviriler yapar; ayrıca Monte Cristo tarzında Sarı Yûsuf'u yazar.²³³ Hayatının sonuna kadar bu görevde kalan Teodor Kasap 5 Haziran 1897 tarihinde ölür.²³⁴

Abdülhamid dönemlerinde defalarca tutuklandı, sürgüne yollandı ancak yayımcılığı hiç bırakmadı. Kitâbhâne-i Meşâhîr ve Kitâbhâne-i Ebûzziyâ serilerinden 1880'li yıllarda 100'den fazla cep kitabı yayımladı. II. Meşrutiyet'ten (1908) sonra Şinasi'nin anısına *Yeni Tasvir-i Efkar*'ı çıkardı. Abdullah Uçman "Ebuzziya Tevfik" *YYOA*, cilt 1, ss. 391-392.

²³³ Bir gün Abdülhamid elindeki Alexandre Dumas bir romanını saraydaki okuyucusuna okutur. Roman Sultan'ın hoşuna gitmiştir; Dumas'ı tanımakla övünen Teodor Kasap'tan benzer bir roman yazmasını ister. Kasap, Sultan'ın adamıyla süre konusunda pazarlık yapar ve 15 gün içinde ilk formanın teslimi konusunda anlaşılır. Kasap saray *serkitabî*'si olması sebebiyle Sultan'ın korkunç, dehşet uyandırıcı tarzda romanlar – Dumas'nın *Monte Kristo Kontu* romanı gibi- sevdiğini bilmektedir. *Monte Kristo Kontu*'nu zaten Kasap Türkçeye çevirmiştir, 1871 dipnot 250. 15 gün sonra ilk forma gelir, Abdülhamid pek beğenir ve sonra her akşam bir forma ister, *Sarı Yûsuf* ya da *Haydut Yûsuf* böyle ortaya çıkar. Hikmet Feridun Es "Tanımadığımız Meşhurlar" [Teodor Kasap] dizisi *Akşam* 24 Haziran 1940. Bu diziyi hazırlayan H. F. Es *Sarı Yûsuf* romanının iki el yazması nüshası olduğunu, birisinin Yıldız Sarayı'nda olması gerektiğini, diğerinin ise Fransa'da Kasap'ın oğlunda olduğunu belirtiyor. H. F. Es'in özeti: Yûsuf'un babası Türk, annesi başkası ile evli Rum'dur. İftiralara uğrar, talih ona hiç gülmez. Yûsuf, Uludağ'a (Bursa) çıkar, "dehşetli bir eşkıya" olur, buna rağmen dul kadınlara ve yetimlere erzak ve para götürür. Zenginden alıp fakire verir. Yûsuf'un maceraları heyecanlı ve esrarlı bir olay örgüsü içinde devam eder. H. F. Es, Abdülhamid gibi vehimli bir sultanın böyle bir romanı beğenmiş olmasını ilginç buluyor. *Akşam* 27 Haziran 1940.

²³⁴ Ebuzziya Tevfik, Kasap'ın da adının geçtiği önemli bir olay anlatır. 5 Nisan 1873 Cumartesi gecesi Teodor Kasap'ın Molière'den (*L'Avare*, 1668) uyarladığı "Pinti Hamid" oyunu sahneye konacaktır. Kasap ilk gecenin şerefine bütün tiyatro komitesini Gedikpaşa Tiyatrosu'nda yemeğe davet eder. Ebuzziya Tevfik yemeğe kalmaz zira o akşam Mustafa Fazıl Paşa'ya arkadaşlık etmek sırası ondadır. O günlerde, Sultan Abdülaziz'in çevresini saran İsmail Paşa (O tarihte Mısır'da iktidar olan Mustafa Fazıl'ın ağabeyi Hıdiv İsmail Paşa) taraftarları Sultan'ı Mustafa Fazıl Paşa'nın aleyhinde yanlış şekilde bilgilendiriyorlardı. Yeni Osmanlılar sıkıntılı günler geçiren Paşa'ya sırayla akşam yemeğine gidip sohbet ederek bu sıkıntılı günleri atlatmasını sağlamaya çalışıyorlardı. Ebuzziya Tevfik, Paşa'nın konağına gider, sofraya oturur. Sofrada daha evvelen Mustafa Fazıl'ın yanında pek görülmeyen Yusuf Kamil Paşa (Sadrazam Ocak-Haziran 1863, *YYOA*, cilt 2, ss. 684-685) da vardır. Ebuzziya henüz oturmuşken Mustafa Fazıl tarafından yaptıkları yayımlardan dolayı, Sultan Abdülaziz'den sadece "Padişah" diye bahsedilmiş olmasından dolayı sert bir şekilde azarlanır. Paşa Ebuzziya'ya sofrada oturan diğer konukların önünde "edepsiz" diye hakaret eder. Ebuzziya "edepsizliğine hükmedilen bir adam artık bu sofrada oturamaz" der, kalkar ve doğruca Gedikpaşa Tiyatrosu'na gider. Kasap, Namık Kemal ve diğerleri henüz sofradadırlar. Yemeğin bitmesini bekler ve bir köşede Namık Kemal'e durumu anlatır. Anlaşılan o ki Mustafa Fazıl baskılara dayanamayıp Namık Kemal ve arkadaşlarına verdiği desteği çekmiştir. Paşa muhtemelen tutum değiştirdiğini Yusuf Kamil Paşa'nın ve davetlilerin önünde Ebuzziya'ya hakaret ederek Sultan'a duyurmak istemektedir. *İbret* gazetesi ertesi gün "bir daha çıkartılmamak üzere" kapatılır. Bu olayda Kasap'ın düzenlediği yemeğin davetlileri olan yakın dostlarının kim olduğunu görüyoruz. Ancak Ebuzziya'nın konaktaki olayı herkesten ve Teodor Kasap'tan gizleyerek Namık Kemal'e anlatması, Ebuzziya'nın Kasap'ı, en azından, Yeni Osmanlılar'ın çekirdek grubunda görmediğini ortaya koyar. Ebuzziya Tevfik *Yeni Osmanlılar Tarihi* Haz. Şemsettin Kutlu HÜRRİYET İstanbul 1973 ss. 498-505. Ebuzziya kitabında Kasap'tan cesur bir yayıncı olarak (ss. 463-465) bahseder.

Teodor Kasap pek çok zaman Yeni Osmanlılar²³⁵ çevresinin yakınlarında olmuştur. Grubun en önemli şahsiyeti Namık Kemal ile Paris’te tanışmış, yakın bir dostlukları olmuş,²³⁶ birlikte gazete çıkarmışlardır.²³⁷ Yukarıdaki özet biyografiden de anlaşılacağı gibi Kasap gücü yettiği kadar muhalif kalmış, kendi sözünü söylemiş bir şahsiyettir. Bir muhalif olarak gücü tükenip Abdülhamid’in sarayına girdikten sonra da Abdülhamid lehine politikaya müdahale ettiğine dair elimizde bir bilgi yok. Konuyla ilgili kaynaklar, örneğin Ebuzziya Mehmed Tevfik’in *Yeni Osmanlılar Tarihi* HÜRRIYET 1973 veya Şerif Mardin’in *The Genesis of Young Ottoman Thought* PRINCETON, 1962, Kasap’ın Yeni Osmanlılar grubundan birçok kişiyi tanıdığı halde bu gruba dâhil olduğuna dair bir bilgi vermezler. Aşağıda yazılarını ele alınca da görülecek; eleştiriyi seven bir tip Kasap, sert ve alaycı bir üslubu var. Belki bu yüzden herhangi bir grup içinde az çok uyumlu çalışmaya müsait bir karakteri yok.

Yukarıda İstanbul’da Batı tiyatrosunun doğuşu ve gelişimini Osmanlı seyirliklerinin geleneksel çizgisini etkilediğini düşünerek özetlemeye çalıştım. Yaklaşık aynı dönemde, 19. yüzyılın ikinci yarısında, Osmanlı basını doğup gelişmeye başlamıştır.²³⁸ Bu iki yeni ve kitlesel iletişim yolu esasında Osmanlı’da yeni yeni oluşmakta olan kamuoyunu meydana getirmeye başladılar. Dönemin etkili Osmanlı aydınlarının bazıları bu iki iletişim kanalını da kullanmışlardır.²³⁹ Teodor Kasap da bu iki

²³⁶ Namık Kemal’in 1877 yılında farklı aylarda Teodor Kasap’a yazdığı mektuplar ikilinin samimi dostluğunu açık bir şekilde ortaya koyar. Mektuplar yazıldığı tarihlerin bir kısmında Namık Kemal sürgündedir, bazılarında Teodor Kasap hapistedir. Fevziye Abdullah Tansel *Namık Kemal’in Hususi Mektupları II, İstanbul ve Midilli Mektupları-I* TTK Ankara 2013 ss. 12-15, 22-25, 40-41. Ne yazık ki Teodor Kasap’ın mektupları bugüne kadar ortaya çıkmamıştır.

²³⁷ Namık Kemal Teodor Kasap’ın çıkardığı *Diyojen* gazetesine imzasız makaleler vermiştir. Ömer Faruk Akün “Namık Kemal” *İA* cilt 9, s. 61.

²³⁸ Alpay Kabacalı *Türkiye’de Matbaa ve Basın LİTERATÜR* İstanbul 2000, ss. 59-94.

²³⁹ Örneğin Osmanlı’da ilk özel gazete 1840-1864 yılları arasında çıkan *Ceride-i Havadis*’in [kurucusu 1815’te İzmir’e yerleşen sonra İstanbul’a giden ve ABD Sefâreti’nde kâtiplik yapan (1831-1833), ticaretle uğraşan İngiliz William Churchill, öl. 1846 (Ziyad Ebuzziya “Ceride-i Havâdis” *TDVİA*, cilt 7, s. 406)] erken dönem yazı kadrosunda bulunan Hâlet Efendi daha sonra Halep’te yerel bir gazete çıkartır. Hâlet Efendi bir tür olarak tiyatro ile uğraşan ilk Osmanlılardandır. (Mardin *Genesis* ss. 258-259) Mardin aynı yerde Yeni Osmanlılar’ın onu *Ceride-i Havadis*’te bir gazetecilik dil ve üslubu geliştirdiği için minnetle andıklarını yazıyor. Bu üslubun başlıca özelliği zihni okşamaktan ziyade, fikirleri iletme. Şinasi’nin (bkz.

kanalı birden kullanan aydınlardan biridir; gazeteleri kapatılsa da ısrarla farklı dillerde yeni gazeteler hatta aynı anda iki Türkçe gazete çıkarmıştır. Kasap'ın çizgisinin Şinasi²⁴⁰ ve Namık Kemal ile ayrı ayrı örtüştüğü konular vardır. Örneğin tiyatro konusundaki tutumu Şinasi ile benzerlik gösterir. Namık Kemal'deki gibi parçalanmakta veya elden gitmekte olan bir vatan için endişe duymak Kasap'ta da çok belirgindir. Ancak Teodor Kasap'ın gazeteleri Türkçe, Yunanca, Ermenice ve Bulgarca yayım yapar, bu durum onun

takip eden dipnot) Âgâh Efendi (Çapanzade 1832-1885, Tıbbiye 7. sınıftan terk, Tercüme Odası'nda 1849 memuriyete başladı. Dîvân-ı Muhâsebat üyesi iken Yeni Osmanlılar Cemiyeti'ne üye olduğu anlaşıldığından işine son verildi. 1867'de Fransa'ya kaçtı, 1871'de döndü ve tekrar bürokraside çalışmaya başladı. II. Abdülhamid'in iktidarında sürüldüyse de sonra af edildi ancak hep dış görevlere tayin edildi. Atina elçisi iken öldü. Nuri Yüce "Âgâh Efendi, Çapanzâde" *TDVİA*, cilt 1, s. 448) ile beraber 1860'ta çıkartmaya başladığı *Tercüman-ı Ahvâl* Churchill'in *Ceridesi*'ne rakip olmuştur; Şinasi *Şair Evlenmesi*'ni burada tefrika etti. Kendi matbaasını kurduktan sonra Şinasi *Tasvir-i Efkâr*'ın ilk sayısını 27 Haziran 1862'de çıkarttı (Şerif Mardin *The Genesis*, s. 258). Namık Kemal, Şinasi'nin 1865'te ani bir kararla Paris'e gitmesinden sonra *Tasvir-i Efkâr*'ın sorumluluğunu tek başına üstlendi. Ancak 1867'de kendisi de Avrupa'ya kaçmak zorunda kalınca Londra'da *Muhbir* ve *Hürriyet* gazetelerini çıkardı. Namık Kemal en ünlüsü "Vatan Yahud Silistre" olan pek çok tiyatro eseri vardır. Yeni Osmanlılar'ın önemli ismi Ziya Paşa da Diyarbakirli Filip Efendi'nin (bkz. dipnot 299) *Muhbir* gazetesine yazı vermiştir. Londra'da Namık Kemal ile *Hürriyet*'i kurmuşlardır. Ziya Paşa'nın tiyatroya ilgisi Adana valiliği sırasında bir tiyatro kurmasından da bellidir.

²⁴⁰ İbrahim Şinasi (İstanbul 1826- İstanbul 1871) Tophane Müşiriyeti Mektubi Kalemî'nde kâtip olarak çalışırken Arapça, Farsça ve Fransızca öğrendi. Devlet tarafından Paris'e gönderildi. Matematik, tarih, doğa ve toplumbilimleri öğrendi. Samuel de Sacy, Alphonse de Lamartine, Ernest Renan ve Paul Émile Littre ile tanıştı. 1854'te Türkiye'ye döndükten sonra Meclis-i Maarif üyesi oldu. Sadrazam Mustafa Reşid Paşa kendisini himaye etti. Âgâh Efendi'nin kurduğu *Tercüman-ı Ahval* gazetesinde çalıştı. 1862'de *Tasvir-i Efkâr*'ı çıkardı. Şinasi yönetimi eleştirince Meclis-i Maarif'teki işine son verildi. 1865'te tekrar Paris'e gitti ve Nationale Bibliotheque'te çalıştı, tamamlamadığı kapsamlı bir sözlük hazırlama işine girişti, bu sözlüğün ne olduğu bilinmiyor. Şinasi'yi pek çok kişi yorumlamıştır. Bunlar arasında Şerif Mardin'in *The Genesis of Young Ottoman Thought* ve Ahmet Hamdi Tanpınar'ın *XIX. Asır Türk Edebiyatı Tarihi*, 2006 İstanbul YKY baskısındaki (s. 173-201) Şinasi'ye ayrılmış bölümlerden yararlandım. Mardin ve Tanpınar Şinasi'nin nesirde ve şiirde sadeleşmenin yolunu açmasının ve çıkardığı gazetelerin Osmanlı kamuoyunun kuvvet kazanmasındaki önemini vurgularlar; böylece daha çok sayıda insan tartışmaya dâhil olacaktır. Mardin, Fransa'daki liberal çevrelerle ilişkisini ve Osmanlı aydınlarını Batılı siyasi, edebi ve sosyal kavramlarla tanıştırmasının altını çizerken; Tanpınar, Şinasi'nin tercüme yapmak yerine *Şair Evlenmesi*'ni kaleme almış olmasının onun iddiasını ortaya koyduğunu söyler. Şinasi'nin bu piyes ile "milli tiyatroya varacak en kısa yolu aradığı muhakkaktır" der (Tanpınar *age*, s. 179). Şinasi'nin şiirlerinde en kuvvetli ifadelerle hamisi Sadrazam Mustafa Reşid Paşa'yı övdüğü çok yazılmıştır.

"Bir itknâmedir insana senin kanunun

Bildirir haddini sultana senin kanunun" mısralarıyla Şinasi, Reşid Paşa'nın kanun hâkimiyetini tesis etmesini metheder; ikinci mısradaki kanunun sultanın alanını kısıtlayacağını kuvvetle belirtmektedir. Bu mısralar o dönem sultana karşı siyaseten bir hami ihtiyacında olan Osmanlı aydınların durumunu ortaya koymaktadır aynı zamanda. Kuvvetli bir haminin sadece siyasi koruma değil, devlette bir pozisyon ayarlama veya doğrudan mali destek gibi yardımları olabilirdi. Şinasi'nin etkilediği Yeni Osmanlılar'ın Mısır Hıdivi İsmail Paşa'nın kardeşi Mustafa Fazıl Paşa ile kurdukları ilişki, siyasi niyetler açısından kısmen bir örtüşme olsa bile, herhalde en çok bu küçük aydın grubunun mali himaye ihtiyacı ile açıklanabilir (Bkz Şerif Mardin *The Genesis*, s. 10-81). Tanpınar da Mustafa Fazıl'ın Yeni Osmanlılar'a mali yardımına değinir (*XIX. Asır Türk Edebiyatı...* s. 283, 289).

imparatorlukta Türklerin dışındaki gruplara da ulaşmak istediğini gösterir. Bu da Osmanlı ülkesinin birliğini düşünen birisi için makul bir çizgidir.

Kasap'ı Yeni Osmanlılar hareketi içindeki şahsiyetlerden ayıran bir başka fark da Rum-Ortodoks olmasıdır. Şinasi, Namık Kemal, Ziya Paşa²⁴¹, Ali Süavi, Mustafa Fazıl Paşa²⁴² gibi hareketin önde gelenlerinin hayatlarına baktığımızda hepsinin Müslüman ve orta veya daha üst derecelerden bürokrat olduklarını ancak her birinin hayatlarının bir aşamasında devletle anlaşmazlığa düştüğünü görüyoruz. Ancak bu insanların bir aşamada, örneğin yeni bir sultan gelse veya sadrazam değişse, bürokraside bir pozisyona gelme ihtimali vardır. Bunun ötesinde Mustafa Fazıl'ın ağabeyi Hidiv İsmail Paşa ve İstanbul hükümeti ile çekişmelerine, Abdülaziz'in devrilmesinde Yeni Osmanlıların rolüne veya Ali Süavi'nin Çırağan Sarayı baskınına baktığımızda bunların iktidar mücadelesi veren insanlar olduğunu görürüz. Buna karşılık Teodor Kasap'ın hayatının son yıllarında mecburi saray kütüphanecisi olmasının dışında devlet hizmeti yoktur, gayrimüslimlerin büyük bir çoğunluğu gibi böyle bir beklentisi olması ihtimali zayıftır. Yukarıda söz ettiğim

²⁴¹ Ziya Paşa (1825-1880) Galata gümrüğünde kâtiplik Ferideddin Efendi'nin oğluydu. Bayezid Rüşdiyesi'ni bitirdi. Arapça ve Farsça öğrendi. Sadaret Mektubi Kalemî'nde çalışma hayatına girdi. Osmanlı kalemiyesinde yükselmiş birçokları gibi Ziya, Sadrazam Mustafa Reşid Paşa (1800-1858, Recep Yılmaz *YYOA*, cilt 2, s. 318-322) himâyesinde sarayda mabeyn kâtipliğine atandı, 1855. Bu dönemde Fransızca öğrendi. Muhtelif görevlerden sonra 1863'te Amasya mutasarrıfı ve Meclis-i Vâlâ-yı Ahkâm-ı Adliye üyesi oldu. Sadrazam Âli Paşa (1814-1871, Mehmet Uluçam *YYOA* cilt 1, ss. 221-222) ile sürüşmesi kariyerini olumsuz etkiledi. 1865'te Yeni Osmanlılar Cemiyeti'ne üye oldu. Namık Kemal ile Paris'e kaçtı. Mustafa Fazıl Paşa'nın mali desteğini alarak Namık Kemal ile beraber Londra'ya geçtiler ve *Hürriyet*'i çıkarmaya başladılar, 1868. Bu süreçte Namık Kemal ile araları açıldı, Mustafa Fazıl desteği kesti, *Ziya Hürriyet*'in yönetimini üstlendi, 1869. 1871'de Âli Paşa ölünce İstanbul'a döndü ve 1872-76 arası muhtelif pozisyonlarda bürokraside çalıştı. Kanun-i Esasi'yi hazırlayan encüme görev aldı ancak I. Meşrutiyet'in ilanından sonra bu kurulda görev yapanlar II. Abdülhamid tarafından merkezden uzaklaştırıldı. Ziya Paşa da önce Suriye, Konya ve en son Adana valiliği yaptı. Adana'da bir tiyatro kurdu (Abdullah Uçman "Ziya Paşa" *YYOA*, cilt 2, s. 702). Adana'da öldü, 17 Mayıs 1880. Ziya Paşa'nın Londra'da iken yazdığı "Terkîb-i Bend" adlı şiirinin mısralarının birçoğu neredeyse atasözü haline gelmiştir. Mustafa Nihat Özon "Ziya Paşa" *AA*, cilt 1, ss. 34-35.

²⁴² Mustafa Fazıl Paşa (1829, Kahire-1875, İstanbul) Mısır Hidiv'i Kavalalı Mehmet Ali Paşa'nın torunudur. Mustafa Fazıl Osmanlı Devleti'nde Maliye Nazırlığı ve Maarif Nazırlığı yaptı. Ağabeyi Hidiv İsmail Paşa ile veraset konusunda çekişmesi ve İstanbul'da Sadrazam Ali Fuad Paşa ile mali konulardaki görüş ayrılıkları sonucunda Osmanlı Sultanı Abdülaziz'in bir fermanı ile Mısır yönetimindeki haklarından mahrum edildi. Ülke dışına sürgün edilip yaşamını bir süre Paris'te sürdüren Mustafa Fazıl Paşa, bu dönemde Genç Osmanlılar'ın hamiliğini yaptı; Namık Kemal, Ziya Paşa, Ali Süavi gibi aydınların Avrupa'ya gelip siyasi faaliyetlerini sürdürmelerinde daha çok mali anlamda destek oldu. Şerif Mardin *The Genesis of Young Ottoman Thoughts* Princeton, New Jersey 1962, ss. 276-283.

türden iktidar mücadelelerinde Teodor Kasap'ın adı geçmez. Kısacası Kayserili ve İstanbullu bir Karamanlı Rum-Ortodoks olan Kasap'ın siyasi eylemine devletten ikbal beklentisi yön vermez; devletle ilişkilenecek anlamında Kasap “sivil” bir kişiliktir.

Öte yandan Osmanlı Rumları için “sivil” tabiri Ortodoks Patrikhanesi ile mesafesini gösteren bir kavram olarak da kullanılabilir. Kasap'ın dini duygularının ne derece güçlü olduğu konusunda bir bilgimiz yok. Ancak şunu söyleyebiliriz: Ortodoks Patrikhanesi için yapılan patrik seçimlerinde Kasap'ın da içinden geldiği Türkdilli Anadolu Ortodokslarının bazı dönemlerde sonuç alacak kadar ciddi bir ağırlığı olduğunu biliyoruz.²⁴³ Kasap'ın çağdaşı Evangelinos Misailidis Anadolu Ortodokslarının önde gelenlerinden biri olarak içinden çıktığı cemaatin çocuklarının daha iyi okullarda okuması, daha iyi bir dini eğitim alması için kilise ve okul inşası, burs verilmesi, hocaların aylıklarının ödenmesi ve Karamanlıca kitap basımı gibi faaliyetler içindeydi.²⁴⁴ Misailidis Patrikhane'nin politikalarıyla ilgiliydi; o kadar ki düşünce farklılığı yüzünden bir dönem

²⁴³ Yunan Devleti'nin kurulmasından sonra 19. yüzyılın ikinci yarısında İzmir Rum Ortodoks cemaatinin durumunu mercek altına aldığı yazısında Kechriotis, (1) Rum Ortodoks cemaatini etnik – dini zeminde kurgulayanlarla, bu durumda cemaate Yunan tebaası olanlar da dâhildir, (2) sadece Osmanlı tebaası Rum Ortodoksların dâhil olduğu bir cemaat olarak tasavvur edenlerin mücadele içinde olduğunu belirtir. (Vangelis Kechriotis “Osmanlı İmparatorluğu'nun Son Döneminde Karamanlı Rum Ortodoks Diasporası, İzmir Mebusu Emmanouil Emmanoulidis” *Toplumsal Tarih* Kasım 2014 sayı 251, s. 40). Türkdilli Anadolu Ortodoksları da ikinci grubu desteklemektedir. Bu tartışmanın farklı ölçülerde bütün Osmanlı Rum Ortodokslarını etkilediğini düşünebiliriz. Örneğin 1878-1884 ve 1901-1912 arasında iki dönem patriklik makamına gelen III. İoakim ile Kutsal Sinod arasında 1910 yılında Sinod'a yapılacak atamalar konusunda patlak veren ve İstanbul Rum Ortodoks cemaatini ikiye bölen kriz de benzer bir zemine oturuyordu. Türkdilli Anadolu Ortodoksları ve alt sınıflar III. İoakim'den yana idi. Patrik III. İoakim ayrıca Yunanistan Büyükelçisi ve Osmanlı Rum mebuslarının çoğunun desteğine sahipti. Metropolitlerin çoğu, tüccarlar, avukatlar, doktorlar, yüksel okul talebeleri ise Kutsal Sinod'u destekliyordu (Foti Benlisoy – Stefo Benlisoy “‘Karamanlılar’, ‘Anadolu ahalisi’ ve ‘Aşağı tabakalar’: Türkdilli Anadolu Ortodokslarında Kimlik Algısı” *Tarih ve Toplum Yeni Yaklaşımlar* Güz 2010 sayı 11 içinde ss. 7-22; Stefo Benlisoy “‘Ahalinin Arzusu’”, Patrik III. Yuvakim ve Anadolu Ortodoksları” *Toplumsal Tarih* 254 Şubat 2015 içinde ss. 22-29). Bu tartışma içinden Teodor Kasap'ın Osmanlı İmparatorluğu'ndaki en güçlü muhalefet grubuyla yani Genç Osmanlılar'la yakınlığına, Namık Kemal ile dostluğuna bakarsak onun pozisyonun Rum cemaati içinde ne kadar ayrıksı olduğunu görürüz. Johann Strauss'un da dikkat çektiği gibi Kasap'ın çıkardığı *İstikbal* gazetesinin 15. sayısından (27 Mayıs 1876) İBB Taksim-İstanbul kütüphanesinde bulunan son sayısı 197'ye (18 Eylül 1876) kadar ilk sayfasındaki “İstikbal” başlığının hemen altında “Ebna-yi vatan ki cism-i vahiddir; siyaseten taksim kabul etmez” mottosu çıkar. Strauss, Kasap için “He was an Ottoman in the true sense” cümlesini kuruyor (Johann Strauss “The Millets and the Ottoman Language: The Contribution of Ottoman Greeks to Ottoman Letters (19th-20th Centuries)” *Die Welt des Islams* 35 2 BRILL 1995 içinde, ss. 239-240).

²⁴⁴ Evangelia Balta *Gerçi Rum İsekde, Rumca Bilmez Türkçe Söyleriz* İŞ BANKASI KÜLTÜR İstanbul 2014, ss. 191-192.

Patrikhane ile arası bozulur.²⁴⁵ Onun çıkardığı *Anatoli* de bir tür cemaat (Türk dilli Ortodoks Anadolu luların) gazetesidir.²⁴⁶ Teodor Kasap da çıkardığı gazetelerde Rum Ortodoks Patrikhanesi'yle ilgili haberlere örneğin Bulgar Eksarhhanesi²⁴⁷ konusuna yer verir ancak Kasap'ın yaklaşımı konuyu takip eden bir gazeteci düzeyindedir; tutumu ve alaycı diliyle daima mesafesini belli eder. Örneğin Bulgar Eksarhhanesi'yle Rum Patrikhanesi arasındaki mücadelenin kızıştığı günlerde çıkan *Diyojen*'in sayfalarında Rum Patrikhanesi'yle ilgili haberleri aynı mesafeli gazeteci yaklaşımıyla Ermeni Patrikhanesi'yle ilgili haberler takip eder.²⁴⁸ Teodor Kasap'ın Türkçe yayımlarından Rum Ortodoks cemaatine dâhil olduğu sonucunu çıkarmak kolay değildir. *Hayâl*'deki muhaverelerde ve diğer yazılarda Kasap'ın meselelere yaklaşımı din referanslı değildir. Teodor Kasap için dinî anlamda da oldukça “sivil” ya da seküler bir kişiliktir diyebiliriz.

²⁴⁵ Balta *age*, s. 253.

²⁴⁶ Evangelinos Misailidis'in 1851'de İstanbul'da çıkarmaya başladığı *Anatoli* gazetesi Yunan hurufatıyla Türkçe basılıyordu ve Yunanca bilmeyen Ortodoksların gazete ihtiyacını karşılıyordu. *Anatoli* iç ve dış haberler, döviz kurları, ihracat-ithalat fiyatları, ölüm ilanları, eğitim ve kültürle ilgili haberler yayımlıyordu. 1923 yılına kadar yayımlanan *Anatoli*'nin çift dilli, Türkçe ve Yunanca, çıktığı dönemler de olmuştur. 1877'den sonraki 10 yılda Yunanca bölümde dini makalelere ve kilise haberlerine yer veriliyordu. Misailidis 1890 yılında ölünce Nikolaos Soullidis'in başyazarlığında *Anatoli* 1891'deki patrik seçimlerinde aktif bir şekilde adaylardan III. İoakim yanlısı bir tutum alır. Evangelia Balta *Gerçi Rum*, s. 248-254; Stefo Benlisoy “‘Ahalinin Arzusu’”, Patrik III. Yuvakim ve Anadolu Ortodokslar” *Toplumsal Tarih* 254 Şubat 2015 içinde s. 25; “Anatoli” *DBİA* cilt 1, s. 266. (Evangelia Balta'nın hazırladığı Karamanlıca kitaplar bibliyografyasında [*Karamandlidika* Atina 1987] birinci ciltte iki yerde N. Th. Soullidis ismi geçiyor. Birisi 1892 yılında Soullidis'e ithaf edilmiş bir kitapta [s. 220]; diğeri 1895'te Soullidis'in Yunan hurufatıyla Türkçe kısmını hazırladığı bir başka kitapta [s. 198]. Johann Strauss da Nikolaos Soullidis'in [Nikola Sullioğlu] 1883-1884 yıllarında *Envâr-ı Zekâ* adlı edebiyat dergisine katkıda bulunduğunu belirtiyor. “Osmanlı İmparatorluğu'nda Kimler Neler Okurdu? (19.-20. Yüzyıllar)” *Tanzimat ve Edebiyat* Haz. Mehmet Fatih Uslu – Fatih Altuğ İŞ BANKASI KÜLTÜR YAYINLARI İstanbul 2014, s. 39)

²⁴⁷ 18. yüzyılın sonlarından itibaren yükselen Bulgar milliyetçiliğine paralel olarak Rum Ortodoks Patrikhanesi'den bağımsız bir Bulgar Ortodoks Kilisesi fikri gelişmeye başladı. Osmanlı Devleti ilk olarak içinde sadece ibadet edilecek olan bir “metoh” yani papaz evi izni verdi, 12 Eylül 1848. Patrikhane'nin tepkisini ve uluslararası dengeleri, özellikle de Rusya'nın Balkan Slav halkları üzerindeki etkisini hesaplayan Osmanlı Devleti 11 Mart 1870'de bağımsız Bulgar Eksarhhanesi'ne izin veren Sultan Abdülaziz'in fermanını yayımladı. (Hasan Kuruyazıcı-Mete Tapan *Sveti Stefan Bulgar Kilisesi Bir Yapı Monografisi* YKY İstanbul 1998, s. 31) İlk olarak I. Antim 1872 yılında eksarh seçildi. Ancak Patrikhane ile Eksarhane arasında çekişme devam etti. Sonunda Rum Patrikhanesi Sen Sinodu, Bulgar Eksarhhanesi'ni aforoz etti. Eksarhane de aynı şekilde karşılık verdi; böylece yıllarca sürecek “skizma” başladı, 1872 (Kuruyazıcı-Tapan *age*, s. 32). Osmanlı Devleti de 93 Osmanlı-Rus Harbi başlayınca I. Antim'i azletti ve Ankara'ya sürdü. 1945 yılında İstanbul'a gelen Bulgar Eksarhhanesi temsilcileri ile Rum Patrikhanesi arasında yapılan görüşmelerle iki kilise arasındaki ayrılık başladıktan 73 yıl sonra son bulmuştur. (Kuruyazıcı-Tapan *age*, s. 32).

²⁴⁸ *Diyojen* “Bulgar Meselesinin Hitamı” sayı 122, s. 1 (30 Mayıs 1872) ve *Diyojen* sayı “Bulgar ve Hasun Meselelerinin Hitamı” sayı 123, s. 1 (1 Haziran 1872).

Hayâl'deki ve çıkardığı diğer Türkçe gazetelerde yayın politikası da cemaat odaklı değil,²⁴⁹ bütün Osmanlı toplumunu hedefleyen bir çizgideydi.

Kasap Türkçe çıkardığı gazetelerde en başta gelen konulardan biri tiyatro eleştirileri ve tiyatroyla ilgili haberlerdir. Kasap'ın tiyatroya ilgisinin tiyatro çevirisi ve tiyatro adaptasyonları yapacak kadar köklü olduğunu biliyoruz.²⁵⁰ Johann Strauss, Kasap'ın bir çevirmen olarak seçimlerini ve içinde bulunduğu döneme çağdaşı olan diğer Osmanlı Rumlarından farklı bir gözle baktığını şöyle ifade ediyor:

“...Equally important was his activity as a translator of Western literature. Thanks to his cosmopolitan background, his choice was quite different from that of other Ottoman Greeks of that period. Since in many respects he had a truly modern outlook, he translated neither historical works nor Greek philosophers. But being aware of the specific civilisations that had developed in the Ottoman Empire, he did his best to adapt his productions to the Ottoman environment...”²⁵¹

Kasap'ta daima bir yerli kalmak kaygısı görürüz ancak bu onun dışı kapalı olduğu anlamına gelmez. İki ayrı dönem Avrupa'da kalan ve Paris başta olmak üzere Avrupa'da edebiyat çevreleri ile teması olan Kasap'ın Batı'dan etkilendiği, Batılılaşma yönünde

²⁴⁹ Namık Kemal “Nüfus” başlıklı makalesinde 25 Haziran 1875 tarihli *İbret* gazetesinin 9. sayısında Teodor Kasap için şöyle yazar: “O asırda [II. Mahmud döneminde 1821 Yunan Devrimi sonrası ortamı kast ediyor olsa gerek] ne kadar Rum var ise Türkleri mahvetmek, ne kadar Türk var ise Rumlardan tahaffuz eylemek için silaha sarılmaktan başka dünyada hiçbir şey düşünmez iken ‘Bundan otuz beş kırk sene sonra İstanbul’da bir Rum peyda olacak, *Diyojen* namıyla bir gazete çıkaracak, onda Yunanistan’ın gerek kaideye ittiba etmek istesin, gerek faydasını arasın Devlet-i Aliye’ye iltihaktan başka çaresi olmadığını Fransızca, Türkçe ve hatta Rumca ilan eyleyecek.”

²⁵⁰ Teodor Kasap'ın çeviri ve adaptasyonları şunlardır:

1. *Monte Kristo* (I-VI, İstanbul, 1288-90). Alexandre Dumas Père'in *Le comte de Monte Cristo* (1844) adlı romanının çevirisidir.
2. *Pinti Hamid* (İstanbul, 1290). Molière'in *L'Avare* (1668) adlı komedisinin adaptasyonudur.
3. *İşkilli Memo* (İstanbul, 1291). Molière'in *Sganarelle ou le Cocu imaginaire* (1660) adlı manzum oyununun adaptasyonudur.
4. *Para Meselesi* (İstanbul, 1292) Alexandre Dumas Fils'in *La Question d'Argent* (1857) adlı komedisinin çevirisidir. Turgut Kut “Teodor Kasap” *TDVİA*, cilt 40, s. 475.

²⁵¹ Johann Strauss “The Millets and the Ottoman Language...” s. 235.

toplumsal bir dönüşüm istediği açıktır. Ancak Osmanlı tiyatrosunun yerli malzeme üstüne kurulması gerektiği düşüncesindedir. 19. yüzyılın ikinci yarısında Osmanlı'da ortaya çıkan, hızla yayılan, yüzeysel bir tutumla Batılı gibi görünmek, giyinmek, davranmak, konuşmak modası ona itici gelmektedir. İstanbul'da mizah gazeteciliği yapmaya karar verirken Karagöz'deki muhavere formunu *Hayâl* gazetesi için uygun bulmasının sözünü ettiğim bu yerlilik kaygısıyla ilgisi olduğunu düşünüyorum. Bu geleneksel formun içinde zaten siyasi taşlama vardır, Kasap da yine gelenekte olan mizah anlayışı içinde muhtelif konuları ele alarak kalem oynatacaktır.

1.4.1. Teodor Kasap ve Namık Kemal: Tiyatro Nasıl Olmalı?

Gösteri sanatları üzerine başlayan tartışma, yeni bir okumuş-yazmış tipin, Batı kültürüyle tanışmış, Batı'yı anlamaya çalışan aydın tipinin Osmanlı toplumuna dâhil olmasıyla başlamıştır. Bu gruba esasında çok sınırlı sayıda insan dâhildir. Osmanlı aydını bunalım ve hatta çöküş içinde olan Osmanlı düzeninin sorunlarına kendini ait hissettiği kültür dünyası içinden tatmin edici cevaplar bulamamaktadır. Batı kültürüyle tanışmış Osmanlı aydınının, ülkede yaşanan sorunlara Batı'dan bakarak cevap araması tabiidir. Burada söz konusu etmek istediğimiz tartışma da gösteri sanatları konusunda Batı etkisini normal kabul edenler arasında geçen bir tartışmadır. Osmanlı'ya tiyatronun girmesi konusunda tartışma yürüten tarafların hiçbirisi tiyatro fikrine itiraz etmez. Tartışma oluşmakta olan Osmanlı tiyatrosunun geleneksel Osmanlı gösteri sanatlarından etkilenip etkilenmemesi ve eğer etkilenecekse nasıl ve ne derece etkilenmesi gerektiği üzerinedir.

Şinasi'nin *Şair Evlenmesi*²⁵² 1860 yılında kaleme alınmıştır. Cevdet Kudret'in de sonradan çok takdir edeceği üzere Şinasi bu oyunda yerli oyun geleneklerinden yararlanma

²⁵² Şinasi *Şair Evlenmesi* Haz. Şemsettin Kutlu 16. Baskı İstanbul 2010. *Şair Evlenmesi* uzun zaman Türkçe yazılan ilk tiyatro olarak bilindi. Ancak Metin And'ın *Şair Evlenmesi'nden Önceki Türkçe Oyunlar* İNKILÂP & AKA, İstanbul, 1983 kitabında 1860'tan önce yazılmış bazı oyunları tanıttı:

1. "Hikâyet-i İbda-i Yeniçeriyân Ba Bereket-i Pir-i Bektaşiyân Şeyh Hacı Bektaş Müsliman", And age, ss. 89-118. Oyunun yazarı Die Kaiserlich-königliche Akademie für Orientalische Sprachen'den Thomas Chabert'dir (İstanbul 1766-1841 Viyana). Bkz. Claudia Römer "Thomas Chabert et sa pièce de théâtre franco-osmanlie de l'année 1810" *Turqueries et regards croisés entre l'Orient et l'Occident* 12-13 mai 2016 », Colloque international organisé par le Département de Langue et Littérature françaises à l'occasion du 80ème anniversaire des études françaises à l'Université d'Ankara (1936-2016), éd. Arzu Etensel İldem,

yoluna gitmiş, Âli Bey²⁵³, Teodor Kasap ve Ahmed Vefik Paşa ile devam edecek olan akımın başlatıcısı olmuştur.²⁵⁴ *Şair Evlenmesi*'nin yerli oyun geleneğinden aldığı en

Ankara, baskıda. Ağır bir Osmanlıca ile kaleme alınan oyunda Yeniçeri Ocağı'nın kuruluşuna ve Hacı Bektaşî Veli'nin dolayısıyla Bektaşîliğin kuruluşundaki rolünü yer verilir. *And age*, ss. 10-11.

2. “Nasreddin Hoca Mansıbı, Taklid Oyunu”, *And age*, ss. 27-48. Bu oyunda muhtelif Nasreddin Hoca fıkraları bir kurgu içinde birbirine eklenmiştir, yazarı belli değildir. Oyunu bulan ve tanıtan Malgorzata Labecka-Koecher “Une comédie Turque inconnue dans les collections Palonaises” *Le Theatre en Pologne* Ağustos 1970, sayı 8, bkz. *And age*, s. 14.

3. “Vakayi-i Acibe ve Havadis-i Garibe-i Keşşer Ahmed”, *And age*, ss. 49-88. Bu oyunda bir Osmanlı paşası ve onun etrafındaki kişilerin ilişkileri komik bir anlatımla ele alınıyor. Fahir İz bu yazmayı Österreichische Nationalbibliothek'te 1856'da bulmuş ve “On dokuzuncu yüzyıl başında yazılmış bir Türkçe Piyes” başlığıyla yayımlamış, *Türk Dili ve Edebiyatı Dergisi* İÜ, 1 Kasım 1958.

4. “Hikâye-i İbrahim Paşa Be İbrahim-i Gülşeni”nin yazarı bir tarihçi olan Hayrullah Efendi'dir. Hayrullah Efendi'nin bir tıp öğrencisi iken kaleme aldığı bu oyunu oğlu İsmail Hakkı Danişment babasının notları arasında bulup yayımlamış. Danişment, bu oyunu Hayrullah Efendi'nin Şinasi'den en az beş yıl önce yazdığını ileri sürer. “Türk Tiyatrosunun İlk Piyesi” *Türk Tiyatrosu Dergisi* 1 Aralık 1939, sayı 109, aktaran *And age*, s. 24.

5. Metin And Türkçe oyunların yazılmasında ve Türkçeye çevrilmesinde Venedik'te San Lazzaro adasındaki Katolik Ermeni Mikhitar Manastırı'nda yapılan çalışmaları da konu eder. And, Andreas Tietze'nin de yardımıyla şu kitaba ulaşır. “Metastasio. Şairin teliflerinden birkaç ruhani tercümeledir. Venedik Şehrinde St. Lazare Manastırında Basma. Sene 1831”. Kitapta, Metastasio olarak bilinen libretto yazarı Pietro Armando Dominico Trapassi'ye (Roma 1698- 1782 Viyana) ait Ermeni harfleriyle Türkçe çevrilmiş dört dinsel dram vardır. And bu çevirilerde kullanılan arı ve duru Türkçeye ve ayrıca “Apel'in Ölümü” adlı oyunda yer alan kişilerin sunulduğu sayfanın başına “söyleşenler” yazılmasına dikkat çekiyor *age*, s. 16. And ayrıca Molière'in *Le Médecin malgré Lui* (1666) adlı eserinin 1849'da yapılan Ermeni harfli Türkçe çevirisinin Latin harfli çevrim yazısını vermiş, “Zor[ı]la Hekim” *age*, ss. 155-179. “Zor[ı]la Hekim”in kapağında yer alan “Ve Bu Defa B. Kaslar Tüysüz'in (!) Türkçeye Tercümesi” yazısından Molière'in söz konusu eserinin Türkçeye ilk kez çevrildiğini anlıyoruz. Nitekim Yervant Baret Manok'un doktora tezine dayanan *Doğu ile Batı Arasında San Lazzaro Sahnesi* BGST İstanbul 2013 adlı kitapta da San Lazzaro adasındaki Ermeni Mikhitar Manastırı'nda Molière'in aynı eserinin yaklaşık 1813 (çev. Arisdages Antimosyan) ve 1837 (çev. Mikael Zemberekçyan) yıllarında iki ayrı tiyatro adamı tarafından Ermeni harfleri ile Türkçeye çevrildiğini/uyarlandığını öğreniyoruz (Manok *age*, s. 59 ve ss. 63-64). Manok'un kitabında ayrıca hepsi de Şair Evlenmesi'nden (1860) önce Ermeni harfleriyle Türkçe ve yarı Türkçe yarı Ermenice olarak kaleme alınmış, toplamda 25 oyun tanıtılıyor (*age*, ss. 53-68). Bu 25 oyun içinde yer alan “Kadı Hasan Yahudi Avram”[1798], “Bekri Mustafa'nın Karakteri”[1807] ve “Yahudi Tellal ve Mehemmet Çelebi”[179?] oyunlarının Latin harfleriyle çevrim yazıları verilmiş (*age*, ss. 93-115, ss. 116-130, ss. 131-161)

Yervant Baret Manok (*age*, ss. 76-77) ve kitabın ekinde bir makalesi yer alan Fırat Güllü (“Venedik'te Yazılan İlk Türkçe Tiyatro Oyunları Üzerine” *age*, ss. 167-171), Metin And'ın *Şair Evlenmesi*'den önceki oyunların “Türk dramatik edebiyatının başlangıcı olarak görülemeyeceği” (And *Şair Evlenmesi'nden Önceki*, s. 9, s. 24) yolundaki yaklaşımını eleştirirler.

²⁵³ Âli Bey (İstanbul 1844-1899) kapu kethüdası Yusuf Cemil Efendi'nin oğludur. Babasının 1863 Eylül'ünde Şam ve Halep ve Urfa Sancağı Kapu Kethüdalığı'na atandığı belgelerden anlaşılmaktadır. Âli Bey özel ders olarak küçük yaşta Fransızca öğrendi. Babiâli Tercüme Odası (bkz dipnot 213) memurluğu, Sıhhiye Meclisi üyeliği ve Karantina İdaresi başkâtipliği yaptı. Düyûn-ı Umumiye İdaresi'nde (Genel Borçlar anlamına geliyor. Osmanlı Devleti, Kırım Harbi esnasında 1854 yılında ilk borçlanmasından sonra girdiği borç sarmalından kurtulamaz. 1881 yılında II. Abdülhamid devrinde mali iflasın eşğine gelen devlet birçok

belirgin unsurlar mahalle kadrosu ve mahalle dekorudur.Şinasi *Şair Evlenmesi*'nde "mahalleyi aynı sıcaklıkla eserine sokmuştur ancak bunu bir geleneği devam ettirmekten çok, o geleneği yerinde ve kendi içinde değiştirmek üzere yapmıştır. Ferde vurduğu neşterle toplumu deşen Şinasi'nin üslubu için mahalle kadrosu son derece elverişli bir kaynaktı... Şinasi aile (evlilik) ve birey ve din anlayışlarında ortaya koyacağı eleştirilere mahalle hayatını vesile yapmayı başarmıştır.²⁵⁵ O, yeni ve açık insanın ilk örneğini mahalle kadrosu içinden çekip çıkarmaktadır (Müştak bey). Karagöz oyunlarında ortaya konamayan yeni teklif, diğer eserlerde devam etmek üzere, belirgin bir biçimde Şair Evlenmesi'nde kendini göstermeye cesaret etmiştir."²⁵⁶Şinasi sanki bu tercihleriyle yıllar sonra Namık Kemal ve Teodor Kasap arasında geçecek olan tartışmada kendi tutumunu ortaya koymuştur.

Şair Evlenmesi'nin karşısına Namık Kemal'in *Vatan Yahut Silistre*²⁵⁷(1873)'sini koyalım. Burada Karagöz veya ortaoyununun izini bulamayız. Oyun evde, sokakta ve cephede bir kalede geçer; kalıp tip yoktur, onların yerini karakterler almıştır. Ancak bu karakterler gerçek hayatta karşılığı olmayan ideolojik tercihlerle idealize edilmiş karakterlerdir. Bütün duygular en uçtadır. Oyunun belirgin bir amacı vardır; seyirciye çok güçlü bir şekilde Osmanlı vatan sevgisi iletmeye çalışılır.

1.4.1.1. "Medeniyet Haricden Gelmeyüb..."²⁵⁸

kalemde topladığı vergi gelirlerinin denetimini yeni kurulan Düyûn-ı Umumiye İdaresi'ne bırakmıştı. Avrupa devletlerine olan borçlar bu kurumun kasasında biriken vergilerden ödenecekti. Haydar Kazgan "Düyün-ı Umumiye" *TCTA* cilt 3, ss. 691-716)müfettiş olarak Irak, Varna, Elâzığ, bölgelerini dolaştı; Japonya'ya gitti (1885-1888), Trabzon Valiliği yaptı (1890-1893). "Direktör Âli Bey" lâkabı ile anılmasına neden olan Düyûn-ı Umumiye Direktörlüğü'ne geldi (1894) ve ömrünün sonuna kadar bu görevde kaldı. Teodor Kasap'ın yayımladığı *Diyojen* gazetesine yazdığı mizahi yazılarla, tiyatro çalışmaları ile tanındı. Âli Bey Tanzimat dönemi tiyatrosunda, halk kaynaklarından yararlanan ilk oyun yazarları arasındadır. *TEKAA* "Âli Bey" cilt 1, s. 243.

²⁵⁴ Bkz. Cevdet Kudret'in önsözü. Teodor Kasap, *İşkilli Memo*. İstanbul 1965, s. 16.

²⁵⁵ *Şair Evlenmesi*'nde görücü usulü evliliğin ve rüşvetin nasıl kötü bir şey olduğu fikri seyirciye geçirmeye çalışılır. Oyunda mahallenin imamı Ebüllâklaka da boş gevezelik eden, saygınlığı olmayan bir figürdür.

²⁵⁶ Bedri Mermutlu *Sosyal Düşünce Tarihimizde Şinasi* KAKNÜS İstanbul 2003, s. 516.

²⁵⁷ Namık Kemal, *Vatan Yahut Silistre* Haz. Şemsettin Kutlu İstanbul 1983.

²⁵⁸ *Diyojen*, "Tiyatro Maddesi" 15 Teşrin-i sani 1288 (27 Kasım 1872), 164. sayı.

Şimdi 1870'lerin ilk yarısında *Hayâl*, *İbret*, *Hadîka* ve *Diyojen* gazetelerinde yer alan, Kasap, Namık Kemal ve Haşmet²⁵⁹ arasında cereyan eden tartışmaya geçebiliriz.²⁶⁰ İlk olarak Cevdet Kudret'in konu ettiği bu tartışma bir yönüyle tiyatro ölçeğinde yapılan bir Batılılaşma tartışmasıdır.²⁶¹ Tartışma *Mamul* dergisinde Ayvazyan²⁶² imzalı bir yazıda Karagöz'e karşı alaycı bir dil kullanılmasıyla başlar. Teodor Kasap buna karşı Karagöz ve ortaoyununu savunmaya geçer: "Musset'nin²⁶³ kadehimiz küçük ise de bizim olduğu için andan içeriz dediği gibi bunlar da bizim kendi meta'mızdır. Bunların kaba sözleri kaba hikâyeleri Türk ahlakı üzerine bina edilmiştir".²⁶⁴ Kasap, Osmanlı

²⁵⁹ "Haşmet" ismi muhtemelen müstear isimdir. Tartışmada aldığı tutum Namık Kemal'e yakın olduğu için bu yazarın Namık Kemal olduğu akla geliyor.

²⁶⁰ Ahmet Hamdi Tanpınar o dönemde Osmanlı tiyatrosunda iki akımın belirginleştiğini söyler: 1- Şinasi'nin yolu, ki Vefik Paşa, Teodor Kasap ve Âli Bey de bu yoldadırlar. 2- Nâmık Kemal ve Abdülhak Hâmid'in yolu. Tanpınar birinci gruptakileri "halka ve halk hayatına doğru bir gidişleri vardı" şeklinde değerlendiriyor; bu grubun çabaları biraz da Osmanlı toplumunda tiyatronun alt yapısının ve kültürünün henüz yeterince olgunlaşmadığından akim kalmıştır. Tanpınar'a göre ikinci grubun çıkışı daha parlak olmuştur ancak bunların politik amaçlar güden çalışmaları "sokakla ve evle, yani cemiyet ve insanla yakından temas" etmemişlerdir. Tanpınar, *XIX. Asır Türk Edebiyatı*, s. 262.

²⁶¹ Bkz. *İşkilli Memo* Teodor Kasap 1965 İstanbul baskısındaki Cevdet Kudret'in önsözü, aynı tartışma için bkz. Peri Efe, "Medeniyet Bir Memlekete Haricden Girmeyub İçinden Çıktığı Gibi" *Toplumsal Tarih* sayı 181, Ocak 2009, ss. 80-85

²⁶² Apraham H. Ayvazyan (1846-1909) Kumkapı Ermeni Mektebi'nde okumuştur. Harput'ta 19 yaşında öğretmenliğe başlamıştır. İstanbul'a dönünce kardeşi Kevork Ayvazyan ile Ermenice mizah gazetesi *Mamul*'u (Basın) 1869-1880 arasında çıkarmışlardır. Pamukciyan *Biyografileriyle Ermeniler*, s. 60.

²⁶³ Kasap'ın Fransız oyun yazarı ve edebiyatçı Alfred Louis Charles de Musset'den (1810 – 1857) ödünç aldığı cümle esasında Musset'nin arkadaşı M. Alfred Tattet'ye ithaf ettiği çok daha uzun bir şiirin parçasıdır, aşağıya sadece beş mısrasını aldım. Musset burada kendisinin İngiliz şair George Gordon Byron'u (1788-1824) taklit ettiğine dair iddiayı püskürtmektedir:

"On m'a dit l'an passé que j'imitais Byron:
Vous qui me connaissez, vous savez bien que non.
Je hais comme la mort l'état de plagiaire;
Mon verre n'est pas grand, mais je bois dans mon verre.
C'est bien peu, je le sais, que d'être homme de bien,
Mais toujours est-il vrai que je n'exhume rien."

Alfred de Musset *Premières Poésies (1829-1835)* LAROUSSE Paris 1907, s. 141.

Byron'un Musset üstündeki etkisi için bkz. Peter Cochran "From Pichot to Stendhal to Musset: Byron's Progress Through Early Nineteenth-Century French Literature" Richard A. Cardwell *The Reception of Byron in Europe, volume 1: Southern Europe, France and Romania* CONTINUUM Londra & New York 2004 içinde ss. 58-63; Frank Lestringant *Alfred de Musset* FLAMMARION 1999, ss. 87, 102, 215-216, 220-226, 238-239, 423-426, 584-585.

²⁶⁴ *Diyojen*, 9 Teşrin-i sani 1288(21 Kasım 1872) sayı 161.

tiyatrosunun Zuhuri Kolu²⁶⁵ yani ortaoyunu olduğunu, fakat ıslah edilmesi gerektiği görüşündedir. Yapılacak ıslahatta kimi şeylerin Batı'dan alınmasına karşı olmadığı sonucunu çıkarabiliyoruz. Kasap'ın, Güllü Agop'un Gedikpaşa Tiyatrosu'nda sahnelenen oyunlarla ilgili kısmen yıkıcı ve böyle Batılı bir anlayışla Osmanlı tiyatrosu yapılamayacağı yönündeki eleştirilerini öncelikle belirtmek gerek. Gedikpaşa Tiyatrosu'ndaki oyunlarla ilgili örneğin Türkçe kullanımı ve başka konulardaki eleştirileri de sert ve alaycıdır. Ancak sonuç olarak bu eleştiriler ciddiye alındığında tiyatronun yararına olduğu bellidir.²⁶⁶

Bu tartışmada Kasap'ın karşısında Namık Kemal ve Haşmet²⁶⁷ imzasını kullanan bir yazar vardır ve bu ikisinin tutumu birbirine benzemektedir. Haşmet, Kasap'ın “medeniyet bir memlekete hâricden gelmeyüb içinden çıktığı gibi tiyatro dahi hâricden gelmez içinden

²⁶⁵ Zuhuri Kolu orta oyununa çıkan Kavuklu, Pişekâr ve diğer tiplerin hepsine birden verilen addır. Eldeki belgeler daha eski tarihlere gitmediği için genel olarak 19. yüzyılın ilk yarısından beri oynandığı kabul edilen orta oyunu, hayâl perdesi ile benzerlik gösterir. Ancak Metin And (*Kavuklu Hamdi'den Üç Orta Oyunu* FORUM Ankara 1962, ss. 5-19) ve Cevdet Kudret (*Ortaoyunu* İŞ BANKASI KÜLTÜR YAYINLARI Ankara 1973 ss. 1-8) gibi araştırmacıların belirttiği gibi orta oyunu gibi bir seyirlik aniden ortaya çıkamayacağına göre gelişimini tamamlayabilmesi için daha gerilere giden belli bir tarihsel süreci izlemiş olmalıdır. “Zuhûrî” terimi “sonradan zuhûr ettiği; değişik gösteri çıkardığı, yenilik getirdiği; oyuncular görünmeyen bir cihetten sırayla birbiri arkasına çıkageldiği” için yaygınlaşmış olabilir. (Kudret *Ortaoyunu* ss. 7-8) Veya “Zuhûrî” adlı birinin kurduğu orta oyunu kolunun adı yaygınlaşmış olabilir. (Kudret *age*, s. 8) *Lebib Sûrnâmesi*'nde “Zuhûrî Kolu” (Haz. Mehmet Arslan *Osmanlı Saray Düşünleri ve Şenlikleri, Lebib Sûrnâmesi* SARAYBURNU İstanbul 2011, v. 124a) ve “Alî Ağa Kolu” isimleri bir başka sayfada tekrar geçiyor (*age*, v. 97a). Buradan kollar kolbaşına göre isim alıyor sonucuna varmak mümkün.

Orta oyununda Kavuklu Karagöz'ün, Pişekâr ise Hacivat'ın yerindedir. Diğer tipler de - Arap, Arnavut, Ermeni, Gürcü, Kürt, Laz, Rum ve Yahudi – hayâl perdesinden alınmış gibidir. Orta oyunu etrafı seyircilerle çevrili yuvarlak bir alanda oynanır. Oyuncuların giysilerinin bulunduğu çadıra veya perdeyle kapatılmış yere “sandık odası” (pusat odası) adı verilir. “Kapı” oyuncuların oyun alanına girdikleri yerdir. Zurna ve çifte nare çalanların da belli bir yeri vardır. Pişekâr aracılığıyla gözlemcilik, kunduracılık, fotoğrafçılık gibi işler yapan Kavuklu'nun iş yeri “dükkân” diye adlandırılan küçük bir paravanadır. Oyun alanında ayrıca “yeni dünya” adı verilen 1,5 m yüksekliğinde iki veya daha fazla kanatlı, kafesli bir paravana yer alır. Burası daha çok ev veya hamam kabul edilir. Erkek seyircilerin bulunduğu bölüme “mevki”, kadın seyircilerin bulunduğu bölüme “kafes” denir. Orta oyununda bir tarafta zurna, çifte nare ve davuldan oluşan müzik grubu bulunurdu. Sevengil *Türk Tiyatrosu Tarihi* ss. 66-72; Nurettin Albayrak “Orta Oyunu” *TDVİA*, cilt 33, s. 401.

²⁶⁶ Kasap'ın çıkardığı *Hayâl* gazetesinde basılan ve Gedikpaşa Tiyatrosu'nun locasında geçiyormuş gibi düzenlenen bir muhaverede Hacivat, tiyatro düzenini kavramakta zorlanan Karagöz'e tiyatroyu adeta ders verir gibi anlatır. Muhaverenin tonu alaycı olsa da Gedikpaşa Tiyatrosu'nun tanıtımına hizmet ettiği açıktır. Bkz. *Hayâl*, sayı 4. 31 Teşrin-i evvel 1289/ 31 Ekim 1873. Aktaran Peri Efe *Toplumsal Tarih* sayı 181, “Karagöz'ün Adaptasyonu ve Değişimi” dosyası içinde, ss. 84-85.

²⁶⁷ Haşmet'in tutumuyla Namık Kemal'inki neredeyse aynı. Bu takma ismin Namık Kemal'e ait olması muhtemeldir, ancak bu konuda bir kanıt yoktur.

çıkar” yolundaki yaklaşımına tepki gösterir. Avrupalıların tiyatroyu Eski Yunan ve Roma’dan aldıklarını hatırlatır ve “acaba Yunanlıların ve ahlâk ve âdât-ı millîyeleri sair Avrupa milletlerinin terbiye ve ahlâkına muvafık mı imiş ki anlar Kasab Efendi gibi taassub etmeyüb de taklîd ve kabûl eylemişler?...” der.²⁶⁸

Namık Kemal, Teodor Kasap’ın “Fransız ahlâkını tashih için yapılmış bir oyun ise hiç bir vakit Türk ahlâk ve etvârını tashîhe medâr olamaz. Belki ifsâd eder.”²⁶⁹ yolundaki kaygısını şöyle karşılar: “...Bir millet ihtilat ettiği diğer milletin ahlâk ve âdâtına vakıf olunca neden ahlâk ve terbiyesini gaybetsün?...Eğer bu dava doğru olsa hiç bir milletin kendi târîhlerinden başka milel-i sairenin tevârîhi ve âsârını mütâlaa etmemesi lâzım gelür idi...”

Teodor Kasap’ın Batı tiyatrosuna direnmek gibi bir düşünce içinde değildi, ancak geleneksel gösteri sanatları içindeki değerli bulduğu unsurların da Osmanlı tiyatrosu içinde kalmasını istiyordu. Molière’den uyarladığı *İşkilli Memo*’yu (İstanbul, 1291/1874) bu

²⁶⁸ *Hadîka*, “Kasaba Hitab” 4 Kanun-ı evvel 1289 (16 Aralık 1873), sayı 17. *Hadîka* İstanbul’da dört devre halinde yayımlanmış, 18 Şubat 1870’te çıkmaya başlamış, yayımı aralıklarla sürmüş, 17 Temmuz 1873’te kapanmıştır. Üçüncü yayın döneminde, başta Namık Kemal olmak üzere Yeni Osmanlılar Cemiyeti’nin bir kısım mensuplarının imzalı imzasız yazılarına yer veren gazete büyük ilgi toplamıştır. Nesimi Yazıcı “Hadîka” *TDVİA*, cilt 15, s. 19.

²⁶⁹ *Diyojen*, 9 Teşrin-i sani 1288 (21 Kasım 1872) sayı 161. Kasap bu tutumunu yaklaşık üç sene sonra *Hayâl*’in 129. (30 Aralık 1874) ve 131. (6 Ocak 1875) sayılarında da sürdürür. *Hayâl*’e gönderilen bir varakada bir okur Gedikpaşa’da sergilenen *Belle Hélène* oyununun Fransızca aslının açık saçık tabirlerle ilk kaynağı Homeros olan anlatıyı tezyif ettiğinden şikâyetçi olur. (*Belle Hélène* Jacques Offenbach tarafından bestelenmiş üç perdelik bir operettir. Eserin librettosu Fransızca olarak Henri Meilhac ve Ludovic Halévy tarafından yazılmış, galası 17 Aralık 1864’te Paris’te Théâtre des Variétés’de yapılmıştır. Özetle bu operet, Truva Savaşı’na neden olan Truva Kralı Priamos’un oğlu olan Paris’in güzel Helen’i kaçırmasının parodisini yapmaktadır. Alexander Faris *Jacques Offenbach* FABER AND FABER Londra & Boston 1980, ss. 111-126; P. Walter Jacob *Jacques Offenbach* ROWOHLT 1969, ss. 88-93) *Hayâl* cevabi yazıda mitolojinin Osmanlı’da bilinmediği için bu eserin Türkçede anlaşılamayacağını söyler. Ayrıca Homeros’un kahramanları bu oyunda “tahfif” edilmiştir ancak bu Fransızların hatasıdır. Ahlâki açıdan ise mesele Fransızcadan tercüme edilen bir fıkra konu edilerek bağlanır: Brüksel’e dört boynuzlu bir öküz götürülür. Bir madam öküzün neden dört boynuzlu olduğunu sorar ve öküzün iki kez evlendiği cevabını alır. Bu fıkra gibi *Belle Hélène* oyunu da ahlâka aykırıdır ve seçilmesi yanlış olmuştur.

Kasap bir Yunan milliyetçisi değildir ancak 19. yüzyılın ikinci yarısında Rum Ortodoks Patrikhanesi’ne mesafeli, seküler düşünceli bir Osmanlı aydınının Eski Yunan kültürüne hayran olması çok beklenir bir durumdur; Kasap’ın ilk çıkardığı gazetenin adının *Diyojen* olduğunu hatırlayalım. Homeros’un Truva Savaşı anlatısının *Belle Hélène*’de olduğu gibi “tahfif” edilip epik havasından uzaklaştırılması Kasap’ın hoşuna gitmediği tahmin edilebilir. *Belle Hélène* oyununun seçilmesini yanlış bulması böyle bir hoşnutsuzlukla da ilgili olabilir.

gözle okumak gerekir.²⁷⁰ Kasap, *İşkilli Memo*'nun girişine “ortaoyunu” yazar. Bir fasılın 24 meclise bölündüğü bu oyunda yine mahalle düzeni vardır ve yine Şinasi'nin *Şair Evlenmesi*'nde olduğu gibi görücü usulü evlilik alaya alınır; yalnız *İşkilli Memo*'da evlendirilecek kızın kendi tercihini ortaya koymasına fırsat tanınır. Şahıslar tip olmaktan çıkıp karakter olmaya başlamışlardır, ama bunlarla Karagöz veya ortaoyunundaki tipler arasında kolayca paralellik kurulabilir. Burada özellikle *İşkilli Memo*'nun kendi kendine yaptığı iç konuşmalar, seyirciyi dolaylı olarak karakterli ve ilkeleri olan bir insan olmaya iknaya yöneliktir, yani geleneksel türlerden farklı olarak Kasap'ın metninde de insanı/toplumunu dönüştürmeyi amaçlayan net bir mesaj vardır.²⁷¹

1.4.2. Zuhuri Kolu'nun İslahı ve Hayali Salih

Hayâl'in 38. sayısının 2. Sayfasında“Varaka” başlıklı Teodor Kasap'ın evvelki sayılarda defalarca diline doladığı Güllü Agob, Bordeano²⁷² ve Evangelinos Misailidis'i savunuyor gözüken bir mektup yayımlanır. İmza yerinde Elif (ل) ve R (ر) harfleri vardır. Özetle bu okuyucu Kasap'a senin ne meziyetin var ki “böyle zatlara kalkub da her gün taarruz ediyorsun?” demektedir. Mektup öyle bir dille kaleme alınmış ki, gerçek bir eleştiriden çok Kasap'ın istediği cevabı vermesi için uygun bir zemin sağlamayı amaçlamaktadır. Açıkçası mektup Kasap'ın kendisinin kaleme aldığı veya aldırıldığı izlenimi bırakıyor. Kasap'ın mektuba verdiği cevabın bir kısmı Osmanlı'da tiyatrunun izlemesi gereken yol konusunda daha evvelden ortaya koyduğu görüşlerinin tekrarı

²⁷⁰ Fransızca aslı *Sganarelle ou le Cocu imaginaire*, 1660.

²⁷¹ Teodor Kasap'ın bazı ortaoyunlarının ıslah edilerek ve Batılı yazarların eserlerinden seçme yaparak kullanılması ve böylece bilinçli bir politika oluşturulması yolunda eshab-ı kaleme yaptığı çağrı (*Hayâl*, 16 Mart 1290/28 Mart 1874, sayı 45) karşılık bulmamıştır. Kasap'ın tutumunu doğru bulan Cevdet Kudret, karşılık bulmayan çağrısının önemine değinir ve bu çağrı cevapsız kaldığı için bugün Türk tiyatrosunun sağlam temeller üzerine oturmadığı değerlendirmesini yapar. Bkz. *İşkilli Memo*, Teodor Kasap, s. 16.

²⁷² Nicolas Bordeano, Osmanlı hükümeti tarafından desteklenen yarı resmi *La Turquie* gazetesinin yöneticisi ve sahibi ve aynı zamanda önemli bir Masondur. Dumont localar arasındaki yazışmalardan Bordeano için, istediği yere girebilen ve iktidarda bulunan zevattan birçokları ile ahablıklar kurmuş bir adamdı, “vezir-i azamın kapısı herkese kapalı olduğu zaman bile ona açıktır” ifadelerini kaydetmiş. Paul Dumont *Grand Orient de France Arşivlerinde Osmanlı İmparatorluğu XIX. Yüzyıl Ortası ile Birinci Dünya Savaşı'na Yakın Dönemde İstanbul'da Fransız Obedyansına Bağlı Mason Locaları* Yenilik Basımevi İstanbul 1985, s. 10.

mahiyetinde, ancak yeni önerileri de vardır. Kasap'ın cevabının bir kısmını aşağıya alıyorum:

“... Bin birinci defa olarak yine tekrar olunur ki bizde tiyatronun hüsn-i surete ifrağı Zuhuri Kolu'nun ıslahiyle hasıl olur. Çünkü böyle şeylerde ahlâk-ı mahalliye'nin gözedilmesi lazımdır.

Karagöz hayali de Agob Efendi'nin kendisine emsal tutmağa tenezzül etmediği bir ustanın tertib ve tanzimine mukarib olsa elbette tiyatronun şimdiki halinden bin derece mergub ve a'la olur.

Bilfarz Karagöz'ün oyunlarından (Kanlı Nigar) oyunu mülaib sairesinin heman en aşağısı sayılır ise de mesela Hayali Salih Efendi gibi bir üstad-ı kâmil tarafından tadil ve ıslahına himmet olursa yeni hikâyelerin ekserisinden ve hele Agob Efendi'nin soğuk soğuk yapışlarından yüz derece a'la ve kibarane bir oyun haline gireceğinde şübhe yoktur.

Mesela Salih Efendi gibi üstadlar bir oyunu on meclisde oynar ve onunda da “Li-küllü makâmın makâl; li-küllü ormanın çakal” fehvasınca tahammüle göre oyuna bir başka renk virebildükleri cümle indinde malum ve meşhuddur. Bu da böyle zatların edebiyatda vukuf ve malumatlarının ve bunca zamandan beru hâsıl eyledikleri tahriyenin eseri ve sebep-i evvel olarak zerafet ve fetanet-i halkiye'nin semeresidir.

Agob Efendi buralarını düşünüb de ve yahud sorub öğrense de o kıratda zatlar ile kendüsü beyninde hakikat pek çok fark ve rüchan olduğunu insaf-ı vicdan nice olsun tasdik etmeli değil midir? Bir de böyle zatların vatan hakkındaki gayret ve muhabbetleri elbette Agob Efendi'nin efkârından olacağında şübhe mübhem olmamalıdır.

Netice-i kalam Agob Efendi'nin teferrüd duası beyhude ve bizim memleketimizde bahs olunan sanatta Agob Efendi'ye nisbet itmez derecede üstadlarımızın bulunduğu tarif ihtiyacın[d]an azadedir.”²⁷³

²⁷³ *Hayâl* no. 38, 12 Mart 1874/28 Şubat 1283.

Bu yazıda Kasap Osmanlı tiyatrosunun mutlaka yerli gösteri sanatlarına, geleneğine bağlanması gerektiği ve bunun da Zuhuri Kolu'nun yani ortaoyunun ıslahı demek olduğunu bir kez daha ortaya koyuyor. Yeni olan bunun için Agob'un hayal ustalarından yardım alması önerisidir. Kasap'ın bu iş için önerdiği isim Hayali Salih Efendi'dir. Kimdir Hayali Salih? 19. yüzyılın ikinci yarısı ve 20. yüzyıl başında hayal oynatan Karagözcüler hakkında bilgiler veren tarihçi Enver Behnan Şapolyo (1900-1972) sorumuzla alakalı olabilecek iki isim veriyor ancak bu kişilerin hangi zaman aralığında yaşadıklarına dair tarih vermiyor, yine de verdiği bilgilerden bazı sonuçlar çıkarmak mümkün. Cerrah Salih ve Kâtip Salih; Şapolyo bu hayalilerin ikisini de seyretmiş.²⁷⁴ Cerrah Salih binbaşı imiş ve İstanbul'da Direklerarası'nda²⁷⁵ oynamış. Hem sünnet eder hem de hayal oynatmış. Sultan Mahmud'un huzurunda orta oyununda zenne rolüne çıkarmış²⁷⁶, Cerrah Salih'i Abdülhamid (II. Abdülhamid olmalı) Etfal Hastahanesi'ne cerrah tayin etmiş. Şapolyo, Cerrah Salih'in devrinin en büyük hayalisi olduğunu belirtiyor.²⁷⁷

Öte yandan Hellmut Ritter 1918 yılında Kâtip Salih'in yaklaşık 70 yaşında olduğunu yazıyor.²⁷⁸ Bu durumda eğer bu kişi meşhur Kâtip Salih ise Teodor Kasap'ın yukarıdaki satırları yazdığı 1874 yılında yaklaşık 26 yaşında olmalıdır. Andreas Tietze kaynak göstermeden Kâtip Salih'in 1868'de bir orta oyunu grubunun başında olduğunu yazıyor.²⁷⁹ Ancak 1874 yılında Kâtip Salih "üstad-ı kamil" olarak anılacak bir Karagözcü müdür? sorusu akla geliyor. Şapolyo, Kâtip Salih için de "en meşhur" ifadesini

²⁷⁴ Enver Behnan Şapolyo Karagöz'ün *Tarihi* TÜRKİYE YAYINEVİ İstanbul, ss. 122-129. Şapolyo'nun kitabında verilen bilgiler kaynak gösterilmeden sunulmuş. Muhtemelen yazarın kendi hatırladıkları ve başkalarından dinlediklerine dayanıyor. Selim Nüzhet Gerçek, Cerrah Salih'in ismini verip "çocukları sünnet eder sonra da perde kurar eğlendirmiş" notunu düşer. *Türk Temaşası* MATBAAİ EBUZZİYA İstanbul 1930, s. 88.

²⁷⁵ Direklerarası İstanbul'un Fatih ilçesinde, 1728-1729'da Nevşehirli Damat İbrahim Paşa'nın (sadrazam 1718 - 1730) yaptırdığı külliye'nin bir parçası olan sütunlu çarşıya ve bu çarşının üzerinde bulunduğu caddeye (bugünkü Vezneciler Caddesi) verilen addır. Raşit Çavaş "Direklerarası" *DBİA* cilt 2, ss. 60-61.

²⁷⁶ II. Mahmud'un hükümdarlık tarihleri 1808-1839'dur. 1900 doğumlu Şapolyo'nun Cerrah Salih'i seyrettiği doğru ise Cerrah Salih'in çok erken yaşlarından çok geç yaşlara kadar gösteri dünyasında olması gerekir.

²⁷⁷ Şapolyo Karagöz'ün *Tarihi*, s. 126.

²⁷⁸ Hellmut Ritter *Karagös*, cilt 1, s. 3

²⁷⁹ Andreas Tietze *The Turkish Shadow Theater*, s. 57. "He figures already as the leader of an *orta oyunu* company in 1868."

kullanıyor²⁸⁰, yani Şapolyo'ya bakarsak iki Salih'e de "üstad-ı kamil" sıfatı yakışır diye düşünebiliriz. Ancak bu kişinin Kâtip Salih olduğunu düşünmemiz için şöyle bir sebep var: Kasap'ın tarif ettiği iş orta oyununun ıslahı ve yerli bir tiyatro yaratılması yolunda Güllü Agob'a yardım etmesi. Bunun için orta oyununu bilen, bu alanda derin tecrübesi olan bir kişi gerektiği açıktır. Tietze'nin verdiği 1868 yılında bir orta oyunu grubunun başındaydı bilgisi, kesin olmamakla birlikte Hayalî Salih adlı kişinin Kâtip Salih olması ihtimalini güçlendiriyor düşüncesindeyim. Tietze'nin verdiği bu bilgiye ek olarak *Hayâl*'de 1874 yılında çıkan ilanlarda Salih'in grubu "meşhur Hayâlî Salih idaresinde Kanburlar Kolu"²⁸¹ olarak takdim ediliyor.²⁸² İleride Kâtip Salih - Ahmed Midhat Efendi bölümünde çok benzer bir düşüncenin Karagöz'ün reformu için geliştirildiğini ve *nev-icâd* oyunların bu ikili tarafından ortaya çıkarıldığını, Kâtip Salih'in bu projede bir "ıslah edici" olarak kritik bir rol oynadığını göreceğiz. Bu olgu da yaklaşık 20 yıl (1874 ve 1896) arayla geleneksel seyirliklerin ıslahı için Kâtip Salih'in düşünüldüğü tezini destekliyor.

1.4.3. Hayalî Salih'in *Hayâl* Gazetesi ile İlişkisi

Hayalî Salih'in *Hayâl*'in 61, 71, 77, 78, 81, 82, 111 ve 114. sayılarında, 5 Mayıs 1874'te başlayıp 7 Kasım 1874'te biten, Salih idaresindeki Kanburlar Kolu'nun gösterilerinin ilanları basılmış. İlanların hepsinde "zevat-ı kiramın her vechle celb-i memnuniyetlerine dikkat olunacağı" özellikle belirtilmiş.²⁸³ İlanlardan Hayalî Salih ve grubunun bahar ve yaz aylarında Üsküdar Bağlarbaşı'nda Selim Bey'in gazinosu

²⁸⁰ Şapolyo Karagöz'ün *Tarihi*, s. 127.

²⁸¹ Hayalî Salih'in Kanburlar Kolu ilanları başka gazetelerde de görülüyor, örneğin *Hayâl*'den yaklaşık dört sene önce *Ruzname-i Ceride-i Havadis* sene 1868 sayı 840, aktaran Metin And *Kavuklu Hamdi'den Üç Ortaoyunu* FORUM Ankara 1962, s. 8. And, aynı yazısında Kavuklu'nun peşinde çoğu zaman elinde bir fenerle bir cüce veya kanbur geldiğini yazıyor (*age*, s. 14). Hayalî Salih'in kol takımını tam olarak bilmek mümkün değil ancak "Kanburlar Kolu" adını aldıklarına göre onun ekibinde kanbur sayısı belki normalden daha çoktu diye düşünebiliriz.

²⁸² Bkz. sonraki sayfa "Hayalî Salih'in *Hayâl* Gazetesi ile İlişkisi"

²⁸³ Alparslan Oymak'ın "Osmanlı Mizahında Teodor Kasap (Diyojen, Çingiraklı Tatar ve *Hayâl* Gazetesi Üzerine Bir İnceleme)" İstanbul 2013, [Tez Danışmanı Doç. Dr. Şehnaz Aliş, Marmara Üniversitesi Türkiyat Araştırmaları] adlı yayınlanmamış doktora çalışmasında tezin isminde geçen Teodor Kasap'ın çıkardığı üç gazetede çıkan makalelerin, muhaverelerin, ilanların dökümü yapılmış ve içerikleri kısaca özetlenmiş. Oymak'ın tezi bu gazetelerden yararlanmamı çok kolaylaştırdı, kendisine müteşekkirim.

dâhilindeki çiftlikte²⁸⁴ ve Ekim'den itibaren Beşiktaş'ta köy içindeki gazinoda oynadıklarını görüyoruz. Sadece 29 Mayıs 1290 tarihli *Hayâl*'in 71. sayısındaki ilanda fiat tarifesi verilmiş: “Erkekler için beş guruş, kadınlar için üç guruş.” Diğer gösterilere kadınların girip giremediklerini bilemiyoruz. İlanlarda oynanacak oyunların isimleri de belirtilmiş: “Ferhadla Şirin”, “Bağ”, “Kal'a”, “Anatoli Düğünü”.²⁸⁵ Bazı günler için oyun adı verilmez ve sadece “lû'biyat, alâ çalgı ve raks” icra edileceği duyurulur. Bağlarbaşı'nda ilan edilen oyunlar gündüz oynanırken, Beşiktaş'ta gece oynanır. Bu ilanlardan Salih'in

²⁸⁴ Tuna Baltacıoğlu Bağlarbaşı'nda bugün İlahiyat Fakültesi'nin bulunduğu yerde vaktiyle “Çiftlik Gazinosu” denilen arazide büyük bir tiyatro ve konser salonu olduğunu belirtiyor. “Bağlarbaşı” *DBİA* cilt 1, s. 534. Selim Bey'in Gazinosu ile Çiftlik Gazinosu'nun aynı yer olma ihtimali akla geliyor.

²⁸⁵ Metin And'm da belirttiği gibi orta oyunundaki oyunlar ile Karagöz'deki oyunlar benzerlik gösterir. (Metin And *Geleneksel Türk Tiyatrosu* BİLGİ Ankara 1969, ss. 172-173) Orta oyunundaki “Ferhad'la Şirin” de Nizami-i Gencevi'nin *Hüsrev ü Şirin*'ine göre Karagöz'deki versiyona daha yakındır, ancak önemli farklar da vardır. İlk olarak muhaverede Karagöz ve Hacivat yerine Kavuklu ve Pişekâr başka sözlerle, orta oyununa has bir şekilde atışırlar. Fasılda ise Karagöz'ün “Yazıcı”, “Yalova Sefası” oyunlarındakine benzer şekilde farklı tipler (Arnavut, Tatar, Acem, Rumelili, Cud, Kayserili) Pişekâr ve Kavuklu'nun karşısına çıkıp Şirin'in köşkünün boyanması konusunda pazarlık ederler. Karagöz versiyonunda yer almayan bu bölüm fasılın yarısına yakınını işgal eder. Son gelen Ferhad'dır, köşkü boyama işi onda kalır. Oyunun bundan sonrası Karagöz versiyonuna benzer, âşıkların kavuşması ile sonlanır; ancak farklı olarak Şirin'in ölüm haberini getiren Cazu (Karagöz'de Bokana) ölmez. Kudret *Ortaoyunu* “Ferhad ile Şirin” ss. 304-334. “Kal'a” ve “Bahçe” oyunlarının Ignác Kúnos'un *Das Türkische Volksschauspiel Orta Oyunu* Leipzig 1908'de özetleri yer alır. (“Kal'a” Latin harfli transkripsiyonu, s. 90 - 91; Almanca tercümesi s. 91 - 93, “Bahçe Oyunu”, Latin harfli transkripsiyonu, s. 85 - 88; Almanca tercümesi s. 88 - 90). “Bahçe Oyunu”nu Karagöz'deki aynı isimli oyunun orta oyununa uyarlanmış hali olarak düşünmek gerekir. “Bahçe” ve Salih'in ilanında yer alan “Bağ” isimleri, bu oyunların benzer senaryonun farklı versiyonları olduğu ihtimalini akla getiriyor. Kúnos'un “Kal'a” özeti şöyle: Arnavut beylerinden Tahir Ağa (Pişekâr) kırdı gezerken bir köy ağasının kızını beğenir ancak babası olan ağa kızını vermez. Bunun üzerine Tahir Ağa adamları (Arnavutlar) ile beraber kızını çiftliğe kaçırlar ve kale gibi bir yere koyarlar. Köy Ağası ve köy ahalisi ellerinde kazma, balta, kürek gibi silahlarla kızın tutulduğu kaleye hücum ederler. Ahalinin içinde Kavuklu da vardır. Kavuklu kavga esnasında vurulur, ahali kaçar. Arnavutlar Kavuklu'yu kaleye taşır, yarası kalede iyileşir. Kavuklu iyileştikten sonra kaçırılan kızını bir un çuvalına sokarak çiftlikten çıkmak ister ancak yakalanır. Arnavutlar rıza almak için kızın bütün ailesini çiftliğe kaçırap zorla düğün yaparlar. Ancak kızın babası, Tahir Ağa'ya bir bardak zehir içirip öldürür, kızını alır ve beraberce köye dönerler. Tahir'in adamları duruma müdahale etmezler, onlar da çiftliği kapatıp memleketlerine giderler. En sonunda Pişekâr ve Kavuklu kaçırılan kıza “Gördün mü haspa, senin yüzünden oldu bu mundarlıklar” derler.

İlanda yer alan son oyun “Anatoli Düğünü”ne hiçbir yerde rastlamadım ancak Osmanlı Donanma Millî Yardım Cemiyeti tarafından Şehzadebaşı Şark Tiyatrosu'nda düzenlediği bir programın ilanında 1909 yılında kurulan Mürebbi-i Hissiyat Cemiyeti tarafından sahnelenen “Anadolu Köy Düğünü” adlı bir oyun gözüktüyor. Oyun dört perdelik şarkılı bir gösteridir, oynayan hayali ve tuluatçı Kel Hasan'dır. Sevengil *Türk Tiyatrosu* ss. 647-648. Sevengil başka bilgi vermiyor. Aslı Arap harufatı ile yazılmış olan ilanlardaki oyun isimlerini “Anadolu” veya “Anatoli” olarak transkript edilebileceğini hatırlatmak isterim. Dolayısıyla Salih'in ilanındaki oyun ile Kel Hasan'ın ilanındaki oyun ismi sadece ortadaki “Köy” kelimesi ile birbirinden farklıdır.

“zevat-ı kiram”a oynamak istediği ve en azından bazı oyunları kadınların da izleyebildikleri bir ortam yaratmak istediği anlaşılıyor.

Hayalî Salih’in, *Hayâl’in* sayfalarında yukarıda söz ettiğim tiyatronun ıslahı konusu dışında 154. sayıda yayımlanan bir mektup yazdığı görülüyor. Mektup Hacivat’ın ağzından Karagöz’e hitaben yazılmış. Başlangıçta ikilinin birbirlerini ne derece sevdiklerine dair satırlar yer alıyor. Mektubun içeriğinden Salih’in Karagöz’ü terk ettiğine dair bazı “eracif sözler” yayıldığı, soranlara da sağlık sebeplerinden dolayı Brusa’ya (Bursa) gittiği yolunda cevap verildiği anlaşılıyor. Salih bunları yalanlayarak halen Üsküdar’da Dividciler Mahallesi’nde Salı Sokağı’nda oturduğunu yazıyor ve bunu *Hayâl’in* ilan etmesini istiyor.

Cevap da aynı şekilde Karagöz’ün ağzından Salih Efendi’ye yazılmış. Ayrılık dedikodusunu çıkaranlar kınandıktan sonra Karagöz’ün Salih Efendi’den ayrılamayacağı vurgulanarak bitiyor. Bu mektubun amacı muhtemelen Salih’in Karagözcülüğü bıraktığına dair çıkan haberleri yalanlamak.

1.4.4. Teodor Kasap’ın Yeni Osmanlılar ile İlişkisi

Teodor Kasap’ın içinde bulunduğu düşünce iklimini en çok etkileyen, Batılı düşünürler bir yana, imparatorluk içindeki en önemli aydın grubu olan Yeni Osmanlılar’dır. Kasap’ın önem verdiği kimi konuların ondan önce bu grup içindeki şahsiyetler tarafından da vurgulandığını görüyoruz. Mustafa Fazıl Paşa’nın 1867’de Sultan Abdülaziz’e yazdığı Mektup’ta²⁸⁶ ortaya konan kimi görüşler Kasap’ın ahlâk konusundaki hassasiyetine önemli paralellikler taşır: “Biz Osmanlılar her gün daha gözle görülür, daha derin ve daha evrensel hale gelen bir ahlâki dejenerasyonun bizi istila etmesine izin veriyoruz.”²⁸⁷ Bu dejenerasyon dini bağlılığın ihmal edilmesinin bir neticesi değildir.

²⁸⁶ Yukarıda konu edilen mektup Mustafa Fazıl’ın Kahire ve İstanbul ile arasının açılmasından sonra yazılmış ve 7 Mart 1967’de *La Liberté*’de yayınlanmış ve tercüme edilip küçük broşürler halinde basılmış. Teodor Kasap bu mektubu daha sonraları tekrar yayımlar ve o sıralarda şehzade olan Abdülhamid’in öfkelenmesine neden olur. İhsan Sungu “Teodor Kasap” *AA*, cilt 4, s. 127

²⁸⁷ Şerif Mardin *The Genesis*, s. 277. Mardin, Mustafa Fazıl’ın mektubunun, *Lettre Adresse au feu sultan Abdülaziz par le feu Prince Mustafa Fazıl Pacha (1866)*, Kahire’de (A. Costagliola, 1879) yapılan baskısını

Mustafa Fazıl laik bir ahlâka vurgu yapmaktadır. “Ecdâdımız... Konstantin’in dünyanın başkent yapmış olduğu şehre şanla şerefle yerleştiklerinde... bu büyük fethi, sadece dinî şevklerine ve askerî cesaretlerine borçlu değillerdi. Aksine bu şevk ve cesaret, onların ahlakî değerlerinin yalnızca yansması idi.”²⁸⁸ Karagöz’ün sergilediği müstehcenliklerin ahlâkı bozucu etkilerinden ve bu yöndeki şikâyetlerden ilk bölümlerde söz ettik, bu konu ileride Ahmed Midhat bahsinde de karşımıza gelecek ancak Mustafa Fazıl’ın mektubundan ahlâk konusunun Karagöz’le sınırlı bir mesele olmadığı anlaşılıyor.

Mustafa Fazıl’ın mektubunda dikkat çeken bir başka nokta da Fatih Konstantiniyye’yi feth ederken ecdadımızın ahlâkının bugünkü gibi dejenere olmadığı temasıdır. İlerleyen bölümlerde Teodor Kasap’ın da Karagöz’le ilgili benzer bir akıl yürütme içinde olduğunu göreceğiz, şöyle: Karagöz ilk ortaya çıktığında temiz bir oyundu ancak sonra kötü ellerde bugünkü “ahlâkı fesad” eden durumunu aldı.

1.5. *Hayâl* Gazetesi

Yukarıda anlatıldı dönemin kamuoyunu oluşturan en önemli araçlardan biri de tiyatro olmaya başlamıştır. Kasap, *Hayâl* gazetesinden yukarıda alıntıladığımız yazısında ortaya koyduğumuz gibi orta oyununun Güllü Agop’un tiyatrosunda ıslah edilerek yer almasını istiyordu. Agop’un Gedikpaşa Tiyatrosu’nda sergilenen oyunlarına karşı tutumu “alafranga” tarzı küçümseme ve oyunların sahnelenişindeki hataları alaya alma şeklindedir. Bu eleştiriler sık sık *Hayâl*’deki muhaverelerde Karagöz’ün ağzından dile getirilir, bazen de makalelerde ortaya konur. Teodor Kasap “alafranga” tarzı alaya alırken bunu Batı’dan gelen ve kamuoyunu oluşturan basın ve tiyatroyu kullanarak yapmaktadır, Karagöz’ü de peşinden matbuat alanına sürüklemektedir.²⁸⁹

kullanmış. Burada ve sonraki dipnotta kullanılan alıntılar Mardin’in kitabının *Yeni Osmanlı Düşüncesinin Doğuşu* İLETİŞİM İstanbul 2008 ss. 308-309 Türkçe baskısından alınmıştır.

²⁸⁸ Şerif Mardin *The Genesis*, s. 277.

²⁸⁹ *Hayâl*’deki muhaverelerde görülen Batı’ya doğru yürürken dönüp dönüp geriye bakma hali gazetede yayımlanan karikatürlerde de görülür. Gazetenin genel çizgisi Batılılaşma hamlesiyle uyumludur ancak bu tutum aynı zamanda sorgulayıcı bir bakışı da içinde barındırmaktadır. Örneğin *Hayâl*’in 23. sayısındaki (21 Ocak 1874) bir karikatürde dört tarih ve bu tarihlerin altında farklı tarzlarda giyinmiş dört erkek vardır. 1200

Bilindiği üzere gazete sayfaları Karagöz'ün “doğal ortamı” değildir. Zaten *Hayâl*'deki muhavereler de oynansın diye değil okunması amaçlanarak yazılmışlardır. Sadece bu bile söz konusu muhaverelerin Karagöz bahsi içinde değerlendirilmesine engel teşkil eder. Ancak Kasap'ın başlattığı muhavere yazılarının önemli kısmı Karagöz, orta oyunu ve tiyatro üzerinedir. Kasap'ın muhaverelerinin gösteri sanatlarını etkilediğini kabul etmek gerekir, ancak bu genel etkinin ötesinde *Hayâl*'in ilk sayısındaki muhavere doğrudan bir Karagöz oyununa girmiştir.²⁹⁰

Kasap'ın Karagöz-Hacivat şeklinde bir muhavere formatını tercih etmiş olması muhtemelen yeni yeni okuma alışkanlığı edinen insanlara ulaşmasını kolaylaştırıyordu. O dönem ortalama okur için düz bir metin okumaktansa iki kutbu olan bir tartışmayı izlemek muhtemelen daha kolay bir uğraş idi. Ancak bu durum sadece okur için bir kolaylık değildir. Muhavere yazarı için de kimi konulara Karagöz veya Hacivat tarafından dolayısıyla farklı noktalardan dâhil olma imkânı sunmaktadır.

Teodor Kasap'ın basında başlattığı Karagöz-Hacivat muhavereleri şeklinde siyasi taşlama tarzı oldukça uzun ömürlü olmuştur. Kasap gazeteciliği bırakmak zorunda kaldıktan sonra onun gazeteye taşıdığı bu muhavere usulü karikatürle de desteklenerek 1908'den sonra erken Cumhuriyet döneminin sonuna kadar *Karagöz* adlı gazetede devam etmiştir.(bkz. *Karagöz* eki)

(1785/86)'in altında Batı etkisi taşımayan Osmanlı erkeği durur; kafasında kavuk, bıyıklar yukarı doğrudur. 1230(1814/15)'da geniş, püsküllü bir fes, uzun bir redingot ve pantolon. 1260(1844/45)'ta redingot kısalmış, pantolon daralmış, fes de küçülmüştür. 1290(1873/74) yani karikatürün basıldığı zaman dilimindeki erkek saç, sakal, kravat ve gözlükle tamamlanan tam bir Batılı tiptir. Çizer son figürden sonra büyük rakamlarla 1320(1902/1903) tarihini yazar ve onun üstüne üç büyük soru işareti koyar. Böylece çizer kıyafet üzerinden Batı'ya özenme tavrını sorguluyor ve bu yolun nereye gittiği belli değil demek istiyor.

²⁹⁰ Ignác Kúnos'un *Három Karagöz Játék* Budapeşte 1886 (ss. 101-121) kitabında bu etkilenmeye düşündüğümünden de öte somut bir karşılık buldum. Kúnos'un kitabında yer alan “Jasédsé-Ojnu”nun ilk kısmının (muhavere de diyebiliriz) içeriği Teodor Kasap'ın *Hayâl* gazetesinin ilk sayısında 30 Ekim 1873/18 Teşrin-i evvel 1289 tarihinde yayımladığı muhavere ile -ilk ve son kısımları kısaltılmış olmasına rağmen- büyük ölçüde örtüşüyor. Böylece bir entelektüelin yazdığı bir muhaverenin yayımlandıktan 16 sene sonra bir Karagöz araştırmacısı tarafından bir hayalinin ağzından çıktığı şekliyle tespit edildiğini görmüş oluyoruz. “Jasédsé-Onu”nun ikinci kısmı (fasıl) ise “Yazıcı” oyununa (Ritter *age*, cilt 2, ss. 271-338) benziyor. Cevdet Kudret de Kúnos'tan aldığı bu muhavereye “Gazeteci” başlığını vermiş (*Karagöz* cilt 3, ss. 431-438). Ancak Kudret, Teodor Kasap'ı iyi tanımasına rağmen söz konusu muhavereyi onun kaleme aldığına dair bir not düşmemiş.

Hayâl'deki muhaverelerde oldukça “terbiyeli” bir dil görürüz, yani Metin And'ın Karagöz'ün üç temel özelliğinden biri olarak saptadığı özelliklerden müstehcenlik bu muhaverelerde yoktur. (bkz. sayfa 4) Teodor Kasap'ın müstehcenlikten sadece sansürden kurtulmak için kaçındığını düşünmek yanlış olur. *Hayâl*'in ikinci sayısında bir makale yer alır. Yazar “âdâb-ı umûmiyeyi fesâd eden” orta oyunu ve Karagöz lû'biyatından şikâyetçi olmaktadır ve bunların “maârif nezareti celîlesince tedkik ve tefîşe” alınması gerektiğini söylemektedir.²⁹¹ Özellikle “etfâl ve cühelânın ahlâk ve efkârını ifsâd ve berbâd” eylemesinden rahatsızdır. Karagöz ve ortaoyunu lû'biyatının “âdâb-ı umûmiyeye hizmet edebilecek bir tarz ve tavırda bulundurulmaları”nı önermektedir. Bu makale belki de Karagöz ve ortaoyununun ıslahı yolunda yapılmış en erken tekliflerden biridir. *Hayâl*'de Teodor Kasap'ın yazdığı muhaverelerde de bu ıslahatçı tavrından örnekler bulunmaktadır.

1.5.1. *Hayâl*'de Yayınlanan Oyunlar

Hayâl'de ayrıca muhtemelen Teodor Kasap'a²⁹² ait olan perdelere ve meclislere bölünmüş tiyatro formunda oyunlar yayımlanmıştır.²⁹³

1. “Terkos Gölü” oyunu, sayı 119 (25 Kasım 1874), sayı 120 (28 Kasım 1874), sayı 121 (2 Aralık 1874).
2. “Gazetecilik” komedyası, sayı 189 (31 Ağustos 1875), sayı 190 (2 Eylül 1875), sayı 191 (4 Eylül 1875), sayı 192 (7 Eylül 1875), sayı 193 (9 Eylül 1875).
3. “Bir Ceviz Ağacının Altında” sayı 191 (4 Eylül 1875)
4. “Evdeki Hesap Çarşuya Uymadı” sayı 210 (19 Ekim 1875)
5. “İşkil Oyunu” sayı 234 (28 Aralık 1875)
6. “Ders oyunu” sayı 243 (16 Mart 1876)
7. “Ehille-i Mahalle” sayı 260 (12 Haziran 1876)

²⁹¹ *Hayâl* sayı 2, 14 Teşrin-i evvel 1289/26 Ekim 1873, s. 1.

²⁹² Diğer yazılarda olduğu gibi bu oyunlarda da imza yoktur. O sebeple oyunları kesin bir dille birisine mal etmek mümkün değil.

²⁹³ Metin And, *Hayâl*'de yayımlanan yukarıda saydığım oyunları ikisi hariç tarih ve sayı vermeden sıralar. Bu iki oyun “Ders Oyunu” (1292, sayı: 243) ve “İşkil Oyunu” (1291, sayı: 243) şeklinde vermiştir. Ancak bu oyunların ilkinde tarih, ikincisinde sayı hatalıdır. *Dünyada ve Bizde Gölge Oyunu*, s. 322, dipnot 7,

8. “Vatanperverler” sayı 269 (15 Temmuz 1876).

Bu oyunlardan “Terkos Gölü”, “İşkilli Oyun” ve “Ders Oyunu”nda eşhas arasında Karagöz ve Hacivat da vardır.

“Terkos Gölü” oyununda o günlerde Beyoğlu bölgesinin su ihtiyacını karşılamak için kullanılması düşünülen Terkos Gölü²⁹⁴ suyunun sağlık açısından uygun olup olmadığı, çoğunluğunu Avrupalı doktorların oluşturduğu bir heyet tarafından tartışılmaktadır. Oyunda diğer tiplerle yaklaşık aynı oranda ağırlığı olan Karagöz, suyun içilebilir olduğu, “eşekler içdikden sonra akan sular durur” argümanı ile tartışmaya katılır. Tartışmaya daha az katılan Hacivat suyun temizliği konusunda daha temkinli görüş bildirenlerin arasında yer alır.

“İşkilli Oyun”da ve “Ders Oyunu”nda Karagöz ve Hacivat, normal bir muhaverede olduğu gibi eksen tiplerdir. Ancak bu iki oyunda konu gereği iki yardımcı tip ilave edildiğini görüyoruz. “İşkilli Oyunu” o tarihlerde *Hayâl*'in polemik yaptığı *Basiret* gazetesinin casusu olduğundan şüphelenilen Bir Zat ile Karagöz ve Hacivat arasında gelişen diyalogdan oluşur.

“Ders Oyunu”nda Karagöz “Moskovca” (Rusça) öğrenmeye başlamıştır; buradaki üçüncü kişi onu ders veren Rusça Hocasıdır. Karagöz Rusçada başarılıdır, hızla ilerlemektedir. Hatta Hocası ile Rusça konuştuklarından Hacivat konuşmaları anlamamaktadır ve bu yüzden Karagöz’ü ona konuşulanları tercüme etmesi için sıkıştırılmaktadır. Ancak oyun Hoca’nın aniden kızıp gitmesi ile son bulur. Rusça Hocası kızmıştır zira Karagöz onun “aferin adam olacaksın” şeklindeki iltifatını “adam olacağımdan şüphe yoktur ama Moskov olamayacağımdan korkuyorum” şeklinde cevaplamıştır. “Ders Oyunu”nun basıldığı yıl olan 1876’da ünlü Rus Elçisi Kont Nikolas İgnatiev İstanbul’daki görevinde on ikinci yılını doldurmaktadır. Rusya’nın Bâbîâli

²⁹⁴ Terkos Gölü İstanbul’un yaklaşık 40 km kadar kuzeybatısında Karadeniz kıyısında yer almaktadır. Gölü besleyen dereler suyun tatlı kalmasını sağlamaktadır. 1883’e kadar İstanbul’un suyu 1732’de kurulan Taksim Suyu sistemi ile karşılanmaktaydı. 1874’te yabancı bir şirketi temsil eden Hariciye teşrifatçısı Kâmil ile mühendis Terno 40 yıllık bir imtiyaz alarak Terkos suyunun Beyoğlu-Galata bölgesine, Haliç’in eski İstanbul tarafına verilmesi ve binaların abone kaydedilmesi yoluyla dağıtılması kabul edilmiştir. Meral Avcı “Terkos Gölü” *DBİA* cilt 7, ss. 252-253.

üzerindeki askeri ve siyasi baskısı ve İgnatiev'in Sadrazam Mahmud Nedim Paşa²⁹⁵ üzerindeki etkisi oldukça rahatsız edici bir hal almıştır. Oyundaki Rus karşıtı hava Osmanlı ve Rus imparatorluklarının çatışan dış politikalarından başka Teodor Kasab'ın yakın olduğu Yeni Osmanlılar grubunun Mahmud Nedim Paşa'nın izlediği dış politikaya zıt görüşler savunmalarıyla da alakalı olabilir.

Yukarıda sıralanan diğer oyunlarda Karagöz ve Hacivat yer almaz. Bunların arasında, muhtemelen, Teodor Kasab'ın meslek hayatında bizzat yaşadığı zorlukları yansıtan “Gazetecilik” oyunu, bir gazetenin Sahib-i İmtiyaz'ı ve aynı gazete ile anlaşmalı Müvezziler, Mürettibler, Mütercim arasında geçer. “Gazetecilik” oyunu 1870'lerde Bâbîâli'de diğer gazetelerle rekabet halindeki bir gazete sahibinin perspektifinden kaleme alınmıştır. Oyun gazete sahibinin, ayakta kalabilmek için ne tür zorluklarla mücadele etmek, ne tür usuller geliştirmek zorunda kaldığı konusunda oldukça fikir verici bir metin. Sahib-i İmtiyaz çalışanlara maaş, devlete pul parası, kağıd parası vb giderleri karşılamak zorundadır ancak bir türlü iki yakası bir araya gelmez. Oyun sonunda maaşlarını alamayan çalışanlar Sahib-i İmtiyaz'ın üstüne hücum ederler, perde iner.

“Bir Ceviz Ağacının Altında” ve “Evdeki Hesap Çarşıya Uymadı” o dönem devletlerarası ilişkileri alaya alan oyunlardır. 1875 sonbaharında yazılan bu oyunlar Balkanlar'da 1876 yılında patlayacak olan Bulgar İsyanı ve ardından Sırbistan'ın Osmanlı'ya açacağı savaşı haber verir niteliktedir. İki oyunda da devletleri fiktif şahıslar temsil ediyor, ancak Osmanlı'yı temsil eden Veli Ağa ve muhtemelen Sırbistan'ı temsil eden Andrea Hımbiloviç tipleri devamlılık gösteriyor. Veli Ağa'nın sahip olduğu ceviz ağacının altına toplanan çeşitli Avrupa ve Balkan devletlerini temsil eden tipler Andrea

²⁹⁵ Mahmud Nedim (1818-1883) İstanbul'da doğdu. Babası Bağdat Valisi Gürcü Mehmed Necib Paşa'dır. Eğitimini tamamlamasının ardından 1831'de Sadâret Mektûbî Kalemî'ne girdi ve bürokraside yükseldi. Yeni Osmanlılar Cemiyeti ile ilişkisi ortaya çıkınca Sadrazam Mehmed Emin Âli Paşa (1815 - 1871) ile irtibata geçerek kendini af ettirdi, bundan sonra yükselişi daha kolay oldu. Sultan Abdülaziz döneminde iki kez sadrazamlık ve Ticaret, Bahriye ve Dâhiliye nazırlıkları yaptı, muhtelif valiliklerde bulundu. Sultan Abdülaziz'le yakın ilişkiler kurmuştu ve padişahın hiç denetimsiz monarşik idare hakkı olduğu görüşündeydi. Temmuz 1872'de yeni sadrazam olan Mithad Paşa onun sadrazamlığı sırasında yaptığı yolsuzlukların ve Hazine-i Maliye'yi soktuğu zararların hesabının sorulmasında ısrar ettiği için İstanbul'a geri çağırıldı. Fakat yapılan araştırmalardan bir sonuç alınamadı. Rusya yanlısı politikaları savunduğu için “Nedimof” diye de bilinirdi. Ali Akyıldız “Mahmud Nedim Paşa” *TDVİA*, cilt 27, ss. 374-376.

Hımbıloviç adındaki çocuğu ağaca çıkıp cevizleri toplayıp kendilerine atması için kandırılır. Andrea cevize çıkar ancak tam o sırada Veli Ağa da cevizin altına gelir ve onlara ağacın altında ne yaptıklarını sorar. Andrea'yı ağaca çıkması için cesaretlendirenler Veli Ağa gelince, ona bu çocuğu gereği gibi tedip etmesini söyleyerek sahneden ayrılırlar. Veli Ağa ve Hımbıloviç sahnede yalnız kalırlar, perde iner.

“Evdeki Hesap Çarşuya Uymadı” oyunu ise Veli Ağa ve oğulları arasında geçer. Oğullar muhtemelen sonradan bağımsız olacak olan Balkan Devletleri'dir. Yaşça büyük olan Andrea Hımbıloviç, Veli Ağa'nın oğulları ile kardeş olduğunu iddia etmektedir çünkü zaten herkesin anası Havva babası da Âdem'dir. Andrea Hımbıloviç vaktiyle “göz açıklığı” ile babasının çiftliğinin bir köşesini almıştır. Şimdi de büyük kardeş olarak diğerlerine yol göstermektedir, onları Veli Ağa'ya karşı kışkırtmaktadır. Ancak oğullar Veli Ağa'dan dayak yemekten korkmaktadırlar. Andrea Hımbıloviç kardeşlerini, eğer adam olmak, kendi ailelerini kurmak istiyorlarsa babalarının çiftliğinden bir parça alarak ayrılmaları gereklidir diyerek ikna eder. Oğullardan bir tek Muti' Bey, Veli Ağa'ya sadık kalır. Diğerleri Muti' Beyin üzerine hücum ederek ellerini ayaklarını bağlarlar ve ortalığı kırıp dökmeye başlarlar. O sırada Veli Ağa elinde sopası ve adamları ile gelir. Oğullar artık ayrılmak istediklerini söylerler ama Veli Ağa sopayı kaldırıncaya vazgeçerler. Durumun kötüye gittiğini gören Andrea Hımbıloviç kaçar, perde iner.

“Ehille-i Mahalle” oyunu da dönemin devletlerarası ilişkilerini ele almaktadır ancak bu oyunda devletleri hayvanlar temsil etmektedir. Arslan: Osmanlı, Ayı: Rusya gibi. Oyunda Tilki, Bargir, Katır, Kurd, Çakal, İnek, Keçi ve Horoz (hurûs) yer almaktadır. Arslan üç Karaman ve dört Kıvırcık koyun yemiş ve uyumuştur. Ayı bunu fırsat bilerek Katır, Bargir, Çakal, Kurd ile beraber Arslan'ı öldürmeyi planlamaktadır. Arslan'ı telef ettikten sonra her birine Arslan'dan pay düşecektir. Ayı, postu Katır ve Bargir'e; Kurd'a kuyruğu; Çakal'a kulakları “ihvan edecektir”, kendisi de etleri ve kemikleri alacaktır. Ancak Ayı hariç diğerlerinde “ya uyanırsa” korkusu vardır. Ayı uyanma ihtimali için şöyle bir çare geliştirir. Kendisi uyuyan Arslan'ın ayaklarını yalayacak ve koltuk altlarını gıcıklayacaktır, diğerleri de tüylerini okşayacaktır. Bu işe Arslan gülmekten bayılıncaya

kadar devam edecekler, bayılınca da telef edeceklerdir. Ancak Tilki saklandığı ağacın arkasından bütün planı duymuştur. Ayı, Arslan'ın ayaklarını yalarken Tilki yavaşça yaklaşır ve Arslan'ın kulağını ısırır. Canı yanan Arslan uyanır, diğerleri kaçar. Ayı, Arslan'ın başında yalnız kalır ve onun “ne halt ediyordun burada?” sorusuna muhatap olur. Ağır ağır çekilirken “güneş sizi incitmesin diye gölge ediyordum” şeklinde cevap verir. Akabinde Ayı, arkadaşlarını tekrar toplamaya çalışır ama artık komik duruma düşmüştür. Bargir onunla “İyi yalayamıyorsun” diye alay eder. Tilki de Ayı'ya “sen ayılığına bak tilkiliği beceremeyeceksin” der, “Arslan uyanık, Ayı dağ başında, Tilki kümesde, Katır ahırda gerek. Ehille-i mahle!”

“Vatanperverler” oyunu ise 15 Temmuz 1876'da yayımlanmış. O tarihte Osmanlı Mayıs 1876 başlarında başlayan Bulgar İsyanı'nı Osmanlı Devleti düzenli birlikler yeterli olmayınca başıbozuklar eliyle bastırması²⁹⁶ ancak Sırbistan Prensi Milan'ın Rus Çarlığı'nın baskısıyla Osmanlı'ya 30 Mayıs 1876'da ilan ettiği savaş devam etmektedir.²⁹⁷ Oyun Himmet, Zeynel ve Veli'nin, sofrada rakı içip hangi mezenin daha güzel olduğu üzerine konuşmaları ile açılır. Özellikle de hangi pastırmanın daha iyi olduğunu konuşurlar ve güvercin dili pastırmasının en güzel pastırma olduğuna karar verirler. Konuşmalarından hali vakti yerinde olduğu anlaşılan bu kişiler devam etmekte olan muharebenin nasıl gittiğinden de bahs ederler. Veli ve Zeynel mahsul toplama zamanı olduğu için evlatlarını vatan uğrunda harbe gönderememekten dolayı üzüntülüdürler. Himmet'in ise, harbe gönderecek erkek evladı yoktur, o da üzüntülüdür. Bu yüzden her üçü de aralarında 5 lira toplayarak iane-i cihadiye'ye hizmetçi vasıtasıyla gönderirler. Böylece vicdanları rahatlar, içmeye devam ederler, perde iner.

1.5.2. *Hayâl*'in Giriş Muhaveresi

²⁹⁶ Shawlar'ın kitabında Osmanlı Devleti'nin Bulgar İsyanı'nı bastırırken *başbozuklar*'ın katliam yaptığı kabul ediliyor ancak katliamlar karşılıklıdır; Müslüman nüfus da katliama uğramıştır. Kitapta ayrıca Osmanlı'nın Rusya'dan kaçan Kafkas (Çerkes) ve Kırım (Tatar) göçmenlerin bir kısmını da Bulgaristan'a yerleştirmek zorunda kalmasının durumun kontrolünü zorlaştırdığı vurgulanıyor. Shaw & Shaw *History of the Ottoman Empire and Modern Turkey*, cilt 2, ss. 161-162.

²⁹⁷ Shaw & Shaw *age*, cilt 2, s. 165.

“Hayâl

Numero 1

Birinci sene

18 teşrin-i evvel sene 1289

Hay hakk!!!

Sözü canlar bağışlar bir bizim cananımız vardır

Yüzü hurşide benzer bir meh-i tabanımız vardır

Elin koy sine-i billura rahîm et aşıkam zira

Beyaz üzre çekilmiş elde bir fermanımız vardır

Bi-hamdi li-llah erişdin meclis-i eshab(a) arifane. Safa-bahş edelim bülbül gibi sahn-ı gülistane. N’ola huzurda ederken mağrifet-i icra. Virim [vereyim] revnak demadem mema-i erbab rindane.

Kusurum af ola özrüm kabul

Hatamı mazur tutub bakmıyalar noksana.

Şem-i bahtım yanmadan şulelenir perdemiz.

Ehil dikkat oluna cilvelenür perdemiz.

Perdeyi kaldır gözden hisse al sen bu sözden. Perdeyi sen sanma bezden kağıddandır perdemiz. Olmasaydı gözde perde göz görürdü alemi. Küşteriden yadigâr olmuş bizim bu perdemiz. Bu dünya zıll-i hayal bilmeyene bilmek muhal. Eyleme hiç kıyl ü kal, göz önünde perdemiz. Çıkup bini-i perdeden Hacı Evhad bendeniz. Gelse o çeşm-i siyahi²⁹⁸ ditretürdü perdemiz.

Evvela resmeyledim resmi dalâl. Perde kurdum şema yaktım göstereyim zıll ü hayal. Fani dünya kesretine aldanub olma meyal. Şeyh Küşteri tertib etmiş bilsün diye ehl-i hal. Ehl-i hal olan anlar bu zılli gayriye bilmek muhal.

²⁹⁸ Karagöz kast olunuyor.

O deme değil ben bendenize ben hakeben haksare eli yüzü yunmuş elfazı düzgün. Muhasebeti tatlı fasih-ül-lisan bir eğlence yar olsa da söylese ben dinlesem ben söylesem o dinlese ikimiz birden söylesek dinleyen zevat safa-yab olsa. Diyelim iş neymiş işimizi Mevla onara. Hay bana bir eğlence yar! Eğlence yar! Eğlence yar!

K- Höt!!!gidi saygısız herif. Kapımın önüne gelmişsin de dır dır dır zır zır zır ne dırlanıb zırlanıyorsun. Bir kere düşünmek yok mu ki Karagöz hazretleri argan mıdır targan mıdır burgan mıdır yoksa boş kimseden akçe mi ayıklıyor. Yahud mal-ı hülya ile sayıklıyor.

H- Aman Karagöz hiddet etme birader konuşalım. Bu kadar vakittir görüşemedik, yerde misin gökte misin, nerede idin bakalım.

K- Bırak Hacivad bırak. Ne sen sor ne ben söyleyeyim. Başıma gelenleri bilmez misin.

H- Hayrola birader, nakl eyle bakalım.

K- Gazeteci oldum ya.

H- Ulan eline ayağına yakışır ya! Deveye kazazlık.

K- Vay! Beğenemedin mi? Ben kimden aşağı kalırım. İzzetli Filib²⁹⁹ Efendiden mi? Yoksa Ali Efendiden³⁰⁰ mi? Yoksa Antuanlardan³⁰¹ mı? Hele Güllü Agob Efendi³⁰²

²⁹⁹ Filip Efendi, Diyarbakirli (ö. 1900 İstanbul) Tanzimat döneminin önemli gazetecilerindendir. *Muhbir*'i 2 Ocak 1867'de çıkarttı, 55 sayı sonra aynı yıl Mayıs ayında kapattı. (Hüseyin Çelik "Muhbir" *TDVİA*, cilt 31, s. 33) Arapça *el-Cevaib* gazetesinin Türkçe baskısı *Veledü'l-Cevaib*'i yönetti. 13 Mart 1868'de *Mecmua-i Maarif*'i yayımladı. 23 Kasım 1868'de *Terakki* gazetesini çıkarttı. (Âlim Kahraman "Terakki" *TDVİA*, cilt 40, s. 481) Gazete kadın haklarına yer veriyor ve haftada bir kadın eki yayımlıyordu. *Terakki* kapatılınca *Hakayikü'l-Vekayi*'nin yöneticiliğini üstlendi. 1875-83 arası *Vakit*'i çıkardı. Bu dönemde jurnalleri sayesinde sarayla iyi geçindi. (Mehmet Ali Beyhan "SAİD BEY, Lastik" *TDVİA*, cilt 35, s. 550)

³⁰⁰ Ali Efendi, Basiretçi. (1838-1912 İstanbul) Ali Efendi önce Enderun'da tahsil görerek sarayda hizmet etti. 1860'ta çırağ edildikten sonra Maliye Nezareti tahsilat memuru oldu. 1866'da *Basiret* gazetesini çıkarmak için hükümete başvurdu ancak bu sırada Girit'te isyan çıktığı ve hükümet azınlık gazetelerin neşriyatını kontrol etmekte zorlandığı için isyan sona erene kadar emsal teşkil etmemesi için yayın izni vermedi. Daha sonra yayın imtiyazıyla beraber hükümetten adet olduğu üzere 300 altın yardım aldı. 20 Şevval 1286/23 Ocak 1870'te haftada beş gün olmak üzere yayına başladı. *Basiret*'te kendisinin yanı sıra Suphipaşazade Ayetullah

Türkçe öğrenüb perdeli orta oyuna masal yazdıktan sonra ben gazeteci olduktan sonra çok mu?

H- Yok a canım ben sana çok demiyorum. Şükürler olsun biz gazeteci olmuş neler gördük. Lakin onların bağızısı galiba okumak yazmak biliyorlarmış. Sen de ise okumak yazmak hak getire.

K- Acaib! Gazeteci olmak için okumak yazmak bilmek mi lazım gelir?

H- Evet gazeteci olmak için okumak yazmak bildiğinden maada adab-ı umumiye ye hizmet etmek için ulum-ı mütenevviadan maharet lazım. Mesela ulum-ı riya ziyeden cebir.

K- Bak bence cebire gelemem.

H- Handese(?) hesab.....

K- Hesabda olan dikkatimi gel de bizim Kasab ile alışveriş ederken gör.

H- Heyet.

Bey ([1846-1878] Babası Suphi Paşa, dedesi Sami Paşa olan Ayetullah Bey zamanında İstanbul'un "bilim ve sanat adamlarının" sıkça uğradıkları bir konakta büyümüş. Kendisi de oldukça bilgili bir genç olan Ayetullah, Yeni Osmanlılar Cemiyeti'nin meşrutî bir idare kurmak üzere bir toplantı yapan (Haziran 1865) ilk yedi kişilik grubun içindedir. Ebuzziya Tevfik *Yeni Osmanlılar Tarihi* ss. 74-78; İbnülemin Mahmud Kemal İnal *Son Asır Türk Şairleri* ss. 145-151) Adliye mektupçusu Hâlet Bey ve Ahmed Midhat Efendi vb. yazarlardan oluşan kadrosuyla kısa zamanda başarılı oldu. Gazetenin normal zamanlarda 300 olan baskı adedi önemli hadiselerde 1000'e kadar yükseldi. Yayın hayatında gazetesi kapatılan ve hapse giren Ali Efendi bu baskılara cesaretle karşı koydu. Ali Suavi'nin organize ettiği ve Çırağan Vakıası olarak bilinen II. Abdülhamid'e yönelik suikastta parmağı olduğu şüphesiyle 20 Mayıs 1878'de gözaltına alınıp sürgüne yollandı; bu tarihten 1908'de II. Meşrutiyet ilan edilene kadar gazete çıkaramadı. Meşrutiyet'ten sonra *Basiret*'i tekrar çıkardı ama başarılı olamadı. 1875 (Mart-Eylül) yılı içinde *Kahkaha* adlı gazeteyi 26 sayı çıkarmıştır. Ziyad Ebuzziya, "Ali Efendi, Basiretçi" *TDVİA*, cilt 2, ss. 338-339.

³⁰¹ 1873 yılında *Hülasa-tül Efkâr* adlı gazeteyi yayımlayan Antsan Efendi kast olunuyor muhtemelen. Belkıs Ulu soy Nalcı oğlu "Tanzimat Dönemi Türk Gazeteciliği ve Türk Basımının İlkleri" *Manas Üniversitesi Sosyal Bilimler Dergisi* 2005, sayı 14 içinde s. 263.

³⁰² Agop Vartanyan (1840, İstanbul- 1902, İstanbul) İlk bölümde Güllü Agop'tan bahsettim. Filip Efendi, Ali Efendi ve en çok da Agop, Teodor Kasap'ın muhaverelerinde sataştığı isimler. Kasap'ın bu isimlerle daha evvelden *Diyojen* ve *Çingiraklı Tatar*'ı çıkarırken de polemikleri olmuştur.

K- Onu ben ala anlarum. Mesela bir şık bey gördüğüm gibi cebinde mangiz var mı yoksa nanay mı bir bakışta keşfederim.

H- Hikmet....

K- Ondan sual olunmaz.

H- Coğrafya. Hukuk....

K- Guguk!

H- Servet-i fennî.

K- Bak o efendiyi tanımam.

H- İlm-i idare....

K- Ben idaremi pekala biliyorum a.

H- Tarih....

K- Tarih 1589[1289 olmalı, *Hayâl*'in ilk sayısının yani bu muhaverenin basıldığı yıl]. Onu bilmeyecek ne var?

H-Mantık....

K- Ha! Onu hepsinden ala bilirim ve hem de pek ziyade severim.

H- Nasıl bilürsün bakalım?

K- Ramazanda bişirilür üstüne yoğurt dökülür içine kıyma kavrulur.

H- Hay Allah layığını virsün! Mantiğı mantı anlayarak gazetecilik etdin ha! Hem de İstanbul da? Aşk olsun sana.

K-İstanbul'da gazetecilik edenlerin hangisi mantı sevmez?

H- Gazetecilik eden adam mürekkebe yalamış olmalı.

K- Onu da yaladım be!

H- Nerede? Nasıl yaladın?

K- Hakayık³⁰³ matbaasında, oranın gazetecisi içmiş ben de çanağı yaladım.

H- Canım o demek değil. Sen okumak yazmak biliyor musun?

K- Yazıcı oyununu her sene beraber oynamaz mıyız? Başıma bir de okuyucu oyuncu mu çıkaracaksın herif?

H- Yazıcı oyunu oynarsın da güya büyük bir mağrifet mi gösterirsin? Mektubu tezkere tezkereyi mektub gibi okursun.

K- Canım ben sana gazete okudum dimedim, gazete yazdım diyorum.

H- Ay ne ise, nasıl yazdın bakalım?

K- Sorma Hacivad ibtida tuttular beni bir küpün içine sokdılar.³⁰⁴

H- Vay! Yalova Sefası'nda mı?³⁰⁵

K- Yok canım! Şey oldun dediler.

H- Ne oldun dediler?

K- Vallahi! Farmason mu, falkason mu ne işte, öyle bir şey.

H- Ha! Anladım! Feylesof.

³⁰³ Yukarıda satılan Filip Efendi'nin sahibi olduğu *Hakayikü'l-Vekayi* matbaası olsa gerek. "Çanak yalama"yı cümle içinde geçirerek Filip Efendi'nin sarayla ilişkisine laf dokunduruyor.

³⁰⁴ Teodor Kasap burada *Diyojen* gazetesini kurduktan sonra başına gelenleri Karagöz'ün ağzından anlatıyor. Küpe giren filozofun Diyojen olduğu çok açık.

³⁰⁵ Hayal perdesinin *kâr-ı kadîm* oyunlarından "Yalova Sefası"nda küp kullanılan nesnelere biridir, tasviri de vardır. Bkz *Yıktın Perdeyi Eyledin Viran*, s. 310.

K- Tamam, tamam. İşte öyle oldu dediler.

H- Ey sonra?

K- Sonra o dediğiniz adam ben değilim dedim, anlatamadım. Nihayet zor ile küpün içine girdik. Eh Hacivad o kadar dar o kadar rutubetli ki az kaldı patlayacak idim. Anamdan emdiğim süd burnumdan geldi.

H- Öyle muzayyake-i ıztırabdan nasıl çıktın?

K- Ulan muzıka falan ne gezer?

Küp diyorum küp.

H- Hay Allah cezanı virsün! Ne ise küpden nasıl çıktın?

K- Bana kalsa ihtimali yoğdı ya! Hayr sahibinin biri kübü kırdı öyle çıktım.

H- Ey sonra?

K- Sonrası daha tuhaf.

H- Naklet bakalım.

K- Küb kırılınca biz ortada kaldık ya!.... Başıma çingıraklı bir külâh ayağıma bir çizme o da çingıraklı.³⁰⁶

H- Bir çizme ha? Demek ki iki ayağını bir bapuca sokdılar?

K- Elime de bir düdüklü kamçı verdiler, Tatar oldun dediler.

H- Acaib! Gazeteciliği Tatarlığa mı tahvil etdin?

³⁰⁶ Bu satırdan sonra *Diyojen* kapatıldıktan sonra kurduğu *Çingıraklı Tatar*'ın macerasını anlatıyor.

K- Ulan tahvil mahvil yok ne söz anlamaz herifsin be... Ben yine ben, sanat yine gazetecilik, yalnız kıyafet işte.

H- Öyle ise hani ya çingirakların?

K- Kırıldı.³⁰⁷

H- Öyle! Kırmamalı idi.

K- Ben de ister miydim? Ne çare bir kazaya uğrandı.

H- Dimek ki gazeteciliği beceremedin?

K- Vallahi sanat değilmiş. Bilmem sairleri nasıl beceriyor.....

H- Ey şimdi ne eyleyeceksin?

K- Şimdi bir zat-ı aliniz bir de zat-alimiz daha ala eğleniriz. Ben söylerim sen dinlersin, sen söylersin ben dinlerim. İkimiz birden söyleriz halk dinler.

H- O kolay fakat ne ile eğleneceğiz?

K- Adam sen de Allah zeval virmesün İstanbul'da eğlence kıtlığı mı var? Mesela önümüz kış arkası yaz kışın çamur yazın toz. Destanları daha neler daha neler. Bunları beş lisanla yazar yazar satarız.

H- Ulan sen beş lisan biliyor musun?

K- Evet bilirim. Hatta gazeteci iken beş lisan kullanırdım. Daha toğrısını ararsan altı bilirim. Ama ben birini söylemedim.

H- O hangisi?

³⁰⁷ Çingirakların kırılması gazetesinin kapatılması anlamına geliyor. *Çingiraklı Tatar* 29 sayı çıktıktan sonra 19 Temmuz 1873'te kapatılır.

K- Lisan-ı letafet-resan-ı mader zadem olan Mingence.³⁰⁸

H- Ey diğçerleri hangileri?

K- İptida Türkçe.

H- Sonra?

K- Fransızca.

H- Sen Fransızca biliyor musun? Söyle bakayım.

K- Didon conı manca bunu bardon.³⁰⁹

H- Pek iyi! Oldu iki.

K- Bir de Rumca.

H- Ey, Rumca da söyle bakalım.

K- Ti kamis. Kalos.³¹⁰ Falan filan.

H- Oldu evet.

K- Bir de Ermenice.

H- Söyle bakalım.

K- Kalp beşliğı Arnavudun yutturmuş gıllas.³¹¹

H- Dört.

³⁰⁸ Cevdet Kudret Çingenece olarak açıklıyor, *Karagöz* cilt 3, s. 436.

³⁰⁹ Didon conı manca bunu bardon. Didon [= Dis donc], söylesene; conı [= belki jeune], delikanlı; manca [= manger], yemek; bunu [Türkçe]; bardon [= pardonne], affedersiniz. Bu uydurma Fransızca-Türkçe cümleyi çözümlenmede kısmen Kudret'in kitabından yararlandım, *age*, cilt 3, s. 437.

³¹⁰ Ti kanis. Kala ise. Ne yapıyorsun. İyisin.

³¹¹ Gıllas (Ermenice): Olursun. Kudret *age*, cilt 3, s. 437.

K- Bulgarca.

H- Aman birader Bulgarca'yı da işideyim. Kerem et söyle.

K- Az nāṣī dayte mi, dobre bivāt.³¹²

H- Maşallah. Benim aslan Karagözüm. Meğer sen kapalı kutu imişsin ya!

K- Ohoho! Ohoho! Ne zannetdin? Varlık! olsun.

H- Lisanlarda olan maharetini anladım. Bu kadar malumata göre elbette iş'arımı da merak etmişinizdir.

K- Dünyada merak etmediğim şey mi kaldı?

H- Öyle ise bir kıta söyleyim de tanzîr buyurun.

K- Söyle ama uzun olmasın. Zira istintâk uzadı.

H- Bahar erdi ey gonca-ı fem seni her bir çiçek ister

Gül ruhsarını amma ki bülbüler de pek ister

Beni ister diyeler var mı dimişsin ey peri peyker

Seni nev-i beşer tursun felekler de melek ister

K- Dinle.

Baharlıca biberlice benim canım börek ister

Yoğurt ile kızartılmış(?) pekmezlice çörek ister

³¹² “Bana bizimkinden verin iyi oluyorlar.” Arap hurufatıyla Bulgarca yazılmış cümlelerin transkripsyonu ve çevirisi için Sevda Aziz'e içten teşekkürler. Kudret bu cümleyi şöyle veriyor: Znaşti dayna meni dobra bot: (doğru biçimi: Znaeş ti day na mene dobr bot [ya da: But]). Sen biliyorsun, bana iyi dikim [ya da: But] ver. Kudret *age* cilt 3, s. 437.

Bırak yerine peykeden çaldığını görmüşler

İki güne varır varmaz senin canın kürek ister

H- Aferin Karagöz! Ben görmeyeli bütün bütün başkalaşmışsın.

K- Daha ne gördün be. Dimek ki sen beni bundan sonra anlayacaksın. Bugünlük bu kadarla el verir.”

Hayâl gazetesinin ilk sayısında yayımlanan yukarıda çevrim yazısını verdiğim muhavere gerçekten de ilk sayı için hazırlanmış Teodor Kasap’ın daha sonraki yıllarda yayımlayacağı yüzlerce muhavere için bir giriş mahiyetindedir. Yazılı olması bir yana bu durum bir anlamda Karagöz geleneği ile uyum içindedir. Karagöz ustası içinde Küşteri’nin de adının geçtiği geleneksel girişi yaptıktan seyircinin durumuna, oynanan ortama göre dağarcığındaki çeşitli konuları birbiri ardına ekleyerek muhavereyi istediği kadar uzatabilir. Kasap’ın da yaptığı esasında budur; sonunun nerede, ne zaman geleceğini bilmeden gündemdeki ve aklındaki sorunları muhavere formunda yazmak.

Karagöz’ün konuşmaya başladığı satıra kadar olan bölüm Hellmut Ritter’in kitabından bildiğimiz oyunlarda yer alan muhaverelelerin girişlerine benzemektedir.³¹³ Burada alışıldığı üzere Hacivat Karagözcülerin piri kabul edilen ve Bursa’da ilk kez hayal perdesini kurduğu söylenen Şeyh Küşteri’ye atıf yapar. Geleneğe olduğu üzere Kasap’ın girişinde de ahiretle yaşadığımız fani dünyayı ayıran hayal perdesine dikkatle bakmak gerektiği vurgulanır. Ancak *Hayâl*’in muhaveresinde önemli bir fark vardır. Örneğin “Kırgınlar” oyununun perde gazeline “Benim devletlû sultanım emanet ola

³¹³ *Hayâl*’deki giriş özellikle Ritter’in *Karagös* kitabının ilk cildindeki “Kanlı Kavak” (cilt 1, s. 20-22), “Sahte Gelin” (cilt 1, s. 72-74) , “Kanlı Nigar” (cilt 1, s. 128-130) ve “Ferhad ile Şirin” (cilt 3, s. 181-182) oyunlarının girişlerini andırıyor. *Kâr-ı kadîm* oyunlarda Hacivat semai söyleyerek girer “Hay Hakk!” dedikten sonra perde gazeline başlar. Sonra içinde belli kalıp sözlerin yer aldığı, “Bu dünya zıll-i hayal bilmeyene bilmek muhal” gibi, paragraflar yer alır. *Hayâl*’deki muhavere ise makam ile okunan semai bölümünü atlayıp “Hay Hakk!” dedikten sonra doğrudan perde gazeline başlıyor. Diğer oyunların bir kısmı semai, “Hay Hakk!”, perde gazeli sırasıyla başlayıp serbest paragraflara yer vermeden *teganni*’den sonra doğrudan muhavereyle yani Karagöz’ün konuşmasıyla başlıyor. Örneğin: Ritter *age*, cilt 3, “Sünnet” (s. 13-14), “Mandıra” (s. 61-62), “Ortaklar” (s. 94-95)

Rahmane”³¹⁴veya “Sahte Gelin”de “Sultan Mehmed parlak hisalı/ Tahtında daim eyle ilahı”³¹⁵mısralarında görüldüğü gibi padişaha yapılmış bir güzelleme yoktur. Son olarak yine geleneğe uyararak Hacivat “Hay bana bir eğlence yar!” diyerek Karagöz’ü çağırır. Gelenekte bu kısımda Karagöz, Hacivat’a kapısının önünde gürültü yaptığı için kızar ve evinin penceresinden perdeye atlayarak Hacivat’ı pataklar ama kendisi de dayak yer. Hacivat gider, Karagöz pataklanmış bir halde yerde yatarken yavaş yavaş doğrulur, bir yandan da Hacivat’tan şikâyet etmektedir. Karagöz tümüyle ayağa kalktığında Hacivat perdeye tekrar gelir ve muhavere başlar. Kasap’ın muhaveresinde doğal olarak bu pataklama kısmı yoktur; Hacivat’ın “Hay bana bir eğlence yar!” diye bağırmasından sonra ikili güncel bir konu etrafında konuşmaya başlarlar. İşte *Hayâl*’in ilk sayısındaki bu giriş kısmı sadece o sayıda konuşulacak konuyu değil yukarıda söz ettiğim gibi gelecek sayılardaki konuşmaların da girişidir. Sonraki sayılarda bu giriş olmadan Hacivat ve Karagöz doğrudan konuşmaya başlarlar.

Kasap geleneksel tekerlemeyi bir yerde bozuyor ve “perdeyi sen sanma bezden kemâlâttır perdemiz” yerine “perdeyi sen sanma bezden kâğıddandır perdemiz” diyor. Böylece Karagöz’ün kâğıda yani gazeteye geçtiğini haber vermiş oluyor.

Geleneksel tekerleme kısmı bittikten sonra Karagöz’ün söyledikleri adeta Teodor Kasap’ın bundan sonra yayımlayacağı sayılardaki politikasını ilan etmektedir. Güllü Agop’a, Filip Efendi’ye, Ali Efendi’ye ve Antuanlara sataşarak önümüzdeki sayılardaki girişeceği polemikleri haber veriyor.

Daha önce çıkardığı gazete maceralarını da kendi lisanıyla anlatıyor: *Diyojen*’in küpü ve *Çingiraklı Tatar*’ın çingirakları kırılmıştır. Bu konuda kimseyi suçlar bir tutum takınmıyor; kendisi de kabahatli değildir: “Ben de ister miydim? Ne çare bir kazaya uğrandı.”

³¹⁴ Ritter *age*, “Kırgınlar” cilt 3, s. 338.

³¹⁵ Ritter *age*, “Sahte Gelin” cilt 1, s. 74. “Sultan Mehmed” ile Mehmed Reşad (1844 – hüküm: 1909-1918) kast olunuyor. Ritter *age*, cilt 3, s. 75.

Karagöz *Hayâl*'in misyonunu şu sözlerle ortaya koyuyor:

“K- Şimdi bir zat-ı aliniz bir de zat-alimiz daha ala eğleniriz. Ben söylerim sen dinlersin, sen söylersin ben dinlerim. İkimiz birden söyleriz halk dinler.

H- O kolay fakat ne ile eğleneceğiz?

K- Adam sen de Allah zeval virmesün İstanbul'da eğlence kıtlığı mı var? Mesela önümüz kış arkası yaz kışın çamur yazın toz.” (bkz. yukarıda *Hayâl*'in Giriş Muhaveresi)

Yukardaki diyalogdan önceki konuşmada Hacivat iki gazetede kapandı “şimdi ne eyleyeceksin?” anlamındaki sorusunu Karagöz ses benzerliğinden yaralanıp, kasten “eğleniriz” şeklinde cevaplıyor. Bundan sonra yazıların muhavere şeklinde devam edeceği, muhaverelede ikisi eğlenecek, onlar eğlenirken halk onların konuştuklarını dinleyecek yani muhavere şeklinde düzenlenmiş yazıları okuyacaktır. Hacivat halkın ilgi göstereceğinden şüphe etmiyor ancak ne konuşacaklarını bilemiyor. Karagöz'ün bu konuda tereddüdü yoktur; muhaverelede İstanbul'da olan biteni ele alacaklardır.

Karagöz'ün Türkçenin dışında, kulağında olan üç beş kelime Fransızca, Rumca, Ermenice, Bulgarcadan dolayı bu dilleri bildiğini ilan etmesi geleneksel oyunlarda gördüğümüz espri kalıplarından biridir ancak Kasap'ın *Hayâl*'de bu dillerde de yayın yaptığını düşünürsek hayal perdesindeki espri kalıbına bağlı kalarak yayın politikasını ifşa ettiğini anlarız. Ayrıca giriş muhaveresinin yazarı Karagöz'e annesinden Mingence öğrendiğini söylettirerek Karagöz'ün Çingeneliğine gönderme yapıyor, Çingeneliğe sahip çıkan bir tutum takınıyor.

Muhaverenin sonunda geleneksel oyunlardaki rolüne uygun olarak Hacivat divan edebiyatı içinde değerlendirilebilecek, böylece kendisinin daha eğitilmiş ve “yüksek” duygulara sahip olduğunu ortaya koyan dört mısra okur. Karagöz de Hacivat'ın okuduğu dörtlükte geçen “bahar”ı “baharlıca” ile “peyker”i “peyke” ile karşılayıp; 1., 2. ve 4. mısrada börek, çörek gibi ses benzerliklerinden de yararlanarak komik bir şekilde lafı yemek etrafında dolaştırıyor, Hacivat'ın “yüksek” duygularını alaya alıyor. Bir de herhalde

kafiye tutturmak için Hacivat'ın hırsızlığını ima ediyor (Bırak yerine peykeden çaldığını görmüşler); böylece dörtlüğün son mısraında içinde kürek gecen vurucu bir cümle kurmuş oluyor. Bu son bölümdeki atışmada Karagöz ve Hacivat'ın geleneksel oyunlardaki pozisyonlarında durduğunu görüyoruz: Hacivat'ın üst sınıfa ait olduğunu belli eder bir tarzı var, Karagöz ise halk diliyle komiklik yaparak lafı alt sınıfların ilk sıkıntısı olan yemeğe getiriyor. Ancak farklı tarihlerdeki muhaverelerde bu geleneksel pozisyonların ters yüz edildiği örneğin Karagöz'ün Fransızca konuştuğu ya da gazetecilik yaptığı durumlarla da karşılaşacağız.

1.5.3. *Hayâl*'deki Muhaverelere Genel Bakış

Hayâl'in ilk sayılarındaki muhaverelerde İstanbul'da günlük hayattaki sorunların alaylı bir dille ele alındığını görüyoruz: Zamanında gelmeyen tramvaylar, vapurların kötü işletilmesi (Karagöz ve Hacivat vapur meselesine dikkat çekmek için olsa gerek Yemiş İskelesi'nde vapur işletmeciliği yapıyorlar, *Hayâl* sayı 19), İstanbulluların yerli malı kullanmayışları (yerli malı kullanmıyorlar zira İstanbullularda “gayret-i vatan-ı hamiyet” yok) , posta idaresinin kötü yönetilmesi, yolların bozukluğu (sayı 103), yangınlar (sayı 96) vs. Bunlardan başka Karagöz'ün en çok takıldığı konu Güllü Agop ve tiyatrodur. Agop'un Osmanlı Tiyatro'sunun binası çürüktür, yıkılması şarttır diye ısrar eder. Ayrıca bu tiyatrodaki oyunlarda sahne alan sanatçıların kullandığı Türkçeyi haklı olarak eleştirir, Agop'un sanatçılara ödediği ücreti ve sanatçılara dayatılan sözleşmeyi beğenmez. En çok üzerinde durduğu konulardan biri Güllü Agop'un elinde bulundurduğu 1870'te aldığı Türkçe tiyatro oynatma imtiyazıdır. Tiyatro konusuna Dikran Çuhacıyan (bkz. dipnot 176) ve Opera Tiyatrosu'yla (bkz. dipnot. 175) ilgili muhavereleri de dahil edebiliriz. Esasen bir müzik adamı olan Çuhacıyan, Agop'un imtiyazını oyunlarını opera olarak sunduğu için delebilmektedir. Bu durum Agop'u kızdırır ve Çuhacıyan aleyhine dava açar. *Hayâl* ise Agop'un imtiyazının delinmesine sevinir (sayı 103, 104 ve 108'deki muhavereler) ve Çuhacıyan sadece muhavereler ile değil yazılarla (sayı 67,98, 99, 107) da desteklenir.

*Şark*³¹⁶ gazetesinde yazan Bordeano Efendi de Agop'un tiyatrosuyla ilgili ikircikli bir tutum aldı diye eleştirilir. Bu eleştirilerde kullanılan dil genellikle alaycı ve incitcidir; okur yer yer bir fikir mücadelesinden çok kişiselleşmiş bir polemğin tarafı olan bir yazarı okuyormuş izlenimi alır. Hâlbuki Kasap'ın argümanları manalı ve güçlüdür. Yazıların böyle kolayca polemik havasına bürünmesi henüz çok genç olan Osmanlı basınının ve köşe yazarlığı çizgilerinin yeterince olgunlaşmamış olmasıyla ilişkili olsa gerek.

Muhaverelerin altında kimin yazdığını belirten bir imza yoktur ancak gazeteyi domine eden böyle bir dizinin Teodor Kasap yazmasa bile onun onayı olmadan basılması mümkün olmasa gerek. Bu bilgiyi vermemin bir sebebi de kimi muhaverelerde görülen duyarlılık ve incelik farklılığını nasıl değerlendirmek gerektiği konusunda ikircikli kalmış olmam. Örneğin diğerlerinden biraz ayrı duran bir muhavereyi ele alalım: *Hayâl*'in 17. sayısında rızası olmadan sevdiğiyle değil de bir başkasıyla evlendirilen Şefika Hanım'ın durumu ele alınıyor ve benzer durumda olan genç kızların haline dikkat çekiliyor. Muhaverenin sonuna doğru Karagöz *Hayâl*'deki duyarlılık seviyesini umulmadık bir şekilde yükselterek “anlamak için hissetmek lazım” deyiveriyor.

Hayâl'in 33. sayısındaki muhavere işlenen konu ise kadın-erkek eşitliği. Hacivat bedenen ve aklen iki cinsin eşitliğini delilleriyle ortaya koyan Doktor Zifos adında bir doktordan bahsediyor ve ona dayanarak kadınların müsavatını savunuyor ancak yer yer Karagöz'ün hücumları karşısında kendisinin değil doktorun böyle düşündüğü çizgisine geriliyor. Karagöz'ün fikri ise geleneksel pozisyonuna çok uygun: “Kadınların saçları uzun

³¹⁶ *Şark* gazetesini Said Bey (İstanbul 1848-1921) çıkarmıştır. Yaz kış ayağına lastik giydiği için Said Bey “Lastik” lakabı almıştır. Babası Ahmed Kemal Paşa'nın Almanya elçiliğinde yanında (1855-57) olduğu için Almanca öğrenen Said, Fransızcasını da İstanbul'da ilerletti, böylece yabancı yayınları izleme olanağı buldu. Babasından Farsça ve Amasyalı Hoca Mecid Efendi'den Arapça öğrendi. Hariciye Nezareti Mektubi Kalemi'nde çalışırken bir yandan da *Tasvir-i Efşkâr*'da Namık Kemal'in yanında yazmaya başladı. 1899'da Yemen'e sürülünceye kadar Şûra-yı Devlet bünyesindeki Bidayet Mahkemesi başkanlığı yaptı, 1889. Hukuk Mektebi, Mekteb-i Mülkiye ve Mekteb-i Sultani'de dersler verdi. *Âyine-yi Vatan, İstanbul, Hakayikü'l Vekayi, Vakıf, Tarık, Journal du Constantinople*'da yazdı. *Şark* gazetesini Beyoğlu'nda yayımladığını *Servet-i Fünûn*'a söylemiştir, (16 Teşrinievvel 1919, s. 7). II. Meşrutiyet'in ilanı üzerine çıkan aflu İstanbul'a döndü. Şûra-yı Devlet ikinci başkanı iken emekli oldu. Orhan Koloğlu *DBİA* “Said Bey (Kemalpaşazade)” cilt 6, s. 418; Mehmet Ali Beyhan “Said Bey, Lastik” *TDVİA*, cilt 35, ss. 549-551.

aklı kısa”dır.³¹⁷ Daha sonraki muhaverelerde de kadınların eşitliği konusuna yine Dr. Zifos üzerinden sık sık dönülüyor.

Hayâl’deki bazı muhaverelerin konusu genel olarak gazetecilik ahlâkı (sayı 64 ve 68), gazeteler ve kimi gazetecilerdir. Örneğin *Basiret* ve sahibi Ali Efendi, *Terakki* ve Filip Efendi (sayı 73, 266, 268, 289), *Şark* (sayı 83 ve 122), *Medeniyet* (sayı 98, 99, 102, 111, 119,129) genellikle eleştirel bir tonda ele alınır. 1870-75 arası Osmanlı’da gazeteler için güvenli bir ortam yoktu. Kapatılma veya geçici tatil ile cezalandırılma riski daima mevcuttu. Ancak 93 Harbi (1876-77 Osmanlı Rus Savaşı) yaklaştıkça, II. Abdülhamid’in tahta çıkmasının öncesinde ve sonrasındaki ilk yıllarda yaşanan gerginlikler ve kanun-ı esasiyle ilgili tartışmaların devam ettiği ortamda gerilim yükselirken basın hayatı daha da zorlaşır. Sadece *Hayâl* değil diğer gazeteler için de cezalar sıklaşır. Bu ortamda *Hayâl* muhaverelerde gazetelerin kapatılmasına karşı çıkar, basın özgürlüğünü savunmaya çalışır (sayı 278, 21 Ağustos 1876; sayı 295, 16 Eylül 1876; sayı 305, 4 Ocak 1877). *Hayâl*’in 256. (15 Haziran 1876) sayısındaki muhaverede Teodor Kasap’ın hapsedilmesi hakkındadır. 28 Nisan 1877 ve 1 Mayıs 1877 tarihli 341 ve 342 nolu *Hayâl*’lerde de konu Kasap’ın yayımlarından dolayı hapiste olmasıdır. 342. sayıda Kasap’ın hapiste olmasından dolayı *Hayâl*’e vekil olarak Estabros Espartidis’in³¹⁸ atanması da konu edilir. Muhaverede Karagöz onu hapisten çıkarmaya uğraşiyor. Ancak Karagöz *Hayâl*’ in vekilinden memnun değildir zira ona göre vekil çok korkaktır, onun yüzünden istediği konuları yazamamaktadır. Karagöz bu şekilde vekile hücum ederek sansür ve oto sansür konularını alaya alma fırsatı yakalıyor.

23 Ekim 1873’te yayıma başlayan *Hayâl* tiyatroyla ilgilenen, şehircilik sorunlarına eğilen, kadın-erkek eşitliğini tartışan ve diğer gazetelerle polemik yapan “kültür gazetesi” olarak tanımlanabilecek bir yayımdır. Ancak siyasi ortamın sertleşmesine paralel olarak *Hayâl*’deki yazılar ve muhavereler git gide daha çok merkez siyasetin konularına girmeye

³¹⁷ Ömer Asım Aksoy *Atasözleri ve Deyimleri Sözlüğü 2* TDK Ankara 1976. Aksoy bu sözü “Eskiden kadınları nitelemekte kullanılan bir söz” açıklamasıyla karşılamış, s. 862.

³¹⁸ Estabros Espartidis ismine ilgili kaynaklarda rastlayamadım.

başlarlar. Örneğin öne çıkan konulardan biri Rusya ile devam etmekte olan 93 Harbi ve savaşla ilgili meselelerdir. 358. sayıda bir beygir toplama konusu var: Hükümet ordunun ihtiyacı için beygir toplamaya başlıyor, Karagöz ise beygirini vermek istemiyor, saklamayı düşünüyor, ancak koca beygiri saklamak kolay değil. Saklayamazsa satacaktır, Karagöz'e göre zamana uymak gerekirmiş. Hacivat devletini, vatanını düşünen sorumlu yurttaş rolünde, Karagöz'ü kınar. Burada *Hayâl*'in amacı savaş zamanı fırsatlarını değerlendirip zengin olmak isteyenleri yermek.

Hayâl'in 360. sayısında yine 93 Harbi'nden dolayı Rus Çar'ına hücum edilir: Çar Memleketeyn'e gelmişken Rus ordusunda görevli bir Leh subay Çar'a sadakatini göstermek amacıyla resmigeçit esnasında intihar eder. Karagöz bu durumu Çar'ın meymenetsizliğinin ispatı olarak yorumlar.

359. sayıda 93 Harbi'nin sebeplerini konuştukları bir başka muhavere de Karagöz, Çar'ın durumuyla alay etmek amacıyla Timur'la Nasrettin Hoca arasında geçen ve başrolde okuma yazma öğrenen bir ayının olduğu hoş bir fıkra anlatır.³¹⁹

³¹⁹ Bu fıkranın transkripsiyonu aşağıdadır:

Malumdur ki merhum Hoca Nasreddin Timur'un muasırlarındandır. Hoca merhumun fıkralarının en güzelleri de Timur ile aralarında cereyan eden vakalardır. Timur Hoca Nasreddin'in vefret-i zekâsını anlayub Hoca'yı üzme ister imiş. Hoca merhum da Timur'un tazyikâtına mukabil her defasında bir iki eser-i zekâvet gösterir imiş. Çünkü malum efkâr tazyik gördükçe vasatlanır. Günlerde bir gün Timur Hoca'yı huzuruna çağurub der ki: "Sen hoca imişsin. Kitap okumak bilir imişsin. Başkalarına da okudur imişsin. Sahih midir?"

- Hoca "Sahihdir efendim."
- Timur "Bizim ayı var şuna da okumak öğretmeli."
- Hoca "Ayı okumak öğrenmez."
- "Öyleyse sen de hocalık edemezsin."
- "Öğrenir efendim ama vakit lazım."
- Peki sana kırk gün mühlet. Eğer bu kırk günün içinde bizim ayıya okumak öğredebilirsen günde biner altundan sana kırk bin altun veririm. Öğredemezsen seni asarım. Haydi bakalım, Allah muvaffak etsin!" der ayıyı Hoca'ya teslim eder.

Hoca kırk bin altun hülyasıyla ayıyı eve götürür. Beyaz kağıddan bir kitab tecellüd etdütüb kitabın yapraklarına sıra ile kuru üzüm döşer. Ayıyı birkaç saat aç bırakır. Sonra kitabı açar. Önüne kor. Üzümleri birer birer yemeği öğredir. Bir yaprağın üzümüleri bitince öteki yaprağı çevirmeği de talim eder nihayet kırk gün içinde ayı bu hazzı gereği gibi tahsil eder hatta Hoca'nın mahsus üzümsüz bıraktığı yaprakları çevirince hırslanarak üzüm yapışacak yerlere bakar da mırıldanır imiş.

302 ve 307. sayılardaki muhavereler Meclis-i Mebusan hakkındadır. 310. sayıdaki muhavere 93 Harbi'nin başlamasından önce gerçekleşen ve belki de savaşı önlemek için son şans olan Tersane Konferansı (23 Aralık 1876) ele alınır. 320, 321, 322, 323 ve 325. sayılardaki muhavereler *Hayâl*'in 5 Şubat 1877'de sadrazamlıktan azledilip, bir gemiyle Avrupa'ya sürülen Midhat Paşa'nın durumuna duyarlı olduğunu ortaya koyar. 352. sayıdaki muhaverede Mahmud Nedim Paşa negatif bir yaklaşımla ele alınır.

1.6. II. Abdülhamid'in Tahta Çıkışı ve Tiyatroda Gerileme

30 Mayıs 1876'da tahttan indirilen Abdülaziz 4 Haziran 1876'da Beşiktaş Çırağan Sarayı'ndaki Feriye dairesinde bilekleri kesilmiş bir halde bulunur; ölümün intihar mı cinayet mi olduğu belli değildir. Takip eden günlerde Abdülaziz'i deviren komitenin en güçlü ismi Hüseyin Avni Paşa³²⁰ öldürülür. Hızlı gelişen olaylar yeni kılıç kuşanan Sultan V. Murad'ın akıl ve ruh sağlığını çok zorlar. Sadrazam Mütercim Rüşdü Paşa³²¹ ve Midhat

Kırk gün tamam olundukda Hoca ayıyı alub doğru Timur'un huzurına gider. Kırk bin altunu ister. Timur derki: "Altunlar hazır fakat ayı okumak öğrendi mi?"

- Hoca "Gereği gibi."
- "Haniya bakalım?"

Bu sualin üzerine Hoca ayıya üzüksüz bir kitab verir ayı kitabı alır diz çöker oturur. Kitabı açub birinci sahifede üzüm görmeyince sahifeyi yukarıdan aşağıya süzerek ve mırıldanarak yaprağı çevirir. Öteki yaprakda da üzüm bulamadığından yine mırıldanarak diğerini çevirir. Yine mırıldanır. El hasıl mırıldanır çevirir bulamaz yine çevirir yine mırıldanır nihayet kitabı tekmil eder. Timur, Hoca'ya derki: "Hakikat bu okumak öğrenmiş. Kitabı okudu bitirdi. Lakin ben bir şey anlamadım." Hoca da der ki siz ayı değilsiniz ki bunun dilinden anlayasınız. İşte tıpkı bunun gibi hasmımız da bir şeyler söylüyor bir şeyler mırıldanıyor ama hemcins olmadığımız için anlayamayız.

³²⁰ Isparta'nın Gelendost köyünden olan Hüseyin Avni Paşa (1820-1876) fakir bir ailedendir. İstanbul'a dayısının yanına geldikten sonra Harbiye'ye girdi. Çalışkan bir talebe olan Hüseyin Avni girdiği sınıfları birinci bitirdi ve erkân-ı harbiye kolağası olarak Harbiye'den ayrıldı. Muhtelif görevlerde hızla yükseldi ve önce serasker (1869) sonra 1874'te seraskerlik kendisinde kalmak üzere sadrazam oldu. Hüseyin Avni meşrutiyetten yana değildi. Kötü gidişten Abdülaziz'i mesul tutuyor, iyi bir padişahın devletin durumunu düzeltebileceğine inanıyordu. Hüseyin Avni Abdülaziz'in tahttan indirildiğinde serasker makamındaydı ve sultanın hal'inde en kritik rolü oynamıştı. Abdülaziz'in öldüğü haberi duyulunca devrik sultanın cesedini karakola getirten ve doktor kontrolünü engelleyen de kendisiydi. Muhtemelen bu eylemlerinden dolayı Abdülaziz'in bir yakını tarafından öldürüldü, 16 Haziran 1876. Ali İhsan Gencer "Hüseyin Avni Paşa" *TDVİA*, cilt 18, ss. 526-7.

³²¹ Rüşdü Paşa (1811-1882) Sinop'a bağlı Ayandon kazasında doğdu. Asıl adı Mehmed Rüşdü'dür. Babası kayıkçı Hasan Ağa'dır. Ailesi ile İstanbul'a gelen Mehmed Rüşdü Yeniçeri Ocağı'na girdi. Özel hocalardan Arapça, Farsça ve Fransızca öğrendi. Fransızca bilmesi devlet kademelerinde yükselmesini sağladı. Bazı askeri nizamnamelerin Türkçeye çevrilmesi için seraskerlikte görevlendirilince "Mütercim" diye bilinir oldu.

Paşa onun padişahlık yapamayacağına karar verirler ve kendileri için idaresi daha güç olan şehzade Abdülhamid'i kanun-ı esasi ilan edeceği sözü alarak sultan ilan ederler, 1 Eylül 1876. II. Abdülhamid 23 Aralık 1876'da Kanun-ı Esasi'yi ilan eder kısa süre sonra Meclis-i Mebusan açılır, 18 Mart 1877. Takip eden aylarda Rusya ile gerginlik hızla artar, 1877-78 Osmanlı-Rus Harbi başlar. Osmanlı orduları Tuna'nın güneyinde Plevne'de ve Erzurum Aziziye'de direniş gösterecek de savaş Osmanlı Devleti için büyük bir yıkım olur. Rus orduları İstanbul Yeşilköy'e kadar gelir. Abdülhamid savaş ortamından istifade ederek Kanun-ı Esasi'yi askıya alır ve Meclis-i Mebusan'ı tatil eder, 13 Şubat 1878. Devletin üst kademelerinde, Midhat Paşa gibi, Abdülhamid'e sorun çıkarabilecek yöneticiler tasfiye olunur. II. Abdülhamid'in 24 Temmuz 1908'e kadar sürecek olan istibdat dönemi başlamıştır.³²²

Bu gelişmeler bütün ülkeyi olduğu gibi tiyatroyu da etkiler. Metin And aynı yöntemi izleyerek Osmanlı Tiyatrosu'nun oyunlarını duyurmak için kullandığı afiş ve gazete ilanlarına bakarak 1876-77 sezonundan itibaren tiyatroyun gerileme için girdiğini söyler. En önemli sorunlardan biri tiyatroyun kadrosundaki yetenekli ve tecrübeli Ermeni oyuncularla istikrarlı bir ilişki kurulamamış olmasıdır. Örneğin tiyatroyun önemli isimlerinden Tomas Fasulyeciyan bir tiyatro kurar ve kadronun önemli kısmını peşinden sürükler. Bundan başka Bengliyan'ın kurduğu Operet Topluluğu³²³ önemli Ermeni oyuncuları kadrosunda toplar.³²⁴ Benzer sıkıntılar daha önceki yıllarda da yaşanmıştır ancak savaş bu konuda özel bir zorluk çıkarmıştır. Ermeni tiyatroycuların bir kısmı 1878

Muhtelif görevlerde yükselen Mehmed Rüşdü 1851'de serasker, 1859'da sadrazam oldu. Abdülaziz'in hal'inden kısa süre önce dördüncü kez sadrazam oldu, (12 Mayıs 1876). Devletin idaresi için Kanun-ı Esasi'ye gerek olmadığı, Tanzimat ilkelerinin yeterli olduğu görüşündeydi. Rüşdü Paşa, II. Abdülhamid döneminde Abdülaziz'in öldürülmesinden dolayı yargılandı ancak ceza almadı. Abdullah Saydam "Mütercim Rüşdü Paşa" *TDVİA*, cilt 32, ss. 202-203.

³²² Necdet Sakaoğlu *Bu Mülkün Sultanları* İstanbul 2002, ss. 529-534.

³²³ Sadece opera ile uğraşan bu grup kaynaklarda Bengliyan Tiyatrosu (Şarasan *Türkiye Ermenileri Sahnesi* ss. 25-26), Bengliyan Operet Kumpanyası (Pamukciyan *Biyografileriyle Ermeniler*, s. 114, 176) olarak da geçiyor. 1877'de kurulan grubun müzik eğitmeni Serovpe Bengliyan, rol gösterici Minakyan'dır. Çuhaciyan'ın *Leblebici Horhor*, *Arif*, *Köse Kâhya* gibi eserleri bu grupla sahnelenmiştir. Kurucu Bengliyan ciddi başarılar elde etmesine karşın sonunda Mısır'da iflas etmiştir. Şarasan *age*, s. 26.

³²⁴ And *Osmanlı*, s. 85

yılında Rus ordusunun asker ve subaylarına temsil vermek üzere Edirne'ye gitmektedirler.³²⁵ Osmanlı Tiyatrosu'ndan kopan oyuncular da aynı yolu izlemektedirler.³²⁶ Agop Edirne'ye gitmez, Selanik'e gider; ancak bu durum Ermeni cemaati içinde hoşnutsuzluk yaratır. Agop kaybettiklerini telafi etmek için tecrübesiz oyuncularla çalışmaya başlar.

Tiyatroya Türkçe oyun veren yazarların önemli bir kısmı artık bunu yapacak durumda değildir.³²⁷ Öte yandan insanlar tiyatroya gitmek yerine savaş haberleri almak üzere kahveleri doldurmaya başlar. Hükümetinde Osmanlı Tiyatrosu'na ilgisi eskisine kıyasla azalmıştır.³²⁸ Savaş sonrasında Agop tiyatronun ancak yarısını doldurabiliyordu. 17 Kasım 1879'da Agop müziği Çuhacıyan'a ait olan yeni bir oyun dener, "Kuğunun Şarkısı". Ancak bu oyun ve Ermenice gösterimler aynı sene yasaklanır.³²⁹

1.6.1. Agop'un Saraya Alınışı

1881'de Güllü Agop'un on yıllık imtiyazı ve Gedikpaşa Tiyatrosu ile sözleşmesi sona erer.³³⁰ Tiyatronun yönetimi Mardiros Mınakyan'a³³¹ geçer ancak aralarındaki ilişki

³²⁵ Şarasan *Türkiye Ermenileri*, s. 85.

³²⁶ And *Osmanlı*, ss. 85-89 ve 194-195. Metin And, Güllü Agop'un Ermeni tiyatrocular içinde kısmi yalnızlığını açıklarken devletten aldığı imtiyazın, desteğin ve dolayısıyla başarısının kiskanılması, oyunculara karşı çok eli sıkı olması gibi sebeplerden başka, bir kısım Ermenilerin tiyatroyu sanattan çok politikanın bir aracı olarak gördüklerinin üzerinde duruyor (And *Osmanlı Tiyatrosu*, s. 121-122). Agop'un bir yanında Namık Kemal gibi Osmanlı aydınları vardır; öte yandan Agop Baronyan (1842-1891) gibi önemli tiyatro adamlarıyla arkadaşır. (Baronyan ünlü bir komedi müellifi ve mizah muharriridir. "Alaturka Dişçi" 1868, "Milli Kodamanlar" 1878, "İstanbul Mahallerinde Bir Gezinti" 1880, "Bağdasar Ahbar" 1886-87, "Adabın Zararları" 1886-88 komedi tarzı eserlerinden bazılarıdır. Pamukciyan *Biyografileriyle Ermeniler*, s. 102-103) Güllü Agop hem Türkçe hem Ermenice oyunlar seçmektedir, böylece daha çok seyirci çekecektir. Hükümetle de tiyatronun yükselmesini öne alan bir ilişki kurmuştur. Sonuç olarak Agop 19. yüzyılın ikinci yarısında İstanbul koşullarında tiyatrosunu yaşatmaya çalışan bir patrondur, bir tiyatro adamıdır; davranışlarını bu pozisyon belirlemektedir.

³²⁷ Örneğin Namık Kemal 1877'de Midilli'ye sürülür, bkz dipnot 213, Ziya Paşa Suriye valiliğine atanır (Abdullah Uçman "Ziya Paşa" *YYOA* cilt 2, ss. 701-703)

³²⁸ And *Osmanlı Tiyatrosu*, s. 85.

³²⁹ *Age*, s. 86.

³³⁰ Sevengil *Türk Tiyatrosu*, s. 257.

³³¹ Mardiros Mınakyan (1839-1920) en önemli Ermeni tiyatro oyuncusu ve yönetmenlerindedir. Başka birçok Ermeni tiyatrocusu gibi o da Hasköy'deki Nersesyan Mektebi'nden yetişmiştir. 1862'de Naum

düşmanca değildir, işbirliği yapmaya devam ederler. Mınakyan'ın çevirileri oyunlarda ağırlık kazanmaya başlar, basın da yeni yönetimi destekler. Agop'un Osmanlı Tiyatrosu Şehzadebaşı'nda Direklerarası'nda oynamaya başlar.³³² 25 Ekim 1882'de prova esnasında Güllü Agop saraydan bir görevli ile içeri girer. Mınakyan'a sarılıp ağlar, veda eder ve tiyatroyu ona teslim eder.³³³ Artık Abdülhamid'in saray muzikası kadrosuna alınmıştır.³³⁴ Bu tarihten sonra Agop'un adı tiyatro dünyasında duyulmaz.

1.6.2. Gedikpaşa Tiyatrosu'nun Yıkılışı

Ahmed Vefik Paşa³³⁵ 1882'de Bursa valiliğinden azledilince Tomas Fasulyeciyan ve heyeti için Bursa'da temsil yapma olanağı ortadan kalkar. Fasulyeciyan ve arkadaşları Filibe'ye giderler 1883 sezonu orada geçer. 1884'te İstanbul'a gelen Fasulyeciyan Gedikpaşa Tiyatrosu'nu kiralar ancak işler düşündüğü gibi gitmez tiyatroyu kapatır. Bu arada II. Abdülhamid'in güvenini kazanmış olan, *Tercüman-ı Hakikat*'in başmuharriri Ahmed Midhat Efendi'ye oyun yazar, "Çengi" ve "Çerkes Özdenleri". "Çengi" Yeni Tiyatro'da ve Gedikpaşa'da oynanır, çok da beğenilir. Peşinden "Çerkes Özdenleri" Gedikpaşa'da oynanır, ancak bu oyunla ilgili "Çerkes istiklaline çalışıyorlar" şeklinde dedikodular çıkar. Vehme kapılan Sultan, Türkçe tiyatronun doğum yeri sayılabilecek

Tiyatrosu'nda profesyonel oldu, Güllü Agop'un Gedikpaşa Tiyatrosu'nda oynadı. 93 Harbi devam ederken (1877-78) Rus işgalindeki Edirne'de opera ve operetler sahneledi. 1880'de Tiflis'e turneye çıktı. 1884'te Mısır'dan döndükten sonra Osmanlı Dram Kumpanyası'nı kurdu ve kesintilerle 1908'e kadar sürdürdü. 1912'de Sultan Mehmed Reşad'dan Maarif nişanı aldı. 1916'da sahne yaşamından ayrıldı. Pamukciyan *Biyografileriyle Ermeniler*, s. 308.

³³² And *Osmanlı Tiyatrosu*, s. 93.

³³³ And *Osmanlı Tiyatrosu*, s. 96

³³⁴ Sevengil *Türk Tiyatrosu*, s. 258.

³³⁵ Ahmed Vefik Paşa (1823-189) 19. yüzyıldaki Osmanlı devlet adamları arasında en sıra dışı tiplerden biridir. Lise eğitimini Fransa'da tamamlayan Ahmed Vefik'in dedesi Yahya Efendi ve babası Ruhiddin Efendi Tercüme Odası'nda görev yapmış Fransızca bilen insanlardı. Ahmed Vefik Fransızcadan başka Farsça, İtalyanca, Yunanca ve Latince öğrenmişti. Osmanlı Devleti'nde hariciyede (Tarhan, Paris elçilikleri), bürokraside (Edirne ve Bursa valilikleri, Evkaf, Maarif Nazırlıkları ve Meclis-i Mebusan başkanlığı) çeşitli kademelerde görev aldı. 1878 ve 1882'de iki kez sadrazamlık yaptı. (İbnülemin Mahmud Kemal İnal *Osmanlı Devrinde Son Sadrazamlar* "Ahmed Vefik Paşa" ss. 651-738.) 1879-1882 yılları arasında Bursa valisi iken bir tiyatro kurdu ve bunun yaşaması için oyun hazırlama, oyuncularını desteklemek gibi işlerin altına girdi. Halka tiyatroyu sevdirmek ve bu tiyatroyu yaşatmak için Bursalıları gösterimleri izlemeye zorladığı söylenir. Bursa valiliği için İnal *age*, ss. 714-715.

Gedikpaşa Tiyatrosu'nu bir gecede yıktırır.³³⁶ Ahmed Midhat gözaltına alınır ve iki oyun da yasaklanır. Sorgusunda Çerkeslerin istiklali gibi bir düşüncesi olmadığını, sadece imparatorluktaki muhtelif kavimlerin ahlâk ve adetlerini eserlerine fon olarak aldığı söyler. Abdühamid, Ahmed Midhat'a Yıldız'da bir daire tashih eder ve saraydaki tiyatro ile meşgul olmasını ister.³³⁷ 1884 yılı tiyatro açısından düşünün iyicene belirginleştiği bir yıldır. Ahmed Midhat gibi Sultan'a sadık bir yazarın oyunlarının bile yasaklandığı bir ortamda Türkçe oyun yazmak ve eskiden yazılmış olanları sahnelemek mümkün değildir.³³⁸

1.6.3. 1893-96 Olayları ve Ermeni Tiyatrosunun Sonu

Mısır Valisi Kavalalı Mehmed Ali Paşa'nın (1769 – 1849)³³⁹, Sultan II. Mahmud ile mücadelesinin en önemli aşamalarından biri Mehmed Ali'nin oğlu İbrahim Paşa'nın kara yoluyla Anadolu'ya kadar gelip Nizip'te 1839'da Hafız Ahmed Paşa³⁴⁰ kumandasındaki Osmanlı ordusunu ağır bir yenilgiye uğratmasıdır. Bu yenilgi tam da modern bir devlet organizasyonu oluşturmak ve devletin gücünü taşrada da hissettirme³⁴¹ yolunda çalışmaların hız kazandığı bir döneme denk gelmiştir. Osmanlı'nın niyetlerinin tam aksine olarak Nizip Savaşı Kürtlerin yaşadığı bölgelerde Osmanlı Devleti'nin ağır bir

³³⁶ O dönemlerde tanınmış bir tiyatrocunun olan Ahmet Fehim'in (1856-1930) hatıratından ve diğer olayları yan yana koyunca yıkımın Kasım 1884 olduğunu tahmin edebiliriz. (Ahmet Fehim *Sahnedeki Elli Sene* İstanbul 2002, s. 21.) And (*Osmanlı Tiyatrosu*, ss. 101-102) ve Sevengil (*Türk Tiyatrosu*, ss. 259-260) yıkımı kabul etmekle beraber tarih vermiyorlar. And, Ahmed Vefik Paşa'nın bir Fransız arkadaşına esasında parterdeki büyük avizenin düşmesinden dolayı tiyatronun kapatılmış olduğunu söylediğini aktarıyor.

³³⁷ And *Osmanlı Tiyatrosu*, s. 106-107.

³³⁸ And *Osmanlı Tiyatrosu*, s. 100. Ahmed Midhat Efendi'nin ona Midhat ismini veren, gençlik yıllarında bürokraside muhtelif pozisyonlara getiren eski hamisi Midhat Paşa'nın ve Namık Kemal'in aleyhine olarak *Üss-i İnkilâb* (İstanbul 1290) adlı kitabında olayları çarpıtması, *Tercüman-ı Hakikat*'te Midhat Paşa muhakemesi için yazdığı makaleler ve havadisler Tanpınar tarafından sert bir eleştiriye uğrar. Tanpınar'a göre Ahmed Midhat, Sultan'la uyumlu çizgisi neticesinde "yükselir"; bu yükseliş II. Abdülhamid'in ödüllendirmesidir. (Ahmed Hamdi Tanpınar *XIX. Asır Türk Edebiyatı*, ss. 439-443). Tanpınar, Midhat Paşa'nın yargılandığı mahkemede Ahmed Midhat için "Midhat Efendi mürettep bir muhakemenin kulis arkasında çalışan aletleri arasına girmeğe bile razı olur" değerlendirmesini yapar. (*age*, s. 442)

³³⁹ Abdullah Kılıç *YYOA*, cilt 2, ss. 105-106.

³⁴⁰ Helmuth von Moltke *Briefe über Zustände und Begebenheiten in der Türkei 1835 bis den 1839 E.S.* MITLLER Berlin 1941, ss. 368-401.

³⁴¹ Wadie Jwadih *The Kurdish National Movement: Its Origins and Development*, Türkçesi: *Kürt Milliyetçiliğinin Tarihi Kökenleri ve Gelişimi* İLETİŞİM İstanbul 1999, s. 143

prestij kaybına yol açar. Bu ortamda Botan Emiri Bedirhan Bey³⁴² gücünü artırır,³⁴³ Cezire/Cizre merkez olmak üzere geniş bir bölgede güvenliği sağlar ve diğer beylere otoritesini kabul ettirir.³⁴⁴ 1843'te haraç vermeyi reddeden Nasturileri³⁴⁵ kılıçtan geçiren Bedirhan'ın üzerine Batılı devletlerinde baskısıyla güçlü bir ordu gönderildi.³⁴⁶ Uzun süren çatışmalardan sonra Bedirhan teslim oldu, İstanbul'a gönderildi ve oradan Girit'e sürüldü. Bedirhan'ın yerine kimse atanmadı, bölgede ciddi bir otorite ve güvenlik boşluğu oluştu.

Bedirhan'ın sürülmesinden sonra Osmanlı'nın siyasi otoritesini sarstığı Kürt mirlerinin yerini dini önderler almaya başladı. Şeyh Ubeydullah bunlar arasında en bilinen isimdir.³⁴⁷ Ancak Kürt bağımsızlığı fikrine bağlı olan Ubeydullah'ın da İstanbul'la ilişkisi inişli çıkışlı bir seyir izler; II. Abdülhamid döneminde defalarca isyan etmesine rağmen sürgünden daha ağır bir ceza almaz.³⁴⁸

³⁴² Bedirhan Bey (1802/8-1868). Botan emirliği Hz. Muhammed'in soyundan geldiğini iddia eden bir aile tarafından yönetilmişti. Bedirhan 1821 yılında Botan'ın merkezi olan Cizre'yi yöneten aynı ailenin kollarından biri olan ve adını ilk emirlerden Hacı Bedr'den alan Bedirhanlara mir oldu. Diğer aşiretler Bedirhan Bey'in otoritesini tanımak zorunda kaldı, Bedirhan sert bir yönetimle geniş bir bölgede güvenliği sağladı. Osmanlı yönetimi Fıncıklı Said Bey adındaki birisine karşı askeri harekâta katılmasına karşılık Bedirhan'a redif birliği miralaylığı verir, 1838. Moltke *age*, s. 257; Martin van Bruinessen *Agha, Sheikh and State, The Social and Political Structures of Kurdistan*, Türkçesi: *Ağa, Şeyh, Devlet İLETİŞİM* İstanbul 2008, ss. 272-275.

³⁴³ Jwaideh *Kürt Milliyetçiliğinin Tarihi*, s. 122.

³⁴⁴ Bruinessen *age*, s. 276. Bedirhan kendi adına para bastırarak hutbe okutur. "Bedirhan Paşa" Ömer Faruk Şerifoğlu *YYOA* cilt 1, s. 304-305.

³⁴⁵ Nasturiler I. Dünya Savaşı'ndan önce Van (Doğu Anadolu), Musul (Kuzey Irak) ve Urmiye (İran Azarbecanı'nın batısı) arasındaki bölgede yaşayan Hıristiyan bir halk idi. Savaş sırasında Osmanlı Devleti, Rusya ve Britanya'nın politikaları ve Kürt aşiretlerle olan rekabet neticesinde önemli ölçüde kıyım uğradılar, yaşam alanlarını yitirdiler. Nikitin "Nasturiler" *İA*, cilt 8, ss. 207-212. Nasturilerin önemli kısmı 19. yüzyılda bölgede çoğunluk olan Kürtler gibi silahlı aşiretler halinde örgütlenmişlerdi ve kendi bölgelerini koruyabiliyorlardı. Bruinessen *age*, ss. 276-277.

³⁴⁶ Şerifoğlu, Bedirhan'ın üzerine Topal Osman Paşa komutasında bir ordunun yollandığını yazıyor. *Agm*, s. 304.

³⁴⁷ Şeyh Ubeydullah, bugün Türkiye'nin güney doğu ucunda, İran ve Irak'a hududu olan Hakkari'nin güneyinde 19. yüzyıl ortalarına kadar sınırlı bir iktidara sahip Nehri şeyhlerinden I. Seyyid Taha'nın oğlu idi. Bedirhan Bey'in hapsedilmesinden sonra Seyyid Taha'nın nüfuzu arttı. Ubeydullah ise 19. yüzyılın ikinci yarısında geniş bir bölgede dünyevi iktidarı da ele geçirdi. Seyyid Taha ve Ubeydullah zamanında bölgedeki Kürtler arasında Hıristiyan düşmanlığında şeyhlerin de kışkırtmasıyla ciddi bir artış görülür. Ubeydullah 1880'de bağımsız Kürt devleti kurmak amacıyla kuvvetleriyle İran Kürdistanı'na yürüdü. Bruinessen *Ağa, Şeyh, Devlet*, ss. 343-44.

³⁴⁸ Jwaideh *Kürt Milliyetçiliğinin*, ss. 166-170.

1839 Gülhane Hatt-ı Hümayunu'nun üstüne gelen ve tüm Osmanlı tebaasının eşitliğini vaz eden 1856 Islahat Fermanı Müslümanların gayrimüslimlere karşı üstün oldukları fikrini zayıflatmıştı. Müslüman tebaanın bir kısmı hukuken ve fiilen Osmanlı merkezi tarafından eskisi gibi desteklenmedikleri endişesine kapılmıştı. 19. yüzyılda Anadolu şehirlerinde örgütlenen uluslararası bağlantıları olan Protestan ve Katolik misyonları, açtıkları okullar ve hastanelerle ciddi bir faaliyet içindeydiler, ulaştıkları insan sayısı ve etkinlik alanları her sene genişliyordu.³⁴⁹ Bu misyonlar 1856 Hatt-ı Hümayunu'nu sevinçle karşılar.³⁵⁰

Kürtlerin yukarıda anlatıldığı gibi muhtelif sebeplerden İstanbul ile ilişkileri pek de iyi durumda değilken patlayan 1877-78 Osmanlı-Rus Savaşı esnasında Rus birliklerinin Doğu'da düşünülenden daha kolay ilerlemesi ve Osmanlı birliklerinin Kürtlerden istediği kadar destek alamaması³⁵¹ II. Abdülhamid'i Kürt aşiretlerle ilişkilerini "onarmaya" sevk etti. Kürtlerden oluşan Hamidiye Alayları³⁵² düzenlemesi böyle bir ortamda yapıldı, 1891.³⁵³ Hamidiye Alayları uygulaması başladıktan bir süre sonra özellikle doğu eyaletlerindeki Ermeniler arasında huzursuzluk, özellikle de çifte vergilendirme konusunda şikâyetler artar. Abdülhamid'in bazı bölgelerde yerel Kürt beyleri eliyle uygulanan ve yoksul Kürtler tarafından coşkuyla desteklenen bir Kürtleştirme politikasına destek verdiği anlaşılıyor. Bu arada Ermeni muhalefeti Hınçak (Marksist) ve Taşnak (milliyetçi) örgütlerine akıyordu. Ağustos 1894'te Sason'da Ermeni devrimcilerin de etkisiyle köylüler

³⁴⁹ Hans-Lukas Kieser *Der verpasste Friede Mission, Ethnie und Staat in den Ostprovinzen der Türkei 1839-1938*, Zürich 2000, (Türkçesi: *Iskalanmış Barış, Doğu Vilayetlerinde Etnik Kimlik ve Devlet 1839-1938 İLETİŞİM* İstanbul 2010, s. 201)

³⁵⁰ Kieser *Iskalanmış*, s. 87

³⁵¹ Kieser *Iskalanmış*, s. 181

³⁵² Hamidiye Alayları 1890 yılı başlarında Doğu Anadolu'da aşiretlerden oluşturulan hafif süvari birlikleriydi. Alayların sayısı tedricen 1901'de 65'e ulaşmıştır. Her alayda en az 512, en çok 1152 nefer olacaktı. Askerler giysi, hayvan, koşum takımı gibi ihtiyaçları kendileri karşılayacak buna karşılık devlet silah ve cephane verecekti. Alaylara katılan askerler ve aileleri vergiden muaf olacaktı. Cezmi Eraslan "Hamidiye Alayları" *TDVİA*, cilt 15, ss. 462-64.

³⁵³ François Georçeon *Abdülhamid II, le Sultan calife* 2003 (Türkçesi *Sultan Abdülhamid* François Georçeon HOMER İstanbul 2006, s. 310)

Osmanlı hükümetine vergi vermeyi reddettiler. Ermeni direnişii topçu desteğindeki Hamidiye Alayları ve redif askerinin harekâtıyla kırılır, çok sayıda direnişçi öldürülür.³⁵⁴

Katliam bölgede bulunan muhtelif ülkelerden konsolosların ve misyonerlerin raporlarıyla Avrupa ve Amerika'ya ulaştı. Avrupa ve Amerika'da Türk karşıtı bir hava oluştu. Abdülhamid'e başta İngiltere olmak üzere Düvel-i Muazzama tarafından yapılan baskı arttı.

Sason'daki direnişin kanlı bir şekilde bastırılmasından bir sene sonra Hınçak Partisi tarafından Ermenilerin reform taleplerini dile getiren -muhtemelen Sultan üzerindeki uluslararası baskıyı artırmayı da amaçlayan- bir gösteri düzenlenir. 30 Eylül 1895'te İstanbul'da Kumkapı'daki Ermeni Patrikhanesi önünde toplanan yüzlerce kişi Bâbiâli'ye doğru yürüyüşe geçerler. Gösterinin barışçıl olacağı Büyük Güçleri'n sefaretlerine ve hükümete bildirilmiştir, ancak göstericilerin silahlı oldukları çatışma başladığı zaman anlaşılır. Göstericilerden ve jandarmadan pek çok kişi ölür ve yaralanır. Eli sopalı softalar da işe karışır. Osmanlı Devleti'nin organizasyonu ve tabii Abdülhamid'in bilgisi dâhilinde İstanbul'un her yerinde Ermeniler saldırıya ve kıyıma uğrar.³⁵⁵

Ekim 1895'te eski Van valisine kimin yaptığı belli olmayan bir suikast düzenlenir. Bu olayın ertesinde Trabzon'da Hıristiyanlar Müslümanlar tarafından katledilir, uluslararası baskı yükselir ve 17 Ekim'de Abdülhamid reform programını kabul eder. Sultan'ın ıslahat programının kabul ettiği haberi hızla yayılır³⁵⁶; takip eden gün ve aylarda

³⁵⁴ Georgeon *Sultan Abdülhamid*, s. 332

³⁵⁵ Georgeon *Sultan Abdülhamid*, s. 336-337. 1881 yılında Britanya sefaretine atanan Sir George H. Clifton'ın kızı Lady Dorina Neave'in kitabının "Katliamlar" başlıklı bölümü o günlerde Ermenilerin nasıl saldırıya uğradıklarına dair çok canlı bir tanıklığı ortaya koyar. Dorina Neave, *Twenty-six Years on the Bosphorus*. Londra: Grayson & Grayson, 1933. (Türkçesi: *Sultan Abdülhamit Devrinde İstanbul'da Gördüklerim* DERGAH İstanbul 2008, ss. 125-140)

³⁵⁶ Islahat programı Müslümanlar arasında Avrupa'nın zoruyla Ermenilere bağımsızlık veriliyor şeklinde algılanır. Georgeon *Sultan Abdülhamid*, s. 339. Kieser de şiddet eylemlerinin ana tetikleyicisinin reformlardan duyulan korku olduğunu belirtiyor. Kieser *Iskalanmış*, s. 217.

Bitlis, Bayburt, Erzurum, Diyarbakır, Malatya, Harput, Sivas, Amasya, Antep, Kayseri, Urfa'da ve Doğu Anadolu'nun köylerinde pogromlar yaşanır.³⁵⁷

Metin And 1895-96 Ermeni olayları üzerine İstanbul'daki bütün ileri gelen Ermeni tiyatrocuların Osmanlı İmparatorluğu'nu terk ettiğini yazıyor,³⁵⁸ Mardiros Mınakyan hariç.³⁵⁹ Yazarlar ve sanatçılar Bulgaristan'a Yunanistan'a, Mısır'a, Fransa'ya ve İngiltere'ye kaçarlar. Bunların bir kısmı ancak 1908'den sonra Osmanlı İmparatorluğu'na dönebilir.³⁶⁰ Ermeni kültür yaşamı da sona ermiştir. Mardiros Mınakyan İstanbul'da kalamaz; Manuk, Sisak ve Binemeciyan çiftiyle İzmir'e gider. İzmir'de Ermenice oynayabilirler. Ancak 1899'da Patrikhane'ye gelen bir emirle Ermenice oynamak yasaklanır. Mınakyan İstanbul Şehremini Rıdvan Paşa'nın³⁶¹oğlu Reşad Bey'in³⁶²

³⁵⁷ Georgeon, misyonlara ve başka kaynaklara göre 29 000 ile 300 000 arasında değişen Ermeni'nin öldüğünü belirtiyor. Georgeon *Sultan Abdülhamid*, s. 338. Çalışmasını misyon raporlarına dayandıran Kieser Ermeni kurbanların sayısını 100 000 olarak tahmin ediyor. *İskalanmış*, s. 217.

³⁵⁸ Metin And, Ermeni tiyatrocuların imparatorluğu "boğucu havadan dolayı" terk ettiklerini yazıyor ama verdiği bilgiler bu denli büyük bir göçü açıklamıyor. (And *Osmanlı Tiyatrosu*, s. 254) Yukarıda 1893-96 olaylarını bu sebeple özetlemek ihtiyacı duydum. Ölümünden kurtulmuş bile olsalar olaylar yatıştıktan sonra ki ağır atmosferde Ermeni tiyatrocuların çalışmasının imkânsız olduğu ortadır.

³⁵⁹ Metin And, Osmanlı tiyatro tarihine ilişkin eserlerinde, Ermeni tiyatro insanlarının bu alandaki çalışmalarını ve Müslüman nüfusun tiyatroyu benimsemesindeki kritik rollerini gözler önüne sererken sadece Osmanlı gazetelerinden ve belgelerinden değil, Ermenice kitap ve gazetelerden de yararlanır. Yaptığı çalışmanın hacmi ve zorluğu ortadır. And'ın çalışmasını önemli ölçüde Ermeni kaynaklarına dayandırması, Ermeni tiyatroculara Osmanlı tiyatro tarihi içinde gerektiği gibi yer vermesi Türkçe tarihyazımı için sıra dışı bir tutumdur. Buna rağmen And *Osmanlı Tiyatrosu*'nun ikinci (1999) baskısının sonuna tiyatro tarihine ilgili halde Ermeni sorunuyla ilgili bir ek yapmıştır. And'ın amacı 1915 Ermeni Katırımı'nı dünya kamuoyuna hatırlatmak için 1972 yılında başlayan Türkiye elçilerini ve konsoloslarını öldüren (öldürülenler arasında And'ın yakın tanıdıkları da vardır) Asala örgütünün saldırılarına tutum almak ve soykırım iddialarını kendi bulunduğu yerden yalanlamak olarak özetlenebilir. (*Osmanlı Tiyatrosu* Metin And, DOST Ankara 1999, ss. 288-297). AÜDTCF'nin yaptığı ilk baskıda (1976) böyle bir ek yoktur.

³⁶⁰ And *Osmanlı* ss. 248-249.

³⁶¹ İsmail Rıdvan Paşa (İstanbul, 1856 – 1906) muhtelif şehirlerde aldığı görevlerle Osmanlı bürokrasisi içinde yükseldi. Abdülaziz ve II. Abdülhamid dönemlerinin önemli siyaset adamlarından Safvet Paşa'nın yeğenidir. 1890'da İstanbul şehreminliğine getirildi. Bir yol yapımı nedeniyle Bedirhanoğulları ile anlaşmazlığa düşüp öldürülünceye kadar bu görevde kaldı. Abdullah Kılıç "Rıdvan Paşa" *YYOA*, cilt 2, s. 460.

³⁶² Reşad Rıdvan Bey (? -1919) önceleri devlet memuru olmuş, Şûra-yı Devlet'te önemli görevlere yükselmişti. Yabancı sanatçıların Tepebaşı'ndaki temsilinin düzenlenmesine yardım ederek tiyatro ile yakınlaştı. Kendisi gibi amatörlerden oluşan tiyatro toplulukları kurdu. 1903'te Osmanlı Komedi Kumpanyası'nın önde gelenlerinden biri de Reşad Rıdvan'dı. II. Meşrutiyet'ten sonra Sahne-i Milliye-i Osmaniye (1910) adlı bir topluluk kurdu. 1914'te Darülbeydi'nin kuruluşu için gelen André Antoine'ın yardımcısı ve daha sonra aynı kurumun müdürü oldu. Raşit Çavaş "Reşad Rıdvan" *DBİA*, cilt 6, s. 318.

tiyatrosunu yönetmek üzere İstanbul'a gelir. Ancak yasaklar yüzünden Ermeni tiyatrocular sık sık İstanbul dışına çıkmak zorunda kalmaktadır. Rıdvan Paşa'nın öldürülmesinden (1906) sonra geride kalanlar için ortam biraz rahatlar, yeni vali tiyatroları açar.³⁶³ 1908'e kadar durum böyle devam eder.

1.7. Tuluat Tiyatrosu

"Tulûât" "tulû"nun çoğuludur, yani doğuşlar. Yazılı bir metin olmadan dram tiyatrosundan veya ortaoyunundan zaten bilinen oyunları değiştirip, bozarak suflörsüz doğaçlama olarak oynamak anlamında kullanılıyor. Selim Nüzhet Gerçek tuluatın doğuşunu şöyle anlatıyor: "Güllü Agop tiyatrosundan ayrılan [Tomas] Fasulyeciyan tiyatro hayatından da ayrılmak istemediği için çok muvaffakiyetle ortaoyunu oynayan [Kavuklu] Hamdi'yi³⁶⁴ bulmuş ve onu ikna ederek Kulekapısı'nda, Pirinci'nin gazinosunda³⁶⁵ yapılan derme çatma bir sahnede, suflörsüz olarak, "Çingirak" adlı bir oyun oynamaya başlamıştır. İşte tuluatın başlangıcı budur."³⁶⁶ Ahmet Rasim de orta oyunundan tuluat tiyatrosuna geçişi şöyle anlatıyor:

"Orta Oyunu sahneye çıkmakla yalnız ayağı yerden kesilmiş olmadı, asıl yapısına da epeyi değişiklik geldi. Önce sırası ve düzeni bozuldu. Kavuklu başındaki kavuğunu, sırtındaki cüppesini, yırtmaçlı entarisini, belindeki kuşağını, bacağındaki şalvarını, ayaklarındaki paşmağını, yani çedik pabucunu çıkardı; bunların yerine, başına, kalıba girse

³⁶³ And *Osmanlı*, s. 255.

³⁶⁴ Kavuklu Hamdi (İstanbul, Eyüp ? – 1911 İstanbul, Vefa). Halk komiklerinden Hamdi ortaoyununda Kavuklu rolünde çok ünlenmişti. Pişekâr rolünde Küçük İsmail'le (bkz dipnot 433) beraber çok sevilen bir ikili oldular. (bu tipler için bkz dipnot 265) Tuluat sahnesinde yarattığı kaba aptal tavırlı tip, sonradan bir başka komik Abdürrezzak (bkz dipnot 343) tarafından "İbiş" adlı bir başka kalıp tipe çevrildi. Server İskit "Kavuklu Hamdi" *AA*, cilt 3, ss. 997-98 ve Selim Nüzhet Gerçek "Tulûât" *AA*, cilt 2, ss. 445-447.

³⁶⁵ "Pirinççi'nin adlı sanlı gazinosu oracıkta Küçükhendek Sokağı'nın [Galata Kulesi'ne çıkan sokaklardan biri] başlangıcındaymış... 60 yıl evvelki İstanbul'un en yüksek kırat eğlence yerlerinden biri. Mabeyincilerin, hünkâr yaverlerinin, mirasyedilerin ve namlı babayiğitlerin de mekânı... Pirinççi, Karamanlı bir Rum'muş [Anadolulu Ortodoks]... Kemani Ağa, lavtacı Şair Serkis'in oğlu, Kanuni Oseb, Kôr Civan gibi devrin en meşhur sazandeleri; Beşiktaşlı Sofi, Yahudi Sara ve Roza gibi güzel sesli, yakıp yıkar nağmeli hanendeler hep orada... Gazino ağzına kadar hıncahınç; kayış kayış liralara, şakır şukur mecdiyeler yağmada..." Sermet Muhtar Alus "İstanbul Kazan Ben Kepçe" *Akşam*, 13 Aralık 1938.

³⁶⁶ Selim Nüzhet Gerçek "Tulûât" *AA*, cilt 2, s. 446.

Frengin silindir dediği, uzun resmî şapkasını andıran uzun, buruşuk bir fes, sırtına bir ceket, pardesü bozması, arada sırada kolları kopuk, haydarî taklidi sako, beline muhafazarlık duygusuna (!) göbek adı seçtiğine delil olacaktı gibi bir kuşak, bacağına, eski milli kıyafetten sıkma ya da dizliğe, yarım şalvara benzer, paçası bol, dar bir pantolon, ayaklarına ne serhatlık ne lapçine ne de çediğe benzer yanı olmayan potin, yarım kundura takarak; kaşlarına, yanak ve burnuna allık, gözlerine sürme sürerek; saçı sakalı ile Karagöz'ün soygunluğu gibi bir çıplaklık ile cascavlak kaldı. Adı Kavuklu iken 'maskara' oldu."³⁶⁷

Tuluat oynayan sanatçılar ortaoyunu, Karagöz gibi geleneksel seyirliklerden yetişmiş³⁶⁸ ama aynı zamanda Tanzimat döneminde yaygınlaşan Batı tiyatrosuyla bir şekilde tanışmış insanlardı.³⁶⁹ Tuluata tiyatro sahnesine taşınmış ortaoyunu diyebiliriz.

Raif Ogan tuluatın doğuşunu şöyle anlatıyor:

“Türkçe olarak sahnede oyun vermek imtiyazının zamanın hükûmdarından Gedikpaşa tiyatrosunun meşhur kurucusu Güllü Agop tarafından alındığı malûmdur... Güllü Agop ihrazına muvaffak olduğu fermanla “süflör ile oynamak” şartı ile sahne imtiyazı elde ettiğine kani bulunmakta idi.

Halkın perdeli oyunlara gösterdiği teveccüh ve tehacüm karşısında pek zor duruma düşen ortaoyunu sanatkarları da (perdeli oyun) verebilmek için kaçamaklı yollar aramak mecburiyetine düşmüşlerdi.

Bunun üzerine; tulûat ismi altında esaslarını biraz orta oyunu ve Karagöz'den, biraz eski İtalyan pantomima ve farslarından, birazda yeni usuldeki piyeslerden alan, sahnede

³⁶⁷ Ahmet Rasim bu yazısına “Ortaoyunun Bozuluşu” başlığını vermiş. Başlıktan ve makalenin içeriğinden anlaşılan Ahmet Rasim'in ortaoyunun tuluata dönüşümünü içine sindiremediğidir (*Muharrir Bu Ya* MEB “Ortaoyununun Bozuluşu” İstanbul 1990, ss. 67-68).

³⁶⁸ Metin And; İsmail Efendi, Abdürrezzak, Kel Hasan gibi ünlü oyuncuların hem ortaoyunu hem de tulûat tiyatrosunda oynadıklarını belirtiyor. And *Geleneksel Türk Tiyatrosu*, s. 202.

³⁶⁹ “Bu etkilenme [Batı'dan] ve değişim sonunda Ortaoyunu ve Batı tiyatrosunun kaynaşmasından ortaya çıkan Tulûat tiyatrosunda bu oyun son biçimini alacaktır.” And *Geleneksel Türk Tiyatrosu...* s. 199.

perdeli olarak oynandığı halde süflör kullanılmayan başka tarzda bir tiyatro oyunu icat etmek yolunu bulmuşlardı ki, bu iş dahi hakikatte bir tulûat eseri sayılabilir.

Güllü buna itiraz etmek istemiş, zamanın matbuatı arasında bu yüzden münakaşalar çıkmışsa da, Türkçeyi tatlı şivesi, güzel ahengi ile konuşamayan Ermeni artistlerinden teşekkül etmiş bulunan (Osmanlı Tiyatrosu) na rakip olarak ortaya çıkan, hepsi de Türk sanatkârlardan mürekkep tulûat kumpanyaları; Güllü imtiyazı (süflörle oynamak) şartını gösterdiği kendileri ise süflör kullanmadıklarından ötürü bu inhisarın çerçevesi dışında kaldıklarını fermana: (sahnede oynamak, perde kullanmak) bir kayıt bulunmadığını ileri sürerek devrin mevkii sahibi büyüklerini milli gayretini tahrike muvaffak olmuşlar, himayelerini kazanmışlardır.”³⁷⁰

Tuluatçılar Karagöz ve ortaoyunu konularından yararlandıkları gibi dram tiyatrolarında sahnelenen Molière’in eserlerini tiyatrodaki bulduklarında gördükleri, duydukları kadarıyla kendi sahnelerine uyarlamışlardır. Tuluat Batı tiyatrosunun modern görüntüsünün çekiciliğine karşı koyamayan³⁷¹ ama tiyatronun getirdiği zihinsel dönüşümü kavrama çabası göstermeyen ve zaten böyle bir donanımı olmayan insanların yarattıkları, seyircinin derinleşmesine fırsat vermeyen, eğlenceye dönük bir türdür.³⁷²

³⁷⁰ Raif Ogan “Eski Tarz Karagöz Fasıllar” *Yeni Sabah* 7 Haziran 1945. Ogan’ın dediği gibi tuluat kumpanyaları “Türk sanatkârlardan” mürekkep idi, tuluatçılar arasında hiç bir gayrimüslim ismine rastlamadım. Ancak Ogan’ın, Güllü Agop’un Osmanlı Tiyatrosu için önemine değinmeden ya da imtiyazını aynı kıskançlıkla Ermeni tiyatroculara karşı da savunduğunu (örneğin Dikran Çuhacıyan’a karşı) belirtmeden geçmesi savunmacı bir anlayışa sahip olduğunu düşündürüyor.

³⁷¹ “Ortaoyuncular Batı tiyatrosunun en çok sahnesine ve perdesine özeniyorlardı. O sırada Güllü Agob tiyatrosuyla ilintili bir karikatürde Güllü Agob’un tiyatrosuna ‘perdeli ortaoyunu’ denmiştir (*Hayâl* sayı 6, 7 Kasım 1289). Nitekim ‘perdeli ortaoyunu’ deyimini tuttu... Edirnekapı dolaylarında bir tiyatronun yöneticisi ilanlarında “Perdeli Zuhuri Kolu” adını kullanır (*Servetifünun*, sayı 230, 28 Temmuz 1311).” And *Geleneksel Türk Tiyatrosu...* s. 199-200.

³⁷² *Hayâl* ’in 207. sayısındaki muhavere Hamdi Efendi’nin (Kavuklu Hamdi olsa gerek) Teodor Kasap’ın Molière’den uyarladığı “Pinti Hamid” komedisinin Aksaray’da yeni kurduğu “Zuhuri Kolu” tiyatrosunda sahnelenmesi ele almıyor. Muhaveredeki Karagöz’ün konuşmalarından Türkçe tiyatro imtiyazına sahip Güllü Agop’un oyunu yasaklatmak için girişimde bulunduğu, buna karşılık birkaç gün evvel çıkan *Istikbal* gazetesinde bu konuyu ele alan Teodor Kasap’ın “asıl Osmanlı Tiyatrosu bu olacaktır” görüşünde olduğu anlaşılıyor. Karagöz oyunu seyretmiştir ve “bir takım nev akis ile beraber zararsız” olduğu görüşündedir. Ancak “bazı elfaz-ı müstehcene terk” edilmeli, oyunda sahneye çıkan ve Fransızca konuşan “Madmazel ...geldiği yere geri gönderilmelidir.” Madmazel’in sahneye çıkmasıyla beraber ortaya çıkan “rezaletler tahfif olunur ...oyunlar Osmanluluğun edeb ve ahlâkına tatbik kılınur ise hakikaten büyük bir eser denmeğe seza”

1.8. Karagöz Neden Geriliyor?

1.8.1. Tiyatronun Yaygınlaşması

19. yüzyılın ikinci yarısında özellikle Abdülmecid döneminde İstanbul'da tiyatro ciddi bir canlılık gösterip yükselirken Karagöz ve ortaoyunu gibi geleneksel seyirlikler kendilerini bu canlılığa, bu moda uydurmak zorunda hissettiler. Tanzimat Fermanı'ndan 1908 Meşrutiyeti'ne kadar geçen zaman içinde tiyatro insanları arttı, oyun metinleri yazıldı, çeviriler yapıldı; İstanbul'un birçok semtinde kışlık ve yazlık tiyatrolar açıldı. Abdülhamid döneminde baskıcı rejiminin uygulamaları sonucunda tiyatro hayatı sıkıntılı zamanlar geçirse de 1908 Meşrutiyet'inden sonra insanların yoğun ilgisi tiyatronun unutulmadığını ortaya koydu. “Vatan yahud Silistre”, “Besa” gibi siyasi mesajı olan oyunlar bu dönemde büyük ilgi gördü.³⁷³

olacaktır. *Hayâl* sayı 207, ss. 2-3, 12 Ekim 1875. Karagöz'ü, yani Kasap'ı, tedirgin eden Hamdi'nin “elfaz-ı müstehcenesi”, orta oyunundaki kaba saba sözlerle seyirciyi güldürme usüllerinin tuluat sahnesine de taşındığını gösterir. Bundan başka tuluat ile beraber bir başka sorun daha ortaya çıkmıştır: Sahneye çıkan “Madmazel”in erkek seyirciler tarafından aşırı bir tezahürat ile karşılanması. Tezahürat meselesini Ahmet Rasim de konu eder, bkz dipnot 246. Bu esas derdi gişe gelirini artırmak değil de iyi tiyatro yapmak isteyen tiyatro adamları için ciddi bir sorun olsa gerek, zira şuh sahne hanımlarına yönelik erkek tezahüratının egemen olduğu bir ortamda tiyatro yapmak mümkün olmasa gerek. *Hayâl*'in 207. sayısındaki muhaverede Hacivat durumu “işte burası fena” olarak değerlendirilir. Ancak Karagöz, Hamdi Efendi'nin “ıslahata muvaffak” olacağı ümidindedir.

³⁷³ Sevengil, 24 Temmuz 1908'de Kanun-ı Esasi'nin yürürlüğe girdikten hemen sonraki günlerde özellikle Namık Kemal ve Şemseddin Sami'nin oyunlarının profesyonel tiyatrocular ve aynı zamanda amatör tiyatro meraklıları tarafından, çok büyük bir ilgiyle salonlarda, meydanlarda oynandığını belirtiyor. *Türk Tiyatrosu*, ss. 564-565.



Kantocularımızdan Bir Numara.

Kantocu- (sahnede) Yanıyorum ah.....

Bir delikanlı- Ben de yanıyorum.... Ah...

Karagöz- (delikanlıya) Şimdi senin gözünü oyarım... O da seksen iki yaşında ben de... ona yanmak benim hakkım.

Karagöz 19 Ramazan 1327 Numero 127

1839 – 1908 arasında yukarıda sık sık bahsi geçen Pera, Gedikpaşa, Şehzadebaşı'ndaki tiyatroların dışında önceleri devletin teşvikiyle, sonraları artan seyircinin de ilgisi neticesinde o tarihte nüfusu belirli bir yoğunluğa ulaşmış bütün semtlerde Kadıköy'de, Üsküdar'da, Bağlarbaşı'nda, Fıstıkağacı'nda, Beşiktaş'ta, Ortaköy'de, Emirgan'da, Bakırköy'de, Tophane'de Şişli'de, Osmanbey'de tiyatrolar kuruldu. Bu tiyatroların hepsi aynı anda faaliyette değillerdi, çoğu kısa ömürlüydü ya da uzun ve istikrarlı bir çizgi tutturamıyorlardı. Ancak söz konusu artış, insanların eğlenme ve vakit geçirme tarzındaki değişimi yansıtıyordu. Yıllar geçtikçe bu değişimin geçici bir

moda olmadığı, tam tersine geleneksel seyirliklerde ayak diremenin mümkün olmadığı anlaşılacaktı.³⁷⁴

Bu dalga bir eğlenme tarzının yoktan var olması şeklinde ortaya çıkmadı elbette. Ortaoyunu, Karagöz'le benzeşen mizah anlayışını, öteden beri gösterilerde söylenen şarkıları ve geleneksel seyirliklerden gelen başka unsurları tuluata taşıdı. En başarılıları Dikran Çuhacıyan'ın "Arif'in Hilesi" (1872), "Köse Ağa" (1874), "Leblebici Horhor Ağa" (1875) olan Doğulu ve Batılı zevkleri bir araya getiren operetler ortaya çıktı.³⁷⁵ Ancak hayal perdesindeki kimi unsurlar tiyatrodaki kullanılsa da, Karagözcülerin bu döneme uyum sağlaması orta oyuncuların tuluata uyum sağlaması kadar kolay olmamış olabilir. Fiziksel olarak bakıldığında Karagözcü hayal perdesinde bir kahveyi veya bir büyükçe bir evi, konağı dolduracak kadar insana oynama alışkanlığındadır. Teknik donanımı da yakın

³⁷⁴ Ahmet Rasim'in anlattıkları seyircinin geleneksel seyirliklerden kopup nasıl tiyatroya yöneldiğini gözler önüne serer. Rasim Osmanlı Kumpanyası'ndaki kadın sanatçılar için "aktris" kelimesini kullanıldığı halde Galata tiyatrolarındaki aktrisler için "oyuncu kızlar" deyimini tercih ediyor. Bu kızların seyirci tutmasının sebebi güzel şarkı söylemelerinden ziyade yukarıda bahsi geçen "kopuk takımı"ndan sayılabilecek İstanbullu kabadayı, zorba "aşık"lar grubunun ilgisidir. Rasim, Büyük Amalya adlı şarkıcının seyircilerini isim isim sayıyor. Küçük Amalya'nın seyircileri ise meslek durumu şöyle: hafiyeler, komiserler, tulumbacılar, mavnacılar, kürekçiler, mirasyediler, mektepli efendiler, Nokta Molla, Karagömrük, Edirnekapı, Balat, Sulu Manastır, Samatya [İstanbul'daki muhtelif semtler] kopukları... Salonda şarkı esnasında laf atmalar, gürültü, alkış, ayakla tepinme, ıslıklar vs. "tutkun" seyirci grubunun şarkıcıyı beğendiğini göstermek için başvurduğu yöntemler imiş. (Ahmet Fehim de anılarında Amelya adında sahneye çıkan bir hanımdan bahsediyor. Tarih vermiyor ancak Ahmet Fehim'in sahnede olduğu yılları düşünürsek bir ihtimal olarak bu hanımlardan birisi olduğunu düşünebiliriz. *Ahmet Fehim Bey'in Hatıraları* Haz. Hafı Kadri Alpman İstanbul 1977, ss. 111-112. Ayangil'in saydığı kantocular arasında Büyük Amelya ve Küçük Amelya isimleri de geçiyor. Ruhi Ayangil "Kanto" *DBİA* cilt 4, s. 420) Rasim hal böyleyken söz konusu kızlardan birini kendi sahnesine çıkarmadıkça ortaoyunu ustalarının yüzüne bakılmadığını söylüyor, (*Muharrir Bu ya "Oyun Ortaoyunu"* ss. 74-79). Karagöz ustalarının ise böyle bir esneklik gösterme şansı olmadığı için hayal perdesinde seyirci kaybı daha büyük olsa gerek... Dwight da 1915'ten önce ramazan ayında İstanbul'da meddah, Karagöz ve tiyatro izler. İki tiyatro oyunu arasındaki saatlerde Ermeni dansçılar şarkı söyleyip ve dans ederler. Dwight'ın dansçı kızların giysilerinin Doğulu ve Batılı özelliklerine ve seyircinin dansçılara olan ilgisine dair anlattıkları Ahmet Rasim'in anlattıklarıyla örtüşür: "...These entertainments are also highly characteristic of the city that straddles two continents. The costume of the performers is supposably European, although no Western *almée* would consent to be encumbered with the skirts and sleeves of her Armenian sister, or let her locks hang so ingenuously down her back. She would also be more scrupulous with regard to her colour schemes. Whatever the tint of their costume, the *ballerine* of Istamboul cherish an ineradicable partiality for pink stockings. As feminine charm increases, to the eye of an Oriental admirer, in direct proportion to the avoirdupois of the charmer, the effect is sometimes startling." H. G. Dwight *Constantinople Old and New* LONGMANS, GREEN & CO. Londra 1915, s. 273.

³⁷⁵ "Çuhacıyan'ın bütün eserleri ölümsüzdür. Usta, Doğu müziğinin o gizemli ve mistik melodilerini Batı teknikleriyle harmanlayarak yepyeni bir *variation* yaratmıştır." Şarasan *Türkiye Ermenileri*, s. 97. "Dikran Çuhacıyan Doğu musikisi çevrelerinde, Şarkın musiki motiflerini Batı müziği ile kaynaştıran ilk bestekâr olmuştur." Pamukciyan *Biyografileriyle Ermeniler*, s. 177.

mesafeden izlenmeye uygundur. Perdesi, tasvirleri küçüktür; perdenin arkasından sesinin ulaşacağı mesafe belidir. Yukarıda gördük Gedikpaşa Tiyatrosu'nun kapasitesi yaklaşık 1000 kişidir. Çevre semtlerdeki küçük salonların kapasitesi 300 kişi bile olsa, sahnede insanları belli bir mesafeden seyretmek üzere tasarlanmış salonlarda, ön sıralar müstesna kandil ışığının yarı aydınlığında 25-30 cm'lik tasvirlerin uzaktan görülme şansı yoktur.³⁷⁶

1.8.2. Siyasi Taşlama ya da Muhalefet Eksikliği

Ancak yukarıda sözü edilenler sadece teknik sorunlardır. Karagöz'ün yerine başka seyirlik koyamayan yeterli sayıda talepkâr seyirci olsaydı; ve eğer hayalî loncası, hayatta kalmak için hayal oynatmaktan başka bir yolu olmayan ustalardan oluşmuş olsaydı; hele ki Abdülhamid istibdadının hüküm sürdüğü koşullarda, fenersiz sokağa çıkmanın yasaklandığı zamanlarda fenerin içine mumu yakmadan koyup sokağa çıktığı gibi, Karagöz kendi usulünce muhalefet etmeyi başarabilseydi yoluna devam edebilirdi düşüncesindeyim.³⁷⁷ 20. yüzyılın ilk yıllarında geleneksel seyirliklerin yanı sıra Karagöz'ün de zemin kaybetmeye başlaması koşulların böyle olmadığını gösteriyor.

Metin And, “Karagöz'ün gelişimi içinde iki önemli sorun vardır. Bunlardan biri, Karagöz'ün toplumsal ve siyasal eleştiri, taşlama yönü; öteki ise açık saçıklığıdır. Karagöz'ün ortadan kalkmasında Batı tiyatrosunun Türkiye'ye girişinin etkisi bulunduğu gibi, onun bu iki özelliğinin de payı olduğu söylenebilir” değerlendirmesini yapıyor.³⁷⁸ Karagöz Osmanlı'da yüzyıllarca en popüler eğlencelerden biri olarak kalmıştır. Bu süre boyunca siyasi taşlama ve müstehcenlik yüzünden devletle ilişkisi inişli çıkışlı olmuş, buna rağmen devam etmenin bir yolunu bulmuştur. Dolayısıyla 19. yüzyıl sonu/20. yüzyıl

³⁷⁶ Nurullah Ataç 1930'lu yıllarda yazdığı makalelerde insanların küçük kahvehanelerde veya salonlarda değil büyük tiyatro ve sinemalarda salonlarında eğlenmek istediklerini yazıyor. Ancak ona göre “Karagöz böyle yerlere hiç gelmez” çünkü deriden yapılmış tasvirler küçüktür. Kendisi de bir kez Tepebaşı Tiyatrosu'nda Karagöz seyretmiştir ama salon büyük olduğu için bir şey görememiştir. *Haber-Akşam Postası* 11 Ocak 1939, sayı 249; *Yeni Adam* 8 Kanun-ı sâni 1934, sayı 2, s. 7.

³⁷⁷ Karagöz'ün fenersiz sokağa çıkmasını 1843 yılında İstanbul'a gelen Gerard de Nerval anlatır, bkz dipnot 14. Naima, IV. Murad döneminde sultanın gece fenersiz çıkanları cezalandırdığını yazıyor. *Naima Tarihi*, Bahar Matbaası, İstanbul 1968, cilt 3, s. 1221. 21 Şubat 1842'de dünyaya gelen Ali Rıza Bey de anılarına dayanarak gece fenersiz gezenlerin karakola çekildiğini anlatıyor. *Eski İstanbul Hayatı*, ss. 15-16.

³⁷⁸ And *Geleneksel Türk*, s. 128.

başındaki tıkanıklığın sebebini sadece devletin yasaklarıyla açıklamak yeterli olmaz. 19. yüzyılda Osmanlı hükümetlerinin Karagöz'e siyasi taşlamadan dolayı farklı zamanlarda yasaklar getirdiğini biliyoruz.³⁷⁹ Buna karşılık yasağa direnen veya direnmeye yeltenen bir hayal ustası bilmiyoruz.

Oysa aynı tarihlerde Namık Kemal ve arkadaşları hürriyeti savunan, muhalefet etme cesareti gösteren, vatan fikrini ortaya atan, bu yolda sürgün ve başka riskleri göze alan bir aydın grubu olarak sivrilmişlerdi. Meşrutiyet'ten sonra Namık Kemal kahraman oldu, onun piyesleri, benzerleri ve tiyatro yükseldi.

Namık Kemal ve arkadaşları, Yeni Osmanlılar da diyebiliriz, okuyan-yazan, Osmanlı Devleti içinde yüksek bürokrasi ile bağlantıları olan, Avrupa dilleri bilen, dolayısıyla edebiyatı ve siyasi gelişmeleri takip eden dönemin en etkili aydın grubuydu. Bu grubun performansını çoğu okuma-yazması olmayan Karagöz loncası üyelerinden beklemek insafsızlık olur. Namık Kemal ve arkadaşlarının yaptığı sultana karşı daha önce Osmanlı'da görülmemiş kavramlarla muhalefet bayrağı açmaktı. Hayal ustaları bunu düşünemezlerdi elbette, bu tabiidir. Ancak gelen yasaklar karşısında basın ve tiyatronun var olma kavgasına omuz vermek için evvelden beri yapageldikleri siyasi taşlamaya yönelen birkaç usta çıksaydı onların da 1908 ertesinde yükselme şansı olabilirdi belki.

1.8.3. Devlet Tiyatro İlişkisi

Abdülhamid'in selefleri döneminde basın ve tiyatronun nispeten daha rahat çalışması, sultan ile reformcu paşalar arasındaki dengede ibrenin reformcu paşalardan yana veya ortada olmasıyla da ilgilidir. Abdülhamid dengeyi kendi lehine değiştirdiğinde basın ve tiyatronun durumu zorlaşmıştı. Ancak tahta oturduktan bir süre sonra tiyatro ve matbuat üzerinde kontrolü sağlayınca, Abdülhamid kadar vehimli bir sultan bile tiyatroları tümüyle kapatmamıştır. Onun istediği muhtemelen kendine sadık bir basın ve gösteri dünyasıydı. Ancak bir aşamada ne yaparsa yapsın tiyatroyu kendisine sadık kılamayacağına karar vermiş olmalı ki, İstanbul'da Türkçe tiyatroyu yasaklar. Bu yasağın hikâyesi ilginçtir:

³⁷⁹ Metin And Wanda'ya dayanarak yasakları aktarıyor, bkz. Bölüm 1.1.2.

İstanbul Şehremini İsmail Rıdvan Paşa'nın oğlu Reşad Bey tiyatroya meraklıdır. Babasından korktuğu için Mınakyan'ın adını kullanarak bir tiyatro kurar ancak Rıdvan Paşa durumu öğrenir ve tiyatroyu kapatır, sanatçıları tutuklatır. Reşad Bey yine de tiyatrodan vazgeçmez. Bunun üzerine Rıdvan Paşa, Sultan Abdülhamid'in onayıyla İstanbul'daki Türkçe oynayan tiyatroları kapatır.³⁸⁰ Abdülhamid'in kontrol politikasına örnek olacak bir başka olay da Bâbüâlî görevlilerinin Abdürrezak'ın³⁸¹ tiyatrosuna siyasal anıştırmalar yapmayan imzasız tuluat metinleri yazmalarıdır.³⁸²

Karagöz bir ustanın veya yardakla beraber en çok iki kişinin angaje olmasını zorunlu kılan bir düzenlemedir. Genellikle ustanın kesip boyadığı tasvirler ve perde düzeneği de büyük zorluklar yaratacak engeller değildir. 1860'larda ve 1870'lerde tuluat grupları ortaya çıkar. Bunlar salonlarda sahne aldıklarından masrafları ortaoyunu ya da Karagöz gruplarından en azından bir salon kirası kadar daha fazlaydı. Tuluat grupları genellikle en kıdemli oyuncunun adıyla anılırlar. Devletten teşvik görmeleri söz konusu değildi, tam tersine modernleşmeci devletin Karagöz'de olduğu gibi terbiye ve ahlak açısından riskli bulduğu gruplardı bunlar.³⁸³

³⁸⁰ And *Osmanlı*, s. 254-255.

³⁸¹ Tahsili olmayan Abdürrezak (1835-1914) sanat terbiyesini üstadı Kavuklu Hamdi'den alır. İri cüssesinden beklenmeyen bir çevikliği varmış. Süpürgeyle sahneye çıkan, şen şakrak, terbiyeli nükteleriyle bilinen bir tuluatçı olan Abdürrezak, süpürgesi, uzun kırmızı fesi, kalın kaşları ve bıyıklarını tamamlayan özel bir makyaj yaparmış. 1898'de II. Abdülhamid tarafından Mızıkaya-yı Hümayun'a sokularak saray tiyatrosuna aldırılır. 1908'den sonra tekrar sahneye döner fakat artık yaşlanmış, eski canlılığını yitirmiştir. "Abdi, Abdürrezak" Server İskit *AA*, cilt 3, s. 951; "Tuluat" Selim Nüzhet Gerçek *AA*, cilt 2, ss. 445-447; Nurullah Tilgen *Ortaoyunu Üstadı Kavuklu Hamdi* EYÜP HALKEVİ 1948, s. 27.

³⁸² Metin And bu olayı "eğer doğruysa" kaydıyla aktarır. And *Osmanlı* ss. 225-226.

³⁸³ Naum Efendi'nin veya Güllü Agop'un imtiyaz almalarında hükümetin belli bir niyetle teşvik uyguladığını söyleyebiliriz. Güllü Agop'un tiyatrosunda hükümet belki "Vatan yahut Silistre" oyununda olduğu gibi belli bir siyasi risk alıyordu. Ancak tuluat, Karagöz ve orta oyunu gibi seyirliklerin ustaları "ahlak ve edeb dairesinde" oynatacaklarına dair kâğıt imzalıyorlardı (bkz. s. ??). Bu gibi yerlerde durum takip ediliyordu. Örneğin Hasan Efendi'nin "piyessiz icra-yı lu'biyyât" (tuluat kast olunuyor) eylerken genel ahlaka aykırı sözler söylediği bunun tekrarına müsaade edilmemesi yolunda matbûât-ı dâhiliye müdürü Zabtiye Nezareti'ne yazı yazar. 8 Kasım 1903 DH: MKT, 794/72_1, Haz: Köse, Albayrak *Arşiv Belgelerine Göre*, s. 236-237. 29 Aralık 1909'da Beyoğlu Mutasarrıfı Muhiddin, Emniyet-i Umumiye Müdüriyeti'ne "göbek atan – gerdan kıran" kantoculara "zararlı ve sefil insanların aşırı rağbet göstermelerinden ötürü" kantoculuğun yasaklanmasını ister. DH.EUM.THR, 93/62. Haz: Köse, Albayrak *age*, s. 284-285.

Ancak tiyatro Karagöz'den farklı olarak ciddi bir yatırımı göze almayı gerektiren bir girişimdir. Bağımsız bir tiyatronun yaşaması için sahne zevki gelişmiş ve belirli bir sayıya ulaşmış kentli nüfusa dayanması şarttır. İstanbul'daki tiyatro seyircisinin tek başına Naum Tiyatrosu gibi büyük sahneleri yaşatmaya yetmediği sultanların yardımlarından, düzenlenen piyangolardan anlaşılıyor. Naum Tiyatrosu'nu çok sınırlı sayıda üst düzey Osmanlı bürokrati ve paşası seyrediyordu.³⁸⁴ Naum Tiyatrosu imparatorluk merkezinde, şehre Avrupalı bir hava veren kurumlardan biriydi, sultanın desteğinin bununla da alakası olsa gerek. Buna karşılık Güllü Agop'un Gedikpaşa Tiyatrosu aldığı 10 senelik imtiyaza rağmen mali sorunlarını çözmede Naum gibi hükümete yaslanma şansı yoktur; seyircinin gişeye bıraktığı gelirle hayatta kalmak durumundadır. Gedikpaşa seyircisi, Naum Tiyatrosu'na devam eden liman burjuvazisi, bankerler, üst düzey Osmanlı paşa ve bürokratlarından farklı olarak orta halli İstanbullulara dayanan bir "halk" tiyatrosuydu.³⁸⁵

Şinasi, Namık Kemal, Teodor Kasap, Ahmed Vefik Paşa, Âli Bey gibi Batı'yı görmüş yazarlar tiyatro üstüne düşünmüş, oyunlar ve uyarlamalar yazmışlardır ancak düzenli olarak, bir program dahilinde ilk Türkçe oyunların sahnelenmesi için Güllü Agop'un Gedikpaşa Tiyatrosu'nu beklemek gerekmişti.³⁸⁶

1.8.4. Ermeni Tiyatrosunun Farklılığı

³⁸⁴ Müslüman nüfusun Naum Tiyatrosu'na rağbet etmediği 1858 yılında çıkan yazılardan bellidir. Aracı *age*, s. 240. 23 Kasım 1851'de Naum Tiyatrosu için düzenlenen piyangoda 27 kişilik kazananlar listesinde sadece 2 Müslüman ismi (bey ve paşa unvanlı) bulunması da katılımın düşüklüğünü gösteriyor, Aracı *age*, s. 221.

³⁸⁵ Gedikpaşa Tiyatrosu'nda Güllü Agop'la beraber oyunlar Türkçe veya Ermenice oynanmaya başladı. Ermenice oyunların seyircisi hazırды ancak Agop Türkçe dinleyen seyirciyi oluşturmak, yetiştirmek için ciddi gayret gösterir. Kadınların tiyatroya gelebilmesi için özel düzenlemeler yapar, *And age*, s. 111-112. Türkçe oynanması, Türklerin dışındaki unsurlar da bu dilde oyun izleyebiliyorlardı, *And age*, s. 122, aynı zamanda oyun repertuarının yerli temalar üzerine oturması sıradan İstanbullu'yu cezbetmiş olsa gerek. Gedikpaşa'nın yükselişte olduğu dönemde Agop'un çabaları sonunda 800 kişilik salonu bazen 1000 biletli seyirci dolduruyordu, *And age*, s. 112. *And*, Pera seyircisini "yabancı" veya "yabancı dil bilen bir avuç seçkin seyirci" diye niteleyerek Gedikpaşa seyircisinden ayırır, *And age*, s. 107.

³⁸⁶ Ahmed Vefik Paşa'nın Bursa'da, Ziya Paşa'nın Adana'da, Âli Bey Trabzon'da devletin olanaklarını ve yaptırım gücünü kullanarak kurdukları sahneler tiyatro sevgisi taşıyan, kudretli valilerin girişimleridir. Söz konusu girişimler valilerin görev yerlerinden ayrılmaları ile son bulmuştur, *And age*, s. 16.

İstanbul Ermenileri arasında tiyatro sevgisi Venedik'te St. Lazar adasındaki Mihitarist Murad Rafaelyan ve Paris'teki Muradyan Okullarına gönderilen talebelerin İstanbul'a dönüşte Hasköy'deki Narsisyan Mektebi, Ortaköy Ermeni Katolik ve Ortaköy Tarkmançatz Okullarındaki tiyatro faaliyetleri ile başlamıştır.³⁸⁷ Batı'da tiyatroyu görüp bunun İstanbul'da olmasını isteyen yukarıda saydığım Osmanlı aydınlarına göre, bu mekteplerden çıkan tiyatrocular daha farklı bir çizgi izlemiştir. Bu tiyatrocular tercüme ve metin yazma faaliyetinin dışında muhtemelen cemaat ilişkilerine de dayanarak tiyatro kurmayı, belki daha önemlisi sahneye çıkmayı göze almışlardır. Bu mekteplerden çıkan oyuncuların oluşturduğu gruplardan bazıları başarılı oldular. Onların çabaları seyircileri, oyuncularını, yazarları, yönetmenleri, (bazıları) tiyatroyu destekleyen zenginleri tiyatro etrafında işlevsel bir şekilde ilişkilendirmeyi başardı.

Burada en başarılı organizasyonu yapan Güllü Agop'un –aldığı imtiyaz bir yana- devletin mali desteği olmadan tiyatroyu İstanbul gibi bir şehirde tutundurması, esasında toplumsal bir olgunlaşma göstergesidir. İnsanların devlet kurumsallaşmasının dışında, caminin, kilisenin veya havranın ağırlığının hissedilmediği “özgür”, dindışı bir ortamda, büyük salonlarda, belli bir konusu ve mesajı olan oyunları düzenli aralıklarla seyretmek için bir araya gelmesi şehir halkı için büyük bir adımdır.

Beyoğlu'ndaki Şark Tiyatrosu (bkz. dipnot 173) ve Ortaköy'deki Magakyan Tiyatrosu (bkz. dipnot 171) çoğunlukla Ermenice oynadıkları ya da İstanbul seyircisinin yeterli olgunlukta olmadığı için desteksiz yaşama şansları yoktu. Şarasan ve Pamukciyan bunların İstanbul Ermeni burjuvazisinden belli bir destek aldığını yazıyor. Bu destek yaşamsaldır, öyle ki Hagop Balyan desteğini çekince 1872-73 sezonunu başarılı kapatan ve sadece Ermenice oynayan Magakyan Tiyatrosu bir sonraki sezon perdelerini açamaz.

Geleneksel seyirliklerin ve tabii Karagöz'ün tiyatrodaki gelişmelerden etkilenmemesi mümkün değildi. Metin And'ın altını çizdiği 1850'lerde ortadan kalktığı

³⁸⁷ Şarasan *age*, ss. 33-35. Şarasan aynı sayfalarda 1850'lerde okullarda ve evlerde tiyatrolar düzenlendiğinden; Jean Racine (1639-1699), Pierre Corneille (1606-1684), Voltaire'in (François Marie Arouet 1694-1778) eserlerinin ve Molière'in oyunlarının tercüme edildiğinden bahsediyor.

düşünülen Karagöz'deki siyasi taşlama meselesi, tiyatro açısından kimi zaman muhalif oyunları sahnelemek anlamına gelir. Yukarıda izah etmeye çalıştığım gibi sultanın inayetine muhtaç olmadan kendi ayakları üstünde duran, İstanbul seyircisini Osmanlı aydınlarının eserleriyle ağırlayan Gedikpaşa Tiyatrosu da zaman zaman bir muhalefet odağı olmuştur. Karagöz'de 1850'lerde son bulan muhalefet 1870'lerde tiyatro sahnesinde ve tabii Osmanlı basınında tekrar ortaya çıkmıştır.³⁸⁸

1.8.5. Mahallenin Gerilemesi

İstanbul'da ışıklandırma³⁸⁹, yeni yapılan Galata köprüsü³⁹⁰, tramvay³⁹¹ ve vapur³⁹² gibi toplu taşıma olanakları, güvenlik³⁹³ konusunda sağlanan ilerlemeler

³⁸⁸ Karagöz'deki siyasi taşlamaya en çok benzeyen Teodor Kasap'ın çıkardığı *Hayâl* gazetesidir. Kasap'ın çıkardığı *Diyojen* ve *Çingiraklı Tatar* gazeteleri de muhalefet yapan mizah gazeteleridir. Mehmed Tevfik'in (1843-1893) çıkardığı 1 Şubat 1876 – 25 Haziran 1877 arasında 162 sayı çıkan *Çaylak* gazetesi de karikatür yayımlayarak muhalefet yapan bir mizah gazetesiydi.

³⁸⁹ İstanbul'da sokak aydınlatması Tanzimat Dönemi'nde başlar. 1847'de çıkarılan resmi bir bildiri ile geceleri sokakların aydınlatılması “mamuriyet ve medeniyet” eseri olduğu belirtir. Çarşıda dükkânların önüne kandil asılması gerektiği vurgulanır; isteyenler de evlerinin önüne kandil asabileceklerdir. Bir süre sonra memurların evlerinin önüne 1-2 kandil yakma zorunluluğu geldi. Ancak esas değişiklik petrolün kullanılmaya başlaması ile oldu. 1864'te Hers adında bir müteahhidin yaptığı öneriyle belediyenin belirlediği yerlere gaz lambaları yerleştirdi. Müteahhit lambaların yaz/kış hava karardıktan sonra yakılmasını ve bakımını üstlenecek, gaz yağı parası “tenviriye resmi” altında halktan tahsil edilecekti. Gaz ile aydınlatma Dolmabahçe Sarayı'nın aydınlatması için kurulan Dolmabahçe Gazhanesi'nin dışarıya gaz vermeye başlamasıyla 1856'dan sonra başlamıştır. Zafer Toprak “Aydınlatma-Tanzimat Dönemi” *DBİA*, cilt 1, ss. 476-478.

³⁹⁰ 19. yüzyılın ortalarında artan ticari ilişkiler, sarayın tarihi yarımadadan Beşiktaş'a taşınması kent içi ulaşımın Eminönü-Karaköy aksı üzerine kaymasına yol açmıştır. Haliç üzerine ilk olarak Unkapanı-Azapkapı arasına (1836), sonra Karaköy-Eminönü arasına (1845) ahşap köprüler yapılmıştır. Cisr-i Cedid de denilen bu ikinci köprünün uzunluğu yaklaşık 500 metredir ve dubalar üstüne yapılmıştır. Bu köprü 1863'te yenilenir, 1877'de çelik olarak yeniden yapılır. Tramvayın şehir içi trafiğinde belli bir ağırlık kazanması sonucu köprü 1912 yılında daha ileri bir teknolojiyle Alman MAN firması eliyle yenilenmiştir. Gülsün Tanyeli-Yegân Kâhya “Galata Köprüleri” *DBİA*, cilt 3, ss. 357-359.

³⁹¹ İstanbul'da tramvay yük ve yolcu taşımak için rayların üzerinde, atlı olarak ilk kez 1871'de Azapkapı-Ortaköy hattında hizmete girmiş, Aksaray-Yedikule, Aksaray-Topkapı, Eminönü-Aksaray hatları onu izlemiştir. Bu ilk hatlar için Dersaadet Tramvay Şirketi ile yapılan sözleşme 40 yıllıktır. Atlı tramvay aynı şirketle yapılan yeni sözleşmeler ve hatlarla şehrin diğer bölgelerine de yayılmıştır. İlk elektrikli tramvay 1914'te Karaköy-Ortaköy hattında devreye girmiştir. R. Sertaç Kayserilioğlu “Tramvay” *DBİA* cilt 7, s. 299.

³⁹² İstanbul'da Boğaz köyleri, Haliç'in iki yakası ve Marmara'daki yakın yerleşimler ile bağlantılar kürekliliğiyle da yelkenli teknelerle sağlanıyordu. Buhar makinesinin deniz taşımacılığında kullanılmaya başlamasından bir süre sonra bir İngiliz ve bir Rus şirketi vapurlarla Boğaz'da yolcu taşımaya başladı. İstanbul'da kitlesel yolcu ve yük taşımacılığında 1851'de kurulan Şirket-i Hayriye'nin büyük önemi vardır. Şirket ilk olarak buhar makinesiyle çalışan yandan çarklı 6 vapur ile işe başladı; bu vapurlar ahşap gövdeliydi. Zamanla sac gövdeli

neticesinde, İstanbulluların şehri hava karardıktan sonra da kullanması mümkün olmaya başlamıştı. En çok Pera’da ama aynı zamanda şehrin başka bazı merkezlerinde gelişen gece hayatı ve eğlence dünyası, tiyatroların ışıklı ve müzikli atmosferi ile modern bir yaşam tarzı yükseliyordu. Modern ulaşım olanakları, tiyatroya sonraları sinemaya³⁹⁴ ulaşmayı kolaylaştıracaktı. Eskiden hava kararınca güvenlik ve ulaşım sorunları yüzünden Karagöz ve meddahın alternatifi yoktu.

Raif Ogan Meşrutiyet öncesi mahalle hayatını şöyle anlatıyor: “O zamanki içtimaî durumumuza göre her semtin şimdiki ayrı kasabalar gibi, günlük ihtiyaçlarını tamamlayabilecek teşkilatları vardı. Her mahallenin halkın seviyesine göre birkaç kahvesi, bakkalı, fırını, kuşlokumu, revanici, şekerci, sebzeçi, kasap dükkânları bulunurdu. Hatta her mahallenin başıboş salma gezen sokak köpekleri bile kendi sınırlarını tecavüz etmezler, ettirmezler, mahalleleri halkını da tanırlardı.³⁹⁵ Daha eski çağlarda ise mahallelerin geçit yerleri kapılar yahut asma zincirlerle muhafaza olunurdu. Eminönü’ndeki Yeni Camii’nin

vapurlara geçildi ve vapur sayısı 70’i buldu. İlk sefer Eminönü-Üsküdar arasında oldu. I. Dünya Savaşı başlarında Boğaz’ın Avrupa ve Anadolu yakalarında 36 iskelesi vardı; ayrıca Galata Köprüsü’nde 4 iskele daha vardı. Eser Tutel “Şirket-i Hayriye” *DBİA*, cilt 7, s. 181- 184.

³⁹³ İstanbul’da güvenlik 1826 öncesi subaşların sorumluluğundaydı, kentlin değişik semtlerinde yeniçeriler karakolhanelerde görev yapardı. Gece güvenliğini bekçiler ve asesler (ases- gece bekçisi Tietze Türkiye *Türkçesi Lugatı*, cilt 2, s. 207) sağlardı. 1826’dan sonra yeni kurulan ordu Asâkir-i Mansure-i Muhammediye karakolhaneleri ve yeniçerilerin işlerini üstlendi. 10 Nisan 1845’te payitahtın güvenliği konusu yeni kurulan polis teşkilatına bırakıldı. 1846’da Zaptiye Müşiriyeti kuruldu ve 1879’a kadar güvenlik güçleri aynı çatıda toplandı, bu döneme “tevhid- zabıta devresi” denir. 1879’da Asâkir-i Zaptiye’nin yönetimi Zaptiye Müşiriyeti’nden alındı Seraskerlik’e verildi ve Müşiriyet yerine Zaptiye Nezaretı polis işleriyle yükümlü kılındı. Zafer Toprak “Güvenlik Hizmetleri” *DBİA*, cilt 3, ss. 457-458.

³⁹⁴ İstanbul’da ilk sinema gösterimi 1897 Beyoğlu’nda geçici bir mekânda yapılmıştır. Burçak Evren “Sinema” *DBİA*, cilt 7, ss. 8-9. İlk kalıcı sinema Sigmund Weinberg (1868-1954) tarafından Tepebaşı’nda açılan Pathe Sineması’dır. Bu sinema 1916’da “Belediye”, 1918’de “Amphi”, 1924 “Asri”, 1941’de “Ses” isimlerini aldı. Burçak Evren “Pathe Sineması” *DBİA*, ss. 230-231. Diğer öncü sinemalarda -“Oryanto” (1911), “Santral” (1912), “İdeal” (1912) – hep Beyoğlu’ndadır. Daha sonra 1913-1916 arasında sinema sayısında bir patlama olur. Eski sirk, tiyatro ve benzeri mekânların önemli bir kısmı sinemaya dönüştürülür; hem Beyoğlu’nda hem de diğer semtlerde sinema salonları açılır. Evren “Sinema” *DBİA*, cilt 7, ss. 8-9.

³⁹⁵ Bu durumun ilginç tezahürlerinden biri şehirde İstanbul köpeklerinin başına gelenlerdir. Mahallede hayatın sınırlarını belirleyen unsurlardan biri de köpeklerdir. Yaşadıkları bölgeyi gayet iyi bilen köpekler bir yabancı sınırı geçtiği zaman kıyameti koparırdı. Ancak modernleşmeyle beraber mahalle sınırları silikleşmeye başlayınca köpeklerin varlığı şehir hayatı için “sıkıntı” verici bir hal olarak algılanmaya başlandı. İrvin Cemil Schick bu sorunu 1910 yılında yaşanan kitlesel köpek itlafını anlatırken ele alır. “İstanbul’da 1910’da Gerçekleşen Büyük Köpek İtlafı: Bir Mekân Üzerinde Çekişme Vakası” *Toplumsal Tarih* Ağustos 2010, sayı 200, s. 22-33.

bulunduğu semte (Bahçekapı) isminin verilmesi de burada akşamları kapatılan sür kapısının mevcudiyetinden ötürü idi... Her semtte, bazı kış geceleri ve bütün ramazan akşamlarında Karagöz, meddah gibi mahalli eğlencelerle vakit geçirilirdi.”³⁹⁶

İçe kapalı mahallelerde veya Boğaz köylerinde düzenlenen Karagöz gösterilerine dışarıdan gelen seyirciler yatıya kalmak zorundaydılar. Şehrin modernleşmesi geleneksel mahalle hayatını dışa açan, mahalleyi şehirle bütünleştiren bir gelişme oldu. İstanbul çok merkezli bir şehirdi. Yeni tiyatrolar sadece yeni gelişen merkez Pera’da değil, Suriçi’nde, Kadıköy, Üsküdar, Beşiktaş, Bakırköy gibi merkezlerde de açıldı.³⁹⁷

Bu noktada Esat Sabri Siyavuşgil’in Karagöz’deki mahalle değerlendirmesine bakmak faydalı olacaktır. Siyavuşgil’e göre Karagöz’deki “bütün hiciv, halk realizmine uygun bir atmosfer içinde cereyan ederken bu realizmi yaratan şey, oyunun bir mahalle kadrosu ve anlayışı içinde reel tiplerin yine reel olaylarla karşılaşmasıdır.”³⁹⁸ “Her şey bu kadroya mahalle realitesine bürünerek girer. Cemiyetin halk satirini tahrik eden bütün hâdiseleriyle bütün zümre veya cemaatleri mahallenin bu dar mıktyasında kılık değiştirerek birer mahalle vaka’sı veya tipi olduktan sonra perdeye çıkarlar. Bu itibarla perde mahallenin psiko-sosyal fizyonomisini, cemiyetin bu halk sembolizminden geçmiş hâdise ve zümreleri teşkil eder. Demek perdede iki realite(cemiyet-mahalle) plâni arasında mütemadi bir tedahül mevcuttur. Bu sayede hâdiseler ve tipler mahalle mıktyasında reel, fakat cemiyet ölçüsünde sembolik mahiyet alır.”³⁹⁹ Ortalama bir hayalînin imparatorluk merkezinde yaşadığı halde olayları toplumsal düzeyde ve derinlikte değerlendirme ve bir çıkış yolu gösterme şansı yoktu. Ancak mahalle düzeyinde elindeki kalıp tipleri birbiri ile kavga ettirmek suretiyle mahalleliye gündelik sorunları ile yüz yüze gelme şansı veriyordu.

³⁹⁶ “Eski Karagöz Fasılları -5” Raif Ogan *Yeni Sabah*, 28 Haziran 1945.

³⁹⁷ Pera ve Suriçi’ndeki tiyatrolar yukarıda anlatıldı. “Kadıköy Tiyatrosu” için bkz. Sevengil *Türk Tiyatrosu*, s. 254, “Üsküdar Tiyatrosu” için Sevengil *age*, s. 183; Bakırköy’de 1870’lerde bir tiyatro olduğu Ahmet Fehim’in anılarından anlaşılıyor. Sevengil *age*, s. 526; Sevengil’in *Hadika*’dan (6 Şubat 1873 ve 7 Kasım 1874) aktardığı haberlerde Beşiktaş’ta bir tiyatro olduğu anlaşılıyor.

³⁹⁸ Esat Sabri Siyavuşgil *Karagöz Psiko-Sosyolojik Bir Deneme* MAARİF MATBAASI İstanbul 1941, s. 136. Ayrıca bkz. Bedri Mermutlu *Şinasi*, s. 516.

³⁹⁹ Siyavuşgil Karagöz, ss. 168-169

“Böylece zahiren bir mahalle hüviyeti arz eden perde, haddi zatinde payitahtın içtimai strüktürünü bilkuvva istiap etmiş bulunmaktaydı ve hiciv bu kadro dâhilinde birer mahalle vak’ası haline getirilen cemiyet hadiselerinde tecelli etmekteydi.”⁴⁰⁰ Ancak “halk ruhu, dar bir realite plânına naklettiği cemiyet hadiselerine sadece tenkîdini ilave etmiştir. Fakat bu tenkit yaşanmakta olanın, yaşanması lâzım gelen tarza ifrağı değildir. Perde mevcudun yerine başka bir örnek ikame etmek tecrübesinde bulunmaz. O yalnız mevcudun kendi akliseliminde uyandırdığı şüpheyi izharla iktifa eder. Bu itibarla tenkidi ve hicvi hadiselerin seyrine adım uydurur.”⁴⁰¹

Siyavuşgil’in yukarıda anlattığı gibi Karagöz’ün esas işlevi mahalledeki hayatın komik bir açıdan fotoğrafını çekmektir yani mevcut gerçekliği karikatürize ederek yansıtmaktır. “Perde mevcudun yerine başka bir örnek ikame etmek tecrübesinde bulunmaz” saptaması çok yerindedir; gerçekten de Karagöz metinleri Batı etkisine girmekte olan Osmanlı toplumunun geleceğine dair yol gösterici bir şey söylememektedir; böyle bir beklentinin gerçekçi olmadığı da ortadır. Bu, en bilgili hayal ustasını bile aşan bir beceri olacaktır.

Siyavuşgil’in “hâdiseler ve tipler mahalle mikyasında reel, fakat cemiyet ölçüsünde sembolik mahiyet alır” saptaması, Karagöz’ün neden gerilediği sorusuna anahtar mahiyette bir cevap olabilir. Yukarıda da ortaya konmaya çalışıldı, modernizasyon projelerinin hayata geçirildiği İstanbul şehri yapısal bir dönüşüm geçirmektedir. Bu dönüşüm mahalle hayatını erozyona uğratmaktadır, mahallenin sınırları silikleşmektedir. Eskiden üretilmiş “mahalle gerçekliği” toplumun geneli için sembolik önemini belki de yitiriyordu. Ya da mahalleyi anlatan Karagöz oyunları topluma eskisi gibi komik gelmiyordu. Aynı mahallî konumda yeni bir sembol üretmek de mümkün değildir zira mahalle artık gerileme sürecine girmiştir. Tam da bu noktada hayalî mahalle düzeyinin üstüne çıkıp, toplumsal düzeyde ve ona uygun estetikte mizah üretebilmiş olsaydı Karagöz belki daha uzun ömürlü

⁴⁰⁰ Siyavuşgil *Karagöz*, s. 188.

⁴⁰¹ Siyavuşgil *Karagöz*, ss. 190-191.

olabilirdi. Ancak mahalle sınırları silikleşirken, tiyatronun yükselmesi ve insanların salonları doldurması, Karagöz'ü dönüşü olmayan bir gerileme sürecine sokmuş olabilir.

1.9. Karagöz Oyunlarında Değişim

İstanbul'da gösteri dünyasındaki gelişmeler yukarıda özetlemeye çalıştığım gibi geleneksel seyirlikler aleyhine seyrettiği bir ortamda *nev-îcâd* oyunlar ortaya çıkmıştır. Aşağıda örnek oyunları incelerken göreceğimiz *nev-îcâd* oyunlardaki Batı etkisi sahne düzeninden, müzik kullanımına, oyunların bölümlenmesine ve içeriğine kadar çok katmanlıdır.

1.9.1. Molière Etkisi

Molière'in eserlerinin Osmanlı İmparatorluğu'na girişi 17. yüzyıla kadar geriye götürülebilir. Niyazi Akı, Marquis de Nointel'in⁴⁰² İstanbul'da büyükelçi olduğu 1672-1673 yıllarında Fransız Sefarethanesi'nde Corneille'den "Le Cid"⁴⁰³, Molière'den "Le Dépit Amoureux", "Sganarelle", "Ecole des Maris" ve Montfleury'den "La Femme juge et parti"⁴⁰⁴ piyeslerinin sahnelendiğini yazıyor. Bu temsilleri yabancı elçiler, tercümanlar, Rumlar, Ermeniler izlemişler. Davetliler arasında ismi bildirilmeyen bir de Türk vardır ama başka Türk yoktur.⁴⁰⁵

⁴⁰² Charles-Marie-François Olier, (1635-1685), Fransa'nın 1670-1679 arası İstanbul'daki elçisidir. Marquis de Nointel yaptığı görüşmeler neticesinde İngiliz ve Hollanda tüccarlarının yararlandığı Osmanlı gümrüklerinde 5% yerine 3%'lük vergi indirimini Fransız tüccarlarına da sağlamıştır. Elçi Fransa'nın Osmanlı topraklarındaki Hıristiyan nüfusun hamisi olması konusunda çok önemli olmayan bazı fermanların çıkmasını sağlayabilmiştir. Albert Vandal *L'Odysée d'un Ambassadeur Le Voyages du Marqui de Nointel (1670-1680)* LIBRAIRIE PLON Paris 1900, ss. 7-12

⁴⁰³ Oyun yazarı Pierre Corneille'in (1606-1684) ilk büyük başarısı olan ve 11. yüzyıl İspanyol tarihinden trajikomik öğeler içeren oyunu *Le Cid* 1636'da sahnelenmiştir. *KLL*, cilt 4, Ingrid Peter, "Le cid", s. 189, s. 186.

⁴⁰⁴ Antoine Jacob Montfleury (1639-1685) Fransız oyuncu ve oyun yazarı. "La Femme juge et partie" nin galası 1669.

⁴⁰⁵ Niyazi Akı bu bilgileri o yıllarda İstanbul'da bulunan Nointel'in sekreteri, Doğu dilleri uzmanı ve olan tercüman Antoine Galland'ın (1645-1715) günlüğüne dayandırıyor. Oyunlar 8 Ocak-13 Şubat 1673 arasında oynanmış. *Journal pendant son séjour à Constantinople* haz. Charles Schefer 1881 cilt 2, s. 5, s. 14, s. 21, s. 34, s. 36. Niyazi Akı *XIX. Yüzyıl Türk Tiyatrosu* ANKARA ÜNİVERSİTESİ 1963, ss. 19-20. A. Galland'la ilgili bilgiler için bkz. Stefanos Yerasimos "Galland Antoine" *DBİA* cilt 3, s. 374. .

Yaklaşık bir asır sonra, Kırım Hanlığı'na konsül olarak atandığı (1767) günlerde Baron de Tott'un⁴⁰⁶ Kırım Giray Han⁴⁰⁷ ile Molière tiyatrosu üzerine yaptığı konuşmalar esnasında Kırım Giray Han, Tott'tan, Molière'in "Le Tartuffe"ünü⁴⁰⁸ tercüme ettirmesini ister. Bu tercüme yapılmamış ancak Niyazi Akı, İstanbul'da oynanan piyesler ve Kırım Giray Han'la olan konuşma tarihinden itibaren Molière'in Osmanlı İmparatorluğu'nda bilinme ihtimalinden söz eder.⁴⁰⁹

Osmanlı sarayında muhtemelen ilk sahnelenen Molière piyesinin *Monsieur de Pourceaugnac*⁴¹⁰ olduğunu Gerard de Nerval'den okuyoruz. Sultan Abdülmecid'in isteği üzerine oynanan oyun sırasında saray tercümanları konuşmaları tercüme ederler. Oyun çok başarılı olur.⁴¹¹

Bu noktada San Lazzaro adasındaki Ermeni Mıkhitar Manastırı'nda Molière'in *Médecin malgré Lui* (1666) oyununun "Zor[ı]la Hekim" adıyla yaklaşık 1813 (çev. Arisdages Antimosyan) ve 1837 (çev. Mikael Zemberekciyan) yıllarında iki ayrı tiyatro adamı tarafından Ermeni harfleri ile Türkçeye çevrildiğini (bkz. dipnot 252) ve Şarasan'ın o tarihlerde Ermenilerin Molière

⁴⁰⁶ François Baron de Tott (1733-1793) aristokrat bir Fransız subayı ve Macar kökenlidir (Báró Tóth Ferenc). Topçu mühendisi eğitimi aldıktan sonra 1755'te İstanbul elçiliğine atanan Comte de Vergennes'in yanında Osmanlı başkentine geldi. Türkçe öğrendi ve elçiliğin tercümanlığını yaptı. Levanten bir ailenin kızıyla evlendi. Başkentte tanık olduğu ve karısından dinlediği birçok ilginç olayı ve halkın örf ve âdetlerini anlattığı hatıratını kaleme aldı. 1763'te Paris'e döndükten sonra 1767'de Fransa tarafından Kırım'a "konsül" olarak atandı. Tatarları Rus Çarlığı'na karşı kışkırttı ve 1768-1774 Rus-Osmanlı Savaşı'nın ilk safhalarına katıldı. Tott, Çanakkale Boğazı'nın Rus filosuna karşı tahkim edilmesinde de görev aldı, Osmanlı'da askeri reform çabalarına katkıda bulundu. *Mémoires du Baron de Tott sur les Turcs et les Tartares* üç baskı yapmış, Paris 1785, Amsterdam 1784/1785, Maastricht 1786. Stefanos Yerasimos "Tott François Baron de" *DBIA* cilt 7, ss. 296-297. Niyazi Akı, Tott ve Kırım Giray Han arasındaki konuşmayı dayandırdığı Baron de Tott'un hatıratı için şehir ve yıl vermemiş. Ancak Akı, Paris 1784 baskısını kullanmış olmalı zira Maastricht 1786 baskısında(176 sayfa) Molière hakkında ve Kırım Giray Han'ın *Le Tartuffe* tercümesi istediğine dair bir bölüm görmedim. Bu kitapta M. de Peyssonnel isimli birisinin Tott'un gözlemlerine dair kritikleri ve Tott'un cevapları yer alıyor. Amsterdam 1785 baskısında Niyazi Akı'nın verdiği bilgilerin hepsi var ancak farklı sayfalarda yer alıyor. *Mémoires du Baron de Tott sur les Turcs et les Tartares* Amsterdam 1785, s. 392-394. Paris 1785 baskısını görmedim.

⁴⁰⁷ O tarihlerde Kırım'da iktidar çok sık el değiştiriyor; Selim Giray Han III (1765-1767), Arslan Giray Han (1767), Maksud Giray (1767-1768) ve Kırım Giray Han (1768-1769). B. Spuler "Kırım" *EI2* cilt 5, s. 142.

⁴⁰⁸ "Le Tartuffe" 1669'da basıldı. *MEL*, cilt 16, "Molière" s. 399.

⁴⁰⁹ Niyazi Akı *XIX. Yüzyıl Türk Tiyatrosu*, s. 37.

⁴¹⁰ *Monsieur de Pourceaugnac* ilk sahnelenmesi 1669. Harald Zielske "Komik und soziale Kritik im Dramenwerk Molières" *Propyläen Geschichte der Literatur* cilt 3, s. 175.

⁴¹¹ Gerard de Nerval *Doğu'da Seyahat*, ss. 600-601.

oyunlarını tercüme ettiklerini, okullarda ve evlerde tiyatro gösterileri düzenlediklerini bilgisini verdiğini hatırlayalım.⁴¹²

Molière'in Karagöz'e girişini ise Adolphe Thalasso⁴¹³ anlatıyor. Thalasso 1887 yılında yayımladığı iki makalede Molière'i İstanbul'da kimlerin bildiğini şöyle anlatıyor: "Molière Türkiye'de biliniyor mu? Lövantenlerin yüksek sınıflarında evet, aşağı tabakalarında hayır; Türklerin ise aşağı tabakalarında evet, yüksek tabakalarında hayır. Çünkü Lövantenler Molière'i kolejlerde okudukları gibi, misafir tiyatro toplulukları ve Yunan tiyatroları tarafından Yunanca oynanan Molière temsillerini de zaman zaman görmeye giderler. Türkler Molière'i mekteplerde okumazlar, fakat "aşağı tabakalar" onu Karagöz vasıtasıyla tanır..."⁴¹⁴ Thalasso, İstanbul'da sokaktaki çocukların Molière'in *L'Avare*'sinin (1668)⁴¹⁵ bazı kısımlarını ezbere bildiğini fark eder. Araştırınca 40-45 sene öncesinin ünlü Karagözcüsü Hasan'ın (öl. 1848, Thalasso'nun verdiği tarih) Molière'in kimi eserlerini çevirttiğini ve bunları oyunlarında kullandığını öğrenir. Thalasso'ya göre bu çeviriler sonra gelen Karagözcülere geçmiş ve böylece Molière oyunları Karagöz geleneğine dâhil olmuştur.⁴¹⁶

1.9.2. Nev-îcâd Oyunlar

Hayal ustaları *kâr-ı kadîm* oyunları repertuarlarına dâhil edip dönemin koşullarına göre bunları değiştiriyorlardı, ancak yeni oyunlar da hazırlıyorlardı. Yukarıda söz konusu

⁴¹² Şarasan *age*, ss. 33-35.

⁴¹³ Adolphe Thalasso (1858-1919) İstanbul'da Rumlarla kaynaşmış Venedik kökenli bir ailedendir. Katolik olan Thalasso'nun hayatının yarısı Paris'te geçmiştir. Taha Toros "Adolphe Thalasso'ya Dair" *Tarih ve Toplum* Kasım 1988, sayı 59, ss. 23-25; Semavi Eyice "Yüzyıl Önce İstanbul'da Çıkan Fransızca Bir Dergi: La Revue Orientale ve Kurucusu Adolphe Thalasso" *Tarih ve Toplum* Kasım 1988, sayı 60, ss. 16-22.

⁴¹⁴ Niyazi Akı *XIX. Yüzyıl Türk Tiyatrosu*, s. 37. Akı bu yazılar için şu kaynağı veriyor: Adolphe Thalasso "Molière en Turquie" *Moliériste* Aralık 1887 sayı 105, ss. 257-67 ve sayı 106, ss. 289-295. Adolphe Thalasso *Le Théâtre Turc Molière et le théâtre de Karaguez* Paris (Basım yılını göremedim. AA), kitabının PDF'sinin ilk sayfasında yukarıda Thalasso'nun Levantenler ve Türkler hakkında yaptığı değerlendirme yer alıyor. Karagözcü Hasan ile ilgili bölümler şu sayfalarda, *age*, ss.10-14. Bu kitabın kopyasını yollayan Prof. Edhem Eldem'e teşekkür ediyorum.

⁴¹⁵ *L'Avare*'yi Arap hurufatıyla ilk olarak Ahmed Vefik Paşa *Azarya* adıyla Bursa valisi iken çevirmiş ve bastırılmış, 1869. Sevengil *Türk Tiyatrosu* ss. 280-281. Teodor Kasap aynı eseri *Pinti Hamid* adıyla çevirmiş, 1290/1873. Bkz dipnot 250.

⁴¹⁶ Akı *age*, s. 37.

edildi mesele geleneksel Osmanlı seyirliklerine tercüme edilmiş Batılı tiyatro metinlerinin dâhil edilmesinden ibaret değildir. Giriş, muhavere, fasıl ve bitiş şeklindeki geleneksel bölümlenme, yeni oyunlarda I. Perde, II. Perde... şeklini almıştır. Mekân, perde düzeni, ışık ve kullanılan müzikte önemli yenilikler gelmiştir. Cevdet Kudret *nev-îcâd* oyunların listesini vermiş: “Aşçılık”, “Bakkal (Yangın)”, “Bursalı Leylâ”, “Cincilik”, “Eczane”, “Hain Kâhya”, “Hançerli Hanım”, “Kerem ile Aslı”, “Leylâ ile Mecnun”, “Sahte Esirci”, “Sahte Kedi”, “Ortaklar”, “Karagöz’ün Fotoğrafçılığı”, “Karagöz Dans Salonunda” vb.⁴¹⁷ *Nev-îcâd* oyunların hangi tarihte, hangi hayali tarafından kurgulandığını tam olarak bilmek mümkün olmasa da kronolojik olarak daha yeni oldukları biliniyor. Dolayısıyla eskilerle mukayese içinde bu oyunlardaki yeni eğilimleri arayıp tespit etmek manalı bir çaba olacaktır.

19.2.1. “Aşçılık”

Nev-îcâd oyunlar arasında Hayali Memduh’un⁴¹⁸ Karagöz Perdesi Külliyyatı’nda⁴¹⁹ bulunan “Aşçılık” tipleri, espri anlayışı, Hacivat’ın ve Karagöz’ün oyun içindeki rolleri *kâr-ı kadîm* oyunlardaki geleneğin devamıdır. Muhavereden sonra fasıl (I.Perde), Bolulu

⁴¹⁷ Kudret *Karagöz*, cilt 1, s. 19. Burada verilen *nevi-îcâd* oyunlar listesini daha da uzatmak mümkün zira 20. yüzyıl boyunca yeni oyunlar yazılmıştır.. Örneğin 1930’larda İsmayıl Hakkı Baltacıoğlu ve arkadaşlarının başlattığı dalga esnasında yazılan oyunlar (ileride söz edilecek), Aziz Nesin’in yazdığı *Üç Karagöz DÜŞÜN* İstanbul 1968, kitabındaki oyunlar yeni oyunlardır. Kudret bu listeyi yaparken eski ustaların oynadığı ve az çok kabul görmüş nispeten eski *nev-îcâd* oyunları aldığını tahmin ediyorum. Kudret’in kendisinin konuyla ilgili bir açıklamasına rastlamadım. Hâlâ da yeni oyunlar yazan Karagöz’le uğraşan insanlar vardır

⁴¹⁸ Hayali Memduh’la ilgili biyografik bilgiler maalesef çok sınırlı. Maliye katipliği de yapan Memduh’un ve Aşık Razi mahlası ile şiirleri var. 1940 yılında öldüğü tahmin ediliyor. *Gölgenin Renkleri* KÜLTÜR BAKANLIĞI Ankara 2008, s. 126. Şapolyo, Kâtip Salih’ten sonra şöhret kazanan iki hayaliden birini Memduh Bey diğerini Küçük Ali (Mehmet Muhittin Sevilen 1886-1974) olarak veriyor. E. B. Şapolyo *Karagöz’ün Tarihi*, s. 126. Küçük Ali’nin diğerlerinin yanı sıra Hayali Memduh’u da seyrederek yetiştiğine göre Hayalî Memduh, Küçük Ali’den büyük olmalı. Ahmet Borçaklı “Hayati Küçük Ali Hayatı ve Eserleri” *Türk Folkloru Araştırma Yıllığı (Belleten)1974*, KÜLTÜR BAKANLIĞI, ANKARA ÜNİVERSİTESİ Ankara 1975 içinde ss. 203-208. Hayalî Memduh’un İstanbul Büyükşehir Belediye Atatürk Kütüphanesi’nde muhtelif Karagöz oyunları, fasıllar ve kantolar ihtiva eden Arap harfli 22 adet el yazması defteri bulunmaktadır. Bu yazmalar İBB Atatürk Kitaplığı’nın internet sitesinin “yazma eser” bölümüne “Hayali Memduh” yazıldığında görülebilir. Ayrıca bu yazmaların tam listesi Peri Efe Hayal *Perdesinde Ulus, Değişim ve Geleneğin İcadı* TARİH VAKFI İstanbul 2013 kitabında M. Sabri Koz’un hazırladığı “Karagöz Üzerine Seçme Kaynakça”da görülebilir, ss. 178-180.

⁴¹⁹ Hayali Memduh, Karagöz Perdesi Külliyyatı, “Karagöz’ün Aşçılığı” Gayret Kütüphanesi İstanbul, 1138-1340.

Memiş Usta'nın mahalleye gelip Hacivat ile konuşmaya başlamasıyla başlar. Ağır bir yöre aksanı konuşan Aşçı Memiş Usta'ya Hacivat bir dükkân ayarlar(II. Perde), Karagöz'ü de yanına çıkar verir. Memiş Usta'nın borçları dolayısıyla epeyce de alacaklısı vardır. Oyun dükkânın işleyişi esnasında Karagöz'ün Memiş Usta'yla, sırtlarında dükkâna yağ getiren Yahudi ve Külhaniyle (III. Perde), alacaklı olarak gelen Karolin (Frenk) ve Mestan'la, müşteri olarak gelen Tiryaki'yle konuşmaları ve çekişmeleriyle devam eder. Fasil bu aşamaya kadar yukarıdaki tiplerden bazılarının konuşmalarının etnik ve yerel özelliklerinin, İstanbul Türkçesinden farklılığının alaya alınması üzerine kurulmuştur. Tiryaki ve Külhani'nin konuşmaları ise İstanbul Türkçesidir. Tiryaki'nin sürekli uyuması, Külhani'nin her an adam dövecek gibi davranması birer komiklik unsurudur. Dükkâna en son Zenne (Hanım) gelir, Karagöz'e evinde tatlı yapmasını teklif eder; Karagöz'ün eve girmesi için kadın kılığına girmesi gerekecektir. Karagöz ilk önce ayak direse de Zenne'nin kadınsı tavırları ve teklif ettiği para, ikna olmasına yardımcı olur (IV.Perde). Zenne ve kadın kılığında Karagöz eve giderken yolda Zenne'nin ağabeyi Bekri Mustafa'ya yakalanmaları ile plan bozular. Bekri Mustafa kadın kılığındaki Karagöz'ün “öküz gibi bağırın” sesinden şüphelenip yaşmağını açar, “rezalet” ortaya çıkar. Bekri, Karagöz'ü “ahirete yolcu edecektir” ama af eder, fasıl biter.

Yukarıdaki özetle görüldüğü gibi *kâr-ı kadîm* oyunların çoğu gibi “Aşçılık” oyununun fasıl bölümü mahallede başlar ve biter. Memiş Usta istisna, buradaki tipler diğer oyunlardan aşınadır; Hacivat'ın Memiş'e dükkân bulması ve Karagöz'ü onun yanına çıkar yapması eski oyunlardan tanıdığımız düzenlemelerdir. Bu oyunu *nev-icâd* yapan farklılık fasılın 4 perdeye bölünmüş olmasıdır. Bilindiği gibi *kâr-ı kadîm* oyunlarda fasıl tek bir bölümden oluşmaktadır. “Aşçılık” ortalamadan daha uzun olmayan bir oyundur. Tanzimat döneminde etkili olmaya başlayan Batı tiyatrosundan kaynaklanan fasılı “meclis”lere, “perde”lere bölen şekilsel değişiklikler hayal perdesinin yapısına nasıl bir katkı sağladığı belirsiz bir konudur.⁴²⁰

1.9.2.2. “Ortaklar”

⁴²⁰ Kudret Karagöz, cilt 1, s. 44.

“Ortaklar”⁴²¹ oyunu da espri anlayışı, tiplerin seçimi, bunların oyunun yapısı içindeki yeri ve olayın mahallede cereyan etmesi itibariyle eski oyunlardan ayırmak zordur. Belki bir farklılık muhaverenin en az fasıl kadar kuvvetli, akılda kalan bir metin olmasıdır. Muhaverede Hacivat vapurda karşılaştığı iki hanımın kendisine davetkâr davranmasını, onların peşinden gitmesini, köşklerine girip yiyip içmesini, hanımlar ile beraber yatak odasına girmesini Karagöz’ü imrendirecek şekilde süsleyerek hikâye eder ama meğer her şey bir rüya imiş. Hikâyeyi gerçekmiş gibi dinleyen ama sonunda rüya olduğunu, Hacivat’ın onunla eğlendiğini anlayan Karagöz kızar ve onu döver. Bu muhaverede Hacivat’ın rüya görmesi “Hamam”⁴²² muhaveresindeki Karagöz’ün rüya görmesine benzetilebilir. “Hamam” muhaveresinde de rüyada bile olsa Karagöz zengin bir hayatın içindedir. Ancak burada rüya gören Hacivat’tır, roller tersyüz edilmiştir.

Fasılda ise başlangıçta Karagöz karısı ile kavga eder, karısı ondan izin alıp teyzesine gider. Sonrasında Karagöz, mahalleden geçmekte olan iki zenneden (anne ve kız) kız (II. Zenne) beğenir. Hacivat vasıtası ile onları eve alır. Bu arada Kocakarıda (anne) Karagöz’e meyl etmektedir. Hacivat mahalle imamını getirip Karagöz ve II. Zenne’yi evlendirir. Karagöz, kız ile evde yalnız kalmak derdindedir ama kendisine meyl eden Kocakarı bir türlü evden gitmez. Derken Karagöz’ün gerçek karısı teyzesinden eve döner, durumu anlar. Karagöz’ü Sarhoş’a şikâyet eder. Sarhoş zenneleri yollar, Karagöz’ü öldürecek ama diğer oyunlarda olduğu gibi son anda af eder.

Bu iki oyun bir yana Kudret’in *Karagöz* kitabında yer alan diğer *nev-îcâd* oyunlar *kâr-ı kadîm* oyunlara göre belirgin farklılıklar gösterir. Bu farklılıklardan biri de Batı tiyatrosunun hem form hem de içerik olarak Karagöz oyunlarına nüfuz etmesidir. Batı etkisini ille de geleneksel oyunları bozan, deforme eden bir unsur olarak düşünmemek

⁴²¹ Ritter *Karagös*, cilt 3, ss. 94-111.

⁴²² Kudret *Karagöz*, “Hamam” cilt 3, s. 451-457.

gerekir. Örneğin Molière'in "Zoraki Tabip"i gelenek içinde öyle benimsenmiş ve yerlileşmiştir ki, Karagöz'ü zenginleştiren unsurlardan biri olmuştur.⁴²³

1.9.2.3. "Hekimlik"

Hayali Küçük Ali "Hekimlik" oyununda, Molière'in "Le Médecin malgré Lui" (1666) adlı eserini "Zoraki Tabip"⁴²⁴ adıyla Türkçeye uyarlayan Ahmed Vefik Paşa'nın çalışmasından yararlanmış olmalı zira Cevdet Kudret'in de belirttiği gibi Küçük Ali, Ahmed Vefik'le aynı isimleri kullanmış: II. Zenne'ye "Nûridil", Çelebi'ye "Dâniş".⁴²⁵"Hekimlik"⁴²⁶ oyunu kadar yerlileşmiş ki, Türkçe okununca bunun bir uyarlama olduğuna inanmak zor. 19. yüzyılda hayalilerin Molière'in "Cimri", "Tartuffe", "Scarpin'in Dolapları" oyunlarından parçalar kullandıkları bilinmektedir ancak Küçük Ali'nin Molière'den tüm bir oyunu uyarlaması bir ilktir.⁴²⁷

⁴²³ Raif Ogan Ahmed Vefik Paşa'nın uyarlamasını methederken coşkusunu gizlemez: "Ahmed Vefik Paşa Molière külliyyatını dilimize çevirirken şahsiyetlerini hep yerli tiplerden yer, zaman, kıyafet, düşünce bakımlarından dahi gelenek ve göreneklerimizden karşılıklarını bulmağa muvaffak olacak derecede Şark ve Garb'ı iyi bildiğinden bu tercümelerde yabancı koku kalmayarak, eserleri bizim öz malımız biçimini almıştır. O kadar ki, Molière mezarından kalkıp bunları görmek ve okumak zevkini tadabilseydi, koca Türk nakilleri: kendi ibdalarından hiç geri kalmamış olduğuna kesim hüküm verebilirdi..." Raif Ogan "Eski Tarz Karagöz Fasılları 4" *Yeni Sabah*, 24 Haziran 1945. Ahmed Vefik'in uyarlamasının başarısını ve çok tutulmasını Abdullah Uçman da belirtir, bkz takip eden dipnot.

⁴²⁴ Molière'in eserini *Zoraki Tabib* (1869) adıyla Osmanlı Türkçesine aktaran Ahmed Vefik Paşa'nın çalışması bir çeviri değil, uyarlamadır. Ahmed Vefik Paşa Bursa valiliği esnasında kurdurduğu tiyatrodan oynayan Fasulyeciyan grubuna oyun temin etmek amacıyla Molière çeviri/uyarlamalarını bu gruba vermiştir. Paşa'nın Molière'den 10 adet tercümesi ve 6 adet uyarlaması vardır. Sevim Güray, Paşa'nın çeviri ve uyarlamalarını ayrı ayrı sınıflıyor (Sevim Güray *Ahmed Vefik Paşa* TDK Ankara 1966, ss. 17-18). Uçman, Paşa'nın uyarlamalarında orijinal metindeki kahraman isimlerini değiştirmiş olması, "eserin genel havasını yerlileştirmiş, kullanmış olduğu mahalli ve yerli ifadeler, üslubunun geniş bir halk kesimi tarafından sevilmesine yol açtığını" yazıyor (Abdullah Uçman "Ahmed Vefik Paşa" *YYOA* cilt 1, ss. 165-167).

⁴²⁵ Kudret *Karagöz*, cilt 2, s. 264.

⁴²⁶ Kudret *age*, cilt 2, ss. 233-264.

⁴²⁷ Kitapta bandın ne zaman kaydedildiği ve İlhan Başgöz'ün ses kaydını ne zaman çözdüğü belirtilmemiş ancak oyunun ilk sayfasında Küçük Ali'nin ağzından yazılan nottan ve perde gazelinde,

"Çok zamandır hükm-i istibdadda olmuşken esir

Geçti ol zulm ü cefâlar nâil-i hürriyetiz"

beytinden oyunun II. Meşrutiyet'ten sonra oynanan haline yakın olduğu sonucunu çıkarabiliriz. Kudret *age*, cilt 2, s. 236.

Küçük Ali “Hekimlik” oyununa güzel bir muhavere uydurmuş: Karagöz ve Hacivat gördükleri en soğuk havayı anlatmak için en akla gelmedik aslı olmayan hikâyeleri uyduruyorlar. Karagöz’ün hikâyesinde soğuktan esnafın bağırtıları Kapalıçarşı’nın kubbesine yapışıp donuyor. Hacivat hikâyesinde ise pastırmayı kapan kedi damdan dama atlayıp kaçarken havada “muallakta” donup kalıyor.⁴²⁸

Fasıl ise Karagöz ve karısının kavgasıyla başlıyor. Kadın evde parasızlıktan, çocuklara yiyecek bulamamaktan bıkmıştır, illa gitmek ister. Bunun üzerine Karagöz karısını sokak ortasında döver. Hacivat kavga eden çifti barıştırmak ister ama bu sefer ikisi birden ona düşman olurlar sonra da barışırlar. Ancak kadın dayak yediğini unutmamıştır. Mahalleye gelen ve doktor arayan Mestan Ağa (Rumeli ağzı konuşan pehlivan) ve Bayram Ağa’ya (Arnavut, Mestan Ağa gibi o da iri yarı, kuvvetli bir tiptir) Karagöz’ü salık verir. Karısı, Karagöz’ün dayak yemedikçe doktorluğu kabul etmediğini de söyler, böylece yediği dayağın intikamını alacaktır. Mestan ve Bayram, Karagöz’ü döve döve ağalarının konuşamayan kızı Nuridil’i tedavi etmesi için götürürler. Nuridil, sevgilisi Daniş’e âşıktır ancak Ağa babası onu başkasına verecektir. Nuridil bunu engellemek için dili tutulmuş gibi yapmaktadır. Karagöz Daniş ile konuşur, durumu anlar ve âşıkları kavuşturmaya söz verir; buna karşılık Nuridil de Karagöz’ün kendisine uyguladığı tedaviyi kabul edecek ve konuşacaktır. Sonunda Nuridil konuşur, Ağa onların evlenmesini onaylar, âşıklar kavuşur, Karagöz de yüklü bir bahşiş alır.

Şimdi Ahmed Vefik Paşa’nın uyarlamasına bakalım. Ahmed Vefik metni ve tipleri yerleşmiştir⁴²⁹ ancak bunun üzerine gelen Hayali Küçük Ali’nin değişiklikleri de majör müdahalelerdir. Örneğin Ahmed Vefik uyarlamasında İvaz (Karagöz’ü) kendisini döve döve Ağa’ya getiren ikiliden Himmet’in (Karagöz’de Bayram veya Mestan olacak) karısı Halime’ye asılmaktadır. İvaz’ın bu asılma tarzı ve edep sınırlarını zorlayan Halime’ye iltifat şekli Küçük Ali’ye fazla gelmiş olmalı; Halime tipi ve onunla ilgili diyaloglar Küçük

⁴²⁸ Kedinin soğuktan donması ve muallakta asılı kalmasını Evliya Çelebi de kullanır. Bkz dipnot 6.

⁴²⁹ Ahmet Vefik Paşa *Zoraki Tabip* Hazırlayan: Mustafa Nihat Özön Remzi İstanbul 1940. Molière’in adı ilk olarak kitabın 11. sayfasında geçiyor, o yüzden künyede Molière’i vermedim.

Ali'nin metninde yer almaz. Küçük Ali'nin "Hekimlik" oyununun sonu da oldukça kısa ve farklıdır. Ahmed Vefik'in uyarlamasında İvaz, Ağa'nın kızı Nuridil'in âşığı Daniş tarafından kaçırılmasına aracılık ettiği için yasa gereği asılmak üzeredir. Ama son anda Daniş gelir ve amcasından kendisine miras kaldığını söyler ve Nuridil'i babasından ister. Bunun üzerine Ağa kızını bu yeni zengin genç adama vermeye razı olur. Burada Molière bir kez daha "Cimri" oyununda olduğu gibi paranın insan ilişkilerindeki belirleyiciliğinin altını kalın bir şekilde çizmiştir. Buna karşılık Küçük Ali'nin "Hekimlik"inde sonuç bölümü kısılırken, Daniş'e miras kalmasına gerek kalmaksızın, Ağa'nın Nuridil'i Daniş'e vermek konusunda ikna edilmesi Karagöz'e bırakılmış. Ağa'nın para hırsı daha yumuşak geçilmiş.

Hayali Küçük Ali'nin "Hekimlik"inde mahallede Karagöz'ün karısı ile kavgasıyla başlayan fasıl, mekânsal olarak daha sonra mahalleden uzaklaşıyor ancak bu "Kayık" veya "Orman" gibi oyunlarda da görülen bir özellik; dinleyiciyi yadırgatmıyor. Hızla akan olaylar dikkatin dağılmasına izin vermiyor. İki noktaya dikkat çekmek istiyorum:

1. *Karagöz* kitabındaki külliyatta bir tek "Hekimlik"te Karagöz karısını dövüyor. Ahmed Vefik Paşa'nın uyarlamasında da İvaz karısı Selime'yi değneği ile döver.⁴³⁰ İvaz'ın yerine Karagöz'ü ve Selime'nin yerine Karagöz'ün Karısı'nı koyan Hayali Küçük Ali, bu dayak sahnesinde değneği kaldırmış. İlgili bölümde karısı Karagöz'ü çok kızdırıyor ve kendisini dayakla tehdit eden kocasına meydan okuyor öyle ki, kadın bu tutumuyla dayağı hak etmiş gibi bir hava oluşuyor. Ancak sonrasında Karagöz'ün, karısının kurduğu düzen neticesinde sık sık Mestan ve Bayram'dan dayak yemesi eğlencelik bir olay olarak sunulmuş.

2. Oyunun sonunda Nuridil ve Daniş, Karagöz'ün yardımıyla kavuşurlar. *Hayâl* perdesinde sevenlerin kavuşması teması bilindiği üzere "Tahir ile Zühre", "Ferhad ile Şirin", "Leyla ile Mecnun" gibi diğer Karagöz oyunlarında da vardır.⁴³¹ Ancak burada

⁴³⁰ Ahmet Vefik Paşa *Zoraki Tabip*, ss. 32-33.

⁴³¹ İlk halleri oldukça farklı ve kaynakları eski Fars, Arap, Türk ve Urdu edebiyatlarında olan bu aşk hikâyeleri mutlu sonla bitmez. Yüzyıllar içinde yazılı ve sözlü edebiyat gelenekleri içinde dönüşüm geçiren

düğüm, müstakbel damadın (Ferhad)dağları delmek gibi olağanüstü işler yapması ya da Mecnun'un ejderhayı öldürmesi gibi bir olay ile çözülmüyor. Karagöz'ün insan ilişkilerinde becerikli ve sevecen tutumu sevenlerin kavuşmasını sağlıyor.

1.9.2.4. “Hain Kâhya” Oyunu

Cevdet Kudret bu oyuna kaynak kişi olarak Hayali Memduh'un ismini veriyor.⁴³² Nurullah Tilgen, “Hain Kâhya”nın tuluat oyuncularından Küçük İsmail⁴³³ ve sonra Kâtip Salih (ileride etraflıca ele alınacak) tarafından Karagöz perdesine aktarıldığını yazıyor.⁴³⁴ Bu oyunun modern bir tiyatro eserine benzer bir kurgu içinde başlayıp sonuçlandığını görüyoruz. Olaylar özetle şöyle geliyor: Oldukça varlıklı olduğu anlaşılan Bey'in çiftliğinde Enver Ağa (Oyunun “Hain Kâhya” ismi bu tipten geliyor), Haydar ve Karagöz çalışmaktadırlar. Bey'in kızı Nazife gizlice Haydar'la flört etmektedir. Enver durumu Bey'e ihbar eder ve Karagöz'ün iki sevgilinin aracılığını yaptığını söyler. Bey, Karagöz'ü ve Haydar'ı sorgular. Haydar, Nazife ile birbirlerini sevdiklerini söyler. Bey, Nazife'yi de sorgular ancak Nazife korkudan Haydar'a olan aşkını inkâr eder. Bunun üzerine Bey, Haydar'ı çiftlikten atar ancak Haydar ve Nazife buluşmaya devam ederler. Onları beraber yakalayan Bey, Enver'den Nazife'yi ve Haydar'ı ayrı ayrı hapis etmelerini ister. Enver emri yerine getirmek için Karagöz'ü görevlendirir ve onu sevgililerin kapatılacağı yeri bekleme görevi verir. Ancak sevgililere hoşgörülü yaklaşan Karagöz onların koşullarını yumuşatır. Enver, nöbetçilik yapan Karagöz'ü görmeye gelir ve ona, gizli kalması koşuluyla Bey'i ve Haydar'ı zehirleyip, Bey'in servetine ve konağa konma planından

bu hikâyeler hayâl perdesine de girer. Oyunların orijinal anlatıları değişir ve yaşanan bütün zorluklara rağmen âşıkların kavuşması sağlanır. (Bkz. Kutsal Aşk bölümü).

⁴³² Kudret *Karagöz*, cilt 2, s. 145. Hayali Memduh, *Enver Ağa*, yazma, İBBA, Belediye Kitapları, K 63/3.

⁴³³ Küçük İsmail (1853- 1928) 1865-1866 yıllarında orta oyunuyla gösteri dünyasına adım atar. Özellikle Pişekâr rolünde orta oyununda kabul gördü. Gedikpaşa Tiyatrosu'na yaşı küçük diye alınmaz. Tuluat tiyatrosunun başlangıcında (1875) ve Güllü Agop'la imtiyaz konusunda çatışmada Küçük İsmail de vardır. Handehâne-i Osmânî Tiyatrosu'nu yönetti. Küçük İsmail duruma göre Karagöz de oynatıyordu. Sevengil Türk Tiyatrosu, s. 274, 402, 409.

⁴³⁴ Tilgen “Hain Kâhya”nın “tamamen tuluat piyeslerinin bünyesinde” hazırlandığını söylüyor. İlk olarak Küçük İsmail, Kâtip Salih ve en son Sami tarafından kaleme alınmış. Nurullah Tilgen *Karagöz, Tarihçe, Fasıllar, Fıkralar* İstanbul 1953, s. 55.

bahseder; sonra da Nazife ile kendisi evlenecektir. Bu işte kendisine yardım ederse Karagöz de onun kâhyası olacaktır. Karagöz plandan hoşlanmaz ama işbirliği yapacakmış gibi davranır ve Enver'in hainliğini Bey'e bildirir. Oyunun sonunda hademelerin yardımıyla Enver yakalanır ve beraberce ama en çok Karagöz'ün insiyatifiyle zehirli su Enver'e zorla içirilir, Enver hırlayarak ölür. Karagöz onun ölümüyle alay eder. Bey, Karagöz'ün sadakatinden dolayı pek memnundur; oyunun sonlarında artık ona "Karagöz Ağa" diye hitap etmektedir. Böyle hitap etmesinden "hain" Enver'in yerine onu kâhya yapacağı sonucunu çıkarabiliriz. Nazife ve Haydar da pek mutludur zira Bey geri adım atmıştır; onların birlikteliğinden Bey de memnundur.

"Hain Kâhya"da "Hekimlik"te olduğu gibi birbirlerini seven gençler kavuşur. Sevgililerin kavuşma isteğine karşı duramayan Bey yenilir veya durumu kabul etmek zorunda kalır. Buna karşılık "Hain Kâhya"da pek çok noktada geleneğin dışına çıkılır. Her şeyden önce altı perdeye bölünmüş fasılda Hacivat hiç yoktur; ayrıca Karagöz'den başka tanıdık bir figürde yoktur. "Hain Kâhya" mahallede kurulmamıştır, normal bir tiyatro piyesi gibi başlayan oyunda Karagöz en baştan beri Bey'in konağında çalışmaktadır. Geleneksel oyunlarda onu konağa Hacivat'ın yerleştirmesi gerekirdi. Karagöz'ün hikâye içindeki durumu da normal değil; Bey'le ilişkisinde alışılmışın dışında sadık, onun ekmeğini yiyen ve bunun gerektirdiği uyum içinde davranan bir pozisyonu var. Hademelerin yardımıyla Enver'e zehirli suyu zorla içirdikten sonra, o ölürken, "Enver'in postası kalktı gidiyor, bir siparişiniz varsa söyleyin, unutmayın" demesi iktidarla uyumlu olmanın ötesinde alışılmadık bir acımasızlık içeriyor.⁴³⁵

1.9.3. Hayal Ustası-Seyirci İlişkisindeki Değişim

19. yüzyılın ikinci yarısında tiyatro ve sonradan sinema rekabeti bir yandan, modernize olan şehir yaşantısıyla ters orantılı olarak Karagöz'ün beslendiği en önemli sosyal örüntü olan geleneksel mahalle hayatının erozyona uğraması öbür yandan, bunlara

⁴³⁵ Bu sahnedeki acımasız espri anlayışı, II. Meşrutiyet sonrasında ve Cumhuriyet döneminde yayımlanan *Karagöz* gazetesinde çıkan, rejimin darağacında veya başka yöntemlerle cezalandırdığı muhaliflerle sırtını iktidara yaslayıp alay eden Karagöz – Hacivat karikatürlerini hatırlatıyor. Bkz 6 Temmuz 1925 ve 14 Ekim 1925 tarihli *Karagöz* dergisinde yayımlanan karikatürler.

ilaveten devletin siyasi taşlamayı yasaklaması ve Osmanlı aydınlarının da katkısıyla müstehcenlik alanının tedricen daraltılıp kullanılmaz hale gelmesi geleneksel Karagöz seyirliğinin gerilemesine yol açmıştır. Bu kriz Karagöz'ün seyirci kaybetmesiyle sınırlı değildir. Yüzyıllardır kendini içinde bulunduğu toplumsal koşullara uyarlayarak en popüler geleneksel seyirlik olarak yaşamaya devam etmiş olan Karagöz'ün kendisini yenileyecek koşullar da ortadan kalkmaya başlamıştır.

Boratav ve Siyavuşgil Karagöz'ü şehirde şekillenmiş bir tür folklor olarak tasnif ediyorlar.⁴³⁶ Karagöz oyunlarının sahibi bireyler değildir, hayal ustası gelenek içinde beğendiği oyunu oynar, istediği gibi değiştirir. Bir başkası onun geliştirdiği oyunu alır kendi yeteneklerine göre tekrar şekillendirir. Ancak oyunların gelişimi ve hayalîden hayaliye geçerken yeniden şekillenmesinde esas hakem seyircidir. Hayali kendini seyirciye beğendirmek zorundadır, varoluşunun temel koşulu budur. Oyunları olgunlaştıran, süzülmesini sağlayan halkın beğenisi, sürece damgasını vurur. 19. yüzyılın ikinci yarısında ve sonraları gitgide artan bir şekilde usta-seyirci ilişkisi farklılaşıp, Karagöz seyircisinin oyun üzerindeki kendiliğinden etkisi zayıflayıp, devletin ve aydınların denetimi güçlendikçe anonimlik kaybolmaya, II. Meşrutiyet ve Cumhuriyet'in ilk yıllarında oyunların altında imzalar belirmeye başlar. Örneğin ustaların isimleriyle matbu Karagöz kitapçıkları çıkmaya başlar.⁴³⁷ Hayalilerin de bu daralan ortamda sayılarının azaldığı ya da

⁴³⁶ Pertev Naili Boratav "Türk Halk Temaşası" *Yücel* sayılar 63, 64, 66, 1940. Siyavuşgil de Karagöz'ün esas olarak İstanbul folklorü ve "halk ruhu" olduğunun altını çizer. Esat Sabri Siyavuşgil *Karagöz-Psiko-Sosyolojik Bir Deneme* MAARİF MATBAASI İstanbul 1941, ss. 18-21.

⁴³⁷ Hayali Memduh'un kendi adına Gayret Kütüphanesi'nden İstanbul'da 1924-1925 arasında Arap harfleriyle 13 Karagöz oyun kitapçığı yayımlanmıştır. 1. *Karagöz'ün Kâğıdhâne Safası* 2. *Karagöz'ün Gelin Olması* 3. *Karagöz'ün Mirasyediliği* 4. *Çifte Sihirbazlar. Karagöz'ün Çarpılması* 5. *Karagöz'ün Yalova Safası* 6. *Karagöz'ün Aşçılığı* 7. *Karagöz'ün Evlenmesi yahut Üç Sevdalılar* 8. *Karagöz'ün Divaneliği* 9. *Karagöz'ün Sünnet Olması yahud Hayâl İçinde Hayal* 10. *Karagöz'ün Yazıcılığı* 11. *Karagöz'ün Salıncak Safası* 12. *Karagöz'ün Başına Gelenler yahut Bahçe Safası* 13. *Karagöz'ün Bekçiliği yahut Mahalle Baskını*.

Hayali Behiç de Arap harfleriyle 4 oyun kitapçığı yayımlar. İlk üçü Kader Matbaası, dördüncü Matba-i Arşak Garoyan tarafından basılmıştır. Sonuncusu hariç bu kitapların basım tarihi belli değildir. 1. *Hayâl yahud Karagöz'ün Son Perdeleri* 2. *Karagöz'ün Divaneliği* 3. *Karagöz'ün Fotoğrafçılığı* 4. *Karagöz'ün Hamamda Dayak Yemesi*, 1911.

Hayali Küçük Ali (Muhittin Sevilen) 1928'de Arap harfleriyle üç, 1931'de Latin harfleriyle bir oyun kitapçığı yayımlamıştır. 1. *Karagöz Dans Salonunda* 2. *Karagöz'ün Hamam Eğlencesi* 3. *Karagöz'ün Kâğıthane Safası* 4. *Hayal Perdeleri*.

zaten Karagözcülüğü ikinci bir iş olarak yaptıklarından Karagöz'e daha az zaman ayırdıkları tahmin edilebilir; böylece sadece en iyi ustaların bir vakit daha ayakta kaldığı bir sürece girilecektir. (Bkz. Bölüm 1.9.4.) Karagöz de daha çok tasarlanmış/kurgulanmış bir seyirlik olma yoluna girer.

Yukarıda anlatıldığı gibi ustanın yaratıcılığı ve seyircinin beğenisi arasında şekillenen ve yenilenen Karagöz için söz konusu süreç, 19. yüzyılın ikinci yarısından itibaren tazeleyici bir unsur olmaktan çıkmış olsa gerek. Özellikle seyirci beğenisindeki değişim, süreci olumsuz etkilemiş olabilir. Seyircinin perdenin öbür yanında oyuna müdahale eden aktif bir unsur olarak öneminin azalmaya başlaması, hayal ustasını yeni oyunlar yaratma sürecinde yalnız bırakmıştır. Çoğunun okuma yazma bilmediğini düşünürsek, genel anlamda Osmanlı'da ve seyirlik sanatlar alanında Batılı rüzgârlar eserken yeni bir oyun ortaya koymak ve *kâr-ı kadîm* oyunları tekrarlamanın dışına çıkmak isteyen hayalilerin ve donanımlarının, içinde buldukları yeni koşullara uygun olmadığını tahmin edebiliriz.⁴³⁸ Kâtip Salih'in Ahmed Midhat ile işbirliği halinde geliştirdiği yeni tarz ve buna bağlı olarak yıldızının parlaması böyle bir ortamda mümkün olmuştur.

1.9.4. Kâtip Salih

Ritter, Kâtip Salih'in 1918'de aşağı yukarı 70 yaşında olduğu kaydını düşmüş, bu bilgi doğru ise 1848 doğumlu olmalı.⁴³⁹ Kasımpaşalı olan Salih, Bahriye'de kâtiplik yapmıştır.⁴⁴⁰ Karagözcü Arsen Efendi'den⁴⁴¹ Karagöz oynatmayı öğrenir.

K.M. Vâsıf Okçugil de 1933'te Latin harfleriyle Tefeyyüz Kütüphanesi'nden 6 oyun yayımlar: 1. *Karagöz Deli* 2. *Karagöz Salıncakçı* 3. *İki Kıskaç Kadın yahut Biçare Delikanlı* 4. *Karagöz Güvey* 5. *Karagöz Aşçıbaşı* 6. *Karagöz Yalova Sefasında*. Bu listeyi oluştururken Peri Efe *Hayal Perdesi* içinde M. Sabri Koz'un hazırladığı "Karagöz Üzerine Seçme Kaynakça"nın "Basmalar" (ss. 183-224) bölümünden yararlandım.

⁴³⁸ Örneğin dönemin en önde gelen sahne adamlarından Kavuklu Hamdi'nin durumuna bakalım. Hamdi, İstanbul Eyüp'te mahallede çocukluğunun bir aşamasında tesadüfler sonucu ortaoyuncu olmuştur, mektep görmemiştir. Ahmet Rasim'le yaptığı söyleşide ustası olmadığını söylüyor. Ortalama Karagözcülerin de benzer bir formasyonu olduğunu düşünebiliriz. Ahmet Rasim'in kendisiyle yaptığı söyleşi Kavuklu'nun memleket ve dünya meselelerini izleyip tutum alacak donanımdan ne derece uzak olduğunu ortaya koyar. Ahmet Rasim *Muharrir Bu Ya*, ss. 80-85.

⁴³⁹ Ritter *Karagös*, 1924 cilt 1, s. 3

⁴⁴⁰ M. Raif Ogan "Eski Tarz Karagöz Fasılları" *Yeni Sabah*, 3 Haziran 1945.

Yeşiltulumba'da⁴⁴² şano'da⁴⁴³ oynama hevesine kapılır ve hayalciliği bırakarak tulûat kumpanyasına katılır, daha sonra Abdi Efendi'nin⁴⁴⁴ (Handehane-i Osmani) tiyatrosuna katılır, uzun zaman çalıştıktan sonra burada rejisörlük yapmaya başlar. Ancak daha sonra bir anlaşmazlık yüzünden ayrılır ve tekrar hayalciliğe başlar. İki ayrı kaynak Kâtip Salih'in Darülaceze'de öldüğü bilgisini verir.⁴⁴⁵

Enver Behnan Şapolyo'a göre Kâtip Salih, Karagöz perdesini Batılı tiyatro sahnesine benzetmek, "Avrupa piyeslerinden ilham alarak asrileştirmek" istiyordu. Perde yerine buzlu cam kullanmayı, deve derisi tasvirlerin salon düzeninde arka koltuklardan da görülebilmesi için büyütmeyi düşünüyordu.⁴⁴⁶

"Salih Efendi... eskiden 'Kanlı Nigar' ve 'Bimarhane' oyunlarında çıkan çıplakların ve delilerin tasvirlerini daha iyi bir şekle sokmuştu. Çünkü bu oyunlarda tasvirler tenasül uzuvları boyunlarına bağlı bir şekilde pek biedebane ve gayri ahlaki şekilde çıkardı."⁴⁴⁷

Raif Ogan'a göre ise hayal oyununda yenilik yapmak fikri, iradesi esas olarak Ahmed Midhat Efendi'ye aittir. Ahmed Midhat devrin hayalîleri arasında bir seçme yapar,

⁴⁴¹ 19. yüzyılın ikinci yarısında İstanbul'un meşhur Karagözcülerinden, Tahtakale'de Karagöz oynatmış. Şapolyo, *Karagözün Tarihi*, s. 121. Reşat Ekrem Koçu "Arsen Efendi" *İstanbul Ansiklopedisi*, cilt 2, s. 1055.

⁴⁴² Yeşiltulumba Bayezit'ten Aksaray'a giderken sağ tarafta bulunan bir meydan. Meydanın ortasında bir kuyu ve kuyudan su çekmek için yeşil boyalı bir tulumbası varmış. Meydandaki kahvehanelerin müdavimleri arasında Ahmed Midhat'ın damadı, meşhur yazar Muallim Naci de vardır. M. Raif Ogan "Eski Tarz Karagöz Fasılları" *Yeni Sabah*, 7 Haziran 1945.

⁴⁴³ Metinlerde *şano* sahne anlamında kullanılıyor. *Şano*'nun telaffuzu İtalyanca *scena*'nın telaffuzuna yakın. İstanbul'da sahne sanatlarının geçmişinde İtalyan sahnesinin ağırlığı hesaba katılırsa normal bir etkilenme olarak düşünülebilir.

⁴⁴⁴ Abdi veya Abdürrezzak aynı kişi.

⁴⁴⁵ "Ayyaşlık yüzünden pek derbeder bir halde Darülaceze'de fakrû sefalet içinde ölmüştür." Enver Behnan Şapolyo *Karagözün Tarihi*, s. 129; Raif Ogan da ayyaşlığını konu etmeden Kâtip Salih'in Darülaceze'de öldüğünden bahsediyor. "Eski Tarz Karagöz Fasılları 4" *Yeni Sabah* 24 Haziran 1945.

⁴⁴⁶ Şapolyo *Karagözün Tarihi*, s. 125.

⁴⁴⁷ Şapolyo *age*, s. 100.

Bahriye’de kâtiplik yapmış, Osmanlıcanın inceliklerini bilen Kâtip Salih’le çalışmaya karar verir.⁴⁴⁸

Kâtip Salih Karagöz’ün gerilemeye başladığını görerek hayal perdesine bir dizi yenilik getirir ve bunları tiyatro ortamına uyarlar. Salih hayal perdesinin beyaz kısmını, stor benzeri bir mekanizmayla, vakit yitirmeden, oyunun ihtiyacına göre farklı şekilde dekore edilmiş yeni bir perdeyle değiştirilecek şekilde tasarlar. Ayrıca oyunları sahneler böler ve tiyatrodaki olduğu gibi bölümler biterken beyaz perdenin önünde bir dış perde kapanır, yeni bölümde açılır. Salih oyunlarda kullanılan dili de elden geçirir; daha temiz, “nezih” bir kelime hazinesi ile oynar.⁴⁴⁹ Yassı tasvirlerin geriye de dönüp konuşabilmeleri için oynatma çubuklarını tasvirlerle tutturmakta da yenilik getirir: deliklere geçirmek yerine hareketli bir mekanizma ile çubuğu tasvire bağlar.⁴⁵⁰ Salih’in perdesinde tulûat sahnesinin

⁴⁴⁸ “Eski Tarz Karagöz Fasılları” M. Raif Ogan *Yeni Sabah*, 3 Haziran 1945.

⁴⁴⁹ Şapolyo *Karagözün Tarihi*, ss. 128-129.

⁴⁵⁰ Şapolyo’nun anlatımından, Kâtip Salih’le ilgili yukarıdaki bilgileri veren Bedastanlı Rıza’nın Salih’in çağdaşı bir hayali olduğu anlaşılıyor. *Karagözün Tarihi* s. 129. Rıza’nın tarif ettiği bağlama şekli, perdeye yapıştığında yan duran tasvirin sırtına veya kafasının arkasına iliştirilen bir çengelli iğne veya küçük bir menteşe sayesinde 180° döndürülebilmesini sağlar. Çengelli iğnenin diğer tarafında tasviri oynatmaya yarayan çubuk tutturulur. Tasvir böylece arkasındaki tasvirle konuşması gerektiğinde aniden geri dönebilir. Tasvirin böyle dönmesi oyuna ani bir heyecan katar. Bu tasvir bağlama mekanizmasına firdöndü denir. Firdöndü kullanılmayan tasvirlerin hepsi kafaya yakın noktadan, yaklaşık 1 cm çapında 50-60 cm uzunluğundaki çubukların ucuna küçük bir çivi ile çakılır veya deri aynı nokta iki kat yapılarak güçlendirilir, ortası oynatma çubuğunu sıkıca kavrayacak şekilde delinir, tasvirler çubuklara oyun öncesinde bu noktadan takılırdı. (2010-2015 arasında Peri Efe ve Harun Turgan ile beraber *kâr-ı kadîm* “Yazıcı”, “Sahte Gelin”, Cazular, Hekimlik, Aşçılık oyunlarını bir kez Moda İlkokulu’nda ve farklı evlerde, dostlar arasında toplamda on kez oynadık. Oynatma çubuklarını tasvirlerle bağlama işini ben yapmıştım.)

Andreas Tietze, Kâtip Salih’in 137 parçalık Karagöz takımının 1913-1933 yılları arasında İstanbul’da bulunan Prof. Edgar J. Fisher ve eşi Elisabeth Fehr Fisher tarafından nasıl satın alındığını Elisabeth Fehr Fisher’e dayandırarak anlatır. Bu koleksiyon sonradan L.A. Mayer Memorial Foundation (Columbus, Ohio, ABD) tarafından satın alınmış. (Andreas Tietze *The Turkish Shadow and the Puppet Collection of the L.A. Mayer Memorial Foundation* GEBR. MANN VERLAG Berlin 1977, s. 56). Tietze’nin kitabında koleksiyona ait 48 tasvirin resmi verilmiş. Bu resimlerde yukarıda bahsedilen firdöndü detayı bir tanesi hariç diğerlerinde gözüküyor. Söz konusu resim 96 nolu zebani tasviridir. Bu detayın öncelikle Karagöz ve Hacivat tasvirlerinde bulunması beklenirdi. Çünkü bunlar sık sık önündeki ve arkasındaki tasvirlerle diyalogu olan iki eksen tiptir. Zebani tasviri için bkz. PLATE 41.

Yıktın Perdeyi Eyledin Viran Yapı Kredi Karagöz Koleksiyonu YKY 2004 İstanbul kitabının Tulumlu Karagöz (s. 254) ve Kâhya (s. 280) tasvirlerinin sırt kısmında da firdöndü vardır.

kantoları Karagöz'e girer; klasik çengi yerine alafrangamsı kantolar ve düettolar oynatılır. Perde ışığı için şem'a yerine havagazı lâmbası kullanır.⁴⁵¹

Kâtip Salih ve Ahmed Midhat'ın yukarıda anlatılan yeniliklerle oynanan *nev-îcâd* Karagöz'ünü gören Selim Nüzhet Gerçek bu yeni Karagöz'ü şöyle değerlendiriyor:

“...Bu tarz her nasılsa revaç bulmuş. Hayal daima yenilik arayan bir oyundur. Fakat...bu yenilikler oyunu çerçevesinden ziyade kendine, sözlerine ait olmalıdır.”⁴⁵² Selim Nüzhet belli ki Salih'in yeniliklerinden hoşlanmamış ve *nev-îcâd* Karagöz'ün oyunun özünü geliştiremediği gibi esaslı bir eleştiri yöneltiyor. Bu tarzın seyirci bulduğunu kabul ediyor ama yukarıdaki paragrafta geçen “her nasılsa revaç bulmuş” ifadesinden bu duruma şaşırıldığını da anlıyoruz.

Aşağıda çevrim yazısını verdiğim Ahmed Midhat'ın Kâtip Salih'in *nev-îcâd* Karagözcülüğünü değerlendirdiği makalesi 1896'da yayımlanmış. Ahmed Midhat o tarihte 52 yaşında *Tercüman-ı Hakikat*'ın başmuharriri, belki de ülkenin en tanınmış ve güçlü gazetecisi ve yazarı, II. Abdülhamid'le de arası iyi.⁴⁵³ Yukarıda söz edildi, Ahmed Midhat'ın aynı zamanda tiyatro oyunları yazmışlığı var. Abdülhamid ona tiyatroyu yasaklamış olsa da Beykoz'da yalısında yaptırdığı oğlu Kamil Yazgıç'ın tarifıyla “mükemmel bir sahne”de aile içinde, eş dost arasında kendisinin yazdığı küçük oyunları yönetiyor.⁴⁵⁴ Kâtip Salih ise 1918'de, Ritter'in tahminine (bkz. Bölüm 1.9.4. ilk satırlar)

⁴⁵¹ Esat Sabri Siyavuşgil “Karagöz” AA, cilt 5, s. 1506.

⁴⁵² Selim Nüzhet Gerçek *Türk Temaşası Meddah-Karagöz-Ortaoyunu* MATBA-İ EBUZZİYA İstanbul 1930, s. 89.

⁴⁵³ Ahmed Midhat'ın oğlu Dr. Kamil Yazgıç babasıyla ilgili anılarını anlattığı eserinde babasının kendi inisiyatifiyle Abdülhamid'in huzuruna çıktığından, Padişah'ın ona verdiği hediyelerden, *Tercüman-ı Hakikat*'e mali desteğinden, babasının ifadesiyle “ziyaretleri esnasında Abdülhamid'e yaptığı tesirlerden memleketin hayli müstefit olduğu”ndan bahsediyor. Dr. Kamil Yazgıç *Ahmet Mithat Efendi Hayatı ve Hatıraları* İstanbul 1940, ss. 77-78.

⁴⁵⁴ Hatta bu sahnede Ahmed Midhat'ın yetiştirdiği bir heyet II. Meşrutiyet'ten sonra Fransız Tiyatrosu'nda bir piyes oynar ve muvaffak olurlar. Dr. Kamil Yazgıç *age*, ss. 66-67. Yazgıç, Ahmed Midhat'ın ölümünün 100. yılı vesilesiyle düzenlenen toplantıda yaptığı konuşmada babası Ahmed Midhat'ın “Karagözcülüğün terakkisi için dahi Kâtip Salih'e, Kâtip Behiç'e çok yardım etmiştir” der. “Dr. Kâmil Yazgıç'ın Sözleri”, Hakkı Tarık Us *Bir Jübilenin İntibaları, Ahmed Midhat'ı Anıyoruz* İstanbul 1955 içinde s. 93.

göre yetmiş yaşında olduğu göre 1896'da 48 yaşında olmalı. O tarihte hayal perdesinde ve tuluat sahnesinde deneyimli, tanınmış bir isim.

Yukarıdaki şahitlikler Ahmed Midhat ve Kâtip Salih ikilisinin *nev-îcâd* Karagöz'ü birlikte geliştirdiklerini şüphe kaldırmayacak bir şekilde ortaya koyuyor. Ahmed Midhat'ın münevver kişiliği ve üstün bilgi ve tecrübesiyle bu ilişkide daha baskın ve yönlendirici olduğu; oyun seçimi, kullanılan Türkçe, edepsiz tasvir, söz ve hareketlerden kaçınmak gibi büyük kararları aldığı, Kâtip Salih'in de daha ziyade bir uygulamacı olduğu tahmin edilebilir. Ancak bunun Ahmed Midhat lehine dengesiz bir ilişki olduğu düşünülmemeli. Zira hayal perdesinde başarı bütün bir oyunu, yordak ve çığırkan bir yana, tek başına oynayan dolayısıyla bütün sorumluluğu alan, seslendiren, şarkıları söyleyen ustanın yeteneğine, onun seyirciyle ilişki kurma tarzına doğrudan bağlıdır. Oyun iyi bile olsa kötü bir hayal ustası seyirci tutamaz ancak iyi bir usta kötü bir oyunla bile seyirciyi eğlendirebilir. Sonuç olarak Ahmed Midhat, Kâtip Salih ikilisinin Karagöz'ü reforme etmek için birbirlerini tamamlayan özellikleri olduğunu düşünülebilir.

1.9.4.1. Kâtip Salih'in Hafızalarda Tuttuğu Yer

Aşağıdaki dönem anılarına bakıldığında Kâtip Salih'in *nev-îcâd* Karagöz'ünü beğenenler olduğu kadar beğenmeyen, bu tarzın gerçek Karagöz'ün sonunu getirdiğini düşünenler olduğunu da görüyoruz. Ancak 1890'larda ve sonrasında Karagöz seyredenler olumlu veya olumsuz Karagöz anılarını kaleme alırken Kâtip Salih'ten, getirdiği yeniliklerden bahsediyorlar.

Sermet Muhtar Alus (1887-1952 İstanbul) 1900'lerin başında "itinalı bir cemiyet toplamak" isteyen bir sünnet düğünü sahibinin "hayalîlerin şahı" Kâtip Salih'i üç liraya – en yüksek fiyat budur- getirtebileceğini yazıyor. Alus'a göre bu kadarla yetinmeyen kalantor beylerden mürekkep bir saz heyeti, ortaoyunu, çağırabilir.⁴⁵⁵

⁴⁵⁵ Sermet Muhtar Alus *30 Sene Evvel İstanbul, 1900'lü Yılların Başında Şehir Hayatı* İstanbul 2005, s. 105

Çocukluğunda ve gençliğinde Kâtip Salih'i seyretmiş olması muhtemel Halit Fahri Ozansoy, kitabının “Karagöz” başlıklı bölümünde Kâtip Salih'in nasıl Karagöz oynattığını beğenerek anlatıyor.⁴⁵⁶

İsmayıl Hakkı Baltacıoğlu ise Kâtip Salih'ten Karagöz izleme fırsatı bulamamıştır ancak aynı devrin hayalilerinden Şair Ömer'i İstanbul Taksim'de, Sıraselviler'e giden yolun başında Eptalifos Gazinosu'nda seyretmiştir. Şair Ömer de Kâtip Salih gibi Karagöz perdesini tiyatro sahnesi kaidelerine göre değiştirmiştir. “Önce perde açılıyor; kısa bir komedi oynandıktan sonra kapanıyor. Tekrar açılarak... kantocu kızlar kanto söylüyorlar, en sonunda da ‘büyük komedi’ yahut ‘dram’ yerinde uzun bir Karagöz oyunu oynatılıyordu. Bu garip teşebbüs kimseyi memnun etmemiş, bilâkis mukavemetlere çarpmıştı. Çünkü bu teşebbüs artistik bir yenilik, yeni cinsten estetik bir değer keşfi değildi.”⁴⁵⁷ Bir başka makalesinde de Baltacıoğlu doğrudan Kâtip Salih'i eleştirir ve Kâtip Salih'i Ahmed Mithat'ın tesiriyle hayâl perdesini tiyatro sahnesine benzetmekten dolayı eleştirir. Baltacıoğlu'na göre Karagöz'ü tiyatroya çevirmek onu esas karakterinden, ait olduğu mekândan uzaklaştırmaktır.⁴⁵⁸

Ahmet Rasim (1865-1932) ise Kâtip Salih'in Karagöz'ü reforme etme gayretini yadırgadığını “muhafazakârların” ağızından dillendirir. Muhafazakârlar Kâtip Salih'in “alafranga” Karagöz'ünün geleneğe aykırı olduğunu iddia ederler.⁴⁵⁹

Ahmet Rasim'in kastettiği muhafazakârlar mutasavvıflar mıdır bilinmez, ancak Ritter'in de belirttiği gibi “hayal oyununa mutasavvıflar temsili bir mâna verirler. Bunlarca

⁴⁵⁶ Halit Fahri Ozansoy *Eski İstanbul Ramazanları* DERGAH İstanbul 2014, ss. 58-61.

⁴⁵⁷ Baltacıoğlu aynı kitabın İsmayıl Hakkı Baltacıoğlu *Karagöz Tekniği ve Estetiği* Sarıyer Halkevi Neşriyatı, İstanbul 1942 son sayfalarında Katip Salih'i seyrettiğini söyler. Çocukluğunda Katip Salih'e, Hayali Şair Ömer'e ve Kabataş İskelesi'nin yanındaki eski Yalıkahvesi'nde adını bilmediği bir Karagözcüye “pek çok gülermiş”, bu oyunlarla ilgili başka bir ayrıntı anlatmaz, Baltacıoğlu *age*, s. 83. Buradaki açık çelişki hafızanın yanılmasıyla açıklanamaz. Zira Baltacıoğlu'nun seyrettiği Şair Ömer'in Karagöz'ü çocukluk anılarında hoş bir şey olarak yer etmiş. Sonradan tiyatro ve geleneksel seyirlikler üzerine kuramsal çalışmalar yapan Baltacıoğlu çocukluğunda “pek çok güldüğü” Karagöz'ün “soysuzlaşmış” olduğuna karar vermiş olsa gerek. Burada anılarla ve sonradan yapılan ideolojik tercihlerin karşı karşıya geldiğini görüyoruz.

⁴⁵⁸ Baltacıoğlu *age*, 85.

⁴⁵⁹ Ahmet Rasim *Muharrir Bu Ya*, s. 91.

hayâl oyunu beşer hayatının bir örneğidir. Bu âlemde eşyâ ve hâdiselerin birer gölge mahiyetinde oldukları ve halkın hâlikın kudretli elinde, bir oyuncak gibi, kısa bir müddet için, bu fâni dünya sahnesinde oyun oynadıkları düşüncesi hayâl oyununda bir temsil sâhası bulmuştur.”⁴⁶⁰Kâtip Salih’in yaptığı yenilikleri beğenmeyen Eşref Efendi⁴⁶¹ Ritter’in tarif ettiği tasavvufî düzenin Salih’in uygulamaları ile bozulduğu kanısındadır: “Karagöz oyunu, aslında, görünenin ardında bu görüneni görüldüğü şekliyle yaratmış olan ve kendi tertîb etmiş olduğu Ulu Üstâd’ın var olduğu idrakine avâmı alıştırmak üzere îcad edilmiş bir oyundur. Bu konuda derin bir bilgiye sâhib olan Eşref Efendi Karagöz oyununun Karagözcü Kâtip Salih’den i’tibâren bitmiş...” olduğunu belirtir.⁴⁶²

⁴⁶⁰ “Karagöz” Hellmut Ritter *İA* cilt 6, ss. 246-247. Hacivat’ın perde gazelinden sonra muhavere den önce okuması adet olan tasavvufî göndermeli tekerleme şöyledir:

“Huzûru hâzırân, cemiyeti irfan, vakti sefâ-yi yârân, lâindir, münafıktır, bi-edebdir Şeytan! Şeytanın dinsizliğine lânet, Rahmânın birliğine hamd-i bi-gaayet...”

Cevdet Kudret *Karagöz*, cilt 1, s. 104.

Bu tekerlemenin yerini bazen aynı işlevi gören bir şiir alır. Çokça kullanılan dört mısra şöyledir:

...

Zâhirâ bir şem’a vü bezden ibarettir velî

Dîde-i âriflere ibret-nümâdır perdemiz

Raks eden kim ettiren kim onu fark etmezlere

Şöyle bir ta’bîri güç câ-yi hebadır perdemiz

...

Cevdet Kudret *Karagöz*, cilt 1, s. 286.

⁴⁶¹ Üsküdarlı Hafız Eşref Ede Efendi (1876-1954) için Albayrak, Bandırma Dergâhı’nın (İstanbul Üsküdar’daki Celveti dergâhı, günümüzde yok olmuştur) muhibban ve mensubininden hicri 1329 (miladi 1911) tarihinde, yani Eşref Efendi daha 35 yaşında iken, hayattaki 130 kişi arasında 91. sırada “Hâfız Eşref Efendi: Üsküdar’da mukîm. Üsküdar Vâlîde Câmîi [Yeni Câmî] Müezzini. Gizlice Evliyâ Türbedârı” bilgisini veriyor. Sadık Albayrak *Son Devir Osmanlı Uleması* İstanbul 1996, cilt 5, s. 97. Özemre, bu kayıt için “Eşref Efendi’nin seyr-i sülûkunu söz konusu dergâhda tamamlamış olduğuna, âşikârdır ki, delil teşkil etmez” değerlendirmesini yapıyor. Özemre, Eşref Efendi’nin “*Hamzavî-Melâmî* meşrebli, belki de üveysî” olabileceğini yazıyor. Ahmed Yüksel Özemre *Üsküdar’ın Üç Sırlısı* KUBBEALTI İstanbul 2014, s. 14, 55. Işın, kaynaklarda Bandırma Dergâhı’nın Şeyh Yusuf Efendi, İnadiye ve Haşim Baba Tekkesi şeklinde de geçtiğini belirtiyor. Burası Celvetiliğe bağlı Haşimilik kolunun merkez tekkesidir ancak zamanla bu kol bağımsızlaşmış ve Haşim Efendinin intisap ettiği Melamilik etkisi altında özgün bir tasavvufî yoruma ulaşmıştır. Ekrem Işın “Haşim Efendi Tekkesi” *DBİA*, cilt 4, s. 15-16.

⁴⁶² Ahmed Yüksel Özemre *Üsküdar’ın Üç Sırlısı*, s. 35. Nurullah Tilgen’in hayal oyunundaki tasavvufî öğeleri anlattığı cümleleri Eşref Efendi’nin neden rahatsız olduğunun daha kolay anlaşılmasını sağlayabilir:

Dönemin görgü tanıklarından ünlü yazar ve şair Ahmet Haşim(1887-1933) de Kâtip Salih'in *nev-icâd* Karagöz'ünün "ışkırlağını asri bir maskaraya kaptırdığından" neşesini ve esprisini kaybettiğini belirtiyor.⁴⁶³

Birinci bölümün başında söylediğimi burada da tekrarlamak istiyorum: Karagöz ustası mümkün olduğunca devletle, ulemayla başını belaya sokmadan en çok seyirciyi nasıl toplarım hesabındadır; hayatta kalmak için piyasa ilişkileri içinde böylesi bir şartlanmışlığı vardır. Kâtip Salih de ömrünce biriktirdiği hayal perdesi, orta oyunu ve tuluat tecrübeleri, yaratıcılığı, yetenekleri ve başkalarının -örneğin Ahmed Midhat- önerilerini değerlendirerek en çok seyirci tutacak yenilikleri sahneye koymuştur. Diğer hayaliler ile kıyaslandığında okur-yazar olması ve Türkçeden başka bazı dillere aşina olması Ahmed Midhat'ın onu seçmesinde başlıca sebeplerin arasında olsa gerek. Ancak Kâtip Salih entelektüel birikimi olan ve buna bağlı ilkesel tutumlar geliştiren bir kişilik değildir, başarılı bir hayalci esnafıdır. Ahmed Midhat ise gençliğinde içinde bulunduğu aydın grubuna sırtına dönmüş, eski arkadaşları sürgüne yollanırken kendisi Abdülhamid yönetimiyle haysiyetli sayılamayacak uzlaşmalara girmiş, bu sayede çeşitli şekillerde ödüllendirilmiş bir yazardır. Çok üretken buna karşılık sığ, girdiği angajmanlar gereği serbest düşünme yeteneğini ve muhalefet etme cesaretini çoktan yitirmiş bir kişiliktir.⁴⁶⁴ Bu

"...oyunun adının Zıll-i Hayal olması... İki kelimedenden mürekkep olan bu tâbirde zıll kelimesinin lûgat mânası da geçip giden suretler ve şekiller demektir... tasavvufta ayna ve nakş kelimeleri oldukça mühim bir yer tutmaktadır. Bu tarikatte zaman, mekân, madde ve ruh yoktur. Yalnız vücut vardır. Aynada görülen hayaller gibi, Karagöz'ün perdesi üzerinde bir çok hayaller görülür. Ve bunlar gelir geçer. Bu oyunu icat eden zat, dünyadaki bütün hâdiselerin gelip geçici gölgelerden başka bir şey olmadığını (âyine-i devran), yâni perdedeki hayallerin kalkmasıyla ortada ne gölge, ne suret, ne hâdis ve ne de hayat kalmayacağını göstermeyi esas ittihaz etmiştir." Nurullah Tilgen *Karagöz Tarihçe Fasıllar Fıkralar* İstanbul 1953, s. 7.

⁴⁶³ Ahmet Haşim *Akşam* sayı 2656, 4 Mart 1926.

⁴⁶⁴ Abdülaziz (1861-1876) ve II. Abdülhamid (1876-1909) dönemlerinde yükselmekte olan Osmanlı aydın hareketi gittikçe ağırlaşan baskılara maruz kalmıştır. Yeni Osmanlılar'dan birçok arkadaşı olan Ahmed Midhat da 6 Nisan 1873'te Rodos'a sürüldü. Rodos'tan Abdülaziz'in ölümü ve V. Murad'ın tahta oturması (30 Mayıs 1876) vesilesiyle çıkan aftan yararlanıp İstanbul'a döndü. Döndükten sonra saltanatla uyumlu (İbrahim Alâettin Gövsa "Ahmed Midhat Efendi" *TM*, s. 22) bir çizgi izleyen Ahmed Midhat çıkarttığı *Menfa* (1876) adlı romanında Yeni Osmanlılar'ı eleştirdi; Abdülhamid'in gözüne girme çabası özellikle Midhat Paşa'nın Abdülaziz'in öldürülmesi suçlaması ile yargılanması esnasında aldığı tutumda kendini gösterir. Ahmed Midhat Efendi, Midhat Paşa aleyhinde gazete yoluyla jurnalde bulunur. İ. Hakkı Uzunçarşılı Midhat Paşa ve Yıldız Mahkemesi Ankara 1967, s. 130. Ahmed Midhat'a Abdülaziz'in intihar etmediği öldürüldüğü yolunda sarayın iradesiyle bir makale yazdırılır. Uzunçarşılı *age*, s. 163. Ayrıca konuyla ilgili bkz dipnot ??

ikiliden içeriği güçlü, Karagöz'ü ayağa kaldıracak yeni bir icad çıkması ihtimali belki zaten çok zayıftı. Kâtip Salih, Teodor Kasap gibi bir tipte benzer bir çalışma için bir araya gelseydi muhtemelen sadece şekilsel değil içerik olarak da daha iyi ürünler çıkabilirdi ortaya.

1.9.4.2. Ahmed Midhat *Tercüman-ı Hakikat* 20 Kanun-ı evvel 1896

“Yeni Hayal”

Bir halkın asıl milli edebiyat-ı kadimesi tettebbu' edilmek lazım geldiği zaman muassırın-ı üdebanın o mefahir-i edebiyeden hisse-i musibeleri hemân yokdur. Her zamandan ziyade beş on seneden beri Avrupa erbab-ı tedkiki Bohemyalılar, Macarlar, Ulahlar hatta Bulgarlar gibi akvamın edebiyat-ı kadimelerini taharri ve tettebbu'a başlamışlardır. Terakkiyat-ı edebiyenin ind ül-üdeba maruf olan suretine nazaran bunların şu taharri-i ihtimal ki mucib-i tebessüm olur. Öyle ya! Akvam-ı mezkurede İngilizlerin Shakespear'i Fransızların Corneille'i Almanların Goethe'si Arabların İmruülkays'i⁴⁶⁵ Acemlerin Firdevsi'si⁴⁶⁶ Osmanlıların Nefi'si⁴⁶⁷ gibi belagat perdezân şuera mı gelmiş ki asar-ı edebiyeleri taharri ve tedkik olunabilsun? Hayır! Hayır! Bunların aradıkları şey bu değildir. Hani ya bazı kariha-i kadime-i milliye'nin mahsul-ı hayalatı olan enafis-i asar vardır ki müessirleri kim olduğu bilinemeyen asr eb'ad asr ağızdan ağıza tevarus edegelmişdir. İşte erbab-ı tettebbu'nun aradığı şeyler bunlardır. “Bunlar ne gibi şeylerdir” mi dediniz? Güleceksiniz ha? Zıyanı yok! Lu'beti gülmek tesirat-ı elimeye müreccahdır. Bunların bizcesi kocakarı masalları orta oyunları ve hatta bunlar meyanında dâhil olan Karagöz oyunlarıdır. Bu yolda şeyler az çok her millet-i kadime nezdinde mevcuddur ve asıl edebiyat-ı kadime-i milliye dahi işte bunlardır. Karagöz oyunlarından bir kac danesinin

⁴⁶⁵ İmruülkays bin Hucr (ölümü yaklaşık 540), asıl adı Hunduc, Adi veya Müleyke. İmruülkays onun lakabıdır. Babası Arabistan'ın güneyinde, Hadramut'un batısındaki bölgelerde yerleşen Kinde kabilesinin son hükümdarı Hucr'dur. İslam öncesi dönemde Arapçanın en seçkin şairlerindedir. Ahmet Savran “İmruülkays b. Hucr” *TDVİA*, cilt 22, s. 237-238.

⁴⁶⁶ Ebü'l-Kâsım, lakabı Fahreddin, mahlası Firdevsi (940?-1020?) İran'ın milli destanı Şâhnâme'nin müellifi.. Mehmet Kanar “Firdevsi” *TDVİA*, cilt 13, ss. 125- 127.

⁴⁶⁷ Nef'i (1572?-1635), asıl adı Ömer. Sert hicivleriyle tanınan Osmanlı şairi. Metin Akkuş “Nef'i” *TDVİA*, cilt 32, ss. 523-525.

Macarcaya tercüme olunduğunu gözlerimiz ile gördük.⁴⁶⁸ Almancaya tercüme edildiğini de işitdik.⁴⁶⁹ Bunların neden tolayı erbab-ı tettebbu' nezdinde makbul ve muteber olduklarını tafsile girişmek şu makalede bizce matlub değildir. Zira makalemizin bir başka zemini vardır. Şu ki:

Hayal yani tabir-i avam ile Karagöz oyunu dediğimiz oyunlar Osmanlılığın mebadisinde ilk payitahtımız olan Brusa şehrinde zahiri batını mamur bir şeyh maarif ["şeyh-i maruf" olmalı?] Küster tarafından icad edilmiş olduğu cümleye malumdur. Hazreti Şeşteri'nin⁴⁷⁰ vera-ı perde zıll ve hayalde temsil tarikiyle oy[n]atdığı oyunların bilahire bu muteber perdede telvis-i azan [kulaklar] ve a'yün [gözler] iden rezaletlere müşabih şeyler olamayacağı külfet-i ihtardan bile varestedir. O gibi rezail ne zat-ı maarif-simata yakışur ne de huzurlarında icra-ı lû'biyat eylediği zevat-ı mekarim sıfatın hamiyet-i maddiye ve maneviyelerine hisban olur. Tabiidir ki bunlar edeb dairesinde tuhafıklarından ve netice-i emrde erbab-ı temaşayı mütenassih eyleyecek ibretâmiz şeylerden idi. Karagöz oyunları kim bilür ne kadar asr-ı müddet sigar ve kibarı böyle terbiye ve edeb dâhilinde eğlendirdikten sonra tahavvül-i asar ve sinin ile pek çok şeylere arız olan tagayyürat bu meydan-ı edeb ve hikmeti de aslından çıkarmış ve Hacı Evhad ve Karagöz namlarını temsil eyleyen deri parçalarının o zamana kadar söyledikleri zarifane hikemiyyane sözler badema rezilane ve bi-edebane olmak yolunu almıştır. İnd el-umum kesb eyledikleri şöhret-i saiyeye mebni adeta meşahir-i milliyeden add olunmak ehemmiyetini kazanmış bulunan Hacı Evhad ve Karagöz birkaç asır dahi böyle meydan-ı rezaletde yeke-tâz olduktan sonra nihayet terbiye-i umumiye yeniden tashih ve islahaya meyl edince bunların

⁴⁶⁸ Ignác Kúnoş'un *Három Karagöz Játék* (Budapeşte 1886) adlı çalışmasını kast ediyor olsa gerek.

⁴⁶⁹ Bu yazının 1896 yılında basıldığına göz önünde tutarsak Ahmed Midhat'ın o tarihe en yakın olarak Karagöz oyunlarını Almancaya çeviren Georg Jacob'un çalışmalarını kast ettiğini düşünebiliriz. Ancak Jacob içinde Karagöz oyunlarının Almanca çevirisi de olan konuyla ilgili çalışmalarını 1899 yılında yayımlamıştır. Georg Jacob, "Bekri Mustafa. Ein türkisches Hājālspiel aus Brussa, in Text und Übersetzung mitgeteilt und erklärt", *Deutsche Morgenländische Gesellschaft Leipzig* 1899 cilt 53, ss. 621-632. Aynı tarihte Georg Jacob *Karagöz-Komödien, I-III*, Berlin 1889 (I. Scheytan Dolabı, II. Kajok Oyunu, III. Akserai Schule / Fünf Karagöz -Stücke) kitabını yayımlar. Bir ihtimal bu çalışmalar hazırlık aşamasında Ahmed Midhat'ın kulağına gelmiştir.

⁴⁷⁰ Ritter geleneksel anlatıma göre Bursa'da Karagöz oyununu kuran Şeyh Küşteri'nin kaynaklarda doğum yeri İran'daki Hozistan'ın merkezi "Şuster" ya da "Küşter" olarak geçtiğini belirtiyor. Metinde geçen Şeşteri ve Küşteri aynı kişilerdir. Şeşter ismi Şuster'in bozulmuş hali olsa gerek. Bkz. dipnot 38.

kepezelikleri artık daire-i tahammülden haric görülerek yeniden ıslahları luzumu tahakkuk eylemiştir. Amma kabahat o deri parçalarında değil idi ya? Kendi tab'ındaki rezaletle anları tercüman idenler hükümet-i saniyenin taziyaneye tedibine uğramış ve bir yigirmi-yigirmibeş seneden beri Karagöz oyunları haya idilmeksizin temaşa olunabilecek derecelerde ıslah kılınmış idi.

Sanai'-i nefise ve gayrinefisenin kâffesinde terakkinin gayet merâtibi bir teceddüde müncerr olduğu gibi bu hal Karagözcülük sanayi'-i nefisesinde de görülmüştür. Evet! “Sanai'-i nefise”sinde! Tiyatroculuk say'-ı nefiseden add olunduğu halde hayalcilik neden add olunmasın? Asıl lazım olan şey düne kadar sanai'-i rezileden add olunan şeye bugün nefaset-i sahiha bahş idebilmekdir. Buna muvaffakiyet hâsıl olduktan sonra Karagözcülük dahi sanai'-i nefise meyanında layık olduğu mevki' pek ala ihraz idebilir.

Bu muvaffakiyetin mebadisi Hayali Salih Efendi'de görülmektedir. Kendisini yalnız “Hayali Salih Efendi” diye yâd edişimiz kâfi görülmedi mi? Bir de “Katib” kelimesini ilave mi lazım görülüyor? Mumaileyhin iktisab eylediği şöhret katiblikde olmayub hayalcilikde olduğuna göre asıl şöhretiyle yâd olunmağı adem-i şöhreti bulunan bir meslekde yâd olunmağı biz tercih eyleriz amma başka “Hayalci Salihler” var imiş de anlardan temyiz için bir de “Katib” kelimesine ihtiyaç görülmüş imiş. Hayır! Başkaları olsa olsa yalnız “Hayalci Salih” olabilir. Bizim bahs ittiğimiz zat ise “Hayalci Salih Efendi”dir.

Evet! Bu muvaffakiyetin mebadisi Hayali Salih Efendi'de görülmektedir. Buna biz henüz mebadi diriz. Geçen ramazan-ı şerife kadar üç dört senedir Salih Efendi'nin hayalcilik sanatını rezalet-i kadimesinden nasıl kurtarub bir devr-i terakki ve hatta teceddüde sokmuş olduğunu ve seneden seneye nasıl ilerlettiğini karilerimizin kâffesi görmüşler hükm etmişlerdir. Biz ise ahiren evladımızın emr-i mesnun hitanları münasebetiyle geçen ramazandan beri muvaffak olduğu terakkiyatı da görmüşüzdür. Şimdilerde bu zat Şehzadebaşı'nda Direklerarasında Fevziye Kıraathanesi'nde⁴⁷¹haftada

⁴⁷¹ Fevziye Kıraathanesi, Direklerarası'nda Şehzadebaşı Sebili ile Dedefendi Caddesi'nin karşısında ve Fevziye Caddesi'nin köşesindeydi. 1880'li yıllarda kurulmuş, en canlı dönemini 1885-1900 arasında

iki gece yani pazarertesi ve çaharşenbe akşamları icra-i hüner eylemekde bulunduğundan teşrife rağbet idenler dikkat buyuracak olurlar ise son kemalatını da takdir eyleyebilirler. Güzel güzel kantoları bu mini mini temaşagahda küçücük bir konserto vücuda getirir. O hayali çengiler latif bir balet tahayyül itdirirler. Bununla beraber perde-i şeşteride tiyatro saha-i temaşaları gibi kâh gülünc ve kâh acıklı ve her iki suretde dahi ibretimiz komedyalar dramlar da icra itdirilir. Bir arşın murebba'nda bir bez parçasından daha neler bekleyebilirsiniz? Büyük operayı ve "Molière'in Hanesi" denilen Teatr Fransayi Hacı Evhad ile Karagöz'ün hakirane köşeciğinde arayamazsınız ya? Her biri cihan edebiyatının sahib-kırânı add olunan âli fikir ve ateşin kalem-i meşahirin semere-i baza'isi olan oyunları kırkar ellişer yüzer kişiden ibaret mahur oyuncular oynuyorlarcasına bir tekmili bir tek Salih Efendi'den bekleyemezsiniz ya! Fakat o bir tek âdemi bir de şöyle tasavvur idiniz ki evvela: Oynayacağı oyunu kendisi tasavvur ve tertib ider. Saniyen: Kantoların güftesini ve salisen: Bestesini kendisi yapar. Rabian: Oynayacağı oyunların prima donnası ve yahud birinci aktrisi kendisidir. Hamisan: Yine bu oyunların tenevvürü ve birinci aktörü yine kendisidir. Sadisen: Ve en tuhafı ve en mühimi şu ki oyunda ne kadar eşhas-ı mütehalife var ise hep kendisidir. Perde arkasından bir Acem bir Kürd bir Laz bir Arnavut bir Tatar ve bir Rum vesaire vesaire olarak da beli bükülmüş koca karıya varıncaya kadar otuz kırk eşhas çıkar. Bunların her biri bir başka seda bir başka şive-i kâde ile söz söylerler. İşte bunların hepsi Salih Efendi'nin kendisinden [ibaretdir]. Bu abd-i aciz her ramazan birkaç kere Salih Efendi'nin oyunlarını temaşaya mecburum. Her temaşa itdiğim zaman dahi oyunların kantoların çalgıların filanların her halde müsellemler olan letafetlerinden ziyade nev bir tek âdemin kırk elli âdeme bedel olabilmekte bulunmasını düşünmekle hayran olurum.

geçirmiştir. I. Dünya Savaşı'na kadar varlığını sürdürmüş olan kıraathanenin yerine daha sonra Emperyal Sineması açılmıştır. Bu sinema 1930'larda kapanmıştır. Binanın bulunduğu arsa 1958'de istimlak edilerek yola katılmıştır. Devrin tiyatrocusu, şair, yazar, musikişinaslarının devam ettiği Fevziye Kıraathanesi özellikle ramazan aylarında tam bir mûsiki kahvesi ve konser salonu haline gelirdi. "Fevziye Kıraathanesi" *DBİA*, cilt 3, ss. 307-308.

Evet! Şu kış gicelerinin uzunluğunu masumane bir eğlence ile kısaltmak için Fevziye Kıraathanesi'ne gidenler meşhur kemani Tahsin Efendi'nin letafet musikisi dâhil olduğu halde Salih Efendi'nin sanatında pek büyük bir terakki görerek memnun olacaklardır. Fakat biz tekrar ideriz ki muvaffakiyetin bu derecesi Salih Efendi için hep mebadiden ibaretdir. Kendisini şahsen tanıdığımız ve kudret ve istidadını yakından tecrübe ve tedkik eylediğimiz bu zatın gaye-i muvaffakiyeti şu görülen dereceden ibaret kalmayacaktır. Karagöz oyunu bir kere eski halinden çıkarub bu dereceye isal eylemiş bulunan hüner-veranı mertebe-i kemalatına doğru daha ziyade ilerületecektir. Allah cümlemize tul-i ömür ve afiyet ihsan buyursun seneler geçdikçe bu sözümüzün isbatide tahakkuk eyleyecektir.”

Ahmed Midhat

Ahmed Midhat'ın *Tercüman-ı Hakikat* sayı 5617-412'de yayımlanan yukarıda okuduğunuz makalesinin görünürdeki amacı o sıralarda yenilikçi bir hayali olarak tanınan Kâtip Salih'in ve Fevziye Kıraathanesi'ndeki gösterimlerinin tanıtımını yapmak. Ahmed Midhat, Kâtip Salih'i okurlarına tanıtırken bu vesileyle Karagöz konusundaki görüşlerini de ortaya koyuyor. Osmanlı aydınlarının Karagöz ve tiyatro konusunda yürüttüğü tartışmanın tarihsel bağlamı içinden bakarsak Ahmed Midhat'ın makalesi önemli bir yere oturuyor. Namık Kemal ve Teodor Kasap arasında 1872-73 yıllarında Gedikpaşa'daki Osmanlı Tiyatrosu'nun en parlak döneminde cereyan eden tartışmada özetle Namık Kemal Batı tiyatrosunu Osmanlı'ya getirmekten yana idi; Teodor Kasap ise Batı tiyatrosuna karşı olmamakla birlikte geleneksel gösteri sanatlarından muhakkak yaralanmak (1) gerektiği ama bunların ıslahının (2) da şart olduğunu belirtiyordu. Şimdi artık 1896 yılında “ıslah olmuş” oyunları ve yenilikçi tarzıyla dikkatleri üstüne toplayan bir hayalî ortaya çıkmıştır: Kâtip Salih Efendi.

1.9.4.3. Ahmed Midhat ve Teodor Kasap'ın Önerilerindeki Benzerlikler ve Farklılıklar

Ahmed Midhat esasında Salih'i sunarken ve Karagöz konusunu ele alırken büyük ölçüde bu eski tartışmanın, ama özellikle de Teodor Kasap'ın getirdiği açılımların

çerçevesi içinde kalıyor. Ancak Kasap ile Ahmed Midhat'ın yaklaşımları arasındaki uyum sadece fikirlerle sınırlı değil. Ahmed Midhat'ın yukarıda anlatıldığı gibi hayal ustalarını toplayıp, içlerinden birini seçip Karagöz'ü ıslah için yaptığı işbirliğini Kasap 1874 yılında ortaoyunu için önermiş. Yukarıda “Güllü Agob, Zuhuri Kolu'nun Islahı ve Hayali Salih” adlı bölümde Teodor Kasap'ın ortaoyununu ıslah etmek için Hayali Salih'i önerdiğini ve bu kişinin çok muhtemelen Kâtip Salih olduğunu belirtmişim. Benzer bir ıslah programı Karagöz için uygulamaya konurken o tarihte henüz hayatta olduğu halde Teodor Kasap'ın ismi hiç anılmamıştır; onun da bildiğimiz kadarıyla bir müdahalesi olmamıştır. Kasap saray kütüphanecisi olurken II. Abdülhamid ile belki sessizliğini korumak konusunda bir anlaşma yapmış olabilir.

Kasap'ın yıllar evvelki düşünceleriyle ve bu düşünceler doğrultusunda getirdiği pratik önerilerle, Ahmed Midhat'ın yaptıkları arasında şaşırtıcı bir uyum var.⁴⁷² Aşağıdaki satırları Teodor Kasap, Ahmed Midhat'ın *Tercüman-ı Hakikat*'te yayımlanan makalesinden 22 sene evvel *Hayâl*'de yayımlamış:

“Memalik-i İslâmiyede ve ez cümle İstanbul'da pek az zamana kadar bu icap “zuhuri kolu”, “ortaoyunu”, “hayal” gibi başlıca isimlerle maruf olan iber-amiz lû'biyat ile ifa olunurdu. Mürûr-i zaman ve ilavat-ı eyn ü ân ile bu oyunların birçoğu çıkırından çıkmış ve tebeddül-i mizâc-ı asr ile umûmun ragebâtı artmayıp erbâbı da bu yolda feda eylediği vaktin ivaz ve mükâfatına lâyıkiyle dest-res olamadığından giriftâr-ı fütûr olmuştur. Bu oyunlar ise vaktiyle ahlâk-ı mahalliye üzerine tesis olunmuş bulunduğundan, biz ibret ve zevki yine bil-ıslah bunlarda aramaklığımız lâzım ve zaruridir. Buraları umumun

⁴⁷² Değerli araştırmacı Cevdet Kudret, Molière'den *Sgannarelle ou le Cocu Imaginaire*'in Türkçe uyarlamasını yayına hazırlamış. (Teodor Kasap *İşkilli Memo* Haz: Cevdet Kudret, ELİF İstanbul 1965, ss. 16-17). Bu kitaba yazdığı girişte Kudret, Teodor Kasap'ın Türkiye'deki ortaoyunu ve Karagöz gibi geleneksel seyirliklerin ıslahı gibi Türkiye'deki tiyatronun yönelimi açısından önemli öneriler getirdiğini ama *eshab-ı kalemin* Kasap'ın çağrısına karşılık vermediğini ve tiyatronun bir çıkmaza girdiğini belirtmiş. Ahmed Midhat ve Kâtip Salih'in çalışmaları söz konusu çağrıdan 22 yıl sonra gerçekleşmiş. Bunlar tiyatroyla doğrudan ilgili değil, Karagöz'ü ıslah etme girişimleri. Kudret belki de bu yüzden onların girişimini göz ardı ediyor. Ancak *nev-icâd* oyunlar tiyatroyu etkileyecek bir gösteri sanatları meselesidir; Kudret'in bu konuya değinmemiş olması şaşırtıcı.

Kudret, *İşkilli Memo*'nun girişine Kasap'ın *Hayâl ve Diyojen* gazetelerindeki makalelerinden konuyla ilgili en can alıcı bölümleri almış. Bkz. Teodor Kasap *İşkilli Memo* Haz: Cevdet Kudret, ss. 5-17.

müsellemi ve bâzı zevât-ı izamın da bizim oyunlarımızın ıslah ve tervici arzusunda buldukları ve *Hayâl* idaresinin malumu olduğundan, hubb-i vatan saikasıyla bu yolda âcizane bir hizmete muvaffakiyet ümidiyle, hayal, ortaoyunu gibi oyunlarda maharet-i kâfiyeleri olan zevattan bir ikisiyle görüşülerek hazırlardan işe yarayan ve kabil-i ıslah olan oyunların tekrar tertibine ve milel-i sairenin en büyük müelliflerinin ibret-engiz ve letaif-amiz olan en güzel eserlerinden ahz-i esas ederek bizce istenilen yolda terkibine mübaşeret olundu ve *Hayâl* idaresi ortaoyunlarının bu yolda tertib-i idaresini deruhde ederek...”⁴⁷³

“Dünkü *Şark*’ta ortaoyunlarının ahlâk-ı umûmiyeyi ifsad eylediğinden bahs ile men buyurulması hakkında bir varaka gördük. Vakîâ biz de sahib-i varaka ile bu bâbda hem efkârız, lâkin men’ini değil ıslahını arzu ederiz. Çünkü ortaoyunu Türklerin tiyatrosudur. Hatta zuhur-i Osmanîyanla beraber ibda ve icad edilmiş olan “hayal”den tecessüm etmiş olduğundan, değil men’ini illâ, âdât-ı milliyemize tevfikân ıslahını arzu etmeliyiz. Bu makule şeylerin ıslahı da eshabı kalemin himmet ve ianesine muhtaç olduğundan, hükümet-i seniyyeden men’ini istirham edecek yerde, esbab-ı kaleminden ıslahını talep ve niyaz etmelidir.”⁴⁷⁴

Ahmed Midhat perdeye taşıdığı rezaletler ve edepsiz dili dolayısıyla gölge oyununa mesafelidir; yukarıda söz edildi, ilgisi esasen tiyatroya yöneliktir. Ancak Abdülhamid’in Ahmed Midhat’ın “Çerkes Özdenleri”ni yasaklayıp (bkz. Bölüm 1.6.2.) Gedikpaşa Tiyatrosu’nu yıktırmasından ve tiyatrodan uzak durma talimatından 1896 yılına kadar 10 seneden fazla zaman geçmiştir. Karagöz’ü sahneye çıkarıp, ıslah etme fikri ortaya çıkınca durumu tekrar değerlendirmek ihtiyacı hissetmiş olmalıdır.⁴⁷⁵

⁴⁷³ *Hayâl*, 16 Mart 1290 [28 Mart 1874] sayı 45.

⁴⁷⁴ *Hayâl*, 22 Mayıs 1290 [3 Haziran 1874] sayı 69.

⁴⁷⁵ Ahmed Midhat’ın dönemin tanınmış Karagöz ustaları arasında müsabaka düzenleyip seçme yapmadan önce muhtemelen Abdülhamid’den izin almıştır. Ahmed Midhat’ın durumunda, hele Sultan’a bunca yakın iken, böyle bir bilgiyi gizlemek, Abdülhamid’in nasıl vehimli bir kişilik sahip olduğu da göz önüne alınırsa, akıllıca olmayacaktır.

Yukarıda ortaya koymaya çalıştım Teodor Kasap’ın Karagöz hakkındaki düşünceleri ile Ahmed Midhat’ın düşünceleri makalesinin yayınlandığı 1896’da birbirlerine çok yaklaşmıştır. Bu tarihte Teodor Kasap henüz

Ahmed Midhat'a göre gölge oyunu ilk ortaya çıktığında temiz bir oyundu ve "kim bilir ne kadar asr-ı müddet sigar ve kibarı böyle terbiye ve edeb dâhilinde eğlendirdikten sonra" Karagöz yanlış ellere geçti. "Hacı Evhad ve Karagöz birkaç asır dahi böyle meydan-ı rezaletde yeke-tâz olduktan sonra nihayet terbiye-i umumiye yeniden tashih ve islah meyl edince bunların kepezelikleri artık daire-i tahammülden haric görülerek yeniden ıslahları lüzumu tahakkuk eylemiştir. Amma kabahat o deri parçalarında değil idi ya? Kendi tab'ındaki rezalete anları tercüman idenler hükümet-i saniyenin taziyaneye tedibine uğramış ve bir yigirmi-yigirmibeş seneden beri Karagöz oyunları haya idilmeksizin temaşa olunabilecek derecelerde ıslah kılınmış idi."⁴⁷⁶ Ahmed Midhat'ın kendisinin şahit olduğu gelişmelerden öncesine dair fikirleri yüzeysel, ahlakçı değerlendirmeler. Karagöz'ün gelişimi üzerine ciddi bir şekilde bilgi toplayıp, onun üzerine bir yorum yapma çabasına girmemiş. Ancak kendi şahit olduğu gelişmelere dair yazdıkları çok bilgilendirici..Evvela yazıdan yirmi-yirmi beş seneden beri hükümetin Karagöz oyunlarını "tedib" ve "ıslah" etmeye çalıştığını öğreniyoruz. Ahmed Midhat'a göre hükümetin bu politikası "terbiye-i umumiye yeniden tashih ve islah meyl edince" başlıyor. Bu tarihler aşağı yukarı Osmanlı'da Batılı adab-ı muaşeret kurallarının tanınmaya başlamasıyla aynı tarihlere aittir.⁴⁷⁷

Yıldız'da saray kütüphanesinden sorumludur. Karagöz'ün ıslahı konusunu konuşmuş olmaları ihtimal dâhilindedir.

⁴⁷⁶ Ahmed Midhat *Tercüman-ı Hakikat* 20 Kanun-ı evvel 1896 "Yeni Hayal", bkz. Bölüm 1.9.4.2.

⁴⁷⁷ Osmanlı'da adab-ı muaşeret konusunda basılan kitaplar 19. yüzyılın ikinci yarısında Batı'daki literatürle kıyaslanmayacak kadar az olsa da belli bir artış gösterir. İçerik olarak da söz konusu kitaplar aynı konuda daha evvelki yüzyıllarda üretilmiş kitaplara gönderme yapmaz, tam tersine yeni kitaplar eski anlayıştan kopuşu temsil etmektedir. Geç dönem adab-ı muaşeret literatürü Avrupa davranış literatürü ile davranış yakınlığına rağmen Osmanlı'ya özgü koşullarla şekillenmiştir. Fatma Tunç Yaşar "Geç Dönem Osmanlı Âdab-ı Muâşeretî" *Toplumsal Tarih* sayı 231 Mart 2013, s. 52-59. Ahmed Midhat Efendi'nin de adab-ı muaşeret konusunda yazdıkları aşağı yukarı aynı çerçevede kalır. *Avrupa Adab-ı Muâşeretî Yahut Alafranga* İstanbul 1894. Bu kitabın Latin harfli baskısını kullandım; Ahmet Mithat Efendi *Avrupa Adab-ı Muâşeretî Yahut Alafranga* DERGÂH İstanbul 2016. Ahmed Midhat kitabında İstanbul'dan Avrupa'ya vapur veya trenle yola çıkan **Müslüman bir Osmanlı erkeğinin** hotel, sofra, tiyatro, balo gibi yerlerde, ziyaretlerde hangi kurallara uyarak hareket etmesi, kadınlara ve erkeklere nasıl davranması gerektiğini anlatır. Ahmed Midhat'a göre "böyle yabancı bir yerde insan yalnız kendi haysiyet-i şahsiyesini muhafaza mecburiyetinde bulunmayıp mensup olduğu devlet ve milletin dahi haysiyetini muhafaza mecburiyetindedir", *age*, s. 63. Yazar kitabın genelinde muhafazakâr ve altsınıflara mesafeli bir çizgide durur. "Ayak takımı" ve "tabakat-ı aliyeye" mensup bir kısım zevat Paris'te "doğan çocukların tamam bir sülüsünü evlad-ı gayrı meşru'a olarak tevlide sebep olurlar" *age*, s. 17. "Tuvalet" başlıklı bölümde de şöyle yazıyor: "Bir adamın

Ahmed Midhat'ın yazısında öne çıkan bir başka nokta, araştırmacıların “Bohemyalıların, Macarların, Vlahların ve hatta Bulgarların” eski edebiyatlarını merak edip araştırması ve bu çalışmaların ne anlama geldiği meselesidir. O tarihlerde Ignác Kúnos'un Türkiyyat çalışmaları devam etmektedir; Ahmed Midhat söz konusu çalışmalardan haberdardır. Bu çalışmalardan da güç alarak Ahmed Midhat, Teodor Kasap'ın geleneksel seyirliklerin önemine yaptığı vurguya benzer bir şekilde eski edebiyat ve kültürün önemini vurguluyor: “Bunların bizcesi kocakarı masalları ortaoyunları ve hatta bunlar meyanında dâhil olan Karagöz oyunlarıdır. Bu yolda şeyler az çok her millet-i kadime nezdinde mevcuddur ve asıl edebiyat-ı kadime-i milliye dahi işte bunlardır.”⁴⁷⁸

Makalede “millet”, “edebiyat-ı milliye” kavramları geçiyor ancak Kasap'ın Namık Kemal ile polemikte kullandığı “Bunların (Karagöz, meddah, Zuhuri kolu) kaba sözleri kaba hikâyeleri hep Türk ahlakı üzerine bina edilmiştir”⁴⁷⁹ ifadesinde olduğu gibi, Kasap'ın “Türk ahlakı” olarak tarif ettiği şeyi onun gibi sahiplenmiyor. Ahmed Midhat edebiyatın tarihsel derinliğinin önemini vurguluyor ancak burada söz konusu dilin Türkçe olduğunu belirtmeden geçiyor. Belki Kasap gibi Türkçeye koşulsuz sahip çıkmak Ahmed Midhat için Osmanlılıktan vazgeçmek ve avamlaşmak riskini taşıyor. Belki de Osmanlı hanedanından daha çok Türkçeye vurgu yapmak Abdülhamid'in sansürünü harekete geçirecektir. Ahmed Midhat'ta ahlakçılık, “rezalet”ten kaçınma duygusu kuvvetli olsa gerek. Karagöz gibi uzun bir geçmişi ve geleneği olan seyirliği ancak Salih Efendi gibi edepli, ahlaklı bir örnek bulunca sahip çıkabiliyor.

hamil-i nişan olduğu bilinir de şerit veyahut rozetini takmazsa nişanı istihkar ediyor diye bihakkın ta'yib olunarak o adam sosyalist, anarşist gibi erbab-ı vakar nezdinde nefretle görülüp namı bile yâd edilmek istenilmeyen fırkalara mensup addedilir” *age*, s. 107. Ahmed Midhat'ın söz konusu kitabı üzerine bir makalesi olan Çekiç'in değerlendirmesi şöyle: “Ahmed Midhat aile kurumunun korunması ve dine gösterilen ilgi açısından Avrupa muhafazakârlığına yakındır. Ancak, bu yakınlığın ana kaynağı dönemin Avrupalı muhafazakârlarında görülen modern toplumsal dönüşümü denetleme, toplumu vesayet altına alma ve kusurlarını giderme eğilimidir.” Can Eyüp Çekiç “Ahmed Midhat'a Göre Kozmopolit Yaşamayı Bilmek” *Toplumsal Tarih* Mart 2013, sayı 231, s. 63.

⁴⁷⁸ Ahmed Midhat agm, bkz. Bölüm 1.9.4.2. *Tercüman-ı Hakikat* 20 Kanun-ı evvel 1896.

⁴⁷⁹ *Diyojen* 2 Kasım 1872 sayı 161.

Salih tek başına hayal perdesindeki oyunu tasarlıyor, onca tasviri becerikli bir şekilde oynatıyor, seslendiriyor, kantoların bestesini-güftesini yapıyor. Ahmed Midhat Salih'in Karagöz'ünü o kadar beğenmiştir ki, "...Sanan'-i nefise ve gayrinefisenin kâffesinde terakkinin gayet merattibi bir teceddüde müncerr olduğu gibi bu hal Karagözcülük sanai'-i nefisesinde de görülmüştür. Evet! "Sanai'-i nefise"sinde! Tiyatroculuk say'-ı nefiseden add olunduğu halde hayalcilik neden add olunmasın?" Ahmed Midhat, bu kadar yetenekli bir hayalciyi, "hayalcilik sanatını rezalet-i kadimesinden ...kurtarub bir devr-i terakki ve hatta teceddüde sokmuş"⁴⁸⁰ Salih'i, Batılı anlamda bir sanatkâr ilan ederek,böylece onu diğer geleneksel hayalîler arasından çıkararak, onun öncülüğünde hayacilik sanatını da modernleşme yoluna sokmayı amaçlamaktadır. Ahmed Midhat'ta Batı'ya özenme "O hayali çengiler latif bir balet tahayyül itdirirler"⁴⁸¹ cümlesinde de kendini dışa vurur.

Ahmed Midhat bu derece sanatkâr bir hayalcinin "Kâtip Salih" olarak bilinmesine de karşıdır çünkü "mumaileyhin iktisab eylediği şöhret katiblikde olmayub hayalcilikde olduğuna göre asıl şöhretiyle yâd olunmağı,adem-i şöhreti bulunan bir meslekde yâd olunmağa biz tercih eyleriz."⁴⁸²

Dikkat çeken bir başka nokta Ahmed Midhat'ın "Karagöz oyunu dediğimiz oyunlar Osmanlılığın mebadisinde ilk payitahtımız olan Brusa şehrinde"⁴⁸³ doğduğuna ve Şeyh Küşteri'nin merkezinde olan efsaneye inanmayı tercih etmiş olmasıdır. Yazarımız bu şekilde Osmanlılığın milli kültürün başlangıcındaki rolünü vurgulama fırsatını da kullanmış oluyor.

Yukarıda *Hayâl* gazetesine Hayalî Salih'in verdiği ilanlardan söz edildi. İlanlarda Salih'in "zevat-ı kiram"a oynamak istediği ve en azından gündüz oynanan bazı oyunları

⁴⁸⁰ Ahmed Midhat agm, bkz. Bölüm 1.9.4.2. *Tercüman-ı Hakikat* 20 Kanun-ı evvel 1896.

⁴⁸¹ Ahmed Midhat agm, bkz. Bölüm 1.9.4.2. *Tercüman-ı Hakikat* 20 Kanun-ı evvel 1896.

⁴⁸² Ahmed Midhat agm, bkz. Bölüm 1.9.4.2. *Tercüman-ı Hakikat* 20 Kanun-ı evvel 1896.

⁴⁸³ Ahmed Midhat agm, bkz. Bölüm 1.9.4.2. *Tercüman-ı Hakikat* 20 Kanun-ı evvel 1896.

kadınların da izleyebildikleri bir ortam yaratmak için çaba gösterdiğinin altı çizilmişti. Salih'in 1870'lerdeki ilanlarından en azından Bağlarbaşı'nda onu izleyen bir kadın seyirci grubu olduğu anlaşılıyor. (bkz. Bölüm 1.4.3.) Ahmed Midhat'ta kadınların da oyunları seyretmeleri gerektiği konusunda bir ifadeye rastlamayız. Kadınlar konusunda benzer bir kayıtsızlık Teodor Kasap için de geçerlidir. Bu kayıtsızlık dikkat çekici, zira Kasap, keza Ahmed Midhat, ahlak ve terbiye dairesinde oyunlar istiyorlardı. Kadınların da oyunları izlemeleri seyirciyi artıracak ve istenilen ahlak ve terbiye ölçülerinin daha kolay yerleşmesini sağlayabilirdi.

BÖLÜM II

CUMHURİYET DÖNEMİ'NDE DEVLETİN KARAGÖZ'E MÜDAHALESİ

2.1. Kurtuluş Savaşı Sonrası Durum

Kurtuluş Savaşı Ankara Hükümeti'nin zaferiyle neticelenip, Lozan Anlaşması⁴⁸⁴ imzalanıp ve Lozan Anlaşması'na ek olarak Yunanistan- Türkiye arasında Nüfus Mübadelesi anlaşması imzalandıktan sonra bu anlaşma gereğince halen Türkiye'de yaşayan Ortodoks Rumlar Yunanistan'a ve Yunanistan'da yaşayan Müslümanlar zorunlu olarak Türkiye'ye göçtüler.⁴⁸⁵ Bu süreç tamamlandıktan sonra Türkiye Cumhuriyeti'nin sınırları ve nüfus yapısı büyük ölçüde belirlenmiş oldu. I. Balkan Harbi'nin başlamasından (1912), Yunan ordusunun Anadolu'da kesin yenilgisine kadar (Ağustos-Eylül 1922) Türkiye toprakları neredeyse sürekli savaş halindeydi. Bu süreçte 2,5 milyon Anadolu Müslümanı hayatını kaybetti.⁴⁸⁶ Savaşlar ve peşinden gelen Nüfus Mübadelesi'nde Anadolu ve Trakya topraklarında kırımlar ve zorunlu göçler neticesinde gayrimüslim nüfusu da büyük ölçüde yitirildi,⁴⁸⁷ şehirlerdeki nüfus önemli ölçüde azaldı.⁴⁸⁸ Buna karşılık 19. yüzyıl boyunca Rus Çarlığı'nın Karadeniz ve Kafkaslar'a yayılmasının her aşamasında buralarda yaşayan büyük Çerkez, Çeçen, Abhaz topluluklar Anadolu'ya

⁴⁸⁴ Lozan Antlaşması 24 Temmuz 1923'te İsviçre- Lozan'da

TBMM, Britanya, Fransa, İtalya, Japonya, Yunanistan, Romanya, Bulgaristan, Portekiz, Belçika ve Yugoslav ya temsilcileri tarafından imzalandı. Erik J. Zürcher *Turkey A Modern History* TAURIS Londra 1993, s. 169.

⁴⁸⁵ Savaşın son günlerinde Rumların önemli kısmı İzmir'den Yunanistan'a geçmişlerdi. Kalanlar, İstanbul, Bozcaada (Tenedos) ve Gökçeada (İmros) hariç Mübadele anlaşmasından sonra gittiler. Yunanistan'da da Gümülçine'de (Komotini) yaşayan Türkler Mübadele'den muaf tutuldular. Stanford J. Shaw & Ezel Kural Shaw *History of the Ottoman Empire and Modern Turkey* Cambridge 1977, s. 368.

⁴⁸⁶ Zürcher *age*, s. 171.

⁴⁸⁷ 1915 Ermeni kırımı ve tehciri neticesinde 1927 yılına gelindiğinde Ermeni cemaati 1,5 milyondan 140.000'e inmişti. Lozan öncesindeki savaş ortamında ve Mübadele anlaşması neticesinde 1.2 milyon Rum yeni Cumhuriyet topraklarını terk etmek zorunda kalmıştı; 1927 sayımına göre Türkiye'de 120.000 Rum kalmıştı. Kemal Kirişçi "Göç ve Türkiye: Devlet, Toplum ve Siyasetteki Dinamikler" *Türkiye Tarihi 1839-2010, Modern Dünyada Türkiye* Ed. Reşat Kasaba içinde, KİTAP İstanbul 2011, s. 171-172.

⁴⁸⁸ Zürcher *Turkey A Modern History*, ss. 171-172.

gelmişti.⁴⁸⁹ Yunanistan ana karasından, Girit'ten ve en büyüğü Balkan Harbi (1912-13) sırasında olmak üzere Osmanlı topraklarına doğru önemli Müslüman nüfus hareketleri oldu.⁴⁹⁰ Böylelikle yeni kurulan Türkiye Cumhuriyeti sınırları içinde farklı diller konuşan, farklı yaşama kültürleri olan % 98'i Müslüman olan bir nüfus toplandı.⁴⁹¹ Genel nüfus içinde gayrimüslimlerin oranı artık çok azdı.⁴⁹² Yeni nüfusu oluşturan grupların İslamiyetle ilgili farklı ritüelleri ve farklı bağlılık dereceleri olsa da en önemli ortak payda yine de İslamiyet idi. Yeni gelenler Müslüman oldukları için buldukları yerden kovulmuşlar ve yine Müslüman oldukları için Türkiye'ye kabul edilmişlerdi.⁴⁹³

Türkiye Cumhuriyeti, sınırları ötesinde eski Osmanlı İmparatorluğu'nun topraklarında kalan Müslüman tebaasını yeni devletin sınırlarına çekmek gibi bir nüfus politikası izledi. Ancak Lozan Antlaşması (24 Temmuz 1923) imzalandıktan dört sene sonra yeni devletin kurucu partisinin (CHF) temel prensiplerinden biri laiklik oldu. Laiklik Şubat 1937'de yapılan değişiklikle anayasaya girdi.⁴⁹⁴ Cumhuriyet yöneticileri Osmanlı'dan kalan ve yeni gelen nüfus üstüne laik temelde türdeş bir topluluk yaratma görüşünü benimsediler.⁴⁹⁵ Yeni devletin dil, kültür, tarih alanlarında izlediği politikada yeni bir millet yaratma düşüncesi temel düstur olarak ortaya çıkar. Bu politikanın Karagöz seyirliğini de etkileyen önemli sonuçları olacaktır.

⁴⁸⁹ Carter V. Findley "Tanzimat", *Türkiye Tarihi 1839-2010, Modern Dünyada Türkiye* Ed. Reşat Kasaba içinde, KİTAP 2011 İstanbul, s. 62.

⁴⁹⁰ Kirişçi agm, s. 172.

⁴⁹¹ Zürcher *Turkey A Modern History*, s. 172.

⁴⁹² Savaşın önce her beş kişiden biri gayrimüslim iken savaşın sonra bu oran kırkta bire düşmüştü. Kirişçi agm, s. 172.

⁴⁹³ Türkiye'deki gayrimüslimler Türkler veya anadilleri Türkçe olan gruplar da Müslüman olmadıkları için Mübadele'de zorunlu olarak Yunanistan'a göçmüşlerdi. Örneğin Türk kökenli olmalarına rağmen Hıristiyan Gagavuzlar da Cumhuriyet döneminde bu politikardan etkilenmişlerdir. Kirişçi agm, s. 173. Aynı şekilde Türk dilli Hıristiyan Ortodoks Anadolu (Karamanlılar) da Mübadele'de Yunanistan'a gitmek zorunda kalmışlardır. Foti Benlisoy-Stefo Benlisoy *'Hristiyan Türkler' ve Papa Eftim İSTOS* İstanbul 2016, ss. 158-168.

⁴⁹⁴ CHF 1927 Nizamnamesinin Umumi Esasları'nda "cumhuriyetçilik", (adı konulmaksızın) "laiklik" ve "halkçılık"ın yanı sıra, "milliyetçilik" (Türk) de vurgulanır. 13 Şubat 1937'de bu dört ilkeye "devletçilik" ve "inkılapçılık" eklenir ve böylece CHF'nin "Altı ok"u anayasaya girer. Mete Tunçay "Cumhuriyet Halk Partisi (1923-1950) CDTA, cilt 8, s. 2019.

⁴⁹⁵ Kirişçi agm, s. 176.

2.1.1. Eğlence Hayatında Değişim

Yukarıda belirtildiği üzere Eylül 1922’de İzmir’de sonlanan ve neredeyse on yıl boyunca arka arkaya gelen savaşlardan Türkiye’de nüfusun yanı sıra eğlence hayatı da önemli ölçüde etkilenmiş gözüküyor.Örneğin lonca şeklinde örgütlenmiş olan Karagözcü esnafı durumunu ele alalım. Karagözcüler vaktiyle Tahtakale’de Kadı Han’da toplanırlarmış, bu handa her ustanın bir odası varmış.⁴⁹⁶ Burası yanınca aynı semtte Baltacı Hanı karşısındaki kahvede toplanmaya başlamışlar.⁴⁹⁷ En son Ketenciler Kapısında Bahçeli Kahvede toplanmaya başlamışlar.⁴⁹⁸ Ortaoyuncular, hokkabazlar, çalgıcılar da aynı kahvelere gelirmiş. Düğün sahipleri bu kahveye gelir Karagözcüler ile pazarlık ederlermiş. Karagözcülerin en kıdemlisi kâhya olurmuş, ayrıca bir yiğitbaşı bir de kâhya vekili varmış. Şapolyo, en son Karagözcü kâhyasının Bedestanî Rıza Efendi olduğunu yazıyor.⁴⁹⁹ Selim Nüzhet Gerçek hayalci esnafının ilk kâhyası olarak Hacı Yorgi’yi sayıyor.⁵⁰⁰ Hacı Yorgi Türkçe ve Rumca oynatırmış. İkinci kâhya Mücellit Rasim Efendi⁵⁰¹, üçüncü kâhya Aktar

⁴⁹⁶ İstanbul’da Suriçi’nde Eminönü’ne yakın bir semt. “Tahtakale” *DBİA*, cilt 7, ss. 191-192. *DBİA*’da Kadı Han ismine rastlamadım ancak Tahtakale’nin güney sınırında Kadı Kumrulu Han isminde bir han hâlâ mevcut. “Kadı Kumrulu Han” *DBİA*, cilt 8, s. 234. Baltacı Hanı ve Kadı Hanı Işıl Çokuğraş *Bekâr Odaları ve Meyhaneler Osmanlı İstanbulu’nda Marjinalite ve Mekân (1789-1839) İSTANBUL ARAŞTIRMALARI ENSTİTÜSÜ* İstanbul 2016, s. 111 ve s. 114, kitabında da yer alıyor. Kadı Hanı’nda 86 oda, Baltacı Hanı’nda 30-40 arası oda vardır. Çokuğraş, iskele civarlarında yoğunlaşan ve benzer bir mimarı yapı arz eden pek çok handa bulunan, bekâr odası denen bu mekânlarda kayıkcılık ve hamallık yapan erkeklerin barındığını belirtiyor. Çokuğraş 18. yüzyılda ve 19. yüzyılın ilk çeyreğinde söz konusu nüfusun yönetimi zor durumda bırakan isyanlarda önemli rol oynadığını ve genel olarak şehirdeki asayiş sorununu ağırlaştırdığını vurguluyor. *Age*, ss. 45-48, 79-87.

⁴⁹⁷ Baltacı Hanı Eminönü, Kapalıçarşı yakınlarında Kalmazlı Sokağı’nda bulunmaktadır. “Baltacı Hanı” *DBİA*, cilt 8, s. 61.

⁴⁹⁸ Bahçeli Kahve ismine taradığım kaynaklarda rastlamadım. Ketenciler Kapısı (Tahtakale Kapısı) Mısır Çarşısı’nın Tahtakale’ye doğru açılan kapısıdır. Turhan Baytop “Mısır Çarşısı” *DBİA* cilt 5, s. 449. Bu kapıdan yukarıda geçen Tahtakale semtine yürüme mesafesi yaklaşık beş dakika, Kadı Kumrulu Han’a ve Baltacı Han’a ise 10-15 dakika arasındadır.

⁴⁹⁹ Enver Behnan Şapolyo *Karagöz Tekniği TÜRKİYE* İstanbul 1941, ss. 47-48.

⁵⁰⁰ Şapolyo da Hacı Yorgi’den bahsediyor ancak kâhyalığında söz etmiyor. *Karagöz’ün Tarihi*, s. 128.

⁵⁰¹ Şapolyo, Mücellit Rasim’in Beyazıt’ta (Tarihi yarımadaanın, Suriçi’nin merkezindeki semt. Kapalıçarşı’ya bitişik, Tahtakale’ye yakın. “Beyazıt” Doğan Kubaş *DBİA* cilt 2, s.180) dükkânı olduğunu ve orta halli bir oyuncu olduğunu yazıyor. *Age*, s. 127.

Mehmet Zeki Efendiymiş.⁵⁰² S. N. Gerçek, Mehmet Zeki Efendi'nin kâhyalığı sırasında II. Meşrutiyet'in başlangıcında Karagöz loncasının fesh edildiğini yazıyor.⁵⁰³ Bu dağılma o tarihten itibaren, şahsi gayretler bir yana, lonca geleneği içerisinde Karagözcülerin artık yeni çırak yetiştirmedikleri anlamına gelir.

En parlak devirlerini II. Abdülhamid döneminde yaşayan çalgılı kahvehanelerin de Cumhuriyet döneminde yapılan düzenlemelerle kapandığı veya bazı sınırlamalara tabi tutulduğunu görüyoruz.⁵⁰⁴ Bir başka görüşe göre bu kahvehaneler I. Dünya Savaşı sonuna doğru azalmış ve 1920'lerin sonunda ortadan kalkmıştır.⁵⁰⁵

Ziya Gökalp 1923 yılında şöyle bir öneriyle gelir: "Türk Ocakları sahnelerinde, halk tiyatrosu olan Karagöz ile Orta Oyunu canlandırılmalıdır."⁵⁰⁶ Ziya Gökalp'in önerisinden de o tarihtesöz konusu geleneksel seyirliklerin iyi durumda olmadığını anlıyoruz.

Ignác Kúnos 1935'te yayımladığı bir makalede, üzüntüyle orta oyununun, meddahın, Karagöz'ün artık oynanmadığını dile getiriyor.⁵⁰⁷ Raif Ogan, Kâtip Salih'in en parlak zamanlarında bile her mahallede eski usul Karagöz oynatan değerli hayal ustalarının

⁵⁰² Şapolyo da Karagözcüler arasında kâhyalığından söz etmeden Aktar Mehmed'i sayıyor. Aktar Mehmed'in Vezneciler'de (Suriçi'nde Beyazıt'a komşu bir semt. "Vezneciler" *DBİA* cilt 8, s. 465.) dükkânı varmış. *Age*, s. 127.

⁵⁰³ Selim Nüzhet Gerçek *Türk Temaşası. Meddah Karagöz Ortaoyunu* KANAAT İstanbul 1930, ss. 86- 87.

⁵⁰⁴ Alangu, 1926-27 yıllarında beledi ve inzibati ıslahat neticesinde cemiyetleri dağıtılan külhanbeylerinden ve bu grubun edebiyatından bahsediyor. Bu süreçte külhanbeyi kahvelerinin de kapandığını veya dönüştüğünü düşünebiliriz. Tahir Alangu *Çalgılı Kahvelerdeki Külhanbey Edebiyatı ve Nümuneleri* İstanbul 1943, s. V.

⁵⁰⁵ Osman Cemal Kaygılı *İstanbul'da Semai Kahveleri ve Meydan Şairleri* BURHANETTİN BASİMEVİ İstanbul 1937, aktaran Serdar Öztürk *Cumhuriyet Türkiyesinde Kahvehane ve İktidar (1930-1945)* KIRMIZI, İstanbul 2005, s. 101.

⁵⁰⁶ Ziya Gökalp *Türkçülüğün Esasları* İstanbul, s. 131. Gökalp buna benzer önerileri tekrarlar, *age*, s. 89, 43. Ziya Gökalp'in bu görüşleri ileride başka bağlamda ele alınacak, bkz. Bölüm 2.3.

⁵⁰⁷ Pályám emlékezete. A török népélet virágos kertjében. Évkönyv. Kiadja az Ízr[aelita] Magyar Írodalmi Társulat, 1935 s. 165-168.

varlığından söz eder.⁵⁰⁸ Ancak yaklaşık yarım yüzyıl içinde durum değişmiştir. Ogan 1945'te Kâtip Salih sonrası Karagözcüler arasında Hazım, Şair Ömer (bkz. Bölüm 1.9.4.1.), Âşık Razi (Memduh bkz. dipnot 418), Adliyeli Kör İzzet Şefik, Safer Mehmet⁵⁰⁹, Hayali Behiç⁵¹⁰, Hayali Küçükali'yi sayar. O tarihte bu hayal ustaların çoğu ölmüştür ve yeni isimler yetişmemektedir. Ogan tükenişi şöyle ifade eder: “Artık bakiyetüsselef olarak elde bir K. Ali kaldı... diğer yerli sanatlarımız gibi bu milli gösteri sanatımızın da inhitat devri olduğundan... Karagöz'ün perde üzerindeki varlığını devam ettirmek bakımından (yaşayan Karagözcülerin)ömürlerinin uzunluğunu dilemekten başka söyleyecek bir cihet yoktur”⁵¹¹

Kâtip Salih'in 1918'de ölmeden önce Karagöz takımlarını Fisher çiftine sattığını belirtmiştik (bkz. dipnot 450). Ogan, ölümünden sonra Küçük İsmail'in iki eski Karagöz-Hacivat tasvirinin yabancılara satıldığını belirtir. Aynı şekilde “Nazif Efendi merhumun Karagöz fasıllarına müteallik, bütün tasvirlerin her parçasını ayrı ve boyalı olarak gösteren büyük bir defteri de... Sahaflarda... bir ecnebiye satılmıştır...”⁵¹²Değerli Karagöz tasvirlerinin yabancılara satılması yaşanmış, yoksul hayalilerin içinde buldukları durumun kötülüğünü göstermesi bir yana, iç piyasada başka bir hayalinin bu değerli takımlarla para kazanabileceğini inanmadığını da ortaya koyar.

⁵⁰⁸ “Eski Tarz Karagöz Fasılları” Raif Ogan *Yeni Sabah* 10 Haziran 1945. Kâtip Salih'in Ahmed Midhat Efendi'nin himayesinde *nev-îcâd* oyunları başlattığı zamanı ve sonrasını en tutulduğu dönem olarak kabul edersek, Ogan'ın 1890'lı yılları kast ettiğini düşünebiliriz.

⁵⁰⁹ Safer Mehmet'in adı başka kaynaklarda da (Metin And *Forum* sayı 330, Ocak 1968 aktaran *Karagöz Kitabı* Haz. Sevgül Sönmez KİTABEVİ İstanbul 2005, s. 157; Menzel Meddah, *Schattentheater und Orta Ojunu* s. 70) geçmesine rağmen onun hakkında biyografik bilgilere rastlamadım. Ancak Safer Mehmet'in Kâtip Salih (öl. 1918) ile çağdaş ancak ondan sonra öldüğü anlaşılıyor. Gerçek'in 1930'da yayımlanan kitabında Karagözcüleri ve orta oyuncularını tanıttığı bölümlerde Safer Mehmet hayattadır. Selim Nüzhet Gerçek *Türk Temaşası* s. 92, s. 151.

⁵¹⁰ Hayali Behiç'in ismi Enver Behnan Şapolyo'nun *Karagözün Tarihi* (s. 127; s. 133) kitabında da geçiyor.

⁵¹¹ Hayali Küçük Ali'yi kast ediyor. Ogan “Eski Tarz Karagöz Fasılları” *Yeni Sabah* 10 Haziran 1945. Karagöz'e rağbet kalmadığını 1945'te yayımlanan kitabında Enver Behnan Şapolyo da belirtir. *Karagözün Tarihi* ss. 132-133.

⁵¹² Ogan “Eski Tarz Karagöz Fasılları” *Yeni Sabah* 24 Haziran 1945.

Karagöz seyirliği ve Karagözcüler Ogan'ın belirttiği gibi tükenme noktasında iken devletin Karagöz'ü canlandırmak gibi bir teşebbüsü olur.

2.2. Devletin Karagöz'ü Canlandırma Teşebbüsü

Bu bölümde 1930'ların sonunda ve 1940'lı yıllarda, yani Tek Parti Döneminde, canlılığını yitirmek üzere olan Karagöz'ün Halkevleri tarafından canlandırılma teşebbüsü ele alınacak. Ancak bu teşebbüsün öncelikli meselesi bu geleneksel seyirliği canlandırmak değildir. Esas mesele o güne kadar rejimin halka yeterince ulaştıramadığı kimi mesajları, politikaları Karagöz üzerinden ulaştırmaya çalışmaktır. Halkevleri'nin geleneksel seyirliklerle ilgili söz konusu politikası, Türk Ocağı'yla, bu dönemi çok etkilemiş olan milliyetçi düşünür Ziya Gökalp'la ve İsmayıl Hakkı Baltacıoğlu'nun fikir ve çalışmalarıyla doğrudan ilgilidir. Aşağıdaki örneklerde görülecek, Gökalp'in niyetlerinin ötesinde, Karagöz'ün ölçüsüzce araçsallaştırılması, aynı zamanda Tek Parti rejiminin yaşadığı krizler, bu krizleri aşmak için Halkevleri gibi kültür kurumlarından beklentileriyle de ilgilidir. Halkevleri, ondan yaklaşık 20 yıl önce kurulmuş olan Türk Ocağı'nın dönüşmüş halidir. Türk Ocağı içinde Karagöz gibi geleneksel seyirliklere önem verilmesi düşüncesini ortaya atan da Ocak'taki en önemli düşünür Gökalp'tir. Bu bakımdan konuyu Türk Ocağı'ndan itibaren takip etmek daha doğru olacaktır.

2.2.1. Türk Ocağı

25 Mart 1912'de Ahmet Ferit (Tek)⁵¹³ başkanlığında kurulan Türk Ocağı'nın ikinci başkan Yusuf Akçura oldu.⁵¹⁴ Ertesi yıl başkanlığa uzun yıllar bu pozisyonda kalacak olan Hamdullah Suphi (Tanrıöver)⁵¹⁵ getirildi. Balkan Harbi'nden sonra İTF yönetimi

⁵¹³ Ahmet Ferid Tek (1878-1971) Kara Harp Okulu'nu ve Harp Akademisi'ni bitirdi, politika ile uğraştığı için ordudan uzaklaştırıldı. Fransa'ya kaçtı, orada siyasal bilgiler dersleri aldı. II. Meşrutiyet'ten sonra yurda döndü. Osmanlı Meclis-i Mebusanı'nda Kütahya ve İstanbul mebuslukları yaptı. TBMM'de 1. Dönem (1920-1923) milletvekili oldu, kabinede maliye vekilliği yaptı. 1923-1924 arası dâhiliye vekili oldu. Sonra sırasıyla Londra, Varşova ve Tokyo elçilikleri yaptı. "Tek, Ahmet Ferit" *DBİA* cilt 8, s. 431.

⁵¹⁴ Füsun Üstel, *İmparatorluktan Ulus Devlete Türk Ocakları (1912-1031) İLETİŞİM* İstanbul 1997 *Türk Ocakları*, ss. 55-56.

⁵¹⁵ Hamdullah Suphi Tanrıöver (1885-1966) Mekteb-i Sultani'yi bitirdi, ilkokul öğretmenliği yaptı. Ayasofya Rüştüyesi'nde hitabet ve Fransızca, Darülfünun-ı Osmanî'de Türk-İslam sanatı dersleri verdi. 1912'de Yusuf

Osmanlıcı çizgiden uzaklaşıp Türkçü bir eğilime girince Türk Ocağı ile yakınlaştı. İTF Ocağına ciddi destek sağladı.⁵¹⁶ Bununla beraber 1918’de İTF’nin Ziya Gökalp’ı Türk Ocağı’na başkan yapmak girişimi sonuç vermedi.⁵¹⁷

2.2.1.1. Türk Ocakları’nda İki Eğilim: Harsçılar ve Köycüler

Türk Ocakları, İttihad ve Terakki Türkçülüğünün Cumhuriyet döneminde çalışmaya devam eden en önemli örgütüydü.⁵¹⁸

Türk Ocakları’nda kültürel bir bakışı öne çıkaran Hars Heyeti içinde örgütlenmiş Ziya Gökalp’ın başını çektiği bir grup vardı. Hamdullah Suphi ve İsmayıl Hakkı Baltacıoğlu da bu grubun içindeydi.⁵¹⁹ Bunların karşısında Türk Ocağı bünyesinde 1919’da kurulan Köycüler Cemiyeti’nde toplanan Dr. Reşid Galib⁵²⁰ gibi genç doktorlardan oluşan

Akçura’nın delaletiyle Türk Ocağı’na girdi. Güçlü bir hatip olan Hamdullah Suphi 1913’te başkan seçildi. İstanbul’da işgal yıllarında işgalcilere karşı etkili konuşmalarıyla tanındı. 1920’de TBMM’ye girdi, Antalya milletvekili ve maarif vekili oldu. 12 Mart 1921’de TBMM üyelerine İstiklal Marşı’nı okuyarak kabul edilmesini sağladı. 1923’te İstanbul milletvekili, 1925’te tekrar maarif vekili, 1927’de yeniden İstanbul vekili, 1935’te Bükreş büyükelçisi oldu. 1943 İçel, 1946 İstanbul milletvekili. 1950’de Demokrat Parti’den Manisa, 1954’te İstanbul milletvekili oldu. Üstel *age*, ss. 58-61. 23 Nisan 1930’da Türk Ocakları merkez binası açılış konuşması, Hamdullah Suphi: “Faşizm gençliği gibi, milliyetperver Türk gençliği, yarın ya da Türk inkılabını tehdit edecek herhangi bir vazifeye karşı, silahını kapıp müdafa vazifesine koşacaktır.” Üstel *Türk Ocakları*, s. 324. Tunçay, Hamdullah Suphi’ye liberal yaftasını uygun görülmesine karşın “bence bu zat, demogog bir milliyetçiden başka bir şey değildi” der. Mete Tunçay *Türkiye Cumhuriyeti’nde Tek Parti Rejiminin Kurulması* TARİH VAKFI İstanbul 1999, ss. 308-309, dipnot 21.

⁵¹⁶ Üstel *age*, ss. 70-71.

⁵¹⁷ Ziya Gökalp, Hamdullah Suphi karşısında sadece 7 oy alır. Üstel *age*, s. 76.

⁵¹⁸ Tunçay *Türkiye’de Tek Parti*, s. 306.

⁵¹⁹ Üstel *age*, ss. 127-130.

⁵²⁰ Reşid Galib (Rodos 1893-1934 Ankara) İstanbul Askeri Tıbbiyesi’nde okurken Çatalca ve Kafkas cephelerine gitti. 1912’de Türk Ocağı kuruluş çalışmalarında yer aldı. Ocağın Askeri Mülkî Tıbbiyeliler ve Baytar Mektepleri teşkilatlarında müfettişlik yaptı. İstanbul’un işgali üzerine Anadolu’ya geçti, Köycülüğü savunan birkaç arkadaşıyla Tavşanlı ve Emet köylerinde çalıştı. Milli Mücadele esnasında direnişe destek verdi. Adana işgalden kurtulunca Mersin Merkez Tabibliği’ne atandı. 1925’te Aydın mebusu oldu. İstiklal Mahkemesi üyeliği ve Halk Fırkası Meclis Grubu idare üyesi ve Türk Ocakları merkez reisliğinde bulundu. 1931’de Türk Ocakları’nın kapanmasından sonra Halkevleri’nin idaresiyle ilgili beşinci büronun başına geçti. Halkevleri’nin tüzüğünün hazırlanmasında ve açılmasında önemli çalışmaları oldu. Eylül 1932-Ağustos 1933 arasında Maarif Vekilliği, sonra Türk Tarih Tetkik Cemiyeti umumi kâtipliği ve Türk Dili Tetkik Cemiyeti başkanlığı yaptı. “Türk Tarih Tezi” savunucuları arasında yer aldı. Uluğ İğdemir “Reşid Galib” AA cilt 1, ss. 371-373.

bir başka grup daha vardı; Halide Edip Adıvar⁵²¹ bir dönem bu grubun başkanlığını yapmıştı. İkinci grup pratik bakışa sahipti ve popülist bir anlayıştaydı. Bu iki grup arasındaki fikir ayrılığı 1923'te Cumhuriyet'in ilanından sonra tekrar yaygın olarak örgütlenecek olan Türk Ocakları için hazırlanacak faaliyet programında da ortaya çıkar. Adana Türk Ocağı Başkanı Reşid Galib'e göre, Hars Heyeti'nin yapacağı bir yasanın tüm şubeleri bağlayıcı bir nitelikte olabilmesi için, genel bir kongre düzenlenmesi ve yasadın önce hazırlık mahiyetinde bilimsel bir heyetin konu üzerinde çalışması gereklidir. Reşid Galib ayrıca kongrede yasayı tüm şubelerin onaylaması gerektiğini söyler. Aksi halde Ziya Gökalp ile İsmayıl Hakkı Beyin (Baltacıoğlu) düzenledikleri Halk Terbiyesine ilişkin programda da örneği görüldüğü gibi Türk Ocakları'nın görevleri "Karagözcülük, orta oyunculuga" indirgenecektir.⁵²²

Halide Edib Adıvar, *Türkün Ateşle İmtihani*'nda Birinci Büyük Millet Meclisi'nde Mustafa Kemal ile Hamdullah Suphi arasında geçen bir çatışmayı anlatır. Füsun Üstel bu

⁵²¹ Halide Edib Adıvar (1882-1964) Amerikan İnas Mektebi ve Amerikan Koleji'ni (lisans alan ilk kadın) bitirdi. İngilizce, Fransızca öğrendi. 1908'den sonra Tevfik Fikret'in *Tanin* gazetesinde kadın haklarıyla ilgili yazılar yazdı. İngiltere'ye gitti, kadın haklarıyla ilgilenen gazeteci Isabelle Fry'a (1869-1958) konuk oldu (Beatrice Curtis Brown *Isabel Fry, 1869-1958: Portrait of a Great Teacher* 1960, s. 19, s. 72, s. 106), Bertrand Russell (1872-1970) ile tanıştı. İlk evliliğinden iki çocuğu olduğu halde kocasından boşandı. Feminist bir bakışla kaleme alınmış *Seviye Talip* (1910) romanını bu yıllarda yayımladı. Balkan Savaşları (1911-1913) yıllarında öğretmenlik yapıyordu, bu dönemde *Talim ve Edebiyat*'ı (1911) yazdı. Halide Edib aynı dönemde Türk Ocakları'nda çalışmaya başladı, *Yeni Turan* (1913) bu dönemin ürünüdür. I. Dünya Savaşı başladıktan sonra Kız Mektepleri Umumi Müfettişi oldu ve Suriye Cephesi kumandanı Cemal Paşa'nın (1872-1922) talebi üzerine Lübnan ve Suriye'ye gitti. Lübnan'dan İTC önde gelenlerinden iktisatçı Cavid Bey'e (1875-1926) yazdığı mektuplar, 1915'te başlayan kırımdan kurtulan ve bölgedeki okullara yerleştirilen Ermenilerin acılarını derinden hissettiğini gösterir (Murat Bardakçı *Talât Paşa'nın Evrak-ı Metrûkesi* EVEREST İstanbul 2009, ss. 125-144). Halide Edib işgal yıllarında İstanbul'da işgale karşı organize edilen mitinglerde en etkili konuşmacılardan bir olarak öne çıktı. İkinci kocası Dr. Adnan Adıvar ve kendisi için idam kararı verildi. Adıvar çifti karar açıklanmazdan evvel Anadolu'daki Milli Mücadele'ye katılır. Ankara'da Mustafa Kemal'e yakın çalışan Halide Edib metinlerin oluşturulması, düzeltisi, habercilik, tercüme, sağlık gibi alanlarda çalıştı; cephede bulundu. Bu dönem yazdığı *Ateşten Gömlek* İstanbul (1923), *Kalp Ağrısı* İstanbul (1924), *Zeyno'nun Oğlu*, İstanbul (1928) romanları savaşın izlerini taşır. Savaştan sonra Halide Edib ve Adnan, Terakkiperver Cumhuriyet Fırkası'na katıldılar. Mustafa Kemal ile yolları ayrıldı ve Türkiye'yi terk etmek zorunda kaldılar. Bu dönemde dünyanın farklı yerlerinde verdiği konferansların sonucu *Turkey Faces West*, Yale (1930) adlı eseri ortaya çıktı. Halide Edib ve Adnan, Atatürk'ün ölümünden bir yıl sonra (1939) İstanbul'a döndüler. Halide Edib 1940'ta İstanbul Üniversitesi İngiliz Filolojisi bölümünü kurmakla görevlendirildi. 1950'de Demokrat Parti'den milletvekili oldu. Adnan 1955'te, Halide Edib 1964'te öldü. "Adıvar, Halide Edip" *TBEA* cilt. 1, ss. 12-15.

⁵²² "Ocaklar" *Altın Yurd* cilt 1, No 5, 9 Eylül 1339, aktaran Üstel *Türk Ocakları*, s. 127.

çatışmanın daha sonra 1931’de Türk Ocakları’nın kapatılmasına varan sürece ışık tutabileceğini söyler.⁵²³

I. Dünya Savaşı’nın peşinden gelen İstanbul’un işgal yıllarında (1918-22) ilk direniş eylemlerini destekleyen Türk Ocağı üyelerinin önemli kısmı Kurtuluş Savaşı’na destek olmak üzere Anadolu’ya geçti. Savaşın bitmesinden sonra Ocak tekrar örgütlendi.

23 Nisan 1925’te toplanan ve Ahmet Ağaoğlu’nun⁵²⁴ başkan⁵²⁵ seçildiği Türk Ocakları İkinci Kurultayı’nda şube sayısı 135’i bulmuştu. Bu kurultay 13 Şubat 1925’te patlak veren ve Doğu Anadolu’da geniş bir alana yayılan⁵²⁶ ve ancak Mayıs 1925 sonunda bastırılabilen Şeyh Said İsyanı’nın⁵²⁷ gölgesinde yapıldı. Kurultayın başlamasından üç gün

⁵²³ Halide Edib Adıvar *Türkün Ateşle İmtihanı* ATLAS İstanbul 1983, s. 132-133. Aktaran Üstel *Türk Ocakları*, s. 60, dipnot 35. Reşid Galib ve Hamdullah Suphi Türk Ocakları’nın 1930 Kongresi’nde diğer delegelerin önünde çetin bir münakaşaya tutuşacak kadar farklı fikirlere sahipti. Şimşek *Halkevleri* s. 32.

⁵²⁴ Ahmet Ağaoğlu/Agayev (1869-1939), Azerbeycan Şuşa doğumlu olan Ağaoğlu bölgenin asilzade ailelerindedir. Rus okullarında okuyan Ağaoğlu, Paris’te hukuk eğitimi de aldı. Paris’te Ahmed Rıza (1858-1930 İTC’nin kurucularından ve 1908 sonrası lideri), Dr. Bahaeddin Şakir (1874-1922) ve Dr. Nâzım (1870-1926) ile tanıştı. Nazım ve Bahaeddin Şakir İTC içindeki önemli teşkilatçılardandı, ikisi de Ermeni kırımındaki rolleri nedeniyle 1919’da İstanbul’da gıyaplarında İngilizler tarafından idama mahkûm edildiler. (Ahmet Eyici “Nâzım Bey” *TDVİA* cilt 32, s. 447) Ağaoğlu, Şuşa’ya döndü ve Fransızca öğretmenliği yaptı, gazete çıkardı. Azerbeycan’da Ermeni ve Rus karşıtı “Fedai” örgütünü kurdu, tatbikata uğrayınca ailesi ile beraber İstanbul’a geldi. Darülfünun’da Rusça ve Türk-Moğol tarihi dersleri verdi, *Tercüman-ı Hakikat*’ın başyazarı oldu. 1917 Rus Devrimi sonrasında Azerbeycan’ın bağımsızlığı için Türk ordusu ile beraber Azerbeycan’a gitti. Bu girişim Türk ordusunun bölgeden çekilmek zorunda kalmasıyla akamete uğradı. İstanbul’a döndü ve İttihatçılarla birlikte İngilizler tarafından Malta’ya sürüldü, 1919. Serbest kalınca Ankara’da Milli Mücadele’ye katıldı, 1921. Ankara’da *Hâkimiyet-i Milliye*’nin başyazarı oldu, Kars milletvekiliği yaptı. Ağaoğlu, Mustafa Kemal’in isteğiyle Serbest Cumhuriyet Fırkası (SCF) kurucuları arasında yer aldı ancak kısa süre sonra SCF kapatılınca Darülfünun’daki görevini de bırakmak zorunda kaldı, 1939’da öldü. Ağaoğlu Rusya’da ve Paris’te aldığı iyi eğitim neticesinde Türkiye’de sözü dinlenen bir fikir adamı oldu. Rusya’da iken Ağaoğlu’nun düşüncesinde İslamî duyarlılık daha önde iken, Jön Türklerle tanışmasından sonra Türkçülük öne çıktı. Erken Cumhuriyet dönemi tecrübelerinden sonra Batı medeniyetinin tam anlamıyla ve bütün müesseseleriyle kabul edilmesi fikrini savunmuştur. Nuri Yüce “Ağaoğlu, Ahmet” *TDVİA*, cilt 1, s. 465. Reşat Ekrem Koçu “Ağaoğlu (Ahmed)” *İstanbul Ansiklopedisi* cilt 1, ss. 248-250.

⁵²⁵ Üstel *Türk Ocakları*, s. 170, 172. Bu kurultayda Mehmet Emin de ikinci başkan seçilmiştir.

⁵²⁶ Üstel *age*, s. 165.

⁵²⁷ Şeyh Said (1865-1925). Nakşibendi Tarikatı şeyhi olan Said’in babası ve dedeleri de aynı tarikatın şeyhleri idi. Şeyh Said daha çok Sunni Zazaların arasında etkili bir liderdi. Şeyh Said İsyanı’nın toplumsal tabanı Kürtlerin yaşadığı bölgelerde “Milli Mücadele” döneminde “zımnî özerkliğe açık sözlerin tutulmayacağı yolundaki karineler artınca” uyanan hoşnutsuzlukla ilgiliydi. Bir isyan hazırlığı olmasına rağmen olayların başlaması jandarmanın Diyarbakır Piran’da Şeyh Said’le beraber bulunan bazı ağır suçluları tutuklamak istemesi üzerine olmuştur. Şeyh uzlaşma arar ancak çıkan çatışmada bir subay iki jandarma ölür,

sonra 26 Nisan 1925 günü kurultay delegeleri ile beraber Ahmet Ağaoğlu ve Hamdullah Suphi, Mustafa Kemal ve İsmet Paşa'yı ziyaret ederler. İsyanın henüz devam ettiği o günlerde İsmet Paşa gelecek dönemin politikalarının nasıl olacağını belli eden bir konuşma yapar: "...Milliyet yegâne vasıta-i iltisâkımızdır. Diğer anâsır Türk ekseriyeti karşısında hâiz-i tesir değildir. Vazifemiz Türk vatani içinde bulunanları behemehal Türk yapmaktır. Türklere ve Türkçülüğe muhalefet edecek anâsırı kesip atacacağız. Vatana hizmet edeceklerde arayacağımız evsâf herşeyden evvel o adamın Türk ve Türkçü olmasıdır."⁵²⁸ Bu kurultayda Ocak devletle bütünleşmeye başladı; örneğin Atatürk'ün eşi Latife Hanım fahri başkan seçildi.⁵²⁹

1927'de Umumi Reis Hamdullah Suphi'nin karşı koymasına rağmen CHF (Cumhuriyet Halk Fırkası) II. Kongresi'nde kabul edilen tüzükle Türk Ocağı'nı kendi denetimine aldı. CHF'nin 1927'deki tüzük değişikliğiyle denetimi sağlama çabasına rağmen 3 yıl sonra Türk Ocağı'nın birçok üyesi 1930'da Fethi Okyar başkanlığında kurulan Serbest Cumhuriyet Fırkası'nı (SCF) destekledi.⁵³⁰ Özellikle Anadolu'da Türk Ocakları'nın tabanından SCF'ye doğru ciddi bir yönelim söz konusuydu.⁵³¹ Aynı yıl Eylül ayında SCF'nin İzmir'de düzenlediği miting güçlü bir hükümet aleyhtarı gösteriye dönüştü. Ekim 1930'da yapılan belediye seçimlerinde SCF umulanın ötesinde bir oy aldı. Ancak Fethi Okyar SCF'nin cumhurbaşkanıyla çatışmadan iktidara yürüyemeyeceğini görmüştü, 17 Kasım 1930'da SCF'nin feshedildiğini açıkladı.⁵³²

isyan başlar. Takrir-i Sükun Kanunu 4 Mart 1925'te mecliste kabul edilir ve Başbakan İsmet Paşa harekete geçer, isyan şiddetle bastırılır. Şeyh Said'in de içinde bulunduğu 47 isyancı idam edilir ancak bölge halkından çok sayıda çok sayıda insanın, bu arada hatırı sayılır sayıda asker ve subayın, hayatını kaybettiği çatışmalar yıllarca devam eder. Arif Noktalı "1800'lerden 1980'e Kürt Sorunu" *CDTA* cilt 13, ss. 844-846. *Cumhuriyetin 75 Yılı 1923-1998* YKY İstanbul 1998, s. 40

⁵²⁸ *Vakit* 27 Nisan 1925, no. 2632, aktaran Üstel *age*, s. 173.

⁵²⁹ Üstel *age*, s. 175.

⁵³⁰ Serbest Cumhuriyet Fırkası'nın kurucuları arasında Ahmet Ağaoğlu, Reşit Galip, Hamdullah Suphi Tanrıöver gibi Türk Ocağı'nın önde gelen isimleri vardı. Şimşek *Halkevleri*, s. 37.

⁵³¹ Üstel *Türk Ocakları*, s. 339.

⁵³² Mete Tunçay *Tek Parti*, s. 275.

SCF'nin kapatılmasından bir ay sonra Manisa Menemen'de Nakşibendi tarikatı üyesi şeriat isteyen bir grup Derviş Mehmet⁵³³ öncülüğünde dinî bir isyan çıkardı. Halkın bir bölümünün desteklediği isyanda bu gruba engel olmak isteyen Yedeksubay Asteğmen Kubilay ve iki bekçi öldürüldü.⁵³⁴ İsyana şiddetle bastırıldı ve İstanbul'da bulunan Nakşibendi Kutbülaktâbı Esad Efendi'nin de⁵³⁵ aralarında olduğu 37 kişi idama mahkûm oldu. Esad Efendi hapisanede üremiden ölür, iki kişinin cezası 2 yıl hapse çevrilir, diğer 34 kişi asılarak idam edilir. Ayrıca 41 kişi çeşitli hapis cezaları alır.⁵³⁶

Bu iki olay hükümetteki siyasi denetim yanlılarının elini güçlendirir, yine de Türk Ocağı'nın kapatılması iktidar açısından kolay alınacak bir karar değildir. Atatürk, Türk Ocağı'nı kapatmak yerine kendisini fesh etmesini sağlamaya çalışır.⁵³⁷ Ocak Başkanı Hamdullah Suphi'nin de Atatürk'ün sofrasında olduğu bir akşam Atatürk, katılımcılardan birisine Türk Ocakları'nın Osmanlı döneminde bir işlevi olduğunu ama artık her şeyin milli olduğunu, dolayısıyla bunlara gerek kalmadığı yolunda bir konuşma yaptırır ve sonra Hamdullah Suphi'ye konuyla ilgili fikrini sorar. Hamdullah Suphi, Ocaklar'ın önemli olduğunu, noksanların ıslah edilebileceğini söyleyerek kapatma düşüncesine direnir, hatta Ocağın feshi için dolaştırılan kâğıdı imzalamaz. Ancak Atatürk onun imzasını göremeyince kâğıdı yırtar ve yeniden yazılıp imzalanmasını ister; Hamdullah Suphi bu sefer kâğıdı imzalamak zorunda kalır.⁵³⁸

⁵³³ Derviş Mehmet'in (? – 1930) Giritli olduğu biliniyor.

⁵³⁴ Mustafa Fehmi Kubilay (1906 - 1930). Muzaffer Sencer “Menemen Olayı” *CDTA* cilt 2, s. 573.

⁵³⁵ Esad Efendi (1848-1931) Halidi şeyhlerinden Mehmed Said Efendi'nin oğlu. Erbil doğumlu olan Esad, İstanbul'a geldikten sonra müezzinlik yapmış (Parmakkapı civarı) ve Kelâmî Dergâhı şeyhliğine atanmıştır. Abdülhamid döneminde *Künzül İrfan* adındaki eserinden dolayı Erbil'e sürülmüştür, 1908'de döndüğünde Kelâmî Dergâhı şeyhliğine devam etmiş. Cumhuriyet döneminde tekkeler kapatıldığında inzivaya çekilmiş. Menemen Olayı patladığında 84 yaşında olan Şeyh için Mahmud Kemal İnal “Menemen vak'asında ilgisi olmakla suçlanmış” gibi mesafeli bir ifade kullanıyor. “Esad Efendi” Reşat Ekrem Koçu *İA* cilt 10, s. 5247.

⁵³⁶ Tunçay *Tek Parti*, ss. 303-305.

⁵³⁷ “Mustafa Kemal Paşa bu Türkçü yuvayı kendi iktidarına karşı bir çeşit muhalefet merkezi diye görmüş ve geleneksel taktiğiyle, bölerek bir kısmını etkisiz bırakmayı, bir kısmını da tamamiyle kendisine bağlamayı tasarlamıştır.” Tunçay *age*, s. 306.

⁵³⁸ TBMM *Tutanak* Dergisi c. 9, ss. 615-6, aktaran Şimşek *Halkevleri*, s. 39-40..

10 Nisan 1931 tarihli son kongreden bir hafta önce Ocaklar'ın yönetim kurulu üyelerinden bir grup Atatürk'ü ziyarete gelir. Atatürk onlara içinde “bütün milliyetçi ve cumhuriyetçi kuvvetlerin bir yerde toplanması lazımdır... Türk ocaklarının kendi partisine katılmasını münasip gördüm...” gibi ifadelerin geçtiği bir konuşma yapar.⁵³⁹ 10 Nisan 1931'de Türk Ocakları kongresi toplanır Recep Peker'in⁵⁴⁰ inisiyatifiyle oylama bile yapılmadan fesih kararı alınır; Peker, Ocaklar'ın CHF'ye iltihak edeceğini açıklar.⁵⁴¹ Hamdullah Suphi Bükreş elçiliğine gidecektir.⁵⁴² Bir ay sonra yapılan CHF genel kurulunda Türk Ocakları'nı fesih kararı ve CHF'ye intikali onaylanır.⁵⁴³ Kapanmadan önce Türk Ocağı'nın Türkiye'nin farklı bölgelerinde 264 şubesi vardı.⁵⁴⁴

Türk Ocağı'nın kapatılması Taha Parla'ya göre Kemalistlerin Ziya Gökalp tarafından formüle edilen ideolojilerinin bir tarafa bırakılması anlamına gelmektedir çünkü Gökalp'e göre siyaset ve kültür hegemonik bir ilişki içinde değillerdir. Siyaset kültürü belirlemez, tam tersine siyaset kültürden elde edilir.⁵⁴⁵

Zafer Toprak, Tanzimat yıllarında edebiyat ve dil alanlarında yaşanan dönüşümlerle kitlelerce anlaşılmayı amaçlayan yazı dilinin güçlendiği, böylece efkâr-ı umumiyenin

⁵³⁹ TBMM *Tutanak* Dergisi cilt 9, ss. 617-8, aktaran Şimşek *Halkevleri* s. 41.

⁵⁴⁰ Mehmet Recep Peker (1889-1950) Dağıstan'dan göç etmiş bir ailedendir. Harbiye'yi bitirdikten (1907) sonra Trablusgarp ve Balkan Savaşlarında bulundu. I. Dünya Savaşı'nda Makedonya ve Kafkas cephelerinde görev yaptı. TBMM genel sekreteri ve Kütahya mebusu (1923) oldu. *Hakimiyet-i Milliye* başyazarlığı yaptı. 1924-1930 arasında Dâhiliye, Müdafâ-i Milliye ve Nafia bakanlıklarında bulundu. 1936 yılında İtalya'ya faşizmi incelemek üzere gönderildi ve dönüşte TBMM üzerinde bir “Faşist Konsey” kurulmasını öngören bir rapor yazdı. İnönü'nün onayladığı bu raporu Atatürk reddetti. Bu olaydan sonra CHP Katib-i Umumi'lik görevinden alındı. 1946'da çok partili rejimde ilk hükümeti Recep Peker kurdu. 1950'de öldü. “Peker, Recep” *DBİA* cilt 8, s. 358; Mete Tunçay “Siyasal Gelişmenin Evreleri” *CDTA*, cilt 7, s. 1971; Feroz Ahmad “Türkiye'nin Cumhuriyet Dönemi Siyasal Gelişmeleri” *CDTA*, cilt 7, ss. 1991-1992.

⁵⁴¹ TBMM *Tutanak* Dergisi cilt 9, ss. 656, aktaran Şimşek *Halkevleri* s. 42.

⁵⁴² Tunçay *Tek Parti*, s. 308.

⁵⁴³ Mete Tunçay “Siyasal Gelişmenin Evreleri” *CDTA*, cilt 7, s. 1971.

⁵⁴⁴ Üstel *Türk Ocakları*, s. 387-390. Yazar 1931'deki Türk Ocakları'nın tam listesini verir.

⁵⁴⁵ Taha Parla *Ziya Gökalp, Kemalizm ve Türkiye'de Korporotizm* İstanbul 1989, s. 132, 144.

oluştugu 19. yüzyıl ortalarına kadar götürülebilecek olan “Rönesans Türkçülüğü” döneminin Türk Ocağı’nın kapatılmasıyla son bulunduğunu belirtir.⁵⁴⁶

Hamdullah Suphi’nin temsil ettiği Türk Ocakları’nın kendi kararlarını alan, en azından içinde bu eğilimde güçlü bir damar olan, az çok özerk ve güçlü bir örgütlenmesi vardı.⁵⁴⁷ Öte yandan kapatma kararı CHF’nin, benzer bir işlevi görecektir, ama iktidarın kontrolü dışında herhangi bir yoğunlaşmaya izin vermeyecek kendine bağlı bir yapı oluşturmak niyetinde olduğunu gösterir⁵⁴⁸; bu yapının adı Halkevleri’dir. Türk Ocakları’ndan Halkevleri’ne geçiş, başından beri çekişme halinde olan iki eğilimden kültürel konularda Ziya Gökalp’in görüşleri doğrultusunda özerkliği savunabilecek grubun kaybettiği anlamına gelir. Böylelikle Cumhuriyet’in kültür politikasında bir eşik geçilmiş olur. Bu aşamadan sonra devlet daha müdahaleci bir kültür politikası izleyecektir, Karagöz de bu politikalardan nasibini alacaktır.

2.3. Ziya Gökalp’ten İsmayıl Hakkı Baltacıoğlu’na

Ziya Gökalp’in Cumhuriyet’in kültür politikasını önemli ölçüde etkilediği açıktır. Burada amacımız Halkevleri için yazılmış ve oynanmış olan Karagöz oyunları fikrinin hangi ihtiyaçlar doğrultusunda ortaya çıktığını ve bu girişim sahiplerinin hangi saiklerle bu işe kalkıştıklarını anlamaktır. Bunun için Gökalp’in fikirlerinin konumuzu ilgilendiren kısımlarını kısaca gözden geçirmek ve söz konusu Karagöz hamlesinin esas sahibi olan Baltacıoğlu⁵⁴⁹ üzerindeki etkisine bakmak istiyorum.⁵⁵⁰ Ziya Gökalp İTF’nin Merkez-i

⁵⁴⁶ “20’li yılların ilk yarısında daha ‘civic’ bir arayış içinde olan milliyetçilik anlayışı 20’lerin ikinci yarısında Türk Ocakları’nın ‘ilkçi’ ancak ‘Aydınlanmacı’ yörüngesine girdi. Bu 30’lu yılların başına kadar sürdü. Kapatıldığı tarihte, Türk Ocakları Cumhuriyet’in kültür alanını kuşatan dernekti. Halk Fırkası’na oranla daha güçlü bir örgütsel yapıya sahipti... Türk Ocakları’nın kapatılması özünde ‘Rönesans Türkçülüğünün’ sona ermesi anlamına geliyordu. *Türk Yurdu* dergisi... kendi içine kapalı olmanın ve İslam-Türk kültür öğesinin ötesinde Avrupa’ya açılan bir boyuta sahipti... *Yeni Mecmua* her yönüyle Batı’ya açılım sağlayan bir dergiydi. 1917’de Fransa ile savaşılırken Durkheim’in ölümü üzerine *Yeni Mecmua* neredeyse özel sayılabilecek bir nüshayla Durkheim’i ebediyete yolcu etti.” Zafer Toprak *Darwin’den Dersim’e Cumhuriyet ve Antropoloji* DOĞAN KİTAP İstanbul 2012, s. 422-423.

⁵⁴⁷ Şimşek *Halkevleri*, s. 43.

⁵⁴⁸ Tunçay *Türkiye’de Tek Parti*, s. 308.

⁵⁴⁹ İsmayıl Hakkı Baltacıoğlu (İstanbul 1886 - Ankara 1978) Vefa İdadisi’ni bitirdikten sonra Divan-ı Hümayun’da kâtip olarak çalıştı. Darülfunun’da Tabiiye Bölümünü bitirdi. Darümuallimin’de öğretmenlik

Umumi azası olarak çalışmıştı, II. Meşrutiyet'te önemli bir ideologdu ama düşünceleri esas olarak aralarında yer aldığı ve desteklediği Cumhuriyet'i kuran kuşağın tek-parti yönetimini inşaya hazırladıkları yıllarda (1920-1923) tamamlanmıştır. Gökalp yapıtları yoluyla ve dolaylı olarak Kemalist parti ve bürokraside, yükseköğretimde ve basında önemli mevkilere gelmiş öğrencileri sayesinde derin izler bırakmıştır.⁵⁵¹

Gökalp de başka birçok Osmanlı entelektüeli gibi Batı dışı ve gecikmiş modernleşme sorunlarına kafa yoran bir düşünürdür. Durağan bir kültürel gelenekten yana değildir; asıl istediği, ulusal adetlerin özünden sapmamak koşuluyla, değişebilen ve modernleşen bir kültüre dönüşmesidir: “Bu örf ne eski an’anelerin esiri kalabilir, ne de kozmopolitlerin keyfine göre büsbütün garbi şekillere girebilir. Sırf kendi kendine değişir, tekamül eder; fakat zorla ne geriye ne de ileriye götürülemez.”⁵⁵² Gökalp’e göre ulusal beğeni “asli ve daimi”, yabancı beğeni ise ancak “ikinci derecede kaldığı zaman”

yaptıktan sonra elişleri ve pedagoji öğrenimini incelemek üzere Fransa’ya gitti. Dönüşte Şemsülmekâtip İlkokulu’nu yönetti, burada “açık hava okulu” ve “kendi kendine öğrenim” gibi yeni yöntemleri uyguladı ve Darülmualimin’i Batı öğrenim sistemine göre yeniden düzenlemekle görevlendirildi. Darülfünun’da pedagoji hocalığı yaptı ve Edebiyat Fakültesi dekanı oldu sonra da Darülfünun rektörü oldu. 1933 Üniversite Reformu’nda kadro dışı kaldı. 1934’te *Yeni Adam* dergisini yayınlamaya başladı. 1939’da Ankara Dil ve Tarih Coğrafya Fakültesi’ne öğretim üyesi atandı. 1943 ve 1946’da CHP’den milletvekili seçildi. Türk Dil Kurumu Terim Kolu başkanlığı yaptı. “Baltacıoğlu, İsmayıl Hakkı” *TBEA*, cilt 1, ss.142-143. Darülfünun’da 1933 Reformu/Tasfiyesi’nden önce Baltacıoğlu’ndan ders almış olan Niyazi Berkes o tarihte sol görüşlü hocaların en ünlüsünün İ. H. Baltacıoğlu olduğunu belirtir. Niyazi Berkes *Unutulan Yıllar İLETİŞİM* İstanbul 1997, s. 52. Berkes aynı kitapta “[Baltacıoğlu’nun] peygamberi Durkheim, ardılı da kendisi... Durkheim’i en iyi bilen kendisi olduğu izlenimini verir, fırsat bulunca bu konuda Ziya Gökalp’in monopolisini yıkmaya çalışırdı” ifadelerini kullanıyor (*age*, s. 54-55).

⁵⁵⁰ Türk milliyetçiliğinin bir numaralı ideologu sayılan Gökalp en çok sosyolojinin kurucularından sayılan Fransız düşünce adamı Émile Durkheim’dan (1858-1917) etkilenmiştir; Türkiye için solidarist-korporatizmin en uygun bir toplumsal düzen olacağı görüşündedir. Gökalp’in solidarist-korporatizminde bireyin pozisyonu meslek örgütleri içinde güvenceye alınmıştır. Devlet önemlidir ancak kültürün özerkliği vardır. Gökalp’in milliyetçiliği ırk üstünlüğüne dayanmaz, tam tersine ırkların, milletlerin, kadınların, erkeklerin eşitliğini, insanların hürriyetini vurgular. Irk ile milliyet arasında bir bağ kurmaya çalışmaz. Türk milletinin refah ve mutluluğunu hedefleyen harsi (kültürel) milliyetçilik çizgisindedir. İslamiyet’ten aldıkları da Ortodoks öğretiler değil, tasavvufun kaynaklanan, siyasal değil ahlâksal yönelimli toplumsal dayanışmayı güçlendirici öğelerdir. Meselelere sınıfsal bir açıdan yaklaşmayı red eden Gökalp bu sebeple Marxizme mesafelidir. Gökalp kapitalist Batı uygarlığının bilimsel ve teknolojik boyutunu, onun, analitik ve felsefi toplum modeli olan liberal rasyonalinden ayırıştırarak benimsemiştir. Parla *age*, s. 56, 176, 177.

⁵⁵¹ Taha Parla *Ziya Gökalp*, ss. 27-28.

⁵⁵² Parla *age*, ss. 65-66.

“makbul” olabilmektedir.⁵⁵³ Taha Parla’ya göre Gökalp, Osmanlı seçkinlerinin aksine, “estetğin ancak kendi değerlerini yadsımayan kültürlerde gelişebileceğini göstermiştir.” *Ahlâki Türkçülük* kitabında şöyle bir cümle kurar: “Ülkeden geçilir, töreden geçilmez.” Törenin kültüre gömülü olduğunu düşünürsek Gökalp’te kültür mefhumun vatandan da önde geldiğini görürüz.⁵⁵⁴“Vatan ‘milli kültür’ dediğimiz şeydir ki, üstünde oturduğumuz toprak onun ancak kabından ibarettir. Ve ona kap olduğu içindir ki mukaddestir.”⁵⁵⁵

Parla’nın belirttiği gibi Gökalp kültür alanının taşıdığı büyük öneme, ödün vermez bir çoğulculuk ve özerklik anlayışı eşlik eder: “...Hars, içtihatlarla hükümet ve siyasî kuvvetlerin mucahedesine rehberlik eder. Demek ki harsın siyaset üzerindeki tesiri ona umdeler hazırlamak olduğu gibi, siyasetin de hars üzerinde yapacağı tesir yalnız hars’ın husul vasıtalarını hazırlamaktan ibarettir.”⁵⁵⁶ Gökalp aynı yerde “maatteessüf memleketimizde henüz harsî mekteplerle siyasî fırkalar arasındaki fark anlaşılammıştır” der ve fikir ve sanat alanlarının “mutlak özgürlük” alanları olduğunu belirtir.⁵⁵⁷

1924 yılında hayatını kaybeden Gökalp erken Cumhuriyet dönemi kültür politikalarını doğrudan etkileme ve uygulama şansı bulamaz. Halkevleri’nde Karagöz gösterimlerinin sahibi İsmayıl Hakkı Baltacıoğlu kuramsal görüşlerinin yanı sıra aynı zamanda bir uygulamacıdır. Kimi noktalarda farklı görüşleri olsa da bir Gökalp hayranı olan Baltacıoğlu’nun genel olarak onun fikirlerinden yola çıktığını ve Halkevleri’nde onun fikirlerini hayata geçirmeye çalıştığını kabul edebiliriz. Masa başında kuramsal kültür yazıları kaleme alan Gökalp ile, farklı politik dengeleri gözeterek ve doğrudan insanlarla temas ederek kültür çalışmaları yapan Baltacıoğlu’nu kıyaslarken bu iki farklı pozisyonu

⁵⁵³ Parla *age*, s. 71. Burada Namık Kemal ile Teodor Kasap arasında cereyan eden tartışmadaki ana temanın, yani “Batı’dan neleri alacağız ve ne kadar alacağız?” meselesinin Gökalp’in de zihnini meşgul ettiğini görüyoruz.

⁵⁵⁴ *Ahlâki Türkçülük*, s. 150, aktaran Parla *age*, s. 120.

⁵⁵⁵ *Türkçülüğün Esasları*, s. 84, aktaran Parla *age*, s. 120.

⁵⁵⁶ *Hars ve Medeniyet* içinde “Hars ve Siyaset” Ankara 1972, s. 73, aktaran Parla, s. 144.

⁵⁵⁷ *Hars ve Medeniyet* içinde “Hars ve Siyaset” Ankara 1972, ss. 66-74, aktaran Parla, s. 132.

akıldan çıkarmamak gerekir.⁵⁵⁸ Hem Gökâlþ hem de Baltacıoğlu bir “Türk milleti yaratmak” amacındaydılar ancak Halkevleri uygulamalarından Baltacıoğlu ve diğer Halkevi yöneticilerinin “millete rağmen millet yaratmak” gibi bir hedefin peşinden koştukları anlaşılacaktı.

1923 yılında Ziya Gökâlþ *Türkçülüğün Esasları*’nda şöyle bir görüş ortaya atar: “Milli edebiyatımızın tesisi konusunda Türk Ocakları’nın büyük rolü vardır. Türk Ocakları sahnelerinde, halk tiyatrosu olan Karagöz ile Orta Oyunu canlandırılmalıdır. Masalcılara masal söylettirerek, meddahlara taklit yaptırarak, saz şairlerine destanlar, koşmalar, maniler okutarak milli edebiyatı ammeye gösterebiliriz.”⁵⁵⁹ Gökâlþ’in fikirlerini tetkik etmiş olan İsmayıl Hakkı Baltacıoğlu’nun Ziya Gökâlþ’in adını taşıyan bir kitabı⁵⁶⁰ vardır, diğer çalışmalarında da ona pek çok gönderme yapar. Baltacıoğlu’nun Gökâlþ’in bu önerisini atlamış olması beklenemez.⁵⁶¹ Söz konusu önerinin neredeyse aynısını Halkevi’nde hayata geçirmeye uğraşır: Karagöz dirilecektir ve halkın aydınlanmasına katkıda bulunacaktır.

Gökâlþ’e göre Türk kimliğinin tamamlanabilmesi için harsa sahip çıkılması gerekir: “Karagöz’le ortaoyununa gelince, bunlar da halk temaşası, yani ananevi Türk

⁵⁵⁸ Burada kuramcı Gökâlþ ve uygulamacı Baltacıoğlu kıyaslaması yaparken uygulamacının kendi iradesi dışında pek çok uzlaşmaya girmek zorunda kaldığını, halbuki kuramcının masa başında istediği görüşleri kâğıda dökebileceğini söylemeye çalışıyorum. Dolayısıyla Gökâlþ’in daha “temiz” kalma ihtimali vardır. Bu tezde defalarca alıntı yaptığım kitabında Taha Parla, Gökâlþ’in örneğin kapitalizm içinde bir toplum tasavvuru, liderlik, korporatizm vb konulardaki görüşlerinden dolayı eleştirel bir yaklaşım sergiler. Öte yandan Parla’nın Gökâlþ’i anlamaya çalışarak “iyi bir niyetle” okuduğu açıktır. Örneğin birçok noktada Uriel Heyd’in (*Foundations of Turkish Nationalism* Londra 1950) Gökâlþ’in birey, toplum ve devlet ilişkisine dair negatif yaklaşımlarını boşa çıkaracak değerlendirmeler yapar. Parla *age* ss. 126-128, ss. 136-137, ss. 149-150. Buna karşılık Mete Tunçay Heyd’e dayanarak “Türk Tarih Tezi”nin kaynakları arasına Gökâlþ’i de koyar. “Gökâlþ, Sümer ve Hititlerin Türklüğünün ve hatta Türklerle etnik yakınlığının tam olarak kanıtlanmadığını kabul etmekle birlikte, birçok yerlerde onları da Türkler arasında saymıştır.” Uriel Heyd *Türk Ulusçuluğununun Temelleri* KÜLTÜR BAKANLIğI İstanbul 1979, ss. 132-133. Aktaran Tunçay *Tek Parti*, s. 310.

⁵⁵⁹ Ziya Gökâlþ *Türkçülüğün Esasları* İstanbul, s. 131.

⁵⁶⁰ İsmayıl Hakkı Baltacıoğlu *Ziya Gökâlþ DİYARBAKIR’I TANITMA VE TURİZM DERNEğİ*, İstanbul 1966.

⁵⁶¹ Nitekim 8 Mayıs 1941’de yazdığı bir makalede Baltacıoğlu Gökâlþ’in Türkocakları’nda zaman zaman Karagöz oynatılması yolundaki fikirlerini yazdığı 24 yıl önceki makalesini hatırlatacaktır. İsmayıl Hakkı Baltacıoğlu *Karagöz Tekniği ve Estetiği* İstanbul 1942, s. 92.

tiyatrosudur. Karagöz'le Hacivat'ın münazaraları, Türk'le Osmanlı'nın, yani o zamanki harsımızla medeniyetimizin mücadelelerinden ibarettir.”⁵⁶² Cumhuriyet'ten sonra artık“o zamanki” medeniyet Osmanlı, yani Hacivat yenilmiştir.Ancak Baltacıoğlu'nda yenilen, değiştirilebilir olan medeniyet kavramını yeniden tarif etme eğiliminin ortaya çıktığını görürüz. Baltacıoğlu medeniyet ve harsın(kültür) bu şekilde karşı karşıya konmasına çok önem vermektedir.Ona göre hars bir milletin özüdür, değiştirilemez, başkasından alınamaz ve başkasına verilemez. Medeniyet ise beynelmileldir, paylaşılan bir şeydir. Örneğin tekniktir, dolayısıyla başka milletlerin medeniyeti alınabilir.⁵⁶³Çünkü “hars ile medeniyeti birbirinden ayıran, harsın bilhassa duygulardan medeniyetin bilhassa bilgilerden mürekkep olmasıdır. İnsanda duygular usul ve iradeye tâbi değildir.”⁵⁶⁴“Hars hâdiseleri fertte inşai mefhumları yani kıymetleri takdir ve tasnif hizmetiyle mükellef olan' vicdan melekesini, medeniyet hadisleri ise 'ihbari mefhumları, yani hakikatleri tahlil ve terkip işine memur olan' akıl melekesini getirmiştir.”⁵⁶⁵ Gökalp'e göre “Türkçüler tamamiyle Türk ve Müslüman kalmak şartıyla Garp medeniyetine tam ve katî surette girmek isteyenlerdir. Fakat Garp medeniyetine girmeden evvel, millî harsımızı arayıp bularak millî harsımızı meydana çıkarmamız icap eder.”⁵⁶⁶

Baltacıoğlu, Gökalp'in yukarıdaki alıntılarda hars ve medeniyet kavramlarını yeterince net tarif etmediğini düşünüyor. Yine Gökalp: “Medeniyet usul ve akıl vasıtalarıyla yapılır. Hars ilham ve hats vasıtalarıyla yapılır. Medeniyet iktisadî, dinî hukukî, ahlâkî ilk fikirlerin mecmuasıdır. Hars dinî, ahlâkî, bedîi duyguların

⁵⁶² Ziya Gökalp *Türkçülüğün Esasları*. Aktaran Baltacıoğlu Ziya Gökalp, s.92 .

⁵⁶³ İsmayıl Hakkı Baltacıoğlu *Halkın Evi* CHP Halkevleri Bürosu Ankara 1950, s. 45.

⁵⁶⁴ Baltacıoğlu *age*, s. 44.

⁵⁶⁵ Ziya Gökalp *Türkleşmek, İslamlaşmak, Muassırlaşmak* (1918)'dan aktaran İsmayıl Hakkı Baltacıoğlu *Halkın Evi* Ankara 1950, s. 43.

⁵⁶⁶ *Age*, s. 44.

mecmuasıdır.”⁵⁶⁷ Baltacıoğlu burada bir karışıklık görüyor çünkü hars hem ilham mevzuudur, hem de akıl mevzuu olan medeniyeti kuran fikirleri doğuruyor.⁵⁶⁸

Baltacıoğlu Gökalp’in yazılarından kimi bölümleri öne çıkarırken belli bir hedefi olduğu anlaşılıyor. Burada tartışılan konu Halkevleri’nin nasıl bir program uygulayacağıdır. Hars – medeniyet kavramlarının yukarıda olduğu gibi değiştirilebilir-değiştirilemez şeklinde ele alınması önemli kararlara zemin olacaktır. Örneğin din, bu durumda İslamiyet, yukarıdaki ikilemede medeniyet tarafında mı yoksa hars tarafında mı kalacaktır. Yukarıda görüldüğü gibi Gökalp dini harsın/ kültürün içinde konumlıyor. Baltacıoğlu’nun da Gökalp’e bakarak Türk’ün özünde İslamiyet olduğu sonucunu çıkarması gerekirdi ancak Baltacıoğlu böyle bir sonuca varmıyor.

Bu noktada Tunçay’ın saptaması çok açıklayıcı: “1930’ların başları, aynı zamanda, tarih ve dil çalışmalarına hız verildiği yıllardır. Geçen yüzyılda Türkçülük akımı oluşurken ortaya atılan kültür tarihine ilişkin bir takım savlar, İttihat ve Terakki döneminden sonra TC’nin [Türkiye Cumhuriyeti] başlarında da özellikle Türk Ocakları çevresinde yaşatılmaktaydı. Ancak, bu yeni evrede İttihatçıların Türkçülüğünden birçok noktada ayrılınıştır. En önemlisi İslamla uzlaşmadan vazgeçilmiş olmasıdır.”⁵⁶⁹ Tunçay’ın saptamasını göz önünde tutarsak, Baltacıoğlu’nun, din konusunda İTC politikasını yani Ziya Gökalp’i terk edip, CHF’nin İslamla “uzlaşma aramayan” kültür politikasına uyum sağladığını düşünebiliriz.

Baltacıoğlu, “karışık” balsa da Gökalp’in hars ve medeniyet kavramlarını iki ayrı sosyal realite olarak düşünmesini, bu kavramların “ilmî hüviyet kazanmasını” önemli buluyor.⁵⁷⁰ Tartışmaya başka kavramları da katarak şu sonuca varıyor: “‘Millet, ümmet ve medeniyet.’ Bu üç şey de şeniyet (realite) idi. İttihat ve Terakki Cemiyeti bu üçlü siyaseti korka korka takip ediyordu. Çünkü tek realite milleti kabul eden Türkçülerle tam bir

⁵⁶⁷ Ziya Gökalp *Türk Medeniyeti Tarihi* İstanbul 1926, s. 7. Aktaran Baltacıoğlu *age*, s. 45.

⁵⁶⁸ Baltacıoğlu *age*, s. 45

⁵⁶⁹ Mete Tunçay “Siyasal Gelişmenin Evreleri” *CDTA*, cilt 7, s. 1971.

⁵⁷⁰ *Age*, s. 45.

elbirliği yapamıyor, tek realite olarak ümmeti kabul eden softalarla çarpışyordu. Kemalizm bu üç şeyi ikiye indirdi: ‘Milliyet ve medeniyet’. Kemalizm Gökalp’in ‘hars millîdir, medeniyet beynelmilel’ düsturunu benimsedi ve tatbikatını yaptı.”⁵⁷¹ Burada ümmet denklemin dışına itilince geriye medeniyet ve milliyet kalıyor. Ümmet dışarıda kalınca İslamiyet ne olacak sorusu akla geliyor doğal olarak. Cumhuriyet’in Garp medeniyetinin benimsendiğini Kemalizm ve Baltacıoğlu sayısız kez duyurmuşlardı. Bu durumda İslam’ın dâhil olabileceği kavram olarak geriye sadece hars kalıyor. Baltacıoğlu bu hassas konuyu yani Türk kültürü içinde İslam’ın bulunup bulunmadığı meselesini biraz muğlak bırakıyor ama bir önceki sayfada kültürle ilgili referanslarını çok net bir şekilde ortaya koyuyor: “Kültür bir milletten doğan ve yalnız o millete mahsus olan, milletten millete geçmeyen şey demektir. Türk dili Türk milletinin yaşantısından doğmuştur, Türk milletine mahsustur, başka bir milletten alınmış değildir. Müzikte, mimaride, dekorasyonda, edebiyatta ‘Türk zevki’ dediğimiz bir zevk vardır. Bu zevk de yalnız Türk milletine mahsustur. Sonra Türk ahlâkı dediğimiz bir ahlâk vardır: misafirperverlik, tokgözlük, büyükleri saymak gibi ki bunlar da Türklere mahsus şeylerdir. Bütün bu Türklere mahsus olan, Türklükten doğan ve bütün Türklerde yaşayan şeylere ‘millî kültür’ denilir. Türkü Türk yapan işte bu millî kültürdür. Kültür, milletin en özü demektir. Millî kültürün kökleri milletin en eski çağlarına kadar uzanır. Millet ne kadar eski olursa olsun, bütün hayatında kültürünü gösterir. Efsaneler, masallar, atasözleri, rakslar, oyunlar, dil bu kültürün taşıyıcılarıdır.”⁵⁷² Görüldüğü gibi Baltacıoğlu’nda kültürün referansları çok eskilere gidiyor. Baltacıoğlu’nun kültür “başka bir milletten alınmış değildir” tanımına göre Arap kültüründen kaynaklandığı açık olan İslamiyet’in “Türk milletine mahsus” olmadığı sonucunu çıkarabiliriz. Burada sadece İslam değil Türklerin İslam öncesi dinleri de kültür taşıyan unsurlar arasında yer almıyor. Baltacıoğlu yukarıdaki ifadeleri “Yurdunu Bil” başlıklı yazısında *Yeni Adam*’da (1941) yayımlamış ve on yıl sonra Halkevi (1951) kitabında kendi yazısından alıntı yapıyor, yani bu süre içinde görüşlerini değiştirmiş değildir.

⁵⁷¹ *Age*, s. 47.

⁵⁷² *Age*, s. 46.

Özetle medeniyet değiştirilebilir ve hars/kültür değiştirilemez; Türk kültürü Türk milletinin özüdür. Türkiye Batı medeniyetine dâhil olacak ancak Türk kültürünün olgunlaşması gerekir ki benliğini yitirmesin. Bu ikilemde Karagöz kültür tarafında kalıyor dolayısıyla kültürel olgunlaşma için en sık başvurulacak kaynaklardan birisidir.

Ancak aynı Baltacıoğlu yine 1941’de basılan *Tiyatro* kitabında “öz tiyatro” kavramını tanımlarken aşağıdaki ilginç paragrafları kaleme aldığını görüyoruz:

“Namaz hepimizin bildiği Müslüman âyinedir. Bu âyine bir laik adamın estetik gözüyle bakalım. İmam namaz dediğimiz kollektif ayinin müteşebbisi ve nazımıdır. İmamın Kur’an surelerini okuması ve mutlaka doğru okuması gerektir ve illa namaz fasit olur. Halbuki bazı imamların hıfzı kuvvetli değildir; bazılarının da hafızası bir an için iflas ediverir. İşte bu gibi sebeplerle imam okurken duruverir, atlar veya yanlış okur. O zaman cemaatten, hıfzı olan ve kuvvetli olan biri yüksek sesle imama okumak istediği Kur’an surelerinin doğru metnini hemen sufle eder. İmam doğru metni tekrar eder ve bu hal yüz kere tekerrür etse, yüz kere bu aksülamel olur ve bundan dolayı namaz bozulmaz; çünkü ayin ne kutsiyetinden, ne de ciddiyetinden hiçbir şey kaybetmez. Bu namaz müşahedesi bana bu teminatı veriyor: ayinde bile en büyük değer dinî vazifenin bütün olarak yapılmasıdır. Bu bütünlüğün sağlanması ve korunması için yapılacak olan her müdahale, açıktan açığa dahi olsa; meşrudur ve tabiidir; bu müdahale ayinin haysiyetini bozamaz”

Baltacıoğlu aynı şekilde Mevlevî ayinine bakar ve ayinin düzeninden sorumlu olan meydancı dedeye odaklanır:

“...Bu âyinlerde bir şeyh, bir meydancı dede ve dervişler vardır... Bazen semahanede otuz, kırk dervişin bir raks mahşeri yarattıkları görülür... Meydan bu dans mahşeri için o derece küçük, dönenler o kadar çoktur ki, kendi hâllerine bırakılsalar, mutlaka çarpışacaklardır. Meydancı dede işte bunun için orada vardır...en ufak bir düzensizlik istidadı sezince, hemen falso yapmak üzere olan dervişin yanına yaklaşır, onun ve herkesin işitebileceği kadar yüksek ses çıkaracak derecede ayağını semahanenin cilalı

döşemesine vurur. Derviş kendini toplar. Meydancı dede tecrübesi dinî hayatımızdan aldığım ikinci misâldir; namaz tecrübesini tamamlıyor.”⁵⁷³

Baltacıoğlu, namaz ve Mevlevî ayini gözlemlerinin içinde yer aldığı yazısında, seküler bir gözle, kendisinden yola çıkarak kişinin çocukluğundan beri denetimlediği pratiklerin esas olarak aktörün yaratıcılığına dayanan “öz tiyatro”yu nasıl etkilediğini ortaya koymaya çalışıyor.⁵⁷⁴ “Öz Tiyatro” yazısının kendi içinde tutarlı bir çizgisi olabilir ancak yazarın “Yurdunu Bil” yazısındaki görüşleri ile açık bir çelişkiye düştüğü ortadır, çünkü dini ayine seküler bir gözle de bakılsa ayinin dinî olduğu gerçeği değişmeyecektir. Açık ki, Baltacıoğlu çocukluğunda namazda ve Mevlevî ayininde gördüklerinin “öz tiyatro”yu etkilediğini söyleyerek dinî ritüelleri kültür taşıyan unsurlar olarak gördüğünü ortaya koymaktadır.

2.4. Halkevleri Açılıyor

Halkevleri CHF'nin yan örgütü olarak 19 Şubat 1932'de on dört ilde aynı anda açılmıştır, açılışlarda bir parti ya da devlet görevlisi hazır bulunuyordu. CHF ve devlet, imkânları zorlayarak yeni Halkevleri açmak için yoğun gayret sarf ederler. Bu gayretler neticesinde Halkevlerinin sayısı 1933'te 55, 1935'te 103, 1938'de 210, 1940'ta 379, 1945'te 438, 1946'da 455 ve 1950'de 478 olur.⁵⁷⁵ Halkevleri'nin yanı sıra 4.322

⁵⁷³ Baltacıoğlu *Tiyatro*, ss. 26-27. Baltacıoğlu'nun yukarıda alıntıladığım görüşleri yani namazdan ve Mevlevî ayininden tiyatro için estetik açıdan etkilenmek fikri Pekman ve Güllü'nün de dikkatini çekmiştir. İsmail Güllü “Durkheimci Bir Sosyolog: İsmayıl Hakkı Baltacıoğlu'nun Din ve Toplum Görüşleri” *Ekev Akademi Dergisi* sayı 62, Bahar 2015. ss. 205-228, 217-218; Yavuz Pekman “Türk tiyatrosunda çağdaş bir kuramcı: İsmayıl Hakkı Baltacıoğlu” *Tiyatro ve Eleştirmenliği ve Dramaturji Bölüm Dergisi*, 2003, sayı 3, ss. 70-71.

⁵⁷⁴ Dekor, makyaj, perde gibi unsurların geri planda olduğu ya da hiç kullanılmadığı “öz tiyatro”nun unsurları arasında Karagöz ve tulûat da vardır; “Karagöz de öz tulûatçıdır.” Baltacıoğlu *age*, ss. 16-30

⁵⁷⁵ Şimşek *Halkevleri*, s. 61. Kapanmadan 4 sene evvel Türk Ocakları'nın 1927'de şube sayısının 250'den fazla olduğunu hatırlayalım (Üstel *Türk Ocakları*, ss. 367-390), Halkevleri bu sayıya kuruluştan ancak 5 sene sonra ulaşabilmiştir. Halkın Halkevleri'ne istenilen düzeyde ilgi göstermemesini İsmayıl Hakkı Baltacıoğlu şöyle ifade ediyor: “Türkiye’de iki büyük realite var: Kültüre susamış, kanmak isteyen bir gençlik, cisminden ruhuna kadar kültür vermek için var olmuş bir müessese, Halkevi. Bu iki realite ikisi de mesut cinstendir. Fakat bir üçüncü realite daha var ki, insanı üzüyor: Bu gençlik kitlesinin pek azının bu evlerin içinde, pek çoğunun bu evlerin dışında olmasıdır.” *Yeni Adam* no. 221, s. 2, aktaran Şimşek *Halkevleri*, s. 100.

Halkodası açılmıştır. Bu dönemde Halkevleri tarafından 23.750 konferans, 12.350 tiyatro ve 7.850 film gösterisi, 9.050 konser ve 970 sergi organize edilmiştir. Halkevleri Türkocakları'nın mal varlığını devr alacak ve Ocak'tan kalan binalarda faaliyete başlayacaktı. Halkevi üyeliği herkese açıktı ama yalnız CHF yöneticileri ve devlet memurları yönetici olabiliyordu.

1935'te yayımlanan *Halkevinden Halka* kitapçığı şöyle başlıyordu: “Ben Türküm, gücüm, kafam her şeye yeter. Ben Türküm, tarihim, dilim, medeniyetim bütün insanların tarihine, diline, medeniyetine kaynak olmuştur.”⁵⁷⁶ Kitapçık sonraki sayfalarda Halkevleri'nin CHP'nin⁵⁷⁷ altı ilkesini cumhuriyetçilik, milliyetçilik, halkçılık, devletçilik, laiklik ve inkılâpçılık prensiplerini nasıl benimsediğini anlatarak devam eder. Bu anlatımda Cumhuriyet rejiminin nimetleri sıralanırken, Osmanlı dönemi oldukça negatif, temellendirilmemiş ve propagandif bir yaklaşımla ele alınır: “Osmanlı düşüncesi artık tarihe karışmıştır. Padişahlar yalnız yanlış ve saçma İslam ve Osmanlı tarihi okunmasına izin verirlerdi.”⁵⁷⁸ Metinde milliyetçiliği aşan bir ırkçılıkla karşılaşırız: “Böyle üstün bir kökten türeyen bir milletin evlatları Türkün zekasını, kapasite atılganlığını, temiz kanını damarlarında taşıırken elbette milliyetçi olur.” İslamiyet, Osmanlı gibi yerden yere vurulmaz ama dine ve İslam'a karşı en hafif ifadeyle mesafeli bir tutum vardır. Buna karşılık Baltacıoğlu'nun *Halkın Evi* kitabında okuyucu yazarın ortaya koyduğu fikirleri temellendirme çabasını takip edebilir. Ancak Baltacıoğlu'nun kitabı da *Halkevinden Halka* broşürüyle benzer şekilde İslam'a mesafelidir, kitapta din konusuna girilmez. Türk milletinin meziyetleri arasında “eşsiz dili, mantığı, anlatış gücü, eşsiz sanat anlayışı, Karagöz, ortaoyunu ve halk temsilleriyle eşsiz tiyatrosu ve hatta eski yazı şeklinde sürrealist resmi” sıralanırken İslam'dan bahsedilmez.⁵⁷⁹

⁵⁷⁶ *Halkevinden Halka* Ankara Halkevi 1938, s. 1.

⁵⁷⁷ Cumhuriyet Halk Fırkası (CHF) 1935'ten sonra Cumhuriyet Halk Partisi (CHP) oldu.

⁵⁷⁸ *Age*, s. 7

⁵⁷⁹ Baltacıoğlu *Halkın Evi*, s. 51.

Peşinden gelen paragraf bu satırların kendine güveni azalmış Türk milletine öz güven kazandırmak için yazıldığını ortaya koyar.

“Bir Yunan efsanesine göre birbiriyle kavga eden iki ilahtan biri yorulunca toprağın üstüne sırtüstü yatar ve ana topraktan taze güç alarak hasmını yener. Milletler için de böyle. Medeniyet savaşında yorulan milletler için sırtını tarihe vermekten başka çare yoktur.”⁵⁸⁰ Ancak burada esaslı bir çelişki var, ki Cumhuriyet’in temel yönelimlerinde de aynı çelişkiyi görebiliriz. Yukarıda kurulan analogide savaşan taraflardan biri belli ki Batı medeniyetidir. Diğer taraf Türk milleti ise şu soruyu sormak gerekir: Cumhuriyet zaten Batı medeniyetine girme iddiasında değil miydi? Türkler niçin girmek istedikleri Batı medeniyeti ile savaşıyor? Eğer savaş Batı ile İslamiyet arasında ise Türklerin mezizetleri arasında niye İslam yok? Bu sorunun cevabı Kemalistlerin kendilerini İslam medeniyeti içinde hissettiklerini itiraf edememeleriyle ilgili olmalıdır. Bu durum Türkiye Cumhuriyeti’nin Osmanlı’dan devr aldığı göç politikasını devam ettirmesinde açık bir şekilde ortaya çıkıyor. Cumhuriyet ülke nüfusunu “tasarlarken” esas ayrımı Müslümanlık üzerinden yapıyordu. (bkz. Bölüm 2.1.) İçlerinde Halkevleri’nin de bulunduğu devletin eğitim ve kültürle ilgili kurumları da, bir kısmı Türkçe konuşan Müslümanlardan⁵⁸¹, bir

⁵⁸⁰ Baltacıoğlu *age*, s. 52.

⁵⁸¹ Cumhuriyet’in Türk milletinin bir parçası olmaya en kolay Türkçe konuşan Müslümanları ikna edebileceği düşünülebilir ama burada da din ciddi bir sorundur. Yakup Kadri Karaosmanoğlu’nun *Yaban* romanının kahramanı I. Dünya Savaşı’nda kolunu kaybetmiş bir Osmanlı subayıdır. Emir eri Mehmet Ali, subayı kendi köyüne, Kurtuluş Savaşı günlerinde Eskişehir – Ankara arasında Yunan Ordusu ve TBMM ordusu arasında sık sık el değiştiren bölgede bulunan bir Müslüman köyüne getirir. Köylüler savaştan bıkmış, yorgun ve yoksuldurlar. Yunan savaş uçaklarının attığı, onları kurtaracaklarını ilan eden bildirilerden bile etkilenmektedirler. Köylülerden Bekir Çavuş da savaşlar görmüş eski bir askerdir. Mustafa Kemal yanlısı subay, Bekir Çavuş’un düşmana yani Yunan’a karşı harekete geçmemesine sinirlenmektedir. Subay ile Bekir arasındaki diyalog Türkçe konuşan Müslüman nüfusun Mustafa Kemal’in temsil ettiği zihniyete mesafesini anlamak bakımından çok fikir vericidir:

“- Biliyoruz beyim sen de onlardansın, emme.

- Onlar kim?

- Aha, Kemal Paşa’dan yana olanlar...

- İnsan Türk olur da, nasıl Kemal Paşa’dan yana olmaz?

- Biz Türk değiliz ki, Beğim.

- Ya nesiniz?

kısmı 19. ve 20. yüzyıllarda komşu ülkelerden göçmüş farklı etnisitelere ait Müslümanlardan, bir kısmı çok eskiden beri Anadolu'da yaşayan Kürtlerden oluşan ve İslamiyet'ten başka bir ortaklığı olmayan bir nüfusa Türk gömleği giydirmeye uğraşıyordu. Üstelik hiç de kolay olmayan bu iş İslam'a mesafe alınarak yapılmaya çalışılıyordu.

Halkevleri'nin nasıl ve hangi alanlarda çalışacağını belirleyen ilk kurullarda Baltacıoğlu'nun ismine rastlamayız. Halbuki eğitim ve tiyatro alanlarındaki çalışmaları ve bu konularda Batı'yı takip edebilecek donanımı ile 1930'larda yetişmiş insan sıkıntısı çeken Türkiye'de, Baltacıoğlu Halkevleri çalışmalarını yönlendirebilecek en uygun insanlardan biriydi muhtemelen. Ancak Baltacıoğlu'nun hükümetin ve Atatürk'ün o yıllarda birlikte çalışmak istemediği isimlerden biri olduğu anlaşılıyor.⁵⁸² Baltacıoğlu 1933 Üniversite Reformu'nda kadro dışı bırakılan müderrislerden biri olacaktı.⁵⁸³

2.5. Baltacıoğlu'nun *Yeni Adam* Yılları ve Karagöz Oyunları

Baltacıoğlu, Darülfünun'dan kovulduktan yaklaşık altı ay sonra *Yeni Adam* gazetesini çıkarmaya başlar, 1 Ocak 1934. Haftalık bir fikir ve sanat gazetesi olan *Yeni Adam* 1979'a kadar yayımlanmaya devam eder.⁵⁸⁴ Kemalist-milliyetçi ancak sola açık bir çizgide yayım yapan gazete 1938 yılında bir yıl süreyle kapatılır. Bu kapatma kararı Celâl

- Biz İslâmız, elhamdülilâh.. O senin dediklerin Haymana'da yaşar." Yakup Kadri Karaosmanoğlu *Yaban* MUALLİM AHMET HALİM KİTAPHANESİ İstanbul 1932, s. 237.

⁵⁸² Halkevleri kurulurken zamanının Milli Eğitim Bakanı olan Reşid Galib'in çağrısıyla Halkevleri'nin ilk yönetici kurulları oluşmuştu, çağrı yapılan isimler arasında Baltacıoğlu yoktu. (Şimşek *Halkevleri*, s. 60) Reşid Galib'in Milli Eğitim Bakanı olduğu zaman diliminde 1933 Üniversite Reformu da hayata geçirilmiştir. Uluğ İğdemir "Reşid Galib" AA cilt 1, s. 372. Bu tarihte yapılan düzenlemede Darülfünun lağvedildi, yerine İstanbul Üniversitesi açıldı ve yeni bir anlayışla organize edildi. Türkiye, öncelikle Almanya'dan daha sonra Nazi rejiminin yayıldığı Avusturya, Polonya ve Macaristan'dan kaçmak zorunda kalan çok sayıda biliminsanı (çoğu Yahudi ve/veya komünist) yeni üniversiteye kabul etti. Onların yerleşmeleri için Tıp, Fen, Hukuk, Edebiyat ve İlahiyat Fakültelerinden 100 öğretim üyesi kadrosu lağv edildi. İsmayıl Hakkı Baltacıoğlu da kadrodan çıkarılanlar arasındaydı. Ali Y. Baltacıoğlu *Toplumsal Tarih* "Darülfünun Tasfiyesi" Kasım 2007 sayı 167, s. 36 ve "Darülfünundan Üniversiteye III" Eylül 2008 sayı 177, s. 39.

⁵⁸³ Baltacıoğlu 31 Temmuz 1933'te Maarif Vekili Dr. Reşid Galib'den yeni ihtiyaçlara uygun bir üniversite kurulacağı için İstanbul Darülfünü'nun ilga edildiğini ve bu sebeple işine son verildiğini bildiren bir mektup alır. Baltacıoğlu *Hayatım*, s. 317.

⁵⁸⁴ İsmayıl Hakkı Baltacıoğlu 1 Nisan 1978'de öldü. Bu tarihten Haziran 1979'a kadar *Yeni Adam*'ı Baltacıoğlu'nun kızı Hatçe Baltacıoğlu çıkardı.

Bayar Hükümeti⁵⁸⁵ tarafından Mart 1938’de Hitler rejimi karşıtı yayın yaptığı gerekçesiyle alınmıştır.⁵⁸⁶ Esas olarak Baltacıoğlu’nun gayretleriyle çıkan gazeteye Nâzım Hikmet⁵⁸⁷, Aziz Nesin (1915-1995 mizah, tiyatro, kısa öykü yazarı), Abidin Dino (1913-1993 ressam, karikatürist, yazar) Kerim Sadi (1900 – 1977, asıl adı Ahmet Nevzat Cerrahoğlu, sosyalizmle ilgili çalışmalarıyla tanınmıştır), İlhami Bekir Tez (1906-1984, yayımlanmış şiir ve yazıları vardır) gibi tanınmış solcu entelektüeller de destek verir. *Yeni Adam*’da resim, şiir, gölge oyunu/Karagöz gibi konularda dönemin birikimini yansıtan makaleler, polemikler yer alır.

2.5.1. “Karagöz’ün Kadıköy İhtisap Ağalığı”

Baltacıoğlu’nun ilk oyunu “Karagöz’ün Kadıköy İhtisap Ağalığı” *Yeni Adam*’ın birbirini takip eden dört sayısında basılır.⁵⁸⁸ Baltacıoğlu bu oyunun Kadıköy’de (İstanbul,

⁵⁸⁵ Cumhuriyet’in dokuzuncu hükümeti. I. Bayar Hükümeti olarak bilinir (1 Kasım 1937-11 Kasım 1938). Neşe Erdilek “Hükümetler Programları” *CDTA* cilt 4, s. 976

⁵⁸⁶ Ali Y. Baltacıoğlu “Sunuş”, İsmayıl Hakkı Baltacıoğlu *Hayatım* İstanbul 1998 içinde, s. V.

⁵⁸⁷ Nâzım Hikmet Ran (Selanik, 1902 – Moskova, 1963). Ünlü şair heceyi veya aruzu değil Mayakovski’nin de etkisiyle serbest vezni tercih etmiştir. Nâzım’ın siyasi görüşleriyle uyum içinde bu tarzı etkili bir şekilde kullanması ve enerjik kişiliği ile Türkçe şiire ve edebiyata yeni bir soluk getirdi. Nâzım 1929’da Zekeriya Sertel’in *Resimli Ay* dergisinde “Putları Kırıyoruz” adında bir kampanya başlatmış, Türkçenin bir başka ünlü şairi Abdülhak Hamid Tarhan’ın da aralarında olduğu Yakup Kadri Karaosmanoğlu, Mehmet Emin Yurdakul ve Hamdullah Suphi Tanrıöver gibi edebiyatçıların temsil ettiği anlayışa saldırmıştı. Sert polemikler basında büyük yankı uyandırmış, mesele yargıya taşınmış, Hamdullah Suphi’nin umumi reisi olduğu Türk Ocağı gençleri *Resimli Ay* dergisini basmışlardı. Nâzım o sıralarda yazdığı “Bahri Hazer” ve “Salkım Söğüt” şiirlerini kendi sesiyle plağa okudu. Columbia şirketinin plakları yok satmaya başladı, kahvehanelerde Nâzım’ın plakları çalınmaya başladı. Sonunda kolluk kuvvetleri Columbia yöneticilerine gözdağı verdi, plağın yeni sürümleri yapılamadı. (Zafer Toprak “Nâzım Hikmet’in Putları Kırıyoruz Kampanyası ve Yeni Edebiyat” *Toplumsal Tarih* Eylül 2015 sayı 261, ss. 34-42.) Nâzım iki yıl sonra Aralık 1932’de dağıtılan bir bildiri yüzünden tutuklanır ve dört yıla mahkûm olur. Ancak Cumhuriyet’in onuncu yılında çıkan afla 1934 ortasında tahliye olur. Baltacıoğlu açısından etrafında böyle fırtınalar kopan bir ismi Poyraz Çelebi adıyla sahneye taşımak seyirci çekmek açısından doğru bir tercih olabilir. Ancak oyunun girişinde Baltacıoğlu’nun yazdığı notun tersine devlet, içinde Nâzım’ın yer aldığı bir oyuna izin vermek istememiş ve oyun bu yüzden oynanmamış olabilir.

⁵⁸⁸ Bu oyun *Yeni Adam*’ın 1934 yılında çıkan 51, 52, 53 ve 54. sayılarında tefrika edilmiştir. *Yeni Adam*’da ilgili sayfalarında Poyraz Çelebi (Nâzım Hikmet), Işık Çelebi (Nurullah Ataç), Tecrit Çelebi (Celal Esat) ve alışıldık Hacivat, Karagöz çizimleri yer alır. Oyunda geçen Kadıköy İstanbul’un Anadolu yakasındaki iki büyük iskelesinden biridir, diğeri Üsküdar’dır. Kadıköy ve Üsküdar aynı zamanda iskelelerin arkasındaki eski ve büyük iki yerleşimin adıdır. (M. Rifat Akbulut, “Kadıköy,” *DBİA*, cilt 4, s. 329; Deniz Mazlum “Üsküdar” *DBİA* cilt 7, ss. 343-347) O tarihte Baltacıoğlu ve ailesi bu iki ilçenin sınırında bulunan Altunizade semtinde büyük bir ahşap konakta oturuyordu. İsmayıl Hakkı ve eşi Aysel Saim Baltacıoğlu çifti

Anadolu yakası) bulunan büyük salonlardan biri olan Süreyya Sineması'nda oynanması için yazılmış olduğunu ancak sinema müdürü olan Hikmet Nazım'ın⁵⁸⁹ ölümü üzerine oyunun oynanamadığını belirtiyor. Yayımlanmasından 8 yıl sonra Baltacıoğlu'nun kendisi oyunu şöyle özetliyor: “Karagöz modern bir şehir hâline getirilmesi istenen Kadıköy'e Belediye Reisi tayin ediliyor. Bu münasebetle zamanın bu işlere aklı erdiği söylenen iki meşhur adamıyla görüşüyor: biri o yıllarda Kadıköy Halkevi Başkanı olan ve şehircilik çalışmalarıyla tanınan Celâl Esat⁵⁹⁰, öteki şair Nâzım Hikmet. Fakat ikisiyle de anlaşamıyor. Nihayet sinemanın loca memuru Musa Efendi ile görüşüyor; bu zat halkın bütün gerçek ihtiyaçlarını sayıp döküyor. Fakat sonunda Karagöz'den bahşiş istemeye kalkıyor. Karagöz meyus olarak istifa ediyor.”⁵⁹¹

Oyunda Karagöz ve Hacivat'ın geleneksel pozisyonları pek değişmemiştir. Söz oyunları da gelenekte olduğu gibi Hacivat'ın Osmanlıca konuşup Karagöz'ün kasten veya bilmeden anlamamasına dayanır. Ancak Baltacıoğlu bu durumu devam etmekte olan dil reformunun propagandasını yapmak için bir fırsata dönüştürür. Hacivat (H) ağır Osmanlıca konuşurken Karagöz'ün (K) konuştuğu Türkçede yer yer o tarihte dil reformu çerçevesinde üretilmiş, henüz dile yerleşmemiş kelimeler bulunur:

1917'de evlendikten kısa süre sonra bu konağa yerleşir. Nâzım Hikmet de konağa gelen misafirler arasındadır. Tuna Baltacıoğlu *Altunizade Köşkünün Öyküsü* YKY İstanbul 2000, ss. 10-11, s. 18.

⁵⁸⁹ Bu isim Nâzım Hikmet'in tersten yazılmasıdır. Eğer tesadüf değilse Baltacıoğlu burada bir şey ima etmek istiyor olsa gerek.

⁵⁹⁰ Celal Esat Arseven (1875 – İstanbul, 1971) Sadrazam Ahmed Esad Paşa'nın oğludur. Mektebi Sultani, Mülkiye Mektebi ve Sanayi-i Nefise Mektebinde öğretim gördü. Resim dersleri aldı. II. Abdülhamid'in isteğiyle Harbiye Mektebi'ne girdi, 1906'da mülazım-ı sani rütbesiyle mezun oldu. Avrupa'ya resim eğitimi için gitti, dönüşte kolağası rütbesiyle askerlikten emekli oldu ve bütünüyle sanata yöneldi. 1918'de Harbiye Nazırı Enver Paşa'nın himayesinde kurulan Şişli'deki atölyede yapılan savaş resimlerini sergilemek amacıyla Berlin ve Viyana'ya götürdü. 1920'de Sanayi-i Nefise Mektebi'ne mimarlık tarihi ve şehircilik dersleri vermek üzere atandı, bu görevini 1941'e dek sürdürdü. Ankara'nın imar planını hazırlamak üzere davet edilen Alman şehircilik uzmanı Prof. Hermann Jansen'in (1869-1945) yanında Ankara şehri sınaî müşaviri olarak çalıştı. 1933'ten 1937'ye kadar Kadıköy Halkevi'nin başkanlığını yaptı. Arseven tiyatroyla da ilgilendi ve Salah Cimcoz ile birlikte *Selim-i Salis*'i yazdı. Bu oyun 1910'da Mınakyan tarafından sahnelendi. *Şaban* adlı opereti 1918'de Viyana'da sahnelendi. 1921-27 arasında Salah Cimcoz ile *Kalem* adlı dergiyi ve 1943-52 arasında fasiküller halinde *Sanat Ansiklopedisi*'ni çıkardı. Semavi Eyice “Arseven, Celâl Esat” TDVİA cilt 3, ss. 397-399.

⁵⁹¹ İsmayıl Hakkı Baltacıoğlu *Karagöz Tekniği ve Estetiği* İstanbul 1942, ss. 18-19.

“K: ...geçen gün Kadıköy ahalisi **Kendbaşına** (şehir eminine) [Bu kelimeyi Baltacıoğlu sunmuş olmalı ancak kabul görmemiş olsa gerek, sözlüklerde bulamadım.] 50.000 ad taşıyan bir kağıt vermişler.

H: Anladım Belediye reisine mazbata vermişler...”⁵⁹²

ya da

K: “...Tanrı insanın **ıssını** (aklını) alacaksa **büsbütün** (tam)⁵⁹³ alsın Hacıvat!”⁵⁹⁴

Anlaşılamayacağını düşündüğü yeni kelimeler için Baltacıoğlu parantez içinde bunların bilinen karşılıklarını yazmış. Karagöz “Allah” yerine “Tanrı” kelimesini kullanıyor. Buna karşılık Hacıvat “Elhamdülillah”ı kullanıyor.⁵⁹⁵

⁵⁹² Baltacıoğlu “Karagöz’ün Kadıköy İhtisap Ağalığı” *Yeni Adam*, sayı 52, s. 10.

⁵⁹³ Baltacıoğlu “büsbütün” kelimesinin yanına “tam” yazarak açıklaması ilginç. Eski Osmanlıca olan bu kelime Türkçe konuşan nüfus için o tarihte bugüne kıyasla daha tanıdık olsa gerek. “Büsbütün” için bkz Tietze *Tarihi ve Etimolojik Türkiye Türkçesi Lugatı* cilt 1, s. 407.

⁵⁹⁴ Baltacıoğlu “Karagöz’ün Kadıköy İhtisap Ağalığı” *Yeni Adam*, sayı 52, s. 10.

⁵⁹⁵ “Tañrı” kelimesinin Doğu Türkî diyalektlerinde telaffuzu palataldır. Çağataycadaki (tengri) telaffuz, diğer diyalektlerde de benzerlik gösterir. Altay diyalektinde (täñäri) ve Teleut’de (täñärä) telaffuz üç hecelidir. Kazan Tatarcasında “tängri”nin yanı sıra “täri” (ikon anlamında) kullanılır. Oğuz diyalektlerinde (Osmanlıca, Azerice, Türkmence) telaffuz palatal değildir. Yakutlarda (tañara) ve Çuvaşlarda (turä) olduğu gibi. “Tañrı” kelimesinin kökeni muhtemelen Hsiung-nu’ya (Doğu Hunca) gidiyor. Türkçede “täñri” veya “tañrı”ya dönüşmüş. “Tañrı” kelimesi Türklerin paganik inançlarıyla alakalıdır. Eski Türk yazıtlarında dünyaya üç kudret egemendir: (baba) Cennet, (ana) Toprak ve (çocuk) İnsan. Egemenlik tanrı buyruğu ile sağlanır. Türkî halklar bilindiği gibi İslam’a geçtikçe “Tanrı” yerine Arapça ve Farsça “Allah” ve “Huda” kelimelerini kullanmaya başladılar. Kutadgu Bilig’de “täñri”nin yanı sıra aynı anlamda “bayat” kelimesi kullanılır ancak metin ilerledikçe “bayat” kaybolur ve onun yerini İslami terimler alır. V. F. Büchner-[G. Doerfer] *EI2* cilt 10, ss. 186-188; Sir Gerard Clauson *An Ethymological Dictionary of Pre-Thirteenth-Century Turkish* OXFORD 1972, ss. 523-524. Baltacıoğlu’nun “Karagöz’ün İhtisap Ağalığı” oyununun yayımlandığı 1934 yılında Ömer Rıza Doğrul’un (1893-1952) yaptığı ilk Latin harfli Kur’ân-ı Kerîm tefsiri yayımlanır, *Tanrı Buyruğu*. Sonraki 1947 ve 1952 baskılarında Kur’ân-ı Kerîm’in tercümesi de verilir. Mustafa Uzun “Doğrul, Ömer Rıza” *TDVİA* cilt 9, ss. 489-492; Ali Akpınar “Tanrı Buyruğu” *TDVİA* cilt 39, ss. 571-572. Ezanın Türkçeleştirilmesi “Karagöz’ün İhtisap Ağalığı”nın yayımlanmasından iki yıl öncedir. Bu fikri Ziya Gökalp 1918’de ortaya atmıştır. Daha sonra Atatürk bu öneriyi benimser ve 1928 yılında İsmayıl Hakkı Baltacıoğlu’na bu yönde bir layiha hazırlatır. Bu girişim o tarihte yarım kalır ancak dört yıl sonra daha etraflı bir hazırlık neticesinde 18 Temmuz 1932 tarihinde Diyanet İşleri Riyaseti’nin kararı ile Türkçe ezan metni Evkaf Müdürlüklerine gönderilir ve Türkçe olarak okunmaya başlanır.

“Tanrı uludur, Tanrı uludur....

Oyunda Nâzım Hikmet “Poyraz Çelebi” olarak geçiyor. Poyraz, yani kuzeyden esen rüzgâr. Burada Türkiye’nin kuzey komşusu, o zamanki adıyla Sovyet Sosyalist Cumhuriyetler Birliği ile ünlü komünist şairin siyasi görüşleri arasındaki ilişkiye gönderme yapıldığı çok açık.

Öne çıkan bir başka konu halk (Karagöz) ve aydın (Hacivat) karşıtlığıdır. Bu karşıtlık bir diyaloga şöyle yansıyor:

Hacivat: Dur sana bir akıl öğreteyim.

Karagöz: Ölmüşlerin canı için öğret.

H: Bak şu divaneye!... Sen Türkçe söylemesini bilmez misin be hey adem?

K: Hayır, söylemesini değil dinlemesini çok iyi bilirim, Hacivat.

H: O da neden öyle?

K: Ey doğdum doğalı söylemiye değil, hep dinlemeye alıştım da ondan!

H: Niçin akıl öğret derken ölmüşlerin canı için diyorsun, a münasebetsiz?

K: Behey sersem!..Ben bilmezim biriyim ama senin gibi bilgilerin bilgisini duyuşumla yenerim! Çağlardan beri ben Türk halkının duygusunu taşıyorum bu bezin üzerine... Sen ne sanıyorsun?⁵⁹⁶

Baltacıoğlu’nun bu ilk Karagöz oyunu yukarıdaki gibi ideoloji yüklü satırlara rağmen nisbeten eğitilmiş, dönemin yazarlarını, ressamlarını tanıyan bir nüfusun eğlencesine dönüşüyor. Örneğin dildeki değişim Baltacıoğlu’na *Yeni Adam*’da birlikte

Tanrı’dan başka yoktur tapacak...” Mustafa Uzun “Ezanın Türkçeleştirilmesi” *TDVİA* cilt 12, ss. 38-42. Baltacıoğlu’nun “Tanrı” kelimesini tercih etmesi muhtemelen yukarıda anlatılan gelişmelerle alakalıdır. Dil ve din alanındaki reformları benimseyen Karagöz “Tanrı”, eski kafalı Hacivat ise “Allah” diyor.

⁵⁹⁶ Baltacıoğlu “Karagöz’ün Kadıköy İhtisap Ağalığı” *Yeni Adam*, sayı 52, s. 20.

çalıştıkları Nurullah Ataç'ı⁵⁹⁷ da alaya alma fırsatı veriyor. İki yerde Ataç'ın ilk ismine gönderme yaparak "Tanrı Işığı Çelebi" ve "Tanrı Işığı olacak adamın bir çenesi açıldı..." şeklinde dalga geçiyor. Muhaverede ressam İbrahim Çallı'nın ("Yoksa Çallı İbrahim'in masasında kadeh mi olsam?...")⁵⁹⁸, tarihçi Ahmed Refik Altınay'ın ("Tarihçi Ahmet Refik'in gazellerine kafiye mi olsam?...")⁵⁹⁹ isimlerini geçirmesi, oyun içinde Nazım Hikmet'e "Poyraz Çelebi" ismini yakıştırması da aynı eğlencenin parçalarıdır. Baltacıoğlu aydınları alaya almada komik olmayı başarıyor:

"Tecrit Çelebi: "Vay monşer Karagöz'üm, maşallah!

Karagöz: "Hayır alâmetisin, inşallah!...senin adın ne?

.....

TÇ: Karagöz baba ben mütehassısım...

K: Hah şöyle yola gel... Ne mütehassısısın bakayım?

TÇ: Ademi ihtisas...

K: Ha?!

⁵⁹⁷ Nurullah Ataç (asıl adı Ali Nurullah Atâ, İstanbul 1898 – Ankara 1957) Mektebi Sultani'yi bitirdi. İsviçre ve Fransa'ya gitti, dönüşte Fransızca öğretmeni oldu. Çeşitli liselerde Fransızca öğretmenliği yaptı. Maarif Vekaleti'nin kurduğu Tercüme Bürosu'nda çalıştı, dünya edebiyatından Stendhal Marie-Henri Beyle (1783-1842), Gustave Flaubert (1821-1880), Nikolay Vasilyeviç Gogol (1809-1852) gibi önemli yazarların eserlerini Türkçeye çevirdi. Büronun dergisi *Tercüme*'de yazı ve çevirileri yayınlandı. Şiir, tiyatro eleştirileri, denemeler yazdı. "Ataç, Nurullah" *TBEA*, cilt 1, ss.110-113.

⁵⁹⁸ İbrahim Çallı (1882-1960), son dönem Osmanlı ve Cumhuriyet döneminin en önemli ressamlarından. Paris'te Fransız empresyonistlerinden etkilenen Çallı 1914'te İstanbul'a döndü, Sanayi-i Nefise Mektebi Ali'sine muallim tayin edildi. Çallı emekli olana kadar burada çalıştı ve kendi çalışmalarının yanı sıra önemli ressamlar yetiştirdi. "Çallı (İbrahim)" *İA Koçu*, cilt 7, ss. 3688-3691. Bu maddenin bir kısmını Reşat Ekrem Koçu'ya ressam Elif Naci yazdırmış. Maddede İbrahim Çallı'nın içkiye düşkünlüğü de konu ediliyor. Baltacıoğlu da Koçu'nun *İstanbul Ansiklopedisi*'ne girecek kadar yaygın olan bilgi üzerinden Çallı'ya laf dokunduruyor. Baltacıoğlu'nun İbrahim Çallı ile en azından 1924'ten beri tanıştıkları ve sıcak bir ilişkileri olduğu anlaşılıyor. Baltacıoğlu *Hayatım*, s. 296.

⁵⁹⁹ Ahmet Refik Altınay (1880 veya 1881-1937) son dönem Osmanlı tarihçilerindedir. Geniş kesimlere tarihi sevdiren popüler yazılarının yanı sıra ilmi mahiyette çalışmalar da yaptı. Altınay'ın tarih çalışmalarının yanı sıra şiir yazdığı da biliniyor. *İA Koçu* cilt 2, ss. 732-743. Baltacıoğlu'nun yukarıdaki cümlesi bu bilgiye dayanıyor.

TÇ: Ademi ihtisas mütehassısı!

K: Aman Hacıvat perdenin iplerini iyice ger!

TÇ: Karagöz bu gün ihtisas muasır demokrasilerde herşeyin başıdır değil mi?

K: Evet her şeyin başıdır...

TÇ: Öyleyse herkes bir şeyde mütehassıs olmalıdır...

K: Olmalıdır.

TÇ: İşte ben de mütehassıslıkta ihtisas kazanmışımdır.

K: Daha kötü olursun inşallah...⁶⁰⁰

Başka yerde Karagöz'e "Allah" yerine "Tanrı" dedirten Baltacıoğlu bu diyalogda "inşallah"ın şeddesinden vazgeçememiş olsa gerek, zira "Allah"taki şedde olmasa diyalog komikliğinden çok şey kaybedecek.

Yukarıda söz edildiği gibi oyun Kadıköy'de Süreyya Sineması'nda oynanması düşünülerek hazırlanmış. Kadıköy bugün de sinema ve tiyatroların yoğunlaştığı, pek çok kitabevinin bulunduğu ve bu tür kültürel etkinliklerin yaşamasını sağlayan bir nüfusu barındırır. Örneğin geleneksel Üsküdar'a göre daha Batılı ve moderndir. Baltacıoğlu da Kadıköylü okuryazar seyircinin farkındadır:

"K: Perdenin deliklerinden dışarıya bak!

H: Peki ne var ki?...

K: Bu Kadıköy ahalisi okuryazar insanlardır, bizi dinlemeye nasıl katlanıyorlar? Şaşırıyorum...

⁶⁰⁰ Baltacıoğlu "Karagöz'ün Kadıköy İhtisap Ağalığı" *Yeni Adam* sayı 53, s. 24.

H: Hay köftehor hay... Karagöz'üm bunda hayret edilecek ne var? Karagöz bediası sanayi-i nefisenin mertebe-i kusava-yı tekâmülüdür efendim.”⁶⁰¹

Baltacıoğlu seyirciye Hacivat'ın ağzından Karagöz'ün değerini ağır bir Osmanlıcayla anlatırken Ahmed Midhat Efendi'nin görüşlerine çok yakınlaşır.⁶⁰² Oyun zaman zaman yukarıdaki örnekte olduğu gibi yazarın kimi görüşlerini didaktik bir üslupla seyirciye geçirme çabasına girse de, didaktizm Baltacıoğlu'nun 1940'larda CHP ve Halkevleri için yazacağı oyunlara göre çok sınırlı kalmaktadır. Okuryazar Kadıköy seyircisi Nâzım Hikmet'i, Nurullah Ataç'ı ve Celal Esat'ı tanıyıp, esprilere gülecektir. Baltacıoğlu'nun beklentisi bu olsa gerek.

2.6. Devlet Kurumlarının İsmarladığı Oyunlar

Reşid Galib 5 Mart 1934'te ölür, Atatürk'ün ölümü 10 Kasım 1938'dir.⁶⁰³ 28 Şubat 1939'da toplanan Maarif Şurası'na çağrılan Baltacıoğlu burada Devlet başkanı İsmet İnönü ve Maarif Vekili Hasan Âli Yücel⁶⁰⁴ ile görüşür. Bu tarihten sonra Baltacıoğlu'nun devletle ilişkileri yumuşar. Baltacıoğlu Ankara Dil Tarih ve Coğrafya Fakültesi'nde 1941'de tekrar ders vermeye başlar.⁶⁰⁵ Ancak daha öncesinde Baltacıoğlu'nun Ankara Ulus Sineması'nda 1 Nisan 1940'ta Çocuk Esirgeme Kurumu tarafından verilen müsamerede “Karagöz Ankara”da adlı piyesi sergilenmiştir.⁶⁰⁶ O dönem Çocuk Esirgeme

⁶⁰¹ Baltacıoğlu “Karagöz'ün Kadıköy İhtisap Ağalığı” *Yeni Adam* sayı 51, s. 10.

⁶⁰² “Karagözcülük dahi sanai'-i nefise meyanında layık olduğu mevki' pek ala ihraz idebilir.” Bkz yukarıda Ahmed Midhat ile ilgili bölüm.

⁶⁰³ Atatürk'ün ölümünden bir yıl sonra Ziya Gökalp'in kitapları ilk kez Latin harfleriyle basılmıştır.

⁶⁰⁴ Hasan Âli Yücel (1897-1961) Vefa İdadisi ve İstanbul'da Darülfünun'un Felsefe Bölümü'ne girdi, Dârümuallimin-i Âliye'nin öğrenci kadrosuna katıldı ve burayı 1921'de bitirdi. Edebiyat ve felsefe öğretmenliği yaptı. Milli Eğitim Bakanlığı müfettişi ve orta öğrenim genel müdürlü oldu (1933). 1935'te İzmir milletvekili ve 1938'de milli eğitim bakanı oldu. Yücel'in bakanlık döneminde Ankara Devlet Konservatuarı ve Köy Enstitüleri kuruldu. Yine onun döneminde dünya klasikleri Milli Eğitim Bakanlığı tarafından tercüme edilip yayımlanmaya başladı. CHP 1950 seçimlerini kaybedince Yücel, İstanbul'a yerleşti ve İş Bankası Kültür Yayınlarını yönetti. “Yücel, Hasan Ali” İhsan Işık *TYA* cilt 3, s. 1981.

⁶⁰⁵ Baltacıoğlu üniversiteye döndükten sonra da *Yeni Adam*'ı çıkarmaya devam eder. Baltacıoğlu 1943 ve 1946'da CHP'den iki dönem milletvekilliği yapacaktır. Baltacıoğlu *Hayatım*, ss. 324-325.

⁶⁰⁶ Bu piyes aynı yıl basılmıştır, İsmayıl Hakkı Baltacıoğlu *Karagöz Ankara'da, Karagöz Piyesi* İstanbul 1940. Piyesin ne zaman oynandığı konusunda ikinci sayfada bilgi verilmektedir.

Kurumu'nun başında Baltacıoğlu'nun Darülfünun'dan eski bir öğrencisi olan Münir Hayri Egelî⁶⁰⁷ vardır.

Baltacıoğlu Karagöz'le ilgilenirken fiilen görevinden uzaklaştırılmış eski bir memurdu, hatta Karagöz'e ilgisinin derinleşmesi belki de memuriyetten uzaklaşmış olmasının neticesinde olmuştu. Karagöz çalışmalarına başlaması onun bireysel seçimidir. Baltacıoğlu'nun seçimi bir yana, devlet hangi niyetle Karagöz hamlesinin önünü açıyordu? Bu soruya cevap arayalım. Dâhiliye Nazırı ve CHP Genel Sekreteri Şükrü Kaya⁶⁰⁸ Matbuat Umum Müdürlüğü kanalıyla 1937'de yayımladığı tamimden devletin, halkı, halk edebiyatı vasıtasıyla eğitime politikasının sistematik bir yöntem olarak benimsediği anlaşılıyor: “Halk kitaplarının kahramanlarını halk seviyor. Bu kahramanlar aynen bırakılsın; yalnız bunlar, rejimin ruhuna uygun, yüksek manalı, yeni vakalar içinde gösterilsin. Böylece halka, sevdiği kitaplar vasıtasıyla telkin etme imkânı hazırlansın. Nasıl ki Miki-Maus⁶⁰⁹ tipi daima aynı kalmakla beraber, her filmde ayrı bir mevzuun, ayrı bir muhitin kahramanı oluyorsa, yukarıda adları geçen ve halkın gayet iyi tanıdığı tipleri yepyeni mevzular içinde kullanmak ve böylelikle halkın alışık olduğu kahramanları yeni

⁶⁰⁷ Münir Hayri Egelî (İstanbul 1903 – 1970), 1919'da İstanbul Muallim Mektebi'nden sonra 1922'de Sorbonne Üniversitesi Psikoloji Enstitüsü'nü bitirdi. Türkiye'ye dönünce Ankara Maarif Müfettişliği, farklı şehirlerde maarif müdürlüğü ve öğretmenlik yaptı. Devlet Tiyatroları, Güzel Sanatlar ve Tayyare Cemiyeti Neşriyat Müdürlükleri yaptı. Sinema konusunda ihtisas yapmak üzere Atatürk tarafından Almanya ve Rusya'ya gönderildi, bu arada Atatürk'ü anlatan bir film çekti. Atatürk'ü sembolleştiren “Bayönder” (1932) adlı tiyatro oyununu ve ve anafikrini Atatürk'ün verdiği “Özsoy Operası”nı (1934) yazdı. “İnkilap Temsilleri”nde onun da imzası vardır. 1933'te Reşid Galip'in isteği üzerine Atatürk heykel yarışmasına katıldı ve “Atatürk'e En Çok Benzeyen Heykel” ödülünü aldı. Egelî'nin çok sayıda filmi, romanları, piyes ve senaryoları vardır. “Münir Hayri Egelî” *TBEA* cilt 1, s. 300.

⁶⁰⁸ Şükrü Kaya (1883-1959). Galatasaray Sultanisi'ne giren Kaya, bir yandan da hukuk okudu. Cumhuriyet'in başka birçok yöneticisi gibi I. Dünya Savaşı'ndan sonra işgale karşı direnişe (İzmir) katıldı. İngilizler tarafından önce hapsedildi sonra Malta'ya sürüldü (1920), Malta'dan kaçtı Milli Mücadele'ye katıldı (1921). 1927-1938 Dâhiliye Vekili, 1938 CHP genel sekreteri, 1923-1939 arası milletvekili. Şükrü Kaya 1930'lu yıllarda alttan alta devam eden Atatürk-İnönü çekişmesinde Atatürk'ün yanında yer almıştır. 1938'de İsmet İnönü'nün cumhurbaşkanlığı adaylığına karşı çıkan Kaya bir daha aday gösterilmedi. Mete Tunçay “Siyasal Gelişmenin Evreleri” *CDTA*, cilt 7, ss. 1972-1974; Mete Tunçay “Cumhuriyet Halk Partisi (1923-1950)” *CDTA*, cilt 8, s. 2021.

⁶⁰⁹ Miki-Maus (Mickey Mouse) Walt Disney (1901-1966) tarafından Walt Disney Stüdyolarında yaratılan çizgi film karakteri, 1928. Miki Maus'un da içinde olduğu 130'dan fazla film yapıldı. Bunlardan bazıları *Steamboat Willie* (1928), ilk sesli çizgi film, *The Band Concert* (1935), *Brave Little Tailor* (1938) ve *Fantasia* (1940). Ephraim Katz *The Macmillan International Film Encyclopedia* ABD 2001, 4. Edition, s. 940.

Türk inkılap ve medeniyet gayelerine uygun telkinler yapan maceralar içinde yaşatmak istiyoruz...”⁶¹⁰ Aşağıda özetleyeceğim oyunlar tam da bu tamimin karşılığını vermeye çalışan oyunlardır, bu gözle değerlendirmek gerekir kanısındayım. Baltacıoğlu'nun bundan sonraki Karagöz oyunları devletin niyetiyle uyumlu olacaktır, dolayısıyla “Karagöz’ün Kadıköy İhtisap Ağalığı” oyunundaki havanın önemli ölçüde değiştiği görülecektir. Buradan “İhtisap Ağalığı”nın sert muhalefet içeren bir oyun olduğu sonucu çıkmaz ancak daha serbest bir kafayla kaleme alındığı muhakkaktır.

2.6.1. Karagöz Ankara’da

Karagöz Ankara’da’nın ilk sayfalarında Karagöz, hayal oynayıp para kazanmak için İstanbul’dan Ankara’ya yürüyerek geldiğini söyler.⁶¹¹ Hacivat, hayal perdesinin bittiğini, şimdi artık “bütün Karagözcülerin süründüğü, ortaoyuncularının ekmek parası bulamadığı, meddahları kimsenin dinlemediği” cevabını verir. Artık “sinema, tiyatro, spor, radyo zamanıdır.”⁶¹² Karagöz ümitsizliğe kapılır zira perde kurup para kazanamazlarsa İstanbul’a dönecek parası yoktur. Ancak Hacivat ona sinema yıldızlarının yanında bir iş ayarlar.⁶¹³ Böylece sırasıyla Hollywood’un şöhretleri hayal perdesinde Karagöz’ün karşısına çıkar: Şarlo⁶¹⁴, Mikimaus, Tarzan⁶¹⁵ ve Greta Garbo⁶¹⁶. Karagöz Amerikan yıldızları ile

⁶¹⁰ Dâhiliye Vekâleti’nin gönderdiği tamim Halit Fahri Ozansoy tarafından *Son Posta*’da (12 Haziran 1937) çıkan yazısında alıntılanmış. Ozansoy’un yazısını Faruk Rıza Güloğul (*Halk Kitaplarına Dair* BOZKURT Matbaası İstanbul 1937, ss. 56-61) olduğu gibi almış. Pertev Naili Boratav da tamimi özetlemiş, *Halk Hikâyeleri ve Halk Hikâyeciliği* ADAM İstanbul 1988, s. 167. Bu tamimden Necmi Erdoğan sayesinde haberim oldu, “Popüler Anlatılar ve Kemalist Pedagoji” *Birikim* Ocak-Şubat 1998 sayı 106-107, ss. 117-125. Tek Parti rejiminin halk edebiyatına müdahalesinin kritiği için Erdoğan’ın makalesi iyi bir kaynak.

⁶¹¹ İsmayıl Hakkı Baltacıoğlu *Karagöz Ankara’da* SEBAT İstanbul 1940, ss. 8-10.

⁶¹² Baltacıoğlu *age*, ss. 10-11.

⁶¹³ Baltacıoğlu *age*, ss. 13-14.

⁶¹⁴ Şarlo (Charlot, Tramp), İngiliz yönetmen, oyuncu, yazar, film müziği yapımcısı Sir Charlie Spencer Chaplin’in (1889-1977) özdeşleştiği sinema karakteridir. Chaplin Londra’da doğdu ve gösteri dünyasıyla şarkıcı olan annesi sayesinde beş yaşındayken tanıştı. Amerika’ya ilk kez 1910’da bir turne ile gitti. İkinci filmi *Kid Auto Races in Venice* (1917)’te melon şapkalı, bol pantolonlu, büyük ayakkabılı, sürekli bastonunu çeviren ve sakar hareketleriyle Şarlo karakterini yarattı. Chaplin, Şarlo tipiyle 60’tan fazla filmde rol aldı. Bunlardan bazıları *The Gold Rush* (1925), *City Lights* (1931), *Modern Times* (1936) *The Great Dictator* (1940). Chaplin sesli sinemaya geçmeyi red etmesine rağmen pandomim ve müziği çok başarılı kullanarak seyircisini artırmaya devam etti. Chaplin, dördüncü karısı Oona O’neil (18) ile evliliğinden dolayı ahlakî, *Monsieur Verdoux* (1947) filmi yüzünden de komünist olduğu yolunda politik saldırılara uğradı.

çekişmeli ve tokatlamalı (diğerlerini tokatlar ancak Garbo'yu tokatlamaz) diyaloglara girer.⁶¹⁷ Onlara hayal perdesinin sinemadan çok daha eski olduğunu anlatır. Türk Karagöz tek tek bütün Amerikan yıldızlarını söndürür. Daha sonra perdeye eleştirmen Nurullah Ataç⁶¹⁸ gelir. Karagöz, Ataç'ın Paul Valéry⁶¹⁹ ve André Gide⁶²⁰ hayranlığı ile alay eder; Ataç'a "kendine göre bir oluşun yok mu senin?" diye sorar.⁶²¹ Daha sonra Karagöz, Ankara sokaklarında Çocuk Esirgeme'nin müdürü Münir Hayri Egeli'yi aramaya başlar, sonunda Münir Hayri perdeye gelir ve Karagöz'e hayal oynatmak için herşeyin hazır olduğunu, "asil Türk temaşasına karşı Ankara'da sonsuz bir sevgi" olduğunu müjdelere ve onu Çocuk Esirgeme Kurumu'na davet eder.⁶²² Karagöz çok sevinir. Münir Hayri (MH) ile diyalogun sonu şöyle gelir:

"K: ...Eskiden beni hiç beğenmezlerdi Hayri'ciğim.

MH: Eski ile yeni bir mi, a babacığım; önce etrafına baksana!

1952'de Amerika'yı terk etti İsviçre'ye yerleşti. Ephraim Katz *The Macmillan International Film Encyclopedia* ABD 2001, 4. Edition, ss. 244-245.

⁶¹⁵ Tarzan, Johnny Weissmüller'in (1904-1984), asıl adı Johann Peter Weißmüller, yarattığı sinema karakteridir. Aslen olimpiyat (1924 ve 1928 Oyunları) madalyalı bir yüzücü olan Weissmüller 1930'larda ve 1940'larda, Tarzan karakteriyle on iki filmde rol aldı. İlk *Tarzan the Ape Man* (1932), sonuncusu *Tarzan and The Mermaid* (1948). Ephraim Katz *The Macmillan International Film Encyclopedia* ABD 2001, 4. Edition, ss. 1446-1447.

⁶¹⁶ Greta Garbo (1905-1990) asıl adı Greta Louisa Gustafsson, İsveç doğumlu. Hollywood'da sessiz filmler döneminde rol aldığı filmlerle ünlenmeye başladı; *The Saga of Gosta Berling* (1924, İsveç), *Torrent* (1926, Hollywood), *Flesh and the Devil* (1927, Hollywood). İlk sesli filmi *Anna Christie* (1930) vizyona girdikten sonra ismi bütün dünyada duyuldu. Toplam 28 film çeken Garbo üç kez en iyi kadın oyuncu ödülünü aldı. Son filmi *Two-Faced Woman* (1941) oldu. Ephraim Katz *The Macmillan International Film Encyclopedia* ABD 2001, 4. Edition, ss. 508-509.

⁶¹⁷ Baltacıoğlu *Karagöz Ankara'da*, ss. 14-43.

⁶¹⁸ Nurullah Ataç'ın Baltacıoğlu'nun Karagöz'ü canlandırma girişimiyle ilgili olumsuz düşünceleri vardır. Bu düşünceleri doğrultusundaki makalesini *Yeni Adam*'ın 8 Kânunısani 1934 tarihli sayısında yayımlamıştır.

⁶¹⁹ Paul Ambroise Valéry (1871-1945), Fransız yazar, şair ve düşünür. Sembolizmin 20. yüzyılda en önemli temsilcilerindendir. *KLL*, cilt 16, s. 631.

⁶²⁰ André Gide (1869-1951). Anı, deneme, şiir, tiyatro, inceleme, öykü ve eleştirileri olan Gide, hümanist ve ahlakçı görüşleri savundu, 1947 yılında Nobel Ödülü aldı. 20. Yüzyılın en etkili Fransız yazarları arasındadır. *KLL*, cilt 6, s. 228.

⁶²¹ Baltacıoğlu *Karagöz Ankara'da*, s. 45.

⁶²² Baltacıoğlu *age*, s. 52.

K: Doğru billâhi Hayri’ciğim; ben de Türkleri sanat kahramanı olduğumu düşünüyorum da koltuklarım kabarıyor; deve derisi vücuduma dar geliyor Müdür Hayri.

MH: Hakkın var, Karagöz Baba.

K: Allah Cümhuriyetimizi sonsuzlaştırsın.

MH: Allah seni de öz Türk sanatının eşsiz kahramanı olarak sonsuzlaştırsın, Karagöz Baba.

K: Âmin... Âmin...

MH: Karagöz Baba mum sönünce Çocuk Esirgeme Kurumu’na gel; orada yerin hazır.

K: Varolsun Cümhuriyet!... Varolsun Cümhuriyet...” Oyun sonunda Karagöz ve Hacivat, Karagöz’ün dirilmesinden dolayı “Yaşasın Türkiye Cümhuriyeti” diye sevinçten zıplırlar.⁶²³

“Karagöz’ün Kadıköy İhtisap Ağalığı”ndaki temalar -öz Türkçe kullanma, halk-aydın karşıtlığı- *Karagöz Ankara’da* da işlenmiştir.⁶²⁴ İlkinden altı yıl sonra yayımlanan bu oyunda Karagöz, içinde “Tanrı” geçen cümleler kurmaz, o da artık “Allah”a dönmüştür.

Karagöz bu oyunda Baltacıoğlu’nun yerine geçmiş gibidir. Karagöz’ün İstanbul’dan Ankara’ya hayal perdesi kurmak için gelmesi, Çocuk Esirgeme Kurumu’nda kabul görmesi, mali açıdan sıkıntılı olup “bizim Çamlıca’daki ev rehinde”⁶²⁵ demesi, Münir Hayri Egeli ile konuşmaları esasında Baltacıoğlu’nun hayatından alınmış parçalardır.

⁶²³ Baltacıoğlu *age*, ss. 51-52.

⁶²⁴ Baltacıoğlu *age*, s. 7, 10, 51, 52.

⁶²⁵ Baltacıoğlu *age*, s. 8.

Oyunun genel kurgusu yani Hacivat ile Karagöz'ün pozisyonları, Hacivat'ın Karagöz'e iş bulması, Amerikan yıldızlarının birer birer perdeye Karagöz'ün karşısına çıkması, tipler okyanus ötesinden gelse de, geleneksel kurguya uygundur. Ancak oyun makul olmayan bir atmosferde gelişir, şöyle: Karagöz Şarlo'nun perdede yaptığı komikliklerden ve sarsak hareketlerinden dolayı onu saralı hastalara benzetir;devamında Karagöz, Şarlo'yu muhtelif vesilelerle dört kez tokatlar.⁶²⁶ Tarzan ve Miki-Maus da benzer bir muameleden geçer. Greta Garbo da Karagöz'e kızar, adeta sinir krizi geçirir çünkü Garbo Karagöz'ü çok istediği halde Karagöz ona âşık olmamıştır.⁶²⁷Baltacıoğlu'nun Nurullah Ataç'ın André Gide ve Paul Valéry düşkünlüğüyle alay etmesinde de esasında millî kültürü yücelten, içe kapanmacı bir eğilim belirgindir. Batı etkisindeki aydınları temsil eden Ataç ile dalga geçme “Karagöz'ün Kadıköy İhtisap Ağalığı”nda da vardır.Ancak *Karagöz Ankara'da* oyununda sert bir Batı karşıtı çerçeve oluşturan Baltacıoğlu, Karagöz'ün ağzından Gide ve Valéry hayranlığından dolayı Ataç'ı kendisi gibi olmamakla (kişiliğini bulamamakla) itham eder.Baltacıoğlu böylece Batı'dan gelen fikirler ve eğlence kültürüyle Karagöz'ü dostça olmayan bir şekilde karşı karşıya koyar.Oysa Chaplin20. yüzyıl sinemasını en çok etkileyen sinemacılardandır, Şarlo tipiyle sesli sinemaya geçmeyi red etmesine rağmen dünyada ve Türkiye'de popülaritesini artırmayı başarmış birisidir. Bu bakımdan Şarlo ve Karagöz aynı ölçüde olmasa da teknolojiyle uyum sağlama konusunda benzer pozisyonlara sahipler. Geleneksel Karagöz halkın beğenisiyle kavga ederek değil, popüler öğeleri bünyesine dâhil ederek yol alan bir eğlenceliktir. Baltacıoğlu ise tam tersi bir yolu tercih ederek, ideolojik bir şartlanmışlık içinde Karagöz'ü Amerikan yıldızlarıyla kavgaya tutuşturur. Karagöz'ü Batı'ya karşı millî bir şartlanmışlığın sözcüsü yapmaya uğraşır. Tarzan, Mikimaus ve Greta Garbo ile olan konuşmalar da⁶²⁸, çocuklara Karagöz'ün Amerikan eğlence anlayışına göre daha üstün olduğunu ispat etmeye uğraşan esprisiz, sıkıcı diyaloglardır. Hele oyun sonundaki

⁶²⁶ Baltacıoğlu *age*, ss. 18-20.

⁶²⁷ Baltacıoğlu *age*,ss. 42-43.

⁶²⁸ Baltacıoğlu *age*, ss. 21-43.

“Varolsun Cumhuriyet”⁶²⁹ ve benzeri sloganlar oyunun sıkıcılığına resmi bir hava katarak daha da katlanılmaz kılar. Baltacıoğlu oyunu bir espri etrafında örmeden, Batı’da başarılı olmuş yıldızları kötüleyerek, çocukların gözünde, Karagöz’ü örneğin Şarlo’dan daha üstün bir yere çıkartmanın ya da kendisinin iddia ettiği gibi diriltmenin mümkün olmadığını göremez.

2.6.2. İki CHP Yayını Karagöz Oyunu

2.5.2.1. *Karagöz*

CHP 1941 yılında önsözünü Nafi Atuf Kansu’nun⁶³⁰, giriş yazısını Esat Sabri Siyavuşgil’in⁶³¹ yazdığı, ikisi Baltacıoğlu’na, üçü Rahmi Balaban’a⁶³² diğer ikisi de Hayali Küçükali’ye (Muhittin Sevigen’e) ait toplam yedi Karagöz senaryosu ihtiva eden bir kitap yayımlar. Baltacıoğlu ve Balaban’ın senaryoları köydeki hayata ilişkindir. Siyavuşgil’in “Karagöz Hakkında” başlıklı giriş yazısı konuyla ilgili 1938’de ve 1941’de çıkardığı kitapların birikimini yansıtır.⁶³³ Bu kitaplar o tarihte Karagöz’le ilgili Türkçe yazılmış eserler arasında belki de en önemli olanlarıdır. Ancak Siyavuşgil’in CHP’nin yayımladığı kitaptaki giriş yazısı Kâtip Salih’e kadar gelen kısa bir Karagöz tarihidir ve geleneksel Karagöz’ü ele almaktadır; kitapta yer alan yedi Karagöz senaryosunu okuyucuya anlatmak

⁶²⁹ Baltacıoğlu *age*, s. 52.

⁶³⁰ “Önsöz” Nafi Atuf Kansu *Karagöz CHP Ankara 1941*, ss. V-VI.

⁶³¹ “Karagöz Hakkında” Sabri Esat Siyavuşgil, *Karagöz CHP Ankara 1941* içinde, ss. VII-XXIII.

⁶³² Mustafa Rahmi Balaban (1888-1953) Bergama’nın Balaban köyünde doğdu. Bergama Rüşdiye’sinde okurken dini eğitim aldı, Arapça ve Farsça öğrendi. Darülmualimin’i birinci bitiren (1910) Balaban bir süre öğretmenlik ve müdürlük yaptıktan sonra Cenevre’de J.J. Rousseau Enstitüsü’nde felsefe, pedagoji, psikoloji ve sosyoloji dersleri aldı. Fransızca, İngilizce ve Almanca öğrendi. Yurda döndükten sonra Ziya Gökalp başkanlığındaki Maarif Vekâleti Telif ve Tercüme Encümeni üyeliği yaptı. Gökalp milletvekili seçilince onun yerine tayin edildi. Balaban 1953’te emekli olana kadar İzmir bölgesindeki okullarda öğretmenlik ve idarecilik yaptı. Veli Ertan “Balaban, Mustafa Rahmi” TDVİA, cilt 5, ss. 1-2.

⁶³³ Sabri Esat Siyavuşgil *Karagöz İstanbul’da ve Karagözde İstanbul* EMİNÖNÜ HALKEVİ İstanbul 1938; *Karagöz-Psiko-Sosyolojik Bir Deneme* MAARİF MATBAASI İstanbul 1941.

gibi bir işe girişmemiştir. Kansu ise önsözünde kitabın esas içeriğini oluşturan senaryolara sadece bir paragraf ayrılmıştır.

2.6.2.2. Baltacıoğlu'nun Oyunları

Baltacıoğlu'nun kaleme aldığı “Karagöz’ün Köy Muhtarlığı”⁶³⁴ ve “Köylü Evlenmesi”⁶³⁵ birbirini tamamlayan oyunlardır. İlkinin konusu köyün nasıl kalkınacağı; ikincisi ise aynı köyde birbirlerini seven iki gencin, onlara engel olmaya çalışan köyün zenginine rağmen kavuşmalarını konu edinmiştir. Bu oyunlar rejim propagandası işlevi görmektedir.

İlk oyunda Karagöz bir köyde muhtar olmuştur, Hacivat onun bu cahil haliyle muhtar olamayacağını söyler. Ancak Karagöz kendine güvenmektedir zira Halkodası’nda okumayı sökmüştür. Karagöz perdede sırasıyla yaşlı Köylü, Zirzop, Geveze ve Ezberci ile karşı karşıya gelir. Köylü ile iyi bir diyalog kurar ve ondan köyün sorunlarını öğrenir: Bataklık ve burada üreyen sineklerden kaynaklanan hastalıklar, ağaçsızlık, lağım meselesi, radyo ihtiyacı çözüm bekleyen sorunlardır. Bir de mezarlığı bir duvar ile çevirmek gerekmektedir. Karagöz’ün muhtar olarak bu sorunları hal etmesi gerekmektedir. Köylü’den sonra Karagöz Zirzop, Geveze ve Ezberci ile konuşur. Bu kişiler köyün sorunlarını bilmekle beraber düşündükleri çözümler hayata geçirilemeyecek kadar köyün gerçeğinden kopuktur ya da bu sorunları umursamazlar. En son olarak Karagöz köye yeni gelen Öğretmen ile konuşur. Öğretmen Köy Enstitüsü mezunudur.⁶³⁶ Karagöz’ün saydığı sorunlara makul, ucuz ve pratik çözümler önerir. Karagöz ve karısı, Öğretmen’i evlerinde ağırlamaktan çok memnun olurlar.

⁶³⁴ Baltacıoğlu “Karagöz Köy Muhtarı” *Karagöz CHP Ankara 1941* içinde, ss. 5-42.

⁶³⁵ Baltacıoğlu *age*, ss. 113-154.

⁶³⁶ Köy Enstitüleri 17 Nisan 1940’ta köylünün eğitilmesi ve tarımda verimliliğin artırılması amacıyla kuruldu. Bu okullar “iş esasına dayalı öğretim”i esas alıyordu. Köy Enstitüleri muhalefet tarafından ahlaksızlık ve komünistlikle suçlandı. 1947’de kuruluş amacından sapan enstitüler 1954’te tamamen kapandı. İlhan Tekeli “Osmanlı İmparatorluğu’ndan Günümüze Eğitim Kurumlarının Gelişimi” *CDTA* cilt 3, s. 663.

“Köylü Evlenmesi”nde artık Öğretmen’in ve Muhtar Karagöz’ün gayretleriyle köyde iyi, bayındır bir yaşam tesis edilmiştir. Köyün “çalışkan, onurlu” delikanlısı Memiş, “namuslu, çalışkan, tam Türk kızı” Ayşe ile flört etmektedir. Genç sevgililer evlenmek istemektedirler. Memiş’in kimsesi yoktur; Karagöz’e gelir ve babası Hasan’dan Ayşe’yi kendisi için istemesini rica eder. Karagöz Ayşe’yi ister. Hasan kızı verecektir çünkü Memiş iyi ve mert bir delikanlıdır, üstelik Ayşe’nin de gönlü Memiş’tedir. Ancak köyün zengini 70 yaşındaki Densiz de Ayşe’yi kendisine istemektedir. Onun aracısı olan Hacivat, Karagöz’e para vererek Ayşe’nin Densiz ile evlenmesine yardım etmesini ister. Hacivat’a kızın Karagöz onu tokatlar ve kovar. Ancak Hasan’ın Densiz’e borcu vardır, vaktiyle aldığı borç karşılığı senet imzalamıştır. Eğer Ayşe’yi kendisine vermezse Densiz, Hasan’ın tarlasını elinden alacaktır. Hasan çaresizdir ancak kızını sevdiği Memiş’e vermekte kararlıdır. Karagöz ona Ziraat Bankası’na gitmesini söyler, çünkü banka köylüye uygun şartlarda kredi vermektedir.⁶³⁷ Böylece Ayşe sevdiği erkekle evlenir, Hasan’ın tarlası da kurtulur.

Baltacıoğlu’nun önceki oyunlarında olduğu gibi Türkçe konuşma konusuna bu iki oyunda da yer verdiğini görüyoruz. Karagöz Hacivat’ı “kitap dilini” bırakması ve Türkçe konuşması için azarlar ve tokatlar.

Memiş ile Ayşe’nin,yani birbirini seven gençlerin kavuşması esasında *kâr-ı kadîm* oyunlarda da görülen eski bir temadır.Baltacıoğlu’nun senaryosu Ayşe’nin tarla karşılığında Densiz’e verilmesini red eder; Hasan tek tarlasını kaybetse bile kızının sevdiği Memiş ile evlenmesinden yanadır.Ayşe’nin bir tarla karşılığı mübadele edilmesine böyle karşı çıkan Baltacıoğlu, köyün nüfusunun artması konusunda Karagöz ve Hasan’ı (H)şöyle konuşturur:

“H: Peki ama köyde kişiyi çoğaltmak için ne yapmalı?

⁶³⁷ Ziraat Bankası’nın başlangıcı zamanın Niş Valisi Midhat Paşa (1822-1884, sonradan iki kez sadrazam oldu) tarafından kurulan Memleket Sandıkları sayılır (1863). İlk ulusal banka sayılan Memleket Sandıkları hızlı bir şekilde gelişti 1883’te Menafi Sandıkları ve 1888’de Ziraat Bankası adını aldı. Arslan Yüzgün “Türk Bankacılığının Tarihsel Gelişimi” *CDTA* cilt 1, s. 155, 162.

K: Eh bu köyde hamdolsun bataklık, sinek, sıtma, verem kalmadı. Şimdi kadınlar varsın çocuk doğursunlar.

H: A Karagöz tuhafsin sen de, bizim kadınlar çocuk doğurmuyorlar mı sanki?

K: Doğuruyorlar ama kaç tane?

H: İki... üç...

K: Olmadı işte. Beş on tane?

H: Kim besleyecek onları be?

K: Korkma beslenirler. Allah çocuğun rızkını birlikte gönderir. Bak İbiş'in kaç çocuğu var?

H: Sekiz Allah bağışlasın.

K: Âmin. Ey aç mı kalıyorlar?"⁶³⁸

O yıllarda devlet katında Türkiye'nin güçlenmesi için daha fazla nüfusa ihtiyacı olduğu düşünülüyor olsa gerek. Bir köy ağası nüfuzunu kullanıp gönlü başkasında olan bir genç kadını elde etmeye çalışınca kadından yana çıkan Baltacıoğlu, devletin nüfus ihtiyacını karşılanması söz konusu olunca, Karagöz'e kadınların beş on tane çocuk doğurması gerektiğini söyletiveriyor.

2.6.2.3. Rahmi Balaban'ın Oyunları

CHP'nin hazırlattığı *Karagöz* kitabında yer alan Balaban'ın oyunları "Kel Oğlan"⁶³⁹, "Dağ Deviren"⁶⁴⁰ ve "Deli Durul"⁶⁴¹dur. "Deli Durul" adından da anlaşıldığı

⁶³⁸ "Köylü Evlenmesi" Baltacıoğlu, *Karagöz CHP* Ankara 1941 içinde, s. 132.

⁶³⁹ "Keloğlan" Rahmi Balaban, *Karagöz CHP* Ankara 1941 içinde ss. 43-59.

⁶⁴⁰ "Dağdeviren" Rahmi Balaban, *Karagöz CHP* Ankara 1941 içinde ss. 81-95.

⁶⁴¹ "Deli Dumrul" Rahmi Balaban, *Karagöz CHP* Ankara 1941 içinde, ss. 97-111.

gibi *Dede Korkut Oğuznameleri*'nde yer alan "Duha Koca Oğlu Deli Dumrul"⁶⁴² efsanesinin deforme edilmiş halidir. Balaban, Karagöz ve Hacivat'ı Deli Dumrul'un haraç kestiği köprüye yollayarak zorlama bir şekilde efsanenin giriş kısmına dâhil eder. Balaban efsanenin son kısmını da değiştirir. Efsanede Azrail, oğulları için ölmek istemeyen Dumrul'un anasının ve babasının canlarını alır. Ancak Balaban "Deli Dumrul"unda bu bölüm atılmıştır. Oyun Azrail'in Dumrul ve karısına hitaben şu sözleriyle biter: "Bütün Türk ulusunun karı kocaları sizin gibi birbirine vefalı ola."

Balaban'ın "Kel Oğlan" ve "Dağdeviren" oyunları birbirini tamamlayıcı niteliktedir. Bu iki oyunda Karagöz ve Hacivat eksen tip olmaktan çıkmışlar, onların yerine Kelođlan⁶⁴³ ve Dağdeviren geçmişlerdir. Burada ilk amaç köylüye çalışkanlığın iyi ve kazançlı bir şey olduğu mesajını vermektir. "Keloğlan"da Halkevi yöneticileri en çalışkan köylüleri tespit edip, bu çalışkan köylülerin biyografilerinden oluşan bir kitap hazırlamak niyetindedirler; Keloğlan'ı da bu sebepten aramaktadırlar.

Vaktiyle Koca Demir'in hizmetine giren kimsesiz Keloğlan çalışkanlığı ve patronundan öğrendikleri sayesinde varlıklı bir çiftçi, olmuştur. Köylüler arasında artık Keloğlan, garip ve kimsesiz değil tam tersine sözü dinlenen, iş bilen bir girişimci olduğu için Çelikiş olarak anılmaktadır. Bu bakımdan Çelikiş tam da Halkevi'nin aradığı adamdır. Çelikiş de memnuniyetle Halkevi'nin teklifini kabul eder. Bu oyunda Hacivat yoktur, Karagöz'ün de tali bir rolü vardır.

⁶⁴² *Dede Korkut Oğuznameleri* Haz: Semih Tezcan – Hendrik Boeschoten YKY Haziran 2001 İstanbul, ss. 115-123.

⁶⁴³ Alangu, Keloğlan masallarının 17. yüzyıldan daha gerilere götürülemediğini belirtir. (Tahir Alangu *Keloğlan Masalları* KELOĞLAN YAYINEVİ İstanbul 1967, s. 219) Eberhard ve Boratav'ın derlediği masallarda ortaya çıkan "Keloğlan tipi "ideal-moral" ölçüleriyle "iyi" bile değildir. Hatta ona "kötü-ahlâksız" da denebilir... sırası gelince kötülük yapmaktan çekinmeyen, katı yürekli, kaba bir tiptir... hemen daima sert, merhametsiz, kaba-grotesk yöntemlerle serüvenlerini başarılı bir şekilde sona erdirir." Alangu *age*, s. 204. Benzer değerlendirmeler yapan Eberhard ve Boratav, Keloğlan'ın kompleks bir masal tipi olduğunu, negatif karakter özelliklerine rağmen sempatik bir tip olduğunu, bu durumun onun realist olmasıyla alakalı olduğunu belirtirler. Wolfram Eberhard & Pertev Naili Boratav, *Typen Türkischer Volksmärchen*. AKADEMIE DER WISSENSCHAFTEN UND DER LITERATUR Wiesbaden 1953, s. 13, 15. Alangu, Keloğlan'ın tipinin Azerbaycan'da "Keçel Mehmed" ya da "Keçel Yeđen", İran'da "Keçel" Almandaca "Grindkopf" ya da "Goldener" olarak ortaya çıktığını belirtiyor. *Age*, s. 203.

Yine bir köyde geçen “Dağdeviren” oyununda Ali isimli kimsesiz fakat çalışkan bir genç, Dağdeviren’in yanında çalışmaya başlar. Küçük yaşta yetim kalan Ali bütün bildiklerini Ferhat’tan öğrenmiştir. Ferhat’ı, Dağdeviren, “Gökmen obadan Dağ Delen koca Ferhat” olarak tanımaktadır.⁶⁴⁴ Dağdeviren, Ali’yi evine götürür. Karısı eve misafir gelmesinden dolayı çok sevinçlidir: “Üç gündür odamıza misafir gelmiyor diye üzüntüde idim. Dağdeviren’in odası misafirsiz olur mu? Şimdiye kadar odamız, bir gün, iki gün müsafirsiz kalmıştı ama böyle ard arda üç gün müsafirsiz kalmamıştı. ‘Tanrı bizi sevmez oldu mu acaba’ diye içime bir korkudur çökmüştü” der. Dağdeviren de aynı korkuyu taşımaktadır, tedbir olarak şosenin kıyısına misafir beklesin diye İmamoğlu’nu yollamıştır. İmamoğlu misafir olarak Karagöz ve Hacivat’ı getirir. Misafirler geç kalmıştır çünkü(Karagöz’ün demesine göre) hiçbir işten anlamayan, sadece “kâğıtlar yazan ve mühürleyen” “lafı anlaşılmaz” Hacivat uzun yola dayanmamıştır. Sonra bir âşık misafirlere saz çalar, türkü söyler. Bir sonraki bölümde Dağdeviren, Ali’yi kadınlar konusunda bilgilendirir: “Oğlum, kadınlar dört türlüdür: birisi solduran soydur. Birisi dolduran soydur. Birisi evin direğidir. Birisi, nice söyleyeyim, bayağıdır. Evin direği olan soy itaatlidir, güler yüzlüdür, evini cennet eder. Ayşe Gül bu soydandır... Yiğitin talii üç şeyden bellidir: At, avrat, silâh. Avrat en başta gelir. At ile silahı, en iyisini buluncaya kadar değiştirebilirsin. Ama karı öyle değil. Ölünceye kadar ya cefa çekersin, ya safa sürersin.”⁶⁴⁵ Böylece ikisi, Ali’nin Ayşe Gül ile evlenmesi konusunda anlaşır, düğüne Halkevi kolları da gelecektir. Oyun Dağdeviren’in çalışkanlık öğütleri ile sona erer.

Balaban’ın oyunları CHP’nin Karagöz başlıklı kitabında yer aldıkları halde her üç oyunda da Karagöz veya Hacivat esas tiplerden biri değildir. Baltacıoğlu’nun “Köylü Evlenmesi” ve “Karagöz’ün Muhtarlığı” oyunları da Karagöz esprisine aykırı unsurlar iç eriyordu ancak onun senaryoları hayal oyununun çerçevesi içinde kalmıştır; örneğin Karagöz ve Hacivat eksen tipler olmaya devam etmişlerdir.

⁶⁴⁴ Burada “Ferhat ve Şirin” oyunundaki Ferhat’ın kast edildiği çok açık.

⁶⁴⁵ Rahmi Balaban “Dağdeviren” *Karagöz* CHP Ankara 1941 içinde, s. 94.

Balaban'ın oyunlarına deforme Karagöz demek mümkün değildir, hatta oyun olduğu bile gayet şüpheli metinlerdir bunlar. Örneğin “Dağdeviren”de tipler arasında net bir hiyerarşi vardır, en tepede Dağdeviren yer alır. Onun söyledikleri diğerleri tarafından tartışılmaz, sadece itaat edilir.Sürekli olarak memleket ve ulus yararına tek taraflı nasihatlerin sıralandığı, çekişmesiz, diyalog denemeyecek kadar uzun konuşmalar metnin esasını oluşturur.

Balaban oyunlarının kurgusu herhangi bir çekicilik içermeyen, ısmarlama senaryolardır. Diyaloglar çekişmeli olmadığı için bir espri veya komik olabilecek bir laf atma çabası görülmez. Oyunların sosyal zemini sınıfsız, çekişmesiz bir topluluktur. Bir tek olumsuz figür vardır, o da elinden köyde yapabileceği hiç bir iş gelmeyen laf ebesi Hacivat'tır. Ondan başka çalışma alışkanlığı kazanmamış köylüler vardır. Ancak köylüler henüz yeterince eğitilmemişlerdir; Halkevleri, Köy Enstitüleri yeterli sayı ve etkinliğe kavuşunca köylülerde çalışmayı öğrenecektir. Hacivat ise kullandığı dil, kâğıt işlerine düşkünlüğü ile eski rejim kalıntısıdır, yaşlıdır. Baltacıoğlu veya Balaban, Hacivat'ı kurtarmak için bir çaba göstermezler; Hacivat'ın bu oyunlardaki esas işlevi diğerlerinin eski dili, eski rejimi pataklamak için kum torbası vazifesi görmesidir.

Ancak Balaban'da Baltacıoğlu'nda görülmeyen bir olgu göze çarpıyor: Başarılı olmuş Keloğlan, yani dürüst ve çok çalışması neticesinde bağları, bahçeleri, hayvanları olacak olan varlıklı Çelikiş. Çelikiş diğer köylülere içinde buldukları fakirlikten bir çıkış yolu olarak sunuluyor. Balaban, Çelikiş (eskinin Keloğlan'ı) dolayısıyla köylüye kapitalist girişimciliği kalkınmanın anahtarı olarak öneriyor.

Balaban'ın oyunundaki Keloğlan'ın nasıl bir değişim geçirdiğini görmek için Tahir Alangu'nun yayımladığı *Keloğlan Masalları*'na bakalım. Alangu'nun kitabında on sekiz masal yer alıyor. Bu masalarda Keloğlan yoksul, hayatta genellikle anasından başka yaslanacak kimsesi olmayan, akli farklı çalışan, çelimsiz bir köy delikanlısı olarak resmedilir. Yoksulluğu aşmak için düzgün bir şekilde çalıştığı masallar vardır. Ama türlü

hileler, düzenler yaptığı, yalan söylediği örnekler daha çoktur.⁶⁴⁶ Masallarda Keloğlan haramilerle, padişahlarla, devlerle mücadele eder, onları yener. Sonunda vezir olur, padişahın kızını alır ve hayatının sonuna kadar varlık içinde yaşar. Masallara genel olarak bakıldığında yoksulluğu aşmak için çalışmanın değil de hile yapmanın daha etkili bir yol olduğu ortaya çıkar; çünkü düzen öyledir ki, çok çalışarak çalışmanın karşılığını, hakkını almak mümkün değildir.⁶⁴⁷ Keloğlan'ın yaptığı hilelerde, düzenlerde daima farklı işleyen zekâsı kritik bir rol oynar. Masalları çekici kılan da Keloğlan'ın hile düzenleyen, rakiplerine tuzak hazırlayan bu öngörülemez “yaratıcılığıdır”. Balaban'ın “Kel Oğlan” oyununda bu öngörülemez “yaratıcı” kısım yoktur. Çünkü zaten oyun, sistemin tercihinine uygun olarak dürüst ve çok çalışmanın yüceltilmesi üzerine kurulmuştur.

Alangu'nun *Keloğlan* masallarında sınıfsal fark çok belirgindir. Bir tarafta yoksul köy delikanlısı ile beli bükülmüş yaşlı anası; öbür tarafta padişah, haramiler, devler. Zaten masalların esas meselesi Keloğlan'ın düzenleri/hileleri ve çalışkanlığı ile rakiplerini yenmesi, yoksulluğu aşmasıdır. Keloğlan'ın yoksulluktan kurtuluşu daima bireyseldir; padişahın kızıyla evlenince bazen yoksul anasını da yanına alır. Balaban'ın “Kel Oğlan”ında da köylünün yoksul olduğu anlaşılıyor ancak bunun sebebi Osmanlı hükümetlerinin rençberi soyması, kuraklık ve sel konusunda önlem almayı düşünmemeleri ve işi daima “inşallah” a ve “maşallah” a bırakmış olmalarıdır.⁶⁴⁸ Halbuki çalışkan ve iş bilen Keloğlan yani Çelikiş zenginleşmiş ve patron olmuştur.

“Dağdeviren”de kadınların durumu belirgin bir şekilde edilgen bir pozisyona indirgenmiştir. Oyunun son kısmında Ali ve Ayşe Gül'ün evlenmelerine Dağdeviren ve Ali, hatta daha çok kızın babası Dağdeviren karar verir. Düğünün nasıl olacağını

⁶⁴⁶ Örneğin “Keloğlan’la Kargası” adlı masalda Keloğlan'ın hileleri bir kötülük görmediği halde “masum” insanlara yönelir. Hiç “suçu” olmayan köylülerin dereye boğulup, ölümüne yol açar. Alangu *Kel Oğlan Masalları*, ss. 159-165.

⁶⁴⁷ “Keloğlan’la Devler Ağası” masalında kardeşleri ile beraber çok çalışan Keloğlan çalışkanlıkları sayesinde geçinebilmektedirler. Ancak Dev onları öldürmek ve yemek ister. Keloğlan türlü hilelerle Dev'i yener, kendisini ve kardeşlerini kurtarır. Padişahın gözüne girer ve vezir olur. Alangu *age*, ss. 135-149.

⁶⁴⁸ Demir ve Keloğlan'ın diyalogu için bkz. Rahmi Balaban “Keloğlan”, *Karagöz* CHP Ankara 1941 içinde, s. 48.

konusurlarken, Dağdeviren Halkevi'ni de çağırmaı teklif eder. Ali bağlılığını Öyle ifade eder: "Dünya ahiret babamsın... Öl dediğin yerde ölürem. Kal dediğin yerde kalırım."⁶⁴⁹ Bunlar konuşulurken henüz Ayşe Gül'e Ali'yi isteyip istemediği sorulmamıştır. Baltacıoğlu'nun "Köylü Evlenmesi"nde, Hasan, kızının rızasını esas alarak Ayşe'yi (kızı) köyün 70 yaşındaki zengini Densiz'e vermeyi red ettiğini hatırlayalım.⁶⁵⁰ Balaban'ın oyununda ise köyün güçlü şahsiyeti Dağdeviren, kızı Ayşegül'ün rızasını almayı aklına getirmediği gibi, Dağdeviren'in damadı olacak olan Ali'nin kendisiyle kurduğu biat ilişkisi modern öncesi bir çağrışım yapıyor. Baltacıoğlu'nun "Köylü Evlenmesi"nde köydeki zengin adam Densiz'in yüzünden ilişkiler düğüm olmak üzereyken Ziraat Bankası'nın varlığı krizin olumlu bir şekilde aşılmasını sağlar.⁶⁵¹ Balaban'ın oyununda ise güç Dağdeviren'de yoğunlaşırken bu durumu sorgulayacak başka bir güç merkezi ortaya çıkmaz; Dağdeviren'de yeni Cumhuriyet'in varlığı çok daha az hissedilir.

Yukarıda aktardığım Dağdeviren'in Karısı'nın misafir severliğini dışa vuran satırlarda da belirgin bir erkek egemen söylem kendini gösterir. Dağdeviren'in Karısı üç gündür odamıza misafir gelmiyor, Dağdeviren'in odasına misafir gelmiyor diye üzölmektedir.⁶⁵² Sonraki sayfada "Çok şükür, baba evinde de, koca evinde de (oda sahibi)yiz. Konuğu gelemeyen kara evler yıkılsa yek" der.⁶⁵³ Oysa geleneksel evlerde misafir ağırlama işinin en zor tarafı kadının üstündedir, burada da aksini düşünmek için bir sebep yok. Dağdeviren'in Karısı kendini hiçleştirerek evin esas sahibinin babası ve sonra evlenince Dağdeviren olduğu duygusunu taşıyor. Bu tek yanlı kadın-erkek ilişkisini yücelten Balaban, kırdaki yaşantının gerçekliğini ve ilişkileri kavramaktan uzak, kendi kafasındaki erkek egemen bir bakışla hayali bir örüntü oluşturuyor. Ancak Dağdeviren'de bunun da ötesinde, alışılmadık derecede iktidara vurgu yapan, ("Öl dediğin yerde ölürem. Kal dediğin yerde kalırım" yukarıda) bütün iktidarı Dağdeviren'e bırakan bir söylem

⁶⁴⁹ Balaban "Dağdeviren", s. 95.

⁶⁵⁰ Baltacıoğlu "Köylü Evlenmesi" *Karagöz* CHP Ankara 1941 içinde, s. 136.

⁶⁵¹ Baltacıoğlu "Köylü Evlenmesi" *Karagöz* CHP Ankara 1941 içinde, s. 152.

⁶⁵² Rahmi Balaban "Dağdeviren" *Karagöz* CHP Ankara 1941 içinde, s. 87.

⁶⁵³ Balaban *age*, s. 88.

hâkim.Okuyucu “acaba köyde düzen bozuldu da,Cumhuriyet düzeni tekrar tesis etmek için Balaban’ı böyle senaryolar yazmakla mı görevlendirdi?” sorusunu sormadan edemiyor. “Köylü Evlenmesi”ini hatırlarsak Karagöz’ün 5-10 çocuk doğurma teklifi bir yana,Baltacıoğlu’nun, daha eşitlikçi bir kadın-erkek ilişkisi ve Dağdeviren’e kıyasla köyün zengini Densiz ağaya çok daha sınırlanmış bir alan ayırdığını görüyoruz.

Dağdeviren’in karısının misafir gelmiyor diye dertlenmesi, Dağdeviren’in şose kenarında İmamoğlu’nu gönderip misafir aratması⁶⁵⁴, olayın absürtlüğü bir yana, muhtemelen “Türk misavirperverliği”ni Türklere hatırlatmak için düşünülmüş satırlar. “Dağdeviren”in de içinde yer aldığı *Karagöz* kitabının basıldığı 1941 yılı II. Dünya Harbi’nin en çetin muharebelerinin cereyan ettiği bir dönemdir. Ocak 1942’de Türkiye’de şehirlerde ekme karne ile dağıtılmaya başlanacaktır.⁶⁵⁵ İnsanların değil misafire verecek yemeği kendi karnını doyuracak kuru ekmeği olduğu gayet şüphelidir. O bakımdan bu diyalogların hayal perdesine çıktığında dinleyici tarafından nasıl karşılandığı bir merak konusudur.

2.6.2.4. Hayali Küçükali’nin Senaryoları

Karagöz kitabında Hayali Küçükali’nin “Tayyare Safâsı”⁶⁵⁶ ve “İyilik Eden İyilik Bulur”⁶⁵⁷ adlı iki senaryosu vardır.

“Tayyare Safâsı”nda Karagöz “İnönü tayyare alanında... genç ve dinç hava kahramanları Cumhuriyet. İstiklâl. Vatan muhafızları”nın hünelerini seyredip, onlara imrenip pilot olmuştur.⁶⁵⁸Para karşılığı yolcu taşımaktadır. İlk olarak Hacivat’ı taşır. Hacivat korkar ama sonunda razı olur. Uçuşun sonunda Karagöz Hacivat’ı paraşütle aşağıya atar. Sonra Karagöz oğlu Yaşar’ı ve Hacivat’ın oğlu Muslu’yu uçurur ve paraşütle

⁶⁵⁴ Rahmi Balaban “Dağdeviren” *Karagöz* CHP Ankara 1941 içinde, s. 88.

⁶⁵⁵ Ekme İstanbul’da 14 Ocak 1942, Ankara’da 17 Ocak 1942 ve İzmir’de 27 Ocak 1942’de karneye bağlanacaktır. *Cumhuriyetin 75 Yılı* YKY İstanbul 1998 cilt 1, s. 243.

⁶⁵⁶ Hayali Küçükali “Tayyare Safâsı”, *Karagöz* CHP Ankara 1941 içinde, ss. 155-168.

⁶⁵⁷ Hayali Küçük Ali “İyilik Eden İyilik Bulur”, *Karagöz* CHP Ankara 1941 içinde, ss. 63-79

⁶⁵⁸ Hayali Küçükali “Tayyare Safâsı”, ss. 160-162.

atar. Daha sonra sırasıyla Bayan, Bay ve Mestan uçağa binerler. Bayan kendinden emindir, hiç korkmaz. Bay, çekingen ve korkaktır. Rumeli ağzı konuşan Mestan ise tayyareyi manda arabasından ayıramaz.⁶⁵⁹ Son sayfalarda Karagöz, Hacivat'a hitaben "nasıl herkesin altında bir bisiklet var ise bir gün olacak herkes bir kanatla havada seyahat edecektir" der.⁶⁶⁰ Böylece tayyare sevgisiyle modernleşme yanlısı görüşlerini ortaya koyan Karagöz, çok çalışmanın faydalarından bahseder, oyun biter.

"İyilik Eden İyilik Bulur"un giriş kısmı La Fontaine'in "Ağustos Böceği ve Karınca"⁶⁶¹ fablını andırıyor. Hacivat yazın çalışmamış "kışı da yaz gibi sanarak har vurmuş harman savurmuştur."⁶⁶² Artık kış olmuş, yiyeceği ve yakacağı bitmiştir. Karagöz'den biraz yiyecek ve yakacak ister. Karagöz Hacivat'a değil ama "günahsız yavrulara" acıdığı için biraz odun, biraz yiyecek verir. Karagöz'ün yaptığı bu iyilik duyulmuştur. Sırasıyla Razakızade 100 lira, Dilruba bir araba kömür, Orta Anadolu bir kangal pastırma ve Kara Denizli fındık ve fasulye Karagöz'e hediye ederler.⁶⁶³ En son Karagöz'ün karşısına eskicilik yapan Salomon çıkar. Salomon'un keyfi adamına göre değişmektedir:

"Salomon: ...biri yelir benden ödünç para ister işte o zaman benim keyfi kaçır..."

Karagöz: Ne zaman gelir?

S: Biri yelip para yetirirsen işte o zaman yel keyfim yel.

K: Beş kuruşluk makarayı yirmi beş kuruşa satarsan.

S: İşte o zaman bütün bütün keyfim yelir..."

⁶⁵⁹ Hayali Küçükali "Tayyare Safâsı", ss. 167-168.

⁶⁶⁰ Hayali Küçükali "Tayyare Safâsı", s. 168.

⁶⁶¹ Jean de La Fontaine'in (1621, Château-Thierry - 1695, Paris) "La cigale et la fourmi" fablı ilk olarak 1948 yılında Türkçeye Orhan Veli Kanık tarafından çevrildi. *La Fontaine'in Masalları*, La Fontaine DOĞAN KARDEŞ İstanbul 1948, içinde "Cırcır Böceği ile Karınca".

⁶⁶² Hayali Küçük Ali "İyilik Eden İyilik Bulur", s. 67.

⁶⁶³ Hayali Küçük Ali "İyilik Eden İyilik Bulur", s. 71, 73, 75, 77.

...

K: Şimdi nereye gidiyorsun Salomon?

S: Duyduk ki Karayöz kimur satarmış pastırma satarmış yeldim ucuz ucuz almaya.

K: Ucuz ucuz ha..

S: Elbette be kuzum kâr böyle olmalı ucuz almalı pahalı satmalı.

K: Öyleyse sana bir elleme vereyim de istediğin gibi sat. (Tokat)”⁶⁶⁴

Oyun Karagöz’ün “iyilik etki iyilik bulasın” öğüdüyle kapanır. *Karagöz* kitabında yer alan oyunlar içinde “İyilik Et İyilik Bulasın” form, tiplerin dizilişi ve dil açısından geleneksel Karagöz’e en yakın olanıdır. Oyunda Laz’ın yerini Kara Denizli, Kayserili’nin yerini Orta Anadolu almıştır. Dilruba’nın önüne “Bayan”, Razakızıade’nin de önüne “Çelebi” yerine “Bay” ilave edilmiştir. Kendine özgü bir aksan ile konuşan Salomon ise bir ek almamıştır.⁶⁶⁵ *Karagöz* kitabının devam etmekte olan II. Dünya Savaşı’nın Almanya’nın üstünlüğünde geçen 1941 yılında basıldığını, Türkiye’de o yıllarda Nazi hayranlığının ve Yahudi düşmanlığının ciddi boyutlarda olduğunu⁶⁶⁶ hatırlayalım ve Yahudi Salomon’un metinde nasıl yalnızlaştırıldığına bakalım.

⁶⁶⁴ Hayali Küçük Ali “İyilik Eden İyilik Bulur”, s. 78.

⁶⁶⁵ Yahudi geleneksel oyunlarda da belli bir aksanla konuşur. Türkçedeki “ı” yerine “i” sesini kullanır. “g” ve “ğ” sessizlerinin yerine birçok kelimedede “y” kullanır: “gördüğüm” yerine “yordüğüm”; “gideriz” yerine “yideriz”. Ritter *Karagös* “Salıncak” cilt 3, s. 564-565. Yahudi karşıtı karikatürlerde de Salomon tipi aynı aksanla konuşturulur.

⁶⁶⁶ Türkiye Almanya arasında 18 Haziran 1941’de imzalanan Dostluk ve Saldırmazlık Antlaşması’ndan sonra Türkiye’de Nazi casuslarının faaliyetleri artar. 1941 yılının ikinci yarısından itibaren “şiddetli bir antisemitizm ve ırkçılık içeren” Turancı yayınlar yükselişe geçer. Rıfat N. Bali *Bir Türkleştirme Serüveni* (1923-1945) İLETİŞİM 2000 İstanbul, ss. 412-13. Turancılar arasında en tanınmışları 1932-38 arasında Almanya’da kalmış olan Zeki Velidi Togan (1890-1970) ve onun öğrencisi Reha Oğuz Türkkan (1920-2010, Turancı *Bozkurt* dergisinin sahibi) diğeri de ünlü Enver Paşa’nın kardeşi Nuri Killigil (1881-1949, Nuri Paşa) idi. Bu çevre Alman gizli servisinin parası ve Türk hükümetinin göz yumması ile Türk gençliğini Sovyetler Birliği’ne karşı savaşmak üzere sınırsız bir şöven propaganda yürüttüler. Bu grubun hedefi öncelikli olarak Sovyetler Birliği’nin mağlup edilmesinden sonra Kırım ve Kafkasya’daki Türkçe konuşan Müslüman topluluklardı. “Türkei im Deutsch-Angloamerikanischen Spannungsfeld” Johannes Glasneck – Inge

Hacivat'a yaptığı iyilik üstüne hepsi de Müslüman olan yukarıda sayılan tipler Karagöz'e hediyeler verirler. Salomon ise hediye vermek bir yana diğerlerinin verdiği hediyeleri (kömür, pastırma) ucuza kapatmak peşindedir. Hayali Küçükali'nin bu senaryoda yaptığı esasında o yıllarda Türk basınında karikatür ve yazılarda kötücül bir yaklaşımla sıkça tekrarlanan karaborsacı Yahudi Salomon klişesinin Karagöz'e uyarlanmasıdır.⁶⁶⁷ Burada geleneksel oyunlarda rastlanmayacak (bkz. dipnotlar 69 ve 88) ya da Ambros'un divan şiirinde belirlediği (bkz. dipnot 12) Yahudi, Çingene veya gayrimüslim aşağılamasının ötesinde bir dışlamayla karşılaşılıyor. Salomon haksız kâr hırsıyla toplumsal dayanışmayı (Karagöz'ün Hacivat'a yardımını ve sonra diğer tiplerden gelen hediyeleri toplumsal dayanışma kabul ederse) bozan bir tüccar olarak resmedilmiştir. Geleneksel oyunlarda Karagöz'ün Yahudi ile çekişmesinde bu şekilde bir dışlamaya rastlamayız. Diyaloglarda yer alan karşılıklı hakaretlere ve Karagöz'ün tokatlarına rağmen herkes birbirini olduğu gibi kabul etmiştir. Hayali Küçükali'nin oyununda ise toplumsal dayanışmayı bozan Salomon'a "seni istemiyoruz" mesajı veriliyor.

CHP'nin *Karagöz* kitabına genel bir bakış atarsak, Karagöz tarihini özetleyen yazısında Siyavuşgil'in kitabın genelindeki anlayıştan uzak durduğunu görüyoruz.⁶⁶⁸ Bilimsel bir anlayışla kaleme alınmış olan bu yazı Karagöz'le ilgili bilgiler veren kroniklere, seyyahların anılarına yer veriyor, hayal perdesinin tasavvufî yanını vurguluyor, Kâtip Salih'in getirdiği yeniliklerden bahsediyor. Siyavuşgil *İstanbulda Karagöz Karagözde İstanbul*⁶⁶⁹ adlı kitapçığındaki görüşlerine paralel olarak, Karagöz'ün İstanbul'da özel bir şekil aldıktan ve İstanbul'a has bir espriye kavuştuktan sonra Anadolu'ya ve başka

Kirchsen *Türkei und Afghanistan, Brennpunkte der Ostpolitik Berlin* 1968, (Türkçesi: *Türkiye'de Faşist Alman Propagandası* Johannes Glasneck ONUR Ankara, ss. 197-209.)

⁶⁶⁷ Özellikle *Akbaba*'da ve başka dergilerde yayımlanmış Yahudi karşıtı karikatür, yazılar ve devletin uygulamaları için bkz. Bali *age*, ss. 408-474. Bu gayrimüslim karşıtı havanın ve devlet politikalarının en önemli ve Türkiye'de yaşayan gayrimüslim azınlıklar için zorlayıcı sonuçlarından biri 11 Kasım 1942 tarihinde kabul edilen Varlık Vergisi Kanunu olacaktır. Bali *age*, s. 423

⁶⁶⁸ Esat Sabri Siyavuşgil "Karagöz Hakkında" *Karagöz* CHP Ankara 1941 içinde, ss. IX-XXIII.

⁶⁶⁹ Esat Sabri Siyavuşgil *İstanbulda Karagöz Karagözde İstanbul* EMİNÖNÜ HALKEVİ İstanbul 1938.

yerlere yayıldığı görüşünü savunuyor. Siyavuşgil, İstanbul Karagöz'ünün daha satirik iken taşrada epik bir mahiyet arz ettiğini söylüyor.⁶⁷⁰

Siyavuşgil'in kitabın basıldığı tarih olan 1941 yılında Karagöz'ün durumuna ilişkin söyledikleri ise Baltacıoğlu'nun Karagöz'ü diriltme niyetiyle açık bir çelişki teşkil ediyor:

“Meşrutiyetten Balkan Harbi'ne kadar yine asırlardan beri kazandığı rağbeti muhafaza eden Karagöz, bir taraftan mütemadi harplerin, diğer cihetten tiyatro, sinema rekabetinin tesiri ile bu gün artık tamamen tarihe karışmış vaziyettedir. Geçen ramazanda Şehzadebaşı'nda hiçbir Karagöz ilânının görülmediğine bakılırsa... bu sanatın artık tamamen öldüğüne hükmetmek gerekecek.”⁶⁷¹

Kitaptaki ilk yazıyı kaleme alan Nafi Atuf Kansu ise Siyavuşgil'in görüşlerinin tam tersi satırlara rastlıyoruz: “[Ankara Halkevi'ndeki gösteriden sonra] Bir alkış tufanıdır koptu. Anladık ki Karagöz lâyemutlar gibi yaşıyor; onda bizim ruhlarımızdan bir şey vardır, ve tarihçilerin başlangıcını tespit edemedikleri uzak asırlardan beri o, nesillerden nesillere geçerek fanilerin fevkinde zinde bir varlık olarak yaşamaktadır.” Muhtemelen bu açık çelişkidten dolayı Kansu, “Ön söz”de, katkı veren bütün yazarların adını geçirdiği halde kitaptaki en birikimli, manalı yazının sahibini anmıyor.⁶⁷²

2.6.2.5. *Karagöz Step'te*

Ercüment Behzat Lav'ın⁶⁷³ *Karagöz Step'te* senaryosu Karagöz'den bir sene önce basılmıştır.⁶⁷⁴ *Karagöz* kitabındaki birçok oyunun aksine Lav, oyunu köyde kurmak gibi bir

⁶⁷⁰ Siyavuşgil “Karagöz Hakkında”, ss. XIX-XXII.

⁶⁷¹ Siyavuşgil “Karagöz Hakkında”, s. XVII.

⁶⁷² Nafi Atuf Kansu “Ön söz” *Karagöz* CHP Ankara 1941 içinde ss. V-VI.

⁶⁷³ Ercüment Behzat Lav (İstanbul 1903-1984) şair, tiyatro ve sinema oyuncusu ve tiyatro yönetmenidir. İstanbul Sultanisi'ni bitirdi. Almanya'ya gitmeden Darülbeydi'de çalıştı, döndüğünde tekrar aynı kuruma girdi. Berlin'de Stern Konservatuarı ve Reinhardt Tiyatro Akademisi'nde öğrenim gördü (1921-25). Dönünce Muhsin Ertuğrul ile Ferah Tiyatrosu'nda ve Darülbeydi'de çalıştı. Dergilerde ve gazetelerde yazılar yazdı. Ertuğrul Sadi ile Türk Akademi Tiyatrosu'nu kurdu, 1943-47 arasında Halkevi tiyatrolarında yönetmenlik yaptı. Daha sonra İstanbul Şehir Tiyatroları'na döndü ve birçok oyunda rol aldı. Lav'ın şiir kitaplarının yanı sıra *Karagöz Step'te* (1940) ve *Altın Gazap* (1971) adlı iki oyunu vardır. “Lâv, Ercüment Behzat” *TBEA*, cilt 2, ss. 539-540.

çabaya girmemiştir; fasıl (Tablo II-IV)⁶⁷⁵ büyük ölçüde bir uçağın içinde geçmektedir. Bu bakımdan Hayali Küçükali'nin “Tayyare Safası”na benzemektedir. Ancak Karagöz ve Hacivat arasındaki denge oldukça eşit, geleneksel oyunlardaki ilişkiye yakın bir çizgide kurulmuştur. Oyunda Karagöz Hacivat'a eski dili konuşuyor diye saldırır, Hacivat da Karagöz'e kaba saba konuşuyor diye hücum eder. Muhavere (Tablo I)⁶⁷⁶ geleneksel oyunlardaki kadar olmasa da belli bir espri seviyesini yakalıyor. Ancak fasıl ham bir Cumhuriyet modernleşmesi propagandasının ötesine geçemiyor:

Hacivat Karagöz'ü uçakla gezmeye götürecektir, eve gidip Karagöz'ün karısına haber verirler. Burada Karagöz'ün oğlu Tepegöz'ün de onlarla gelmesine karar verirler. İlk olarak İzmir'e giderler ve Fuar'ı ziyaret ederler. “Birkaç sene evvelki harabelik” şimdi kültür park olmuştur.⁶⁷⁷ Fuar çok kalabalıktır, bu durum ticaretin geliştiğini göstermektedir. İzmir'den sonra yine uçakla Nazilli Kombinasyonu'nun ve diğer yüksek fabrika bacalarının üstünden geçerler.⁶⁷⁸ Lav'ın oyununda Hacivat modernleşme yanlısı, Karagöz ise çağa ayak uyduramamış bir tiptir, uçaktan da korkmaktadır. Nazilli'deki kombinadan konuşurlarken Karagöz'ün dili kombinaya dönmez, üstelik kombinanın ne anlama geldiğini de bilmemektedir. Oğlu Tepegöz'ün yanında mahcup olur. Nazilli'den sonra “demir şehri” Karabük'e giderler.⁶⁷⁹ Tepegöz mektepte öğrendiklerini sıralamaya başlar, “lokomotiflerimizin, vapurlarımızın, tayyarelerimizin, silahlarımızın demirini hep Karabük

⁶⁷⁴ Ercüment Behzat Lav *Karagöz Step'te* CHP Halkevleri Temsil Yayınları Ankara 1940.

⁶⁷⁵ Lav *age*, ss. 28-58.

⁶⁷⁶ Lav *age*, ss. 9-28.

⁶⁷⁷ İzmir Kültür Parkı (Fuar) bölgesinde 1922'deki büyük İzmir Yangını'ndan önce Rum, Ermeni ve Levanten mahalleleri bulunuyordu. 20.000-50.000 arası ev, mağaza, okul, kilise, hastane yanmıştır. Tepegöz'ün bahsettiği harabelik bu yanmış mahallelerin kalıntıları olsa gerek. Park 1930'lu yıllarda bu alanın üzerine yapılmıştır. Marie-Carmen Smyrnelis “Yangın, Bir Yaşam Modelinin Sonu” *İzmir 1830-1930 Unutulmuş Bir Kent mi? İLETİŞİM* 2008 İstanbul içinde, ss. 229-238; Ülker Baykan Seymen “Tek Parti Belediyeciliğinde Behçet Uz Örneği” *Üç İzmir* YKY İstanbul 1992 içinde, s. 314.

⁶⁷⁸ Nazilli İzmir'in hemen güneyindeki Aydın ilinin bir ilçesidir. Oyunda geçen “kombina” muhtemelen 1937'de açılan Sümerbank Nazilli Basma Fabrikasıdır. *Yurt Ansiklopedisi* cilt 1, s. 1046. Bu tesis 10 Ekim 1937 tarihli *Ulus* gazetesinde “Nazilli Kombinasyonu” olarak geçiyor.

⁶⁷⁹ Karabük Ankara'nın kuzeyinde Bartın'ın güneyinde Zonguldak'ın bir köyüydü. 1939 yılında Karabük Demir-Çelik Fabrikaları işletmeye açıldı. Oyunda “demir şehri” denmesinin nedeni bu tesislerdir. Karabük 1941'de bucak, 1953'te ilçe ve 1995'te il oldu. *Yurt Ansiklopedisi*, cilt 10, ss. 7731-7735.

verecek”tir. Tepegöz ve Hacivat yeni yapılan barajların faydalarından ve barajlardan elektrik geldiğinden bahsederler. Karagöz bu diyaloglarda geriden gelmektedir, konuşulanları anlaması için Tepegöz ve Hacivat’ın ona izahat vermeleri gerekmektedir. Hacivat “Havada kuvvetli olmayan karada apışıp kalır” sözü ile havacılığın modernleşmeye katkısını vurgular.⁶⁸⁰ Fasil sonuna doğru uçak düşer gibi olur ama düşmez. Üçü de paraşütle atlarlar. Karagöz çok kızar ve Hacivat’ı pataklar. Fasil Karagöz ve Hacivat’ın çekişmesi içinde sona erer.

Karagöz kitabındaki tüm oyunların aksine, Lav’ın Karagöz ve Hacivat’ı modernleşme karşında tersine bir şekilde konumladığını görüyoruz. Hacivat, Cumhuriyet kuşağından Karagöz’ün oğlu Tepegöz ile birlikte yenilikleri yakından takip etmektedir. Gelişmeleri kavramakta zorluk çeken Karagöz ise ona yapılan izahattan sonra bile durumu ne kadar anladığı şüphelidir.

2.7. Halkevleri’nin Karagöz Hamlesinin Uyandırdığı Akisler

1938 yılında Ercüment Ekrem Talu (1886-1956) her Halkevi’ne bir Karagöz perdesi kurma önerisi getirir.⁶⁸¹ Bu öneri ne kadar hayata geçiriliyor bilmek mümkün değil ancak Baltacıoğlu kendi başlattığı hamleden sonra Karagöz’ün eriştiği yaygınlığı şöyle anlatıyor: “Karagöz davası yepyeni bir değer iddiasıyla ortaya atıldıktan sonra Halkevlerinde, radyoda ve hatta okullarda sürekli olarak oynanıyor.”⁶⁸² *Yeni Adam*’da çıkan haberlere göre İstanbul’un ilçeleri Fatih, Kadıköy, Sarıyer ve Beşiktaş’ta, Kütahya’da, Samsun’da, Bursa’da⁶⁸³, Ankara’da⁶⁸⁴, Konya’da⁶⁸⁵, Ordu Vona’da⁶⁸⁶,

⁶⁸⁰ Lav *Karagöz Step’te*, s. 86.

⁶⁸¹ “Karagöz mükemmel bir umde propagandası için biçilmiş kaftandır. Halkın çok sevdiği ve bazan da hatta ağzından çıkan sözleri birer hikmet olarak kabul eylediği Karagöz nükteli lisanı ve sempatik tavırları ile o halka neler telkin edemez... Hayal perdesinin her Halkevi şubesinde yeri olmalıdır...” Ercüment Ekrem Talu “Karagöz ve Hayal Perdesi” *Ar Mart* 1938, cilt 2, sayı 3, s. 5.

⁶⁸² *Yeni Adam* 8 Mayıs 1941. Aktaran Baltacıoğlu, *Karagöz Tekniği ve Estetiği*, İstanbul 1942, ss. 92-93.

⁶⁸³ *Yeni Adam* 31 Teşrinievvel 1940. Aktaran Baltacıoğlu *age*, s. 71.

⁶⁸⁴ *Yeni Adam* 2 Mayıs 1940. Aktaran Baltacıoğlu *age*, s. 51.

⁶⁸⁵ *Yeni Adam* 4 Temmuz 1940. Aktaran Baltacıoğlu *age*, s. 63.

⁶⁸⁶ *Yeni Adam* 6 Şubat 1941. Aktaran Baltacıoğlu *age*, s. 88.

Lüleburgaz'da⁶⁸⁷ Halkevlerinde 1940-41 yıllarında Karagöz oynanmaya başlamıştır. *Yeni Adam* başta olmak üzere ulusal düzeyde yayımlanan *Akşam*⁶⁸⁸, *Haber-Akşam Postası*⁶⁸⁹, *Tan*⁶⁹⁰, *Ulus*⁶⁹¹, *İkdam*⁶⁹², *Son Posta*⁶⁹³, *Yeni Sabah*⁶⁹⁴, *Vakit*⁶⁹⁵ gazetelerinde; *Yurt ve Dünya*⁶⁹⁶, *Ar*⁶⁹⁷, *Yeni Mecmua*⁶⁹⁸, *Yücel*⁶⁹⁹, *Perde ve Sahne*⁷⁰⁰, *Yarım Ay*⁷⁰¹ dergilerinde gazeteciler, edebiyatçılar, Karagöz'e ilgi duyan ismi duyulmuş/duyulmamış yazarlar, hatta dönemin en tanınmış karikatüristlerinden Cemal Nadir⁷⁰² çizgileriyle tartışmaya dâhil olur. Bu tartışma ilk hızını zamanla yitirir doğal olarak ancak 4-5 yıl sonra

⁶⁸⁷ *Yeni Adam* 3 Nisan 1941. Aktaran Baltacıoğlu age, ss. 91-92.

⁶⁸⁸ Kurucusu Necmettin Sadak, 1918. M. Nuri İnuğur *Türk Basın Tarihi* GAZETECİLER CEMİYETİ İstanbul 1992, ss. 119-120

⁶⁸⁹ İnuğur *Türk Basın Tarihi*, s. 529.

⁶⁹⁰ *Tan* Gazetesini İş Bankası'ndan satın alıp yeni bir anlayışla çıkarmaya başlayan ortaklar Ahmet Emin Yalman, Halil Lütfü Dördüncü ve Zekariya Sertel, 1934-1945. İnuğur age, ss. 125-126.

⁶⁹¹ 1920'de yayıma başlayan *Hakimiyet-i Milliye* 1934'ten itibaren *Ulus* olarak Ankara'da çıkmaya başlamıştır. *Ulus* Ankara hükümetinin sözcüsü sayılabilecek bir gazetedir. İnuğur age, s. 26.

⁶⁹² *İkdam*'ın kurucusu Ahmet Cevdet Oran'dır, 1894. İkinci yayımı Ali Naci Karacan tarafından yapılmıştır, 1939. İnuğur age, ss. 36-38, 151-155.

⁶⁹³ *Son Posta*'nın kurucuları Zekariya Sertel, Halil Lütfü Dördüncü, Selim Ragıp Emeç ve Ekrem Uşaklıgil, 1930. Hıfzı Topuz *100 Soruda Türk Basın Tarihi* GERÇEK İstanbul 1973, s.145.

⁶⁹⁴ Kurucuları İlhami Safa, Cemalettin Saraçoğlu, 1938. İnuğur age, ss. 144-149.

⁶⁹⁵ *Vakit*'in kurucuları Ahmet Emin Yalman ve Mehmet Asım'dır, 1917. İnuğur age, ss. 32-35.

⁶⁹⁶ Kurucular Adnan Cemgil, Behice Boran, Pertev Naili Boratav, 1941. *Türkiye'de Dergiler Ansiklopediler (1849-1984)* GELİŞİM İstanbul 1984, s. 98.

⁶⁹⁷ *Ar* Dergisi (1937-1945). Kurucusu İzzettin Şadan Beril. Fuat Süreyya Oral *Türk Basın Tarihi* Ankara 1968, cilt 2, s. 258.

⁶⁹⁸ *Yeni Mecmua*'nın kurucusu Ziya Gökalp'tir. Derginin yörüngesini Durkheim'dan esinlenen dayanışmacılık (solidarizm) oluşturur, s. 24. Alman hayranlığı dergiye yansır. "Alman İttihatçılığı" Türklere örnek gösterilir. s. 26. Zafer Toprak "Fikir Dergiciliğinin Yüzyılı" *Türkiye'de Dergiler Ansiklopediler*; Vedat Günyol "Cumhuriyet Sonrası Sanat ve Edebiyat Dergileri" *Türkiye'de Dergiler Ansiklopediler*, s. 85.

⁶⁹⁹ Kurucuları Muhtar Fehmi Enete ve Kemalettin Birsen, 1935. *Türkiye'de Dergiler Ansiklopediler (1849-1984)* GELİŞİM İstanbul 1984, s. 95.

⁷⁰⁰ *Perde ve Sahne* 1941-1945, Birinci dönem Muhsin Ertuğrul (sayılar 1-25), ikinci dönem Vasfi Rıza Zobu (sayılar 1-31). *Türkiye'de Dergiler Ansiklopediler*, s. 130.

⁷⁰¹ *Yarım Ay* 1960'tan önce çıkan dergiler arasında geçiyor. *Türkiye'de Dergiler Ansiklopediler*, s.160.

⁷⁰² Cemal Nadir (Güler) 1902-1947 Turgut Çeviker *Gelişim Sürecinde Türk Karikatürü 3, Kurtuluş Savaşı Dönemi 1918-1923* ADAM, 1991 İstanbul, ss. 121-123.

1945'te bile Baltacıoğlu'nun Karagöz hamlesini ele alan Raif Ogan'ın yazıları yayımlanacaktır.⁷⁰³

2.7.1. “Karagöz Nasıl Dirilir”

Baltacıoğlu ilk olarak kendi çıkardığı *Yeni Adam*'da “Karagöz Nasıl Dirilir” başlıklı iki makale yayımlar.⁷⁰⁴ Bu sorunun cevabı Baltacıoğlu'na göre Karagöz'ü modernize etmekten geçmektedir. “Önce hayâl oyunundaki bâki ve fâni elemanları ayırmak gerekir. ...belli başlı üç eleman vardır: teknik, tem ve tipler. Teknik Karagöz'ün bâki elemanıdır... Karagöz herşeyden önce, perde, mum ışığı ve sürrealist suretler oyunudur... Bunlar üzerinde yapılacak herhangi değişiklik Karagöz oyununun özünü bozacaktır... temler hep bir devrin, hep bir zihniyetindir. Bu temler böyle olduğu gibi Karagöz suretlerinin tipleri, karakterleri de mevzumuzun sosyal, yani izafî ve fâni tarafına girer... Karagöz'le Hacivat'ın, zaman ve mekânla mukayyet olan şahsiyetleri bile... Karagöz'ü modernize

⁷⁰³ *Yeni Adam* ve diğer gazete, dergi ve kitap taramalarından aşağıdaki isimlerin hangi gazete ve dergilerde Karagöz tartışmasına katıldığı verilmiştir. Pertev Naili Boratav “Karagöz Hakkında” *Arsayılar* 20, 21 Ağustos, Eylül 1938, *Yurt ve Dünya* “Karagöz Modernleştirilebilir mi?” sayı 4, Nisan 1941, “Türk Halk Temaşası” *Yücel* 1940 sayılar 63, 64, 66; Halit Fahri Ozansoy “Karagöz Asrileştirilebilir mi; Bunu Yapmak Doğru mudur?” *Son Posta* 16 Şubat 1940; Nurullah Ataç “Karagöz Hakkında” *Yeni Adam* 01.01.1934, Nurullah Ataç “Edebiyatçılar Âleminde” *Haber* (aktaran Baltacıoğlu *Karagöz Tekniği ve Estetiği*, ss. 27-28); Esat Sabri Siyavuşgil “Karagöz Hakkında” *Karagöz* CHP Ankara 1941; Tahir Alangu (1915-1973 *TEKAA* cilt 1, ss. 230-231) “Kâtip Salih ve Karagöz'de İnkılap Meselesi” *Yurd Üniversiteliler Dergisi*, sayı 3, 1941, Ercüment Ekrem Talu “Karagöz ve Hayal Perdesi” *Ar* Mart 1938, sayı 3; Raif Ogan *Yeni Sabah* Mart ve Haziran 1945; Cemal Nadir *Akşam* 18 Nisan 1940, Münir Hayri Egeli *Karagöz* CHP Ankara 1941, Vâlâ Nurettin (Vâ-Nû, 1901-1967, İhsan Işık *TEKAA* cilt 9, s. 3761) *Akşam* 18 Nisan 1940; Burhan Felek (1889-1992, *TEKAA* cilt 4, s. 1380) “Gelelim Karagöz Bahsine” *Tan* 14.03.1940, Burhan Felek “Meddah Karagöz ve Hokkabazda Eksiklerimiz” *Perde ve Sahne* sayı 12, 01.01. 1944; Osman Cemal Kaygılı (1890-1945, *TEKAA* cilt 5, ss. 2108-2110) *İkdam* 04.04.1940; Selâmi İzzet Sedes (1896-1964, *TEKAA* cilt 8, ss. 3148-3149) *İkdam* (Baltacıoğlu *Karagöz Tekniği ve Estetiği* s. 27); Hüsamettin Bozok (1916-2008 *TEKAA* cilt 2, s. 742) “Sosyal Bakımdan Karagöz” *Yeni Adam* sayı 255, 12.10.1939; Salahaddin Güngör (?) “Karagöz Asrileştirilebilir mi” *Yeni Mecmua* 26.04.1940; Haşim Nahit Erbil (1880-1962, *TEKAA* cilt 3, s. 1202) *Yeni Sabah* 13.03.1941; Hakkı Süha Gezgün (1895-1963) *Vakit* (aktaran Baltacıoğlu *Karagöz Tekniği ve Estetiği* s.74); Atiye Demirci (?) “Karagöz Öldü” *Yarım Ay* sayı 140, 15.11.1941; Refi Cevat Ulunay (1890-1968 *TEKAA* cilt 9, s. 3662) “Karagöz'ü Kurtarmalı” *Yeni Adam* sayı 365, 25.12.1941; Saim Nahit Bilge (1913-1976) *Yeni Adam* 7.03.1940; A. Cemalettin Saracoğlu (?) *Yeni Adam* 22.02.1940; Feridun Gölönü (?) *Toprak*, (Samsun) 17.10.1940, *Ahali* (Samsun); Hikmet Münir (Ebcioğlu 1927-1985 *TEKAA* cilt 3, s.1127) *Vakit* 6.02.1941; Erem Çalikoğlu (?) *Ekekon* (Konya) 16.10.1940, Sefer Aytekin (?) *Yeni Adam* 4.01.1940. Hakkında bilgi bulamadığım isimler yanına (?) koydum.

⁷⁰⁴ *Yeni Adam* 16 ve 30 Teşrin-i sani 1939, sayılar 255 ve 256. Aktaran Baltacıoğlu *age*, ss. 9-20.

etmek demek temlerini yenileştirmek demektir... Karagöz orijinal tekniğiyle dimdik ayaktadır; harekete geçmesi için ona yeni bir ruh vermek ister.”⁷⁰⁵

Daha sonra Baltacıoğlu 19 Kânunevvel 1940'ta Eminönü Halkevi'nin daveti üzerine Halkevi'nde bir konferans verir, akabinde bu konuşma *Yeni Adam*'da yayımlanır.⁷⁰⁶ Baltacıoğlu Londra'da British Museum'da “deriden oyulmuş perde üzerinde oynatılmak üzere değneklere geçirilmiş bir takım suretler” görmüştür. Bu teknik çok eskidir, “ışıklı perdeyi tanıyan her kavim ve millet hayâl oyununu tecrübe” etmiştir. Ancak “Türk'ün dehâsı yepyeni bir estetik icat etmesindedir.”⁷⁰⁷ Baltacıoğlu Karagöz'ün tarih bilimi açısından varlığının ispat edilmemiş olmasına da değinir: “Varlığı, yokluğu hars noktai nazarından ehemmiyetle mevzuubahs edilmesi lazım gelen Karagöz, bu fani mevcut değildir; şahsi yokluğuna rağmen, gayri şahsi bir varlıkla asırlarca Türk vicdanında yaşamış olan maşeri mevcuttur.”⁷⁰⁸ Baltacıoğlu böylelikle Gökâlî'yi unutmadığını bir kez daha ortaya koyar. Bu satırlar, Gökâlî'nin “Karagöz'le ortaoyununa gelince, bunlar da halk teması, yani ananevi Türk tiyatrosudur”⁷⁰⁹ şeklindeki yaklaşımın özcü bir tarzda ifade edilmesinden başka bir anlama gelmez. Bu iki yazı ve bu anlayış doğrultusunda sergilenen oyunlar geniş katılımlı bir tartışmanın başlamasına yol açar.

2.7.2. Boratav'ın Yaklaşımı

1940'ların başında Baltacıoğlu'nun davet ettiği tartışmaya katılanlardan birisi de tanınmış folklor araştırmacısı Pertev Naili Boratav'dır.⁷¹⁰ Boratav 1940 yılında *Yücel*

⁷⁰⁵ Baltacıoğlu *Karagöz Tekniği ve Estetiği*, ss. 15-19.

⁷⁰⁶ İsmayıl Hakkı Baltacıoğlu “Karagöz'ün Karakterleri” *Yeni Adam* 2-9 Kanun-ı sani 1941. Aktaran Baltacıoğlu *age*, ss. 75-86

⁷⁰⁷ Baltacıoğlu *age*, s. 76.

⁷⁰⁸ Baltacıoğlu *age*, s. 77.

⁷⁰⁹ Ziya Gökâlî *Türkçülüğün Esasları*, aktaran Baltacıoğlu *Ziya Gökâlî*, s. 92 .

⁷¹⁰ Pertev Naili Boratav (Asıl adı Mustafa Pertev, Darıdere [Zlatograd, Bulgaristan], 1907 – Paris, 1998). İstanbul Erkek Lisesi'ni ve Darülfünun'da Edebiyat Fakültesi'ni bitirdi (1930). Fuad Köprülü'nün asistanlığını yaptı. Konya'ya öğretmen atandı, devlet bursuyla Almanya'ya gitti. 1938'de Dil ve Tarih-Coğrafya Fakültesi'ne girdi. 1941'de “Halk Hikâyeleri ve Halk Hikayeciliği” teziyle doçent oldu. 1946'da profesör oldu. 1948'de siyasi sebeplerle kürsüsü kapatıldı ve üniversiteyle ilişkisi kesildi. Bu dönemde Behice Boran ve Niyazi Berkes de kürsülerinden uzaklaştırıldı. Boratav çalışmalarını ABD'de (Stanford

dergisinde çıkan “Türk Halk Temaşası” başlıklı önemli bir makale yayımlar.⁷¹¹ Bu makalenin yayımlanmasından sonra Baltacıoğlu’nun yukarıda sözü edilen Eminönü Halkevi’nde yaptığı konuşma *Yeni Adam*’da çıkar.

Boratav’ın “Karagöz Modernleştirilebilir mi?”⁷¹² başlıklı makalesi esas olarak Baltacıoğlu’nun bu yazısına ayrılmış. Bir bilim insanı tutumuyla Boratav haklı olarak, Baltacıoğlu’nun Karagöz için kullandığı “onun anası milli dehâdır” ya da “maşeri mevcut” gibi tabirleri müphem bulduğunu belirtir. “Kanaatimize göre her teknik ve sanat şubesi gibi Karagöz de uzun bir tekâmül geçirmiştir... Karagöz oyunları ve tipleri bu tekâmülün çerçevesi içinde izah edilmek gerekir. Karagöz’e bu tekâmülü yaptıran “maşeri dehâ” diye mevhum bir kudret değil, cemiyetin ihtiyaçlarını, sevinçlerini, acılarını, komik taraflarını gören halk sanatkâdır.”⁷¹³

Boratav, Çocuk Esirgeme Kurumu’nda yukarıda ele aldığımız Baltacıoğlu’nun “Karagöz Ankara’da” oyununu da seyretmiş ve oyundan Karagöz’ün dirilemeyeceği yönündeki kanaati kuvvetlenerek ayrılmıştır. Tasvirlerin boyları da bir eleştiri konusudur. Baltacıoğlu Karagöz’de tekniğin değiştirilmesine karşı olduğunu belirtmesine rağmen tasvirlerin boyu ve perde Çocuk Esirgeme Kurumu’nun salonundaki seyircilerin görebilmesi için büyütülmüştür. Boratav’a göre tasvirler çevikliğini ve canlılığını kaybetmiş, “hantal, baston yutmuş ucubelere” dönmüşlerdir.

Üniversitesi) ve Fransa’da sürdürdü. Ölümünden kısa süre öncesine kadar Sorbonne Üniversitesi’nde dersler verdi. Boratav siyasal tavrını, kültür ve sanata, folklor ve halk edebiyatına ilişkin görüşlerini yazdığı *Yurt ve Dünya* (ilk sayı Ocak 1941) dergisinin 21. sayısından itibaren imtiyaz sahibi oldu. Türkiye’de ilk sistematik ve akademik folklor araştırmaları çalışmalarını yürütmüş ve Halk Edebiyatı arşivi oluşturmuştur. “Boratav, Naili Pertev” *TBEA*, cilt 1, ss. 192-193.

⁷¹¹ Pertev Naili Boratav “Türk Halk Temaşası” *Yücel*, İstanbul 1940 sayılar 63, 64, 66. Bu makale bir polemik yazısı değildir; Boratav genel hatlarıyla folklorü, meddahlığı, Karagöz’ü ve ortaoyununu tarif eder ve bunların birbirleriyle ilişkisine değinir, dünyadaki gösteri sanatlarıyla benzerliklerini gösterir. Boratav’ın bu şekilde o yıllarda ideolojik ve politik yaklaşımların aracı haline gelmiş Karagöz’ün ne olduğunu ve işlevini itiraz edilemeyecek bir şekilde olgulara dayanarak ortaya koyup, Karagöz’den beklentilerin bir sınırı olması gerektiğini hatırlatmak istemiş olabilir.

⁷¹² Pertev Naili Boratav *Yurt ve Dünya* sayı 4, Nisan 1941 İstanbul, ss. 26-29.

⁷¹³ Boratav *age*, s. 28.

Boratav, Karagöz'le ilgili literatürü değerlendirdiği bir başka yazısında E. Saussey'in *La Litterature Populaire Turque* adlı kitabını ele aldığı kısmı şöyle tamamlıyor: "...sade çerçevesiyle ve oyun tekniğiyle değil, sözleriyle, mevzularıyla ve nükteleriyle bugün mevcut olmayan bir hayat nizamının icap ettirdiği bir temaşa şekliydi. Bugün bir 'curiosité' ve kültür tarihi mevzuu olmaktan ileri geçemeyeceği tabiidir."⁷¹⁴

Yine bir başka makalesinde Boratav Karagöz'ün eskisi gibi devam edemeyeceğini şöyle ifade ediyor: "[Karagöz, meddah ve ortaoyununun] Kuvvet kaynaklarını Osmanlı cemiyetinin rengârenk şehir kalabalıkları ve bunların aralarındaki çeşit çeşit komik *situation*'lar teşkil ediyordu. Bugün bu sanatlar, yeni hayat ihtiyaçlarının ve icaplarının getirdiği sanatlar önünde silinmişlerdir ve yahut da silinmek üzeredir... Bunları mazide olduğu gibi zapt etmek, tespit etmek hattâ mahdut bir muhit içinde de olsa yaşatmak herhalde lâzımdır. Zira bu halk temaşa neveleri hiçbir zaman Türk tiyatrosuna mektep olma vasfını kaybetmeyeceklerdir."⁷¹⁵

2.7.3. Nurullah Ataç

Ataç, Karagöz tartışmasına 1934'te *Yeni Adam*'a yazdığı kısa bir yazıyla dâhil olur.⁷¹⁶ O tarihte "Karagöz'ün Kadıköy İhtisap Ağalığı" oyunu tefrika olmaktadır ve Baltacıoğlu'nun Karagöz tartışmasını başlatan "Karagöz Nasıl Dirilir"⁷¹⁷ başlıklı yazılarının yayımlanmasına henüz altı sene vardır.⁷¹⁸ Ataç Karagöz'den tad almamasını şöyle açıklar: "O oyunu zevk ile seyredibilmemiz için eski devir hayalîlerin dirilmesi değil, bizim o devirlere dönebilmemiz lâzımdır. Yani bugünkü benliğimizden soyunup

⁷¹⁴ Pertev Naili Boratav "Karagöz Hakkında" *Arsayılar* 20, 21 Ağustos, Eylül 1938.

⁷¹⁵ Boratav, "Türk Halk Temaşası" *Yücel* sayı 66.

⁷¹⁶ Nurullah Ataç "Karagöz Hakkında" *Yeni Adam* 8 Kanunusani 1934.

⁷¹⁷ İ.H. Baltacıoğlu *Yeni Adam* 16-30 Teşrinisani 1939, aktaran Baltacıoğlu *Karagöz Tekniği ve Estetiği*, ss. 9-20.

⁷¹⁸ Nurullah Ataç *Yeni Adam* yeni çıkmaya başladığında derginin idarehanesine gelerek Baltacıoğlu'na yardım etmektedir. Baltacıoğlu *Hayatım*, s. 319-320. Karagöz o günlerde aralarında konuştukları bir konu olabilir.

başka bir adam, eski bir adam olabilmek... Bu imkânsız olduğu için bizim de aradığımız nefis Karagöz oyununu bulmamıza imkân yoktur.”⁷¹⁹

Ataç kendi kuşağının, çocukluğunda seyrettiği Karagöz’ü hayalinde yaşattığını ve şimdi perdede Karagöz’ü gördükleri zaman “asaletini, güzelliğini kaybetmiş diye” gücendiklerini “çünkü komik, ‘humour’ telâkkimizde Karagöz’ün komikliği, ‘humouru’ arasında bir benzerlik yoktur” düşüncesindedir: taklit ve “ayıplıklar” artık tuhaf kabul edilmiyordur, tatsız şeylere dönüşmüşlerdir. “Karagöz ve ortaoyunun bizi bugün alâkadar edebilmesi için... bugünkü sanatın yoluna uymak, yani ferdin veya topluluğun ruh haletlerini tahlile, göstermeye çalışması...” gerekmektedir. Ancak bu mümkün değildir çünkü “Karagöz’ün maddesi bu tahavvüle müsait değildir. Deve derisi küçük tasvirler ancak bir salonda veya kahvehanede oynatılabilir, tiyatrodaki oynatılması mümkün değildir zira tasvirler büyütülecek olursa kıvraklıklarını kaybedecektir. Zaten buna gerek de yoktur “çünkü [artık] tiyatro var, sinema var... Karagöz ölmüştür.”⁷²⁰

2.7.4. Raif Ogan

Ogan da Ataç ve Boratav gibi hayâl perdesinin zamanının dolduğu görüşündedir. Ogan 1945’te *Yeni Sabah*’ta çıkan yazı dizisinde Karagöz’ün neden tükenmekte olduğuna iki kez değinir. İlk olarak cemiyet hayatının değişmesinden, şehir içi ulaşım olanaklarının artmasından dolayısıyla insanların akşamları eğlenmek üzere mahallenin dışına çıkabilmesinden bahseder. Artık akşamları mahalleli için tek eğlence olanağı Karagöz olmaktan çıkmıştır.⁷²¹ Teknolojideki gelişme “lântrenmajik [La lanterne magique] (eski adıyla hayâlnümâ)” sonra “canlı fotoğraf (basit sinema)” ve en son sinemakarşısında

⁷¹⁹ “Karagöz” *Haber –Akşam Postası*, 28 Ekim 1938.

⁷²⁰ Ataç 1940’ta *Haber* gazetesine Karagöz hamlesiyle ilgili iki yazı yazar. Bu yazılardan “Edebiyatçılar Alemi” başlığıyla kaleme aldığı yazısında Baltacıoğlu’nun “öz tiyatro” anlayışında aktörü öne çıkaran görüşlerini eleştirir. Aktaran Baltacıoğlu *age*, ss. 27-28. Ataç’a göre tiyatrodaki önemli olan eserdir. Burada Baltacıoğlu’nun tarif ettiği aktörün pozisyonu Karagöz ustasının hayal perdesindeki pozisyonuna benzetilebilir ancak bu mesele konumuzla doğrudan ilgili değil. Baltacıoğlu da Ataç’ın eleştirilerine karşılık verir. “Nurullah Ataç Yanılıyor...” *Yeni Adam* 22 Şubat 1940 ve “Zaruri Olmayan Bir Cevap” *Yeni Adam* 14 Mart 1940. Aktaran Baltacıoğlu *age*, s. 29, ss. 38-41. Polemik havasındaki bu yazılarda yeni bir fikir yoktur.

⁷²¹ Raif Ogan “Eski Tarz Karagöz Fasılları” *Yeni Sabah* Haziran 1945.

Karagöz'ün eski yerinde tutunma imkânı kalmamıştır. Karagöz mevzuularının dayandığı gelenek ve göreneklerin değişmesi, nükte ve tekerlemelerin eskimesi de çocukların Karagöz'e olan sevgisini azaltmıştır.

Ogan, Baltacıoğlu'nun Karagöz girişimini de şöyle karşılar: “Sayın Profesör Baltacıoğlu Karagöz tasvirlerinin büyüklük ve boylarında değişiklik yapmak, fasıl mevzuları arasına asrımız çocukluk âleminin sinemada görüp sempati duyduğu Miki Maus, Şarlo, Lor el-Hardı, Greta Garbo gibi şahsiyetlerin tasvirlerini ilave eylemek yogiyle (ıslahat!) yaparak Karagöz'ü devam ettirmek istemesine; Karagöz'e sevgi duyması bakımından memnuniyet duyulmak yerinde olsa da Karagöz'ün semt oyunu küçük seyirci kütlesine göre ayarlanmış bir gösteri nevi olması ve bu makalelerden birinde uzun boylu sıralanan başka sebeplerin güdümü göz önüne getirilince, üstünden yüzyıllar geçmesiyle ananevi biçimi cüssesi, kalıp kıyafeti, şahsiyeti ile bütün arkadaşlarının tam yerli ve milli özü bakımından bu misillu teceddüdatın (muhtasat) onun bütün bir tarih boyunca süre gelen varlığını bozmaktan başka bir faydası olamaz sanmaktayım.”⁷²²

2.7.5. Saim Nahit Bilge

Bilge, Karagöz tartışmasına diğerlerine göre oldukça farklı bir noktadan katılır.⁷²³ Yunanistan'da Karagöz'ün (Karagiozis) gelişimini özetler, tipleri tanıtır; bu türün o yıllarda Yunanistan'da nasıl en popüler eğlence olduğunu anlatır. Karagiozis ve Karagöz'ün farklılıkları üzerinde de durur; örneğin Karagiozis'in eli Karagöz'ünküne kıyasla daha uzun ve çok parçalıdır. Bilge Yunanistan'da Karagiozis'in modernize edilebildiğini belirtir. Karagiozis örneğinden kalkan Bilge, 75 em'e büyütülen tasvirlerin daha büyük bir seyirci kitlesine hitap ettiğini belirtir. Bilge'ye göre Karagöz'de taklit esastır, halbuki Karagiozis'te taklit kaldırılmış karakterler oyuna hâkim olmuştur.

Bilge'nin yazısı ve argümanları tartışmayı ilginç bir çizgiye çekebilirdi. Bu yazının *Yeni Adam*'da yayımlanmış olması da Baltacıoğlu'nun Bilge'nin makalesini önemseydiğini

⁷²² Raif Ogan “Eski Tarz Karagöz Fasılları” *Yeni Sabah* 1 Temmuz 1945.

⁷²³ S. Nahit Bilge “Yunanistan'da Karagöz” *Yeni Adam* 7 Mart 1940. Aktaran Baltacıoğlu *age*, ss. 31-37.

gösterir. Üstelik Karagozis'in Yunanistan'da canlılığını koruyarak, hayalilerin tasvirleri ve perdeyi büyüterek tiyatroyla rekabet edebilmesi tam da onun argümanlarını destekleyen olgulardır. Böyle olmasına rağmen Baltacıoğlu, Bilge ile gölge oyunun Yunanistan'daki durumuna odaklanan bir tartışmaya girmez.

Bundan başka H. Dalkılıç da Karagöz, kukla ve orta oyununu diriltme hamlesiyle konusuyla ilgili bir yazı kaleme alır.⁷²⁴ Baltacıoğlu bu yazıya verdiği cevapta Karagöz'ün (Karagiozis diye okumak gerekir) Yunanistan'daki canlılığından ve yüzlerce Karagöz piyesi yazıldığından bahseder.⁷²⁵ “Yunanistan'da hayâliler tasvirlerin boyunu büyütüyorsa ve Karagiozis bu şekilde tiyatro salonlarında seyirci topluyorsa bu iş Türkiye'de de başarılabilir” şeklinde bir argüman ortaya sürmez zira bu yola girse kendi geliştirdiği “kültür bir millettten doğan ve yalnız o millete mahsus olan, millettten millete geçmeyen şey demektir”⁷²⁶ şeklindeki milli kültür tarifinin dışına çıkmakla itham edilebilecektir. Üstelik Yunanistan'da Karagiozis tasvirleri 75cm'e çıkmışken Baltacıoğlu'nun perdeyi ve tasvirleri büyütmek fikrini nereden aldığı gibi bir soruya muhatap olma ihtimali de vardır. Yine de Baltacıoğlu, okuyucunun bu şekilde düşünmesini sağlayabilecek malzemeyi yani Dalkılıç'ın yazısını bu tartışmadan iki yıl sonra çıkaracağı kitabına alır.⁷²⁷ Esasen Karagiozis'le ilgili yazılar basması ve birkaç cümleyle bile olsa Karagiozis'i referans göstermesi Baltacıoğlu'nun “millici” tutumuna aykırıdır; yine de tartışmanın akışı içinde Karagiozis örneğine başvurmaktan kaçınmamış olduğu tahmin edilebilir. Bundan başka Baltacıoğlu, Yunanistan'da Karagöz'ün canlanmasının Türkiye kamuoyuna bir haber olarak sunulmasından dolayı “eğer Türkiye önem vermezse Yunanlar Karagöz'ü

⁷²⁴ *Haber* 1940. Aktaran Baltacıoğlu *age*, ss. 53-54.

⁷²⁵ *Yeni Adam* 9 Mayıs 1940, aktaran Baltacıoğlu *Karagöz Tekniği ve Estetiği*, ss. 54-58.

⁷²⁶ Baltacıoğlu *Halkın Evi* s. 46.

⁷²⁷ İsmayıl Hakkı Baltacıoğlu *Karagöz Tekniği ve Estetiği* SARIYER HALKEVİ İstanbul 1942, ss. 53-54. Dalkılıç'ın yazısından başka Baltacıoğlu *Akşam* gazetesinin 25 Temmuz 1940 tarihli nüshasında çıkan Yunanistan'da Karagöz'ün durumuyla ilgili haberi de yayımlar. Baltacıoğlu *age*, ss. 67-68. *Akşam* Amerika'ya giden Yunanların buldukları yerlerde Karagöz oynattıklarını bildirmektedir. *Gazete Athinaiki Nea* gazetesinden alıntı yaparak “uzun yıllar zarfında Karagöz'ün Türk nesillerin ruhi gıdalarını teşkil ettiğini... halktan aldığı ruhtan zehirleri çıkarır, tozları atar ve bunu tertemiz olarak seyircilerine arz ettiğini” yazar. Karagöz “Yunan soyundan olmamakla beraber, ikinci vatani ile o kadar sevişmiştir ki derhal tabiiyetini istemiye hak kazanmıştır.”

sahiplenecekler” şeklinde bir kaygı oluşmasına sebep olacağı, bu kaygının da Karagöz çalışmalarının önünün açılmasına yardımcı olacağını düşünmüş olabilir.

2.7.6. Niyazi Akı

1963 yılında Niyazi Akı, Baltacıoğlu'nun adını anmadan şu değerlendirmeyi yapar: Karagöz'ü yenilemeye kalkmak onun orijinalliğini sakatlamaktan, onu niteliklerinden uzaklaştırmaktan başka bir işe yaramaz. Karagöz 'gölge'den başlayarak bugüne kadar 'kendisi' yani 'gölge' kalmayı bilmiş bir temaşa koludur. Modern tiyatro ile birçok bakımdan zıtlıklar gösterir.”⁷²⁸ Niyazi Akı burada belki sadece Baltacıoğlu'nun başını çektiği hamleyi kastetmiyor, zira Karagöz'ün “modern tiyatro” ile kıyaslaması üzerinden de akıl yürütüyor.

Karagöz'ü canlı olarak tiyatro sahnesine çıkarmak 1910'a kadar uzanıyor. Bu yıllarda Şark Tiyatrosu ve Odeon Tiyatrosu'nda Canlı Karagöz Sahmesi Operet Kumpanyası “Karagöz'ün Hitan Cemiyeti”, “Karagöz'ün Viyana Seyahati” vb. oyunlar oynuyordu. Dönemin tuluat sanatçısı Naşit Özcan⁷²⁹ da oyunlarda yer alıyor, Karagöz gazetesi yazarı Mahmud Nedim ve gazetenin sahibi Ali Fuad dahi bu oyunları destekliyordu. Kâtip Salih de 1914'te canlı Karagöz oyunlarında Hacivat'ı oynamaktadır.⁷³⁰ Aziz Nesin'in “Karagöz'ün Kaptanlığı-Barbaros'un Torunu”⁷³¹ adlı oyun da daha sonraki yıllarda canlı Karagöz olarak sahneye konacaktır ancak Niyazi Akı'nın

⁷²⁸ Niyazi Akı *XIX Yüzyıl Türk Tiyatrosu Tarihi*, s. 10.

⁷²⁹ Naşit Özcan (1886-1943) Kuyucu Murad Paşa Mekteb-i İptidaiyesi'ne, Bayezit Rüştüyesi'ne ve daha sonra Baytar Mektebi'ne devam etti. Ancak tiyatro merakı yüzünden okuldan kaçtığı için ailesi onu Mızıka-ı Hümayun'a nefer olarak verdi, 1901. Sarayda musiki dersleri aldı, dram bölümünde görev aldı. Bilgi ve görgüsünü artırması için Paris'e yollandı. 1910'da saraydan ayrılınca Kavuklu Hamdi ve Abdürrezzak Efendi ile çalıştı. Fevziye Kırathanesi'nde (bkz dipnot 471) temsiller verdi. 1924'te Türk Temaşa Heyeti'ni kurdu. 1934'ten sonra tuluata karşı oluşan hava yüzünden operet ve tiyatro oyunlarına yöneldi. Naşit esas ününü tuluatçılıktan kazandı. Yanı sıra kukla oynattı, orta oyununa çıktı, Karagözcülük yaptı. Tiyatro ve sinema çalışmaları da vardır. Ayşe Hür “Özcan, Naşit” *DBİA*, cilt 6, s. 202.

⁷³⁰ Metin And *Dünyada ve Bizde Gölge Oyunu*, ss. 268-270.

⁷³¹ Bu oyun Aziz Nesin'in *Üç Karagöz Oyunu DÜŞÜN* İstanbul 1968, kitabındandır. Metin And “Karagöz'ün Kaptanlığı” oyununun sahneye konduğu tarihi vermemiş ancak 1968'den sonra olması gerekir.

kitabını yayımladığı 1963 yılında “Karagöz’ün Kaptanlığı”nı görmüş olma ihtimali yok. Akı, modern tiyatro ile Karagöz arasındaki zıtlıklara dikkat çekerken yukarıda söz ettiğim eski “canlı Karagöz” denemelerini de akılda tutarak böyle bir sonuca varmış olabilir.

2.7.7. Karagöz Hamlesinin Değerlendirmesi

Yukarıdaki oyunlarında görüldüğü gibi Baltacıoğlu, perdeyi ve tasvirleri büyütmesini saymazsak, tekniği değiştirmeden hayâl oyununun tiplerini ve konusunu sanki bu geleneksel seyirliğin özgün bir çizgisi yokmuş gibi yeniden yaratmaya kalkar. Balaban, Lav ve Hayali Küçük Ali’nin oyunları yukarıda analiz edildi; senaryo tekniği ve konu açısından bunların Baltacıoğlu’nun oyunlarına benzeyen ve ayrışan tarafları vardır. Ancak bu oyunları CHP ve Halkevi yayımları olmasını sağlayan motif, istisnasız hepsinin hükümetin mesajlarını topluma ulaştırmaya çalışıyor olmaları ve rejim propagandasının araçları haline gelmiş olmalarıdır. Baltacıoğlu’nun ilk Karagöz denemesi olan ve CHP/Halkevi yayını olamayan “Karagöz’ün Kadıköy İhtisap Ağalığı” ise daha özgür bir kafanın ürünüdür. Baltacıoğlu gibi bir entelektüelin eser sahibi olarak öne çıktığı bir düzenleme esasen geleneksel Karagöz’de görülen bir durum değildir. Daha eğitilmiş nüfusa yönelik böyle bir piyesin Karagöz’ü eski popülerliğine kavuşturacağı da gayet şüphelidir ancak bu anlayışla ortaya konacak oyunlar devam edebilseydi Cumhuriyet’in yeni koşullarında kendine özgü bir kanal açma ihtimali olabilirdi.⁷³²

Yukarıda Taha Pala’dan alıntıyla değinildiği gibi Ziya Gökalp’in kültüre tanıdığı “mutlak özgürlük” alanının Karagöz hamlesinde oluşmadığını görüyoruz. Gökalp’in “maatteessüf memleketimizde henüz harsî mekteplerle siyasî fırkalar arasındaki fark anlaşılammıştır” yakınmasını hatırlayalım.⁷³³ Türk Ocakları’ndan Halkevlerine geçişte CHP’nin tek parti iktidarı, kültüre Gökalp’in tarif ettiği şekilde özerk bir alan ayırmayı düşünmemiştir. Baltacıoğlu’nun “Karagöz Köy Muhtarı” oyununun son kısmı olan aşağıdaki

⁷³² Örneğin Aziz Nesin’in yazdığı Karagöz oyunları siyasi eleştiri derecesi ve yazıldığı dönemdeki farklılıklara rağmen “Karagöz’ün Kadıköy İhtisap Ağalığı” çizgisine eklenebilecek denemelerdir. Aziz Nesin *Üç Karagöz Oyunu* İstanbul 1968.

⁷³³ *Hars ve Medeniyet* içinde “Hars ve Siyaset” Ankara 1972, ss. 66-74, aktaran Parla, s. 132.

bölümde devlet politikasıyla kültür alanının iç içe geçişinin uç örneklerinden birini görürüz.

.....

“Karagöz: Bu memleket için iyi, doğru, güzel bir iş yapılmışsa da bu köylü onu benimsememiş olsun, hiç olacak şey mi Hacivat. Atatürk’ün ardından yürüyen, senin gibi hacı vak vaklar değil, bu halktır Hacivat.

Hacivat: Doğru söylüyorsun ama Karagözüm, ne belli senin böyle işler yapacağın, diyelim ki yaptın ne belli bu halkın seni anlayacağı?

K: Hacı cav cav, meşhur bir atasözü vardır: Türkün akli gözüdedir. Köylü de benim yaptığım işi görür anlar.

H: Var ne işin varsa gör herif!

K: Al ne malın varsa kör herif! (Vurur)

H: Yıktın perdeyi, eyledin viran, varayım sahibine haber vereyim heman.

K: Hay dilini eşek arısı soksun. Perdemiz yerli malıdır yırtılmaz, yurdumuza el uzanmaz, Türk ruhudur ruhumuz hiç bozulmaz.”⁷³⁴

Karagöz hamlesinde yazılan oyunların yukarıdaki gibi resmi bir içerik kazanmasında temel sebep kültür alanının devlet tarafından işgal edilmesi olduğu halde *Yeni Adam*’da yapılan tartışmalarda bu mesele eleştiri konusu olmamıştır. Hatta *Vakit* gazetesinde çıkan bir yazıda “İcabında bu vasıtayla [Karagöz] memleketin menafine yardımcı olacak propaganda bile yapılabilir” şeklinde bir görüş ortaya atılır.⁷³⁵ Baltacıoğlu

⁷³⁴ İsmayıl Hakkı Baltacıoğlu, *Karagöz Köy Muhtarı* CHP yayını, Ankara 1941, ss.15-16

⁷³⁵ Baltacıoğlu *Karagöz Tekniği ve Estetiği*, s. 87.

bu yazıyı *Karagöz Tekniği ve Estetiği* kitabına alır ancak olumlu veya olumsuz bir cevap vermez.

SONUÇ

Bu çalışmada 19. yüzyılın ortalarından itibaren Karagöz'deki değişimi saptayıp sebeplerini ortaya koymaya çalıştım. *Kâr-ı kadîm* oyunlarda komiklik yapmak için en çok kullanılan usullerden biri, bir bireyin kimi özelliklerini belli bir grubu temsil edecek şekilde belirginleştirip, karikatürize ederek perdeye çıkarmaktı. Böylece temsil edilen grup kendini perdede görmek için Karagöz seyretmeye geliyordu. Bu usul toplumdaki yeni bir eğilimin veya yeni bir tipin hızla perdeye gelmesini sağlıyordu. Bir başka ifadeyle Karagöz toplumdaki değişimi izlemek ve yorumlamak durumunda olan bir seyirlikti. Karagöz İstanbul'un farklı semtlerinde birçok hayali tarafından çıkartılan, içeriği müstehcenlik ve siyasi taşlama dolu, periyodu belirsiz bir tür mizah dergisi gibiydi. Hayal perdesinin, üst düzey Osmanlı paşalarını, mahalle kopuklarını, farklı katmanlardan kadınları vb. perdeye taşıyan hayalilerin icra-yı sanat eyledikleri özerk bir alan olduğunu kabul etmemiz gerekir; bu çalışma boyunca söz konusu özerk alanın daraldığını ve en son Cumhuriyet döneminde yok olduğunu görüyoruz.

Elimizdeki Karagöz metinleri siyasi taşlama içermiyor ancak Avrupalı seyyahların yazdıklarından hayalilerin sözünü ettiğim bu özerk alandan yani hayal perdesinden Osmanlı yöneticilerine ciddi eleştiriler yöneltebildikleri anlaşılıyor. 19. yüzyıl ortalarında yasaklanana kadar bu tür siyasi taşlamanın nasıl mümkün olduğu, hangi toplumsal ihtiyacın ve grupların söz konusu alanın devamlılığını sağladığı önemli bir sorudur, ancak cevabı bu çalışmanın konusu değildir.

Osmanlı İmparatorluğu'nun son dönemlerinde devlet ve halk olarak var kalma düşüncesi devlet erkânının ama aynı zamanda entelektüellerin de paylaştığı temel kaygılardan biriydi. Beka kaygısındaki devletin basın ve gösteri dünyasına getirdiği sansürün amacı kimi düşüncelerin yayılmasını önlemeye yönelikti. Cumhuriyet döneminde, Lozan Antlaşması imzalandıktan ve böylece beka kaygısı aşıldıktan sonra yeni

rejimin ideolojik tercihi olan“muasır medeniyet seviyesinin üstüne çıkmak”⁷³⁶düşüncesi öne çıktı. “Muasır medeniyet seviyesinin üstüne çıkmak” kimi eski düşünceleri yasaklamaktan başka zihinlerde de bir dönüşümü gerekli kılıyordu.Böylelikle Halkevleri’nin ve CHP’nin yazdırdığı oyun ve organize ettiği gösterilerde, hayal perdesinin kadim geleneğini ve dengesini alt-üst etme pahasına, Cumhuriyet ve modernizasyon yanlısı propaganda Karagöz oyunlarına girdi.

Nazif Efendi’nin II. Abdülhamid döneminde de oynanmış oyunları yazdığı defterinden Ritter’in *Karagös* kitabına ulaşan oyunların giriş kısmında tahtta oturan sultana bağlılık, daha sonra Meşrutiyet döneminde yeni yönetime şükran ifade eden mısralar görürüz. Ancak bu oyunlarda sözünü ettiğim bağlılık veya şükran mısraları muhavereye veya fasıla taşmaz. Buna karşılık oyunların esas gövdesinde yönetime bir eleştiri görülmez, böyle bir özgürlük söz konusu değildir. Ancak bu alana mevcut yönetimin propagandası veya politikası da girmez; o alan mizahındır. Yani siyasi taşlamanın yasaklanmasından sonra yönetimin fasıla müdahale etmediği, Karagöz ustasının sultana bağlılığını bildirdiği bir denge durumu oluşmuştur.

Cumhuriyet döneminde Halkevleri ve CHP yayımlarında yukarıda incelenen oyunlarda ise kaba bir rejim propagandasının hayal perdesini işgal ettiğini görüyoruz. 1930’larda ve 1940’larda rejimin politikaları doğrultusunda Karagöz oyunları yazan Baltacıoğlu, Lav, Balaban gibi hayalî olmayan entelektüeller resmî ideolojinin mesajlarını, hayal perdesini kullanarak topluma boca etmeyi denemişlerdir. Entelektüellerin geleneksel usullere, yukarıda anlatmaya çalıştığım dengeye pek de aldırmadan ideolojik kaygılarla Karagöz senaryoları yazması, toplumda karşılığı olmayan tiplerin, inandırıcılığı olmayan diyalogların ortaya çıkmasına yol açmıştır. Nitekim bu dönemde üretilen oyunlar yeni rejimin ideolojik taarruzu dindikten sonraki dönemlerde hiç oynanmamıştır.

⁷³⁶ Atatürk’ün Cumhuriyet’in 10. Yıl Nutku’nda geçen bu ifadeyi içeren paragraf şöyledir: “Milli kültürümüzü muasır medeniyet seviyesinin üstüne çıkaracağız. Bunun için bizce zaman ölçüsü, geçmiş asırların gevşetici zihniyetine göre değil, asrımızın sürat ve hareket mefhumuna göre düşünmektir.” Alıntıl原因 Ünsal Yücel “Atatürk Döneminde Sanat Yaşamı” *Çağdaş Düşüncenin Işığında Atatürk ECZACIBAŞI VAKFI İstanbul 1983 içinde s. 445.* “Muasır medeniyet seviyesinin üstüne çıkmak” ifadesi takip eden yıllarda ve halen atıf yapılan bir cümledir.

Bu oyunlar ile geleneksel Karagöz oyunları mukayese edildiğinde kadınların temsilinde belirgin bir gerileme olduğunu görürüz. Geleneksel oyunlarda kadın tasvirleri ve diyalogları erkeklerinkine kıyasla daha azdır ama yine de azımsanmayacak bir yer tutarlar. Karagöz'ün Karısı, Kanlı Nigar ve diğerleri 19. yüzyılın kadın dünyasını perdeye taşırlar. Bu kadınlar mahalle ilişkileri içinde belli yeri olan, sözü dinlenen, cinsellik dâhil farklı yönleriyle perdeye gelen, hayatta karşılığı olan tiplerdir. Halkevleri/CHP yayımlarındaki kadınlar ise, sayıları ve diyalogları azalmış olmaktan başka babalarına ve kocalarına tabi, kişiliği zayıf yardımcı tiplere indirgenmişlerdir. Kadınların kendilerini hiçleştiren, “fedakâr Türk kadını” tipini oluşturmak amacıyla yazılmış izlenimi veren konuşmaları inandırıcı olmaktan uzaktır. Eğitici olmak iddiasındaki bu oyunlardan kadınların çıkarması gereken sonuçlar Cumhuriyet'e güvenmek, iyi bir anne olmak, baba ve kocaya itaat etmektir.⁷³⁷

Söz konusu devlet müdahalesi Karagöz loncası fesh olduktan, Karagöz çok büyük ölçüde canlılığını yitirdikten sonra vuku bulmuştur. Karagöz canlılığını henüz devam ettirirken, örneğin II. Abdülhamid döneminde böyle bir müdahale mümkün müydü? Abdülhamid'in böylesi bir müdahaleyi göze alabilmesi (Karagözcüler üzerinden rejim propagandası) için hayal perdesi eğlencesinin içeriğinin ve toplumun Karagöz loncası üyeleri hakkındaki düşüncesinin, Sultan'ın kurmak istediği söylemle uyumlu olması gerekirdi. Geleneksel Karagöz'ü bilenler ve tabii Sultan için çok muhtemelen bu mantıklı bir düşünce değildi. 1930'lara geldiğimizde Karagöz o kadar zayıflamıştı ki, yeniden diriltilmesi gerekiyordu. Cumhuriyet döneminde ölmek üzere olan Karagöz'ü dirilttiklerini düşünenler ona istedikleri şeyleri söyletebileceklerini ve istedikleri şekli verebileceklerini zannettiler. Ancak hayal perdesinin mumu bir daha yanmadı.

⁷³⁷ Berktaş, 19. ve 20. Yüzyıllarda Türkiye'de kadın hareketinin gelişimini ele aldığı makalesinde “gelenekselci kalıp ile modernleşmeci kalıp arasında, toplumsal cinsiyet rolleri açısından temel bir farklılık olmadığını” altını çizer: “Kemalist erkeklerin hayalindeki ‘yeni kadın’, ‘ailevi, içtimai milli vazifelerini benimseyen ve başkaları için yaşayan’ bir varlıktı. Kadının en belirgin meziyeti, fedakârlığı ve feragatiydi.” Fatmagül Berktaş *Tarihin Cinsiyeti* METİS İstanbul 2006, içinde s. 108. Halkevleri/CHP yayımı Karagöz oyunları tam da Berktaş'ın yukarıdaki saptamasını haklı çıkaran bir anlayışla kaleme alınmışlardır.

EK

KARAGÖZ GAZETESİ

23 Temmuz 1908’de Kanun-ı Esasi’nin ilan edilmesinden sonra, II. Abdülhamid’in gücünü kaybettiğinin anlaşılmasıyla başka alanlarda olduğu gibi mizah gazeteciliğinde de bir patlama yaşanır. Söz konusu mizah gazeteleri yoğun bir şekilde karikatür kullanıyorlardı. Bunların önemli bir kısmı çizgilerinde ve yazılarında Karagöz tasvirlerinden ve mizah anlayışından faydalanıyorlardı.⁷³⁸ Karagöz üzerinden geçen mizah yayımı patlaması, İstibdat Dönemi (1878-1908) öncesinde Teodor Kasap’ın yaptıklarının unutulmadığını ortaya koyar. Kanun-ı Esasi’nin ilanından sonra ilk harekete geçen Ali Fuad olur.⁷³⁹ 10 Ağustos 1908’de 1950’lere kadar basılacak *Karagöz* gazetesi yayın hayatına girer.⁷⁴⁰ *Karagöz*’ün kurucusu, imtiyaz sahibi ve karikatüristi Ali Fuad Bey’dir.⁷⁴¹ Ahmet Rasim, Ali Fuad’ın Teodor Kasap’ın *Hayâl* gazetesinde çıkan bazı karikatürlerin çizeri olma ihtimalinden söz eder.⁷⁴² Bu sadece bir ihtimal olsa da Ali Fuad’ın 1875-1877 arasında 162 sayı çıkan *Çaylak* adlı mizah dergisindeki karikatürleriyle ismini duyurduğunu biliyoruz.⁷⁴³ Ali Fuad, 1870’lerde Teodor Kasap’ın *Hayâl* dergisinin

⁷³⁸ *Karagöz*’den başka *Hacivad* (1908) *Yeni Geveze* (1910-1912) ve *Yeni Çeri* (1911-1912) gazeteleri de Karagöz tasvirlerini karikatüre taşıyorlardı. *Nekregû ile Pişekâr* (1909) ise orta oyunu kahramanlarını karikatürize ediyordu. *Hayal-i Cedid* ismini Teodor Kasap’ın *Hayâl* gazetesinden alıyordu. Turgut Çeviker *Gelişim Sürecinde Türk Karikatürü*, cilt 2, s. 149, s. 161, s. 168, s. 170, s. 197.

⁷³⁹ “Karikatürümüzün en önemli ilk temsilcilerinden olan *Hayâl* ile *Karagöz* arasındaki ilgi açıktır. Ali Fuat Bey, *Hayal*’in yayımlandığı dönemi yaşamış bir karikatürcüdür... Bir bakıma Abdülaziz’in yıktığı hayal perdesini *Karagöz* adıyla yeniden kurar.” Çeviker *age*, cilt 2, s. 17. Ali Fuad bir mizah dergisi kurma hayalini Ahmet Rasim’e şöyle ifade eder: “Ah! Bir matbuat hürriyeti olsa da Karagöz adı ile bir mizah gazetesi çıkarsak”, aktaran Çeviker *age*, cilt 2, s. 137.

⁷⁴⁰ *Karagöz* hakkında ayrıntılı bilgi için bkz. Erol Üyepazarcı, “Uzun Soluklu Bir Halk Gazetesi *Karagöz* ve Kurucusu Ali Fuad Bey”, *Müteferrika*, s. 19, s. 17-33.

⁷⁴¹ Orhan Koloğlu “Karagöz” *DBİA*, cilt 4, s. 448. Turgut Çeviker, Ali Fuad’ın doğum ve ölüm tarihlerinin bilinmediğini belirtiyor. *Basiret*’te (1869) muhabirlik, II. Abdülhamid döneminde Bahriye Matbua Müdürlüğü yapıyor. Tanzimat döneminde karikatürü yayımlanan ilk Müslüman Ali Fuad’dır. Turgut Çeviker *Gelişim Sürecinde Türk Karikatürü*, cilt 1, ss. 112-113. Şapolyo Ali Fuad’ın ölümünü 28 Ağustos 1919 olarak veriyor. Şapolyo *Karagözün Tarihi*, s. 124.

⁷⁴² Üyepazarcı *agm*, s. 21.

⁷⁴³ Üyepazarcı *agm*, s. 21-22.

kendisinin de şahit olduğu başarısını tekrarlamak için II. Meşrutiyet sonrası ortamı müsait bulmuş olmalı.

Karagöz gazetesinin giriş sayfasında Karagöz ve Hacivat tasvirleri yer alıyordu. Bu tasvirlerin altında güncel siyasi bir konu üzerine ikilinin yürüttüğü bir diyaloga yer veriliyordu. Benzer bir düzenleme dört sayfalı gazetenin son sayfasında da yer alıyordu. Ayrıca daha az yer kaplayan, genellikle bir Karagöz çiziminin ağzından güncel bir olayın ele alındığı karikatürler de farklı sayfalarda yer alıyordu. 1870’lerde Teodor Kasap’ın çıkardığı *Hayâl* gazetesinde çok daha az karikatür kullanıyordu. *Karagöz*’de olduğu gibi karikatür *Hayâl*’in formatının temel bir ögesi değildi. Kurucusu Ali Fuad’ın karikatürist olması, *Karagöz*’de karikatürü gazetenin yayın politikasının daha temel bir unsuru haline getirmiş olmalıdır. İlk yıldan sonra Ali Fuad karikatür çizmeyi Mehmed Baha⁷⁴⁴ ve Halim Naci’ye⁷⁴⁵ bırakır ancak *Karagöz*’de karikatürün ağırlığı devam eder. Daha doğrusu çizgi ve diyalog şeklindeki altyazı gazetede en önemli yeri işgal etmeye devam eder.

Bu noktada Çeviker’in karikatür açısından yaptığı tasnife dikkat çekmek istiyorum. Çeviker, II. Meşrutiyet’ten (1908) sonra yayımlanmaya başlayan mizah dergilerindeki karikatürü ikiye ayırır. 1. Modern karikatür. 2. Tasvirci karikatür.

Modern karikatürün çizerleri a. Avrupa’dan gelmiş, b. Avrupa’da eğitim görmüş, c. Sanayi-i Nefise’den yetişme ve d. kendini yetiştirmiş insanlardır. Bu grubun en önemli temsilcisi *Kalem* (1908-1911) dergisi ve bir dönem karikatürleri burada yayımlanmış olan Cemil Cem’dir (1882-1950). Modern karikatür çizerleri altyazı kullansalar da mizahı daha

⁷⁴⁴ Mehmed Baha (? – 1928) Bahriye’den makine subayı olarak çıkmıştır. Karikatür yaşamı *Karagöz* ile başlar. Buradaki anlayıştan dolayı karikatürlerinde resim egemendir, buna rağmen Turgut Çeviker, Mehmed Baha’nın karikatürde düş ve mizah gücünü ortaya koyduğunu yazıyor. *Gelişim Sürecinde Türk Karikatürü*, cilt 2, s. 115.

⁷⁴⁵ Halid Naci (1875-1927) ilköğrenimini Eyüp’te yaptı, sonra Harbiye’ye girdi. Sarayın emriyle Sanayi-i Nefise mektebine askeri öğrenci olarak girdi ve burayı birinci bitirdi. Yıldız’da kurulan çini fabrikasında görev aldı ve buradan Fransa’da Sèvres Çini Fabrikası’na eğitim için gönderildi. *Karagöz*’den başka *Geveze* (1908-1909), *Arzuhal* (1910), *Hayal-i Cedid* (1910), *Falaka* (1919) ve *Köylü* (1913-1914) gibi halk tipi mizah dergilerinde daha çok tanındı (Çeviker *age*, cilt 2, s. 156, s. 167, s. 169, s. 195, s. 201). Karikatürlerinde resim egemendir, daha çok karakalem çalışmalarıyla tanınmıştır. Karikatürlerinde geleneksel giysi ve motiflerle donanmış insanlar ve arka planda İstanbul görüntüleri çalışmalarına bir belgesel niteliği kazandırır. Çeviker *age*, cilt 2, ss. 113-114; Önder Küçükerman “Yıldız Çini Fabrikası” *DBİA* cilt 7, s. 515.

çok çizgiyle yapma gayretindedirler. Birçoğu resimden gelse de, resim ile karikatürün farklı alanlar olduğunu bilip karikatüre ulaşmaya çalışırlar.

Karagöz ise ikinci gruptadır, yani tasvirici karikatürde. Bu tarz, Tanzimat karikatürünün geliştirilmiş, yetkin biçimidir.⁷⁴⁶ Çizgiden çok altyazıya bağlıdır, çizgide resimden çok ayrılmamıştır. Bu grup karikatürler *Karagöz-Hacivat* gibi iki karşıt tip üzerinden mizah üretirler; *Cadaloz– Cavaloz* (*Cadaloz* dergisi), *Feylesof-Ebu Nevvas* (*Feylesof* dergisi) gibi. Çeviker karikatürün meddahı olarak isimlendirdiği bu tipleri karikatürçünün yardımcısı olarak tarif eder. Söz konusu karikatürçüler olgusal olarak karikatürün ayırında oldukları halde, bu iki karşıt tipe bağlı oldukları için modern karikatür anlayışından uzak kalırlar. Bu durum karikatürçüyü düşünsel tembelliğe itmektir.⁷⁴⁷

Çeviker, tasvirici karikatüristlerin, *Diyojen*, *Hayâl*, *Çaylak* gibi gazetelerin de sayfalarını açtığı Tanzimat dönemi karikatüründen neden kopmadığını açıklarken İstibdat Dönemi (1878-1908) koşullarında bu gazeteleri evde bulundurmanın bile ciddi bir riski göze almak anlamına geldiğinin ve bu durumun karikatürün gelişmesine bir engel teşkil etmiş olduğunun altını çizer.

Çeviker'in açıklamalarından halkın beğenisi ile *Karagöz*'ün mizanpajı ve yayım politikası arasında bir tutarlılık olduğunu anlıyoruz. Resme yaklaşan çizgilerinde, okuyucuyu zorlamayan ve kolayca anlaşılabilir yazılarında gölge oyunu söylemi egemendir.⁷⁴⁸ *Karagöz* çoğunluğun beğenisinden ve alışkanlıklarından uzaklaşmayan, bunları sorgulamayan, dolayısıyla da buna pek bir katkıda bulunmayan, bir halk gazetesidir.

⁷⁴⁶ Çeviker *age*, cilt 2, s. 33.

⁷⁴⁷ Çeviker'in Cemil Cem'in temsil ettiği modern karikatür anlayışını tercih ettiği çok açık. Ona göre esas olarak mizahın kaynağı çizgi olmalıdır. Oysa *Karagöz*'ün temsil ettiği tasvirici karikatür kısa tutulmuş bir tür resimli muhavere gibidir. Mizahı çizgiyle ifade edebilmek daha kuvvetli ve rafine bir mizah duygusu gerektirir.

⁷⁴⁸ Çeviker *age*, cilt 2, s. 138.

Bu yayım çizgisi ile *Karagöz* günlük gazetelerden daha çok satan haftalık bir mizah gazetesidir, en azından iddiası budur.⁷⁴⁹

Siyasi konumlanış açısından Teodor Kasap'ın *Hayâl* gazetesi, muhaverelerdeki *Karagöz* ve *Hacivat*'ı oldukça muhalif bir söyleme sahipti; bunun neticesinde Kasap'ın gazeteleri defalarca kapatılmıştı. Ali Fuad'ın *Karagöz*'ü 1919'daki ölümüne değin hiç kapatılmaz, sonraları da siyasi hükümetlerle genellikle uyum içerisinde davranır.⁷⁵⁰ Koloğlu, *Karagöz*'ün kapatılmamasını yönetimlerle kesin çatışmaya girmeden, halkın anlayışına uygun düzeyde eleştiri ve mizahı elden bırakmaması ile açıklıyor.⁷⁵¹ *Karagöz*'ün yönetimine önce Mahmud Nedim⁷⁵² sonra Baha Tevfik⁷⁵³ geliyor. I. Dünya Savaşı yıllarında *Karagöz*'ün yönetimini Mahmud Sadık Bey⁷⁵⁴ üstlenir. 1918'de Burhan Cahid Morkaya'ya yönetime geçer.⁷⁵⁵ Mütareke (13 Kasım 1918 - 19 Ekim 1922) yıllarında Osmanlı sansürünün üzerine işgal sansürü eklenmiştir. Bu dönemde *Karagöz* kapatılmaz ancak sansürden nasibini alır. Söz konusu dönemde gazete çizerlerini korumak için

⁷⁴⁹ Çeviker *age*, cilt 2, s. 138

⁷⁵⁰ I. Dünya Savaşı başladığında (1914), *Karagöz*'den başka dört mizah dergisi daha yayım hayatındadır. 1915'te ise sadece *Karagöz* yoluna devam etmektedir. Savaş sonuna kadar başka dergiler çıkacaktır ama bunlar da uzun ömürlü olmaz. "Bir bakıma büyük savaşın tek muhatabı *Karagöz* olmuştur." Çeviker *age*, cilt 2, s. 39.

⁷⁵¹ Orhan Koloğlu "Karagöz" *DBİA*, cilt 4, s. 448.

⁷⁵² Mahmud Nedim'in ismi *Karagöz*'ün sermuharriri olarak geçiyor, Orhan Koloğlu "Karagöz" *DBİA* cilt 4, s. 448; Turgut Çeviker *Gelişim Sürecinde Türk Karikatürü*, cilt 2, ss.136-137. Mahmud Nedim'in ismini *İncili Çavuş* (1908-1909) ve *Falaka*'nın (1991) yazar kadrosu arasında da görüyoruz. Çeviker *age*, cilt 2, s. 157, s. 195.

⁷⁵³ Baha Tevfik (1882-1916) döneminin parlak yazar ve düşünce adamlarındadır. Mekteb-i Mülkiye'yi bitirdi (1907), kısa bir süre felsefe okuttu. II. Meşrutiyet'ten sonra gazetecilik yaptı. *Eşek*'i (1910) yayımladı ancak bu dergi ilk sayıdan sonra yasaklandı. Benzer dergileri değişik adlarla yayımladı: *Kibar*, *El Malum*, *Eşek* - 1912. İlk felsefe dergisi *Felsefe Mecmuası*'nı yayımladı. Felsefeyle ilgili çeviri ve telif eserleri vardır. Çeviker *age*, cilt 2, s. 89.

⁷⁵⁴ Çeviker *age*, cilt 2, s. 137.

⁷⁵⁵ Burhan Cahit Morkaya (1892-1949). Romancı ve gazeteci, 1918-1928 arasında *Karagöz*'ün yazı işleri müdürü. Bu görevinden *Milliyet*'te çıkan bir yazısından dolayı ayrılmak zorunda kalıyor. Romanlarının sayısı kırka yakındır. Kendi çıkardığı *Köroğlu* gazetesi ve *Ayvaz* adlı mizahi bir dergi vardır. İhsan Işık *TEKAA* cilt 6, ss. 2521-2522; Orhan Koloğlu "Karagöz" *DBİA*, cilt 4, s. 448.

karikatürleri imzasız yayımlar.⁷⁵⁶ 1928 sonrası Harf Devrimi'inin⁷⁵⁷ dergi ve gazetelerin satışını kötü etkilediği dönemde *Karagöz* ancak diğer süreli yayınlar gibi hükümet desteği ile ayakta kalmıştır.⁷⁵⁸ *Karagöz* 18 Ağustos 1928'den itibaren hem Arap hem Latin harfli olarak çıkmış, 1 Kanun-ı evvel 1928'den itibaren sadece Latin harfleriyle basılmıştır.⁷⁵⁹

Kurucu Ali Fuad gazetenin sahibidir. Ali Fuad 1919'da ölünce varisi olan kız kardeşi Fatma Hanım⁷⁶⁰ gazetenin sahibi olması gerekir ancak bu konuda bir kayıt yoktur. 1927-1928 arası Burhan Cahid Morkaya, 1928-1932 arası Orhon Seyfi Orhon⁷⁶¹, sonra R. Ahmed (?) *Karagöz*'ün sahipleri olurlar.⁷⁶² CHP *Karagöz*'ü 1935'te satın alır ve 14 Şubat 1935'te 1950'ye kadar yayımlayacak olan Sedat Simavi'ye⁷⁶³ satar. Koloğlu 1935'ten sonra Simavi yönetiminde *Karagöz*'ün “Siyasi Halk Gazetesi” altbaşlığını kullanmaya başladığını ve mizahı azaltıp halka olayları basitçe anlatan bir çizgiye girdiğini

⁷⁵⁶ Çeviker *age*, cilt 3, ss. 17-18. Mütareke döneminde *Karagöz* kapatılmaz ancak sansüre uğrayan sayıları vardır. O dönemdeki basım tekniğinden dolayı sansüre uğrayan sütunlar boş çıkıyordu. Böyle sayılar için bkz. *Karagöz* 21. 5. 1919, sayı 1172; *Karagöz* 9. 7. 1919, sayı 1185.

⁷⁵⁷ 1 Kasım 1928'de TBMM'de kabul edilen kanunla “Türk Harflerinin Kabul ve Tatbiki Hakkında Kanun” ile Türk harfleri olarak anılan Latin harfleri Arap harflerinin yerini aldı.

⁷⁵⁸ Orhan Koloğlu “*Karagöz*” *DBİA*, cilt 4, s. 448.

⁷⁵⁹ Çeviker *age*, cilt 3, s. 141.

⁷⁶⁰ Çapanoğlu, tarih ve kaynak vermeden Fatma Hanımın *Karagöz*'ü Ali Fuad ölünce CHP'ye sattığını iddia ediyor ancak bu bilgi diğer kaynaklarla çelişiyor. Münir Süleyman Çapanoğlu *Basın Tarihimizde Mizah Dergileri* İstanbul 1962, ss. 53-61, aktaran Çeviker *age*, cilt 2, s. 138.

⁷⁶¹ Orhon Seyfi (1890-1972) Beş Hececi şairlerden, gazeteci, milletvekili. Kahraman, Orhon'un 1928-32 arası *Karagöz*'ün “yayımlar sorumluluğunu” üstlendiğini belirtmiş. Âlim Kahraman “Orhon, Orhon Seyfi” *TDVİA*, cilt. 33, ss. 389-390.

⁷⁶² Çeviker *age*, cilt 3, s. 141.

⁷⁶³ Sedat Simavi (1896- 1953) Mekteb-i Sultani'de okurken karikatür çizmeye başladı. 1916'da *Hande* adlı mizah dergisini çıkardı. Daha sonra *Diken* (1918) ve *İnci* (1919) adlı magazin dergilerini çıkardı. 1921'de çıkardığı *Güler yüz* adındaki mizah dergisiyle Milli Mücadele'yi savundu. Bu dergilerde karikatürleri çoğunlukla kendisi yapıyordu. Simavi siyasete girmedi ve Gazeteciler Cemiyeti'nin iktidardan bağımsız bir çizgide kalması için çalıştı. Simavi'nin en büyük mesleki başarısı 1 Mayıs 1948'de çıkarmaya başladığı, halen yayımı devam eden ve Türkiye'deki en etkili gazete olan *Hürriyet*'tir. Orhan Koloğlu “Simavi, Sedat” *DBİA*, cilt 6, s. 559.

belirtiyor.⁷⁶⁴ Çapanoğlu da bu dönemde Karagöz'ün “tam bir köylü gazetesi” olduğunu belirtir.⁷⁶⁵

Erol Üyepazarcı 1908 sonrası İttihad ve Terakki'yi destekleyen, 31 Mart⁷⁶⁶ olayında İslamcı bir çizgiye doğru dümen kıran *Karagöz*'ün İttihad ve Terakki ipleri yeniden ele geçince bu sefer de tam tersi bir çizgiye kaymakta tereddüt yaşamadığını belirtiyor. Benzer bir durum Kurtuluş Savaşı dönemi için de geçerli: Gazete başta İstanbul Hükümeti yanlısı iken, savaşın ilerleyen safhalarında Anadolu'daki hareketi destekleyen bir çizginin hararetli savunucusu olur. Kemalistlerle olan yakınlık Cumhuriyet döneminde de devam eder.

Teodor Kasap'ın çıkardığı *Hayâl*'e kıyasla *Karagöz* gazetesi tiyatro ve geleneksel gösteri sanatlarına daha az ilgi gösteriyordu, esas olarak politik bir mizah gazetesiydi. *Karagöz* kimi dönemlerde sansür (18. 5. 1911, sayı 305), Şirket-i Hayriye vapurlarının durumu (2. 12. 1909, sayı 149), İstanbul'da sokak köpeklerinin itlaf edilmesi (3. 4. 1910, sayı 184), hükümetin borçlanma politikası (13. 10. 1909, sayı 253), kolera salgını (28. 5. 1911, sayı 308) gibi konularda eleştirel tutum alır; hatta Halid Naci'nin II. Meşrutiyet'te iktidara gelenleri, yani İttihad ve Terakki'yi eleştiren (8. 5. 1910, sayı 194) karikatürleri yayımlanır. Buna karşılık İttihad Terakki Cemiyet'in muhaliflerine karşı acımasız tutumunu destekleyen karikatürler de vardır (24. 2. 1909, sayı 173). Cumhuriyet'e (29 Ekim 1923) kadar kapanmadan, nispeten az hırpalanarak yayım hayatına devam etmenin bir yolunu bulan *Karagöz* yönetimi Cumhuriyet'ten sonra iktidara yaslanan, dolayısıyla

⁷⁶⁴ Orhan Koloğlu “Karagöz” *DBİA*, cilt 4, s. 448.

⁷⁶⁵ Münir Süleyman Çapanoğlu *Basın Tarihimizde Mizah Dergileri*, ss. 53-61, aktaran Çeviker *age*, cilt 2, s. 138.

⁷⁶⁶ II. Meşrutiyet'in ilanından sonra İttihad ve Terakki Fırkası'nın tam denetim kuramadığı siyasi istikrarsızlık koşullarında muhalefet birleşir. İttihad ve Terakki Fırkası'nın uygulamalarından zarar gören hoşnutsuz din adamları ve alaylı subaylar muhalefetin çekirdeğini oluşturur. 1909'da 12-13 Nisan gecesi Taksim Kışlası'na bağlı Avcı Taburu askerleri subaylarına isyan ederek Heyet-i Mebusan'ın önünde toplanırlar. Hükümet isyancılarla uzlaşma yoluna gider ve hükümet üyeleri tek tek istifa eder. 13 Nisan Rumi takvimde 31 Mart'a denk geldiği için bu olay 31 Mart Vakası olarak anılır oldu. 24 Nisan 1909'da İttihad ve Terakki'nin Selanik'te organize ettiği 3. Ordu İstanbul'a yürüdü ve ayaklanmayı bastırdı, isyancılar cezalandırıldı. II. Abdülhamid tahttan indirildi yerine V. Mehmed (sul. 1909-1918) getirildi. Bu olay aynı zamanda İttihad ve Terakki'nin devlet üzerindeki denetimi artırması için iyi bir fırsat oldu. Lüfü Eroğlu “31 Mart İsyanı” *AA* cilt 5, ss. 1716-1719.

hükümetlerin politikalarını sorgulamayan, tam tersine sıklıkla devletin ezdiği kesimlerin durumlarını acımasızca alaya alan bir mizah anlayışı ortaya koyar. Özellikle 1925 Şeyh Said İsyanı'nı konu alan karikatürlerdeki acımasızlık derecesi irkilticidir, aşağıda:



Şeyh Said'in başını getirene sekiz yüz altun var!

Hacivad- Şu serseri herifin başı sekiz yüz lira eder mi yahu!

Karagöz- Birkaç bin masumun başını yiyen başlar bahalıdır Hacivad!

Karagöz 10 Nisan 1925, número 1782, sayfa 1.

Karagöz'de yukarıda görülen karikatürle aynı acımasızlık derecesinde, muhaliflerin ölümünü alaya alan başka karikatürlerde yayımlanır. *Karagöz* 18 Nisan 1925, número 1783, sayfa 4; 2 Mayıs 1925, número 1787, sayfa 4; 9 Mayıs 1925, número 1788, sayfa 4; 27 Mayıs 1925, número 1794, sayfa 4.

Özetle, *Karagöz* 1908 sonrasında zaman zaman ılımlı muhalefet yapan, halkın nabzını tutmayı bilen bir çizgiden, Cumhuriyet sonrasında devletin nabzını tutan bir gazete durumuna düşmüştür. *Karagöz*'ün izlediği bu yol ile Baltacıoğlu ve Halkevleri'nin *Karagöz*'ünün çizgisi arasında önemli benzerlikler vardır.

KAYNAKÇA

Ansiklopediler

AA- *Aylık Ansiklopedi*, Server İskit, İstanbul 1944-1949.

CDTA - *Cumhuriyet Dönemi Türkiye Ansiklopedisi* İLETİŞİM Genel Yönetmen: Murat Belge, İstanbul 1983, 10 cilt.

Das große Handbuch der Oper Heinz Wagner FLORIAN NOETZEL GMBH 2011.

DBİA - *Dünden Bugüne İstanbul Ansiklopedisi* KÜLTÜR BAKANLIĞI-TARİH VAKFI İstanbul 1993-1995, 8 cilt.

EI2 – *Encyclopedia of Islam New Edition* Leiden 1986, 11 cilt.

Hunger, Herbert. *Lexikon der griechischen und römischen Mythologie* BRÜDER HOLINEK Wien 1998.

İAKoçu – *İstanbul Ansiklopedisi* Reşat Ekrem Koçu İstanbul 1958-1971, 10 cilt.

KLL- *Kindlers Literatur Lexicon* Haz. Heinz Ludwig Arnold J.B. METZLER Stuttgart 2009.

Lexikon der Oper Elisabeth Schmierer LAABER 2002.

MEL- *Meyers Enzyklopädisches Lexikon* BIBLIOGRAPHISCHES INSTITUT Mannheim 1972, 25 cilt.

PGL- *Propyläen Geschichte der Literatur* Gesamtplanung und Redaktion: Dr. Erika Wischer Almanya 1981, 6 cilt.

Sicill-i Osmani, Mehmed Süreyya KÜLTÜR BAKANLIĞI-TARİH VAKFI İstanbul 1996, 6 cilt.

TCTA – *Tanzimat'tan Cumhuriyet'e Türkiye Ansiklopedisi* İLETİŞİM İstanbul 1983, 6 cilt.

TBEA – *Tanzimat'tan Bugüne Edebiyatçılar Ansiklopedisi* Yayın Yönetmeni: Ekrem Çakıroğlu YKY İstanbul 2001, 2 cilt.

TDVİA – *Türkiye Diyanet Vakfı İslam Ansiklopedisi* İstanbul 1988-2013, 46 cilt.

TEKAA – *Türkiye Edebiyatçılar ve Kültür Adamları Ansiklopedisi*, İhsan Işık, ELVAN Ankara 2006, 10 cilt.

The New Grove Dictionary of Music and Musicians, Edit: Stanley Sadie ve John Tyrrell, 2. ed, 1995, 29 cilt.

TMA – *Türk Meşhurları Ansiklopedisi* İbrahim Alâettin Gövsa, YEDİGÜN 1945.

TYA – Türkiye Yazarlar Ansiklopedisi, İhsan Işık, ELVAN Ankara 2001, 3 cilt.

YA- Yurt Ansiklopedisi Genel Koordinatör Yücel Yaman, ANADOLU YAYINCILIK İstanbul 1981-1984, 10+1 cilt.

YYOA - Yaşamları ve Yapıtlarıyla Osmanlılar Ansiklopedisi YKY İstanbul 1999, 2 cilt.

Sözlükler

Devellioğlu, Ferit. *Osmanlıca Türkçe Ansiklopedik Lûgat* AYDIN Ankara 2002.

Redhouse, James W. *Turkish and English Lexicon*, İstanbul 1921.

Tietze, Andreas. *Tarihi ve Etimolojik Türkiye Türkçesi Lugatı* 1. Cilt A-E, SİMURG İstanbul-Viyana 2002; 2. Cilt F-J ÖAW Viyana 2009.

Aksoy, Ömer Asım. *Atasözleri ve Deyimleri Sözlüğü 2 Deyimler Sözlüğü* TDK Ankara 1976.

Clauson, Sir Gerard. *An Ethymological Dictionary of Pre-Thirteenth-Century Turkish* OXFORD 1972.

Kitaplar-Makaleler

Abdülaziz ibn Cemaleddin *Osmanlı Âdet, Merasim ve Tabirleri, Toplum Hayatı* TARİH VAKFI İstanbul 1995.

Ahmad, Feroz. “Türkiye’nin Cumhuriyet Dönemi Siyasal Gelişmeleri” *CDTA*, cilt 7, ss. 1991-1998.

Ahmet Fehim. *Sahnedeki Elli Sene* İstanbul 2002.

Ahmet Haşim. *Akşam* sayı 2656, 4 Mart 1926.

Ahmet Mithat Efendi. *Avrupa Adab-ı Muaşeretini Yahut Alafranga* DERGÂH İstanbul 2016.
-----: “Yeni Hayal” *Tercüman-ı Hakikat* 20 Kanun-ı evvel 1896 sayı 5617-412.

Ahmet Rasim. *Muharrir Bu Ya* MEB İstanbul 1990.

Ahmet Vefik Paşa *Zoraki Tabip* REMZİ İstanbul 1940.

Akı, Niyazi. *XIX. Yüzyıl Türk Tiyatrosu Tarihi* ANKARA ÜNİVERSİTESİ 1963.

Akin, Nur ve Gülersoy, Çelik. “Beyoğlu” *DBİA*, cilt 2, ss. 221-220.

Akpınar, Ali. “Tanrı Buyruğu” *TDVİA* cilt 39, ss. 571-572.

- Akşit, Ahmet. *Die Widerspiegelung der österreichischen Einflüsse auf die osmanische Modernisierung im 19. Jahrhundert in Werken des osmanischen Botschafters Sadık Rifat Paşa* Viyana Üniversitesi 2006, yayımlanmamış master tezi.
- Akün, Ömer Faruk. *Nâmık Kemal'in Mektupları* İstanbul 1972, 3 cilt.
- Akyıldız, Ali. "Yusuf İzzeddin Efendi" *TDVİA*, cilt 44, s. 14.
- : "Mahmud Nedim Paşa" *TDVİA*, cilt 27, ss. 374-376.
- Alangu, Tahir. "Kâtip Salih ve Karagöz'de İnkılap Meselesi" *Yurd Üniversiteliler Dergisi*, İstanbul 1941, sayı 3.
- : *Keloğlan Masalları* KELOĞLAN YAYINEVİ İstanbul 1967.
- Albayrak, Nurettin. "Ferhad ve Şirin" *TDVİA*, cilt 12, ss. 388-389.
- : "Tahir ile Zühre" *TDVİA*, cilt 39, ss. 401-402.
- : "Orta Oyunu" *TDVİA*, cilt 33, s. 401.
- Albayrak, Sadık. *Son Devir Osmanlı Uleması* İstanbul 1996.
- Ali (Basiretçi). *İstanbul Mektupları* Haz. Nuri Sağlam KİTABEVİ İstanbul 2001.
- Ali Rıza Bey, Balıkhane Nazırı. *Eski Zamanlarda İstanbul Hayatı* Haz. Ali Şükrü Çoruk KİTABEVİ İstanbul 2011.
- Alpman, Hafi Kadri (Haz.). *Ahmet Fehim Bey'in Hatıraları* İstanbul 1977.
- Alus, Sermet Muhtar. *30 Sene Evvel İstanbul, 1900'lü Yılların Başında Şehir Hayatı* 2005 İstanbul.
- : *Akşam*, 13 Aralık 1938.
- Ambros, Edith Gülçin. "The Other (Non-muslim, Non-Ottoman) in Ottoman Literary Humour" Çekirge Budu Festschrift in Honour of Robert Dankoff Ed. Nuran Tezcan – Semih Tezcan Harvard University 2015 içinde, ss. 85- 100.
- : "Tracing the changes in the representation of the Jew in Ottoman-Turkish folk theatre (from Karagöz to Ortaoyunu)" 2017, yayımlanmamış makale.
- "Anatoli" *DBİA* cilt 1, s. 266.
- And, Metin. Kavuklu Hamdi'den Üç Orta Oyunu FORUM Ankara 1962, ss. 5-19.
- : "Karagöz Siyasal Bir taşlamaydı da" Forum 1 Mart 1963, cilt XV, sayı 214, s. 19.
- : *Geleneksel Türk Tiyatrosu Kukla Karagöz Ortaoyunu* BİLGİ Ankara 1969.

- : *Osmanlı Tiyatrosu* AÜDTCF Ankara 1976.
- : *Dünyada ve Bizde Gölge Oyunu* İŞ BANKASI KÜLTÜR YAYINLARI Ankara 1977.
- : *Karagöz Theater d'ombres Turc*, DOST Ankara 1977.
- : *Şair Evlenmesi'nden Önceki Türkçe Oyunlar* İNKILÂP & AKA, İstanbul, 1983.
- : *Türkiye'de İtalya Sahnesi, İtalyan Sahnesinde Türkiye* İstanbul 1989.
- : *Osmanlı Tiyatrosu* DOST Ankara 1999.
- : "Önemli Bir Kültür Mirası: Karagöz" *Yıktın Perdeyi Eyledin Viran* YKY İstanbul 2004 içinde ss. 13-39.
- : "Palais de Cristal" *DBİA*, cilt 6, s. 205.
- Aracı, Emre. *Naum Tiyatrosu 19. Yüzyıl İstanbulu'nun İtalyan Tiyatrosu* YKY İstanbul 2010.
- Arslan, Mehmet (Haz.) *Osmanlı Saray Düğünleri ve Şenlikleri, Lebib Sûrnâmesi* SARAYBURNU İstanbul 2011.
- Ataç, Nurullah. *Haber-Akşam Postası* 11 Ocak 1939, sayı 249.
- : "Karagöz Hakkında" *Yeni Adam* 8 Kanun-ı sâni 1934, sayı 2, s. 7.
- Avcı, A. Haydar. *Zeybekler ve Zeybeklik* ANADOLU VERLAG 2001.
- Avcı, Meral. "Terkos Gölü" *DBİA* cilt 7, ss. 252-253.
- Ayangil, Ruhi. "Kanto" *DBİA*, cilt 4, ss. 419-421.
- Aykut, Pelin. "Tokatlıyan Oteli" *DBİA*, cilt 7, s. 272.
- Babadoğan, Hale. *Understanding the Transformation of Karagöz*. Tez danışmanı: Meliha Altunışık, ODTÜ Eylül 2013, yayımlanmamış doktora tezi.
- Balaban, Rahmi. "Keloğlan" *Karagöz* CHP Ankara 1941 içinde ss. 43-59.
- : "Dağdeviren" *Karagöz* CHP Ankara 1941 içinde ss. 81-95.
- : "Deli Dumrul" *Karagöz* CHP Ankara 1941 içinde ss. 97-111.
- Bali, Rıfat N. *Bir Türkleştirme Serüveni (1923-1945)* İLETİŞİM 2000 İstanbul.
- Balta, Evangelia. *Karamandlidika* Atina 1987, 3 cilt.
- : Gerçi Rum İsek de, Rumca Bilmez Türkçe Söyleriz İŞ BANKASI KÜLTÜR YAYINLARI İstanbul 2014.

- : “Modern Yunan Komedisinde Karamanlı” *Toplumsal Tarih* Haziran 2013, sayı 234, ss. 54-62.
- Baltacıoğlu, İsmayıl Hakkı. “Karagöz’ün Kadıköy İhtisap Ağalığı” *Yeni Adam* sayı 51, 52, 53, 54.İstanbul 193
- : *Karagöz Ankara ’da, Karagöz Piyesi* SEBAT İstanbul 1940.
- : *Tiyatro* SEBAT İstanbul 1941.
- : “Karagöz Köy Muhtarı”, CHP yayını. Ankara, 1941.
- : *Karagöz Tekniği ve Estetiği* Sarıyer Halkevi Neşriyatı, İstanbul 1942.
- : *Halkın Evi* Ankara 1950.
- : *Ziya Gökalp DİYARBAKIR’I TANITMA VE TURİZM DERNEĞİ*, İstanbul 1966.
- : *Hayatım* DÜNYA İstanbul 1998.
- Baltacıoğlu, Ali Y. “Darülfünun Tasfiyesi” *Toplumsal Tarih* Kasım 2007, sayı 167, s. 34-43.
- : “Darülfünundan Üniversiteye III, 1933 Reformunun Sonrası” *Toplumsal Tarih* Eylül 2008 sayı 177, ss. 33-42.
- Baltacıoğlu, Tuna. *Altunizade Köşkünün Öyküsü* YKY İstanbul 2000.
- : “Bağlarbaşı” *DBİA* cilt 1, s. 534.
- Bardakçı, Murat. *Talât Paşa ’nın Evrak-ı Metrûkesi* EVEREST İstanbul 2009.
- Batur, Sertan. ‘Zilli Hayal ve "Türk Halk Ruhı": Sabri Esat Siyavuşgil'in "Halk Psikolojisi"' Peri Efe *Hayal Perdesinde Ulus Değişim ve Geleneğin İcadı* TARİH VAKFI İstanbul 2013 içinde, ss. 139-159.
- Behn, Wolfgang. *Concise Biographical Companion to Index Islamicus* Brill, Leiden, Boston 2004, cilt 1.
- Benlisoy, Foti ve Benlisoy, Stefo. “‘Karamanlılar’, ‘Anadolu ahalisi’ ve ‘Aşağı tabakalar’: Türkdilli Anadolu Ortodokslarında Kimlik Algısı” *Tarih ve Toplum* Yeni Yaklaşımlar Güz 2010, sayı 11, ss. 7-22.
- Benlisoy, Stefo. “‘Ahalinin Arzusu”, Patrik III. Yuvakim ve Anadolu Ortodokslar” *Toplumsal Tarih* Şubat 2015, sayı 254, ss. 22-29.

- Benlisoy, Foti – Benlisoy, Stefo. *'Hristiyan Türkler' ve Papa Eftim* İSTOS İstanbul 2016.
- Berkes, Niyazi. *Unutulan Yıllar* İLETİŞİM İstanbul 1997.
- Berktaş, Fatmagül. *Tarihin Cinsiyeti* METİS İstanbul 2006
- Beydilli, Kemal. “Reşid Mehmed Paşa” *TDVİA*, cilt 35, ss.12-14.
-----: “Vak’a-i Hayriyye” *TDVİA*, cilt 42, ss. 454-457.
- Beyhan, Mehmet Ali. “SAİD BEY, Lastik” *TDVİA*, cilt 35, s. 550.
- Bilge, S. Nahit. “Yunanistan‘da Karagöz” *Yeni Adam*, 7 Mart 1940.
- Birinci, Ali. “İstanbul Muharriri Balıkhâne Nazırı Ali Rıza Bey” *İstanbul Araştırmaları*, Bahar 1997, sayı 1, ss. 87-94.
- Boratav, Pertev Naili. *100 Soruda Türk Halk Edebiyatı* GERÇEK YAYINEVİ İstanbul.
-----: “Karagöz’e Dair Bir Kitap” *Yurt ve Dünya*, Şubat 1942, sayı 14.
-----: *Halk Hikâyeleri ve Halk Hikâyeciliği* ADAM İstanbul 1988.
-----: “Türk Halk Temaşası” *Yücel*, İstanbul 1940 sayılar 63, 64, 66.
-----: “Karagöz Modernleştirilebilir mi?” *Yurt ve Dünya* sayı 4, Nisan 1941 İstanbul.
-----: “Karagöz Hakkında” *Arsayılar* 20, 21 Ağustos, Eylül 1938.
-----: “Karagöz” *Haber–Akşam Postası*, 28 Ekim 1938.
- Borcaklı, Ahmet. “Hayali Küçük Ali Hayatı ve Eserleri” *Türk Folkloru Araştırma Yıllığı (Belleten)* 1974 KÜLTÜR BAKANLIĞI, ANKARA ÜNİVERSİTESİ Ankara 1975, içinde ss. 203-208.
- Bruinessen, Martin van. *Agha, Sheikh and State, The Social and Political Structures of Kurdistan*, Türkçesi: *Ağa, Şeyh, Devlet* İLETİŞİM İstanbul 2008.
- Cochran, Peter. “From Pichot to Stendhal to Musset: Byron’s Progress Through Early Nineteenth-Century Frevh Literature”, Cardwell, Richard A. *The Reception of Byron in Europe*, cilt 1: Southern Europe, France and Romania CONTINUUM Londra & New York 2004 içinde.
- Büchner, V. F. -[G. Doerfer] “Täñri” *EI2* cilt 10, ss, 186-188.
Cumhuriyetin 75 Yılı 1923-1953 YKY İstanbul 1998.
- Çavaş, Raşit. “Antoine, André” *DBİA*, cilt 1, s. 281.
-----: “Direklerarası” *DBİA*, cilt 2, ss. 60-61.

-----: “Reşad Rıdvan” *DBİA*, cilt 6, s. 318.

Çekiç, Can Eyüp. “Ahmed Midhat’a Göre Kozmopolit Yaşamayı Bilmek” *Toplumsal Tarih* Mart 2013, sayı 231, ss. 61-66.

Çelik, Hüseyin. *Ali Süavi ve Dönemi İLETİŞİM* İstanbul 1994.

-----: “Muhbir” *TDVİA*, cilt 31 s. 33.

Çeviker, Turgut. *Gelişim Sürecinde Türk Karikatürü I. Tanzimat ve İstibdat Dönemi 1867-1878/1878-1908, II. Meşrutiyet Dönemi 1908-1918, III. Kurtuluş Savaşı Dönemi 1918-1923* ADAM 1986 İstanbul.

Davey, Richard. *The Sultan and his Subjects*, CHATTO & WINDUS, yeni basım, Londra 1907.

Said Nahum Duhanî *Quand Beyoglu s'appelait Péra: les temps qui ne reviendront plus La Turquie Moderne*, 1956. Türkçesi: Beyoğlu'nun Adı Pera İken. TURİNG İstanbul 1990.

Dural, Halil. *Bize Derler Çakırca TARİH VAKFI* İstanbul 1999.

Dumont, Paul. *Grand Orient de France Arşivlerinde Osmanlı İmparatorluğu XIX. Yüzyıl Ortası ile Birinci Dünya Savaşı'na Yakın Dönemde İstanbul'da Fransız Obedyansına Bağlı Mason Locaları YENİLİK BASIMEVİ* İstanbul 1985.

Duygulu, Melih. “Çingeneler” *İA*, cilt 2, s. 515.

Dündar, Fuat. *İttihat ve Terakki'nin Müslümanları İskân Politikası İLETİŞİM* İstanbul 2001.

Düzdağ, M. Ertuğrul. *Şeyh ül İslam Ebussuud Efendi Fetvaları Işığında 16. Asır Türk Hayatı* ENDERUN İstanbul 1972.

Dwight, H. G. *Constantinople Old and New* LONGMANS, GREEN & CO. Londra 1915.

Ebuzziya Tevfik *Yeni Osmanlılar Tarihi* Haz. Şemsettin Kutlu HÜRRİYET İstanbul 1973.

Ebuzziya, Ziyad. “Cerîde-i Havâdis” *TDVİA*, cilt 7, s. 406.

-----: “Ali Efendi, Basiretçi” *TDVİA*, cilt 2, ss. 338-339.

Efe, Peri. *Hayal Perdesinde Ulus, Değişim ve Geleneğin İcadı TARİH VAKFI* İstanbul 2013.

-----: “Teodor Kasab, Namık Kemal ve Haşmet'in Geleneksel Seyirlikler-Batı Tiyatrosu Tartışmaları, Medeniyet Bir Memlekete Hâricden Girmeyub İçinden Çıktığı Gibi...” *Toplumsal Tarih* Ocak 2009, sayı 181, ss. 80-85.

- Eraslan, Cezmi. "Hamidiye Alayları" *TDVİA*, cilt 15, ss. 462-64.
- Erdilek, Neşe. "Hükümetler Programları" *CDTA* cilt 4, ss. 968-1046.
- Erdoğan, Necmi. "Popüler Anlatılar ve Kemalist Pedagoji" *Birikim* Ocak-Şubat 1998, sayı 106-107, ss. 117-125.
- Erkal, Mustafa. "Hüsrev ve Şirin" *TDVİA*, cilt 19, ss. 53-55.
- Ertan, Veli. "Balaban, Mustafa Rahmi" *TDVİA*, cilt 5, ss. 1-2.
- Es, Hikmet Feridun. "Tanımadığımız Meşhurlar" [Teodor Kasap] *Akşam* Gazetesi
-----: "Kasap Tezgah Arkasında Fransızcaya Çalışıyor!" *Akşam* 13 Haziran 1945.
- : "Çorba Kasesi Başında Söylenilen Garib Bir Mânzume" *Akşam* 14 Haziran 1945.
- : "Namık Kemal Şöyle Yazdı: 'Kasaba Havale!'" *Akşam* 16 Haziran 1945.
- : "Gazete Muharrirliğinden Sarayın Elbisecibaşı Muavinliğine!" *Akşam* 17 Haziran 1945.
- : "Kara Gözlüklü Esrarengiz Papaz Vapura Nasıl Girdi?" *Akşam* 20 Haziran 1945.
- : "Hapishane Odasında Yazı Yazmayı Öğrenen Adam" *Akşam* 21 Haziran 1945.
- : "Türkiye'de İlk Mizah Gazetesini Çıkaran Adam" *Akşam* 23 Haziran 1945.
- : "Abdülhamid 'Sarı Yusuf' Romanını Nasıl Yazdırdı?" *Akşam* 24 Haziran 1945.
- : "Büyük Bir Yangın Gecesinin Karışıklığı İçinde!" *Akşam* 27 Haziran 1945,
- : "Abdülhamit Kasabı Niçin Kabul Etmemişti?" *Akşam* 28 Haziran 1945.
- Eroğlu, Lüfü. "31 Mart İsyanı" *AA* cilt 5, ss. 1716-1719
- Misailidis, Evangelinos. *Tamaşa-yi Dünyâ ve Cefakâr-u Cefakeş*, İstanbul 1871-72, 2 cilt.
- Evliya Çelebi *Seyahatname*, YKY İstanbul 1999, cilt 2.

- Evren, Burçak. "Sinema" *DBİA*, cilt 7, ss. 8-9.
- Eyice, Semavi "Galata" *DBİA*, cilt 3, s. 348-49.
- : "Arseven, Celâl Esat" *TDVİA* cilt 3, ss. 397-399.
- : "Yüzyıl Önce İstanbul'da Çıkan Fransızca Bir Dergi:La Revue Orientale ve Kurucusu Adolphe Thalasso" *Tarih ve Toplum* Kasım 1988, sayı 60, ss. 16-22.
- Eyici, Ahmet. "Nâzım Bey" *TDVİA* cilt 32, s. 447.
- Faris, Alexander. *Jacques Offenbach* FABER AND FABER Londra& Boston 1980.
- Farlane, Charles Mac. *Constantinople in 1928* Londra 1929.
- "Fevziye Kıraathanesi" *DBİA*, cilt 3, ss. 307-308.
- Findley, Carter V. *Bureaucratic Reform in the Ottoman Empire* Princeton 1980.
- : "Tanzimat", *Türkiye Tarihi 1839-2010, Modern Dünyada Türkiye* Ed. Reşat Kasaba KİTAP 2011 İstanbul içinde, 37-70.
- Gencer, Ali İhsan. "Hüseyin Avni Paşa" *TDVİA*, cilt 18, ss. 526- 527.
- Gerçek, Selim Nüzhet. *Türk Temaşası Meddah Karagöz Ortaoyunu* MATBA-İ EBUZZİYA İstanbul 1930.
- : "Tulûat" *AA*, cilt 2, ss. 445-447.
- Georgon, François. *Abdülhamid II, le Sultan calife* 2003. Türkçesi: *Sultan Abdülhamid* HOMER İstanbul 2006.
- Glasneck, Johannes. *Türkei und Afganistan, Brennpunkte der Ostpolitik* Berlin 1968. Türkçesi: *Türkiye'de Faşist Alman Propagandası* ONUR Ankara.
- Gökmen, Mustafa. *Eski İstanbul Sinemaları* İSTANBUL KİTAPLIĞI İstanbul 1991.
- Gölgenin Renkleri* KÜLTÜR BAKANLIĞI Ankara 2008.
- Grassi, Fabio L. *Yeni Bir Vatan Çerkeslerin Osmanlı İmparatorluğuna Zorunlu Göçü (1864)* TARİHÇİ İstanbul 2017.
- Güllü, İsmail. "Durkheimci Bir Sosyolog: İsmayıl Hakkı Baltacıoğlu'nun Din ve Toplum Görüşleri" *Ekev Akademi Dergisi* sayı 62, Bahar 2015. ss. 205-228.
- Güntekin, Mehmet. "Giuseppe Donizetti" *YYOA* cilt 1, ss. 1788-1856.
- : "Şevki Bey" *YYOA*, cilt 1, s. 589.
- : "Hacı Arif Bey" *YYOA*, cilt 2, s. 248-49.
- : "Rifat Bey" *YYOA* cilt 2, ss. 420-21.

- : "Guatelli Paşa, (Castillo)", *YYOA*, cilt 1, s. 483.
- : "Çuhacıyan, Dikran" *YYOA*, cilt 1, ss. 360-361.
- Güray, Sevim. *Ahmed Vefik Paşa* TDK Ankara 1966.
- Hatiboğlu, İbrahim. "Mehmet Ali Paşa (Damat)" *YYOA* (1999) cilt 2, ss. 105.
- Halkevinden Halka* ANKARA HALKEVİ 1935.
- Hayali Küçük Ali. "Eskiden Nasıl Karagöz Oynatılırdı" *Türk Folklor Araştırmaları*, Mart 1961, sayı 140, ss. 2339-2340.
- : "Tayyare Safâsı", *Karagöz* CHP Ankara 1941 içinde ss. 155-168
- : "İyilik Eden İyilik Bulur", *Karagöz* CHP Ankara 1941 içinde ss. 63-79
- Hayali Memduh. *Karagöz Perdesi Külliyyatı*, GAYRET KÜTÜPHANESİ İstanbul.
- Heyd, Uriel *Türk Ulusçuluğunun Temelleri*, KÜLTÜR BAKANLIĞI İstanbul 1979.
- Hür, Ayşe. "Özcan, Naşit" *DBİA*, cilt 6, s. 202.
- Işık, İhsan. "Ozansoy, Halit Fahri" *TEKAA* cilt 7, ss. 2743-2745.
- : "Yalçın, Hüseyin Suat" *TEKAA*, cilt 10, ss. 3794-3795.
- : "Âli Bey" *TEKAA* cilt 1, s. 243.
- : "Morkaya, Burhan Cahit" *TEKAA* cilt 6, ss. 2521-2522.
- Işın, Ekrem. "Haşim Efendi Tekkesi" *DBİA*, cilt 4, s. 15-16.
- İğdemir, Uluğ. "Reşid Galib" *AA* cilt 1, ss. 371-373.
- İnal, İbnülemin Mahmut Kemal. *Son Asır Türk Şairleri* İstanbul 1930.
- : *Osmanlı Devrinde Son Sadrazamlar* İstanbul 1940-1953.
- İnalçık, Halil. "Hüsrev Paşa, Koca" *TDVİA*, cilt 19, s. 41-45.
- : "Galata" *DBİA*, cilt 3, s. 349-354.
- İskit, Server. "Kavuklu Hamdi" *AA*, cilt 3, ss. 997-98.
- : "Abdi, Abdürrezak" *AA* cilt 3, s. 951;
- İnuğur, M. Nuri. *Türk Basın Tarihi* GAZETECİLER CEMİYETİ İstanbul 1992.
- Jacob, Georg. *Karagöz- Komödien*, I-III, Berlin 1889.
- Jacob, P. Walter. *Jacques Offenbach* ROWOHLT 1969.
- Jwaideh, Wadie. *The Kurdish National Movement: Its Origins and Development* SYRACUSE UNIVERSITY PRESS 2004. Türkçesi: *Kürt Milliyetçiliğinin Tarihi Kökenleri ve Gelişimi* İLETİŞİM İstanbul 2016.

- Kabacalı, Alpay. *Türkiye 'de Matbaa ve Basın LİTERATÜR* İstanbul 2000.
- Kahraman, Âlim. “Terakki” *TDVİA*, cilt 40, s. 481.
- : “Orhon, Orhon Seyfi” *TDVİA*, cilt. 33, ss. 389-390.
- Kanar, Mehmet. “Firdevsî” *TDVİA*, cilt 13, ss. 125- 127.
- Karaosmanoğlu, Yakup Kadri. *Yaban MUALLİM AHMEHALİM KİTAPHANESİ* İstanbul 1932.
- Kaya, Ayhan. “Political Participation Strategies of the Circassian Diaspora in Turkey” *Mediterranean Politics* sayı 2, 2004.
- Kayseriilioğlu, R. Sertaç. “Tramvay” *DBİA*, cilt 7, s. 299.
- Kazgan, Haydar. “Düyun-ı Umumiye” *TCTA*, cilt 3, ss. 691-716.
- Kechriotis, Vangelis. “Osmanlı İmparatorluğu'nun Son Döneminde Karamanlı Rum Ortodoks Diasporası, İzmir Mebusu Emmanouil Emmanoulidis” *Toplumsal Tarih* Kasım 2014, sayı 251, ss. 38-43.
- Kılıç, Abdullah. “Kavalalı Mehmed Ali Paşa” *YYOA*, cilt 2, ss. 105-106.
- : “Rıdvan Paşa” *YYOA*, cilt 2, s. 460.
- Kieser, Hans-Lukas. *Der verpasste Friede Mission, Ethnie und Staat in den Ostprovinzen der Türkei 1839-1938*, Zürich 2000. Türkçesi: *İskalanmış Barış, Doğu Vilayetlerinde Etnik Kimlik ve Devlet 1839-1938 İLETİŞİM* İstanbul 2010.
- Kirişçi, Kemal. “Göç ve Türkiye: Devlet, Toplum ve Siyasetteki Dinamikler” *Türkiye Tarihi 1839-2010, Modern Dünyada Türkiye* Ed. Reşat Kasaba KİTAP İstanbul 2011 içinde, ss. 171-196.
- Kitabı Mukaddes YENİ YAŞAM* İstanbul 2009.
- Koçu, Reşat Ekrem. “Arsen Efendi” *İstanbul Ansiklopedisi*, cilt 2, s. 1055.
- : “Ağaoğlu (Ahmed)” *İstanbul Ansiklopedisi*, cilt 1, ss. 248-250.
- : “Esad Efendi” *İstanbul Ansiklopedisi*, cilt 10, s. 5247.
- Koloğlu, Orhan. “Fransızca Basın” *DBİA*, cilt 3, s. 337.
- : “Blacque, Alexandre” *DBİA* cilt 2, s. 260.
- : “Blacque, Edouard” *DBİA* cilt 2, s. 261.
- : “Said Bey (Kemalpaşazade)” *DBİA* cilt 6, s. 418.
- : “Karagöz” *DBİA*, cilt 4, s. 448.

- : “Simavi, Sedat” *DBİA*, cilt 6, s. 559.
- Koz, Sabri (Ed). *Yıktın Perdeyi Eyledin Viran* YKY 2004.
- Koz, M. Sabri. “Karagöz Üzerine Seçme Kaynakça” *Peri Efe Hayal Perdesinde Ulus, Değişim ve Geleneğin İcadı* TARİH VAKFI İstanbul 2013 içinde, ss. 178-180.
- Köse, Resul ve Albayrak, Muzaffer. *Arşiv Belgelerine Göre Osmanlılarda Gösteri Sanatları* İstanbul 2015.
- Kúnos, Ignác. *Három Karagöz Játék*, Budapeşte 1886.
- : *Das Türkische Volksschauspiel Orta Oyunu* Leipzig 1908.
- Kuruyazıcı, Hasan ve Tapan, Mete. *Sveti Stefan Bulgar Kilisesi Bir Yapı Monografisi* YKY İstanbul 1998.
- Kut, Turgut. “Teodor Kasap” *TDVİA*, cilt 40, s. 473-475.
- Kutlu, Şemsettin. *Eski İstanbulun Ünlüleri* HÜRRIYET İstanbul 1978.
- Küçük, Cevdet. “Çırağan Vak’ası” *TDVİA*, cilt 08, s. 309.
- La Fontaine. *La Fontaine’in Masalları*, Doğan Kardeş İstanbul 1948.
- Lav, Ercüment Behzat. *Karagöz Step’te* CHP Halkevleri Temsil Yayınları Ankara 1940.
- Lestringant, Frank. *Alfred de Musset* FLAMMARION 1999.
- Manok, Yervant Baret. *Doğu ile Batı Arasında San Lazzaro Sahnesi* BGST İstanbul 2013.
- Macit. Muhsin (Haz). *Nedim Divânı* KÜLTÜR VE TURİZM BAKANLIĞI 2012.
- Mardin, Şerif. *The Genesis of Young Ottoman Thought* PRINCETON, 1962. Türkçesi: *Yeni Osmanlı Düşüncesinin Doğuşu* İLETİŞİM İstanbul 2008.
- Mazlum, Deniz. “Üsküdar” *DBİA*, cilt 7, ss. 343-347.
- Menzel, Theodor. *Meddâh, Schattentheater, Orta Oyunu*, PRAG, ORIENTALISCHES INSTITUT 1941.
- Mermutlu, Bedri. *Sosyal Düşünce Tarihimize Şinasi* KAKNÜS İstanbul 2003.
- Mestyan, Adam. *A Garden with Mellow Fruits of Refinement” Music Theaters and Cultural Politics in Cairo and in Istanbul 1868-1892*, yayımlanmamış tarih doktora tezi, Central European University Budapeşte 2011.
- Mizrahi, Daryo. “Ciddi Hayatın Komik Gölgeleleri: Osmanlı’da Karagöz Oyunları”, *Hayal Perdesinde Ulus Değişim Geleneğin İcadı* Ed. Peri Efe İstanbul 2013, içinde ss. 55-58.

- Moltke, Hellmuth von. *Briefe über Zustände und Begebenheiten in der Türkei 1835 bis den 1839 E.S.* MITLLER Berlin 1941.
- Münir, Hikmet. *Vakit* 6 Şubat 1941.
- Musset, Alfred de. *Premières Poésies (1829-1835)* LAROUSSE Paris 1907.
- Mustafa Nuri. *Akkâ*, İstanbul 1293.
- Naima Tarihi*, Zuhuri Danişman (Haz.). Bahar Matbaası, İstanbul 1968.
- Nalçioğlu, Belkıs Ulusoy. “Tanzimat Dönemi Türk Gazeteciliği ve Türk Basımının İlkleri” *Manas Üniversitesi Sosyal Bilimler Dergisi* 2005, sayı 14, ss. 253-267.
- Namık Kemal. *Vatan Yahut Silistre* Haz. Şemsettin Kutlu İstanbul 1983.
- : *Tasvir-i Efkâr*, 16 Rabiülahir 1283, sayı 412.
- Neave, Dorina. *Twenty-six Years on the Bosphorus*. Londra: Grayson & Grayson, 1933.
- Türkçesi: *Sultan Abdülhamit Devrinde İstanbul’da Gördüklerim* DERGAH İstanbul 2008.
- Nerval, Gerard de. *Doğu’da Seyahat* YKY İstanbul 2012.
- Nesin, Aziz. *Üç Karagöz Oyunu* NESİN VAKFI İstanbul 2007.
- Nikitin. “Nasturiler” *İA*, cilt 8, ss. 207-212.
- Nişanyan, Sevan. *Kelimebaz PROPAGANDA* İstanbul 2013.
- Noktalı, Arif. “1800’lerden 1980’e Kürt Sorunu” *CDTA* cilt 13, ss. 844-846.
- Nutku, Özdemir. *Dünya Tiyatrosu Tarihi* Ankara Üniversitesi 1972.
- Ogan, Raif. “Karagöz”, *Yeni Sabah*, 4 Mart 1945.
- : “Karagöz”, *Yeni Sabah*, 5 Mart 1945.
- : “Karagöz”, *Yeni Sabah*, 6 Mart 1945.
- : “Kâr-ı Kadim Karagöz”, *Yeni Sabah*, 11 Mart 1945.
- : “Eski Tarz Karagöz Fasıllar” *Yeni Sabah* 18 Mart 1945.
- : “Eski Tarz Karagöz Fasıllar” *Yeni Sabah* 30 Mart 1945.
- : “Eski Tarz Karagöz Fasıllar” *Yeni Sabah* 3 Haziran 1945.
- : “Eski Tarz Karagöz Fasıllar” *Yeni Sabah* 7 Haziran 1945.
- : “Eski Tarz Karagöz Fasıllar” *Yeni Sabah* 10 Haziran 1945.
- : “Eski Tarz Karagöz Fasıllar” *Yeni Sabah* 24 Haziran 1945.
- : “Eski Tarz Karagöz Fasıllar” *Yeni Sabah* 28 Haziran 1945.
- : “Eski Tarz Karagöz Fasıllar” *Yeni Sabah* 1 Temmuz 1945.

- Olivier, G. A., *Travels in Ottoman Empire, Egypt, and Persia undertaken by order of the government of France during the first six years of the Republic*, 2 cilt (Fransızcadan tercüme), T.N. Longman and O. Rees, Londra 1801.
- Oral, Fuat Süreyya. *Türk Basın Tarihi Osmanlı İmparatorluğu Dönemi* Ankara 1967, cilt1; *Türk Basın Tarihi Cumhuriyet Dönemi* Ankara 1968, cilt 2.
- Ortaylı, İlber. "Sulukule" *İA* cilt 7, s. 71.
- Oymak, Alparlan. *Osmanlı Mizahında Teodor Kasap (Diyojen, Çingiraklı Tatar ve Hayal Gazetesi Üzerine Bir İnceleme)*, Tez danışmanı Şehnaz Aliş, MARMARA ÜNİVERSİTESİ İstanbul 2013, yayımlanmamış doktora tezi.
- Ozansay, Halit Fahri. *Eski İstanbul Ramazanları* DERGÂH İstanbul 2014.
- Özdiş, Hamdi. *Osmanlı Mizah Basınında Batılılaşma ve Siyaset (1870-1877)* LIBRA İstanbul 2010.
- Özemre, Ahmed Yüksel. *Üsküdar'ın Üç Sırlısı* KUBBEALTI İstanbul 2014.
- Özon, Mustafa Nihat. "Ziya Paşa" *AA*, cilt 1, ss. 34-35.
- Öztürk, Serdar. *Cumhuriyet Türkiyesinde Kahvehane ve İktidar (1930-1945)* KIRMIZI İstanbul 2005.
- Pamukciyan, Kevork. *Biyografileriyle Ermeniler Ermeni Kaynaklardan Tarihe Katkıları-IV* ARAS İstanbul 2003.
- Parla, Taha. *Ziya Gökalp, Kemalizm ve Türkiye'de Korporotizm* İstanbul 1989.
- Pekman, Yavuz. *Geçmişten Günümüze İstanbul Tiyatroları - II Beyoğlu, Şişli, Beşiktaş ve Çevresi* YKY İstanbul 2011.
- Pekman, Yavuz. "Türk tiyatrosunda çağdaş bir kuramcı: İsmayıl Hakkı Baltacıoğlu" *Tiyatro ve Eleştirmenliği ve Dramaturji Bölüm Dergisi*, 2003 sayı 3, ss. 59-76.
- Perlmann, M. "Dönme" *EI2* cilt 2, ss. 615-616.
- Petropoulos, Elias. "Ah Allegra", Gilles Veinstein, *Selânik 1850-1918* İLETİŞİM İstanbul 1999 içinde ss. 19-23.
- Rado, Şevket (Hazırlayan). *Yirmisekiz Mehmet Çelebi'nin Fransa Seyahatnamesi* HAYAT İstanbul 1970.
- Ritter, Hellmut. *Karagös, Türkische Schattenspiele* Hannover 1924, cilt 1; Leipzig-İstanbul 1941, cilt 2; Wiesbaden 1953, cilt 3, Andreas Tietze ile beraber.

- Sakaoğlu, Necdet. *Bu Mülkün Sultanları* İstanbul 2002.
- Savran, Ahmet. “İmruülkays b. Hucr” *TDVİA*, cilt 22, s. 237- 238.
- Saydam, Abdullah. “Mütercim Rüşdü Paşa” *TDVİA* cilt 32, ss. 202-203.
- Schick, İrvin Cemil. “İstanbul’da 1910’da Gerçekleşen Büyük Köpek İtlâfı: Bir Mekân Üzerinde Çekişme Vakası” *Toplumsal Tarih* Ağustos 2010, sayı 200, s. 22-33.
- Scholem, Gershom. *Sabbatai Sevi: the Mystical Messiah* Princeton 1973.
- Sema, Sadri. *Eski İstanbul Hatıraları* KİTABEVİ Haz. Ali Şükrü Çoruk İstanbul 2002.
- Sencer, Muzaffer. “Menemen Olayı” *CDTA* cilt 2, s. 573.
- Sevengil, Ahmet Refik. *Türk Tiyatrosu Tarihi*, ALFA İstanbul 2015.
- Sevin, L’Abbe. *Lettres sur Constantinople*, Obré Paris 1802.
- Seymen, Ülker Baykan. “Tek Parti Belediyeciliğinde Behçet Uz Örneği” *Üç İzmir* YKY İstanbul 1992.
- Seyahatname-i Londra*. Çevirim yazı ve dipnotlar: Fikret Turan, TARİH VAKFI İstanbul 2009.
- Shaw, Stanford J. & Shaw, Ezel Kural. *History of the Ottoman Empire and Modern Turkey* Cambridge 1977.
- Siyavuşgil, Esat Sabri. *İstanbulda Karagöz Karagözde İstanbul EMİNÖNÜ HALKEVİ* İstanbul 1938.
- : *Karagöz-Psiko-Sosyolojik Bir Deneme* MAARİF MATBAASI İstanbul 1941.
- : “Hacivat ile Karagöz” *Yeni Sabah* 7 Temmuz 1949.
- Smyrnelis, Marie-Carmen. “Yangın, Bir Yaşam Modelinin Sonu” *İzmir 1830-1930 Unutulmuş Bir Kent mi?* İLETİŞİM 2008 İstanbul.
- Solok, Cevdet Kudret. *Karagöz BİLGİ* Ankara 1969, 3 cilt.
- Solok, Cevdet Kudret. *Ortaoyunu* İŞ BANKASI KÜLTÜR YAYINLARI Ankara 1973.
- Sönmez, Sevengil, *Karagöz Kitabı* KİTABEVİ İstanbul 2005.
- Spuler, B. “Kirim” *EI2* cilt 5, ss. 136-143
- Strauss, Johann. “The Millets and the Ottoman Language: The Contribution of Ottoman Greeks to Ottoman Letters (19th-20th Centuries)” *Die Welt des Islams* 35 2 BRILL 1995 içinde ss. 189-249.

- : “Osmanlı İmparatorluğu’nda Kimler Neler Okurdu? (19.-20. Yüzyıllar)” *Tanzimat ve Edebiyat* Haz. Mehmet Fatih Uslu – Fatih Altuğ İŞ BANKASI KÜLTÜR YAYINLARI İstanbul 2014, içinde ss. 1-64.
- Sungu, İhsan. “Teodor Kasap” *AA* cilt 4, s. 127.
- Şahin, Hilmi Zafer. “Ertuğrul, Muhsin” *DBİA*, cilt. 3, ss. 195- 196.
- Şapolyo, Enver Behnan. *Karagözün Tarihi* TÜRKİYE YAYINEVİ, İstanbul.
- : *Karagözün Tekniği* TÜRKİYE YAYINEVİ, İstanbul.
- Şarasan (Sarkis Tütüncüyan) *Tırkahay Pemi Yev İr Kordziçnerı* ARAKS İstanbul 1914, Türkçesi: *Türkiye Ermenileri Sahnesi ve Çalışanları* BGST İstanbul 2008.
- Şerifoğlu, Ömer Faruk. “Bedirhan Paşa” *YYOA* cilt 1, ss. 304- 305.
- Şimşek, Sefa. *Bir İdeolojik Seferberlik Deneyimi Halkevleri 1932-1951* BOĞAZİÇİ ÜNİVERSİTESİ İstanbul 2002.
- Şinasi. Şair Evlenmesi Haz. Şemsettin Kutlu 16. Baskı İstanbul 2010.
- Şişman, Cengiz. *Susunluğun Yükü, Sabetay Sevi ve Osmalı-Türk DönmelerininEvrimi* DOĞAN İstanbul 2016.
- Talu, Ercüment Ekrem. “Karagöz ve Hayal Perdesi” *Ar*, Mart 1938, cilt 2, sayı 3, s. 5.
- Tansel, Fevziye Abdullah. *Namık Kemal’in Hususi Mektupları II, İstanbul ve Midilli Mektupları-I* TTK Ankara 2013.
- Tanpınar, Ahmet Hamdi. *XIX. Asır Türk Edebiyatı Tarihi* İstanbul 1956.
- Tanyeli, Gülsün ve Kâhya, Yegân. “Galata Köprüleri” *DBİA*, cilt 3, ss. 357-359.
- Teodor Kasap *İşkilli Memo* ELİF İstanbul 1965.
- Tekeli, İlhan. “Osmanlı İmparatorlu’dan Günümüze Eğitim Kurumlarının Gelişimi” *CDTA* cilt 3, ss. 650-675.
- Tezcan, Semih ve Boeschoten, Hendrik. *Dede Korkut Oğuznameleri* Haz: YKY Haziran 2001 İstanbul.
- Thalasso, Adophe. *Le Théâtre Turc Molière et le théâtre de Karaguez*, Paris.
- Thévonet, Jean. *Voyage du Levant*, Stéphane Yerasimos,(ed), François Maspero, Paris 1980 [1665], Türkçe çevirisi: *Thévenot Seyahatnamesi Stefanos Yerasimos Anısına* Editor: Stefanos Yerasimos, İstanbul 2009.

- Tietze, Andreas. *The Turkish Shadow and the Puppet Collection of the L.A. Mayer Memorial Foundation* GEBR. MANN VERLAG Berlin 1977.
- Tilgen, Nurullah. *Karagöz* İstanbul 1953.
- Tilgen, Nurullah. *Ortaoyunu Üstadı Kavuklu Hamdi EYÜP HALKEVİ* İstanbul 1948.
- Toprak, Zafer. *Darwin'den Dersim'e Cumhuriyet ve Antropoloji* DOĞAN KİTAP İstanbul 2012.
- : "Aydınlatma-Tanzimat Dönemi" *DBİA*, cilt 1, ss. 476-478.
- : "Güvenlik Hizmetleri" *DBİA*, cilt 3, ss. 457-458.
- : "Nâzım Hikmet'in Putları Kırıyoruz Kampanyası ve Yeni Edebiyat" *Toplumsal Tarih* Eylül 2015, sayı 261, ss. 34-42.
- Topuz, Hıfzı. *100 Soruda Türk Basın Tarihi* GERÇEK İstanbul 1973.
- Toros, Taha. "Adolphe Thalasso'ya Dair" *Tarih ve Toplum* Kasım 1988, sayı 59, ss. 23-25;
- Tott, Baron de. *Mémoires du Baron de Tott sur les Turcs et les Tartares* Amsterdam 1785; Maastricht 1786.
- Tunçay, Mete. *Türkiye Cumhuriyeti'nde Tek Parti Rejiminin Kurulması* TARİH VAKFI İstanbul 1999.
- : "Siyasal Gelişmenin Evreleri" *CDTA*, cilt 7, ss. 1972-1974.
- : "Cumhuriyet Halk Partisi (1923-1950)" *CDTA*, cilt 8, s. 2019-2024.
- Tutel, Eser "Şirket-i Hayriye" *DBİA*, cilt 7, s. 181- 184.
- Türkiye'de Dergiler Ansiklopediler (1849-1984)*, GELİŞİM İstanbul 1984.
- Ubicini, A. H. *La Turquie Actuelle* Paris 1855.
- Uçman, Abdullah. "Ali Suavi" *TDVİA*, cilt 1, s. 246.
- : "Ebüzziya Tevfik" *YYOA*, cilt 1, ss. 391-392.
- : "Ziya Paşa" *YYOA*, cilt 2, s. 702.
- : "Ahmed Vefik Paşa" *YYOA* cilt 1, ss. 165-167.
- Uluçam, Mehmet. "Âli Paşa" *YYOA* cilt 1, ss. 221-222.
- Ulus* Gazetesi, 10 Ekim 1937.
- Umur, Suha. "Abdülaziz, Beyoğlu ve Naum Tiyatrosu" *Milli Saraylar* 1993.
- : "Dolmabahçe Sarayı Tiyatrosu" *DBİA*, cilt 3, s. 96-97.
- Us, Hakkı Tarık. *Bir Jübilenin İntibaları, Ahmed Midhat'ı Anıyoruz* İstanbul 1955.

Uslu, Mehmet Fatih ve Altuğ, Fatih (Hazırlayanlar). *Tanzimat ve Edebiyat* İŞ BANKASI KÜLTÜR YAYINLARI İstanbul 2014.

Uzun, Mustafa. “Ezanın Türkçeleştirilmesi” *TDVİA* cilt 12, ss. 38-42.

-----: “Doğrul, Ömer Rıza” *TDVİA* cilt 9, ss. 489-492.

Uzunçarşılı, İsmail Hakkı. *Osmanlı Devleti Teşkilatından Kapıkulu Ocakları*, TTK Ankara 1943.

-----: *Midhat Paşa ve Yıldız Mahkemesi* TTK Ankara 1967.

Üstel, Füsun. *İmparatorluktan Ulus Devlete Türk Ocakları (1912-1031)* İLETİŞİM İstanbul 1997.

Üyepazarcı, Erol. “Uzun Soluklu Bir Halk Gazetesi Karagöz ve Kurucusu Ali Fuad Bey”, *Müteferrika*, s. 17-33.

Vandal, Albert. *L’Odysée d’un Ambassadeur Le Voyages du Marqui de Nointel (1670-1680)* LIBRAIRIE PLON Paris 1900.

Wanda [Karolyna Czajkowska Suchodolska], *Sovenirs anecdotiques sur La Turquie (1820-1870)* Karaguez Paris 1884.

Yaşaroğlu, Kamil. “Mehmed Paşa, Köprülü” *YYOA*, cilt 2, ss. 160-162.

Yazgıç, Kamil. *Ahmet Mithat Efendi Hayatı ve Hatıraları* İstanbul 1940.

Yazıcı, Nesimi. “İbret” *TDVİA*, cilt 21, ss. 368-370.

-----: “Hadîka” *TDVİA*, cilt 15, s. 19.

Yeşil, Fatih. *Aydınlanma Çağında Bir Osmanlı Kâtibi Ebubekir Râtib Efendi* TARİH VAKFI İstanbul 2010.

Yerasimos, Stefanos. “Galland, Antoine” *DBİA* cilt 3, s. 374.

-----: “Tott, François Baron de” *DBİA* cilt 7, ss. 296-297.

Yetkin, Sabri. *Ege’de Eşkiyalar* TARİH VAKFI, İstanbul 2003.

Yılmaz, Recep. “Mustafa Reşid Paşa” *YYOA*, cilt 2, s. 318-322.

Yüce, Nuri. “Âgâh Efendi, Çapanzâde” *TDVİA*, cilt 1, s. 448.

-----: “Ağaoğlu, Ahmet” *TDVİA*, cilt 1, s. 465.

Yücel, Ünsal. *Atatürk Döneminde Sanat Yaşamı” Çağdaş Düşüncenin Işığında Atatürk* ECZACIBAŞI VAKFI İstanbul 1983.

Yüzgün, Arslan. “Türk Bankacılığının Tarihsel Gelişimi” *CDTA* cilt 1, ss.155-170.

Zielske, Harald. “Komik und soziale Kritik im Dramenwerk Molières” *PGL* cilt 3, ss. 174-178.

Ziya Gökalp. *Türkçüğün Esasları* TÜRK KÜLTÜRÜ İstanbul.

Ziya Gökalp. *Türkleşmek İslâmlaşmak Muasırlaşmak* TÜRK KÜLTÜRÜ İstanbul 1974.

Ziya Gökalp *Hars ve Medeniyet* DİYARBAKIR'I TANITMA VE TURİZM DERNEĞİ
Ankara 1972.

Zobu, Vasfi Rıza. *O günden Bu Güne*, MİLLİYET İstanbul 1977.

Zürcher, Erik J. *Turkey A Modern History* TAURIS Londra 1993.

Dergiler:

Hayâl 18 Teşrin-i evvel 1289 / 30 Ekim 1873, sayı 1.

----- 14 Teşrin-i evvel 1289(sic)/ 26 Ekim 1873, sayı 2.

----- 31 Teşrin-i evvel 1289 / 12 Kasım 1873, sayı 4.

----- 7 Teşrin-i sani 1289 / 19 Kasım 1873, sayı 6.

----- 9 Kanun-ı sani 1289 / 21 Ocak 1874, sayı 23.

----- 28 Şubat 1290 / 12 Mart 1874, sayı 38.

----- 14 Mart 1290 / 26 Mart 1874, sayı 44.

----- 16 Mart 1290 / 28 Mart 1874, sayı 45.

----- 23 Nisan 1290 / 5 Mayıs 1874, sayı 61.

----- 22 Mayıs 1290 / 3 Haziran 1874, sayı 69.

----- 29 Mayıs 1290 / 10 Haziran 1874, sayı 71.

----- 19 Haziran 1290 / 1 Temmuz 1874, sayı 77.

----- 22 Haziran 1290 / 4 Temmuz 1874, sayı 78.

----- 3 Temmuz 1290 / 15 Temmuz 1874, sayı 81.

----- 6 Temmuz 1290 / 18 Temmuz 1874, sayı 82.

----- 16 Teşrin-i evvel 1290 / 28 Ekim 1874, sayı 111.

----- 26 Teşrin-i evvel 1290 / 7 Kasım 1874, sayı 114.

----- 13 Teşrin-i sani 1290 / 25 Kasım 1874, sayı 119

----- 16 Teşrin-i sani 1290 / 28 Kasım 1874, sayı 120.

-----20 Teşrin-i sani 1290 /2 Aralık 1874, sayı 121.

----- 27 Teşrin-i sani 1290 / 9 Aralık 1874, sayı 123.

----- 18 Kanun-ı evvel 1290 / 30 Aralık 1874, sayı 129.

-----25 Kanun-ı evvel 1290 / 6 Ocak 1875, sayı 131.

- 29 Mayıs 1291 / 10 Haziran 1875, sayı 154.
----- 2 Ağustos 1291 / 14 Ağustos 1875, sayı 182.
-----19 Ağustos 1291 /31 Ağustos 1875, sayı 189.
----- 21 Ağustos 1291 / 2 Eylül 1875, sayı 190.
----- 23 Ağustos 1291 /4 Eylül 1875, sayı 191.
----- 26 Ağustos 1291 / 7 Eylül 1875, sayı 192.
-----28 Ağustos 1291 / 9 Eylül 1875, sayı 193.
----- 30 Eylül 1291 / 12 Ekim 1875, sayı 207.
----- 7 Teşrin-i evvel1291 / 19 Ekim 1875, sayı 210.
-----16 Kânun-ı evvel1291 /28 Aralık 1875, sayı 234.
-----6 Mart 1291 / 18 Mart 1876, sayı 243.
-----3 Temmuz 1292 /15 Temmuz 1876, sayı 269.
----- 18 Haziran 1293 / 30 Haziran 1877, sayı 368.
Diyojen 9 Teşrin-i sani 1288 / 21 Kasım 1872 sayı 161,

DİZİN

6. Daire, 61
93 Harbi, 46, 71, 112, 113, 114, 117
Abdi Efendi, 151
II Abdülaziz, Sultan 30, 31, 39, 55, 56, 57, 66, 67, 69, 72, 75, 76, 77, 91, 95, 114, 115, 123, 157, 236, 260
Abdülaziz ibn Cemaleddin, 40, 245
Abdülmecid, Sultan 8, 53, 55, 56, 126, 139
Abdürrezak, 131, 253
Abhaz, 169
Acem, 13, 89, 161
Adana, 74, 75, 132, 175, 176
Adliyeli Kör İzzet Şefik, 173
Adıvar, Adnan 176, 221
Adıvar, Halide Edip, 175, 176
Âgâh Efendi, 74, 261
Ağaoğlu, Ahmet 177, 178, 254, 261
Ahmed Midhat Efendi, 49, 68, 69, 88, 100, 118, 151, 158, 165, 173, 199
Ahmed Vefik Paşa, 59, 66, 81, 117, 118, 132, 140, 144, 145, 146, 253, 260
Ahmet Ferit, Tek 174
Ahmet Haşim, 157, 245
Ahmet Rasim, 6, 124, 126, 128, 150, 155, 236, 245
Akçura, Yusuf 174
Akı, Niyazi v, 138, 139, 140, 228, 229, 245
Akka, 69
Akşam, 72, 123, 129, 157, 220, 222, 225, 228, 245, 246, 251
Aktar, 171, 172
Alangu, Tahir 172, 209, 211, 212, 221, 246
Ali Efendi, 100, 109, 112, 250
Ali Fuad, 75, 229, 235, 236, 238, 239, 261
Âli Paşa, 8, 65, 66, 75, 95, 260
Ali Şefkati, 71
Ali Süavi, 54, 65, 75, 250
Alman, 2, 26, 134, 194, 216, 221, 252
Altınay, Ahmet Refik 197
Alus, Sermet Muhtar, 5, 123, 154, 246
Amasya, 31, 32, 75, 122
Ambros, Edith Gülçin 6, 26, 27, 28, 217, 246
Anatoli, 70, 77, 89, 90, 246
And, Metin 3, 4, 7, 9, 10, 11, 27, 30, 39, 40, 53, 57, 58, 60, 63, 64, 65, 66, 68, 69, 80, 83, 88, 89, 93, 94, 115, 116, 117, 118, 122, 123, 124, 126, 129, 130, 131, 132, 134, 173, 229, 246
Antep, 122
Antoine, André 61, 123, 249
Antuan, 100

Arap, 14, 15, 19, 20, 24, 45, 83, 90, 106, 140, 141, 146, 149, 187, 239
Arditi, Luigi 57
Arsen Efendi, 150, 151, 254
Arseven, Celal Esat 194, 252
Âşık Razi, 173
Asya Kumpanyası, 64, 65
Ataç, Nurullah 197, 225, 247
Atatürk, Mustafa Kemal 54, 141, 176, 178, 179, 180, 192, 195, 199, 200, 231, 233, 261
Aydınlı Efe, 47
Ayvaz Serkiz, 46
Ayvazyan, Apraham H. 82
Aziziye Tiyatrosu, 59, 64
Bâbüâli, 95, 96, 121, 131
Bağlarbaşı, 25, 89, 127, 168, 248
Baha Tevfik, 239
Bahçekapı, 136
Bahçeli Kahve, 171
Bahriye, 95, 150, 152, 236, 237
Bakırköy, 127, 136
Balaban, Rahmi v, 205, 208, 209, 210, 211, 212, 213, 214, 230, 233, 247, 251
Balıkhane Nazırı Ali Rıza Bey, 19, 23, 42, 50
Balkan, 28, 77, 96, 169, 174, 176, 180, 218
Baltacı Hanı, 50, 171
Baltacıoğlu, İsmayıl Hakkı v, 3, 89, 141, 155, 174, 175, 181, 183, 184, 185, 186, 188, 189, 190, 191, 192,
193, 194, 195, 196, 197, 198, 199, 200, 201, 202, 203, 204, 205, 206, 207, 208, 210, 211, 212, 213, 217,
220, 221, 222, 223, 224, 225, 226, 227, 228, 229, 230, 231, 233, 243, 248, 252, 257
Balyan, 55, 58, 59, 133
Bayar, Celâl 192
Bayburt, 122
Beberuhi, 12, 14, 19, 20, 24, 30
Bedestanî Rıza Efendi, 171
Bedirhan Bey, 119, 120
Bekri Mustafa, 80, 142, 159
Bektaş, 4, 6, 80
Bellini, Vincenzo 57
Bernard, Sarah 61
Besa, 68, 126
Beşiktaş, 23, 53, 64, 89, 114, 127, 134, 136, 220, 257
Beyazıt, 56, 60
Beykoz, 153
Beyoğlu, 50, 52, 53, 54, 57, 61, 63, 65, 66, 69, 94, 111, 132, 133, 135, 245, 250, 257, 260
Bilge, Saim Nahit v, 222, 227, 249
Binemeciyan, 122
Birinci Büyük Millet Meclisi, 176
Bitlis, 122
Bizans, 35, 52
Blacque, Alexandre 61, 254
Blacque, Edouard 61, 254
Boğaz, 15, 134, 136
Boğaziçi, 52
Bohemyalılar, 158
Bok Ana, 13, 15, 20, 31, 33
Bolulu, i, 13, 142

Bordeano, Nicolas 86, 111
Cevdet Kudret Bozok, 3, 5, 11, 80, 81, 82, 83, 85, 92, 105, 141, 144, 147, 163, 258
Britanya, 52, 119, 121, 169
British Museum, 222
Brusa, 90, 159, 167
Bulgar İsyanı, 96, 97
Bulgarca, 70, 75, 106
Bulgaristan, 59, 97, 122, 169, 223
Bulgarlar, 158
Bursa, 14, 19, 59, 72, 90, 108, 117, 118, 132, 140, 144, 159, 220
Byron, George Gordon 83, 249
Cadalo, 237
Cadde-i Kebir, 52, 53, 58, 60
Cafe Oriental, 58
Çakırcalı Mehmed Efe, 47
Çallı, İbrahim 197
Çamlıca, 203
Çar, 113
Çaylak, 134, 235, 238
Çeçen, 169
Cemil Cem, 237, 238
Ceneviz, 52
Ceride-i Havadis, 57, 58, 63, 74, 88
Çerkes, 6, 46, 97, 118, 164
Cerrah Salih, 87, 88
Chaplin, 201, 204
Çingene, 13, 15, 24, 25, 26, 27, 28, 29, 30, 38, 217
Çingiraklı Tatar, 70, 72, 89, 100, 104, 109, 134, 257
Çırağan Sarayı, 71, 76, 114
Çocuk Esirgeme Kurumu, 199, 202, 203, 224
Corneille, 133, 138, 158
Cud, 89
Çuhacıyan, Dikran 59, 60, 111, 125, 128, 253
CHF, CHP, Cumhuriyet Halk Fırkası, Cumhuriyet Halk Partisi, v, 27, 170, 178, 180, 181, 182, 185, 186, 189, 190, 199, 200, 205, 206, 208, 210, 212, 213, 214, 217, 218, 221, 230, 231, 233, 234, 239, 247, 248, 253, 255, 260
Dalkılıç, H. 227, 228
Danimarka, 52
Darülbedayi, 61, 62, 123, 218
Darülfünun, 174, 177, 182, 192, 199, 200, 223, 248
Davey, Richard Patrick Boyle 35, 45, 250
Derviş Mehmet, 179
Dickens, Charles 57
Dimyat Pirinci, 13, 15, 19
Dino, Abidim 193
Direklerarası, 87, 117, 161, 249
Diyarbakır, 122, 177
Diyoben, 6, 70, 72, 73, 77, 78, 81, 82, 83, 84, 85, 89, 100, 103, 104, 109, 134, 163, 166, 238, 257, 263
Doktor Zifos, 112
Dolmabahçe Saray Tiyatrosu, 55
Dönme, 26, 256
Duhani, 53, 59
Dumas, 40, 70, 72, 78

Dwight, H.G. 128, 250
Ebussuud Efendi, 6, 7, 250
Ebüzziya Tevfik, 67, 68, 69, 72, 260
Efe, Peri i, 19, 34, 47, 49, 82, 84, 141, 150, 152, 249, 254
Egeli, Münir Hayri 200, 202, 203, 222
Eksarhhane, 77
Elmadağı, 32
Emirgan, 127
Eptalifos Gazinosu, 155
Ermeni, iv, 6, 13, 35, 46, 52, 58, 59, 60, 64, 65, 66, 68, 70, 77, 80, 82, 83, 116, 117, 118, 121, 122, 125, 128, 133, 139, 169, 177, 219, 257
Ermenice, 47, 54, 59, 64, 65, 70, 75, 80, 82, 106, 110, 116, 117, 122, 132, 133
Ertuğrul, Muhsin 7, 61, 62, 218, 221, 259
Erzurum, 5, 115, 122
Esad Efendi, 70, 179, 254
Espartidis, Estabros 113
Eşref Efendi, 156, 157
Fabre, Émile 61
Fasulyeciyan, Thomas 59, 116, 117, 123, 144
Felek, Burhan 222
Ferhad, 12, 13, 15, 31, 32, 33, 89, 108, 146, 246
Fethi Okyar, 178
Fevziye Kıraathanesi, 161, 162, 229, 252
Feylesof, 103, 237
Filibe, 118
Filip Efendi, 74, 100, 102, 109, 112
Firdevsi, 158
Fıstıkağacı, 127
Fransız Tiyatrosu, 53, 63, 153
Frenk, 13, 41, 45, 52, 142
Fuar, 219
Galata, iii, 8, 50, 51, 52, 54, 57, 58, 66, 70, 75, 94, 123, 128, 134, 135, 252, 253, 259
Galland, Antoine 138, 261
Garbo, Greta 201, 202, 204, 226
Gedikpaşa, iv, 52, 59, 62, 63, 64, 65, 67, 68, 69, 72, 84, 92, 117, 118, 124, 127, 129, 132, 134, 147, 162, 164
Gencevî, 31, 89
Gerçek, Selim Nüzhet, 3, 87, 123, 124, 131, 153, 171, 172, 173, 252
Gide, André 202, 204
Girit, 100, 119, 170
Giustiniani, 53
Goethe, 40, 158
Güler, Cemal Nadir 221, 222
Gülhane Hattı Hümayunu, 56
Güllü Agop, iii, 54, 59, 60, 63, 64, 65, 66, 67, 68, 69, 84, 92, 100, 109, 111, 116, 117, 123, 124, 125, 126, 131, 132, 133, 147
Haber-Akşam, 220
Haber-Akşam Postası, 129, 220, 247
Hacı Yorgi, 171
Hacivat'ın Karısı, 15, 17, 41
Hacopulo Pasajı, 60, 69
Hadika, 82, 84, 260
Hafız Ahmed Paşa, 119
Hagop Balyan, 59

Halet Bey, 67
Haliç, 15, 52, 59, 62, 94, 134
Halid Naci, 237, 241
Halkevi, Halkevleri, v, 155, 174, 175, 177, 178, 179, 180, 181, 183, 184, 185, 186, 187, 189, 190, 191, 192, 194, 199, 209, 210, 211, 212, 218, 220, 222, 224, 230, 233, 234, 242, 247, 254, 258
Hamidiye Alayları, 120, 251
Harput, 82, 122
Hars Heyeti, 175
Hasköy, 59, 117, 133
Haşmet, 82, 84, 249
Hayâl, iv, 14, 29, 60, 69, 70, 72, 78, 79, 82, 84, 85, 86, 87, 88, 89, 90, 91, 92, 93, 94, 95, 98, 102, 107, 108, 109, 110, 111, 112, 113, 114, 125, 126, 134, 146, 149, 163, 164, 167, 235, 236, 237, 238, 239, 241, 262, 263
Hayali Behiç, 149, 173
Hayali Küçük Ali (Muhittin Sevilen) 49, 144, 145, 146, 149, 173, 214, 215, 216, 230, 249, 253
Hayali Memduh, 141, 147, 149, 253
Hayali Nazif, 12, 35, 39, 41, 45, 49
Hayali Salih, iv, 88, 89, 90, 167
Hazım, 173
Himmet, 13, 98, 145
Hınçak, 121
Hıristiyan, 65, 71, 119, 120, 138, 170
Hollanda, 34, 52, 138
Hugo, Victor 54, 64
Hüseyin Avni Paşa, 67, 68, 115, 251
Hüsrev Paşa, 8, 9, 252
I. Antim, 77
I. Balkan Harbi, 169
I. Dünya Savaşı, 1, 49, 61, 119, 135, 161, 172, 176, 177, 180, 191, 200, 239
I. Meşrutiyet, 42, 67, 75
İbrahim Paşa, 8, 80, 87, 119
İbret, 67, 68, 69, 72, 78, 82, 261
İgnatiev, Kont Nikolas 95
II. Abdülhamid, iv, 39, 47, 55, 59, 60, 64, 67, 71, 72, 74, 75, 81, 88, 112, 114, 115, 118, 120, 123, 131, 153, 157, 163, 172, 194, 233, 234, 236, 241, 251, 252
II. Mahmud, 4, 8, 9, 23, 55, 56, 78, 88, 119
II. Meşrutiyet, 23, 42, 59, 72, 100, 111, 123, 144, 148, 149, 153, 172, 174, 182, 236, 238, 240, 249
III. İoakim, 76, 77
İkdam, 220, 221, 222
İmruülkays, 158, 258
İnönü, İsmet Paşa 178, 180, 199, 200, 214
İngilizler, 177, 200
İslahat Fermanı, 120
İsmail Hakkı, 69
İsmail Paşa, 72, 74, 75
İstikbal, 70, 71, 76, 126
İstiklal Caddesi, 52, 54
İTF, 174, 181
İttihad ve Terakki, 175, 241
Jacob, Georg 2, 11, 31, 159
Kadıköy, v, 60, 127, 136, 193, 194, 195, 196, 198, 199, 201, 203, 204, 220, 225, 230, 248
Kalem, 194, 237
Kanburlar Kolu, 88

Kansu, Nafi Atuf 205, 218
Kanun-ı Esasi, 67, 115, 126, 236
Kapalı Çarşı, 35
Papazyan, Karabet 63, 64 ,65
Karabük, 219
Karagöz'ün Karısı, iii, 13, 15, 16, 17, 18, 19, 20, 22, 28, 146, 234
Karaman, 97
Karamanlı, 70, 71, 76, 123, 248, 254
Kasparyan, Hovannes 63
Kâtip Salih, iv, v, 87, 88, 141, 147, 150, 151, 152, 153, 154, 155, 156, 157, 162, 163, 167, 172, 173, 205, 217, 221, 229, 246
Katolik, 60, 80, 120, 133, 140
Kavuklu Hamdi, 83, 88, 123, 126, 131, 150, 229, 246, 253, 260
Kaya, Şükrü 200
Kaygılı, Osman Cemal 172, 222
Kayseri, 64, 69, 71, 122
Kemalizm, 180, 187, 257
Kerim Sadi, 193
Ketenciler Kapısı, 171
Kıbrıs, 35, 40, 67, 69
Kıbrıslı Mehmed Paşa, 9
Kıbtî, 30
Kırım Savaşı, 8, 70
Konstantiniyye, 91
Konya, 8, 71, 75, 220, 222, 223
Köy Enstitüsü, 206
Köycüler Cemiyeti, 175
Koz, M. Sabri ii, 141, 150, 255
Küçük İsmail, 123, 147, 173
Kulekapısı, 123
Külhancı Serkiz, 46
Kumkapı, 82, 121
Kúnos, Ignác 2, 20, 27, 46, 89, 92, 166, 172, 255
Kürt, Kürd 13, 83, 119, 120, 161, 178, 253, 256
Kurtuluş Savaşı, v, 169, 177, 191, 221, 241, 250
Kuruçeşme, 70
Kütahya, 174, 180, 220
La Fontaine, Jean de 215, 255
Lamartine, Alphonse de 47, 74
Latife Hanım, 178
Latin, 49, 80, 89, 149, 150, 165, 195, 199, 240
Laz, 6, 13, 83, 161, 216
Lazaridis, 71
Le Diogène, 70
Leh, 113
Lehmann, Jean 61, 62
Littre, Paul Émile 74
Lüleburgaz, 220
Macar, 2, 139
Macarlar, 158
Magakyan, Bedros 59
Magakyan Tiyatrosu, 133
Magosa, 67, 69

Mahmud Nedim, 229, 239
Mahmud Nedim Paşa, 95, 114, 246
Mahmud Sadık, 239
Mahmudiye, 8
Malatya, 122
Mamul, 82
Manasse, Serafin 53
Mardin, Şerif 32, 56, 67, 73, 74, 75, 91, 255
Mariani, Angelo 57
Matiz, 12
Meclis-i Mebusan, 114, 115, 117
Medeniyet, 112
Mehmed Ali Paşa, 8, 9, 119, 254
Mehmed Baha, 237
Mehmed Reşid Paşa, 8
Meilhac, Henri 54, 84
Memleketeyn, 113
Menzel, Theodor 2, 173, 255
Mevlevî, 188
Minakyan, Mardiros 59, 115, 116, 122, 129, 131, 194
Mısır, 9, 35, 40, 59, 72, 74, 75, 116, 117, 119, 122, 171
Midhat Paşa, 67, 68, 114, 115, 118, 158, 207, 261
Miki-Maus, 200, 204
Misailidis, Evangelinos 49, 70, 76, 77, 85, 251
Molière, iv, 66, 72, 78, 80, 85, 125, 126, 133, 138, 139, 140, 144, 145, 146, 161, 163, 259, 261
Monte Cristo, 72, 78
Montfleury, Antoine Jacob 138
Morkaya, Burhan Cahit 239, 240, 253
Moskov, 95
Mücellit Rasim Efendi, 171
Murad Rafaelyan, 133
Muradyan, 133
Musset, Alfred Louis Charles de 83, 249, 255, 256
Mustafa Fazıl Paşa, 72, 74, 75, 90
Mustafa Reşid Paşa, 8, 56, 74, 75, 261
Mütercim Rüşdü Paşa, 115, 258
Nakşibendi, 177, 179
Namık Kemal, iv, 49, 64, 67, 68, 69, 70, 71, 72, 73, 74, 75, 76, 78, 79, 81, 82, 84, 111, 116, 118, 126, 130, 132, 162, 166, 183, 250, 251, 256, 259
Narsisyan Mektebi, 59, 133
Nasreddin Hoca, 6, 80
Naum Tiyatrosu, 53, 54, 55, 56, 57, 58, 61, 63, 64, 66, 117, 132, 247, 260
Nazi, 192, 216
Nazilli, 47, 219
Nâzım Hikmet Ran, 193, 194, 195, 199, 260
Nefî, 158
Nerval, Gerard de 7, 40, 41, 43, 57, 129, 139, 256
Nesin, Aziz 141, 193, 229, 230, 256
Nigar, iii, 12, 13, 15, 16, 18, 19, 22, 24, 34, 47, 48, 86, 108, 151, 234
Niğde, 71
Nizip Savaşı, 119
Nointel, Marquis de (Charles-Marie-François Olier) 138, 261
Nüfus Mübadelesi, 169

Nuri Bey, 67, 69
O Diogenis, 70
Offenbach, Jacques 53, 84, 252, 253
Ogan, Raif v, 3, 124, 125, 135, 136, 144, 150, 151, 152, 172, 173, 221, 222, 226, 227, 255
Olivier, Guillaume-Antoine 34, 35, 255
Opera Tiyatrosu, 60, 111
Operet Topluluğu, 116
Ordu, 220, 240
Ortaköy, 59, 127, 133, 134
Osmanbey, 127
Osmanlı Tiyatrosu, iii, 54, 60, 62, 63, 64, 65, 66, 68, 115, 116, 117, 118, 122, 125, 126, 162, 247
Ozansoy, Halit Fahri 62, 155, 201, 221, 253
Palais de Cristal, 53, 247
Patrikhane, 77, 122
Peker, Recep 180
Pera, iii, 51, 52, 53, 54, 55, 56, 57, 58, 60, 61, 62, 63, 64, 127, 132, 135, 136, 250
Perde ve Sahne, 221
Plevne, 115
Polonya, 52, 192
Protestan, 120
Raşid Paşa, 67
Renan, Ernest 74
Reşad Bey, 123, 131
Reşid Galib, 175, 177, 192, 199, 253
Rıdvan Paşa, 123, 131, 254
Ritter, Hellmut 2, 8, 11, 12, 13, 14, 15, 16, 17, 18, 19, 20, 25, 26, 27, 28, 29, 32, 34, 35, 36, 37, 39, 40, 41, 44, 45, 46, 47, 48, 49, 88, 92, 108, 143, 150, 153, 155, 156, 159, 216, 233, 257
Rodos, 67, 69, 71, 157, 175
Römer, Claudia i, 80
Rükke, 13, 15, 28, 29
Rum-Ortodoks Kilisesi, 71
Safer Mehmet, 173
Şair Ömer, 155, 173
Salih Efendi, 86, 87, 90, 151, 160, 162, 166
Salkım İnci, 13, 15, 22
Samatya, 47, 128
Samsun, 59, 67, 220, 222
San Lazzaro, 51, 80, 139, 255
Şapolyo, Enver Behnan 3, 39, 87, 88, 141, 151, 152, 171, 172, 173, 236, 259
Sarhoş, 12, 19, 24, 43, 45, 143
Sarı Yüsun, 72
Şark Tiyatrosu, 58, 59, 60, 64, 90, 133, 229
Şarlo (Charlot, Tramp) 201, 204, 226
Sason, 121
Sedes, Selâmi İzzet 222
Şehzadebaşı, 90, 117, 127, 161, 218
Selamsız, 25, 26
Selanik, 26, 51, 116, 193, 240
Selim Bey, 89
Serbest Cumhuriyet Fırkası, SCF 177, 178, 179
Bengliyan, Serovpe 59, 115
Şeştari, 49
Sevin, L'Abbé 38, 41, 258

Şeyh Küşteri, 14, 32, 98, 108, 167
Şeyh Said, 177, 242
Şeyh Ubeydullah, 119
Shakespear, 158
Simavi, Sedat 239, 255
Şinasi, İbrahim 29, 34, 67, 72, 74, 75, 80, 81, 82, 85, 132, 136, 255, 259
Sıraselviler, 155
Sırbistan, 95, 97
Şirin, 12, 13, 15, 31, 32, 33, 89, 108, 146, 209, 245, 251
Sisak, 122
Şişli, 53, 127, 194, 257
Sivas, 122
Sıyavuşgil, Esat Sabri 3, 11, 27, 30, 32, 46, 47, 136, 137, 149, 153, 205, 217, 218, 221, 258
Son Posta, 201, 221
Soullier, Louis 63
Soullidis, Nikolaos 77
Sovyet Sosyalist Cumhuriyetler Birliği, 196
St. Lazar, 80, 133
Strauss, Johann 69, 76, 77, 78, 79, 258
Sulukule, 24, 25, 26, 257
Süreyya Sineması, 193, 198
Suriçi, 136, 171, 172
Suriye, 40, 67, 75, 116, 176
Tahsin Efendi, 162
Tahtakale, 151, 171
Taksim, 52, 54, 76, 94, 155, 241
Talu, Ercüment Ekrem 220, 222, 259
Tan, 220, 221, 222
Tanrıöver, Hamdullah Suphi 174, 178, 193
Tanzimat, 45, 46, 48, 54, 56, 70, 71, 77, 81, 100, 115, 124, 126, 134, 142, 170, 180, 235, 238, 244, 250, 252, 256, 258, 260
Tarzan (Johnny Weissmuller) 201, 202, 204
Taşnak, 121
Tasvir-i Efkâr, 49, 67, 72, 74, 111, 256
Teodor Kasap, iv, v, 6, 49, 50, 60, 68, 69, 70, 71, 72, 73, 74, 76, 77, 78, 79, 81, 82, 84, 85, 86, 88, 89, 90, 91, 92, 93, 100, 103, 107, 109, 111, 112, 126, 132, 134, 140, 158, 162, 163, 165, 166, 168, 183, 236, 239, 241, 251, 255, 257, 259
Tepebaşı, 53, 56, 60, 61, 62, 123, 129, 135
Tepebaşı Dram Tiyatrosu, 60, 62
Terakki, 99, 112, 254
Tercüman-ı Ahval, 74
Tercüman-ı Hakikat, v, 6, 49, 118, 153, 158, 162, 163, 165, 177, 245
Tercüme Odası, 67, 69, 74, 80, 117
Tersane Konferansı, 114
Tez, İlhami Bekir, 193
Thalasso, Adophe 140, 251, 258, 260
Theater Scribe, 53
Thévenot, Jean 34, 259
Tietze, Andreas 2, 11, 18, 80, 87, 88, 135, 152, 195, 245, 257, 260
Tilgen, Nurullah 3, 131, 147, 157, 260
Timur, 113, 114
Tiyatro-yı Osmani, 65
Tophane, 9, 23, 66, 74, 127

Topuzlu, Cemil 61
Tott, Baron de 139, 261, 262
Trabzon, 59, 81, 122, 132
Trakya, 169
Tuna, 89, 115, 193, 247
Tünel, 52, 61
Türk Ocağı, Türk Ocakları, v, 172, 174, 175, 176, 177, 178, 179, 180, 181, 184, 186, 189, 193, 230, 260
Tuzsuz Deli Bekir, 12, 17, 22, 30, 43, 45, 47
Ulahlar, 158
Ulus, 219, 220, 221, 254, 260
Urfa, 81, 122
Üsküdar, 25, 59, 64, 66, 89, 90, 127, 135, 136, 156, 157, 193, 198, 255, 257
Üstündağ, Muhittin 62
V. Murad, 55, 67, 69, 71, 115, 157
Vakit, 42, 100, 111, 178, 221, 222, 231, 256
Vâlâ Nurettin, 222
Valéry, Paul 202, 204
Van, 119, 122
Vatan yahut Silistre, iv, 67, 68, 131
Venedik, 34, 51, 52, 80, 133, 140
Verdi, 55, 57
Viyana, ii, 51, 56, 61, 80, 194, 229, 244, 246
Vona, 220
Wanda, 8, 9, 48, 130, 261
Yahudi, 6, 12, 20, 25, 26, 34, 80, 83, 123, 142, 192, 216, 217
Yalçın, Hüseyin Suat 61, 253
Yalçın, Hüseyin Cahit 61
Yarım Ay, 221, 222
Yazgıç, Kamil 153, 262
Yemiş İskelesi, 110
Yeni Adam, v, 129, 182, 187, 189, 192, 193, 195, 196, 198, 199, 202, 220, 221, 222, 224, 225, 226, 227, 228, 231, 247, 248, 249
Yeni Çeri, 237
Yeni Mecmua, 181, 221
Yeni Osmanlılar, iv, 54, 67, 68, 69, 72, 73, 74, 75, 84, 90, 91, 95, 100, 130, 157, 250
Yeni Sabah, 27, 30, 125, 136, 144, 150, 151, 152, 173, 221, 222, 226, 227, 256, 258
Yeni Tiyatro, 117
Yenicamii, 136
Yeşilköy, 115
Yıldız Sarayı, 72
Yücel, 149, 199, 221, 223, 225, 233, 245, 249
Yurt ve Dünya, 47, 221, 223, 224, 249
Yusuf İzzeddin, 65, 66, 246
Yusuf Kamil Paşa, 72
Yücel, Hasan Âli, 199
Ziraat Bankası, 207, 213
Ziya Gökalp, v, 27, 172, 174, 175, 180, 181, 182, 184, 185, 186, 195, 205, 221, 223, 230, 248, 257, 262
Ziya Paşa, 67, 74, 75, 116, 132, 257, 260
Zobu, Vasfi Rıza 61, 62, 221, 262
Zuhuri Kolu, iv, 83, 85, 86, 87, 126, 163

Zusammenfassung

Im Osmanischen Reich hatte das traditionelle Schattenspiel Karagöz drei Säulen: 1. Die politische Satire 2. Die Obszönität 3. Der Humor. Die politische Satire wurde durch den Staat in der Mitte des 19. Jahrhunderts verboten und die Obszönität wurde in den folgenden Jahren durch die Intellektuellen und durch den Staat stark unterdrückt.

In der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts öffneten sich viele Bühnen in Istanbul, damit hatten die Leute der Hauptstadt die Möglichkeit das westliche Theater kennenzulernen. Die traditionellen Schauspiele Karagöz und Ortaoyunu waren nicht mehr die einzigen Unterhaltungsmöglichkeiten in der Stadt.

Die Schattenspielforschungen fingen im Osmanischen Reich nach 1886 an. Die ersten Spieltexte wurden von Ignác Kúnos, Georg Jacob und Hellmut Ritter in diesem Zeitraum und in den folgenden Jahren niedergeschrieben.

Die traditionellen Schattenspieltexte kann man in zwei Gruppen teilen; *kâr-i kadîm* (klassisch) und *nev îcâd* (neu). Ich nehme *kâr-i kadîm* Spiele als Anfangspunkt an und versuche, die Veränderungen in den späteren Texten zu verfolgen. Das Schattenspiel im Osmanischen Reich existierte seit dem 16. Jahrhundert und man kann in den *kâr-i kadîm* Spielen die Spuren der älteren Zeiten sehen. Die zirka in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts aufkommenden *nev îcâd* Spiele wurden von der westlichen Bühne beeinflusst, jedoch soll man diese Texte als traditionell bewerten.

In der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts stand die neu entstandene öffentliche Meinung auf zwei wichtigen Säulen: Die Presse und die Bühne. In 70'er Jahren des 19. Jahrhunderts gab Teodor Kasap satirische Zeitungen heraus und eine von diesen Zeitungen war *Hayâl*. Teodor Kasap veröffentlichte in *Hayâl* seine Artikel in Form von Karagöz-Hacivat Dialogen, nämlich *muhavere*. Ich versuche durch diese Artikel und durch manche anderen zeitgenössischen Zeitungen die Wechselbeziehung zwischen Karagöz und satirischen Presse zu beobachten.

Eine ähnliche Wechselbeziehung gab es zwischen der Bühne und den traditionellen Schauspielen wie Karagöz und Ortaoyunu. Ich verwende die Sekundärliteratur zur osmanischen Theatergeschichte, um diese Beziehungen zu verstehen.

Im zweiten Teil dieser Arbeit konzentriere ich mich auf die Spiele, die nach der Republik (1923) von durch die Regierung unterstützten Intellektuellen geschrieben und mit den neuen lateinischen Buchstaben von der Regierungspartei CHP veröffentlicht wurden. Diese Spiele verloren die traditionellen Eigenschaften des Schattentheaters und so beschleunigten diese Versuche nur den Niedergang des Schattenspiels.

Als ich diese Arbeit angefangen habe, habe ich gedacht, dass die von den Regierungen (im Osmanischen Reich und in der Republik) unterstützten Intellektuellen die traditionellen Schauspiele fehlinterpretierten und Karagöz seine authentische Art lassen müssen hätte. So verlor das Volk sein Interesse für Karagöz. Dieses Vorurteil war nur teilweise richtig für die Republik Ära, weil früher die Intervention der Intellektuellen nicht so stark war.

Es sollte einen anderen Grund für diesen Niedergang von Karagöz geben, der seit dem 16. Jahrhundert die beliebteste Unterhaltung der osmanischen Gesellschaft war. Die Konkurrenz des Theaters in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts spielte wahrscheinlich bei diesem Niedergang eine wichtige Rolle. Aber diese Konkurrenz erklärt nicht die ganze Geschichte, weil in der gleichen Zeit das griechische Schattenspiel Karagiozis trotz vielen Hindernissen im Aufstieg war.

In 1826 befahl Mahmud II. die Vernichtung der Janitscharen, die starke Verhältnisse mit den Handwerkern und mit den Kaffeehäusern in der Hauptstadt des Reiches hatten. In den gleichen Tagen wurden tausende Junggesellen von der Hauptstadt vertrieben. Circa 25 Jahre später wurde die politische Satire im

Schattenspiel durch Sultan Abdülmecid verboten. Dieses Verbot war vielleicht der Anfang des Rückgangs für Karagöz, der wahrscheinlich die Fähigkeit der Opposition mit diesem Verbot verlor.

Abstract

The traditional shadow theater *Karagöz* had three pillars; (1) political satire, (2) obscenity and (3) humour. The political satire was to be prohibited by the state in the middle of the 19th century and the obscenity was to be taken under a strong pressure by the intellectuals and the state in the following years.

In the second half of the 19th century, many theaters were opened in Istanbul and the people of the capital could thus become acquainted with Western theater. Henceforth the traditional shadow theater *Karagöz* and *orta oyunu* were not the only entertainment possibilities in the city. In the Ottoman Empire, research on the shadow theater began in 1886. The texts of the *Karagöz* plays were written down by Ignác Kúnos, Georg Jacob und Hellmut Ritter in this period and in the following years.

The traditional *Karagöz* plays can be divided into two groups: *kâr-ı kadîm* (classic) and *nev îcâd* (new). I took the *kâr-ı kadîm* plays as a starting point and tried to understand the changes in later plays. The shadow theater had existed in the Ottoman Empire since the 16th century; it is possible to see the traces of the past centuries in the *kâr-ı kadîm* plays. The *nev îcâd* plays which came out in the second half of the 19th century were influenced by Western theater, however they should be considered as comparatively traditional plays.

In the second half of 19th century, the Ottoman public opinion was based on two pillars, the press and theater. In the 1870s, Teodor Kasap published satirical newspapers, among them *Hayâl*. Kasap published his articles in *Hayâl* in the form of *Karagöz-Hacivat* dialogues which are called *muhavere*. By using these articles I tried to observe the interrelation between the satirical press and *Karagöz*. There was a similar interrelation between the theater and the traditional plays of *Karagöz* and *orta oyunu*. I read the secondary literature about the Ottoman theater history in order understand this relation.

In the second part of this thesis I concentrated on the *Karagöz* plays which were written during the early republican era. The authors were supported by the state and the above-mentioned plays were published with the newly accepted Latin characters by the government party CHP. These plays had lost the traditional properties of the shadow theater and this attempt only sped up the decline of *Karagöz*.

As I started working on this thesis, I thought that the traditional plays were misinterpreted by the intellectuals who were supported by the governments both of the Ottoman and republican periods. *Karagöz* had to leave his authentic way. Thus the people lost their interest in *Karagöz*. This prejudice was only partly correct because the intervention of the intellectuals before the republic was not so dominant. There must be different reason for the decline of *Karagöz*, which had been the most popular entertainment of the Ottoman society. The competition of the theater in the second half of the 19th century probably played an important part in this decline. But the competition of the theater does not explain the entire story about *Karagöz*. As *Karagöz* was in decline, in the same period the Greek shadow theater *Karagiozis* was rising, despite many obstacles on its way.

In 1826, Mahmud II ordered the destruction of the Janissary corps, which had strong relations with the craftsmen and with the coffee houses in the capital of the Ottoman Empire. In the same days thousands of bachelors would be expelled from the city. About 25 years later, the politic satire was to be prohibited by Sultan Abdülmecid. Thus began the decline for *Karagöz*, who probably lost the ability of opposition with the above mentioned prohibition.