DOĞU'DA MİZAH

HAZIRLAYANLAR
IRÈNE FENOGLIO
FRANÇOIS GEORGEON

ÇEVİREN
ALİ BERKTAY



DOĞU'DA MİZAH

YKY

Gülmenin sınırları nelerdir? Her şeye gülünebilir mi? Neyle alay etmek ya da neye gülmek meşru değildir? İroni ya da alay nelere dokunamaz? Birçok yazarın ancak geçerken değindikleri bu yön aslında tek başına incelenmeyi hak etmektedir: Örneğin hiciv gücü sınırsız olarak görünen Karagöz'ün aile kurumuna saygı gösterdiği (ama karı-koca çiftine göstermediği) saptanmaktadır. Bütününde dinin de mizahın oklarından kurtulamadığı görülür; yazılı mizah biçimleri dine pek dokunmasalar da nükteler böyle kaygılar taşımamaktadır. Siyasi yöneticilere gelince, onlar da mizaha karşı korunaklı değildir; eşek zararsız bir hayvandır, ama fıkralarda hiç de öyle değildir.



DOĞU'DA MİZAH

HAZIRLAYANLAR:
İrène Fenoglio
François Georgeon

ÇEVİREN:
Ali Berktay

YKY
İSTANBUL

Yapı Kredi Yayınları - 1408
Tarih - 10
Toplumsal Tarih Araştırmaları Dizisi: 5

Doğu'da Mizah / Hazırlayanlar: Irène Fenoglio - François Georgeon
ÖzgünAdı: L'humour en Orient
Çeviren: Ali Berktay

Dizi Editörü: Ekrem Işın
Kitap Editörü: Ayşe Erdem
Redaksiyon: Ömer Faruk Şerifoğlu

Kapak resmi: El-Üfürük'ten bir karikatür. (Sayı 2, 17 Eylül 1906)

Kapak ve Sayfa Tasarımı: Nahide Dikel
Baskı: Şefik Matbaası

1. Baskı: İstanbul, Aralık 2000
ISBN 975-08-0048-6

© Yapı Kredi Kültür Sanat Yayıncılık Ticaret ve Sanayi A.Ş., 1999
© Éditions Édisud 1996

Yapı Kredi Kültür Sanat Yayıncılık Ticaret ve Sanayi A.Ş.
Yapı Kredi Kültür Merkezi
İstiklal Caddesi No. 285 Beyoğlu 80050 İstanbul
Telefon: (0 212) 252 47 00 (pbx) Faks: (0 212) 293 07 23
http://www.yapikrediyayinlari.com
http://www.shop.superonline.com/yky
e-posta: ykkultur@ykykultur.com.tr

İÇİNDEKİLER

SUNUŞ • 7
İrène Fenoglio - François Georgeon

BİNBİR GECE MASALLARI'NDAN KOMİK BİR ÖYKÜ
"EBU'L HASAN'IN ÖYKÜSÜ YA DA UYANIK UYKUCU" • 15
Sylvette Larzul

CUHA VE NÂDİRE • 27
Jean Déjeux

TUNUS'TA CEHA (CUHA) GELENEKTEN MODERNİZME
Fıkraya Toplumsal-Tarihsel Yaklaşım• 37
Bernard Chanfrault

OSMANLI İMPARATORLUĞU'NDA YAHUDİ CUHA • 49
Marie-Christine Bornes-Varol

KARAGÖZ'DE İNSANLIK KOMEDYASI • 65
Michèle Nicolas

OSMANLI İMPARATORLUĞU'NDA GÜLMEK Mİ? • 79
François Georgeon

JÖN TÜRK DEVRİMİ SONRASINDA İSTANBUL RUM MİZAH BASINI
EMBROS GAZETESİ • 103
Efthymia Canner

ERMENİ DERGİSİ GAVROCHE'DA
KARİKATÜR VE HİCİV (1908-1920) • 115
Anahide Ter-Minassian

AÇGÖZLÜLÜK, KOLERA VE MODA:
OSMANLI KARİKATÜR ÂLEMİNDE KÜLTÜREL EMPERYALİZM • 137
Palmira Brummett

KEDDUR BİN NİTRAM: TUNUSLU ŞARKICI VE MİZAHÇI • 157
Kmar Kchir-Bendana

SARUHAN YA DA
TARİHİN ACI HİCVİ MISIR'DA BİR ERMENİ KARİKATÜRİSTİN
BAŞLANGIÇ DÖNEMLERİ (1925-1926) • 167
Anne Kazazian

MALİŞ MISIRCILIĞI,
MİZAHIN İŞLEVLERİ KONUSUNDA BİR PARADİGMA • 183
Irène Fenoglio

MISIR NÜKTESİ YA DA EGEMENLİĞİN MUTLAKLIĞI • 191
Amr Hilmi İbrahim

MISIR'DA SİNEMA VE POLİTİKA: BİR GÜLME STRATEJİSİ • 207
Solange Poulet

YİNE DE GÜLMEK:
GÜNÜMÜZ CEZAYİR'İNDE SİYASİ MİZAH • 221
Aissa Khelladi

KAYNAKÇA • 235
DİZİN • 241

SUNUŞ

İrène Fenoglio – François Georgeon

Paris'teki İnstitut du Monde Arabe'da 17 ve 18 Ekim 1994 tarihlerinde, Centre national de la recherche scientifique'in (CNRS) katkılanyla iki gün süren *Mizah ve Doğu* başlıklı uluslararası bir buluşma düzenlendi.[1] Bu buluşma *Osmanlı İmparatorluğu'nda ve İmparatorluk Sonrası Osmanlı Coğrafyası'nda Mizah* hakkında bir seminerin (EHESS, 1993-1994) devamı niteliğindeydi.

Burada sunduğumuz metinler bu çalışmaların sonucudur. Metinler, Mağrib'den Mısır'a, Doğu Akdeniz'e ve Balkanlar'a kadar geniş bir coğrafî mekânı kapsıyor ve esas olarak, bu toplumların çok büyük badirelerden geçtiği son iki yüzyılı dikkate alıyor. Farklı ülkelerden ve çeşitli disiplinlerden araştırmacılar, tarihçiler, sosyologlar, antropologlar, dilbilimciler Müslüman ve Akdenizli toplumlarda mizahın gelişme biçimini çeşitli açılardan aydınlatıyorlar.

Peki, – bu terim çeşitli anlamlara çekilebilecek bir belirsizlik içermekle birlikte– "doğulu" olarak nitelenebilecek bu mekânda mizah ve hiciv kavramlarına nasıl yaklaşmak gerekir? Yazarlar, mizah "oryantalistleri" tavrını benimsemiş değillerdir. Amaçları belirli bağlamlarda başkalarına olduğu kadar kendine de, kendinin bir aynası olarak "öteki"ne gülümsemeyi ve gülmeyi doğurabilmek için mizahın nasıl binbir çeşit yol bulduğunu ve toplumsal yaşamın zorluklarına, bunlardan kaynaklanan acılara karşı koymayı nasıl sağladığını incelemektir. Başka bir deyişle, sınırları çizilmiş bir coğrafi yolculuk içinde, çeşitli mizah ya da hiciv biçimlerini *olay yerinde* incelemekti.

Bir ön düşünce olarak, genelde mizah kavramına yaklaşmayı ve bu kavramın bazı değişmeyen unsurlarını saptamayı denemiştik.

Petit Larousse sözlüğüne göre, mizah, "gerçekliğin bazı yönlerinin gülünç, tuhaf ya da saçma niteliğini güldürücü bir biçimde öne çıkarmaya çalışan bir düşünce biçimidir" Bununla birlikte bu tanıma uyan başka terimler de vardır. Mizah, halk belleği tarafından üretilmiş kelime oyunlarının ve gülünç öykülerin en az saldırgan biçimine dayanır; mizah bir *savunma aracıdır. L'ironie*[2] adlı yapıtında Jankelevitch (V. Morin'den alıntı yaparak), ***mizah mekanlarının*** uğrak yerleri, hareket halinde mekanlar ya da ulaşım araçları" olduğunu hatırlatarak "mizahi" atmosferden söz eder. Böylelikle gündelik yaşam içine yayılan mizah, benzer olduklarını ve aynı sorunlan benzer biçimde yaşadıklarını bilen insanlar arasında örtülü olarak vanlmış bir tür saldırmazlık anlaşmasıdır; araya koyduğu mesafeyle saldırganlığı başarısız kılar.

Hiciv, ironi ve alay daha saldırgandır; toplumsal alanda ve genellikle modalar, yeni kültürel etkinlikler, modernite, vb türde güncel yaşam içinde fazla ciddiye alınan olaylara karşı bir tepki olarak kullanılırlar: Özetle, kendilerini biraz fazla ciddiye alanları ciddiye almamanın bir yolu olurlar. Saldırganlığı kullanan alay, hiç kuşkusuz karikatürün ve çeşitli siyasi hiciv biçimlerinin temel kaynaklarından biridir.

Mizah vektörlerinin sosyal işleyişindeki bazı değişmez özellikler böylelikle ortaya çıkmış oldu.

Mizahın kullanımıyla elde edilen etki ve karşısındakini güldürme arayışı, –Freud'ün "acıdan tasarruf" adını verdiği– özellikle ayırt edilir. Freud, *Le Mot d'esprit et ses rapports avec l'inconscient [Nükte ve bilinçaltıyla ilişkileri]* adlı yapıtında, "Mizahın özünün, durumun yol açması gereken duygulardan bağışık kalınması ve insanın bir şaka sayesinde kendisini bu tür duygusal dışa vurumlann üstüne çıkarabilmesi olgusunda yattığı"nı belirtmişti. "Benlik, kendini etkilenmeye, dış gerçeklerin dayattığı acıyı yaşamaya bırakmayı reddeder; dış dünyanın darbelerinin kendisini etkileyebileceğini kabullenmeyi reddeder; bunun da ötesinde, bu darbelerin kendisi için bir zevk alma fırsatına bile dönüşebileceklerini gösterir. [...] Mizah boyun eğmez, meydan okur"

Ayrıca, mizah ve toplumsal hicivde her zaman üç ana eksen bulunur. Ötekilerle ilişkileri ya birey/grup, ya da grup/grup biçiminde gündeme getiren insanlararası ilişki; burada, mizahın en görünür işlevi olan "dil" işlevi söz konusudur. Dilin işin içine girmesi, özellikle mizahın belirli bir dille olan ilişkisi içinde ortaya çıkar. Son olarak da, belli bir bağlama yapılan zorunlu gönderme toplumsal mizahın aktarılabilirliğini sağlar. Robert Escarpit'nin *Que sais-je?* dizisindeki kitabı-

nın[3] bölüm başlıklarından birinde belirttiği gibi, "Herkesin mizahı kendine göredir" Mizahın etkili olabilmesi için, neye gönderme yaptığının, hangi bilinen kültürel, toplumsal ya da dilsel bağlama dayandığının anlaşılması gerekir. Örneğin karikatürler, hatta alt yazısız olanlan bile, siyasi söylemler ya da bildik ve tanınabilen gösterge tavırlar referans alınarak çizilir: "Alt yazısız" bir çizim, alt yazının kendiliğinden anlaşıldığı, ona örtülü olarak gönderme yapıldığı anlamına gelir. Mizahın aktanlabilirlik gücü bağlamla olan bu ilişkiye dayanır. Mizahi nüktelerin, şakaların, karikatürlerin aktanlabilmesi ancak, referans alınan bağlam mizahın *dolaşım alanını* oluşturan kişiler tarafından biliniyorsa mümkündür. Bu kitap içindeki çeşitli metinlerin de kanıtladığı budur.

Acı alayda, gülme bir emaredir: Toplumsal sahnenin mevcut düzenini bozar. Özerk, sürekli, öngörülmüş bir biçimde akıp gidecek diye düşünülen toplumsal sahnenin düzeni, birdenbire alaycı ya da ironik bir bakışın etkisiyle donup kalır; düzeni bozulmuştur. Bu "düzensizlik", sürekliliği sağlamak için kullanılan enerjiye zıt ve daha serbest bir enerjiyi açığa çıkarır. Demek ki mizahın sosyal alanda başkaldırıcı ve yıkıcı bir etkisi de vardır.

Gülmenin, alaycılığın ardında ötekinin, tabii aynı zamanda kendinin de bir temsili gizlidir; bu o kadar tiksinilen bir temsildir ki, ancak komik bir oyunla, yasaklara birdenbire izin verilen bir oyunla ifade edilebilir. Komik unsur, bastırılanı söküp atmasa da, onun ağırlığını azaltır, böylece bir katarsis etkisi yaratır. Bu oyunun mümkün olabilmesi için, asgari bir ifade özgürlüğü alanı gerekir; bu kitaptaki çalışmaların tümü çeşitli perspektiflerden ve çeşitli alanlarda bunu göstermeye çalışmaktadır.

Okuyacağınız incelemeler, bir yandan mizahın evrensel işleyiş tarzlarını gösterirken, diğer yandan da ilgili toplumun bazı kendine has yönlerini de dikkate alıyorlar: Dinin ağırlığı, otoriter siyasi eğilimler, etnik-dinsel çoğulculuk, kadının konumu, toplumsal değerler.

Aslında bu kitap mizah edebiyatı içinde bir tür yolculuk, başıboş bir gezinti havası da taşıyor. Arap edebiyatının en meşhur yapıtlarından biri olan *Binbir Gece Masalları*'ndan komik bir öyküyle açılıyor; Sylvette Larzul, bir öykü çözümlemesinden yola çıkarak bir yandan komiğin çok çeşitli yüzlerini, bunların eklemlenme olasılıklarını sergilerken, diğer yandan da komiğin işlevinin, kabullenilmiş bazı fikirleri –hiç öyle yapar gibi görünmeden– yeniden sorgulayarak güldürmek olduğunu gösteriyor. Öyküdeki mizah, davranışları dini yasalara ve genel geçer ahlaka pek de uymayan bir ehlikeyfin övgüsünün "hazmedilmesini" sağlıyor.

Yolculuğumuzun diğer ucunda Aissa Khelladi Cezayir'de mizahın evrimine değinirken, mirasın zenginliğini ve sömürge dönemi gibi zor günlerde "anonim hiciv şiirleri" gibi alaycı tarzların nasıl geliştiğini gösteriyor. Yani derlememiz mizahın neredeyse silahlarını yitirmiş olduğu Cezayir'deki trajik durumla kapanıyor; orada mizah artık silahlarını yitirmiş gibi. Ama bağımsızlıktan bu yana Cezayir'in yakın tarihi bu alandaki zenginliği gösteriyor: Önce 1988'e kadar yöneticilerin hizmetinde bir mizah, Aissa Khelladi'nin deyimiyle bir "hizmet mizahı"; sonraki dönemde harika bir gelişme, serpilme; ama bugün durumun artık mizaha yer bırakmadığı ve mizahın sürgüne gitmek zorunda kaldığı anlaşılıyor –bu konuda karşımıza çıkacak tek örnek de Cezayir değil.

Bu iki uç nokta arasında, Doğu Akdeniz alanında çok geniş bir mizah ve hiciv geleneği yaratılmıştır. Ve karşımıza bu geleneği hem tarihi derinliği hem de coğrafi çeşitliliği içinde simgeleyen bir isim çıkıyor: Cuha. Jean Déjeux bu kitapta, bu efsanevi kişiliğin ana hatlarını, onun "tarihini", başlıca özelliklerini, sürekliliğini hatırlatıyor. Kişiliği tarihyazımı açısından bir perspektif içine yerleştirdikten sonra, Magribî külliyatlarda rastlandığı biçimiyle, simgesel "soytarı" tipini betimlemeye girişiyor. Yazar bu "uçsuz bucaksız kolektif öykü"yü şu meseli öneren bir evrensel bilgelik bağlamında yorumluyor: "Savaşma, mizah yap" Bernard Chanfrault ise Tunus'un güneyinden derlenmiş bir külliyattan yararlanarak geleneğin nasıl canlı kaldığını, Cuha'nın kendini koşullara nasıl "uydurduğunu" gösteriyor. Alıntıladığı fıkralar, geleneksel şemanın çağımızın toplumsal ve tarihsel ritmine uyarak nasıl güncelleştiğini ortaya koyuyor. Böylelikle, kendini "baskının her türüne karşı bir direnme isteği" olarak tanımlayan, yoğun bir yaratıcılık şekilleniyor.

Marie-Christine Varol ise, kısmen kişisel bir külliyattan yola çıkarak ve İspanya Yahudilerinin (Sefarad) atasözlerini çözümleyerek, Osmanlı Yahudilerindeki biçimiyle Cuha figürü üzerinde duruyor: İspanya'dan taşınmış ama üzerinde çalışılmış ve koşullara uyarlanmış bir gelenekten "Yahudileşmiş" bir Cuha figürü çıkıyor ve bu figür cemaat açısından hoşgörülebilir olanın sınırlarını belirliyor.

Bir başka geleneksel tür olan Karagöz temsili de Magrib'den Balkanlar'a kadar uzanan geniş bir alanı kapsamış ve sadece Müslüman halklarla sınırlı kalmamıştır. Michèle Nicolas, İmparatorluğun dinsel, kültürel ve sosyal çeşitliliğini sahneleyen Karagöz temsilini ele alıyor: Taklitler, parodiler, kaba nükteler, neredeyse Rabelais tarzı bir imgelem gücüne sahip bir güldürünün kaynaklarıdır. Karagöz, François Georgeon'un başlıca özelliklerine işaret ettiği "Osmanlı gülmecesi"nin bir parçasıdır. Bu, kendi mekânları, kendi yerleri, kendi anları, kendi "uzmanları", kendi seyircisi olan ve İmparatorluğun çöküşü, modern Türkiye'nin kuruluşuyla birlikte yitip giden kolektif bir gülmecedir.

Okurun davet edildiği bu yüzlerce yıllık yolculuk içinde, önemli anlardan biri 1908 Jön Türk devrimidir: Bu devrim, Yakındoğu'da mizahın incelenmesi açısından özlenen bir dönemi başlatır, çünkü malzemeler birdenbire çok çeşitlenir ve bollaşır. Üç yazar bu fırsattan yararlanmamızı sağlıyor: Efthymia Canner, İstanbul'dan bir Rum hiciv gazetesini, *Embros*'u bize tanıtıyor; bu gazetede kısa sürede öfkeli bir renge bürünen mizah, Jön Türk devriminin ülkülerine bağlılık ile Yunan [Rum] kimliğine bağlılık arasındaki gerilimi yaşıyor. Anahide Ter-Minassian ise Osmanlı İmparatorluğu'ndaki Ermeni hiciv basınının 1852'den 1923'e kadar çeşitli aşamalarını tanımlıyor. Özellikle de bu basının en tipik örneklerinden olan ve 1908'de açılan o şatafatlı ikinci dönem boyunca çıkan *Gavroşe* üzerinde duruyor: Dönemin en sık yinelenen teması, cemaatin kendisiyle alay etmesidir. 1913'ten itibaren otosansür, hicvin toplumsal alandaki manevra sahasını sınırlar ve hedef olarak da özellikle feminizmi seçer. Palmira Brummet ise, Osmanlı hiciv basını ve karikatürü çerçevesinde, Türklerin Avrupa'yı ve Avrupa emperyalizmini nasıl gördükleri konusuna eğiliyor.

Kmar Kchir-Bendana'yla bir başka dönemi, iki dünya savaşı arasını ve Tunus gösteri dünyasının çok renkli bir simasını tanıyoruz: Sanatını *Protektora* (Fransız himayesi) döneminin çeşitli Tunus ağızlarının taklidi üzerine kuran, yan-meddah yan Avrupa tarzı şarkılı taşlamacı, "Kuzey Afrika lehçe ve *sabirleri*" kralı" Ben Nitram. Anne Kazazian, Mısırlıların "modern Mısır siyasi karikatürünün babası" olarak adlandırdıkları, Ermeni karikatürist Saruhan'dan yola çıkarak Mısır'da aynı döneme değiniyor. Gerçek bir mizah sanatının yaratıcısı olan Saruhan, yeteneğini Mısır'daki Ermeni cemaatine yönelik kendiyle alay etme bakışı hizmetinde kullanıyor.

Son olarak, mizah ile hiciv söz konusu olduğunda, vazgeçilemeyecek aşama ise, Mısır. Gerçekten de Mısırlılar "*mâliş* ("önemli değil", "bir şey olmaz") diyen insanlardır"; Irène Fenoglio bu deyimde mizahın toplumsal işlevlerinin bir paradigması bulunduğunu düşünüyor. Gerek Mısır televizyonunda gerekse Batı'daki edebi bir polemikte yol açtığı yorumları ele alarak, bu Mısırcılığın etkilerini gözler önüne seriyor. Ayrıca nükte'yi bulanlar da Mısırlılardır: Amr İbrahim, kuşkusuz yakın tarihli bir buluş olan bu tarzın köklerinin Aşağı Mısır'da bulunduğunu, zenginliğini Mısırlıların kendi kimliklerini ifade etme ve baskı ilişkilerini tersine çevirme isteklerine borçlu olduğunu hatırlatıyor. Solange Poulet ise, Mısırlıların taptıkları bir aktör olan Adel İmam'ın oynadığı yakın tarihli iki Mısır filminin çözümlemesinden yola çıkarak, Mısır sinemasında kullanılan ve hem Kahire bürokrasisine hem de İslamcı terörizme saldıran gülmece stratejisini gözler önüne seriyor.

Arap, Fransız, İspanyol, İtalyan ve Yunan dilleri karışımından oluşan ve Akdeniz limanlarında konuşulan karma bir dil (ç.n).

Mizah ülkesinde yolculuğumuzun menzilleri ana hatlarıyla bunlar. Okurun da kolayca görebileceği gibi, bu yolculuk oldukça eksik: Birçok dönem, bölge ve türler eksik. Örneğin araştırmamızı İran gibi bazı ülkelere genişletemedik. Mizah ve hiciv edebiyatı, komik tiyatro bu kitapta hiç tanıtılmıyor. Kuşkusuz bunlar önemli boşluklar; zaten insan mizah konusunda nasıl her şeyi söyleme iddiası taşıyabilir ki? Ama bu haliyle bile bu derleme bazı saptamalar yapma ve bazı izler sürme olanağı veriyor.

İlk çıkan sonuç, ele alınan mekânda mizahi malzemenin zenginliği ve çeşitliliği. Bazı makaleler, Yakın ve Ortadoğu toplumlarını daha iyi tanımak konusunda bu olgudan çıkarılabilecek hisseyi gayet güzel gösteriyor. Hem fıkra derlemeleri hem de hiciv basını koleksiyonları düşünce ve zihniyet tarihçileri, sosyologlar, halkbilimciler, dilbilimciler ve siyasetbilimciler için zengin maden yatakları oluşturuyor. Buralarda, erişilmesi güç alanlan aydınlatmayı sağlayacak malzemeleri bulabilirler: Kamuoyu, zihniyetler, duyarlılıklar, tabular, ihlaller, vb. Tüm bu noktalar hakkında bazen bir nükte, bir fıkra, bir karikatür arşiv belgelerinden ya da "ciddi" edebiyatın uzun sayfalarından çok daha fazla şeyler söylüyor.

Bu derlemedeki çeşitli yazarların yaklaşım yöntemlerindeki çeşitlilik, malzemenin zenginliğine uyuyor. Bu çeşitlilik, derlemenin bütününde mizahın çeşitli ögelerinin ve yönlerinin bir tablosunun oluşturulabilmesini sağlıyor:

— Farklı *türler:* İroni, hiciv, acı alay, kendiyle alay;

— Farklı *yöntemler:* kelime oyunları, (kelimelerin, söylemlerin, durumların ...) anlam esnekliklerinin öne çıkanlması, çelişkilerin sergilenmesi;

— Çok sayıda *taşıyıcı:* Cuha gibi geleneksel kahramanlar, film ve çizgi kahramanlan, ama aynı zamanda bu kahramanları "oynayan" ya da ikinci dereceden bir mizah içinde bu kişilikleri sunan oyuncular;

— *Mizah üreticileri:* gündelik yaşam içinde mizahı kullanan sokaktaki adamdan belirli bir cemaate özgü karikatürleriyle meşhur sanatçıya kadar;

— ve çeşitli *araçlar:* konuşma dili (nükteler, fıkralar, halk deyimleri, şarkılar); kâğıt (basın, resim); ses kayıtları ve filmlerle işitsel ve görsel alanlar; hatta görüntü, ses ve sözü bileştiren temsiller.

Bu kitap esas olarak son yüzyılı kapsamakla birlikte, güldürü alanının en geleneksel biçimlerinin de güncelliğin içinde beliriverdiğini görüyoruz. Bu incelemeler mizahın Magrib ve Yakındoğu'da nasıl tarih içinde kökleşmiş olduğunu gösteriyor. İlk izleri IX. yüzyıla kadar uzanan Cuha, bugün Cezayir'den İstanbul'a kadar kolektif bellekte canlılığını korumaktadır. *Binbir Gece Masalları* döneminde de izleyicilerini eğlendiren hikâye anlatıcıları (meddahlar) XX. yüzyılın mizah manzarası içinde de kendilerine yer bulmaktadır. Kuşkusuz bazı gelenekler zayıf-

lamış ya da kaybolmuştur –ortaçağ coğrafyasında çok yaygın olan ve yüzyıl başında hâlâ yaşayan, ama bugün neredeyse kaybolmuş durumdaki Karagöz gibi; ama onun kuşaklara damgasını vurmuş taşlayıcı, iğneleyici ruhunun zihniyetlerde hiç iz bırakmadığı söylenebilir mi?

Mizah açısından bazı dönemlerin diğerlerinden daha verimli olduğunu keşfedeceğiz. Bazı siyasi durumlar ise Aissa Khelladi'nin "mizahın etkisizleştirilmesi" adını verdiği sonuca yol açar; Osmanlı İmparatorluğu'nun yüzyıl başında, Sultan Abdülhamid rejimindeki durumu buna örnektir; ve bugünkü Cezayir için de aynı şey söylenebilir, orada da 1988'i izleyen daha açık dönemin ardından gerçek bir gerilemeye tanık olunmaktadır. Buna karşılık bazı dönemler daha görkemlidir ve Jön Türk devrimini izleyen yıllarda olduğu gibi mizahın önü açılmıştır; bu dönem mizah ve hicvin eski ve yeni temalarını ve biçimlerini incelemek, mizahçıların toplumları hakkında bize neler söylediklerini dinlemek açısından ayrıcalıklı bir zaman dilimidir. Ama halk mizahının, nüktelerdeki mizahın zenginliği, olayların etkisinin ötesinde, başka ölçütlere, başka döngülere de yanıt vermektedir. Amr İbrahim'in de belirttiği gibi, bu döngülerin anlaşılması belki de siyaset bilimine "umulmadık anahtarlar" sunacaktır. Mizah genellikle iktidarın despotizmine karşı "aşağıdan" bir direniş biçimi, bir muhalefet olarak gözükse de, bu şemayla yetinmek çok basite indirgemeci bir yaklaşım olur. Çünkü mizah pekala denetlenebilir, kullanılabilir, ele geçirilebilir ve resmi ideolojinin hizmetine sokulabilir.

Bu kitapta sunulan incelemelerin ele aldıkları bir diğer tema, mizah ile kimlik arasındaki ilişkilerdir. Bu, yaklaşık yüz yıldır modernleşmenin meydan okumalarıyla karşı karşıya kalmış çokkültürlü toplumlar açısından merkezi öneme sahip bir sorundur. Burada incelenen toplumların, dinsel, kültürel, etnik ya da dilsel açıdan çoğul niteliği tabii ki mizahçılar için çok bereketli bir toprak oluşturmuştur; gülmece ustaları genellikle yetenekli taklitçiler, parodiciler, tip ve stereotip yaratıcıları olmuş, Kmar Kchir-Bendana'nın da dediği gibi, onların sanatı "taklit ile yaratıcılık arasında" yer almıştır. Böyle bir bağlamda, mizah aynı zamanda cemaat kimliğinin ifade biçimlerinden de biridir; Cuha'yı Yahudi kimliğinin göstergelerinden birine dönüştüren Osmanlı Yahudileri ya da yakın tarihlerinin trajedisine acı bir alaycılıkla eğilen Mısır Ermenileri bunu göstermektedir. Ama aynı zamanda mizahın, doğulu toplumların yaşamak zorunda kaldıkları hızlandırılmış değişimler karşısındaki kaygıları ve hoşnutsuzlukları da, acı alay ve kendiyle alay tarzlarında ifade ettiği görülmektedir.

Bu incelemelerde değişmeyen bir özellik daha fark edilmektedir: Çoğunlukla sansürün ya da otosansürün egemen olduğu, yasakların çok, tabuların kalıcı olduğu toplumlarda, mizah, başka bir biçimde dile getirilemeyecek bir mesajı "ak-

tarmanın" bir yoludur. Bu zengin geleneğin, bu durmaksızın yenilenen yaratıcılığın anahtarı kuşkusuz bu olguda aranmalıdır. Solange Poulet'nin deyimiyle söyleyecek olursak, sınırları aşmayı ya da en azından onlarla oynamayı sağlayan bir "gülmece stratejisi" söz konusudur. O zaman şöyle bir soru gündeme gelmektedir: Bu sınırlar nelerdir? Her şeye gülünebilir mi? Neyle alay etmek ya da neye gülmek meşru değildir? İroni ya da alay nelere dokunamaz? Birçok yazarın ancak geçerken değindikleri bu yön aslında tek başına incelenmeyi hak etmektedir: Örneğin hiciv gücü sınırsız olarak gözüken Karagöz'ün aile kurumuna saygı gösterdiği (ama karı-koca çiftine göstermediği) saptanmaktadır. Bütününde dinin de mizahın oklarından kurtulamadığı görülmektedir; yazılı mizah biçimleri dine pek dokunmasalar da nükteler böyle kaygılar taşımamaktadır: Kahire kaynaklı bazı yakın tarihli nükteleri ya da Tunus'taki son Cuha fıkralarını dinlemek bu kanıyı doğrulamaya yetecektir. Siyasi yöneticilere gelince, onlar da mizaha karşı korunaklı değildir: Eşek zararsız bir hayvandır, ama fıkralarda hiç de öyle değildir.

Notlar

1 Action Incitative, *La communication dans l'espace ottoman et post-ottoman* (no: 956063).
2 Paris, Flammarion, 1964.
3 Escarpit Robert, *L'humour*, PUF (Que sais-je?), 1976, s. 11.

BİNBİR GECE MASALLARI'NDAN KOMİK BİR ÖYKÜ: "EBU'L – HASAN'IN ÖYKÜSÜ YA DA UYANIK UYKUCU"

Sylvette Larzul

Okuyucuya çeşitli öyküler sunan *Binbir Gece Masalları*, komik öğeleri ihmal etmez ve esas konusu olmamakla beraber komikliklere hatın sayılır bir yer verir.

Külliyatın en gelişkin nüktedan öykülerinden biri olan "Ebu'l-Hasan'ın Öyküsü ya da Uyanık Uykucu" belirli niteliklerinden dolayı dikkatimizi çekti. Öncelikle metnin uzunluğu: Beyrut baskısında yirmi sayfadan oluşan metin, daha eski tarihli yazmalarda kuşkusuz daha çok yer tutmaktadır; bu da onu binbir gecelik derlemeyi tamamlamak için çoğunlukla daha geç tarihlerde *edeb* edebiyatı'ndan[1] ödünç alınmış kısa anekdotlardan ayırmaktadır. Üstelik bu masal tamamen güldürüye yöneliktir, bu da onu, eğlendirici sahneler içerseler de tamamen mizahi tarzda yazılmamış diğer öykülerden farklılaştırmaktadır. "Ebu'l-Hasan'ın Öyküsü" dikkat çekici bir biçimde öykü akışı içinde güldürü unsuru aşama aşama güçlenmektedir. Son olarak bu masalın bizi ilgilendirmesinin bir diğer nedeni de, herhangi bir kişiliği değil, bir güldürü profesyonelini konu almasıdır; öykünün kahramanı Halife'nin soytansından başkası değildir.

Bu ilk gözlemler hem kalıtımsal hem de semantik düzeylerde çifte bir sorgulamanın kökenini oluşturmaktadır. Bir yandan, "Uyanık Uykucunun Öyküsü" gibi son derece gelişkin komik bir öykü ile karşı karşıya olduğumuz ve masalların kesinlikle hiçlikten gelen (*ex nihilo*) üretimler olmadıklarından dolayı, metnin bilinen ya da varsayılan kaynaklarından yola çıkarak hikâye anlatıcısının yaptığı katkıyı saptamak ve yaratıcılık payının değerini saptamak mümkün olabilir mi?

Diğer yandan güldürü unsurunun amacı üzerine sorular yöneltmek yerinde olmaz mı? Masala katılan komik unsurlar, olay örgüsü içinde Halife Harun Reşid'i, fiiliyatta da dinleyici ya da okuyucuyu eğlendirmek amacını mı gütmekte, yoksa satır aralarında keşfedilebilecek daha gizemli bir hedefe mi hizmet etmektedir?

İşte biz bu iki soruyu yanıtlamaya çalışacağız. Ama herşeyden önce metin, daha doğrusu metinler hakkında bir iki söz etmekte yarar var; metinler diyoruz, çünkü *Binbir Gece Masalları*'nda hep söz konusu olduğu gibi, bu öykünün de çeşitli yazmalar ve baskılarda farklılıkları bulunuyor. "Uyanık Uykucunun Öyküsü" yaygın dağıtımı nedeniyle bir anlamda *Elf leyle ve leyle*'nin *Vulgate*'i* haline gelen 1835 Bulak baskısına alınmamıştır; ama Beyrut ve Breslau baskılarında bulunmaktadır, hatta her iki baskıda da masalın aynı yazımına yer verilmiştir. Bu incelemede, en bilinen yazmalarda masalın metni eksik olduğu ya da tam güvenilir olmadığı için, Beyrut baskısına dayanılmıştır (1957, II, 214-230).[2]

Komiğin Üretimi

Hikâye anlatıcısının katkısını ve bu arada komiğin üretimini anlamak için, Arapça metni, bilinen ya da varsayılan kaynaklarıyla karşılaştırmaktan başka yapılabilecek bir şey yoktur. Bu külliyat içinde daha pek çok masalda da olduğu gibi, "Uyanık Uykucunun Öyküsü" ayrı parça ve bölümlerin yan yana getirilmesinden oluştuğu için, çeşitli kökenlerden gelen üç farklı kısma ayrıştırılabilir:

1. Halife Harun Reşid'in Ebu'l-Hasan'a oynadığı oyun; öykünün "Uyanık Uykucu" adı da bu farstan türemiş ve büyük olasılıkla bir Hint masalından esinlenilmiştir.

2. Ölü numarası yapan Ebu'l-Hasan'ın rövanşı. Bu, *Edeb* edebiyatı tarafından yaygınlaştırılmış ve Ebu Dulama'ya mal edilen bir kaba güldürünün geliştirilmiş halidir. Halife es-Saffah, al-Mansur ve el-Mehdi'nin soytansı olan siyah şair Ebu Dulama H. 161 ya da 170'de (777 veya 786-787) ölmüştür.

3. Öyküyü *Binbir Gece* geleneği içine oturtan ve şöyle özetlenebilecek bir giriş: Zengin bir tüccar olan babası ölünce, Ebu'l-Hasan kendisine kalan mirası ikiye böler. Ziyafetlerde kısa sürede servetinin yarısını tüketince, işret dostlarından yardım ister ama onlar kendisini tanımazlıktan gelirler. Onlann bu nankörlüğünden derin biçimde yaralanan Ebu'l-Hasan artık ziyafetlerine her seferinde sadece bir tek kişiyi davet etmeye karar verir; üstelik bu kişi Bağdat'a yabancı birisi olacak ve sadece bir gece konuk edilecektir.

İncil'in Latince çevirisi, dolayısıyla uzunca bir süre en yayın kullanılılan nüshası. (ç.n)

Bu masal girişinde, *Binbir Gece*'ye özgü kişiliklerden biri, tüccar oğlu ve sık sık yinelenen bir durum; sahte dostların kurbanı olan kahramanla karşılaşıyoruz. Yine de hikâye anlatıcısı servetinin yarısını saklamayı düşünen Ebu'l-Hasan'a, pek sık rastlanmayan bir bilgelik atfetmiş oluyor. Klasik şemada kahramanın mutlak mahvoluşuna göre bu farklılık, kuşkusuz *anlatı* gereklerinden kaynaklanıyor: Öykünün devam edebilmesi için kahramanın ev sahibi rolünü sürdürmesine yetecek kadar maddi olanağı kalması gerekiyor.

Nitekim masalın birinci bölümü Ebu'l-Hasan'ın tüccar kılığına girmiş Halife Harun Reşid'i akşam yemeğine davet etmesiyle başlıyor. Bu bölüm –büyük olasılıkla belli değişiklikler geçirerek– Budizmle ilişkili bir masaldan esinlenmişe benziyor. *Tripataka*'daki [3], III. yüzyıla ait Çin versiyonundan bildiğimiz bu masal şu şekilde özetlenebilir:

> "Kral Tch'a-wei, dünyadaki en mutlu insanın hiç tartışmasız hükümdar olduğunu ileri süren bir kundura tamircisini sarhoş eder ve sarayına taşıtır. Kunduracı uyandığında onu kral olduğuna inandırırlar. İktidarı kullanırken karşılaştığı güçlüklerin dışında, içi gerçek kimliği hakkında da kuşkularla doludur. İkinci bir kez sarhoş edilir, yeniden kundura tamircisi olur ve rüya gördüğünü düşünür. Kralın amacı, insanın bilincine varamadığı ruh göçünün gerçekliğine kullarını ikna etmektir. Ve bakanlarına şöyle der: "Kendi normal yaşamından farklı şeyler gördüğü ve duyduğu için bu adam, tek ve aynı bedene sahip olmayı sürdürmesine rağmen, artık neyin ne olduğunu bilemiyor: Bir de farklı varoluşlar içinde eski bedeninizi terkedip yeni bir bedene girdiğinizde ne hale geleceğinizi düşünün" (E. Chavannes, 1962, I, 343).

Arap masalında da saraya yabancı bir kişinin, kendisine hükümdar rolü oynatmak için, uyutulması motifi kullanılmıştır ama, Hintli ve Arap anlatıcıların niyetlerinin taban tabana zıt olduğu açıktır. Hintli, masalı eğitmek için anlatırken, diğeri, Hint öyküsünü komik bir sapma içine sokarak, eğlendirmeyi amaçlamaktadır. Aşağıdaki özette de kolayca görülebileceği gibi, oldukça genişletilmiş Arapça masal sadece eğlendirmeye yönelik pek çok durum içermektedir:

> "Ebu'l-Hasan bir gün Musullu bir tüccarı akşam yemeğine davet etmiş, ama bu tüccar her zaman yaptığı gibi kılık değiştirerek dolaşan Halife Harun Reşid'den başkası değilmiş. Bol bol şarap içilmiş ve hoş bir gece geçirmişler. Ebu'l-Hasan, kendisinin neşeli bir yaşam sürmesini engellemek isteyen ma-

halle imamına ve dört şeyhine bir ceza vermek kudretine sahip olsa dünyanın en mutlu insanı olacağını konuğuna itiraf etmiş. Halife ev sahibinin kadehine uyku verici bir madde atarak onu uyutmuş ve sarayına taşıtmış. Uyandığında önce çok şaşıran Ebu'l-Hasan yavaş yavaş gerçekten Halife olduğuna inanmaya başlamış. Derhal imamı ve dört yamağını cezalandırmış. Divan toplantısından sonra güzel cariyelerle alem yapmış. Bu cariyelerden biri, Harun Reşid'in emriyle ona içinde banotu bulunan bir kadeh içirmiş. Ebu'l-Hasan'ı evine taşımışlar, ama sabah uyandığında kendisini hala Halife sanmaktaymış ve annesi onu bu inancından vazgeçirmeyi başaramamış. Tımarhaneye götürülmüş ve ancak cinlerin kurbanı olduğunu itiraf edince serbest bırakılmış. Normal yaşamına dönmüş ve yeniden Bağdat köprüsü üstüne yerleşmiş ve bir kez daha tüccar kılığındaki Harun Reşid'le karşılaşmış, ama onu görürgörmez hatırlamış. Harun Reşid o kadar ısrar etmiş ki, Ebu'l-Hasan ev sahipliği görevini yerine getirmemezlik edememiş. Gece sona ererken, Halife yine aynı yönteme başvurarak onu ikinci kez halifelik sarayına taşıtmış. Ebu'l-Hasan uyandığında yine şaşkınlık içinde kalmış, rüya görmediğinden emin olmak için etrafındaki cariyelere kendisini ısırmalarını söylemiş. Gülmekten ölecek hale gelen Halife kimliğini açıklamış ve Ebu'l-Hasan'ı kendisine sırdaş yapmış"

"Uyanık Uykucu" öyküsü yüksek edebiyata da girmiştir; öykü el-İshakî'nin (XVII. yüzyıl yazarı) *Kitab el-lata; if*'inde (H. 1296/1879, 96-100) karşımıza çıkar. Daha özlü olan ve önemli değişiklikler içeren *edebiyat* metni masal metninden farklı bir biçimde yazılmıştır. Ama ne olursa olsun, iki versiyonun karşılaştırılması *Binbir Gece* metnindeki güldürünün özgünlüğünü daha iyi anlamamızı sağlamaktadır. el-İshakî'nin öyküsü de güldürücü olmakla birlikte, orada dinsel iz daha canlıdır: Ebu'l-Hasan en baştan itibaren cinlerin kurbanı olduğuna inanır ve öykü baştan sona bunu ısrarlı bir şekilde hatırlatır. Bu durum karşısında kahraman birçok kez Allah'a sığınır ve öykünün sonunda onu kötü ruhlara karşı son kurtuluş çaresi olarak Kuran'dan ayetler okurken görürüz. Oysa hikâye anlatıcısının ağzında öykü asla böyle bir ciddiyete bürünmez: Tam tersine gerçek bir farsa dönüşür. Masalda, Ebu'l-Hasan'ın şeytanın elinde oyuncak olduğu düşüncesi öykünün çok daha geç bir aşamasında gündeme gelir ve kahramanın duadan başka uğraşları vardır. Ayrıca, *edebiyat* metninde komik sahneler yine de belli bir ağırbaşlılığı korurken, masalda bu sahneler geliştirilir. Örneğin eğlendirici bir olay yinelenebilir ve kimi zaman da güldürücü etki basamak basamak yükseltme yöntemiyle güçlendirilir. Örnek olarak, Ebu'l-Hasan'ın ikinci kez halife sarayında

uyandığı ve rüya mı gördüğünü, uyanık mı olduğunu anlamak için cariyelere kendisini ısırmalarını emrettiği sahneyi vereceğiz. el-İshakî'nin metninde bu bölüm şöyle geçer:

> "Yakınında bulunan bir köleye dönmüş ve ona demiş ki: 'Uyuyor muyum uyanık mıyım anlamam için kulağımı ısır!' Köle ona şu cevabı vermiş: 'Ey müminlerin emiri ben senin kulağını ısırmaya nasıl cesaret ederim?' 'Ne emrediyorsam onu yap, yoksa boynunu vurdururum" Köle onun kulağını öyle kuvvetli ısırmış ki dişleri birbirine kavuşmuş. Ebu'l-Hasan korkunç bir çığlık atmış" [4] (age., 100).

Masalda sahne daha da geliştirilmiştir: Ebu'l-Hasan önce parmağının ısınlmasını emreder ve daha sonra kulağında yinelenen aynı işlem, mizahtan yoksun olmayan bir buluş sayesinde, *Binbir Gece* metninde apayrı bir vurgu kazanır:

> "Cariyelerden birine dönmüş ve ona sormuş: 'Ama ben kimim?' Cariye cevap vermiş: "Müminlerin emiri' O demiş ki: 'Yalan söylüyorsun, Allahın belası! Eğer ben müminlerin emiriysem ısır bakayım parmağımı!' Cariye yanına yaklaşmış ve parmağını var gücüyle ısırmış. 'Yeter' diye buyurmuş. Sonra başharemağasına seslenmiş: 'Kimim ben?' Beriki cevap vermiş: 'Müminlerin emiri' Ebu'l-Hasan'ın aklı karışmış, ağzı açık kalmış ve [sonunda] haremağasını rahat bırakmış. O zaman küçük bir köleye yaklaşmış ve ona buyurmuş: 'Kulağımı ısır!' Ebu'l-Hasan ona doğru eğilmiş ve kulağını kölenin ağzına sokmuş. Bu köle oldukça küçükmüş ve henüz aklı başında değilmiş. Dişlerini kulağa öyle kuvvetli saplamış ki kulak kopacak gibi olmuş ve Arapça da bilmediği için Ebu'l-Hasan'ın her "yeter" deyişinde, o "daha kuvvetli ısır" anlıyor ve çenesini daha sıkı bastırıyor ve kulağı dişleriyle ısırıyormuş" (Beyrut baskısı, 1957, II, 224).

Böylelikle komik unsur masalda sonsuza dek sürdürülebilir bir görünüm almaktadır ve zaten "Uyanık Uykucu" öyküsünde bir ikinci bölümün varlığı da bunun ek bir kanıtıdır, çünkü anlatı pekala Harun Reşid kendini tanıttıktan ve geleneksel ihsan dağıtma rolünü yerine getirdikten sonra sona erebilirdi. Ama hayal gücü kuvvetli bir anlatıcı başka bir biçimde karar kılmış ve Ebu Dulama'ya mal edilen nüktelerden biriyle süsleyerek, Ebu'l-Hasan'ın serüvenlerini devam ettirmiştir. Bu bölüm çeşitli *edebiyat* yapıtlarında yer almaktadır ve biz burada bilinen en eski versiyonu, *Kitabü'l-Ağânî*'dekini (X. yüzyıl) naklediyoruz:

"Ebu Dulama ağlayarak el-Mehdi'nin kapısını çalmış. El-Mehdi ona sormuş: 'Senin neyin var?' Cevap vermiş: 'Ümmü Dulama öldü' ve kendi yazdığı şu dizeleri okumuş:

Biz bir çift Arap tavuğuyduk çöllerde
Hoştu, rahattı yaşamımız, doluydu eğlence
Ama kaderin cilvesi yalnız bıraktı beni
Ve bu başıma gelen en zalim işti.

El-Mehdi ona giysiler, kokular ve altın paralar verdirmiş ve Ebu Dulama çıkmış. Ümmü Dulama ise el-Hayzuran'ın kapısını çalmış ve kocasının öldüğünü anlatmış. O da Ümmü Dulama'ya ihsanlarda bulunmuş ve kadın gitmiş. El-Mehdi ile el-Hayzuran karşılaştıklarında kendilerine oynanan oyunu anlamışlar, gülmeye başlamışlar ve bu işe şaşıp kalmışlar" (el-İsfahani, tarihsiz, X, 125).

René Basset, bu öykünün *edeb edebiyatı* içinde üç başka yerde daha anlatıldığını saptamıştır (R. Basset, 1901, 82); bunlar da *Kitabü'l Ağani*'deki versiyondan pek farklı değildirler. Ibn Hallikan'ın *Vegeyâtü'l-A;yân'ında* (XIII. yüzyıl) dizeler kesilmiş ve kendilerine oynanan oyun hakkında el-Mehdi ile el-Hayzuran arasında geçen iki repliklik bir tartışma eklenmiştir (Ibn Hallikan, tarihsiz, II, 326).

el-Şirvanî'nin *Nafhat el-Yemen*'inde de (XIX. yüzyıl) aynı değişikliklere rastlanmaktadır (el-Şirvani, 1811, 192-193). el-Kalyubi'nin bu anlatıyı başka bir öykü içine katan *Kitab en-nevadir*'deki metnine gelince (XVII. yüzyıl), dizeler korunmuş, ancak hükümdarla karısının isimleri değiştirilmiştir: el-Mehdi, el-Reşid ve el-Hayzuran, Zübeyde olur (el-Kalyubi, H. 1287/1870, 104-106).

Yüksek edebiyatla *Elf leyle ve leyle*'nin ait olduğu "orta edebiyat"[5] arasında aşılmaz engeller bulunmadığı bilinmektedir; nitekim masalımız da bu anekdotu alır ve ona *edeb* alanında kalsa asla geçiremeyeceği bir metamorfoz yaşatır. Gerçekten de klasik nesir edebiyatı asla bir kurmaca alanı değildir ve amacı eğitmektir; kuşkusuz bunu eğlendirerek yapar ama amaç herşeyden önce eğitmektir. Demek ki *cidd ile hezl* (ciddi ve hicivli) arasındaki belli bir dengeye dayanır; bu da yüksek edebiyatta komik unsurun denetimsiz bir şekilde geliştirilmesini engeller.

Masal ise aynı kısıtlamalara boyun eğmek zorunda değildir ve farsa dönüşebilir. Birinci bölümle uyumun sağlanması için gerekli olan isim değişiklikleri dışında (el-Mehdi, Harun Reşid; el-Hayzuran, Zübeyde; Ebu Dulama, Ebu'l-Hasan ve Ümmü Dulama, Nuzhat el-Fuad olur), anlatıcının işi yukandaki anekdotu şişirmekle sınırlı kalmaz, (Ebu Dulama el-Mehdi'yi karısının öldüğüne ikna eder ve Ümmü Dulama da el-Hayzuran'a kocasının vefatını haber verir), aynı zamanda daha önce hiç du-

yulmamış bir bölüm yaratır. *Edeb* anekdotunda Halife ve gözdesi (ya da karısı) kendilerine bir oyun oynandığını hemen –ya da kısa bir sürede– anlarlar. Masalcı ise tam tersine onlan içinden çıkılmaz bir kanşıklık içine sürükler; her biri kendisine yapılan ziyarete inanmakta ve doğruyu anlattığını düşünmekte, ama karşısındakinin kendisiyle alay ettiğine inanmaktadır. Buradan da çok komik bir polemik doğar; küfürler ve iddialaşmalar birbirine kanşır. Harun Reşid ve Zübeyde, Ebu'l-Hasan ile kansından hangisinin gerçekte vefat ettiğini anlamak amacıyla, sırayla, Masrur ve yaşlı bir hizmetçi kadını gönderince, düğüm iyice çözülemez hale gelir. Kurnaz Ebu'l-Hasan bu ziyaretlerin sebebini hemen anlar. Onun için, Masrur geldiğinde kansı, yaşlı hizmetçi geldiğinde ise Ebu'l-Hasan ölü taklidi yapar. Gerçeği keşfedebilmek için, Halife'nin karanyla sonunda hep birlikte Ebu'l-Hasan'ın evine giderler ve hem soytanyı hem kansını ölü gibi yatmış görünce iyice kafaları kanşır. Harun Reşid yeni bir soru sorar: Peki hangisi daha önce öldü? Şu işe bakın ki bu sorunun cevabı, aslında hiç cevap veremeyecek durumda olan ölüden gelir. Çünkü Halife bu sorusuna cevap verecek olana 1.000 dinar ödül vaat eder. O zaman Ebu'l-Hasan ödülü almak için dirilir ve ilk mefta olanın kendisi olduğunu açıklar. Aynen metinde kullanılan sözcüklerle, gülmekten öldürdüğü Harun Reşid sözünden geri dönmez ve soytarısını bir kez daha cömert bir şekilde ödüllendirir.

En iyi antolojilere girmeye layık bu bölümü, birçok yöntem kullanarak gerçek bir fars yaratmayı bilmiş yaratıcı bir hikâye anlatıcısına borçlu olduğumuz açıktır: Durum komedisi, yanılmacalar *(quiproque),* kelime oyunları bu yöntemler arasında sayılabilir. Ama bizce asıl deha ürünü olan özellik, bu ikinci bölümün birincinin basit bir devamı olmamasıdır: Gerçekten de her iki bölüm de bir "kandıran/kandırılan" ilişkisine göre işlemekte, üstelik durumlar hiyerarşisi bir bölümden diğerine alt-üst olduğu için bu ilişki daha da çarpıcı bir hal almaktadır. Önce Ebu'l-Hasan Halife'nin enayisidir; sonra Halife farsın şaklabanı olur ve komik unsur doruk noktasına ikinci bölümde çıktığı için, soytarının intikamı muhteşem olur.

Gülmece'nin Maskesi

"Uyanık Uykucu" öyküsü hiç tartışmasız çok usta, yetenekli bir hikâye anlatıcısının eseridir; görünürdeki amacı öykünün içinde halifeyi, aynı zamanda da okuyucu ya da izleyiciyi güldürmektir. Bununla birlikte belki de komik unsur tamamen nedensiz değildir, çünkü farsın gerisinde herhangi bir gizli düşünce yatabilir. Biz öykünün merkezi kişiliğinin çözümlemesinden yola çıkarak bu düşünceyi aydınlatmayı deneyeceğiz.

Ebu'l-Hasan kişiliğinin en görünür yönü hiç kuşku yok ki onun soytan niteliğidir. "Uyanık Uykucu" öyküsü bir metamorfozun anlatımıdır: Kendisi istemeden, kurbanı olduğu oyun nedeniyle, bir tür erişkinlik töreni (*initiation*) yaşayan ve sonra mükemmel bir soytanıya dönüşen neşeli ve keyif ehli bir adamın yaşadığı metamorfozun öyküsü.

Ancak masalımızın, kahramanı asla basit bir role –soytan rolüne– indirgemediğini, ona giriş bölümü ve metnin içinde şuraya buraya dağılmış bazı bilgiler aracılığıyla bir insan tipi derinliği aktardığını önemle vurgulamak gerekir; söz konusu olan sefih (*halî*) bir insan tipidir ve zaten metnin içinde kişiliğe takılan lakap da budur. Merhum babasının biriktirdiği servete konan Ebu'l-Hasan gerçekten de ziyafetleri, eğlenceyi sevmekte ve şu dizelerle yücelttiği şarabı her şeyin üstüne koymaktadır:

> "Gecenin karanlığında, içtim durdum
> uyku kadehimin üstüne eğinceye dek başımı
> ve içtiğim en iyi şaraptı, parlayan bir güneş ışını
> Kederleri aldı, neşe getirdi"
> (Beyrut baskısı, II, 223)

Ebu'l-Hasan etrafını konuklarla çevrelemeyi sever, ama birtakım acı hayal kırıklıkları sonucunda artık her seferinde yalnızca bir kişiyi ve bir tek gece için davet eder; böylelikle aslında davetlerin üç günlük yapıldığı geleneksel konukseverlik kuralından ayrılır. Ebu'l-Hasan güzel söz söyleme sanatını bilir ("her nedenin bir kuyruğu vardır" [*li's-sebeb zeneb*] türünden) ve "Serseri ile ahçı" gibi gülünç öyküler anlatmaktan da hoşlanır. Bu öykü bir anlamda "Uyanık Uykucu"nun parodisidir, çünkü orada da bir aldatan/aldatılan olayı söz konusudur.

Ayrıca, anlatının birinci bölümünde Ebu'l-Hasan'ın karısı yoktur, ama halife onu kendisine sırdaş yapar yapmaz Zübeyde'nin cariyelerinden Nuzhet el-Fuad ile evlendirir. Arapça metinde bu cariye hakkında tek söylenen, "Sefih Ebu'l-Hasan yiyip içip eğlenerek onunla yaşayıp gitti" [*fe ekâme maahâ Ebu'l-Hasan el-halî fi'l-akli ve'ş-şurbi ve aşâ tayyiben*] (Beyrut baskısı, II, 224) sözleri olur. Haliyle Nuzhat al-Fuad'da asla erdemli bir eş görüntüsü yoktur ve o daha çok kahramanın bir kopyası gibidir: Onun gibi şenlik yapmayı ve eğlenmeyi sever; öyle ki halifeye oynadığı oyunda kocasının etkin suç ortağı olur.

Eğlenceli gecelere meraklı olan ve kendisi kadar sefih bir kadın alan Ebu'l-Hasan, masalın başında ahlaki düzene düşkün sofu komşuların hayatına karışmasına bir son vermeyi düşlemektedir. Eğer bir günlüğüne halife olsa, onları değnekletecek, mahalleden kovacak, tüm kentte dolaştıracak ve halka şunun duyu-

rulmasını buyuracaktır: "Bu fazla konuşanlara, komşularını rahatsız edenlere, onların zevkine, yemesine, içmesine karışanlara verilecek en hafif cezadır" [*hazâ cezâü men yeksiru kalemehû ve yüşevvişû cîrânehü ve yüneccişü aleyhim lezzâtehüm ve eklehüm ve şurbehüm*] (Beyrut baskısı, II, 220). Ebu'l-Hasan'ın bu dileğini hangi koşullarda gerçekleştireceğini artık biliyoruz. Ancak birinci bölümün sonunda Halife kendisinin kim olduğunu söylediğinde, herhalde fazla büyük bir cüretin sonuçlarından ürken kahraman, imama ve dört şeyhe verilen cezanın sorumluluğunu Harun Reşid'in üstüne atar, o da buna karşı çıkmaz.

Son tahlilde, Ebu'l-Hasan kişiliğinde ahlaki ölçülere bu kadar az uyan nitelemelerin birikmesinin arkasında, zevkine düşkün ve dini pek umursamayan bir hovarda portresi çizilmektedir. Yine de anlatıcının, kahramanı, bir kâfirle de karıştırılamayacak biçimde belirleme isteği gösterdiğini de belirtelim. Bu niyet el-İshaki'nin metninde ve Galland'ın çevirisinde (*Binbir gece,* II, 425-503) kolaylıkla hissedilirken, Beyrut baskısında o denli vurgulanmamıştır; ama yine de bu baskıda da kahramana Halifelik sarayında ikinci kalışında her türlü kafa karışıklığına son verecek sözler söyletilir. Örneğin uyandığında şöyle haykırır: *Lâ havle velâ guvvete illâ billâhilaliyyilazîm!* (Beyrut baskısı, II, 223) ve daha sonra da *Allahumma ahzi'l-şeytan* (*age.,* 224) der. Kuşkusuz bu önleme Ebu'l-Hasan imgesini daha kabul edilebilir kılma kaygısı yol açmaktadır.

Demek ki hikâye anlatıcısı, Ebu'l-Hasan'ın çizgilerini biçimlendirirken büyük bir özen göstermektedir ve dinsel ortodoksluk açısından davranışlarının kınanması muhakkak olan böyle bir kişiliğe karşı anlatıcının kendisini nasıl bir yere koyduğunu sormak belki de yerinde olacaktır. Asla ahlakî masallar olmayan *Binbir Gece*'de, anlatıcının öyküdeki olaylar hakkında bir yargıda bulunmak ve kişiliklerin davranışlarını onaylamadığını belirtmek üzere müdahil olması, az rastlanan bir olay değildir. Örneğin zina yapan kadınlara yer veren masallarda, kadınların ahlaksızlığı hakkındaki egemen söylem sık sık kendini gösterir ve içki âlemlerinin anlatımına kimi zaman şarap içmenin Kuran tarafından yasaklandığının hatırlatılması eşlik eder. Ama bizim öykümüzde, *halî* (sefih) lakabı dışında anlatıcının sesi hiçbir zaman kahramanın düşünme ve yaşama biçimini açıkça mahkûm etmek üzere yükselmez. Örtülü bir mahkûmiyet de bulunmamaktadır. Gerçekten de Ebu'l-Hasan'ın başına, birçok masalda yasak alanlarda maceraya atılanların başlarına gelenler gelmez, onlarla aynı kaderi paylaşmaz. Masallarda zina yapan ve hafifmeşrep kadınlar genellikle cezalarını bulur; kadınları fethetmeye düşkün olanlar da gülünç duruma düşmekten kurtulamaz. "Uyanık Uykucu" ise gerek örtülü gerekse açık her türlü mahkûmiyetten kurtulur; bunun da ötesinde varoluşu ölümüne kadar (bu kez gerçek ölüm) şölenler ve eğlence-

lerle geçen tam bir hovarda görünümü çizer. Ayrıca en üst düzeyde itibar görür, çünkü bizzat Halife onun sadece soytarı yanını değil insan yanını da takdir etmektedir. Gerçekten de, Ebu el Hasan'ın sofrasında ağırlanan "Halife onun cömertliğine ve usul ve erkân bilgisinin mükemmelliğine" (*fe a, cebe'l-Halife keremehû ve hasnefi, lihi*) (*age.*, 215), "tavrına, niteliklerine, iyi huyluluğuna ve açık sözlülüğüne hayran kalmış" (*fe a cebe'l-Halife ef,âlehu ve sıfâtehû ve husne tıbaıhî ve sıdkıhî*) (*age.*, 223).

Son tahlilde, mevcut ahlak bakımından bu denli makbul olmayan bir kişiyi bu kadar yukarıda bir yere koymak, ona böyle bir itibar göstermek tabii ki sadece varsayım düzeyinde kalacak bir sonuca varmamıza yol açıyor: Ebu'l-Hasan gibi bir hovardaya karşı gösterilen bu yakınlığın, hikâye anlatıcısının kendi duygularını yansıtıp yansıtmadığı ve bu kişiliğin, yaratıcısının felsefesinin bir tecessümü olup olmadığı soruları gündeme geliyor.

Öykünün ardında gizlenen ve mevcut kurallara uymayan bir düşünce varsayımı, bizce anlatıcının kökleşmiş bir inanç olan kadınların "akıl kısalığı" konusunda karşıtlama yöntemini kullanış biçimiyle de desteklenmektedir. Öykünün sonunda, Harun Reşid ile Zübeyde'nin kavgasında, Halife karısını tüm kadınlara dendiği gibi "aklı kısa" diye suçlar; çünkü karısı kendi görüşüne karşı gelmekte ve Nüzhat el-Fuad'ın değil, Ebu'l-Hasan'ın öldüğünü ileri sürmektedir. Bu suçlama aralarındaki kavga boyunca yinelenip durur ve Zübeyde'yi derinden yaralar. Söz konusu bağlamda böyle bir sonuca varılmasını sağlayacak hiçbir neden bulunmadığını çok iyi bilen izleyici ya da okuyucu –Zübeyde hiç de Halife'den daha aptal değildir, çünkü Halife'nin görüşü de yanlıştır– bu sözlere gülümsemeden edemeyecektir. Peki masalda yanlışlığı gösterilen, kadınların "aklı kısa olduklan" görüşü, acaba gerçek hayatta da doğru olmayabilir mi? Burada bir kuşku sezilmekte ve anlatıcının mizahında kökleşmiş bir düşünceye karşı belli bir mesafe bulunabileceği görülmektedir.

Şeytanların insan yaşamına müdahele edebildikleri inancı konusunda da kuşkusuz benzer bir yorum yapılabilir. Masal, Ebu'l-Hasan'ın nasıl olup da kendisini gerçekten halife sanabildiğini anlamasını sağlayacak bir açıklama getirmek zorundadır. Bu açıklama ilk kez annenin ağzından ifade edilir: "Çünkü senin gördüğün şeytanın ve cinlerin işidir ve şeytan kimi zaman her türlü şekle girerek insanların aklına oyun oynar" (*fe innellezî reeytehû innemâ huve mine'ş-şeytan ve huve adğâsü ahlam ve inne'ş-şeytan yel,abu bi akli'l-insan ahyânen bisâiri'l-halât*) (*age.*, 221). *Mâristân*'a (hastane) kapatılan Ebu'l-Hasan sonunda annesinin görüşlerini kabul eder ve açıklamayı öylesine benimser ki, misafirini bir şeytan olarak görür; *Mâristân*'dan çıktıktan sonra halifeyle Bağdat köprüsündeki -

çok keyifli– konuşması bunu göstermektedir; gerçi halife yine tüccar kılığına girmiştir ama, Ebu'l-Hasan eski misafirini tanır:

> "Ebu'l-Hasan haykırmış: "Şimdi gelenlere hoşgeldin demeyeceğim ! Siz Şeytan'dan başka bir şey değilsiniz ! [...] Kardeşim, benim evime geldiğin ve geceyi birlikte geçirdiğimiz gün, sanki evime şeytan gelmiş ve aklımı karıştırmış gibi oldu." Halife sormuş: "Peki kim bu şeytan? –Tabii ki sensin !" diye cevap vermiş Ebu'l-Hasan. Halife gülümsemiş ve yanına çömelerek onu yumuşatmış: "Kardeşim, ben senin evinden çıkarken kapıyı kapamayı unuttum; belki de benim ardımdan içeri şeytan girmiştir" (Beyrut baskısı, II, 222).

Buradaki güldürü unsuru, halifeyi şeytanla karıştırma noktasına kadar giden kahramanın hatalı açıklamasıyla okuyucunun ya da izleyicinin bildiği gerçek arasındaki farklılıktan doğmaktadır. Kendisini izleyenleri normalde doğruluğu tartışılmayan bir şeye, bu örnekte cinlerin insan yaşamına müdahelesine güldürmek anlatıcının bu konudaki belli bir kuşkuculuğunun ifadesi olabilir.

"Uyanık Uykucu" öyküsünün bu incelemesi, *Binbir Gece*'nin de ait olduğu orta edebiyatın, yüksek edebiyat yapıtlarında aranan ciddilik ile eğlendiricilik arasındaki denge zorunluluğuna pek uymayan gerçek komik parçalar –fıkrayı çok geride bırakan boyutlarda– içerdiğini gösteriyor. Bize göre yine bu "orta edebiyat", ortodoks olmayan ve kendini açıkça ifade edemeyecek düşüncelerin de biriktiği bir alandır; ortodoks olmayan düşünce bizim masalımızda hem kurmaca hem de güldürünün ikili maskesi ardına gizlenmektedir.

Notlar

1 Nesir biçimindeki klasik Arap edebiyatı.

2 Strasbourg yazmasındaki metin basılı metinlerden çok farklı değildir; Paris Bibliothèque Nationale'daki 3612 Ar. no.lu yazmada masalın sadece baş kısmı bulunmaktadır; Paris Bibliothèque Nationale'daki Chavis (no: 3616 Ar.) ve Sabbağ (no: 4678-4679 Ar.) yazmalarına gelince, bilinmeyen bir yazmaya dayanan (bu masal için) Galland çevirisinden türetilmiş bir versiyon sunmaktadırlar; söz konusu meçhul yazmadaki masal anlaşıldığı kadarıyla basılı metinlerden daha süslü ve hacimliydi.

3 Bu kaynağı bize belirttiği için Claude Bremond'a teşekkür ederiz.

4 Arapçadan yapılmış bu ve sonraki çeviriler bize aittir.

5 "Orta edebiyat" derken, *Binbir Gece* gibi, gerek dilleri (hem lehçeli hem edebi), gerek aktarım biçimleri (sözlü ve yazılı) ve kaynakları (halk kaynakları ve yüksek edebiyat kaynakları) itibarıyla folklorla yüksek edebiyat arasında kalan tüm metinleri kastediyoruz.

Kaynakça

Basset, R., "Le dormeur éveillé", *Revue des Traditions Populaires,* c. XVI. 1901.
Elf leyle ve leyle, c. II, Beyrut baskısı, 1957.
Chavannes, E., *Cinq cents contes et apologues extraits du Tripataka chinois,* c. I. 1962.
el-Şirvani, *Nafhate'l-Yemen fima yazulu bi zikrihi'ş şeçen,* Kalküta, 1811.
el-Isfahani, *Kitabül-Ağâni,* Beyrut, Mu'assasat Izz ed-din li't-tiba'a ve'n-naşr, c. X, Tarihsiz.
el-Ishakî, *Kitab el-Lata'if,* Kahire, H. 1296/1879.
Ibn Hallikan, *Vefeyât al-a'yân,* Beyrut, Dar al-Thaqafa, c. II, tarihsiz.
Les Mille et une nuits, contes arabes, c. II, çev. A. Galland, Paris, Garnier-Flammarion, 1965,
el-Kalyubi, *Kitabu'n-Nevâdir,* Bulak, H. 1287/1870.

CUHA VE NÂDİRE

Jean Déjeux

Simgesel Cuha karakteri[1] Maşrık ve Mağrib'in Nübye'den İran'a kadar uzanan Arap ülkelerinde olduğu gibi, Sicilya ve Güney İtalya'da da bilinir. Genellikle, daha sonraları Türkiye'de ortaya çıkan, Türk karakteri Nasreddin Hoca ile karıştırılır; ama sonuçta bu iki komik figürü birbirine eklenmeyi başarmış ve gerek Cuha gerekse Nasreddin Hoca külliyatlarındaki fıkralar, birinden diğerine geçerek yinelenmeye başlamıştır.

Enzyklopëdie des Märchens'de[2] Ulrich Marzolph ve Ingeborg Baldauf imzalı özlü bir maddenin başlığı, "Hodscha Nasreddin"dir, ama burada Nasreddin'den olduğu kadar Cuha'dan da söz edilmektedir. Prof. Charles Pellat bunlann iki ayrı kişilik olduklarını belirtmektedir.[3]

Nâdire (çoğulu: nevâdir), nükte, taşı gediğine oturtma anlamına gelir. Tunuslu sosyolog Abdülvahab Buhdiba *Imaginaire Maghrébin*[4] adlı yapıtında bu sözcüğü şöyle açıklamaktadır: "Nâdire, nüktedir, espridir, kaba ya da ince latifedir ya da olağanüstü, sıradışı gündelik bir haberdir" Yapılan espri o kadar gülünç ve beklenmedik olur ki önce şaşırtır, sonra bir kahkaha kopmasına neden olur. Charles Pellat bu sözcüğü "az bulunan bir şey, ender" olarak tanımlar ve "bir espri, bir hazırcevaplık, bir şaklabanlık, canlı bir nükte içeren ve dost meclislerinde, hatta resmi protokollerde bile sürekli anlatılan eğlenceli anekdot" anlamına geldiğini belirtir.[5] Külliyatların Fransızca çevirilerinin başlıklarında gözümüze çarpan şaklabanlıklar ya da gülünç saçmalıklar terimleri bu tanımdan kaynaklanmaktadır.

Magrib halk geleneği içinde başka mizahi kişilikler de vardır ve bunların bazı öykülerinin de Cuha külliyatından alındığı görülmektedir: Ben Sekrah, Bû Qondûr, Bû Hanfûs, vb. Faslılar gerçek Cuha'nın, bir sokağa adının verildiği

Fas şehrinden olduğunu kabul ederler. Kimi zaman, Vargla'lı Cuha'nın, Vargla yakınındaki Negûse'li Cuha'yla karşılaşması gibi, köylü Cuha'yla şehirli Cuha'yı karşılaştırır.

Cuha Gerçekten Var Oldu mu?

Bu soruya bazılarının yaptığı gibi bir yanıt verilebilir: Gerçekten var olup olmadığı önemli değildir, çünkü nükteleri dünya edebiyatının ortak malıdır.[6]

Cuha adının Türk bağlamına geçince Hoca'ya dönüştüğü varsayımı ileri sürülmüştür, ama Arap edebiyatında Cuha'nın izleri çok daha eskilere dayanır. Charles Pellat'ya göre, Câhiz'in Hicri III. yüzyılın ilk yarısındaki (IX. yüzyıl) yapıtlannda Cuha'ya değinilmektedir. O sırada Cuha, budalalıkların ve saçmalıkların kahramanıydı. Hatta Câhiz'den önce de Cuha'nın ünü dillere destandı. Hicri IV. yüzyılda (X. yüzyıl) derlendiği belirtilen anonim bir yapıttaki fıkraların baş kahramanıydı: *Kitab nevâdir Cuha*. Sonraları bu derlemeden yararlanılmıştır.[7]

Ulrich Marzolph'a göre[8]:

> "VIII. Yüzyılın Arap dünyasında, Cuha adında yarı gerçek bir kişiliğin yaşadığı kabul edilir; daha sonra onun esas özellikleri Nasreddin'in ve diğer komik kişiliklerin özellikleriyle karışarak, Yakındoğu'nun varoluş karşısındaki saygısız tavrının ilk örneği olarak kabul edilebilecek bir şeyi oluşturmuştur"

Ve yazar biraz daha ileride yedi eski yapıtın incelenmesinden yola çıkarak şunları söyler:

> "Yaşadığı varsayılan zaman diliminden yaklaşık iki yüzyıl sonra, Cuha budalalığı nedeniyle dillere destan olmuştu.
> "Bütün bunlardan yola çıkarak, Cuha'nın daha X. yüzyılın başında, sözlü şaklabanlık geleneğinin odağı haline geldiği varsayılabilir"

Bir başka yerde ise[9], aynı Ulrich Marzolph Cuha hakkında şunlan belirtir:

> "Gerçekten yaşadığı söylenen, büyük olasılıkla IX. yüzyılın ikinci yarısında yaşamış ve sonunda, sonraki yüzyıllarda doğmuş Nasreddin ile karıştırılacak bir kişilik. Bu karışıklık o düzeydedir ki, Yakındoğu'nun çağdaş halk geleneği alanında bu iki kahramanı tek ve aynı kişilik olarak görmek gerekir"

Bu komik kişilikler, Cuha, Nasreddin ve diğerleri, zamanın akışı içinde, neredeyse efsanevi kişilikler haline gelmişlerdir. Bir Mısırlı, "Goha"nın kesinlikle "efsanevi bir kişilik" olduğunu yazmıştır: "Onun efsanevi kökenini, yani hangi ulusun malı olduğunu araştırmak boşunadır" [10] Irène Fenoglio, Mısır'da 1930'dan 1934'e kadar çıkmış haftalık Goha dergisi üzerinden yaptığı, "Karikatür ve efsanenin temsili: Goha" başlıklı incelemesinde, bu "efsanevi" nitelemesi hakkındaki düşüncesini açıklar[11]: "Efsanevidir, çünkü her türlü durumu içine alabilen bir biçim, bir tür potadır"; yeter ki söz konusu durum "mizahi türden olsun, daha kesin bir ifadeyle bu türün içinde gülünç olanın temsiline dayansın"

Nasreddin Hoca ve Cuha kişilikleri yüzyıllar boyunca birbirine karıştırılmıştır ve hâlâ da karıştırılmaktadır; öyle ki, konunun ustası olan René Basset'nin dediği gibi,[12] 1880'e doğru Bulak'ta litografi olarak basılan ilk Arapça fıkra derlemesinin başlığı şöyledir: *Nevâdir al-Hûcâ Nasr ed-Dîn al-mulakab bi-Cuhâ er-Rûmî*. Basset'ye göre bu yanlışlık, Cuha'nın *Kitâb Nevâdir*'inin H. IX. ya da X. yüzyılda (XV. ya da XVI. yüzyılda) Türkçeye çevrilmiş olmasından kaynaklanmaktadır. Yeniden elden geçirilmiş ve genişletilmiş bu Türkçe versiyon da, H. XI./XVII. yüzyılda yeniden Arapçaya çevrilmiştir. Ama doğubilimciler (Christensen gibi) Nasreddin Hoca derlemesinin bağımsız bir kitap olduğunu, buna sözlü gelenekten gelen Cuha öyküleri eklendiğini düşünmektedirler. Demek ki bu iki kişiliği karıştırmamak gerekir.[13]

Son olarak Cuha kişiliğine bir başka bakışı da belirtmek istiyorum: Francesca Maria Corrao, Sicilya'daki adıyla "Giufa"dan söz etmekte ve onun kökenlerini açıklamaya çalışmaktadır. *Islam, storia e civiltà* adlı yapıtta[14] yer alan "Guhâ, briccone ed eroe popolare" başlıklı makalesinde, kişiliğin her tarafa çekilebilen yapısının kimliğinin belirlenmesini daha da güçleştirdiğini göstermektedir. Karakterimiz, edebi yolculuklarını sürdürür ve Abbasi döneminde Türklerin gelişiyle birlikte göç eder. O zaman yeni bir isim alır: Nasreddin. Yazarın dediğine göre, bazıları bundan kökeninin Türk, bazıları ise Mısırlı, yani Memluk ya da Fatimi olduğu sonucunu çıkarmıştır. Francesca Maria Corrao, "Bu kişiliğin, İslamiyet öncesi mitolojilerde, örneğin eski Mısır Panteon'unda da görüldüğü üzere, iyilik ile kötülük arasındaki çözülmez ikiliğin canlanması olduğu da düşünülebilir" diyor.

Ben Arap edebiyatında erken tarihlerde ortaya çıkan simgesel soytarı figürü üzerinde, Magrib külliyatlarında rastlandığı biçimiyle duracağım.

Magrib'de Kahramanın Geleneksel Psikolojisi

Cuha'nın Magrib'e Araplar ve Arap kültürü ile birlikte geldiği açıktır. XVI. yüzyıldan XIX. yüzyıla kadar sürmüş Türk işgaline karşın Nasreddin Hoca'dan söz edilmemekte, en azından komik fıkralar Hoca'ya değil Cuha'ya mal edilmektedir.

Henri Basset[15], komik kahramanların Berberiden çok Arap olduklarına dikkat çeker. Sanki Doğu'dan gelmiş modeller yerli kahramanlara karşı üstünlük sağlamıştır. Tabii burada söz konusu kuralı bozan Rif'lilerin Berûzî'sini, Avras'ın Beşlkerker'ini ve diğer gülünç kişilikleri unutmamak gerekir. Kabil'de *Mqideş* bilinmektedir, ama burada söz konusu olan bir cücedir. "Cuha cüce" başlıklı bir fıkraya sadece bir kez rastladım: Savaş sırasında Kuzey Afrikalı birlikler için resimlenmiş *En-Nazr*'ın Ekim 1944 sayısında.[15]

Kahramanın psikolojisi, deyim yerindeyse, çok yüzlü bir yıldız biçimindedir. Bu yüzlerden herhangi biri üzerinde bir diğerinden daha fazla durulursa, kişilik az da olsa değiştirilmiş olur. Cuha'nın "şaklabanlıkları"ndan, "dolapları"ndan söz ediliyor. Asıl önemli olan Cuha'daki gülmecenin keskin yanını köreltmemek, nükteleri yumuşatmamaktır. Cuha'nın amacı güldürmektir, ama asıl hedefi güç durumlarda yakasını sıyırmaktır; bu dünyanın güçlülerinin ve büyüklerinin egemenliği altındaki küçük adam, gerçeklikle boy ölçüşecek cesareti kendisinde görmediği için keyif dünyasına kapanır ve elinde gülmeceden, komiklikten, nükteden, espriden başka silah yoktur.

Karmaşık bir kişiliktir, ama sadece bön (Baratier'nin 1958'deki Goha filminde olduğu gibi), babacan, saf ya da fıkralarda başkalarının sırtından geçinen biri olarak gösterilse de, onu sadece bir asalak, başkalarından çöplenen biri olarak akılda tutmak çok yazık olur.

Cuha deliyi oynar ve delice kahkahalara yol açar, ama o deli değildir. İçki hakkında söylenen şu söz ona da uyarlanabilir: "Alkole benziyor, ama alkol değil!" O, sadece şu ya da bu olmaya indirgenemez. Kepek alabilmek için eşek taklidi yapar, bönü, aptalı ve budalayı oynar, ama aslında kurnaz ve hilekârdır ve kendisinden daha güçlü rakiplerinin başına çorap örmeyi becerebilmektedir. Kimi zaman fıkra derlemelerine "budalalıklar" adı verilse de, ilk bakışta sanıldığı kadar budala değildir.

Magrib'de deliye bir sürü isim verilmektedir[16]: Ruhuna şeytan girmiş (mecnun), içine başka bir varlık girmiş (meskûn), bir dış güç tarafından çarpılan (meşiyar), aklını yitiren (mehbûl), saldırgan olmayan akıl yoksunu (mebrûk), kelimenin tam anlamıyda kendini kaptırmış (memlûk) ya da garip davranışları olan

ve "aklı sarsılmış" (muhalhal) ya da herkesin verdiği isimle deli (ahmak); bu sonuncu niteleme en azından Fas için geçerlidir, çünkü söz konusu terim aynı zamanda bön, saf, budala anlamına da gelir.

Ama Cuha ne deli, ne çarpılmış, ne divane, ne de akıl yoksunudur. Esrime içine girmiş bir meczub da değildir; o, Tobie Nathan'ın yazdığı gibi, çarşılarda, "mizah makyajı yapılmış ve kodlanmış bir gerçekliği" sunar. Aynı yazar şunları da ekler: "Goha, İslam ruhunun neşeli bölümünü temsil eder".[17] Böylelikle o, tek doğru yoldan ayrılmama iddiasındaki bazılarının –ya da bağnazların– güldürüyü, müziği, rai'yı ve tabii alkollü içkileri yasakladıkları toplumlarda, deyim yerindeyse, bir tür emniyet sübabıdır. Bu toplumlarda ağzını açarak (dişlerini göstererek) gülmeye kötü gözle bakılır; hoppa bir kadın ya da uçarı bir çocuk gibi yumuşak, zayıf, "bıyıksız" olmak değil, "erkek" gibi "ciddi", "vakur", "sert" bir görünüm sahibi olmak gerekir.

X. yüzyıla ait yedi yapıtı inceleyen Ulrich Marzolph[18], el-Tevhidî'de (ölümü H. 414/1023) fıkraların suya sabuna dokunmayan kelime oyunlarını değil, daha çok belden aşağı (gerek cinsel açıdan, gerekse boka, pisliğe dair kaba şakalar anlamında) imaları gündeme getirdiğini yazar; sanki özellikle müstehcen, en azından günümüzde müstehcen olarak görülebilecek öyküler seçilmiştir (ama günümüzde de belden aşağının ya da müstehcenin nerede başladığı tayin edilebilir mi?)

Her ne olursa olsun, Magrib külliyatlarında bu tür imalara az rastlanmaktadır. Bununla birlikte Magrib toplumunun yaşanmış gerçeklikleri içinde, bu tür öyküler de anlatmak, ya da uydurmak mümkündür. Her şey bunların hangi çevrede anlatıldığına bağlıdır. İnsanların kamusal alanda kendilerini uymak zorunda hissettikleri muaşeret kuralları, ağırbaşlılık ve saygı, bu tür öykülerin daha çok bilgili, görgülü denen izleyici kitlelerine aitliğini gerektirmektedir.

Sonuçta söz konusu kişiliğin geleneksel imgesi, Charles Pellat tarafından çok iyi çerçevelenmiştir:

> "Cuha biraz saf ve basittir; kafası zaman zaman ağır çalışır, ama sırası geldiğinde son derece uyanıktır; daha sonra çok çeşitli görünümlerde karşımıza çıkar: ender olarak katıksız bir budalalık içindedir; ama çoğunlukla bön bir dış görünüm altında çok becerikli biridir; zaten kıt akıllı birisi görünümüne sadece hemcinslerini uyutmak ya da onları işletip sırtlarından geçinmek için bürünmektedir; çünkü asalaklık onun işidir; yalancı budalalığının arkasında çıkarları yatar ve niyetleri genellikle pek safça değildir. Çıkar yollar bulmakta üretken, taşı gediğine oturtan zekâ-

sı sayesinde en hassas durumlardan kurtulabilen bu kişilik, Gribouille'dan çok Panurge'ü ve şeytanlıklarıyla da Eulenspiegel'i anımsatmaktadır" [19]

Öykülerde hasımlarının, çok kolay aldatılan kişiler olarak göründüklerini de eklemek gerekir. Zaman içinde sözlü gelenek kişiliği hem basitleştirmiş, hem de ona birçok değişik bileşen yüklemiştir. Bunlardan çıkarttığım sonuç, Cuha'nın çoğunlukla kendini öyle yutturmak daha akıllıca olacağı için, budala taklidi yaptığıdır. Bön görüntüsünün altında beceriklidir. Bükemeyeceği eli öper. İzleyicileri şaşkınlık ve hayranlık içinde kalır, çünkü yaptığı aptallıklarla sonuca ulaşır. Demek ki daha iyi uyutmak, işletmek ve başkalarının sırtından geçinmek için saf, basit ve cahil adamı oynar, böylelikle düşmanlıkların da üstesinden gelir.

Mizahın, hicvin, güldürünün, nüktenin genellikle, yaşamda başan kazanmalarını sağlayacak güçlü mali ya da siyasi olanaklara sahip olmayanlar tarafından, saldırı ya da savunma silahları olarak kullanıldıklan bilinir. Bu yaşamda, herkes ezilmemek için ötekini "yenmesi" gerektiğini öğrenir. Eğer bunu başaramıyorsanız, Allah öyle istediği içindir: O zaman da Allah galib denir. Kazanan Allah olur ve böylece insan da onurunu yitirmez. Gülmecenin toplumsal işlevi iyi bilinmektedir.[20] Cuha'nın gülmecesi "ender olarak katıksız bir budalalık"tadır. Demek ki bu gülmece içinde bir saldırı ya da savunma silahı veya vuruş bulunduğunu görmek gerekir.

Komiklikle Yapılan Savunma

Cuha'nın en basit komikliği zırvalardan, örneğin sonu saçmalığa varan kelime oyunlarından oluşur: Cuha oğlunun yasını "tuttuğunu" söyler. Kimi zaman mantık yürütmeyi en uç noktaya kadar sürdürür ya da aptalca bir tavır takınır: Örneğin kuyunun dibindeki suda ayın aksini görünce onu yakalamak için kovasını aşağı atar ve kendi de suya düşer. Sonra yukarıya bakınca ayın tekrar gökyüzündeki yerini aldığını görür ve buna sevinir.

Daha gelişkin komik unsurlar da kullanır. Kurnazdır. Doğuran kazan öyküsü iyi bilinir. Çivi fıkrası daha da meşhurdur. Meşhur "Cuha'nın çivisi" atasözlerine bile girmiştir. Bir konuşmada "Cuha'nın çivisi" deyimini kullanarak, zamanı geldiğinde müşteriyi faka bastırmak için bir satış sözleşmesine sokulmuş her türlü maddeyi ifade edebilirsiniz. Bir Cezayir gazetesi olan *Le Matin* her gün okurlarına "*Mısmar-ı Cuhâ*" (Cuha'nın Çivisi) başlıklı bir ek sunmaktadır.

Cuha ironiyi iyi kullandığı gibi, özellikle tüccarlara ve zenginlere, din ve kanun adamlanna karşı sivri dilli olmayı da bilir. Her zaman kuşkulanmak gerektiğini düşündüğü belli tiplere karşı hep savunmada görünür. Kadılara karşı sık sık çıkışlar yapar: onların dokunulmazlık örtüsünü indirir, ikiyüzlülüklerini ve gizli günahlarını ortaya çıkarır, çünkü bu kadılar, müftüler ve iktidardaki adamlar dış görünüşteki saygınlıklarını, toplumsal temsil yetkilerini kendi çıkarlarına kullanmaktadırlar. Ama Cuha kül yutmaz. Zaten Cuha'nın gülmecesinin toplumsal rolü, bu dünyanın güçlüleriyle olan ilişkileri içinde ilginçleşir. Onun savunma vuruşları, yaşamlarının üzerine çöken baskıyı hisseden yoksulların ve küçük insanların vuruşlarıdır. Demek şeytani bir deha olan Cuha, aslında son derece uyanık olduğu halde, yalancı budalalığı kullanmaktadır. Bu dünya, büyükleri onurlandırırken küçükleri, alttakileri, rütbesizleri batırmaktadır. Cuha da, gerek kendi lehine çalışmayan bu toplumun kurallarına uymayı ya da kolektif üstbene boyun eğen ortak yaşamı reddettiği, gerekse hayatta kalabilmek ve ezilmemek için her an bir dolap çevirip karşısındakini "yenmeye" hazırdır.

Bernard Chanfrault'nun[21] Violette Morin'in Greimas'a[22] dayanan bir incelemesini temel alarak gösterdiği gibi, onun fıkraları göstergebilim aracılığıyla teknik bir biçimde incelenebilir. O zaman komik fıkra içinde üç işlev ayırt edilecektir: bir "normalleştirme" işlevi; bir " eklemleyici söz gurubu" ve bir de "çift anlamı ayırıcı söz gurubu" işlevi. Öyküdeki "çift anlamı ayıncı" unsur, anlatıyı "ciddi"den "komiğe" saptırır. Bernard Chanfrault bu mekanizmayı açıklamak için aşağıdaki öyküyü ele alıyor:

> "Cuha bir çiftçinin yanında çalışmaya gider; çiftçi ona şöyle der: 'seni beslerim, giydiririm ve yatacak yer veririm' Cuha kabul eder. Ertesi sabah Cuha'nın kalkmadığını gören çiftçi ona bunun nedenini sorar. Cuha, 'yemek yedim, uyudum, şimdi de kontratta yazılı olduğu gibi beni giydirmeni bekliyorum' der"

Violette Morin'in şeması bu öyküye uygulandığında, normalleştirme işlevi Cuha'nın çiftçinin yanına çalışmaya gitmesinde, eklemleyici söz grubu işlevi kontrattaki: "seni beslerim, giydiririm ve yatacak yer veririm" sözlerinde ve çift anlamı ayırıcı söz grubu işlevi "beni giydirmeni bekliyorum" sözlerinde kendini gösterir. "Giydirmek" fiili iki muhatap tarafından farklı şekillerde yorumlanmıştır.

Bir Yorum

Cuha Mağrib'deki ortak bellekten silinmemiştir. İmgesinin bu şekilde sürdürülmesi için, ortak bilinçaltında taşınan bir bilgeliğe ulaşmış olması gerekmez mi? Salt ve katıksız aptallık ya da budalalık ürünü olmayan tavırlar (ki bunun aksi çok azdır), aşağı yukarı benzer durumlarla karşılaşan pek çok insanın tavır ve davranışlarına denk düşmekte değil midir? 1957'de Ecole Pratique des Hautes Etudes'de verdiği bir derste Albert Memmi, Cuha öykülerinin son tahlilde herkesin içinde kendini bulabildiği bir tür kolektif anlatılar olduğunu, çünkü herkesin bir gün kendisinden daha güçlü olanın karşısında kaçamağa, kurnazlığa, açıkgözlülüğe başvurmak zorunda kaldığını söylüyordu. "Cuha'nın döngüsü, sokaktaki adamın kendi gözünden görüntüsüne denk düşmektedir. Özünde devasa bir kolektif anlatı söz konusudur" (Albert Memmi). Biz bu anlatıda, şaklabanlığın kurnazlığa, dolapların açıkgözlülüğe dönüştüğü sokak dünyası içindeyiz.

Kahramanımız sosyal durum tarafından aşılmıştır; sosyal açıdan kendisinden çok daha güçlü olanlar karşısında o, daha alt bir konumdadır. O ne büyük bir tüccar, ne bir kadı, ne bir imam, ne bir âlim, ne de bir sultandır. Günümüzde ise şöyle denebilir: O ne bir banker, ne bir polis, ne bir yargıç, ne durmadan başkalarına ahlak kurallarını hatırlatacak sofu bir din adamı, vb. dir. Meydana çıkar ve güçlüler, para, kamusal saygınlık, etiket, kendisinin sahip olmadığı sosyal ya da dinsel mevkiler gibi silahlara başvururse kavgayı baştan kaybedeceğini bilir. Cuha kendisine üstünlük sağlamak isteyenlere ve bu şekilde üstünlük sağlayanlara güvenmez. Bu durumda taşlamalarıyla onları topa tutar ve kendisiyle alay etmek isteyeni rezil eder. Kendilerine verilmiş toplumsal rolü insanları aldatmak ya da ezmek için kullananların istismarlarına ve tecavüzlerine karşı kendini savunur.

Kuşkusuz çok yönlü bir simadır, ama bu, onun sosyal konumunun yoksulluk olduğunu akılda tutmamıza engel değildir. Bu konum onu günlük yaşamda belli bir bilgelik, belli bir felsefe yardımıyla mücadele etmeye zorlamaktadır. Demek ki Cuha can sıkıcı durumlardan kurnazlık, dolap, açıkgözlülük yoluyla sıyrılmaya bakan uyanık bir adam olarak karşımıza çıkmaktadır; kendisini budala, "deli", ahmak olarak göstermektedir. Ama gerçekte çok beceriklidir ve insanların birbirine karşı kötü davrandığı bir dünyada, hayatta kalmayı becermek zorunda olan ve genellikle aldatılıp sömürülen halk adamını temsil etmektedir.[23]

Onun fıkraları kurnazca cevaplar olarak aniden ortaya çıkışlarıyla insanları güldürür, ama aynı zamanda uyanmaya ve can sıkıcı durumlarda kendilerini savunmaya zorlar. Cuha'nın, bir saygısızlık sanatı olan gülmecesi geleneksel töre-

leri ve muaşeret kurallarını paramparça eder. Sorgular, sarsar, rahatsız eder. Onun gülmecesi, zenginin ya da güçlünün bu "dışlayıcı gülmece"[24] yoluyla uğradığı bozgunla dalga geçen sıradan insanların gülmecesidir. Bu gülmece, gülünç duruma düşürülmek istenen ya da insanın kendisini korumak istediği kişilerin reddidir. Demek ki bu gülmece önemlinin, güçlünün, ekabirin artık saygınlıklarını kullanarak egemenlik kuramayacağı bir toplum inşa etmeye çalışır. Demek ki Cuha alışkanlıkların kutsadığı ve dondurduğu durumlar içindeki kısır döngüyü engellemekte; gündelik kolektif yaşamı yürütebilmek için Müslüman-Arap toplumu tarafından düşünülmüş çok sayıdaki emniyet sübabından birini oluşturmaktadır.

Günümüzde Magrib'de Cuha şu ya da bu biçimde ve çeşitli şekillerdeki izdüşümlerle varlığını sürdürmektedir. Bu nedenle, bu simgesel kişiliğin günümüzdeki yazgısını göstermek için, söz konusu yeniden güncelleşmenin bir incelemesinin yapılması gerekmektedir. Cuha topluma sanki bir tedavi önerircesine haykırır gibidir: "Savaşma, mizah yap"

Notlar

1 Telaffuz değişmektedir: Ceha, Jeha, Jha, Yahudilerde Chha, Sicilya'da Giufa, Nübye'de Cavhâ, Malta'da Cahan, vb.

2 Berlin-New York, Walter de Gruyter, coll. 1127-1151.

3 "Cuha", EI2, c. II, 606-607; "Nâdira", *age.*, c. VII, 858-860.

4 Tunus, MTE, 1977, s. 7

5 EI2, c. VII, s. 858.

6 Fahim Bajraktarevic, "Nasr al-Dîn Khodja", EI1, c. III, s. 936-938.

7 "Cuha", EI2.

8 "Cuha, The Arab Nasreddin, in Medieval arabic litterature", *II. Milletlerarası Türk Folklor Kongresi Bildirileri*, Ankara, 1987, s. 251-258.

9 "Persian Nasreddiniana: A Critical Review of their History and Sources", *I. Milletlerarası Nasrettin Hoca Sempozyumu Bildirileri*, Ankara, 1990, s. 239-247.

10 Zaki el Hakim, "Goha chez les écrivains égyptiens d'expression française", *La Revue égyptienne de littérature et de critique*, Kahire, no: 1, Mayıs 1961, s. 79.

11 *Images d'Egypte. De la fresque à la bande dessinée*, Kahire, CEDEJ, 1992, s. 133-143.

12 Bkz. "Recherches sur Si Djeha et les anecdotes qui lui sont attribuées", Auguste Mouliéras, *Les Fourberies de Si Djeha*, 1892, Paris, La Boîte à Documents, 1987, s. 141-211. Jean Déjeux'nün önsözüyle.

13 Bkz. Gh. I. Constantin, "Nasr al-Dîn Khodja chez les Turcs, les peuples balkaniques et les Roumains", *Der Islam*, c. 43, 1-2. defter, 1967, s. 90-133.

14 Yıl VIII, 2 nisan-haziran 1989, s. 101-105.

15 *Essai sur la littérature des Berbères*, Cezayir, Carbonel, 1920, s. 183. René Basset'nin (1855-1894) çalışmaları oğlu Henri Basset'ninkilerden (1892-1926) daha güvenilirdir. Diğer oğlu André Basset (1895-1956) Berberi dilbiliminde uzmanlaşmıştı.

16 Bkz. Gıtâ el-Hayyat, "Tradition et modernité dans la psychiatrie marocaine", *Ethnopsychiatrica*, Paris, 1978, c. I, s. 69-70.

17 André Nahum'ün yaptığı derlemenin önsözü: *Histoire de Ch'ha*, Paris, Bibliophane, 1986, s. 11-12.

18 "Cuha, The Arab Nasreddin..."

19 "*Djuha*", EI2, s. 605. [Panurge: Pantagruel'den bir Rabelais kişiliği; ahlaksız, sinik, ödlek bir tiptir ama zekasıyla Pantagruel'in sadık dostudur; Gribouille: Fransız asıllı İtalyan aktör André Deed'e (1884-1931) verilen isim; sinemanın ilk komik tipini yarattı ve Fransızlar bu tipe "Gribouille", İtalyanlar ise "Cretinetti" adını verdiler. Eulenspiegel: Alman kökenli efsane kişisi. En çok sevdiği şaka, kendisine verilen emirleri amacı anlamaya kalkışmadan harfi harfine uygulamak olan bir köylüdür-ç.n.]

20 Karş. Bergson, *Le rire. Essai sur la signification du comique*, Paris, PUF, 1941, 57. baskı.

21 "La littérature orale et la conscience nationale: l'anecdote dans le monde arabe", *Littérature et Nation*, Tours (Université François-Rabelais), *Bulletin*, no: 3, Mayıs 1983, s. 25-27.

22 "L'histoire drôle", *Communications*, Paris, no: 8, 1966 (tekrarbaskı 1981, Points Seuil), s. 108-120. Karş. Greimas, *Sémantique structurale*, Paris, Larousse, 1966, s. 70-71.

23 Zaki el-Hakîm Mısır hakkında şunları yazıyor: "Uzun bir efsane geçmişi olan bir ulusun kendiliğinden yaratımı olan bu figür öncelikle yabancı fatihler tarafından hırpalanan bir halkı temsil etmektedir" (*La Revue égyptienne de littérature et de critique*, s. 79).

24 E. Dupréel, "Le problème sociologique du rire", *Revue philosophique*, Eylül-Ekim 1928, s. 212-260; aynı yazar, *Sociologie générale*, Paris, PUF, 1948, s. 63: "Gülmeye yol açan ani saptama burada kendisine gülünenin dışlanması biçiminde ortaya çıkar; sanki onun yüzüne bir kapı çarpılmıştır"

TUNUS'TA CEHA (CUHA): GELENEKTEN MODERNİZME

Fıkraya Toplumsal-Tarihsel Yaklaşım

Bernard Chanfrault

Mizahtan ve Doğu'dan söz ederken, çokbiçimli ve yüzyıllardır hem tüm Akdeniz havzasında hem de bu alanın ötesinde her yerde "hâzır ve nâzır" bir kişiliğin adını anmamak olmaz. Bu kişilik, coğrafi nüfuz alanlanna göre farklı isimler alır: Tunus'ta ceha –ben de bu incelemede onu sürekli bu adla anacağım–, Cezayir'de Cuha, Nübye'de Cavhâ, Malta'da Cahân, Sicilya'da Gûfa, Mısır'da Goha denir... Türkiye'de, Balkanlar'da ve Orta Asya'da Nasreddin Hoca adında bir başka kişilik bilinir; o da Arap kişiliğine o kadar yakındır ki, genellikle onunla karıştırılmıştır; ileride de göreceğimiz gibi, benim kullandığım külliyatta Türk külliyatında da yer alan birçok fıkra bulunmaktadır.

Efsaneye dönüşmüş bir halk kahramanı olan Ceha kişiliği, Arap-Berberi geleneğinin odak noktasında yer alır. Sayısız gülünç fıkranın (Arapçada *nevâdir, nâdire*'nin çoğulu), gündelik yaşamın farklı anlannı vurgulayan nüktelerin, şakaların kahramanı olarak ortaya çıkar. Bir yandan nüktelerin zeminini oluşturan *nâdire*'nin ahlaki ve öğretici bir işlevi de vardır; aynı zamanda bundan da daha fazla bir şeydir: Her mizah gibi, Magrib mizahı da toplumdaki haksızlıklan sorgulayan ve oklarını ayırım yapmaksızın tüm iktidarlara yönelten eleştirel bir mesafeyi ve bir dolayımlama yeteneğini gerektirir. Derinlemesine saygısız, hatta asi olan Ceha her türlü bağnazlığa karşı bir özgürlük uzamı içinde yer alır –ve bu bugün özellikle geçerlidir.

Külliyatın Tanıtımı

Ben bundan sonraki sayfalarda Tunus'un Ceha'sından söz edeceğim, çünkü yıllardır izlediğim için en iyi bu kişiliği tanıyorum. Yetmişli yıllarda Tunus'ta ders verirken, elimde bir teyp, bir fıkralar külliyatı derlemeye başlamıştım. Bu derleme işini önce ülkenin güneyindeki Gafsa Lisesi'ndeki öğrencilerim arasında Fransızca olarak, sonra da öğrendiğim yarım yamalak Tunus Arapçası ile Tunus nüfusunu temsil edebilecek bir denek kitlesi içinde yaptım. Hedefim, kesin bir biçimde belirlenmiş zaman-mekân sınırları içinde, verili bir cemaatin gündelik pratiğinde yaşandığı biçimiyle, fıkrayı temsil edebilecek bir sözlü üretimler bütünü toparlamaktı.

Benim külliyatımdan alınma belli sayıdaki fıkrayı sunmadan önce, *nâdire* denen bu kendine özgü anlatı türünü birkaç sözcükle tanımlamanın gerekli olduğunu düşünüyorum.

Geleneksel anlamında *nâdire,* konusunu gündelik yaşamdan alan ve tek bir kişiliğe ilişkin sıradışı bir olayı anlatan kısa bir öyküdür. Arap kültürü içinde derin kökleri olan *nâdire, makâme* gibi tamamen Araplara özgü bazı türlerde ya da *meclis* türü içinde azımsanamayacak bir yer tutar. Önceleri el Câhiz, Ebû Nuvas, vb tarihsel kişilikleri hedef alan *nâdire,* sonunda tek bir kişilikte yoğunlaşır ve bu kişilik bir anlamda diğerlerinin bir sentezi haline gelir: Ceha.

Yapısal düzeyde, öykülerin kısalığı üzerinde duracağım; bu özellik, bence, komik etkinin sağlanmasında gerekli koşullardan biridir. Bir başka çalışmada[1], *nâdire*'yi "minimal" olarak nitelenebilecek kendine özgü bir anlatı birimi olarak kabul etmeyi önerdim; çünkü her birim özerk bir mikro-öykü oluşturmaktadır. Bu açıdan onu Aarne ile Thompson'un[2] *tip* ve Greimas ile Courtés'in[3] *motif* tanımlarına yakın bulabiliriz. Aşağıda sunduğum örnekler bunu doğrulayacaktır.

Yaptığım derleme iki büyük fıkra kategorisi ayırt etmemi sağladı:

a) Herkesin bildiği ve hem Ceha'ya hem de Nasreddin Hoca'ya ilişkin sayısız derlemede yer alan, yüzlerce yıllık bir birikime dayandıklan ölçüde "geleneksel" olarak nitelenebilecek fıkralar. Çoğunlukla Aarne ve Thompson tarafından saptanıp tasnif edilmiş tiplere uyan bu fıkralar, geleneksel birikimin *çeşitlemelerini (varyantlarını)* oluşturmaktadır. Bu çeşitlemelerin incelenmesi, bir yandan bu külliyatın özgünlüğünü temellendirirken, diğer yandan bugünün toplumunda geleneğin sürekliliğini gösterecektir.

b) *Yakın tarihlerde yaratılmış,* dolayısıyla henüz gelenek tarafından onay-

lanmamış ve motifler dağarcığında yer almayan fıkralar. Sık sık esinlendikleri bizim komik öykülerimiz gibi, bu fıkralar da günlük olaylara göre, o anın toplumsal-tarihsel koşullarına yakından bağlı olarak ortaya çıkarlar.

Dünün Ceha'sı: Geleneksel fıkralar

Öncelikle *geleneksel* denen, yani eski zamanların Arap toplumunun örf ve âdetlerine uygun bir Ceha imgesini, derlememi yaptığım yerde hâlâ büyük ölçüde süren bir imgeyi yansıtan fıkraları göz önüne alacağım. Bu fıkralarda bir takım *değişmez özellikler* bulunmaktadır; bunların en göze çarpanı da Ceha ile eşeğinin oluşturduğu çifttir. Sadık bir yoldaş olan eşek, efendisine kopmaz bir biçimde bağlıdır; öyle ki sonunda Ceha kendisini binek hayvanıyla özdeşleştirir. *Akıl Tozu*[4] adlı oyununda Kâtib Yâsin, Duman Bulutu, nam-ı diğer Ceha kişiliğine şu sözleri söyletir:

> "Ben kendimi adam yerine koyuyorum, ama pekala bir eşek de olabilirim"
> "Kendi kendime soruyorum, kim efendi kim köle? Eşek mi ben mi?"

Ve böylelikle Ceha hakkındaki ilk imge saf, budala bir kişilik oluyor; benim külliyatımda yer alan aşağıdaki fıkra da bunu gösteriyor. Pazardan dönen Ceha kızkardeşine seslenmiş:

> Alime pazardan bir düzine eşek aldım, ama şimdi sayıyorum, on bir çıkıyor. Bu tüccar beni soydu!
> Alime öfkelenmiş: "Ne? Kendini soydurdun demek! Eşekleri saymayı ya da bir tane fazla satın almayı beceremedin mi?"
> Ceha ile eşekleri Alime'nin önünden geçmişler. Alima onları saymış.
> "Ama ben on üç tane sayıyorum" demiş.
> — Benimle dalga mı geçiyorsun?
> — Hiç de değil, bak.
> Eşekleri sayarak önünden geçirtmiş ve on birinciden sonra, kardeşinin bindiği eşeği göstererek devam etmiş: "Bu on iki ve seninle beraber hepsi on üç ediyor"

Aarne ve Thompson tarafından no: 1288 A sayısıyla (*Numskull cannot find ass he is sitting on*) tasnif edilmiş olan, bu klasik fıkranın özellikle Türk külliyatında birçok çeşitlemesi bulunmaktadır.

Ama yine de aldanmamak gerekir: Bir defineyi gömerken kerteriz olarak bir bulutu alan bu bön kişilik, genellikle bundan çok daha kurnazca davranışlar da gösterir. Kolektif imgelem tarafından sahiplenilmiş ve gelenek tarafından değiştirilip ve güçlendirilmiş Ceha kişiliği gerçek bir halk kahramanına dönüşür; halkın sözcüsü olan bu kişilik çoğunlukla başkalanyla (özellikle de iktidardakilerle) alay edebilmek için aptal taklidi yapar. Kimi zaman budala kimi zaman kurnaz, çift yüzlü bir kişilik olan "Deli Ceha, Bilge Ceha"[5] diğerlerini gülünç duruma düşürür. Ceha'nın tafracılarla (Tunus dilinde: *fiş fiş*) uğraştığı ve Aarne ile Thompson'un tasnifinde "yalancı öyküleri" kategorisinde yer alan aşağıdaki fıkra bunu göstermektedir:

> "Bir gün Ceha bir dostuna rastlamış. Dostu ona, babam öyle büyük öyle büyüktü ki, demiş, ayağa kalktığında başı bulutlara değerdi. O zaman Ceha sormuş:
> — Peki baban elini kaldırdığında eline bir şey batar mıydı?
> — Evet, doğru bildin, diye cevap vermiş yalancı.
> — Hah işte dostum, o eline batan benim babamın sakalıydı"

Bu fıkra Türk külliyatında da karşımıza çıkar, ancak çok daha açık saçık olan sonu, oldukça edepsiz bir kişilik olan Karagöz'ü çağrıştırır:

> "[...] O zaman Nasreddin Hoca sormuş:
> — Peki o sırada eline böyle yumuşak yuvarlak bir şeyler değdi mi?
> — Evet, evet, diye cevap vermiş Seyyid Hamza.
> — Budala, taşaklarımı tutuyorsun da haberin bile olmuyor !"[6]

Geleneksel birikimin çeşitlemeleri olan başka fıkralar da karşımıza kurnaz ve akıllı bir Ceha çıkarırlar:

> "Bir gün Ceha'nın eşeği çalınmış. Ceha bağıra bağıra koşmaya başlamış: "Eşeğimi geri verin yoksa babamın yaptığını yaparım!"
> Ceha'nın öfkesinden ürken hırsızlar eşeği sahibine iade edip şöyle demişler:
> — İşte eşeğin, ama bize babanın neler yaptığını anlat" Ceha da cevap vermiş: "Bunda bilmeyecek ne var, bir tane daha satın almış !"

Bununla birlikte, Ceha kişiliğini öne çıkaran bu fıkralar, dine gönderme yapan diğerleriyle –ve benim külliyatımda bu türde çok sayıda fıkra yer alıyor– karşılaş-

tırıldıklarında, oldukça suya sabuna dokunmaz bir görüntü çizerler. Zaten külliyatın bütününe egemen değerler sistemi, dine gönderme yapan bu fıkralar aracılığıyla daha iyi anlaşılıyor.

Bu perspektiften bakıldığında, *nâdire* gülmecesi bana Bahktine'in *karnaval gülmecesi*[7] dediği şeye yakınmış gibi geliyor. Gerçekten de bu gülmece değerlerin altüst edilmesine ve gülmecenin egemen tipi, kralın delisi, soytarıya dayanıyor. Bu gülmecede, *Bahtine*'e göre, "tüm unvanlar devrilmiş, altüst edilmiş, yukarıdakiler aşağıya indirilmiş", soytan "bu tersine dünyanın kralı" olarak karşımıza çıkmıştır. Tüm yasaları bozan ve egemen toplumun tüm değerlerini tersine çeviren Ceha'nın, bu tanıma tıpatıp uyduğu görülmektedir. Bunun sonucu, yukarıdan aşağıya doğru, *Bahtine*'in "maddi ve bedeni [belden] aşağı" adını verdiği şeye doğru bir harekettir. Tabii burada "aşağı"ya değersizleştirici bir anlam yüklenmemekte, sadece topolojik bir belirleme yapılmaktadır.

Bu anlamda en simgesel fıkra bence müezzin fıkrasıdır ve külliyatımda çeşitli biçimlerde birçok kez yer almıştır:

> "Ceha hep başkalarının yaptığının aksini yaparmış: Gündüz uyur ve gece uyanırmış. Her gün müezzin insanları öğle ve ikindi namazları için çağırınca, Ceha müezzinin sesiyle uyanırmış. Öfkelenen Ceha müezzini iki kez uyarmış, hatta annesini bile yollamış. Ama müezzin de tabii işini yapmayı bırakmamış. Sonunda bir gün Ceha onu boğazlamış ve kafasını da bir kuyuya atmış. Annesi kuyudan su çekerken müezzinin kafasının kuyuda olduğunu anlamış; onu oradan çıkarmış, bir koç boğazlamış ve bakla ile *osbane* pişirmiş.[8] Sonra müezzinin başı yerine koçun başını kuyuya atmış. Oğluna "Uyan, uyan, "havadan bakla ile *osbane* yağıyor" diye seslenmiş. Ceha baklalar ile *osbane*'yi yiyerek avluda koşmaya başlamış. Ertesi gün haber ülkeye yayılmış: "Müezzin öldü, müezzin öldü, onu kim öldürdü?" Ceha bunu duyunca kadıyı görmeye gitmiş ve cinayeti kendisinin işlediğini anlatmış: "Ben gündüzleri uyurum; müezzin de her gün insanları namaza çağırıyor, ben de onu bu yüzden öldürdüm" Kadı bu olayın ne zaman olduğunu sormuş. O da cevap vermiş: "Gökten bakla ile *osbane* yağdığı gece" Kadı "Defol git" demiş, "sen kaçıksın"

Bizi aşırı şiddetiyle şaşırtan bu fıkra Ceha'nın isyankâr yanını ortaya koymaktadır; Ceha dinsel iktidar da dahil olmak üzere, hiçbir iktidara saldırmaktan çekinmez. Müezzinin (*re's*) kafasını keserken aynı zamanda şefi, iktidarı da (*reis*) yok etmektedir.

Külliyatımda yer alan çok sayıda fıkrada kişiliğin bu yönü geliştirilmiştir; örneğin Ceha, oruç gibi İslam'ın temel şartlanna uymayı reddeder:

> "Ramazan ayıymış. Oruç günlerini unutmamak için Ceha her gün bir sepete bir taş atıyormuş. Her gün bu işi tekrarladığını gören kızı ona yardım etmek istemiş ve Ceha'nın haberi yokken sepeti taşla doldurmuş. Orucun bittiğini sanan Ceha, kendisine soranlara tam kırk gün oruç tuttuğunu söylemiş. Kendisine Ramazan'ın sadece bir ay olduğunu hatırlatanlara ise, oruçlu günlerin insana hep daha uzun göründüğü cevabını vermiş"

Ceha'nın Kur'an'ın 95. suresini (*Tîn [incir ağacı] Suresi*) altüst ettiği hiç yayımlanmamış iki fıkra örneği daha vereceğim:[9]

> "Bir gün Ceha tanıdığı bir adam tarafından davet edilmiş. Adam hizmetçisini incir almaya göndermiş. Sonra konuşmaya dalmışlar ve adam incirleri, bu arada hizmetçisi de gidip incir almayı unutmuş. Ceha'dan biraz Kur'an okumasını istemiş; Ceha da okumaya başlamış: "Andolsun zeytine, Tûr-i Sina'ya..." Şaşıran adam sormuş: "Senin neyin var böyle? İncir ağacını unuttun !" Ceha da cevabı yapıştırmış: "Hizmetçinle sen incirleri unutursanız, ben de *Kur'an*'daki incir ağacını unuturum tabii !"

> "Ceha Kuran mektebine gidiyormuş. Onu denetlemek için müeddib her gün o günün ya da bir önceki günün suresini bilip bilmediğini soruyormuş. Bir gün incir suresini bilip bilmediğini sormuş. Ceha da şöyle demiş: 'İncirler, zeytinler, şeftaliler ve kayısılar. Ben gidiyorum, sen burada kal!' "[10]

Bu son fıkrada, müeddib *Tîn (İncir ağacı)* suresini söylemesini isteyince, Ceha'nın mahsustan yanılmış gibi yaptığını ve sureyi gerçek manasından saptırmaktan çekinmediğini görüyoruz. Kutsal ağaçlar olan incir ile zeytini, şeftali ve kayısı ağaçlanyla aynı düzeye koyan Ceha, böylelikle kutsal metnin tüm özünü yok etmiş olur. Bir anlamda onu laikleştirir. *Kur'an* hafızlığı tamamen bir oyun halini alır ve metin neredeyse bir tekerlemeye dönüşür.

İslam'ın farzlarına uymayan Ceha, onun yasaklarını hiç dinlemez. Örneğin kendisini şarap içmekten asla mahrum etmez:

"Bir gün Ceha bir şişe şarap satın almış. Zabıtanın yanından geçerken şişeyi arkasına saklamış. Bunu farkeden zabıta Ceha'yı durdurmuş ve sormuş: 'Arkanda ne var?' Ceha kesik kesik cevap vermiş: Aslında süt şişesi vardı ama, sizi görünce utancından kıpkırmızı kesildi !"

Ama Ceha daha da ileri gider: Bizzat Allah'la uğraşmaktan, adaletsizliğine sitem etmekten çekinmez:

"Çocukların arasında şekerleri paylaşırken tartışma çıkmış ve Ceha'ya akıl danışmışlar. Ceha da onlara demiş ki: 'Allah taksimi mi istersiniz, kul taksimi mi?' Çocuklar cevap vermiş: 'Allah taksimi isteriz'. O zaman Ceha bir çocuğa bir, bir diğerine iki, üçüncüye üç şeker vermiş; dördüncüye ise hiçbir şey vermemiş. Hiçbir şey alamayan çocuk itiraz etmiş ve bu garip taksimin nedenini sormuş; Ceha da ona demiş ki: 'Git bunu Allah'a sor ! O sana niye herifin birine bir deve verirken babana hiçbir şey vermediğini açıklar !' "

Bir başka fıkrada, Ceha Allah'la alay eder ve onu "kandırdığı" için kendini kutlar:

"Bir gün Ceha denizde yüzerken bir dalga onu almış götürmüş. Son saatinin geldiğini düşünen Ceha, Allah'a şu sözlerle yalvarmış: 'Allahım acı bana ! Bir sürü çocuğum var, kurtar beni !' Dileği yerine gelmiş ve bir başka dalga onu kaldırıp sahile atmış. O zaman Ceha haykırmış: 'Oh be kandırdım seni işte, ben hâlâ bekârım !' "

Geleneksel çerçeve içinde yer alan tüm bu fıkralarda, Ceha tabuları sorgular. Fakat bu konformizm karşıtlığı daha modern bir çerçeve içinde, özellikle de siyasi düzeyde kendini gösterir. Şimdi de bu örnekleri görelim.

Bugünün Ceha'sı: Modern Külliyat

Daha yakın tarihli ve güncelleştirilmiş fıkralarda Ceha tren, araba, radyo, vb Batı'dan gelmiş teknoloji ürünlerini elinden geldiğince kullanmaya çalışır, ama aynı zamanda eşeğinden de bir türlü vazgeçemez; bu da bir sürü gülünç duruma yol açar:

"Bir gün Ceha eşeğiyle birlikte trende yolculuk etmek istemiş. Kondüktör bunu reddedince eşeğini son vagonun arkasına bağlamaya karar vermiş ve gözünün önünde olsun diye arkaya oturmuş. Tren hareket etmiş ve ip gırtlağını sıkınca boğulan eşeğin dili dışarı sarkmış. Eşeğin güldüğünü sanan Ceha ona şöyle seslenmiş: 'Keyfin yerinde değil mi, ne de olsa trende biletsiz gidiyorsun !' "

"Bir gün Ceha eşeğiyle birlikte trende yolculuk etmek istemiş. Gara gitmiş ve iki bilet fiyatını sormuş. Gişeci cevap vermiş: 'Sizin için bir dinar, eşek için de 500 milim'. O zaman Ceha, 'Peki, siz bana iki eşek bileti verin' demiş.

Bu fıkralardan hareketle, daha önce üstünde durduğum eşekle özdeşleşme olgusunun dışında, Ceha'nın iki anti-tez dünyayı nasıl güçlükle uzlaştırmaya çalıştığı görülebilir: Bir yanda gelenek, diğer yanda modernlik. Bu bağlamda, Ceha modern dünyanın sorunlarıyla karşı karşıya kalan ortalama Tunuslu –aynı zamanda da genel Arap insanı– görünümündedir. 1972'de Floransa'da sunduğu bir tebliğde Salâh Garmadî, yüzünü bir taraftan şanlı ve kendisini değerli kılan bir geçmişe, diğer taraftan hem istediği hem de dışarıdan ithal edildiği ve eski sömürgecinin damgasını taşıdığı için ittiği bir modernliğe doğru dönen, iki kültür arasında parçalanmış Arap insanının durumunu çok güzel özetlemişti. Özellikle de sosyal adalet isteği üzerinde durmuştu.[11]

Bu düzlemde modern Ceha, daha çok sefalet ve işsizlikle boğuşurken, göç olgusunun sıkıntılarını yaşayan bir kişiliktir. Kâtib Yâsin'in Muhammed'i gibi,[12] Ceha da valizini alıp döviz getirmeye gider, ama onun da başına türlü belalar gelecektir. Bazı fıkralarda onu Fransızlann eziyetlerine maruz kalırken görürüz; bazı fıkralarda ise, ülkede kalmış olanlarla ilişkileri içinde anlatılan daha güleryüzlü bir göçmen işçi imgesi karşımıza çıkar:

"Ceha Fransa'ya gitmeden önce dostları ondan bir ricada bulunmuş: Her biri kendisine bir araba getirmesini istemiş. Fransa'ya geldiğinde Ceha incelemek için eğilip bir arabanın altına bakmış. Bir polis memuru ne işler çevirdiğini sorunca, Ceha şöyle cevap vermiş: 'Erkek mi dişi mi diye bakıyorum; dişi bir araba satın alırsam o bana bir sürü araba yavrular, ben de bunları dostlarıma hediye edebilirim"

Zaten küstah ve saygısız olan Ceha'nın dili, kendi çağının siyasi durumuyla karşı karşıya kalınca iyice keskinleşir. Magrib ülkelerinde –eski Doğu Bloku ülke-

lerinde olduğu gibi– toplumsal ve siyasal eleştiri genellikle fıkralar, komik hikâyeler, iktidardakileri gülünç duruma düşüren nüktelerle ifade edilir. Hiçbir siyasi özgürlük olmadığı için, gülmece çoğunlukla halkın elindeki tek silahtır.

Tunus'ta olduğu gibi, birçok anket ve derleme yaptığım Fas'ta da Ceha önemli bir siyasi rol oynar. Uzun yıllar boyunca fıkralarda Ceha'nın yerini gerçekten var olan bir kişiliğin, Kral II. Hasan'a biat etmiş Sahralı şef Cumanî'nin almış olması ilginçtir. Biraz aptal ve saf birisi olarak sunulan bu kişiliği hedef alan fıkralar genellikle bizim komik öykülerimizden kopya edilmiştir. Örneğin aşağıdaki fıkra bir Belçika öyküsünden esinlenmiştir ve bir tür parodiyle, şakanın öznesi olarak şakanın kendisini seçmek gibi bir ilginçliğe sahiptir:

> "Bir gün Cumanî kralı görmeye gitmiş, kral ona şöyle demiş: 'Senin hakkında anlatılan fıkraları dinlemekten bıktım. Eğer bir daha bunlardan anlatan birini bulursan, çabuk bana getir!' Cumanî Fas şehrinde Cemaa el-Finâ'da dolaşmaya çıkmış ve çocuğun birinin kendisi hakkında bir fıkra anlattığını duymuş. Hemen onu yakalamış ve götürmek istemiş, ama çocuk şöyle demiş: 'Allah aşkına, bırak da gidip kendime bir paket sigara alayım!' Ve çocuk kaçıp gitmiş.
> Ertesi gün, Cumanî yeniden Cemaa el-Finâ'ya gitmiş ve bir başka çocuğu yine kendisi hakkında bir fıkra anlatırken yakalamış. Çocuk ona demiş ki: 'Bırak da gidip kendime bir paket sigara alayım!' Cumanî şu cevabı vermiş: 'Bu defa yağma yok! Parayı bana ver, sigarayı gidip ben alacağım!' "

Tunus'ta yetmişli yıllarda fıkraların odak noktasında tabii ki "Yüce Mücahit" Başkan Habib Burgiba ve bakanları, bunların arasında da ilk sırada Ahmed bin Salâh vardır:

> "Tunus'ta 65-70 yıllarının kolektivizasyon deneyimi sırasında, Ahmed bin Salâh bir köyde teftiş gezisi yapıyormuş. O sırada bir deve gelip sokağın ortasına çökmüş. İnsanlar onu kaldırmaya uğraşmışlar, ama nafile; deve inatla yerinden kıpırdamamış. O sırada Ceha gelmiş ve deveye demiş ki: 'Ayağa kalk, yoksa seni kooperatife götürecekler!' "

> "Bay Başkan törenle madalya takarken, içeri bir at girmiş ve kendisine de madalya takılmasını istemiş. Kendisine bunun nedenini soran Başkan'a da şu cevabı vermiş: 'Çünkü ben 1 Haziran'da seni taşıdım'.[13] Sonra içeri bir deve girmiş ve o da kendisine madalya takılmasını istemiş: 'Çünkü ben

> Maşrık'a varıncaya kadar çöl boyunca seni taşıdım' En sonunda Ceha da eşeğiyle içeri girmiş ve madalya istemiş. Şaşıran Başkan'a şu açıklamayı yapmış: 'Benim gibi 6 milyon tip olmasa, sen bugün olduğun yerde olmazdın!' "

Bu fıkralarda, Ceha'nın yerini Cumanî'nin aldığı Fas külliyatından farklı olarak, Ceha'nın karşısındaki siyasiye göre hep daha üstün konumda bulunduğu görülmektedir.

Sözlerimi bağlarken, modern külliyattaki fıkralann aşırı çeşitliliği üzerinde duracağım; eskiye göre çok daha zengin olan bu fıkralar durmadan yenilenmekte, her gün yeni hikâyeler ortaya çıkmaktadır. Bu, büyük bir yaratıcılığın ve baskının her türlü biçimine, yalana, yobazlığa direnme isteğinin işaretidir.

Bu genel özeti çok sevdiğim bir fıkrayla tamamlayacağım; geleneksel birikimden alınmış ama dil kullanımı alanında yaratıcı bir anlatıcı tarafından yeniden güncelleştirilmiş bu fıkranın sadece Fransızcada anlamı vardır:

> "Bir gün Ceha bir gemide bir bilginle yolculuk ediyormuş. Bilgin ona sormuş: 'Faşizmi biliyor musun?' Ceha hayır diye cevap vermiş. Bilgin "O zaman yaşamının dörtte birini kaybettin' demiş.
> Yollarına devam etmişler. Sonra bilgin Ceha'ya ikinci bir soru yöneltmiş: 'Sadizmi bilir misin?' Ceha bir kez daha hayır demiş. 'O zaman hayatının yarısını kaybettin!'
> Sonunda geminin üstüne bir hortum çullanmış, öyle ki iki adam da çok zor durumda kalmışlar. O zaman Ceha bilgine sormuş: 'Yüzmeyi [Fransızcada *nagisme* diye sonek uyumuyla kelime oyunu yapılıyor. Belki Türkçede de *kulaçizm* denebilir] bilir misin?' Bilgin 'hayır' demiş. 'O zaman, hayatının tamamını kaybettin!'"

Notlar

1 Bernard Chanfrault, "Le personnage de Ceha comme figure emblématique de l'humour maghrébin: approche sémiotique", *Humoresques, l'humour d'expression française,* c. II, Nice, Z'Editions, Mart 90, s. 209-217.

2 A. Aarne ve S. Thompson, *The Types of the folktale, a classification and bibliography,* F.F. tebliğleri, Helsinki, 1961.

3 A.J. Greimas ve J. Courtes, *Sémiotique, dictionnaire raisonné de la théorie du langage,* Hachette Université, 1979.

4 *Le Cercle des représailles* içinde, Seuil, 1959.
5 Tahar Ben Jelloun'un romanına gönderme yapılıyor: *Moha le fou, Moha le sage,* Seuil, 1978.
6 P. Boratav tarafından derlenmiş fıkra, "Autour de Nasreddin Hoca", *Oriens,* c. 16, 1963, s. 214.
7 Mihail Bahtine, *L'oeuvre de François Rabelais et la culture populaire au Moyen Age et sous la renaissance,* Paris, Gallimard, 1970.
8 Koyun sakatatından yapılan bir tür sosis.
9 Sure aslında şöyle başlar:
"Andolsun incire, zeytine, Tûr-i Sina'ya ve şu güvenli kente ki"
(Yaşar Nuri Öztürk çevirisi, *Kur'an-ı Kerim ve Türkçe Meali,* İstanbul, 1994, s. 598).
10 Tunus Arapçasından harfiyyen çeviri.
11 Salah Garmadi, "Le nouveau face à face arabo-européen", *Alif,* no: 12, Tunus, Bahar 1982, s. 106-107.
12 Katib Yasin'in Cezayir lehçesinde Arapça yazılmış bir piyesinin adı, *Muhammed al valizleri, getir bize dövizleri,* 1971.
13 Efsaneye göre, Bağımsızlık günü Burgiba'nın atı tökezlemiş ve böylelikle Başkan'ı bir suikastten kurtarmış.

OSMANLI İMPARATORLUĞU'NDA YAHUDİ CUHA

Marie-Christine Bornes-Varol

Cuha veya Hoca

Osmanlı İmparatorluğu'nda olduğu gibi Kuzey Afrika'da da Yahudiler Cuha'nın hikâyelerini anlatır ve aktarırlar. Arap halkları için Ch'ha, Goha, Coha, Cuha, Cuhi ve Türkler için de Nasreddin Hoca fıkralarının işlevi neyse, onlar için de bu hikayelerin işlevi aşağı yukarı aynıdır. Geleneksel Yahudi-İspanyol masalları içinde, "Cuha'nın komik masalları" adını vereceklerim büyük bir yer tutar: İsrailli bir halkbilimci olan Matilda Cohen Sarano üç ciltlik Yahudi-İspanyol masalları içinde bir cildin tamamını (M. Cohen Sarano, 1991) ve bir önceki cildin de bir bölümünü (M. Cohen Sarano, 1986) Cuha'ya ayırmıştır.[1]

Bununla birlikte, M. Klein-Zolty'ye bakılacak olursa (1991, 261), Kuzey Afrika Yahudilerinin Ch'ha'sı, Yahudi-İspanyol Cuha'sının aksine, hiçbir Yahudileşme sürecinden geçmemiştir: "Hiçbir hikâyede Ch'ha'nın Yahudi olduğu ve sinagoga gittiğinden bahsedilmez" Demek ki kişiliğin Yahudileştirilmesi İspanya Yahudilerine özgü bir olgudur. Bu olayın sınırlı kaldığını ve Cuha hikâyelerinin büyük bölümünün ya Müslüman, ya da dini kimliği belirsiz bir kahraman sunduğunu belirtmemiz gerekir. M. Cohen Sarano'ya göre (1994), Cuha sadece otuz kadar hikâyede inkâr edilemez bir biçimde Yahudidir.

Bu kişiliğin kökeni, 1911'de Selanik'te *La Vida de Nasreddin Hoca* (bkz. resim) adıyla Cuha hikâyeleri derlemesi yayımlayan, isimsiz bir yazar tarafından Ladino dilinde açıklanmıştır: Türk kahraman'la tıpatıp aynı olan bu kişilik Akşehir vilayetinde gerçekten yaşamış birisi olarak sunulmuştur; Konya, Ankara ve Bursa'da imamlık yaptığı, buralarda "halk arasında hakikat ve adalet vazettiği" söylenmektedir; "O anlattıklarından hisse çıkarılabilecek bir bilgedir; birçok mesel verir ve gerçeğin zaferini sağlamak için kurnazlıklar yapar" Bu derlemede sunu-

לה בידה

די

נאסרידין חוג׳ה

אריטור

יצחק יעקב איסטרומסה

5671

מיכנאפלרילפ דוד נרק נ׳וס , קאנוסק

מדריכו : יליח יעקב מיכנדיוכה

קאנלה מיי-ניקולה , קאנוסק.

lan hikâyeler aslında geleneksel Nasreddin Hoca fıkralarıdır, ama kahramanın ismi Cuha'dır.

Anlatım biçiminde Türkçedeki yaygın örneklere göre bazı farklılıklar görülür. Örneğin yumurta bulmacası fıkrasının Türkçesinde Nasreddin, kendisini uyutmaya çalışan ahbabının aptalca sorusuna aptalca bir yanıt veren kurnaz bir kişidir: Hoca ile alay edebilecek biri daha anasından doğmamıştır (E. C. Güney, 1974, 96). Ladino dilinde ise Cuha'nın cevabı "içi havuç dolu, oyulmuş şalgam"dır ve aptallığı nedeniyle mi bu cevabı verdiği yoksa kurnazlık mı yaptığı anlaşılmamaktadır. Ama ikinci ihtimal daha kuvvetlidir. Küçük derlemenin tüm hikâyelerinde Cuha Müslümandır.

Ama o zaman niye kahramana *Hoca* denme miştir? Çünkü bu terim Ladino dilinde de Türkçe anlamıyla (Müslüman din adamı) mevcuttur ve sıkça kullanılmaktadır.

> "Cuha ve Nâdire" adlı makalesinde Jean Déjeux[2] iki kişiliği birbirinden ayırmanın ne kadar zor olduğunu gösteriyor: Bu kişilik Câhiz'in yapıtında IX. yüzyılda ortaya çıkar; X. yüzyılın anonim bir yapıtında, *Kitab Nevâdir Cuha*'da derlenmiş fıkraların merkezi kişiliği haline gelir; bu kitap XV. ve XVI. yüzyıllarda Türkçeye çevrilmiş ve sonra Nasreddin Hoca külliyatıyla da zenginleşerek XVII. yüzyılda yeniden Arapçaya çevrilmiştir; iki kahraman öylesine birbirine karışmıştır ki 1880 tarihli bir Arapça derleme her iki ismi de taşımaktadır (Basset, Mouliéras içinde, 1987, 142; Pellat, 1965, 605).

Osmanlı alanında Cuha kişiliği 1271'de, Mevlânâ Celâleddin Rûmî'nin *Mesnevi*'sinde ortaya çıkar. Bu büyük mutasavvıf Farsça yazar ama, Konya'da ilahiyat dersleri verir. Cuhî fıkralan, doktrinini anlatmak için kullandığı örnekler arasında yer alır (J.-M. Hirt, 1991, 40). Bunlann arasında cenaze fıkrasına da rastlıyoruz:

> "Çocuğun biri acı acı ağlayıp kafasını babasının tabutunun kenarına vuruyor ve şöyle diyormuş: 'Niye babacığım seni yerin altına sokmaya götürüyorlar? Seni dar ve berbat bir eve götürüyorlar; orada ne halı var ne örtü; ne geceleri lamba var ne gündüzleri ekmek; ne bir yiyecek kokusu ne de izi; ne kapılar sağlam ne dama çıkabilirsin; sığınabileceğin bir tek komşu yok. İnsanların öpücüklerine layık bir yer olan bedenin böyle kör, karanlık bir eve nasıl gidecek? Acımasız bir ev, dapdaracık bir oda, ne betin ne benzin kalacak orada' Evin özelliklerini böyle sayarken bir yandan da gözlerinden kan yaş akıyormuş. Cuhî babasına dönmüş, 'Saygıdeğer pederim, vallahi bunlar bu cesedi bizim eve taşıyorlar' demiş. (Celâleddin Rûmî, 1990, 482).

Ayrıca bu hikaye ilk İspanyol pikaresk* romanı olan *La vida de Lazarillo de Tormes* (1994, 187) içinde de önemli bir yer tutar. R. Fouché-Delbosc (1900) bu hikayenin folklorik kökenine ve *Liber Facetiarum* içindeki varlığına işaret etmiştir. A. Rumeau (1965) XIV. yüzyılın Müslüman İspanyası'nda el-İbşihî'nin *el-Muztazref* adlı derlemesi içinde bu hikâyenin yer almasını tahlil eder ve "*la casa lobrega y oscura* hikâyeciği"nin Arap kaynaklarına dayandığı sonucuna varır. Son olarak da, F. de la Granja (1971, 235-236) fıkranın bilinen Arap kaynaklarını yeniden elden geçirir ve buralarda Cuha'ya hiçbir göndermeye rastlamaz, ama yine de fıkranın Nasreddin Hoca'ya ilişkin bir Almanca halkbilim derlemesinde yer almasından hareketle, bu Cuha kaynaklı olma varsayımında bulunur. *Mesnevi*'deki fıkranın Cuhî'ye mal edilmiş olması, büyük ihtimalle ortaçağda bilinen ve yayılan bir Arapça kaynak var olduğunu kanıtlamaktadır.

Tüm bu veriler bizi, söz ettiğimiz bu Yahudi-İspanyol Cuha'sının İspanyol asıllı olduğu ve bu kökenin 1492'den önceye dayandığı sonucuna götürüyor; daha sonra Cuha Osmanlı İmparatorluğu'na taşınmış ve orada Nasreddin Hoca fıkralan döngüsü ile iç içe geçmiş, sadece kahramanın adı değişmeden kalmıştır.

Kişiliğe ilişkin saptamalar çelişkilidir. C. Pellat (1965) onu; "saf, basit ve kimi zaman kafası ağır çalışan, ama eşref saati geldiğinde son derece uyanık" biri olarak betimlemekte, "çok değişik biçimlerde göründüğü"nü belirtmektedir. Bu gözlemler M. Molho'nunkilerle kesişmektedir (1960, 120): "Doğu Yahudileri'nin anlattıkları fıkralarda, Cuha hem bön hem kurnazdır. Çoğunlukla düşmanları tarafından yenilir, ama sonunda orijinal bir hareketle ya da saf bir adamın davranışlarını andıran bir şaklabanlıkla yakayı hep sıyırır" Bu saptama külliyatın tümünü kapsamaktadır. D. Halbout de Tanney'in de Türk kahraman hakkında aynı görüşü ifade ettiği görülür (A. Nesin, 1990, 5). Görüşlerine başvurduğumuz ve Kaynakça'da belirttiğimiz yazarların çoğunda aynı tereddüte rastlanmaktadır.

Anlaşılan, bu çelişkiler farklı kaynakların ve farklı fıkra damarlarının derlenmesinden kaynaklanmakta, Türkçe, Farsça ve Arapça çeviriler işi daha da karıştırmaktadır. Bununla birlikte, H. V. Sephiha'nın (1981) da belirttiği gibi, ismi *Hoca* teriminin bir tür tersten okunuşu olan Arap kahraman tam ünvanını koruyan Türk Hoca'dan daha olumsuz bir kişiliğe benzemektedir. Bu da, XV. yüzyılda Osmanlı İmparatorluğu'na geldiklerinde, Yahudiler arasında zaten bir Cuha fıkralan külliyatının var olduğuna inanmak için fazladan bir nedendir.

pikaresque: dilencilerin, sabıkalıların, dolandırıcıların, toplumdışına itilmişlerin serüvenlerini dile getiren- (ç.n.)

Daha yukarıda da gördüğümüz gibi, Selanik derlemesinin yazarında bir tereddüt yoktur, ama birçok fıkra da onun giriş bölümünü çürütmektedir. H. Batu'nun *Nasrettin Hoca-L'humour philosophique* adlı yapıtında da (1974) tereddüt görülmez.

Peki ama, bön mü kurnaz mı, ahmak mı hilebaz mı, budala mı filozof mu, ahlakçı mı sahtekâr mı? Cuha kimdir?

Yumurta bulmacasında gördüğümüz üzere aynı hikâyeyi anlatmanın farklı biçimleri olabileceği gibi, derlemeler arasındaki karışıklıklar sonucu yanyana konan farklı hikâye türleri de bulunmaktadır. Gerek Türk Hoca, gerekse Sefarad Cuha (külliyatın bütününde) üç belli başlı fıkra türünün odak noktasında yer almaktadırlar: Sahtekâr Cuha, ahlâkçı Cuha ve saf ve/veya filozof Cuha.

Birinciye örnek olarak, tüm Akdeniz'de bir anlaşmanın başarısızlığa uğraması anlamında kullanılan "Cuha'nın çivisi"ni anlatacağım (J. Delais, 1986). Cuha bu fıkrada tam bir sahtekârdır: Duvara çakılı bir tek çivinin tam mülkiyetinin kendinde kalmaya devam etmesi koşuluyla, evini çok düşük bir fiyata satar. Çok mutlu olan müşteri bu saçma şartı kabul eder. Cuha da çivisine kokmuş bir hayvan leşi asar ve zavallı ev sahibi evi boşaltır. Cuha'nın tenceresi de aynı espriyi yansıtır: Komşusundan bir tencere ödünç alır ve birkaç gün sonra yanında bir tane daha küçük kapla birlikte iade eder ve şöyle der: "Müjde komşu tenceren doğurdu" Komşu ikisini de bir şey demeden alır ve bir dahaki sefere Cuha'ya hiç sorunsuz tenceresini yeniden ödünç verir. Ama Cuha bu defa tencereyi iade etmez. Cuha'yı bulur ve tencerenin ne olduğunu sorar, Cuha da "Komşu senin tencere sizlere ömür" der. Kızgın komşu "Hiç tencere ölür mü?" deyince de Cuha cevabı yapıştırır: "Doğurmaya doğuruyor da ölmeye gelince mi şaşınyorsun?"

Kürk fıkrası ise ahlâkçı türe aittir: Bir köyden geçen Cuha köyün ileri gelen kişisinin evinde verdiği şölene katılmak ister, ama üstü başı toz içinde olduğundan içeri girmesine müsaade edilmez. O zaman güzel bir kürk satın alır ve Cuha'yı ev sahibinin hemen sağına yerleştirirler. Cuha'ya çorba getirdiklerinde kürkünün ucunu kâseye daldırır ve şöyle der: "Ye kürküm ye, bunun hepsi senin için!"

Fener hikâyesi ise bön filozof türündendir: Cuha kaybettiği yüzüğünü bir sokak lambasının ışığında aramaktadır. Bir komşusu onu durdurur ve ne kaybettiğini sorar. Yardım etmek isteyen komşusu yüzüğü nerede düşürdüğünü sorunca, Cuha, "Şurada, köşede" diye cevap verir. Komşusu "İyi de o zaman niye burada arıyorsun?" der. "Orası karanlık, ben ışıklı yerde aramayı tercih ediyorum" diye cevap verir Cuha.

Bu hikâyeler genellikle hem Türkçe hem Ladino dillerinde mevcuttur, ama Ladino külliyatında sahtekâr Cuha ile filozof Cuha, budala Cuha ile ahlakçı Cuha arasında açık bir ayırım yapma eğilimi bulunduğu gözlenir.

Felsefi ve ahlaki hikayeler Ladino Cuha külliyatının dışına taşıp, Süleyman'a ya da İlyas Peygamber'e mal edilirler. Örneğin kürk hikâyesi *Eliahu ha navi*'ye mal edilir (Cohen/Koen Sarano, 1994a, 49) ve Hoca/Süleyman'ın tutulması zor bir bahse uymayan kötü kişilere iyi bir ders verdiği kandil hikâyesi de bu konuda bir diğer örnektir.

Buna karşılık budala ya da alık tipinin başlıca kahraman örneklerine ait birçok hikaye de Cuha'ya mal edilir; örneğin T. Alexander (Cohen Sarano, 1991, XXIII içinde), Yahudi kültürü alanının saf kahramanlarından Dayenu'ya ilişkin bir hikayenün Cuha'ya mal edildiğine dikkat çeker. Cuha'daki bu aptallığa doğru kayış onu bir başka geleneksel Yahudi hikâyesinin de kahramanı olarak karşımıza çıkarır; Aşkenaz alanında da yaygın olan bu hikâye, kahramanın aptallığı hariç, *El buen cura de Ocana* adlı İspanyol hikâyesini de hatırlatır: Sinagogun alık kayyumu İbranicede *ani lo yodea*'nın ("bilmiyorum") ne anlama geldiğini söylemelerini isteyerek Hıristiyan kralın bilginlerini açmaza düşürür ve kendi cemaatini kurtarır. Hikâye burada bitebilir ve kayyum bir bilge olabilirdi (Ocana rahibinin hizmetkârının olduğu gibi), ama burada kayyum cemaatinin yanına geri döndüğünde, kendisini sıkıştırıp, bu dahiyane fikrin nereden aklına geldiğini öğrenmek isterler, kayyum da şu cevabı verir: "Ben bu soruyu yirmi yıldır hahamımıza soruyorum, o da bana her defasında "bilmiyorum" diye cevap veriyor; ne yani bizim haham bilmeyecek de onlar mı bilecekler?" Demek ki o cemaatini aşın aptallığı, saflığı ama aynı zamanda hahamına güveni ve kutsal dilin mucizesiyle kurtarmıştır. Bu hikâye, yukarıda adı zikredilen derlemelerden birindeki Cuha fıkraları arasında nakledilmiştir ve Türkiye'de de bir Cuha hikâyesi olarak anlatıldığını duydum.

Demek ki Yahudi-İspanyol geleneği Cuha'yı bir bilge, bir filozof ya da dahi bir sahtekârdan çok saf, budala ya da alaya alınan zavallı bir adam haline getirmektedir.

Ladino Külliyatında Müslüman Cuha / Yahudi Cuha

Cuha hikayeleri sözlü olarak aktarılmış ve içlerinden çekilip alınan çok sayıda kalıp sözün ortaya çıkmasına yol açmıştır. Yukarıda belirttiğimiz Selanik'te basılmış derleme ve M. Cohen Sarano'nun kitabı dışında, J. Nehama'nın sözlüğünde (1977) hikâyeler ve deyimler, H.V. Sephiha'nın (1992) Fransızca hikayeleri de mevcuttur; bunlar çeşitli Ladino dergilerinde, atasözleri derlemelerinde ve makalenin sonunda belirttiğimiz halkbilimcilerin yapıtlarında dağınık halde bulunmaktadır.

Belirttiğim kaynaklarda saptanmış birçok hikayede, Cuha Müslümandır, imamdır, camide vaaz verir, sarığı vardır, karısının adı Ayşe'dir, vb. Bazı hikayelerde ise, bu çizgiler çok net değildir, gerçekten Yahudi mi Müslüman mı olduğunu anlamamızı sağlayacak hiçbir ayrıntı yoktur. Son olarak, çok az sayıda hikayede de açıkça Yahudi olarak belirlenmiştir.

Ayrım yapmak her zaman kolay değildir, çünkü kimi zaman değişiklik tek bir unsurla sınırlıdır; M. Cohen Sarano da buna işaret etmekte ve Cuha'nın İbrani aidiyeti üzerine makalesine (1994b) temel teşkil eden külliyat içinden pek çok hikâyeyi bu nedenle bir kenara bırakmaktadır. Örneğin bir hikâyede Cuha'nın büyük bir evi vardır ve yoldan geçen tüm yabancıları evinde ağırlamaktadır; sonunda bu işten bıkan Cuha özellikle obur ve asalak bir konuğa sinagogu (*kal*) gösterir ve şöyle der: "Bak, işte yüce Tanrı'nın evi, orada seninle ilgilenirler" Burada, Türkçe fıkradan tek farklılık caminin yerini *kal*'ın almasıdır ve muhtemelen dinleyici kitlesine göre yapılmış basit bir uyarlama söz konusudur.

Bununla birlikte M. Cohen Sarano, Müslüman külliyat içinde de bilinen ve Hoca'nın iki dervişi alt etmesini anlatan bir fıkrada (Maunoury, 1994, 143) mekanların yerlerini değiştirerek ve en güzel rolü (yenen pasta) Yahudi Cuha'ya veren bir hikâyeyi de, Yahudi külliyatı arasında sayar.

Daha yukarıda Matilda Cohen Sarano'nun (1994) Cuha'nın tartışmasız Yahudi olduğu 28 hikayelik bir külliyatı diğerlerinden ayırdığını belirtmiştik. Ben daha çok onun 1991 derlemesinden, kaynakça bölümünde saydığım halkbilimcilerin hikayelerinden ve kendi derlemelerimden yararlandım.

Bu hikayelerin incelenmesinden çıkan en çarpıcı nokta, Cuha'nın Yahudiliği ne zaman açık bir biçimde belirtilse, onun, Aşkenaz folklorundaki *shlimazel* gibi şanssız, sürekli kaybeden biri olmasıdır.

Bu açıdan en iyi gösterge, yukarıda anlattığımız ve kimliği belirlenmemiş Cuha/Hoca'nın komşusunu uyuttuğu tencere fıkrasındaki durumu tersten sunan hikâyedir. Yahudi-İspanyol geleneğindeki bu ters hikâyede, kabak Yahudi olduğu belirtilen Cuha'nın başına patlar. Yargıyı kendiniz verin: Cuha Kippur günü kurban etmek üzere (*kapara*) bir tavuk satın almıştır; *gayinika de kapara*'yı bir kümesi olan komşusuna emanet eder. Ertesi gün tavuğunun durumunu sorunca komşusu ona yumurtalar verir ve şöyle der: "Çok iyi, bir tavuktan üç tavuğun oldu, işte bunlar da yumurtaları" Cuha çok sevinir. Ertesi gün komşusu üç tavuğunun dokuz tavuk olduğunu söyler ve Cuha'nın memnuniyeti iyice artar. Kippur günü gelince Cuha tavuğunu ister ve komşusu da ona yirmi yedi tavuğun hepsinin öldüğünü söyler. Cuha'nın şaşkınlığı karşısında,

komşusu bu ani ölümün anlaşılmaz gelebileceğini, ama ani çoğalmalarının da en az o kadar anlaşılmaz olduğunu söyler. Demek ki burada aldatılan Cuha'dır.

Yahudi Cuha'sına bu özelliği nedeniyle, Cohen Sarano'nun (1994a, 5-6) Zebur'daki bir hikayeden alındığını kaydettiği bir fıkrada da, kaybeden rolü biçilir. Cuha efendisinin (Hillel) sabrını taşıracağına iddiaya girmiştir; oysa efendisinde bir peygamber sabn vardır.

Yahudi Cuha'nın sahtekâr olduğu bir fıkraya da rastlıyoruz, ama hikâye hemen Cuha'nın aleyhine döner. Cuha, *sukot* bayramı için bir aileye bir kulübe (*sukâ*) kiralar.[3] Akşam kendisini yemeye içmeye davet etmeleri koşuluyla kulübeyi çok ucuza verir. Ama Cuha öylesine yer içer ki aile kulübeyi iade etmeyi tercih eder, Cuha da kulübeyi başkalanna kiralamayı sürdürür. Ama bir süre sonra herkes bu durumu öğrenir ve gerçekten de bir Yahudi-İspanyol deyimi haline gelmiş şu sözü birbirlerine tekrarlamaya başlarlar: *kén metyó Cuha en mi sukâ?* (Kulübeme Cuha'yı kim koydu?). Bu deyim, "Bu davetsiz misafir bizde ne anyor? Şunu dışarı atalım" anlamına gelir. Dürüst insanların feryadının nasıl atasözü haline geldiği bu hikâyeyle açıklanır. Burada Cuha girişiminde başarısızlığa uğramakla kalmaz, asosyal tavnyla cemaatinden de dışlanır.

Gerek hataları, gerekse sıradışılığı ya da aptallığı nedeniyle Cuha hep grubun sınır noktasındadır. Atasözleri ve geleneksel deyimler bunu hikâyelerden de iyi ifade ederler, çünkü sadece itici bir Cuha imgesi sunarlar; Cuha hep gruptan gelen toplumsal eleştirilerin hedefindedir, her zaman grubun iç sınırındadır ve sürekli dışlanma tehdidi altındadır. Nehama tarafından kaydedilmiş atasözleri (1977), benim saptadığım ve K. Perahya ve diğerleri'nin işaret ettikleri deyimlerle de çakışmaktadır. Bunlann çoğu M. Cohen Sarano'nun listesinde (1991, 355-379) yer almaktadır.

Az önce naklettiğimiz deyimden bağımsız olarak, her zaman dışlanacak kertede farklılaşan biri hakkında da, *Cuha ke no kave en la hevrá* denir ("meclise sığmayan –fazla gelen– Cuha"). Herkesin ödeşmiş durumda olduğunu hoş bir şekilde ifade etmeye yarayan bir deyim de şöyle der: *Cuha no kere a la malle, ni los mallelis keren a Cuha* ("Cuha mahallenin insanlarını sevmez, mahalleli de Cuha'yı sevmez"). Yugoslavya'da can sıkıcı bir insana *Cuha en medyo de la sofá* ("sofanın ortasındaki Cuha") ya da *Cuha no kupo en la sukâ* ("Cuha *sukd*'da duramadı") denir.

Cuha, Toplumsal Hoşgörü Alanında Sınır

Meclise sığmadığına, *suká*'da rahatsızlık yarattığına göre demek ki Cuha toplumsal ya da dinsel dışlanmayla karşı karşıyadır. Aslında diğerlerinin öfkelenmesine yol açmaktadır, çünkü hatalarına bir de sınır yoksunluğunu eklemektedir: Cuha hep kabul edilebilir sınırlann ötesindedir. O halde toplumsal açıdan hoşgörülemez bu hatalan gözden geçirmek ilginç olacaktır.

• Fazla bencildir: *Espartyó Djoha, para si lo más* ("Cuha çok iyi paylaşır, en büyük parça hep onda kalır"); *Djoha izo una bodika todo para su tripika* ("Cuha küçük bir şölen verdi ve her şeyi kendi midesine indirdi").

• Kaypaktır: *Abolta Djoha detrás de la suká* ("Cuha *suká*'nın etrafında döndü"). Burada sanki sözcüğün gerçek anlamı kullanılıyormuş gibi, *aboltar*'ın ikili anlamına, dönmek ve fikir değiştirmek, dayanarak bir kelime oyunu yapılmaktadır; aslında bir kutsama töreni sırasında *suká*'nın çevresinde dönülmesi normaldir. Bu deyim kaypaklığı, kararsızlığı kınamaya yaramaktadır.

• Cahildir ama yine de konuşmak ister: *Ya favló Djoha* (eşekce bir laf eden biri hakkında "Cuha iyi konuştu" denir).

• Gevezedir: "Cuha hamama/pazara gitti, orada bir yıl anlatacak şey buldu"

• Mantıksızdır: Açıklanamayan bir tavır karşısında şöyle denir: "Cuha'ya çorba vermişler, hıçkırıklara boğulmuş" Eşekleri sayarken hep kendi üstüne bindiği eşeği unutur. Bir başka fıkrada, eşeği yorulmasın diye heybeyi kendi boynuna asar; ama kendisi eşeğin üstünde oturmaya devam eder. *Djoha ande es tu oreja?* ("Cuha kulağın nerede?") diye sorarlar, sağ kulağını sol eliyle ve tam kulağını tersten göstermek denecek bir hareketle gösterir. Kudüs'te *por el alma de Djoha* ("Cuha'nın ruhu için bir şey yapmak") deyimi mantıksız hareket etmek anlamına gelir.

• Tüm davranışlarına abartı ve aşırılık egemendir: "Cuha'ya sümkür demişler, burnunu kopartmış", "Cuha nişanlısını öpmüş, gözünü çıkarmış", "Cuha pireyi öldürmek için yorganı yakmış" Bu son deyim öznesiz bir şekilde de kullanılır: "Pire için yorgan yakmak"; ama iki kere de Cuha'ya mal edilerek kullanıldığını gördüm.

• İş konusunda hiçbir işe yaramaz; çalışması verimsizdir: *Ké aze Djoha? aze i dezaze* ("Cuha ne yapar? Yapar ve bozar"-Bulgaristan). "Cuha ona alır dokuza satar" (Türkiye). "Cuha meydana gitmiş, kazanacağına kaybetmiş" (Yunanistan, Türkiye). "Cuha evdeki insanlardan para kazanır" (kazanmasına müsaade ederler Bulgaristan). İstenmeyen bir yardımda bulunmayı öneren birisi hakkında şöyle

denir: *Ni Djoha kon su ayuda* ("Cuha'nın yardımıyla bile olmaz"); bu deyimde *ayuda* sözcüğünün ikili anlamına –"yardım" ve "lavman"– dayalı olası bir kelime oyunu yapılmaktadır. Kastedilen "ben bu işi tek başıma yapmayı tercih ederim"dir.

• Aşın acelecidir: Ayının postunu öldürmeden önce satar. Birçok deyim bu fikri ifade eder; bunlardan en karakteristik ve yaygın olanı şudur: "Cuha evlenmeden önce beşik satın almış, ata binmeden önce yerinde saymaya başlamış"

• Birçok dağınık atasözü ve deyim de Cuha'nın çeşitli olumsuz özelliklerine gönderme yapar: tembelliği, kabalığı, mesnetsiz iddiaları.

Bu nedenlerle çok önemsiz birisi olarak görülür: "Şölende kim vardı? Cuha ile babası"; bunun anlamı "bir kel ile bir fodul"dur. *Azer pleto por la kolctcha de Djoha* ("Cuha'nın şiltesi için dava açmak") hiç uğruna dava açmak anlamına gelir. "İnsan niye ağlayacağını bilmeyince babasız kalan Cuha için ağlar", "hiç uğruna ağlamak", "ağlamak için fırsat kollamak" anlamına gelir.

• Daha genel anlamda, "Cuha'lık yapmak", "budalalık yapmak"; "sen de bir başka Cuha'sın" "tam bir alıksın" anlamına gelir. *Las de Djoha* "eşeklikler", *Ya sta la savor de Djoha* ("Cuha kokuyor") "zevksiz bir şey" anlamına gelir, vb.

Demek ki tüm bu durumlann egemen özelliği uyumsuzluk, en kötüsü de toplumsal uyumsuzluktur. Gerçekten de Cuha en basit toplumsal kuralları bile dikkate almamaktadır:

• "Cuha haftanın bir günü pazar kıyafetlerini (*chabad*) giymiş" mantıksızlığı, zamana karşı davranmayı anlatmaktadır. "Herkes babasını istediği gibi gömer, Cuha babasını bacağını dışarıda bırakıp gömdü" deyimi, genel derlemenin başlangıçtaki muzip içeriğinden tamamen boşaltılmış bir hikâyesinden hareketle, onun toplum kurallarını şaşırtıcı bir şekilde hor görmesini ve akla mantığa sığmaz davranışını göstermektedir. Cuha ziyaretlerini tahammül sınırlarının ötesinde uzatmaktadır: Manastır'da münasebetsizler için, *Entró Djoha i no salyó* ("Cuha içeri girdi ve bir daha çıkmadı") denir.

• Önemli olanı önemsiz ayrıntılardan ayırmayı bilmez: "Cuha düğün gecesi nişanlısını bıraktı / konuklarını bıraktı, gidip eşeğe yemini verdi"

• Toplumsal bağlam ve koşullar konusunda hiçbir fikri yoktur: "Cuha kansını öpmeyi, anasının öldüğü gün hatırladı" ve bir başka deyişte de kansını öpmeyi "*Ticha be av* günü", yani tapınağın yıkılışı anısına tutulan yas günü hatırlar.

Toplumsal uyumsuzluk Cuha'nın içinde bulunduğu bağlamlara genel uyumsuzluğunun sadece bir yönüdür:

• Referans çerçevesini dikkate almaz ve çok anlama çekilebilecek bir işareti her zaman ters yorumlar: Bir fıkrada Cuha çocukken annesi tuz (*sal*) dövmektedir;

Ladino'da *sal* hem tuz hem de "dışarı çık!" anlamına gelmektedir ve Cuha her seferinde sözü tersten yorumlar ve sonunda annesinin sabrını taşırır.

• Kendisine verilen öğüdü duruma uyarlamaz. Bir fıkrada, oğlunun aptallığından gına getirmiş zavallı bir kadın olarak sunulan Cuha'nın annesi, ona adab-ı muaşeret kurallarını öğretmeye çalışır: İnsan bir yemeğe davet edildiğinde köfteleri/yuvarlak yiyecekleri dörde bölüp yemelidir. Bir sonraki yemekte Cuha mercimekleri dörde böler. Pazardan dönerken eli kolu çok yüklüdür, annesi onu hamal tutmadığı için suçlar. Bir sonraki pazarda annesinin ısmarladığı iğneyi taşıtmak için hamal tutar.

• Somuttan soyuta geçemez ve kendisine söylenen hiçbir şeyi mecazi anlamında kavrayamaz, hep harfiyen algılar. Birçok hikâyede domatesin (bazen de patlıcanın) ne olduğunu bilmez ve ona üstünde yeşil bir şapkası bulunan kırmızı bir şey olduğu söylendiği için, kırmızı bir şalvar ve yeşil bir fes giymiş bir derviş getirir. Düğün günü "nişanlısına zaman zaman bir göz atması" istenir; o da nişanlısının üstüne zaman zaman bir öküz gözü atar. "Kasapta dana budu var mı yok mu" diye bakmaya gönderilir, o da kasabın paçalarını sıvar ve geri dönüp olmadığını söyler. Bazı hikâyelerde de Cuha'nın bu özelliği müstehcen yan anlamlar için kullanılır.

Talihsiz Cuha / Talihli Cuha

Cuha'yı kurban ya da başarısız biri durumunda gösteren hikâyeler münferit değildir: Bazı atasözleri de Cuha'nın bu tarafını onun belirleyici özelliklerinden biri olarak gösterir. Sanki bu fazladan bir kusurdur; Cuha talihsizliğinin sorumlusudur ve talihsizliği üstüne çeker: *La estrealel mazal de Djoha* ("Cuha'nın yıldızı/bahtı") sözü "ne bahtsızlık!" anlamına gelir ve insanları uyarmaya yarar: "Ona güvenmeyin, onda Cuha bahtsızlığı var", her işi ters gider.

Ama saf insanlar dindar ve saygılıysalar bazen ödüllerini bizzat Tanrı verir. Çünkü bağlamın tüm kısıtlamalarına karşın herşeyi harfiyen kabul etmenin önemli olduğu bir alan varsa, o da hiç kuşkusuz dinsel alandır. Nitekim bazı hikâyelerde Yahudi Cuha da ödüllendirilir, işler onun lehine döner: Bu örneklerden birinde, ana-babasının bütün malını mülkünü dağıtır, çünkü haham Tanrı'nın bu malı mülkü yüz katıyla ona iade edeceğini söyler; sonra bir ağaca tırmanıp saklanır, ağacın altına da hırsızlar gelir. Hırsızlar Türklerin, Ermenilerin ve Yahudilerin Tanrı'sını küçümseyen sözler edince (kelimesi kelimesine, "ben de Yahudilerin Tanrı'sını yerim") Cuha bozulur ve yukarıdan haykırır: "Yok öyle yağma ! Yahu-

dilerin Tanrı'sını kimse yiyemez, çünkü bana çok borcu var" Dehşete kapılan hırsızlar kaçar ve ganimetlerini ağacın altında bırakırlar.

Bir diğerinde, Cuha sinagogda *Adonay Ehad* ("Tann birdir") diye bağıracağına, bu söylediği laftan hiçbir şey anlamadığı için, yanlışlıkla ve bütün kalbiyle *Adonay aher* ("Tann başkadır") diye haykırır; üstelik buradaki *aher* ("başka") sözcüğü Zebur metinlerinde pis ve tiksinti verici olanı, "mekruh" olanı, örneğin domuz etini anlatan bir *edeb-i kelam* olarak kullanılmaktadır. Dindaşlan öfkeye kapılıp hahama şikâyette bulunurlar; haham da ona doğru formülü öğretmeye çalışır, ama boşuna. Cuha formülü unutur ve defalarca hahamın bulunduğu Yafa şehrine dönüp formülü tekrarlattırır. Sonunda bir gün hahamın kentten aynlması gerekir. Tam o gemiye binmişken Cuha gelir ve formülü bir kez daha tekrar ettirebilmek için gemiye koşar, ama gemi açılmıştır. O zaman Cuha suyun üzerinden yürüyerek gemiye gider ve hahamdan formülü tekrarlamasını ister. Bu mucizeyi izleyen haham şu cevabı verir: 'Beni dinle, sen ne istersen nasıl istersen söyle, duan tüm diğerlerinin duasından daha değerlidir' " Bu hikâye Magrib Arap dünyasında da çok yaygındır.[4]

Demek ki başkalarının akılcılıkla kaybettikleri yerde, Cuha içtenliğiyle kazanmaktadır. Bağlama rağmen/bağlamı ciddiye almadan, yazılı olana harfiyen güven ona bu başanyı getirir. Demek ki Yahudi folklorunun geleneksel fıkrasında, cemaati kurtaran budala sinagog kayyumunun yerini Cuha'nın almasında şaşılacak bir yan yoktur.

M. Cohen Sarano'nun naklettiği (1994, 23-24), aynı kaynaklı yayımlanmamış iki fıkrada, (bu kez kurnaz) Cuha'nın krala üstünlük sağlaması da kuşku yok ki hassas sorunlar hakkındaki bu fıkraların yukarıdaki hikâyeyle benzerliğiyle açıklanabilir. Bu fıkralardan sadece birincisinde, Cuha Yahudi olarak sunulmuştur ve kendisinden İsa'nın Tann'nın oğlu olmadığını kanıtlamasını isteyen kralın (oldukça tuhaf görünen bir istek) bu isteğini yerine getirir.

Bir iki atasözü de talihin aklı kıt, saf insanlara güldüğü düşüncesini ifade eder: "Cuha onu havaya tersten attı, o yere dikine düştü"

Yeni Cuha Hikayeleri

Demek ki Osmanlı İmparatorluğu'nda, Yahudi Cuha'nın egemen özelliğinin budalalık olduğunu kabul etme yönünde bir eğilim vardı. Bu da günümüzde *Balat'lı Mişon* hikâyelerinin Cuha'ya mal edilmesini açıklamaktadır; Mişon yoksul Balat semti Yahudi'sinin simgesidir; zenginleşmiştir ve yeni toplumsal durumuna uymakta zorluk çekmektedir. Ya da Fransa'ya götürdüğü radyoyu orada bırakmayı

düşünen bir budaladır; çünkü radyosu artık Türkçe konuşmamaktadır ve ülkeye geri döndüğünde bir işe yaramayacaktır.

Matilda Cohen Sarano buna koşut olarak İsrail'de de bir Hershele fıkrasının (Soykırım Yahudisi figürü) ona mal edildiğine dikkat çeker (1994, 7). Bu fıkranın püf noktası herkesin saygı duyduğu ulusal marşa karşı saygısızlıktır. Cuha Yemenli Şuşam'la özdeşleşme eğilimi de göstermektedir; yazar bu fıkra kişiliğinin özelliklerini belirtmemektedir, ama o İsrail'e gelen son göçmenlerin tipik örneğidir.

Bu evrimler Yahudi Cuha'nın yukarıda belirtilen özelliklerini doğrular niteliktedir.

Sonuç

Cuha Yahudi iken, aklı kıt, bön, uyumsuz, bahtsız ve hep kaybeden biridir. Başlıca özelliği toplumsal kurallara uyumsuzluk olan bir sürü kusuru vardır. Bu haliyle, fıkralardan da çok atasözlerinde ve deyişlerde, toplumsal hoşgörü konusunda grubun sınırlarını belirtmekte ve cemaat üyeleri açısından, karşıtı yoluyla kendine değer kazandıran bir araç işlevini görmektedir. Bu hikâyeler geleneksel Nasreddin Hoca –onun da lakabı Cuha'dır– fıkralarıyla bir arada var olmaktadır. Daha farklı olan bu hikâyelerde Cuha, özellikle de Müslüman Cuha kurnaz bir adam, gerçeğe zafer kazandırmak, ders vermek ya da diğerlerini aldatmak için biçimsel mantığı kullanan bir bilgedir. Ladino atasözleri ve deyişleri sadece olumsuz yönleri ele almaktadır. Bu anlamda Ch'ha'ya, Arap Cuha'sına ve dolayısıyla kahramanın büyük olasılıkla 1492'de sürülmeden önce İspanya'dan miras aldığı ve taşıdığı bir geleneğe daha yakındırlar; kahraman sadece Selanik derlemesinin başlığında (*La Vida,* 1911) Nasreddin Hoca'ya dönüştürülmüştür ve bu isim her yere uygulanmıştır: Kahramanın Müslüman, hatta Türk olarak belirlendiği fıkralarla, Yahudi olduğu fıkralarda aynı ismin kullanılması da bunu doğrulamaktadır.

Şunu da kaydetmek gerekir ki, Cuha istediği kadar cemaatin sınırlarında yer alsın ve sürekli olarak cemaatin gözünden düşme ya da *herem* tehlikesi yaşasın, dindaşlarının öfkesi ne kadar büyük olursa olsun, dışlanma hiçbir zaman gerçekleşmez. Bu göreli hoşgörü Cuha hikâyeleri külliyatına pedagojik bir işlev kazandırır. Tabii bu hikayeler öncelikle, bir cemaat içinde yaşanırken aşılmaması gereken sınırların neler olduğunu, hangi erdemlere değer verilip hangi kusurların kınandığını öğretmektedir. Erdemlerin başlıca özelliği toplumsal kurallara uyulması, kusurların başlıca özelliği de her türden aptallıktır.

Ama bu hikayeler aynı zamanda, özellikle din ya da törenler anlamında, grupla aynı alışkanlıklara sahip olmayana karşı hoşgörüyü de öğretmektedir. Belki de

Cuha'nın Osmanlıdaki bu özgün gelişiminde, İspanya'dan tehciri izleyen uzun yüzyıllar boyunca yeniden Yahudiliğe dönüp Avrupa ve Doğu'daki cemaatleri kalabalıklaştıran insanlara karşı takınılacak tutum konusunda sürdürülmüş, hahamlık düzeyindeki tartışmaların bir yansımasını bulmak mümkündür. Bu insanların çok farklı tavırları, âdetleri bilmeyişleri sık sık kamusal kınama konusu oluyordu –Kuzey ve Doğu Avrupa'daki hahamlardan daha esnek bir tutum takınan Sefarad dünyasının hahamları yeniden Yahudiliğe dönmüş *converso*'lara karşı hoşgörü ve sabrı öne çıkarıyorlar, çevrelerindekilere iyi örnek olmanın erdemine, dönmelerin sayısının ve zamanın olumlu etkilerine güveniyorlardı. Bu nedenle başka yerlerde dönmeler için yeniden dine alma işlemi uygulanırken, Osmanlı'da mevcut cemaatlere doğrudan katılıyorlardı. Bu durum, kendini diğerlerinden daha kurnaz sanan Yahudi Cuha'nın nasıl olup da aslında hiçbir şey bilmediğini ve her şeyi yeni baştan öğretmek gereken bir çocuk gibi olduğunu da açıklar.

Notlar

1 Bu araştırma için temel kaynaklarım kaynakçada belirtilen yapıtlar ve bunlara eklenmesi gereken İstanbul Yahudi cemaati içinde Ladino dilinde görüşmelerden derlenmiş bazı atasözleri ve fıkralardır. Adı *Djoha* olan bir gazetenin ve Yezekiel Gabay'in *Journal Israélite*'i tarafından 1860'da ek olarak verilen *el Djohaiko* (Küçük Cuha) adlı bir mizah ekinin de bulunduğunu belirtelim; ama bunların nüshalarını ele geçiremedim.

2 Bkz. J. Déjeux'nün bu kitabın içindeki makalesi.

Ailenin yedi gün boyunca akşam yemeğini yemek için, evin dışında bu amaçla inşa edilmiş bir kulübede toplandığı kulübe bayramı.

4 Fanny Colonna'ya, Mağrib hikayelerinde tamamen benzer koşullarda "suyun üzerinde yürüyen küçük azize" hakkında verdiği bilgilerden dolayı teşekkür ederim.

Kaynakça

Aki Yerushalayim, Moshe Shaul yay., *Kol Israel* dergisi, Kudüs.

Basset, R., 1924, *Mille et un Contes, récits et légendes arabes,* c. I: *Contes merveilleux-Contes plaisants,* Paris, Maisonneuve Frères.

Basset, R., 1987, "Recherches sur Si Djoh'a et les anecdotes qui lui sont attribuées", *Les Fourberies de Si Djch'a* (karş. aşağ. Mouliéras), s. 141-197.

Batu H., 1974, *Nasrettin Hodja-l'humour philosophique,* Ankara, Ajanstürk

Chanfrault, B., 1991, "Le Corpus de Gafsa", *Le Cheval de Troie, s.* 13-20.

Chanfrault, B., 1990, "Le personnage de Djoh'a comme figure emblématique de l'humour maghrébin: approche sémiotique", *Humoresques,* c. II, Nice, Z', s. 209-217.

Le Cheval de Troie-La littérature orale-Djoh'a-Ch'ha-Giufa-Arabes Juifs et Siciliens, no: 4, Bordeaux, 1991.

Cohen/Koen Sarano M., 1986, *Kuentos del Folklor de la Famiya Djudeo-Espanyola,* Kudüs, Kana, (çift dilli: İbranice/ Ladino).

Cohen/Koen Sarano M., 1991, *Djoha Ké Dize? - Kuentos Populares Djudeo-Espanyoles,* Kudüs, Kana, (çift dilli: İbranice/ Ladino).

Cohen/Koen Sarano M., 1994a, *Sipurei Eliahu Ha-Navi,* Kudüs (çift dilli: İbranice/ Ladino).

Cohen/Koen Sarano M., 1994b, "L'orizzonte Ebraico di Giocha", Relazione per il Convegno "Gli Orizzonti di Giufa", Noto (Sicilya), 23/24-4-1994 (İtalyanca tebliğ ve 28 hikayelik bir külliyat).

Crews, C. M., 1935, *Recherches sur le judéo-espagnol dans les Pays Balkaniques,* Paris, Droz.

Déjeux, J., 1987, *Les Fourberies de Si Djch'a* "Önsöz" (karş. aşağ. Mouliéras), s. 7-25.

Delais J., 1986, *Les mille et un rires de Dj'ha,* Paris, L'Harmattan.

Djalal-od-din Rumi, 1990, *Mathnawî-La quête de l'absolu,* çev. E. de Vitray-Meyerovitch ve Djamchid Mortazavi, Paris, Editions du Rocher.

Fenoglio I., 1991, "Caricature et représentation du mythe: Goha", *Images d'Egypte- De la fresque à la bande dessinée,* Kahire, CEDEJ, s. 133-143.

Fouche-Delbosc R., 1900, "Remarques sur Lazarillo de Tormes", *Revue Hispanique,* VII, s. 94-95.

Galley M. ve Iraqui-Sinaceur Z., 1994, *Dyab, Jha, La'âba...-Le Triomphe de la Ruse-Contes marocains du fonds Colin,* Paris, Classiques Africains.

Granja F. (de la), 1971, "Nuevas Notas a un Episodio del Lazarillo de Tormes", *Al-Andalus,* Madrid-Granada, CSIC, c. XXXVI, fas. 1, s. 223-337.

Güney E.C., 1974, *Nasrettin Hoca Fıkraları,* İstanbul, Varlık Yayınevi.

Hirt J.-M., 1991, "Le rire du Soufi", *Le Cheval de Troie,* s. 37-44.

Klein-Zolty M., 1991, *Contes et récits humoristiques du monde juif,* Paris, L'Harmattan.

Maunoury J.-L., 1990, *Sublimes paroles et idioties de Nasr Eddin Hodja,* Paris, Phébus.

Maunoury J.-L., 1994, *Hautes sottises de Nasr Eddin Hodja,* Paris, Phébus.

Molho M., 1960, *Literatura Sefardita de Oriente,* Biblioteca Hebraicoespañola, c. VII, Madrid-Barselona, CSIC.

Mouliéras A., 1987, *Les Fourberies de Si Djch'a- Contes kabyles,* Paris, La Boîte à Documents.

Nehama J., 1977, *Dictionnaire du judéo-espagnol,* Madrid, CSIC.

Nesin A., 1990, *Histoires de Nasreddin Hodja* (anlatan: Aziz Nesin), Dominique Halbout du Tanney'in Fransızça çevirisi ve sunuşuyla, İstanbul, Dost Yayınları.

Pellat Ch., 1965, "Djuha", *Encyclopédie de l'Islam,* Paris, Brill-Maisonneuve & Larose, Leyden, c. II, s. 605-607.

Perahya K., Toledo S. (de), Danon S. ve Ender F., 1994, *Erensya Sefaradi,* İstanbul, Gözlem.

Rumeau A., 1965, "Notes au Lazarillo-*La casa lóbrega y oscura*", *Les langues néo-latines,* no: 172, fas. 1, Mart-Nisan, s. 16-25.

Sephiha H. V., 1992, *Du miel au fiel-Contes Judéo-Espagnols,* Paris, Bibliophane.

Sephiha H. V., 1981, *Contes de Djoha,* Institut universitaire d'études du judaïsme Brüksel, Martin Buber.

Shaul E., 1994, *Folklor de los Judios de Turkiya,* İstanbul, Isis (Ladino).

La vida de Nasreddin Hodja, 1911, yay. haz. Itzhak Yakov Estrumsa, David Baruh Beja, Selanik, 5671/1911 (*Raşi* karakterleriyle Ladino dilinde).

La Vie de Lazarillo de Tormes, 1994, Garnier-Flammarion, yay.haz. ve sunuş Marcel Bataillon.

Yörenç K., 1994, *Les plus belles anectodes de Nasreddin Hodja,* İstanbul, Akşit.

KARAGÖZ'DE İNSANLIK KOMEDYASI

Michèle Nicolas

Beyaz kumaştan yapılmış bir hayal perdesinde oynatılan bu iki boyutlu gölge tiyatrosu, Osmanlı İmparatorluğu içinde önemli bir yer tuttu. Adını baş kahramanı *Karagöz*'den almıştı. Zararsız bir kaba güldürü gösterisi ardında gizlenen hicivli özü Osmanlı İmparatorluğu'nun son yüzyıllarında, özellikle de toplumun orta sınıfları arasında büyük başarı kazandı. Gölge tiyatrosu, tüm büyük bayramlarda ve kutlamalarda boy gösteriyordu: doğumlar, sünnetler, düğünler, kış geceleri, Ramazan bayramı kutlamaları.

> "Ramazan ayında gelip mahallemizdeki bir kahveye yerleşiveren Karagöz biz çocukları sevinçten allak bullak eden büyük bir gizdi. Daha bu mübarek ay yaklaşırken tütüncülerin camekânları ucuz mukavvalardan kesilmiş, eklem yerlerinden gelişigüzel bağlanmış ve görür görmez bizi kahkahadan kırıp geçiren o sahneleri hayal etmeye başlamamıza yol açan bir düzende sıralanmış rengârenk tasvirler kalabalığıyla bezenirdi. Ve bizim müdavimleri arasında yer almamız için daha uzun seneler beklemesi gerekecek olan küçük mahalle kahvesinin camına asılan, beceriksiz bir el tarafından hayalînin ve temsilin adının, temsil sebebiyle zamlı fiyat listesinin acemice karalandığı kocaman renkli afişlere hayran hayran bakardık; her şey yıldızlar, arabesk süslemeler ve Ramazan nedeniyle belirtilen mutluluk dilekleriyle süslenmiş olurdu. Ondan sonra saatler boyunca sabretmemiz ve bize hiç bitmeyecek gibi gelen teravih namazının sonunu beklememiz gerekirdi; sonra kahveye koşuşturur ve bizlere en önde ayrılmış küçük taburelere yerleşirdik; bize ayrılan yer hep burasıydı, çünkü küçük boylarımız daha geride duvar diplerine dayanmış sıralara yerleşen arkadaki izleyicileri engellemezdi. Sonunda beklenen saat gelir, camiye doluşan kalabalık

> sokaklara dağılır ve aile babaları, usluluklanyla göze girmeyi başarmış ve zaten bunu da hesaplamış çocuklarını alıp temsile getirmek üzere önce evlerine uğrarlardı. Bir kez oraya vardıktan sonra küçük taburelerin üstünde düzgün bir şekilde oturan, sevinçten kaplarına sığmasalar da bunu sakin dış görünümleri altında belli etmeyen, mahallenin bütün uslu çocukları gözleri şimdiden sihirli perdeye çivilenmiş bir şekilde sabırla beklerlerdi. Büyükler sakin sakin kahvelerini yudumlar ya da nargilelerini içerken biz de kahveci çırağının getirdiği çeşit çeşit dondurmalan ve lokumları yerdik, zaten başka bir şey yememize ya da içmemize de izin verilmezdi." (S.E. Siyavuşgil, 1951, 3)

Karagöz XIX. yüzyılda Akdeniz havzasının Müslüman bölümünün kahramanı olur. Ona Mısır'da, Irak'ta, Suriye'de, Tunus'ta, Yunanistan'da rastlanır. Şeytan'a, Ölüm'e, otoritenin temsilcilerine ve toplumsal ikiyüzlülüğe karşı verdiği mücadele anlamında, serüvenleri İngiltere'de Punch'ın ve Almanya'da Kasperl'inkilere benzemektedir.[1] O bir anlamda, İtalyan komedyasındaki Pulcinella kişiliğinin Fransız versiyonu olan Polichinelle'in kuzenidir; Pierre Loti 1879'da, "Karagöz'ün yaşlı Fransız Polichinelle'iyle birçok karakter benzerlikleri gösterdiği" düşüncesindedir; "kimi zaman son derece edepsiz şakalar ve herkesin önünde bir Kapuçin'in bile yüzünü kızartacak şeyler yaptığı görülür. Türkiye'de bu şakalar kaldırılır, sansürlenecek bir şey bulunamaz... Ama Karagöz aynı zamanda Lyon'lu *canut* (ipek işçisi) Guignol'ün de kuzenidir. İstanbul Şehremini Cemil Paşa (Topuzlu) tarafından bir Tiyatro ve Müzik Konservatuarı (Darülbedayi) kurmakla görevlendirilen Paris Odéon Tiyatrosu'nun yönetmeni André Antoine 1914 Ramazanı'nı şöyle anlatır:

> "Hanın geniş salonu ve açık duran kapılarının dışındaki dolma topraktan avlusu geceleri mahallenin bütün veletleriyle dolup taşıyor; hepsi biraz safça bir soytarının (guignol) önüne yığılıyorlar, bu aslında, antik Karagözdür. Arkasından parıldayan lambalarla aydınlatılan beyaz pamuklu kumaşın üzerinde halk guignol'ünün renkli hayalleri seçiliyor. Bu bin yıllık repertuarın küçük piyesleri içinde sokaktan insanların ve buradaki kalabalığın geçit resmini izlemek, az rastlanır bir manzara oluşturuyor."

Bu gölge tiyatrosu 1840'lara kadar hiçbir yabancı etki altında kalmamış, bu tarihten sonra ise bazı sahneleri budanmış, buna karşılık cinaslar ve müstehcen sahnelerle süslenmiş serbest Molière çevirileri kullanılmaya başlanmıştır: *Tartuf-*

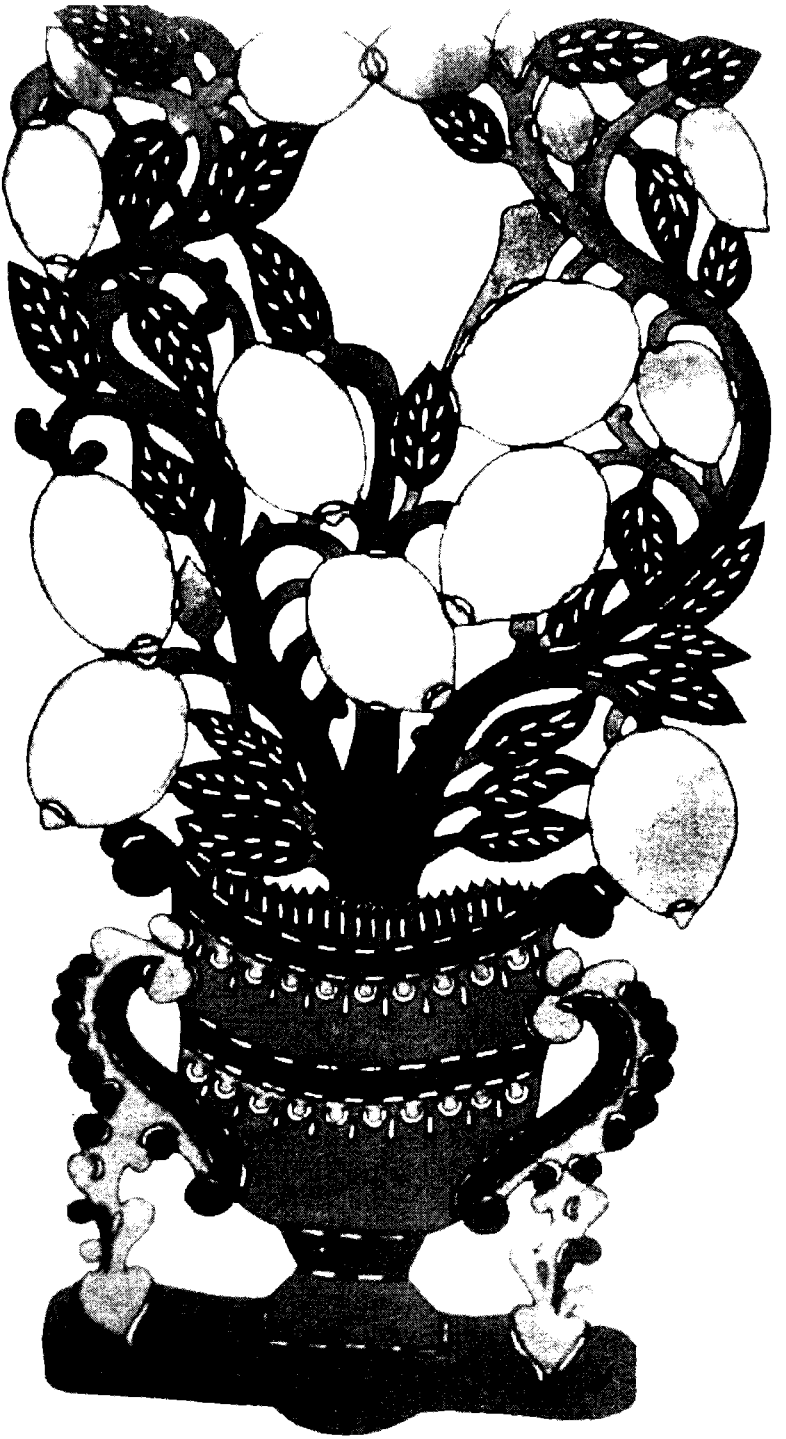
fe, Scapin'in Dolapları, Cimri, Zoraki Hekim (A. Thalasso, 1888). Yaklaşık yetmiş piyes mevcuttur ve tasnif edilmiş kırk yedi piyesten yirmi yedisi eski repertuara aittir (P.N. Boratav, 626). Aynı piyesin kimi zaman farklı başlıklarla anılması bu sayının daha kabarık olduğu kanısına yol açmıştır. İnsan tipleri karikatürize edilerek, belli bir gözlem ve mizah duygusuyla betimlenmiştir. Konular bazen açık saçık olsa da, kutsal bir kurum olarak kabul edilen aileye hiçbir zaman saldırılmaz. Bir istisna olarak, *Kütahya Çeşmesi* adlı oyunda, Karagöz ile Hacivat kendilerini karışık bir durum içinde bulurlar: İki kafadar mahallede hafif meşrep bir kadının peşine düşmüşken, Karagöz'ün karısı ile Hacivat'ın kızında şanslarını denemeye çalışan iki çapkınla karşılaşırlar. Ama genel olarak ahlaka dokunulmaz ve düzen bir anlık bozulsa bile, hemen düzeltilir.

Başkentin karmakarışık nüfusunun gelenekleri, örfleri ve âdetleri, aşina tipleriyle gündelik yaşam betimlenir. Güncel olaylara yapılan göndermeler içinde, zorba bir hükümete karşı yöneltilen eleştiriler ve şikâyetler kendini belli eder. Özellikle XIX. yüzyılda "Büyük Adamlar"a yöneltilen alaylar, şakalar, siyasi hicivler aracılığıyla bu tiyatro bir ajitasyon aracı işlevi görür. Ancak dini ya da askeri iktidarı simgeleyen paşa, vezir, bey gibi kişiliklerle alay edilse de onlar sahnede bu kimlikleriyle gösterilmez; bunun nedeni saygı ya da baskılardan duyulan korku olabilir. Oysa Yunanlıların *Karaghiosis*'inde böyle bir sakınma yoktur. Gerçekten de Karagöz halkın düşüncelerini ve dönemin olaylarını yansıtan bir ayna gibiydi. Seyirciler, dile getirmeye cesaret edemedikleri ahlaki, siyasi ve toplumsal kaygıları ifade eden bu temsilde kendilerini buluyorlardı.

Temsilin Akışı

Seyri "hevâdar-i safâya neş'e bahş eyleyen"[2] bu temsil genellikle pek kalabalık bir seyirci kitlesine seslenmez. Kumaş üzerine iğnelenmiş bir ya da birkaç dekor (*göstermelik*) seyircilerin ilgisini çeker ve hayal gücünü kışkırtır. (Resim no. 1) Oyundan önce bunlar müzik eşliğinde kaldırılır. Bir çıngırak sesiyle başlayacağı duyurulan oyun dört bölümden oluşur:

1) Mukaddime (Giriş): Müzik başlar ve Hacivat makamlara göre semai söyleyerek sahneye girer, sonra felsefi ve tasavvufi bir gazel okur. Bu gazel gölge oyununun derin anlamını ve çıkartılacak dersi vurgular. Daha sonra "Yar bana bir eğlence medet" diyerek ayrılmaz dostu, komşusu ve yeri geldiğinde iş arkadaşı olan Karagöz'ü çağırır. Karagöz perdenin sağ üst köşesinde, evinin –ev pek gösterilmez– penceresinde belirir. Karagöz'ün evi bazı oyunlarda iktidarın simgesi olan



Resim 1. Limon ağacı.

Bâbıâli'nin simetriği olarak gösterilir. Karagöz kızmıştır, çünkü Hacivat'ın bağırtı çağırtıları ailesini uyandırmıştır; Karagöz de Hacivat'ı pataklamak üzere aşağı iner.

2) Muhavere: İki kahraman bir nükte müsabakası ve söz cambazlığı niteliğinde ipe sapa gelmez bir tartışmaya tutuşurlar; birbirlerine tartımlı ve ahenkli tekerlemeler, atasözleri, klişeleşmiş sözler, ezbere okunan parçalar söylerler. Komik unsur, karakterlerinin, kültürlerinin ve dillerinin zıtlığından çıkar: Hacivat'ın ağdalı Osmanlıcası, biçimsel ve yüzeysel bilgisi Karagöz'ün argosu, sağduyusu ve aldatmaca cehaletiyle çelişir. Kimi zaman konuşma bir *ara muhaveresi* ile sürer; bu bir tür kaba güldürü sırasında, Hacivat çeşitli kişiliklerle konuşurken; Karagöz ya doğrudan ya da kendi kendine konuşmalarla müdahele eder.

3) Fasıl ya da *oyun*: Oyunun kendisidir. Entrika genellikle basittir. Seyircilere nasihat ve bir ya da birkaç halk dansıyla sona erer.

4) Bitiş: İki kafadar yeniden sahneye gelip biraz sohbet ederler ve dövüşürler, daha sonra Karagöz izleyicilerden müsaade ister ve –eğer olacaksa– ikinci oyunu ya da bir sonraki temsili duyurur.

Her gösteride bu bölümlere mutlaka yer verilir, ama içerikleri değiştirilebilir ve kimi zaman bir bölüm çok uzun ya da aksine çok kısa tutulabilir. Birarada kullanılacak unsurlann seçimine, temsil sırasında hayalî (gösteriyi yapan kişi) karar verir. Gerçekten de hayalî, o anki duruma, seyirci bileşimine ve tepkilerine göre doğaçlama yapar, kendi ilham ve hayal gücü oranında geleneksel kanevayı süsler. Yine de repertuarda hiçbir zaman değişmeyen muhavere ve sahne dizileri vardır.

Karagöz ve Yakınları

Çatlak ve kalın sesiyle Karagöz geleneksel halk adamı tipidir; yoksul, evli ve aile babasıdır –genellikle üç çocuğu vardır; bunlann en büyüğü sinsi bir velettir; babası gibi hırsızdır ve üç kuruş için babasına ihanet etmeye ya da onu adalete teslim etmeye hazırdır. Okuma yazma bilmeyen, tembel, belli bir mesleği olmayan Karagöz sürekli para sıkıntısı içindedir. İkiyüzlü, kösnül, geveze, pisboğaz olan ve sık sık çam deviren Karagöz görgü kurallarını bilmez, ama kurnazlıktan ve beceriklilikten de yoksun değildir. Cesurdur, her işe burnunu sokar, çok girişimcidir ve ufak tefek hırsızlıklardan hiç yüksünmez; dobra dobra konuşur ve doğallığı gerek dilinde gerek hareketlerinde kendini gösterir. Ama hiçbir zaman yaşam sevincini yitirmez ve en inanılmaz durumlardan sıynlmasını bilir. Ahlakı pek güven vermese de yine de sevilir. Onun hakkında, "kısacası tam bir hergele, ama antipatik itin teki değil" denir.



Resim 2. Karagöz ve Hacivat.



Resim 3. Züppe, modern çağ Çelebi'si.

Genizden gelen sesiyle Hacivat (kâhya, idareci, teşrifatçıbaşı) iktidar karşısında titreyen korkak, küçük burjuva ya da köyün ukalası tipidir. Güçlülere ve zenginlere dalkavukluk eder, bilgiçce sözcükler ve istiarelerle dolu ağdalı bir dil kullanır, yüksek sosyetede hangi etiketin geçer akçe olduğunu ezbere bilir ve üst sınıfların ahlak ilkelerini sayıp döker. O soğuk, hesapçı, fırsatçı bilgili kişidir; ne kendisinin ne de kesesinin çıkarlarını asla gözden uzak tutmaz. O, bir hizmetçiye ya da iyi bir işe ihtiyaç duyulduğunda başvurulan simsardır. Ancak pek de namuslu sayılamayacağı için, pek çok pis işte Karagöz'e genellikle yardım eder.

İki kahramanın da üzerinde, II. Mahmud dönemi (1808-1839) kıyafet reformundan önceki, orta sınıf Türk kentlisinin giydiği klasik kostüm bulunur. (Resim no. 2) Semt sakinleri onların yörüngesinde döner durur: *Çelebi,* kimi zaman zengin, kimi zaman yoksuldur, ama hep bir muhallebi çocuğudur. Gönül hırsızı, uçan koca, şık züppe ya da kart zampara'dır; genellikle kadınların sırtından geçinir. Görünümünden gurur duyar ve aylaklığın simgesi olarak bir sineksavar ve bir bastonla dolaşır. Aynca elinde bir lale de tutar ve kimi zaman kolunda bir palto taşır. Nasıl davranacağını bilir, seçkin tavırları vardır ve İstanbul ağzıyla, şiirsel ve ağdalı bir dille konuşur. (Resim no. 3) Yaşlı bir ikiyüzlü olan *Tiryaki* zamanını kahveye çöküp afyon çekerek geçirir. Çubuğu, yelpazesi ve kamburuyla tanınır. Genellikle bir konuşmanın tam ortasında uykuya dalar ve gürültülü bir şekilde horlamaya başlar. Kambur cüce *Beberuhi* palavraları, mimikleri, pisboğazlığı, aptalca soruları ve telaffuz bozukluklanyla mahallenin aptalıdır. Külahı öyle büyüktür ki lakabının *altı kulaç* olmasına yol açmıştır. Kısa boyuna karşın çeşitli el çabukluklarını becerir. *Tuzsuz Deli Bekir* durmadan naralar atar. O, komşularına dehşet saçan bir tür operet yeniçerisidir. Kendi ailesini katletmekle böbürlenen bir yalancı pehlivan, bir sahte kabadayıdır. Bir elinde şarap testisi diğerinde hançer vardır, ama tehlikeli değildir. Bu soytan derebeyi, kaba kuvvete ve keyfiliğe dayalı otoriteyi temsil eder; hatta kimi zaman kolcu da olur. Hayat kadınlarını kovalayan, içip içip gürültü çıkaranları takip eden ve hırsızlan ganimetlerini iade etmeye zorlayan odur. Hakemdir ama hep kendi menfaatini de kollar. Üzerinde hep cephanelik gibi bir sürü silahla dolaşan *Matiz* de onun bir başka türüdür. *Efe* ya da *Zeybek* yiğit, maceracı, korkusuz savaşçıyı temsil eder; ezilenlerin ve zavallıların koruyucusudur. Aydın'lıdır. Kemerine bağlı deri kesesinde palasını, tabancalarını ve tütününü taşır. O aslında efsanevi haydut Çakırcalı'yı temsil etmektedir; Çakırcalı, Abdülhamid'in valilerinin tüm çabalarına karşın hüküm sürmüştü. Tanzimat'tan sonra iktidar daha az keyfi bir hal alır ve halk bilinci Tuzsuz Deli Bekir'in yerine Zeybek'i geçirir. İki yana sallanarak yürüyen ve gözalıcı giysilerle dolaşan *Külhanbeyi* mahallenin serserisidir. Eskiden polis adı kötüye çıkmış bir delikanlıyı tutuklayınca, ona hamamların külhanlarının küllerini



Resim 4. Yahudi, Arnavut, Laz, Kayserili tüccar.

boşalttırırdı, "külhanbeyi" adı buradan gelmektedir. Temsillerde kısa sürelerle görünen birçok ikincil kişilik de vardır: imam, haham, gece bekçisi, hamal, aşık (ozan); komşular, seyyar satıcılar, müzisyenler, çengiler, cambazlar, hokkabazlar. Özürlü tiplere de yer verilir: kekeme, sağır, kötürüm, kambur, budala, hünsa.

Karagöz Temsilinde "Ötekiler"

Bazılarının lehçeleri ya da dil özellikleri komik bir etki yaratmaktadır: Aksanları ve telaffuzları taklit edilir. Pek çok "bölgesel" kişilik vardır. Bunlar, uçsuz bucaksız, alacalı bulacalı, farklı milliyetlerden, dinsel cemaatlerden ve çeşitli etnik gruplardan oluşan Osmanlı İmparatorluğu nüfusunun yansımalarıdır. (Resim no. 4)

Taşralılar

Kastamonulu *Baba Himmet* ağzı kaba, hatta çok pis, kaba saba bir köylüdür ve muaşeret kurallarından hiç haberi yoktur; öyle ki Karagöz onun yanında bir adab-ı muaşeret hocası gibi kalır. Bunun dışında, kendisine *Galata Kulesi* lakabı takılmasına neden olan ve Karagöz'ü onunla konuşmak için bir merdiven daya-

yıp tırmanmak zorunda bırakan cüssesine rağmen koyun gibi uysaldır. seyyar odun kırıcı olduğu için omzunda bir baltayla dolaşır, çünkü. İstanbul'a hayatını kazanmak ve köyde kendisini bekleyen nişanlısı Kezban'ın yanına zengin olarak dönmek için gelmiş taşralı tipini temsil eder.

Trabzonlu Hayreddin, laz bir gemici, tütün ya da fındık tüccarı, hallaç, kalaycıdır. Tam bir hamsi tüketicisidir. Geveze ve alıngandır; çok bağırır ve çabuk kızar, bu nedenle Karagöz, yatıştırmak için, onunla konuşurken sık sık yumruklarına başvurur. Kemençe çalıp dans eder. Oyunlardaki diğer Türkler şu bölgelerdendir: Bolulu aşçı, Kayserili tüccar, Harputlu hamal, vb. Bunların gerçek hayatta olduğu gibi hayal perdesinde de toplumun üst sınıflarıyla ilişkileri yoktur.

Cemaat (millet) ve Yabancıların Tiplemeleri

Adı genellikle *Bayram Ağa* olan *Arnavut* seyyar bozacı, bahçıvan, kolcu, at cambazıdır. Fistan giyer ve soğukkanlılık ve kolaylıkla kullandığı bir tabancasını gözler önüne serer. Sevimli ve arkadaş canlısıdır, kibar bir biçimde konuşur, ama ona kadar bile saymayı bilmez. Öyle tekdüze bir şekilde şarkı söyler ki, Karagöz onu seyyar sebze-meyve satıcısıyla karıştırır.

Ermeni güzel sesi ve müzisyenlik yetenekleriyle ünlüdür. Klasik repertuarda adı Serkis'tir, ama kahveci çırağı ya da büyük bir konağın ayvazı olduğunda, –evin alışverişinden sorumlu olduğu için kolunda büyük bir sepetle– Ayvaz adıyla da karşımıza çıkar. Zekâsı vasattır, hiç mizah duygusu yoktur, ama sadık ve işinde ciddidir. Kapalıçarşı'da kumaş ve incik boncuk tüccarı ya da kuyumcu olduğunda, adı Karabet ya da Elmasyan Efendi'dir. O zaman içinde yer almak istediği yüksek sosyetenin kibar tavırlarını ve yapmacık konuşma tarzını benimser. Sık sık sözcüklerin anlamı ve cümle kuruluşları konusunda yanıldığı için, Karagöz tarafından gürültülü bir biçimde alaya alınır.

Yahudi kurnaz, bencil, kâh utangaç ve dalkavuk, kâh kalleş ve küstahtır. Tefeci, eskici ya da işportacıdır. Genellikle büyük bir çuvalı vardır ve içine çocuk saklamakla suçlanır. Göksu'da gezintiye çıkmayı sevdiği için Tatlısu Frengi lakabı takılan *Frenk* İstanbullu Rum ile Galatalı Levantenin karışımı olan bir imgedir. Şapkası ve bastonu vardır ve Avrupalı kıyafetindedir. İş adamı, doktor, terzi, tüccar, lokantacı ya da meyhanecidir; kötü bir Türkçe ile konuşur –Osmanlı İmparatorluğu'nda konuşulan en kötü Türkçe; *ş*'leri düzgün söyleyemez ki bu da Rum ağzının ayırt edici özelliklerinden biridir– ve konuşmasının içine Rumca sözcükler serpiştirir. Caroline adı ve "*barbe-dis-donc*" denen sakalıyla karşımıza çıktığında kökeni ve kimliği çok açık değildir: bu deyim Kırım Savaşı sırasında İstanbullular Fransız askerlerinin bu kelimeyi kullandıklarını duymuşlardır.

Genellikle Mestan Ağa adını alan *Rumelili* ya da *Muhacir* ya pehlivan, ya arabacıdır ve durmadan köyünden ve mesleğinden söz eder. Saf ve palavracıdır. *Acem* aslında Azerbeycanlı bir Türktür ve adı, bir Şii adı olan Ali Ekber'dir. Tefecilik yaparken mali işlemlerinin büyüklüğünü abartan kurnaz bir yalancıdır. Tüccarsa kadın şalları ve elbiseleri, halılar satar. Hacivat ona "Acem Gülü" dediğinde gururu okşanır, ama Karagöz kendisine herhangi bir şaka yaparsa küplere biner.

Arap nitelemesi aslında iki kişiliği kapsar: kuruyemişçi ya da kahveci, deveci ve hacı olan, sözcüğün gerçek anlamında Arap. Ne zaman cebinden para çıkması gerekse ateşli bir şekilde dua eder ve zengin olduğunda parasını kadınlarla yer. Diğer yandan *Arap,* Siyah anlamına da gelir; Yemenlidir, sadık ve cömert bir hizmetkârdır. Genellikle Mercan Ağa adı verilen bu tip harem ağasının karikatürüdür. Tüm sözleri şu sorularla sınırlıdır: "Kim? Kime? Ne? Ne zaman? Nasıl? Nerede?" "Siyah Arap" denerek bir önceki tipten ayrılır.

Demek ki küçük Karagöz perdesinde, psikolojik ve toplumsal açıdan iyi tanımlanmış ve sahneye girişleri memleketlerinin bir şarkısı ya da müziğiyle duyurulan kişiler geçit resmi yaparlar. Aksanları ve lehçeleri, az çok sakar hareketleri, giysileri, tuhaf alışkanlıkları, kusurlarıyla komik bir biçimde taklit edilirler. Bununla birlikte, Batı usulü giyinmiş birkaç dansöz dışında, yabancı milletlerden hiçbir kadının temsil edilmediğini de kaydetmemiz gerekir.

Karagöz'de Kadınlar

Karagöz'de kadın rolleri fazla ve çeşitli değildir. *Zenne* denen bu kadınlar her yaştan, her toplumsal statüden ve her türlü ahlak düzeyinden olabilir –genellikle hafifmeşreptirler. Saçmasapan gevezelikler ve dedikodular yapıp dururlar. Onlarda her türlü kusur bulunur; hoppa, kavgacı, açıkgöz, huysuzdurlar. Beyaz perdenin gerisinden genç kızlar, yaşlı kadınlar, dansözler, çingeneler, fahişeler, mahallenin dedikoducu kadınları, büyücüler, çöpçatanlar, siyah dadılar, hizmetçiler, kavgacılar, şık burjuva kadınlar geçerler. Kaynana, görümce, komşu kadın, hamamda çalışan kadın, ebe ve hatta hamile evli kadın rolleri de vardır.

Kadınlar genellikle bir piyesten diğerine pek değişmeyen komik adlar taşır. Bunlar parayı ve kolay yaşamı seven güvenilmez tipler, ya da karmaşık serüvenlere atılan hoppa tiplerdir. Genellikle çift çift dolaşırlar. Gerçek *zenne* kurnaz ve utanma nedir bilmez tam bir mahalle yosmasıdır. Bu tipin en iyi örneği Kanlı Nigâr'dır; aşıklarını evine alır, daha sonra da bir kadın suç ortağının yardımıyla onları teker

teker soyup soğana çevirip sokağa atar. Evliya Çelebi *Genç Adam ve Nigâr* ya da *Nigâr'ın Oyunu* adlı oyun içinde ona değinir (XVII. yüzyıl) ve şair Nefi (XVI.-XVII. yüzyıllar) kaba güldürülü ve hicivli şiirlerden oluşan *Sihâm-ı Kaza* adlı eserinde, onun hakkında berbat bir portre çizer (*kirli* nitelemesi *kanlı*'ya dönüşür).

Aynı türden bir tip olan *Kayık* adlı piyesin zennesi, aşıklarıyla beraber kayıkçılık yapan Karagöz ile Hacivat'ın kayığındayken, denizin ortasında ahlak zabıtası tarafından basılır! Bu olay, biraz abartılı ve uydurma görünse de, tarihsel bir gerçeğe dayanmaktadır: XVI. yüzyıl ortasına ait bir fermanda, denizcilerin genç kadınlarla birlikte Boğaz'da ve Haliç'te dolaşmayı sevdiklerine değiniliyor ve kayıkçılar loncasına bu deniz eğlencelerine yardımcı olmama emri verildiği belirtiliyordu.

Kadın kişilikler arasında, *Yalova Sefası*'nın Dilrüba Hanım'ını da saymak gerekir; Dilrüba Hanım gözde aşığı züppe Çelebi ile zevk etmeye giderken aşıklarını sandıklara ve küplere gizler. Ahlak kurallanna çok bağlı olduğu bilinen Hacivat'ın yardımıyla mahallede bir ev kiralayan *Bakkal*'ın ya da *Abdal Bekçi*'nin Cemlifer Hanım'ı da anılmaya değer.

Kimi zaman asayişin korunmasından sorumlu Tuzsuz Deli Bekir'in himayesinde ve onun yakını olan bu zenne tipi, mahallede bir sürü felakete yol açar ve sonunda kovulur. Bu nedenle düzenlenen tören, gülünç ayrıntılarıyla bu yerel mahalleden kovma uygulamasının bir parodisini sunar; bu bölüm halkın ahlak bilincini rahatsız eden bu türden töreye yönelik saldırılara karşı gösterilen tepkileri ortaya koymaktadır.

Mahallenin dedikoducu kadını kişiliği, özellikle iki kahramanın eşleri tarafından temsil edilmektedir. Bunlar geleneksel tiyatroda ya çok az görünürler ya da hiç görünmezler; buna karşılık bazı ara oyunlarda ve fasıl bölümünde çığlıklan ve bağırıp çağırmaları duyulur. Çok hırçın olan Karagöz'ün eşi kocasını değnekle yönetir, onu "gözünü oymak ve kafasını kırmak"la tehdit eder, kimi zaman onu aldatır, sık sık küfreder, kendisini ve çocukları gereği gibi besleyip giydiremediğinden yakınır. Ama gerektiğinde de kocasını savunur. Mızmız ve kurnaz olan Hacivat'ın eşi tam yılan dilli bir kadındır. Kızı da ondan aşağı kalmaz. Geleneksel olarak Ramazan'ın son gecesinde, orucun bittiğini de bildirmek üzere sergilenen *Meyhane* oyunundaki meşhur sarhoş Bekri Mustafa'nın karısı, iki çocuğuyla Karagöz'ün karısını andırmaktadır.

Sonuçsuz aşk hikâyelerinin kadın kahramanlan manzum biçimde konuşurlar ve masal ve efsanelerden esinlenen romanlaştınlmış dramlarda yakınmalannı şarkılarla dile getirirler: *Arzu ile Kanber*'de Arzu, *Kerem ile Aslı*'da Aslı, *Leyla ile Mecnun*'da Leyla, *Ferhat ile Şirin*'de Şirin, *Tahir ile Zühre*'de Zühre. Karagöz ile Haci-

vat'ın çöpçatan rolünde yer aldıkları bu tür uyarlamalarda, öykünün romantik ya da trajik yönü önemsenmez ve komik açıdan, hatta fars boyutunda işlenir. Bu efsane tipleri oyunun havasına uyarlanır ve aşağı yukan diğer kişilikler gibi davranırlar.

Osmanlı İmparatorluğu yıkıldıktan sonra, Batı kültürünün girişi ve daha sonra da radyonun, televizyonun ve sinemanın etkisiyle insanlar geleneksel halk sanatlarından yüz çevirmişler ve bu durumun olumsuz sonuçlarını ilk yaşayan gölge tiyatrosu olmuştur.

Bununla birlikte birkaç yıldır Karagöz bir yenilenme içindedir. İsmail Hakkı Baltacıoğlu, Aziz Nesin, Cevdet Kudret gibi yazarlar ve ayrıca hayalîler, kahramanları günümüz dünyasına yerleştirerek yeni oyunlar oluşturmuşlardır: *Karagöz fotoğrafçı* ya da *Karagöz uçakta* gibi (İ. H. Baltacıoğlu, 1942; A. Nesin, 1968; C. Kudret, 1968-70). Ankara Üniversitesi Dil-Tarih Coğrafya Fakültesi Tiyatro bölümü profesörlerinden, tiyatro ve dans eleştirmeni ve bu alanın hiç tartışmasız en önemli uzmanlanndan Metin And, eski bir *Leyla ile Mecnun* metnini elden geçirmiş ve bu oyun ABD ve İngiltere'de Hayalî Metin Özlen tarafından gösterilmiştir. S. Eyüboğlu ve A. Albek'in *Karagöz Dünyası* adlı uzun metrajlı filmi 1973'te Madrid'de Gümüş Kuğu ödülünü almıştır.

Günümüzde aile içi kutlamalarda –özellikle sünnet düğünleri–, çocuk yuvalarında, okullarda, kültür evlerinde özel Karagöz gösterileri yapan on kadar hayalî vardır. İzleyiciler onları radyoda, televizyonda ve folklor gösterileri sırasında da alkışlayabilmektedir. Karagöz uluslararası festivallerde Türkiye'yi resmen temsil etmektedir. Bazı müzelerin elinde güzel koleksiyonlar bulunmaktadır.[3]

Notlar

1 *Punch:* H. Mayhew ile Mark Lemon'un 1841'de kurdukları haftalık İngiliz mizah dergisi. Desen ve karikatürlere de yer veren bu dergi, toplumsal eşitsizliklerle ve ayrıcalıklarla mücadele etmeyi amaçlıyordu.
Kasperl (ya da *Kasperle*): Avusturya halk tiyatrosunun neşeli ve saf bir köylü kimliğindeki soytarısı. (ç.n).

2 Bu sözler temsilin giriş bölümünü oluşturan ve hayalinin *nareke*'yi [çok ince tahtadan yapılmış bir tür çubuk ya da ince, uzun düdük; ucu sigara kağıdı kaplıdır, çok tiz ve cırtlak bir ses ya da monoton bir uğultu çıkarır] üfledikten sonra okuduğu *perde gazeli*'nden alınmıştır (C. Kudret, 1968, I, 68).

3 Musée International de la Marionnette (Lyon), Musée de l'Homme (Paris), British Museum ve Horniman Museum (Londra), Deutsche Ledermuseum (Offenbach), Museum für Völkerkunde (Hamburg, Berlin), Puppentheater Museum der Stadt (Münih), Staatliche Kunstsammlungen (Dresden), Etnografiska Museet (Stockholm), Topkapı Müzesi (İstanbul), Etnografya Müzesi (Ankara), L.A. Mayer Institute for Islamic Art (Kudüs) [bu koleksiyonun kataloğu Andreas Tietze tarafından hazırlanmıştır (1977)].

Kaynakça

And M., . *Karagöz. Turkish Shadow Theater,* İstanbul, Dost Yayınları, 1975.

Baltacıoğlu İ.H., *Karagöz Tekniği ve Estetiği,* İstanbul, Kültür Matbaası, 1942.

Boratav P.N., "Karagöz", *Encyclopédie de l'Islam,* 1975, 2. Baskı, c. V.

Kudret C., , *Karagöz,* c. 3, Ankara, Bilgi Yayınevi, 1968

Nesin A., 1968, *Üç Karagöz Oyunu,* İstanbul, Düşün Yayınevi.

Ritter H., 1924-1963, *Karagöz, Türkische Schattenspiele,* c. 1, Hanover; c. 2, İstanbul; c. 3, Wiesbaden.

Siyavuşgil S. E., 1941, *Karagöz, son histoire, ses personnages, son esprit mystique,* İstanbul, Maarif Matbaası.

Thalasso A., 1888, *Molière en Turquie, étude sur le théâtre de Karagöz,* Tresse et Stock, Paris.

Tietze A., 1977, *The Turkish Shadow Theater and the Puppet Collection of the L.A. Mayer Memorial Foundation,* Gebr. Mann Verlag, Berlin.

OSMANLI İMPARATORLUĞU'NDA GÜLMEK Mİ?

François Georgeon

"Aleksandre Herzen gülmenin tarihini yazmak çok ilginç olur, diyordu" (M. Bakhtine, 1970, 69). Kuşkusuz çok ilginç, ama bir o kadar da güç bir iş. Çünkü gülme elle tutulmaz, uçuşkan bir malzemedir, gülmenin varlığı kahkahaların patladığı anla sınırlıdır. Yine de araştırmacılar Herzen'in çağrısını izleyerek işe koyuldular: filozoflar, antropologlar ve özellikle de tarihçiler gülmecenin gizemini anlamaya, onu tarihsel açıdan daha sağlam bir şekilde yerli yerine oturtmaya çalışıyorlar. Elimizde birkaç yıldır, özellikle de Hıristiyan Ortaçağı'nda ve Rönesans döneminde gülme olgusu hakkında köşe taşı sayılabilecek çalışmalar bulunuyor (J. Le Goff, 1990; J. Horowitz ve S. Menache, 1994; D. Ménager, 1995).

Ama Osmanlı İmparatorluğu'nda gülme nasıl incelenebilir? İşe başlarken şu ilkel itirazı hemen ortadan kaldıralım: Tarihi esas olarak dramlarla dolu bir imparatorlukta gülmeden nasıl söz edilebilir? Biz bundan sonraki sayfalarda söz konusu tarihin savaşların, şiddet olaylarının, salgınların damgasını diğer dönemlerden daha yoğun bir şekilde taşıyan son bölümüne eğileceğimizden, bu görüşe yanıt verilmesi ayrı bir önem kazanıyor. Daha fazla gecikmeden söyleyelim: tarihçilerin çalışmalarının uzun uzadıya kanıtladıkları gibi, Osmanlı İmparatorluğu'nun tarihi, karanlıkla eşanlamlı değildir; gölgelerden olduğu kadar ışıklardan da oluşmaktadır. Gülme insana ne kadar özgüyse, *homo ottomanicus*'a da o kadar özgüdür. Diğer yandan dramlar, şiddet olayları gülmeyi asla dışlamaz. Bunun bir örneğini ilerde, milliyetçilikler tarafından parçalanmaya başlamış Makedonya'nın göbeğinde kolektif bir gülme sahnesine katılırken göreceğiz. Ama kısa bir süre önce bir Rönesans dönemi gülmecesi tarihçisinin hatırlattığı gibi, gülmece "tarihin sıkıntılarını genellikle çok görkemli bir biçimde görmezden gelir" (D. Ménager, 1995, 6).

Daha da ileri gidip bir varsayım öne sürelim: İmparatorluklar, şiddete paralel olarak, bazı komik biçimler de üretmezler mi? Onların ilan ettikleri evrensel egemenlik iddialarında gülünç bir yan da yok mudur? İddia ettikleriyle yaptıkları arasında gülmenin sızmayı sevdiği çatlaklar, hatta aralıklar bulunmaz mı? Aslan asker Şvayk, Avusturya-Macaristan imparatorluk bağlamından ayrılamaz. Sovyet imparatorluğuna gelince, altın çağında mizah dergisi *Krokodil* tüm satış rekorlarını kırıyordu. Bir noktaya kadar imparatorluk ile gülme arasında belli bir uyak bulunduğu söylenebilir [Fransızca söz oyunu: *empire (imparatorluk) /rire (gülme)*] ve bu formülün Osmanlı İmparatorluğu için de geçerli olup olmadığını sormaya hakkımız olabilir.

Osmanlı İmparatorluğu'nda gülme hakkında araştırma yapmak, olmayacak duaya amin demeye benzer. Bunun birinci nedeni imparatorluğun kendisidir; çok uzun sürmüş (altı yüzyıl), çok geniş topraklara yayılmış (Balkanlardan Magrib'e, Kafkasya'dan İran Körfezi'ne), çok çeşitli insan topluluklarını barındırmıştır. Bu derece heybetli bir siyasi oluşum içinde gülmenin hem çok çeşitli hem de değişken olduğu kolayca düşünülebilir. Ayrıca cemaat çeşitliliğini de hesaba katmak gerekir; gülmenin bir cemaatten diğerine salgın gibi bulaştığı olaylar da bulunmakla birlikte her grubun kendi gülmece biçimleri ve geleneğe, dine, eğitime, dile bağlı kendi gülme nedenleri vardır[1]

İkinci neden, bu konuda çok az çalışma yapılmış olmasıdır. Çoğu kişi, mizaha folklorik incelemeler açısından bakmakta, bu da olgunun tarihsel ve kronolojik anlamda değerlendirmesini güçleştirmektedir. Kimileri de konunun, Osmanlı geleneği içinde çok zengin olan edebi yönlerine eğilmektedir. Ama komik unsura bu yaklaşım biçimi çoğunlukla bizi gülmenin "yukarı yamacında" bırakmaktadır. Halbuki yamacı kararlı bir şekilde inmek ve gülmenin yanında yer almak gerekir. Tarihçi gülenlerin yanında yer almalıdır. Gülmenin tarihini yazmayı denemek aslında bugün toplumsal tarihe yeni bir sayfa eklemeye çalışmaktır. Jacques Le Goff'un yazdığı gibi: "Kime, neye, kiminle birlikte gülünür? Bu sorulara yanıt vermek bir toplumun kolektif zihniyetlerinin ve toplumsal yapılarının merkezine ulaşmanın iyi bir yoludur, çünkü topluca gülmek toplumsallık kapasitesinin belirtisi olan bir biçimdir" (J. Le Goff, 1992). Bu formülü not edelim, çünkü bizim amacımızı çok iyi özetliyor: Osmanlı toplumsallık kapasitesinin bir belirtisi olarak gülmeyi araştırmak.

Yine de araştırmanın zorlukları işin en başından araştırma alanını sınırlamamızı gerekli kılıyor. Biz sadece "Osmanlı Türkçesi"ndeki gülmece ile ilgileneceğiz; kuşkusuz dil aracılığı alanının dışında kalan, Karagöz temsillerinde sık sık kullanılan, jestler ve durum komiği ile yaratılan bir gülmece de vardır. Ama bizzat Ka-

ragöz de temel olarak dile dayanır; uzunca süredir bilinen Rumca Karagiozis ya da Arapça Karakuz versiyonlarının varlığı bunun kanıtıdır; Osmanlı İmparatorluğu'ndaki Yahudilerin, Rumların, Ermenilerin "cemaatsel" gülmecesini de, kendi dillerini gündeme getirdiği ölçüde, bir yana bırakacağız. Aynca çözümleme dönemimizi Osmanlı İmparatorluğu'nun son yıllanyla sınırlayacağız. Bu dönemde geleneksel komik biçimlerle, modernleşme ve Avrupa'nın giderek artan etkisiyle getirilmiş yeni biçimler ve temalar yan yana var olmuştur. Son olarak da, araştırma yöntemi konusunda şimdilik Osmanlılan gülerken gözlemekle yetineceğiz. Kısacası okuyucu bundan sonraki sayfalarda, Osmanlı İmparatorluğu'nun son dönemindeki gülme olgusu hakkında birkaç anlık sahneden başka bir şey bulamayacaktır.

Manastır'da Kahkaha Tufanı

1890'ların başında, daha sonra *Odyssea*'nın Fransızca çevirmeni ve Ulysseus'un deniz yolculuklannın tarihçisi olarak ün yapacak olan Victor Bérard, "çağdaş helenizm"in peşinde Balkanlar'da yaptığı bir araştırma gezisinin birkaç gününü de Osmanlı Makedonyası'ndaki Manastır'da (Bitola) geçirir (V. Bérard, 1893).[2] Manastır'da bir handa kalır (kendisi buraya Rumca biçimiyle ***khani*** demektedir). Bu handa insanlann her akşam etnik-dini aidiyetlerine göre bir araya geldiklerini açıklar. Şöyle devam eder:

> "Son akşam –Müslümanların kutsal günü olan Cuma'ydı– tek tek ateşler büyük bir meydan ateşi ve tüm gruplar büyük bir halka halinde birleştiler. Tüm komşu hanlardan [*khani*] ve tüm kentten insanlar geliyordu. Kimi hasırının, kimi pisliklerin üstüne çökmüş saygılı bir kalabalık handan çıkıp sokağa taşmıştı. Meddah Süleyman, meşhur şair Süleyman şarkı söyleyecekti. Türkiye'de kimi zaman üç telli uzun bir gitar [saz] eşliğinde eski halk havalarını söyleyerek, kimi zaman doğaçlama manzum veya nesir masallar, küçük diyaloglu sahneler, kıssalar anlatıp şarkılar okuyarak pazardan pazara, handan hana dolaşan bu gezgin şairler hâlâ mevcuttur [...]
>
> Süleyman şairden çok meddahtır. O doğaçlama yaptıkça, han bir kahkaha tufanıyla sarsılır. Tüm taşra ağızlarını, tüm aksanları, Avrupalı ya da Asyalı tüm Osmanlı halklarının bütün jestlerini taklit eder: Menteşe Türkü, Kastamonu Türkü, Ermeni, Rum, Acem, Frengî (Avrupalı), Boğaz kayıkçısı, Kapalıçarşı Yahudisi... Bir kayıkçı Galata Köprüsü'nde Pera'dan Üs-

küdar'a geçecek yolcu topluyordu: "Kayıkçı hara gidisen?" Uzun külahlı ve bol elbiseli bir Acem burnundan konuşarak ve halkına özgü bir şekilde kelime sonlarını "en" lerle uzatarak sorar: "Kayıkçı nereye gidiyoruz?" Laz kayıkçı tekdüze ve ağır bir sözcük akışıyla, Türkçeye aşina olanların bildikleri o pesten gırtlak sesleriyle cevap verir: "Üsküdar'a gidiyorum" Jest ve ton anlaşılan o kadar doğrulukla taklit edilmiştir ki, izleyiciler hemen kimlerin konuştuğunu anlarlar. Bu kayıkta bütün Türkiye geçit resmi yapmaktadır: Koruyucu Arnavut ve onun kibar senli benliliği: "Bizi nereye taşıyacaksın kardeş?"; iltifat bakımından cömert Yahudi ve meddahın bu iltifatları kendince değiştirerek aktarması: "hey Kayıkçı, yüzünüz bir domates gibi !" ve sözleri yutan, işleri karmakarışık eden, sonra da hep yoksul insanları batırıp kendi paçayı kurtaran Rum. Kayık dolmuştur ve tam karadan ayrılacaktır ki bir Frenk konsolos gelir; "gözünde camı" ve elinde tasmasından çektiği köpeği vardır. Özgür Türkiye'de tasmalı bir köpek -köpekler için özgür ! Ve konsolos Doğu yaşamındaki tüm gerçek konsoloslar gibi yarım yamalak komik bir Türkçe konuşmaktadır: "Kayık, sen bizi nereye götürmek? Sen, ne kadar istemek?" -Avrupa, kendisine saygı duyar gibi görünen Doğulunun, kalbinin derinliklerinde onu nasıl hor gördüğünü bir bilseydi ! Konsolos kayık seferinin şamar oğlanı olur: Kıyıdan daha iki kulaç açılınca konsolos hastalanır ve limanı dolduran tüm Avrupa gemilerini yardımına çağırır; ama yanında tercümanı olmadığı için derdini anlatamaz. Yahudi ona deniz tutmasına karşı bir reçete satar ve Rum da tüm Avrupa dillerini çevirebileceğini söyler. Aslında hiçbirini bilmemekte, onun yerine Rumcayı Fransızca kılığına sokarak konuşmaktadır. Sonra konsolosun köpeği su içmek ister ve konsolosun şapkası denize düşer. Hikâye meddahın sesi kısılınca veya izleyicilerin dikkati artık dağılınca sona erer. Ama saatler boyunca Frenk'in çektikleri kahkaha tufanına yol açar. Avrupa'nın böldüğü, protokolleriyle paketlediği ve kongrelerinin tezgâhında sattığı bu ırklar, rövanşı böyle almaktadır" (V. Bérard, 1893, 137-140)

Bu, farklı düzeylerde okunabilecek bir metindir. Metnin içinde iki sahne, Bérard'ın betimlediği handaki meddah ile meddahın anlattığı Boğaz'daki kayık iç içe geçmektedir. Victor Bérard'ın güçlü kişiliği de bu sahnede kendini ifade etmektedir; gördüklerini ve duyduklarını titiz bir şekilde bize betimlerken açıklayıcı ya da alaycı yorumlar da eklemekte ve bu yorumlar Manastır hanında geçirdiği günlerin kendisinde bıraktığı o karmaşık duyguları iyi yansıtmaktadır. Bu günleri "en zor

yürüyüşlerden daha sıkıntılı" diye nitelerken, aynı zamanda "sözlerle ifade edilemez bir çekiciliğe" sahip olduklarını da kabul etmektedir.

Önce çerçeveyle ilgilenelim. Çünkü kolektif gülme her yerde patlamaz, ayrıcalıklı yerleri vardır; halka halinde oturulan ve "gülenlerin ahbaplığını güçlendiren" mekânları, "kendi alanları", "gülmece yuvaları" vardır (J. Duvignaud, 1985, 158). Burada söz konusu olan bir handır; Osmanlı İmparatorluğu'nun ekonomik ve toplumsal yaşamının bu karakteristik binası bir tür kent kervansarayıdır ve hem depo, hem dükkân, hem atölye, hem de gezginler ve yabancılar için otel olarak kullanılır; demek ki bir alışveriş yeri, farklı cemaatlerden insanların karşılaşabileceği o toplumsallaşma yerlerinden biri söz konusudur. Osmanlı sistemi bir dizi "bölünme" üzerine (mahalleler, cemaatler, dinler, cinsiyetler, vb.) kurulu olsa da han, bir tartışma, bir alışveriş, geçirilecek bir akşam süresince bu kısıtlayıcı çerçeveleri kısmen parçalama ve olağan koşullarda din, dil ve törelerin birbirinden ayırdığı insanları bir araya getirme olanağı vermektedir. Bununla birlikte kolektif gülmenin mümkün olduğu tek yer han değildir: meddahların da gittiği kahveler, Karagöz hayalîlerinin ya da Ortaoyunu oyuncularının yerleştiği kamu meydanları da vardır. Ne hanlar ne de kahveler komik gösteriler alanında "uzmanlaşmış" yerlerdir –varyete tiyatroları gibi bu tür uzmanlaşmış yerler ancak XIX. yüzyıl sonunda ve imparatorluğun Selanik, İzmir ya da İstanbul gibi sadece birkaç büyük kentinde ortaya çıkar.

Kolektif gülmeye uygun yerler olduğu gibi, bunun için ayrıcalıklı anlar da vardır. Victor Bérard bize bu konuda değerli bir bilgi veriyor: betimlediği sahnenin bir "Cuma" günü, Müslümanların "mübarek" gününde geçtiğini belirtiyor. Gerçekten de müminler cemaati için en önemli namaz olan Cuma namazının kılındığı bu gün, Müslüman haftasındaki kutsal gündür. Cuma aynı zamanda bir dinlenme, çalışanlar için izin günüdür. Hem dini coşku hem de kutsallık-dışı eğlence günüdür: Bu durum bize Ramazan dönemini hatırlatıyor; oruç ayı da İslam'ın en kutsal ayı olmakla birlikte, tüm Ramazan süresince, bir ay boyunca, eğlenceler tertiplenir. Karagöz temsilleri esas olarak Ramazan gecelerinde ya da sünnet düğünlerinde verilirdi. Kısacası kolektif gülme takvimi dini ibadet takvimiyle örtüşmektedir!

Meddahın çevresinde halka oluşturan seyircilere gelince, öncelikle bunların sadece erkeklerden oluştuğuna dikkat çekelim. Çünkü han, gezginlerden, tüccarlardan, zanaatkârlardan, yabancılardan ve tüm bu ticaret ve zanaat etkinlikleri yörüngesinde dönen küçük seyyar satıcılar kalabalığından, dolayısıyla sadece erkeklerden oluşan bir müşteri kitlesinin uğrak yeridir. Burada erkek erkeğe gülü-

nür.[3] Ama cinsiyetler arasında her zaman bir gülmece aynmı var mıdır? Ramazan geceleri kadınlann da bazı komik temsilleri izledikleri oluyordu: Örneğin onları Karagöz temsilinde, erkeklerden ayn bir yerde, yüzlerinde peçeleriyle otururken görüyoruz (Henry Woods, 1876, 267). Ama bu örnek İstanbul'a ve İmparatorluğ'un son dönemine ilişkindir.

Bu komik temsillerin çok karışık bir seyircisi olduğunu biliyoruz; Karagöz'ü her yaştan insan izlerdi –çocuklar bile; bu durum ve seyircilerin toplumsal çeşitliliği birçok Avrupalı gözlemciyi çok şaşırtmıştı. Bir meddahın olağan müşterileri memurlar, askerler, talebeler, hamallardı (F. Schrader, 1917, 127). Bir paşa ile bir bekçi aynı temsilde yan yana oturup, aynı nüktelere gülebiliyordu. Manastır'daki handa etnik, dinsel ve dilsel bir çeşitlilik vardır. Şair ve meddah Süleyman'ı oturup dikkatle dinleyenler Türk, Arnavut, Rum, Bulgar, Eflaklı, Sırp, Yahudidir; bu çeşitlilik, Osmanlı'nın ve Balkanlar'ın sıradışı *melting-pot*'u olan bu Makedon şehrinin de çeşitliliğini yansıtmaktadır (B. Lory ve A. Popovic, 1992). Gülme, farklı kuşaklar, toplumsal kategoriler, etnik ve dini gruplar arasında bir iletişim sağlamaktadır.

Manastırlı meddahın anlatısının Osmanlı Türkçesi'nde olduğunu hatırlatalım: Balkanlar'daki tüm bu halklar için Osmanlı Türkçesi alışverişte, pazarda, dükkânlarda, ulaşımda kullanılan ortak dildir; bu, aynı zamanda küfürlerin ve şakaların da dilidir ! Gülme ancak bu dil aracılığıyla kolektifleşebilir ve kelimenin gerçek anlamında *iletişimsel* olabilir. Kuşkusuz her cemaate özgü bir cemaat-içi gülmece de vardır, ama grup sınırlarını aşmaz. Osmanlı Türkçesi dışında imparatorluğun hiçbir başka dili çeşitli cemaat gruplan arasında bu denli geniş bir iletişim sağlayamaz.

Manastır'da bu kahkaha tufanını yaratan kişi –sosyologlar bu tür kişileri "verici" ya da "gülünçlük üreticisi" olarak adlandırırlar– İslam ülkelerinin toplumsal ve kültürel yaşamının tanınan simasıdır: Meddah (Ö. Nutku, 1977; Th. Menzel, 1941; P.N. Boratav). Meddah sadece komik bir kişilik değildir; ciddileşip destansı efsaneler, aşk hikâyeleri, romanesk öyküler de anlatabilir. Gösterisini kamusal yerlerde, kahvelerde, hanlarda yapar, cambazlar ve hokkabazlarla birlikte seyirciyi eğlendirir. Destansı efsaneleri, aşk hikâyelerini, romanesk öyküleri de kapsayan repertuarı salt komik olmaktan uzaktır. Ama meddahlann yanı sıra gerçek gülmece "profesyonelleri", soytanlar da vardır: Büyük kişilerin, özellikle de sultanın çevrelerine topladıkları *musahibler.* Bir XVIII. yüzyıl yazarı bu musahibleri, "büyüklere dalkavukluk yapmak için konuşma zahmetini ve onları eğlendirme işini üstlenen meslekten konuşmacılar" olarak tanımlıyordu (M. de Peysonnel,

1785). XIX. yüzyıl sonuna gelindiğinde bile, Sultan Abdülhamid kendisini eğlendiren insanlarla birlikte olmaktan hoşlanıyordu –örneğin bir Rum hekimi olan Mavroyeni Paşa zat-ı şâhânenin iltifatını sadece sultana sağladığı tıbbi bakıma değil, "şen ve latifegû" olmasına da borçluydu (O. Nuri, 1991, II, 512).

Manastır'daki hanın müşterilerinin kahkahalarına yol açan komik biçimler nelerdir? Öncelikle taklit ve parodidir. Meddahların bu tekniği çok büyük bir ustalıkla kullandıklarını biliyoruz. Bérard'dan yarım yüzyıl önce Türkiye'de kalan Von Moltke, bir İstanbul kahvesinde bir meddahın gösterisini izler; öyküden hiçbir şey anlamaz, ama meddahın sesine ve jestlerine dikkat ederek niyetlerini kavrar: "Kâh güçlü bir efendi, kâh bir hamam oğlanı gibi konuşuyordu; kâh yaşlı bir kadının kısık sesini, kâh bir Ermeninin, bir Avrupalının ya da bir Yahudinin lehçesini taklit ediyordu" (H. Von Moltke, 54). Aynı yönteme Karagöz'de de rastlıyoruz; hayalîde aranan niteliklerden biri, İmparatorluğ'un tüm cemaatlerinin aksanlarını taklit edebilme yeteneğidir. Orta-oyununda da taklit başlıca komik araçtır: Aktörler, taşralıların, Türk olmayan Müslümanların (Kürtler, Araplar, Acemler), gayrimüslimlerin, yabancıların konuşma biçimlerini harika bir şekilde canlandırmayı bilirler (C. Kudret, 1994, I, 12-15, 80-84).

Manastırlı meddahın kullandığı bir diğer komik unsur, Karagöz'de olduğu gibi, "Osmanlı kültürel kaleydoskopu"nu (A. Gökalp, 1986) sahneye taşıması, imparatorluğun farklı cemaatlerine ilişkin şablonlara başvurmasıdır: Kendini beğenmiş Rum, tüccar Yahudi, gururlu Arnavut, yapmacık Acem, vb. Hanın kendileri de çok çeşitli olan seyircileri için bu temsil, lunaparklardaki "sihirli aynalar" gibi izleyenlerin her birine kendini içinde bulabildiği resimler sunmaktadır. Aynca bütün bu sahneleme seyircilerin kendilerini bildik bir çerçeve içinde bulmalarını sağlamaktadır: İmparatorluğun farklı halkları üzerine şablonlar, kimliği derhal saptanabilen aksanlar. Boğaz'daki kayık sahnesi de tüccarlar ve gezginlerden oluşan bu seyircinin yabancısı değildir; Balkanlar'ın ortasındaki bu kaybolmuş handa, İstanbullu bir yolcunun sesini tanıyabilecek durumdadırlar !

Meddahın anlatısının en ilginç yönlerinden biri "Frenk", yani Avrupalı konsolosa yönelik hicivdir; konsolos hikâyede en çok alay edilen kişidir. Çok parlak bir biçimde, birkaç fırça darbesiyle çizilmiştir; öyle ki seyirci tarafından Osmanlı değil, yabancı olduğu hemen algılanmıştır. Bu çizgiler onun *farklılığını* derhal ortaya koymaktadır: şapka (Osmanlı'nın fesinin yerine), monokl ("gözünde cam"!), tasmalı köpek (Osmanlı şehirlerinde sadece sokak köpekleri bulunur)[4], yarım yamalak bir Türkçe. Ama bir Avrupalıyı hedef alan bu hiciv münferit bir olay değildir; elimizde bunu gösteren başka örnekler de bulunuyor. Örneğin XVIII. yüzyılın sonunda harem-i âmirede kadınların Avrupalı sefirlerin parodisini yaptıkları skeçler oynadıklarını biliyoruz.[5] Bir yüzyıl sonra, Bérard'ın naklettiği

sahnenin geçtiği döneme doğru, soytanlar Sultan II. Abdülhamid'in (1876-1909) huzurunda "komik kişiliğin hiç değişmediği şakalar" oynar; bu kişilik "kendisiyle adamakıllı alay edilen ve maskaraya çevrilen bir sefir"dir (P. Frémont, 1895, 26). Karagöz'de de fırsat düştüğünde, Avrupalı sefir tasviri perdede yerini alır: Örneğin Gérard de Nerval'in izlediği *Karagöz, dürüstlüğünün kurbanı* adlı bir temsilde, arkadaşının fazla çapkın karısının sıkıştırmalarından bıkıp usanan Karagöz son çareyi Frenk sefirinin himayesine sığınmakta bulur! Burada, Avrupalı güçlerin Osmanlı İmparatorluğu'na sağlayacağı kabul edilen *himayenin* alaycı bir şekilde farklı bir bağlama taşınması söz konusudur (G. de Nerval, 1984, II, 209).

Bütün bu sahnelerin ortak bir niteliği görülüyor: Konsolos veya sefir, Avrupalı *diplomatik temsilcilerle,* İmparatorluk içinde Avrupa'nın gücünün canlı simgesi olan kişilerle alay edilmektedir.[6] XIX. yüzyıl Osmanlıları için, sonunda imparatorluğu bir tür "yarı-sömürge" haline getiren ülkelerin resmi temsilcileriyle alay etmek, güç dengesini tersine çevirmek anlamına gelmektedir. Gerçekten de Manastırlı meddahın anlattığı hikâyede dünya tam tersine çevrilmiştir ve seyirci bundan büyük keyif almaktadır: Konsolos yolculann "şamar oğlanı"dır, başka bir deyişle...Osmanlılann "*tête de Turc*"üdür! Boğaz'ın sulannda sallanıp duran kayıkta deniz tutan Avrupalı diplomat "Doğu'nun hasta adamı"dır ! Victor Bérard doğru görmüştür: Çar I. Nikola'nın, sonradan meşhur olan bir formülle, "Avrupa'nın hasta adamı" olarak nitelediği bir imparatorluğun aldığı bir rövanş söz konusudur. Belki biraz daha da ileri gidilebilir ve "Frenk" konsolosunun başına gelen deniz felaketlerinin yarattığı bu kolektif gülmede, Avrupa'nın etkisinin imparatorlukta "toplumsal bölünme" olaylanna yol açtığı bir döneme gösterilen bir "halk direnişi" biçimi de bulunabilir.[7]

Bu sahne XIX. yüzyıl sonunda geçmektedir; ama, "limanı dolduran Avrupa gemileri", burada İngiliz donanmasının Boğazlar'a sık sık yaptığı –ve her zaman dostane olmayan– "ziyaretler"e muzipçe göz kırmak gibi birkaç çağdaş gönderme dışında, insan hikâyeyi izlerken kendini birkaç yüzyıl geride de sanabilir. Çerçevenin kendisi de eskidir –hanlar İslamlaşmadan bu yana Anadolu manzarasının bir parçasıdır; meddah ise İslam'ın ilk yüzyıllannndan beri sözlü Müslüman kültürünün temel direklerinden biridir (P. N. Boratav). Demek ki kökleşmiş, neredeyse ata yadigârı bir mizahla karşı karşıyayız. Osmanlı İmparatorluğu'ndaki tüm komik biçimlerin bu sahneyle özetlenmesine imkân olmasa da, bu sahnede Karagöz'ün ya da Nasreddin Hoca fıkralannın tuzu biberi olan kelime oyunları, cinaslar, açık saçık sözler, müstehcen bölümler, siyasi yöneticilere yönelik hiciv gibi bazı öğeler eksik olsa da, bu sahneyi Osmanlı İmparatorluğu'ndaki geleneksel gülmecenin ana örneklerinden biri olarak kabul edebiliriz.

tête de Turc: Herkesin olay konusu "şamar oğlanı", günah keçisi olma anlamında bir deyim (ç.n).

Osmanlı Meclisi'nde Mizah Üstüne Sert Tartışma

İstanbul, Mayıs 1877 Birkaç aydır tahtta yeni bir sultan, II. Abdülhamid (1876-1909) bulunmaktadır ve yeni sultan İmparatorluk'ta ilk kez bir anayasa (Kanun-ı Esasi) ilan etmiş ve bir meclis toplamıştır. Nisan'da Rusya Osmanlı devletine savaş açmıştır. Zor günler yaşanmaktadır. Şimdi Osmanlı Meclisi'nin 7 Mayıs tarihli bir oturumuna gidiyoruz. Bu oturumda mebuslar, bir basın yasası tasarısını inceliyorlar (R. Devereux, 1963, 199). Çok baskıcı bir tasarı söz konusu –İstanbul mebusu Vasilaki Bey "bunda cezadan başka bir şey yok !" diye bağınyor– ve bir grup liberal mebus tasanya şiddetle muhalefet ediyor. Özellikle de tasarının imparatorluktaki mizah basınını bir kalemde yasaklamayı öngören maddesine karşı çıkıyorlar. Demek ki Rus ordulan Balkanlar'ı işgal etmeye hazırlanırken, Osmanlı mebusları mizah sorunlarını tartışıyor. O halde konu gerçekten önemli olsa gerek. Çok canlı geçen tartışmalar iki oturum sürecektir. Sonunda bazı mebusların, –özellikle Hıristiyan mebuslar, ama bunlann yanında mizahı savunurken büyük bir belagat gösteren avukat Hasan Fehmi Efendi gibi Müslüman mebuslar da vardı– çok kararlı karşı çıkışı üzerine tasandan vazgeçilecektir. Aşağıda bu tartışmanın önemli bölümlerini sunuyoruz (H. T. Us, 1940-1954, I, 212-217, 227-228). Sözü önce yasa tasansını savunan Matbuat Müdürü Macit Bey'e verelim:

> "Macid Beyfendi (matbuat müdiri) – Efendim, mizah gazeteleri lüzumsuz ve faidesiz olduğu gibi, bunların mazarratı da vardır. Keyfiyeti isbat edeyim.
> Malûm olduğu vechile gezatelerin vazifesi iki türlü olacak: Birincisi muhafaza-i hukuk, ve ikincisi murebbilik vazifesidir.
> Bunların cümlesi vezaif-i mühimmedendir. Bunlarda dahi yavegûyluğun, soytanlığın lüzumu yoktur. Vakıa bazı faidesiz şeyler vardır, amma zararı yoktur. Bunlann ise mazarratı da vardır.
> Vakıa Avrupada mizah gazeteleri var, diyorlar. Biz, onları taklide mecbur deeğiliz. Biz Avrupanın tecaribinden istifade etmeliyiz. Bakalım, Avrupanın ukalâsı, hukeması bu mizah gazetelerinden memnun mudur? Benim âcizane bilişime göre memnun değillerdir. Mizah gazeteleri resimden ârî olamazlar. Resim denilen şeyi bir kere tefekkür etmeli. Resimin insana olan tesiratına bakmalı.
> Resim insanın havassi-i maddiyesine hitab edermiş. Resim hüzn-engiz ve fazilet âmiz bir vak'a irae ederse havassi-i zahireyi teskin eder. Efkâr-ı

âliye üzerine icra- ıhüke başlar. Bu yolda resimler asar-ı ilâhiyenin ulviyetini göstermişlerse faideden hali kalmazlar. Bunlar faideli olduğu gibi aksi halinde olan resimler ve emsalini zikirden teeddüb edeceğim surette açık saçık resimler havass-i zahireyi iğra ederler. insanın havass-i zahiresi isyan eder. aklın cisim üzerine olan hükmü gider. Sultan-i akl mağlûb olur.

Hasan Fehmi Efendi (İstanbul) – Verilen şu izahattan mes'elenin asıl muhtaç olduğu nokta anlaşıldı, diyemem. Bazı fena resimler olabilir. Lâkin zat-i mes'ele, böyle bir mizah gazetezi neşrinde ne mazarrat oduğunu bilmektir.

Pek çok zevat vardır ki, ciddî gazete okumaz da mizah gazetesi okur. Eğer mizah gazeteleri başka memalikte bulunmasalar bile bunları biz kendimiz yapmalıyız. Bunların çocuklar için dahi faidesi vardır. Her vakit ciddiyat ile uğraşmaktan tabiata yorgunluk gelir. Bunların tuhaf tuhaf fıkraları çocuklara talim-i huruf için medar olur.

Solidi Efendi (İstanbul) – Mizah gazetelerinin lüzumu malûmdur, müselemdir. Ciddî gazeteler icad olunmaksızın mizah gazeteleri icad olunmuştur. Dünyadan komedya ile mizah kalkarsa, fenalığı tepelemek için elimizde bir silâh kalmaz. (Bunlara lüzum yoktur) diyenlere taaccüb olunur. Ciddî gazetelerin yapamadıkları şeyi mizah gazeteleri yapar. Meselâ hasislik üzerine bir kaç bend yazar ise maraz-i hisete düçar olan adamları bu bendler ıslâh eder.

Mustafa Efendi (Kozan)– Bizim şeriatimizde bunlara dair bahis vardır. Bunlar şer'an memnudur; Bir takımları bunun menafiinden bahsediyorlarsa da ben şer'an değil aklen diyorum ki, bunların lüzumu yoktur.

Sebuh Efendi (İstanbul)– Biz men'edecek olsak bile Avrupadan gelir. Şu hale göre men'i caiz değildir. Bunlar kaldırılacak ise tiyatro gibi, kazino gibi eğlence mahallerinin cümlesini kaldırmalı, böyle şeylerin hey'et-i meb'usân tarafından men'i hiç caiz değildir.

Bana bir devlet göstersinler ki, o devlette teraki olduğu halde mizah gazeteleri muzır görülmüştür. Mizah gazeteleri yalnız Rusyada memnudur. Ondan maada her yerde çıkar, biz de Rusya gibi mi hareket edeceğiz?

Nakkaş Efendi (Suriye) – Müzakerinin suret-i cereyanında görülüyor ki, bu gazetelerin muhassenatı da vardır, vehameti de. Bu halde yalnız muhassenatından istifadeye çalışmalı, vehametini daha muamelât-i şedide ile men'etmeli. Bu gazeteleri tiyatroya, komedyaya pek yakın görüyorum. Ti-

yatroların, komedyaların muhassenatını inkâr edemeyiz. İnsanları hem eğlendirirler, hem de ibret alınacak şeyler gösterirler. Vakıa bazı komedyalar edebe mugayir olur ise de, biz iyisini ihtiyar edelim.

Karagöz var, komedyalar var, gazinolar var, sair enva'-i lû'biyyat var ki hakikaten ahlâkı bozarlar. Onları da defetmeli. Halbuki bunların hepsinde bir menfaat görülüb ibka ediliyor. Mizah gazetelerinde hiç olmazsa elif be öğreniliyor ki, bu da faidelidir. Karagözde ne öğreniliyor? (...)"

Burada sorun, Osmanlı mizah basınının ilk dönemlerini derinlemesine işlemek değil, sadece gülme sorunu üzerinde yaptığı etkinin altını çizmektir. Osmanlı mebuslarının konuşmalarındaki iki bakışa dikkat edelim: Bunlardan biri genelde mizah sorununa, diğeri de mizah basını sorununa yöneliktir. Bu iki yönün çözümlenmesi, XIX. yüzyıl sonuna doğru bu alanda neyin değiştiğini anlamamızı sağlayacaktır.

Birinci noktada mizahın yararlılığı ya da yararsızlığı, olumlu ya da zararlı niteliği üzerine ileri sürülen görüşlerin çok eski bir tartışma çerçevesine oturduklarını görülmektedir. İslami gelenekte "ciddi" ve "eğlenceli" üzerine çok düşünülmüştür (*el-cidd ve'l-hazl*) (Ch. Pellat). Kur'an bir çok yerde Cennet'te iyi Müslümanlara vaat ettiği gülmece ve neşeden söz etmektedir;[8] ama aynı zamanda "Allah'ın düşmanlarına ait"[9] müstehzi, dalga geçici gülmeceyi de mahkûm etmektedir. Geleneğin verileri farklı bir biçimde de okunabilmiştir. Kimi zaman katı, püriten bir biçimde yorumlanmışlar, o zaman davranışların ağırbaşlılığına, ciddiyetine, saygınlığına öylesine vurgu yapılmıştır ki mizah ve gülme mahkûm edilmiştir; ama gülmeye yönelik saldırılar hiçbir zaman Hıristiyanlıktaki şiddete ulaşmamıştır. Hıristiyanlıkta bazıları gülmeyi Şeytan'ın bir işareti olarak görmekte çekinmiyorlardı.[10]

Demek ki İslam bütününde mizahı, şakayı, gülmeyi, özellikle peygamberi şakalar yaparken gördüğümüz hadislere dayanarak, göreli olumlu bir biçimde karşılamıştır diyebiliriz. Bu hadislerden ciddi olmanın yerinin ayrı –örneğin namazda gülünemez (eğer müminlerden biri namaz sırasında engelleyemediği bir gülme krizine tutulursa hem yeniden aptes almalı hem namaza baştan başlamalıdır[11])-; gülmenin yerinin ayn olduğu sonucu çıkarılmıştır; bir diğer sonuç, kötü bir gülme; yasaklanmış olan alaycı gülme, bir de insanı hakikate götürebilecek iyi gülme bulunduğudur. Bu olgudan yola çıkarak çok zengin bir gelenek oluşmuş, öyle ki mizah Arapçada gerçek bir edebi tür halini almış; fıkra, nükte, eğlendirici öykü (*nâdire;* çoğulu *nevâdir*) derlemelerinin sayısı hızla artmıştır; bunların iki işlevi vardı: İnsanı gevşetmek, "ciddiyet"ten çıkarıp dinlendirmek; ama aynı zamanda

castigat ridendo mores[12] doğrultusunda ahlakçı bir amaçla insanı eğitmek. Fıkra anlatmak, "fıkracılık" bir tür meslek haline gelmiş, dinleyicileri ya da okuyucuları güldürmeye yönelik teknikler geliştirilmiştir.

Osmanlılar, İslam geleneğinin miras bıraktığı gülme etik ve estetiğini devralmışlardır. Başka birçok alanda olduğu gibi, Osmanlı Türkçesi'ndeki mizah sözlüğü de tamamen Arapça-Farsça kökenlidir.[13] Osmanlı eğitimi vakur, ciddi olmayı, duygularını göstermemeyi, kahkahalarla gülmemeye dikkat etmeyi öğretir.[14] XIX. yüzyıl sonunun adab-ı muaşeret üstüne eserleri gülmedeki aşırılıkları mahkûm eder. Örneğin 1895'te *Malumât* dergisinde yayımlanan Doğu ve Osmanlı adab-ı muaşeratı üstüne bir makale dizisi yaşlılara ve büyüklere saygı gösterilmesi gerektiğini; onları dinlerken sözlerini kesmemek, sigara içmemek ve kahkahalarla gülmemek gerektiğini hatırlatır; muhavere kurallarına ayrılmış bölümde duygularını (endişe, öfke) fazla göstermemeyi ve yersiz gülmemeyi (*nabeca handeler*) tavsiye eder.[15]

Aynı şekilde Osmanlılar tarafından yayımlanmış ahlak yapıtları da, bu noktada İslami geleneğin çizgisini sürdürmektedir. Bir yandan ciddiliğe, vakara büyük önem verirken mizahı ve gülmeyi de tamamen dışlamazlar. Abdülhamid'in saltanatının ilk yıllarında yayımlanmış bir ahlak kitabını ele alalım: *Ahlâk-ı Hamide* (M. Said, 1297/1882). Gazalî ve Kınalızade'den (XVI. yüzyıl) esinlenen yazar, yapıtının bir bölümünü gülme ve mizah sorununa ayırır: "Mizah"ı "istihza"dan ayrı bir yere koyar. Birincisi insanları güldürmek, neşe yaratmak ve dostluğa yol açmak için nükteler yapmaktan ibaret iken, ikincisi bir kişiyi gülünç duruma düşürerek düşmanlığa neden olur. Demek ki mizahın ılımlılık sınırları içinde kalması, adab-ı muaşerete uyması gerekir. Dostlar arasında şakalaşmaya izin verilir, ama ölçüyü kaçırmamak yerinde olur –bu konuda yazar tamamen Aristotelesçi "Ortayol" geleneği içinde kalmaktadır. Böylece Osmanlı mebuslarının büyük çoğunluğunun gerçek bir toplumsal yararı olduğunu kabul ettikleri mizahı niçin savundukları daha iyi anlaşılmaktadır.

Ama aynı zamanda Osmanlı meclisindeki tartışmalar, XIX. yüzyıl sonuna doğru mizah basınının ortaya çıkışının bir dizi yeni sorunu gündeme getirdiğini de göstermektedir. Öncelikle basılı biçim sorunu vardır. 1830'lardan itibaren matbaanın yaygınlaşması gülmeceye yeni bileşenler katacaktır: Matbaa sayesinde önce komik hikâye derlemeleri basılır. 1831'de Bulak'ta (Mısır) matbaa kurulduğunda ilk basılan yapıtlardan biri, Osmanlı Türkçesi'nde bir Nasreddin Hoca fıkraları derlemesi olur ve bu yapıt on yılda en az dört yeni baskı yapar. Daha sonra XIX. yüzyıl sonunda bir sürü gülünç öykü derlemesi yayımlanır. Osmanlı İmpara-

torluğu'nda mizah basını ise Ermenice gazetelerde 1850'de ve Osmanlıca gazetelerde 1870'lerin başında ortaya çıkar ve 1877-78 Türk-Rus Savaşı'na kadar hızla gelişir.

Matbaa ve basın gülmecenin gücünü on katına çıkarır. Başlangıcında mizah gazetelerinin ya da diğer gazetelerin nasıl okunduğunu gözlerimizin önünde canlandırmamız yerinde olur –yüksek sesle, toplu bir şekilde kahvelerde ya da kıraathanelerde; ama bu gazetelerin dağılımı bununla da sınırlı değildir: tirajı genellikle "ciddi" gazeteleri geride bırakan bir basın bireysel okurlarına da yayılmaktadır. Dolayısıyla gülme, artık bir meddahın etrafında ya da Karagöz perdesinin önünde toplanmış seyircilerin küçük halkasıyla sınırlı bir iletişim alanını aşmıştır. Çok daha geniş ölçekteki okuyucular arasında görünmez, dolayısıyla daha denetim dışı ve tehlikeli bir iletişim kurmaktadır. Kısa bir süre önce Michel Ragon'un Rabelais hakkında yazdığı gibi, "Gutenberg olmasaydı, *Gargantua*'nın yazarının gülmecesi çok daha sınırlı kalırdı" Ve şunu ekliyordu: "Bireysel gülmeyi yaygın gülmeye, kalabalıkların gülmesine dönüştüren matbaa oldu. Matbaa olmasa Rabelais kahkahalara boğulmaz ve gülme başkaldırı, hatta isyan noktasına varmazdı" (M. Ragon, 1995)

Bir diğer yeni sorun, resim sorunudur. "Resimsiz mizah basını olmaz" deniyor. Osmanlı gazetelerinde ilk çizimler 1860'ların sonunda ortaya çıkar (O. Koloğlu, 1992). Matbuat müdürünün konuşmalarından bu yeni olayın Osmanlı makamlarını rahatsız ettiğini anlıyoruz. Kayda değer olan nokta, resim karşısındaki çekincelerin, bir İslam ülkesinde beklenebileceği gibi dinsel terimlerle ifade edilmemesidir; asıl kaygı uyandıran, resimin okuyucu üzerinde yaratabileceği psikolojik etkidir.

İçerik konusunda ise, bu mizah gazeteleri geleneksel mizah biçimlerinden, Nasreddin Hoca'dan, Ortaoyunu'ndan, Karagöz temsilinden birçok unsur alıp kullanmaktadır (F. Georgeon, 1988). Demek ki mizah basınının ortaya çıkışı o zamana dek kulaktan kulağa dolaşan çok sayıda mizahî malzeme açısından, sözden yazıya geçiş anlamına gelmektedir. Ama bu yeni araç beraberinde yeni biçimler, yeni içerikler, yeni temalar, kısacası yeni gülme olanakları da getirmektedir.

İstanbul'da 1873'den 1877'ye kadar yayımlanan ilk Osmanlı mizah gazetelerinden birinin, *Hayal*'in sayfalarını karıştıralım; mizah resimlerine bakalım; bu resimlerde imparatorlukta, özellikle de İstanbul'da görülmeye başlanan modernleşmenin tüm işaretlerini keşfetmek mümkündür: Buharlı gemiler, demiryolları, tramvaylar, fotoğraf makineleri, tiyatrolar, ticaret borsaları, balenli elbiseler; gazetenin her sayısında bütün yeni buluşlar ve son Avrupa modası çarşaf

çarşaf sergilenmektedir. Bu unsurların kendi başına hiçbir komikliği yoktur. Gülmeye yol açan öncelikle gelenekler ile yenilik arasındaki çatışmadır. 1874'te *Hayal*'de çıkan mizahî bir resim bunun tipik örneğidir; bu resimde fotoğrafçıdaki peçeli bir kadın görülmektedir. Kadın fotoğrafçıya şöyle der: "Aman usta, iyi çıksın!"

İkinci gülme unsuru, Osmanlı İmparatorluğu'na sokulan tüm bu modern unsurlann kötü işlemesi ya da hiç işlememesidir. Çizilen trenler öylesine yavaştır ki atlılar onlan geçmekte; bozulan Boğaz vapurlan kayıklar tarafından çekilmekte; tramvaylar kazalara neden olmakta; çalışmayan gazlı sokak lambalannı kent sakinlerinin sokakların tozundan korunmak için maske olarak kullanmaları önerilmektedir; vb (N. Seni ve F. Georgeon, 1992; F. Georgeon, 1986). Modern makineleri Osmanlılann elinde gösteren bu hicvedici resimlere bakarken insanın aklına Bergson'un yaptığı meşhur gülme tanımı gelmektedir: "Canlının üzerine kaplanmış mekaniklik" (H. Bergson, 1940, 29). Mizahçılar teknik buluşları eleştirmemekte –genelinde ilerlemeden yanadırlar–; ama bu buluşların imparatorluktaki –açıkça hatalı– kullanımlarıyla alay etmektedirler. Demiryollanna ya da vapurlara karşı değildirler, ama onların imparatorluktaki işleyiş biçimiyle eğlenmektedirler –ve okurlarını da güldürmeye çalışmaktadırlar.

Teknik ilerlemenin ve Osmanlı İmparatorluğu'ndaki uygulamalannın bu hicivli işlenişine, Tanzimat'tan beri Osmanlılar tarafından ithal edilen siyasi kavramlarla ilgili olarak da rastlıyoruz. Yukanda değindiğimiz tartışmadan sadece birkaç ay önce *Hayal*'de çıkan bir karikatür bu durumun bir örneğidir. Resimde elleri zincirlenmiş Karagöz görülmektedir; neden bu halde olduğunu soran Hacivat'a Karagöz şu yanıtı verir: "Kanunla çizilmiş sınırlar içinde hürriyet"; böylece Osmanlı Kanun-ı Esasi'sinin 12. maddesindeki sözleri ironik bir biçimde yinelemiş olur.[16] İnsanlara attırdığı kahkahaları kolayca gözümüzün önüne getirebileceğimiz bu küstahlık, *Hayal*'in müdürü Teodor Kasap'a gazetesinin bir süre yasaklanmasına ve üç yıl hapis cezasına mal olmuştur –bu ceza hafifletilerek sürgüne çevrilmiştir. Bu örnek bir hikâyedir, çünkü bize mizah basınının yepyeni bir yönünü, siyasi hicvi göstermektedir. İki ay sonra gündeme gelen basın yasası tasarısının mizah gazetelerini yasaklamayı öngörmesi kuşkusuz bir rastlantı değildir...

Mizah basınıyla birlikte yeni bir gülme türüyle karşılaşıyoruz: Bu artık meddahların ya da Karagöz'ün komik hikâyelerinin yol açtığı halk gülmesi değildir. Belli bir kültür düzeyi olan okurlann gülmesi söz konusudur. Bu eleştirel, hatta özeleştirel bir gülmedir; bilinçli olarak acı ya da alaycıdır; modernleşmenin getirdiği düş kınklıklan karşısında gözü açılmış bir gülmedir. Aynı zamanda yıkıcı, dev-

let için artık tehlikeli hale gelen bir gülme söz konusudur. Nitekim Osmanlı meclisindeki tartışmadan birkaç ay sonra mizah basını toptan yasaklanacak ve bu yasak 1908 Jön Türk devrimine kadar sürecektir.

Demek ki Osmanlı mizah basınının ilk yılları (1870-1877) gülme tarihinde bir "geçiş"e işaret etmektedir: Bu dönemde hem geleneksel mizah malzemelerine, şakalara, taklitlere, kelime oyunlarına rastlanmakta; hem de daha eleştirel, daha entelektüel, daha mesafeli ve ironi ile hicve daha geniş yer veren, yeni bir komik anlayışın unsurları ortaya çıkmaktadır.

Osmanlı Gülmecesi'nin Kapı Dışarı Edilişi

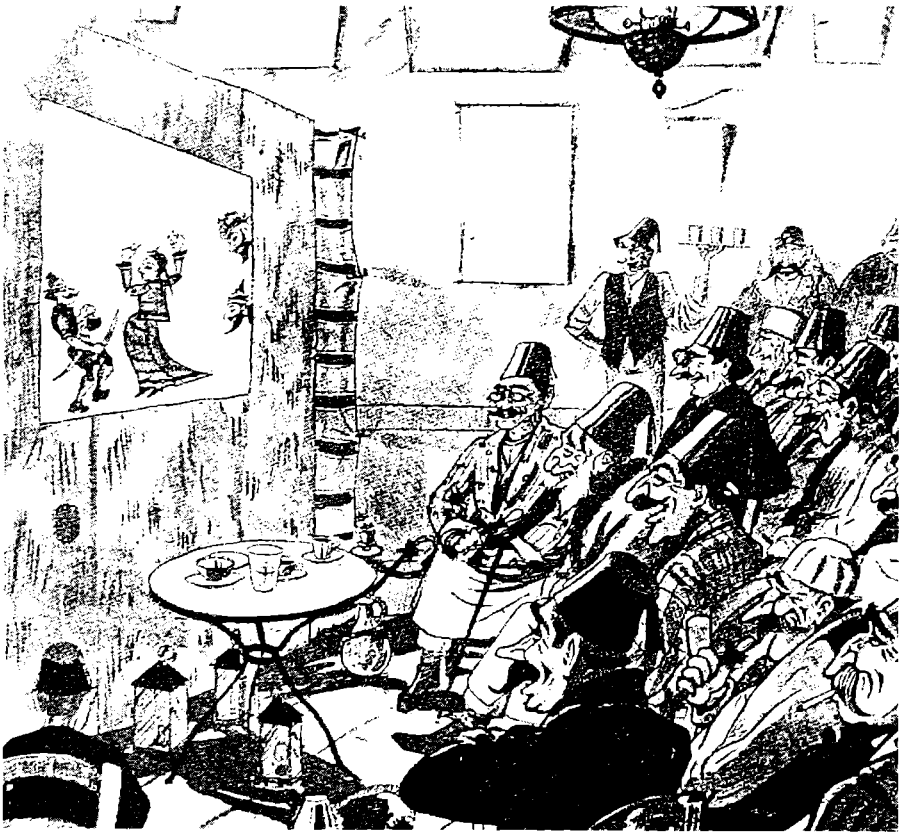
Şimdi 1930'ların sonlarına gidelim; Türkiye Cumhuriyeti kurulalı on beş yıl kadar olmuştur. Cumhuriyetin kurucusu Mustafa Kemal Atatürk 1938'de ölür. Türkiye'yi önce kurtarmış, sonra da modernleştirmiş olduğu için benzersiz bir saygınlık halesiyle çevrelenmiştir. Bu savaş öncesi yıllarda, usta bir Türk çizer, Salih [Erimez] İstanbul'da çıkan bir mizah dergisi, *Karikatür*'de *Tarihten Çizgiler* başlığıyla düzenli olarak bir tür resimli dergi yayımlamaktadır (Salih, 1941-1947).[17] Bu kronikte yazar eski zamanların kurumlarıyla, töreleriyle ve inançlarıyla alay etmektedir: Despotizm, keyfilik, bireysel özgürlüklerin bulunmayışı, kadının eve hapsedilmesi, kadınla erkeğin bir arada bulunmasının önündeki engeller, kamusal alanda cinslerin ayrılması, tavırlardaki kabalık, her türden batıl inançlar, acınacak haldeki sağlık koşulları; yazarın kimsenin gözünün yaşına bakmadan hicveden kaleminden hiçbir şey kaçamaz.

Peki ama, Salih Erimez'in oklarını yönelttiği bu geçmiş nedir? Albümlerini karıştırınca, bunun yakın, hem de çok yakın bir geçmiş olduğu anlaşılır: O, esas olarak Sultan II. Abdülhamid (1876-1909) ve Jön Türkler (1908-1918) dönemlerini konu almaktadır. Salih Erimez'in çizimleri gülmece yoluyla imparatorluğun son dönemini küçük düşürürken, Mustafa Kemal Atatürk'ün Cumhuriyet Türkiyesi tarafından gerçekleştirilen ilerlemeleri öne çıkarmaktadır. Zaten yazar önsözde bunu açıkça da ifade etmektedir: "On beş yıl içinde Türk devrimi Osmanlı İmparatorluğu'nu on beş yüzyıllık bir geçmiş içine itti!" Başka bir deyişle, Osmanlı İmparatorluğu ortaçağdı ! Bu yargı, Osmanlı İmparatorluğu'nu bir despotizm, karanlık ve yobazlık dönemi olarak gören resmi cumhuriyetçi söylemle tam bir uyum içindedir. Hiciv ağırlıklı resimler ve karikatürler aracılığıyla yapılan bu gerçek hesaplaşma, imparatorluğun 1923'teki resmî yok oluşundan sonra ikinci kez ölümüdür. Ve bu kez cinayet aleti öldürücü gülünçleştirmedir.

Salih Erimez özellikle de Osmanlıların eğlenme ve vakit geçirme biçimlerini hedef almaktadır. Örneğin "Mahalle Kahvesinde Karagöz" altyazılı bir sahne (resim no. 1): Resimde tipik bir küçük Türk kahvesinin içi görülmektedir; salonun dip tarafında hayalînin Karagöz tasvirlerini oynattığı bir perde; perdenin önünde üstünde birkaç kahve fincanı ve su bardakları bulunan bir sehpa bulunmaktadır; yine perdenin hemen önünde yerde duran fenerler temsilin gece verildiğini ve büyük ihtimalle sık sık Karagöz oynatılan şu "Ramazan geceleri"nden birinde olduğumuzu göstermektedir. Kahve erkeklerle doludur –sadece erkekler–; çoğu fesli ve bıyıklıdır.

Aslında bu resimin konusu Karagöz'ün kendisi, perdede olup bitenler değildir; ressam projektörünü temsili seyreden ve Karagöz'ün maskaralıklarına kahkahalarla gülen kahve müşterilerine tutmuştur. Gerçek konu seyircilerin gülme-

BÜYÜKLERİN HOŞÇA VAKİT GEÇİRDİKLERİ YER



Resim 1. Mahalle kahvesinde Karagöz. (Salih Erimez, *Tarihten Çizgiler*, İstanbul, 1941)

leridir. Ressamın yüzleri ve tavırları aktarışındaki karikatür biçimi, bu kaba, yılışık, bayağı, ahmakça gülüşü kınamaya çalıştığını açıkça göstermektedir. Resimin alt yazısı da bu yorumu doğrulamaktadır: "Büyüklerin hoşça vakit geçirdikleri yer" Kısacası Osmanlılar zekâdan, incelikten yoksundular, çocukça şeylerle eğleniyorlardı.[18]

Salih Erimez'in diğer resimleri de aynı yöndedir ve Osmanlı gülmesini küçük düşürme isteğini açığa vururlar: Bunlardan birinde bir Tuluat Tiyatrosu'ndan bir sahne görülmektedir; yüzyıl başında çok moda olan bu yerlerde küçük komediler, farslar sunulurdu (resim no. 2). Sahnede en tanınmış oyunculardan Kel Hasan görülmektedir (1868-1925). Kel Hasan, sahnede teneke bidonu ve süpürgesiyle dolaşan aptal uşak İbiş rolünün yaratıcısıdır: İşte birdenbire dalgınlıkla bir yeniçe-

MEŞHUR KOMİK HASAN



Resim 2. Eski Ramazan gecelerinin başlıca eğlencelerinden biri komiki şehir Kel Hasan'nın temsilleriydi.

KANTO



Resim 3. Meşhur kantocu Şişmanyan hanım, meftunlarını ve aşıklarını çıldırtan çiftetellisini oynuyor!..

rinin burnuna süpürgeyi indirir ! Ve seyirciler –yine hepsi erkek– kahkahayı basarlar. Karagöz sahnesinde olduğu gibi bu resmin de ana konusu, düşük seviyeli bir komikliğin karşısında katıla katıla gülen seyircilerdir. Ve resmin alaycı altyazısı da bunu doğrular: "Eski Ramazan gecelerinin başlıca eğlencelerinden biri komik-i şehir Kel Hasan'ın temsilleriydi" Aynı türde bir üçüncü resim. Bu kez bir kanto sahnesi söz konusu: Ermeni kantocu Şişmanyan sahnede çiftetelli oynuyor. (resim no. 3) Gözle görülür şişmanlığına karşın –ya da bu sayede– (adıyla ilgili söz oyunu da bunu vurguluyor), dansöz, seyircileri –yine hepsi erkek– coşturuyor ve seyirciler ne kahkahalarını esirgiyorlar, ne de sanatçıya bahşiş fırlatırken cimrilik ediyorlar. Bu çok gülünç sahne de öncekilerle aynı hedefi güdüyor: Eski zamanın komikliğiyle alay etmek, Cumhuriyet Türklerini Osmanlıların gülmece anlayışına güldürmek.

Dolayısıyla, Türkiye'deki gülme tarihinin dönüm noktalarından birinde olduğumuz görülüyor: Osmanlı İmparatorluğu'nun son dönemindeki halk eğlencelerine yönelik bu hiciv aracılığıyla reddedilen Osmanlı gülmecesi, Rabelais türü gülmece –Karagöz'ün imgelemi sık sık *Gargantua*'nın yazarının imgelemiyle karşılaştırılmıştır (Ch. Rolland, 1854, 144-145)–; ve "muasır medeniyetleri" yakalamak arzusundaki Türkiye Cumhuriyeti'nde bu tür bir gülmecenin artık yeri yoktur. Tüm devrimler gibi Türk devrimi de *ciddidir.* Komiğin ve gülmenin bozguncu gücünden kuşku duymaktadır. Devrimin gerçekleştirdikleriyle alay edilmesi söz konusu olamaz; 1925'teki şapka reformuyla zorunlu kılınan cumhuriyetçi şapkalarla dalga geçilemez: Halbuki silindir şapkalarla yan yana duran kasketler ve melon şapkalarla yan yana duran panama şapkalar mizahçılar için ne kadar güzel bir malzemedir ! Osmanlı İmparatorluğu'nun son dönemin mizahçılarının yaptıklan gibi, cumhuriyet vapurlarının ve trenlerinin nasıl işlediğiyle de alay edilemez; modaya ve yeni âdetlere gülmek de söz konusu değildir. Kendiyle alay etme yerini sadece alaya brakmıştır. Gülme, sadece geçmişe gülündüğü ölçüde, onaylanmaktadır.

Ama diğer yandan bu resimlerden çıkan bir diğer düşünce de, bu Osmanlı gülmecesinin zaten artık var olmadığıdır: Resimlerde gülen insanlann kafalannda bulunan ve Kemalist Türkiye'nin 1925'te ani bir kararla takılmasını yasakladığı o fesler gibi; temsil salonlarının afişlerinde görülen ve yeni rejimin otoriter bir biçimde 1928'de kabul edilen Latin alfabesiyle değiştirdiği o Arapça harfler gibi, bu gülmece de artık geçmişe aittir. İnsan ister istemez, Osmanlı gülmecesi yakayı ucuz sıyırmış, "medeniyet" etkisiyle yavaş yavaş sönüp gideceğine o da bu dönemde yasaklanabilirdi diye düşünüyor.

Gerçeği söylemek gerekirse, Osmanlı devri gülmecesinin sönüp gitmesinde başka nedenler de rol oynamıştır. Osmanlı komiğinin en büyük kaynaklarından biri, gördüğümüz gibi, imparatorluğun çeşitliliğinin sahnelenmesi, etnik-dini stereotiplerin kullanılmasıydı. Bir imparatorluk gülmecesi vardı ve ulusal bir devletin oluşturulmasıyla birlikte bu gülmece ortadan kalktı. Bu imparatorluk esininin işlenmesine dayanan bazı komik biçimler, yok olma eğilimine girdi. Osmanlı İmparatorluğu'nun batışından sonra ayakta kalamayan ve Cumhuriyet'in başlannda sönen Karagöz bu durumun başlıca örneğidir.[19] İmparatorluğun sonuna damgasını vuran dramlardan sonra (Ermeni olaylan, Yunanlılarla nüfus mübadelesi), gayrimüslimler hakkında şakalar yapmayı sürdürmek kolay değildi. Sadece Yahudi tipi varlığını sürdürdü, ama otuzlu yılların sonuna doğru o da faşist modellerin etkisiyle anti-semitizme doğru saptı.[20] Sonuçta bu imparatorluk gülmecesinden geriye, inatçılığı ve kalın kafalılığı nedeniyle alay edilen Lazlar üstüne şakalardan başka bir şey kalmadı.

Sonuç

Bergson'un ilk kez 1901'de yayımlanan gülme üstüne meşhur denemesi, yüzyıl başında Bergsonculuğun güçlü etkisi altındaki Osmanlı aydın çevreleri arasında hızla yayılmıştı. 1921'de İstanbul Üniversitesi Edebiyat Fakültesi'nden psikoloji hocası Mustafa Şekib (Tunç) bu denemenin Osmanlı Türkçesi'nde bir *uyarlamasını* yayımladı (M. Şekib, 1337/1921).[21] Önsözde yazar niyetlerini şöyle açıklıyordu: "Konuyu bizim varoluşumuza daha yakınlaştırmak için, olabildiğince bizim ulusal yaşamımızdan, (gülmenin) tezahür örnekleri bulmaya çalıştım" (M. Şekib, 1337/1921, 2). Bu nedenle komiğin yayılma gücü, toplumsal denetimde gülmenin rolü üzerine teorileri Nasreddin Hoca fıkraları, Karagöz şakaları, Ortaoyunu'nda durum komiği, gülünç meddah öyküleri, İncili Çavuş nükteleri ya da Pazarola Hasan'ın maskaralıklarıyla örneklenmişti (M. Şekib, 1337/1921, 13-14, 28, 37, 42-44).

Çeyrek asır sonra, aynı Mustafa Şekib Tunç, Bergson'un *Rire* adlı yapıtının Türkçesini yeniden yayımlar, ama bu kez sadece bir *çeviri* söz konusudur (H. Bergson, 1945). Artık uyarlanacak fazla bir şey kalmamıştır: 1921'de henüz görülen tüm komik ve güldürü biçimleri yirmi beş yıllık bir süre içinde ya kaybolmuştur ya da sadece folklorik kalıntılar olarak varlıklarını sürdürmektedirler. Osmanlı gülmecesi *kapı dışarı* edilmiştir.

Anlaşılan, Osmanlı İmparatorluğu'nun yok olmasına koşut bir biçimde, bir gülme türünün, geleneklere ve özellikle de dini geleneklere yakından bağlı22, kolektif, kamusal bir halk gülmecesinin söndüğüne tanık olunmuş; bunun yerine bireye dayalı, eleştirel, mesafeli, "medenileşmiş", "laikleşmiş" bir başka gülme anlayışı konulmaya çalışılmıştır. Avrupa'daki gülmece de Ortaçağ'dan Rönesans'a, oradan Aydınlanma'ya uzanan süreçte bu türde bir evrim yaşamıştır (M. Bakhtine, 1970; G. Lipovetzky, 1993). Ama Rabelais'den Voltaire'e bir ya da iki kuşakta nasıl geçilebilir? Takke ya da alfabe değiştirir gibi, gerçekten gülme de değiştirilebilir mi?

Notlar

1 Marie-Christine Varol bunu, Osmanlı İmparatorluğu'ndaki Yahudi cemaati içinde soytarı kişiliği Cuha'yı konu alan öykülerle ilgili olarak güzel bir biçimde göstermiştir. Bu öykülerde Cuha kimi zaman Müslüman (Türkçe fıkraların Nasreddin Hoca'sının benzeri), kimi zaman kimliği belirsiz ve kimi zaman da Yahudidir (bu durumda tüm olumsuz niteliklere bürünmektedir), karş. bu kitabın içinde, s. 49.

2 Yüksek Öğretmen Okulu mezunu, Atina Okulu eski üyesi, Ecole Pratique Des Hautes Etudes'de inceleme müdürü olan Victor Bérard (1854-1931) neredeyse tamamı Homeros'a vakfedilmiş parlak bir Helenizm kariyeri yaptı, çok seyahat etti ve özellikle "Doğu sorunu"na yönelik tutkulu bir yayıncılık etkinliği sürdürdü. Karş. Charles Picard, "Victor Bérard", *Revue historique,* c. CLXIX, 1932, s. 242-251.

Bunun simetriğinde, kadınlar arası bir gülmece de bulunmaktadır. Örneğin sarayda genç kızlar parodiler düzenlerdi: Osmanlılar tarafından kovalanan Avrupalı sefirlerin, "KYRIE, KYRIE" diye bağıran Rum papazların, sopa atan zabıtaların kılığına girerlerdi; hatta tasarruf tedbiri olarak haremde fazla lüks giysileri yasaklayan Sultan I. Abdülhamid'i (1774-1789) bile iğnelemekten geri kalmazlar ve bütün bu gösteriler kahkahalar arasında sürerdi. Karş. Mouradgea d'Ohsson, *Tableau général de l'Empire othoman,* c. VII, Paris, 1824, s. 77.

4 Osmanlı kentlerinde köpekler sokaklarda *özgürce* dolaşır. Victor Bérard'ın Türkiye'ye yönelik "köpekler için özgür" ironisi buradan kaynaklanıyor !

5 O zamanlar [sultanın kadınlarından biri loğusa iken] kendilerini o çılgınca neşeye bırakma konusunda serbest kalan haremin genç kızları türlü şakalar yaparak eğlenirler. Bir kısmının Osmanlı diğerlerinin Avrupalı kılığına girip, Bâbıâli'nin savaş ilanını bildirmek üzere sadrazamın yanına çağrılan yabancı bir elçinin kabulünün parodisini yaptıkları görülmüştür: Elçi tutuklanır ve yuhalamalar, alaylar arasında götürülür"; Mouradgea d'Ohsson, *age.,* s. 77.

6 Avrupalı diplomatlara yönelik bu hicivli bakışı Osmanlı tarihinin akışı içinde izlemek ilginç olabilirdi. İmparatorluğun XVIII. yüzyıldan itibaren toprak kaybetmeye başlamasıyla birlikte gündeme geldiği ve Osmanlı "gerilemesi" adı verilen bu sürecin bir tür "tazmini" işlevini gördüğü düşünülebilir.

7 Burada Donald Quataert'in ifadelerini kullanıyorum; *Social Desintegration and Popular Resistance in the Ottoman Empire, 1881-1908,* New York, 1983. Quataert bu direnişi özellikle ekonomik ve toplumsal açıdan incelemektedir.

8 *Kuran,* sure LXXX/33-39;: "Şiddetle çarpanın çıkardığı korkunç ses geldiğinde/ Bir gün ki o, kişi öz kardeşinden kaçar/ Öz annesinden, öz babasından/ Eşinden, oğullarından kaçar/ O gün onlardan her kişinin kendisine yetecek bir uğraşı vardır/ Yüzler vardır o gün, pırıl pırıl/ Gülen, müjdelerle pırıldayan yüzler."

9 *Kuran,* sure XLIX/11: "Bir topluluk, başka bir toplulukla alay etmesin. Olabilir ki alay ettikleri topluluk kendilerinden hayırlıdır. Kadınlar da başka kadınlarla alay etmesinler. Alay ettikleri kendilerinden hayırlı olabilir"

10 Özellikle bkz. Jacques Le Goff'un çalışmaları (1990, 1992). Ortaçağda gülme sorunu Umberto Eco'nun meşhur romanı *Gülün Adı*'nın da temasıdır. Bu romanda, tüm Kilise yapısını kundaklayacağından korktuğu gülmeceye karşı bir tür entrika kuran bağnaz bir keşiş, Jorge de Burgos anlatılır.

11 Mouradgea d'Ohsson şu yorumu yapıyor: Bu kanun Peygamber tarafından konmuştu. Bir gün müminlerin başında namaz kılarken içlerinden bazılarının bir çukura düşecek gibi olan bir köre kahkahalarla güldüklerini görünce, namazın sonunda onları şiddetle kınadı ve yeniden abdest alıp namaz kılmalarını buyurdu. Namaz sırasında, hatta namazdan önce gülmek abdestin de yenilenmesini gerektirir. Sadece gülümsemekten bir şey olmaz" (*Tableau général de l'Empire othoman,* c. II, s. 22-23).

12 "Töreleri gülerek düzeltiyor" anlamında Latince deyiş; komedinin parolası olan bu deyiş şair Santeul tarafından bulunmuş ve tiyatrosunun perdesine asması için meşhur Arlekino oyuncusu Dominico'ya verilmişti-ç.n.

13 Örneğin *letaif, mizah, hiciv, hezl, nükte, istihza, fıkra,* vb.

14 Karş. *Türk Ansiklopedisi* içinde "Osmanlı İmparatorluğu" maddesindeki "Ahlak" paragrafı.

15 "Adab-ı Zarafet-i Şarkiye yahut Muaşeret-i Fazıla-ı Osmaniye", *Malumat,* no: 1-14, 1895.

16 *Hayal,* 8 Şubat 1877. Kanun-ı Esasi'nin 12. maddesinde şöyle deniyordu: "Basın kanunla çizilmiş sınırlar içinde hürdür"

17 *Karikatür* dergisi 1936'da çıkmaya başladı. Daha sonra Salih Erimez'in çizimleri albümlerde derlendi. 1901'de İstanbul'da doğan yazar hem Abdülhamid dönemini hem Jön Türkler devrini yaşadı ve cumhuriyet ilan edildiğinde 22 yaşındaydı. Öğrenimini İstanbul'da ve Viyana Güzel Sanatlar Akademisi'nde yaptı. Karş. S. Balcıoğlu, *Cumhuriyet Dönemi Türk Karikatürü,* Ankara, 1983, s. 153-159.

18 Çizimlerinde sadece yetişkinleri resmeden Salih Erimez, Karagöz temsillerinin esas olarak çocuklar tarafından izlendiğini ve büyüklerin genellikle sadece çocuklara eşlik etmek üzere bu temsillere katıldığını bilmezden geliyor.

19 Karş. "Les arts turcs qui s'éteignent, la fin de Karagheuz", *Stamboul,* 14 Mart 1925.

20 Bu eğilim özellikle Salih Erimez'in katkı yaptığı *Karikatür* dergisinde çok açıktır; Zafer Toprak'ın Institut du Monde Arabe tarafından düzenlenen "L'humour et l'Orient" başlıklı kollokyuma sunduğu tebliğde bu gösterilmiştir; Paris, 17-18 Ekim 1994.

21 Yazar, Bergson'un Türkiye'deki başlıca takipçilerinden biriydi. Türkiye'de "Bergsonculuk" hakkında, karş. Thierry Zarcone, *Mystiques, philosophes et francs-maçons en Islam, Rıza Tevfik, penseur ottoman (1868-1949), du soufisme à la confrérie,* Paris, 1993, s. 400 ve dev.

22 Karagöz ve Ortaoyunu gösterilerinin esas olarak dini günlerde yapıldığını hatırlatalım (dini bayramlar, Ramazan, düğünler, sünnet düğünleri).

Kaynakça

Bakhtine M., 1970, *L'oeuvre de François Rabelais et la culture populaire au Moyen Age et sous la Renaissance,* Fr. çev., Paris.

Bérard V., 1893, *La Turquie et l'hellénisme contemporain,* Paris.

Bergson H., 1940, *Le rire, essai sur la signification du comique,* Paris (1. baskı 1901).

Bergson H., 1945, *Gülme, Komiğin anlamı üzerinde deneme,* çev. M. Şekip Tunç, İstanbul.

Boratav P.N., "Maddâh", *Encyclopédie de l'Islam,* 2. baskı.

Devereux R., 1963, *The First Ottoman Constitutional Period,* Baltimore.

Duvignaud J., 1985, *Le propre de l'homme, histoires du comique et de la dérision,* Paris.

Frémont P., 1895, *Abd ul-Hamid et son règne,* Paris.

Georgeon F., 1986, "La presse satirique ottomane miroir de la ville", *Cahiers de Tunisie,* XXXIV/137-138, s. 309-323.

Georgeon F., 1988, "Presse satirique ottomane et culture populaire", *Langues et cultures populaires dans l'aire arabo-musulmane,* II, Paris.

Gökalp A., 1986, "Les indigènes de la capitale et le kaléidoscope culturel ottoman: les figures "ethniques" sur la scène du Karagöz turc", S. Damianakos (yay.haz.), *Théâtres d'ombres, tradition et modernité* içinde, Paris.

Horowitz J. ve Menache S., 1994, *L'humour en chaire, le rire dans l'église médiévale,* Cenevre.

Kologlu O., 1992, *Basınımızda Resim ve Fotoğrafın Başlaması,* İstanbul.

Kudret C., 1994, *Ortaoyunu,* 2. baskı, İstanbul, 2 cilt.

Le Goff J., 1990, "Le rire dans les règles monastiques du haut Moyen Age", *Mélanges Pierre Riché,* Paris, s. 93-104.

Le Goff J., 1992, "Jésus a-t-il ri?", *L'Histoire,* no: 158, s. 72-74.

Lipovetzky G., 1993, *L'ère du vide, essai sur l'individualisme contemporain,* Paris.

Lory B. ve Popovic A., 1992, "Au carrefour des Balkans, Bitola 1816-1918", P. Dumont ve F. Georgeon (yay.haz.), *Villes ottomanes à la fin de l'Empire* içinde, Paris [Modernleşme Sürecinde Osmanlı Kentleri, Tarih Vakfı Yurt Yayınları, 1996].

Ménager D., 1995, *La Renaissance et le rire,* Paris.

Menzel Th., 1941, *Meddah, Schattentheater und Orta Ojunu,* Prag.

Nerval G., 1980, *Voyage en Orient,* Garnier-Flammarion, Paris, 2 c.

Nuri O., 1911, *Abdülhamid-i Sani, Hayat-ı Hususiyesi ve Devr-i Saltanatı,* İstanbul, 3 c.

Nutku Ö., 1977, *Meddahlık ve Meddah Hikayeleri,* Ankara.

Pellat Ch., "el cidd-el hazl", *Encyclopédie de l'Islam,* 2. baskı.

Peysonnel M. (de), 1785, *Lettre ... contenant quelques observations relatives aux Mémoires qui ont paru sous le nom de M. le Baron de Tott,* Amsterdam.

Ragon M., 1995, "Rire", *La dérision, le rire* içinde, *Internationale de l'Imaginaire* koleksiyonu, yeni seri, no: 3.

Rolland C., 1854, *La Turquie contemporaine, hommes et choses, études sur l'Orient,* Paris.

Said M., 1297/1882, *Ahlâk-i Hamide,* İstanbul.

Salih (Erimez), 1941-1947, *Tarihten Çizgiler,* İstanbul, 4 c.

Schrader F., 1917, *Konstantinopel, Vergangenheit und Gegenwart,* Tübingen.

Şekib (Tunç) M., [1337/1921], *Gülmek Nedir ve Kime Gülüyoruz?,* İstanbul, tarihsiz.

Seni N. ve Georgeon F., 1992, "İstanbul dans la presse satirique ottomane", *Presse turque et Presse de Turquie* içinde, İstanbul-Paris, s. 51-57 (Varia Turcica koll. XXIII).

Toumarkine A., 1995, *Les Lazes en Turquie (XIX-XXe siècle),* İstanbul.

Us H.-T., 1940-1954, *Meclis-i Meb'usân, 1293/1877,* İstanbul, 2 c.

Woods Sir H., 1976, *Türkiye Anıları,* İstanbul.

JÖN TÜRK DEVRİMİ SONRASINDA İSTANBUL RUM MİZAH BASINI: EMBROS GAZETESİ

Efthymia Canner

E. Dupréel, "Gülmenin Sosyolojik Sorunu" başlıklı makalesinde, gülmenin toplumsal işlevselliğini vurgular ve "bir gruptaki topluluk ruhunun dışavurumu" olan "kabul gülüşü" ile "birisinde –ya da birilerinde– belli bir uygunsuzluğun saptanması" anlamına gelen "dışlama gülüşü" arasında ayırım yapar (1928, 228-238). Aynı zamanda bu iki yönü "bütünsel bir görüngü" halinde birleştirir; bu görüngü içinde gülme "bir grubun, bir ya da birçok bireyin dışlanması üzerine kurulduğuna ya da yeniden kurulduğuna işaret eden bir olgu sebebiyle ortaya çıkar" Demek ki, E. Dupréel'e göre, kabul gülüşü, "gülünç kişinin zıtlığı nedeniyle ona gülenlerin oluşturduğu grup duygusu"na eşlik eder. Zaten mizaha da sınıflandırıcı, hatta eleyici bir rol biçilmiştir: Mizah, "varlık kategorileri"nin, aralannda zıtlaşma yoluyla, oluşmasının aracısı olarak kabul edilir.

Bizce yukarıdaki bu şema, mizah basını üzerinden yürütülecek bir milliyetçilik incelemesini yönlendirebilir. Bizzat hicivin doğası, hiciv olgusunu içeren basına daha geniş bir boyut kazandırır. Ayrıca bir izleyici kitlesinin, alay edilen nesneye gülecek[1] "önceden oluşturulmuş" bir grubun gereksinimlerinden türeyen hicivin bu muhafazakâr niteliği de dikkate alındığında, mizah basınının, özellikle de aidiyet bilinci açısından geçiş özelliği taşıyan dönemlerde, okumuş bir cemaatin kendisini tanımladığı parametreleri test etmesine yardımcı olabileceği görülecektir.

Mizah gazetesi *Embros* "Osmanlıcılık", yani Osmanlıların birliği düşünü diriltten Jön Türk devriminin hemen sonrasında gün yüzüne çıkar. Ancak bu düş bir süre sonra Türkleştirme gerçeği karşısında dağılıp gidecektir.

İstanbul'un kültürel yaşamı üzerine kaynaklarda ne *Embros,* ne de gazetenin editörü ve tek yazarı olan K. G. Makridis hakkında kesin bilgiler bulabildik. Bu nedenle Makridis'in bize verdiği bilgilerle yetinmek zorunda kaldık. Makridis Osmanlı uyruğundandır; İstanbul'un okumuş cemaatinin seçkin bir ailesinin oğludur ve kendileriyle aynı düzeydeki diğer ailelere akrabalık, dostluk ya da vaftiz ilişkileriyle bağlıdırlar (*Embros,* 27/12/1908; 13/12/1910).

Ortodoks Rum değerler sistemini benimseyen Makridis (Fener Patrikhanesi'ne bağlılık, Yunan antikçağına hayranlık, ataerkil aile geleneklerine sadakat) bunlan tehdit eden ya da sadece başka bir seçenek öneren –Avrupa modasından "demotikecilik" akımına* ve kadının özgürleşmesine kadar– her şeye karşı olduğunu açıklar. Kadının özgürleşmesini, törelerdeki iğrenç bir yozlaşmanın işareti olarak görür. Kısacası, Makridis'in söyleminde o dönemin ortalama İstanbullu Rum'un başlıca özellikleri ayırt edilebilir.

İlk çıkışından 1909'a kadar *Embros*'un tirajı çok azdır. Editör sık sık gazetenin mali sorunlanndan yakınır (*Embros,* 13/1/1909; 11/4/1909). Durum Haziran 1909'dan itibaren birdenbire düzelmiş gibidir, çünkü artık taşrada ve yabancı ülkelerde muhabirler görevlendirildiğini öğreniriz (*Embros,* 13/6/1909). Artık *Embros*'un başarı eğrisi hep yukarı doğru çıkar. Tirajı artar, bundan cesaret alan Makridis 1910'da N. T. Papadimitru ile birlikte ismi *Satan* olan bir mizah takvimini 10.000 nüsha olarak yayımlar. Bu ticari başarı üzerine takvimi sonraki yıllarda da çıkarmayı sürdürür. 1913'te *Embros* ve *Satan*'ın muhabir ağının ABD'ye kadar yayılması dikkat çekicidir (*Embros,* 20/9/1913). Bu arada gazete üç kez sansüre takılmıştır: 1909 –o dönemde Rum mebus Kosmidis tarafından savunulur–, 1912 ve 1913'te. Son olarak da 1920'de tüm *Embros* sayılarının ciltlenerek satışa çıkanlması ve kısa sürede tükenmesi gazetenin sürekli artan başarısının kanıtıdır (*Embros,* 18/7/1920).

Bu başanya rağmen *Embros*'un varlığından geriye pek iz kalmamıştır, bu durum belki de geçici bir moda olduğunun işaretidir. Ve zaten bizi ilgilendirmesinin de gerçek nedeni budur: "Bir müddet gün ışığına çıkıp kısa bir süre sonra unutulan kitaplar, dergiler, gazeteler kendi devirlerinin paha biçilmez tanıklandır. Dönemlerinin düşüncesine fazla dirençli değildirler ve tam da bu nedenle söz konusu dönemin kaygılarını ve önceliklerini yansıtırlar" (Skopetea E., 1992, 85).

Mizah gazetesi *Embros*'a kimler gülmektedir? Esas olarak okumuş Rum cemaati söz konusudur, çünkü Osmanlı İmparatorluğu'nun geri kalan cemaatleri açısından ortada bir dil engeli bulunmaktadır. Demek ki bu gazetede, Rum cema-

* XX. Yüzyıl başlarında Yunanistan'da eski ve bilimsel dile –katharevusa– karşı halkın kullandığı dili-demotike– savunan düşünce hareketi (ç.n).

at tarafından "anlaşılabilecek" mesajlar yer almaktadır. Editör Makridis ve çok sayıda karikatürist kendilerini bu grubun sözcüleri olarak görmektedir. Özetle, iletilebilir simgeler kullanarak ait olduğu daha geniş kategoriye seslenen küçük bir grup söz konusudur (E Dupréel, 1928, 237).

Embros'ta nelere gülünmektedir? "Osmanlı"larda ve uluslararası alanda siyasal ve toplumsal duruma; Rum cemaatine (yani kendisine), Türk hükümetine, Batı'ya (bir müdahil güç ve kültürel model olarak), Yunanistan'a, Balkanlar'a.

Kahramanlar sadece Osmanlı Rumları ve Türklerdir; onlar diğerlerini gözlemler ve haklarındaki duygularını ifade ederler. Rumlar ve Türkler, Makridis'in kendini özdeşleştirdiği Pantelis –karakteristik Rum ismi– ve Ali ile temsil edilir. Aralarında bu gazetenin nakaratını oluşturan manzum bir diyalog vardır. Ama Jön Türk devriminden kaynaklanan siyasi güncelliği tahlil eden bu iki kahraman eşit statüde değildir. Ali'nin açık bir üstünlüğü vardır. Pantelis'in açık sözlülüğü, doğal bir sonuç olarak, muhatabından tokatlar yemesine neden olur.

Aralarındaki iletişimin temeli nedir? Millet, devlet, kanun: Onlar Osmanlı gerçekliğine bu terimler aracılığıyla katılırlar. Millet bu karşılıklı anlaşmayı mümkün kılan kod, uzun süreli bir deneyimin ortak paydası ve bu deneyimin ön koşuludur. Bir Müslüman Türk olarak Ali, Ortodoks Rum milletinin temsilcisi olarak kabul ettiği Pantelis'le iletişim kurar. Yahudi ve Ermeni milletleri de diyaloglarda ara sıra boy gösterir.

Devlet onların varoluşlarının çerçevesini, kişisel huzurlarının güvencesini oluşturur. Dolayısıyla devletin korunması, iki kahramanımızın baş kaygısı olarak sunulur. Kanun, tüm milletleri Sultan Abdülhamid istibdadından kurtaran şey, uzlaşmalarının kaynağı, devlet çerçevesinde ebedi olan hürriyet, müsavat ve uhuvvetin bekçisidir. Bu nedenle Ali ve Pantelis, İstanbul sokaklarında el ele dans ederek ve şarkı söyleyerek onu kutlarlar.

Bernard Chanfrault Arap dünyasındaki öyküleri tahlil ederken, Violette Morin'in fıkralara ilişkin bir incelemesine dayanarak, semiyotik yöntemlerini kullanır (B. Chanfrault, 1983; V. Morin, 1966). Violette Morin'e göre, mizah öyküsü "üç işleve göre bölümlere ayrılır: a) kişiliklerin sergilendiği bir "normalleştirme" işlevi; b) sorunu ortaya atan ya da soru soran bir "eklemleyici söz grubu" işlevi c) düğümü mizahla çözen bir diğer "çift anlamı ayıncı söz grubu" işlevi. Komik öge, "çift anlamı ayıncı" denen çokanlamlı unsurun anlatıyı "ciddi"den "komiğe" saptırmasıyla ortaya çıkar" V. Morin ve B. Chanfrault, bizim incelediklerimizden çok farklı öyküleri ele almış olsalar da, onların analiz şemasının, en azından daha genel bir anlamda, bu öykülere de uygulanabileceğini düşünüyoruz.

Ali ile Pantelis arasındaki diyalogda, "normalleştirme" işlevi Jön Türk devrimindedir. "Eklemleyici söz grubu" işlevini millet, devlet, kanun terimlerinde bulu-

yoruz: Daha önce de belirttiğimiz gibi, bunlar aralanndaki iletişimin anahtar sözcükleridir. Tabii bu sözcükler farklı yorumlara da tabi tutulabilir: Ali millet sistemini, devletin laikleşmesi ve merkezileşmesi yolunda aşılması gereken bir anakronizm olarak görürken, Pantelis yakınır:

"(...) Ağlıyorum, ağlıyorum gece gündüz
kutsanmış ve kutlanmış
aziz imtiyazlarımızın ardından (...)
Bütün ırkların karışması birbirine böyle
Çok kuşku uyandırıyor kalbimde (...)
Bizim için, hiçbir şey daha kıymetli olamaz
imtiyazlarımızdan
Atıp tencereye bütün geri kalanı
yapsınlar bir soğan çorbası (...)
Mümkün müdür Rum'un
İnancını ve değerlerini değiştirmesi
ve katılması omlete
Eflaklar, Bulgarlar, Ermeniler ile birlikte? (...)
Mümkün müdür vazgeçmemiz
şanlı atalarımızın dilinden?" (*Embros,* 30/8/1908)

Ve Pantelis şu sonuca varır:
"*Hürriyet*'in anlamı hep köle olmaktır.
Hürriyet'in anlamı hoş görmektir
Patrikliğin küçük düşmesini.
Hürriyet'in anlamı inkâr etmektir
kendi Helenik kanımızı" (*Embros,* 2/11/1908)

Millet ve kanun terimleri aynı zamanda çift anlama gelebilen bir rol de üstlenmektedir, çünkü "çift anlamı ayırıcı söz grubu" işlevini de yerine getirmektedirler. *Embros*'daki gülmecenin başlıca kaynağı, iki kişiliğin millet ve kanun terimlerini algılayışlanndaki farklılıktır.

Bu ayrılığın altı, önce doğrudan okurlanna seslenen –gerçek kimliğiyle– Makridis'in kişisel müdaheleleri tarafından çizilir. Makridis, Hıristiyanlara yapılan haksızlıkları, laikleşmeyi, Patriklik imtiyazlarının eli kulağında olan iptalini, gayrimüslimlerin de askere alınmasını, Rum okullarının devletin yetki alanına alınması yönündeki hükümet tasarısını, sansürü, imparatorluk için zararlı ve devrimin beyanatlanyla uyumsuz olarak sunduğu tüm önlemleri eleştirir.

Yorum farklılığı karikatürlerde de vurgulanmaktadır: Jön Türk hükümeti dirilen sansürü selamlarken temsil edilmektedir (Resim no: 1). Cemiyet'in "İttihat ve Terakki" sloganıyla da hayali ve ikiyüzlü bir slogan olarak alay edilmektedir (Resim no: 2).

Devlet tek buluşma noktası, iki muhatabın aynı şekilde yorumladıkları tek terimdir. Batı'nın ve Balkan milliyetçiliklerinin, Ali ile Pantelis'in bir kez daha kendilerini aynı gruba ait hissetmelerini sağlayan iki işaret olduğu saptanmaktadır: Ne zaman gülmenin hedefi olarak bu konuları seçseler, aralarındaki tutkunluk duygusu yeniden doğrulanmaktadır. Mizah, yabancının anlaşılmaz, dolayısıyla gülünç dünyasını reddetmelerinden kaynaklanmaktadır. Hem Ali'nin hem de Pantelis'in kabuslarının kaynağında Batı vardır: İmparatorluğu sakatlayan ve varlığını tehdit etmeyi sürdüren Balkan milliyetçilikleri (Bulgaristan'ın bağımsızlığı, Girit sorunu, Makedonya üzerindeki toprak talepleri, vb). Batı, milliyetçiliklerin esin kaynağı ya da siyasi-askeri bir müdahele gücü olarak, Osmanlı İmparatorluğu'nu idama mahkûm etmiştir (Resim no: 3).

Tüm Balkan milliyetçiliklerine aynı etiket yapıştırılır. İstisnasız hepsi Avrupa'nın şımarık çocukları, devlete karşı girişilen komploda Avrupa'nın suç ortakları olarak sunulur. Bu nedenle hepsi acımasız alayların hedefi olur. Örneğin Bulgarlar derin bir barbarlığı temsil eder: "Krum'un torunları", "ayıların (Ruslar)



Resim 1. Sansürün Dirilişi. (*Embros*, 21.05.1909)



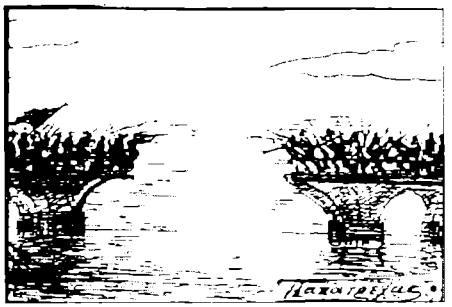
Uhuvvet



Musavat



Terakki



İttihat

Resim 2. İttihat ve Terakki Cemiyeti'nin Programı. (*Embros*, 04.04.1909)

dostları" "domuzlar kadar temiz" insanlardır. Ama çoğunlukla Bulgaristan sürekli hami değiştiren bir fahişeye benzetilir: Kâh Osmanlı'nın, kâh Avusturya ve Rusya'nın himayesine yönelir. Çeşitli karikatürlerde Bulgarlar korkunç bir çirkinlik, kötü ve zalim bakışlarla gülünç bir kılığa sokulur; ellerinde hep hançer vardır ve en vahşi eylemleri yapmaya her an hazırdırlar. *Embros*'daki Yunanistan imgesi de bundan iyi değildir: O da, Bulgaristan ve Sırbistan gibi, Osmanlı topraklarını gaspeden bir kişi olarak gösterilir.

Trablus ve Balkan savaşları bu görüşü güçlendirecektir. Avrupalı güçler imparatorluğu yiyip bitiren, kendi nüfuz alanlarını genişletmekten başka bir şey düşünmeyen ülkeler olarak sunulur. Bu amaçla "küçük Balkan devletleri"ni kullanırlar; onlar da Avrupalıların çıkanna birbirlerini boğazlayıp dururlar. Birinci Balkan Savaşı'nın kahramanlarının ipleri başkalarının elindedir: Türkiye Almanya'nın copu, küçük Balkan devletleri de Rusya'nın kamçısı durumundadır (Resim no: 4); hepsi de görevlerini tamamladıktan sonra bir köşeye kaldırılıp atılacak küçük araçlardır. Balkan savaşlarından sonra, Alman ve İngiliz, Yunanlı'nın ve Türk'ün sırtına yükledikleri askeri yükten ötürü birbirlerini kutlarlar (Resim no: 5): Balkanlar'daki egemenlikleri sarsılmadan sürmektedir.



Resim 3. Fransa, Avusturya, Bulgaristan, Sırbistan ve Yunanistan Osmanlı İmparatorluğu'nu "soymaya" çalışıyorlar. (*Embros*, 11.10.1908)

Pantelis, Meşrutiyet rejiminin yeniden kurulmasını başlangıçta coşkuyla karşılar, ama bu coşkuya parlamentarizmin başlıca özelliklerini kabul etme konusunda, ilk bakışta çelişkili görünen, bir tereddüt eşlik eder. "Alaturka" parlamentarizm düşüncesi, Pantelis'in çılgınca kahkahalar atmasına neden olur. Çünkü o bunu parodiden başka bir sonuç vermeyecek basit bir taklitçilik olarak görmektedir. Bir karikatür bu düşünceyi çok güzel anlatır (Resim no: 6): Seçimler öncesinde nutuk atan Rum mebus Kosmidis görülmektedir. Bağlam tamamen doğuludur: Kosmidis bir devenin üstünde halka nutuk atmaktadır –deve Doğu'nun "alamet-i farikası"dır. Dinleyicileri onu bir mesih gibi karşılar: Önünde yerlere kapanırlar, geçeceği yola halılar serilir. Atmosfer Kosmidis'in nargilesinden çıkan dumanla kaplanmıştır; dumanın üstünde şöyle bir yazı okunur: "Mebus ödeneği". Sadece o Avrupalı gibi giyinmiştir, hayranlarının hepsi geleneksel kıyafetler içindedir. Bir eşeğe binip önünden giden rehberi Sançe Panza rolündedir ve Don Kişot imgesini tamamlamaktadır. Simge açıktır: "Osmanlı usulü" parlamentarizm maskaralıktan başka bir şey değildir.

Aynı bakış açısından, siyasi çoğulculuk da Pantelis'i ilgilendirmez. Çeşitli partiler arasındaki her türlü ayırım ona saçma gelmektedir. Sosyalist partinin kuruluşu karşısında gösterdiği tepki bunu kanıtlar:



Resim 4. Başlıca Rakipler: Balkan çatışmasından yarar sağlayan Almanya ve Rusya (I. Balkan Savaşı) (*Embros*, 20.12.1912)



Resim 5. Almanya ve İngiltere, Yunanistan ve Osmanlı İmparatorluğu'nun Balkan savaşlarından büyük bir ekonomik yükle çıkmaları nedeniyle birbirlerini kutluyorlar (*Embros*, 26.04.1914)



Resim 6- Rum mebusu Kosmidis "kürsüden" konuşuyor. (*Embros*, 19.09.1909)

> Partiler kum taneleri gibi çoğaldı. Eğer bu durum uzarsa, bir müddet sonra mebus sayısı kadar parti olacak [...] Neyse ki bütün bu partiler Mayıs ayının o geçici güllerine benziyor. Kurulurken ve o mucizevi programlarını yayınlarken seslerini duyuruyorlar. Sonra kış uykusuna yatıyorlar [...] Bazıları ipek böceğinin kozadan çıkışı gibi dönüşümler geçiriyor [...] Sırasıyla liberal, halkçı, demokratik, sosyalist oluyorlar ve liberalizmin en yüksek noktasına vardıklarında kozalarına kapanıyor ve sesleri solukları kesiliyor. Onlara "parti" değil "koma" dense daha yerinde olur".[3]

Rum mebuslar da *Embros*'un oklarından kendilerini kurtaramaz. Karolidis, Boussios, Kosmidis, kendi milletlerine düşman bir kuruma –Osmanlı Meclis-i Mebusan'ı– katıldıkları için dönek olarak görülürler. Onlar korkutucu bir olayı temsil etmektedir: Avrupalılaşma.

Aslında, kahramanımıza göre, meşruti rejim ve onun doğal sonucu olan laikleşme, uzun süredir "frenk vebası" tarafından kemirilen Ortodoks Rum kültürü yapısına öldürücü darbeyi indireceklerdir (*Embros,* 4/7/1909). Baş tehlike "frenk kültürü"dür, çünkü milletleri içlerinden kemirerek onları kendilerini yok etmeye hazırlamaktadır. Birinci hedef Fransız eğitimidir, çünkü o üstün etnik değerlere saldırmaktadır: Yunan dili ve antik çağı. Avrupa modası –giysiden eğlencelere (paten, maskeli balolar, vb) kadar– da tamamlayıcı bir rol üstlenmektedir: Modernleşme

görüntüsü altında, Osmanlı Rumu'nu kendi kimliğini oluşturan unsurlardan uzaklaştırmaktadır. Ama Avrupalılaşmanın en sinsi işareti olarak feminizm görülmektedir: Feminizm Ortodoks Rum değerlerinin koruyucusu ailenin dağılmasına yol açmakta ve özellikle de Rum kızlarını şu görevlerinden uzaklaştırmaktadır:

Spartalı analar olmak,
kanunu yeniden
şanlı günlerine döndürecek
yurttaşlar yetiştirmek" (*Embros,* 21/3/1909)

Jön Türklerin otoriterliği –milletleri tehlikeye sokan zorla asimilasyon politikası– Ali ile Pantelis'in yollarını yavaş yavaş ayırır. Pantelis'in, Jön Türkler tarafından yürütülen devletin Türkleştirilmesi politikasından duyduğu hoşnutsuzluk, rolleri değiştirir. Pantelis kendisini artık *Rum* değil, *Yunan* olarak tanımlar; giderek yeni bir "kabul grubu" ile özdeşleşir: Yunan milliyetçiliği, Yunan irredantizmi, Megalo Idea. Bunun karşısında da artık yeni bir düşman vardır: Ali tarafından temsil edilen devlet.

Birinci Dünya Savaşı'ndan ve Osmanlı İmparatorluğu'nun Mihver devletlerinin, "Bulgar milliyetçiliği"nin yanında yer almasından itibaren rol değişimi nihai bir nitelik kazanacaktır. İstiklal Harbi sırasında *Embros*'un hicivli çizimleri "Türk sinekleri"ni kovalayıp, Cafer Tayyar ve Mustafa Kemal'i –Türk milliyetçiliğinin simgesi– ezen Yunan ordusunu gösterir. Anadolu'nun içlerine doğru askeri ilerleyiş Megalo Idea'nın somutlaşmasıdır –Helen Krallığı'na ilhak, Pantelis'i Ali'den kurtaracaktır:

İşte Ali benim gerçek Hürriyet'im
Sensin bugün
Her tarafı bayraklarla donatıyormuş gibi yapmak zorunda olan
acısını gizlemek zorunda olan
benim de bir zamanlar yaptığım gibi.
Bu yeni bir çağın başlangıcı
İkimiz için (...)
Artık ne Talat'ı kutlayabileceksin, ne Enver'i
Ama öğreneceksin doğru telaffuz etmeyi Lefteris'in ismini (Venizelos)"
(*Embros,* 11/7/1920)

Notlar

1 Bu grubu [...] en kesin biçimde ortalama izleyici içinde bulacaktır. Girişimini haklı çıkarmak zorunda olan yenilikçi, tartışmanın düzeyini yükseltmek durumunda kalırken, bir grubun sözcülüğüne soyunan hicivci, daha mütevazi zevkler sergileyecek [...], her türlü yapmacık çabanın gizlediği şeyleri ima edecektir. Böylelikle izleyicilerine bir gevşeme olanağı sunar" (E. Dupréel, 1928, 244).

2 Bu ayırım üzerinde durmak çok önemlidir, çünkü E. Hobsbawm'a göre, "devletlerin ve hareketlerin resmi ideolojileri yurttaşların zihinlerinde neler olup bittiğini anlama olanağını vermez". "Ulusun aşağıdan gelen bakışını keşfetmek çok güçtür". Bunun için, "yazılı alanın dışında kalan düşünceler, görüşler ve duygular tarihini taramak gerekir" (E. Hobsbawm, 1992, 21-22).

3 Burada Makridis, Rumcada aynı şekilde okunan "kôma" (koma) ve "komma" (parti) sözcükleriyle oynuyor.

Kaynakça

Anderson B., 1983, *Imagined Communities. Reflections on the Origins and Spread of Nationalism,* Londra.

Chanfrault B., 1983, "Littérature orale et conscience nationale: l'anecdote dans le monde arabe", *Littérature et nations* (Tours, Université François-Rabelais), bülten no: 3, Mayıs.

Dupréel E., 1928, "Le problème sociologique du rire", *Revue Philosophique,* Eylül-Ekim, s. 212-260.

Embros, 1908-1920, İstanbul.

Gellner E., 1983, *Nations and Nationalism,* Oxford.

Hobsbawm E., 1992, *Nations and Nationalism since 1780: programme, myth, reality,* Cambridge.

Morin V., 1966, "L'histoire drôle", *Communications,* no: 8 (yeni baskı, Paris, 1981).

Skopetea E., 1992, *L'Occident de l'Orient: images de la fin de l'empire ottoman,* Atina (Yunanca).

ERMENİ DERGİSİ GAVROŞ'DA KARİKATÜR VE HİCİV (1908-1920)

Anahide Ter-Minassian

"İnsan gülerek ısırır"
Baudelaire

Hiciv yapıtlarına yer veren bir mizah basınının var olabilmesi için belli bir basın özgürlüğünün, olayları ve töreleri inceleyip yorumlayabilen çizerler ve gazetecilerin var olması gerekir.

Ayrıca bir okur kitlesinin, daha doğrusu basının oluşmasına ya da nabzına göre şerbet verilmesine katkıda bulunduğu bir "kamuoyunun"nun da varlığı şarttır. Çünkü hiciv yazarı ya da çizeri, herkesin genellikle düşündüğü, ama yüksek sesle söylemeye cesaret edemediği şeyleri söyler ya da çizer.

Bazı mizah gazeteleri belden aşağı öykülerin mekânı haline gelse de, hiciv, sadece eğlence kategorisinde yer alan ikincil bir tür değildir. Mizah basınının gelişmesi, bir toplumun otoriter bir siyasi rejimden kurtulma ve eleştirel ifade biçimlerinin önünü açan demokratik evrim dönemlerine denk düşer. Hatta mizah basınının varlığının ya da yokluğunun bir toplumun özgürlük ya da demokratikleşme derecesinin ölçümünde geçerli kıstaslar oluşturduğu söylenebilir. Örneğin 1880 ile 1914 arasında, Üçüncü Cumhuriyet'in sağlamlaştığı ve zafere ulaştığı dönemde, Fransa'da 250'den fazla mizah gazetesi yayımlanmıştı.[1] Bu sayının üzerinde düşünmek gerekir, çünkü Fransız mizah basını –özellikle de *Le rire, le Charivari, L'Assiette au beurre*– İngiliz basınıyla birlikte, Osmanlı mizah basını için bir model oluşturmuştur.

Osmanlı İmparatorluğu'nun etnik, dilsel ve dinsel çeşitliliği içinde, Ermeni mizah basını, bir yanıyla imparatorluk diğer yanıyla cemaat düzeyinde ikili bir bağlama gönderme yapmaktadır. İstanbul'da yayımlanan bu basın organları, Osmanlı başkentindeki Ermeni toplumunun dinî, siyasî ve ahlâki kaygılarını ortaya koymaktadır.

Osmanlı İmparatorluğu'ndaki Ermeni mizah basın tarihini üç aşamaya ayırabiliriz:

1. Birinci aşama Tanzimat dönemidir. 1852'den 1876'ya kadar Ermeni edebiyatının, basınının ve tiyatrosunun doğuşuna tanık olunur. Mizah basını ile tiyatro arasında çok güçlü bir ilişki vardır.

Bu döneme egemen olan dört sima vardır: Üç yazar, Arusyun Sıvacıyan, Osep Vartanyan, Agop Baronyan ve bir çizer, Arusyun Hekimyan.

Daha 1857'de Arusyun Sıvacıyan mizah basınına medenileştirme işlevi yüklüyordu:

> "En aydın ve en uygar ulusların, gerek halkın gerekse hükümetin kuralları ihlal etmesiyle alay eden gazeteleri vardır. Bu uluslar, bu gazetelerden birinin tek bir sayfasının, bir filozof tarafından yazılmış bütün bir ahlak cildinden daha etkili ve tesirli olduğuna inanmakta haklıdırlar".[2]

Vartan Paşa adıyla bilinen Osep Vartanyan (1815-1879)[3], Türkçeyi de kullanır, ama eserlerini Ermeni harfleriyle yazar ve yayımlar. Agop Baronyan (1843-1892) olağanüstü bir etkinlik yürütmektedir. Aynı zamanda hem gazeteci, hem öğretmen, hem yayıncı, hem de oyun yazandır ve çağdaşlarının törelerini ve zihniyetini güldürülerle eleştirir. Sonraki kuşaklar onu "Ermeni Molière'i" olarak nitelemişlerdir.

Keskin stilli bir grafiker olan Arusyun Hekimyan'ın çizgilerine hem Ermeni, hem de Türk basınında rastlıyoruz. Altyazılarda kullanılan diller (Ermenice, Türkçe, Fransızca), bunların yazımları (Ermeni, Arap, Latin harfleriyle) Ermenice-Türkçe çift dilliliği ve bunun kültürel sonuçlarını sergilemektedir.

2. Jön Türk devriminin yapıldığı Temmuz 1908'den, Osmanlı İmparatorluğu'nun savaşa girdiği tarih olan 1914 sonbaharına kadar, Ermeni mizah basını görkemli bir dönem yaşar.30 yıldan fazla süren Abdülhamid rejiminin ardından "zulüm" sona ermiştir. 1876 Kanun-ı Esasisi'nin yeniden getirilmesi –1878'de askıya alınmıştı–, hürriyet, müsavat, adalet ilkelerinin ilanı, sansürün kaldırılması, Osmanlı basınının gelişmesi için elverişli koşullar yaratır. Türkçe, Arapça, Rumca, Bulgarca, Ermenice, vb gazetelerin gün yüzüne çıktığına ve bunların arasında bir mizah basınının da geliştiğine tanık olunur.

Yaptığımız ilk dökümler, hepsi İstanbul'da yayımlanan 18 Ermeni mizah yaprağı ya da gazetesi saptamamıza olanak verdi. Bu sayı, 1908 ile 1914 arasında Osmanlı İmparatorluğu'nda yayımlanan 239 yeni Ermeni dergisiyle karşılaştırıldığında düşük; ama aynı dönemde yayımlanan Türk mizah basınıyla (yaklaşık 50 kadar dergi ya da gazete) karşılaştırıldığında yüksektir.

GAZETE İSMİ	TARİH	MÜDÜRLER, BAŞYAZARLAR
Zig-zag	1908	Vahan Papazyan
Tzaghik (Çiçek)	1908-1909	Krikor Torosyan ve Yervant Toloyan
Gavroş	1908-1914	Yervant Toloyan
Okkabaz	1908	Aram Andonyan
Frou-Frou (Zig-Zag'ın yerine çıkar)	1908-1909	Vahan Papazyan
Lila	1909	Vahan Papazyan
Hırazan (Kazan)	1909	Aram Andonyan, Yervant
Karafrad	1909-1910	Odyan, Krikor Torosyan
Kiko (ayrıca Kohak, Zurna, Kindo, Hugo isimleriyle de çıkar)	1909-1914	Aram Andonyan, Yervant Odyan
Hi-Hi-Hi	1910	Krikor Torosyan
Kukuk	1911	Krikor Torosyan, A. Kayseriyan, Keşişyan
Sev gadu (Kara Kedi)	1912-1913	Krikor Torosyan
Gadag (Şaka)	1913	Yervant Odyan, Kalfayan
Hos-Hos (Gel, Gel)	1913	Yervant Toloyan
Mananah	1913-1914	Yervant Odyan
Sadana (Şeytan)	1913-1914	
Mimos	1914	V. Kürkciyan

Temmuz 1908'de basın özgürlüğü ilan edilmiş, ama Osmanlı İmparatorluğu'nun içte ve dışta geçmekte olduğu zorlu darboğazlar nedeniyle kısa süre sonra yeniden sansür getirilmişti. II. Abdülhamid'in tahttan indirilmesi ve sürülmesiyle sonuçlanan Mart-Nisan 1909 krizinden sonra, İstanbul'da sıkıyönetim ilan edildiğini ve Ocak 1913'te Enver-Talat-Cemal üçlüsünü iktidara getiren darbenin özgürlüklere fiilen son verdiğini hatırlatalım. Gazeteler geçici ya da sürekli olarak kapatıldı. Bazıları tamamen silinirken, diğerleri başka isimlerle yeniden çıktılar. *Kiko* böyle bir gazetedir. *Gavroş*'la birlikte tek süreklilik örneği olan *Kiko,* 1909'da Krikor Torosyan tarafından kurulmuştu ve 1914'e kadar çıktı; ama bu arada birçok kez yokolup tekrar çıktı ve *Kohak, Zurna, Kindo, Hugo* gibi çeşitli adlar altında yayımlandı.

Ermeni basınının bütünü gibi, mizah basınının da, gazeteleri etkinliklerine son vermek zorunda bırakan maddi güçlükler (mali sıkıntılar, okur kitlesinin azlığı) yaşadığını da hatırlatmak gerekir.

3. Birinci Dünya Savaşı sırasında neredeyse tamamen yok olan Ermeni mizah basını, Müttefikler'in zaferinden sonra İstanbul'da kısa bir diriliş dönemi yaşar. Kasım 1918'den Ekim 1923'e kadar, halklarının yaşadığı korkunç acılara rağmen, Ermeni gazetecileri ve çizerleri Osmanlı İmparatorluğu'nun bu son ve trajik yıllarında gülmeye ve güldürmeye çalışırlar.

Gavroş'un yanı sıra, *Helok Davit (Bilge Davit;* 1918-1919*)* gibi bazı kısa ömürlü gazeteler, savaş sonrası toplumunun sorunlanna temkinli bir şekilde eğilirler.

Gavroş, kalıcılığıyla Ermeni mizah basını içinde bir istisna oluşturur. Bu da onun araştırmacıların dikkatini çekmesi için yeterli bir özelliktir. Gerçekten de *Gavroş* bazı kesintilerle 1908'den 1925'e kadar Konstantinopolis'te (sonra İstanbul)[5] ve Aralık 1926'dan Ağustos 1935'e kadar Paris'te yayımlanmıştır.

Gavroş İstanbul'da ilk kez 31 Temmuz 1908'de, yani sultanı Meşrutiyet'i yeniden ilan etmek zorunda bırakan askeri darbeden iki hafta sonra, çıkar.

> "Boş sözlerle yitirecek vaktimiz yok. Eskiden metelik etmeyen vaktimiz bugün Mısır altını değerinde (...) Bugün *Gavroş*'umuzu yayımlamaya başlıyoruz.
> Evvelden, bir gazete yayımlama izni almak için, İzzet Paşa'ya, Tahsin Paşa'ya, Şerif Paşa'ya ve paşa olmayan, daha alt kademeden bir sürü namussuza 100 altın liralık rüşvetler vermek gerekirdi (...). Ellerini, ayaklarını ve münasip başka yerlerini de öpmek gerekirdi. Eğilmek, kapaklanmak, selamlamak, sessizce taklalar atmak, sonra da bir yıldan beş yıla kadar beklemek ve bu arada yaşlanıp gevşemek gerekirdi.
> Bugün, Kanun-ı Esasi sayesinde, *Gavroş* birkaç saat içinde bir mizah gazetesi kurma iznini aldı. Nasıl? Bir mizah gazetesi mi? Daha üç hafta önce, böyle bir izin istemeye cesaret edeni hemen deliğe tıkarlardı! *Gavroş*'un ilkesi, alay edilebilir her şeyle alay etmek, tırmalanabilecek her şeye tırmık atmak ve suratına tükürüldüğünde rahmet yağdı diyecek tıynette herkesin suratına tükürmektir..."

Kendisine "hicvi" sıfatını yakıştıran gazete, takma adı Gavroş olan Yervant Toloyan (Kutsal Ruh), 1909'da kendi mizah gazetesi *Kiko*'yu çıkaracak Krikor Torosyan ve yetenekli bir çizer olan Aram Andonyan'dan oluşan bir "karşı-Teslis"[6] tarafından kuruldu.

Bu yeni gazete seçtiği *Gavroş* ismiyle, "Victor Hugo'nun mükemmel yaratıcılığının eseri olan kahramanın ateşli, kumaz, kaygısız ve kahraman ruhunu temsil etmeyi"[7] hedeflemekte, hem Fransız hem de devrimci bir soy zincirini sahiplenmekteydi.

Osmanlı basınında sık sık görüldüğü üzere, *Gavroş* bir şahıs gazetesiydi; Yervant Toloyan tek başına hem gazetenin sahibi, hem müdürü, hem çeşitli takma adlarla yazan yazan, hem de idarecisiydi. 1884'te Pera'da doğan Toloyan'da, gazetecilik bir aile geleneğiydi. Venedikli Melhiteryen papazlann[8] talebesi olan babası Hovhannes Toloyan (1856-?) Ermeni bir gazeteciydi; Türkiye'de tıp öğrenimi görmüş, tiyatro oyunculuğu yapmış ve hayatını gazeteci ve tercüman olarak

kazanmıştı. 1884'ten 1906'ya kadar *Manzume-i Efkâr*'da yazarlık yapmış, sonra *Mecmua-i Ahbar*'a geçmişti. İstanbul'da çıkan bu iki günlük gazete Türkçe, ama Ermeni harfleriyle yayımlanıyordu.

Genç Yervant Toloyan öğrenimini İstanbul'da yaptı: Birkaç yıl bir Ermeni ilkokuluna, Surp Krikor Lusavoriç'e gittikten sonra, Fransız koleji Saint-Benoit'ya devam etti. Çok genç yaşta bir Ermeni tiyatro kumpanyasına girdi ve tiyatro, özellikle de komedi tutkusu bir daha yakasını bırakmadı. Hatta 1910'da (?) bir Ermeni kumpanyasının yaptığı Paris ve Londra turnesine de katılacaktı. Ama, aktörlükte çadır tiyatroculuğunun üstüne çıkamamışsa da, Gavroş adıyla çok popüler bir hiciv yazarı olmayı başarmıştır.

Gavroş belli aralarla çıkıyordu ve uzun tarihi boyunca bu aralar sık sık değişti. 1908'den 1910'a kadar üç haftada bir çıkan *Gavroş,* önceleri büyük forma dört sayfa olarak basılıyordu (28x40 cm). 1911'den 1912'ye kadar haftalık çıkan *Gavroş,* edebiyat dergisi boyutlarına indi, ama okurlarına her hafta 20 ila 32 sayfa metin ve resim sunuyordu. 1912'de birkaç ay boyunca yeniden üç haftada bir çıkan *Gavroş,* 1913 ile bizim incelememizi durduracağımız tarih olan 1914 arasında, yeniden haftalık oldu. Oldukça ilginçtir, yayını birçok kez durdurulmasına karşın *Gavroş,* İstanbul'da savaş süresince çıkmaya devam etti. Kasım 1918'den itibaren *Gavroş*'un basımı "normal" seyrine kavuştu. Ama çökmekte olan Osmanlı İmparatorluğu'nun çalkantılı siyasi durumu, Kurtuluş Savaşı, Türkiye Cumhuriyeti'nin kurulması, Ermeni cemaatinin nüfusundaki ani düşüş ve Kemalist rejimin sertleşmesi Yervant Toloyan'ı 1925'te gazetesini kapatmak zorunda bırakacaktır.

1926 ile 1935 arasında *Gavroş* Paris'e yerleşir:

> "*Gavroş*'umu cömert Fransız konukseverliğinin çok sayıda aydınımızı da çektiği Paris'e taşıyarak, kendi içimde tutarlı kaldığımı düşünüyorum. Zihni canlandıran ve ruhu güçlendiren bu Paris havasını soluduğum için mutluyum. Dergim sayesinde, içimizden çoğu için ikinci bir vatan haline gelen bu ülkeye yönelik sevgiyi ve şükranı okurlarımızda ayakta tutmaya çalışacağım".[9]

Göçmen Ermeni mizah gazetesi kendileri de sürgün ve vatansız olmuş okurlara seslenebilmek için taze bir soluk yakalamaya çalıştı. Ama esin gücü tükenmişti. Paris sürgününde *Gavroş,* Paris âdetlerini yorumladı ve açık saçık fıkralara, söz oyunlarına yöneldi. Bu girişim başarısız olacaktı. Yervant Toloyan, Ermeni olaylarının birinci kuşağının çoğu gibi, sürgünün geçici olduğuna inanıyordu. Ülke özlemi, maddi güçlükler ve benimsediği ilerici fikirler sonucunda, 1936'da Sovyet Ermenistanı'na göç etmeyi seçti. Bu, hiç tanımadığı bir "vatan"dı.[10] Stalin temizliği

henüz sürüyordu. Bu gülmece ustası da, daha bir çoklan gibi, trajik bir sonla tanışacaktı! Geldiğinden birkaç ay sonra tutuklandı ve 1937'de kayboldu.

Yervant Toloyan 1909'dan itibaren gazetesini fiilen tek başına yayımlamış, Ermeni, Rum ya da rakip Türk basınında da imzalanna rastlanan gazeteci-çizerler de gazeteye katkı yapmışlardır. Bunlar, Aram Andonyan, M. Taşcıyan (imzası pipo içen bir adam şeklindedir), Kr. Mekhitaryan, Max., Nub., genellikle Arakel Tatlıyan'la birlikte çizen Antoniadis, Armenak der Agopyan, Zareh Kalfayan'dır. Bu sanatçılann –çünkü bu nitelemeyi hak ediyorlar– hiçbirinin biyografisini bilmiyoruz.

Mizahi çizimde –1914'e kadar genellikle gravür biçiminde yapılır– grafik kalitesi, çizgi, biçem ve "altyazının attığı tırmık" önemlidir, çünkü bu çizim, figürleri ve sözcükleri iç içe geçirir. Fransa'da Daumier ve Toulouse-Lautrec gibi birbirinden çok farklı ressamlar bu sanat dalında parlamıştı; bu sanat sadece XX. yüzyıl dönemecinde resim ekollerinin geçirdiği evrimle değil, aynı zamanda röprodüksiyon tekniklerindeki evrimle de dönüşmüş, bu da çizimde de bir evrime yol açmıştı. Koşut olarak, basındaki çizimler baskı resimlerin ve afişlerin etkisi altında kalmışlardır.

Karikatürler XX. yüzyıl başına kadar çoğunlukla gravür levha biçiminde kaldı. Söz konusu olan, mürekkeple (meşhur "parlak siyah" mürekkep) süslenmiş bir tarama çalışmasıdır. Çinkogravür ve fotogravür yöntemlerinin benimsenmesiyle, çizim öne çıkar ve sadeleşir. O zaman çizgiler çok daha doğallaşır.

Hiciv gazeteci-çizeri tek başına yaşayamaz. Aktör gibi –tek başlarına yapıt verebilen ressam ya da yazardan farklı olarak– bir izleyici kitlesine ihtiyacı vardır. Tek bir çizgiyle ya da altyazıyla, ya da "Yazısız" ibaresiyle, bir toplumun içindeki haksızlıklara, skandallara ve kusurlara karşı çıkar. "Düşmanlar"ı (ya da en azından "rakipleri"i) ve "kurbanlar"ı gösterir ve onları, üzerinde uzlaşılmış, kalıplaşmış tipolojilerle temsil eder. O halde imgenin gücü ve grafik saldırı halktaki önyargıları güçlendirebilir.

Gavroş'ta yayımlanmış hiciv çizimleri hem kronolojik, hem de tematik açıdan ikili bir tahlile tabi tutulabilir.

1908'den 1914'e kadar kültürel olaylar, (toplumun modernleşmesi) ile siyasi süreçler (Osmanlı İmparatorluğu'nun yaşadığı iç ve dış krizler) arasındaki ilişki Ermeni çizerlere tükenmez temalar sağlar. Ama basın özgürlüğüne getirilen kısıtlamalar –özellikle 1912'den sonra– onları oklarını köreltmek ve daha çok toplum sorunlan üstünde yoğunlaşmak zorunda bırakır.

Gavroş'un tirajını ve ne çapta dağıtıldığını bilmiyoruz. İstanbul'da yayımlanan, Osmanlı başkentinin ve civarının geniş Ermeni cemaatine yönelik olan *Gavroş*, günlük basını okusa da okumasa da "haberli", silüetlerin kim olduğunu çıka-

rabilecek ve olaylara ya da insanlara ilişkin imalan –yazılı ya da resimli– çözebilecek bir izleyici kitlesine; mizahı ve Osmanlı durumuna özgü kelime oyunlannı anlayabilecek çokdilli bir okuyucuya seslenmektedir.

Sayfa düzeni, başlıkları ve sütunları günlük basından kopya edilen *Gavroş*'da, çizimler metinlere göre daha sınırlı bir alanı kaplar. Genellikle Yervant Toloyan'ın işlek kaleminden çıkan bu metinler, basılı binlerce sayfalık bir külliyat oluşturur. Bu külliyat, *Gavroş*'un yaratıcısının yeteneklerinin çeşitliliğini, kültürünün genişliğini, alaycılığı da eksik olmayan keskin zekâsını ortaya koyar. Her sayıda, bir başyazı[11], ciddi güncel bir konuyu işler; ama bunu absürd tarzda ve yetkinliğine defalarca gönderme yapılan Alphonse Allais üslubunda yapar. Düzenli sütunların ("Kanun-ı Esasi", "Milli Yaşam", "Mebuslarımız", "Ermeni Kilisesi", "Katolikler", "Protestanlar", "Kadınlar", "Kocalar", "Şehir Yaşamı", "Tiyatro", "Okuyucu Mektuplan") yanı sıra, skeçler, küçük öyküler, bir tefrika, anketler, genellikle Raoul Ponchan (K. Hampikyan) imzasını taşıyan şiirler bulunur. Bu şiirlerin ses benzeşmesine dayanarak üretilmiş sözcükleri ve tipografik düzenlemeleri[12] Marinetti ve İtalyan fütüristlerin İstanbul'daki etkisini doğrulamaktadır.

Osmanlı toplumsal tarihinin kaynaklan arasında sınıflandırılabilecek bu metinlerin tahlili henüz yapılmamıştır. Yine de hızlı bir okumayla, küçük kusurlan ve töreleriyle alay edilen Ermeni cemaatine ilişkin metinlerin büyük bir yer tuttuğunu görebiliriz. İslam'a, Türk toplumuna ve cemaatler arası ilişkilere hiçbir imada bulunulmaması ne ilgisizlikten ne cehaletten kaynaklanmaktadır; bunun tek nedeni Osmanlı sansüründen kaynaklanan "temkinlilik"tir.

Kararlı bir kilise karşıtı olan *Gavroş,* bağımsız olduğunu açıklamaktadır, ama haliyle sempati duyduğu ve iğrendiği şeyler vardır. Ermeni Kilisesi'ni, onun yüksek görevlilerini –patrikler, katolikoslar, piskoposlar– ve Ermeni milleti üzerindeki idari yetkisini hedef almakta, diğer yandan Ermeni Katolikleri ve Protestanlan da oklarından kurtulamamaktadır. "Şamata çıkarma" kuralını uygulayan *Gavroş,*[13] salt özgürlük yanlısı bir tavırla Ermeni günlük gazetelerine –özellikle Taşnaklar'ın yayın organı *Azadamard*'a– ve Ermeni siyasi partilerine –Ermeni Devrimci Federasyonu ya da Taşnak Partisi, Hınçak Sosyal-Demokrat Partisi ya da Hınçak Partisi– saldırır; onların arasındaki rekabeti, seçim taktiklerini, "devrimci efsaneleri"ni ve milliyetçi abartılarını şiddetle eleştirir.[14] Bu partilerin siyasi müttefiklerine, Taşnaklar'ın müttefiki olan İttihad'a ve Hınçaklar'ın müttefiki olan İtilaf'a, eleştiriler dolaylı olarak ifade edilir.

Gavroş, güldürmek için metin hırsızlığı yoluna gider, durum komedisini kullanır, büyük bir ciddiyetle saçmasapan mantıklar yürütür, taşı gediğine koyar, Levanten toplumuna özgü psikolojik simgeler kullanır, büyük hikmetler yumurtlar-

mış gibi Ermeni ya da Türk atasözlerinden alıntılar yapar ve hem filozof hem ahlâkçı geçinir. Ama asıl gülmece biçemden, bir dile özgü deyimlerden, "kelime oyunları"ndan ve "harf oyunları"ndan çıkar. Ermenice, Türkçe, Fransızca, İngilizce, Rumca terimler birbirine karıştırılır, her dile özgü sentaks ve alfabe kurallan iç içe geçirilir, *grabar* (klasik Ermenice) ile *aşharabar* (yerli Ermenice), seçkin konuşma ile halk dili yan yana ya da almaşıklı olarak kullanılır. Dilin batıdan alınmış ve Ermeni harfleriyle yazılmış, Osmanlı toplumunun modernleşmeye ve siyasallaşmaya doğru ilerlemesini çağrıştıran terimler tarafından işgali –"revolüsyon", "grev", "sosyalizm" "boykot", "liberal" "parlamento", "program", "platform", "interview", "tramvay", "miting"– karşı konulmaz komik bir etki yaratmaktadır.[15]

1908'den 1914'e kadar *Gavroş,* 1.000'den fazla karikatür ve dikkate değer yüzlerce yazı içi resmi yayımlar. Biz bu çizimlerden bir seçim yaparken, XX. yüzyıl sonunun uzmanı olmayan birisi tarafından anlaşılabilme ölçüsünü esas aldık.

Retter tarafından *Khatabala*'da[16] yayımlanan çarpıcı karikatürlerle karşılaştırıldığında, Eylül 1908'den itibaren Tiflis'in bu meşhur Ermeni mizah gazetesinin İstanbul temsilciliğini üstlenen *Gavroş*'un siyasi çizimleri daha zorlama görünmektedir.

Retter *Khatabala*'da yayımlanan "Kanun-ı Esasi'nin Gökkuşağı" adlı çiziminde (Resim no: 1), Osmanlı İmparatorluğu'ndaki halkların 1908 devrimi son-



Resim 1. Kanun-ı Esasi, 1908. *(Khatabala)*



Resim 2. Modern Neron'lar. Doğu Alevler İçinde. (*Khatabala*, 18 Nisan 1909)

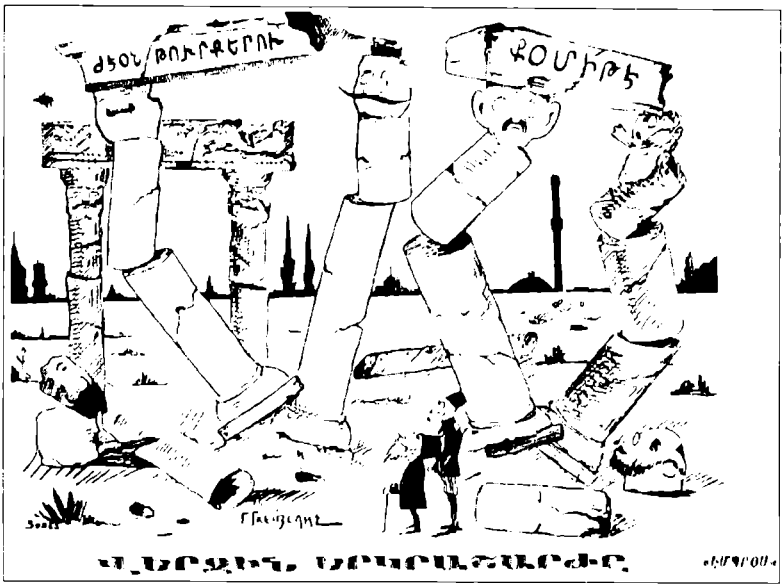
rasındaki tavırlarının çarpıcı bir tahlilini yapar. Resmin ortasında Türk, üzerinde "İttihad" ve "Müsavat" yazan bir bayrak sallarken, Rum, Makedon, Arnavut, Bedevi, Arap ayaktadır; Yahudi ayağa kalkmaya başlamıştır, ama Kürt ve Ermeni hâlâ diz çökmüş durumdadırlar!

Mart-Nisan 1909 kriziyle ve Abdülhamid'in devrilmesiyle çakışan, Adana Ermenileri'nin uğradıkları zulüm, *Khatabala* tarafından kınanır: "Doğu ateşler içinde" iken "Modern Neron'lar" (Resim no: 2) lir çalmaktadır.



Resim 3. Sultan Reşad'ın ziyareti münasebetiyle Selanik'te düzenlenen şenliklerden bir sahne. (Gavroş, *12 Haziran 1906*)

Gerçi *Gavroş* Osmanlı iktidarının simgesi olan sultanı iğneleme cesaretini gösterir, ama yine de burada devrik sultan Abdülhamid söz konusudur (Resim no: 3). Çizimde Abdülhamid'i, hürriyet ve terakki fikirlerini benimsemiş halefi V Mehmed'in Selanik şehrine muzaffer girişini –Abdülhamid de Selanik'te sürgündür– öfke ve acz içinde izlerken görürüz.



Resim 4. Son Deprem. (*Gavroş*, 12 Ağustos 1912)

Hükümet krizleri ve iktidar mücadeleleri *Gavroş*'un da ilham gücünü kamçılamıştır. "Paten yapan hükümet" (*Gavroş*, 1/2/1911) başlıklı çizim, hükümet istikrarsızlığını İstanbul'a yeni gelmiş bir moda olan tekerlekli patenlere mal eder.

Rum dergisi *Embros*'dan alınmış "Son deprem" (Resim no: 4) altyazılı çizim, "Jön Türk Komitesi" tapınağının sütunlarının yıkılışını memnuniyetle izleyen liberal Kamil Paşa'yı göstermektedir.

İttihatçılar ile Taşnaklar arasındaki ittifak, *Gavroş* tarafından sürekli eleştirilmiştir. Aram Andonyan'ın eseri olan çok güzel bir karikatür (Resim no: 5), birçok şekilde okunabilir. Gagalan bağlanmış, iki kafalı kartal –İttihat Terakki/Taşnak Partisi– İttihat yumurtalarının (her yumurta İttihat ve Terakki Cemiyeti'nin tanınmış simalarından birinin ismini taşımaktadır: Talat, Cahid, Agayev, vb) üzerinde kuluçkaya yatmış, Ermeni eski nâzır Petros Halaciyan'ı dikkatle izlemektedir;[17] Halaciyan'ı bıyıklarından ve Aram Andonyan tarafından defalarca çiziktirilmiş zarif silüetinden tanıyoruz.

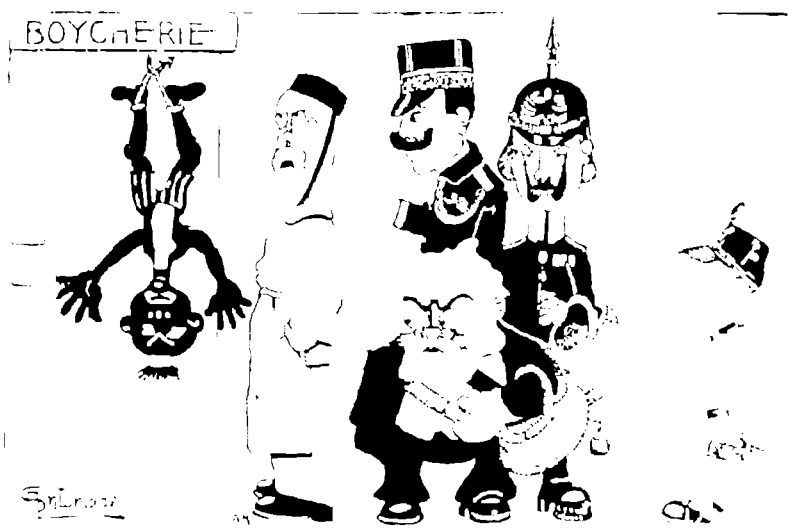
Gavroş, Osmanlı İmparatorluğu'nun giderek dağılması gibi dramatik bir konuyu ele aldığında, okurlarını hep Türk ya da Rum basınına göndermeler yaparak güldürür. Karagöz'den alınmış meşhur "Cerrah ve Vatan" karikatürü bunun bir örneğidir (*Gavroş*, 21/5/1910); cerrah yatalak durumdaki Vatan'a ("hasta adam") acısız bir ameliyatla yeni bir organını kesmeyi vaat etmektedir. *Embros*'dan alınmış, Kamil Paşa'nın etrafında dönen küstah küçük Balkan devletleri karikatürü de bir başka örnektir (Resim no: 6).



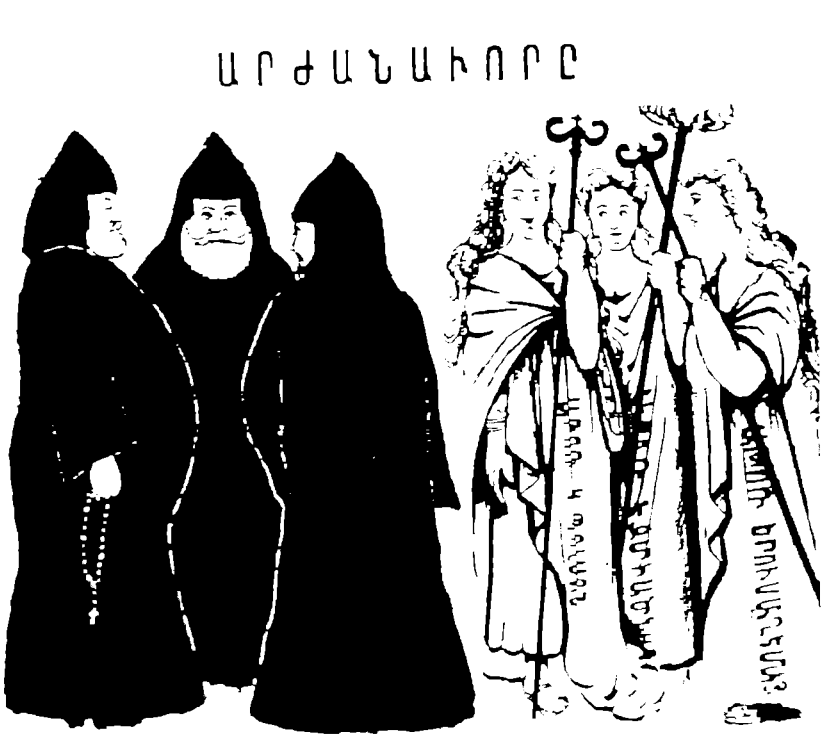
Resim 5. Dünün Müttefikleri: "Vazgeç adam, bu yumurtalardan hiçbir şey çıkmaz, hepsi kısır bunların" (*Gavroş*, 6 Ocak 1913)



Resim 6. *"Embros"da yayımlanmış karikatür. Küçük Balkan devletleri Kamil Paşa'nın etrafında dans ediyorlar. Gavroş. "Beni dinleyin. Bonmarşe oyuncakları. Dikkat edin, ayak altında kalacak sınız"* (*Gavroş*, 30 Eylül 1912)



Resim 7. Kasap çengeline asılmış Afrika. "İngiliz kasap: Hepiniz birden gelmeyin. Sıranızı bekleyin. Hepinize birer parça vereceğim" (*Gavroş*, 18 Eylül 1911)



Resim 8. Değerli adam. Soldaki cüppeli üç silüet eski Konstantinopolis Patriği Monsenyör Ormanyan'ı (1896-1908) temsil ediyorlar. 1908'de istifa etmek zorunda kalan Ormanyan, boş duran Eçmiyadzin, Kudüs ve İstanbul Patriklikleri'ni simgeleyen üç genç kadının çağrılarına dayanamıyor (*Gavroş*, 30 Ekim 1911)

Batı emperyalizminin eleştirilmesi, Ermeni basınının gözde temalarından biridir; çünkü Osmanlı politikasının eleştirilmesinden daha az risk içermektedir. Arakel Tatlıyan ve Antonyadis, altı Büyük Güç tarafından Afrika'nın bölünmesini – bir "*boycherie*"de* kınamak için yeteneklerini birleştirirler (Resim no: 7). Aynı işbirliğini, daha o zamandan Amerikan emperyalizmi" adı verilebilecek şeyle alay ederlerken de buluyoruz: Sam Amca kurnaz Kamil Paşa'yı, forsa kıyafeti görünümünü alan bayrağının içine sarar: Kuşkusuz Anadolu demiryollarına ilişkin Chester imtiyazı ima edilmektedir (*Gavroş*, 23.10.1911)

* Altyazıda sözcük oyunu yapılıyor: Fransızca'da "boucherie" kasap dükkânı demektir; burada İngilizce "boy" ve fransızca "cherie" sözcükleri yanyana getirilerek "kasap dükkanı" böyle bir imlayla yazılmış. (ç.n)



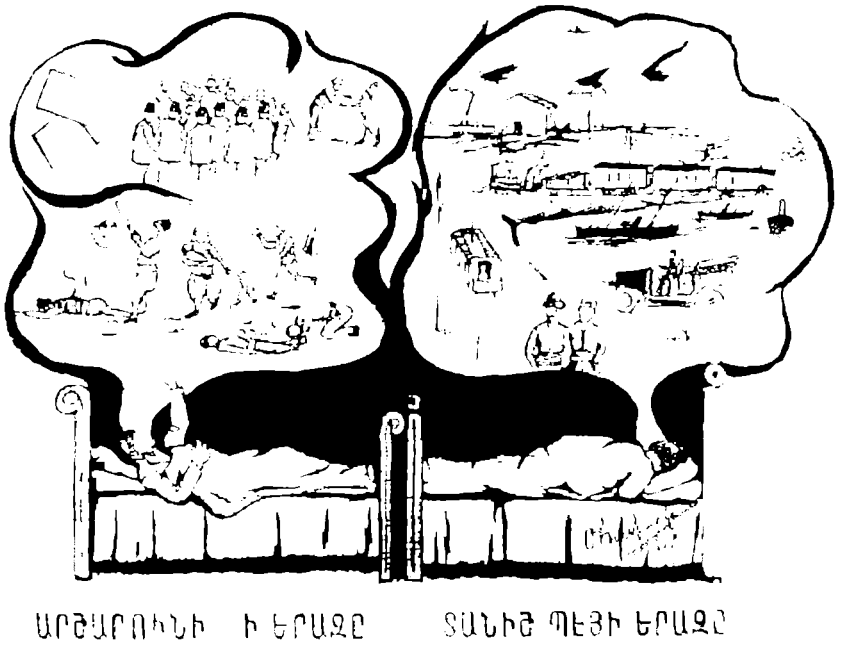
Resim 9. Gavroş.

Bununla birlikte kendi cemaatiyle dalga geçme, *Gavroş*'da en sık yinelenen temadır. Ermeni Kilisesi, patrik ve katolikos terfileri için yapılan kilise seçimleri, 1896'dan 1908'e kadar İstanbul patriği olan ve Temmuz devrimi sırasında devrilen Malakia Ormanyan kişiliği sürekli alaya alınır (Resim no: 8). 1863 "Ulusal Anayasa"sı (Nizamname-i Millet-i Ermeniyan) ile kurulan Ermeni milletini temsil eden organ, İstanbul Ermeni Milleti Meclisi'nin işleyişi bir başka alay konusudur (*Gavroş*, 24/6/1912).

Kilise gibi, Ermeni Devrimci Federasyonu da *Gavroş* çizerlerinin en sık saldırdıkları hedeflerden biri olmuştur. "Ermeni gençliğinin aydınlanması"nı temsil eden çok güzel gravür bu saldırılara bir örnektir: Bu çizimde Ermeni gençliği, üzerinde "ışık, daha çok ışık" yazan bir sırığa bağlı bir kuru kafayla temsil edilmektedir. Devrimci Ermeni Federasyonu eliyle dökülen yağ içeride ateşi beslemekte ve buradan ışınlar çıkmaktadır: Kilise karşıtlığı, özgür irade ve özgür aşk (Resim no: 9). Ermeni Devrimci Federasyonu, özgür aşk propagandası yapmakla suçlanmaktadır.



Resim 10. Ermeni tüccarının durumu. Ermeni kapitalisti iflasın eşiğinde, çünkü çeşitli Ermeni derneklerini finanse etmek için durmadan bilet satın alması gerekiyor. (Gavroş, 6 Şubat 1911, M. Taşçıyan'ın çizimi)



ԱՐՇԱՐՈՒՆԻ Ի ԵՐԱԶԸ ՏԱՆԻՇ ՊԷՅԻ ԵՐԱԶԸ

Resim 11. Solda, Başpiskopos Arşaruni'nin rüyası: "Bugünkü Ermenistan" "Protestolar, cinayetler, kaçırmalar, tecavüzler" yazıları okunuyor. Sağda, Daniş Bey'in rüyası: "Geleceğin Ermenistan'ı" Ağrı (Ararat) Dağı ve "Châteaux en Espagne" (İspanya'daki Şatolar: gerçekleşmeyecek düşler) yazıları okunuyor. (*Gavroş*, 12 Eylül 1912)



ԵՐԿՐՇԱՐԺԻ ԶԱՒԵՆ ՆԵՐԸ

Resim 12. Depremden komik sahneler. (*Gavroş*, 12 Eylül 1912, Zareh Kalfayan'ın çizimi)

Ermeni devrimcilerine karşı acımasız olan *Gavroş,* Ermeni tüccanna karşı daha merhametlidir. Kafası fesli, ama "modern kapitalist"in simgeleriyle –koyu renk ceket, açık renk yelek, çizgili pantalon, kasa, çalışma masası, duvar saati– donanmış Ermeni tüccar, Ermeni okullanna, hastanelerine, yetimlerine ve tiyatrolarına yardım etmesini isteyen çok sayıda dernek nedeniyle, iflas tehlikesiyle karşı karşıyadır (Resim no: 10).

Tarihsel bir fresk tarzında yapılmış şahane "Kadıköy Bombalaması", M. Taşcıyan'ın elinden çıkmıştır (*Gavroş,* 12/12/1910). Burada, birçok Ermeni'nin yaşadığı Kadıköy semtini denetim altına almak için, Taşnaklar ve liberaller ile muhafazakârlar (*Gavroş* bunları "şeriatçı" olarak adlandırmaktadır) arasındaki mücadelenin bir metaforu söz konusudur.

Komik etki, Taşnakların ve liberallerin kamu ulaşım kumpanyası Şirket-i Mahsusa'nın barışçı gemilerine bayraklarını asıp, muhafazakârların kalesini ele geçirmek için bu gemileri savaş gemisine dönüştürmelerinden kaynaklanmaktadır.

Gavroş'da, Ermeni vilayetlerinde yapılacak reformlara –Berlin Kongresi'nden (1878) beri reformlar askıya alınmıştır– doğrudan göndermelere pek rastlanmaz. Birinci Balkan Savaşı sırasında Rusya tarafından Ermeni sorununun yeniden ortaya atılması, düşsel tarzda bir siyasi tahlilin esin kaynağı olmuştur (Resim no: 11). "Bugünün Ermenistan'ı", Başpiskopos Patrik Arşaruni'nin gecelerini bunaltan tam bir kabus iken (şiddet, hırsızlık, cinayetler, haksız vergi, protestolar), Daniş Bey'in rahat bir uyku çekmesini sağlayan "Yarının Ermenistan'ını"nın modernleşme ve barış umutları, "*châteaux en Espagne*" (: gerçekleşmeyecek düşler) olarak sunulmuştur. Ressam Zareh Kalfayan'ın elinden çıkmış bir başka karikatür, Anadolu'daki Ermeni köylüsünün yaşamının dramatik bir biçimde kınanmasıdır. Ermeni sorununun merkezinde tanm sorunu bulunduğunu hatırlatır (*Gavroş,* 23/12/1913).

Konstantinopolis –Kent–, şehirleşmenin ve kent toplumunun sorunları (kirlilik, modernleşme), Osmanlı okurlarının ve çizerlerinin gözde konularıydı. Tramvay hatlarının ya da Haydarpaşa Garı'nın yapımının gerektirdiği "büyük çalışmalar", kentin üzerine düzenli aralıklarla çullanan salgın hastalıklar bu tür konulardandı. Yolcuların pastırma şeklinde çıktığı meşhur Galata tüneli (*Gavroş,* 29/9/1913); nakliyeciler grevinin –atlar açısından– mutlu sonuçları (*Gavroş,* 23/9/1912); bir depremin neden olduğu gülünç sahneler (Resim no: 12) ya da başkenti düzenli aralıklarla kasıp kavuran yangınla koleranın ürkütücü beraberliği (*Gavroş,* 23/9/1912, 31/7/1911) bu tür çizimlerin örnekleridir.



ՄՈՒՐԱՑԿԱՆՆԵՐՈՒՆ ԲՈՂՈՔԸ "ԴՊՐՈՑԱՍԷՐ ՏԻԿՆԱՆՑ.. ԴԷ!"

Resim 13. "Okul Aşığı Hanımlar"a Karşı Dilencilerin Protestosu. Dilenciler- Bu ne biçim iş birader? Her pazar dışarı çıkıp ekmeğimizi çalıyorlar. Protesto edelim ! Bizimle rekabet etmek için, güzel kızlarla güzel kadınları ortaya sürüyorlar. Haksızlık bu ! Sonunda aç kalacağız. (*Gavroş*, 4 Ağustos 1913, K. Mehitaryan'ın çizimi).

Balkan savaşlan *Gavroş*'un biçimini ve içeriğini değiştirmiştir. Osmanlı vatanını savunan *Gavroş,* "resimli gazete"ye dönüşür (1912) ve savaşa katılan başlıca ülkeler, hükümdarları ve siyasi sorumluları hakkında resimli röportajlar yayımlar; ama aynı zamanda basit ve cesur Türk askerlerini, muhacirleri de konu alır. 1913'te otosansür nedeniyle artık bir "salon gazetesi" haline gelen *Gavroş,* yeni bir değişim geçirmiş ve daha uslu bir üslup benimsemiştir. Kadın ve onun kaçınılmaz sonucu olarak Batı'dan ithal bir kadın düşmanlığı, daha önce de feminizmle alay edilmesini sağlamıştı (*Gavroş,* 20/03/1911). Birinci Dünya Savaşı arifesinde, ufukta tehlike bulutları birikirken, *Gavroş*'u bir *"Belle Epoque"* yanılsaması yaratan kadın ve çapkınlık konuları doldurur (Resim no: 13); aslında bu yöneliş, belki de her *"Belle Epoque"* gibi, bir devrin sona erdiğini haber vermektedir.

Notlar

1 J. Lethève, *La caricature et la presse sous la IIIe République,* 1961, Paris.
2 Arusyun Sıvacıyan, *Megu* (Arı), İstanbul, 1857, no: 13, s. 293.
3 Osep Vartanyan'ın tüm eserleri Türkçe ve Ermeni harfleriyle yazılmıştır. Eserleri arasında bir roman, *Akabi,* 1852'de İstanbul'da yayımlanan bir hiciv eseri, *Boşboğaz Boi Adem,* Napoléon hakkında tamamlayamadığı anıtsal bir tarih çalışması sayılabilir: *Tarih-i Naboleon Bonaparte imperatorie ahali-i Fransa,* İstanbul, 1855.
4 Agop Baronyan 1872 ile 1874 arasında *Megu*'nun (Arı) başyazarlığını ve yönetimini üstlenmiştir; S. Sıvacıyan tarafından kurulan ve Ermeni mizah gazetelerinin öncüsü olan bu gazete, İstanbul'da 1856'dan 1874'e kadar yayımlandı. *Megu* sona erdikten sonra, A. Baronyan 1874 ile 1877 arasında haftalık bir dergi çıkarttı: *Tadron* (Tiyatro). 1883'de A. Baronyan *Zitzag*'ı (Gülmece) çıkarmayı başardı; 1884 ile 1888 arasında bu gazetenin yerini *Higar* (Bilge) aldı.
5 Ermeniler ve Rumların Konstantinopolis ya da Polis (Kent) dediği kentin adı, 1923'ten sonra kesin olarak İstanbul oldu.
6 *Gavroş,* İstanbul, başyazı, 31 Temmuz 1908, no: 1.
7 *Gavroş,* Paris, 5 Aralık 1926, no: 1. Bu başlığın simgesel yükünü anlayabilmek için, Victor Hugo'nun *Sefiller* romanının çevirisinin Osmanlı İmparatorluğu'nda en çok satan Ermenice kitaplardan biri olduğunu bilmek gerekir. Victor Hugo'nun Paris'te toprağa verildiği günü (1885), İstanbul Ermeni basını ulusal yas günü ilan etti. Bazı Ermeni okulları o gün kapalı kaldılar.
8 18. yüzyıl başında kurulmuş Ermeni Katolik Tarikati.
9 *Gavroş,* Paris, 5 Aralık 1926, no: 1.
10 Ermenistan'a giden "kervan"da, İstanbul doğumlu, meşhur Ermeni edebiyat kadını Zabel Essayan da vardır.
11 Özellikle 1908 ile 1910 arasındaki görkemli ve *Gavroş*'un esin gücünün tüm zincirlerinden boşandığı dönemde.
12 Örneğin Paskalya günü yumurta biçiminde.
13 "*Gavroş* Parisli *Gavroş* olarak kalacak, ama ulusal şamatalar da sunacaktır"
14 Devrimci Ermeni Federasyonu Tiflis'te (1890), Hınçak Sosyal-Demokrat Partisi Cenevre'de (1887) kurulmuştu. Bu partiler ve programları hakkında bkz. A. Ter Minassian, *La question arménienne,* Roquevaire, 1982.
15 Taşıdıkları bu terimler ve kavramlar bitmez tükenmez bir makale kaynağıdır: Eşekler mitingi, kadınlar grevi, tramvay beygirlerinin Şişli-Galata hattından şikâyet mektubu, vb. *Gavroş*'da 2 Ağustos 1908'de (no: 2) yayımlanan *Kanun-ı Esasi'nin İtibarı* başlıklı yazıyı bir örnek olarak aşağıda aktarıyoruz:
— İnancın nedir?
— Meşrutiyetçi Ermeni.
— Kaç Tanrı kabul ediyorsun?
— Tek bir tanrı, Kanun-ı Esasi.
— En büyük günahlar nelerdir?
— İki tür günah vardır: Hafiyelik ve iftira.
— Kanun-ı Esasi'nin düşmanları kimlerdir?
— Eski Rejim'de çok para kazananların hepsi.
— Meşrutiyet'e inanmayanın sonu nedir?
— Pataklanır.
— Meşrutiyet'in Katolikosları ve Patrikleri kimlerdir?
— Devrimci Ermeni Federasyonu ve Jön Türkler...
— Senin vazettiğin inanç nedir?

— Hürriyet, müsavat, uhuvvet.
— Öldükten sonra nereye gideceksin?
— Meşrutiyetçi olduğuma göre Cennet'e !

16 *Khatabala* ve Kafkasötesi mizah basını için bkz. Claire Mouradian, "Les peuples de l'Empire russe et soviétique à travers les caricatures: des nations en quête d'images", *De Russie et d'ailleurs, feux croisés sur l'histoire* içinde, Paris, 1995.

17 Ermeni hukukçu, İttihad ve Terakki üyesi, önce 1909'da Ticaret ve Nafıa Nâzırı oldu.

AÇGÖZLÜLÜK, KOLERA VE MODA: OSMANLI KARİKATÜR ÂLEMİNDE KÜLTÜREL EMPERYALİZM

Palmira Brummett
Çeviren: Hamdi Can Tuncer

Mizah (özellikle de karikatürlerdeki mizah), devrimi hem kişileştirir hem de onun algılanış biçimlerini değiştirir. Karikatürler gerçek olan ile hayal edilen arasındaki sınırlan belirsiz hale getirir, köklü bir dönüşüm yaşayan bir halkın endişelerini ifade etmek ve eksik hayal edilmiş bir toplumu ve devleti resmetmek için mükemmel bir araçtırlar. Bu makalede, 1908'deki II. Meşrutiyet'in sonrasında, Osmanlı mizah basınındaki Avrupa emperyalizmini tanımlayan imgeleri incelemeye çalışacağım. Emperyalizm Osmanlı karikatürlerinde kullanılan bir kelime değildi; daha ziyade, Meşrutiyet karikatürcülerinin ve –değişik nedenlerle– günümüz tarihçilerinin zihnini, gelişen fikir, korku ve hırslarla meşgul eden bir slogandı. Avrupa emperyalizmi demekle burada kastettiğim, "imparatorluklarını" Osmanlının ya da Osmanlı basınının kendisini özdeşleştirdiği (Hindistan ve Fas gibi) Avrupalı olmayan devletler aleyhine genişleten Avrupa ulus-devletlerinin amaç ve faaliyetleri, tehdit ve gerçekliğidir.[1]

Ben burada, ne Osmanlı mizahının ne de mizah basınının Avrupa'ya bakışını temsil edecek örnekleri sunma iddiasında değilim. Daha ziyade, Avrupalıların ve Avrupa devletlerinin Osmanlı basınında sunulduğu ve hicvedildiği bazı kategoriler, temalar ve benzetmeler öne sürüyorum. Bunu yaparak, bu imgelerin ortaya çıktığı bağlam üzerine bir tartışma oluşturmayı, kimi zaman Meşrutiyet ile ilişkilendirilen muzaffer Batılılaşma imgelerini bir bakıma dengelemek ve devletleri için Osmanlılann duyduğu endişenin, Avrupa ve Avrupalılann davetsiz misafirlikleri, tehditleri ve cazibesi ile nasıl bağdaştınldığına bir anlam vermeye çalışıyorum.

Devrimden hemen sonra İstanbul basını, yayıncıların konumu, üslup inceliği ve içerik bakımından çok çeşitliydi. Bu, tabii ki karikatürlerine de yansıyordu. Bu makalede yer alan karikatürlerin çoğu, 1908 ile 1911 arasında yayımlanan haftalık mizah gazetesi *Kalem*'den alınmıştır. *Kalem* dergisini seçmemin nedeni, ulaşılabilir olmasıydı; elimde mikrofilmleri vardı.[2] *Kalem*, Osmanlı mizahını bütünüyle temsil eden bir dergi olmayabilir, ancak geniş bir karikatürist topluluğunu ve çeşitli karikatür üsluplarını içinde barındırır. Osmanlı karikatürünün tarihi hâlâ yeterince incelenmiş değildir. Günümüze kadar Osmanlı karikatürü üzerine yapılmış en iyi çalışma Turgut Çeviker'in üç ciltlik eseridir; ancak Osmanlı devrimci mizahı sosyokültürel bağlamda henüz çözümlenmemiştir (T. Çeviker 1989-1991).[3] Devrimci, var olan sistemlerin (hükümranlığın, sınıf yapısının, toplumsal düzenin) kökten devrilmesini savunan kişi (ya da, burada kurum) ise, aslında, Meşrutiyet'ten sonraki Osmanlı basınını "devrimci" olarak nitelendirmek bir bakıma yanlış adlandırmadır. Burada "devrimci basın"dan kasıt, Meşrutiyet dönemi basınıdır. Nev-i şahsına münhasır bir basındır bu, çünkü sansürün olmadığı veya çok sınırlı olduğu yegâne ve kısa bir dönemde doğmuştu: dönüşümün, belirsizliğin ve fırsatların farkına varıldığı bir dönem. İşte bu makale, bu belirsizlik döneminin gazete ve dergilerinden yola çıkılarak yazıldı.[4]

Avrupa emperyalizmi, bu dönemin devrimci Osmanlı basını için ilgi çekici bir konudur. İstanbul kültürü her zaman değişik etnik gruplar, dinler ve geleneklerden oluşmuş karışık bir kültür olmuştur. Ancak, XIX. yüzyılın sonlarına doğru bu karışık kültürün derecesi değişmişti. Osmanlı hanedanı artık baskın hanedan değildi ve "Osmanlı" kültürel değerleri, Avrupalı orduların ve Avrupa ekonomisinin başarısı nedeniyle önemsenmiyor ya da aşağılanıyordu. Sonuç olarak, Osmanlı devrimci mizahı benim sömürgeci bağlam olarak adlandırdığım, imparatorluğun yaşayıp yaşamamasının belirsiz olduğu bir bağlamda yaratılmıştır. Sömürgeci bağlam demekle kastettiğim şudur: Her ne kadar Osmanlı devleti Hindistan'da olduğu gibi doğrudan işgal edilip "sömürge"leştirilmemiş olsa da, (eğitim, iletişim, ulaşım, ekonomi ve kültür) sistemleri, Hindistan'daki kadar sömürgeleştirilmiştir. Bu sömürgeci bağlamın var olduğunu kabul edersek, Osmanlı mizahı Hindistan, Brezilya ve Meksika (ekonomik ve yazılı basındaki gelişimleri benzer eğilimler gösteren tarım toplumları) gibi siyasi sömürgeciliğe uğramış ülkelerin mizahlarıyla karşılaştırılabilir. II. Meşrutiyet, yeni siyasi oluşumların önünü açtı; fakat Osmanlı basını, ulusal kimliği tanımlamak için yalnızca seçenekler aramaktan ziyade, devrimi, Avrupa emperyalizminin imparatorluğun ekonomik kaderine hükmettiği bağlamda tasvir etmek zorundaydı. 1908'de, basın hâlâ Avrupa'nın altyapısının cazibesini, dönemin Avrupa imparatorluklarının zaferleriyle Osmanlının şanlı geçmişinin hatıralarını karşılaştırarak tartışıyordu.

Fransa ve İngiltere'den farklı olarak, Osmanlı devletinin yaşadığı devrim, siyasi ve kültürel egemenliğinin Avrupa hâkimiyeti tarafından geri dönülmez bir şekilde tehlikeye maruz bırakıldığı bir döneme rastlamıştır. Edmund Burke'nin (Hindistan ve Cezayir için) belirttiği gibi: "Avrupa'nın gücünün yerel seçkinleri temel alması, değişimin iç işleyişi üzerinde bozucu bir etki yapmıştır (...) bu da sosyal hareketleri iç hedeflerinden saptırıp Avrupalı hükümdarlara yöneltmiştir." (Burke III ve Lapidus).[5] "Değişim sürecinin bozucu etkisi", henüz tam olarak sömürgeleştirilmemiş olan İran ve Osmanlı İmparatorluğu gibi devletler için de geçerlidir. Bu nedenle, Osmanlının yerli mizahı sömürgeci bağlamın zorunlulukları tarafından oluşturulmuş ya da değiştirilmiştir.

XX. yüzyılın başlarında, Avrupalı devletler, bankalar, imtiyaz sahipleri ve tüccarlar Osmanlı ekonomisinin büyük bir kısmını denetim altında tutuyorlardı. Osmanlı basınının cevaplamak zorunda olduğu soru, bu yabancıların Osmanlının toprağını ve aklını da kontrol edip etmeyecekleriydi. Osmanlı devrimci mizahının yabancı tahakkümüyle bu denli meşgûl olması, din gibi, muhtemel iç hedefler haline gelebilecek meselelerden uzaklaşmasını sağladı. Bu dönemde, yeni Osmanlı siyasi sisteminin doğası ne tam anlamıyla tanımlanmış, ne de açıklık kazanmıştı. Âdetler ve Avrupa'nın siyasi ve kültürel hâkimiyetinin tehdidi, meşrutî bir yönetim sistemine bağlanmayı kısıtlamıştır. Avusturya, İngiliz, Rus istilası tehlikesinden ve Osmanlı'nın askeri ve mâli zayıflığından kaynaklanan gerilim birçok yazarın, bir parlamentonun sultanın otoritesinin yerini etkili bir şekilde alabileceği düşüncesine şüpheyle yaklaşmasına neden oluyordu. Bu yüzden, yaşamsal bir içgüdü, Osmanlının devrimci kalemleri üzerinde bir çekingenlik yaratmış ve sansürün yerini almıştır. İçe dönük eleştiri (Sultan'ın, Meclis-i Mebusan'ın ve toplumun hicvedilmesi), açıkça Osmanlı egemenliğine yönelen asıl tehdidin içeriden değil dışarıdan geldiğinin farkındaydı.

Richard Terdiman'ınki gibi, Fransız devrimci mizahı üzerine çalışmalar, egemen ve karşı söylemler arasındaki ikiliğe dayanan bir model ortaya koymuştur (R. Terdiman, 1985).[6] Osmanlı devrimci basınını çözümlerken, bu kadar basit bir ikilik sonucu çıkarılamıyor. Daha ziyade, bu iki-kutuplu model en azından, Osmanlı basınının sömürgeci bağlamını temel alan üçüncü bir unsuru gerektirmektedir.[7] Bundan dolayı, Osmanlı devrimci basınından çıkartılabilecek fakat tamamen onunla sınırlanamayacak söylemlerin şemasını sunuyorum: baskın (sultanî) söylem, karşı söylem (sultanî düzene direnen diğerleri) ve üçüncü bir anti-emperyalist seçenek (temel karakteristiği olarak, Avrupa hâkimiyetinin her şekline boyun eğme tehdidini göz önünde bulunduran bir söylem). Sonuncu söylem, egemen ve karşı söylemlerin karşıtlıklarını örtüştürür ve bozar. Şöyle ki, örneğin, Batılı yapılara ne denli yaklaştığı tartışılabilecek (muhalif) meşrutî söylemin, siyasal

ve toplumsal düzenin biricik felsefesini temsil ettiği düşünülemez. Çeşitli gazeteler, yayıncılar ve karikatürcüler tarafından (imge ve anlatı biçiminde) kullanılan simgeler bir yanda "modern ve ilerici" karşı söylem, diğer yanda açıkça geleneksel, âtıl ve gerici baskın söylem olarak kolayca ikiye aynlamaz. Anti-emperyalist söylem, baskın ve karşı söylemler tarafından seçilen simgeleri sıkıştınr, bozar ve tanımlar.

Devrim dönemi Osmanlı mizahı, rekabet halindeki simgeler repertuvarı karmaşasını (Avrupalı, "geleneksel" ya da ikisinin birleşimi) iktidar, moda, düşünce, eğitim, gündelik tavırlar, bürokrasi ve teknoloji alanlarında ifade etti.[8] Bu örnekte Osmanlı saltanatının otoritesini temel alan hâkimiyete dayalı (ya da egemen) altsistem, çözülme sürecindeyken, mizah, siyasal ve toplumsal ihtimaller yelpazesini şekillendirmeye ve dile getirmeye girişmişti.

Mizah, tabiatı itibariyle yıkıcıdır. Osmanlı *mizahı* dergilerde şekilden şekile bürünmüşse de, mizahın kullanımı sayesinde Osmanlı karikatürleri (sultanî ya da Avrupalı) baskın söylemlerin simgelerini –en dramatik biçimde– örtük biçimde dile getirme girişiminde bulunuyordu.[9] Osmanlı mizahı, eski rejimin ve Avrupalı emperyalistlerin görsel simgelerini (resmi giysiler, taçlar, tahtlar) alt üst ederek, Osmanlı geçmişinden seçtiği bazı öğeleri kötülemiş, bazılarını ise kutsamıştır. Osmanlı karikatür âlemindeki mizah, okuması yazması olmayanlann bile kolaylıkla anlayabileceği ortak simgeler kullanmış, bazılannın anlamlannı saptırmış, diğerlerinin de geleneksel anlamlarını abartmıştır. Osmanlı mizah dergileri bu görevi yerine getirmek amacıyla, ezeli bir muhalif olan karakteri sık sık kullanmışlardır: Karagöz'ü. (M. And, 1987; C. Kudret, 1968-1970).[10] Karagöz muhaveresi, sınıflar arasındaki farklan kaldırabilen bir iletişim biçimiydi; bu nedenle, Osmanlı toplumundaki doğal bölünmeler arasında bir köprü kurma amacıyla karikatürlerde sık sık kullanılmış bir kahramandı. Bu yazının odağı Karagöz karikatürleri değildir. Yine de şunu söylemek gerekir: Karagöz, Osmanlı karikatürünün, eski simgelerin anlamlarını kaybetmiş gibi göründüğü kaotik dünyanın endişelerini gidermek için hayali varlıklar yarattığını bize hatırlatır. Osmanlı karikatür âlemindeki bu endişeler sık sık Avrupa hâkimiyetiyle ilişkilendirilmiştir.

Osmanlı mizahı, Avrupa'nın siyasal ve kültürel hâkimiyetine hem bir direnişin hem de onunla anlaşmanın bir ölçütüdür. Avrupa toplum ve kültürünün şüpheli doğası, onu Osmanlı mizah basınında, sultan ve Meclis'le birlikte birinci hedef haline getirdi. Avrupa kültürü, tabii ki, Osmanlı mizah basınında tek yönlü temsil edilmedi. Eğlence tarzlan ve okur yazarlık nedeniyle sık sık takdir edilmiştir. Ne var ki, açgözlü tüketiciler, Osmanlı namusuna (özellikle kadın namusuna) şehvetle göz dikmiş askerler, son modanın uçarı teşhircileri, fiziksel ve ahlaki

hastalıkların taşıyıcıları gibi imgeler daha sık kullanılan Avrupalı imgeleridir. Avrupalı, Osmanlı mizah âleminde komik saldırgandı. Çoğunlukla bir erkekti. Her zaman kötü olmasa da, genellikle tehditkârdı. Bazen komik, bazen de fesattı. O nedenle, Osmanlı mizah âlemindeki Avrupalı, örneğin, Basra Körfezi üzerinde gölgesi gezinen bir İngiliz arketipi, Girit'i açgözlü bakışlarla gözetleyen İskoç eteklı bir İngiliz askeri, Osmanlı tütün sanayini yöneterek para kazanan bir Fransız işadamı veya Pera'da dükkân sahibi bir Avusturyalı olabilirdi.

Avrupa, emperyal yayılma, sermaye birikimi ve askeri gelişimde başarının kusursuz örneği olarak resmedildi. Avrupa (özellikle Fransa) aynı zamanda hem devrimci örnek hem de başlıca düşmandı. O nedenle, Avrupalı'nın varsayılan medeniyet seviyesine sahip oluşu (anayasal hükümet, düşünce aydınlanması, etkili ulaşım, kadınlı-erkekli eğlenceler ve çağdaş modalar özümsenmiş başanlar olarak sayılabilir) fethetme ihtirası ve yeteneğini de beraberinde getiriyordu. İmparatorluk âdetlerine aşina olan Osmanlılar, emperyal yayılmanın zayıf olanın zararına olacağını çok iyi biliyorlardı. Bu bilgi, devrimci basını Avrupalı tahakkümcü faaliyetin erdemlerini övmekten ziyade, uygulama ve sonuçlannı incelemek için harekete geçirmiş, teşvik etmiştir.

Osmanlı karikatürlerinde, Avrupa'nın çeşitli rejimleri vahşilik, açgözlülük, hırsızlık, adaletsizlik ve kendilerini ve taklitçilerini gülünç hale sokmakla suçlanıyorlardı. Bu noktada, tek tek devletlerin faaliyetleri ve genelleştirilmiş soyut bir Avrupa halkının "faaliyetleri" arasında bir ayrım yapılabilir ve yapıldı da: Osmanlı mizahı Avrupa'nın yalnızca belli bölümlerini ya da belirlenmemiş şekilsiz bir Avrupa'yı bir bütün olarak hedef alabilirdi. Başlıca hedefler Avusturya, İngiltere, Bulgaristan, Fransa ve Rusya idi. Toplumsal alanda hedef genellikle belirlenmemiş bir Avrupa veya Avrupalıydı (bir "Frenk"). Bu nedenle, belirsiz Avrupalı, bir kafede, operada, parkta gezinirken veya kadınlı erkekli bir eğlence yerinde serbestçe eğlenirken gösterilebilirdi.

Osmanlı basınında rastlanan komik saldırgan imgelerin bir öncelik sıralaması vardı. Bu sıralama her rejimin Osmanlı egemenliğine hakaret etme ve onu tehlikeye sokma riskinin büyüklüğüne ve şekline göre tespit edilirdi. Bu nedenle, donanması ve fetihlerinden hem korkulan hem de bunlara hayranlık duyulan İngiltere, devletleri yutan bir varlık ve müttefiklerin hâkimi olarak karakterize edilmiştir. Daha önemsiz bir askeri tehdit oluşturan Fransa, devrimci örnek olma imgesini kaybetmişti; ve şarap, moda, seks ve kafe kültürüyle kadın ve erkekleri hafifleştirmek ve baştan çıkarmakla suçlandı. Çok uzun zamandır düşman ve şimdi askeri anlamda güçlü olan Avusturya, kötü kaderi ve şansın dönmesini simgeliyordu: İngiltere'nin siyasal aydınlanmasından ve Fransa'nın kültürel üstünlüğünden yoksun bir rejim olarak, Os-

manlı'nın da bir zamanlar Viyana kapılan önündeki kalabalık askerleriyle kullandığı istila tehdidi ve otoritesinin benzerini elinde tutuyordu. Avusturya'nın başansı, bilhassa yaralayıcıydı. 1908'deki Avusturya ürünlerine Osmanlı boykotu, basın tarafından, Osmanlı'nın böyle bir saldırganla karşı karşıya kaldığında bile hâlâ kendi kaderini tayin edebileceğini göstermek amacıyla epeyce kullanıldı.[11] Daha az tehditkâr, fakat aynı derecede incitici olan ise Bulgaristan'ın, tahta yeni çıkan kralıydı. Osmanlı karikatürlerinde tacın ağırlığını ve nişanlan taşıyamayacak kadar küçük bir soytan olarak tasvir edilen Bulgaristan, Osmanlı'nın gücünün bitişini, bir zamanlar tabiyetinde bulunanlan denetim altında tutma kabiliyetsizliğini simgeliyordu.

Karikatürler

Avrupa'yı ve Avrupalı'yı hedef alan bu dönem Osmanlı karikatürlerinin genellikle iki şekli vardır: siyasal ve ekonomik Avrupa'ya odaklananlar ile Avrupa kültürüne ve bunun Osmanlı İmparatorluğu üzerindeki etkisine odaklananlar. Bu iki şeklin birbiriyle ilgisi vardır. Bazı gazeteler öncelikle Avrupa devletlerinin oluşturduğu askeri tehdit üzerinde odaklaşırken, diğerleri Avrupa kültürünü, tek bir kurşun bile atılmadan imparatorluğun ölümüne yol açabilecek, koleradan bile daha öldürücü bir salgın hastalık olarak karikatürize ettiler. Avrupa egemenliğini resmetmek için kullanılan mizah biçimleri, Osmanlı, Akdeniz, Fransız ve İngiliz mizah biçimlerinden oluşturulmuş simgesel bir repertuvardan alınma anlatılar, imgeler ve gölge tiyatrosundan oluşuyordu.[12] Bu nedenle, devrimci basındaki Osmanlı karikatür âlemi, Avrupa mizahından alınmış imgelerin Avrupalılara karşı kullanıldığı, Karagöz muhaveresinin karikatür imgesine dönüştürüldüğü ve İstanbul'un çok lisanlı, çok kültürlü çevresinin kaba ile sofistike arasında değişkenlik gösteren mizah biçimlerini keşfetmek için kullanıldığı bir âlemdi.

Karagöz tipi diyalog (muhavere), karikatür altyazılannda, mizahi konuşmalarda ve hatta siyasi başyazılarda kullanılan, anlatıya dayalı mizahın en yaygın biçimiydi. Karikatür imgeleri sık sık Karagöz tiplerini konuşmacı olarak kullanarak çok çeşitli biçimlerden yararlanıyorlardı. Aslında, Osmanlı karikatürü, Avrupalı saldırganlarla Osmanlı devleti ve vatandaşlan arasında bir çeşit diyaloğu varsayıyordu. Karikatür, Osmanlılar için, saldırı korkusu olmaksızın tepki verebilecekleri bir alan yaratıyordu. Osmanlı karikatüründeki vatandaşlar, Avrupalı muadillerinden ya da Avrupa devletlerinin simgesel temsillerinden yardım isteyebilecek, onlara meydan okuyabilecek, onlarla çarpışabilecek veya dalga geçebilecek-

lerdi. Osmanlı mizahı, genellikle, Osmanlı'nın kötü durumu nedeni olarak sultanı ve Avrupa emperyalizmini suçlarken, "öteki"ni hicvetmek kaçınılmaz olarak kendisini de hicvetmekle sonuçlanıyordu. Basında kullanılan mizah, Osmanlı liderlerini ve toplumu, Avrupa "mallarının" cazibesinin kimliklerini ve akıllarını çelmesine izin vermeleri nedeniyle suçladı. Bu nedenle, karikatür âleminde, Avrupalı hem bir büyücü hem de bir zorbaydı; Osmanlı ise bazen bir işbirlikçi, bazen cahil bir sersem ve bazen de şüpheci bir gözlemciydi (tüm roller Karagöz hayal perdesinden devşirilmişti).

Mizah, dönemin siyasal retoriğiyle sık sık ters düştü. Bu nedenle, Osmanlı karikatürlerindeki İngiltere imgesi, İngiltere'den maddi yardım alma endişesinde olan Osmanlı politikacıları tarafından dile getirilen İngiltere imgesi değildi çoğu zaman. Devrimin hemen sonrasında birçok İngiliz gözlemci tarafından dile getirilen imge de değildi kesinlikle. Bu gözlemcilerden biri olan David Fraser, Osmanlı devrimcilerinin İngiltere'yi meşrutiyeti paylaştıklan bir kardeş ülke olarak sevdiklerini, ona saygı gösterdiklerini ve İngilizlere karşı güvenden başka duygu beslemediklerini öne sürmüştü:

> "İngiltere'de Türk devrimi sıcak karşılandı. Kısmen, kendi siyasal evrimimizin sonucuna bir iltifat ima etmesi, kısmen de, esas aktörler olan girişimcilik, cesaret ve ılımlılık tarafından sergilenen özelliklere olan hayranlığımızdan dolayı. Duygusal açından böyle. Maddi bakımdan da, olayların gelişimi son derece tatminkârdı. Güçlü ve bağımsız Türkiye'nin oluşmasına yol açacak hükümet sistemindeki herhangi bir değişiklik, bizim Akdeniz politikamızın stratejisi açısından olumlu karşılandı; en büyük müşterisi olduğumuz Türkiye'deki reform, bizim sanayi ürünlerimize daha geniş bir pazarın oluşmasını sağlayacak ekonomik gelişmeye yol açabilirdi. Durumu tamamlamak için, Jön Türkler'in İngiliz kurumlarına, İngiliz ideallerine ve İngilizlere hayran olduklarını ve ilham kaynakları olarak İngiltere örneğine özgürce gönderme yaptıkları yönünde memnunluk verici bilgi bulunuyordu. Bize karşı olan duygularının tezahürü çok fazla ve samimiydi ve Türklerin kalbinde en müstesna yer bize aitti." (D. Fraser, 1910:422-23).

Ancak Osmanlı mizahçıları, İngiltere'nin gerçek yerinin Türklerin kalbinde olmadığını öne sürüyorlardı. Avrupalı ve "Türk" arasındaki ekonomik ve siyasal ilişkiler onların imgeleminde öne çıkma eğilimindeydi, ama Fraser'in yazısındaki biçimde değil. Bu ikilem, kadim zaferlerin sembolü olan piramitlerin çarpıtılarak



Resim 1. Genç Mısırlılar İngiltere işgalini protesto etmişlerdir.

Avrupa hâkimiyetinin simgesi haline getirildiği bir karikatürde resmedilmiştir. Karikatürde (Resim no: 1), pipo içen dev bir İngiliz piramitlere yaslanmıştır. Yaslandığı, zamana direnen anıt gibi o da kalıcı ve hareketsiz görünmektedir. Önde ise, bir grup minicik ve açıkça çaresiz olan Mısırlılar, onun varlığına karşı gösteri yapmaktadırlar. Altyazı şöyledir: "Genç Mısırlılar İngiltere işgalini protesto etmişlerdir" (*Kalem*, 55:12, 17 Eylül 1325/1909). Bu imge dahil etme ve hariç tutma arasındaki sınırları çizer. Jön Türkleri (ya da daha doğrusu Osmanlı halkını), İngiliz egemenliğine karşı çıkma çabaları bakımından Genç Mısırlılarla ilişkilendirmektedir. Aynı zamanda, Osmanlı bölgesi olan Mısır'ı ilhak eden ve imparatorluğun diğer bölgelerine de aynı şeyi yapma tehdidinde bulunan İngilizleri birer düşman olarak hedef haline getirir.



Resim 2. İranlı: Ab-ı Hayat gibi telakki ettiğim Meşrutiyet sularına dalarken elbisemi aşırmışlar... İmdat... İmdat!

Bir diğer karikatürde (Resim no: 2), Batı'dan ithal edilen siyasi sistemlerin Truva atına çok benzediği ima edilir. Daha önce sık sık ilerleme ve başarıyı simgelemiş olan Meşrutiyet bu karikatürde Asya imparatorluklarına hiçbir kazanç sağlamayan bir illüzyon olarak resmedilir. Bu karikatürde Avrupalılar, "Meşrutiyet sularında yıkanırken", tedbir almayan İran'dan yararlanan hırsızlardır (*Kalem*, 104:7, 2 Kânun-ı evvel 1326/1910). Bu, Osmanlı basınında bir ibret örneği olarak görülen, İran'ın 1905-1906'daki Meşrutiyet devrimine kinayeli bir atıftır (Abrahamian, 1982, 50-117). Yan beline kadar "meşrutiyet" sularına dalan soyulmuş İranlı, yanıbaşında oturan bir asker olarak gösterilen Osmanlı İmparatorluğu'na, İngiltere ve Rusya'nın kendi elbiseleriyle (Azerbaycan ve Buşeyr bölgeleri) aşınp kaçtıklarını haykırır. Avrupa emperyaliz-



Resim 3. Mısır'da elsine-i ecnebiye (yabancı lisanlar). Mısırlı: Kendi dilim elimde kaldı.

mini hedef alan diğer birçok karikatürde de tekrarlanan bu imgedeki mesaj, Asya yönetimlerinin Avrupalı sistemleri benimseyerek Avrupa'nın yağmacılığından korunamayacağıdır.[13] İran devriminden hemen sonra, 1907'de İngiltere ve Rusya İran'ı nüfuz bölgelerine ayıran ve Buşeyr'in İngilizler tarafından işgalini öngören bir pakt üzerinde anlaştılar. "Meşrutiyet sulan" karikatürü Osmanlılan, kendi devrimlerinin de onlan bu tür bir husumetle karşı karşıya bırakacağı konusunda uyanr. Bir önceki karikatür gibi, bu da, dahil etme ve hariç tutma arasındaki sınırlan ima eder. Osmanlı mizahı bir tür Osmanlı-İran akrabalığını (Genç Mısırlılar hareketi örneğinde olduğu gibi) öne çıkanr –paylaşılan ıstıraba dayalı bir akrabalığı. Böyle bir akrabalıkta doğal olan hiçbir şey yoktur; unutulmamalıdır ki, İran ve Osmanlı devletleri uzun bir tarih boyunca ticari ve askeri rekabetin iki öznesi olageldiler. Ancak, erken XX. yüzyıl düzeninin bağlamında, her ikisi de devrimci siyasal dönüşümün hengâmesine dayandılar ve bu siyasi dönüşümün belirsizliğinin etkilediği Avrupa saldırganlığına maruz kaldılar.

Osmanlı karikatür âleminde Avrupalılar aynı zamanda lisan hırsızlarıdırlar. Osmanlı mizahçılanna göre, Avrupa emperyalizminin çok yüzlü doğası Ortadoğulu vatandaşları kimliklerinden mahruk etmekle tehdit ediyordu. Bu durum, Osmanlı



Resim 4. Türk askeri: Para ile değil sıra ile, bırakın biraz da sahibi sağsın. (İneğin memelerinde: Memâlik-i Osmâniye).

İmparatorluğu'nun geri kalan kısmının başına neler gelebileceğinin bir örneği olan Mısır vakası kullanılarak başka bir karikatürde açık bir şekilde anlatılmıştır. Karikatür (Resim no: 3), (üzerinde Fransızca, İngilizce, Almanca yazan) üç dille ağzı tıka basa doldurulmuş bir Mısırlıyı gösterir. Aklı karışmış Mısırlı elinde anadilini tutmaktadır. Ağzında anadili için hiç yer yoktur. Karikatürün lejandı şöyledir: "Kendi dilim elimde kaldı" (*Kalem*, 109:9, 6 Kânun-ı sâni 1325/1910). Bu imge, Osmanlı mizahının içinde geliştiği bağlamı yansıtır. İngiltere, Mısır'ı XIX. yüzyılın sonunda güçsüz bir Osmanlı devletinden almıştı; Hindistan'ı kendine tabi kılmış ve sömürgeleştirmişti; İran'ı paylaşmak için Rusya ile anlaşmıştı. Osmanlı mizah basını, imparatorluğu Avrupalıların ekonomik ve kültürel "sömürgeleştirmesi"ne tabi olarak gösterirken, gündemdeki askeri ve siyasi fetih ihtimali somut bir gerçek olarak hayal ediliyordu ve bu "gerçeklik" Osmanlı karikatürünün "gerçek olmayan" âleminde bunlara benzer karikatürler tarafından yansıtılıyordu.[14]

Avrupa devletlerinin emelleri çoklukla ekonomiktir: toprağa olduğu kadar kaynaklara da duyulan kuvvetli bir arzudur onlannki. Bu emeller bir XVI. yüzyıl Avrupa gravüründen esinlenen bir karikatürde ete kemiğe bürünmüştür. Bu karikatür (Resim no: 4) renklidir (çoğu yeri siyah-beyaz taranmıştır). Burada, meme-



Resim 5. (Üstte) Mebuslarımızın Avrupa'dan avdetlerinde.
(Altta) — Devriniz neticesinde bize Londra'dan ne getirdiniz?
— Demir numuneler.
— İçinde altın yok mu?
— Bu devirde demirler.. Altın, gelecek edvârda (devirlerde).

lerinde "memâlik-i Osmaniye" yazan, bir Osmanlının sağdığı ve iki Osmanlı askerinin koruduğu kocaman bir süt ineği resmedilmektedir (Kalem, 45:1, 9 Temmuz 1325/1909). İkinci asker, kendilerine ait olmayan sütü almaya gelen (ve yine hırsız olarak gösterilen) bir Avrupalılar güruhunun önünü kesmektedir. Çehre ve giysilerinden anlaşıldığına göre İtalya, Avusturya, Rusya, İngiltere, Fransa ve Almanya'yı (ve bir başka ülkeyi daha) çağrıştıran Avrupalılar ise, ellerinde süt kovaları sükûtu hayal içinde uzaklaşmaktadırlar. Osmanlı askeri onlara seslenir: "Para ile değil sıra ile, bırakın biraz da sahibi sağsın." Bu karikatür, dönemin Osmanlı mizahında sık rastlanan birçok simgesel temsili içerir. Bu temsillerden biri de, imparatorluğun kaynaklarını –mallarını, toprağını, onurunu– kanunsuzca ele geçiren, genellikle askeri üniformalar içindeki Avrupalı temsilidir.[15] İmparatorluk

ise, herhangi bir mülk (gerçek anlamıyla, Girit gibi bir toprak parçası; ya da buradaki gibi simgesel olarak, bir inek), bir kadın (görkemli anavatan ya da kadın vatandaş), ya da cesur Osmanlı vatandaşlarının ve devletin simgesi olan yiğit bir asker olarak temsil edilir. Bütün bu imgeler, Osmanlı karikatür âleminde imparatorluk için kullanılan yaygın benzetmelerdir.

Osmanlılar Avrupalıların emellerine değişik direniş biçimleriyle cevap verirken gösterilirler. İnekli karikatürde direniş, bekçi askerler kisvesinde görünür. Diğer karikatürlerde, Osmanlı vatandaşları Avusturya mallarına dikkatle direnirken gösterilirler. Çağrısı hükümet tarafından yapılan ve geniş halk desteğini arkasına alan bu boykot, 1908 devriminden hemen sonra, Avusturya'nın Bosna Hersek'i ilhakına karşı yapılmıştır. 1908 güzünün İstanbul gazetelerinde birçok boykot karikatürüne rastlanır (Kalem, 19: 10, 25 Kânun-ı evvel 1324/1909). Bu karikatürler, mizah basınının siyasi olayların ardındaki giz perdesini aralamaktaki rolünü resmederler. Bunlar boykot için gerekli olan halk desteğini sağlar, Osmanlı okuyucularını yurtseverlikleri ve emperyalizme karşı gösterdikleri direniş için tebrik ederler, ortak düşman temelinde kenetlenen birlik zincirlerine şekil verirler.

Yaptığı girişimleri ne kadar desteklese de, tabii ki, Osmanlı mizah basınının yeni oluşan yönetimle arası bozuktu. Gerçekten de, Osmanlı karikatürünün "mizahı"u çoğunlukla şüpheciliğinden kaynaklanır; şüpheci gözünü, bütün sonuçlarıyla birlikte devrimci projeye dikmiştir. Bu şüphecilik, Mehmed Fazlı'nın (mesul müdürü ve karikatüristi olduğu) *Lak Lak* gazetesindeki karikatürlerinin kendine has anlatım biçiminde resmedilir. Bir karikatürde (Resim no: 5), Osmanlı vatandaşının, kendi hükümetinin Avrupa devletleriyle yaptığı hileli anlaşmaların ya da –en azından– onların karşısındaki güçsüzlüğünün kurbanı olabileceği de ileri sürülür. Bu çarpıcı imge, karikatür yazısız olsa bile, çok etkileyicidir. Okuyuculara arkasını dönmüş sıradan bir insanı gösterir (Lak Lak 7:1, 20, Ağustos 1325/1909). Çoğu Avrupai giysiler içinde, yeni Osmanlı rejimi için yardım istemek amacıyla gittikleri Avrupa'dan henüz dönmüş bir Osmanlı mebus delegasyonuyla karşı karşıyadır. Başlık "Mebuslarımız Avrupa'dan avdetlerinde"dir; bu imge, Osmanlı vatandaşlarının çıkarlarıyla Osmanlı mebuslarının çıkarlarını kıyaslar. Çerçevedeki konumlarıyla, giysileriyle, Avrupalılardan beklentileri hakkındaki görüşleriyle ve hatta boyutlarıyla (vatandaş figürü mebuslara oranla çok daha ön plandadır) birbirlerinin karşıtıdırlar. "Vatandaş Ahmet Efendi" (uzun bir süredir görmediği ana babasını umutla karşılayan bir çocuk gibi) mebuslara sorar: "Devriniz neticesinde bize Avrupa'dan ne getirdiniz?", "Demir numuneler" diye cevaplarlar onu. Hayal kırıklığı içinde tekrar sorar: "İçinde altın yok mu?" Mebuslar, vatandaşın hevesini kursağında bırakır: "Bu devirde demirler. Altın, gelecek de-



Resim 6. Osmanlı kadın, âşıklar olan Avrupalı güçlerce sarılmış durumda.

virlerde" Yaşanmış bir olayı konu alan bu karikatürün bağlamı, yeni rejim için Avrupa'ya borç bulmaya gönderilen mebuslardı; ancak pek başarılı olamadılar. Mehmed Fazlı'nın buradaki hicvi "Meşrutiyet sularında yıkanma" karikatüründe olduğu gibi benzer mesajlar içerir. Osmanlı halkı inançlarını Avrupa'nın sistemlerine ya da iyiniyetine teslim ederse eli böğründe kalacak ya da daha da kötüsü olacaktı. Osman halkı, Fazlı'nın öne sürdüğü gibi, Avrupalılaşmış mebuslarının sözlerine de güvenemezdi.

Osmanlı karikatürleri bazen cinsler arası sınırları belirsizleştirmesine rağmen (mesela başbakanı ev kadını olarak; ya da bir İngilizi Boticelli'nin Venüs'ü olarak göstererek) karikatür âlemindeki cinsiyet çizgileri katı bir biçimde çizilmiştir.[16] Osmanlı karikatüristleri cinsiyet ayrımlarından yararlanarak Avrupalıları ve Avrupa modasını, sadece toprak bakımından değil, toplumsal, kültürel ve cinsel alan olarak da, Osmanlı alanının ihlal edilmesinin simgeleri olarak kullandılar. Osmanlı bütünlüğünün tehlikede olduğunun çağrıştırılması, karikatürlerde genellikle yeme ve cinsellik imgeleriyle sergilenmiştir. Birçok karikatürde imparatorluk, gerek oburluk gerekse cinsel istek bakımından, Avrupa iştahının nesnesi olarak gösterilmiştir. İngiltere,

Rusya, Fransa veya Avusturya, İran veya Türkiye'yi yemek üzere masaya oturmuş şişman erkekler olarak resmedilmiştir. Başka karikatürlerde, aynı erkek figürleri, genellikle askeri üniformalar giymiş, (ulusun simgeleri olarak) Osmanlı kadınlarına taciz etmek niyetinde olan ve bu şekilde imparatorluğun onurunu da taciz eder şekilde gösterilmişlerdir. Tabii ki, karikatürlerde cinsel ilişkiler açık seçik gösterilmedi, taciz ve alıkonulma daha ziyade, konum, jest, altyazı ve ifade kullanılarak akla getirildi.

Bu türün örneği olan bir karikatürde, Osmanlı kadınının etrafını şehvetle sarmış Avrupalı erkekler gösterilir. Bu karikatür iki yaygın konuyu birleştirir: ulusun bir kadın olarak temsil edilmesi ile (erkek olarak kişiselleştirilen) Avrupa devletlerinin bu kadına sahip olma istekleri.[17] Karikatürde (Resim no: 6) ulusu temsil eden kadının çevresi, onu ayartmaya çalışan talipleri, yani Avrupalı güçler tarafından çevrilmiştir (*Malûm* 2:1, 10 Kânun-ı evvel 1326/1910). Avusturya ve Fransa ellerinden tutarken, İngiltere ve İtalya kenarda beklemektedir. Başlık "Türkiye'nin harici politikası: Muvazene bîtaraflık"tır.[18] Bu karikatürde "Türkiye" klasik giysiler giymiş olarak asil ve sakin görünmektedir.[19] Taraf tutmamaktadır, ancak Güçlerin yağcılıklarına karşı koymaktadır, tıpkı Osmanlı boykotçularının Avusturya'nın saldırısına Avusturya ürünlerine olan boykota destek vererek karşı koyduklan gibi. Bu nedenle bu karikatür, boykot karikatürleri gibi, ulusun ve ulusal onurun zaferini işaret ediyor.[20] Ancak vurgulanan tema da bir tehdit unsuru taşımaktadır: imparatorluğun açgözlü Avrupa devletlerinin emellerine ve hırslarına karşı daima tetikte bulunması gerekmektedir. Bu karikatür imparatorluğun yaşamını sürdüreceğini öne sürer, denetim onun elindedir. Yine de, çevresinde çok düşmanı vardır; birçok başka karikatürde Osmanlı ulusunun ve vatandaşlarının Avrupa'nın baskısına başarılı bir biçimde dayanamayacaklan öne sürülmüştür.[21]

Tabii ki, istila, askeri ya da ekonomik olmak zorunda değildi, toplumsal ve kültürel de olabilirdi. Osmanlı kadınları ve onların Avrupa tarzı moda tüketimi (kıyafet, eğlence ve davranış), imparatorluğun içeriden nasıl fethedildiğini göstermek amacıyla Osmanlı basınında hicvedilmiştir. Moda, Osmanlıların kültürel bakımdan sömürülüşünün, Avrupalıların uçarılığının ve özgürlüğünün mecazı olarak kullanılmıştır. Moda hicvinin yaygın bir biçimi, Avrupalı kadınların geniş ve bol süslü şapka stilleri ile dalga geçmekti. Avrupa basınında da çokça hicvedilen bu şapkalar (bir sürü insanı yağmurdan koruyabilecek) şemsiyelere ve hatta balıkçı tepsisine benzetilmekteydi.[22] Bu tür hiciv nispeten masumdu; oysa başka karikatürler Avrupalı tarzların uyarlanmasının imparatorluğun ekonomik ve toplumsal sağlığını bozduğunu öne sürüyorlardı.

Avrupa, özellikle de Paris modası, Osmanlı ekonomisini sadece önü alınmaz bir tüketicilik ve yabancı malların ithalatı sayesinde zayıflatmış değildir, aynca impara-



Resim 7 Rusya Çarı İkinci Nikola hazretlerinin son hediyesi.

torluğun ahlaki dokusunu da tehdit etmiştir: kadınlann açık saçık giyinmesine ve kendilerini toplumda teşhir etmelerine neden olmuş, tüm geleneksel değerlerin terk edildiği izlenimini uyandırmıştır. Avrupa modasına uyan Osmanlı kadını karikatürlerde, kocasına karşı gelen, çevresinde gereğinden çok dikkat çeken ve hatta paten kaymak ve yabancı erkeklerle arkadaşlık kurmak için İstanbul'un Avrupa yakasına giden kadın olarak gösterilmiştir.[23] Avrupa modası, kültürel bozulma ve uygunsuzluğu kısa yoldan ifade etmek için karikatürlerde kullanılmıştır.

Bu sayede, Avrupa modalan ve davranış biçimleri, Osmanlı karikatür âleminde imparatorluğu içeriden zayıflatan, bir bakıma Avrupalı güçlerin siyasal ya da askeri tehditlerinden daha zor karşı konulabilecek ekonomik ve kültürel işgal ile ilişkilendirilmiştir. Osmanlı karikatürleri Avrupa devletlerinin gücünü, üniformalı

askerler kullanarak dolaysız bir biçimde de simgeselleştirmiştir. Ama aynı zamanda, Avrupa tehdidini sinsi, görünmez ve neredeyse karşı konulması imkânsız olarak da sembolize etmiştir. Bu ikinci tür temsiller Avrupa'nın saldırganlığını,imparatorluğun gücünü zayıflatan ve sonunda onu yok edecek olan kolera gibi öldürücü bir hastalıkla ile eşdeğer tutmuştur. Bu tür karikatürlerin klasik bir örneğinde (Resim 7), Rus Çan Nikola kolerayı temsilen, göğsünde bir madalya olan ve oğının ucundan kan damlayan korkunç bir Azrail olarak gösterilir (*Kalem*, 97:20, 30 Eylül 1326/1910).[24] Altyazısı (Osmanlıca ve Fransızca) şöyledir: "Rusya Çarı İkinci Nikola hazretlerinin son hediyesi" Osmanlılar kolera ve modayı kullanarak kaybetme korkularını dışa vuruyorlardı: toprağını, erkekliğini, sağlığını, zenginliğini, kaynaklarını, ahlağını ve kimliğini kaybetme korkularını.

Osmanlı karikatür âleminde, Nikola kolera, kadın millet, Osmanlı vatandaşı mazlum Mısırlı ya da İranlı'nın kardeşi olabilirdi; bütün bu imgeler Avrupa emperyalizmi hakkındaki bir çizgi mesajı destekler. Ancak mizah, gerçek ile hayal arasındaki sınırları belirsizleştiren tek tür değildir. Bir Türk destanı olan *Kitâb-ı Dede Korkut*'ta "kâfir" bir düşman tarafından esir alınan kahramanın hikâyesinin anlatıldığı birçok bölüm vardır. Bu hikâyeler, kahramanlar ve "kötü adamlar" arasındaki sınırların örtüldüğü yerde, yanlış anlaşılmış ve iç içe girmiş kimliklerin oyununa yaslanır.

Dede Korkut hikâyelerinin derlenmesinden beş yüz yıl sonra başka bir Türkçe anlatı biçimi, Osmanlı devrimci mizahı yeni bir "esir" hikâyesi anlatmaya başladı. Osmanlı karikatür âleminde, Osmanlıları ateşe atan âmil "kâfir"le iç içe yaşamalandır. Osmanlılar Avrupa emperyal gücü ve kültürünün "esiri"ydiler. Destan kahramanları gibi, onların da kafası karışmış ve artık kendilerini tanıyamaz hale gelmişlerdi. Çünkü Avrupa'nın siyasi ve kültürel emperyalizmi bir Osmanlı kimliği krizi oluşmasına neden olmuştu; Osmanlı mizahçıları da buna, Avrupalı kimliğini alt üst etmek için (ve son tahlilde kendi kimliklerini de) karikatürleri (nefs-i müdafaa amacıyla) kullanarak cevap verdiler.

Osmanlı karikatürlerinde verilen mesajın anafikri şuydu: İmparatorluk Avrupalı mütecavizlerin ilk saldırılarından ya da onlar tarafından sömürülme tehdidinden kaçsa bile, yine de tehlikedeydi. Kimliğin kaybolma ve değişme tehlikesi, kendini tanıyamamaya varacak kadar büyüktü. Osmanlı mizahi, karikatür âlemini kullanarak, gerçek ile hayal edilen arasındaki sınırın bir yerinde bu ikilemi çözmeye söz veriyordu. Okurla karikatür figürleri arasında kurulan görsel bir diyalog yoluyla, Avrupalıların ne kadar haris ve açgözlü emperyalistler oldukları gözler önüne serilebilirdi; ve bu süreçte Osmanlı kimliğinin doğası keşfedilebilirdi. Ancak mizah, şüpheciliğe dayanan bir türdür ve doğruyu söylemek gerekirse, Osmanlı karikatüristleri bu "yeni" Osmanlı kimliğinin destansı bir nitelik taşıyıp taşımayacağından hiç de emin değildiler.

Notlar

1 Emperyalizm teriminin "zamana bağlı olmayan" doğasının olduğu gibi kabul edilemeyeceğini konferansta bana nazikçe hatırlatan Zafer Toprak'a müteşekkirim.

2 Burada yer alan karikatürlerden bazıları, bulanık ve silik resimlerin netliğini arttıran bir dijital tarama işleminden geçmiştir. Tennessee Üniversitesi'nin Özel Koleksiyonlar Bölümü'ne ve bu taramaları yapan Joe Rader'e teşekkür ederim.

3 Basın kanunları için, ayrıca bkz. Server İskit (1939) ve (1943). Osmanlı süreli yayınları konusundaki en eksiksiz kataloglar Hasan Duman (1986) ve *Eski Harfli Türkçe Süreli Yayınlar Toplu Kataloğu*'dur (1987); ancak tirajlarla ilgili istatistikler içermemektedirler. Bu iki katalog benzeşir, ancak ikisinin de listeleri kendilerine özgüdür.

4 Bu çalışma, *Image and Imperialism in the Ottoman Revolutionary Press* adlı Osmanlı devrimci mizahı üzerine yapılmış geniş bir çalışmanın bir bölümüdür. 1908-1911 döneminde İstanbul'da yayımlanan altmış beş gazeteyi (haftalık, on beş günlük, ayda iki kere ya da iki ayda bir çıkan süreli yayını) içerir.

5 Tabii ki, Avrupa'nın gücü sadece yerel seçkinlerde yansımıyordu. Bu güç o kadar çok yönlüydü ki, orta sınıf Osmanlı kadın terzilerinin elbise modellerini taklit etmesinden ve Osmanlı işçilerinin Avrupa şirketlerinde iş bulmak istemelerine kadar geniş bir yelpazeyi kapsıyordu.

6 Ayrıca bkz. Robert Darnton ve Daniel Roche (haz.), *Revolution in Prints: The Press in France 1775-1800*, (Chicago: Chicago University Press, 1989). Söylem sistemlerinin çelişkisi hakkında, bkz. Joan Scott'un "The Evidence of Experience," *Critical Inquiry*, (Yaz 1991), 773-797. Ayrıca bkz. Jeffrey Horn'un *History of European Ideas*, 13/5 (1991), 623-632'de yer alan, Keith Baker'in "Inventing the French Revolution" makalesinin eleştirisi.

7 Jack Censer, *Prelude to Power: The Parisian Radical Press 1789-1791* (Baltimore: Johns Hopkins University Press, 1989, s. 71-72) adlı çalışmasında, Paris'teki radikal basının, kötücül aristokrasi ile halk ve devrimleri arasında bir kutuplaşma oluşturduğunu ve "buna inandığını" belirtir. "Radikaller bu kutuplaşmanın gerçekliğine inandılar ve bu mücadelenin sonuçlarına uymak ve onu etkilemek amacıyla siyasal, ekonomik ve kültürel bir ideal oluşturdular." Osmanlı basını da "halk" düşmanlarını lanetlemesine rağmen, en kötü düşmanların genellikle yabancı güçler olduğu Osmanlı basınında böylesi basit bir ikiliğe rastlanmaz.

8 David Laitin, *Hegemony and Culture: Politics and Religious Change among Yoruba*, (Chicago: University of Chicago Press, 1986) sömürgeci bağlamı, simge dağıtımının ölçülmesi ve bunun Nijerya'daki dini ve siyasi kimliklerle bağlantısı olarak ayırmıştır. Laitin, sosyal sistemlerin yetersizliklerine ve mantıklı seçim kuramına gönderme yapmak amacıyla Antonio Gramsci'nin hegemonya kavramının değiştirilmiş bir versiyonunu geliştirmiştir. Hegemonik güce meydan okumalar, kendi toplumlarının apaçık ve ebediyen meşru olarak gördüklerini gayrimeşrulaştırma girişiminde bulunmalıdır. Bir toplumun "siyasal kültürü", baskın kültürel altsistemlerde gizli "endişe noktaları"nın (*points of concern*) işlevleri olarak düşünülebilir. Osmanlı mizah basınının yakaladığı şey tam da bu "endişe noktaları"dır. Feroz Ahmad da ("The Young Turks, 1908-1918," *Review*, 11/2 [Bahar 1988], 267), yeni Osmanlı rejimini değerlendirmede Gramsci'yi kullanır. Ahmad'a göre eski rejimin menfaatları "Osmanlı hanedanı ile saraydaki sivil ve askeri bürokrasinin üst kesimlerindeki gücü tekelleştiren çok dar bir seçkinler grubunun çıkarlarına indirgenmiştir." Jön Türk hareketinin en radikal kanadını oluşturan İttihatçılar, Gramsci'nin "ast sınıf" (*subordinate class*) olarak tanımlayabileceği bir oluşumu temsil ediyorlardı.

9 "Mizahın görevi" hakkında, bkz. örneğin *Davul*, 1: 2.

10 Karikatürlerde her zaman Karagöz'deki karakterlerin kendileri kullanılmasa da, sık sık Karagöz tipi diyalog (muhavere) kullanılmıştır.

11 Osmanlı'nın (1908 güzünde başlayan) Avusturya ürünlerine boykotu, Avusturya'nın, devrimden hemen sonra Bosna Hersek'i ilhak etmesine tepki olarak gelişti. Osmanlı birliği ve yurtsever duyguları seferber etmek adına bir simge, toparlayıcı bir güç haline geldi; ve başyazılarda olsun, karikatürlerde olsun basında büyük ilgi gördü. Örneğin bkz. *Papağan*, no. 13, 10 Kânun-ı evvel 1324; ve no. 15, 15 Kânun-ı evvel 1324 (Ekim 1908).

12 Osmanlı ve İran devrimci mizahları arasında birçok benzerlik kurulabilir, ikisi de aynı "humor" kaynaklarından çıkarımlar yapmışlardır. (Herhangi bir sistematik karşılaştırma yapılmamış olmasına rağmen) Osmanlı karikatürü, benzer ürünlere sahip İran karikatüründen daha kozmopolitti ve Avrupa karikatürünün üslup ve içeriğinden daha fazla etkilenmişti. İran mizahı hakkında, bkz. H. Ja-

vadi, (1988). Ayrıca bkz. E. G. Browne, (1983); daha geç dönem Arap mizahı için, bkz. Khalid Kishtainy, (1985).

13 Rusya'nın Osmanlı karikatür âleminde özel bir konumu vardı. İngiltere, Fransa ve Avusturya gibi Avrupalı güçlerle fazla ittifak yapmıyordu; görünüşe göre, kendine ait, fakat onlarınkiyle örtüşen bir etki alanına sahipti. "Meşrutiyet suları karikatüründe", Rusya İngiltere'yle uyum içinde hareket ediyor gösteriliyordu. Ancak diğer birçok karikatürde bağımsız olarak ve tek başına hareket eder. Rusya başlıca tehlikeydi; fakat aynı zamanda geleneksel bir hükümranlık şekli olan büyük bir tarım imparatorluğuydu, bu nedenle de İngiltere ve Fransa'dan çok Osmanlı İmparatorluğu'na benziyordu. Sonuç olarak, Osmanlı basınında saltanata saldıran karikatürler, genellikle Rusya, İran ve Osmanlı devletini, modası geçmiş yönetim biçimleri olan imparatorluklar olarak aynı gruba dahil etmişlerdir.

14 Bir diğer karikatürde İngiltere kralı (dünyanın karşısında), "sahibinin sesi köpekler" gibi gösterilen dostları, müttefikleri ve sömürgeleriyle resmedilir: *Resimli Kitab*, 7: 736, Nisan 1325/1909.

15 Daha erken döneme ait benzer bir karikatürde, aç gözlü Fransız, Rum ve Ermeni armatörler imparatorluğu ve ticaretini ele geçirmek için mücadele ederken gösterilmiştir: *Kara Sinan*, 21: 4, 11 Kânun-ı evvel 1291/1876.

16 Venüs'e benzetilen İngiliz için, bkz. *Kalem*, 110:18, 13 Kânun-ı sâni 1329/1911.

17 Karikatürlerde Avrupa devletleri seyrek olarak dişidir; ve bu genellikle, sadece Fransa Marianne olarak kişileştirildiğinde geçerlidir. Bu gibi durumlarda, karikatürlerdeki Fransa, Fransız Devrimi sırasındaki idealize edilmiş Fransa olarak gösterilmiştir, özellikle Kuzey Afrika'daki gibi emperyalist hırsları ve ekonomik fırsatçılığı ile bağdaştırılan o dönemin Fransa'sı ile değil.

18 "Türkiye'nin hârici politikası: muvazene bîtaraflık" lejandı, bence, "taraflar" fikri üzerinde oynar. "Bîtaraf,", tarafsız anlamına gelir, oysa karikatürün her iki tarafında da oldukça somut biçimde Avrupalı güçler yer almaktadır.

19 Osmanlı İmparatorluğu'nu ve dişi olarak cisimleşmiş halini "Türkiye" olarak adlandırmak, dönemin basınında sıkça (Amerika'nın Özgürlük Anıtı'na veya Fransız Marianne'sine pek benzetilerek) kullanılmıştır.

20 Dişi bir Osmanlı ulusu açısından Avrupa devletlerine daha etkin karşı koyan, daha törensel ve vatanperver bir konu *Lak Lak*, 12:1, 24 Eylül 1325/1909'da bulunulabilir.

21 Avrupalı devletlerin mi yoksa Osmanlı İmparatorluğu'nun mu (bu örnekte Girit'te somutlaşan) kadının ilgisini çekeceği belli olmadığı bir örnek için, bkz. *Kalem*, 52: 8, 27 Ağustos 1325/1909. *Kalem*, 23: 8-9'da Osmanlı kadınları bile Avrupalı bir güç haline dönüştürüldü; bu durum, imparatorluğun tamamen teslim olduğunu gösteriyordu.

22 Örneğin bkz. *Kalem*, 53:6, 6 Eylül 1325/1909. Burada, başında tepsisi olan balıkçı, kadının şapka modelinin, kendisinin ve arkadaşlarının şapkalarından taklit edildiğini iddia eder.

23 "Şık" erkeklerle tanışmak için paten kaymaya gitmek üzerine şu karikatüre bkz.: *Kalem*, 109:10, 6 Kânun-ı sâni 1326/1911. Paten kaymak, Meşrutiyet döneminde İstanbul ve İzmir'deki bazı vatandaşlar arasında moda haline gelen bir Batı hevesiydi. Bu, Osmanlı toplumundaki daha muhafazakâr çevreleri dehşet içinde bırakmıştır; ancak bazı mizah gazeteleri tarafından memnuniyetle ele alınmış ve birçok karikatürde kullanılmıştır.

24 Buna benzer bir karikatür *Geveze*'de (34: 1, 3 Mart 1325) vardır. Avusturya'yı kolera, Osmanlı ganimetiyle sıvışan bir hırsız olarak gösterir.

Kaynakça

Abrahamian E., 1982, *Iran Between Two Revolutions*, Princeton University Press.

Ahmad F., 1969, *The Young Turks: The Committee of Union and Progress in Turkish Politics 1908-1914*, Oxford, Clarendon Press.

Akşin S., 1980, *100 Soruda Jöntürkler ve Ittihat ve Terakki*, İstanbul, Gerçek Yayınevi.

And M., 1987, *Karagöz: Turkish Shadow Theatre*, İstanbul, Dost Yayınları.

Bayur Y. H., 1963-64, *Türk İnkılabı Tarihi*, Ankara, TTK.

Berkes N., 1964, *The Development of Secularism in Turkey*, Montreal, Mc Gill University Press.

Browne E. G., 1983, *The Press and Poetry of Modern Persia*, Los Angeles, Kalimát Press.

Burke III E. ve Lapidus I. M., *Islam, Politics and Social Movements*, Berkeley, University of California Press.
Çeviker T., 1986-1991, *Gelişim Sürecinde Türk Karikatürü*, 3 c., İstanbul, Adam Yayınları.
Davul, İstanbul, 1908-1909.
Duman H., 1986, *İstanbul Kütüphaneleri Arap Harfli Süreli Yayınlar Toplu Kataloğu 1828-1928*, İstanbul, IRCICA.
Eski Harfli Türkçe Süreli Yayınlar Toplu Kataloğu, 1987, Ankara, Kültür ve Turizm Bakanlığı, Milli Kütüphane Başkanlığı.
Fraser D., 1910, *Persia and Turkey in Revolt*, London, William Blackwood and Sons.
Geveze, İstanbul, 1908-1909.
Hanioğlu M. Ş., t. y., *Osmanlı İttihad ve Terakki Cemiyeti ve Jöntürklük (1889-1902)*, İstanbul, İletişim Yayınları.
İskit S., 1939, *Türkiye'de Basın Rejimleri*, İstanbul, Ülkü Matbaası.
İskit S., 1943, *Türkiye'de Basın İdareleri ve Politikaları*, İstanbul, Tan Basımevi.
Javadi H., 1988, *Satire in Persian Literature*, Rutherford, New Jersey, Fairleigh Dickinson University Press.
Kalem, İstanbul, 1908-1911.
Kara Sinan, İzmir, 1875-1876.
Kishtainy Kh., 1985, *Arab Political Humor*, Londra, Quartet Books.
Kudret C., 1968-70, *Karagöz*, 3 c., Ankara, Bilgi Yayınları.
Kushner D., 1977, *The Rise of Turkish Nationalism, 1876-1908*, New York, Frank Cass.
Lak Lak, İstanbul, 1909.
Lewis B., 1968, *The Emergence of Modern Turkey*, Oxford, Oxford University Press.
Malûm, İstanbul, 1911.
Ramsaur E., 1957, *The Young Turks: Prelude to the Revolution of 1908*, Princeton, Princeton University Press.
Terdiman R., 1985, *Discourse/Counter Discourse: The Theory and Practice of Symbolic Resistance in Nineteenth Century France*, Ithaca, Cornell University Press.
Toprak Z., 1982, *Türkiye'de "Milli İktisat" 1908-1918*, Ankara, Yurt Yayınları.
Tunaya T. Z., 1984-1986, *Türkiye'de Siyasal Partiler*, 2 c., İstanbul, Hilal Basımevi.
Zürcher E. J., 1984, *The Unionist Factor: The Rise of the Committee of Union and Progress in the Turkish National Movement, 1905-1926*, Leiden, E. J. Brill.

KEDDUR BİN NİTRAM: TUNUSLU ŞARKICI VE MİZAHÇI

Kmar Kchir-Bendana

Sömürge Tunusu'nda, Keddur Bin Nitram takma adıyla meşhur olan, Fransız asıllı bir şarkıcı doğdu ve yaşadı.[1] Meslekte ilk adımlarını 1910'lara doğru özel eğlencelerde sahne alarak attı ve kentin kamusal alanlarında verdiği temsillerle yavaş yavaş meşhur oldu. Bir yandan radyo ve gramafon gibi teknik ilerlemeler, diğer yandan bunların zengin sınıflar içinde yayılması ve sonra da kahvelerde çoğalması, ona kentinin ve kendi çevresinin sınırlarını aşan bir ün kazandırdı.

Daha önceki bir çalışmada, mevcut sosyolojik çeşitlilikten beslenen Tunus doğumlu bu Fransız mizahçının yaşamının ana hatlarını anlatmış ve eserlerinin bir dökümünü çıkarmıştım -bu döküm halen geçerlidir.[2] Bu kez bu uzun mizahçılık kariyerine daha yakından bakmayı amaçlıyorum. Bu yetenekli taklitçi esin kaynağını doğduğu kentin farklı ağızlarından alacaktır; Tunus toplumunu oluşturan cemaatleri dikkate alıp, tuhaf ve gülünç durumlar içinde sunduğu gündelik kamusal yaşamın başlıca tipleri aracılığıyla bu toplumun sözel renkliliğini yansıtmaya uğraşacaktır.

Keddur Bin Nitram bu mizah temasını iki biçimde yansıtır: Hem metinler, parodi sahneleri, komik şarkılar *yazar*; hem de *aktör*'dür (tiyatro ve radyo), çünkü kaleminden çıkan skeçleri ve piyesleri kabare sahnelerinde, plaklarda ya da radyo stüdyolannda kendisi yorumlar.

Sözlü geleneğe dahil olan Keddur Bin Nitram'ın repertuarı, hem fonografik kayıtlar, hem de ve özellikle yazı sayesinde elimize ulaşmıştır. Onun mizahı birçok etkinin bir ürünüdür: Yaşadığı dil alanı ve orada karşılaştığı, XIX. yüzyıl so-

nundan itibaren Tunus'a sokulan kafe-konser ve müzikhol modası. Kendisinin de dahil olduğu bu kent panoramasının tanığı olan Nitram, onu hem büyük bir yakınlıkla, hem de mesafe koyarak yeniden canlandırır.



Resim 1 Sabir, II. Kuba skecinde "Açılması imkânsız kıvırcık saç ya da güzelleşmek için acı çekmek gerekir"



Resim 2. Sabir, II. Kitapta "Tunus-Ariana" skeçinin resmi



Resim 3. Sabir, II. Kitapta "Tunus-Ariana" skeci için konulan resim.

Sözün Arşivi ve Yazarın Dağarcığı

Keddur Bin Nitram'ın geride bıraktığı eserler esas olarak sesli arşivlerden oluşmaktadır; 1927 ile 1933 arasında Paris ya da Berlin stüdyolarında[3] altmış kadar plak doldurmuştur. Bu plakların sürümü hakkında elimizde kesin bilgiler bulunmasa da, kayıt sayısı başarısını doğrulamaktadır; Tunus'ta radyo yayınının başlaması[4] bu başarıyı artıracaktır. Keddur Bin Nitram yeni radyo istasyonunda,

dönemin dinleyicilerinin belleklerinde hâlâ yaşayan skeçler ve piyeslerle düzenli programlar yapacaktır.

Bu şarkıcı–parodici–aktörün seyircisi, Keddur Bin Nitram'ın da çok etkin bir üyesi olduğu Alaoui Koleji mezunlar derneği tarafından düzenlenen şölenler ve eğlenceler sırasında oluşmaya başlayacaktır.[5] Yaptığı numaraların kazandığı başarı, onu, başkent kahvelerinde ve kabarelerinde çeşitli vesilelerle *one man show*'lar yapmaya teşvik etmiştir. Fransız kültürüne sahip Tunuslu çevrelerde giderek tanınan Nitram, plaklarında, radyo programlarında ve sahnede, onlan kentlerindeki günlük yaşama ve yanyana yaşadıkları insanlara güldürecektir. Kulağı ve ses yeteneği nedeniyle kendisine Kuzey Afrika "sabir"lerinin* ve lehçelerinin kralı" lakabı takılacaktır. Nitram'ın bu yetenekleri bugün bizler için, Sömürge Tunusu sakinlerinin kendilerini ifade ettikleri ağızların bütünü açısından önemli ve özgün bir kaynak oluşturmaktadır.

Keddur Bin Nitram'ın ciddi koleksiyonculuğu sayesinde, bu ses ikliminin yazılı izleri de mevcuttur: Bu dil zenginliğinin dökümünü yapmış, sınıflandırmış, incelemiş, kopya etmiş, yeniden oluşturmuştur ve o bu zenginliği yöntemli bir biçimde yazıya geçirmeseydi bugün geride bir şey kalmazdı. Plaklara kaydedilmiş ya da Tunus Radyosu'nda oynanmış skeçlerin büyük bir bölümü, bir Kuzey Afrika folklor antolojisi içinde6 ve 1931'de çıkan bir başka derlemede yayımlandı. Bu ikinci derlemenin başarısı 1952'de bir kez daha basılmasına neden oldu;[7] böylelikle iki baskıda toplam 8.000 nüsha piyasaya sürüldü. Ne yazık ki ne *Sabirs*'in ikinci cildi, ne de anılanyla 1930-1940 yıllarında *La Kahena* ve *IBLA*'da çıkmış makalelerini derleyen yapıt gün yüzüne çıkabildi.[8] Aynca geride konferans metinleri, not defterleri, yayınlanmamış skeçler, partisyonlar bıraktı... Artık çok eskimiş de olsa bu sayfalarda sürüp giden mizah, dinlendiği anda, iletişim gücüyle bizi hâlâ etkileyebiliyor.

Dilsel İlkeler ve Sanatsal Modeller

Keddur Bin Nitram'ın mizahı konuşma diliyle doğrudan ilişkilidir, kaynağını "sıradan" iletişimden, sokaktaki yaşamdan, kentin ses atmosferinden alır. Bugün plakları dinlenince, sahne metinleri, parodik şiirleri, monologları (yüksek sesle) okununca, sömürge Tunusu sakinlerinin tüm çeşitlilikleri içinde yaşadıklarını duyabilirsiniz (ve görebilirsiniz): Araplar, Maltalılar, Yahudiler, Sicilyalılar, Korsikalılar... Keddur Bin Nitram'ın zamanında Tunus kuşku yok ki küçük bir kenttir,

* Arap, Fransız, İspanyol, İtalyan ve Yunan dilleri karışımından oluşan ve Akdeniz limanlarında konuşulan karma bir dil-(ç.n).

ama limanı ve ticari faaliyetleri çeşitli göçleri ve kendini çok sayıda dille ifade eden bir Akdeniz kozmopolitizmini canlı tutmuştur. Keddur Bin Nitram yörenin dört ana dilinden (Arapça, İtalyanca, Fransızca, İspanyolca) yola çıkarak on beş kadar "sabir" saptamıştır. O, bir şarkıcı ve şovmen olarak, konuşma biçimlerinin, yaygın deyimlerin, halk şarkılarının, seyyar satıcı ünlemelerinin, sokak tartışmalarının sesli tablosunu yapmakta ve farklı tonlamaları, çeşitli sözcük sıralanış biçemlerini, sentaks hatalarını, anlam kaydırmacalarını hince aktarmaktadır.

Onun sosyolojik gözlemle beslenen mizahı aynı zamanda bir yaratım ve sanatsal uyarlamadır: Zamanının şarkıcılan gibi, La Fontaine masallarının, Victor Hugo şiirlerinin, opera aryalarının, *Poilu* (Kıllı) şarkılarının parodilerini yazar. Farklı "sabir"lerde yeniden bestelenen bu metinler, XIX. yüzyılın ikinci yarısından beri Avrupa'da sahnelenen temsil biçimlerinden doğrudan esinlenmiştir: Müzikhol en tutulan varyete temsili olmuştur ve Tunus'un "Caveau Tunisien" (Tunus Kabaresi) ya da "Café de Paris" gibi mekânlarında yerel sanatçılar ve şarkıcılar kuşkusuz sınırlı, ama sadık ve talepkâr bir seyirci önünde turneler yapmaktadır. Keddur Bin Nitram kısa sürede bu sahnelerin gediklilerinden biri olacaktır. Sakatlığına rağmen,[10] kendini bu tip gösterilere verecek ve çok başarılı olacaktır: *One man show*'lan kimi zaman sadece kendi sesiyle, kimi zaman da piyano eşliğinde sahnelenir. Geliştirilmiş belli temsil kalıplarını, biçimlerini kullanarak ve hayran olduğu şarkıcıların ve şovmenlerin[11] yöntemlerini model alarak, kendi biçimi ve kendi olanaklanyla Tunus ağızlarını ve jargonlarını yeniden oluşturacaktır.

Tunus'un farklı ağızlarını uyarlar ve kent sakinlerinin farklı ifade biçimlerini yeniden oluştururken, Keddur Bin Nitram, mevcut dil karışımlarının parodisini yapar; bu parodinin gerisindeki referans, teorik olarak yabancı sözcüklerden arınmış bir ifade normudur. Ciddi olarak konuştuğu dil –en azından konferans verirken kullandığı dil– hiçbir zaman sahne dili değildir; bu dil zımni bir ilke gibi işler. O dilden biraz uzaklaşması, insanları güldürmesine yeter.

Mesafeli Kişilik ve Durumlar

Keddur Bin Nitram'ın skeçlerinde, bir sürü kişilik kahve sahnelerinde, iskambil oyunlannda, seyyar satıcı ünlemelerinde, dükkânlarda müşteriler ile esnaf arasındaki atışmalarda, tramvaydaki itişmelerde, belli bir durum içinde gösterilir. Böylelikle bir toplumsal tipler kalabalığı, yazarın esin kaynağını oluşturan Tunus mikrokozmosunu simgeler:

I. Dünya Savaşı'nda Fransız askerlerine verilen ad (ç.n).

• Hamal Salim (lakabı "es-Sakrân") ve dostu Ali (Klafes) her zaman sarhoş olan bu iki kafadar gecekuşudur; Keddur Bin Mansur (emekli emir eri) ve Ali Bin Mansur ("fellah") Araplar ve Müslümanlar kategorisini oluştururlar.

• Skeçlerde sık sık karşımıza çıkan esnaf Breytu ve Ben Şuileb[12], Ariana, La Goulette[13] ya da Sus'ta[14] piyasa yapan uydurma sosyetenin Yahudileridir. Temsillerde sadece Yahudi kadınlar canlandırılır: Kuka, yeğeni Ninet...

• Peppino Mangiaracina (lakabı "Mastro Çiço") çiftçi; Murnagiye'li[15] "Zappaturi" Sicilyalıdır.

• Kasap Djouss Betchazaïra ve arabacı Gianni Maltalıdır.

• Demiryolları Şirketi'nden tamirci şöför Calcidone Concombralo, Bôneludur [Annaba] ve Musette'in kişiliği Cagayous'tan esinlenmiştir. – Polis emeklisi Antoine Filigone ve gardiyan Figatelli Korsikalıdır.

• Gümrükçü Albaréchistrac Audeludur ve Joseph Conquistron Gaskonya ticaretinin temsilcisidir.

• İtalyan fotoğrafçı Milo Scogna daha önemsiz bir kişiliktir.

Kentin meslekler yelpazesi (satıcılar, berberler, duvarcılar, arabacılar...) konuşma biçimlerinin taklidi, incecik bir kafa sesi kullanımı, bir cümle yapısının taklidi ile canlanır... İlk örneklerle dolu bu dünyaya süzülen bakış, betimlediği sahnelerde asla taraf olmayan (kişiliklerinden birinin adı Kaddur olmasına karşın) bir yazara aittir. İster gündelik yaşamdan, ister düğünlerden ya da eğlencelerden manzaralar betimlesin, yazar, hep durumları kurmakta ve uzaktan baktığı kişilikleri yeniden oluşturmaktadır. Mesafe bir folklorlaştırma etkisi yaratmakta, bu da belki Keddur Bin Nitram'ın sonradan neden unutulduğunu açıklamaktadır: Onun mizahı eskidir, ama eskimiş midir?

Keddur Bin Nitram'ın taklit ile yaratım arasında yer alan mizahı, birden fazla paradoksa dayanmaktadır. Bu paradoksların önemlilerinden biri, Doğu tanımı da dahil olmak üzere, her türlü tanımdan kaçınmasıdır. Artık efsanevi bir gerçeklik olan Doğu, onun bakışıyla hâlâ yaşayan bir dünya olarak sürüp gitmektedir.

Li Souks

Quand ti 'rives bor Tounis-la-Blanche
Çà qui-frappe ton zio, abri c'quî ti voir,
Ci bas l'manari ni li misons blanches
Ni li moquires fic son voile noir....
Ci li Souks, osqn'y en ala fole
Souk di Barfoms
Souk di Chachias
Ci li Souks, osqui tos, on bricole
Souk di For'g'rons
Souk di Blug'gias.

Tos les jors ci lá qui tot l'monde
Y vian sarchi çà qui en a bisoin:
Li bain, la fiande, la s'mole blonde,
L'houiel, li boivre i li bonjoin.
Ci là qu'on trouve la bostifaille
Souk-el-Belatt
Souk-el-Grana
Ci là qui y tot'la marmaille
Souk-Es-S'babatt
Souk-el-ghalla.

Li soir, quard y vian l'Ramadan
Tos li marchands y clirent son boutique
Y en a des flors, di tabis, di roubans,
Di tam-tam fic di z'amboul's lictriques.
Ti voir Tounis quis si riveille
A Kachachine
A la Berka
Ci là qu'li Souks cit'on merveile
Di Halfaouine
A Bab-Souika

Keddour Bin Nitram

Çarşı

Beyaz Tunus'a geldiğinde
Gözüne asıl çarpan
Ne minarelerdir ne beyaz evler.
Ne de kara çarşaflı kadınlar...
Itır çarşısı
Şaşiye çarşısı
İnsanla dolup taşan çarşılar
Herkes işini çarşılarda yürütür
Demirciler çarşısı
Pabuççular çarşısı

Herkes her gün ihtiyacını aramaya
Oralara gelir
Ekmek, et, sarı irmik
Yağ, biber ve aselbent
Botifaille orada bulunur
Sûku'l-Balat
Sûku'l- Grana
Bütün mahalle piçleri oradadır
Sûk es- S'babat (kundura)
Sûku'l - Galla (meyva)
Ramazan akşamları
Tüm satıcıları aydınlatır dükkânlarını
Çiçekler, halılar, kurdelalar vardır
Tam tamlar ve elektrik ampülleri
Görürsün uyanan Tunus'u
Kaşaşin'de
Berka'da
Çarşılar asıl orada bir harikadır
Halfavîn çarşısı
Bab Suika'da.

Keddur Bin Nitram

Notlar

1 Gerçek adı Eugène-Edmond Martin.
2 Bkz. "Kaddour Ben Nitram et Sabirs, les traces d'une culture plurielle", *Pratiques et résistance culturelle au Maghreb,* Paris/Aix-en Provence, CNRS-IREMAM, 1992, 283-291.
3 Pathé, Odéon, Polyphon, Baïdaphon.
4 Tunus Radyosu 1938'de kuruldu.
5 Dernek bülteninin sekreteri ve derneğin saymanıydı.
6 "Celles qui se disent entre le couscous et le méchoui", Kuzey Afrika folklorundan masallar, *La Méditerranée Nouvelle'*de yayımlandı.
7 *Les Sabirs de Kaddour Ben Nitram,* Tunus, Bonici, 1931, 117 s.; 2. baskı, Tunus, Saliba, 1952, 147 s.
8 Bu yapıtın adı *Bir Zamanların Tunus'u* olacaktı.
9 *La Kahena'*da değinilen anılar, 13, Temmuz-Ağustos 1942.
10 1914-18 savaşında alnından yaralanmıştı.
11 Botrel, Bousquet, Béranger, Clément.
12 Tunus'un bir Yahudi mahallesinin çocuğu (Sîdi Mardum).
13 Eskiden Yahudi ailelerin yerleşmiş olduklan Tunus banliyöleri.
14 Tunus'un, kozmopolitizmiyle meşhur sahil kenti.
15 Tunus'un kuzeybatısında, ülkenin zengin tahıl ovalarına giden yolun üstünde bir köy.

SARUHAN YA DA TARİHİN ACI HİCVİ
Mısır'da Bir Ermeni Karikatüristin Başlangıç Dönemleri (1925-1926)

Anne Kazazian

Mısırlı karikatüristlerin modern Mısır politik karikatürünün "babası" dedikleri adam Mısır'a, İskenderiye'ye, 1924'te gelir. 1925'ten itibaren Kahire'ye yerleşir ve tüm hayatını orada geçirir.

1898'de Kafkasya'da, Batum yakınında Ardanuş'ta doğan Saruhan öğrenimini İstanbul'da görmüş ve ilk çizimlerini 1921'de orada, Ermeni gazetesi *Gavroş*'da ve İstanbul'un diğer Ermeni ve Fransız gazetelerinde yayınlamıştır. Öğrenimine Viyana'da, Grafik Sanatlar Enstitüsü'nde devam ettikten sonra, Mısırlı bir matbaacı tarafından Mısır'a davet edilir. Böylece 1924'te, *El Cerîde el musavvere* dergisinde –sadece iki kez çıkan resimli bir gazete– çizmek üzere İskenderiye'ye gelir. Ertesi yıl Kahire'ye yerleşir ve geçinebilmek için Ermeni cemaatinin okulu olan Kalusdiyan Okulu'nda ve Berberiyan Koleji'nde resim dersleri verir. Kahire'deki ilk karikatürü 1925'te Fransızca bir gazetede, *La Liberté*'de çıkar.

1925 ile 1975 arasında hem Mısır'ın Arapça[1] ve Fransızca dergilerinde,[2] hem de Ermeni basınında çizer.

Burada onun Mısır basınındaki uzun ve verimli meslek hayatına değil, profesyonel bir karikatürist olarak başlangıç dönemlerine değineceğiz.

1925'te, V. Zakaryan ile birlikte, *Ermeni Sineması: Haygagan Sinema* adında resimli bir mizah gazetesi *–badgerazart yerkidzatert–* kurdu. Bu Ermenice gazete, başlığından anlaşılabileceği gibi, neredeyse sadece Ermenilerin sorunlarını ve o dönemde de esas olarak siyasi konuları işliyordu. Dergi Kahire'nin Ermeni dergileri olan *Paros, Ussaper* ve *Arev*'in matbaasında basılıyordu. İlk sayının üstündeki tarih, 24 Ocak 1925'tir. Dergide belirli sütunlar ve hepsi Saruhan'a ait karikatürle dolu dört tam sayfa vardır: Bir kapak karikatürü, içeride üç sayfa, aynca çinkogravür-

cüler, terziler, nakışçılar için ilanlar. Dergi sadece bir buçuk yıl çıkacaktır. Ve Saruhan kendisini orada önce politik karikatürist olarak tanıtsa da, aslında *Ermeni Sineması* hem belli bir çizim üslubunu hem de daha ileride boyutlandıracağı motifleri (Ermeni atasözlerinin resimlenmesi, Mısır'daki Ermeni toplumunun genel anlamda betimlenmesi: Cemaat kurumlarıyla ilişkiler, meslekler, cemaatin içindeki sosyal sınıflar, yabancı karşısındaki "kompleksler", vb) geliştireceği bir "laboratuar"dır.

Mısır'da Ermeni Mizah Basını

Ermeni Sineması'ndan önce Mısır'da Ermenice bir mizah basını vardı –*zaveşdatert* ya da *yerkidzatert*–, ama bu basında, bazı gazetelerde ara sıra manşete eşlik eden küçük resimler dışında, çizim ya da karikatür yer almıyordu.[3]

Bu gazetelerin ömrü çoğunlukla kısa sürüyordu, çünkü çıkaranların mali olanakları esin güçleri kadar geniş değildi.[4] Ama bu durum onların bir gazete batar batmaz, birkaç hafta ya da birkaç ay sonra, bir yenisini çıkarmalarını engellemiyordu. Gerçekten de farklı gazetelerin künyesinde hep aynı başyazarlara ya da "sahipler"e rastlanmaktadır. Bunların tamamı demesek bile, çoğunluğu Mısır'a 1894-1896 Ermeni olaylarından sonra gelmişlerdi.[5] 1908'de İkinci Meşrutiyet ilan edilince bazıları Bolis'e (İstanbul) döndüler. Başlangıçta İskenderiye'deki mizah basını Kahire'dekinden daha etkindi: Orada mülteci sayısı daha fazlaydı ve bunlar cemaatin yönetici kurumlarına karşı daha eleştirel davranıyorlar,[6] Ermeniler'in Kahire'de bulunan "siyasi" merkezine karşı daha mesafeli duruyorlardı.

Ama mizah basını daha geniş bir bütünün sadece bir parçasıydı. XIX. yüzyıl sonundan itibaren çok sayıda haber gazetesi çıkmıştı. Mısır'daki ilk Ermeni gazetesi *Palmiye-Hurma, Armaveni* 1865'te çıkmıştı ama, Ermeni basını gerçek atılımını 1890'lardan itibaren yaptı. 1889 ile 1930 arasında, Kahire ve İskenderiye'de yaklaşık 80 tane Ermenice gazete çıktı.

Politik Karikatürist Saruhan

Kendi "sanatı"na ilk neşter vuran Saruhan oldu. 1945'te, İkinci Dünya Savaşı'na ilişkin karikatürlerinden derlenmiş bir kitabın girişinde, şöyle der:

> "Karikatür bugün korkutucu bir silahtır; hasımları, kamuoyunun gözünde gülünç duruma düşürerek, yıpratmaya katkıda bulunur. Dünyadaki büyük basın

organlarının karikatüre başköşeyi ayırmalan ona verilen önemin apaçık kanıtıdır; ister dost ister düşman olsun, okuyucunun dikkatini başyazıdan önce karikatür çekmektedir.

(...) Karikatürist, çizimleri nedeniyle ne ölçüde kınanmalı ya da kutlanmalıdır? Aslında onun yaptığı, kendine özgü iğneleme derecesiyle, günün olaylarını yorumlamak ve yansıtmaktan başka bir şey değildir; olaylan o *yaratmaz.* Sadece siyasi yaşamın yöneticilerinin jestlerinden ve sözlerinden bazılarını cımbızla çekip öne çıkarır.

(...) Olaylann *kölesi* olmak, karikatüristi olaylann akışını kılı kırk yararca izlemeye, hep en son haberlerin peşinde olmaya mahkûm eder. (...) Farklı milletlerin töreleri, âdetleri, kıyafetleri, hatta mimarileri hakkında az çok derin bir bilgi sahibi olmak da değerli bir tamamlayıcı unsurdur. Bir çizimi zenginleştirmek konusunda, ona bir gerçeklik ve sahicilik havası katan ayrıntılar gibisi yoktur. Afrika'da geçen bir olay, arka plandaki birkaç ayrıntıyla hemen yerine oturtulmalıdır. Yunanistan ve Fransa birbirine karıştırılmamalıdır. Akıllı okuyucu sezgisel olarak bu fikirleri ayırt eder ve bundan övünç duyar. Bu sanat az çok uzun ve sabırlı bir öğrenimle edinilir. Ama bir karikatürist için en önemli şey, "koku almak"tır. Belirtilen bir olgunun mantıksal ve olası çözümünü bir ölçüde *öngörebilecek* durumda olmalıdır ki, çiziminde olup bitenin en gerçeğe yakın yorumunu verebilsin. Çünkü bir fikrin tasarlanması, gerçekleştirilmesi ve basında yayımlanması arasında geçen sürede pek çok beklenmedik olay ortaya çıkabilir.

(...) Karikatüristlik mesleği gerçekten de bir arpalık değildir ! Yine de okuyucu bizi rahat koltuklarımıza oturmuş, ağzımızda puro ve semavi bir mutluluk içinde çizimler üretirken hayal eder; hem hoşça vakit geçirten hem de iyi para getiren bir iş, bundan iyisi can sağlığı ! O zaman isterseniz bir karikatüristi günlük mesaisi içinde biraz daha yakından izleyelim. Önce fikri bulma saplantısı, haydi saplantı demeyelim, ama sorunu vardır. Çünkü sonuçta bir karikatür yapmak için önce bir fikir bulmak gerekir. Ve bu fikir hem güncel, hem hiç kullanılmamış, özgün ve mümkünse esprili olmalıdır: Ününüzü kurtaracak kadar esprili. Çünkü başka yerlerde olduğu gibi burada da, Tarpeia kayası Capitolium'un burnunun dibindedir.

(...) Demek ki öncelikle söz konusu olan fikri bulmaktır. Bu da bir çok gazete ve derginin dikkatli bir şekilde okunmasını gerektirir. Ayrıca radyonun, dostlann, hatta sokakta rastlanan insanların yorumlarını dinlemek gerekir; sokaktaki insanlar çoğunlukla, farkında bile olmadan, günün haberi hakkında özgün fikirler ortaya atarlar. Keşke iş bu kadarla kalsa... Yanılmayın, dikkate alınması gereken başka düşünceler de vardır. Bunların bazıları kişiseldir: Çünkü sanatçının da

> kendi görüşü, bakışı, tercihleri vardır. Diğer düşünceler idari düzlemdedir; ne gazete sahibinin ne de başyazarın görüşünü küçümseyebilirsiniz. Bir de özellikle unutulmaması gereken okuyucu kitlesi vardır. Ve Doğu'da bu kitlenin ne kadar alacalı bulacalı olduğunu bir Tanrı bilir ! Fikir Fransız okurun hoşuna giderken, Suriyeli'yi incitmemeli, Yahudi'yi kızdırmamalıdır. Yunanlı'nın duygularını okşamalı, Ermeni'nin hoşuna gitmeli ve tabii memleketin yasalarına ve duygularına zekice saygı göstermelidir..."

Bu "şiirsel sanat"ta ifadesini bulan, yirmi yıllık siyasi karikatürcülüğün deneyimi ve başarısıdır. Yine de, *Ermeni Sineması*'nda görüldüğü gibi, karikatüristin fikirleri ve üslubu daha 1925'te belirginleşmiştir. Yıllar boyunca gelişen, sadece fikirleri resimlemek için kullandığı araçlardır. Yirmi yıl içinde çizgiler "esneklik", hareket kazanır, ayrıntılarla, okuyucunun görüp anlamaktan o kadar zevk aldığı o ayrıntılarla zenginleşir. 1925'te henüz sadece bir tohum halinde bulunan ustalık öne çıkar.

Ermeni Sineması: Hangi Güncellik?

Ermeni Sineması okunduğunda iki özellik saptanabilir. Birincisi, gazetedeki karikatürler tam anlamıyla 1925-26'nın güncel olayları, yani bu iki yıl boyunca yaşanmış olaylar değil, Ermenilerin son on yıllık tarihi üzerinedir. Demek ki Saruhan o sırada, 1945'te hakkında bilgi verdiği yöntemi benimsememiştir. 1925'te naklettiği, resimlediği konular Ermeni olaylarının ardından yaşananlardır: Mülteciler; Mayıs 1918'de bağımsız, 29 Kasım 1920'den itibaren de sovyet olan Ermenistan (Ter-Minassian, 1989); uluslararası antlaşmalar (özellikle de Sevr Antlaşması'nın uyandırdığı umutlan yok eden Lozan Antlaşması); Büyük Güçler'in ve Türkiye'nin rolü (20 Ekim 1921 tarihli Franklin–Bouillon Fransız–Türk Antlaşması ve bunun sonucunda 1921 ile 1923 arasında Kilikya'nın boşaltılması). İkinci özellik, geçmiş yılların tarihine başvurunun ara sıra görülen bir yöntem olmamasıdır. Tam tersine, tarih en ince ayrıntılarına kadar incelenmekte ve çıkan sayıların temel malzemesini oluşturmaktadır.

Ama bu özellikler belki de sadece bir karikatüristin, Saruhan'ın ya da bir gazetenin, *Ermeni Sineması*'nın değil, bir dönemin de "belirtileri"dir. Gerçekten de Ermeni Cumhuriyeti üzerine bir yapıtta bu dönemi tahlil eden A. Ter-Minassian (1989, 265), "1915 ile 1923 arasında yinelenen bozgunların –üzücü olayların, bağımsızlığın yitirilmesi, Kilikya'nın boşaltılması, Lozan Antlaşması, mültecilerin dağılması– Ermenilerde nasıl bir ahlâkî çöküş, bir aşağılanmışlık ve bir baskıya uğrama komp-

leksi yarattığı"nı göstermektedir. "Her büyük bozgundan sonra olduğu gibi, bozgunun masaya yatırılması, sorumluluğun kimde olduğunun araştırılması, karşılıklı suçlamalar Ermeni cemaatleri içindeki dayanışmaları parçaladı. Ve Ermenistan'ın bağımsızlığının ve sovyetleştirilmesinin tarihi –gerçek ve gerçeğin temsili– parçalanmalara yol açtı. (...) Tam da 1923 ile 1924 arasında, Lozan Antlaşması ve SSCB'nin oluşması Ermeni siyasi partilerinin yeni siyasi stratejiler geliştirmesini zorunlu kılarken, diaspora içinde bugün bile varlığını sürdüren derin bölünmeler yaşandı"

Ermeni Sineması, savunduğu tezler ne olursa olsun, naklettiği olaylarla öncelikle bu "bozgunun masaya yatırılması"nın, geçmiş on yıllık tarihin ağırlığının tanığıdır. Bu alanda tek değildir. Tüm çeşitliliği içinde Ermeni basını, geçmiş olaylara geri dönüşten kendisini sıyıramamaktadır. Geriye dönüş öncelikle, güncel duruma varan olaylar zincirini anlamak için gerekli görünmektedir (Resim no: 1). Yine de olayların yeniden oluşturulması sadece acı bir durum saptaması yapmanın vesilesi değildir. Yakın geçmiş üzerine bu çalışma, sorumlulukların belirtilmesine yol açmakta, bu arada Sevr Antlaşması'ndan Kilikya'nın boşaltılmasıyla sonuçlanan Ankara Antlaşması'na kadar müttefikler tarafından tutulmayan sözler defalarca hatırlatılmaktadır. Bir türlü birleşemeyen Ermeni siyasi partilerine yönelik suçlamalar da, bu geçmiş değerlendirmesinin sonuçlanndandır.

Ermeni Sineması sadece 1925-1926'da yaşanan olayları anlatmamakla birlikte –zaman zaman bunu da yapmaktadır–, bu iki yılın tartışma gündemini oluşturan konuları işlediği için, anlaşılan bir güncelliği de yansıtmaktadır.

Saruhan'ın karikatürlerini sunmak, o dönemin okurlarının ihtiyaç duymadıkları, asgari birtakım açıklamaları zorunlu kılmaktadır; temsil edilenlerin özellikle siyasi bağlamını tanıtacak bu açıklamalar, bu nedenle aynı zamanda bir yeniden durum tespiti niteliğine de bürünecektir. Karikatürler, biçimleri (genellikle gereksiz tekrarlara yol açan çizim ile metin arasındaki diyalog), bazı yöntemleri (örneğin hemen tanınabilen "tipler") ile kendi kendilerini kısmen açıklasalar da, biz bu açıklamaların yine de gerekli olduğunu düşünüyoruz.[7]

Saruhan'ın Tavrı

Gazetenin yayın yönetmeni Saruhan, kesin paylaşmadığı bir görüşe boyun eğmiş durumda değildir. Zaten gazetenin künyesinde kendisini *Ermeni Sineması*'nın yaratıcılarından biri olarak sunmuştur.

İlk zamanlar, Ermeni siyasi partileri arasındaki bölünmelerin, parçalanmaların dışında kalmaya çalışmış gibi bir izlenim uyandırmaktadır. Ermeni "milleti"nin

Resim 1. Ermeni Sineması, no: 12, 11 Nisan 1925, Ermeni Halkının Kutsal Haftası



Kutsal Pazartesi, çizim: Avrupa'nın elinde tuttuğu kâğıdın üstünde "özgürlük, bağımsızlık" yazıyor [solda Ermeni halkı, sağda Avrupa]; metin: "Avrupa, Ermeni halkının kalbini kazanmak ve yardımını sağlamak için, büyük vaatlerde bulunuyor"

Kutsal Salı: kâğıt üzerinde: Özgürlük. Başlık: Törensel ittifak. Metin: "Tüm partiler aynı idealin etrafında dönüp duruyor"



Kutsal Çarşamba. Soldaki çizim: ama hemen ayrılık baş gösteriyor ve "bağımsızlık nişanı"nı sahiplenmek için partiler arasında mücadele başlıyor. Kâğıt üzerinde: özgürlük, bağımsızlık. Sağdaki çizim: "diğer yanda da Ermeni askeri kendinden çok üstün bir kuvvete karşı cesaretle savaşıp şehit oluyor".

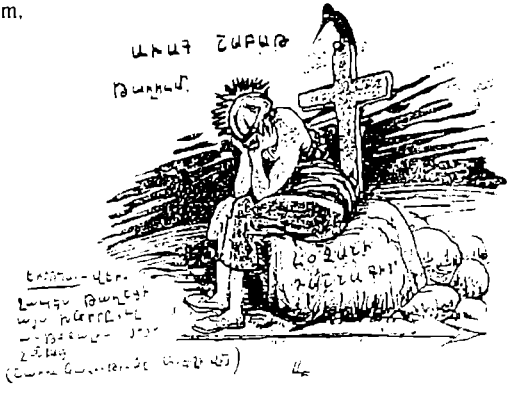
Kutsal Perşembe. Avrupa: "Benim sevgili, küçük müttefikim" Başlık: "Yahuda'nın öpücüğü" Metin: "Avrupa bir yandan Ermeni milletini kucaklıyor, diğer yandan onu Türk'le aldatıyor"





Kutsal Cuma. Başlık: Golgota'ya doğru. Metin: "Sürgün, katliam, yıkım, yok oluş"

Kutsal Cumartesi. Başlık: Cenaze töreni. Avrupa (üzerinde "Lozan Antlaşması" yazılı bir kayanın üzerine oturmuş): "Sonunda sorunu gömdüm, artık uyanma umudu kalmadı"

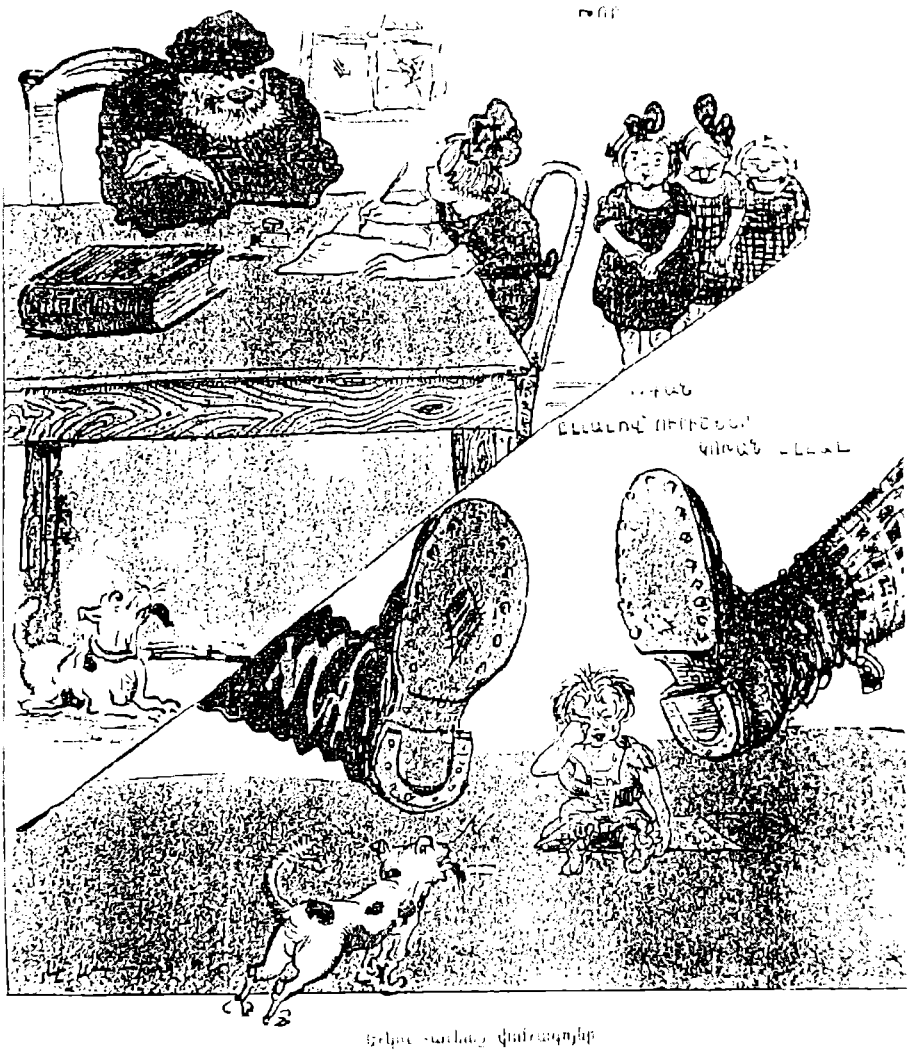




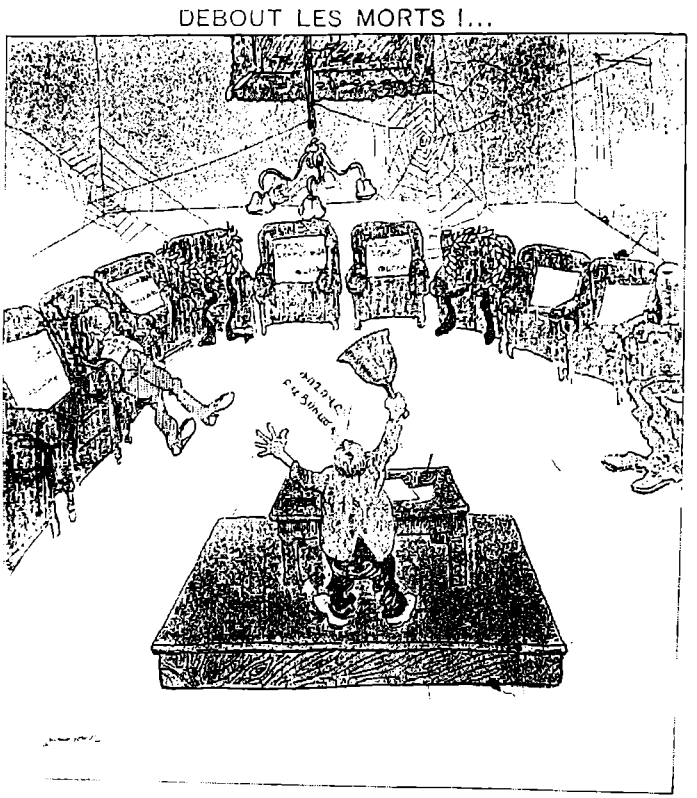
Resim 2. *Başlık:* "Koltuk kavgası" *Yukarıdaki çizim:* Taşnaklar (Taşnak Partisi üyeleri) alelacele sopa hazırlıyorlar. *Aşağıdaki çizim:* Ramgavarlar da önlem olarak örtülere, şiltelere sarınıyorlar. *Yorum:* Seçim hazırlıkları. (*Ermeni Sineması*, no: 10, 24 Mart 1925)

sözcülüğünü üstlenmekte ve bu partizanca kavgaların başlıca kurbanının Ermeni milleti olduğunu söylemektedir. Siyasi partilerin hiçbirini haklı görmemekte, onları bir yandan aynı derecede gergin tavırlar içinde sürekli ve sistematik bir zıtlaşma içinde göstermekte, ama diğer yandan bu zıtlaşmalarına karşın hepsinin esas olarak Amerika Ermenileri'nin maddi yardımlarından yararlandıklarını ve kazanç sağladıklarını vurgulamaktadır.

Siyasi partiler, hemen tanınabilecek ölçüde tipleştirilmiş kişilikler tarafından simgelenmektedir. Örneğin zayıf, keçi sakallı, saçları darmadağın Taşnak Partisi üyesi,[8] her zaman boyun bağı takar ve gömleğinin kolları ateşliliğinin bir işareti olarak hep sıvalı durur. Ramgavar Partisi'nin[9] temsilcisi ise, takım elbiseli ve kra-



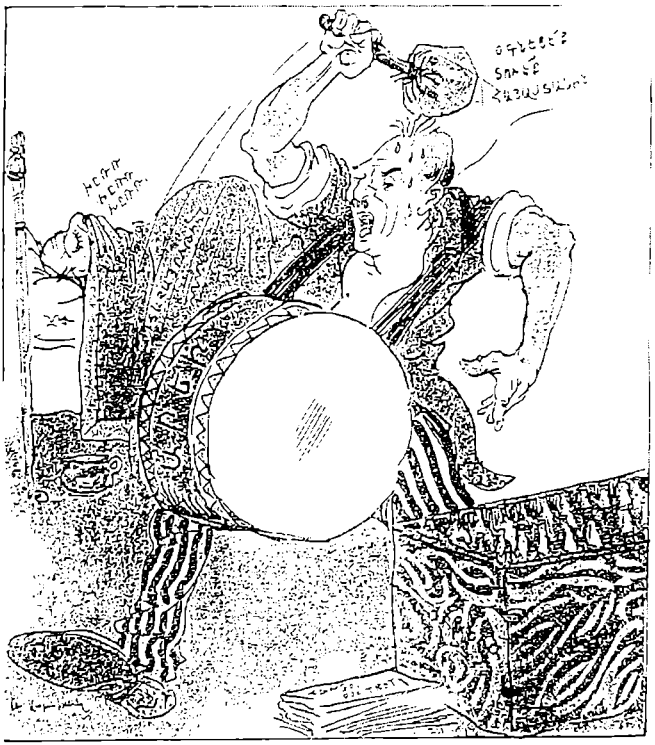
Resim 3. *Başlık:* Yetim ya da evlatlık.
Çizim: yukarıda, solda metin: "Bir babalığın sert himayesi altında olmak... (Kitabın cildinde "Karl Marx" yazıyor). Aşağıda, sağda, metin: ...yetim ve bağımsız olup, başkalarının ayakları altında kalmaktan daha iyidir" *Yorum:* İki kötülükten daha zararsız olanını seçmek gerekir. (*Ermeni Sineması*, no: 14, 25 Nisan 1925)



Resim 4. *Yorum:* Ölüler ayağa kalkın !... *Resim:* "Meclis oturumu açıldı !", soldan sağa, cemaat meclisi üyelerinin isimleri: 1. koltuk: Vartan Bardzankiyan, Selanik; 2. koltuk: Uyumuş bir meclis üyesi; 3. koltuk: Vahan Malezyan, Brüksel; 4. koltuk: Ölü; 5. koltuk: Bogos Nubar Paşa, Paris; 6. koltuk: Arakel Nubar Bey, Paris; 7. koltuk: Ölü; 8. koltuk: ve 9. koltuklar boş. *Başlık:* Kahire cemaat meclisi oturumlarından biri (burada, başlık ve yorum yer değiştirmiş). (*Ermeni Sineması*,

vatlı, genellikle ödlek, tombul bir "burjuva" olarak gösterilir. Çatışmalarda Taşnak saldıran, Ramgavar ise kavga ederek değil kendini kollayarak savunmada kalan taraftır... (Resim no: 2)

Ama Saruhan fildişi kulesinde kalmaz. Tam tersine, benimsenmediği kesin olan bir tavn savunur. Ona göre, Ermeni "milleti"nin bu yıllarda içinde bulunduğu durum, statükonun ve öncelikle de Ermenistan'ın sovyetleştirilmesinin kabulünü zorunlu kılmaktadır. Sovyetleşme ehven-i şer (Resim no: 3) ya da Lozan Antlaşması'nın tutulmayan sözlerini sınırlı ölçüde de olsa gerçekleştiren bir olay olarak görülmektedir. Bu kabule Miasnikian'ın portresinde de rastlanır;[10] Miasnikian'ın ölümü nedeniyle Saruhan'ın gazetenin kapağına koyduğu bu portrede hiçbir karikatür unsuru yoktur. Ancak cemaat içi anlaşmazlıklar da, artık bir Sovyet cumhuriyeti olan Ermenistan'ın kabul edilip edilmeyeceği etra-



Resim 5. *Başlık:* Mısır çölünde vaaz. Horlayarak uyuyan adamın üstündeki örtüde "Mısır Ermenileri" yazıyor. Çırpınıp duran davulcu (Ramgavar Partisi'nin yayın organı *Arev* Gazetesi) "Yardım edin, Ermenistan'a yardım edin" diye haykırıyor, ama uyuyan adamı uyandırmayı başaramıyor. Yerde bir kasa şampanya, gazeteler, tango, fokstrot besteleri. *Sinema* (gazete): "Yaptığın boşuna azizim. Davulunun yerine bir cazband baterisi koyar, şampanyayı da açarsan o zaman hemen uyanır ve yerinden sıçrar" (*Ermeni Sineması,* no: 30, 15 Ağustos 1925)

finda odaklanmaktadır. Taşnak Partisi'ne göre, Sovyet Ermenistanı'nın tanınması kabul edilemez bir şeydir. Gerçekten de sovyetleşme, Ermenistan'ın 1918'de sağladığı bağımsızlığının sonu anlamına gelmiştir. Taşnaklar tarafından sovyetleşmeden sonra da sürdürülen, tam bağımsızlık talebi, Saruhan tarafından aşırı, gerçekçi olmayan bir iddia olarak sunulmaktadır; bu durum, onun Sovyet Ermenistanı hakkındaki tavrının doğal sonucudur. Yine de bu yorum onun, 28 Mayıs 1918'de kurulan Ermenistan Cumhuriyeti'nin kuruluş yıldönümünü kutlamasını engellemez.

Dolayısıyla konumu pek rahat sayılmaz; ama karikatürlerde bu tavrını açıkça ifade eder. Bir tarafa eğilimli olduğu açıktır (Ramgavar Partisi'nin savunduğu fikirlere), ama çizimlerinde bu parti üyelerine daha avantajlı bir temsil hakkı tanı-

maz; Ermenistan Cumhuriyeti deneyini de ne suskunlukla geçiştirir, ne de onaylamadığını belirtir.

Saruhan *Ermeni Sineması*'nı, Mısır'a geleli henüz bir yıl olmuşken kurdu. Ama Mısır Ermenileri de onun keskin gözlerinden kaçmadı. Cemaat ileri gelenlerinin hiç ortalarda görünmemesinden,[11] (Resim no: 4), eğlence söz konusu olmadığı sürece etraflarında olup bitene ilgisiz kalan Ermeni çoğunluğunun hoppalığına (Resim no: 5) ya da "millet"e –burada "millet" öncelikle mültecilerin tamamı olarak anlaşılmaktadır– yardım için kullanılabilecek "milli" fonların cemaat sorumluları tarafından pintice saklanmasına kadar, çizdiği tablo pek hoş değildi.

Üstelik özellikle cemaat içinde iktidar paylaşımı sorunları yüzünden XIX. yüzyıl sonundan beri süren çalkantı,[12] 1926'da örtülü olarak izin verilmiş sınırları da aşmıştı. Dini yetkililer o yıl yapılan seçimlerde (cemaat meclisi için) usulsüzlükler yaşandığı inancındaydı ve geçmişte de örnekleri görüldüğü gibi seçimler iptal edildi. Bu iptalin ardından protestolar yükseldi, Mısır Parlamentosu'na kadar dilekçeler ulaştı. İleri gelenler de davalarını desteklemesi için Mısır hükümetinden yardım istediler. Saruhan da fırsattan istifade, Mısır'daki cemaatlerin statüsünün tüm karmaşasını yansıtan bir özlü anlatımla iğnesini batırdı (Resim no: 6). Düzenli aralıklarla cemaatin huzurunu bozan iç krizler hükümetin ("evsahibi hamimiz") cemaate karşı gösterdiği hoşgörüyü tehlikeye düşürmez miydi? Kötü işleyişlere dikkat çekmek bir tepki yaratma riski de taşımıyor muydu? Yirmili yıllarda Mısırlı hukukçuların neler tartıştıkları okununca, bunun o kadar da boş bir kaygı olmadığı anlaşılmaktadır. Cemaatler giderek "devlet içinde devletler", artık anakronik hale gelmiş, üstüne üstlük ortak statüleri bulunmayan yapılar, kısacası modern devletin tam egemenliğinin uygulanması önündeki engeller olarak algılanıyordu.

Sonuç olarak, XIX. yüzyıl sonundan itibaren ve daha açık bir biçimde de 1915 ile 1923 arasında, Mısır'daki Ermeni cemaati bünyesindeki "geleneksel" iç dengelerin sona erdiğini görüyoruz. 1925'te Ermenilerin sadece dörtte biri Mısır "asıllıdır", yani ülkeye 1897'den önce yerleşmiştir. Yeni bileşimin oluşumu sadece nicelik terimleriyle de ifade edilemez. Yeni gelenlerin büyük bir çoğunluğu, 1894-96 ve 1915 olaylarının doğrudan ya da dolaylı "ürünleri" olan mültecilerdir. Onların Mısır'a yerleşmeleri bir tercihten çok, rastlantıların eseri ve kesintilerle aşılan bir güzergâhın son durağıdır. Yeni aktörler, siyasi partiler, yeni olanaklar, basın, dernekler, yeni hedefler, geleneksel olarak ileri gelenlerin ellerinde bulundurdukları cemaat iktidarının ele geçirilmesi, Mısır'daki köklü dönüşümlerin ortaya çıkmasına katkıda bulunur ve Saruhan da bu dönüşümle-



Resim 6. *Başlık:* Nasırına basmayalım !!! *Çizim:* Mısır'ın ayakları dibinde, iki cüce Ermeni siyasi partisi, Ramgavar ve Taşnak, seçimler (cemaat seçimleri) için kapışıyorlar. *Yorum:* "Ne yaparsanız yapın, ama bizi himaye eden evsahibimizin nasırına basmayın" (*Ermeni Sineması,* no: 50, 19 Mart 1926)

rin gerçekten bilgili bir tanığıdır. Ve tüm bunların arka planında çözümlenmemiş "Ermeni sorunu" durmakta, bu da siyasi partilerin hiç değişmeyen, aynı noktaya demirli tavırlarını açıklamaktadır. Ve bu, gerek statükoyu onaylayan "gerçekçi" siyasi partiler, gerekse mevcut durumu kabul etmeyen ve neler olabilirdi ya da hâlâ neler olabilir diye düşünmekte ısrar eden siyasi partiler açısından doğrudur. Muhtemelen aynı çalkantılar, üç aşağı beş yukarı, diğer ülkelerin Ermeni cemaatlerinde de saptanabilir.

Zaman içinde, Ermenilerin kendilerini kabul eden ülkeye 30'lu yıllarda "kesin olarak" yerleşmeleri, Saruhan'a bakışlarını Mısır'daki Ermeni mikro-toplumunun sadece siyasi bileşenleriyle sınırlamayıp, bu toplumun bütününe genişletme olanağını verecektir. Hüzün geçer akçe olmaktan çıkacak, ısırgan bir mizah –şefkati de dışlamayan– Saruhan'ın gücünü oluşturacaktır.

Notlar

1 1927'de *Rüzu'l-Yüsuf* gazetesinde, sonra 1934'te *Ahîr Sâ'a* gazetesinde çalışmaya başlar –hem kurnaz, hem saf ve sağduyulu Mısır kamuoyunu canlandıran *el Mısrî Efendi* tipini bu ikinci gazetede yaratır. Mısır'da özellikle *el Mısrî Efendi* ile tanınır ve sevilir. Daha sonra 1946'da *Ahbar el-yom* gazetesinde baş politik karikatürist olarak çalışır ve 1952'de *el Arab Efendi* tipini yarattığı *el Ahbar* gazetesine geçer.

2 1938 ile 1942 arasında Fransızca bir hiciv, siyaset ve aktüalite dergisi çıkarır: *La Caravane.*

3 *Mardig Ağa* ya da *Mâliş* gibi. Kronolojik sırayla sayalım: İskenderiye'de 1903'te Nisan'dan Temmuz'a kadar Sefon Tüfengciyan tarafından 7 sayı çıkartılan *Petek*; İskenderiye'de 1903-1904'te Diran Papazyan tarafından 3-4 sayı çıkartılan *Hayali*; İskenderiye'de 1910'da Y. Tolayan tarafından 3-4 sayı çıkartılan *Gavroş*; İskenderiye'de 1903'ten 1906'ya kadar Y. Odyan tarafından çıkartılan *Azad Hoşk* (Hür Söz); Kahire'de 1911-1912'de K. Hampigiyan tarafından çıkartılan *Mâliş*; İskenderiye'de 1915'ten 1917'ye kadar Y. Meserliyan, K. Hampigiyan ve Y. Keresteciyan tarafından 3 sayı çıkartılan *Haraşo*; Kahire'de 1917-1918'de Sograd Sarafiyan tarafından çıkartılan *Mejgug* (Sivrisinek); İskenderiye'de 1917'de K. Pakraduni tarafından tek sayı çıkartılan *Brizma*; Kahire'de 1921'de V. Zakaryan tarafından çıkartılan *Mardig Ağa*; 1923'te İskenderiye'de V. Kasabiyan tarafından çıkartılan *Aseg* (İğne). Bu mizah gazetelerinin dağıtımı hakkında fazla bir şey bilmiyoruz ama, örneğin küçük formalı (16x21) 15 sayfalık bir gazete olan *Mâliş* için Mısır'daki satış fiyatının yanı sıra bir de "yabancı ülkeler ve Bolis (İstanbul)" fiyatı da belirtilmişti ! Bu bilgiler Kahire'de Dr. Suren Bayramyan tarafından toplanmış bir gazete kolleksiyonundan edinilmiştir.

4 Hatta bazı gazeteler cemaat ileri gelenlerinin cemaat işlerine el koymalarını o anlık protesto etmek üzere çıkartılmıştı. 1902 ile 1906 arasında İskenderiye cemaat meclisi seçimlerinin yenilenmesini talep eden *Azad Hoşk* gazetesi buna bir örnektir. Önceki seçimler, seçim sonuçları aleyhlerine olan ileri gelenler tarafından iptal edilmişlerdi.

5 1907'de Kilise tarafından yapılan nüfus sayımında sayılan Ermeniler'in yarısından çoğu Mısır'a 1897 ile 1907 arasında gelmişlerdi. Bu sayım Ermeni Kilisesi'nin kararıyla, cemaate yeni katılanların sayısını belirlemek ve Mısır'a geliş tarihlerini saptamak üzere yapılmıştı.

6 1899'dan itibaren İskenderiye'deki "ajitatörler", Osmanlı hükümetiyle işbirlikçi bir siyaset sürdürdüğünü düşündükleri İstanbul Patriği Monsenyör Ormanyan'ın adının kilisede anılmasını yasaklamışlardı. İskenderiye'de mümkün olan Kahire'de değildi ve cemaat yetkilileri kilise bünyesinde asayişi sağlamak üzere Mısır polisinden yardım istemişler, bunun da caydırıcı bir etkisi olmuştu (karş. Basmaciyan, K., 1973).

7 Kısmen, ama tamamen değil. Bazı karikatürleri tanıtmamız mümkün olmadı, çünkü mevcut tüm çizim ve metin unsurlarına karşın yine de bazı veriler eksikti. Örneğin 3 Ocak 1926 tarihli 40. sayıda, uyuyan "Ermeni milleti"ne 600.000 Mısır liralık bir çuval hediye eden Noel Baba'nın bunları hırsızların aç gözlülüğünden kurtarmayı başardığını söylemesinden ne sonuç çıkarılabilir? Bu hırsızlar kimlerdir? Çok belirli bir şeye gönderme yapacak kadar kesin bir rakam olan bu tutar neyi temsil etmektedir? Dolayısıyla, bilgi eksikliği nedeniyle (kuşkusuz dönemin okuyucusu bu bilgilere sahipti) karikatürün taşıdığı mesajı yeniden oluşturmak mümkün olmamaktadır.

8 Taşnak Partisi, Devrimci Ermeni Federasyonu, 1890'da Tiflis'te kuruldu. Ermeni Cumhuriyeti'nin ilk parlamentosunda çoğunlukta olan bu parti (%90), sovyetleşmeyle birlikte iktidardan ve hatta Ermenistan'dan uzaklaştırıldı ve "özgür, bağımsız, birleşmiş" bir Ermenistan talebini sürdürerek, etkinliğini diaspora içinde yürüttü.

9 Ramgavar Partisi, Ermeni Anayasal Demokrat Partisi, 1908'de İskenderiye'de kuruldu ve 20'li yılların başında yeniden örgütlendi. Ekonomik ve siyasi liberalizm taraftarı olan bu parti, Sovyet Ermenistanı'nı destekledi. Özellikle Ermeni Hayır Birliği'nin (UGAB) yardımları sayesinde bu desteği maddi olarak da sürdürdü.

10 Miasnikian Lenin tarafından, Zangezor'a sığınmış Taşnak militanların Bolşeviklere karşı direnişini izleyen ikinci sovyetleştirmeyi yürütmekle görevlendirilmişti. İkinci sovyetleştirme, 1921'de yürürlüğe konan NEP'le aynı döneme rastlar. Ayrıca Miasnikian tarafından göreve getirilen ekip, yörenin eski komünistlerine de dayanmıyordu. Bu nedenle genel çerçeve ilk sovyetleştirme döneminden daha elverişliydi.

11 Gerçi bu ortalarda görünmeme için mükemmel gerekçeler hep hazırdı (örneğin Bogos Nubar konusunda, mültecilerin statüsü için yürütülen diplomasi), ileri gelenler genellikle görevlerinden ayrılmaya niyetli değildiler. İskenderiye'de yüzyıl başında cemaat meclisi için yapılan ve Boghos Nubar'ın deyimiyle, "devrimciler"i iktidara getiren seçimlerin ardından, ileri gelenler seçim sonuçlarını iptal ediverdiler (Basmaciyan, 1973, s. 28 ve dev.).

12 Cemaatlerin, özellikle iç yönetim konusunda, göreli bir özerklikleri vardı. Örneğin okullarla, kiliseyle, cemaat mülkleriyle ilgilenen cemaat meclislerini kendileri seçiyorlardı.

Kaynakça

Basmaciyan, K., 1973, *Ormanyan Hazretleri ve Mısır'daki Ermeni Kolonisi, 1896-1918,* Ermenice, Kahire.

Saruhan, 1945, *Cette guerre, vue par Saroukhan à travers ses caricatures politiques,* Kahire, s. XIII-XVII.

Ter-Minassian, A., 1989, *La République d'Arménie, 1918-1920,* Ed. Complexe, Brüksel.

MÂLİŞ MISIRCILIĞI, MİZAHIN İŞLEVLERİ KONUSUNDA BİR PARADİGMA

Irène Fenoglio

Mâliş, bir Arapçılık değil Mısırcılık ürünüdür ve mizah açısından aradaki bu farkın önemli olduğunu göreceğiz. Bu deyim [*Mâliş*] "önemli değil !", "bir şey olmaz!" diye çevrilebilir. Arapçaya aşina herkesin bildiği bu deyimi Mısır'da kalmış olan herkes benimsemiştir ve orada burada çok doğal bir biçimde kullanır. Bunun anlamı, söz konusu deyimin doğrudan işlevsel olduğu, belirgin ve çeşitlendirilmiş bir mizahi işleve sahip olduğudur.

Ancak saptanan ve kullanılan bu açık işlev anlaşılan şimdiye dek hiçbir özgün incelemeye konu edilmemiştir. Biz burada bir yol açmaya çalışacağız.

İfadenin sosyal dilbilimsel incelemesinden yola çıkarak, önce *Mâliş*'in kendi toplumsal çevresi içinde nasıl işlediğini görecek, bu kurucu demesek bile en azından etken unsura bir tür görüngübilimsel yaklaşım getirmeye çalışacağız; sonra dilbilimsel betimini yaparak işleyişini tahlil etmeyi deneyeceğiz. Arap dili ve onun Mısır'a has özellikleri içinde kalmak amacıyla değil, bu deyimin pragmatik açıdan örnekliğini göstermek için bu yola başvuracağız.[1]

Toplumsal Mâliş ve Dost Meclisinde Mâliş

Mâliş nerede karşımıza çıkar, nerede duyulur? Her köşe başında, her odada. Bu yinelemeli ve sürekli yinelenen deyim –çoğunlukla art arda en az iki kez söylenir: *Mâliş, Mâliş!* Çok çeşitli durumlarda duyulur.

Evde bir eşya kırılır, bir ev faciası yaşanır, *mâliş* sözcüğü gelip faciaya gülümser ve saldırgan bir yanıtı engeller; böylelikle mesafesini koyup olayları oldukları gibi kabul eder.

Sokakta bir kişi bir diğerini iter ya da ayağına basar ve *mâliş* bir özür kılığına bürünüp ya da hakaretlerin yerini alıp aralanna girer ve çatışma olasılığını daha ortaya çıkarken bertaraf eder. Birisi ayağını taşa vurur ya da ayağı kaldırımdaki bir deliğe girer, başka biri gelir ve *mâliş* diyerek onu tutar: Bir sempati, tam anlamıyla doğrudan bir empati işareti dışında başka bir aracıya gerek duymaksızın insanlar arasında yardımlaşma, dayanışma; *mâliş* oradan geçen...ötekinin...zor durumda kalanın yardımına koşmasına izin verir.

Bir çocuk düşer, canı gerçekten acır, çocuk ağzıyla söylenen bir *mâlişi*,[2] acıyı kabul eder ve onu rahatlatmaya, çocukla paylaşmaya gelir.

Bu her kilidi açan kısa açıklama tümcesi –ileride onun dilbilimsel işleyişi hakkında da birkaç söz söyleyeceğiz– çeşitli açıklama durumlarında tam yerine oturur ve çeşitli açıklama konumlarına kendini hemen uydurur. Hiçbir toplumsal statü ondan vazgeçemez, kendine özgü dil düzeyinin rengine uydurmaya çalışmaz; *mâliş* değişmezliği ölçüsünde yaygındır (hem Mısır coğrafyasının her köşesinde, hem de sosyal basamakların hepsinde kullanılır), kullanılır, alınıp verilir, aktarılır, ama aslı neyse öyle kalır. Bu değişmeyen darlık *mâliş* deyimini çok daha hareketli ve canlı kılar; kendi içinde yeterli olduğundan, doğrudan işlevsellik kazanması için hiçbir ön hazırlığa gerek duyulmadan tek başına ifade edilmesi yeterli olur.[3]

Kendi içinde yeterliliği hem onu toplumsal açıdan çok hareketli, çok dinamik kılar, hem de kendi kendini üretmesini sağlar. Ve kendine yönelirken mecazlara yol açarak kendisiyle oynayıp, eğlenir. Bu olayı yansıtmak için çok eğlenceli bir örnek vereceğiz.

Seksenli yılların sonunda Mısır televizyonunda Mısırlıların tabiriyle, reklam türünde bir "devlet" spotu gösteriliyordu; aslında yurttaşlık bilgisi türünde desek daha doğru olur. Bu çok kısa süreli filmde büyük, sağlam, yüksek ve *mâliş* sözcüğü biçiminde bir taş duvar görülüyordu; bir adam (belki de iki) bu duvara çok şiddetli kazma darbeleri indiriyordu. Seslendirmede didaktik bir tonla bu deyimin temsil ettiği kaderciliğin artık bıktırıcı hale geldiği ve her lafın sonunda *mâliş* demenin, herşeyi olduğu gibi kabul etmek, onları değiştirme ya da daha iyi bir yaşam için mücadele etme isteği duymamak anlamına geldiği açıklanıyordu. Kısacası mesaj Mısır hakkında çok kullanılan bir stereotipi benimsiyordu: Binlerce yıldır sürüp gelen kadercilik, uyuşukluk, durgunluk. Oysa görüntüler, hem de simgesellikten çok yararlanan görüntüler, bunun tam tersini ifade ediyorlardı. Gerçekten de *mâliş*'in kendisini oluşturan taşlann biçimiyle Mısır'ın çok uzun tarihine gönderme yapan (piramidler ve şürekası) bir duvar olması bu simgeselliği doğruluyordu; ama bu duvan yıkma niyetiyle saldırıya geçen adam duvardan ancak

küçük parçalar koparabiliyor ve sonunda gücü tükeniyordu: Duvar, yani duvarla çizilen *mâliş* görüntüsü hiç zarar görmüyordu. Bütün bu gereksiz, sonuçsuz darbeleri alıp sağlamlaştıkça, *mâliş* olduğundan daha büyük ve daha sağlam bir şekilde ayakta duruyordu. Dolayısıyla bu spot, *mâliş*'in yıkılmazlığını ve kelimenin tam anlamıyla insanlan büyülemeye devam ettiğini onaylamaktan başka bir işe yaramıyordu. Bu kaderin cilvesiydi; ders almak yerine olaylara mesafeli bakmaya ve *mâliş*'i bir duvar olarak değil, tam tersine bir köprü olarak görmeye devam etmeyi tercih eden Mısırlılann, Mısır'ın kendisine yönelttiği bir alaydı bu. *Mâliş* insanlar arasındaki farklı mutluluklar ve mutsuzluklar arasında hep açık duran bir geçitti.

Bu örnek *mâliş*'in ucu açık *ifade* statüsünden *söylem unsuru* statüsüne nasıl geçtiğini de gösteriyor; bu söylem unsuru sahiplenildiği oranda, kendi komikliğinin ve alay işlevinin farkına varmayan bir söylem-ötesine yol açıyor. Burada, ahlaki ciddiyet niyetlerini boşa çıkaran üçüncü halka da seyircidir. Bununla birlikte bu deyim en büyük etkisini böyle bir anda yapmaktadır, çünkü bir durum içinde kullanıldığından, dolaşımdaki söylemin bir parçası haline gelmekte ve bu haliyle kendisi tarafından taşınarak mizaha özgü tüm o mecazi mesafeyi de korumaktadır.

Mâliş'e saldırarak, daha doğrusu onun yok edilmesini emrederek, *mâliş* kullanımını yıkmayı hedefleyen "medeni ahlak" da kendisini bu kullanım içine hapsedilmiş durumda bulmaktadır. Bu, kaderin bir cilvesi midir? aslında dilin cilvesi söz konusudur. Reklam metni yazarlannın alaylannı yenen *mâliş* temsil ettiği şen şakrak ve genel atmosfere yayılmış mizaha uygun bir biçimde, mücadelenin tek galibi olarak kalmaktadır.[4] Demek ki bu deyimin toplumsal işleyişinde mizahın iki temel unsuru devreye girmektedir: Anında etkileme gücü ve mecazî anlatımı doğuran mesafe.

Simgeleyici Mâliş ya da Mâliş'in Söylem İçine Girişi

Böylelikle gündelik sosyal–dilsel pratikten alınmış işlevsel bir deyim olan *mâliş,* bir söylem unsuru, bir sözcük, bir isim, Barthes'ın dediği gibi, bu şekilde ayırt edilip kullanılabilen bir "cümle–isim" haline gelir.

Her "...izm" simgeleyici değildir.[5] *Mâliş,* ulusal bir belirleyici haline gelecek kertede simgeseldir. Hem Mısırlıların iç uzamında, hem de dışarıda böyledir. Kelimenin tam anlamıyla simgeleyicidir çünkü Arap dünyasında Mısırlılar, kısmen ama çoğunlukla "*Mâliş* diyenler" olarak temsil edilirler, konuşmada bu deyim geçer geçmez akla Mısır gelir.

Adı *Mâliş* olan ve kendisini şu şekilde tanımlayan bir İskenderiye gazetesinin bazı sayılarını bulduk[6]: "Mizah gazetesi. Ayda bir çıkan tek haftalık gazete" Burada *mâliş* deyimi, sadece örtülü bir biçimde Mısır'a işaret etmekle kalmıyor, göstermeye çalıştığımız işleve mizahi bir biçimde açıkça gönderme yapıyor: Ve milliyetçi değilse bile "milli" alana giriyor. Gazetenin parolası Mehmed Ali Paşa'nın şu sözüdür (gerçekten ona ait olup olmadığını bilemiyoruz): "*Mâliş* ülkemin parolası olacak"

Arap dünyasının dışında da Mısırlılar bu deyimle tanınırlar. Aşağıda anlatacağımız olay bu açıdan çok ilginçtir. Olay, iki savaş arası uzatmalı dönemin o alışverişlere çok uygun ve çok verimli havasında geçer. Bu olay, "Etiemble/Cocteau polemiği" başlığıyla özetlenecektir.

1949'da Gallimard yayınevi Cocteau'nun bir tür gezi güncesini yayımlar (tabii bir Mısır gezisi söz konusudur); Cocteau, kitabın adını *Mâliş* koyar. Seçilen başlığın kitabı doğrudan adlandırdığı görülmektedir. Bu başlık Mısır için seçilmiştir, deyim isim vermekte, göstermektedir. Bu anlamda güçlü bir simgeleyici etkisi vardır: Cocteau'nun kitabı Fransa'da yayımlanmıştır.

Etiemble bu kitaba, *Hygiène des lettres* (Gallimard, 1952) adlı derlemesi içinde yer alan bir makaleyle yanıt verir; makalenin başlığı, "La, Cocteau, mouche malèche"tir. Mısır Arapçası'ndan hareketle yapılmış bu fantezi çevrimyazının anlamı: "Hayır, Cocteau, *mâliş* değil", başka bir deyişle: "Evet, Cocteau, bir şey olur"dur.

Haklarında birkaç kelime edebileceğimiz bu iki denemenin içerikleri bizim için o kadar önemli değil. İlginç olan, deyimin en azından o dönemde Mısır'ın dışında da işitilmiş olması ve Mısır'ın artık ancak ikinci dereceden göndergesi olduğu bir edebi polemiğin konusu ve simgesi haline gelmesidir. Ama *mâliş* burada da rolünü oynamaktadır: Deyim kavgayı hiç umursamadan tartışmanın tam merkezine yerleşmekte ve bunu yaparak, yeri gelmişken söyleyelim, kavgayı engellemekte ve şiddetsiz, hakaretsiz alaycılığı öne çıkarmaktadır.

İçerik açısından, *Mâliş* kitabının, hâlâ sömürge özelliği süren bir dönemde Batılının (burada Cocteau'nun) Mısırlılann uyuşuk ve kaderci egzotizmi olarak aldığı şeye karşı o biraz küçümseyici alaycılığına hizmet ettiği söylenebilir. Etiemble daha iyi anladığını iddia ettiği Mısırlıların savunucusu kesilmekte ve deyimi ters yöne çevirmektedir –bunu yaparken de deyimi kullanmaktadır–: "Mouche malèche", yani Etiemble'in kendisinin de açıkladığı gibi (s. 96): "müş mâliş" ve bu açıdan kendisini biraz fazla ciddiye alan entelektüel alaycılığa hizmet etmiş olmaktadır.

Mâliş, Bir Mizah edimseli

Mâliş deyimi dilbilimsel açıdan nasıl işlemektedir?

Aslında düzgün bir bilimsel mantık çerçevesinde işe bu noktadan başlamamız gerekirdi. Ama biz bu deyimin yapısını betimlemeden önce, onun *ifade etkilerini* saptamayı tercih ettik. Daha az bıktırıcı olan bu yaklaşım, bu yapıyı daha az soyut bir şekilde anlamayı da sağlamaktadır.

Deyim, dilbilimsel açıdan çok ilginçtir. Bu, bir *donmuş deyimdir.* Bir deyim, kurallara ya da dilbilgisine aykırı özel bir ifade biçimidir; kendi öz anlamlarını kaybeden ve bir araya geldiklerinde artık bir tek sözcüğe eşdeğer olan ve bir bütün olarak tek bir sentaks işlevine sahip bir grup sözcük. *Mâliş* de bu şekilde işlemektedir.

Sözcük sözcük ve üç kelimeden: "*mâ 'aleyhi şey*" oluşan deyimi –dilin gerçek kullanımı içinde *yazınsal olarak da tek bir sözcük halinde donup kalmış* bir deyim– çözerek yapılan bir çeviriyle şu sonuca varılır: "onun üstünde bir şey yok", bunun anlamı, "önemli hiçbir şey olmadı"dır; buradan da şu alışılageldik çevirilere varılır: "Önemli değil!", "Bir şey değil!", "Bir şey olmaz!"

Bu deyim kendi kendine yeterli olma özelliğine sahiptir. Sentaks türünden yer değiştirmelerde özerk olabilecek kadar kapalı; semantik açıdan da her yerde ve her zaman kullanılabilecek kadar açıktır. Özündeki mana, müdahelede bulunduğu ifade durumunun rengini alır. Bu anlamda, yukanda gördüğümüz gibi söylem içine dahil olduğu durumlar dışında, özdeyişlere ya da özdeyişsel deyimlere benzemez. Söylem içine dahil olduğunda ise anlamsallaştırmanın sıfır düzeyinde olduğundan söz edilebilir ve bunun yerdeşliği şu özelliklerle gösterilebilir: Ciddi niteliğin zayıflatılması, mesafe koyma, mutsuzluğun reddi, banalleştirme, yavanlaştırma, olumsuz niteliğin etkisiz hale getirilmesi, vb.

Bu aynı zamanda *kişisiz bir deyimdir.* Başına ne bir "ben" ne de bir "sen" getirilmesine gerek vardır; bir ifade öznesi gerekli değildir. Birdenbire konuşmaya dahil olur ve hiçbir zaman birisinin olaya burnunu sokması tarzında müdahelede bulunmaz; bir alıntı yapılması ya da bir özdeyişin tekrarlanmasında olduğu gibi, belli bir öznenin müdahelesini değil, evrensel ve "insani" boyutta bir müdaheleyi belirtir.

Mâliş hiçbir olumlu bilgi aktarmaz. Ötekine bir öğüt, bir bilgi, bir bakış açısı dersi verilmemekte, patavatsızlık etmeden bir tanıklık dile getirilmektedir; bu yorumsuz bir tanıklıktır; yorum yapmadan, yargılamadan başa gelen şeyde "beraber olmak" için ifade edilen bir tanıklıktır.

Mâliş tanım olarak, dilsel yapısıyla bir duruma uygulanması gereken bir ifade biçimidir. "Önemli bir *şey* değil", "Bir *şey* olmaz" (Buradaki *şey* tamamen belirsizdir). Bu "şey", her duruma ve her aktöre uygulanabilecek kadar belirsiz, işaret edici ve *yorumsuzdur.* Hatta onun istihdam koşulu budur. Nakledilen, ama referans alınacak bir ifade sahibi bulunmayan, bir kişiye atfedilmeyen ve atfedilemez, evrensellik değeri kazanan kişisiz bir söylem söz konusudur. Burada insanın aklına Romain Gary'nin *La Promesse de l'aube*'daki (Folio, 1992, 160) görüşleri geliyor:

> "Mizah, gerçekliği tam tepenize çökecekken boşa çıkarmanın bu usta ve tamamen tatmin edici biçimi [...]; mizahın bu silahını gönüllü bir biçimde kendime karşı yöneltebilirim, çünkü, "je" (fiillerin başında özne olarak ben) ve "moi" (ben) aracılığıyla ulaştığım, aslında benim içimdeki derin bizdir. Mizah bir saygınlık beyanıdır, insanın başına gelenlerden üstün olduğunu ilan etmesidir. [...] İşin gerçeği şu ki, en gözde silahımı kendisine doğrulttuğumda, "ben" (je) yoktur, "ben" (moi) hiçbir zaman hedeflenmez, sadece aşılır. Çünkü ben tüm ölümlü cisimleşmeleri aracılığıyla insanlık durumuna saldırıyorum; bize dışarıdan dayatılmış bir duruma, herhangi bir Nuremberg kanunu gibi karanlık güçler tarafından bize dikte edilmiş bir kanuna saldırıyorum"

Pragmatik açıdan, *mâliş* dil aracılığıyla toplumsal pratik alanına müdahele eden bir ifade yöntemidir.

Daha da kesin bir biçimde ifade edersek, *mâliş* bir edimseldir. Bu kavramı Austin'in icat ettiğini, öncelikle söz aşamalarını *saptayıcı* ve *edimsel* olarak tasnif ettiğini hatırlatalım; saptayıcı aşama "saptamak", bilgilendirmekle yetinirken, edimsel aşama ifadesinde betimlediği şeyi, ifade etme anında aynı zamanda gerçekleştirmektedir. Bunun tipik örneği "söz veriyorum"dur. *Mâliş* gerçek bir edimseldir, çünkü konuşanın niyeti ne olursa olsun, ister ikiyüzlü ve *mâliş* dediği kişinin başına gelen mutsuzlukla alay etme niyeti taşıyan bir kişi olsun, ister içten olsun, asıl etki eden *mâliş*'tir; ifade ediş ve ifade edilen aynı söz aşamasında iç içe geçmiştir.

Mâliş demek, "harekete geçmek", "bir sempati, bir empati *davranışında bulunmak*" anlamına gelir. *Mâliş* demek, eşzamanlı olarak olası bir saldırıyı ya da çatışmayı boşa çıkarmak ve bunu, söz konusu tehlikeyi gizlemek ya da gerçekten de ciddi hiçbir şey olamazmış gibi davranmak amacıyla değil, ayağını yere basıp tehlikeyi de kabul ederek yapmak içindir; olayın altında kalma-

mak için tek yol budur. Bu tam bir edimseldir, çünkü ifade edilmesi *gereklidir;* söylenmezse, acılı ya da sıkıntılı gerçeklikle mesafe koyma eylemi gerçekleştirilmiş olmaz.

Genel anlamda mizah kavramını tanıtmayı amaçlayan daha önceki bir çalışmada, mizah, alay ve ironi arasında bir ayınm yapmıştık. Mizah, bireysel olarak ifade edilen "olgular"dan (komik hikâyeler, nüktelerin, şakaların ağızdan ağıza dolaşması...) yola çıkarak bir atmosfer, genellikle bir "nüfusun" içinde evrildiği bir *ortam* yaratırken, ironi ve alay, daha geniş etkileri olabilse de, daha çok bireysel olgular olarak kalır. Mizah, kelime oyunlannın en zararsız biçimlerine ve komik hikâyeler bağlamında ortak belleğe dayanır ve *savunma* işlevi görürken, ironi ve alayın belirleyici niteliği daha çok *hücumdur.* Gündelik yaşam atmosferi içine böylelikle dağılan mizah, birbirlerine benzediklerini ve yaşamın sorunlan karşısında benzer durumlarda kaldıklannı bilen insanlar arasında, örtülü olarak vanlmış bir saldırmazlık anlaşması gibidir.

Bu giriş çalışmasında mizahın değişmeyen özelliklerini belirlemiştik. Öncelikle mizahın ya da daha genel anlamda gülmenin dışavurumlarına ilişkin değişmez bir *zemin*: Çoğunlukla sözel deyimlerin ya da sözelleşmemiş dışavurumların çokanlamlılığına dayanan *anlam esnekliği.*

Ayrıca değişmez bir *etki* de saptanıyordu: *Çabadan tasarruf* ve *bağlam konusunda zorunlu referans.* Başlangıçta kaydettiğimiz gibi bir Arapçılık değil Mısırcılık ürünü olan *mâliş,* bu işlevlerin güzel bir örneğidir.

Mâliş, bu insani ifade alanını üstlenmektedir. Şimdi ve buradaki kaba, sert olguyla araya mesafe koymayı ve *yine de* gülümsemeyi sağlamaktadır.

Bu anlamda da *mâliş,* ifade sosyal-dilbilimini mükemmel yansıtan dilsel bir olgudur. Onun dilbilimsel yönünü toplumsal dil pratiği içinde kullanımından ayırmaya olanak yoktur.

Bu deyimin daha da kesin bir biçimde söylediği, dilsiz ve dil kullanımı olmadan mizah olamayacağıdır. Düşen birine gülünebilir, çünkü bu komiktir, Bergson'un da analiz ettiği budur (1972): O zaman komik unsuru uyaran, canlının üzerine kaplanmış mekanikliktir. Ama sadece seyirci kalmadan, harekete geçerek, yani işe karışarak durum içinde gülümsemek istendiği anda, dili kullanmak gereklidir: Dil insanı duruma uyarlar, ayırır, mesafelendirir, ama aynı zamanda acıyı kabul eder ve güven verir, iletişimin, dolayısıyla anlayışın ve yardımın mümkün olduğunu duyurur.

Demek ki *mâliş,* kullanılışının birinci düzeyinde kendiliğinden mizahi değildir, ama mizah işlevlerini ifadesel potansiyeller olarak bünyesinde bir araya getirir.

Notlar

1 Burada pragmatik, *dil davranışlarının* toplumsal işleyişleri içinde incelenmesine bağlanan çalışma alanının bütününü belirtmektedir.

2 O zaman "şi" fısıltılı ve yumuşak bir şekilde telaffuz edilir.

3 Barthes'in özdeyiş hakkında söyledikleri akla geliyor (*Roland Barthes par Roland Barthes,* Seuil, 1975, s. 181): "...özdeyiş insan doğası hakkındaki temel bir fikirde bulunur, klasik ideolojiye bağlıdır: Bu, dil biçimlerinin en küstahıdır (çoğunlukla da en aptalcası). O zaman niye onu reddetmiyoruz? Her zaman olduğu gibi, bunun nedeni de duygusaldır: *kendime güven vermek için* özdeyişler yazıyorum (ya da yazar gibi yapıyorum); bir bela ortaya çıkınca, beni aşan bir değişmezliğe kendimi emanet ederek belayı hafifletiyorum: "*aslında, bu hep böyledir*" ve işte özdeyiş doğmuştur. Özdeyiş bir tür *cümle-isim*'dir ve isimlendirmek, yatıştırmak anlamına gelir. [...] (...özdeyişin hareketsizliği ürkmüş örgütlenmelere güven verir.)"

4 Bir kez daha Barthes'a başvurabiliriz; Barthes "miti içeriden teslim almanın" zorluğuna dikkat çeker; "çünkü ondan çıkmak için yapılan her hareketin kendisi bu kez mitin avı haline gelir: Son tahlilde mit her zaman kendisine gösterilen direnci de ifade edebilir", *Le mythe aujourd'hui, Mythologies* içinde, Seuil (Points), 1970, s. 222.

5 Bunun sadece dilbilimsel ya da daha genel anlamda dilsel bir özellik olması, söz diziminin söz konusu dili kullananlar için simgeleyici olacağı anlamına gelmez.

6 Tam olarak 1924 ile 1926 arasında çıkmış 6 sayı (Kahire Ulusal Kütüphanesi, Dârü'l-kütüb, PER 1078).

Kaynakça

Basire, B., "Ironie et métalangage", *DRLAV,* 32, 1985,129-150.

Bergson, *Le rire. Essai sur la signification du comique,* Paris, PUF, 1972, (1. baskı, 1901). [*Gülme. Komiğin Anlamı Üzerinde Deneme,* çev: Mustafa Şekip Tunç, İstanbul, MEB yay., 1945.]

Cocteau, J., *Maalesh,* Gallimard, 1949.

Etiemble, "La, Cocteau, Mouche malèche", *Hygiène des lettres* içinde (Böl. I: İlk Kavramlar), Gallimard, 1952, 82-96.

Gresillon A. ve Maingueneau D., "Polyphonie, proverbe et détournement", *Langage* içinde, 1988.

MISIR NÜKTESİ ya da EGEMENLİĞİN MUTLAKLIĞI

Amr Hilmi İbrahim

15 Ocak 1850'de, Gustave Flaubert Dr. Jules Cloquet'ye Kahire'den şunları yazar:

> "Avrupa'da Arap halkının çok ciddi olduğu düşünülür. Oysa burada bu halk, hareketlerinde ve süslemelerinde çok neşeli, çok sanatkâr. (...) İktidar halktan o kadar uzak ki, halk (sözlerinde) sınırsız bir özgürlükten yararlanıyor. Basındaki en büyük taşkınlıklar, kamu alanlarında cüret edilen şakalar hakkında çok zayıf bir fikir verebilir ancak. Şaklaban burada edebsizliğin en ince noktalarına ulaşıyor. Latince sözcüklerin ahlakı yaraladığını düşünen Boileau, Arapça bilse neler derdi kimbilir, Tanrım! Üstelik bu Arapçanın anlaşılmak için tercümana da ihtiyacı yok; yapılan yakıştırmayı pandomim açıklar. Hayvanlara varıncaya kadar her şey, müstehcen bulmacalar içine katılır. (...) Abbas Paşa (aramızda kalsın) tam bir budala, neredeyse geri zekâlı diyeceğim; hiçbir şey anlayabilecek ya da yapabilecek durumda değil. Mehmed'in (Mehmed Ali Paşa) tüm yaptıklarını bozuyor; geride kalanlar da bir işe yaramaz. Burada egemen olan genel uşaklık ruhu (alçaklık ve korkaklık) mide bulandırıcı ve bu konuda birçok Avrupalı doğululardan daha doğulu".[1]

Hiç eskimeden kalmış bu metnin yakıcı güncelliği bir yana (Abbas Paşa, Mehmed Ali Paşa'nın torunu I. Abbas Hilmi'dir), Flaubert'in sözleri, kullandığı terimlerin uç noktadaki kesinliğiyle, hicivli, ironik ya da dost meclislerinde yapılan mizahla,

özgürlük ve iktidar arasındaki ilişkiler sorunsalına değiniyor. Bu sorunsal, beşeri ilimler adının uygun görüldüğü disiplin tarafından çoğunlukla karışık, çelişkili ya da aşın akademik biçimde gündeme getirilmiştir. Flaubert'e göre, gerek Mısır'da gerekse genel anlamda, ifade ve alay özgürlüğü iktidann uzaklığıyla doğru orantılıdır ve neşenin kamusal ifadesi asla uşaklık ve alçaklıkla bağdaşmaz değildir; uşaklık ve alçaklık ise, iktidann aptallığı ve güçsüzlüğüyle ilintilidir. Uzak ve yoz bir iktidara kuşkusuz hem de sanatkârane bir biçimde gülünebilir.

Yaklaşık yarım yüzyıl sonra, *L'Egypte et Les Egyptiens (Mısır ve Mısırlılar)* adlı eserinde, "Duc d'Harcourt" diye biri şunlan yazıyordu:

> "Burada "istibdat", hakkında şaka yapılamayacak hayali bir şey değil; herkes bunun sonuçlarını gayet iyi görüyor ve Fransızlar, devrimcilere özgü şu özdeyişi anlıyor, hatta mazur görebiliyor: "İsyan ödevlerin en kutsalıdır" İşte kendi davalarıyla uğraşmayan, hükümet işlerini hiç umursamayan ve kendilerinin de yönetime katılabileceklerini akıllarına bile getirmeyen, tarlalarında huzur içinde çiftçilik yapmalarına izin verilmesinden başka bir şey istemeyen halkların alçalabilecekleri nokta! Yüzyıllardan beri her efendiye boyun eğen Mısırlılar, hiçbir zaman iyi efendiler bulamadılar; sürekli ezildiler ve sefaletleri, bayağılıkları Mısır toprağına ayak basan herkesi etkiliyor".[2]

Bu alıntıda, artık hiç gülünmüyor. Mizah, neşe ve espri artık bakışın belirgin kategorileri içinde yer almıyor. Ama bize iktidarın doğası ve sonuçlan hakkında neredeyse her şey söyleniyor ve bilindiği gibi, iktidar olmadan gülmek de mümkün değildir. Bu teşhis türü münferit de değil. Başka bir yerde daha, ek bir çeşitlemeyle karşımıza çıkıyor: Dönemin Mısır toplumu, Avrupalılar hesaba katılsın ya da katılmasın, ikicil bir toplumdur. Bu, artık iyice geliştirilmiş ve çağdaş araştırmalar tarafından sağlamca kanıtlanmış bir olaydır.

O zamandan beri değişen nedir? Maddi olarak neredeyse her şey. Ama ilginçtir ki, yapısal bağımlılık ilişkileri ve bir tarafın diğer taraf üzerine söylemlerinin karşılıklı farklılığı fiilen hiç değişmemiştir. Sanki o dönemde etik ve ideolojik bir çerçeve ve ayar noktalan oluşturulmuştur ve biz bunlan üç aşağı beş yukan hâlâ sahiplenmeyi sürdürmekteyiz.

O halde, Mısır nükte zihniyetinin iki yayınla modern bir biçim düzeyine, kısacası bizim açımızdan arşivlenebilir, anlaşılabilir ve ilginç bir biçim düzeyine yükselmesinin, bu döneme denk düşmesi bir rastlantı mıdır? Söz konusu yayınlar, Yakub Sennavi'nin 1877'de çıkan *Ebu'n -nazzâra ez-zerkâ*'sı ve Abdullah ennedim'in 1881'de çıkan *Et-tenkit ve't-tebkit*'idir.

Adil Hamûde, Dr. Hamid el-Havval'ın bir incelemesine dayanarak,[3] şunları yazıyor:

> "Arabi Paşa devriminin başarısızlığa uğramasının ardından sigara, içki, uyuşturucu ve espri tüketimi arttı ve Mısır'da mizah kahvelerinin veya meddahhanelerin ortaya çıktığı görüldü. İnsanlar şakaları, gülme konuları ve ısırgan eleştirileriyle varoluşlarının sınırlarını çizmek, gündelik olayları temsil edişlerini ve halkın siyasi ve ekonomik duruma, yaşam koşullarına tepkisini billurlaştırmak için buralarda toplanıyorlardı. Eleştirel mizah dergileri de aynı nedenle hızla çoğaldı".[4]

Bir olayın çıkış tarihinin belirlenmesi, onu içine yerleştirmek istediğimiz döneme ilişkin elimizde bulunan belgelerin niceliğiyle ilişkili ve tamamen yapay bir yöntem olabilir, ama bu yanılma payı saklı kalmak kaydıyla, her şey Mısır mizahının her zaman aynı döngüleri izlemeyen, yani zaman zaman kesişip olağanüstü kolektif ifade anlan oluştursalar da mutlaka aynı yükseliş ve düşüş dönemlerini yaşamayan, iki ayn kaynaktan beslendiğini göstermektedir.

İlk kaynak, Mısırlıların cemaat kimlikleri üzerinde az çok bir tehlike oluşturan tehditlerle ilintilidir. Bu, terimin kronolojik ya da dinamik anlamında, en sabit ve belki de en az tarihsel kaynaktır. O zaman, bir nüktenin seçimi ve sonuç alıcılığı, tıpkı Mısır diyalektinin kullanımı gibi, Mısır tiyatrosunun bir bölümünü ve Mısır şarkılarının bir bölümünü çevrelemekte, Mısırlı olanla olmayan arasında çok kesin bir sınır çizmektedir. Paradoksal olarak ve bu konuda varılmış biraz aceleci yargılann aksine, edebi dehayı ve daha genel anlamda yazıyı karakterize eden diyalektiğe denk bir biçimde ki bu, nüktenin en evrensel kısmıdır. Sadece özgüllüğün mutlaklığıyla şu ya da bu biçimde bağ kuranın gerçekten evrensel olabileceği çok doğrudur. Ancak bireysel ya da cemaatsel üslupla bağ kuran bu noktaya ulaşabilir, çünkü bu biçim, bireyin neyin kendisini tüm diğerlerinden farklı bir varlık haline getirdiğini anlamasını sağlar. Nitekim ancak kabul gördüğünde ve kabul ettirici olduğunda, nükte, meclise ait bir hal alır, yani bir anlamda "sözleşmesel" hale gelir.

Nükte yapmayı bilmek, onu takdir etmeyi, yerine oturtmayı, değerlendirmeyi bilmek, hatta dinlemeyi bilmek, meşhur Mısır deyimiyle, "onu daha havada uçarken anlamak", *yifhemhâ ve hiyye tâyra*, bir yüzyıldır tartışmasız bir entegrasyon ölçütü ve çok geçerli bir cemaat unvanı oluşturmaktadır. Şunu da hatırlatmak gerekir ki, Nobel edebiyat ödülü sahibi Mısırlı yazar Necib Mahfuz ve günümüz Mısır toplumunun diğer meşhur simalan az çok nükte söyleme ve algılama üstadlandır.

İkinci kaynak, niteliği ya da kaynağı ne olursa olsun bir baskı ilişkisini simgesel olarak tersyüz etme gerekliliğine bağlıdır ve bazı dönemlerde ortaya çıkar. Böyle bir gereksinimin her zaman mevcut olduğu söylenecektir. Aslında Mısır'da baskı hiçbir zaman değişmeden kalırken, her zaman aynı yaratıcılık seline yol açmamıştır. Bu döngünün işleyişini anlamak, siyaset bilimine belki de hiç ummadığı anahtarlar sağlayabilir. En azından, nesnel baskıyla, yaşanan, temsil edilen, simgelenen baskı arasındaki öngörülemeyen ve karmaşık ilişkileri gösterecektir; saydığımız ikinci tür baskı, grupların ve bireylerin tabii makyavelik tarzda yönetiminde geçerli olan asıl baskı türüdür.

Halid el-Kişteyni, Enver Sedat'ın dostu olduğunu da ileri sürdüğü bir kitapta, şöyle yazıyor (s. 178):

> "Nâsır'ı hedef alan nüktelerle halefini hedef alan nükteleri karşılaştırmak ilginç olabilir (...) Nâsır döneminin nükteleri genellikle siyasi rejimi, sosyalist doktrini ve baskı araçlarını hedef alırken, onun kişiliğine çok ender olarak yöneliyorlardı. Etrafında dönüp duruyorlar, ama kişiliğine saldırmaya cesaret edemiyorlar, genellikle ona karşı bir tür sevgi ve saygı ifade ediyorlardı. Bu bir tür sevimli takılma, siyasi bir "gıdıklama"ydı. Oysa Sedat'ı hedef alanlar sert, şiddetli ve genel olarak açık saçık ve ad hominem idi".[5]

Ve bir örnek veriyor:

> "İçlerinden biri demiş ki:
> — Nâsır herhalde çok aptaldı.
> — *O niye?*
> — Yoksa kendine halef olarak eşeğin birini bırakır mıydı?"

Bütününde bu kaynak, tarihleri daha belirli ve daha uluslararası niteliktedir. Adil Hamûde, Nâsır döneminde çok tutulan ve ulusal dehanın örneği olarak gösterilen aşağıdaki fıkranın, bazı değişikliklerle daha önce Napoléon Bonaparte, Stalin, Franco, Burgiba ve Abdülkerim Kasım hakkında da anlatıldığına çok haklı olarak dikkat çekiyor:

> "Adamın biri her gün bir gazete satın alıyor ve ilk sayfasına şöyle bir baktıktan sonra sinirli bir hareketle fırlatıp atıyormuş.
> — Niye böyle yapıyorsun? diye sormuşlar.
> — Ben sadece ölüm ilanlarına bakıyorum, diye cevap vermiş.

— Ama ölüm ilanları ilk sayfada değil ki !

— Benim ölümünü beklediğim kişinin haberinin ilk sayfada olacağı kesin".[6]

Bu nüktenin kazandığı başarının önemsiz sayılamayacak nedenlerinden biri de, gerçekten de Mısır'da pek çok kişinin günlük gazetelerin manşetlerine göz gezdirmekle yetinmeleri ve sadece ölüm ilanlarını dikkatle okumalarıdır; ölüm ilanları toplumsal görevler hakkında vazgeçilmez bir bilgi kaynağıdır, ama asıl önemlisi, içinde yaşanan ortamın sosyal, ailevi, kurumsal, ekonomik ve tahmini durumu hakkında tükenmeyen bir haberalma madenidir.

Ama ithal edilen ve yerel referanslara göre gözden geçirilip düzeltilen nükteyle, kökleri Mısır toprağında bulunan nükte arasındaki sınırı çizmek zor olabilir. Örneğin, yine gazete kâğıdının değişik kullanımlanyla ilgili ve benim kuşağımın insanlarının iyi bildikleri şu nükte:

> "Evine dönmekte acele eden ve cebinde sadece beş kuruşu olan bir memur gidip biraz felâfel satın almış. Satıcı bunları bir parça gazete kağıdına sarmış ve adam otobüse binmiş. Eve geldiğinde gazete kağıdının içinin boşaldığını görmüş; kağıda bir bakmış, Nâsır'ın fotoğrafı; bağırmış: bunu da mı yedin itoğlu it !"

Burada kuşkusuz iktidar açlığına ilişkin az çok klasik bir mecaz-ı mürsel seçilmektedir, ama evrensel bir tematik şemanın varlığı nükte kanevasının kökenleri ve onun dolaşım biçimleri hakkında hiçbir açıklama getirmez. Oysa bizi öncelikle ilgilendiren de budur.

Çok farklı çevrelerin nüktelerinde çok sayıda aynı türde "mekanizma" ve "tema" bulunmakla birlikte, nükte her toplumda aynı yeri tutmaz ve aynı kapsama ve/veya dışlama işlevlerini üstlenmez. Mısır'da ise bireyin sosyalleşmesi; nükte anlatımı, değerlendirilmesi, sağladığı keyif türü, nüktenin yeniden üretimi ve belleğe kaydedilmesi yoluyla tamamlanır. Mısır Arapçası konuşmayan bir Mısırlının Mısırlı sayılamayacağı ne kadar tartışma götürmezse, Mısırlı olup nükteye, çeşitli Mısır şarkı ve komik tiyatroya kapalı olmak da aynı ölçüde kabul edilemez.

Nukât (Mısır Arapçasında *nukta*'nın –nükte– çoğulu) üretimi ile afyon tüketimi arasında sık sık benzerlikler kurulur. Konu hakkında kanıtlar sunacak bir araştırma yoktur ama, birçok nüktede saptanan "gerçeküstülük" etkileriyle, ölçülü afyon tüketiminin sağladığı bilinen benzer etkiler arasında kanımca yapısal benzerlikler bulunmaktadır. Nükte ile sanrılı kişinin "yolculuğunun" en azından

bir aşaması arasında ortak bir ufuk vardır. Jestlerin, hareket isteğinin, bir yerin görünüşünün, yerçekimi sınırlamalarından ve fiziğin ve mantığın ağırlıklarından kurtulup hemen anlam kazanmaları bu ortak noktaların en önemlisidir. Örneğin:

"Bir Yukarı Mısırlı boğmak istediği adamın mayosunu delmiş"

Ya da:

"Mübarek, Mitterrand ve Clinton aynı uçaktaymış. Birdenbire pilot iniş takımlarının sıkıştığını ve her birinin kendi ülkesine paraşütle atlamak zorunda olduğunu bildirmiş; ama tabii bunun yapılabilmesi için üzerlerinden geçerken ülkelerini tanımaları gerekecekmiş.
Uçak Kuzey Amerika'nın üstünden geçerken, Clinton hemen elini dışarı çıkarmış ve "Evime geldim. Evime geldim" diye bağırmış. Tabii diğerleri ona bunu nasıl anladığını sormuşlar. O da cevap vermiş: "Elim Hürriyet Heykeli'ne çarptı" ve atlamış.
Sonra elini dışarı çıkarma sırası Mitterrand'a gelmiş, o da bağırmış: "Geldim. Evimdeyim" Mübarek bunu nasıl anladığını sormuş. O da cevap vermiş: "Elim Eyfel Kulesi'ne çarptı" ve atlamış.
Sonra sıra Mübarek'e gelmiş ve o da bağırmaya başlamış: "Evimdeyim. Bana bir paraşüt verin" O zaman uçuş ekibi bunu nereden bildiğini sormuş. O da cevap vermiş: "Elimi dışarı çıkarır çıkarmaz saatimi çaldılar"

Belli bir "literalizm"in, sözcükleri bire bir anlamlarıyla kabul edip her türlü retorik veya dilötesi mesafeyi reddetmenin verebileceği zevk de psikiyatrların da çok iyi bildiği gibi sanrı keyfine çok yakındır. İşte bir örnek:

"'Faaliyet' kahvesinde (şehir merkezindeki Kahire kahvesi; hiçbir şey yapmadan mutlu yaşamaya gelenlerin kahvesi olarak bilinir) müşterilerin tam keyfi yerindeyken birisi haykırmış: "Bir şeyler yapın, İsrail Lübnan'ı işgal etti". Bir an sessizlik olmuş, sonra başka birisi "Bu doğru değil" demiş. "Nasıl doğru değil? İsrail Lübnan'ı işgal etti!" "Doğru değil" "Size İsrail Lübnan'ı işgal etti diyorsam, radyodan duydum da onu söylüyorum" "İmkânsız", "Nasıl imkânsız?" "Nâsır buna izin vermez". "Ama Nâsır öldü" "Nâsır öldü mü?" "Peygamber'in ölüsünü öpeyim ki evet", "Ne yani? Peygamber de mi öldü?"

Bir diğer örnek:

> "Bir Seydi'ye yolda yürürken araba çarpmış. Ruhu bedenini terketmiş, ona da uçak çarpmış"

Tüm söylediklerimizden sonra belki şaşırtıcı gelecek ama, bilinen biçimiyle nüktenin Mısır tarihinde göreli yeni bir olay olduğu anlaşılmaktadır. Tabii ki kaydedilmiş belleğimizin uzandığı en eski tarihlere kadar her türden şakalar ve hicivler olmuştur ama, terimin gerçek ve mecazi anlamında nüktenin kolektif ve cemaatsel tarzda, en azından bugünkü ölçeğinde benimsenişi Mısır toplumunda daha yakın tarihli bir olay olarak gözükmektedir. Arap kültürü içinde, bu kültür Acemler ve Türkler tarafından yıpratılmadan, parçalanmadan ve boğulmadan önce –oysa ilk zamanlar, özellikle Acemler, bu kültürün dinamizminin belli başlı unsurlarından biri olmuştur– nükte pratiğinin varlığının bilindiğini hatırlatmak bile gereksizdir. Demek ki nükte bugün Mısır'da, Suriye'de, Irak'ta ve Yemen'de, ama belki de en çok Mısır'da, burada uzun uzun anlatılamayacak nedenlerden ötürü, mutsuz ama dinamik bir Arap bilincinin yeniden doğuşunun en kalıcı biçiminin temel unsurlanndan biri olarak ortaya çıkmaktadır; bu bilinç yabancılar tarafından, bu yabancılar ne kadar güçlü ve başanlı olursa olsun, yutulmayı reddetmektedir. Bu yeniden doğuş halk düzeyinde XIX. yüzyıl sonuna doğru başlar ve Mısır diyalektini kullanan yazılı ve sanatsal ürünlerin neredeyse geometrik biçimde artışıyla aynı döneme denk düşer. Nüktenin diğer karakteristikleri, hızı öne çıkaran teknikler ve bir yandan kesileme, simetri ve biçimlerin düzenli altüst edilişi unsurlanna sonuna kadar uyarken diğer yandan içeriği yenileme yeteneğidir; son olarak da yananlam ağlarına başvurması ve daha yukarıda "çok vitesli" olduğunu söylediğimiz bir toplumun "kaymalarını" ve "ayrılıklarını" düzenli biçimde kullanması da nüktenin özellikleri arasındadır.

Zaten "nükte" sözcüğü de, semantik bir sapma ya da kayma sonucunda, bugün bilinen manasına o dönemde kavuşmuştur. Ahmed Ebû Saad'ın şu satırlan bu durumu şöyle özetlemektedir:

> "Günlük konuşmada nukta, açık saçık espri, komiklik, akla hitabeden ve onu neşelendiren hoş sözdür. Çoğulu (daha önce gördüğümüz nukat'ın dışında), nikât'tır. Dilde nukta'nın kökünün, sözlükte de belirtildiği gibi, yerin altüst edilmesinin yarattığı etki olduğunu da ekleyelim. Bu mana daha sonra evrilmiş ve akıla ferahlatarak ya da kasarak etki yapan hoş sözü işaret etmek üzere kullanılmıştır".[7]

Dönemin çiftdilli sözlüklerine hızla bir göz attığımızda, *nukta*'nın *blague* (matrak), *plaisanterie* (şaka), *mot* ya da *trait d'esprit* (espri) karşılığı olma konumunun henüz kesinlik kazanmadığını görürüz.

Kazimirski'nin (1860) bu terim hakkında yaptığı yedi açıklama içinde, "*bon mot; mot spirituel*" (nükte; esprili söz) yer almaktadır, ama ancak altıncı sıradadır. Diğer altı açıklamanın, bugünkü gündelik, standart modern Arapça'da tamamen kaybolduğunu da belirtmekte yarar var.

Gasselin'de (1886), ne *blague,* ne de *plaisanterie* karşılığında *nokta*'yı göremeyiz; Muhammed en-Neggârî Bey'in Fransızca-Arapça sözlüğünde ise (1905), *tenkît*'e bir tek kez ve *plaisanterie*'nin olası kullanım karşılıklan arasında rastlanır. Marcelin Beaussier'nin pratik Arapça-Fransızca sözlüğünde ise (1887) bizim sözcüğümüz hiç geçmez; ama Albert Lentin'in yazdığı ekte (1959) Konstantin yöresinde (Cezayir) kullanılan bir *nukta*'dan söz edilmekte, ama bunun karşılığı olarak *"défaut"* (hata) verilmektedir.

Terimin Ortadoğulu niteliği –Gasselin, Beaussier ve Lentin özellikle Mağrib Arapçası üzerinde çalışmışlardır– onun coğrafi özgüllüğünü ve Arapça kökün evriminde Ortadoğu Türk kültürüyle temasın önemini kanıtlamaktadır. Bu temas, Mısır ve Bereketli Hilal'deki insanlann diyalektlerini ve temsillerini derinden etkilemiştir.

Ama iş bu kadarla da kalmıyor; çünkü modern nükte aptallığın, budalaca inatçılığın ve enayice keyfiliğin ilk örneğine, yani Türk'e karşı mücadele konusundaki klasik yaklaşımı yeniden ele alır ve Türk'ün yerine, Saidi'yi, sözcüğün tam karşılığıyla "Yukan Mısırlı"yı geçirir; bu kıta Mısırlı sakini (Menes'ten Nâsır'a kadar) meşruiyet ve cesaretin temsilcisidir. Bildiğimiz kadarıyla şu pedagoji ve özlüsöz başyapıtı olan deyişte Türk'ün yerini Yukan Mısırlı almıştır: "Adamın biri anlamış ve bu nedenle ölmüş"

Bir belirleme daha yapmak gerekiyor. Katil sözün, kötü ruhun aslı, ülkenin kuzeyine ve daha da kesin bir biçimde söylersek, Kahire'nin bazı semtlerine dayanmaktadır; Mısır çelişkilerinin ortak yaşamı orada gerçekleşir. Buralan, azami baskılara karşın azami benzeşmezlik mekânlandır.

Bu da, kutsal milli birlik teması açısından, hassas bir konudur. Nüktenin birçok izini taşıdığı Mısır usulü özeleştirinin Yahudi, İskoç, Macar ya da Çek mizahıyla ortak noktaları vardır; onlar gibi, azımsanamayacak bir "kendinden nefret"le karışık, kendi hatalarına duyduğu derin sempatiyle –edep gereği bu sempatiyi alay biçiminde dışa vurur– yüklü olmakla birlikte, yine de bu mizah anlayışlarıyla tam örtüşmez.

Mutlaka bir yakınlık tasarlamak gerekirse, Mısır esprileri en çok Orta Avrupa

mizahıyla benzerlik gösterir. Tabii Arapça konuşan bir Milan Kundera ve ona karşıt ve ortak olarak Arapça konuşan bir Woody Allen'la Mısır mizahı üzerine kurulacak gerçek bir diyalogun, insanlığa ne denli büyük bir ışık katabileceğinin hayalini kurmak da yasak değil...

Mısır nüktesinin egemenliğinin nedeni, öncelikle, aşın açıklık olarak nitelenebilecek şeydir. Bu aşırılıkta, her gerçek cemaat üyesi hem tartışılmaz bir gerçeği, hem de karşı konulmaz bir tehlikeyi tanımakta, bu nedenle gülmenin aciliyetini hissetmektedir, çünkü bu tehdit onu nasıl olsa ağlatacaktır. "Ağlamadan gülmeyi öğrenmek"; Kurt Tucholsky'nin yapıtı izlenmesi gereken yolu çiziyor. O, Thomas Mann ve Alfred Doblin'le birlikte, Avrupa XX. yüzyılının tüm felaketlerini önceden haber vermiş ve Louis-Ferdinand Céline'le birlikte, yoksullann konuşma dilini ve espri küstahlığını edebiyatla nihai biçimde bütünleştirmişti.

Bu tavnn ve onun cemaat kökenlerinin önemini iyi kavramak için, Mısırlılann gündelik yaşamında –hiç yazıya geçmemiş olsalar da– varlıklarını her zaman hissettiren geçerli değerler hiyerarşisi sistemini akıldan hiç çıkarmamak gerekir. Bu iş için yürütülecek uzun soluklu antropolojik çalışma, paradoksal olarak, hızlı bir biçimde zaman aşımına uğramaya mahkûmdur.

Gerçekten de ilk bakışta yerli ya da yabancı gözlemciyi çarpan tembellik, düzensizlik, pislik, uyumsuzluk ve genel yıkık dökülüklük hakkında ne düşünülürse düşünülsün, çok canlı ve üretken bir cemaat olan Mısırlılar başlıca değerlerinin birbirlerine göre yeniden dağılımını oldukça düzenli sayılabilecek döngülerle gerçekleştirirler.

Bu amaçla, kolektif ve ulusal düzeyde, Şiilerin takiyye adını verdikleri, hayatta kalma konusundaki o aşılmaz ilkeyi benimserler. Bugün bildiğimiz Mısır'ın, Fatımi döneminde Şii olduğunu unutmayalım.

Takiyye, iktidara ve çoğunluk gruplara –bilindiği gibi, bunların tek akıllılığı kalabalık olmaktır– gerçekten ne düşündüğünü belli etmemek anlamına gelir. Bu ilke, başka isimler altında, Yahudi geleneğinde de iyi bilinmektedir.

Ama insan, anlaşılabilirliği –kendi kendisine karşı da– zedelemeden, ne düşündüğünü sonsuza dek saklayamaz. Sanat, masallar, mizah; kimliği belirleyen yaşamı, kalabalığın, paranın ve gücün sonucu olan budalaca aynılaştırmanın dayatmak istediği suskunluktan korur. Hiçbir şey söylemeden haykırıp dururlar.

Aslında nüktede, belirli bir siyasi ideoloji anlamında –sanırız bu adı almaya layık hiçbir sanatta da olmadığı gibi– politik mesaj yoktur. Ama değerlere, bu arada da siyasi değerlere ilişkin etik bir mesaj vardır. Belki de bu nedenle nükte hiçbir zaman dine, din olarak saldırmaz. Hele Allah inancına asla.

Mısır nüktesi asla mezhepler, dinler arası öfkenin yemliğinden beslenmemiştir. İnsanlık onurunun kurucu değerlerini oluşturan ve her gün iktidar hırsı, aldatıcı görünümler ve para güçlerinin saldırısına uğrayan tüm olumlu değerleri bünyesine kabul eden bir alan olarak kalmıştır.

Ama Mısır nüktesi Allah'ı ve onun peygamberlerini konu alırken tabu tanımadığı gibi, tasvip edilecek yaklaşım konusunda da hiçbir teolojik kısıtlamayı kabul etmez. Nâsır döneminin şu klasik nüktesi bunun kanıtıdır:

> "Müslüman dünyanın büyük yöneticileri dini bir kutlama nedeniyle cennete davet edilmişler. Cebrail onları birer birer Allah'a takdim etmiş. Her seferinde Allah tahtından kalkıyor ve konuğu selamlıyormuş. Sıra Nâsır'a geldiğinde yerinden kalkmamış. O zaman Cebrail kaşgöz arasında, niye İslam'ın ve Araplığın büyük kahramanını kabul etmek için ayağa kalkmadığını sormuş. Allah, kalkarsam benim yerime oturur diye korkuyorum, cevabını vermiş"

Aşağıdaki diğer örnek ise, dinin kullanılmasına yönelik eleştirilerde de tabu tanınmadığını göstermektedir:

> "Hacdan dönen yaşlı bir kadın havaalanının gümrüğüne gelmiş. Gümrük memuru beyan edecek bir şeyi olup olmadığını sormuş: – Nasıl beyan edecek bir şey? demiş yaşlı kadın. –Elektrikli cihazlar ya da gümrüğe tabi herhangi bir başka mal. – Hayır beyan edecek hiçbir şeyim yok ama, sen yine de çekinme oğlum, bagajları kontrol et, ben yaşlı bir kadınım, bu bahsettiğin şeyleri niye alayım ki? Gümrükçü ilk valizi açmış ve bir televizyon bulmuş. –Peki bu ne, ya hacce? diye sormuş. –Biliyorsun oğlum, ben yaşlı bir kadınım ve Şeyh Şaravi'yi [meşhur, zengin, çok beğenilen ve iktidara oldukça yakın bir vaiz] hem dinlemeyi hem de televizyondan seyretmeyi çok seviyorum. –Peki, tamam. Aramaya devam eden gümrükçü bir de video bulmuş. Peki bu ne, ya hacce? –Bu da Şeyh Şarâvî'nin televizyona çıkmadığı günler için, o zaman onu eski kasetlerinden seyrediyorum. – Peki, tamam. Bu kez bir vantilatör çıkmış. – Peki bu ne, ya hacce? – Ah oğlum, biliyorsun Arabistan'da korkunç bir sıcak var, insan kendini boğulacakmış gibi hissediyor; işte bu vantilatör beni biraz serinletiyordu. –Haklısın ya hacce, Arabistan'ın sıcağı korkunçtur. Valizleri biraz daha karıştırınca yarısı içilmiş bir viski şişesi bulmuş: – Peki bu viski şişesi ne ya hacce? Senin valizinde ne arıyor bu?– Ah oğlum, biliyorsun ben

yaşlı bir kadınım; zaman zaman öyle yoruluyordum ki Kabe'nin etrafında dönemez oluyordum, o zaman bundan iki kadeh çektim mi Kabe benim etrafımda dönüyordu..."

Mısır halkı nüktelerinde hem dünyanın merkezidir hem de dünyanın genişliğinde ezilen bir azınlıktır. Dünya onun imgelemindeki biçimiyle vardır, bundan emindir ve sorumluluklarının gerektirdiği düzeyde davranmasını engelleyen şeylerden ve aslında zurnanın son deliği olmaktan biraz utanmaktadır. Nükte düşüncesine göre, bu durumun birinci dereceden sorumlusu mutlak yabancı değil, içimizdeki yabancıdır. Türkler oldukça gözde bir hedefti, çünkü onlar da Mısırlıydılar, oysa Avrupalıları radikal bir biçimde değersizleştiren hiçbir nükte yoktur. Yahudiler ya da İsrailliler için de bu geçerlidir. Tam aksine, Mısırlılar ile İsrailliler bir araya getiren ender nükteler, hep İsrailliler tarafından oyuna getirilen Mısırlıların aptallığıyla dalga geçer.

Demek ki nüktelerin üretildiği kaynak Kahire, Aşağı Mısır'dır ve en gözde, kural haline gelmiş hedeflerinden biri Yukarı Mısır'dır, çünkü azami özeleştiri Mısır kimliğinin tarihsel kaynağı olan Yukarı Mısır'a ilişkindir. Ve saldırıların ana teması aptallıktan başka bir şey değildir. Grup ya da cemaat ölçeğinde zekâ yoksunluğunun ya da zekânın kötü kullanılmasının, dünya adına getirdiği kaçınılmaz sonuçların acılı bilincine sahip halkların sayısı az değildir.

Klasik Arapça'nın o güzel deyimiyle, "yemek artıklarını toplamak" için telaş içinde didişen entelektüeller ya da gazeteciler tarafından yürütülen yararsız tartışmaların dışında, egemenliğin gerçek kaynakları iyi bilinmektedir. Bilim ve zekâ araçlarının ödünsüz benimsenişi dışında, kölelik ve ruhun çöküşünden başka bir şey kazanılmamıştır. Mısırlı da diğerleri kadar, belki de belleğinin eskiliği nedeniyle, diğerlerinden daha da çok bu gerçekliğin acı veren bilincine sahiptir. Cemaat acısının azami ifadesi olan ve kimlik egemenliğinin mutlaklığına ölünceye dek bağlı kalan nükte, insanın kendi içinde taşıdığı aptallığa cephe almaktan başka bir şey yapamaz. Unutmayalım, nükte Mısır'ın uyanışıyla çağdaştır.

Yukarıda belirttiğimiz iki kaynağa, kimlik tehditi ve bir baskı ilişkisini simgesel olarak altüst etme gereksinimine iki gözde hedef denk düşmektedir: Bir yandan aptallık, espri yoksunluğu, incelik eksikliği; diğer yandan da iktidarın, yozlaşmanın, siyasi hırsın ve aynı zamanda milliyetçi söylemin taşkınlıkları. Kısacası kamusal aşınlıklar.

Bu iki ana hedefe kabaca, üç ayrı sosyo-kültürel geleneğe denk düşen üç yolla nişan alınır:

a) Az çok karikatürleştirme düzeyinde kalan, ama son tahlilde gerçekçi ve çı-

karsamacı mantığın mekanizmalarına uyan betimleme. Bu, Arap kültürü kadar eski, militan ya da şiirsel hiciv ya da tarihi henüz yazılmamış ama pek çok Arapin iyi bildiği bir tür olan pedagojik nükte geleneği içine girmektedir.

Görece yakın tarihli aşağıdaki nükte bu yola bir örnektir:

> "Cumhurbaşkanı Hüsnü Mübarek'e dev bir yapboz (puzzle) hediye edilmiş. Hemen bir odaya kapanmış ve bakanlarıyla yardımcılarına kendisini ne olursa olsun rahatsız etmemelerini bildirmiş. "Bunu çözmeden bu odadan çıkmayacağım" demiş. Bir ay, iki ay, bir yıl geçmiş. Sonunda acınacak halde, saç sakal birbirine karışmış olarak odadan çıkmış ve bakanlar kurulunu toplamış: "Görüyorsunuz kutunun üzerinde 'üç yıldan sekiz yıla kadar' yazıyor (de trois ans à huit ans: Fransızca kelime oyunu; an: hem yıl hem yaş anlamına geliyor; kutunun üzerinde üç ila sekiz yaş arası yazıyor), ama ben bir yılda çözdüm."

b) Fiziksel açıdan olanaksız olarak da tanımlanabilecek gerçeküstücü bileşim. Yukarıda bunun örneklerini gördük. Ve bunun *tahşiş (afyon tüketimi)* geleneği içinde yer aldığını da gördük; bu olay Mısır'da çok çeşitli biçimler alır; bu biçimler bu konu hakkında Mısır sinemasının çoğunlukla –ama her zaman değil– sunduğu seyirlik, ahlakçı ya da didaktik temsili çok aşar; bu temsiller ise, uyuşturucu, verdiği keyif ve zararlan konusundaki kalıplaşmış söylemlerin hoşuna gider. Gerçekten de *tahşiş* artık dost meclislerinin en gündelik ve en yaygın uygulamalan arasındadır ve birçok Mısırlı'nın aklında, bunu açıkça ve kamusal olarak kabullenmeleri güç de olsa, toplantı hakkından aynlmaz bir konumdadır. Nitekim bunun sonuçları Mısır diyalektinde derin ve kalıcı izler bırakmıştır.[8]

c) Daha önce de gördüğümüz gibi, genellikle gerçeküstücü bileşime ortak olan ama, salt dilsel bir mantığa göre de yapılabilen kelime oyunlan. Örneğin bir bulmaca olmasa da, iki ayn okumaya olanak tanıyan şu ifade/nükte, hiç başanlı sayılamayacak Yemen seferi sırasında çok tutulmuştu: *Masr yamen kuba* (Mısır, Yemen, Küba) şöyle okunuyordu: *Maşr ya menkuba* (Ey felakete uğramış Mısır).

Burada tam *afya* çizgisine girmiş oluyoruz. *Afya* şöyle tanımlanıyor: "Tek bir nesneye odaklanan, hazırcevap sözlerle dolu esprili bir konuşma tarzı. Her göz, nesnenin belirli bir yönü üzerine kelime oyunu yapar; 'tak tak-kim o?' şakalanyla benzerlik taşır; 'dahalna liba'ad afya', hazırcevap sözlerle dolu esprili bir konuşmaya daldık, demektir."[9] Burada Mısır'da pek yaygın olmayan Fransız usulü kelime oyunu değil, daha çok Fransa'da sahnelerde "doğaçlama maçları" adı altında hâlâ görülen –Paris'te Bataclan'da ve Franche–Comté'de yapılan yıllık buluşmalar– bir tür söz konusudur.

Hedeflenen kişilere ve temalara göre, sonuç almak için kullanılan teknikler çok net farklılıklar gösterebilir.

Mutlak iktidann simgesi olan Nâsır'a nüktelerle saldınlmıştı, ama daha önce de belirttiğimiz gibi, sadece politikası hedeflenmiş, hiçbir zaman kişiliği hedef alınmamıştı. O genellikle gerçekçi teknikle yargılanmıştı. Bu gerçekçilik çift yönlü yoruma açık bir imge inşasını dışlamaz. Herhalde ona en çok dokunmuş olan nüktelerden biri bu duruma özellikle örnektir:

> "Nâsır rüyasında bir çöp yığını üzerinde oturan bir köpek görmüş. Rüyasının manasını çok merak etmiş ve onu yorumlayacak olana dokunmayacağının güvencesini vermiş. Bir haşşaş (afyon çekince zekâsı açılan uyuşturucu müptelası tipi) bu yorumu yapma riskine girmiş: "Manası şu: it soyu, itoğluit, onu (ülkeyi) harap ettin ve yıkıntılarının üzerine yerleştin".[10]

Ve Nâsır, kendi de Yukarı Mısırlı olduğu halde, belli başlı Mısır nükte akımlarından birini oluşturan, Yukarı Mısırlılann zekâ yoksunluğuyla alaya hedef olmamıştı. Keş nüktelerine ve bunlara genellikle eşlik eden neşeli umutsuzluğa da neredeyse hiç konu olmadı. Burada da nüktenin belli bir ayınm yaptığı anlaşılıyor. Mısır, daha birçok ülke gibi, az çok kanlı ve grotesk pek çok diktatör ve şef yardımcısı tanıdı, ama Mısır'ın ve Mısırlılann canlı belleği tarihlerinde ne kadar gerilere uzanırlarsa uzansınlar, Mısırlılann, Mısır'ın ve ortak belleklerinin saygınlığını Nâsır'dan daha iyi temsil eden birine pek rastlamadılar.

Enver Sedat aynı saygıyı bulamadı. Hüsnü Mübarek de. Katledilen başkana ilişkin nükteler genellikle onun onuruna yönelikti ve çoğunluğu iki ana konu etrafındaydı. Bunlardan biri, bilinçli olarak söz etmemeyi seçtiğimiz, cinsellik konusu etrafında olanlar söz konusu nüktelerin en kaba ve en saldırgan olanlarıydı; daha sevimli olan, biraz soytanlığa karışmış aptallık konusunun odak noktasında Mısırlı nükte üreticilerinin ilham kaynağı olmaktan geri kalmayan bir figür vardır: Eşek. Gerek Sedat gerekse Mübarek döneminde, Yukan Mısırlılarla alay damarı, bu kez cumhurbaşkanına uyarlanarak, sürdürülür. Bazıları bunu bir demokratikleşme ya da cumhurbaşkanlığı görevinin kutsallıktan arındırılması olarak da görebilir.

Kişteyni, Enver Sedat hakkında oldukça karakteristik iki nükteyi naklediyor; bu nükteler, tam da Avrupa ve ABD'nin daha önce hiçbir Arap yönetici için yapmadıkları kadar, Sedat'ı övdükleri döneme denk düşüyor:

"Bir akşam, mutlaka izlemek istediği bir konsere geç kalan Enver Sedat, Ümmü Gülsüm ve Negvâ Fuad'ın da kendisi gibi geç kaldıklarını görmüş. Bu üç meşhuru tanımışlar ve yandaki bir kapıdan girmelerini rica etmişler. Ama kapının önünde duran, tartışma kabul etmez bir bekçi söyledikleri kişiler olduklarını kanıtlamadan onları içeri bırakmayı reddetmiş. Ümmü Gülsüm bir şarkının nakaratını söylemiş. Bekçi onu hemen tanımış ve içeri bırakmış. Negvâ Fuad şöyle bir salınmış. Hiçbir kuşkuya yer kalmadığı için, bekçi onu da içeri bırakmış. Sedat şaşkın kalakalmış. "–Ben ne yapabilirim ki? Hiçbir şey yapmayı bilmiyorum" demiş. "O halde sen Enver Sedat'tan başkası olamazsın, geç bakalım" demiş bekçi"

Açılma yılları –vahşi ekonomik liberalizm, toplumsal kargaşa ve genel yozlaşma yılları– orta sınıfların büyük çoğunluğu açısından, hem mutlak hem de göreli anlamda, ekonomik durumda ve sosyal statüde çok hızlı bir bozulmaya yol açtı:

"Kriz, devlet başkanının doğduğu köye ve oradaki eşekler cemaatine kadar yansımış. Bu yaratıklar toplanmışlar ve uzun bir görüşme sonucunda eşeklerden biri şöyle demiş: "Ülkenin başında bir kardeşimiz var, niye gidip onu görmüyoruz? O mutlaka bir çözüm bulur" Eşekler bu öneriyi ittifakla kabul etmişler ve bir heyet oluşturmuşlar. Heyet cumhurbaşkanının huzuruna çıkmış. Cumhurbaşkanı onları sıcak bir şekilde karşılamış ve şikâyetlerini dinlemiş. Heyet geri dönünce, köyün eşekleri "taleplerimiz ne oldu?" diye sormuşlar. Heyet, "Cumhurbaşkanı hâlâ onları anlamaya çalışıyor" diye cevap vermiş"

Ama bütününde, nükteler açısından, Sedat devri kendinden önce ve sonra gelen dönemler, özellikle de açılma yılları denen dönem kadar zengin değildi. Sedat devrinin, önceki dönemlerde yaratıcılık ve özgünlük bakımından sivrilmiş olanlar açısından bile, pek yaratıcı geçmediği konusunda genellikle uzlaşılır.

Sık sık söylendiğine göre ve muhtemelen bu doğrudur, bunun nedeni temsilin bizzat iktidar uzamına kaymasıydı. Zaten en içten gülüşlere artık nükteler değil –onlar sert olmaya serttî ama eskisinden daha komik değillerdi– devlet başkanının taklidi yol açıyordu. Aktör/cumhurbaşkanı, kendi taklitlerinin yaratılmasını tahrik ediyor, kendisinin ülke ölçeğinde ve kimi anlarda dünya ölçeğinde bir sahnede yaptığı rolün taklitlerine esin kaynağı oluşturuyordu.

Nüktenin esas olarak bir "mizansen" olduğu ve bir başka mizanseni hedef alamayacağı da doğrudur. Bir aktörü nükte hedefi haline getiremezsiniz; o ancak

taklit edilebilir. Ama taklit bir anlamda Mısır nüktesinin ruhuna aykırıdır. Nükte bir kopyalama sistemi değil, kolektif bir sese göre mesafelendirme ve sınırlarını çizme sistemidir ve Mısırlılar, cemaat ve ulus ölçeğindeki çokseslilığin tüm gürültüsü içinde, binbir sesin arasından bu kolektif sesi tanıyabilmekle övünürler.

Bugünkü devlet başkanında ise, Mısır nüktesi tam anlamıyla kendisine ait olmayan bir gülmeceyle karşı karşıyadır. Şakayı sevmesiyle tanınan, ama "gülen inek"* diye nitelenen Muhammed Hüsnü Mübarek, gülünç bir temsile büründürülmüştür. Ve Roland Barthes'a özgü bir fikir uyannca, kendi göstergesi içinde tükenmektedir. Oysa nüktenin özelliği, kendi kendine ortaya çıkmak ve kendisini üretenin tükenmeyen evrenselliğini beyan etmek ve her türlü göstergeyle dalga geçip, onları geri dönülmez bir biçimde taşralılaştırmaktır.

Cumhurbaşkanının aptallıkları olarak sundukları konulara *ad nauseam* dönmeyen ve bunların üzerinde ısrar etmeyen nükte sayısı azdır. Bunlardan birkaçını gördük.

Nükte fazla bir şey inşa etmez. Saldırganlığı da son tahlilde oldukça konformisttir. Çünkü genel anlamda gülme çoğunlukla konformist, ya da en azından, sevilen bir şeye eklenen bu sözcük ağır geldiyse, korkunç derecede normatiftir. Bilindiği gibi gülme, devrime başarılı bir şekilde kısa devre yaptırır. Bunun nedeni, zaman zaman söylendiği gibi, insanların boşalmasına yardım etmesi değil, daha da kötüsü, biçimleri görelileştirmesi ve sonunda her türlü anlamdan kopartmasıdır. Gülmecenin ve özellikle de nükte gülmecesinin sonunda kaçınılmaz bir biçimde karşımıza çıkarttığı saçmalığı kabul etmek, aynı zamanda ve özellikle bizi yöneten insanların kalıcılığını ve oyunun büyük, biçimsel mekanizmalarını boşa döndürüp değerlerimizin yapısını bozan, en az yöneticiler kadar suçlu insanları kabullenmek demektir. Söz konusu olan ister kelime oyunu, ister varoluşlar üzerine bir oyun olsun...

Ama yine de nükte bir egemenlik, mutlak egemenlik özelliğidir. Belki de insana verilmiş tek egemenlik budur. Espri yönünden, dil yönünden ve bireyin, dünya ve kendi yaşamı hakkında geçerliliğini, meşruiyetini kabul ettiği o biricik hikâyeyi söyleme biçiminde yakaladığı o son kimlik yönünden verilmiş tek egemenlik biçimi.

Bu makaleyi, ABD'ye kesin dönüş yapmadan önce bana şöyle diyen Menes Rîyâd Circis'i anmadan bitirmek istemem:

> "Amr, son nükteyi duymadın mı? Kahire havaalanına bir pano asmışlar:
> "Son çıkan ışığı kapatmayı unutmasın"

vache qui rit: aynı zamanda bir Fransız eritme peyniri markası (ç.n).

Notlar

1 *Correspondance,* c. I, Bibliothèque de la Pléiade; ayr. bkz. Gustave Flaubert, *Voyage en Egypte,* Ed. Entente, Paris, 1986.
2 Duc d'Harcourt, *L'Egypte et les Egyptiens,* Paris, Plon, 1893.
3 *es-Suhriyya fi adabi'l-Mezni,* Kahire, 1982, s. 97.
4 Adil Hamûda, *Siyasi nükte: Mısırlılar Hükümetleriyle Nasıl Alay Ediyor?* (Arapça), Kahire, Dar-ı Sifenks li't-tıbâ'a ve'n-neşr, 1990, s. 136-137.
5 Halid el-Kişteyni, *Arap Siyasi Mizahı* (Arapça), Dar es-Saki yay., Beyrut, 1992, s. 178 (İlk baskısı İngilizce: *Arab Political Humor,* Quartet Books, Londra, 1988).
6 Adil Hamuda, *age.,* s. 202.
7 Karş. "en-Nukta ve'n nikât" makalesi; *Mu'cem fasih el-âmme* içinde, Beyrut, Dar el-ilm lil-malayin, 1990.
8 Olayın tarihsel, toplumsal ve kültürel kökleri hakkında, tarihsel belgelerden çıkarılmış kısa tablolar aracılığıyla bir fikir edinmek için, İbrahim Kemal Ahmed'in kısa yapıtı okunabilir: *Et-tahşiş ve's sulta* (Afyon tüketimi ve iktidar), Küveyt, Şeriket er-rabian lin-neşr ve't-tevzii, 1992.
9 El Seyyid Bedevi ve Martin Hinds'in hazırladığı *Dictionary of egyptian arabic* içinde; Beyrut, Librairie du Liban, Kahire Amerikan Üniversitesi'nin gözetimi altında, 1986.
10 "Onu harap ettin ve yıkıntılarının üzerine yerleştin" sözünün, bir Mısır halk özdeyişi olduğunu belirtmek gerek.

MISIR'DA SİNEMA VE POLİTİKA: BİR GÜLME STRATEJİSİ

Solange Poulet

1994 Baharı'nda, sinemanın neredeyse yüzüncü yıldönümünde, "Terörist" adlı film birkaç haftada bir milyondan fazla seyirciye ulaşarak, Mısır sinema tarihinin tüm gişe rekorlarını kırdı.[1] Nadir Gelâl ve senarist Lenin el-Ramlî tarafından çok hızlı bir şekilde çekilen bu film, kendisini yedinci sanatın başyapıtlarından biri haline getirecek hiçbir özelliğe de sahip değildi.

Bu filmin başarısı başka bir nedenden kaynaklanıyordu: İşlenen konu, Mısır toplumunda siyasi İslam şiddeti ve başrolün Adil İmam tarafından oynanması. Genellikle taşlamacılara yakın bir yetenek sergileyen bu doğaçlama oyuncusu, tiyatroya 1970'lerde, sinemaya ise 1980'lerde başladı. Vodvil tiyatrosunun tartışmasız yıldızı,[2] sinemada da, günümüz Mısır'ının siyasal ve toplumsal sorunlarını şu ya da bu biçimde işleyen ve hükümet ile devlet kurumlarını hiç çekinmeden eleştiren filmlerde oynayarak, giderek büyüyen bir ün kazandı. Örneğin 1984'te, Rafet el-Mihi tarafından çekilen "Avocato" adlı filmde, "kaçak iş gören" ve yolu barodan hapisaneye uzanan (savunma sırasında mahkemeye hakaret ettiği için) bir avukatın inanılmaz öyküsünü oynamıştı; avukat demir parmaklıklar ardında geçirdiği günlerden de kendine yeni müşteriler bulmak için faydalanıyordu. Diyalogların doğrudan adaleti ve yargıçları hedef aldığı, politik fabl biçiminde bir fars olan bu film, aylarca yasaklanacak ve geniş bir polemiğe yol açacaktı.[3]

Aktörün rol tercihlerinde gösterdiği bu kararlı tavıra, 1992'de Şerif Arafa tarafından çekilen "Terörizm ve Kebab" adlı filmde de rastlıyoruz; bu film de kamuoyunda geniş bir tartışmaya yol açmıştı. Sonra da az önce değindiğim "Terörist"

geliyor. Gerek çekimleri, gerekse Adil İmam'ın komik ve dramatik yeteneklerinin kullanımı açısından çok farklı olan bu iki film, bana Mısır sinemasının son yıllardaki siyasi işlevi üzerine bir düşünce geliştirmek için elverişli göründü: Film yönetmenleri ve senaristler, bir toplumsal ve siyasal eleştiriyi açıkça dile getirmelerine izin veren, ama aynı zamanda hem sansürden kurtulmalarını hem de seyircinin ilgisini çekmelerini sağlayan durumlar yaratmayı nasıl başanyorlar? Kurgunun başlıca motorlarından biri mizah olduğuna göre, bu iki filmde nasıl, neye ve kime gülünüyor? Yönetmenin aşmaması gereken sınırlar neler ve bu sınırlar ve yasaklarla oynamayı nasıl başarıyor?[4] Kısacası, gülme stratejisi adı verilebilecek olgu bu iki filmde nasıl işliyor? Mısır'da ifade özgürlüğünün savunulmasının yanında ve İslamcı ideolojiye karşı kişisel kararlı tavn herkes tarafından bilinen A. İmam gibi bir aktörün bu filmlerde bir rolü ya da diğerini oynaması ne gibi bir anlam yükleniyor?[5]

Böylesi bir düşünce çabası, içeriğin, yani aynı zamanda yönetmenin hedeflerini de yansıtan biçimin ve yönetim tercihlerinin tahliline girmeden önce, filmlerin her birinin dayandığı uslamlamanın kısa bir özetini yapmayı gerektiriyor.

Öykü: Özet

1. Terörizm ve Kebab

Hali vakti yerinde Mısırlı bir küçük-burjuva, iyi bir baba ve eş olan Ahmed (Adil İmam tarafından oynanıyor), bu ülkedeki gündelik "hayatta kalma" savaşının sıradan güçlükleriyle karşılaşıyor. Birçok insan gibi onun da iki mesleği var: Sabahları Kahire Sular İdaresi'nde memur; akşamları ve gecenin bir bölümünde de bir kafeterya işletiyor. Bütün bu işler de ona uyumlu bir aile yaşamı sürdürebilmek için pek zaman bırakmıyor.

Macera (filmdeki düğümü de oluşturacak), Ahmed'in, çocuklarının okulunu değiştirmek için doldurulması gereken formu almak üzere Kahire Emniyet Müdürlüğü'ne (*Mugamma*) gitmeye karar verdiği gün başlıyor. Birçok başarısız girişimden sonra, kendisine gereken formu verebilecek yetkili memuru bulamadığı için sabrı taşan Ahmed sinirleniyor: Bir kez daha girdiği ve yine sonuç alamadığı bürodan biraz şiddetli bir şekilde kapı dışarı ediliyor ve kavga sırasında gözlüklerini de kaybediyor. Asayişi sağlamak üzere polisler geliyor ve tam o sırada hâlâ gözlüklerini arayan Ahmed istemeden eline bir makineli tüfek geçiriyor ve havaya bir el ateş ediyor; bunun ardından gelen panik ha-

vası içinde *Mugamma* boşalıyor ve Ahmed önce yanlışlıkla, sonra da öfkeyle makinelisini üzerlerine doğrulttuğu insanlarla baş başa kalıyor. "Silahlı tehdit" suçunu işlediği artık kesinleşmiş olduğu için, seçim şansı yok: Bir tür olayların art arda tekrarlamasıyla kendini rehineleriyle *Mugamma*'ya kapanmış bir suçlu olarak buluyor ve bir süre sonra binanın etrafı polis kuvvetleri tarafından çevriliyor.

Birkaç suç ortağı da edinen (hiçbiri, kendilerini isyan ettirmiş ve toplumun "defolu malları" haline getirmiş bireysel hikâyeleri dışında, bu noktaya nasıl geldiklerini bilmiyor) gülünç terörist Adil İmam, karşısında tehlikeli İslam komandoları bulunduğuna inanan İçişleri Bakanı'yla pazarlığa girişiyor.

Ama herşey iyi sonuçlanacaktır; çünkü teröristler ve rehineler İçişleri Bakanı'nın iyiniyetli bakışları altında *Mugamma*'dan birlikte çıkacaklardır: Teröristlerin tek talebi, herkese bir kebab ziyafeti çekilmesi olmuştur!



Resim 1. Adil İmam, *Terörizm ve Kebab*.

2. Terörist

Tehlikeli bir terörist olan Ali Abdüzzahir (Adil İmam tarafından oynanıyor) bağlı olduğu İslamcı bir hareket adına çok sayıda ölümle biten suikast düzenlemiştir ve polis tarafından aranmaktadır. Yolu kaza sonucu (kelimenin tam anlamıyla; çünkü kendisine araba çarpar) Kahire'nin güneyinde lüks bir semt olan Maâdi'de oturan çok zengin bir doktorun evine düşer. Elinde bir önceki eyleminde çaldığı bir çanta olduğundan, onu saygın bir üniversite profesörü sanırlar ve bu şekilde aile tarafından tam bir güvenle ağırlanır. Ailede herkesle dost olacaktır ve bunların içinde öldürmekle görevlendirildiği bir entelektüel olan Fuad Mesud da vardır. Hatta doktorun iki kızından birine, Sevsen'e de aşık olur; oysa o zamana dek tanıdığı tek kadın, Allah adına işlediği cinayetlerin ödülü olarak cemaatinin emirinin kendisine sunduğu peçeli silüettir. Aynı zamanda, imanın sadece İs-



Resim 1. Adil İmam, *Terörist.*

lamcılara özgü bir şey olmadığını da keşfedecektir. Tamamen örgütünün etkisi altındaki bu kaba varlığın militan koşusunda verdiği bu zorunlu ara, çok sayıda karşılaşma aracılığıyla, ona yeni bir doğum fırsatı verecektir.

Şiddet yolunun mutlaka en iyi yol olmadığını keşfeder ve filmin sonunda, polisle davalarına ihanet ettiğini düşünen İslamcı kardeşlerinin çapraz ateşi altında can verir.

Yönetmen Tercihleri: İçerik

İki yıl arayla yapılan bu iki film ve yönetmenlerin her birinin konuyu işlemek için benimsediği tür, kanımca bir siyasi krizin nasıl evrildiğine iyi bir tanıklık sunuyor. Diğer Arap ülkelerinde olduğu gibi, Mısır'da da bu krizin ifadelerinden biri İslamcı ideolojinin ilerleyişidir.

Sonu iyi biten bir komedi olan *Terörizm ve Kebab*, yurttaşların idare ile iletişim kurmadaki zorluklarını absürd yoldan göstermektedir. Orada da İslamcılık teması vardır ama, ikincildir. Trajediye dönüşen bir melodram olan "Terörist", doğrudan doğruya İslamcılığın yükselişi ve bunun Mısır toplumundaki sonuçları temasını ele almaktadır. Her iki filmde de Adil İmam seyirciyi güldüren başrolü oynamaktadır: İster komedi ister melodram olsun, her iki filmde de sunulan görüşün özü *gag*'lar* ve *kiproko*'lar** aracılığıyla gelişmektedir.

Buna karşılık, Adil İmam'ın iki filmde oynadığı roller arasındaki anlam kayması çok çarpıcıdır: İlk filmde olumlu kahraman, haklı davanın mesajcısı olan A. İmam, ikinci filmde filmin eleştirdiği haksız bir davanın olumsuz kahramanıdır. İlk filmde A. İmam'ın canlandırdığı kahraman olan mütevazi memur, çalışmaktan çok dua eden ve yönetmenin İslamcı tabandan bir militanda olabileceğini düşündüğü tüm özelliklerle donattığı bir başka memurun aptallığı ve yeteneksizliğiyle karşı karşıya kalır ve kendi isteği dışında "terörist" olur; ikinci filmde, Adil İmam, hikâyesi anlatılan cani İslamcı teröristin kendisidir.

Rollerin ve manaların bu tersyüz edilişi, çok farklı anlatı yöntemleriyle birleşince, seyircinin psikolojik konumunu, yani iki filmdeki durumlara ve kişiliklere "mesafesini" farklılaştırır ve yönetmenlerin sansür ve seyirci tarafından kabul edilebilecek sınırları çok ileri noktalara taşımalarına izin verir: Her iki filmden de alınmış bazı örnekler bu görüşü kanıtlama ve geliştirme olanağı verecektir.

* Komikliği daha çok tekrarından kaynaklanan güldürücü unsur (ç.n).

** Bir oyun kişisinin, oyun gereği söylenen bir sözü ya da konuşmayı yanlış anlamasından doğan karışıklık (ç.n).

"Terörizm ve Kebab"da, daha filmin başlığı –nükte[6] biçiminde bilmeceli bir kısaltma– tam bir Mısır komedisiyle karşı karşıya olduğumuzu göstermektedir. "Terörizm" ile "kebab" arasında gerçekten de karikatüral bir ilişki vardır: Mısır'ın en pahalı eti olan kebab, burada her türlü doyumsuzluğun simgesi haline gelir ve hem teröristleri hem rehineleri tatmin etmeye yetecektir. Böylelikle filmin üslubu da belirlenmiş olur: Kaba güldürünün izin verdiği tüm aşırılıklarıyla bir komedi söz konusudur; çeşitli karelerde işlenen temalardan bazılarını ve bunlardan çıkan çok sayıda *gag*'ı ele alırken bunu göreceğiz.

Sürekli var olan bir tema, bürokrasi ve memur eleştirisidir. Kalabalık tarafından arkasından itilen Ali sonunda aradığı büroya dalmaya başarınca, içerideki iki adamın orada işleri dışında akla gelebilecek her şeyle meşgul olduklarını keşfeder: Biri namaz kılmakta, diğeri ise en iyi kız arkadaşıyla telefonda çene çalmaktadır. Bir başka sahnede, İslamcı olduğu belirtilen küçük memur Ali'ye, daha üst bir makamdaki meslektaşını *Mugamma*'nın ya da komşu binaların tuvaletlerinde aramasını öğütler, çünkü adamın bağırsak sorunları vardır: Senarist tarafından bulunmuş bu yan olay eleştiriyi çok sertleştirmekte, saygı boyutlarını tamamen aşmaktadır.

Devlet eleştirisi de filmde önemli bir yer tutmaktadır. Örneğin karşısında binanın içindeki rehineleri öldürmekle kendilerini tehdit eden bir İslamcı komando olduğunu sanan İçişleri Bakanı'nın, bizzat olay yerine gittiğini ve *Mugamma*'nın çevresini polis ve askerle kuşattırdığını görürüz. Bu oransız güç sevkiyatına rağmen çaresiz kalınca, teröristlere bir temsilci göndermeye karar verir ve bu çok tehlikeli görev için binanın çevresindeki bir dilencinin çocuğunu seçer. Bu, devletin başındaki üst düzey görevlilerin yeterliğini ve sorumluluk duygusunu ağır bir biçimde sorgulamanın bir yoludur.

Filmin ana fikrine ilişkin bu düğümlere paralel olarak, diğer yan olaylarda Mısırlıların karşılaştığı günlük güçlükler anlatılmakta, bu sahnelerden bazıları cinselliğe ilişkin tabulara bile saldırmaktan çekinmemektedir: Kendisine gereken formüleri verecek memuru ararken büyük otellerin tuvaletlerine giren Ali, erkek fahişeliği keşfeder; *Mugamma*'nın ahlak masasında kapatılmış durumdaki bir sokak kadını kendisine yardım etmeyi önerdiğinde kadın fahişeliğin çeşitli yönlerini de keşfedecektir; aynı fahişe, filmin aşın şişman kahramanlarından birini cinsel yaşamı üzerine çok aynıntılı ve cüretkâr bir sorgudan geçirecektir.

Aslında bu filmin senaryosu aşın karmaşıktır ve seyirciyi durmaksızın kendi yaşam deneyine yakın durumların gerçekliğiyle, gerçekleşmesi olanaksız ve gülünç durumların hayal dünyası arasında götürüp getirmektedir. Aynı şekilde seyirci, Mısır nüktesinin iyi bilinen mekanizmasıyla, sürekli ötekinin eleştirisin-

den kendisinin eleştirisine, mizahtan alaya ve kendisiyle alaya geçmektedir. Sorumlusu olarak devletin gösterildiği bir sistemin eleştirisi böylelikle sürekli olarak toplumun özeleştirisiyle atbaşı gitmektedir: Hem işlerini yapmayan küçük memurlara yönelik bakış (ve seyircilerin arasında bulunan çok sayıda küçük memur bu bakışta kuşkusuz kendilerini de bulmaktadır), hem de tıklım tıklım dolu bir otobüste yaşlı bir adamın ağzından ifade edilen şu sert eleştiri bu amaca hizmet etmektedir:

> "Bu pis dönemi hak ediyorsunuz ! Gülmekte birincisiniz, ama düşünmeye gelince sonuncu ! Çirkefinizin içinde kalın, çocuklarınızı büyütün, perşembe akşamları eğlenin, cumaları camiye gidin ve imamın arkasında saf tutup tatmin olun... Şeytan görsün yüzünüzü !"

Komik efektlerin gücünün ötesinde, bu filmin başarısının anahtarı seyirciye sunduğu özdeşleşme düzlemidir: Kahramanın idareyle yaşadığı belalar aracılığıyla ve daha da önemlisi olayın içinde ve etrafında yoğunlaştığı yer, her Mısırlı için yurttaş ile devlet arasındaki iletişim güçlüklerinin simgesi olan, Kahire'nin merkezindeki o muazzam *Mugamma* binası aracılığıyla bu özdeşleşme yaratılmaktadır.

İkinci film, "Terörist"te, eleştirinin hedefi farklıdır: Filmin ana teması, ciddi, hatta dramatik bir temadır, çünkü İslamcılığın yükselişi ve buna eşlik eden terörist eylemler konu edilmektedir. Düğüm gerçek olgulara dayanmaktadır: Genelde suikastler, ama özelde de 1992'de liberal bir düşünür olan Fereg Fûda'nın öldürülmesi.[7] Buna karşılık "Terörist" için benimsenen sinematografik yaklaşım, "Terörizm ve Kebab"ın taban tabana zıddıdır: Mısır'ın siyasi durumuna yapılan göndermeler dışında, olay tamamen gerçekdışı bir çevrede gelişmektedir. Filmin ilk on dakikasında kahramanın sosyal ve ailevi durumunun anlaşıldığı "Terörizm ve Kebab"ın aksine, İslamcı Ali sanki hiçbir yerden gelmemiş gibidir: Gerçekten kim olduğunu, nereden geldiğini asla bilemeyiz. Kara cahil ve kaba saba biri olarak sunulan bu insan hakkında tek bildiğimiz, onun tamamen örgütünün etkisi altında olduğu, bedeni ve ruhuyla emirine ait olduğudur.

Aynı şekilde, Ali'yi ağırlayan zengin doktor ailesinin de Mısırlı bir burjuva ailesiyle pek ortak yanı yoktur: Bu ailenin yaşam çerçevesinin dekoru (mobilyalar, nesneler) sosyal aidiyetine bütününde iyi işaret etmekle birlikte, bu ailenin üyeleri tarafından yaşanan durumlar, olaylar aynı ortamın gerçekliğine pek uymamaktadır. Bir tek örnek vermek için şu soruyu soralım: Törelerinde çok liberal da olsa, Mısırlı bir aile, aile kökenlerini bile sormadıklan bir yabancıyı nasıl bu kadar uzun bir süre konuk edebilir? Üstelik bir baba nasıl bu adamı evde, kansı ve kızlarıyla

birlikte bırakabilir? Ayrıca bu burjuva evinde hizmetçi olmadığı da görülüyor. Bu ayrıntılar senaryonun gerçeğe uygun olmadığını gösteriyor.

O zaman yönetmenin ve senaristin tercihleri açık bir biçimde ortaya çıkıyor: Bu zor öykünün kişiliklerini kurgu evreninde ve aşırı şematikleştirilmiş bir çerçeve içinde geliştiriyorlar; bu çerçeve, şematikliğiyle, birçok melodramatik Mısır dizisini andırıyor. O zaman seyirci kendini, hiçbir anlam kanşıklığına kapılmadan, doğrudan "hayali gönderge" mekânının içine atılmış durumda buluyor:[8] Kendisine sunulan gerçekliğin sözüm ona bir gerçeklik olduğunu daha işin en başında algılıyor.

Seyircinin bu psikolojik konumu komik efektlerin yönetimiyle anlatı tarafından da güçlendiriliyor. "Terörizm ve Kebab"da seyirci kendisini güldüren durumları kahramanla aynı anda keşfediyor ve yaşıyordu; "Terörist"te ise tam aksine senaryoyu süsleyen *gag*'ların ve *kiproko*'ların çoğunun komikliği, genel olarak film kahramanlarının bilmediklerini seyircilerin bilmesinden kaynaklanıyor. Örneğin seyirci filmin başından itibaren Ali'nin polis tarafından aranan terörist olduğunu (doktorun ailesi bunu ancak filmin sonunda keşfedecektir), Ali'nin onu kendi cemaatine sokmayı düşünecek kadar dostluk duyduğu Hani'nin ailesinin Kıpti olduğunu (Ali bunu anlamamıştır); ve daha sonra, Kıpti olduğu Ali tarafından birdenbire anlaşılan Hani'nin, Ali'nin gözünde kâfire dönüştüğünü ve engellenmez bir iğrenme duygusu uyandırdığını (Hani de bunu anlayamıyor tabii), vb bilmektedir.

İşin başında olayın kimi anahtar verilerini elinde bulunduran seyirci, böylelikle senaryo tarafından geliştirilen anlamın tedrici inşasına daha kolaylıkla katılmaktadır; bu inşa kendisine tamamen yönetmen tarafından dayatılmasına rağmen, seyirci buna katıldığı yanılsamasına kapılabilmektedir.

"Terörist"in ana görüşü, melodram fonu üzerinde, birbirlerini tamamlayan iki eksen etrafında gelişir: İslamcılığın eleştirisi ve her türlü dinsel gericiliğin yükselişinin Mısır'ın toplumsal dengesi açısından yol açabileceği tehlike. Ama mesaj, birkaç şiddet sahnesi dışında, esas olarak mizahla aktarılmaktadır.

Yönetmenin ve senaristin yadsımalarına karşın,[9] İslamcılık sorunu filmin uslamlaması içinde merkezi bir yer işgal etmektedir. Film hemoglobinin eksik olmadığı katliam ve suikast sahneleriyle başlar ve bu sahnelerin kahramanı elinde makineli tüfeğiyle Ali/Adil İmam'dır. Bununla birlikte asıl İslamcılık eleştirisi daha ileride, emirin ve cemaat üyelerinin sunuluşunda ortaya çıkar. Bunlara en keskin ve doğrudan eleştiriler yöneltilir. Diyaloglar, tamamen ahlaksız bir "emir"e köle olmuş İslamcı militanların aptallığını ve cehaletini vurgulamaktadır. Emir, elinin altında fahişe gibi kadınlar bulunduran ve buyurduğu terörist eylemler karşılığın-

da adamlarına bu kadınları sunan gerçek bir pezevenk olarak tanıtılmaktadır. Mutlak hâkim olan emir, "Afganlılar"la pazarlıklar yürütmekte ve ülkenin istikrarını bozmak, vb için yurt dışından maddi yardım almaktadır. İslamcılan ve onlann peşinden sürüklenenleri şamar oğlanına çeviren *gag*'larla süslenmiş bir eleştiri söz konusudur: Ali'nin peçeli ve tepeden tırnağa çarşaflı nişanlısı Raşida ile tanıştırıldığı çok komik sahne buna bir örnektir; Raşida'dan tek görülen, öne doğru çıkmış bir çift güneş gözlüğüdür. Emirin etrafında kadınlarıyla yemek yiyişi ya da emirin bir yandan buzdolabını açarken diğer yandan çok klasik bir Arapçayla konuşma biçimi de aynı ölçüde komiktir.

Parabolün diğer kanadında hoşgörü ve Mısırlılık değerlerinin özgünlüğü temaları işlenmektedir. Bir kontrpuan olarak, İslamcıların yok etmeye çalıştıkları "öteki Mısır" ortaya çıkmaktadır: Modern Mısır, dinlerin bir arada yaşadığı özgürlük toprağı. Ali'yi ağırlayan doktorun ailesi, ideal bir Müslüman burjuva ailesidir; anne imgesiyle, bireysel özgürlükle dini değerlere bağlılığın uzlaştınlabileceği anlatılmaktadır. Çeşitli simgeler bu düşünceyi inandırıcı kılmaya yaramaktadır: Çocukların çok serbest yetiştirilmesi Ali'yi şaşırtır, ama bu durum onun ailenin oğluyla dost ve iki kızından birine de aşık olmasını engellemeyecektir. Her ikisi de, açıklıkları ve özenleri sayesinde, Ali'nin hiç farketmeden kendini ve tercihlerini sorgulama noktasına gelmesini sağlar. Öyküdeki bir diğer veri de filmin mesajında ağırlıklı bir yer tutmaktadır: Ali'nin kaza geçirmeden önce suikast yapmaya hazırlandığı entelektüel, ailenin yakın bir akrabasıdır ve evsahiplerinin evinde Ali'ye "cesaretin öncelikle imandan geldiği"ni o söyler. Son olarak, bir dizi kiproko sayesinde, Ali yavaş yavaş bir dostluk kurduğu ve cemaatin davasına çekebileceğini düşündüğü komşunun bir Kıpti, yani kendi ölçütlerine göre bir kâfir olduğunu keşfeder. Olaya katılmış ve film boyunca hep hissedilen ek bir düğüm verilen örneği ayrıntılandırır: Bu Kıptinin karısı da tehlikeli bir (Kıpti) gericidir ve o da durmadan hoşgörüsüzlük bayrağını dalgalandırmaktadır; bir bira fabrikasında çalışan kocasını işinden ayrılmazsa terketmekle tehdit eder, onun alkol almasını yasaklar ve Müslüman komşulannı ziyaret etmekten caydırmaya uğraşır.

Hiçbir seyirci, bir önceki filmin aksine, kendini kişiliklerden herhangi biriyle özdeşleştiremez; ama bir kurgu yapıtta olduğu gibi, "filmin etkisi" farklı bir düzlemde, duygular düzleminde gerçekleşir. Bu hikâyede iyi ya da kötü hiç kimse gerçek değildir ve bu bizi hiç rahatsız etmez, tam tersine filmin taşıdığı mesajın aktarılmasını kolaylaştırır.

Bu İşlere Gülmek Daha İyi[10]

İki film, aynı yıldız ve Mısır sineması için siyasi alana girip, çok sayıda yurttaş açısından başat bir kaygıyı yansıtmanın iki farklı biçimi. Bu kaygı, ister İslamcılığın, ister diğer ideolojilerin, örneğin "Kıpticiliğin" bir sonucu olarak hoşgörüsüzlüğün, hatta bağnazlığın yükselişi ve bu olgulara eşlik eden kör şiddetin eleştirilmesidir; ve her iki filmin de başaktörü Adil İmam açısından, bu soruna iki yıl arayla yöneltilmiş iki farklı yaklaşım biçimi söz konusudur. Bu rol değişimi, bence Mısır'daki sorunun aciliyeti ve ciddiyeti açısından çok anlamlıdır.

1992'de çekilen "Terörizm ve Kebab"da, terörizm teması esas olarak siyasi iktidarla alay etmek üzere kullanılmıştı; çünkü İçişleri Bakanı ve danışmanlan ellerinde hiçbir bilgi olmadan bir rehine alma hadisesini varsayımsal bir İslami komando grubunun eylemi olarak yorumluyorlardı: Burada özellikle görülebilen, terörizme ya da kamu düzenine ve devlet güvenliğine yönelik herhangi bir başka ciddi tehdit karşısında, güçsüzlüklerini gizlemek için günah keçileri arayan siyasi sorumluların gerçeklikten uzak düşlerinin temsiliydi. Adil İmam, Mısırlı bir küçük burjuva rolünde, tiyatro ya da sinemadaki alışkanlıklanna uygun olarak, öncelikle yurttaşlar, devlet ve bürokrasi arasındaki bir çatışma durumunu betimleyen bir öyküde, "zayıfın ve ezilenin" savunucusu rolünü üstleniyor; ancak bir rastlantı sonucu terörist oluyordu. Ancak İslami terörizm bu filmin ana teması olmamakla birlikte, Mısır'da ve Arap dünyasındaki bazı ülkelerde daha o zamandan kaygı verici bir konuydu: 1993'te Kartaca Festivali'nin seçici komitesi bu filmi "terörizmi teşvik ettiği" gerekçesiyle geri çevirirken; Mısır'da ise, devlete yönelik mizahi, ama ödünsüz eleştirisi nedeniyle gazetecilerin çoğunluğu tarafından kutlanan yönetmen Şerif Arafa, basının bir bölümü tarafından da terörizm konusunu geçiştirmek ve hafife almakla suçlanıyordu. Bu veriler, daha o zamandan bu konuda var olan toplumsal hassasiyeti göstermektedir.

"Terörist", iki yıl sonra, İslamcı suikastlerin ve İslamcılara yönelik baskının etkisiyle giderek bozulan bir siyasal ve toplumsal bağlamda çekildi.

Böyle bir konusu olan filmin (kuşkusuz şiddet eleştiriliyordu, ama aynı zamanda bazı dini ibadet biçimleri de alaylardan nasibini alıyordu) sansür engelini zorlanmadan aşması şaşırtıcı gelebilir. Buna yanıt olarak, fazla bir yanılma payı bırakmadan, ifade özgürlüğünün yanında ve aşırı uçların karşısında kişisel tavrıyla tanınan Adil İmam'ın başrol için seçilmesinin sansürün çekincelerini daha en baştan bertaraf etmeye yettiği söylenebilir. Hatta Mısır'da bazı kişiler, Mısırlı yıldızın aldanarak, iktidar tarafından desteklenen bir propaganda girişimi içinde yer aldığını bile ima etmişlerdir. Bununla birlikte resmi sansürden daha ürkütücü

olan halkın sansürüydü; filmde sunulan cemaat üyelerinin dini uygulamalanna ve ibadetlerine yönelik mizahi yaklaşımdan rahatsız olabilecek halk duyarlılığı filmi bir fiyaskoya dönüştürebilirdi (Karş. bu konuda özellikle yukanda not 4).

Azımsanamayacak bir diğer tehlike olumsuz, üstelik cani kahraman rolünü sırtlanan A. İmam'a yönelikti: Onun "doğru" rolü (örneğin liberal düşünür) üstlenmesi de düşünülebilirdi; bu durumda senarist bu rolü daha fazla öne çıkarabilirdi. Ama, yukarıda da açıkladığım gibi, senaristin ve yönetmenin tercihi anlaşılan öyküyü mümkün olduğunca kurmaca haline getirmekti: O zaman, Adil İmam'ı İslamcı yapmak, İslamcılık karşısındaki tavrı ne olursa olsun seyircinin filmle arasına mesafe koyabilmesi için yapılabilecek en iyi tercih olarak gözüküyordu. Eğer seyirci İslamcılığa yakınsa, A. İmam'ın canlandırdığı inandırıcı olmayan kişilikle özdeşleşmesi ve kendisini, önerilen İslamcılık hicvinin hedefi olarak hissetmesi olanaksız hale gelecekti. Dolayısıyla, kendine görev olarak şiddet karşıtı ve hoşgörüden yana bir mesaj vermeyi seçmiş bir filmin kurmaca evrenini kuşku duymaksızın benimseyebilecekti. Tersinden bakılırsa, İslamcılığa muhalif seyirciler, genellikle çok sert bir görünüm alan bu hicivden haliyle hoşnut olacaktı.

Mısır'da kamuoyu tarafından onaylanan "Terörist", birçok Arap ülkesinde kuşkuyla karşılanmış, bazı ülkeler filmin gösterimine izin vermezken, bazıları da bunu ertelemiştir: Ürdün, Lübnan, Suudi Arabistan buna örnek gösterilebilir. Bu durum "Terörizm ve Kebab"da açıkladığımı, bir kurmacanın anlamlı kodlarının, gülme kodlarının bir Arap ülkesinden diğerine hissedilir ölçüde değişebileceğini doğruluyor.

"Yoksul divanı" olan[11] Mısır sineması, toplumsal ya da siyasal bir gerçeklik, seyirci gerçekliği okumasına olanak tanıyor: "Dallas" ve ABD'den gelen diğer diziler Mısırlıları büyülese de, onlar kendi beklentilerine başka herhangi bir şeyden daha iyi yanıt veren ve imgelemlerini besleyen yerel üretimin sadık izleyicileri olmayı sürdürüyor. 1950'lerin gerçekçi tavrını bir süre unutmuş görünen sinema, çoğunlukla fars ve gülme aracılığıyla, günümüz Mısır toplumunun sorunlarını anlatmayı yeniden üstleniyor gibi görünüyor. Televizyon yapımlarında da bu olgu gözleniyor; televizyonda bugün "bilinçlendirme için yapılmış ulusal dizilerle tüketim için ithal edilmiş diziler" arasında bir ayırım yapmak mümkün (El-Havâge ve Alain Roussillon, 1995). Bu sinema o kadar "Mısırlı" ki, kimi zaman Batılı seyircinin onu beğenmesi güçleşiyor: Düğümler o kadar çok birbirini izliyor ve arapsaçı gibi iç içe geçiyor ki, filmler bize bir türlü bitmeyecekmiş gibi geliyor ve sinemada komikten konuştuğumuza göre, bizi her zaman da güldürmüyorlar. Gerçekten de "Terörizm ve Kebab"ın devasa *Mugamma'*nın içinde yapılmış çekimlerinin ya da İslam-

cı olarak "kılık değiştirmiş" (aktörü ve genelde oynadığı rolleri bilince başka bir niteleme yapmaya imkân yok) Adil İmam görüntülerinin uyardığı "gösterenler/gösterilenler" zincirine anında erişmek için kuşkusuz Mısırlı olmak gerekir.

"Modern mizah sosyolojiktir" (Escarpit, 1994: 71) ve belli bir analizini önerdiğim kurmaca filmler Mısır toplumu hakkında çok sayıda veriye ulaşmamızı sağlıyor; estetik, yönetmenlerin tercihleri ve bunları açıklayabilecek nedenler de bu sürece yardımcı oluyor. Robert Escarpit (1994: 72), mizahın saldırmadığı ender alanlardan birinin de din olduğunu vurguluyor: "Din henüz dokunulmazlığını koruyor gibi. Dine önem verenler adına bu dokunulmazlığın çok sürmeyeceğini umut edelim, yoksa din de ölecektir"

Mısır'da sinema bu zor bahsi kazanmanın bir yolunu bulmuş gibi gözüküyor ve aynı zamanda dini kullananların –teröristlerin– tuzağına düşmekten de kaçınıyor: Gülme stratejisi dine fazla saldırmadan konuyu siyasetle sınırlamayı başarıyor.

Notlar

1 O zamana kadar rekorlar iki hafif müzikal komediye aitti: Hüseyin Kemal'in çektiği, şarkıcı Abdülhalim Hafiz'ın oynadığı, "Babam ağaca çıkmış" (1969) ve Hasan el-İmam'ın çektiği, aktris Suad Hüsnü'nün oynadığı "Zuzu'ya Güvenme" (1972).

2 Oynadığı *el-Vâd Seyyidü'ş-Şagâl* (Hizmetçi Seyyid) adlı temsil Kahire ve İskenderiye'de on yıl kadar afişlerden inmedi. Mısırlı seyircinin yanı sıra Arap seyirci kitlesine de ulaştı; Körfez ülkelerinden gelen seyirciler (Yaz aylarında bu ülkelerden çok kişi Mısır'a gelir) de aktörün sürekli yenilediği doğaçlamalarının büyük tutkunlarıdır.

3 Hatta filmin prodüktörü Yusuf Şahin aleyhine dava açıldı.
Bu konuda, Mısır'daki sinema üretiminin tartışmalı alanlarına ilişkin bir soruya sinema yönetmeni Rafet el-Mihi'nin verdiği cevabı aktarmakta fayda var: "Bu alanlardan ilki dinsel, ikincisi siyasal, üçüncüsü de cinsel alandır. Bana gelince, sansür benim filmlerimden hiçbirine karşı çıkmadı (...), "Avukat", "Kırık Ayna" ve "Sayın Beyler" filmlerine itiraz toplumdan geldi. Daha büyük bir ifade gücüne kavuşması için, Mısır sinemasının hem sansürden hem de otosansürden kurtulması gerekir."; "Le Caire et le Cinéma égyptien des années 1980" içinde (1990).

5 1988'den itibaren A. İmam, nereden gelirse gelsin ifade özgürlüğüne yönelik tüm saldırılara tepki gösteren sanatçıların hep en ön saflarında yer aldı. Asyût'lu bir tiyatro topluluğunun üyeleri aşırı dinciler tarafından dövülünce, olay yerinde en başarılı piyesi *el-Vâd Seyyidü'ş-Şagâl*'ı birçok kez bedava oynamaya karar vererek tepkisini gösterdi. Daha sonra İslamcı bir bombalama eyleminde yıkılan Nil Kahvesi'nin yeniden açılması için çalıştı; ayrıca 1989'da, mesleklerinin icrasında özgürlükleri kısıtlayıcı bir yönetmelik çıkarılması tehdidine karşı sanatçıların verdikleri mücadeleye etkin biçimde katıldı.

6 Nükte Mısır'da, kaba farstan en ince mizaha, kulaktan kulağa dolaşan fıkradan Mısır'daki siyasal ve toplumsal yaşamın olaylarını her gün gazetelerde resimleyen ve hem siyasi sorumlulara hem de basit yurttaşlara saldıran karikatürlere kadar her türlü şaka biçimini ifade etmek için kullanılır.

7 İslamcılar tarafından açıkça üstlenilen bir suikast.

8 "Hayali gönderge", yani sinema göstergebiliminin araçlarını kullanırsak, seyircinin filmin hikayesine bilinçli katılımı: seyirci tarafından filmin verilerinden yola çıkılarak oluşturulan kurmaca evren; öykünün anlatı mantığının filmin önerdiği kodlara (anlatımsal, estetik, simgesel) göre düzenlenmiş göstermelik gerçeklikle bileştiği bir evren.

9 Haftalık *el-Ahali* dergisinde (30/03/94) senarist Lenin el-Ramli bir gazetecinin sorusunu şöyle yanıtlıyor: "Başlığı bir kenara bırakın. Ben terörizm üzerine bir film yapmak istemedim (...). Teröristler kötüdür demek benim işim değil, benim niyetim hoşgörü vazetmek (...)"

10 Bu başlık, Mısır basınında yayımlanmış karikatürler üzerine bir yapıtın adından uyarlanmıştır. Bu yapıtın adı da (*Essayons d'en rire:* Bu İşlere Gülmeyi Deneyelim) *Ahbar el-Yevm* adlı haftalık dergide Mustafa Hüseyin'in karikatürlerinin yer aldığı sayfanın başlığından alınmıştır.

11 "Filmin etkisinin rüyada da sürdüğünü herkes kendi deneyiyle yaşamıştır; kendi payıma, film ne kadar kötü görünürse aradaki ilişkinin o kadar güçlendiğini farkettim" (Guattari, 1975).

Kaynakça

Alleaume G., Gad el Hakk F., *Essayons d'en rire,* Kahire, CEDEJ Dosyaları, 1982.

"Le Caire et le Cinéma égyptien des années 1980", Kahire, CEDEJ Dosyaları, 1990.

El Khawaga D., Roussillon A., "Entre socialisation politique et commercialisation. Du bon usage des feuilletons télévisés égyptiens", *Le Monde diplomatique,* Mayıs 1995.

Escarpit R., , *L'humour,* Paris, PUF ,"Que sais-je" dizisi, 1994.

Guattari F., (1975), "Le divan du pauvre", *Communications,* no: 23.

Metz C., "Langage et cinéma", Paris, Ed. Albatros,1992.

YİNE DE GÜLMEK: GÜNÜMÜZ CEZAYİR'İNDE SİYASİ MİZAH

Aissa Khelladi

Cezayir'in mizah geleneği içinde alay, çeşitli yönleriyle, iktidarı uzun süre kollamış görünüyor. İktidann, aynı uzamda, iki ana biçimde tezahür ettiğini belirtelim: Yabancı, "gâvur", erişilemez, gücü elinde bulunduran sömürgeci iktidarı ve genellikle kutsallığa yakın (Marabu tarzı) bir güçle donatılmış yerel yönetici olan şeyhin iktidarı. Bu statüsü şeyhi toplumsal yaşamın sürmesinin bir tür koruyucusu ve güvencesi haline getirir.

Canlı bir toplumsallaşabilirliğin açık ifadeleri, "parçalayıcı" iktidara karşı son savunma duvarları olarak mizah ve gülme, gerek birey gerekse grup ölçüsünde karşılaşılan ceza tehdidinin ölçüsüzlüğü nedeniyle işlevlerini yitiriyor. Birey, mizah ya da gülme yoluyla, grupla özdeşleşmeye ya da grubu kendisiyle özdeşleştirmeye uğraşıyor. Hedefinden (kurbanından da denebilir) anndırılan mizah, bireyin ya da grubun "kendi"sine karşı yeniden harekete geçerek mutsuzluğu engelliyor. İşlevini yeniden sahipleniyor. Artık kendini özerk olarak görmeyen toplum, kendi çiftini yaratıyor ve böylece kendi kendisiyle (kendi ötekisiyle), kendisinin boyun eğmiş, uşaklaşmış kısmıyla alay etmesini sağlayan bir özgürlük ele geçiriyor.

Kendiyle alaya, hatta kendini küçük düşürmeye dayalı mizah, hedefine dolaylı bir biçimde nişan alıyor: İktidarla alay etmek için kendinle, sömürgeciyle alay etmek için sömürge durumundakiyle, evliyayla alay etmek için hacıyla, en zenginle, kaidle, vb alay etmek için yoksulla ya da köylüyle alay ediliyor. Bu girişimin üçlü bir anlamı var, çünkü Efendi'nin kurduğu hükmeden/hükmedilen ilişkisini yeniden ifade ediyor; bu yeniden ifadelendirişle Efendi'nin öfkesini ya-

tıştırıyor ve vereceği cezadan kurtuluyor ama, nihai olarak, hükmetmenin özünü boşaltıyor, çünkü alay konusu hükmedilendir. Sonuçta aynı evrensel amaca yönelik bir mizah söz konusudur: Cemaatin, siyasi bağlam tarafından tanımlanmış biçimiyle, her türlü ölümcül saldırıdan korunması.

Konusuyla kurduğu ilişkiyi de, örneğin fabller yoluyla, değiştiriyor; bu izleri karıştırmak ve hedefin dramatikliğini yok etmek için kullanılan klasik bir yöntemdir. Bu Cezayir mizahı çoğunlukla bağlam dışına çıkma yolunu kullanır: Olay, uzak bölgeler ve dönemler etrafında örülür; karşımızda adı hiç verilmeyen, meçhul bir ülkede yaşayan bir "sultan" vardır. Bununla birlikte, saf görünümünün altında gizli kurnazlığıyla sonuca ulaşan efsanevi Cuha kişiliğinin popüler niteliği militan mizaha, yani zekânın aptallık karşısında zafer kazanacağına inanan mizaha, itibarını iade eder. Ama Cuha kişiliği de, örneğin kızını kaçırarak doğrudan "sultan"a saldırdığı fıkralar dışında, sayısız kurnazlıklarının hedefi ve kurbanı olarak, kentli ya da köylü sıradan yurttaşı seçer; bu yurttaşın aklı öyle uyuşmuş ve bozulmuş durumdadır ki, onu "uyandırmak" ve bilincini kamçılamak amacıyla yapılan her türlü alay mübahtır.

Bu durum gerek Osmanlı, gerekse Fransız dönemlerinde çok keskin ve tehlikeli bir mizah tarzının gelişmesini de engellememiştir: Anonim hiciv şiirleri. Dayıların naibliğine, kaidlere ve başağalara, sömürge yerleşimcilerine ve askerlere karşı anonim şiir –bu şiirin hiciv gücü onu son derece yıkıcı, her türlü sansüre karşı asi kılarken, denetlenemez ve "bünyeye kabul edilemez" hale de getirmektedir– dolaşım kanallarının niteliği sayesinde, sözlü geleneğe sahip bir topluma tamamen uygun düşmektedir. Burada gülmenin işlevi hayranlık uyandırma ve sorgulamadır. Şiirsel mizah mesajını açıkça ifade ederek niyetini duyurur ve yapısının güzelliğiyle kendini belleğe kabul ettirir; bellek de onu sürdürerek gelecek kuşaklara yönelik bir bildiri gibi yayacaktır. Çünkü *şi'r el-melhûn*'da (vezinli şiir), hiciv şiirinin karakteristiği mekândan çok zaman içinde dolaşmasıdır. Bu, içinde mesajla okyanusa atılmış bir şişe, ölüme karşı bir meydan okuma, güldüren sözün güzelliğine dayalı bir aleyhte tanıklıktır. Mizahın, kendi aktörleri tarafından yazılması ve kodlanması hiç düşünülmediği için "ötekiler" tarafından çok kolayca yapılan bir Tarih'in ikame biçimi olma yeteneği üzerinde de düşünmek gerekir.

Mizahın bu geliştirilme ve yayılma tarzına koşut olarak, tiyatro ve özellikle Başterzî ile Tûrî'nin hazırladıklan televizyon skeçleri kırklı ve ellili yıllarda "kendiyle alay" geleneğinin uzantısı olan kılık değiştirmiş bir siyasi mizahın modern

temsilleri olarak ortaya çıkar. Zorunlu değişimlerin aciliyeti içinde espri keskinleşir, karikatür kabalaşır. Tabii sömürge düzeniyle alay edilemediği ölçüde, kendiyle alay şiddetlenmektedir, ama aslında haberi olmadan bu düzenle alay edilmekte ve bu kez bu işte onun katkılan, araçları, medyası kullanılmaktadır. Bu basılı olmayan araçlar sayesinde, aslında ötekinin ürünü olan "sömürgeleşmiş kendi"ni eleştiren, "kendi" imgesinin karikatürü ulusal bilinçlenmede şaşırtıcı sonuçlara yol açacaktır. Siyasi iktidara gönderme yapan örtülü bir söylem –iktidar bunda hiç yer almamaktadır, demek ki mutlak mevcut ve mutlak sorumludur– "sarı gülme"nin yükselişini hızlandıracaktır; bu gülme biçimine, başka içeriklerle, doksanlı yılların gençliğinde, de rastlanacaktır.

Savaş, sürdüğü müddetçe, ulusal mizah duygusunu tarafsızlaştırır, çünkü ötekiyle alay etmek paradoksal bir biçimde aynı zamanda onu anlamak, onu kökten ve nihai reddin dışında tutan suç ortaklığı bağlan kurmaktır; ona bir statü, bir varoluş sağlamak söz konusudur. Savaş sırasında kendiyle alay etmek, kendi seferberliğini küllendirmek, kaderini kabul etmek, canını feda etme kavramını reddetmek, ölümü uzak tutmak ve bozgun ihtimalini geçerli kılmak anlamına gelir. Şiddet gülmenin panzehiri olduğuna göre, böyle anlarda bir oyun olarak mizah gündemden düşer. Zaten "bir savaş mizahı" düşünülebilir mi? Bu sadece bir soru.

Bununla birlikte ulusal bağımsızlık, mizahı kısa sürede onaracak ve onu yeni ilişkiler kurma yönünde vazgeçilmez bir gereksinimin ifadesi, giderek daha çok özerklik arayan bir toplumla kendi meşruiyetlerinin sorgulanması ihtimalinden, ironi ve alayın kendi meşruiyetlerini toplumsal alanın bir konusu haline getireceğinden ürken iktidarlar sistemi arasında bir siyasi hesaplaşma ve çatışma alanı haline dönüştürecektir. Demek ki mizahı araçsallaştırma (bir anlamda resmileştirme) ve hasımlarına, "gericilere" ve "burjuvazinin ortaklarına" karşı yönlendirme isteğindeki iktidar, mizahın dolaşımını zenginleştirecek ve onu her türlü modern devlet olanağıyla donatacaktır: Televizyon, tiyatro, sinema, gazeteler, kitaplar... Çoğunlukla çok sert, ama hizmetkâr ve sadece bir ideolojinin, rejim ideolojisinin hizmetinde bir mizahtır, "ilerici" mizah...

Yöneticiler tarafından, kendilerine hizmet etmesi ve onlara karşı olmaması koşuluyla, istenen ve çeşitli biçimlerde desteklenen bu ulusal siyasi mizah 1962 ile 1988 arasında özerkliğini ilan etmek için hiçbir fırsatı kaçırmayacak, ama bunu hiçbir zaman başaramayacaktır. Sonunda, onun uğradığı bozgun modernleşmeyi ve demokratikleşmeyi inatla reddeden bir iktidarın da bozgununu yansıta-

caktır. Ve eğer mizah aynı zamanda bir ulusun siyasi kültürünün de göstergesiyse, Cezayirliler'in, Ekim 1988 devrimi ve getirdiği özgürlük rüzgârından sonra, kendi kültürleri hakkındaki keşifleri oldukça üzücüdür: Özgürlüğü kısıtlanmış mizahın en üst biçimi olan (dini ya da değil) gericilik, egemenliği ele geçirmiştir.

Ve kurumsallaştırılmış bir mizahın gölgesinde, halk şakaları ya da hikâye gerçek bir egemenlik aracı olarak işleyecektir. Ama bu biçim, bir ateşkes anlaşmasının yansıması olmaktan çok, gülmenin altında gizlenen şiddet düşüncesine katkıda bulunacaktır. Sömürge döneminin mirası olan bu sarı gülme, yöneticilerin cehaletini ve yetersizliğini dilediğince abartacaktır. Her hikâye bir eleştiri bildirisi ve bir isyan çağrısı olarak tasarlanacaktır.[1]

Ama şimdi, hem çok tutan filmler hem de karikatürlerde, kolektif yapıların geleneksel biçimleri, eski inançlar ve bunların getirdiği bağlılıklarla amansızca alay edildiği bağımsızlık dönemine dönelim. Bu alanda çok sayıda tiyatro deneyimi de cüretkâr bir biçimde yürütülmüştü. Yeni doğan İslamcılığa karşı yazar Katib Yasin'in giriştiği deneyim azımsanamaz. Muhammed, valizini al... piyesi, ona yöneltilen çok sert saldırıların gerekçesi olmuş; rejimin sıkıntılı suskunluğu içinde, Cezayir İslamcılığının koçbaşı olan Sultani Abdüllatif de bu saldırılara katılmıştı. Yasin'e "Bir cami minaresi sizin için ne ifade ediyor?" diye sormuşlar; o da "Hiçbir zaman havalanmayacak bir füzeyi" diye cevap vermişti. Bu cümle kendisine vahşi bir kin duyulmasına neden oldu ve bu kin bugün bile yazarların, özellikle de Fransızca yazan yazarların peşini bırakmamıştır.

Mısır Müslüman Kardeşleri'nin liderlerinden el-Gazalî, Arapça çıkan bir Cezayir gazetesinde, Katib Yasin'in ölüm günü nedeniyle şunları yazdı: "Bana bu yazarın ölümü hakkında ne düşündüğümü soruyorlar, ama ölümü hakkında bir şey düşünebilmem için benim gözümde yaşamış olması gerek" Mizah sonuçta "cehennem" yanıklarının acısını azaltmak için vardır; burada ise mizaha vaad edilen tek şey hiçlik! Daha sonraları, Süleyman bin İsa ve Muhammed bin Getaf ve adlarını sayamadığımız diğerleri, mevcut iktidara cepheden saldırmaya cesaret edemeyen siyasi mizahın, iktidar ideolojisinin dayanaklarını oluşturan tabulara saldırdığı bu tiyatro türünü sürdürdüler.

Tıpkı tiyatro gibi, ama kuşkusuz devlete ondan daha çok tabi olan sinema da resmi düşünceyle çeşitli alay olanaklarını araştırdı. Bu girişimlerin en popüleri, yetmişlerin başındaki Müfettiş Tahir dizisi oldu. Bu filmler, ince görüntü ve söylem yönlendirmeleriyle, polis kuvvetlerini hedef alarak otoriteyi elinde bulundu-

ranları en uç noktada karikatürleştirdi. Batıda klasikleşmiş bu yönteme Üçüncü Dünya ülkelerinde çok az rastlanmaktadır. Yavaş yavaş başka denemeler de ortaya çıkacaktır; bunların içinde şu filmler sayılabilir: Muhammed Zine'nin *Tahyâ ya Didu,* Merzak Alluaş'ın *Omar Gatlatu,* Zemmuri'nin *Çılgın Tvist Yılları* adlı filmleri, vb.

Bununla birlikte bu deneylerin etkisi bütününde zayıftı, çünkü adı telaffuz edilmediğinde bile her yerde hazır ve nâzır olan bir sansür vardı, adı da çoğunlukla telaffuz edilmiyordu, çünkü resmen sansür yoktu. Örneğin Katib Yasin'in oyunları, birkaç istisna dışında, hiçbir zaman televizyonda gösterilmedi. Zine'nin filmi, prodüktörüyle hukuki anlaşmazlık çıktığı bahanesiyle, uzun süre yasaklı kaldı ve Zemmuri'nin yapıtlanna hiçbir büyük sinema salonu kapılarını açmadı. Ayrıca, bu türden örnekler, yönetmenlerde bir otosansür düşüncesinin gelişmesine de sebeb oldu; ilginçtir ki bugün otosansürü en çok eleştiren ve bu düşünceye saldıranlar da aynı yönetmenlerdir.

Ulusal bağımsızlık sırasında açılan perspektiflere bağlı olarak çoğalmalarına karşın, çizgi romanlar, karikatürler ve basındaki diğer çizimler, bütününde, açıkça siyasi olan alanın dışında kaldılar. Yayıncılık ve dağıtım üzerindeki devlet tekeli Ekim 1988'den sonra (yeniden) keşfedilebilen "genç" yeteneklerin bu anlamdaki tüm girişimlerini boşa çıkarıyordu. Bununla birlikte seksenlerin başından itibaren, hükümet Burc el-Kiffan'da yıllık bir uluslararası karikatür sergisi düzenlemeye girişti; amaç, maddi katkıların yardımıyla, çizerleri siyasi yönünden çok, toplumsal yönü ağır basan bir hicve doğru çekmekti. İdeolojik açıdan soluğunun kesildiğinin bilincinde olan; ekonomik ve siyasi alandaki zorunlu açılım konusunda bölünmüş olan rejim, bu şekilde denetlediği mizaha, kusurlarının eleştirilmesi konusunda kendisine vekalet etme görevini yükledi.

Bürokrasiye, "her zaman haklı, her zaman tek" partinin kötü militanlarına, devletin iyi niyetinden yararlanıp onu soyan kokuşmuşlara, idari eksikliklere ve her türden sosyal hastalığa karşı saldıran bu mizahın sözcüsü Süleym'di. Devlet tarafından basılan ve resmi basın tarafından pohpohlanan birçok çizgi roman albümünün yazarı olan Süleym'in, yetenekli bir sanatçı olduğu inkâr edilemez; popüler kişilikler yarattı ve ortaya koyduğu mizahın cüreti ve alay duygusu, siyasi söyleme saygı gösterme gibi bir kaygıyı hiç taşımadı. Ama bu karikatüristte yine de sorgulanan iktidarın kendisi değildir. Süleym tarafından eleştirilen eksiklikler, yöneticilerin de eleştirdiği eksikliklerdir. Sorum-

luların ismi hiçbir zaman verilmez, hırsızlar hep kara gözlüklerle maskelenmiştir; hiçbir isim, hiçbir kesin gönderme yoktur. Süleym, suçluların kimliğini ortaya çıkaracak makamları belirtmez ve küçük insanların yaşadıkları sorunları soyut, ideolojik kategorilere bağlar: örneğin "devlet aygıtlarına sinsice çöreklenmiş" burjuvaziye... Bu anlamda resmi söylemle birleşir ve onu destekler (Resim no: 1).

Hiciv edebiyatı da aynı çelişki içine hapsolmuştu: İktidarın bazı yönleriyle alay edilebiliyordu, ama iktidarın kendisiyle, çalışanlarıyla, kararlarıyla alay edilemiyordu. Hiçbir sorgulama hoşgörülmüyordu. Abdurrahman Lounes, romanları (La birmandreissienne, Le draguerillero) ya da şiirleriyle (Poèms à coups de pied et à coups de poing), daha küçük bir ölçekte de olsa, Cezayir edebiyatının Süleym'i oldu (Resim no: 2). Zehir zemberek bir siyasi mizahın doğması için, seksenli yıllarda Raşid Meymûnî'nin ve iki romanının (Tombéza, Le fleuve détourné) ortaya çıkışını beklemek gerekecektir. Ancak Fransızca yazılan bu iki romanın fazla bir etkisi olmaz; çünkü Cezayir'de hemen yasaklanırlar. Meymûnî'nin yapıtlarındaki yüksek düzeyde politik, sert, kara ve karikatüral mizah –öyle ki kimi zaman betimlenen durumların inandırıcılığı kalmaz– tam hedefe yönelmiştir; oysa Arapça yazan türdeşi Tahir Vettâr'ın iğnelemeleri özellikle *El zilzel* ve *Noces de Mulet* adlı eserlerinde rejimin kendisinden çok, düşmanlanna, meşhur "gericilere" yönelmiştir; bunun tek istisnası rejimin "Fransızcacı sapmalan"dır.

Demek ki, 1962'den 1988'e dek uzanan bu dönem boyunca, iktidar, özgür bir mizahın yükselişini zahmetsizce çerçeveleyebilmiştir. Oysa böyle bir mizah bir ulusun yaşamı için çok gereklidir. İktidar, kimi zaman sadece yasaklama yoluna gitmiş, kimi zaman da mizahçıları kendi siyasetinin hizmetine sokmuştur. Bunun sonucu, ulusal resmi mizahın, yani devlet desteğiyle yayılan mizahın ya çok yavan, en iyi ihtimalle de fazla pısırık kalması olmuştur. Bazı çizerleri ya da meşhur Bûkba gibi köşe yazarlarını bu genel tatsız manzaranın dışında tutabiliriz; Arapça yazan bir gazeteci olan Bûkba, bizzat iktidarın içinde, en yüksek yetkililerin arasında gizlendiğini düşündüğü Hizb-i Fransa'ya yönelik alaycı eleştiriler alanında uzmanlaşmıştı; feminist Feyza Hasen hükümet maçolarıyla dalga geçerken, haftalık *Algérie-Actualité*'den Muhammed Said Ziyad ve *Révolution Africaine*'den José Fanon masallar ve öyküler aracılığıyla yöneticileri gülünç duruma düşürüyorlar, bu da başlarının sık sık yetkililerle derde girmesine neden oluyordu. Örneğin 1986'da, Başkan Şadli'yi dalkavuk hayvanlardan oluşan bir maiyetle çevrili yaşlı ve iktidarsız bir aslan olarak betimleyen Muhammed Said Ziyad önce tutuklandı, sonra gazetecilik yapması yasaklandı.



Manşet: Her şey yolunda, altta: Israrla belir..



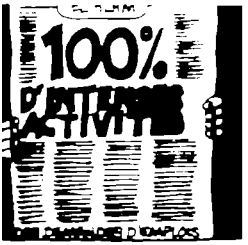
Manşet. Hedefe ulaşıldı, altta: ..tilir ki, sunlara devam eden...



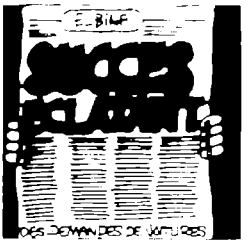
Manşet: Rekor kârlılık, altta: ...herkesin dikkatine...



Manşet: Çok yönlü hoşnutluk, altta: ...ev talebinde bulunmaya...



Manşet. 100 yoğun faaliyetler, altta: talebinde bulunmaya...



Manşet: Parlak başarı, altta: ...araba talebinde bulunmaya...



Manşet: Görev başarıldı, altta: ...otobüs talebinde bulunmaya...



Manşet: Kitlesel katılım, altta: ...muz talebinde bulunmaya...



Manşet. Hayranlık verici ilerleme, altta: ...su talebinde bulunmaya...



Manşet: Yıldırım hızıyla yükseliş, altta: ...döviz talebinde bulunmaya..



Manşet. Hersey olumlu, altta: ...izin talebinde bulunmaya...



Manşet: Tam başarı, altta: ...devam eden herkes uzak dursun.

Resim 1

Abderrahmane Lounes

LE DRAGUERILLERO SUR LA PLACE D'ALGER

roman



Resim 2. Draguerillero Cezayir Meydanı'nda: "Yürümeyi keserse, yuruduğünden ötürüdür; yürümeye devam ederse, yürümediğinden ötürüdür."

Bağımsız Cezayir'in yeni yöneticilerinin ifade alanını kapatma çabalarına karşı, Cezayir toplumu hemen kendi savunma mekanizmalarını üretti: Bunlar *hikâyât* (alt anlamı: güldüren hikâyeler) adı verilen halk fıkralanydı. Hikâye doğrudan siyasi şahsiyetlerden esinlenir ve onları aleyhlerinde hayali ya da gerçek durumlar içine yerleştirerek dalgasını geçer. Ülkenin yaşadığı güncel ve önemli olayları kendi

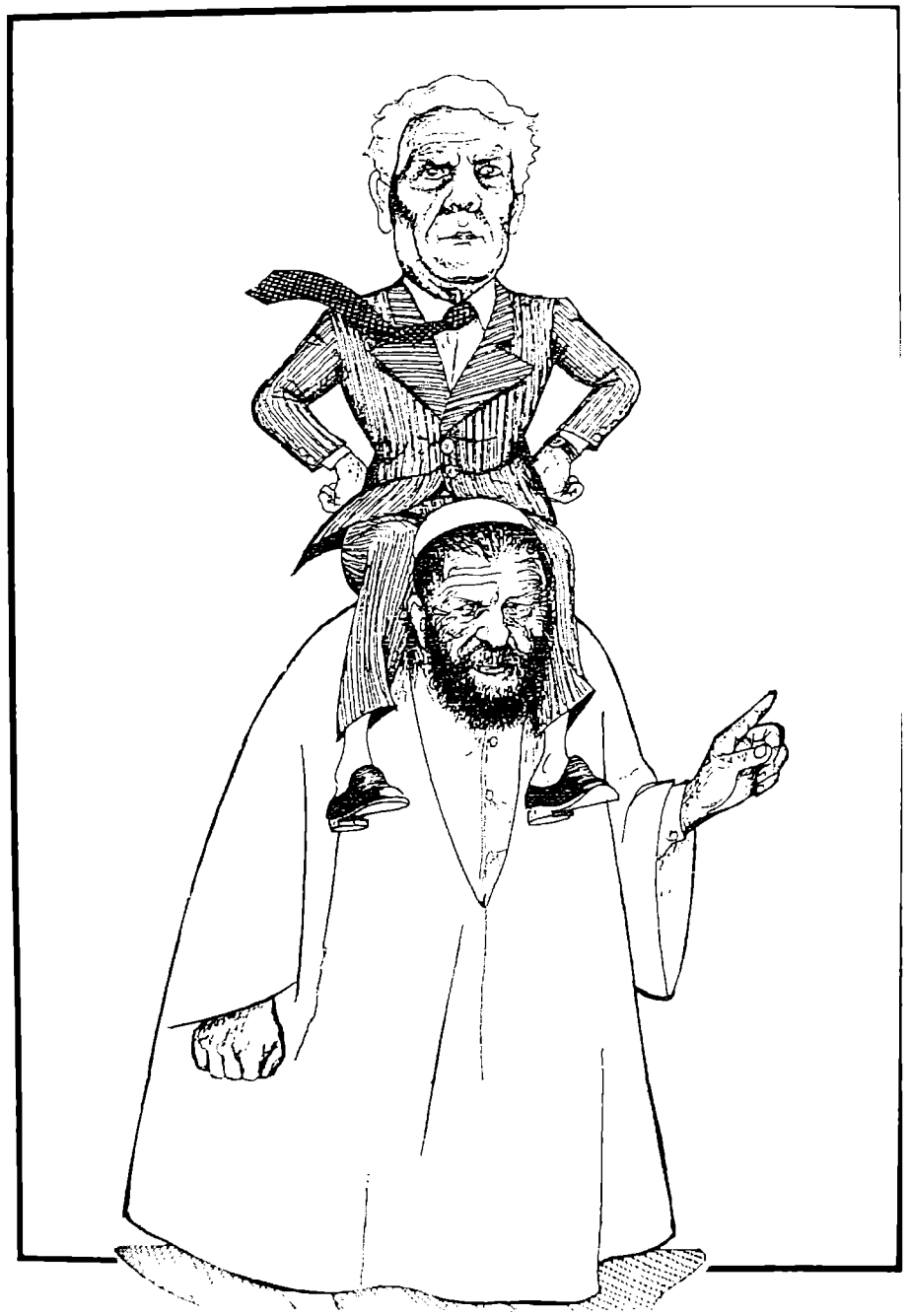
biçiminde yorumlar; böylelikle bir ruh halini yansıtır. Aslında bizzat yöneticiler de söz konusu ruh halini bu biçimde öğrenme konusunda çok meraklıdırlar. Hikâyeler imgelemin harcını oluşturur ve ortak siyasi tavırlar yaratarak halkların kendi rahatsızlıkları hakkındaki algılamalarını zenginleştirmelerine ve geliştirmelerine katkıda bulunurlar. Aynı zamanda bu şekilde, iktidarın elindeki egemenlik alanlarına yönelik -kendilerinin bu alanlardan dışlanma nedenlerini her zaman anlamazlar- anlama ve eylem perspektifleri de genişler.

Ama kaydedilmelerini sağlayacak hiçbir araç bulunmadığı için, hikâyât zamanla dağılır ve kaybolur. Yine de birkaç hikâye derlemesi vardır; Mansur Sedat'ın *Anecdotes du soleil* adlı eseri ve Saibi de Hura'nın daha eksiksiz eseri: *Les grosses têtes du Maghreb*[2] (Karthala yay., 1986). Kısacası, hikâyeler siyasi sınıfın gözden düşüşünü hızlandırmış ve devleti, onun temsil ettiği kurumları uç noktada karikatürleştirmiştir. Yasaklama ve sansür etme saplantısı içindeki yöneticiler, buna karşı hiçbir şey yapamıyorlardı. Yurttaşlar her türlü resmi mizah biçiminden çabuk bıktılar ve esas olarak başkanı gülünç duruma düşüren bu hikâyelere kulak kabarttılar. Ve 5 Ekim 1988'de genel bir ayaklanma patlak verdi; ayaklanmanın sloganı şuydu: Cezayir ülkemiz, Şadli eşeğimiz.

Demokratik açılım ve bunun çoğulcu bir basına getirdiği çarpıcı atılım, karikatürü siyasi mizahın ayrıcalıklı tarzı olarak hemen öne çıkardı. Okuyucular yöneticileriyle açık açık alay etmeye davet edildiler. Yeni medya manzarası içinde ayrı bir yer işgal eden iki büyük mizah gazetesi çıktı. İlki, Fransızca çıkan on beş günlük *El-Manşar* gazetesiydi ve kendisini "on beş günde bir çıkan tek günlük gazete" olarak tanımlıyordu; ikincisi, Arapça çıkan haftalık dergi, *Es-Sahâfa*'ydı (hem "gazetecilik" hem de "gerçek bir salgın hastalıktır" anlamında kelime oyunu). Bu iki gazete çıkar çıkmaz çok büyük bir popülerlik kazandı –bunlara *El-Manşar*'dan ayrılan Said Mekbel'in daha sonra çıkardığı *El-Barud*'u da (Fransızca) eklemek gerekir; Mekbel, Aralık 1994'te öldürüldü.

Harun, Kurzas, Maz, Melvah, Süleym gibi eski resmi basın çizerleri etrafında kurulan *El Manşar*, tamamı siyasi, mizah metinlerinin ve karikatürlerin bir alaşımıdır. Muhalefetin, özellikle de İslamcıların önde gelen şahsiyetleriyle alay eder, ama on altı sayfası boyunca iş başındaki hükümetleri de kayırmaz. Asıl gücü karikatürlerden gelmektedir, çünkü çoğunlukla kelime oyunlarına dayalı basit ironik yorumlar olan metinler genelde zayıftır ve pek çekici değildir. Gazetenin yayınına birkaç ay ara verilmiş, sonra yeniden piyasaya çıkmıştır (Resim no: 3).

Es-Sahâfa ise önceliği metine vermekte, çizim ve karikatür daha çok destek işlevi görmektedir. Bu dergide, okuyucuya hiciv biçiminde verilen haberlerin çoğu atlatma haberlerdir. *El Manşar*'ın aksine, olaylar hakkında bilgi toplamak ya da



Resim 3. "Vardığımda üstümü çıkarırım" Çizen: Harun, Süleym'in bir fikrinden yararlanarak.

soruşturmalar yapmak üzere düzenli olarak muhabir ekipleri görevlendirilir; bu da gazetenin erken bir tarihte (1992 Yazı) kapatılmasına ve yayın yönetmeninin birçok kez tutuklanmasına ve başının adaletle sık sık derde girmesine neden olmuştur. *Es-Sahâfa,* iktidarla ve orduyla olabilecek en alaycı biçimde uğraşmış ender gazetelerdendir. Mart 1992'den itibaren İslami Kurtuluş Cephesi'nin (FİS) güneydeki kamplarında tutuklu bulunan kişilerden ve onlann ailelerinden gelen mektuplann yayımlandığı bir ek çıkarmış, aynı anda bu partiyle arasındaki ayırımı da net bir biçimde ortaya koymuştur. Ayrıca bu derginin sütunlarında Arapça'nın tam Cezayirli bir üslupla "hırpalanışı", genel anlamda Arapça siyasi mizaha daha önce hiç görülmemiş, çok özel bir lezzet katmışur.

Mizahi niteliği Fransızca meslektaşına oranla "zayıf" kalan Arapça basın içindeki bir diğer gelişme, Cezayir'deki FİS İslamcılarının ve Müslüman Kardeşler hareketi üyelerinin, iktidarla ve "batılılaşmışlar"la alay etmek için bir süre sonra, çizim alanını kullanmaya başlamalarıydı. *El-Münkid, El-Balağ, El-Nur* ya da *El-Islah* gibi tüm dergilerde, birinci sayfa genellikle bir çizim ya da bir karikatürden yola çıkarak hazırlanıyordu. Sanatsal niteliği genelde vasat düzeyde olan bu basın organlannda amaç-

Dilem du jour

RATISSAGE



Resim 4: "Günün Deylem'i" (Bu isim Fransızca bir kelime oyunu yapılmasını sağlıyor; hem çizerin ismi "Deylem"; hem de Fransızca "Dilemme"; İkilem-ç.n.)
— Adın ?
— Arkadaşlar bana Humeyni der.
— Benim adım Bâalem, arkadaşlar bana Rambo der.

lanan, gülmeden çok öfke ya da hoşnutsuzluk gibi duygulardır; burada gerçek anlamda mizahı bulmak güçtür: İslamcı alay garip bir şekilde ciddiyetini korumaktadır. Ama yine de bu kayda değer bir deneydir, çünkü Şeriat kesin bir biçimde her türlü insan tasvirini yasaklamıştır –fotoğraf da bu kapsama girmektedir. Fransızca konuşan FİS'e gelince, çünkü o da vardır, onun basınındaki mizah anlayışı çarpıcıdır. Burada gerçek ya da varsayımsal "kahkaha attıncı" durumlar betimlenmekte ya da temsil edilmektedir. İslamcı gerillaların ya da FİS'e bağlı terörist grupların birçok bildirisi de, özellikle de Fransızca yazıldıklarında, bu alanda yaratıcılıktan asla yoksun değildir. Katillerin ya da onları destekleyenlerin arasında, alay ya da hiciv yoluyla böyle bir güldürme isteği potansiyelinin hâlâ var olabilmesi, inanılması güç bir olgu.

1988 öncesi basın çizimlerinin önde gelen siması Süleym, kendini yeni bağlama uydurmakta çok zorlandı. Cezayir mizah manzarası yeni yaratıcılar tarafından da zenginleştirildi. Bu "genç yetenekler" arasında Deylem'in özel bir yeri vardır. "Ulusal Plantu"* olarak nitelenen Deylem'in *Le Matin*'de her gün yayımlanan karikatürleri, okuyucuları için çizgilerle yorumladığı haberi tartışılmaz bir biçimde öne çıkarır. Çizgisinin temelini kelime oyunları oluşturduğu için, karikatürleri doğrudan *hikâyât*'tan esinlendikleri zaman daha da başarılı olur. Bir tuhaflıklar ülkesinde, Deylem, elle tutulur bir gerçekliğin ustalıklı yansımaları olan çelişkili durumlar yaratır. Ne teröristlere ne de devlete hak veren mizahı, eleştirmekten çok olayları dramatik olmaktan çıkarmaya yöneliktir. İç savaşın başrol oyuncularının dramatik niteliğine gülen ve onları sevimli, en azından sempatik kılan iyimser bir mizah söz konusudur. Bir örnek verelim: Bir asker silahını bir teröriste doğrultmuş ve adını sormuş. Terörist, "arkadaşlar bana Humeyni der" diye cevap vermiş. "Benim adım da Bâalem, arkadaşlar bana Rambo der" diye cevap vermiş asker (Resim no: 4).

1988 sonrası dönemde (Resim no: 4 ve 5) başka siyasi mizah biçimleri de ortaya çıktı. Fransızcayı Arap lehçesiyle konuşma esprisini –Cezayir'de keskin dilli mizahın ideal taşıyıcısı– yaygınlaştırarak ün yapan ulusal Fransızca kanalın meşhur programcısı Allalu'nun radyo deneyiminin izinden giden Yûsuf, "Madam Dudun" kişiliğini yarattı; bu aşırı uyanık tip hem hükümet, hem de muhalefetle şiddetle alay etmektedir. Başarı hemen geldi ve kişilik efsanevi boyutlar kazandı.

Gericilerin tehditlerine hedef olan Yûsuf ve Deylem Fransa'ya çekildiler ve bugün de orada yaşamaktadırlar. Kendileri için dayanılmaz hale gelen bir durumdan kaçan Cezayir mizahının çoğu yazar, sanatçı ve yayıncısı için de aynı şey geçerlidir. *Babor Ghraq*'ın yazarı Süleyman Bin İsâ'dan Magrib'de, *Bateau-Australie* gibi temsiller sayesinde, "*one man show*"ları üç dilde (Arapça, Kabilce ve Fransızca) yaygınlaştıran yetenekli komik Muhammed Fellag'a kadar...

Plantu: Meşhur Fransız çizer, karikatürleri Le Monde gazetesinin birinci sayfasında yayımlar (ç.n).



Resim 5. CEZAYİR GENÇLİĞİ 1) Bir umut 2) İki umut 3) Umutsuzluk
(Ses benzeşmesine dayalı kelime oyunu: Des espoirs: umutlar; ve désespoir: umutsuzluk, aşağı yukarı aynı biçimde okunur- ç.n).

Wilhelm Raabe şöyle demişti: "Mizah, bizi yaşamın dalgalan üzerinde tutan can-kurtaran yeleğidir" Bu cankurtaran yeleğinin bugün Cezayir'de işe yaramadığı anlaşılıyor. İnsan kaderi değiştirmek için de güler; birbirine ve dolayısıyla kendine gülmeyi öğrenmeleri yüzünden, bugün tüm Cezayirliler ağlıyor. Mizah kuvvetini yitiriyor ve kendisine meydan okuyan ölüm karşısında tevekkül içine giriyor. Cezayir'de birbirini izleyen iktidarlar, özgürce gülünebilmesini yasaklayarak, kendilerine karşı harekete geçen kinin tartışmasız hazırlayıcıları oldular. Hicvin, ironinin, dalga geçmenin, acı alayın, nüktenin, şakaların, kısacası her türlü biçimiyle mizahın rahatsız edemediği şeyin hakkından gelmek için, dini gericilik, terörizm, cinayetler ve bilinen tüm diğer dehşet olayları yolunu seçen bir kindi bu.

Notlar

1 Şu hikâye örnek verilebilir: Başkan, Ben Aknun'daki büyük hayvanat bahçesini geziyormuş. Yürümekten yorulunca, bakanına doğru dönmüş ve ziyaretçilerin hizmetine sunulmak üzere bir gezi treni için gerekli çalışmaların başlatılmasını emretmiş (Arapça'da *kıtar,* Arap lehçeli Fransızca'da *meşina*; her ikisi de "tren" anlamına gelebilir). Bakan hemen işe girişmiş ve birkaç hafta sonra hayvanat bahçesine devasa bir demiryolu hattı şantiyesi kurulmuş...

2 Bu derlemeden bir örnek verelim: Cezayir Başkanı ve Amerikan Başkanı kendi ülkeleri hakkında tartışıyorlarmış. Konuşmanın bir yerinde, Amerikalı Cezayirli'ye şöyle demiş: "Sizi temin ederim, eğer bana Sahra'yı verseniz onu Kaliforniya'ya çeviririm" Bu sözler üzerine Cezayirli haykırmış: "Ben de sizi temin ederim ki, bana Kaliforniya'yı verseniz ben de orayı Sahra'ya çeviririm"

KAYNAKÇA

I. Genel Eser ve Makaleler

Albéres R. M., 1973, *Le comique et l'ironie,* Paris, Hachette.

Bakhtine M., 1970, *L'œuvre de François Rabelais et la culture populaire au Moyen- Age et sous la Renaissance,* Paris, Gallimard.

Baldensperger F., 1907 "Les définitions de l'humour", *Etudes d'histoires littéraires,* Paris, Hachette, 176-222.

Bergson H., 1972, *Le rire, essai sur la signification du comique,* Paris, PUF (ilk basım: 1901).

Berlioz J. (Sunuş) 1992, *Le rire du prédicateur. Récits facétieux du Moyen-Age,* ed. Brepolls (Miroir du Moyen-Age dizisinden).

Deligne A. et Mori A., 1990 "Caricatures et surnoms", *Langage et Société* 53, 28-48.

Dupréel E., 1949., "Le problème sociologique du rire", *Essais Pluralistes,* Paris, PUF.

Duvignaud J., 1985, "*Le propre de l'homme, histoire du rire et de la dérision,* Paris, Hachette.

El Gozy G., 1973, *De l'humour,* Paris, Denoël.

Esgarpit R., 1991, *L'humour,* PUF (Que sais-je?).

Freud S., 1988, *Le mot d'esprit et ses rapports avec l'inconscient,* Paris.

Fry W. F., JR, 1976, *Sweet madness. A study of humor,* Palo Alto, Pacific books.

Guiraud P., *Les jeux de mots,* Paris, PUF (Que sais-je?).

Grojnowiski D., 1990, "Le rire "moderne" à la fin du XIX[e] siècle", *Poétique* 84, 453-469.

Jankélévitch V., 1964, *L'ironie,* Paris, Flammarion.

Kofman S., 1986, *Pourquoi rit-on? Freud et le mot d'esprit,* Paris.

Lefort B. (hazırlayan), 1992, "Parlons d'humour: approche linguistique, psychologique et didactique", *Les cahiers du CRELEF,* n° 33, Besançon, Univ. De France-Comté.

Ménager D., 1995, *La Renaissance et le rire,* Paris, PUF.

Melot M., 1975, *Lœil qui rit, le pouvoir comique des images,* Paris, Bibl. des arts.

Milner G. B., 1972, "Homo Realms: Towards a semiotic theory of humour and laughter", in *Semiotica* 6, 1-28.
Morin V., 1966, "L'histoire drôle", *Communications,* 8.
Morin V., 1970, "Le dessin humoristique", *Communications,* 15.
N'Guyen A., 1955, "Le rire et la dérision", *L'évolution psychiatrique,* 1. fasikül, Paris.
Noguez D., 1969, "Structure de langage humoristique", *Revue d'esthétique* 1, 37-54.
Sarrazin B., 1991, *Le rire et le sacré,* Paris, Desclée de Brouwer.
Searle R. (vd.), 1974, *La caricature, art et manifeste du XVI' à nos jours,* Paris, Skira.
Smajda E., 1993, *Le rire,* PUF (Que sais-je?).
Vittoz Canuto M.B., 1983, *Si vous avez votre jeu de mots à dire: analyse de jeux de mots dans la presse et dans la publicité,* Paris, A. G. Nizet.
Ziv et Diem J.-M., 1987, *Le sens de l'humour,* Paris, Dunod.

II. Mizah ve Doğu

Agostino (d') C., 1938, *Karagheuz,* Mercure de France 49, Paris.
Ali Sami, 1971, Le haschich en Égypte. *Essai d'anthropologie psychanalytique,* Paris, Payot.
Alleaume G. et Gad el-Hakk F. (Sunan ve çeviren), 1982, *Essayons d'en rire. Caricatures publies dans la presse égyptienne,* Kahire, Dossiers du Cedej 5.
Ambros E. G. ,1990, "The Leta'if of Fakiri, ottoman poet of the 16th century", *Wienes Zeitschrift für die Kunde des Morgenlandes* 80, 59-79.
And M., 1977, *Karagöz, théâtre d'ombre turc,* Ankara, Dost.
Baignères P. (de), 1886, *L'Égypte satirique, album d'Abou Naddara (James Sanua),* Paris.
Bajraktarewic F., 1936, "Nasr d-'Din Khodja", *Encyclopédie de l'Islam,* 1. basım 3. cilt, 936-938.
Baldauf I., Marzolph U., 1990, "Hodscha Nasreddin" *Enzyclopädie des Märchens,* Berlin, Walter de Gruyter, Lieferung 4/5, col. 1127-1151.
Baltacıoğlu, I.H., 1942, *Karagöz Tekniği ve Estetiği,* İstanbul.
Bennigsen A., 1962, "Molla Nasreddin et la presse satirique musulmane de Russie avant 1917", *Cahiers du Monde Russe et Soviétique,*Temmuz-Eylül., III/3, 505-520.
Boratav P.N., 1955, *"Karagöz", Encyclopédie de l'Islam* V, 626.
Boukraa R., 1977, "Humour et idéologie dans la presse d'avant l'indépendance, essai de sociologie culturelle", *Cahers de Tunisie,* XXI/99-100, 223-241.
Brummett P., 1990, "Fashion Satire, Imperialism and the 1908 Ottoman Revolution", *Turkish Studies Association Bulletin,* mart XIV/1, 39-41.
Brummett P., 2000, *Image and Imperialism in the Ottoman Revolutionary Press 1908-1911, New York.*

Brummett P., 1995, "Dogs, Women, Cholera and other menaces in the streets: cartoon satire in the Ottoman Revolutionary press, 1908-1911", *Journal of Middle East Study* 27, 433-460.

Çeviker T., 1986-1991, *Gelişim Sürecinde Türk Karikatürü,* 3 cilt, İstanbul Adam Yay.

Barrin J. (de) 06/01/ 1993, "L'Algérie avec humour", *Le Monde.*

Dejeux j., 1992, "Sous le signe de Djo'ha", *L'humour,* (Autrement, série Mutations 131) Paris, 192-200.

Déjeux J., 1978, *Djoha hier et aujourd'hui,* Sherbrooke, Quebec, (ed.) Naman.

Es-Sahlı H., 1977, *Al-Şafahât al-Hazliyya fi Tûnis, 1906-1964.*

Fenoglio I., 1992, "Caricature et représentation du mythe: Goha", *Images d'Égypte. De la fresque à la bande dessinée,* Kahire, (ed.), CEDEJ, 133-143.

Galla R., 1974, *Aziz Nesin Contemporary Turkish Humorist,* Ph. D., University of Michigan.

Gentizon P., 1930, *L'esprit d'Orient,* Paris.

Georgeon F., 1992, "Au bord du rire et des larmes", Yérasimos S. (ed.) *Istanbul 1914-1923,* Paris, éd. Autrement, 78-105.

Georgeon F., 1986, "La presse satirique ottomane, miroir de la ville", *Cahiers de Tunisie,* XXXIV/ 137-138, 309-323.

Gliouiz A., 1995, *L"humour, miroir caché de la société: étude sur la presse humoristique en tunisie,* Tunis.

Homori A., 1983, "A comic romance from *The Thousand and one Nights:* the tale of Two Viziers", *Arabica,* T. XXX, 1. fasikül, 38-56.

Hamouda A., 1990, *Al-nokta al-siyâsiyya. Kayfa yaskhar al maşriyûn min hukâmihin,* Kahire, Dar Sfinks al-tibâ 'a wal-l nashr.

Hartmann M., 1899, *The arabic press of Egypt,* London, Luzac & C^ie^.

İbrahim A. H., 1992, "La caricature politique en Égypte" Images d'Égypte. De la fresque à la bande dessinée, Kahire, (ed.), CEDEJ, 105-131.

Javadi H., 1985, "Azerbaijani Satire" (1850–1930), *The Turkish Association Bulletin* IX, 1, 35-38.

Javadi H., 1988, *Satire in Persian Litterature,* Ruttergord, New Jersey, Fairleigh Dickinson University Press.

Kısthainy Kh., 1985, *Arab Political Humor,* Londra, Quartet books.

Kudret. C., 1948, Karagöz, 3 cilt, Bilgi Yayınevi, İstanbul, 1968-70.

Landau J., 1958, *Studies in the Arab Theatre and Cinema,* University of Pennsylvania, Philadelphia.

Landau J., 1965, *Etudes sur le théâtre et le cinéma arabes,* Paris.

Louca A., 1970, "Abou Naddara", *Voyageurs et écrivains égyptiens en France au XIX^e^ siècle,* Paris.

Marzolph U., 1986. "Cuha, the arab Nasreddin, in medieval arabic litterature", *III. Milletlerarası Türk Folklor Kongresi Bildirileri 2,* Ankara, 251-258.

Marzolph U. 1990, "Persian nasreeddiniana: A Critical Review of their History and souces", *I. Milletlerarası Nasrettin Hoca sempozyumu Bildirileri* (15-17 Mayıs 1989), Ankara Üniversitesi Basımevi, 239-247.

Maunoury J.- L., 1990, *Sublimes paroles et idioties de Nasr eddin Hodja,* Paris, Phébus.

Mechri-Ben Dana K., 1992, "Kaddour Ben Nitram et Sabirs, les traces d'une culture plurielle", Noureddine Sraïeb (ed.), *Pratiques et résistances culturelles au Maghreb,* CNRS- IREMAM, Aix-en-Provence, 283-291.

Mouradian C., 1991, "La caricature dans la presse arménienne du Caucase, d'un empire à l'autre", Berelowitch W.et Gervereau L. (ed.), *Russie URSS, 1914-1991, changements de regard,* Editions BDIC Paris.

Mouradian C., 1991. "Les peuples de L'Emprie russe et soviétique à travers les caricatures: des nations en quête d'images", *De Russie et d'ailleurs, feux croisés sur l'histoire, pour Marc Ferro,* Paris, IES, 1995, 83-95.

Nerval G. (de), 1958, *Voyage en Orient* ("Les Nuits de Ramadan", 2. bölüm, Théâtre et fêtes,§ 3 "Garaqueuz"), Paris, Garnier.

Nicolas M., 1987-1988, "Karagöz: le théâtre d'ombre turc d'hier à aujord'hui", *Quaderni di studi arabi* 5-6, Universita degli Studi di Venezia, Dipartamento di Scienze storico-archeologiche e orientalistche, Casa Editrice Armena.

Olivier-Beauregard, 1894, *La caricature égyptienne historique, politique et morale,* Paris.

Paksoy H., 1980, "Elements of Humor in Central Asia: the example of the Journal Molla Nasreddin in Azerbaidjan", Erling von Mende éd., *Turkestan, als historischer Faktor und politische Idee,* Köln Studienverlag.

Riter H., 1924-1951-1953, *Karagöz, Türkische Schattenspiele,* 3 cilt, Hannover-Istanbul Wiesbaden.

Rosenthal F., 1956 *Humor in Early Islam,* Philadelphia.

Sekaly A., 1926, *La presse en Égypte,* Kahire.

Seni N., 1992, "La mode et le vêtement féminin dans la presse satirique d'Istanbul à la fin du XIX^{e} siècle", *Presse turque et presse de Turquie,* Istanbul-Paris, 189- 209.

Seni N. ve Georgeon F., 1992, "Istanbul dans la presse satirique ottomane (1870-1876), *Presse turque et presse de Turquie,* Istanbul-Paris, 51-57.

Serruys W., 1897, *L'arabe moderne étudié dans les journaux et les pièces officielles,* Beyrut.

Shaked H., 1980, "A Stereotype Illustrated: An Egyptian Cartoonist's Perception of the United States", Haim Shaked ve Itamar Rabinovich, (ed.) *The middle East and the United States, Perceptions and Politics.*

Siyavuşgil S. E., 1941, *Karagöz: son histoire, ses personnages, son esprit mystique,* İstanbul, Maarif matbaası, 1951.

Tietze A., 1977., *The turkish shadow Theater (and the Puppet Collection of the L. a. Mayer Memorial Foundation),* Berlin, Gebr. Mann Verlag.

Varol M.- C., 1992, "Du bon usage des langues dans une communauté plurilingue: les histoires drôles des judéo-Espagnols d'Istanbul", *Langage et société* 61.

Vial C., 1992, "Vingt ans de caricature égyptienne", *Images d'Égypte. De la fresque à la bande dessinée,* Kahire, (éd.), CEDEJ, 91-103.

III. Özel Sayılar ve Seminerler

Apte M. L. (ed.), *Language and humour, International Journal of the Sociology of Language* 65, Mouton de Gruyter.

Cahen Gérald (ed.), 1992, *L'humour, un état d'esprit,* Autrement.

Caricatures arabes, 1988, *Catalogue d'exposition,* Institut du monde arabe, Paris.

"Humour turc", 1991, *Anka revue d'art et de littérature de turquie n° spécial* 11-12.

"La caricature à Téhéran", 1907, *Revue du monde Musulman* III, 553-569; IV, 845-847.

"La dérision, le rire", 1995, *Internationale de l'imaginaire,* yeni seri, sayı: 3, Babel, maison des cultures du monde.

"Le rire, l'humour, l'ironie", Ekim 1990, *Actes du colloque de l'Université Marie Curie de Lublin*, Polonya.

"L'humour juif", 1990, *Humoresques* 1.

("Quatre essais sur le rire", 1988, *Critique,* Minuit yay., no: 488-489.

"L'humour", 1973, *Revue française de psychanalyse,* n° 4.

"Trait d'impertinence, histoire et chefs-d'œuvre du dessin d'humour", 1993, *Catalogue d'exposition,* Georges-Pompidou Merkezi, Paris.

DİZİN

Aarne 38
Abbas Paşa 191
ABD 217
Abdal Bekçi 76
Abdülhamid II. 13, 85, 86, 87, 93, 105, 116-124
Acem 75
Acem Güllü 75
acı alay 9, 12
adab-ı muaşeret 90
afya 202
ahlâk-ı hamide 90
Ahmed bin Salâh 45
Ahmed Ebû Saad 197
aile kurumu 14
Akıl Tozu 39
Akşehir 49
alamet-i farika 109
Albek, A. 77
Algérie - Actualité 226
Ali bin Mansur 163
Ali Ekber 75
Allais, Alphonse 121
Allen, Woody 199
Alluaş, Merzak 225
al-Mansur 16
Amerika Ermenileri 174
And, Metin 77, 140
Andonyan, Aram 117-125
Ankara 49
Antoine, André 66
Antoniadis 120, 128
Arabi Paşa 193
Ardanuş 167
Argo 69
Aristoteles 90
Armanveni 168
Armenak der Agopyan 120
Arnavut 74, 81, 84, 85
Arşaruni (Patrik) 132
Arzu ile Kanber 76
aşharabar 122
Aşkenaz 55
Atatürk, Mustafa Kemal 93, 112
Avocato 207
Avusturya 141, 142, 149, 151
Aydınlanma 98
Ayvaz 74
Azrail 153

Baba Himmet 73
Bağdat 16, 24
Bakhtine, M. 41, 98
Balat'lı Mişon 60

Baldauf, Ingeborg 27
Balkanlar 7, 10
Baltacıoğlu, Ismayıl Hakkı 77
Baratier 30
Baronyan, Agop 116
Barthes, Roland 205
Basra Körfezi 141
Basset, Henri 30
Basset, René 20, 29
Batu, Hüseyin 53
Batum 167
Baudelaire 115
Bayram Ağa 74
Beberuhi 72
Bekri Musafa 76
Ben Nitram 11
Ben Sekrah 27
Bérard, Victor 81, 83, 86
Berberi 37
Berberyan Koleji 167
Bergson H. 92, 98, 189
Berlin 160
Berlin Kongresi 132
Beussier, Marcelin 198
Beyrut 15-25
Binbir Gece Masalları 9, 12, 15, 16, 23
Bolu 74
Bonaparte, Napoléon 194
Boratav, Pertev Naili 84
Bosna Hersek 149
Boticelli 150
Boussios 111
Breslau 16
Brezilya 138
Bû Hanfûs 27
Bû Qondûr 27
Budizm 17
Buhdiba, Abdülvahab 27
Bulak 29, 90
Bulgar 84
Bulgaristan 57, 107, 141, 142
Burgiba, Habib 45, 194
Burke, Edmund 139
Bursa 49
Buşeyr 145, 146

Cafer Tayyar 112
Cahân 37
cahil 57, 143
Câhiz 28
cambazlar 73
Caveau Tunisien 162
Cavhâ 37
Ceha 40-45
Cehennem 224
Çelebi 72
Céline, Louis-Ferdinand 199
Cemil Paşa (Topuzlu) 66
çengiler 73
Cennet 89
Centre national de la recherche scientifique 7
Çeviker, Turgut 138
Cezayir 10-13, 139, 224-228, 233
Ch'ha 49, 61
Chanfrault, Bernard 33, 105
Chester 128
Çılgın Tvist Yılları 225
Cimri 67
Çin 17
Circis, Menes Rîyâd 205
Clinton 196
Cloquet, Jules 191
Cocteau 186
Corrao, Maria 29
Courtés 38
Cuha 10-14, 27-32, 49-53, 58-62, 222
Cuhî 52
Cumanî 45, 46

dalkavuk 226
Daniş Bey 132
Darülbedayi 66
Daumier 120
Déjeux, Jean 51
Delais, J. 53
Deylem 232
Doblin, Alfred 199
Don Kişot 109
Dupréel, E. 103
durum komedisi 21

Ebu Dulama 16, 19, 20
Ebu'l-Hasan 15-24
edeb edebiyat 15, 16
Eflaklı 84
El Cerîde el musavvere 167
El-Balağ 231
El-Barud 229
elf leyle ve leyle 16
el-Gabay, Yezeki 62
El-Havâge 217
el-Hayzuran 20
el-ibşihî 52
el-ishakî 18, 19
El-Islah 231
el-Kalyubi 20
el-Manşar 229
El-Manşar 229
Elmasan Efendi 74
el-Mehdi 16, 20
El-Münkid 231
el-Muztazref 52
El-Nur 231
el-Reşid 20
el-Şirvanî 20
el-Tevhidî 31
Embros 11, 103-112, 125
Enver Sedat 194, 203, 204
Enzyklopëdie des Märchens 27
Erimez, Salih 94, 95
Ermeni 11, 59, 74, 81, 180
Ermeni Kilisesi 121, 130
Ermeni olayları 97
Ermeni Sineması 167-171, 178
Ermenistan 176, 171, 177
Eşek 14, 57
Esparpit, Robert 8, 218
es-Saffah 16
Es-Sahâfa 229, 231
Etiemble 186
Evliya Çelebi 76
Eyfel Kulesi 196
Eyüboğlu, sabahattin 77

fabl 207
Fanon, José 226
fars 207
Fas 45
Feminizm 112
Fener Patrikhanesi 104
Ferhat ile Şirin 76
FİS 231
Flaubert, Gustave 191, 192
Francesca 29
Franco 194
Fransa 115, 139-141, 151
Fraser, David 143
Frek 74
Freud 8
Frou-Frou 117
Fuad Mesud 210

Gadag 117
gag 211-215
Galata 74, 132
Galata Köprüsü 81
Galata Kulesi 73

Garmadî, Salâh 44
Gary, Romain 187
Gasselin 198
Gatlatu, Omar 225
Gavroş 11, 117-133, 167
gâvur 221
Gazalî 90, 224
geveze 57
Girit 107, 141, 149
Giufa 29
Goff, Jacques le 80
Goha 31, 37
Gökalp, A. 85
gölge tiyatrosu 66, 142
Grabar 122
Granja, F. de la 52
Greimas 33, 38
Gûfa 37
Guhâ 29
gülmece stratejisi 14
gülmece yuvaları 83
Güney, Eflatun Cem 51
Gutenberg 91

Hacivat 67-76, 92
Halaciyan, Petros 125
Haliç 76
Halid el-Kişteyni 194
Hamal Salim 163
Hamid el-Havval 193
Hamûde, Adil 193, 194
Harput 74
Harun Reşid 16-24
Hasan Fehmi Efendi 87, 88
Hasan II (Kral) 45
Hayal 91, 92
hayal perdesi 143
hayalî 69, 77
Haydarpaşa Garı 132
Haygagan Sinema 167
Hekimyan, Arusyun 116
Hershele 61
Herzen, Aleksandre 79
hiciv 7, 11, 12, 115
hiciv edebiyatı 12
hiciv şiir 222
hiçlik 15
Hi-Hi-Hi 117
hikâyât 228, 232
Hınçak Partisi 121
Hindistan 17, 137-139, 147
Hırazan 117
hokkabazlar 73
Hos-Hos 117
Hovhannes Toloyan 118
Hugo, Victor 118, 162
Humeyni 232
Hürriyet Heykeli 196
Hygiéne des lettres 186

İbiş 95
İbn Hallikan 20
II. Meşrutiyet 137, 138
İlyas Peygamber 54
Imaginaire Maghrébin 27
İmam, Adil 11, 207-217
İncil 16
İncili Çavuş 98
İngiltere 66, 108, 139-147
İnstitut du Monde Arabe 7
Irak 66, 197
İran 12, 27, 146, 147, 151
ironi 8, 12, 93
İsa 60
İskenderiye 167, 168
İslami Kurtuluş Cephesi 231
İspanya 10, 62
İspanya Yahudilerinin 10

İsrail 196
İstanbul 11, 12, 74, 83, 84, 167
istanbullu Rum 74
İstiklal Harbi 112
İtalya 27, 66
İttihat ve Terakki Cemiyeti 108, 125
İzmir 83

Jankelevitch 8
Jön Türk 11, 13, 93, 103, 116, 143
Journal Israélite 62

Kabe 201
Kabil 30
kâfir 153
Kafkasya 167
Kahire 11, 14, 167, 168, 191, 210
Kalem 138, 144-149, 153
Kalfayan, Zareh 120, 132
Kalusdiyan Okulu 16
Kamil Paşa 125, 128
Kanlı Nigâr 75
Kanun-ı Esasi 116
Karafrad 117
Karagöz 10, 14, 65-69, 75, 76, 83-98, 125, 140-143,
Karagöz Dünyası 77
Karikatür 9, 11, 12, 142, 168, 171
karnaval gülmecesi 41
Karolidis 111
Kartaca Festivali 216
Kasım, Abdülkerim 194
Katib Yasin 39, 44, 224
Kayık 76
Kayseri 74
Kayseriyon, A. 117
Kazimirski 198
Keddur Bin Mansur 163
Keddur Bin Nitram 157-163
Kel Hasan 95, 96
Kemalist 97
kendiyle alay 222
Kerem ile Aslı 76
Keşişyan 117
Khatabala 122, 123
Kiko 117
Kilikya 170, 171
Kippur günü 55
kiproko 211, 214
Kıpti 214, 215
Kırım Savaşı 74
Kişteyni 203
Kitab el- lataif 18
Kitab nevâdir Cuha 28
Kitâb-ı Dede Korkut 153
Kitabü'l Ağânî 19
Kologlu, Orhan 91
komedya 89
komik tiyatro 12
Konya 49, 51
Kosmidis 104, 111
Krikor Torosyan 117, 118
Krokodil 80
Küba 202
Kudret, Cevdet 85, 77, 140
Kukuk 117
Külhanbeyi 73
Kundera, Milan 199
Kur'an 18, 23, 42, 89
Kürkciyan, V. 117
Kuzey Afrika 11

L'Assiette au beurre 115
L'Egypte et Les Egyptiens 192
La Fontaine 162
La Kahena 161
La Liberté 167
La Promesse de l'aube 187

La vida de Lazarillo de Tormes 52
La Vida de Nasreddin hoca 49
Ladino 49-53
Lak Lak 149
Lazlar 97
le Charivari 115
Le Matin 32, 232
Le Mot d'esprit et ses rappors avec l'inconscient 8
Le rire 115
Lenin el-Ramlhi 207
Lentin, Albert 198
Levanten 74
Leyla ile Mecnun 7, 77
Lila 117
Lipozvetzky, G. 98
Loti, Pierre 66
Lounes, Abdurrahman 226
Lozan antlaşması 170, 171
lû'biyyat 89
Lübnan 196, 217

Mağrib 7, 12, 27, 29, 31, 37, 44
Mahfuz, Necib 193
Mahmud II. 72
makâme 38
Makedonya 79, 107
Makridis, K. G. 104-106
mâliş 11, 183, 190
Malta 37
Malûm 151
Malumât 90
Mananah 117
Manastır 81, 84, 85
Mann, Thomas 199
Mansur 229
Manzume-i Efkâr 119
Marzolph, Ulrich 27, 28, 31
Masal 16, 18, 20
Maşrık 27
Masrur 21
Mavroyeni Paşa 85
Meclis-i Mebusan 139
Mecmua-i Ahbar 119
meddah 12, 83-85
Megalo Idea 112
Mehmed Ali Paşa 185, 191
Mehmed Fazlı 149, 150
Mehmed V. 124
Mekbel, Said 229
Mekhitaryan, Kr. 120
Meksika 138
Memâlik-i Osmaniye 148
Memmi, Albert 34
Mercan Ağa 75
Mesnevi 51, 52
Meşrutiyet 109, 145
Mestan Ağa 75
Mevlânâ Celâleddin Rûmî 51
Meymûnî 226
Miasnikian 176
Mimos 117
Mısır 11, 29, 37, 66, 144, 147, 167, 178-183, 197, 201, 202
Mısır Ermenileri 13
Mısır sineması 11, 202, 208, 217
Mısır tiyatrosu 193
Mitterrand 196
mizah basını 91
mizah edebiyatı 9
mizah mekanları 8
moda 141, 151
Molho, M. 52
Molière 66
Moltke 85
Morin, Violette, 8, 33, 105
Mübarek 196
Mübarek, Hüsnü 202, 205

Mugamma 208-213, 217
Muhacir 75
Muhammed en-Neggârî Bey 198
Muhammed Said Ziyad 226
muhavere 69, 140, 142
Müslüman Kardeşler 224, 231
müstehzi 89
Musul 17

Nadir Gelâl 207
Nâdire 27, 37, 38, 41
Nafhat el-Yemen 20
Nakkaş Efendi 88
Nâsır 194, 195, 200, 203
Nasreddin Hoca 27-30, 37-40, 51, 52, 61, 86-98
Nasrettin Hoca- L'humour philosophique 53
Nathan, Tobie 31
Negvâ Fuad 204
Nehama, J. 54
Nerval, Gérard de 86
Nesin, Aziz 52, 77
Nikola I. (Çar) 86, 153
Nübye 27, 37
nüfus mübadelesi 97
Nukât 195
nükte 11, 12, 201
Nutku, Özdemir 84
Nuzhet el-Fuad 22

Odyan, Yervant 117
Okkabaz 117
one man show 161, 162, 232
Ortaoyunu 83, 85, 91, 98
oruç 42
oryantalist 7
Osmanlı 11, 13,52, 62, 79-86, 92, 103
Osmanlı gülmecesi 10
Osmanlı Yahudileri 10, 13
otosansür 11, 13
Özlen, Metin (Hayalî) 77

Palmuye-Hurma 168
Papazyan, Vahan 117
Paris 7, 119, 151, 160
Paris Odéon Tiyatrosu 66
Parodi 10
Paros 167
Pazarola Hasan 98
Pellat, Charles 27, 31, 52
Pera 81, 141
Perahya, K. 56
Perde gazeli 77
Petit Larousse 8
Peysonnel, M. de 84
pikaresk 52
Plantu 232
politik karikatür 167
Ponchan, Raoul 121
Pulcinella 66

radyo 160
Raelais 98
Rafet el-Mihi 207
Ragon, Michel 91
Ramazan 42, 65, 83, 94, 96
Ramgavar Partisi 175, 177
resmi ideoloji 13
Révolution Africaine 226
Rönesans 79, 98
Rousillon, Alain 217
Rum 11, 81-85
Rumeau, A. 52
Rumeli 75
Rusya 132, 141, 146, 147, 151

sabir 11, 161
Sadana 117

Şadli (Başkan) 226
Saibi de Hura 229
şaklaban 21, 30
Sançe Panza 109
sansür 13
Sarano, Matilda Cohen 49, 54, 55, 60, 61
şarap 42, 141
sarı gülme 223
Saruhan 11, 167-180
Satan 104
savaş mizahı 223
Scapin'in Dolapları 67
Sebuh Efendi (İstanbul) 88
Sedat, Mansur 229
Sefarad Cuha 53
Sefarad 10
Selanik 49, 53, 83, 124
Sephiha, H. V. 52, 54
Şerif Arafa 207, 216
sersem 143
Sev gadu 117
Sevr Antlaşması 170, 171
Şeytan 89
Sicilya 27, 37
Sihâm-ı Kaza 76
Şirket-i Mahsusa 132
Sırp 84
Şişmanyan 96
Sıvacıyan, Arusyun 116
Siyavuşgil, Sabri Esat 66
skeç 85, 121, 161, 162, 222
sofistike 142
Solidi Efendi (İstanbul) 88
Sovyet Ermenistanı 119, 177
söylem 185
soytarı 10, 15, 16, 86
SSCB 171
Stalin 119, 194
Süleylan bin İsa Muhammed bin Getaf 224
Süleym 225, 226
Süleyman 54
Süleyman Bin İsâ 232
şüpheci 143
Suriye 66, 197
Suudi Arabistan 217

tabu 12, 13
Tahir ile Zühre 76
tahşiş 202
Tahyâ ya Didu 225
takiyye 199
taklit 10, 13
Tanney, D. Halbout de 52
Tanzimat 116
Tartuffe 66
Taşçıyan, M. 120
Taşnak Partisi 121, 125, 175, 177
Taşnaklar 121, 125, 177
tasvir 142
Tatlıyan, Arakel 120, 128
televizyon 184, 217
Teodor Kasap 92
Terdiman, Richard 139
Ter-Minassian, A. 170
Terörist 207-217
Terörizm ve Kebab 207-216
Thompson 38
Tîn 42
Tiryaki 72
Tolayan, Yervant 117-121
Toulouse-Lautrec 120
Trablus 108
Trabzonlu Hayreddin 74
Tripataka 17
Truva 145
Tucholsky, Kurt 199
Tuluat Tiyatrosu 95
Tunç, Mustafa Şekib 98
Tunus 11, 14, 38, 45, 66, 160

Türkiye 10, 59, 66, 84, 151
Tuzsuz Deli Bekir 72, 76
Tzaghik 117

Ümmü Gülsüm 204
Ürdün 217
Üsküdar 81

Ussaper 167
uyanık 16

Vartanyan, Osep 116
Vasilaki bey 87
Vegeyâtü'l Ayân 20
Venüs 150
Vettâr, Tahir 226
Viyana 142, 167
Vodvil tiyatrosu 207
Voltaire 98

Yafa 60
Yahudi 13, 59, 81-85, 97
Yahudi Cuha 56, 62
Yakub Sennavi 192
Yalova Sefası 76
Yemen 197, 202
Yemenli Şuşam 61
Yugoslavya 56
Yunanistan 57, 66, 108

Zakaryan, V. 167
Zebur 56, 60
Zemmuri 225
zenne 75
zeybek 72
Zig-zag 117
Zine, Muhammed 225
Zolty, M. Klein 49

Osmanlı komiğinin en büyük kaynaklarından biri, imparatorluğun çeşitliliğinin sahnelenmesi, etnik-dini stereotiplerin kullanılmasıydı. Bir imparatorluk gülmecesi vardı ve ulusal bir devletin oluşturulmasıyla birlikte bu gülmece ortadan kalktı. Bu imparatorluk esininin işlenmesine dayanan bazı komik biçimler, yok olma eğilimine girdi. Osmanlı İmparatorluğu'nun batışından sonra ayakta kalamayan ve Cumhuriyet'in başlarında sönen Karagöz bu durumun başlıca örneğidir. İmparatorluğun sonuna damgasını vuran dramlardan sonra (Ermeni olayları, Yunanlılarla nüfus mübadelesi), gayrimüslimler hakkında şakalar yapmayı sürdürmek kolay değildi. Sadece Yahudi tipi varlığını sürdürdü, ama otuzlu yılların sonuna doğru o da faşist modellerin etkisiyle anti-semitizme doğru saptı. Sonuçta bu imparatorluk gülmecesinden geriye, Karadenizliler üstüne şakalardan başka bir şey kalmadı.

François Georgeon



Doğu'da Mizah, Magrib'den Mısır'a, Doğu Akdeniz'e ve Balkanlar'a kadar geniş bir coğrafî mekânı kapsıyor ve esas olarak bu toplumların çok büyük badirelerden geçtiği son iki yüzyılı dikkate alıyor. Farklı ülkelerden ve çeşitli disiplinlerden araştırmacılar, tarihçiler, sosyologlar, antropologlar, dilbilimciler Müslüman ve Akdenizli toplumlarda mizahın gelişme biçimini; dinin ağırlığı, otoriter siyasi eğilimler, etnik-dinsel çoğulculuk, kadının konumu, toplumsal değerler gibi çeşitli açılardan aydınlatıyorlar.

Bu incelemeler mizahın Magrib ve Yakındoğu'da tarih içinde nasıl kökleşmiş olduğunu gösteriyor. İlk izleri IX. yüzyıla kadar uzanan Cuha, bugün Cezayir'den İstanbul'a kadar kolektif bellekte canlılığını korumaktadır. *Binbir Gece Masalları* döneminde izleyicilerini eğlendiren meddahlar, XX. yüzyılın mizah manzarası içinde de kendilerine yer bulmaktadır. Kuşkusuz bazı gelenekler zayıflamış ya da kaybolmuştur. Ortaçağ coğrafyasında çok yaygın olan ve yüzyıl başında hâlâ yaşayan, ama bugün neredeyse kaybolmuş durumdaki Karagöz gibi; ama onun kuşaklara damgasını vurmuş taşlayıcı, iğneleyici ruhunun zihniyetlerde hiç iz bırakmadığı söylenebilir mi?

TEMA
TÜRKİYE ÇÖL OLMASIN!
0212) 281 10 27

ISBN 975-08-0048-6

9 789750 800481