TOPLUMSAL
Tarih

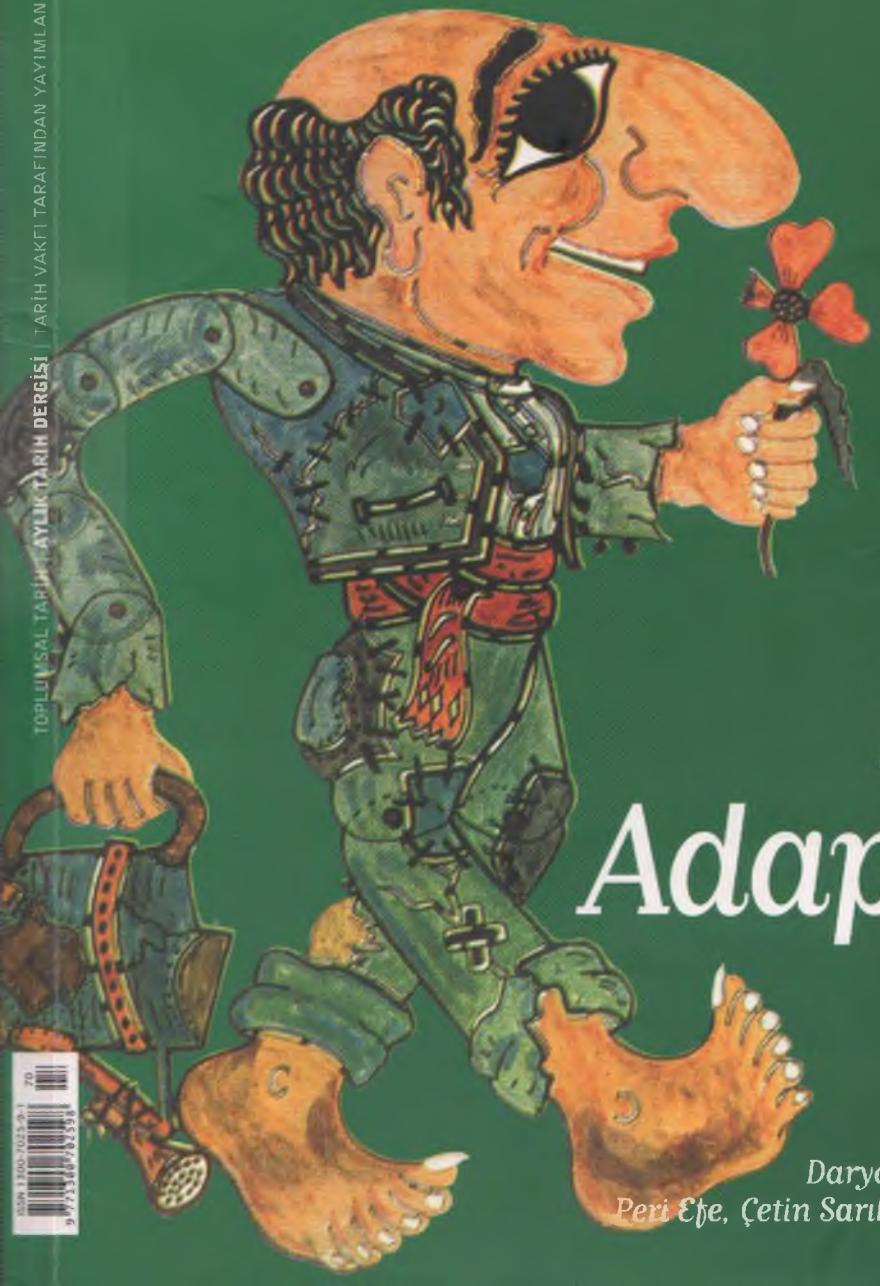
181
OCAK
2009

Sonun Başlangıcı
Bismarck, II. Wilhelm ve Abdülhamid
Taner Timur

Bir Bildiri ve Üye Kayıt Formu Vesilesiyle
Türkiye İşçi(ler) Derneği/Birliği
Mete Tunçay

Osmanlı Seçkinleri ve Dreyfus Meselesi
Özgür Türesay

Batak:
Bulgar Kolektif Bellek İnşasında Bir "Hatırlama ve Unutma Yeri"
Sacit Kutlu



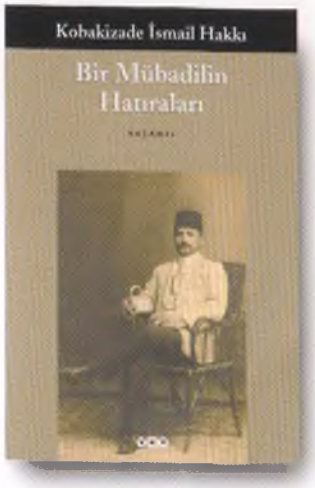
Balkanlar ve Türkiye Bağlamında
Karagöz'ün Adaptasyonu ve Değişimi

Dosya Editörü: Peri Efe
Daryo Mizrahi, Walter Puchner, Linda Suny Myrsiades, Peri Efe, Çetin Sarıkartal-Ayşe Selen-Şehsuvar Aktaş yazdı. 47. Sayfada

TOPLUMSAL TARİH AYLIK TARİH DERGİSİ | TARİH VAKFI TARAFINDAN YAYIMLANIR | Fiyatı: 6,00 TL. (KDV Dahil) | ISSN: 1300-7025

Mübadelenin, İstanbul kiliselerinin ve Bizans'ın tarihinde...

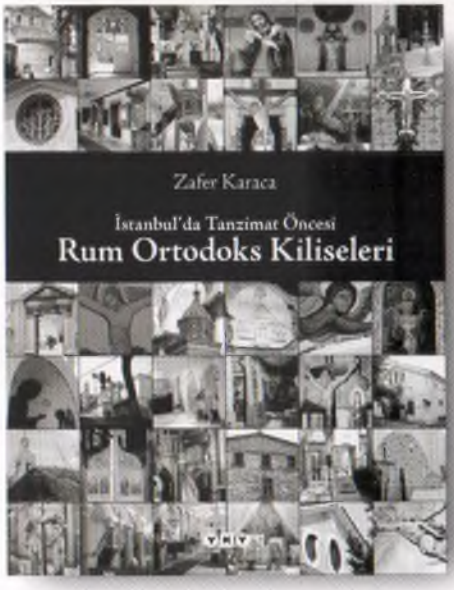
Kobakizade İsmail Hakkı'nın hatıralarında, "Lozan mübadillerinin meşakkatli yaşamının sade bir özeti"... Gözden geçirilmiş ve genişletilmiş basımıyla, alanındaki tek yetkin kaynak... Mevcut literatürle hesaplaşan, yeni sorular soran zengin bir başucu kitabı...



Bir Mübadilin Hatıraları
Kobakizade İsmail Hakkı

1883'te, Yunanistan'ın Kavala ilinin Drama ilçesinin Sarışaban köyünde doğan, avukat, tütün tüccarı ve vergi toplayıcısı olarak çalışan Kobakizade İsmail Hakkı, 1922-1924 yıllarında mübadeleyi idare eden bir Lozan mübadili olarak 1924'te önce İstanbul'a, sonra Samsun'a yerleşti. Türkiye'de de tütün tüccarlığı ve avukatlık yapan İsmail Hakkı Kobakoğlu, hayatını, Türkiye'ye yerleşen Lozan Mübadilleri'nin haklarını savunmaya adamıştı. **Bir Mübadilin Hatıraları,** "Lozan mübadillerinin meşakkatli yaşamının sade bir özeti" niteliğinde...

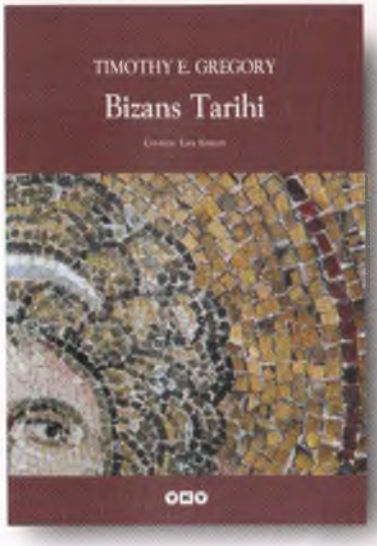
88 sayfa, 6 YTL



İstanbul'da Tanzimat Öncesi Rum Ortodoks Kiliseleri
Zafer Karaca

Zafer Karaca'nın 1995'te yine YKY'den çıkan **İstanbul'da Osmanlı Dönemi Rum Kiliseleri** başlıklı önemli çalışması, gözden geçirilmiş ve genişletilmiş basımıyla, yine YKY'de: **İstanbul 'da Tanzimat Öncesi Rum Ortodoks Kiliseleri**... Verdiği kapsamlı bilgilerle, ayrıntılı anlatımı ve bilgilendirici fotoğraflarıyla alanındaki tek yetkin kaynak olan kitap, 1856 tarihli Islahat Fermanı'na kadar olan dönemde, "Osmanlı" kavramı çerçevesinde adeta aynı reçeteyle oluşturulmuş, özgün nitelikte ve sanat tarihi bağlamında bütünlük gösteren bu yapıları inceliyor.

680 sayfa, 80 YTL



Bizans Tarihi
Timothy E. Gregory

Ohio State Üniversitesi'nden Timothy E. Gregory, **Bizans Tarihi**'nde, imparatorluğun tarih içindeki serüvenine, en parlak dönemlerine ve gerileyişine ışık tutuyor. Bizans İmparatorluğu'nu Constantinus döneminden Konstantinopolis'in 1453'teki düşüşüne dek izleyen kitap, geleneksel siyasi anlatımı çarpıcı kültürel öğelerden kesitlerle harmanlamayı başarıyor: Mevcut literatürle hesaplaşırken, gelecekteki çalışmalar için gündem oluşturacak sorular da soruyor.

360 sayfa, 21 YTL
Çeviren: Esra Ermert

YKY
Yapı Kredi Yayınları

YAPI KREDİ YAYINLARI KİTABEVLERİ • İSTANBUL: 212 252 47 00 / 502 • İZMİR: 232 463 82 90 •
ANKARA: 312 435 85 94 E-POSTA • ykykultur@ykykultur.com.tr WEB SİTESİ • www.ykykultur.com.tr
İNTERNET SATIŞ • http://alisveris.yapikredi.com.tr
YAPI KREDİ KÜLTÜR SANAT YAYINCILIK TİC. VE SAN. A.Ş. 212 293 08 24 - 252 47 00

YapıKredi
Kültür Sanat Yayıncılık

KURUMSAL TARİH DOSTU

Bazı işlerin manevi kazancı, maddi kazancından çok daha fazladır. Kurumsal Tarih Dostları küçük bir katkıyla büyük bir kazanç sağlıyor, Türkiye'nin geleceğinin oluşturulmasına destek oluyor.

Dışlayıcı olmayan, gerginlikler üretmeyen, çağdaş-bilimsel bir tarih bilincinin yaygınlaşması için yürüttüğümüz çalışmalarda, Tarih Vakfı'na destek veren **Kurumsal Tarih Dostlarımıza ilgileri ve yüreklendirmeleri için sonsuz teşekkürlerimizle...**

Tarih Vakfı *Kurumsal Tarih Dostu* kurum ve şirketlerden öncelikle ilgi ve yüreklendirme, ardından da aylık 500 YTL katkı bekliyor.

Kurumsal Tarih Dostları 1 yıl süreyle, *Toplumsal Tarih* dergisinde 1 sayfa ücretsiz reklam yayınlatabiliyor. *Toplumsal Tarih* dergisi için üçer abonelik ve Tarih Vakfı kitapları için ise %40 indirim hakkı kazanıyor. Ayrıca tüm Kurumsal Tarih Dostları, Tarih Vakfı web sitesinde logosuyla yer alıyor.

Aktif Dağıtım A.Ş.

Barut Hotels

Bekay Emlak İnş.ve Tic. A.Ş.

Ekin Fuarcılık Ltd.

KONE Asansörleri

MUDO

Royal Garden Hotel

Transteo Turizm

TÜYAP A.Ş.

Visitur Seyahat Acentası

www.tarihvakfi.org.tr

15 YIL TARİH VAKFI

VAKIF MERKEZİ
Zindankapı Değirmen Sokak No: 15 Eminönü 34134 İstanbul
T (0212) 522 02 02 F (0212) 513 54 00
E tarihdostu@tarihvakfi.org.tr

GÖNÜLLÜLÜK, PROJE VE FON GELİŞTİRME, İLETİŞİM ÇALIŞMALARI MERKEZİ VE İSTANBUL MÜZESİ PROJESİ
Zindankapı Değirmen Sokak No: 15 Eminönü 34134 İstanbul
T (0212) 522 02 02 F (0212) 513 54 00
E tarihdostu@tarihvakfi.org.tr

MYRA

İÇİNDEKİLER

181. SAYIMIZLA MERHABA

2009 yılına bir dizi dosya ile girmeyi planladık; bunlardan ilki, ocak sayısı için hazırladığımız Karagöz dosyası. Dosyanın editörü Peri Efe zaten tanıttığı için yazılara tek tek değinmek istemiyorum ama bu yazıların seçiminde Türkiye ve gölge oyununun yayıldığı Balkan coğrafyasında Karagöz üzerinden değişim ve modernleşme macerasını izleme merakı olduğunu da söylemek isterim. Bir de dosya içinde benim çevirdiğim Linda Suny Myrsiades'in yazısıyla ilgili kısa bir görüş. Myrsiades'in yazısından da anlaşıldığı gibi, Karagiozis Yunan kültürüne içtenlikle adapte olmuş ve bu ülkedeki macerasında modern zamanlara uyum sağlayarak daha çok bir alt kültür olarak popülaritesini sürdürebilmiş bir öğe. Bu bilgiyi halen Atina kahvelerinde Karagöz izleyerek doğrulamak mümkün. Buna karşılık, "anavatan"ı Türkiye'de Karagöz'e ara sıra çıkarıp seyredilecek, sonra da müzedeki yerine kaldırılacak bir gösteri olarak bakılıyor büyük ölçüde. Böylesi bir halk eğlencesinin, 19 ve 20. yüzyılda Yunanistan'da canlanırken, çok daha köklü olmasına rağmen Türkiye'de canlılığını yitirmiş olmasını başka şeylerin yanı sıra Türkiye'de devletin Karagöz üzerinden halka didaktik bir üslupla modernleşme öğütleri vermesinde de aramak gerekir bence. Eğer düşündüğüm gibi bu durum Karagöz'ün canlılığını daha hızla yitirmesine yol açmışsa, Türk modernleşmesi üzerine düşünmek için bir vesile daha var demektir.

Dosya dışında ilk değinmek istediğim, Taner Timur'un "Bismarck, II. Wilhelm ve Abdülhamid" başlıklı yazısı. Taner Hoca yazısında II. Wilhelm ve Bismarck'ı merkeze alarak Almanya-Osmanlı ilişkilerini incelerken, 19 ve 20. yy Avrupa diplomasi tarihini "Doğu Sorunu"ndan ve aynı dönem Osmanlı tarihini emperyalizm kavramından bağımsız ele almanın imkânsızlığının altını çiziyor; kendi deyimiyle, bu kopuk "yaklaşımın sınırlarını ortaya koymaya çalışıyor".

Son değinmek istediğim, Sacit Kutlu'nun, "Bulgar kolektif bellek inşasında bir hatırlama ve unutma yeri: Batak" isimli yazısı. Kutlu, 19. yy sonunda meydana gelen Batak olaylarının Bulgar tarihyazımında farklı dönemlere göre nasıl farklı biçimlerde ele alındığını gösteriyor. Kutlu, yazısının sonuna doğru Batak olaylarının Bulgar tarihyazımındaki yerini sorgulayan güncel bir sergiyi konu ediyor ve sergiden tedirgin olan Bulgar devletinin, ulus efsanesinin etrafında örüldüğü bir temayı "korumak" konusunda nasıl da kıskanç davranabileceğini ortaya koyuyor.

2009 herkese mutluluk getirsin.

Ahmet Akşit

04 OSMANLI BASININDA YÜZ YIL ÖNCE BU AY
Hazırlayan: Emel Seyhan

06 ADI YANLIŞ KONMUŞ BİR KİTAP
BERGAMA KRALLIK KÜLTÜ
Oğuz Tekin

07 ÂTIF EFENDİ'NİN MEZARI NEREDE?
Burak Çetintaş

08 1933 ÜNİVERSİTE REFORMU KONFERANSINDAN İZLENİMLER
Kafiye Abdik Alkan

10 İNSAN HAKLARI, EĞİTİM VE DERS KİTAPLARI ARAŞTIRMALARI ULUSLARARASI SEMPOZYUMU — II
Gamze Rezan Sarışen

11 ESKİÇAĞDA YENİ YIL
Oğuz Tekin

12 EYÜP HAZİRELERİNDE NELER OLUYOR?
Burak Çetintaş

13 HİNDİ'NİN HİKÂYESİ
Mete Tunçay

14 EVLİYA ÇELEBİ KONUŞMALARI
Metin ve Söyleşi: Tuba Yıldırım

16 TÜRKİYE'DE TOPLUMSAL CİNSİYET ÇALIŞMALARI KONFERANSI ÜZERİNE NOTLAR
Suna Yılmaz Açıkel

18 *L'ILLUSTRATION*'DAN SEÇMELER
Hazırlayan: Edhem Eldem

20 1908 KARİKATÜRLERİ
Hazırlayan:
Erol Üyepazarcı
Mehmet Ö. Alkan

22 BISMARCK, II. WILHELM VE ABDÜLHAMİD
Taner Timur

32 BULGAR KOLEKTİF BELLEK İNŞASINDA BİR "HATIRLAMA VE UNUTMA YERİ": BATAK
Sacit Kutlu

40 OSMANLI SEÇKİNLERİ VE DREYFUS MESELESİ
Özgür Türesay

47 DOSYA
TÜRKİYE VE BALKANLAR'DA KARAGÖZ'ÜN ADAPTASYONU VE DEĞİŞİMİ

48 OSMANLI'DA KARAGÖZ OYUNLARI
Daryo Mizrahi

56 BALKAN YARIMADASI'NDA OSMANLI GÖLGE TİYATROSUNUN YAYILIŞI, İŞLEVİ, ASİMİLASYONU
Walter Puchner

70 KARAGİOZİS'İN YUNANİSTAN'DAKİ KAYNAKLARI
Linda Suny Myrsiades

80 TEODOR KASAB, NAMIK KEMAL VE HAŞMET'İN GELENEKSEL SEYİRLİKLER-BATI TİYATROSU TARTIŞMALARI
Peri Efe

86 KARAGÖZ OYNATMA KORKUSU VE İSTEKSİZLİĞİ ÜZERİNE BİR DENEME
PERDENİN ARKASINDAKİ KİM?
Çetin Sarıkartal, Şehsuvar Aktaş, Ayşe Selen

92 BİR BİLDİRİ VE ÜYE KAYIT FORMU VESİLESİYLE
TÜRKİYE İŞÇİ(LER) DERNEĞİ/BİRLİĞİ
Mete Tunçay

94 YENİKAPI'DAN GEMİ MANZARALARI
BİZANS BATIKLARI
Oğuz Tekin

Düzelti ve Özür:

Dergimizin Aralık 2008 sayısında, 88. sayfada Erdem Sönmez'in yazısında Lucien Febvre yerine editoryal bir hata neticesinde ilgisiz bir resim çıkmıştır. Okurlarımızdan özür dileriz.

12 **EYÜP HAZİRELERİNDE NELER OLUYOR?**
Burak Çetintaş, Eyüp'teki eski mezarlıkları ve mezar taşlarının şu an içinde bulunduğu durumu inceliyor.

18 ***L'ILLUSTRATION*'DAN SEÇMELER**
Edhem Eldem, Kırım Savaşı sırasında Feriye Sarayı'nda kalan bir İngiliz dükü ve Osmanlı'nın Paris sefirlerinden Veliyeddin Rifat Paşa hakkında yazdı.

20 **İLAN-I HÜRRİYET DOLAYISIYLA 1908 KARİKATÜRLERİ**
Mehmet Ö. Alkan ve Erol Üyepazarcı, yüz yıl evvel yayınlanmış karikatürlerden yaptıkları seçki ve yorumlarıyla dönemin havasını yansıtıyor.





47-91 **DOSYA**
TÜRKİYE VE BALKANLAR'DA KARAGÖZ'ÜN ADAPTASYONU VE DEĞİŞİMİ

94 **BİZANS BATIKLARI**
Oğuz Tekin, Ufuk Kocabaş'ın antik gemi batıklarının yerinden kaldırılması ve konservasyonuyla ilgili Yenikapı'nın Eski Gemileri *isimli kitabını değerlendiriyor.*



TOPLUMSAL TARİH
Aylık Tarih Dergisi
Sayı: 181 Ocak 2009

TARİH VAKFI ADINA SAHİBİ
Halım Bulutoğlu

TARİH VAKFI

Zindankapı Değirmen Sokak No: 15
Eminönü 34134 İstanbul
(0212) 522 02 02

www.tarihvakfi.org.tr

YAYIN KURULU
Mehmet Ö. Alkan, Murat Belge, Fatmagül Berktay, Aydan Çelik, Gökhan Çetinsaya, Esra Danacıoğlu, Edhem Eldem, Nurşen Gürboğa, Murat Güvenç, Mehmet Hacısalihoğlu, Ayşe Hür, Yavuz Selim Karakışla, Murat Koraltürk, Elçin Macar, Mutlu Öztürk, Mustafa H. Sayar, Oğuz Tekin, Taner Timur, Mete Tunçay, Nuran Yıldırım

YAYIN KOORDİNATÖRÜ
Rauf Kösemen

S. YAZIİŞLERİ MÜDÜRÜ VE YAYIN YÖNETMENİ
Ahmet Akşit

YAYIN YÖNETMENİ YARDIMCISI
Zafer Çeler

REDAKSİYON/DÜZELTİ
Belgin Sunal

KATKIDA BULUNANLAR
Tuğba Yıldırım

DERGİ VE KAPAK TASARIMI
Rauf Kösemen

KAPAK UYGULAMA
Harun Yılmaz (Myra)

SAYFA TASARIM/UYGULAMA
Aysel Kazıcı

İLETİŞİM
(0212) 513 52 35
(Dahili 11)
(0212) 513 54 00 (Faks)
aaksit@tarihvakfi.org.tr
zceler@tarihvakfi.org.tr

BASKI
Stil Matbaacılık Yayıncılık A.Ş. Seyrantepe Mah. İbrahim Karaoğlanoğlu Cad., Yayıncılar Sok. No:5 Seyrantepe 4. Levent
Tel: (0 212) 281 92 81

BASKI TARİHİ
29.12.2008

DAĞITIM
YAYSAT
(0212) 622 2222
www.yaysat.com.tr

YAYIN TÜRÜ
Yerel Süreli Yayın

ANKARA TEMSİLCİLİĞİ
(0312) 431 54 24

ABONELİK
Tarih Vakfı
(0212) 522 02 02 (35)
(0212) 513 54 00 (fax)

BİR YILLIK ABONE BEDELİ
70,00 TL.

Servet-i Fünûn

2 OCAK 1908

ZİYAFET-İ ŞAHANE

Evvelce yazdığımız veçhile evvelki Cuma gecesi zat-ı hazret-i padişahi tarafından saray-ı hümâyûnlarında mebusan-ı kiram şereflerine bir ziyafet-i şahane keşide buyrulmuştur.

Kısm-ı mahsusunda yazdığımız veçhile mebusan Meclis'teki müzakerâtlarına saat on birde hitam vermişler ve on biri çeyrek geçe mebusan dairesinden refakatlerinde Yaver Miralay Mehmet Ali Bey bulunduğu halde suret-i mahsusada ıstabl-ı amireden gönderilen kapalı ve açık arabalara ikişer ikişer binerek mabeyne azimet etmişlerdir.

Arabalardan ikisi müzeyyen olup reis ile reis vekillerinin rükûbuna tahsis edilmiş idi.

Mebusan Yıldız Sarayı'nın önünde asakir-i Osmaniye resm-i selamı ifâ eylediği hâlde teşrifat memurları tarafından istikbal edilerek merasim dairesine isâl edilmişlerdir. Bu daire salonlarının kâffesi mebusana küşâde bulundurulmuş ve bir salon edâ-yı salât için tehyie olunarak seccadeler serilmiş idi. Mebus efendiler burada akşam namazını kılmışlardır.

Mebuslar kâmilen geldikten sonra verilen haber üzerine önde Ahmet Rıza Bey, reis vekilleri bulunduğu halde yukarıya çıkarak yemek salonuna gitmişlerdir.

Merdiven başını geçip de ilk salona girdiklerinde zat-ı hazret-i padişahiye mülâki olmakta idiler. Zat-ı hazret-i padişahi büyük üniformalarını lâbis bulunuyorlar ve ayakta durarak milletin vekillerini istikbal buyuruyorlar idi. Mebuslar kemâl-i ihtiram ile birer temenna ederek yemek salonuna geçiyorlardı. (...)

Zat-ı şahane teşrif buyurduktan ve mevki-i mahsuslarına geçtikten sonra sağ taraflarında sırasıyla Sadrazam, Dahiliye Nazırı, Meclis-i Mebusan Reis Vekil-i Sânisi Aristidi Paşa, sol tarafında sıra ile Ahmet Rıza Bey, Reis Vekil-i Evveli Talat Bey, mebus sıfatıyla gelmiş olan Adliye Nazırı Manyasîzade Refik Bey ve daha sonra diğer mebusan ahz-ı mevki ederek zat-ı şahanenin kuûdunu (oturmasını) müteakip yerli yerlerine oturmuşlardır.

O esnada salon kapıları açılarak merdiven başında duran orkestra Hamidiye Marşı'nı çalmış, hazırûn tarafından kaimen istimâ' edilmiştir (ayakta dinlenmiştir). Badehu ziyafet başlamıştır.

Ziyafet listesi ber-vech-i âtidir :

Yumurtalı bulyon, peynirli börek, mayonezli levrek balığı, sebzeli sığır filesi, soğuk dana ciğeri ezmesi, hindi ve keklik kebabı, beyaz salçalı tavuklu pilav, dörtkardeş tatlısı, krema, dondurma, peynir ve meyve. (...)

Ziyafet esnasında Hürriyet, Vatan ve Mebusan marşları terennüm edilmiştir. Yemek devam ettiği sırada elektrik lambaları söndürülerek (mağnezyum) iş'âl olunmuş ve Febus tarafından hâzırûnun resmi alınmıştır.

Pilav yenip sıra dörtkardeş tatlısına geldiği sırada Başkatip Cevat Bey sureti, atide mümderiç nutk-ı hümâyûnu kırâat etmiştir.

Nutk-i Padişahi

"Mebusan Efendiler,

Hakk-ı teâlâ hazretleri, adedini, saadet-i halini müzdâd eylesin. Bilcümle millet-i Osmaniye'nin ve tebaa-i şahanemin vekilleriyle yani tekmil milletimle bu akşam birlikte taam ettiğimden dolayı hakikaten ve cidden pek memnun oldum. Bu geceki şu hâl zannedersem Devlet-i Aliyyemizin tarihinde ilk defa görülmüş bir vak'a-i müteyemminedir. Tebrik ederim. Allah emsal-i kesiresinin tekerrürüyle cümlemizi müşerref eylesin. Bu cemiyet-i mesude Kanun-ı Esasimizin devletimize, milletimize, vatanımıza bahşettiği ve ilâ maşallah-i teâlâ ileride bahşedeceği âsâr-ı feyyazanenin mebde ve delili olduğundan şayan-ı tebcildir.

Mebusan Efendiler,

Şurası malumunuz olsun ki, saltanatın, devletin ve memleketin nigehbân-ı hukuku evvel Allah, sonra millet ve Meclis-i Mebusan-ı millettir. Binaen-alâ-zâlik vazifeniz hem mühim hem mukaddestir. Sa'y ve gayretimizin ve kasd ve niyetimizin bu ehemmiyet ve kutsiyet ile mütenasip olması kat'iyen matlubumdur. İşte bu hukuk-ı mukaddeseyi zâmin ve kâfil olan Kanun-ı Esasimiz ahkâmının bi-inayeti'l-kerim muhafazasına nasb-ı nefs ettiğimi ve bunun hilâfında bulunacak her kim olursa olsun onun en birinci hasmı ve en birinci düşmanı halifeniz ve padişahınız sıfatıyla ben olacağımı temin ve teyid eylerim.

Allahü teâlâ hazretleri devlet ve milletimizin ve vatan-ı mukaddesemizin saadet ve selâmeti emrindeki sa'y ve gayretimize muin ve zahir olsun.

Nutk-ı padişahi fevkalade bir meserretle alkışlanmış ve izhar olunan meserrât-ı fevkaladeden zat-ı hazret-i padişahi son derecelerde mahzûz olup beyan-ı teşekkür eylemişler ve (Ömrümde bu kadar mesut olduğum bir dakikayı hiç tahattur etmiyorum.) demişlerdir.

Ahmet Rıza Bey tarafından mebusan namına zat-ı şahaneye hitaben bir nutuk iradına müsaade buyrulması üzerine zat-ı hazret-i padişahi kıyâm eylemiş (ayağa kalkmış) ve mebusan da ayağa kalkıp reislerinin nutkunu ayakta istimâ etmişlerdir.

Ahmet Rıza Bey'in nutku

"Şevketli Padişahımız

Zamanın vakayi-i meşhuresini ahlâfa bir ibret olmak üzere nakleden medeniyet tarihleri bu akşamki mâide-i hümâyûnlarını bir lisan-ı şükr ve sitayişle yazacaklar. İlk defa olarak bütün Osmanlıların hükümdar-ı zi-iktidarı bütün milletin vekilleriyle bir sofrada bulunuyor, bir karavanadan yemek yiyor. İlk defa olarak bütün Müslümanların halife-i zi-şanı sofrasında cins ve mezhep ayırmayarak bir vatan evladından mürekkep bir aileye en muhterem ve müşfik bir peder olarak riyaset ediyor. Şark ahalisi böyle bir saadete on üç asırdan beri nail olmamıştı.Bu müsavat, bu hiss-i muhâdenet ve muvâlâta ancak evail-i İslâm'da (İslâmın ilk zamanında) tesadüf olunurdu. Zaman-ı saadetin bu gibi güzel âdetlerinden koca bir İslâm medeniyeti zuhura geldi; altı asır âlemin hakim-i manevisi oldu. Bu gün bir lütuf ve inayet-i şahaneleri

olarak teceddüd eden bu âdet-i dîrînede (eski âdette) Osmanlı medeniyetinin cihana numune-i fazilet olacak âsârının parlak bir mukaddimesidir. Rüfekamın teşekküratını, ihtiramatını lütfen kabul buyurunuz padişahım.
Ziyafet hitam bulduktan sonra zat-ı şahane alkışlar arasında dışarıya çıkmışlar, badehu mebuslar da büyük salona gitmişlerdir.
Bir müddet sonra zat-ı hazret-i padişahi bu salona teşrif buyurmuşlar, bilcümle mebusan elini öpmeye şitâbân olmuşlardır.
Bu sırada alkışlar ayyuka çıkmakta, her tarftan (Yaşasın hür milletin hür padişahı) avazeleri işitilmekte idi.
Mebuslardan Kasım Efendi duaya başlayınca ortalığa sükûnet geldi.
Zat-ı şahane tekrar salonlarına avdetle bazı zevatı ayrıca nezd-i şahanelerine kabul etmişlerdir.
Bir aralık Başkatip Cevat Bey umum mebuslara taraf-ı padişahiden:
Millet her ne zaman isterse uğrunda canımı feda etmeye hazırım!
Cümlesini tebliğ etmiştir.
Bunu müteakip mebuslar ikişer ikişer arabalara binip avdet etmişlerdir.

Resim Sergisi

2 OCAK 1909
TANİN

Anadolu'da, Mısır'da, Avrupa'da uzun müddet icra-yı seyahatten sonra ahiren Dersaadet'e avdet eden ressam Hasan Saim Bey tarafından Beyoğlu Cadde-i Kebir'inde R. Yuhan Paloka Mağazasında merbut bir mahal-i mahsusta menâzır ve tasâvîr-i şarkiyeye ait sulu boya resimlerden mürekkep bir sergi küşâd edilmiştir. 11 Kânunusani tarihine kadar devam edecektir.

Büyük Bir Kız Mektebi

20 OCAK 1909
TANİN

Bir milletin nisvanı terakkisinin mizanı olacağı hakikati bu gün hiç inkâr kabul etmez. En büyük mürebbiyeler validelerdir. Valide kucağında, aile içinde alınan saf ve ahlâki terbiye ileride mektep hayatının vereceği ahlâk ve ilim için en büyük bir istinadgâhtır.
Heyet-i ictimaiyemizi cidden ıslah etmek istersek mekteplerimizi düzeltmeliyiz ve kız mekteplerimize de büyük bir ehemmiyet vermeliyiz.
Oğullarımızı ikmâl-i tahsil için Avrupa'ya gönderebiliyoruz.
Fakat kızlarımızı bi't-tabi kendi memleketimizde tedris ve terbiye etmeye mecburuz. Binaenaleyh İstanbul'da Avrupa mektepleri derecesinde mükemmel ve sırf terbiye-i Osmaniye an'anâtı dairesinde idare olunur bir kız mektebine şiddetle ihtiyaç vardır.
Geçenlerde Ahmet Rıza Beyefendi'nin şehrimizde böyle bir müessese-i mühimme vücuda getirmek üzere sarf ettiği himmetlerden bahsetmiş ve "şimdiye kadar kimseye para için müracaat etmedim. Fakat icap ederse bu mektep için kapı kapı dolaşarak para isteyeceğim" dediğini yazmıştık.
Bu himmet ve gayretin ilk semeresi iktitâf edildiğini haber almakla bu gün müftehir ve memnun oluyoruz.
Kandilli üzerindeki merhum Adile Sultan Sarayı taraf-ı hazret-i Padişahîden inâs mektebi ittihaz edilmek üzere terk ve teberru buyrulmuştur. Robert Kolej'e karşı bulunan bu saray gayet havadar ve mektep ittihazına elverişli bir mevkide bulunup mükemmel bahçeleri, koruları vardır. Bir mektep için bundan münasip bir yer bulunamazdı. Zat-ı hazret-i padişahi bu sarayı kerime-i muhteremeleri Sultan hazretlerinin ikâmetgâhları için münasip görmekteler iken inas mektebi ittihaz edilmek üzere bir binaya ihtiyaç bulunduğunu haber alınca:
"Evvelce bir kızıma mahsus idi, şimdi bütün kızlarıma mahsus olsun" diyerek sarayın mektep ittihaz edilmesine muvafakat buyurmuşlardır.
Mektebin programı henüz tanzim edilmemiştir. Bunun için bir komisyon teşekkül edecektir.
Mektep leyli ve nehari olacaktır.
Esas tahsil Anglosakson usulünü takip edecek, icap eden mubassıralar, muallimeler hariçten celb olunacak ve kızlarımızın bilhassa bir terbiye-i Osmaniye ahz etmesine itina edilecektir.
Mektebe bilâ tefrik cins ve mezhep bütün Osmanlı kızları kabul olunacaktır. İcap eden masarifin hazine-i maarife bâr olmaksızın tedariki arzu edildiğinden iane-i ihtiyariyeye teşebbüs edilecektir.
Naile Sultan hazretleri kadınlar namına teşekkül edecek iane heyetinin riyaset-i fahriyesini kabul buyurmuşlardır.
Her hususta hamiyet-i vataniyelerini, fedakârlıklarını, maarif-perverliklerini defaât ile ispat etmiş olan vatandaşlarımızın istikbal-i memleket üzerinde bu derece haiz-i tesir olan bir meselede dirîg-i mürüvvet ve hamiyet etmeyeceklerine emin olduğumuz cihetle gelecek baharda Kandilli tepesinde mükemmel bir Osmanlı inas mektebinin son terakiyat-ı asriye ile mücehhez bir surette teâlî-i vatana çalıştığını görmekle bahtiyar olacağımız şüphesizdir.

Köprü Kazası

24 OCAK 1909
TANİN

Kazanın Suret-i vukuu
Dün sabah gün doğusu rüzgarının şiddet-i vezânından sular pek şiddetli cereyanlar yapıyordu. "Vayrend" vapuru önünde kılavuzluk vazifesini ifâ eden bir istimbot olduğu halde Halic'e dahil olmak üzere Köprü'ye doğru yol alıyordu. Köprü'ye takarrüb ettiği (yanaştığı) esnada suların şiddet-i cereyanından bir kaza vukua geleceğini anlayan süvari Nikolene Kaptan derhal sancak demirini atarak bir müsademe vukuunu men' eylemiş ise de sürat-i seyir ve suların cereyan-ı şedidi hasebiyle vapur demirini tarayarak ilerlemiş ve aynı zamanda Köprü'nün zincirlerini de sürükleye, sürükleye Cisr'den geçmiştir. Dubaları tesbit eden bu zincirlerin sürüklenmesi üzerine Köprü'nün kanatları duçâr-ı hasar olduğu gibi İstanbul cihetine muttasıl (bitişen) kısmı da kara tarafından bir metre kadar ayrılmıştır.

ADI YANLIŞ KONMUŞ BİR KİTAP

BERGAMA KRALLIK KÜLTÜ

Eski Yunanca ve Latince kökenli sözcüklerin yazımında bu kadar fazla hatanın yapılmış olduğu; kitapların ve makalelerin birbirine karıştığı ve yazarların birçok yerde yanlış yazıldığı bir kitap sanırım uzun yıllardır görülmedi. kitapta ayrıca çok sayıda başka hata da vardır. Ancak burada bunlara yer vermenin pek de yararlı olacağını düşünmüyorum. Bu nedenle söz konusu kitabın yeni baskıda mutlaka konunun uzmanları tarafından gözden geçirildikten sonra yayımlanmasının doğru olacağını düşünüyorum.

OĞUZ TEKİN

Günümüzde, yani eskiçağ tarihi ve arkeoloji alanlarında neredeyse her ay bir kitabın yayımlandığı bir dönemde, içerisinde bu kadar fazla Türkçe yazım hatasının bulunduğu; eski Yunanca ve Latince kökenli sözcüklerin yazımında bu kadar fazla hatanın yapılmış olduğu; kitapların ve makalelerin birbirine karıştığı ve yazarların birçok yerde yanlış yazıldığı bir kitap sanırım uzun yıllardır görülmedi. Kitabın içeriğinin eskiçağ tarihi ve arkeolojiye ilişkin olmasına karşın, kişi ve yer adları ile terimlerin yazımına hiç özen gösterilmediği gözlenmekte ve bu da okuyucuyu, içinden çıkılmaz bir sözcükler karmaşasına sürüklemektedir.

Yüksel Güngör, *Bergama Krallık Kültü*, Bergama Kültür ve Sanat Vakfı, Bergama, 2005.



Ancak kitapta, "keşke hatalar bu kadarla kalsa" dedirten bilgi yanlışlarının fazlalığı da gözden kaçmamaktadır. Özetin özeti, istense bu kadar yanlış, bir kitapta bir araya getirilemezdi.

Bir defa öncelikle vurgulanması gereken, kitabın başlığıdır. Her ne kadar kitabın başlığı "Bergama Krallık Kültü" ise de, kitabın "İçindekiler" kısmında "Bergama krallık kültüne" yer verilmediği görülmektedir. Bunun tipografik bir hatadan kaynaklanıp kaynaklanmadığını anlamak için kitabın sayfaları çevrildiğinde, bu konunun gerçekten de kitabın içinde olmadığı görülmektedir. Bu durumda, kitabın içinde yer almayan bir konunun kitabın kapağına taşınmasının da bir anlamı olmayacağı muhakkaktır. Kitapta, sadece 178. sayfada "Hellenistik Devirde tanrılaştırılan Bergama kralları adına inşa edilmiş bir ibadet odası ve tek bir avludan meydana gelen Heroon adındaki kült yeri" bulunduğuna dair bir paragraf vardır. 201. sayfadaki "Bergama Traian Mabedi" başlığı altında ise imparator kültüne hiç değinilmemektedir. Oysa Büyük İskender ile başlayan ve Roma imparatorları ile doruk noktasına ulaşan bir düşüncenin/eylemin, yani hükümdarın (kral veya imparator) "tanrılaştırılması"nın, adına bir tapınak inşa edilmesinin (veya var olan bir tapınağın ona adanmasının) ve böylece bir hükümdar kültü oluşturulmasının eskiçağdaki tezahürü, bu alanda çalışan ve okuyan herkesçe bilinen bir olgudur. Öyle ki, bu konuda ciddi çalışmalar ve yayınlar da yapılmış olup bunlar Türkiye'deki kitaplıklarda da bulunmaktadır. Örneğin, S.R. Price'ın kitabı, *Ritüel ve İktidar. Küçük Asya'da Roma İmparatorluk Kültü* başlığıyla Türkçeye çevrilmiş olup, kitabın 63. ile 226. sayfaları arası Helenistik dönemdeki hükümdar kültüne ayrılmıştır. Keza, uzun yıllar Bergama kazılarını yöneten Wolfgang Radt'ın Yapı Kredi Yayınları arasında çıkan *Pergamon. Antik Bir Kentin Tarihi ve Yapıları* adlı eserinde de bu konu ele alınmıştır; kitabın 208-218. sayfaları arasında "Traianeum-Traianus Tapınağı" ve 243-252. sayfalar arasında "Hellenistik Hükümdar Kültü Heroonu" işlenmiştir. Ne yazık ki burada eleştirisini yaptığımız Yüksel Güngör'ün kitabının bibliyografyasında ne Price'ın ne de Radt'ın kitabı yer almaktadır; diğer bir deyişle bu kitaplardan yararlanılmamıştır.

Kitabın daha ilk sayfalarında (s. 16) Anadolu'da paleolitik dönemin MÖ 10.000-5000 yılları arasında olduğu vurgulanarak, yanlışlıklar silsilesi başlamaktadır. Hatta yazar, paleolitik ve prehistorik dönemleri birbiri ardına gelen dönemler olarak göstermektedir ki böyle bir ifadenin yanlışlığı ortadadır; terimler ve dönemler birbirine karıştırılmıştır. Keza yazarın, Bergama'nın MS 3. yüzyılın sonunda Bizans'ın egemenliğine girdiğini ifade etmesi de (s. 36), o dönemde halen Roma İmparatorluğu'nun (Bizans'ın değil!) egemenliği söz konusu olduğundan, doğru değildir. Aynı sayfada, "Roma İmparatorluğu'nun Kartacalılar ve Hannibal ile yaptığı savaşlardan" söz edilmesi de, Kartaca Savaşları sırasında Roma'nın imparatorluk yönetimi altında değil, cumhuriyet yönetimi altında olmasından dolayı, yanlış kurulmuş bir cümledir. Yazarın bunu bilmemesi imkânsız olsa da cümlenin özensiz kurulması, önemli bir bilgi yanlışına neden olmuştur. Keza, Bergama Kralı II. Attalos'un kurduğu kentin Attaloia (doğrusu Attaleia) olduğu ve bu kentin de bugün Alanya (doğrusu Antalya) ile özdeş olduğunu ifade etmesi, kitaba ve yazara olan güveni sarsacak niteliktedir. Bunlara benzer çok sayıda hata bulunmaktadır; ancak burada bunlara yer vermenin pek de yararlı olacağını düşünmüyorum. Bu nedenle, söz konusu kitabın yeni baskıda mutlaka konunun uzmanları tarafından gözden geçirildikten sonra yayımlanmasının doğru olacağını düşünüyorum. Aslında kitabın yazarı bir üniversitede öğretim üyesi olmasa, belki bu yayını ciddiye alıp eleştiri yapmak gereksiz olacaktı ama kitap akademik kimliği olan bir yazar tarafından ele alınmıştır ve bu nedenle de eleştiri kaçınılmaz olmaktadır.

ÂTIF EFENDİ'NİN MEZARI NEREDE?

Çok önemli elyazması eserler bırakan, bununla da yetinmeyerek 18. yüzyılda İstanbul'un önde gelen kütüphanelerinden birini kuran ve pek çok vakıf tesis edip yaptırdığı eserlerin kendi imkânlarıyla ayakta kalmasını sağlayan Âtıf Efendi'nin mezarını nasıl tahrip ettik? Âtıf Efendi Kütüphanesi'nin sahibi olan Kültür Bakanlığı'na "açık mektup" niteliği de taşıyan aşağıdaki yazıda bu tahribin kısa hikâyesini okuyacaksınız.

BURAK ÇETİNTAŞ

Akademisyenler, edebiyat ve sanat tarihçileri, elyazması mütehassısları ve kütüphaneye yapılan sonraki bağışlardan dolayı I. ve II. Meşrutiyet gibi son dönemin siyasi tarihi ile ilgili alanlarda çalışmalar yapan diğer araştırmacıların da uğrak yerlerinin başında, Vefa'daki Âtıf Efendi Kütüphanesi gelir. Âtıf Efendi tarafından 1741 senesinde kurulan kütüphane açıldığında 2857 cilt yazma eser mevcutmuş. Bu sayı, Âtıf Efendi'nin evlatlarının bağışları ile artarak 3228 adet yazma kitaba kadar yükselmiş. Bu yazmaların pek çoğunun fevkalade nadir eserler olduğunu belirtmeye ise gerek yok. Kütüphanenin koleksiyonundaki diğer 24.597 adet kitap ise Arap ve Latin harfli matbu eserlerden oluşuyor.

Âtıf Mustafa Efendi, I. Mahmud'un tahtta olduğu senelerde üç defa defterdarlık görevinde bulunmuş, dönemin önemli devlet adamlarındandı. Divan sahibi, şair ve hattat olan Âtıf Efendi ve aile çevresinin kültür ve sanata olan düşkünlükleri bugüne bıraktıkları eserlere bakıldığında daha da iyi anlaşılabilir.

Erken bir 18. yüzyıl yapısı olan kütüphane binasının pencerelerine takılan plastik doğramalar ve uyduruk demir kapılarla değiştirilen asıl kapılar yine Kültür Bakanlığı'nı ilgilendiren hususlar ve başka bir yazının konusu. Ancak ne hazin ki, hem önemli bir devlet adamı hem de bir kültür ve sanat hamisi olan Âtıf Mustafa Efendi'nin Karacaahmet Mezarlığı'nda bulunması gereken mezarı bugün ne yazık ki kayıptır.

Bir kaynağa göre 1957'deki Menderes istimlaklerinde, diğer bazı kaynaklara göre ise 1967-1968 senelerinde inşaatına başlanan Boğaziçi köprüsünün çevre ve bağlantı yollarının yapımı esnasında Karacaahmet Mezarlığı'nın -Âtıf Efendi ve ailesinin de gömülü olduğu- Haydarpaşa'daki uzantısı kaldırılır. Bu sırada Âtıf Efendi'nin ve çocuklarının kabirleri ve küfeki taşından yapılmış sofa duvarları (bu sofa bugün de içi toprak doldurulmuş halde ve boş durumdadır) mezarlığın altıncı adasındaki boş bir alana nakledilir. Ancak alan dar olduğu için yer bulunamayan yaklaşık 10-15 taş aynı adanın daha aşağısındaki bir bölüme, fakat gelişigüzel dikilir. Âtıf Mustafa Efendi'nin mezar taşı da aşağıdaki bu boş alana atılan taşlar arasındadır. Bu bölge çukurda kaldığı için zamanla hafriyat altında kalmış, tarihi taşlar da yarı yarıya gömülmüştür. Bu perişanlık içinde ne yazık ki, Âtıf Mustafa Efendi'nin torunlarından Şeyhülislam Ömer Hüsameddin Efendi'nin 1871 tarihli mezar taşı da mevcuttur.

Osmanlıca okumayı bilmeyen dikkatli bir göz bile, aile haziresinde iken daha sonra iki ayrı bölgeye dağıtılan mezar taşlarının bir örnek formunu hemen fark edebilir. "Âtıfefendizadeler" olarak bilinen bu aile haziresindeki mezar taşları diğer Osmanlı devri mezar taşlarından farklı formdadır ve kaligrafik özelliklere sahiptir.

Önemli bir Osmanlı ailesinin birkaç yüzyıllık serüvenini gösteren bu tarihi aile sofasının bir an önce kurtarılması gerekli. Dahası, "2010 İstanbul Kültür Başkenti" projesi çerçevesinde şehre en önemli kütüphanelerden birini armağan etmiş olan eski defterdar, yani maliye bakanı Âtıf Mustafa Efendi'nin bugün kayıp ve kırılmış olan mezar taşını bulmak ve dikmek hem İstanbul Büyükşehir Belediyesi ve hem de Kültür Bakanlığı yetkililerinin boynunun borcudur.



Atıfefendizadeler Sofası'nın bir bölümü istimlakten sonra nakledildiği yeni yerinde.



Aralarında, Vefa'daki kütüphanenin banisi defterdar Âtıf Mustafa Efendi'nin mezar taşının da bulunduğu ve Karacaahmet Mezarlığı'nın altıncı adasının alt ucundaki diğer bölge.



İstanbul'un Vefa semtindeki Âtıf Efendi Kütüphanesinin karakteristik özellikler barındıran binası.

"75. YILINDA ÜNİVERSİTE REFORMU: GÖRÜŞLER VE ANILAR"

1933 ÜNİVERSİTE REFORMU ÜZERİNE TARİH VAKFI'NIN DÜZENLEDİĞİ KONFERANSTAN İZLENİMLER



KAFİYE ABDİK ALKAN

İstanbul Bilgi Üniversitesi'nde yapılan, "75. Yılında Üniversite Reformu: Görüşler ve Anılar" başlıklı toplantının açılış konuşmalarını Tarih Vakfı adına Prof. Dr. Murat Güvenç ve Musevi cemaati adına Silvyo Ovadya yaptı. Güvenç ve Ovadya, böylesi bir toplantının düzenlenmesi konusunda duydukları memnuniyeti dile getirdiler. Ardından, oturum başkanlığını İ.Ü. Siyasal Bilgiler Fakültesi Siyasi Tarih Anabilim Dalı Başkanı Yard. Doç. Dr. Mehmet Ö. Alkan'ın üstlendiği "1933 Üniversite Reformu" başlıklı sabah oturumu başladı. Alkan, "Osmanlı'dan Cumhuriyet'e, Darülfünun'dan Üniversite'ye Kritik Evreler" başlıklı sunumunu yaptı. İstanbul Üniversitesi'nin 1845 yılındaki kuruluş kararının ardından üç kez açılıp kapandığını, nihayet II. Abdülhamid'in saltanatı sırasında, 1900 yılındaki dördüncü girişimde kurulduğunu ve bu süreçte, siyasal iktidarlara tabi bir şekilde kurumlaştığını belirterek, bunun da özerkliğin oluşmasında ciddi sorunlar yarattığını söyledi. Alkan konuşmasında, İstanbul Üniversitesi'nin 1453 yılında kurulmadığını, medresenin devamı da olmadığını, "medreseye ve medrese mensuplarının itirazına rağmen" kurulduğunu belirtti. Son olarak Darülfünun ve üniversitenin kullandığı binaları, yaptıkları yayınları ve üniversitenin kullandığı amblemleri içeren görsel bir sunum yaptı. Alkan'ın ardından TÜBA ve ODTÜ öğretim üyesi Prof. Dr. İlhan Tekeli, "Üniversite Reformu'na Siyaset Perspektifiyle Değil, Eğitim Perspektifiyle Bakmak" başlıklı konuşmasını yaptı. Tekeli konuşmasında üniversite reformunun siyasal bir gerekçeden çok, çağdaş bir yüksek öğretim hedeflenerek yapıldığını, asıl bunun üzerinde durmak gerektiğini belirtti. Tekeli, üniversite reformuna gerek artan öğrenci sayısı, gerek nicel ve nitel olarak artan öğretim üyesi sayısı ve gerekse üniversite yayınları olarak bakıldığında başarıya ulaşıldığını söyledi. Sabah oturumunun son konuşmasını İstanbul Bilgi Üniversitesi Tarih Bölümü Başkanı Prof. Dr. Mete Tunçay yaptı. 1933 üniversite reformunun eğitim gerekçelerinin yanı sıra siyasi gerekçelerle de yapıldığını vurgulayan Tunçay, Almanya'dan ırkçılığın ve faşizmin mağduru olarak gelen Yahudi profesörlerin Türkiye'de mağdur olmuş öğretim üyelerinin yerine geldiklerini ve bundan rahatsız olduklarına dair bir işaret de olmadığını belirtti.

Öğleden sonra, oturum başkanlığını mülteci Alman-Yahudi profesörler konusundaki çalışmalarıyla tanınan Mesut Ilgım'ın yaptığı "Aileden Anılar: Türkiye'de Doğmak, Büyümek" başlıklı bölüme geçildi. Bu oturumda, 1933 üniversite reformuyla Türkiye'ye gelen üç mülteci öğretim üyesinin Türkiye'de doğmuş çocukları da bulunuyordu. Bunlar hukukçu Prof. Ernest Hirsch'in oğlu Enver Tandoğan Hirsch, heykeltıraş Rudolf Belling'in kızı Elizabeth Weber-Belling ve Prof. Alfred Heilbronn'un oğlu Kurt Heilbronn. Mesut Ilgım, yurtdışından gelen bu ikinci kuşak üyelerinden babalarının Türkiye'ye geliş sürecini ve o dönemlere ait bildiklerini anlatmalarını istedi.

Elisabeth Weber-Belling, babasının ülkesinde "yoz sanatçı" ilan edildiğini, vatansız (haymatlos) sayılmadığını ama ülkesinde çalışamaz duruma getirildiğini, bu nedenle başka bir ülkeye gitme ve çalışma imkânı aradığını anlattı. O dönemde Almanya'da çalıştırılmayan babasının evli ve bir erkek çocuk sahibi olduğunu, can güvenliklerinin ise olmadığını özellikle vurguladı. Bu nedenlerle önce bir yıllığına Amerika'ya gittiğini, fakat geride bıraktığı oğlu için geri döndüğünü, eşinden ayrılan babasının, oğlunu İsviçre'de bir yatılı okula yerleştirdiğini söyledi. Ancak daha sonra bu okulun oğlunu artık istememesi üzerine kendisini oradan almak zorunda kaldığını ve pasaportuna "J" yazılmasını istemediği için yurtdışına çıkarmak istemediğini anlattı. Böyle bir ortamda babasının Türkiye'den aldığı çağrıyı kabul etmekle hem kendisinin hem de erkek kardeşinin hayatını kurtardığını ifade etti. Türkiye'de doğan Elisabeth Belling, babasına çalışma ve sanatını yapma olanağı veren Türkiye'ye her zaman gönül borcu olduğunu ve minnet duyduğunu söyledi.

Enver Tandoğan Hircsh, babasının Almanya'da vatansız ilan edildiğini, çalıştırılmadığını ve ülkesinden çıkmak durumunda bırakıldığını söyledi. Başka ülkelerde de çalıştıktan sonra Türkiye'den aldığı çağrıya olumlu cevap verdiğini anlattı. Türkiye'ye gelirken çok önem verdiği enstrümanlarını, hatta kuyruklu piyanosunu bile bir vapura yükleyerek getirdiklerini söyledi. Babasının burada mesleğini yapabilme olanağı bulduğunu ve yapılan anlaşma gereği Türk meslektaşlarından birkaç kat fazla maaş aldığını, buna rağmen kolay günler olmadığını, babasının Ankara'da bir süre üniversitedeki odasında yatmak zorunda kaldığını söyledi. Daha sonra Türk vatandaşlığına geçmesiyle maaşının düştüğünü ama bunun bazı düzenlemelerle iyi hale getirildiğini söyledi. Babasının öğrencileri tarafından çok sevilip sayıldığını ve mesleğini çok seven birisi olarak hocalık yapabilme olanağına Türkiye'de kavuştuğunu belirtti. Hircsh, babasının bir daha Almanya'ya dönemeyeceklerini düşündüğünü, belki de bu nedenle kendisine Türk ismi verdiğini belirtti. Ayrıca, yalnızca isminin Türkçe olmadığını, kendisini her zaman bir Türk ve bir Alman olarak hissettiğini, Türkiye'ye özel bir bağlılığının olduğunu vurguladı. Çocukluğunda Ankara'da alışveriş yaparken büyükannesine iyi Türkçesiyle nasıl yardımcı olduğunu ve İstanbul-Moda'daki evlerini sevgiyle hatırladığını anlattı.

Kurt Heilbronn, Türkçe yaptığı konuşmasında babasının bir Musevi olduğunu ancak dini duygularının çok da güçlü olmadığını ve kendisini hiçbir zaman böyle dini bir kimlikle yetiştirmediğini söyledi. Hatta babasının da mümin bir

Musevi olmadığını, 1912 yılında Hıristiyan eşiyle evlenebilmek için Hıristiyanlığa geçtiğini belirtti. Yine de babasının vatansız (haymatlos) ilan edildiğini ve neredeyse aşkla bağlı olduğu mesleğini yapamaz duruma getirildiğini anlattı. Türkiye'den çağrı aldığı dönemde babasının ülkesinde can güvenliğinin olmadığını, bu çağrıyı kabul etmekle yalnızca mesleğini yapabilme hakkına kavuşmadığını, canını da kurtarmış olduğunu anlattı. Bilimsel çalışmalarını rahatlıkla sürdürebilen babasının Türkiye'ye gelirken burada işten çıkarılan meslektaşlarından haberdar olduğunu zannetmediğini söyledi. Aynı zamanda yardımcısı da olan annesiyle evlenebilmek için, vatansız olan babasının Türk vatandaşlığına geçmesini ve evlilik hikâyelerini keyifli bir dille anlattı. Türk vatandaşı olduktan sonra yasa gereği babasının maaşının 1/3 oranında azaldığını, ancak yapılan düzenlemelerle bunun telafi edildiğini söyledi. Aslında kendi ifadesiyle "steril" ve izole bir çocukluğu olduğunu ve arkadaş özlemi duyduğunu anlattı. Annesinin Türk olması sebebiyle Türkçesinin iyi olduğunu ve hâlâ konuşabildiğini ifade etti.

Son turda Mesut Ilgım, kendilerine Almanya'ya dönüş günlerini ve döndükten sonra neler yaşadıklarını sordu. E. Belling, doğduğu ve yirmi yıl yaşadığı Türkiye'den ayrılmanın çok da kolay olmadığını duygusal bir dille anlattı ve "Bana çok güzel bir gençlik armağan eden bu ülkeye minnettarım," dedi. Sonraki yaşamındaysa bir zorlukla karşılaşmadığını ekledi. Enver Tandoğan Hircsh, çocukken döndüğü için zorluk çekmediğini, ama ilk zamanlar Almanya'da okulda adını Hirsch olarak değil, Türkçe harflerle Hirş olarak yazdığını hatırladığını söyledi. Türkiye ile bağlarının hep sürdüğünü, babasının öğrencilerinin hep gelip gittiğini veya kendisini aradığını ekledi. K. Heilbron annesinin bir Türk olduğunu ve Türkiye'nin etkisinde fazlasıyla kalmış olduğunu bir Türk'le evlenmesiyle keyifli bir şekilde açıkladı. Babasının buradaki çalışmalarından ve İstanbul Üniversitesi'nin Beyazıt'taki botanik bahçesinden gurur duyduğunu söyledi.

Öğleden sonra yapılan ikinci oturum, "Meslekten Anılar: Türkiye'de Yaşamak, Çalışmak" başlığını taşıyordu ve başkanı Prof. Dr. Kemal Önen'di. Önen, tanıma fırsatını bulduğu Prof. Felix Haurowittz ve Prof. Philipp Schwartz üzerine mesleki anılarını da anlattı. İ.Ü. Tıp Fakültesi öğretim üyesi Doç. Dr. Arın Namal, "1933 Üniversite Reformunda Tıp Fakültesi'nde Görev Yapmış Kadın Sağlıkçılar" başlıklı sunumunu yaptı. Sunumunda, 1933 üniversite reformu sırasında Türkiye'ye gelen Alman mülteci kadın sağlıkçıların mülteci öğretim üyelerinin sahip olduğu maddi olanaklara sahip olmadıklarını, kısa süreli sözleşmelerle, ancak özveriyle çalıştıklarını, bu nedenle kardeşlerine benzediklerini vurguladı. Sunumunda resim ve belgelerden de yaralandı. Prof. Dr. Ali Ülkü Azrak, Prof. Andreas Schwarz ve Ernest Hirsch üzerine konuştu. Hirsch'in 12 Eylül döneminde üniversite düzenlemesi sonrasında kendisine yazdığı mektubunu, "Her General, Atatürk değildir," cümlesiyle bitirdiğini özellikle vurguladı. Prof. Ünal Tekinalp ise, Ernest Hisrch ile Almanya'da da süren dostluklarını anlattıktan sonra, Hirsch'in 27 Mayıs 1960 sonrasında 147'lik olan eski asistanından bir mektup aldığını, mektubunda Hirsch'e serzenişte bulunarak, özetle, "Ben bu mesleğe girerken böyle sonuçları olabileceği konusunda beni ikaz etmediniz," diye sitem ettiğini anlattı. Hirsch'in eski asistanına cevabı ise gayet vecizdir; "Ben sizin karşınızda mücessem bir ikaz değil miydim?" Prof. Dr. Asım Cenani'nin Prof. Reimann, Operatör Dr. Avram Behar'ın Prof. Dr. Rudolf Nissen ve Prof. Dr. Ferhan Berker'in Prof. Eric Frank üzerine katkılarıyla toplantı sona erdi.

TARİH ÖĞRETİMİNE YENİ YAKLAŞIMLAR SEMPOZYUMU

SEVİM ÇİÇEK

Tarih Vakfı ile Kültür Eğitim Kurumları'nın ortaklaşa düzenlediği "İlk ve Orta Öğretim Müfredatı Çerçevesinde Tarih Öğretimine Yeni Yaklaşımlar Sempozyumu" 20-21 Aralık 2008 tarihlerinde İstanbul Kültür Koleji İlköğretim Okulu KEV salonunda gerçekleştirildi. İstanbul'da çeşitli devlet okulları ile özel okullarda görevli öğretmenlerin katıldığı sempozyumda ODTÜ, Yıldız Teknik Üniversitesi, İstanbul Bilgi Üniversitesi, Gazi Üniversitesi ve İstanbul Kültür Üniversitesi'nden akademisyenlerin konuşmalarına ek olarak, dokuz öğretmen de sınıf içi uygulamalarını katılımcılarla paylaştı.

Dört oturum olarak gerçekleşen sempozyumda Prof. Dr. İlhan Tekeli "Tarih Bilinci", Prof. Dr. Ahmet İnam da "Tarih Felsefesi" konulu konuşmalarında özellikle tarihyazımında nesnellik üzerinde durdular, farklı bakış açılarıyla farklı tarihler yazılabileceğini vurguladılar. Prof. Dr. Murat Güvenç konuşmasında niteliksel bilgilerin görsel ifadesinde kullanılan yeni bir teknik hakkında, Prof. Dr. Esra Danacıoğlu ise "sözlü tarih" tekniğiyle ilgili bilgi verdi, örnekler sundu. Yrd. Doç. Dr. Ferdan Ergut, "Hassas Konuların Sınıf Ortamında İşlenmesi" başlıklı konuşmasında konuyla ilgili yaklaşım ve ilkeleri ortaya koydu. Daha çok öğretmenlerin sınıf içi uygulamalarıyla ilgili olan öğretmen sunumlarından biri, ABD'de tarih eğitimi konusunda bir araştırmanın sonuçlarını değerlendirmeye yönelikti.

Tarih öğretimi, tarih yazıcılığı ve tarihsel bilginin aktarımına yönelik sorunlar ile yöntem ve tekniğe ilişkin konular dinleyicilerin de katılımıyla tartışıldı. Özellikle "Hassas Konuların Sınıf Ortamında İşlenmesi"ne ayrılan oturumda, derslerin öğrencilerin eleştirel düşünme becerilerini geliştirecek biçimde ve çoklu bakış açısı yaklaşımıyla işlenmesi vurgulandı. Farklılıklara ve evrensel değerlere saygı duyan, barışçı ve demokrasi kültürünü içselleştirmiş yurttaşların yetiştirilmesinde tarih eğitiminin rolüne dikkat çekildi.

Sempozyumda sunulan bildirilerin yer alacağı kitap önümüzdeki aylarda basılarak sempozyuma katılamamış ama konuya ilgi duyan kişilerin de ilgisine sunulacak. Ayrıca önümüzdeki günlerde sempozyum bildirilerine www.kultur.k12.tr/tarihsemp adresinden ulaşmak da mümkün olacak.



İNSAN HAKLARI, EĞİTİM VE DERS KİTAPLARI ARAŞTIRMALARI ULUSLARARASI SEMPOZYUMU — II



GAMZE REZAN SARIŞEN

Türkiye'de okutulmakta olan ders kitaplarının içeriğine ilişkin tartışma ve araştırmalar görece yeni olmasına karşın, bu alandaki ilk uluslararası çalışmalar iki dünya savaşı arasındaki döneme kadar uzanıyor. Bununla beraber bu alandaki ulusal ve uluslararası tartışmaların ivmesinin pek de düşmediği, ders kitapları alanında son yıllarda çeşitli ülke ve bölge deneyimlerinin artışında da görülebilir.
Ders kitaplarının yeniden yazımını, hatta Fransa-Almanya ve Japonya-Çin-Kore örneklerinde görüldüğü gibi ortak (tarih) ders kitapları yazılarak okullarda okutulmaya başlanması gibi örnekleri giderek daha çok duyuyoruz. Hayli sık duymaya başladığımız diğer bir konu ise merkezi hükümetler tarafından yürütülegelen ders kitapları iyileştirme ve yenileme çalışmalarına ulusal ve uluslararası sivil toplum örgütlerinin giderek daha çok katılmaya başlamaları, ulusal hükümetlerin daha ılımlı sayılabilecek girişimlerine göre daha kapsamlı yeni çalışmalara imza atmaları, mevcut eğitim sistemini ve araçlarını izleyen ve raporlayan sürekli mekanizmalar oluşturmaları ve hatta eğitim aracı olarak yeni örnekler üretmeye başlamalarıdır.
Türkiye'de Milli Eğitim Bakanlığı tarafından müfredat yenileme çalışmaları ve yenilenen müfredat doğrultusunda ders kitaplarının yeniden yazımı süreci 2004 yılında başladı. 2002-2004 yılları arasında yürüttüğü Ders Kitaplarında İnsan Hakları (DKİH) projesiyle bu yıllarda okutulan ders kitaplarının insan hakları açısından ne durumda olduğunu ortaya koyan ve bu çalışması İnsan Hakları Eğitim Ajansı tarafından 2009'da yayımlanacak *Human Rights Education in School: Compendium of Good Practices* kitabında yer almak üzere seçilen Tarih Vakfı, söz konusu çalışmanın ikincisini geçtiğimiz yıl Avrupa Birliği desteği ve Türkiye İnsan Hakları Vakfı ortaklığında yeniden başlattı; yeni müfredat çalışmaları kapsamında yazılan ve 2007-2008 eğitim yılında okutulan ders kitaplarının insan hakları ilkeleri açısından niteliksel bir incelemesini gerçekleştirdi. Sürdürülebilir bir izleme ve raporlama işlevi de yüklenen DKİH II projesinin bulguları 29-30 Kasım 2008 tarihinde İstanbul Bilgi Üniversitesi Dolapdere Kampusu'nda düzenlenen iki günlük uluslararası sempozyumda tartışıldı. Sempozyumda, ders kitapları ve insan hakları alanında dünyanın çeşitli yerlerinde yürütülen çalışma ve deneyimlerden örneklere de yer verildi.
Birinci günün ilk oturumunda, "Türkiye'de Ders Kitapları, Eğitim ve İnsan Hakları" konusu ele alındı. DKİH II projesi bulgularının genel bir değerlendirmesini sunan Mutlu Öztürk, yeni ders kitaplarında görece iyileştirmelerin yanında insan hakları ihlallerinin devam ettiğinin altını çizdi. Füsun Üstel ve Esin Ertürk, ders kitaplarında eleştirel düşünmeye ilişkin iyileştirmelerin görünürde kaldığını söyledi. İpek Gürkaynak, eğitim sisteminin bileşenlerinden en önemlisi olarak gördüğü öğretmenlerin bilgi, eğiticilik becerileri ve insan olarak tutum ve davranışlarıyla insan haklarını ve özgürlüğü gerçekten özümsemiş yurttaşlar yetişmesinde oynadıkları anahtar rolü vurguladı. İlk oturumun son konuşmacısı Hasan Toprak da, bir öğretmen olarak sınıfta ve okulda demokratik bir ortam oluşturmakta yaşanan zorlukları anlattı.
İlk günün "Milliyetçilik ve Militarizm Ekseninde Ders Kitapları" başlıklı ikinci oturumunda, DKİH II projesi bulgularını milliyetçilik ekseninde değerlendiren Tanıl Bora, ders kitaplarındaki iyileştirmeden en az etkilenen alanın milliyetçilik olduğunu vurguladı. Bora, insan hak ve özgürlüklerini



rehin alan, "kan borcuna" dayalı örtük bir yurttaşlık tanımının ders kitaplarında yer aldığına dikkat çekti. Proje bulgularını militarizm açısından değerlendiren Ayşe Gül Altınay, Bora'nın işaret ettiği yurttaşlık tanımının nasıl askerileştirildiği, diğer bir deyişle "askerileşmiş yurttaşlık" kavramı üzerinde durdu. Altınay, 2003 ders kitabı incelemesine oranla 2008 incelemesinde yeni ders kitaplarındaki ordu-millet vurgusunun daha güçlü ve daha yaygın olduğunu söyledi. İngiltere'de 2007'de, Fransa'da 2008'de yenilenen tarih ve yurttaşlık ders kitaplarını inceleyen Yasemin Soysal, bu oturumdaki konuşmasında her iki ülke ders kitaplarında belirgin olarak gördüğü iki yeni yaklaşıma, ulus ve vatandaşın artan kozmopolitleşmesi (*cosmopolitation*) ile Avrupa'nın "öteki"si olagelen İslamın olumlu anlamda yeniden tanımlanması, uluslarüstü normatif bir çerçevede çokkültürlülüğün, farklı kültür ve medeniyetlerin insanlığın gelişimine katkılarının vurgulanmasına değindi. İkinci oturumun son konuşmacısı Herkül Millas, Yunanistan'da ders kitapları alanında son otuz yılda yapılan değişikliklerle halen çağdaş bir millet tanımı ve bu tanımla uyumlu bir geçmişin ders kitaplarında yer almasına engel oluşturan geleneksel anlayıştan söz etti.

İlk günün son oturumu, "Ders Kitapları ve Din Öğretimi" konusuna ayrıldı. Oturumun ilk konuşmacısı İştar Gözaydın, konuşmasında DKİH-II projesi kapsamında incelediği Din Kültürü ve Ahlak Bilgisi Ders Kitapları'ndaki insan hakları sorunlarına değindi. Söz konusu dersle esas olarak İslam kültürü ve ahlakı odaklı bir dersin anlaşıldığı ve din bağlamındaki tüm kavramların birer olgu olarak, teolojik/ilahiyatçı bir anlayışla ele alındığı üzerinde durdu. Konuşmacılardan Recep Kaymakcan, Avrupa İnsan Hakları Mahkemesi'nin din öğretimine ilişkin kararları ile uluslararası kuruluşların raporlarının, okullarda uygulanacak din öğretimi konusunda belirli standartlar oluşturmaya çalıştığını anlattı. İlk günün son konuşmacısı olan Ahmet Arslan ise, Türkiye'de uygulanmakta olan din öğretiminin bazı ciddi problemlerine ve aynı zamanda bunların çözümündeki zorluklara değindi.

İkinci günün "Sınır Tanımayan Çalışmalar, Sınır Tanımayan Projeler" başlıklı sabah oturumunda Hayrettin Kaya, merkezi Selanik'te bulunan Güneydoğu Avrupa Barış ve Demokrasi Merkezi tarafından Güneydoğu Avrupa'da ortak bir tarih öğretimi amacıyla hazırlanan ve Türkçe çevrilerinin editörlüğünü yaptığı dört çalışma kitabını tanıttı. Londra merkezli Uluslararası Azınlık Hakları Grubu (MRG) direktörü Samia Khan konuşmasında, MRG'nin azınlık hakları konusunda dünyanın çeşitli bölgelerinde yürüttüğü çalışmalardan söz etti ve bu kapsamda, Güney Asya'da ders kitaplarında dinsel azınlıkların nasıl ele alındığını araştırdıkları çalışmayı anlattı. Bu oturumun son konuşmacısı Arnd-Michael Nohl da, ders kitapları ve kültürler arası pedagoji ilişkisini ele aldığı konuşmasında henüz keşfedilmemiş kolektif yaşam tarzlarının nasıl anlatılacağı sorusu ve farklı yaşam tarzlarıyla karşılaşıldığında girilen öğrenme süreçleri üzerinde durdu.

Sempozyumun son oturumu, Tarih Vakfı'nın önümüzdeki yıl başlatacağı yeni projesiyle de yakından ilişkili olan "Ders Kitapları ve Eğitime Biçilen Yeni Roller"e ayrıldı. Oturumun ilk konuşmacısı Falk Pingel tarih, yurttaşlık ve insan hakları eğitiminin çatışma sonrası toplumlarda uzlaşı aracı olarak oynayabileceği rol üzerinde durarak, bu alanda Ruanda, Filistin ve Bosna Hersek örneklerini verdi. İkinci konuşmacı Elizabeth Cole tarih eğitimi reformuna ve çatışma sonrası geçiş döneminde tarihsel ve onarıcı adalet konularına değindi. Oturumun ve sempozyumun son konuşmacısı Alan McCully ise, tarihteki hassas ve tartışmalı konuların derinden parçalanmış bir toplumdaki öğretiminde yaşanan zorlukları kuzey İrlanda örneği üzerinden tartıştı.

ESKİÇAĞDA YENİ YIL

OĞUZ TEKİN



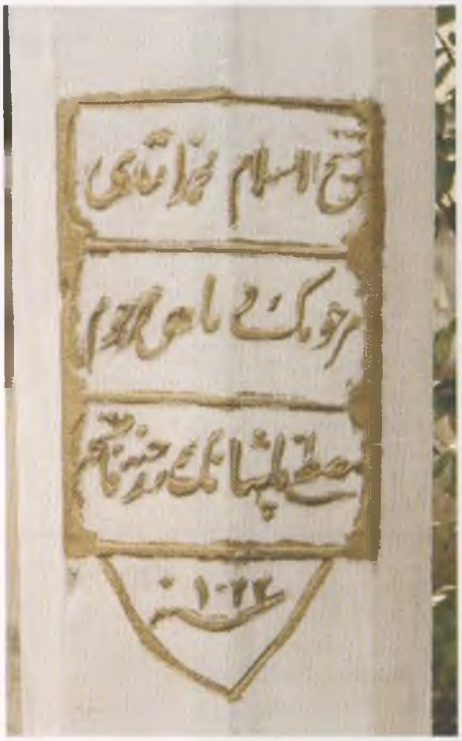
Julius Caesar

Havanın soğuması veya ısınması, karın yağması, ağaçların yapraklarını dökmesi veya yeniden yapraklanması, çiçeklerin açması veya solması... Bütün bu doğa olaylarının belirli aralıklarla tekrar etmesi, insanoğluna, yaşamlarını mevsimsel bir döngü içinde sürdürdüklerini göstermiş ve bu döngünün tamamını -adlandırmalar farklı olsa da- "yıl" olarak tanımlamışlardır. Mademki bir yıl söz konusuydu, o halde bu yılın bir de "başlangıcı" olmalıydı. Bunu belirlemek pek zor değildi. Soğuğu, karı, ağaçların yapraklarını dökmesini, çiçeklerin solmasını, diğer bir deyişle doğanın adeta uykuya dalışını, yılın başlangıcı olarak seçemezlerdi. Tam tersi, havanın ısınmaya başlaması, güneşin daha çok gökyüzünde görünmesi, ağaçların yapraklanması, çiçeklerin açması, topraktan ürün alınması, yani doğanın canlanmaya başlaması, yılın başlangıcı olarak adlandırılmayı daha çok hak ediyordu. Böyle de oldu. Eskiçağın en eski uygarlıklarında, eski Mezopotamya ve Mısır'da, doğanın uyanmaya başladığı mart ayı yeni yılın başlangıcı kabul edildi.

Eski Yunan uygarlığında, yılın başlangıcı bölgelere göre farklılık gösterse de, Atina'nın da bulunduğu Attika'da haziran-temmuz aylarına denk gelen *Hekatombion*, yılın ilk ayı idi. Ancak, yılın başı ile anlatılmak istenen takvim başı olduğunda, eski Yunan kent devletleri bazı önemli olayları takvim başı (era) olarak belirlerdi ve tarihlemeyi o noktadan itibaren yaparlardı. Bu takvim yönteminde mevsimler ve doğa olayları önemli değildi. Helenistik çağdaki belli başlı eralar arasında Seleukos erası (MÖ 312/311), Caesar erası (MÖ 49/48 veya daha erken) ve Actium erasını (MÖ 31/30) sayabiliriz. Roma'da takvim başı olarak önceleri mart ayı kabul edilirdi. Yeni *consul* (konsül) atamaları mart ayında yapıldığından, yılın başı da mart ayı kabul edilirdi (15 Mart). Ancak daha sonra, MÖ 153'te *consul* atamaları ocak ayında yapılmaya başlandığında, yılın başı da ocak ayı olarak kabul edilmeye başlandı. Julius Caesar zamanında (MÖ 46'da) oluşturulan yeni takvimde, ocak ayı yılın ilk ayı olarak belirlendi ve *consul* atamaları da 1 Ocak'ta yapılmaya başlandı. Güneş yılını esas alan bu yeni takvim, Julius Caesar'ın adından dolayı Jülyen takvimi olarak adlandırılmaktadır. Bu takvime göre yılın ilk ayı Ianuarius (Januarius) (Ocak) adını taşımakta olup, adını geçmişi ve geleceği / başlangıcı ve sonu simgeleyen tanrı Ianus'tan (Janus) almaktadır. 1582'de Papa XIII. Gregorius, dört mevsime uyan yeni bir takvim hazırlattı ve bu takvim onun adından dolayı Gregoryen Takvimi olarak anılmaya başlandı. Günümüzde, Türkiye'nin de aralarında bulunduğu pek çok ülke Gregoryen Takvimi'ni kullanmaktadır. Bu takvimde de, 1 Ocak yeni yılın ilk günü olarak kabul edilmektedir. Ancak, günümüzde, dine referans verilerek belirlenen bazı farklı yeni yıl başlangıçları da bulunmaktadır.

EYÜP HAZİRELERİNDE NELER OLUYOR?

Eyüp Sultan'da, camilerin ve türbelerin etrafındaki bazı hazirelerdeki tarihi mezar taşları geçen haftalarda temizlenmeye başlandı. Ancak temizlik adı altında zaten yorgun ve yıpranmış olan taşların yüzeyi kazınıyor, ardından da temizleme işlemi esnasında bozulan ve deforme olan yazılar varaklanmak yerine soba boyası olarak bilinen bir tür adi yaldızla boyanıyor.





Saçlı Abdülkâdir Mescidi'ndeki mezar taşlarından birinin temizlendikten, kötü yaldız boyasıyla boyandıktan sonraki hali.

Tarihi mezar taşlarının yazılı yüzüne vidalanan plastik plaket uygulamasından bir örnek.

BURAK ÇETİNTAŞ

Osmanlı tarihi türlü boyutları ile yüzyıllardan beri araştırmacıların ve meraklıların ilgisini çekmeye devam ediyor. Bu alanlardan biri de Osmanlı mezar taşları. 19. yüzyılın sonlarından itibaren Osmanlı coğrafyasını ziyaret eden yabancı pek çok bilim adamı ve araştırmacı tarihi Osmanlı mezarlıklarında dolaşarak eski medeniyetimizin sembollerinden olan mezar taşlarını incelemiş, fotoğraflamış ve hatta bazılarının profesyonel mimari çizimlerini yaptırmıştı. Prof. Dr. Olker, Prof. Dr. Alfons Maria Schneider, Prof. Dr. Albert Gabriel gibi akademisyenler ve diğer pek çok araştırmacı bu konuda çalışmış ve malzeme toplamıştı. Fakat tarihi mezar taşlarımızı inceleyen içimizden çok az araştırmacı çıkmıştır. Bunlar arasında en bilinenlerden Fazıl Ayanoğlu ve Arif Hikmet Koyunoğlu'nun seneler süren tetkik ve tespit çalışmaları ne yazık ki hâlâ yayınlanmayı bekliyor.

Her türlü tahribe rağmen özellikle İstanbul yine de mezar taşları açısından adeta bir açık hava müzesi hüviyetine sahip. Ancak son senelerde görülen yanlış uygulamalar, zaten asırlardan beri tahrip olagelen bu nadide eserlerin günderi güne ve çok daha hızlı bir şekilde yok olmasına sebep oluyor. Senelerden beri Topkapı, Edirnekapı ve Karacaahmet gibi eski genel mezarlıklarda yapılan yeni definler esnasında eski taşların yer açabilmek gayesiyle kırılması yahut en iyi ihtimalle sökülerek bir kenara atılmasından dert yanmış, şikâyetçi olmuştuk. Bir aralık, 1970'lerin sonunda özellikli bazı tarihi mezar taşlarının tespit edilerek toplanması ve belediye tarafından ayrılan özel bir bölgede bir araya getirilmeleri gündeme gelmiş, bu uygulamanın da aslında uzun vadede sakıncalı olacağı, sebepleri ile dillendirilmişti. Eski mezar taşlarımızın başına gelenler bunlarla kalacak gibi gözükmüyor. Zira birkaç seneden beri bu defa da zamanın aşındırıcı ve yıpratıcı etkisi altında yüzleri kararan bu eski taşların belediyeler eliyle ve açılan ihaleler marifetiyle bazı firmalara temizletilmesi işi gündeme geldi.

Bu uygulama birkaç aşamadan oluşuyor. Önce iyice kararmış taşların bulunduğu hazire tespit ediliyor, ardından iş, "restorasyon" adı altında ihaleye çıkartılıyor. Mezar taşları ilgili firma tarafından kumlama, tazyikli su, kezzap ve benzeri ağartıcı kimyeviler ile ve başka çeşitli yöntemlerle temizleniyor. Ardından tahsis edilen bütçeye göre kitabe, yani yazılı yüzey macunlanarak evvela zemin rengi atılıyor, ardından da hakiki varak veya yaldızla yaldızlanıyor.

Bu uygulama esnasında kullanılan malzemenin kalitesi ve yapan ustanın becerisinin yanı sıra, temizleme işlemi sırasında yüzeyi iyice aşınan taşın kondisyonu da işin ömrünü belirliyor. Ancak her halükârda türlü dış etken sebebiyle zaten kararmış, kırılmış, çatlamış, yer yer atıkların dahi gözlendiği yorgun mezar taşlarının ömrü daha da kısaltılmış oluyor.

Örnek vermek gerekirse, İstanbul'daki hazirelerde mezar taşı temizliğinin ilk uygulama alanlarından birkaçı Çemberlitaş'taki II. Mahmud türbesinin ve Fatih Camii'nin haziresi. Her iki hazirede de devrinin ileri gelenlerinin mezarları olmasından dolayı en kaliteli malzeme kullanılmasına rağmen mezar taşlarının ne hale geldiği ortadadır. Harfler dökülmüş, kitabe metinleri okunmaz hale gelmiştir. Mezar taşlarının yüzeyinde uygulanan yöntemlerden dolayı aşırı kumlanma ve bölgesel dökülmeler de gözlemlenmektedir. Buna rağmen aynı uygulamalar İstanbul'un dört bir tarafındaki tarihi mezarlık ve hazirelerinde hâlâ sürüyor.

Eyüp Sultan'da da yakın geçmişte başlatılan bir uygulamayla ilçe merkezindeki hazirelerde yer alan mezar taşları temizlenip yaldızlanıyor. Beybaba Sokağı'nın her iki tarafında uzanan tarihi mezarlıklarda yer yer yarım bırakılmış uygulamalara rastladık. Bununla birlikte, Eyüp meydanında bulunan Saçlı Abdülkâdir Efendi mescidinin haziresinde bulunan mezar taşlarının bilmediğimiz bir yöntemle gruplar halinde temizlenip beyazlatılarak ardından kötü bir işçilik ve malzeme ile yaldızlandığını tespit ettik.

Geçmiş yüzyıllarda mezar taşlarının değişik renklere boyanması ve altın yahut bakır yaldızla varaklanması bilinen bir uygulamaydı. Ancak 21. yüzyıla gelindiğinde bu uygulama güzellik, estetik, tarihe sahip çıkmak gibi kaygılar bir tarafa atılarak tarihi mezar taşlarının sözde bakımının yapılması amacıyla temizlenip yaldızlanması halini almıştır. Bütün bunların yanı sıra ortaya çıkan sonuç ne güzel, ne estetik ve ne de korumaya yöneliktir. Orta ve uzun vadede ise söz konusu tarihi mezar taşlarının zarar görmüş oldukları tespitinde bulunulabilir.

Daha önceki senelerde yapılan bir uygulama ile bu defa da eski mezar taşları okuma yazma bilmeyen sözde uzmanlara okutularak plastik ve gayet çirkin plaketler hazırlatılmış ve bunlar ilgili taşların bir köşesine gelişigüzel yerleştirilmişti. Mezar taşları matkaplarla





Saçlı Abdülkâdir Mescidi'ndeki mezar taşlarının işlem görmeden önceki ve temizlendikten sonraki hali.

delinmiş, ardından plaketler ikişer üçer vida ile taşa vidalanmıştı. Bu sayfalarda örneklerini verdiğimiz bazı taşlarda görüldüğü gibi plaketler kimi zaman mezar taşlarının yazılı yüzüne, yani kitabelerinin tam da üzerine vidalanmıştı. Bu uygulamadan Anıtlar Yüksek Kurulu'nun haberdar olmadığı muhakkak. Ancak mezarlıklarda fotoğraf bile çekilmesine izin verilmezken taşların kazındığını, boyandığını, delindiğini, hatta kırıldığını yerel yönetimlerin bilmediğini herhalde kimse iddia edemez. Eyüp Sultan'daki bu uygulamalar çerçevesinde soruyoruz:

- Tarihi hazirelerde herhangi bir düzenleme veya restorasyon işlemi yapmak için İstanbul Vakıflar Müdürlüğü'nden ve Kültür Bakanlığı'na bağlı Anıtlar Yüksek Kurulu'ndan izin alınmış mıdır?

Mezar taşlarının yüzeylerinin temizliği sırasında uygulanan yöntemlerin bu tarihi eserlere zarar verip vermediğine dair bir araştırma yapılmış mıdır?

- Taşların yüzeyi beyazlatıldıktan sonra kitabelerin zemini perdahlanıp macunlanmadan kötü bir yaldız boyası ile boyanmaktadır. Bu uygulama yüzlerce yıllık bu eserlerin daha da çirkin görünmesine sebep olmamış mıdır?
- Taşların yaldızlanma işlemi kimler tarafından yapılmaktadır? Bu yersiz ve restorasyon teknikleri ile usulleri açısından hatalı uygulama için belediye tarafından ayrılan ödenek ne kadardır?
- Tarihi mezar taşları üzerinde tatbik edilen bu yanlış ve eserlere zarar veren uygulama Eyüp Sultan'daki başka hangi hazirelerde sürdürülecektir?
- Bu ve benzeri uygulamalar yerine aynı hazirelerde duvar diplerine yığılmış veya bir köşeye atılmış yüzlerce mezar taşı parçasını birleştirmek, devrilmiş yahut yerinden sökülmüş olanları tekrar dikmek yoluna gidilerek yeniden düzenlemesi yapılan hazireler tarihi çevreye kazandırılamaz mıydı?

HİNDİ'NİN HİKÂYESİ

METE TUNÇAY



Hoca Ali Rıza'nın bir çizimi: Hindiler ve Yavrusu.

Yeni Dünya'da altın ve gümüş madenlerinin yanı sıra, kâşifler bir de büyük bir *Americana sylvestris avis* türü ile, yani Amerikan ormanlarının kuşu ile karşılaşmışlar. Amerikan kıtasına ilk gidenlerden Portekizliler doğuya da yelken açarak Hindistan'ın batı kıyılarındaki Goa'yı kolonize ettiklerinde, yanlarında bu kuşu götürerek orada evcilleştirip yetiştirmişler. Timur'un ahfadından olan Mughal İmparatoru Cihangir, *Tüzük-i Cihangiri* adlı kitabında bu kuştan söz etmiş, hatta renkli bir resmini de kitabına koydurmuş.

Hindistan'daki İngilizler, söz konusu hayvana *Meleagris Gallapova*, yani "Gine (Guinea) tavuğu" demişler; çünkü Gine gibi Afrika'nın birçok yerinde görülen *Meleagris Numida*'ya benzetmişler. [Asıl "Gine tavuğu" olan *Meleagris Numida*'nın bizde niçin "Beç (yani Viyana) tavuğu" diye adlandırıldığını ayrıca araştırmak gerekir!]

Daha sonra *Meleagris Gallapova* İpek Yolu üzerinden (Mısır'ın da dahil olduğu) Osmanlı İmparatorluğu'na getirilmiş. Hindistan'dan getirildiği için bu kuşa "hindi" diyenler sadece biz değilmişiz, Rusya'da, Gürcistan'da ve Azerbaycan'da da aynı isim kullanılıyormuş. *Meleagris Gallapova*, Osmanlı Mısır'ından İngiltere'ye de götürülmüş ve bu nedenle Londra'da, Türkiye (*Turkey*) adı verilmiş. 1620 yılında Plymouth Rock'a giden İngiliz Puritanları yanlarında taşıdıkları hindileri yeniden anavatanlarına döndürmüşler. Kızılderililere ikram ederken bu kuşa ne dediklerini Thomas bilmiyor. Yazısını, "Acaba Goa'da ve Hindistan'ın başka yerlerinde ne diyorlar, 'Portekiz' mi?" diye bitirmiş. Ben, Mısrî dediklerini işitmiştim.

YAPI KREDİ KÜLTÜR MERKEZİ SALI TOPLANTILARI

EVLİYA ÇELEBİ KONUŞMALARI

Elli yıl boyunca Osmanlı Devleti ve çevresinde gezen Evliya Çelebi'nin tüm dünyada sayısız kereler referans gösterilen 10 ciltlik seyahatnamesi üzerine uzmanların araştırma ve görüşlerini aktardıkları toplantılar kasım ayı boyunca salı günleri Yapı Kredi Sermet Çifter Salonu'nda gerçekleşti.

METİN VE SÖYLEŞİ: TUBA YILDIRIM

Yapı Kredi Kültür Merkezi tarafından düzenlenen geleneksel Salı Toplantıları, kasım ayı boyunca "Evliyâ Çelebi Konuşmaları"na ayrıldı. Evliya Çelebi, sınırları Avrupa, Asya ve Afrika'da kimi toprak parçalarını içine alan siyasal harita ile, denetimi altında tuttuğu Karadeniz, Ege ve Akdeniz olan Osmanlı Devleti coğrafyasını elli yıl boyunca gezdi ve 10 ciltlik bir dünya klasiği olan seyahatnamesini oluşturdu. Elyazması nüshalarına dayanılarak hazırlanan *Evliyâ Çelebi Seyahatnâmesi*'ni Yapı Kredi Yayınları 1996-2007 yılları arasında yayımladı. Bahsedilen coğrafyanın en önemli tanığı olarak günümüze ulaşan *Evliyâ Çelebi Seyahatnâmesi* üzerine uzmanların araştırma ve görüşlerini aktardıkları toplantılar kasım ayı boyunca salı günleri Yapı Kredi Sermet Çifter Salonu'nda gerçekleşti. Toplantılar, Prof. Dr. Hayati Develi'nin "Evliyâ Çelebi'ye Göre Balkanlar'da Türk Dili Coğrafyası" başlıklı konuşmasıyla başladı. Prof. Dr. Suraiya Faroqhi'nin yaptığı ikinci konuşma, "Evliyâ Çelebi'de Taşra Esnafı" başlığını taşıyordu. Üçüncü konuşmacı olan Prof. Dr. Musa Duman, "Evliyâ Çelebi Yalancı mıydı?" sorusunun yanıtını tartıştı. Son toplantının ilk konuşmacısı Prof. Dr. Semih Tezcan, "Türk Dilinin Büyük Ustası Evliyâ Çelebi" başlıklı ve diğer konuşmacı Doç. Dr. Nuran Tezcan ise "Seyyâh-ı Âlem Evliyâ Çelebi'nin Yazarlığı" başlığını taşıyan konuşmalarıyla katılımcılara Evliya Çelebi ve seyahatnamesi hakkındaki araştırmalarını aktardılar.

Prof. Dr. Suraiya Faroqhi





Prof. Dr. Hayati Develi, "Evliyâ Çelebi'ye Göre Balkanlar'da Türk Dili Coğrafyası" başlıklı konuşmasının başında, Evliya Çelebi'nin Osmanlı coğrafyasında dolaştığı bölgelerde konuşulan dillerden örnekler verdiğini ifade ederek, hiçbir toplum kesimine uzak durmadığını söyledi. Develi, Osmanlı Devleti'nin denetimi altında olan coğrafyada dilsel hâkimiyet kurup kuramadığının araştırılabileceği yegâne kaynağın *Evliyâ Çelebi Seyahatnâme*'si olduğunu ve bulanık da olsa elimizdeki diğer kaynaklarla karşılaştırarak genel bir resim elde edebileceğimizi belirtti. Konuşmasında, Evliya Çelebi'nin dilsel değişikliklere olan ilgisinin altını çizen Develi, bunları iki ana eksende tartıştı. İlk olarak "Yaygın olandan farklı olana (standart dışına) dikkat" üzerinde duran Develi, Evliya Çelebi'nin gezdiği yerlerde duyduğu dillerin ağız veya lehçelerinden örnekler verdiğini ifade etti. Evliya Çelebi'nin bir diğer dikkatinin "ötekine" yönelik olduğunu söyleyen Develi, bunun "Yan yana ve iç içe yaşayan iletişim sistemleri"nden verilen örneklerde görülebildiğini belirtti. Evliya Çelebi'nin gittiği bölgelerden sistemli olarak küçük bir dil numunesi verdiğini ifade eden konuşmacı, böylece seyahatnamenin küçük veya büyük halklar için yegâne kaynak olduğunu vurguladı. Evliya Çelebi'nin "lisan" sözcüğünü başka bir dil anlamında kullandığına dikkat çeken Develi, ancak verilen örneklerin her zaman başka bir dile tekabül etmediğinin altını çizdi. Söz gelimi, Evliya Çelebi'nin Kürt lisanı diyerek verdiği bir örneğin Azerice ve Rum lisanı dediği bir başka dil numunesinin o bölgede görülen bir diyalekti olduğunu ifade etti. Develi, konuşmasında *Evliyâ Çelebi Seyahatnâmesi*'nde bulunan dil örneklerini doğrudan ve dolaylı olmak üzere iki gruba ayırarak inceledi. Herhangi bir dile ve diyalekte ait malzemenin yapısal bütünlük içinde verildiği örnekleri "doğrudan" ve bir olay anlatımının içinde kişilerin konuşmalarının nakledilmesi sırasında verilen dil örnekleri (çoğu zaman diyalekt örnekleridir) ise "dolaylı" olarak sınıflandırıldı.

Prof. Dr. Suraiya Faroqhi, "Evliyâ Çelebi'de Taşra Esnafı" başlıklı konuşmasında Evliya Çelebi'nin taşra esnafları üzerine gözlemleriyle Kahire hakkında nasıl bir imaj çizdiğini anlattı. Faroqhi, Evliya Çelebi'nin Kahire ve İstanbul'daki esnafları karşılaştırdığını, Kahire'de bulunup İstanbul'da olmayan esnaf kolları hakkında bilgi verdiğini belirterek, seyahatnamede yer alan balıkçılık, kürkçülük, halıcılık, kitapçılık, kâğıtçılık, mürekkepçilik, ekmekçilik, fişekçilik, merkepçilik, kahvecilik, süpürgecilik gibi meslekler ve esnaf kolları ile hırsızlık, dilencilik gibi işleri yapanlar hakkında Evliya'nın gözlemleri, aktardıkları ve verdiği örnekler üzerine yorumlar yaptı. Evliya Çelebi'nin esnaf alayları ve şenlikler hakkında da gözlemleri bulunduğunu belirten Faroqhi, buralarda kadınların ya hiç olmadığına ya da kenarda kaldığına dikkat çekti. Faroqhi konuşmasının sonunda, Evliya'nın Kahire ile ilgili çizdiği imajın yeknesak olmadığını vurguladı. Evliya Çelebi'nin Kahire'yi büyük bir üretim merkezi olarak tasvir etmesinin normal olduğunu belirten Faroqhi, eğlenceye fazla kaynak ve enerji harcanmasını ise daha sorgulayıcı bir dille tartıştı.

Prof. Dr. Musa Duman, konuşmasını "Evliyâ Çelebi Yalancı mıydı?" sorusu etrafında yürüttü. Duman, *Evliyâ Çelebi Seyahatnâmesi*'nde görülen Türkçenin kullanılış biçiminin, işaretlemeler ile fonetik hususların yapıtın dil bilincine ve bilgisine sahip birisi tarafından yazıldığını gösterdiğini ifade etti. Kimilerinin Evliya Çelebi'yi bilgisine güvenilmez bir kişi olarak gösterdiğini söyleyen Duman, yapıtın belli bir tarzda, kendine özgü bir şablon içinde ve bir vakanüvis soğukluğunda değil, latifeler, menkıbeler ve çokça tarihi bilgilerin yer aldığı bir seyahatname olarak yazıldığının altını

çizdi. Ayrıca, *Evliyâ Çelebi Seyahatnâmesi*'ne içinde sanatın, edebiyatın, kültürün, etnik tarihin ve çeşitli dillerin yer aldığı bir metin olduğunu göz önünde bulundurarak bakılması gerektiğini ifade etti. *Evliyâ Çelebi Seyahatnâmesi*'nde verilen rakamlar, güzergâhlar ve süreler gibi bilgileri bugünkü ölçülerle değerlendirmenin bilimsel bir yaklaşım olmadığını belirten Duman, sonuç olarak yapıtı kendi şartları içinde okumak, değerlendirmek ve yorumlamak gerektiğini vurguladı. *Evliyâ Çelebi Seyahatnâmesi*'nin *Divân-ı Lügati't-Türk*'ten sonra ağız özelliklerine yer veren ilk yapıt olduğunu da sözlerine ekledi.

Evliya Çelebi ve seyahatnâmesine ilgi duyan ve kasım ayı boyunca merakla takip eden dinleyicilerin soruları ve yorumlarının da renk kattığı "Evliyâ Çelebi Konuşmaları", Prof. Dr. Semih Tezcan, "Türk Dilinin Büyük Ustası Evliyâ Çelebi" ve Doç. Dr. Nuran Tezcan'ın "Seyyâh-ı Âlem Evliyâ Çelebi'nin Yazarlığı" başlıklı konuşmalarıyla sona erdi.

M. SABRİ KOZ, SEYAHATNAME İLE İLGİLİ SORULARIMIZI YANITLADI

Yapı Kredi Yayınları *Evliyâ Çelebi Seyahatnâmesi*'nin 10. cildini de yayımladı ve böylece bu büyük eserin aslına uygun, okunabilir bir nüshası kitaplıklarımızdaki yerini almış oldu. Bu yayında Topkapı Sarayı Müzesi Kütüphanesi Bağdat kayıtlı bulunan ve birçok araştırmacının müellif nüshası kabul ettiği nüsha mı kullanıldı? Diğer nüshalarla karşılaştırıldı mı?

Müellif nüshası, yani Evliya Çelebi'nin elinden çıkma nüsha olarak kabul edilen ilk sekiz cilt Topkapı Sarayı Müzesi Kütüphanesi'nde bulunmaktadır. YKY yayını olan ilk sekiz cilt de bu yazmaların aktarılmasından oluşuyor. Hazırlayanlar kaynak metinde okunamayan, anlaşılamayan yerler geldikçe öteki nüshalara da başvurmuşlardır kuşkusuz, ama eldeki yayın bir eleştirel baskı değildir. 9. ve 10. ciltler ise İstanbul Üniversitesi, Suleymaniye Pertev Paşa ve Süleymaniye Hacı Beşir Ağa nüshalarının ortak yayınıdır. Farklılıklar, renk tonları ve font değişikliği ile gösterilmiştir.

Seyahatnamenin ciltlerini kimler hazırladı? Ciltleri hazırlayan akademisyenler Orhan Şaik Gökyay'ın izlediği yöntemi mi örnek aldılar?

Yapı Kredi Yayınları, Orhan Şaik Gökyay tarafından hazırlanan *Evliyâ Çelebi Seyahatnâmesi*'nin birinci cildini yayımlayarak 1996'da başladı bu yolculuğa. Seyahatname'nin her cildi önemlidir ama ilk cilt bütünüyle İstanbul'u anlattığı için daha bir önem kazanmıştır. Bu yayın gerek uygulanan tanskripsiyon (çevriyazı), gerekse hazırlanan dizin bakımından sonraki yayınlardan farkıdır. *Evliyâ Çelebi Seyahatnâmesi*, İ. Gündağ Kayaoğlu'nun hazırladığı bir proje ile Seyit Ali Kahraman ve Yücel Dağlı'nın hazırlık çalışmalarıyla 2. ciltten itibaren yeniden gündeme getirildi. Bazı ciltlerde Zekeriya Kurşun ve İbrahim Sezgin de hazırlama çalışmalarına katılmıştır. Türk dili uzmanı Robert Dankoff'un projeye dahil olmasıyla çalışmalar hız kazanmıştır. 2. ciltten itibaren uygulanan çevriyazı biraz daha sade ve genel okur kitlesine yöneliktir. 1999-2007 yılları arasında yayımlanan 9 cilt ile 10 ciltlik külliyat tamamlanmış, bu aşamada 1. cilt de projenin diğer ciltlerinde olduğu gibi yeniden okunmuş ve yayımlanmıştır (2006). İlk üç cildin günümüz Türkçesiyle yayını da gerçekleştirilmiş, 4. cilt de basım aşamasına gelmiştir. Bu dizinin de 2009-2011 arasında tamamlanması düşünülüyor.

Bu çalışma, yeni harflere aktarılmış en son ve en doğru *Evliyâ Çelebi Seyahatnâmesi* olarak kabul ediliyor, bize çalışmanın ayrıntılarından bahseder misiniz?

O. Şaik Gökyay'ın hazırladığı ve artık basılmayan 1. cilt dışında yayımlanan 10 ciltlik koleksiyonun editörlüğünü yaptım. Seyahatnameyi araştırmalarımda da kullanırdım ama iş olarak baştan sona okumanın keyfini ve yükünü 1999-2007 arasında yaşamak, taşımak bana kısmet oldu. Sonuçtan memnunum, büyük bir yazara ve dünya çapında önemli bir şahesere hizmet ettim, benim için büyük bir onur.

"En son ve en doğru *Evliyâ Çelebi Seyahatnâmesi*" demek yanlış değil ama bunu biraz açmak gerekir. 1896-1932 yılları arasında 8 cildi Arap harfleriyle, 2 cildi de yeni harflerle yayımlanan bu eser, özellikle ilk ciltler bakımından birtakım sansürler, uyarlamalar ve okuma yanlışları içeriyordu. Bu türden her eserin yayınında bazı talihsizlikler olması her zaman mümkündür ancak bu toplum eserin bu baskısından yapılmış ve eksiklikleri, yanlışlıkları katmerleyerek devam ettirmiş olan yeni ve sadeleştirilmiş baskıları okumaya 60 yıl boyunca mahkûm edilmiş. Bu yüzden YKY'nin bastığı *Evliyâ Çelebi Seyahatnâmesi* çok önemlidir ve yeni harflerle aslına uygun ve en doğru ilk yayındır.

Günümüz okuru *Evliyâ Çelebi Seyahatnâmesi*'ni hangi gözle okumalı?

Evliyâ Çelebi Seyahatnâmesi, çok genel bir bakışla adıyla kendini ele veren bir kitap, bir seyahatname. Ama her seyahatnamede olduğu gibi beklenmedik bilgilerle dolu. Bugün İbn Battûta'nın ünlü seyahatnamesini dünya nasıl yalnız bir gezi kitabı olarak okumuyor, bütün olağanüstü gezi kitaplarında olduğu gibi içerdiği bilgilerden de yararlanıyorsa, *Evliyâ Çelebi Seyahatnâmesi* de bu durumdadır. Bir edebiyattır onun eseri her şeyden önce, sosyal bilimlerin binbir dalı için kaynaktır, tarihtir yeri gelince, folklorik tespit ve derlemeler içerir yer yer, filoloji için vazgeçilmez bir kılavuz, fen bilimleri için sessiz bir ipucu ve daha akla gelebilecek pek çok şey...

Yapı Kredi Yayınları 10. cilt de yayımlandıktan sonra neler planlıyor Evliya Çelebi konusunda, herhalde bırakacak değilsiniz peşini. Kalan 7 ciltle ilgili programınızı açıkladınız; Robert Dankoff'tan Semih Tezcan'ın katkılarla çevirdiği *Evliyâ Çelebi Seyahatnâmesi Okuma Sözlüğü*'nü yayımladınız; kasım ayında "Evliyâ Çelebi Konuşmaları" adı altında Hayati Develi, Suriya Faroqhi, Musa Duman, Semih Tezcan ve Nuran Tezcan'ın katıldığı etkinlikler düzenlediniz. Etkinlik ve yayınlar devam edecek mi?

Evliya Çelebi'yle ilgili yayınlara, etkinliklere devam edeceğiz. Yazar ve eseri üzerine yapılmış ciddi, yeni ve doğru şeyler söyleyen incelemelerle ilgileniyoruz; bu tür eserlerin hazırlanmasını, çevrilmesini teşvik ediyoruz. Bilkent Üniversitesi'nin gerçekleştirdiği "Çağının Sıra Dışı Yazarı ve Eseri: Evliya Çelebi ve *Seyahatname*" sempozyumunun Bildiriler kitabını, Robert Dankoff'un *An Ottoman Mentality. The World of Evliya Çelebi* adlı incelemesini, 2009'da da dört ya da beş konuşmacının katılımıyla devam edecek olan "Evliyâ Çelebi Konuşmaları"nda okunan metinleri topluca yayımlayacağız. Evliya Çelebi hep gündemimizde.



M. Sabri Koz

İSTANBUL'DA "KADIN" DENEYİMLERİ BULUŞMASI

TÜRKİYE'DE TOPLUMSAL CİNSİYET ÇALIŞMALARI KONFERANSI ÜZERİNE NOTLAR

Koç Üniversitesi'nin düzenlediği konferansta feminist bakış açısıyla kadın hareketi tartışıldı, kadın hareketinin dününe, bugününe tartışmalar dahilinde ışık tutuldu ve kadın hareketinin geleceğine dair "neler yapılabilir" sorusunun yanıtı arandı.

SUNA YILMAZ AÇIKEL

"Topraklarında müebbet susan dudaklar namına teşekkür ederim."

Halide Edip Adıvar

29-30 Kasım tarihleri arasında Koç Üniversitesi'nin düzenlemiş olduğu "Türkiye'de Toplumsal Cinsiyet Çalışmaları Konferansı: Eşitsizlikler, Mücadeleler, Kazanımlar" geniş katılımla gerçekleşti. Türkiye'de "kadın" üzerine çalışma yapan birçok akademisyen, araştırmacı, hukukçu, sivil toplum kuruluşu aktivistleri konferansta bildirilerini sunarak, Türkiye'deki kadın çalışmaları tarihine feminist pencereden not düştüler. Genel olarak konferansta "kadın ve toplumsal cinsiyet" çerçevesi içinde; kimlik ve temsiller, kadın hareketi, kadınların siyasete katılımı, eğitimdeki eşitsizlikler, hukuk, sosyal politikalar, kadına yönelik şiddet, emek, sivil toplum hareketleri gibi alt başlıklarla kadınların yaşadıkları sorunlar üzerine sunumlar yapıldı. Ayrıca -çeşitli eleştirileri barındırmakla birlikte- feminist bakış açısıyla kadın hareketi tartışıldı, kadın hareketinin dününe, bugününe tartışmalar dahilinde ışık tutuldu ve kadın hareketinin geleceğine dair "neler yapılabilir" sorusunun yanıtı arandı.

Çok sayıda sunum olması nedeniyle, bu yazının çerçevesi dahilinde Boğaziçi Üniversitesi'nden Fatma Türe'nin "Hayal Kadınları: 1920'ler Popüler Basına Yansıyan Kadın İmajları" ve İstanbul Üniversitesi'nden Serpil Çakır'ın " Osmanlı Kadın Hareketi: Söylemden Eyleme Cumhuriyet Öncesi Hak Mücadelesi" sunumlarını aktarmaya çalışacağız.

Fatma Türe, araştırmasında 1920'lerde çıkan süreli yayınları inceleyerek şehirli kadınların cinsiyet rollerini anlamaya çalışmış. *Genç Kadın*, *Karagöz* gibi dergilerde çıkan makalelerde Osmanlı'nın son dönemi ve erken cumhuriyet yıllarındaki kadın imgelerini ele almış. 1914-1923 yıları arasında çıkan makalelerde; dönemin toplumsal olaylarının etkileri yakından gözlenmekte ve savaş, ekonomik zorluklar, değişen yaşamlar gibi konular işlenerek kadınların yaşadıkları sorunların çözülmesi noktasında bazı formüller sunulmaktadır: Çalışma hayatı, eğitim, evlilik, sosyal yaşam ve moda gibi alanlarda terbiyeli kadın olmak. O dönemde genç kız ve kadın ayrımı yapılarak toplumsal cinsiyet rolleri üzerinden davranışlarının nasıl olması gerektiğine dair yazılar geniş yer bulmuştur. Kadınların kamusal ve özel hayatlarında terbiye edilmesi gerektiği fikri üzerinden aile, okul gibi alanlarda terbiye "namus" kavramı açısından ele alınmış ve "namusa leke sürdürmemek" erdemli bir davranış kalıbı olarak kabul edilmiştir. Toplumun düzeni için kadınların evde, erkeklerin dışarıda (iş) olması gerektiği fakat savaş gibi durumlarda kadınların çalışmasına izin verilmesinin sadece "zorunluluktan" kaynaklandığı ileri sürülerek kadınların da çalışma hayatında terbiyeli olmasının altı çizilmiştir. Bu terbiyeli olma durumu ise sessiz sedasız çalışan, ahlaklı olan, evde annelik ve kadınlık görevlerini aksatmayan bir kadın olarak anlatılmaktadır.

1923 sonrası çıkan makalelerde ise eski-yeni/dün-bugün karşılaştırmaları yapılarak kadınının toplumsal rolleri tanımlanmaya çalışılmıştır. Kadınlar "geçmiş"ten kurtarılmış olarak ele alınmış; vatandaş haklarına sahip, çocukları yetiştirmekle görevli, okula gitmesi desteklenen (mesleki okullar), çalışma hayatına katılarak ailesine ekonomik anlamda destek sunabilen, cinsler arası eşitliğin kabul edilmesiyle eşit haklardan yararlanan kadın olarak tanımlanmıştır. Fakat toplumsal cinsiyet rollerinin tanımlamasında Fatma Türe bir değişiklik olmadığını ileri sürmektedir. Çünkü 1923 sonrası çıkan dergilerdeki makalelerde kadınlar; eşlerine hizmet eden, kendini övmeyen, bezginliklerini dile getirmeyen, erkeğini her zaman ve her koşulda destekleyen biri olarak ele alınmıştır.

Serpil Çakır ise Osmanlı'daki kadın hareketini ele alan sunumunda, kadını konu eden dergiler, kitaplar, konferanslar ve kadın dernekleri üzerinden kadınların "uyanışını" anlatmaya çalışmıştır. Geleneksel İslami ataerkillik, modernleşme süreci ve ulus-devlet ataerkilliği dönemleştirmelerinin kırılma noktasının, 1839 Osmanlı kadın hareketinin doğuşunu göstermektedir. İlginç olan, 1869 yılında çıkan *Terakki Muhadırat* dergisinin erkekler tarafından çıkarılmış olmasıdır. Bu dergide erkekler nasıl bir kadın istediklerine yönelik yazılar yazmışlardır. Fakat daha sonra çıkan dergilerde sadece kadınlar yazmaktadır. Dergilerin makale başlıkları ise dönemin toplumsal yaşamını yansıtmaktadır; "Uyanmak, görmek ve istemek" -Hanımlara Mahsus Gazete-, "Biz varız, uyanıyoruz, kalkacağız, kalkınız". Serpil Çakır, o dönemdeki kadın hareketlerinin çeşitli yaklaşımlarla eleştirilebileceğini fakat derneklerin, dergilerin, konferansların o dönemin koşullarında dönüştürücü bir etkisi olduğunu unutmamak gerektiğinin altını çizmektedir. Kadınların o dönemin koşullarında kendilerini bu tür etkinliklerle tanıdıklarının, hak ve özgürlük talebi etrafında bir araya geldiklerinin, sorunlarını kamuoyuyla paylaşarak var olabildiklerinin, ikinci cins farkındalığının yaratılarak tartışmaya çalışıldığının, kadın bilincinin bu noktada geliştiğinin üzerinde önemle durulması gerektiğini hatırlatan Çakır, bu süreci deneyimlemenin kadın hareketi tarihinde yeni bir kapı araladığını ifade etmekte, dernekleşme, dergi çıkarma, konferanslar düzenleme gibi deneyimlerin feminist hareket için önemli yapı taşları olduğunu ileri sürmektedir.

Son olarak yukarıda bahsettiğimiz eleştiri noktalarına değinirsek; konferanstaki tartışmaların çoğu "kadın" üzerine olmasına rağmen, katıldığım diğer kadın konferansları gibi bu da feminist teorinin anlatılması, literatür bilgilerinin verilmesi ile yoğun bir konferanstı. Bugün neden feminist hareket ya da kadın hakları üzerine mücadele eden herhangi bir yapının geçmişte bahsedilen feminist hareket gibi güçlü ve dönüştürücü etkisi olmadığı tartışması çok az sayıda bildiride tartışılmıştır. Bu anlamda kadın üzerine yapılan tartışmaların bu noktada eksik kaldığı düşüncesindeyim. Yine de bu konferans farklı alanlarda kadın üzerine araştırma yapan birçok kişiyi bir araya getirmesi ve deneyimlerin paylaşılması açısından önemli bir etkinlikti.

...ULUSLARARASI İSTANBUL MÜZİK FESTİVALİ BASIN SPONSORU ULUSLARARASI OPERA VE BALE FESTİVALİ BASIN SPONSORU İF BAĞIMSIZ FİLM FESTİVALİ BASIN SPONSORU İKSV MEDYA SPONSORU KRİSTAL ELMA BASIN SPONSORU FİLM EKİMİ MEDYA SPONSORU TÜYAP KİTAP FUARI BASIN SPONSORU RADİKAL FİKİB PLATFORMU ULUSLABABASI BALE FESTİVALİ BASIN SPONSORU CEBIT EURASIA BİLİŞİM FUARI BASIN SPONSOBU RADİKAL SOKAK KİTAPLARI OKU BENİ BIRAK BENİ KAMPANYASI RADİKALART ARTİSTANBUL ULUSLARARASI SANAT BULUŞMASI MEDYA SPONSORU İSTANBUL TİYATRO FESTİVALİ MEDYA SPONSORU İSTANBUL ULUSLARARASI SİNEMA TARİH BULUŞMASI BASIN SPONSORU ULUSLARARASI İSTANBUL BİENALİ MEDYA SPONSORU İSTANBUL CAZ FESTİVALİ MEDYA SPONSORU ALTIN PORTAKAL FİLM FESTİVALİ BASIN SPONSORU İSTANBUL FİLM FESTİVALİ RADİKAL HALK JÜRİSİ TASARIMDA RADİKAL EĞİLİMLER YABIŞMASI CONTEMPORARY İSTANBUL...

YAZANIN, ÇİZENİN, YÖNETENİN, OYNAYANIN, OKUYANIN, BESTELEYENİN, YORUMLAYANIN, TASARLAYANIN, UYARLAYANIN, SAHNELEYENİN, ÜRETENİN, DÜŞÜNENİN, DÜŞÜNDÜRENİN, FİKİR KADINININ, FİKİR ADAMININ, İNSANIN VAR OLMA TEMELİNİN, DÜŞÜNCENİN SPONSORU.

Radikal

1 TEMMUZ 1854



L'Illustration **dergisinin 1 Temmuz 1854 tarihli ve 592 numaralı sayısının kapağı.**

L'Illustration dergisinin 1 Temmuz 1854 tarihli ve 592 numaralı sayısında Osmanlı İmparatorluğu birkaç kere zikredilmekteydi. Bunlardan birincisi kapak sayfasında yer almakla birlikte sadece bir gravürden ibaretti. Boğaz sahilinde Beşiktaş ile Ortaköy arasında bulunan Feriye Sarayı'nın yer aldığı bu gravürün altındaki ibareden, söz konusu sarayda Cambridge Dükü'nün ikamet ettiği anlaşılıyordu. Bahsi geçen kişi, İngiliz kraliyet ailesine mensup Prens George (1819-1904), bu unvanı 1850 yılında babası Prens Adolphus'tan (1774-1850) tevarüs etmişti. 1837'den beri orduda görev yapmış olan dük, Şubat 1854'te İngiltere'nin Kırım Savaşı'na katılmasıyla birlikte İngiltere'nin Doğu ordusunun birinci kolordusunun başına getirilmişti. Anlaşılan bu göreve getirilen dük, cepheye intikal ederken Osmanlı payitahtına uğramış, unvanı ve konumuna layık bir şekilde ağırlanmıştı.

Dergide yer alan ikinci haber ise bir portreyle kısa bir makaleden oluşuyordu. Makalenin ve portrenin ortak konusu, 1852 yılının sonundan beri Paris'te Osmanlı sefaretini Jean Callimachi Bey'den devralmış olan büyükelçi Veliyeddin Rifat Paşa'ydı. Büyük bir ihtimalle Paşa'dan alınmış olan bir hal tercümesine dayanan bu makale, birkaç ay öncesine kadar sadaret makamında bulunmuş olan sefirin babası Giritli Mustafa Naili Paşa'dan başlayarak iki nesil başarılı Osmanlı bürokratlarının bir portresini çizmektedir.

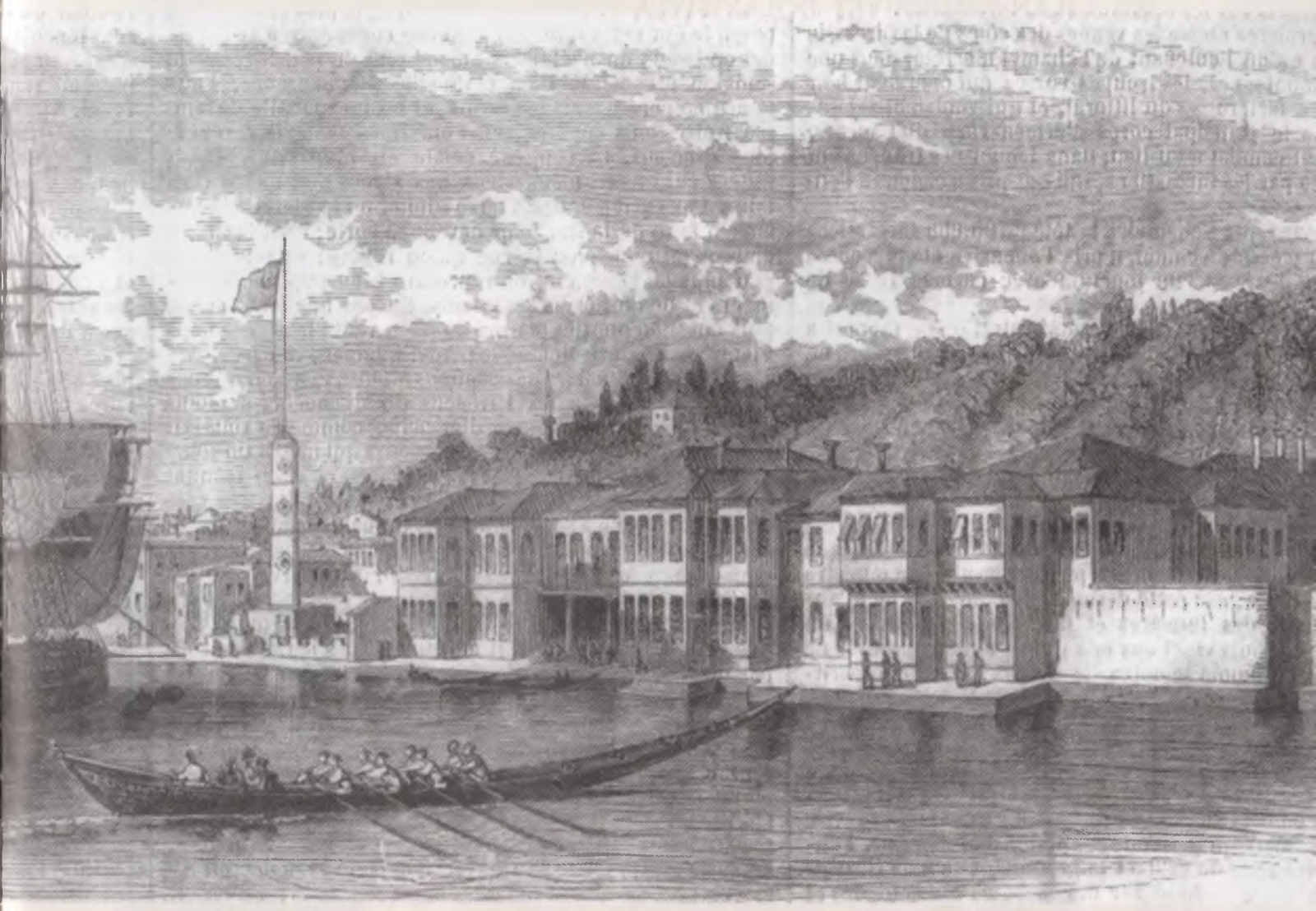




PARİS'TE OSMANLI SEFİRİ VELİYEDDİN RİFAT PAŞA

Sabık sadrazamlardan Mustafa Naili Paşa'nın büyük oğlu Veliyeddin Rifat Paşa, hicri 1240 senesinin (miladi 1825) Receb ayının 12'sinde Girit adasında, Kandiye'de dünyaya gelmiştir.[1]

Babası o zamanlar Kandiye'deki Mısır ordularının başkumandanıydı. 1796 civarında Arnavutluk'ta doğmuş[2] olan Mustafa Paşa, memleketlisi olan ve zaten üç dayısını da paşa veya bey unvanıyla istihdam eden Mehmed Ali [Paşa] tarafından erken bir tarihte Mısır'a davet edilmişti. İlk askeri tecrübesini Hicaz'da kazandıktan sonra, 1821'de Girit adasındaki Mısır ordularına kumanda eden dayısı Hasan Paşa'ya refakat etmişti. İki sene sonra ölümü üzerine de dayısının görev ve unvanını devralmıştı. 1841'de Girit adasının Osmanlı hükümranlığına geçmesiyle birlikte Babıâli, 1832'den beri adanın valiliğinde bulunan Mustafa Paşa'nın idaresinin erdem ve iyiliğini takdir ederek kendisine bu görevi tekrar tevdi etmiştir. Veliyeddin Paşa o tarihte on altı yaşındaydı. Doğu dillerinde mükemmel bir eğitim görmüş, aynı kolaylıkla Yunanca, İtalyanca ve Fransızca konuşabilen, Avrupalı bir subaydan öğrenmiş olduğu askerlik sanatının ilkelerine vakıf, babasını örnek alarak yetişmiş ve onun adeta yarattığı bu yörede gerçekleştirdiği harikalara şahit olmuş bir genç olarak, doğumu kadar kabiliyeti sayesinde en üst düzeydeki görevlere ulaşacağı belliydi. Kısa müddette miralay olduktan bir sene sonra Girit'te patlak veren karışıklıkların ardından adaya barış getirmekteki şanlı katkısı sayesinde mirlivalı-



İstanbul'da Cambridge Dükü'nün ikamet ettiği Feriye Sarayı. M. Brindesi'nin çiziminden.

Paris'te Osmanlı hükümetinin sefiri Veli Paşa (yan sayfa).

ğa yükselmişti. Özellikle en büyük oğul olmasından dolayı ailede ortaya çıkan bazı sorunlar nedeniyle o dönemde askeri kariyerden mülki kariyere geçmeye mecbur olmuş, babasının doğrudan emrinde, hükümetin merkezinin Kandiye'den Hanya'ya nakletmesiyle birlikte bu iki şehirde kaymakam olarak görev yapmıştı (1842-1850).

1850 senesinin sonunda Mustafa Paşa İstanbul'a çağrılmış, orada sırasıyla Şura-yı Devlet üyesi,[4] aynı kurulun reisi[5] ve nihayet sadrazam olmuştur (12 Mayıs 1853).[6] Mülki mirimiran payesine yükselmiş olan genç kaymakamın gösterdiği beceriye hayran kalan Babıâli, babasının bıraktığı Girit valiliğini kendisine beylerbeyi payesiyle tevdi etmiştir (Temmuz 1851).[7] Üç ay sonra kendisine vezaret payesi tevdi edilmiş, birkaç senedir süregelen ve Ömer Paşa'nın müdahalesini gerektirmiş olan karışıklıklardan henüz kurtulmuş olan Bosna vilayetine vali tayin edilmiştir.[8] Bu görevde ancak bir sene kalmış, ardından 1852'de Türkiye'de askeri ve mülki payelerin en yükseği olan müşirlikle Fransa'ya sefir tayin edilmiştir. Paris'te bulunduğu iki seneye yakın müddet içinde Veli Paşa'nın kazandığı hürmet ve sevgi, bu tercüme-i hali daha fazla uzatmamızı gereksiz kılmaktadır.[9]

DİPNOTLAR

1 2 Mart 1825. Aslında çoğu kaynak, Veliyeddin Rifat Paşa'nın 1821'de doğmuş olduğunu belirtmektedir.

2 Aslında 1798'de Polyan'da doğduğu bilinmektedir. 1821'de isyan bastırmak üzere Kandiye'ye tayin; 1826 da Kandiye muhafızı; Mısır valisi adına Girit muhafızı, 1832-1841; Girit valisi, 1841-1851; Meclis-i Ahkâm-ı Adliye reisi, 1852-1853; sadrazam, 1853-1854, 1857; ölümü 1871. Girit adasıyla olan uzun bağlantısı sebebiyle Giritli Mustafa Nail Paşa olarak anılagelmiştir.

3 Bu dayılardan birinin Mehmed Ali Paşa'nın maiyetindeki Tahir Paşa olduğu bilinmektedir. Diğerinin ise Hasan Paşa adında olduğu metnin devamından anlaşılıyor.

4 Burada kastedilen, Meclis-i Ahkâm-ı Adliye'dir.

5 Mart 1852-Mayıs 1853.

6 Mayıs 1853-Mayıs 1854.

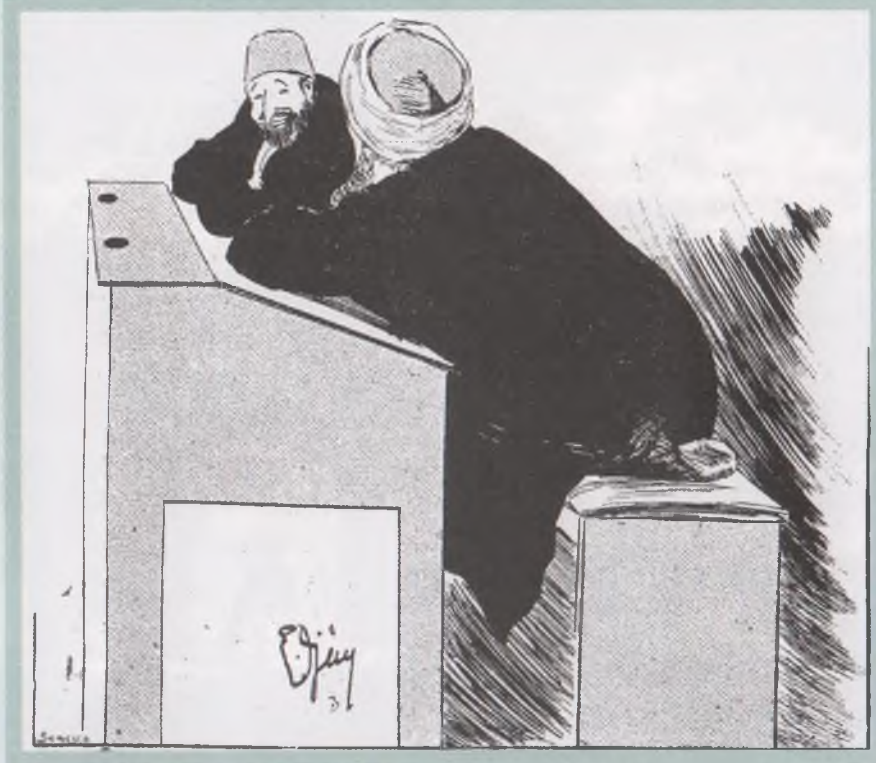
7 Burada bir hata vardır. Mustafa Naili Paşa'dan Girit valiliğini devralan oğlu Veliyeddin değil, Vamık Salih Paşa'dır. Muhtemel olan, Veliyeddin'in vali değil, mutasarrıf olduğudur.

8 Eylül 1851-Temmuz 1852.

9 Veliyeddin Rifat Paşa Ekim 1852'den Haziran 1855'e kadar süren Paris sefaretinin ardından şu görevlerde bulunmuştur: Hüdavendigâr vilayeti, 1855; Girit vilayeti, 1855-1858; Edirne vilayeti, 1860-1861; Paris sefareti, 1861-1862; Konya vilayeti, 1864-1865; Aydın vilayeti, 1869-1870; Hüdavendigâr vilayeti, 1876-1877. Veliyeddin Paşa 1891'de vefat etmiştir.

İLAN-I HÜRRİYET DOLAYISIYLA

1908 KARİKATÜRLERİ



KALEM
SAYI 29, SAYFA 16
YAYINLANDIĞI TARİH:
5 MART 1325-
18 MART 1909
KARİKATÜRİST:
CEMİL CEM

Karikatürün altyazısı:
-Vaktiyle tevkif veya nefyoldunuz mu? Jurnal olundunuz muydu? Yahut Avrupa'ya gitmiş mi idiniz? Velev ki seyahat maksadıyla olsun...
-Hayır.
-O halde ne sıfatla sizi Nazıra tavsiye edeyim be adam....
Karikatürde II. Abdülhamid döneminde tutuklanıp sürgüne gönderilen veya gezi için de olsa Avrupa'ya gidip bunu Jön Türk hareketine katıldığının kanıtı gibi göstererek yeni rejimden iş isteyenler hicvediliyor.

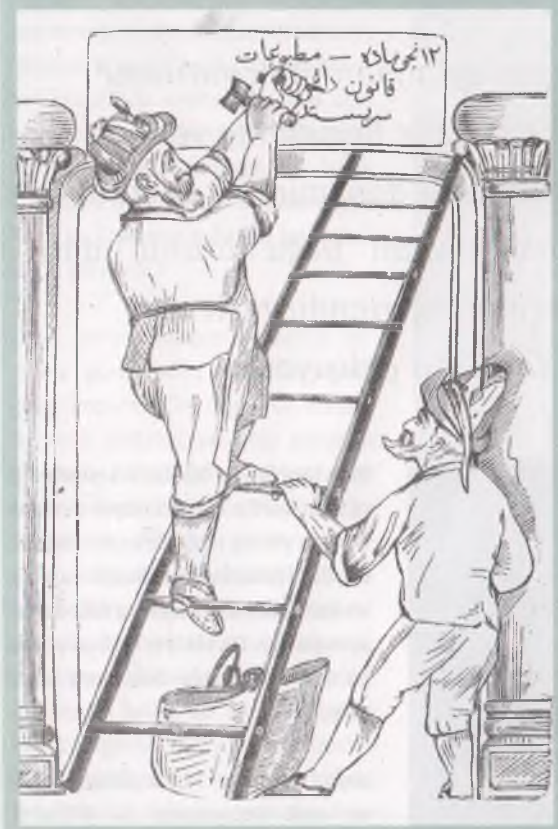


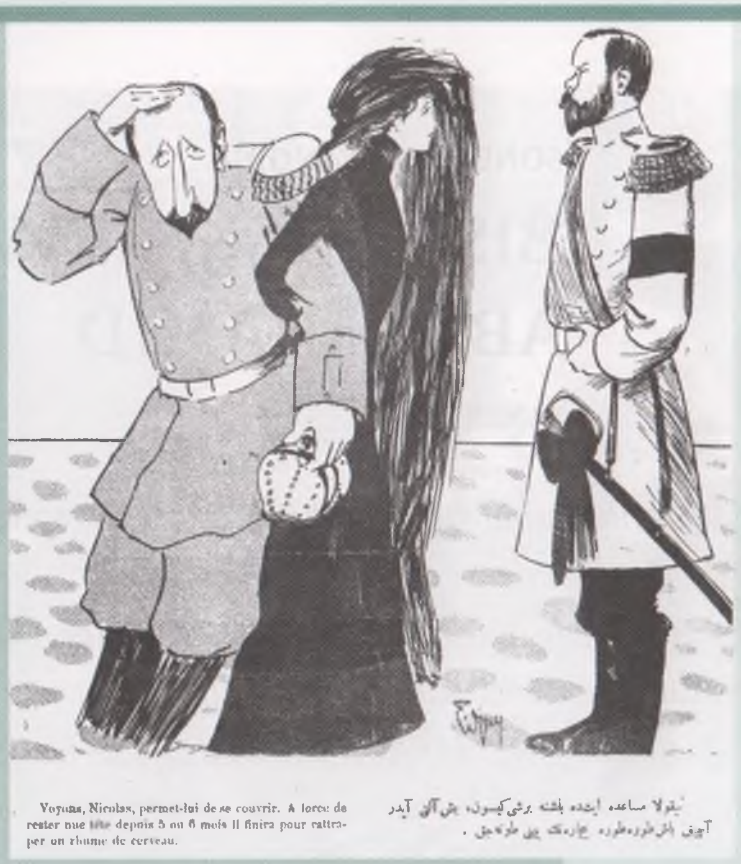
KARAGÖZ
SAYI 49, SAYFA 4
YAYINLANDIĞI TARİH:
29 KANUN-İ EVVEL
1324-11 KANUN-İ
SANİ 1909

Karikatürün üst yazısı:
Gece Gazete Satışı ve Netayici
Karikatürün altyazısı:
Müvezzi: Akşam havadisi... Servet... Saadet
Çocuklar: Baba şerbet isteriz... Sahleb isteriz...
Hacivat: Aman birader bu ne hal... Bekçi Bozacıya, simitçi simit sepetine girmiş...
Karagöz: Gece yarısı uykusuz bıraktığı yetmiyormuş gibi çocukları da azdırdı. Ben şimdi ne halt edeyim. Şerbeti nerde bulayım.

KARAGÖZ
SAYI 42, SAYFA 4
YAYINLANDIĞI TARİH: 4 KANUN-İ EVVEL 1324-17 KANUN-İ EVVEL 1908

Karikatürün altyazısı:
Aman Karagöz ortadaki satırı... Ortadaki satırı...
-Sus, şaşırtma... Az daha alt tarafını da kazıyordum.
Kapının üstünde Karagöz'ün kazıdığı yazıda ilk satırda, "12. Madde-Matbuat," ortadaki satırda, "Kanun dairesinde," alt satırda ise "Serbesttir" yazmaktadır.
Basın özgürlüğü konusunda hükümetteki rahatsızlık alaya alınmaktadır.





Voyons, Nicolas, permet-lui de se couvrir. A force de rester nue tête depuis 5 ou 6 mois il finira pour attraper un rhume de cerveau.

KALEM
SAYI 28, SAYFA 16
YAYINLANDIĞI TARİH: 26 ŞUBAT 1324-11 MART 1909
KARİKATÜRİST: CEMİL CEM

Karikatürün altyazısı:
-Nikola müsaade et de başına bir şey giysin, beş altı aydır başı açık dura dura biçarenin beyni donacak.
Karikatürde, solda elinde bir taç duran kişi Bulgar Çarı Ferdinand'tır. Sağdaki ise Rus Çarı II. Nikola'dır. Kadın ise Bulgar Çariçesidir.
Bulgaristan II. Meşrutiyet'in ilanını izleyen günlerde bir bahane icat ederek Osmanlı Devleti'nden tam bağımsızlığını almak istemektedir. Bunun için İstanbul'daki temsilcisini geri çekmiştir. Ama başta İngiltere ve sonra Rusya bu öneriye pek sıcak bakmamaktadır. Bunun nedeni de Bulgaristan'ın Avusturya-Macaristan ve Almanya yanlısı siyasetidir. Zaten Ferdinand da Germen kökenli olup bu devletlerin isteği üzerine Bulgaristan Çarlığı'na atanmıştır.

KARAGÖZ
SAYI 50, SAYFA 1
YAYINLANDIĞI TARİH: 1 KANUN-İ SANİ 1324-14 KANUN-İ SANİ 1909

Karikatürün altyazısı:
-Aman Karagöz... Artık senin sattıkların da şahadetname ister mi?
-Ben de biliyorum ama... Bir kere de haklı bir yere asılsın diye mahsusen aldım.
Karagöz'ün taşıdığı yaftada şunlar yazılı:
Muhterem Ahalimiz! Avusturya ile ahz ü ita etmemek üzere uhde ve misak etmiş olan tacirleri ahalimize tanıtmak üzere (BOYKOTAJ SENDİKASI) tarafından ita olunan şahadetnamedir.
Avusturya'ya karşı yürütülen boykota tabi olan tüccarların duyurulması konusunu hicvetmektedir.



DÜZELTME VE ÖZÜR
Geçen ay "İlk Matbu Felsefe Kitabı ve Krikor Kumaryan" adıyla çıkan yazımda 6. dipnotdaki (46. sayfa) kitabın adı "Eazım" değil, "Azam" şeklinde olacak." Düzeltir, özür dilerim.
Mehmet Alkan

SONUN BAŞLANGICI

BISMARCK, II. WILHELM VE ABDÜLHAMİD

TANER TİMUR

Batı tarih yazıcılığında Wilhelm-Bismarck çatışmasını ve Alman diplomasisini inceleyen eserlerde Abdülhamid'e ve Osmanlı diplomasisine hemen hiç yer verilmemiştir. Buna karşılık Türk tarihçiler de Abdülhamid dönemini ve Osmanlı politikasını genellikle Avrupa diplomasisine damgasını vuran "Doğu Sorunu"ndan kopuk, özerk bir alan olarak incelemiş ve bu bağlamda değerlendirmişlerdir. Bu makale böyle bir yaklaşımın sınırlarını ortaya koymaya çalışıyor.



Demir Şansölye Bismarck, Friedrichsruh'ta emeklilik günlerinde.

The German Century, Michael Stürmer.

Bazı tarihler ve bunların simgelediği olaylar vardır ki, görünüşte Osmanlı Devleti'yle hiç ilgili olmasalar bile en büyük etkilerini bu ülkede yapmış, en köklü dönüşümlere bu ülkede yol açmışlardır. Diyebiliriz ki 1890 yılı da bu sıra dışı tarihlerden birini teşkil ediyor.

1890 yılında Almanya'nın genç ve atak imparatoru II. Wilhelm, Bismarck'ın istifasını istemiş ve iktidar dizginlerini kontrolüne almıştı. Bu tarihten yirmi yıl önce Fransa'yı yenerek Alman birliğini gerçekleştiren ve orta Avrupa'da kurduğu hegemonyacı güçle mevcut dengeleri altüst eden Demir Şansölye'nin işten affı elbette önemli bir olaydı. Fakat ilk bakışta bunun Boğaz kıyılarını sarsacak dalgalar yaratacağı da söylenemezdi.

Aslına bakılırsa, Bismarck işten uzaklaştırıldıktan sonra kaleme aldığı anılarında, görevden affının Osmanlı Devleti'nden tamamen bağımsız sayılamayacağını ima etmiştir. Bununla ilgili olarak da İmparator'un 1889'da, yani zoraki istifasından bir yıl önce İstanbul'a yaptığı seyahate ve bu seyahatin Kayzer'de yarattığı rahatsızlığa gönderme yapmıştır. Gerçekten de Bismarck anılarında,

II. Wilhelm'in gezisine İstanbul'dan kendisine sıcak mesajlar yollayarak başladığını, fakat Berlin'e döndükten sonra farklı şeyler söylediğini yazmıştır. Bismarck'ın epeyce sonraları duyduklarına göre, II. Wilhelm yakınlarına, "Şansölye'den yurtdışında çok fazla söz edildiğinden" yakınmış ve muhalifleri de bu rahatsızlığa "Bismarck ve Oğlu Firması" dedikodusuyla çanak tutmuştu.[1] Kimi tarihçilerin kaydettikleri gibi, mağrur İmparator, "Bismarck ve oğlunun otoriter tavırları karşısında sabırsızlanmaya" işte bu sıralarda başlamıştı.[2] Hohenzollern hanedanının torunları böyle küçültücü bir durumu kabullenemezlerdi ve Bismarck'a da yol bu koşullarda göründü.[3]

Oysa sorun sadece Kayzer'in incinen gururundan ibaret değildi; genç İmparator'la Bismarck arasında nesil farkının yarattığı sorunlar da vardı. Birinci Dünya Savaşı'ndan sonra tahtını kaybedip Hollanda'ya sığınan II. Wilhelm orada kaleme aldığı anılarda, "Bismarck'la ilişkilerim konusundaki trajik durum," diyordu, "benim, bir nesil atlayarak, dedemin halefi olmamdı. Bu ciddi bir şeydir; böyle bir durumda insan kendi çağında yaşayan insanlardan çok, değerli, fakat geçmişte kalmış ihtiyarlarla çalışmak zorunda kalıyor ve geleceğe sarkamıyor".[4] Genç İmparator, Bismarck'ın muhalefetine rağmen müstakbel bir düşman olarak gördüğü Rusya'ya karşı Osmanlı Devleti'ni silahlandırmaya bu koşullar içinde karar vermişti. O zamana kadar Bismarck'ı desteklemiş olan "tüccarlar ve kapitalistler artık enerjik bir şekilde koloniler geliştirmeye başlamışlar" ve buna destek olacak güçlü bir donanma konusunda da umutlarını asker ruhlu II. Wilhelm'e yöneltmişlerdi.[5] Böylece İstanbul ziyareti de Ortadoğu'da Alman egemenliği için bir başlangıç teşkil edecekti. İmparator, haziran 1889'da, yani daha gezi başlamadan, "seyahatinin amacı olan Türklerle dostluk girişiminin kendi kişisel politikası olduğunu" açıkça ilan etmişti.[6] Bu bağlamda Bismarck'la da mesafesini almış ve sırdaşı olan Prens Radolin'e, "Bismarck'a seyahat hakkında hiçbir şey söylenmemesini ve Şansölye'nin seyahati onaylayıp onaylamamasına da aldırış edilmemesini" tembih etmişti.[7]



1894'te, Coburg'daki aile toplantısında, İngiltere Kraliçesi Victoria ve büyük kızı eski Alman İmparatoriçesi Victoria. Arkada koyu renk yakalı üniformasıyla annesi ve büyükannesi arasında duran Alman İmparatoru II. Wilhelm. Solda geleceğin İngiltere kralı Galler Prensi Edward. Wilhelm'in sağ tarafında ise diğer iki dayısı Connaught Dükü Arthur ve Edinburgh ve Coburg Dükü Alfred.

The German Century, Michael Stürmer.

Kısaca, Alman imparatorunun İstanbul gezisi gizem ve entrikayla yoğrulmuş bir atmosferde başladı.

OSMANLI REFORMU VE PRUSYA MİLİTARİZMİ

Osmanlıların Prusya militarizmine ilgilerinin kökeni II. Mahmud dönemine, 1836 yılında Yüzbaşı Moltke'nin Türkiye'ye çağrılmasına kadar uzanır.[8] Bu ilgi Tanzimat döneminde de devam etmiş ve Prusya'ya askeri öğrenci göndermek bile düşünülmüştür. 1864 yılında, gayrimüslim tebaayı askere almak isteyen Osmanlı hükümeti 32 Hıristiyan öğrenciyi subay yapmak üzere yurtdışında okutmaya karar verince, Ali Paşa, Prusya elçisi Aristarki Bey'e bu arzuyu ifade eden bir mektup yazmıştı. Suriyeli tarihçi J. Hajjar'ın Bonn arşivlerinden çıkardığı bir belgeye göre Bismarck bu gelişmeleri "son derece memnun olarak" izlemiş, fakat "(eğer Osmanlı hükümeti öğrencilerin Prusya askeri okullarına kabullerini de isterse) o andaki tüm tarihi gelişmelerin Berlin hükümetince bu tarz girişimlerin yapılacağı varsayımı yönünde olmadığını" da ifade etmişti.[9] Öyle görünüyor ki 1862'de şansölye olan Bismarck, daha başlangıçtan itibaren "Şark Meselesi"nde ihtiyatlı bir yol izlemenin daha akıllıca bir politika olacağını anlamıştı.

Alman politikasının Osmanlı Devleti'ne nüfuzu, 1878 Berlin Anlaşması'ndan sonra Bismarck'ın uluslararası alanda ön plana çıktığı dönemde başlamıştır. Ne var ki temel kaygısı Alsace-Lorraine'i kaybettikten sonra intikam duyguları içinde kıvranan Fransa'yı izole etmek ve bir Fransız-Rus anlaşmasını önlemek olan Şansölye Osmanlı Devleti'ne yaklaşırken yine de ihtiyatı elden bırakmıyordu. Böyle bir politika, bü-



Fausto Zonaro'nun Kaiser II. Wilhelm'i Dolmabahçe Rıhtımı'nda gösteren tablosu.

Alman Şansölye Metternich Okulu'ndan eski tip bir muhafazakârdı. Temel kaygısı Avrupa'da esen devrim rüzgârlarına ve Fransızların intikamcı duygularına karşı statükoyu korumak ve bu amaçla da Metternich döneminin "kutsal ittifak"ını canlandırmaktı. 1873'te Rusya ve Avusturya-Macaristan imparatorlukları ile yaptığı ittifak olan Dreikaiserbund (Üç İmparator Birliği) bu amaca yönelikti.

yük devletler arasında bir denge politikası izlemeye çalışan Abdülhamid diplomasisine de uygundu.

İhtiyatlı Şansölye bu mesafeli tutumunu daha sonra da devam ettirdi. Bununla beraber, dolaylı yollardan Osmanlı Devleti'ndeki nüfuzunu artırmanın yollarını aramayı da ihmal etmiyordu. Bu konuda daha Abdülaziz'in Avrupa gezisi sırasında bazı ön yatırımlar da yapılmıştı. Bu gezide Sultan Aziz'e refakat eden Abdülhamid, Koblenz'de Şansölye'nin dikkatini çekmiş ve I. Wilhelm'in "özel onur konuğu" olmuştu. Bu bilgiyi veren G. Gaulis'e göre Abdülhamid'in Alman ordusuna hayranlığı da o tarihlerde başladı.[10] Nitekim Berlin Konferansı görüşmeleri sırasında, Sultan'ın danışmanlarından Albay Dreysse kendisine bir Alman askeri heyeti çağırmasını önerince, hükümet bu yönde bir başvuru yapmakta gecikmemiş ve Bismarck da bu işbirliğini memnuniyetle kabul etmişti. 1880 yılında bu konuda bir anlaşma imzalandı ve bir Alman askeri heyeti 1882'de Türkiye'ye geldi.[11] Bu heyet 1895'e kadar Osmanlı ordusunu hızla Alman etkisi altına sokan çalışmalar yapmış, fakat Bismarck hiçbir zaman Osmanlı Devleti'ni ittifak sistemi içine sokmayı programına almamıştır.

Bismarck'ın denge siyasetini oluşturan ittifaklar sistemi nasıl oluştu?

KUTSAL İTTİFAK'TAN ÜÇLÜ İTTİFAK'A

Alman Şansölye, Metternich Okulu'ndan eski tip bir muhafazakârdı. Temel kaygısı Avrupa'da esen devrim rüzgârlarına[12] ve Fransızların intikamcı duygularına karşı statükoyu korumak ve bu amaçla da Metternich döneminin "kutsal ittifak"ını canlandırmaktı. 1873'te Rusya ve Avusturya-Macaristan imparatorlukları ile yaptığı ittifak olan Dreikaiserbund (Üç İmparator Birliği) bu amaca yönelikti. Fakat bu anlaşma uzun süreli olamadı. Osmanlı-Rus savaşı ve Berlin Konferansı'nda Bismarck'ın tutumu Rusları gücendirmiş ve "tüm Avrupa'nın Bismarck başkanlığında Rusya'ya karşı birleştiği" duygusuna kapılan Çar ittifaktan uzaklaşmıştı.[13] Gerçi, olası bir Avusturya-Alman anlaşmasına karşı yalnız kalmaktan korkan Rus Çarı anlaşmayı 1881'de tekrar imzalamış ve Üç İmparator Birliği'ni yeniden canlandırmıştı, fakat bu da uzun süreli olmadı ve Rusya 1886'da anlaşmayı uzatmayı

reddetti. Zaten bu arada Bismarck da boş durmamış ve mayıs 1882'de İtalya ve Avusturya ile Birinci Dünya Savaşı'nın temelini oluşturacak ve 1915 yılına kadar gizli kalacak olan üçlü ittifakı gerçekleştirmişti.[14]

İlginçtir, 1882 anlaşmasından birkaç ay önce de Sultan Abdülhamid Almanya ve Avusturya ile anlaşmak için bir "zemin yoklaması" yapmış, fakat "böylesi bir ittifak önerisi Üç İmparator Birliği'nin gücünü zayıflatacağı ve Rusya ile ciddi sorunlar çıkarabileceği için hem Berlin hem de Viyana tarafından reddedilmişti".[15] Unutmayalım ki 1882 yılı aynı zamanda Almanya'da sömürge örgütü Kolonialverein'ın kurulduğu yıldı. Örgüt birkaç yıl içinde hızla büyümüş ve aralarında ünlü iktisatçılar (Adolf Wagner, Gustav Schmoller) ve tarihçilerin (H. von Treitschke, M. von Sybel) de bulunduğu binlerce üyeye sahip yapı olmuştu.[16]

Elbette Bismarck'ın gözünde üçlü ittifakla sorun çözülmüş, statüko tam anlamıyla korunmuş olmuyordu. Bunun için Avrupa'nın iki büyük gücünü, İngiltere ile Rusya'yı da sisteme dahil etmek gerekiyordu. Bunlardan İngiltere, "Akdeniz'de ortak hareket" perspektifinde, şubat ve aralık 1887'de İtalya ile imzaladığı ve sonra Avusturya tarafından da onaylanan iki anlaşma (New Eastern Triplice) ile sisteme bağlandı. Almanya'nın öncülüğünde imzalanan bu anlaşma sırasında, devletler "*önemli Avrupa çıkarlarının koruyucusu* olan Türkiye'nin bağımsızlığının korunacağını" ilan etmişlerdi (italikler metinde, T. T.).[17] Oysa bu riyakâr beyana rağmen, protokole eklenen "çok gizli" bir maddeyle Rusların "Boğazlar'a ve Balkanlar'a girişi kabul edilmişti". Almanya ise Rusya ile yine 1887 yılında bir çeşit sigorta anlaşması (Reinsurance Alliance) imzalıyor ve o da sisteme dahil ediliyordu. Fakat bu üç yıllık gizli anlaşmaya göre de Boğazlar'ın korunması Rusya için elzem olursa, Bismarck bunun sağlanması için yardım edecekti.[18] Nitekim bu amaçla Bismarck, 1888 ağustosunda, tahta henüz (haziran ayında) çıkmış olan II. Wilhelm'e "okunduktan sonra yakılacak" notuyla gönderdiği mektupta şunu yazacaktır: "Çok acizane fikrime göre, Rusya'nın İstanbul'la ilgili görüşlerini gerçekleştirmesini önlemek bizim politikamızın görevi değildir; fakat gayet basit bir şekilde, bunun icabını, eğer çıkarlarına uygunsa, başka devletlere bırakabiliriz."[19]



L'Illustration dergisinin 2904. sayısının kapağında yer alan gravürde, II. Abdülhamid ile Alman İmparatoru II. Wilhelm kol kola gösteriliyordu.

Bütün bu gelişmeler Bismarck Almanya'sının Osmanlı Devleti'ne neden bu kadar mesafeli davrandığını ortaya koymaktadır. Rus-Fransız ittifakını önlemek için Rusya'ya Fransa'dan da önce İstanbul'u vaat eden Şansölye, Kayzer'in gösterişli İstanbul gezisine kayıtsız kalabilir miydi? Aslında Bismarck'ın geziye muhalefeti buradan kaynaklanıyordu ve öfkeli Şansölye, önleyemediği geziye hiç olmazsa genç İmparator'u kontrol etmek üzere Dışişleri Bakanı (ve oğlu) Herbert von Bismarck'ı da dahil etmiştir.

Bu seyahat, sonuçları itibariyle Bismarck'ın yıllar boyu büyük çabalarla geliştirdiği anlaşmalar sistemini anlamsız kılabilir, Avrupa'da genel bir kapışmanın kapılarını aralayabilirdi. Çünkü daha 1888 başlarında F. Engels'in yazdığı gibi, "Almanya için artık sadece bir dünya savaşı, o zamana kadar hiç görülmemiş bir yoğunluk ve genişlikte bir dünya savaşı söz konusuydu". Ve bu savaşta "sekiz on milyon asker, Otuz Sene savaşlarında olduğu gibi belli bir bölgede değil, tüm Avrupa kıtasında birbirlerini boğazlayacaklardı; kıtlık, salgın hastalıklar ve koyu sefalet kitleleri barbarlığa sürükleyecekti".[20] Bu satırların yazıldığı tarihten iki yıl sonra, Bismarck'ın görevden uzaklaştırıldığı sırada ise yine Engels -Şansölye'nin gizli anlaşmalarından habersiz olarak- bu görüşleri şöyle tamamlıyordu: "Çarlık Rusya son kesin adımı, yani İstanbul'u fiilen ele geçirmeyi, kazanma şartlarının eşit olduğu bir dünya savaşı çıkarmadan gerçekleştiremez; olasıdır ki bu savaşın sonunu onu başlatan kamplardan biri değil, İngiltere belirleyecek."[21]

Sonucu herhalde İngiltere belirleyecekti; fakat büyük savaşın nedeni artık belli olmuştu ve bu neden iki anahtar sözcükle özetlenebilirdi: Alsace-Lorraine ve İstanbul. Fransa kaybettiği eyaletleri geri almak için Rusya'ya İstanbul'u hediye etmeye hazırdı ve cumhuriyetçi Gambetta bile artık bu amaçla otokratik Rusya'ya yaklaşma gereğinden söz edebiliyordu. Dreyfus olayının yarattığı histeri ortamında General Boulanger'nin bayrağı altında toplanmış olan en intikamcı kesim ise, Rus Çarı'nın da el altından desteğiyle zaten cumhuriyete suikast hazırlığı içindeydi.[22] Ne var ki, daha önce de



II. Wilhelm'in ziyaretinden önce 1882 yılında İstanbul'a gelen Alman heyeti, misafirler göğüslerinde Sultan II. Abdülhamid'in verdiği nişanlarla hatıra fotoğrafında.

13 mart 1882.

Bahattin Öztuncay'ın *Vasilaki Kargopulo* adlı kitabından alınmıştır.

işaret ettiğimiz gibi Bismarck Ruslara Fransa'dan da önce Boğaz'ın kapılarını göstermişti. Kısaca bütün gözler, aslında Batılı özgürlükler için bir tehdit olan Petersburg'a çevrilmişti. Marx'ın kaleme aldığı bir Enternasyonal bildirisinde, "Alsace-Lorraine'in Almanya'ya ilhakı Rusya'yı Avrupa'nın hakemi haline getirdi," deniyordu ve Almanya'da "Sosyaldemokratlar Reichtag kürsüsünden bu gerçeği o kadar çok tekrarladılar ki, sonunda Bismarck'ın kendisi de, meclisin 6 Şubat 1888 tarihli oturumunda ağlamaklı bir sesle, Çarın mutlak gücünün savaşın ve barışın efendisi haline geldiğini kabul etmek zorunda kaldı."[23]

Bütün bu açıklamalar, II. Wilhelm'in 1889 yılının kasım ayında Türkiye'ye yaptığı gezinin ne kadar önemli olduğunu, tüm Batı başkentlerinin bu geziyi ne büyük bir ilgiyle izlediklerini gözler önüne seriyor. Gerçekten de Kayzer zırhlısı ve Hohenzollern yatı 2 Kasım 1889 sabahı Ahırkapı önlerinde göründüğü zaman, Londra'dan Moskova'ya tüm Batı başkentleri gözlerini Dersaadet'e çevirmişlerdi.

DERSAADET'TE BİR ALMAN İMPARATORU VE BATI KAMUOYU

II. Wilhelm'in Osmanlı Devleti'ni ziyareti Batı kamuoyunu başlıca iki açıdan ilgilendiriyordu. Gazeteler ve dergiler seyahate ayırdıkları haberlerde İstanbul manzaralarına, saray merasimlerine, ziyafetlere ve Doğu fantazmlarıyla bezenmiş tablolara yer verirken, Avrupa diplomasisini yakından izleyen uyanık çevreler seyahatin amacını sorguluyordu: II. Wilhelm'in gerçek niyeti neydi? Abdülhamid ile bir anlaşma imzalayacak ve onu üçlü ittifaka dahil edecek miydi? Bu konuda (her zaman en doğru olmasa bile) en dikkatli ve en ayrıntılı haberler Londra basınında yer alıyordu.

"Hiç kuşku duyulamaz, hatta fiilen kesindir ki," diyordu *The Times* gazetesi (4 Kasım 1889), "Alman İmparatoru'nun ve Şansölye Bismarck'ın Türkiye'yi üçlü ittifaka sokmaktan daha şiddetle arzuladıkları bir şey yoktur". Eğer bu amaçlarına ulaşamazlarsa, Kayzer ve Şansölye en azından Sultan'a çıkarlarının "Barış birliği" ile aynı olduğunu kabul ettirmeye çalışacaklardı. Oysa gerçekte, bu görüş tam da Bismarck'ın önlemeye çalıştığı olasılığı dile getiriyordu ve yarı resmi Alman basını da böyle haberleri yalanlama çabası içindeydi. Nitekim *Kölnische Zeitung* gazetesi, (*The Times*'ın da okuyucularına duyurduğu bir haberde) olayı daha mütevazı bir çerçeveye oturtuyor ve ziyareti Avusturya Dışişleri Bakanı Kont Kalnoky'nin Berlin'de Friederichsruh'a (Bismarck'ın konağına) protokol gereği yaptığı dostluk ziyaretine benzetiyordu. Gazeteye göre Wilhelm'in gezisi Üç İmparatorlar Birliği (Dreikaiserbund) esprisine uygun olacaktı.

New York Times'ın (*North German Gazette*'e gönderme yaparak) yazdıklarına bakılırsa, yarı resmi Alman basınının ihtiyatlı tutumu biraz da Petersburg'dan gelen alarmist haberlerin sonucuydu. Bu haberler Çar'ın yeniden panislavist dalganın etkisi altına girdiğini, "Almanlardan nefret eden basının yeniden hareketе geçtiğini" ve bu gidişle Rus Çarı'yla Bismarck'ın başlattığı dostluk hareketinin ağır bir darbe yiyeceğini ilan ediyordu.[24] Görülüyor ki, Alman Şansölye yine ihtiyatı elden bırakmıyor ve durumu Berlin'den kontrol etmek istiyordu. Fransız basını da, yarı memnun yarı kaygılı, Alman ve İngiliz basınından alıntılar yaparak anlaşma olasılığının pek bulunmadığı tezini işliyordu.[25]

Belki de gelişmelere en gerçekçi pencereden bakan yayın organı, İngilizlerin *The Economist* dergisi oldu. Liberal çizgideki dergiye göre, İmparator Sultan'a bir ittifak anlaşması önermeyecekti çünkü böyle bir anlaşma, savaş halinde Türkiye'ye silahlı yardım garantisi getirecek ve bu da Türkiye'yi İtalya ile aynı statüye sokarak müttefikler için ağır bir yük oluşturacaktı.[26] Kuşkusuz Sultan, yüz bin kişilik çok iyi eğitilmiş, "Rusların kine eşit nitelikte" kuvvetleriyle (ve bunlara eklenecek yüz binlerce silahlıyla) olası bir savaşta Rus kuvvetlerini meşgul edebilir ve bunların Avrupa'da kullanılmasını engelleyebilirdi. Fakat bunun için askeri yar-

dım garantisine ihtiyaç yoktu. Hiç kuşkusuz, "hiçbir şeyi unutmayan" Alman genelkurmayı bu durumun fazlasıyla bilincindeydi ve olası bir Rus savaşında "böyle doğrudan ve değerli bir yardım için belli bir fiyat da ödeyecekti; ne var ki bu fiyat Osmanlı bütünlüğünü garanti altına almak olamazdı". Kaldı ki Osmanlı Devleti'nden alınacak ödünler de zaten büyük ölçüde alınmış görünüyordu. Zaten, *The Times*'ın (4 Kasım 1889) esefle kaydettiğine göre, İstanbul'da artık İngiliz kolonisinden daha geniş bir Alman kolonisi yaşıyordu ve "başkente uğrayan herhangi bir ziyaretçi, bazı önemli devlet dairelerine yerleşmiş Alman temsilcileri görerek, Tötonların artan üstünlüğü karşısında şaşırıp kalabilirdi". Kısaca, "Bu sırada Boğaz kıyılarında Alman nüfuzunun fiilen zirvede olduğu söylenebilirdi".

ABDÜLHAMİD'İN İMAJI VE "İMAJ POLİTİKASI": DİPLOMASİ, SEFALET VE LÜKS

Almanlar ittifak anlaşmasına gerek görmüyorlardı fakat aslına bakılırsa, Osmanlı Sultanı da o sırada Almanlarla imzalanacak bir ittifak anlaşmasından yana değildi. Kuşkusuz Alman İmparatoru'nun ziyaretinde Abdülhamid için gurur verici bir taraf vardı; ne var ki Sultan böyle eşitsiz bir anlaşmanın Alman kıskacını daha da artıracağından kaygı duymuyor olamazdı. İlginçtir, *The Economist* dergisinin de gözünden kaçmadığı gibi, ziyaretle ilgili tüm program Kayzer'le Sultan'ın fazla baş başa kalmalarına olanak vermeyecek şekilde hazırlanmıştı. Dergiye göre Abdülhamid "kurnaz, daha çok da ürkek" bir kişilikti ve iktidarları birbirine karşı oynamayı, sonunda kendi devletinin aleyhine olacağını hissettiği anlaşmalara yeğliyordu".[27] Bunda da haklıydı çünkü olası bir savaşta, Almanya ve müttefiklerinin zaferi halinde bile, "planlarında Osmanlı hissesi diye bir şey olmayacaktı; Türk devlet adamları, Petersburg'u ortalığı karıştırıcı anlaşmalardan uzak durdukları konusunda temin ederken kendi açılarından herhalde haklıydılar".[28] Ve sonunda da anlaşma konusu gündeme bile gelmedi.

Kayzer'in İstanbul'u ziyareti Batılı okumuş çevreleri Doğu manzaraları ve harem fantazmları açısından da ilgilendiriyordu. Bu konuda ortaya çıkan tablonun Osmanlı yöneticiler açısından hiç de iç açıcı olduğunu söyleyemeyiz. Batılı gazeteler bu vesileyle daha çok İstanbul'daki saray lüksü ile Doğulu sefalet arasındaki tezadı ortaya koyan betimlemelere yer verdiler. Fransa'da çok okunan *L'Illustration* dergisi (9 Kasım 1889), "Eğer Paris'in (en şık bulvarlarından biri olan) Madeleine bulvarında gözlerinizi kapayarak trene biner de, biçimsiz ve kirli sokaklarıyla Pera'nın Yahudi mahallesi Tophane'de tekrar açarsanız," diyordu, "dünyada yaşanabilecek en garip duyguları yaşarsınız". Oysa aynı dergi Goblen halılarıyla, Bakara kristalleriyle, Lyon ipekleriyle ve de "Paris'in en ünlü mağazalarından çıkmış möblelerle" döşenmiş saray lüksünü anlatmaktan da geri durmuyordu. *The Times* gazetesinin ifadesiyle, dışarıdan şahane görünen bu şehir; içerden "pislik dolu ve köpek istilasına uğramış sokakları, pasağı, çöpleri ve eski çağlardan kalma harabeleriyle" türlü çirkinlikler sergiliyor ve "gerçekte, dayanılmaz bir şekilde, ziyaretçilere çöken bir imparatorluğun çürüyen başkenti olduğu izlenimini veriyordu". Kuşkusuz bu "çirkinlikler" ve diğer sevimsiz haberler, mümkün olduğu kadar emperyal çiftin ve (Batılı gazetecilerin değilse bile) Batılı kamuoyunun gözlerinden uzak tutulmaya çalışılmıştı.[29]

Görülüyor ki, yedi yüz yıl önce Haçlı ordularıyla Konstantinopol'e gelen Kayzer Barbarossa'dan sonra ilk kez aynı şehri ziyaret eden Alman İmparatoru bu ziyaretini bambaşka koşullarda gerçekleştiriyordu. Bu vesileyle Batılı yayın organlarının sergilediği "Osmanlı imajı", ne yazık ki Abdülhamid'in özel bir "imaj politikası" ile yaymaya çalıştığı imaja hiç de uygun değildi.[30] Müstebit Sultan baskı, jurnalcilik ve zulüm yöntemleriyle kendi ülkesinde kamuoyunu kontrol edebilir, hatta çevresine, "II. Abdülhamid'i tesiri altına almaya gelmiş bulunan II. Wilhelm'in kendisi tesir altına girmiş; karıkoca Abdülhamid'e hayran olmuşlardı," şeklinde yorumlar yaptırabilirdi.[31] Fakat Batı kamuoyunu etkilemek bambaşka bir zihniyet ve bambaşka yöntemler gerektiriyordu.

Kayzer'in İstanbul'u ziyareti Batılı okumuş çevreleri Doğu manzaraları ve harem fantazmları açısından da ilgilendiriyordu. Bu konuda ortaya çıkan tablonun Osmanlı yöneticiler açısından hiç de iç açıcı olduğunu söyleyemeyiz. Batılı gazeteler bu vesileyle daha çok İstanbul'daki saray lüksü ile Doğulu sefalet arasındaki tezadı ortaya koyan betimlemelere yer verdiler.

"BİNBİR GECE RÜYASI" VE MAUSER TÜFEĞİ

İmparator ve eşi Augusta Victoria İstanbul'da, fakat gerçek İstanbul'un tamamen dışında geçirdikleri beş gün boyunca İmparatoriçe Augusta'nın "Binbir gece rüyası" dediği bir atmosfer içinde yaşadılar.[32] Bu "rüya"nın renkli ve ayrıntılı tablosunu Fatmagül Demirel'in yakınlarda yayınlanan *Son Ziyaretler, Son Ziyafetler* başlıklı incelemesinde buluyoruz. Gezinin vitrinini, Dolmabahçe rıhtımında

karaya ayak basarken ya da Caddeyi Kebir'de Protestan Kilisesi'ne doğru yol alırken emperyal çifte gösterilen sevgi tezahürleri, altın servislerle sunulan ziyafetler, birbirinden kıymetli hediyelerde ifadesini bulan Şarklı "haşmet tutkusu"[33] gibi simgesel görüntüler oluşturuyordu. Temelde ise Alman İmparatoru'nun tüm dikkati ticaret, askerlik ve eğitim etkinlikleri üzerinde toplanmıştı ve bu etkinlikler zaten iç içeydi. Alman subayları Osmanlı ordusunu eğitiyor, Alman sanayicileri de Osmanlılara silah satıyordu. Öyle ki, ülkesinde silah firmalarının hissedarı olan Alman İmparatoru, Sultan Abdülhamid'e hediye olarak bir de Mauser tüfeği getirmişti.[34] Öğrencileri daha çok Osmanlı Rum, Ermeni ve Yahudilerinden oluşan Beyoğlu'ndaki Alman Okulu da Osmanlı-Alman ilişkilerinin kadrolarını oluşturacak bir kurum olarak gelişmelerini sürdürüyordu.[35]

Batı basını bu ziyaret dolayısıyla en çok Osmanlıların askerlik eğitiminde gösterdikleri başarıyı övmüştür. Örneğin, Alman ordusunu çok iyi tanıdığını söyleyen *The Times* muhabiri kesin bir dille, "dev cüsseli ve sarışın" Ferik Kamphovener Paşa'nın eğittiği on bin askerli saray birliğinin hiçbir Avrupa elit birliğinden aşağı kalmadığını yazmıştır. Kayzer'in de göğsünü kabartan bu gelişmede kuşkusuz en büyük paylardan biri de Colmar von der Goltz'a aitti. Ne var ki Sultan'ın da iftihar ettiği bu durumun Osmanlı Devleti açısından pek de övünülecek bir tarafı yoktu. Nizam-ı Cedid'den, daha kesin bir biçimde de Yeniçeri kırımından itibaren Osmanlı ordusunu kontrol eden güçler Osmanlı Devleti'ni de kontrol ediyor; Osmanlı Devleti'ni kontrol eden güçler ise Osmanlı ticaret ve sanayisini kontrol altında tutuyordu. Batı'da kapitalist üretim biçimi emperyalist aşamaya geçerken Osmanlı Devleti'nde Alman nüfuzu da böyle üç ayaklı bir destek himayesinde gelişiyordu. Bunların temelinde de demiryolu siyaseti vardı. L. Rathmann'ın yazdığı gibi, "1888 yılına kadar Osmanlı İmparatorluğu'nun Avrupa ve Asya topraklarındaki demiryolları Fransız, İngiliz ve bir ölçüde de Avusturya sermayesinin egemenliğinde bulunuyordu," oysa izleyen dört yıl içinde, Kayzer'in İstanbul ziyareti ve Deutsche Bank'ın atağı ile durum kökten değişti: "Artık imtiyazı alınan ya da Balkanlar ve Yakın Doğu'da daha önce işletmeye konulan aşağı yukarı 2000 km uzunluğundaki bir demiryolunu Alman finans burjuvazisi denetlemekteydi".[36]

"Binbir gece rüyası" bir veda ziyafetiyle noktalandı ve II. Wilhelm Dolmabahçe rıhtımında Kayzer zırhlısına binmeden önce "Abdülhamid'in elini birkaç kez sıkarak, ziyaretten duyduğu memnuniyeti ve İstanbul'da geçirdiği günleri asla unutmayacağını dile getirip teşekkür etti".[37] Gerçekten de Alman İmparatoru ne kadar teşekkür etse azdı çünkü İstanbul'dan ülkesine büyük ödünler koparark dönüyordu. Giderayak, Osmanlı Sultanı ile "kendi kabinelerinden ve sefirlerinden gizli bir biçimde haberleşmek için özel bir şifre" düzenletmeyi de başarmıştı.[38]

1890: SONUN BAŞLANGICI

Kayzer II. Wilhelm Osmanlı başkentinden mutlu ayrılmıştı. Bu mutluluğu, kuşkusuz büyük bir stresten kurtulan ve kendisine güvenilir bir destek bulduğunu zanneden Sultan Abdülhamid de paylaşıyordu. Oysa öyle görünüyor ki, ne biri ne de öteki bu tarihi ziyaretin diplomatik sonuç-

Sultanahmet Meydanı'nda bulunan Alman Çeşmesi'ni gösteren 1903 tarihli kartpostal. Çeşme, Osmanlı'ya üç kez gelen II. Wilhelm'in 1898'de İstanbul'a ikinci gelişinin anısına ithaf edilmiştir. II. Wilhelm'in II. Abdülhamid'e hediyesi olan çeşme Almanya'da inşa edilip 1901'de yerine monte edilmiştir.





Alman Çeşmesi'nde sütunları birbirine bağlayan kemerlerin üzerinde birer madalyon bulunur. Dördünün içinde yeşil zemine II. Abdülhamid tuğrası, diğer dördünün içinde Prusya mavisi üzerine II. Wilhelm'in simgesi olan W harfi ve altına da II sayısı konulmuştur.

larını hesaplayabilecek yeteneğe ve öngörüye sahipti.[39] Yıllar sonra, ziyareti romans üslubuyla anlatan İngiliz tarihçi Joan Haslip, "Abdülhamid, Almanya İmparatoru'nun tarafsızlığını pekiştirmeyi umduğu ziyaretinin, sonunda ülkesini felaketle sonuçlanacak bir harbe sürükleyip, nihayet sultanlığı yok edecek uzun bir olaylar zincirinin ilk halkası olacağını tahmin bile edemezdi," derken durumu gayet yalın bir şekilde özetliyordu.[40] Gerçekten de o tarihte bunu sezmek zor olsa bile, II. Wilhelm'in İstanbul ziyareti, kuşkusuz, bir anlamda sonun başlangıcını teşkil etmişti.

Alman İmparatoru Berlin'e döndükten sonra olaylar hızla gelişti. Daha bir yıl geçmeden Kayzer'in Bismarck'la arası daha da açılıyor ve Rusya'ya karşı izlenecek politika Wilhelm'i güçlü Şansölye ile karşı karşıya getiriyordu. O sıralarda Ordu komutanı General A. von Waldersee ve yıllarca Bismarck'ın sağ kolu olmuş Baron von Holstein, Almanya'nın baş düşmanının Rusya olduğu kanısındaydılar; İmparator'u da etkilemeyi ve yanlarına almayı başardılar. Böylece Bismarck'ın otuz yılda özenle geliştirdiği denge sistemi çökme eğilimine giriyordu ve bu da kırgın Şansölye'ye yolun görünmesi demekti. 1890 yılının mart ayında Bismarck çaresiz istifa etti ve siyasetten çekildi. Artık savaşa doğru uzun, dolambaçlı, fakat önlenemez bir yolculuk başlamıştı.

19. yüzyıl diplomasisi koyu bir gizlilik içinde yürütülüyordu. Bununla beraber, Bismarck'ın -gizlenecek bir tarafı olmayan- istifası Avrupa sistemini etkilemekte gecikmedi. 1891 yılının ağustos ayında Fransa ve Rusya, "barışın tehdit edilmesi halinde uyum içinde hareket etmeye" karar veriyor; bir sene sonra da askeri bir anlaşma imzalıyorlardı.[41] Bu anlaşma 1894 başında Rus Çarı III. Alexandre ve Fransız hükümeti tarafından da onaylanarak yürürlüğe girdi. Avrupa denge sistemi çökmüş, Bismarck'ın uykularını kaçıran Fransız-Rus anlaşması imzalanmıştı. 1896 yılında Bismarck son bir çıkış yapmış ve bir gazeteye, Alman İmparatoru'nun 1890 yılında Rusya'yla güvenlik (Reinsurance) anlaşmasını yenilememiş olduğunu açıklamıştı.[42] Bu açıklamaya son derece öfkelenen II. Wilhelm ise Prens Bismarck'ı hapse attırmayı bile düşündü. Ertesi yıl Bismarck öldü ve mesele kapandı. Fakat Kayzer-Şansölye kavgası barış sistemine bir darbe daha vurmuştu. Daha sonraki gelişmeler, Birinci Dünya Savaşı'nda karşı karşıya gelecek kampların netleşmesi yönünde oldu.

II. Wilhelm 1898 yılında, Osmanlı Devleti'ni yeniden ziyaret ederken görünüşte çok rahat koşullar içindeydi ve Ortadoğu'daki hedeflerini çok daha net bir şekilde görüyordu. Bu kez programa Hıristiyanlığın doğduğu şehirler de eklenmişti.

Alman İmparatoru'nun tüm dikkati ticaret, askerlik ve eğitim etkinlikleri üzerinde toplanmıştı. Alman subayları Osmanlı ordusunu eğitiyor, Alman sanayicileri de Osmanlılara silah satıyordu. Ülkesinde silah firmalarının hissedarı olan Alman İmparatoru, Sultan Abdülhamid'e hediye olarak bir de Mauser tüfeği getirmişti.

Bu gezide İmparator gerçekten de coşkuluydu ve kutsal topraklarda kılıktan kılığa girdi. Filistin'de "macera peşinde koşan şövalye ve hacı" rolünü üstlendi; Suriye'de ise "Bedevi şeyhi başlığını takındı" ve (sömürgeler nazırı) Prens Bülow'u bile şaşırtacak şekilde, Selahaddin Eyyubi'nin mezarına çelenk koymak istedi.[43] Nihayet Şam'da da, aynı atmosfer içinde, kendisini üç yüz milyon Müslümanın koruyucusu ilan etti. İslam tarihinde ilk kez bir Hıristiyan imparator, üstelik bağımsız bir İslam toprağında tüm Müslümanlığın koruyuculuğunu üstleniyor ve İslam dünyasında da hararetli alkışlarla karşılanıyordu. Bu gezinin en büyük hediyesi ise, bir yıl sonra imzalanan Bağdat demiryolu imtiyazı oldu. Aslında Kayzer, Berlin'e büyük bir ödülle dönmek üzere bu imtiyazı gezi esnasında elde etmek istemiş ve edemeyince de öfkesini Sultan'ın nazırlarına ifade etmişti. Bir yıl sonra Deutsche Bank ve Anadolu demiryollarına imtiyaz verildi ve her şey yoluna girdi. Öyle görünüyor ki bu gecikmede, Şarklı "acele işe şeytan karışır" anlayışının ötesinde, Hıristiyan bir kralın kendi ülkesinde hararetle alkışlanmasından epeyce gocunan Sultan'ın kaprisi de rol oynamıştı.[44]

Almanya ile ilişkiler daha da yoğun ve kuşatıcı bir niteliğe bürünmüştü fakat aynı şey Rusya için de söylenebilir miydi? İlk bakışta, Rusya resmi planda kırgın ve şikâyetçi görünmüyordu. Petersburg'da çıkan *Novoe Vremya* gazetesi Almanya'nın Osmanlı Devleti'nden toprak alacağına dair haberlere işaretle -böyle bir şey ülkenin paylaşılmasına yol açacağı için- bu haberlerin gerçeğe uymadığını yazmış ve Rusya'nın hem Almanya hem de Osmanlı Devleti'yle ilişkilerinin "mükemmel" olduğunu vurgulamıştı.[45] Oysa ziyaret günü Rus elçiliği bayraklarını asmamış, limandaki Rus gemileri de donatılmamıştı.[46] Buna karşılık Sultan Abdülhamid de, Rus yanlısı paşalarını ziyafet ve merasimlerden oldukça uzak tutmuştu. O tarihte ne Almanlar ne de Osmanlılar 1894 gizli Rus-Fransız anlaşmasından haberdardılar; fakat anlaşma dolaylı bir biçimde, gelişmelerde kendisini hissettiriyordu. Katı bir determinizm içinde olmasa bile, Birinci Dünya Savaşı'na götüren kaldırım taşları döşenmişti.

SONUÇ YERİNE... DÜN, BUGÜN VE TARİH YAZICILIĞI

Bu yazımda Osmanlı-Alman ilişkilerinde çok önemli, fakat yeterince

üzerinde durulmamış bir dönemeci aydınlatmaya çalıştım. Daha sonraki gelişmeler olgular planında ana hatlarıyla bilinse bile, açıklama planında tartışmalı pek çok nokta içeriyor. Yazımı, başlangıcını anlattığım sürecin son aşaması, yani Osmanlı Devleti'nin Birinci Dünya Savaşı'na girişi, bu savaşın çağdaş yorumları ve Nazizmin doğuşu hakkında bazı gözlemlerle bitirmek istiyorum.

Osmanlı Devleti'yle Almanya arasındaki inişli çıkışlı ilişkiler 1914'te İttihatçıların Almanya'ya bir ittifak önermesi, Almanya'nın da böyle bir anlaşmayı ancak Osmanlı ordusunun Alman komutasını kabul etmesi durumunda imzalayacağını bildirmesi ile son aşamaya girdi. Bu gelişmeleri anlatan Fritz Fisher'in 1961'de yayınlanan (ve büyük yankılar uyandıran) eseri, Almanya'nın Birinci Dünya Savaşı'ndaki hedeflerinin İkinci Dünya Savaşı'nda Nazilerin izledikleri hedeflerle aynı olduğu tezi üzerine kurulmuştu.[47] Fischer'in analizi, başlangıçta Alman tarihçilerin itirazlarına uğramış olsa da, en azından birtakım tabuları yıkıyordu.

Nazilerin yeni bir dünya savaşını başlatmaları ve dünyayı kana bulamalarından sonra, tarih yazıcılığının en önemli sorunlarından biri Nazizmin kökenleri ve bu bağlamda Bismarck ve II. Wilhelm'in rolleri oldu. İlginçtir, farklı tarihçiler tarafından bunların her ikisi de Nazizmin doğuşundan sorumlu tutulmuşlardır. 1890'larda antisemitizme karşı mesafeli bir duruş sergilemiş olan II. Wilhelm, bazı yazarlara göre, özellikle 1901'de Pangermen kuramcılarından H. S. Chamberlain ile görüştükten sonra antisemit duygulara kapılmıştı. Çocukları 1920'lerde Nazilerin toplantılarına katıldılar, hatta veliaht prens Hitler'le bir de görüşme yaptı.[48] Fakat öyle görünüyor ki, Nazilerin asıl benimsedikleri ve yücelttikleri devlet adamı, Alman birliğinin kurucusu Bismarck oldu. Bu konuda atılan ilk adım da, 1915 yılında, Bismarck'ın 100. doğum yıldönümünde Alman milliyetçileri tarafından yapılan gösterişli merasimler ve kült yaratıcı anma törenleri olmuştu. Sandrinne Kott'un yakınlarda yayınlanan bir çalışmasına göre, Hitler, Bismarck'ın anılarını 1923'te, hapisteyken, bu kült atmosferi içinde okudu ve Şansölye'nin mirasını bu ortamda benimsedi.[49]

Batı tarih yazıcılığında Wilhelm-Bismarck çatışmasını ve Alman diplomasisini inceleyen eserlerde Abdülhamid'e ve Osmanlı diplomasisine hemen hiç yer verilmemiştir. Buna karşılık Türk tarihçiler de Abdülhamid dönemini ve Osmanlı politikasını genellikle Avrupa diplomasisine damgasını vuran "Doğu Sorunu"ndan kopuk, özerk bir alan olarak incelemiş ve bu bağlamda değerlendirmişlerdir. Bu makalede böyle bir yaklaşımın sınırlarını ortaya koymaya çalıştım. Gerçekten de 1890 ve onu izleyen yıllar, Avrupa'da Nazizmin doğuşuna ve iki dünya savaşına ortam hazırlayan yıllar olduğu gibi, Osmanlı tarihi açısından da "sonun başlangıcı"nı belirleyen dönem oldu. 1908'de "Hürriyet'in ilanı" ve bir yıl sonra da Abdülhamid'in iktidardan uzaklaştırılması bu gelişimi durduramadı, tersine daha da güçlendirdi. Bismarck'ın ve Goltz Paşa'nın Abdülhamid döneminde attığı temeller, İttihatçılar döneminde -L. Rathmann'ın sözünü ettiği "Prusya militarizminin yarattığı komplocu çekirdek" sayesinde- daha da aktif hale geldi. Bu bakımdan, başka vesilelerle de göstermeye çalıştığım gibi, 19. yüzyıl Osmanlı dönüşümünü "Doğu Sorunu" ve emperyalizmin paylaşım kavgası bağlamında ele almadan, Osmanlı sınırları içinde kalarak anlamak mümkün görünmüyor. Avrupa diplomasisi perspektifinde Abdülhamid ve İttihatçı cunta önce dünya savaşına, sonra da Nazizme giden yolda basit birer nesne ve pek de saygınlığı olmayan birer figüran olarak görünüyorlar.

DİPNOTLAR

1 Bismarck, *Gedanken und Erinnerungen*. Berlin, Prophiläen Verlag, 1990, s. 536. (İlk baskı, Berlin, Cotta, 1898; Fransızca çeviri, *Pensées et Souvenirs*. Paris, Camlan Lévy, 1984). Bismarck'ın oğlu Herbert von Bismarck o sırada dışişleri bakanıydı ve İstanbul gezisine de bu sıfatla katılmıştı.

2 Giles MacDonough; *The Last Kaiser: The Life of Wilhelm II*. New York, St. Martin's Press, 2001, s. 137. (MacDonough, bu konudaki açıklamalarında Lamar Cecil'in şu eserine gönderme yapıyor: *Wilhelm II, Prince and Emperor, 1859-1900*; The University of North Caroline Press, 1989.)

3 Bismarck'ın görevden affına iç politika açısından da, Şansölye'nin emniyet kuvvetlerine sosyalistleri sürgüne gönderebilme yetkisi veren kanunu sürekli kılma arzusu neden olmuştu. Ayrıca, maden işçilerini şiddete sevk edip ezme niyetini ağzından kaçıran Bismarck'a karşı Kayzer, "saltanatını kanlı bir kampanya ile başlatmak istemiyordu". Bkz. Michael Balfour, *The Kaiser and his Times*, Londra, Cresset Press, 1964.

4 *The Kaiser's Memoirs by Wilhelm II*. Harper and Brothes, New York – Londra, 1922, s. 3. 1888 yılında İmparator I. Wilhelm ölünce büyük oğlu III. Frederick adıyla tahta çıkmış, fakat o da üç ay sonra ölünce II. Wilhelm imparator olmuştu.

5 Aynı kaynak, s. 7. Dedesi, reşit olur olmaz Wilhelm'e yüzbaşı rütbesi vermiş ve onu askerlik ruhu içinde eğitmişti.

6 G. MacDonough, *age*, s. 138. Kayzer Wilhelm II de bunu anılarında açıkça ifade etmiştir: "Prens Bismarck ve (oğlu) Kont Herbert Türkiye'ye hiçbir zaman olumlu bir biçimde bakmadılar ve hiçbir zaman benim, Büyük Frederik'in politikası olan Türkiye politikama katılmadılar". *Age*, s. 28.

7 *Aynı eser*, s. 138.

8 Aslında yüzbaşı Moltke'yi isteyen, dönemin güçlü askerlerinden Mehmet Hüsrev Paşa olmuştu. Hüsrev Paşa'nın danışmanlığını yapan (fakat yakınlarına mektuplarında ondan aşağılayıcı bir şekilde söz eden) Moltke, II. Mahmud'un da gözüne girmiş ve bazı Prusyalı subaylarla beraber Çanakkale kalelerini teftiş ve tahkim etmekle görevlendirilmiştir. Bkz. *Lettres de Maréchal Moltke sur L'Orient*; Paris, 1872, 31-33. *Campagnes des Russe dans la Turquie d'Europe en 1828 et 1829*; Paris, 1854, s. vi.

9 J. Hajjar; *Bismarck et ses Menées Orientales 1871-1882*; Damas, Dar Tlass, 2 cilt, 1990, s. I, 116.

10 George Gaulis; *La Ruine d'un Empire*, Paris, 1913, s. 95-96.

11 W. N. Medlicott; *Bismarck, Gladstone and the Concert of Europe*; Londra, 1956, s. 111. Kemal Beydilli; "İkinci Abdülhamid Devrinde Gelen İlk alman Askeri Heyeti Hakkında", *Tarih Dergisi*, Mart, 1979. Askeri heyet Albay von Koehler komutasında gelmiş, Binbaşı Colmar von der Goltz da bir sene sonra heyete dahil olmuştu. Özellikle genç subaylar üzerinde etkili olan C. von der Goltz, L. Rathmann'ın ifadesiyle "Osmanlı ordusu içinde Prusya militarizmin yarattığı, komplocu sıkı bir çekirdek oluşturdu". *Alman Emperyalizminin Türkiye'ye Girişi*; çeviri: Ragıp Zarakolu, İstanbul, Belge Yayınları, 2001, s. 28-29. Alman subayı, Osmanlıcaya *Milleti Müsellaha* (*Das Volk in Waffen*, Berlin, 1883) başlığıyla çevrilen bir eserin de yazarıdır.

12 Bismarck, "genel oy" ilkesini de "devrimci" bir kurum olarak buluyor ve eleştiriyordu; zaten Alman halkı bunun "zararlı bir kurum" olduğunu anlayınca bundan vazgeçecekti. Genel oy, ancak "Alman ırkının cömert duygularına ters düşen gizli oy ilkesinden vazgeçilmesi" halinde kabul edilebilirdi. Yine de "devletin güvenliği ve gelişmesi için mülkiyet temsilcilerinin ağır basmaları daha yararlı" idi. Bismarck; *Pensées et Souvenirs*, s. 69-70.

13 William L. Langer, *European Alliances and Alignments 1871-1891*; New York, 1950, s. 172. 1873'te, temelde "devrime karşı" gerçekleştirilen "kutsal ittifak"ın birkaç yıl içinde anlamını kaybetmesini Langer, Osmanlı Devleti'ni (yani Doğu Sorunu'nu) doğrudan ele almamasına bağlıyor. s. 23-24.

14 *Aynı kaynak*, s. 116.

15 Matthew Smith Anderson; *Doğu Sorunu. 1774 1923*. çev. İdil Eser, İstanbul, YKY, 2001, s. 239.

16 Jean-Paul Bled; *Bismarck, de la Prusse à l'Allemagne*. Paris, Alvic Editions, 2005, s. 246.

17 Lothar Gall; *Bismarck, le Révolutionnaire Blanc*. Paris, Fayard, 1984, s. 670.

18 W. Langer'in açıklamasına göre, diğer devletler gizli anlaşmanın varlığından ancak 1896'da haberdar oldular ve anlaşmanın içeriği de 1918'de açıklandı ve hararetli tartışmalara yol açtı. *Age*, s. 423.

19 L. Gall, *age*, s. 671. Bu konuda İmparator II. Wilhelm'in kendisi de yaşamöyküsünde ilginç bir anısından söz etmektedir. Gurbette, bellekten kaleme aldığı bu anılara göre, II Wilhelm, 1886'da dedesi I. Wilhelm'in isteği üzerine Avusturya İmparatoru Franz Joseph ve Bismarck'ın da bulunduğu bir toplantıya katılmıştı. Toplantıdan sonra Bismarck, kendisini Çar II. Alexandre'a alınan kararları bildirmekle görevlendirmişti. İstanbul ve Çanakkale'nın Rusya'ya verilmesi de alınan kararlar arasındaydı. Prens Wilhelm, Brest Litovsk'ta görüştüğü Rus Çarı'na bu kararları iletiği zaman, ondan, "Eğer İstanbul'u almak istersem, Prens Bismarck'ın onayına ihtiyaç duymadan, istediğim zaman alırım," şeklinde sert bir yanıt almıştı. *The Kaiser's Memoirs*, s. 15

20 Marx-Engels; *Ecrits Militaires*. Paris, L'Herne, 1970, s. 611.

21 Marx-Engels; *La Russie*, derleyen Roger Dangeville, Paris, 10-18, 1974, s. 186.

22 Langer; *age*, s. 376.

23 Marx-Engels; *Ecrits Militaires*. s. 579.

24 *The New York Times*: "The Kaiser in Turkey", 3 Kasım 1889.

25 *Le Journal des Débats* (5 Kasım 1889) Torry'lerın *The Standard* gazetesine gönderme yaparak, "anlaşma olmayacak," diyor, *Le Tempa* gazetesi de (5 Kasım 1889) anlaşma ihtimalini akla yakın görmüyordu.

26 *The Economist*, "The German Emperor and the Sultan", 9 Kasım 1889.

27 Abdülhamid'in uzun yıllar Mabeyn Başkâtipliğini yapmış Tahsin Paşa da Sultan'ın dış politikasını benzer biçimde özetlemiştir. Paşa'ya göre "Sultan Hamid'in siyaset-i hariciyede mesleği şu idi: Rusya'yı idare etmek, İngiltere ile asla mesele çıkarmamak, Almanya'ya istinat etmek, Avusturya'nın gözünün Makedonya'da olduğunu unutmamak, diğer devletlerle mümkün mertebe hoş geçinmek, Balkanları birbirine karıştırıp Bulgarlar, Sırplar ve Yunanlılar arasında nifak ve ihtilaf yaratmak" *Tahsin Paşa'nın Yıldız Hatıraları. Sultan Abdülhamid*. İstanbul, Boğaziçi Yayınları, 1996, s. 85.

28 *The Economist*. 9 Kasım 1889.

29 *The Times* muhabiri, 5 Kasım 1889 tarihli haberinde sansürcülükten şikâyet ediyor, İstanbul'un gazetecilere izin vermediğini söylüyor ve yolladığı bir önceki haberi Bulgar sınırında, bağımsız bir birimden postaladığını not ediyordu. Bu konuda Orha Kologlu'nun *Avrupa'nın Kıskacında Abdülhamit* (İletişim, 2008) başlıklı eseri ilginç bilgiler içeriyor. Abdülhamid'i "yabancı basınla doğrudan ilişkiye giren ilk padişah" olarak sunan (s. 65) Kologlu, Sultan'ın giderek sistemleşen sansürcü bir davranışla "Avrupa'ya standart haber kabul ettirme" (s. 90) çabalarını sergiliyor.

30 François Georgeon Sultan'ın "imaj politikası"nı, "Abdülhamid 1890'lardan itibaren bambaşka alanda da daha atak bir politika izlemeye başlar: İmaj politikası" diye sunuyor ve dolayısıyla, böyle bir politika ile -sadece birkaç satır ayırdığı- II. Wilhelm'in ilk ziyareti arasında bir ilişki kurmuyor. Bkz. *Sultan Abdülhamid*; Çeviren Ali Berktay, İstanbul, Homer Kitabevi, 2006, s. 317-324. Selim Deringil ise, "hasar denetimi ve imaj yönetimi" adını verdiği bu politikayı Sultan'ın özellikle yabancı basınla nasıl uğraştığını anlatarak sergiliyor. Deringil, "*The Times* gibi bir gazetenin Osmanlı Hariciye Nezareti memurlarının kâbuslarında baş rolü oynadığını görmek şaşırtıcı değil," demekle beraber, Sultan'ın imaj politikasının ürünlerini yansıtan Batı basınını incelemek zahmetine katlanmıyor. Buna karşılık, imaj politikasında karşı propaganda aracı olarak sunduğu *Servet-i Fünun* dergisinin ortak temasının "Batı dünyasının yoz ve vahşi doğası"nı ortaya koymak olduğunu söylüyor. Öyle görünüyor ki bu yaklaşım, "Osmanlı arşiv kayıtlarının dikkatli okunması Osmanlı devlet adamlarının Edward Said'i çok iyi anlayacaklarını ortaya koymaktadır," diyen yazarın kendi anlayışını (ve bu anlayışın sınırlarını) da ortaya koyuyor. Bkz. Selim Deringil; *İktidarın Sembolleri ve İdeoloji: II. Abdülhamid Dönemi (1876-1909)*. İstanbul, YKY, 2002, s. 142-155. Bu konularda Osmanlı yakın tarihi için ışık tutucu yaklaşımın, düşünceleri iyice karikatürize edilerek ilkel bir Batı düşmanlığına indirgenmiş E. Said'in eserinde değil, daha çok, örneğin Habermas'ın *Kamusal Alanın Yapısal Dönüşümü* başlıklı eseri gibi incelemelerde aranabileceği düşüncesindeyim.

31 Fatmagul Demirel, *Dolmabahçe ve Yıldız Saraylarında Son Ziyaretler, Son Ziyafetler*. İstanbul, Doğan Kitap, 2007, s. 46. F. Demirel'in saray çevrelerine atfen aktardığı başka bir yorum da Alman İmparatoru'nun, "Ben politikanın ne olduğunu ondan (Abdülhamid'den) öğrendim," demiş olmasıdır. s. 46.

32 Joan Haslip; *Tanrının Gölgesi: II. Abdülhamid*. İstanbul, Profil Yayınları, 2008. s. 208.

33 J. Hammer'in ünlü tarihinde yazıldığına göre, 18. yüzyılda hazine tamtakırken, İran'a gönderilen bir elçi, "*Mal* der Hindistan, *Akıl* der Frengistan, *Haşmet* der Ali Osman" diye emsalsiz hediyelerle donatılmıştı. Bu büyüklük tutkusu Osmanlı Devleti'nin sonuna kadar sürmüş ve oradan da günümüz Osmanlı nostaljiklerine intikal etmiştir. F. Demirel'in tespitine göre bu seyahatte Kayzer'e gayet gösterişli bir kılıç; altından yapılmış, üstü mücevherlerle bezenmiş bir yazı takımı ve çeşitli değerli kumaşlar; İmparatoriçe ye ise kıymetli bir gerdanlık hediye edildi. *Age*, s. 43.

34 Bu Mauser tüfeğinin bir suikastta kullanılacağı hakkında ihbarlar olmuş, merasim bu yüzden aksamıştı. İnceleme sonucu ihbarın asılsız olduğu anlaşıldı ve merasim de yapıldı. Fatmagül Demirel; *age*, s. 45-46. İlber Ortaylı'nın aktardığı bilgilere göre, Mauser, Loewe ve Krupp gibi firmaların Osmanlı Devleti'ne silah ihracı Kayzer'in ziyaret yılı olan 1889'da 5,9 milyon mark iken, birkaç yıl içinde, 1895'de, 12,2 milyon marka çıktı. İ. Ortaylı; *Osmanlı İmparatorluğu'nda Alman Nüfuzu*. İstanbul, Alkım Yayınları, 2006, s. 103.

35 Okul 1894 zelzelesinde büyük hasar görmesinden sonra 1897'de yeni yapılan binaya taşınmış, 1898'de II. Wilhelm İstanbul'u ikinci ziyaretinde beş yüz kadar öğrencisi olan bu okula da gelerek öğrencilerle sohbet etmiş ve onlara okul marşları söyletmiştir. *The Times* gazetesi (20 Ekim 1898) bu ziyareti anlatan yazısında, "Okul, Türkiye ve civarındaki prensliklerde Alman fikirlerini yaymak için önemli bir unsur olarak görülüyor," demektedir.

36 L. Rathmann, *age*, s. 43. Emperyalizm kuramcılarından Rosa Luxembourg'un Osmanlı Devleti'ne emperyalizmin nüfuzunda demiryolu politikasının oynadığı rolü anlatan açıklamaları için bkz. Rosa Luxembourg, *Oevres IV. Accumulation du Capital II*. Paris, Petite Collection Maspero, 1972. s. 96-110.

37 Fatmagül Demirel, *age*, s. 43-44.

38 *Aynı kaynak*, s. 47. 1916'da Fransa'da "Bir Alman" imzasıyla ve Henry Bonnet'nin sunuşuyla yayımlanan bir eserde, II. Wilhelm'in İstanbul'u "bir ziyaretinde" gizli servisin başına bir Alman getirmeyi başardığını yazıyor. Eğer doğruysa, bu bilgi "gizli şifre" bilgisiyle örtüşüyor. *Les Dessous de la Politique en Orient*. Paris, 1916, s. 9.

39 İsmet Bozdağ'ın yayına hazırladığı *Sultan Abdülhamid'in Hatıra Defteri*'nde (Pınar Yayınları, 2002), II. Abdülhamid, Kayzer'in Osmanlı ordusunun Yunanlılara karşı zaferi (1897) karşısında "gözünün açıldığını" söyledikten sonra şunları eklemektedir: "Kayzer, Fransız, İngiliz, Rus ittifakını önlemek için bana yaklaştı. Ben de, hemen Alman ordularına Hindistan yolunu açabileceğim gözdağını İngilizlere vermek için Almanlara yaklaştım." (s. 79). Bu ifadeler Sultan'ın diplomatik gelişmelerden ne kadar uzak olduğunu gösteriyor. II. Wilhelm ise anılarında bu ilk ziyaretin sözünü bile etmez; 1898'deki ikinci ziyareti ise sadece Alman nüfuzunun artması ve Bağdat demiryolu imtiyazı açısından anımsar.

40 J. Haslip; *age*, s. 233. Abdülhamid dönemiyle ilgili eser veren Türk tarihçiler, nedense, asıl belirleyici olan bu ilk ziyaret üzerinde hiç durmamışlardır.

41 Matthew Smith Anderson; *age*, 262.

42 Langer, anlaşmanın yenilenmemiş olmasını İmparator'un "tecrübesizliği"ne ve Bismarck'ın onu "eğitmemiş olmasına" bağlıyor. *Age*, s. 423. Ayrıca bkz. *German Diplomatic Documents*. çeviri ve seçki E. T. S. Dugdale, cilt. III, *The Growing Antagonism, 1898-1910*. New York, Harper and Brothers, 1930, s. 140-152.

43 J. Haslip; *age*, s. 294.

44 *Aynı kaynak*, s. 293-294.

45 *The Times*, 21 Ekim 1898. (Novoe Vremya'yla ilgili haber de aynı gazetede alıntılanıyor).

46 *The Times*. 29 Ekim 1898.

47 Fritz Fisher; *Les Buts de Guerre de l'Allemagne Imperiale 1914 1918*, Editions de Trevisse, 1970 (Almanca ilk baskı, Griff nach der Weltmacht, die Krigszielpolitik des Kiaserlichen Deutschland, 1961). Fisher, arşiv belgelerine dayanarak İttihatçıların Almanlarla ittifakını şöyle anlatıyor: "28 Temmuz'da, yani Avusturya-Macaristan'ın Sırbistan'a savaş ilan ettiği gün, Türkiye Almanya'ya gizli bir savunma-saldırma anlaşması önerdi. Şansölye Bethmann-Holweg, aynı gün, savaş halinde Türkiye'nin ordusunu Almanya'nın komutası altına koyması ve aktif bir Rus müdahalesi durumunda Almanya'nın yanında yer alacağına söz vermesi koşuluyla o günkü Rus hudutlarının korunacağını söyleyen bir yanıt verdi. Türkiye tereddüt ediyordu; bununla beraber, 30 Temmuz günü, Türkiye'yi İngiltere'ye karşı büyük bir ayaklanma savaşının hareket noktası yapma yönündeki görüşmeler kızıştı" (s. 96). Anlaşma 2 Ağustos'ta imzalandı.

48 Christian Baechler; *Guillaume II d'Allemagne*; Paris, Fayard, 2003. Yazar, Kayzer'in ilk görüşmelerinden sonra da on yıl boyunca Chamberlain ile yazıştığını söylüyor. Fakat Kayzer, yine Baechler'in not ettiğine göre, 1938'de, Yahudilere zulmü başlatan "Kristal gecesi"nden sonra "ilk kez Alman olmaktan utanıyorum" demişti (s. 452-454). II. Wilhelm'in Nazilerle yakınlığı konusunda ayrıca bkz. John C. G. Rohl; *The Kaiser And His Court: Wilhelm II and the Government of Germany*; Cambridge University Press, 1966.

49 Sandrine Kott, Hitler'in *Kavgam* isimli eserinde Bismarck'a ikî kez gönderme yaptığını ve "eylemini onun mirası üzerine oturttuğunu" yazıyor. Bkz. S. Kott; *Bismarck*. Paris, Presses de Sciences Po; 2003, s. 132. Aynı tezi işleyen H. Valloton için bkz. *Bismarck et Hitler*. Paris, L'Age de L'Homme, 2002. J. Alden Nichols, son dönem Alman tarih yazıcılığında Bismarck'ı Hitler'e götüren yol olarak yorumlamanın ağır bastığını ileri sürüyor. Bkz. *The Year of Three Kaisers*. University of Illinois Press, 1987, s. 345. Alman tarihçilerden (S. Kott'un gönderme yaptığı) Dirk Blaslus'un *Von Bismarck zu Hitler* başlıklı makalesi için bkz. Aus Politik und Zeitgeschichte, 1998, no. 51.

BULGAR KOLEKTİF BELLEK İNŞASINDA BİR "HATIRLAMA VE UNUTMA YERİ": BATAK

SACİT KUTLU

1875 yılında mali kriz, kıtlık, isyan vb. olumsuzlukların peş peşe gelmesiyle Osmanlı İmparatorluğu en bunalımlı dönemine girdi. "Doğu Sorunu" krizi büyük güçlerin gündeminde birinci sıraya oturdu. Sonun başlangıcı olan bu fırtınalı dönemde Rodop Dağları'nda, deniz seviyesinden 1000 m yüksek bir yerleşim yeri olan Batak köyünün adı bir anda Batı kamuoyuna mal oldu. Batak, modern Bulgaristan tarihindeki önemini ve Bulgar ulusal belleğindeki yerini 1876'dan bu yana pekiştirerek koruyor.

BATAK'A GİDEN YOL

Müslüman büyük toprak sahiplerinin keyfi uygulamaları 1875 yılında Hersek'te Hıristiyan köylülerin ayaklanmalarına neden oldu. İsyanın kısa sürede bastırılamaması ayrılıkçı Bulgar komitelerini cesaretlendirdi. Rodop Dağları'nda toplanan ayrılıkçı bir grup, Filibe ve Tırnova sancaklarındaki dağ köylerinde isyan çıkarmak için harekete geçti. Binlerce Bulgar köyünden 20 kadarının desteğini aldılar. Müslümanlara yönelik provakatif eylemler yapıldı, bazı yerleşim bölgeleri yakıldı. Yerel yetkililer, inzibatlar, arabacılar, sivil Müslüman ahali vb. kesimlerden bazıları öldürüldü.[1] Fakat komitecilerin umduğu gibi kitlesel bir isyan olmadı. Ayaklanma yerel kaldı ve başarısız oldu.

Osmanlı nizamiye birliklerinin çoğu Hersek'e kaydırılmıştı. Gene de, asayişi teminle görevli yetkililerin ayaklanmayı bastırma işini Kafkasya'dan gelen ve yeni iskân edilen hınçlı Çerkes göçmenlere ve Hıristiyan komşularıyla rekabet içindeki Pomak "başıbozuklar"a havale etmeleri doğru bir tercih değildi. Bastırma hareketi sırasında başvurulan yöntemler yüzünden Batak Avrupa kamuoyunun gündemine oturdu.[2]

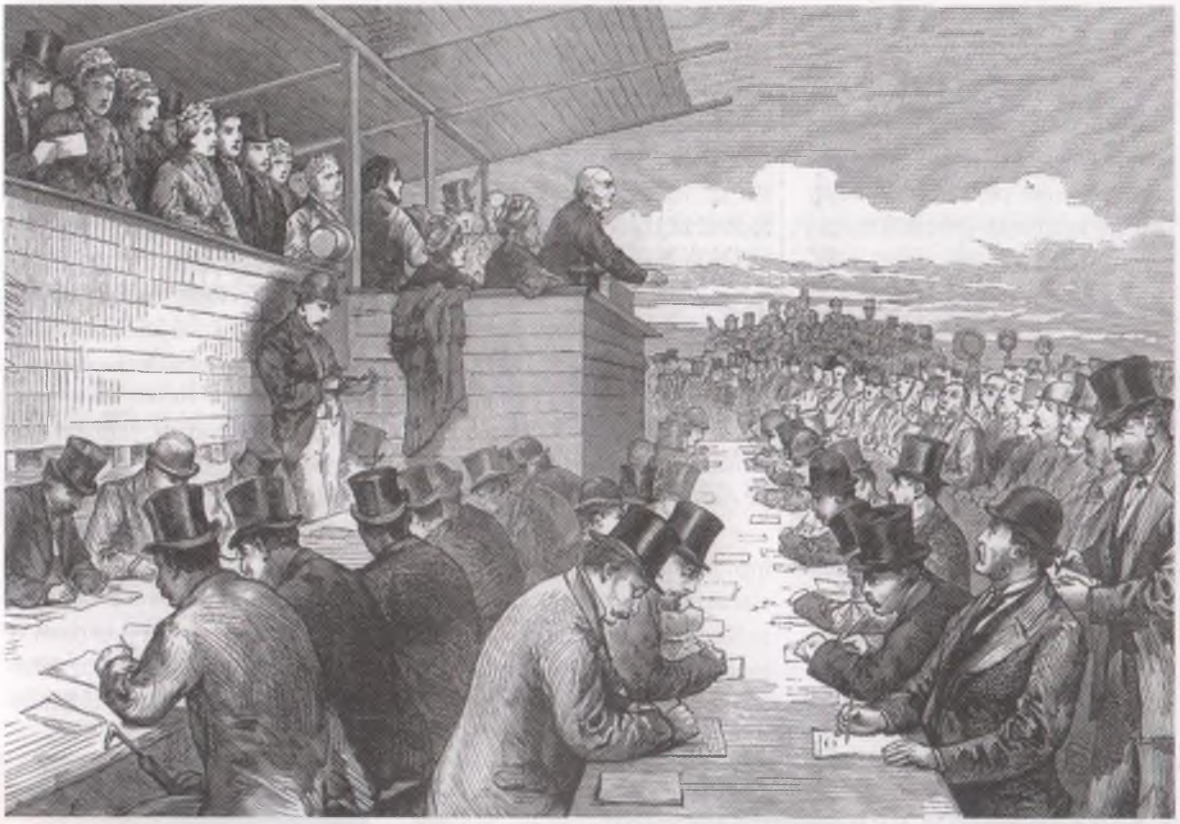
Rusya'dan teşvik gören Sırbistan ve Karadağ, Bulgarlara yardım etmek bahanesiyle Osmanlı Devleti'ne savaş açtılar. Londra'daki Rus elçisi, Babıâli'nin 6 Ekim 1875'te ilan ettiği moratoryum yüzünden ellerindeki Osmanlı hisse senetleri bir anda değersizleşen İngiliz kamuoyunda Osmanlı aleyhtarı bir hava oluşturmak için Bulgaristan olaylarını iyi değerlendirdi.

Ölümlerin çoğu Batak köyünde olmuştu. Batak ve diğer köyler 1876 sonbaharında Batılı gazetecilerin ve konsolosluk memurlarının hücumuna uğradı. Amerikalı gazeteci Januarius MacGahan'ın bölgeden gönderdiği raporlar başta *Daily News* olmak üzere Avrupa gazetelerinde geniş yer buldu. İstanbul'dan gönderilen raporlar barbar Müslümanların günahsız Bulgarları katlettiği bir "Hıristiyan kıyımı" algısına ve büyük he-



19 Ağustos 1876 tarihli *The Illustrated London News*'da yayınlanan ve Başıbozuklar tarafından yakılan bir Bulgar köyünü ve öldürülen Bulgarları canlandıran bir gravür.

Sacit Kutlu koleksiyonu



Gladstone, Liberal Parti'nin "Türk Zulmü" nedeniyle Blackheath'de düzenlediği mitingde konuşurken.

Supplement to the Illustrated London News, 16 Eylül 1876.

Sacit Kutlu koleksiyonu

İngilizler İrlanda veya Güney Afrika'daki Boer Savaşı konusunda duydukları rahatsızlıkla dikkatlerini huzursuz Balkanlar'a yönelttiler. Sadece İngiltere değil, tüm Avrupa kamuoyu öfkeliydi. Oscar Wilde 6. sonesini hunharca öldürülenlere adadı. Victor Hugo Osmanlı taşkınlıklarını Fransız Parlamentosu'nda teşhir etti. Garibaldi ve daha başkaları Bulgarlarla dayanışmalarını açıkladılar.

yecana neden oldu.[3] "Aslında politik motivasyonlu bu heyecanın oluşmasındaki başarı, Boğaziçi'ndeki Robert Kolej'den Foreign Office'i ve Britanya medyasını ölçüsüz abartılı ve asla ispatlanamamış Türk *katliamlarıyla* dolu raporlarla bombardımana tutan eski misyonerlere aitti."[4]

Başbakan Disraeli İngiltere'yi yıllardır uğraştıran İrlanda ayaklanması nedeniyle milliyetçi hareketleri desteklemiyordu. Muhalefet lideri ve Liberal Parti'nin Başkanı Gladstone ise, gündeme hâkim olan havadan da yararlanarak politikasını Türk düşmanlığı üzerine oturttu. Türkofil olmakla suçladığı Disraeli hükümetine ağır hücumlarda bulundu. İngilizlerin zihinlerindeki "Türk stereotip'ini insanlığın ve medeniyetin ebedi düşmanı olarak yeniden canlandırdı".[5] 6 Eylül 1876'da yayınlanan *Bulgarian Horrors and the Question of the East* isimli kitabında Türkler hakkında, "Avrupa'ya girdikleri ilk kara günden beri insanlık dışı tek insanlık türüydüler. Nereye gitseler arkalarında kan bıraktılar ve etki alanları nereye uzansa uygarlık oradan kaybolurdu,"[6] diye yazdı.

Neticede İngiliz kamuoyunda Hıristiyan dindaşlığından kaynaklanan duygular, önyargılar, liberal Parti Başkanı Gladstone'nun olayları siyasal amaçla kullanmak istemesi gibi pek çok faktör bir araya geldi ve bir öfke patlamasına yol açtı. "Duygularını açığa vurmaya alışkın olmayan bir toplumun en derin, en kapsamlı ve uzun vadeli toplumsal duygu gösterilerinden biri" ortaya çıktı. Bu, "Osmanlı veya Müslüman karşıtı bir duygu patlamasının çok ötesinde, basit bir açıklamayla tanımlanmayacak bir durumdu".[7]

Hayırsever İngilizler İrlanda veya Güney Afrika'daki Boer Savaşı konusunda duydukları rahatsızlıkla dikkatlerini huzursuz Balkanlar'a yönelttiler.[8] İngiliz entelektüelleri ve Amerikan misyonerleri Bulgar köylülerine yardım organizasyonları düzenlediler. Sadece İngiltere değil, tüm Avrupa kamuoyu öfkeliydi. Oscar Wilde 6. sonesini hunharca öldürülenlere adadı. Victor Hugo Osmanlı taşkınlıklarını Fransız Parlamentosu'nda teşhir etti. Garibaldi ve daha başkaları Bulgarlarla dayanışmalarını açıkladılar.[9]

Yoğun ilgi üzerine MacGahan'ın 14 gazete yazısı Londra'da *The Turkish*

Atrocities in Bulgaria adıyla kitaplaştırıldı. Diğer dillere de tercüme edildi. Müstakbel Bulgaristan başbakanı Stambolov da aynı kitabı 1880 yılında Bulgarcaya çevirecekti.[10] Britanya yönetimi, peş peşe yayınlanan dergi ve kitaplarda, gelecekte Balkan Yarımadası'na egemen olacak uluslara ilgi göstermemekle suçlandı.

Kamuoyu baskısı, oluşan bu atmosferde Osmanlı yanlısı gözükmeye cesaret edemeyen Başbakan Disraeli'nin pasifize edilmesini sağladı. Rusya sonunda, İngiliz kamuoyu sayesinde, o vakte kadar devam eden Osmanlı-İngiliz dayanışmasını zayıflatmayı başardı. Avrupa'nın, hele Rusya'nın işe karışmasındaki tehlikeyi fark eden Babıâli olaylara müdahale etti, suçluların yakalanması ve cezalandırılması yönünde girişimlerde bulundu. Batılılar ve Osmanlılar bölgeye tahkik heyetleri gönderdiler. Olayların suçlusu olarak, yakalanan Pomak başıbozuklar ve Çerkesler yargılandı. Bazıları idam cezasına çarptırıldı. Ancak Babıâli'nin Batı kamuoyunda oluşan olumsuz havayı değiştirmesi ve sorumluluktan kurtulması neredeyse imkânsızdı. Devlet-i Osmanî için meşum bir savaş olan '93 Harbi kapıdaydı.

DEMOGRAFİ SAVAŞLARI

1876 yazında çıkan haberlerde, öldürülen Bulgarların sayısı 12.000 ve 15.000 ile başlamış ve 66.000'e kadar çıkmıştı.[11] 1876 yılının haziran ayında Batak'a gelen Amerikalı misyoner James B. Clark, katliamdan hemen önce Batak'ın nüfusunun 3489 olduğunu, papazın oğluyla birlikte 1900 ölü saydıklarını yazdı.[12] Meclis-i İcraat azası Edib Efendi Babıâli'ye gönderdiği layihada, Batak'ın olaylardan önceki nüfusunun 1441 olduğunu yazdı. 4'ü sırf Müslüman, 6'sı karışık ve 18'i sırf Hıristiyan köyü olmak üzere toplam 28 köyde yanmış evler tespit edildiğini bildirdi.[13]

Aslında İngiliz konsolosluk memurunun yaptığı, "fazla sorgulamadan Osmanlı karşıtı aktarımları kabullenip, olayların geçtiği yerlere gidip araştırmamasına rağmen, bunları gerçekler gibi göstermekten ibaretti".[14]

İngiltere'nin İstanbul büyükelçisi olarak atanan Sir Henry Layard'ın da 20 Nisan 1877'de İstanbul'a geldikten sonra Bulgaristan'daki olaylarla ilgili yeniden yaptırttığı araştırmada, olaylar sırasında Müslüman ve Hıristiyan toplam 3500 kişinin öldüğü tespit edilmişti.[15]

Layard'ın talimatıyla araştırmayı yapan ve ev ev sayım yaptığını bildiren İngiliz konsolosluk görevlisi, zarar gören her evde ortalama 10 kişinin yaşadığını varsaymış ve ölü sayısını 3694 olarak hesaplamıştı.[16] Gerçi 19. yy Bulgar aile yapıları üzerine yapılan modern demografik araştırmalar, 1876 ayaklanmasının gerçekleştiği Filibe bölgesinde Hıristiyan Bulgar ailelerinin ortalama 5.007 kişiden oluştuğunu göstermektedir. Bir misli fazla da olsa, o günlerde İngiliz kamuoyunda dolaşan en düşük rakam olan 12.000 ile kıyaslanınca, 3694 sayısı oldukça düşüktü.[17]

1907'de Plovdiv'de (Filibe) yayınladığı kitabında Strasimirov, Batak'ta öldürülen 1750 kişinin isimlerinin, cinsiyetlerinin ve yaşlarının yazılı olduğu bir tablo verdi.[18]

BULGAR ULUS İNŞASI SÜRECİNDE BATAK

1876 yılında Batı Avrupa kamuoyuna mal olan Batak ismi, 1877-78 Osmanlı Rus Savaşı vb. gelişmeler sırasında aynı hızla unutuldu. Bulgarların 1876'da benimsedikleri katliama uğrayan suçsuz Hıristiyanlar anlatımı, Bulgaristan'ın kurulmasında Rusya'nın oynadığı role değinmeden Bulgar halkının kahramanlığını öne çıkarmak amacıyla terk edildi. Bunun yerini, içinde kadınların da yer aldığı, baskıya ve zulme başkaldıran, ölümü göze alarak yola çıkan ve kahramanca bir mücadelenin ardından yaşamlarını yitiren kahraman-

Kurgulanmış fotoğraflar ve bunlardan yapılan kartpostallar günümüze kadar yayınlanan okul kitabı, tarih araştırması, dergi, fotoğraf albümü, film, turizm broşürü vb. pek çok kaynakta kullanıldı. Türk vahşeti ve katliamları konusundaki vizüel tasavvurlarının kaynağı olarak Bulgar kolektif görsel belleğine kaydedildi.



Antoni Piotrovski: "Batak Katliamı", 1892, tuval üzerine yağlıboya, 183x283 cm. Ecnebi Sanat Milli Galerisi-Sofya

Batak kato mjasto na pametta / Batak als bulgarischer Erinnerungsort, Sofia 2007, s. 30.

lar söylemi aldı. "Batak Trajedisi", "Batak Destanı"na dönüştürülmeye çalışıldı.[19]

Katliama uğrayan barışsever insanlar ve kahramanca isyan edenler tezlerindeki mecburi çelişki, "bilinçli olarak kendini feda etme" söylemiyle aşılmaya çalışıldı. Fakat Batak'ta bilinçli olarak kendini feda edenlerin ayaklanmayı tahrik eden önderler değil de, onlar kaçıp kurtulurken geride kalanlar olması açıklaması kolay olmayan bir başka sorundu. Başıbozuklar köyü tam sarmadan karısı ve birkaç militan ile birlikte kaçan Petar Goranov daha sonra Halk Meclisi'ne seçilmiş, yönetimde görev yapmış bir kahramandı. Çağdaş tarihçiler bu güçlüğü, kaçanları isyan ettikleri için, kalanları da ölerek Bulgaristan'ın kuruluşuna hizmet ettikleri için takdir ederek aşmaya çalıştılar.[20]

Unutulmaya terk edilen Batak, 1892'de Polonyalı ressam Antoni Piotrovski'nin yaptığı bir tablo sayesinde yeniden hatırlandı. Tarihi olayların tablolara konu olması ender rastlanan bir durum değildir. Örneğin Fransız ressam Eugène Delacroix'nın "Sakız Adası Katliamı" tablosu, türünün en tanınmışlarından biridir.

Tarihi tabloların esin kaynağı, çoğu kez Katolik kilisesinin Rönesans'tan beri Osmanlı karşıtı propaganda amacıyla teşvik ettiği, "Türkendrucke" (Türk Baskıları) olarak anılan ve geniş kitlelere ulaştırılan yazılar, çizimler ve resimler oluyordu. Bu baskılarda yakıp yıkan, yağmalayan, anne karnındaki doğmamış çocukları şişleyen kana susamış gaddar Türkler motifi çeşitli şekillerde tekrarlanır. "Bu çeşit zulüm ve gaddarlık yansıtan motifler, Osmanlı savaşçılarının davranışlarından çok, yapanın çarpık hayalinin ürünü olmasına rağmen, görenlerin resmedilen gaddarlığı Türklerin vazgeçilmez özellikleri olarak algılamasını sağlar."[21]

Piotrovski'nin, katliamın hemen sonrasının canlandırıldığı tablosunun arka planında, gece karanlığında yanan evlerin gökyüzüne yükselen alevlerinin aydınlığında, tabloyu sağdan sola diyagonal olarak derinleştiren bir nehrin iki tarafı gösterilmektedir. Sol sahilde, beyaz entarilerinin yarı açıklığından tecavüze uğradıkları anlaşılan genç kadın cesetleri ve onların başucunda, yaptıkları kötülüğün ağırlığını yaşayan, sarıklarından Müslüman oldukları anlaşılan bir grup erkek ile gene başörtülerinden Müslüman oldukları anlaşılan ve önlerinde yığılı elbiseleri karıştıran iki kadın görülmektedir. Müslüman grubun resimde yansıtılan özelliklerine tezat teşkil eden beyaz tenli, güzel ve hepsi genç kadın cesetleri zihinlerde "Suçlu/Müslüman ve Kurban/Hıristiyan" algısını uyandırmakta, alevlerin aydınlattığı gökyüzünde karşılıklı duran hilal ile Venüs, verilmek istenen sembolik mesajı tamamlamaktadır.[22]

"Batak Katliamı" tablosunun yapılışından birkaç ay sonra Sofya'da, Bulgaristan tarihinin en önemli kaynaklarından biri sayılan, Zachari Stojanov'un tasvirlerle 1876 ayaklanmasını ve kahramanlıkların kroniğini anlattığı kitabının 3. cildi, Bojco'nun (Petar Goranov'un 19 yaşındaki oğlu Angel P. Goranov'un takma adı) canlı tanıkların ifadelerine dayanarak yazdığı kitap ve Ivan Vazov'un *Rodop'un Kucağında* isimli kitabı peş peşe yayınlandı. Stojanov Batak'ı "Sunak" ve "Kutsal şehir", Vazov ise "Bulgar Golgotha"sı olarak tanımladı.[23] Piotrovski'nin tablosu ve bu kitaplar, 1876'da Osmanlı boyunduruğuna karşı ayaklanan kahramanların ve Batak'ın milli anlamını pekiştirdi.

"Batak Katliamı" tablosunu yapmadan önce 1886 ve 1888'de iki kez Batak'a gelen Piotrovski, resminde motif olarak kullanmak amacıyla bazı fotoğraflar çektirmişti. Batak Kilisesi'nin -kemiklerin ve kafataslarının saklandığı- Ossarium'undan aldığı kemiklerle mizansen olarak düzenlediği fotoğraflar tablonun yaratılmasında önemli bir rol oynamadı. O, tablosunu daha çok MacGahan'ın tasvirlerine ve anonim bir fotoğraftaki Pomak görüntülerine dayanarak yaptı. Fakat çektirip de kullanmadığı kurgu fotoğraflar yanlışlıkla, tıpkı tablonun kendisi gibi, katliamı gösteren otantik fotoğraflar olarak kabul edildi. 1894 yılında *Svetlina* isimli dergide yayınlanan, sonraki yıllarda Batak'ta açılan Tarih Müzesi'nde sergilenen bu fotoğrafların olaylar sırasında çekilmediği gerçeği ilk yıllarda bilinçli olarak gizlendi, sonradan da unutuldu.[24]

Kurgulanmış fotoğraflar ve bunlardan yapılan kartpostallar günümüze kadar yayınlanan okul kitabı, tarih araştırması, dergi, fotoğraf albümü, film, turizm broşürü vb. pek çok kaynakta kullanıldı. Türk vahşeti ve katliamları konusundaki vizüel tasavvurlarının kaynağı olarak Bulgar kolektif görsel belleğine kaydedildi.[25]



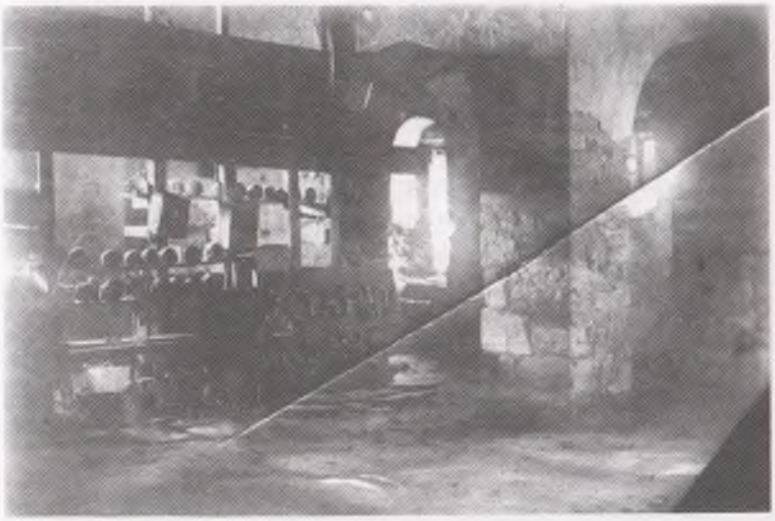
Britanya Konsolosluğu'nun koruması altına alınan yetim Bulgar çocuklar konsolosluk kavasının gözetiminde akşam yemeğini hazırlıyorlar.

The Graphic, 6 Ocak 1877.

Sacit Kutlu koleksiyonu

Pomakların anlattıkları ise hiç gündeme gelmedi. Onların anıları haklılık ve kader üzerineydi. Günümüzde dahi bölgede söylenen 800 mısralık bir ağıt Ahmed Ağa'yı ve olanları hikâye eder.[26] Görgü tanığı Pomaklara göre Bataklılar, Barutin köyünden Ahmet Ağa'nın oğlunu tutuklamışlar, durumu tahkik için gönderilen adamları da öldürmüşlerdir. Bunun üzerine Dospat, Goca Delcev, Velingrad gibi Müslüman köylerinden topladığı adamlarla Ahmed Ağa Batak'ı basmış ve katliam yapmıştır. Muhtemelen Müslümanları öldüren Goranov ve adamları kaçmış, suçsuz Bataklılar cezalandırılmıştır.

1878'den beri siyasi rejimin birkaç kez değiştiği Bulgaristan'da, Pomakların konumu bu değişikliklere uygun olarak sorun oldu. Güçlük, Bulgar ulusuna dahil edilmesi gereken Müslüman Pomakların bu milli



Sveta Nedelya Kilisesi'nin 1892'deki düzenlenişi. Kilise Ossariumu'ndan alınan kafataslarının sağ yanında kemiklerle BATAK 1876 yazılı bir tablo yapılmış.

Filibe Devlet Arşivi (*Batak kato mjasto na pametta / Batak als bulgarischer Erinnerungsort*, Sofia 2007, s. 49)



Sveta Nedelya Kilisesi'nin 1898'den sonraki düzenlenişi.

Filibe Devlet Arşivi (*Batak kato mjasto na pametta / Batak als bulgarischer Erinnerungsort*, Sofia 2007, s. 49)

İlginçtir. Bulgar tarihçileri bu kadar uğraştıran ve değişen her koşulda yeni bir anlatım bulmaya zorlayan Batak Türklere fazla bir şey ifade etmemektedir. Çoğunluk konuyu bilmez, az sayıda bilim insanı için ise Batak'ta olanlar çoketnisiteli, çokdinli ve mezhepli Osmanlı İmparatorluğu tarihinde pek çok örneği görülen olaylardan biridir.

anlatımdan dışlanmamaları zorunluluğundan doğuyordu.[27] Daha 1885'te, Bulgaristan Prensliği Doğu Rumeli Vilayeti ile birleştikten sonra resmi söylemde Rodop Dağları'nda yaşayan ve Bulgarca konuşan Müslüman Pomakların Osmanlı döneminde zorla din değiştiren Bulgarlar oldukları, fakat Müslüman olmalarına rağmen "Bulgar ruhlarını" kaybetmedikleri savıyla yeniden "Hıristiyanlaştırılmaları" ve "Bulgarlaştırılmaları" yönünde girişimler başlamıştı.[28] Fakat bu kez de 1876'da Bulgarlar Bulgarları öldürmüş oluyordu.[29] Bu paradoksu çözmeye yönelik formül arayışı günümüze kadar devam edecek, kesin formül bulunana kadar gerçeğin unutulması tercih edilecekti.

"Nisan Ayaklanması" kavramı, ilk kez tarihçi Dimitar Strasimov tarafından 1907'de kullanıldı. 1876 olayları o vakte kadar, Sredna Gora Ayaklanması örneğindeki gibi, Panagjuriste, Koprivistica, Klisura, Bracigovo, Perustica vb. ayaklanan köylerin adıyla tanımlanıyordu. Nisan Ayaklanması tanımı bunların hepsini kapsıyor ve tüm düşünce tarzını değiştiriyordu. Bu sayede artık olaylar yerellikten kurtuluyor ve milli bir karakter kazanıyordu. Böylece 1876'daki ayaklanma ve bunun hunharca bastırılması hikâyesiyle, güçlü bir imparatorluğun ordusuna karşı kahramanca verilen bir mücadeleden bahsetmek mümkün oldu.[30] Ulus inşa sürecinde diğer köylerin isimleri Nisan Ayaklanması kavramıyla genelleştirilirken, Batak ayrıcalıklı yerini korudu. Balkan Savaşı'na kadar nüfusunun çoğunluğu hâlâ Müslüman olan bölgenin "Bulgar" karakterini ispatlayan, "dağlı halkın özgürlük için verdiği kahramanca mücadele"nin yeri olarak milli ve yerel, iki boyutlu bir "hatırlama yeri" işlevi gördü.[31]

1912-13 Balkan Savaşları sırasında ve sonrasında da, "kurtarılan" Pomakların aslında Müslüman olmaya zorlanmış Bulgarlar oldukları söylemi tekrarlandı. Türklerin zalimliğinin sembolü olarak kullanılan kurgu fotoğrafların ve bunlardan üretilen kartpostalların önemi azalmadıysa da, Pomak başıbozukları hatırlatan Batak resmi müzenin deposuna kaldırıldı.[32] Fakat öncekinden farklı olarak, bu kez Pomaklar sert yöntemlerle vaftize zorlandılar.[33]

1920'de yapılan seçimleri kazanan ve "Köylü sosyalisti" olarak tanınan Çiftçi Partisi'nin lideri Stamboliyski türdeş bir Bulgar ulusal devleti peşinde koşmayan ve Makedonya ile birleşmeyi milli bir dava olarak görmeyen ilk Bulgar başbakandı. Müslüman-Türk azınlık bu dönemde önemli haklar elde etti.[34]

9 Eylül 1944'te komünistlerin iktidara el koymalarından sonra, kukla Kral III. Boris'in faşist rejimine karşı özgürlük mücadelesi veren Bataklı partizanlar sayesinde Batak, özgürlük mücahidi iki kahraman nesle sahip yer olarak ikinci kez kutsandı. Tarih müzesinin alt katındaki bir Krypta'da bu partizanların iskeletleri muhafaza edildi.[35] Batak'a hâkim bir tepeye dikilen anıta, "Nisan Ayaklanması'nda, Anavatan Savaşı'nda [2. Dünya Savaşı ve antifaşist mücadelede hayatlarını kaybedenlerin anısına" ithafı yazıldı.



Katliam nedeniyle suçlanan Pomaklar Filibe'de kurulan özel mahkemede yargılanıyor. Soldan itibaren Mr. Walter Baring, Jovantcho isimli bir Bulgar, Ikiades isimli bir Yunanlı, mahkeme başkanı Sadullah Efendi, Aza Selim Efendi, Aza Vasa Efendi, Aza Pertev Efendi, Mr. Baring'in tercümanı. Sandalyede oturanlar: Sağda sanık avukatı, solda sanık, arkasında iki zaptiye.

The Graphic, 6 Ocak 1877. Sacit Kutlu koleksiyonu

Tarih bilimine egemen olan yeni anlayış doğrultusunda, 1876 katliamından "ezilen" sınıfa dahil olan Pomakların değil, büyük toprak sahibi derebeylerin suçlu oldukları saptandı. Olayların sorumlusu olarak, Batak'a komşu Müslüman Barutin köyündeki Ahmed Ağa Barutinlija suçlandı. Feodal Türk zalimlere karşı Hıristiyanlarla birlikte mücadele eden Pomaklar söylemi benimsendi.

1972'de Müslümanların isminin değiştirilmesine ordu ve milis kuvvetleri tarafından kuşatılan Barutin'den başlanmasının Ahmed Ağa yüzünden olduğunu herkes biliyordu. Gene de faşist dönemde Pomak jandarmaların Bataklı partizanlara göz yummaları nedeniyle, sosyalist rejim döneminde önemli konumlara gelen eski partizanlar isim değiştirme zorlamaları sırasında bazı Pomakları korudular.[36]

1989 dönüm noktasından sonraki yayınlarda Pomakların rolünden bahsedilmeden Bataklıların kahramanlıkları ve kendilerini feda edişleri ön plana çıkartıldı.

AŞILAMAYAN ZİHİNSEL BARİYERLER

Bulgaristan'ın son on beş yılda demokratikleşme yolunda kat ettiği mesafe hayalleri zorlayacak boyutta. 1980'lerde kimliklerini inkâra zorlanan Müslüman-Türk azınlığın kavuştuğu haklar ve siyasette temsilleri imrenilmeyecek gibi değil. Bulgaristan'ın bu başarıları, 2007 yılında AB üyeliğini getirdi. Diğer yandan, aynı yıl yaşanan gerginlikler Nisan Ayaklanması yahut Batak Katliamı konularındaki en ufak bir farklı yorumun dahi tehlikesiz olmadığını gösterdi.

Alman tarihçi Ulf Brunnbauer ile Bulgar sanat tarihçisi Martina Baleva, Berlin Hür Üniversitesi bünyesindeki Doğu Avrupa Enstitüsü'nün projesi kapsamında, 17 Mayıs'ta Sofya'da Alman ve Bulgar bilim insanlarının katılımıyla bir konferans ve 17 Haziran'a kadar devam edecek bir sergi planladılar.

Konferansın konu başlığı, "Feindbild Islam – Geschichte und Gegenwart antiislamischer Stereotype in Bulgarien am Beispiel des Mythos vom Massaker in Batak" (Düşman simge olarak İslam-Tarihte ve günümüzde İslam karşıtı stereotipler ve Batak katliamı miti örneğinde Bulgaristan'daki İslam karşıtlığı) idi. Brunnbauer ve Baleva'ya göre, Bulgaristan'daki bazı tarihçilerin Batak'taki olayları fazlasıyla abartmaları, Bulgar halkı arasında Müslümanlara ve özellikle Türklere karşı nefret duyguları oluşturmaya çalışmaları "Sosyalist Bulgaristan'ın Pomaklara ve Türklere karşı uygulamaya çalıştığı asimilasyon kampanyasına ilham" vermişti.[37]

Brunnbauer ve Baleva'nın, çalışmalarında Batak olaylarını mit olarak nitelendirmeleri, "Batak vahşeti"nin yalanlandığını düşünen Bulgarları kızdırdı. Milliyetçi gazeteler, "Almanlar Batak katliamını sorguluyor", "Bulgaristan'da katliam olmamışmış", "Tarih çarpıtılıyor" gibi başlıklar attılar. Kendisi de tarihçi olan Cumhurbaşkanı Georgy Parvanov ile Georgy Markov ve Andrej Pantev gibi saygın tarihçiler konferansı tarihsel gerçekleri çarpıtmaya yönelik, milli tarih ve milli hafızaya karşı bir provakasyon olarak niteledi.[38] Sofya Ulusal Tarih Müzesi yöneticisi Bogidar Dimitrov, tarihçileri soykırımın inkârı suçundan mahkemeye vereceğini söyledi. Sergiyi Türkiye'nin Osmanlı dönemini temize çıkarmak ve Türkiye'nin AB üyeliğine bu yolla katkıda bulunmak amacıyla finanse ettiğini iddia etti.[39] Ataka Partisi, ceza kanununa Bulgar tarihinin çarpıtılmasına karşı yeni bir madde eklenmesi, para ve hapis cezası verilmesi çağrısında bulundu. Milliyetçi Büyük Makedonya Devrimci Partisi VMRO, "Osmanlı İmparatorluğu'nda Bulgar halkına soykırım uygulandığı" yönünde bir yasa çıkarılması talebinde bulundu. Neticede, 2007 mayıs ayı için öngörülen konferans yapılamadı, sergi açılamadı.

Yaptıkları basın toplantısında Martina Baleva, "Tüm ulus devletlerde olduğu gibi, Bulgaristan'ın oluşumunda da mitler önemli bir rol oynamıştır. Bu mitlerden biri de Batak mitidir. Ancak mit derken bu olayın yaşanmadığını iddia etmiyoruz. Mit, tarihsel bir gerçeğin edebiyatta, resimde yeniden kurgulanması anlamına geliyor," dedi.

Projenin konseptinin kasıtlı olarak yanlış yansıtıldığını düşünen Brunnbauer ise, "biz katliamın varlığını sorgulamıyoruz, gerçeklerin yansıtılış şekliyle ilgileniyoruz" dedi.[40] Ona göre, mitler geçmişteki olayları anlatmaktan çok kimlik sorununu, bugünü ve geleceği şekillendirmekte hemen her ulus-devletin başvurduğu araçlardı. Başlarına gelenlerin nedenini, "Avrupa'da seçim kampanyası yapılıyordu ve sosyalist parti sağcı oyları da toplamak istiyordu. Milliyetçi tarihçiler Avrupa'nın Bulgaristan'a zaten yeterince yüklendiğini ve şimdi de aynısını tarihine yapmak istediklerini savunuyorlardı,"[41] sözleriyle açıkladı.

Konferansın ve serginin iptali, Baleva ve Brunnbauer'in açıklamaları aşırı milliyetçi Bulgarları teskin etmedi. Ataka Partisi'ne ait Skat TV her hafta çarşamba ve perşembe günleri seyircilerine yaklaşık 2500 Leva, yani 1250 euroluk ödül karşılığında Martina Baleva'nın fotoğraf ve adresini göndermeleri için çağrıda bulundu. Baleva'nın yerinin "darağacı"olduğu söylendi. "Alman Yahudisi" Ulf Brunnbauer'in "kazığa oturtulması" istendi. Fanatikler Baleva'nın ailesinin Bulgaristan'daki evinin duvarlarına ölüm tehdidi içeren yazılar yazdılar. Bununla birlikte, dürüst gazetelerde ve bilhassa internette, çatışmayı ciddi olarak tartışan yazılar yayınlandı. Yüzlerce Bulgar bilim insanı da Baleva ve Brunnbauer ile dayanışma bildirisi imzaladı.[42] Konferans bildirilerini içeren ve sergi kataloğu şeklinde hazırlanan kitap her şeye rağmen Bulgarca ve Almanca olarak (*Batak kato mjasto na pametta / Batak als bulgarischer Erinnerungsort* Sofya, 2007) basıldı.



Kafataslarının ve BATAK 1876 yazısının başka bir düzenlemesiyle Sveta Nedelya Kilisesi'ni gösteren, 1925 tarihli bir kartpostal.

Batak Tarih Müzesi (*Batak kato mjasto na pametta / Batak als bulgarischer Erinnerungsort*. Sofia 2007, s. 48)



Sveta Nedelya Kilisesi'nin girişinde kafatasları, kemiklerle yazılmış BATAK 1876 yazısı ve Petăr Goranov'un annesi Marga Goranova'yı gösteren 20. yüzyılın başlarında yapılmış bir kartpostal.

Batak Tarih Müzesi (*Batak kato mjasto na pametta / Batak als bulgarischer Erinnerungsort*, Sofia 2007, s. 48)

SONUÇ

Ernest Renan'a göre, ulus oluşturulmasında unutmanın, daha doğrusu tarihi bir yanılgının önemi büyüktür.[43] Benedict Anderson, milliyeti hayal edilen, yani icat edilen, Anthony Smith ise keşfedilen bir kavram olarak tanımlıyorlar.[44]

Batak, Bulgarlar için sadece ulus inşası (nationbuilding) sırasında başvurulan bir mit değildi. "Seçilmiş travma" ve "hatırlama yeri" olarak kuşaktan kuşağa aktarılarak "kolektif belleğin" inşasına hizmet etti.

İlginçtir ki, Bulgar tarihçileri böyle uğraştıran ve değişen her koşulda yeni bir anlatım bulmaya zorlayan "Batak"ın, Türk tarihçiler için özel bir anlamı yoktur. Anakronizme düşmeden konuyla ilgilenenlere göre Batak'ta olanlar, Osmanlı yönetimlerinin bu durumlarda etnisite, din, mezhep farkı yapmadan asırlar boyu gösterdiği refleksin bir örneğidir. Ayaklanan tebaaya karşı, suçlu-suçsuz ayırımı yapmadan uygulanan bir tedip (haddini bildirme) veya tenkil (örnek alınacak şekilde cezalandırma) hareketidir.

Görebildiğim kadarıyla sadece Halil Berktay, kısa süre önce iki kez bu olaya değindi:

"Demiştim ki: Ömer Seyfeddin'in Balkan öykülerinde bizim ötekilere yaptıklarımız atlanıp, hep bize yapılanlar vurgulanır. Bulgaristan'daki 1876 Nisan kalkışmasını alalım. Bulgar milliyetçileri Müslüman komşularına da saldırdı ve zulmetti. Ardından bastırma harekâtı geldi. 1915 öncesindeki Ermeni tenkilleri gibi bu da, ne Ömer Seyfeddin'de, ne ders kitaplarımızda zikredilir. Osmanlı başıbozukları katliam üzerine katliam düzenledi. Kan dökümü Batak dağ köyünde doruğuna vardı. Toplam 12,000 kadar Bulgar kıyıma uğradı. Avrupa'da kıyamet koptu. Ölü sayısı açık arttırmaya uğradı. Bulgar milliyetçiliği rakamı yüz binlere çıkardı (bu da Ermeni milliyetçiliğin 1915 soykırımında can verenleri 600,000 dolaylarından 1.5 milyona tırmandırmasını, böylece Halaçoğlu tipi devlet avukatlığının açık eksiltmeciliğine dâvetiye çıkarmasını andırır)."[45]

"Ömer Seyfeddin, bu Nasyonal(ist) Gerçekçiliğin ağababası sayılabilir. Birkaç yüzyıllık Osmanlı yönetiminin (dinî, etnik, sosyal) haksızlık ve eşitsizliklerini yok sayar. Bulgar veya diğer Balkan halklarına, ilk kıpırdanışlarından itibaren reva görülen muameleyi de yok sayar. Örneğin 1876 Nisan ayaklanmasında Pomakların Bulgarları nasıl ezdiğini de yok sayar; Batak gibi katliamların adını anmaz. Varsa yoksa, Türklere yapılan zulüm! Onun için, kendinizi kaptırırsanız, mağduriyetinize mağrur, herkesten ve her şeyden nefret ederek çıkarsınız Beyaz Lâle'den."[46]

Martina Baleva'nın, "Batak Katliamı" tablosu üzerinde yaptığı araştırmaların, MacGahan, Stojanov ve Piotrovski'nin anlatımlarını kıyaslayarak okumalarının sonunda ortaya çıkardığı gerçek şu ki, tarihi resimler veya kurgu fotoğraflar, reddi mümkün olmayacak şekilde gerçeği gösterdikleri sanrısı uyandırarak gerçeği çarpıtma gücüne sahip olabiliyor. Ulusların tarih yapımına bu

yolla hizmet ediyor ve efsanelerin gerçekmiş gibi algılanmasını sağlıyorlar.

Berktay gibi saygın bir tarihçinin, 130 yıl önceki, Gladstone döneminde geçerli söyleme ve rakamlara itibar etmesi, ancak o dönem Anglo-Sakson literatürünün bu konudaki "gerçeği çarpıtma gücünün" etkisini veya bilimsel hegemonyasının ulaşabileceği boyutları gösteriyor.

Bulgaristan, bir bağımsızlık savaşının ardından değil, 1877-78 Osmanlı-Rus Savaşı'ndan sonra Berlin Kongresi'nde kuruldu. Fakat ulus inşası sürecinde, modern Bulgaristan tarihinin kahramanlarla başlaması tercih edildi. Bulgaristan resmi tarihinde merkezi bir yer tutan ve "500 yıllık 'Türk boyunduruğu' ile Bulgarların kahramanca başkaldırışlarını ayrılmaz şekilde birbirine bağlayan 'Batak'ı"[47] en ufak bir şüphe bulutunun gölgelemesine izin vermek istemediler.

Baleva ve Brunnbauer'in başlarına gelenler inanılmaz görünmekle birlikte, samimi olursak, bunların ülkemizde de yaşanabileceğini kabul etmemiz gerekir. Bunun için sadece son üç yılda 301. madde nedeniyle mahkeme önüne çıkmak zorunda bıraktığımız insanlarımızı, Nobel Edebiyat Ödülü sahibi bir yazara sahip olmamızın sevincini ağız tadıyla yaşayamayışımızı, Hrant Dink'in başına gelenleri vb. hatırlamak yeterli.

Biliyoruz ki, bu coğrafyada yer alan diğer yakın ve uzak komşularımız da benzeri tartışmalardan muaf değiller. Bu nedenle, geçmiş üzerinde az çok objektif bir yorum yapabilmek için herhalde 19. ve 20. yüzyılda gecikmiş ulus inşası süreçleri sırasında başvurulan tüm "keşif" ve "icatların" objektif ve kritik bir gözle tekrar tekrar gözden geçirilmesi gerekiyor.

KAYNAKLAR

Adanır, Fikret-a-; "Die historiographische Kontroverse über die Armenische Frage und den Völkermord an den osmanischen Armeniern im Ersten Weltkrieg", in Erik-Jan Zürcher (ed.), Turkey in the Twentieth Century / La Turquie au vingtième siècle (»Philologiae et Historiae Turcicae Fundamenta Tomus Secundus) (Berlin, Klaus Schwarz, 2008), pp. 213-254.

Adanır, Fikret-b-; The Eastern Question, 1774-1923 (unpublished manuscript).

Ahmet Mithat Efendi; Üss-i İnkılâp, Kırım Muharebesinden II. Abdülhamid Han'ın cülusuna Kadar, İstanbul, 2004.

Belge, Murat; Genesis "Büyük Ulusal Anlatı" ve Türklerin Kökeni, İstanbul, 2008.

Berktay, Halil-a-; "Dostoyevsky ve Ömer Seyfeddin", *Tarafı*, 09.10.2008.

Berktay, Halil-b-; "Sosyalist Gerçekçilik ve Nasyonal Gerçekçilik" *Tarafı*, 01.11.2008.

Baleva, Martina; "Das Bild von Batak im kollektiven Gedaechtnis der Bulgaren", *Batak kato mjasto na pametta / Batak als bulgarischerErinnerungsort*, Sofia 2007, s. 33-47.

Brunnbauer, Ulf; "Ethnische Landschaften: Batak als Ort des Erinnerns und Vergessens", *Batak kato mjasto na pametta / Batak als bulgarischer Erinnerungsort*, Sofia 2007, s. 98-105.

Brunnbauer, Ulf- Baleva, Martina; "Vorwort", *Batak kato mjasto na pametta / Batak als BulgarischerErinnerungsort*, Sofia 2007, s. 10-14.

Dimitrov, Dimitar G.; "Antoni Piotrovski als Maler und Reporter", *Batak kato mjasto na pametta / Batak als bulgarischer Erinnerungsort*, Sofia 2007, s. 56-61.

Flacke, Monica; "Türkendrücke", *Batak kato mjasto na pametta / Batak als bulgarischer Erinnerungsort*, Sofia 2007, 76-77.

Ivanova, Evgenija; "Eine Schwankende Nachbarschaft", *Batak kato mjasto na pametta / Batak als bulgarischer Erinnerungsort*, Sofia 2007, s. 148-157.

Jelavich, Barbara; *Balkan Tarihi, Cilt 1: 18. ve 19. Yüzyıllar*, Tercüme: İhsan Durdu- Haşim Koç- Gülçin Koç, İstanbul, 2006.

Kurat, Yuluğ Tekin; *Henry Layard'in İstanbul Elçiliği 1877- 1880*, Ankara, 1968.

Kutlu, Sacit; *Milliyetçilik ve Emperyalizm Yüzyılında Balkanlar ve Osmanlı Devleti*, İstanbul, 2007.

Liptcheva-Weiss, Marinela; "Bulgarien: Umstrittene Mythen" Deutsche Welle- Radio/Bulgarisch, Fokus Ost Sudost, 25.4.2007, http://www.dw-world.de/dw/article/0,2144,2459306,00.html

Mönch, Regina: "Die Wahrheit lebt gefährlich", Frankfurter Allgemeine Zeitung / Sonntagszeitung 13.09.2007.

Todorova, Maria; *Balkanları Tahayyül Etmek*, İstanbul, 2003.

Troeva Evgenija; "Erinnerung an Batak" *Batak kato mjasto na pametta / Batak als bulgarischer Erinnerungsort*, Sofia 2007, s. 131-137.

Weber, Claudia; Rezension zu: Martina, Baleva; Brunnbauer, Ulf (Hrsg.): Batak kato mjasto na pametta / Batak als bulgarischer Erinnerungsort. Sofia 2007. In: H-Soz-u-Kult, 28.04.2008, "http://hsozkult.geschichte.hu-berlin.de/rezensionen/2008-2-074"

Vezenkov, Alexander; "Die neue Debatte über das Massaker von Batak. Historische Aspekte", *Batak kato mjasto na pametta / Batak als bulgarischer Erinnerungsort*, Sofia 2007, s. 117-124.

Zekri, Sonja; "Die Barbaren von Batak", Süddeutsche Zeitung, 17.10.2007.

DİPNOTLAR

1 Ivanova, 2007, s. 150.
2 Jelavich, 2006, s. 377.
3 Baleva, 2007, s. 33.
4 [Millman, *Britain and the Eastern Question*, pp. 146-164; ders., "The Bulgarian Massacres Reconsidered", in: Slavonic and East European Review 58 (1980), pp. 218-231.], in Adanır –a-
5 [Gladstone, William Ewart; *Bulgarian Horrors and the Question of the East*, 1876, p. 13], in: Adanır -a-
6 Ibid.
7 [Richard Millman, *Britain and the Eastern Question* 1875-1878, Oxford 1979, p. 176.], in Adanır –a-
8 Todorova, 2003, s. 209.
9 Mönch, 2007.
10 Baleva, agm, s. 44, dipnot 40.
11 Kurat, 1968, s. 18.
12 [Dennis P. Hupchick, *James F. Clarke. The Pen and the Sword. Studies in Bulgarien History*, New York, 1988, p. 428], in: Baleva, 43, Fussnote 26.
13 Ahmet Mithat Efendi, 2004, s. 248.
14 Millmann, *age*, s. 149, in: Adanır-b-, Henüz yayınlanmayan bu çalışmasından faydalanmama izin verdiği için Sayın Prof. Dr. Fikret Adanır'a çok teşekkür ediyorum. S.K.
15 Kurat, *age*, s. 18.
16 Millmann, *age*, s. 162, in: Adanır-b-
17 [Todorova, Maria N., *Balkan Family Structure and the European Pattern. Demographic Developments in Ottoman Bulgaria* (Washington, D.C., 1993), p. 123.], in: Adanır -b-
18 [Dimitar Strasimirov; *Istorija na Aprilskoto vazstanie*, 3 Bd., Plovdiv 1907, bd. 3, S. 419-443], in: Baleva, 43, Fussnote 26.
19 Vezenkov, 2007, s. 118-119.
20 Baleva, agm, s. 43.
21 Flacke, 2007, s. 77.
22 Baleva, agm, s. 35.
23 Troeva, 2007, 134.
24 Baleva-Brunnbauer, 2007, s. 11.
25 Ibid.
26 "Hıristiyan ve Müslüman iki köyün, yani Batak ve Barutin'in, ahalisi de paskalyada veya bayramda birinin yok olacağını biliyor ve endişe içinde o günü bekliyordu", İvanova, 2007, s. 149.
27 Brunnbauer, 2007, s 100.
28 Ibid, s. 103.
29 Vezenkov, agm, s. 120.
30 Ibid, s. 122-123.
31 Brunnbauer, agm, s. 103.
32 Baleva, agm, s. 44.
33 Ibid.
34 Kutlu, 2007, s. 519.
35 Brunnbauer , agm, s. 101.
36 Ivankova, agm, s. 153.
37 Baleva-Brunnbauer, agm, s. 12.
38 Weber, 2007.
39 Zerki, 2007.
40 Liptcheva-Weiss.
41 Zerki.
42 Ibid.
43 [Ernest Renan, Qu'est –ce qu-une nation?., in: Oevres complètes. Paris 1947-196, bd. 1, S.892]. Baleva, agm, s. 40. içinde
44 Belge, 2008, s. 13.
45 Berktay-a-
46 Berktay-b-
47 17. 05. 07 günü Sofya'da açılması öngörülen konferans ve sergi davetiyesinden.

OSMANLI SEÇKİNLERİ VE DREYFUS MESELESİ

ÖZGÜR TÜRESAY

Fransız ordusu subaylarından Yahudi asıllı Alfred Dreyfus'ün Almanya adına casusluk yaptığı suçlamasıyla 1894'te başlayan süreç, Fransız tarihine Dreyfus Meselesi adıyla damgasını vurmuştur. 1898'de Emile Zola'nın **L'Aurore** *gazetesinde yayınlanan "İtham Ediyorum!" başlıklı açık mektubuyla tüm dünyanın ilgisini çeken bir olay haline gelmiştir. Dreyfus Meselesi Osmanlı seçkinleri arasında da geniş bir yankı uyandırmış, antisemitizm ve aydınların toplumsal sorumlulukları gibi konularda tartışmaların doğmasına neden olmuştur.*


ثروت فنون
SERVETIFUNOUN

16 Eylül 1315 tarihli 446. sayısında *Servet-i Fünun*'un Dreyfus davasına ayrılmış ilk sayfası.



Alfred Dreyfus.

Fransa tarihinin kuşkusuz en önemli birkaç olayından biri olarak tanımlanabilecek Dreyfus Meselesi dünyanın dört bir yanında geniş yankı bulmuştur. Bu çok boyutlu ve son derece karmaşık meselenin tarihi, ayrıntılarına pek girmeden şöyle özetlenebilir.[1] 1894'te Fransız ordusu subaylarından Yahudi asıllı Alfred Dreyfus'ün Almanya adına casusluk yaptığı suçlamasıyla başlayan süreç, Dreyfus'ün 1895'te atıldığı Fransız ordusuna on bir yıl sonra, 1906'da itibarının iade edilip şeref madalyası takılarak geri dönmesiyle bitmiştir. Meselenin arkasında, başka dinamiklerin yanı sıra antisemitizmin Fransa'daki müthiş etkisi yatar. Aradan geçen on iki yılı aşkın sürede tüm tartışmalar antisemitik rüzgârların fırtınaya dönüştüğü bir düşünsel iklimde gerçekleşmiştir. Aslında masum olan Dreyfus önce mahkûm edilip Fransız Guyanası'ndaki Şeytan Adası'na gönderilmiş, davasının yeniden görülmesine giden süreçte Fransa cumhuriyetçilerle monarşi yanlıları arasında iki kampa bölünmüş, "adaleti" ve "hakikati" savunan bir toplumsal zümre olarak "aydınlar" ortaya çıkmıştır. Bu zümrenin simgesel zaferiyle sonuçlanan meselede ordu, kilise ve monarşi yanlıları yenilmiştir. 1896'dan itibaren Fransız basınının gündeminde yer eden olayın tüm dünyanın ilgisini çeken bir mesele haline gelmesi, 13 Ocak 1898'de, Yahudilere pek de hayırhah bakmadığı bilinen[2] meşhur yazar Emil Zola'nın *L'Aurore* gazetesinde "İtham ediyorum!" başlıklı bir açık mektup yayımlamasıyla olmuştur. Bu tarihten Dreyfus'ün yeniden yargılanıp yine suçlu bulunduğu, ancak Fransız cumhurbaşkanı tarafından affedildiği 19 Eylül 1899 tarihine kadar Dreyfus Meselesi dünya kamuoyunda Fransa'nın yargılandığı ve antisemitizmin bir diğer kalesi olan Rusya dışında her ülkede yerden yere vurulduğu bir olaya dönüşmüştür.[3]

OSMANLI SEÇKİNLERİ VE DREYFUS MESELESİ

Dreyfus Meselesinin Osmanlı İmparatorluğu'ndaki yansımaları henüz hiç araştırılmamış bir konudur.

Halbuki mesele Osmanlı seçkinleri tarafından büyük bir dikkatle takip edilmiştir. Bunun arkasında muhtemelen üç temel olgu yatmaktadır.

Bunlardan birincisi, Fransız kültürü ve Fransızcanın tüm Osmanlı seçkinleri üzerinde on dokuzuncu yüzyıl boyunca sahip olduğu büyük etkidir. On dokuzuncu yüzyılın ortalarından imparatorluğun son yıllarına kadar Osmanlı seçkinleri Batı kültürüyle ilişkilerini büyük oranda Fransızca üzerinden yürütmüşlerdir. Osmanlı toplumunda kültürel seçkin olmanın ölçütü yüzyıllarca Arap ve Fars dilleri ve kültürlerine iyi kötü vakıf olmaktan geçmiştir. Özellikle Tanzimatla birlikte, imparatorluğun Avrupa'yla her alanda bütünleşmesiyle devir değişmiştir. Artık önce Fransızca bilmek gerekmektedir. Fransızca bir yandan imparatorluğun neredeyse ikinci resmi diline dönüşürken, bir yandan da kültürel alanda gittikçe artan bir etki sahibi olmuştur. Bu durum kendini, özellikle II. Abdülhamid döneminde Batı dillerinden yapılan çeviriler arasında Fransızca eserlerin büyük ağırlıkta olmasıyla gösterir. Genel olarak, Osmanlı matbuat dünyasının Fransa'daki siyasi ve toplumsal gelişmelere başka ülkelerdekilere göre daha fazla ilgi gösterdiğini söylemek hiç de yanlış olmaz.

Osmanlı seçkinlerinin Dreyfus Meselesine büyük bir ilgi göstermesinin ardında yatması muhtemel ikinci neden, meselenin o dönemde tüm dünyada büyük bir yankı uyandırmış olmasıdır. Yukarıda da belirttiğimiz gibi Dreyfus Meselesi kısa sürede Fransa'nın iç meselesi olmaktan çıkmış ve gerçek anlamda uluslararası bir meseleye dönüşmüştür. Osmanlı İmparatorluğu'nun da bu durumdan etkilenmemiş olması düşünülemez.

Gelelim son muhtemel nedene. Dreyfus Meselesi Emil Zola'nın "İtham ediyorum!" başlıklı açık mektubunun *L'Aurore* gazetesinde yayımlanmasından bir süre sonra, evrensel etkileri günümüze kadar gelen başka bir toplumsal çatışmanın da fitilini ateşlemiştir. Daha açık söylemek gerekirse, mesele zamanla, "aydınların" modern toplumdaki rolü üzerine bir tartışmaya dönüşmüştür. Başka bir deyişle Dreyfus davası, bir "mesele" olma süreciyle seçkinlerin toplumda kendi statü, rol ve sorumlulukları üzerine düşünmelerine yol açan katalizör bir olaydır. Bu konu üzerine yapılmış araştırmalar sayesinde Dreyfus Meselesinin bu yönü bugün etraflı bir biçimde bilinmektedir. Bu tartışmaların yaşandığı o dönemde meselenin bu yönünü o kadar açıkça görebilmek kuşkusuz pek de kolay değildi. Bununla beraber, Osmanlı matbuatında Dreyfus Meselesinin ele alınış tarzından ve bazı metinlerin satır aralarından, Osmanlı seçkinlerinin de birer "seçkin" olarak, Fransa'daki muadillerinin bir kısmının "aydın" olma hali ve sorumluluğu ile meseleye müdahil olma tarzları hakkında düşünmüş olduklarını anlaşılıyor.

Bazı anı kitaplarından, meselenin imparatorluğun Musevi cemaatinde büyük yankı uyandırdığı anlaşılıyor. Bunun tek nedeni, Dreyfus Meselesinin antisemitizmle yakın bağı olması ve Fransa'da antisemitik fırtınalar koparması değildir. Osmanlı Musevi cemaati 1860'lardan itibaren artan bir şekilde Fransız kültürünün etkisi altına girmiştir. Bu etkinin imparatorluktaki taşıyıcısı ve simgesi, Alliance Israélite Universelle yani Evrensel Yahudi Birliği okullarıdır. Bu okullar yoluyla Fransız kültürü ve dili, on dokuzuncu yüzyılın özellikle son çeyreğinde Osmanlı Musevi cemaatinin büyük bir çoğunluğu üzerinde ciddi bir etki sahibi olmuştur. Bu süreçte Osmanlı Musevileri, tabir caizse Fransızlaşmış, başka bir deyişle en Fransızsever Osmanlı cemaatine dönüşmüşlerdir.[4] Dreyfus Meselesi özellikle bu yüzden, başka bir yerde değil de insan hakla-



13 Ocak 1895'te *Le Petit Journal*'in kapağında yayınlanmış olan, Dreyfus'ün rütbelerinin sökülmesini gösteren bir çizim.

Dreyfus Meselesi özellikle insan haklarının ülkesi, iradeci milliyetçiliğin ve siyasi vatandaşlık bağının -Osmanlı seçkinleri için- vatanı olan Fransa'da patlak verdiği için tüm Osmanlı seçkinlerini ve özellikle de Osmanlı Musevilerini iyiden iyiye hayrete düşürmüş ve üzmüştür.

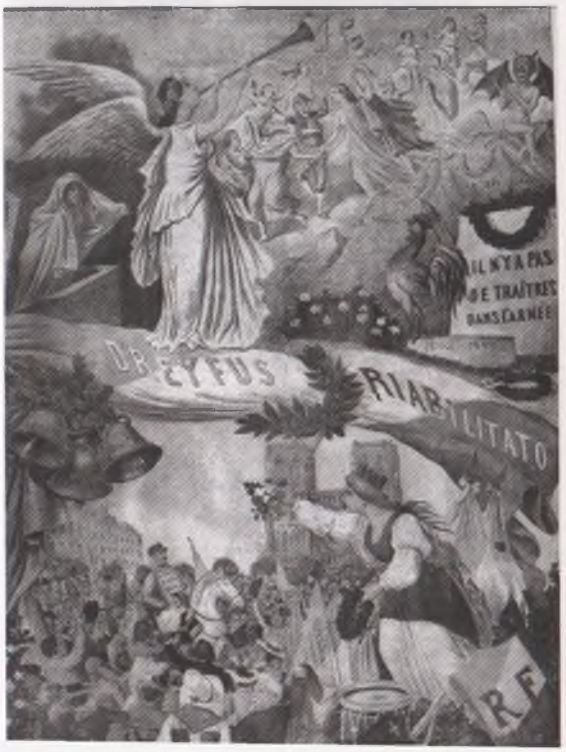


Dreyfus'ü hain olarak gösteren, 1890'lardan kalma bir karikatür.



Dreyfus aklandıktan sonra Édouard Debat-Ponsan'ın 1899 tarihli Dreyfus yanlısı bir tablosu. "Kuyudan çıkan hakikat".

Amboise Müzesi, Fransa.



1899'da İtalyan siyasi hiciv gazetesi *Il Papagallo di Bologna*'da Dreyfus'ün temize çıkması üzerine yayınlanmış bir alegori.

rının ülkesi, iradeci milliyetçiliğin ve siyasi vatandaşlık bağının -Osmanlı seçkinleri için- vatanı olan Fransa'da patlak verdiği için tüm Osmanlı seçkinlerini ve özellikle de Osmanlı Musevilerini iyiden iyiye hayrete düşürmüş ve üzmüştür.

Örneğin Selanikli Osmanlı gazetecisi Sam Lévy (1870-1949), hatırı sayılır bir bölümünü doğrudan Dreyfus Meselesine hasrettiği anılarında meselenin Selanik'te saati saatine izlendiğini yazar.[5] Selanik gazetelerinin bir kısmına haberleri, o sırada bizzat Paris'te bulunan ve zaman zaman Dreyfusçü Fransız gazetelerini şehrin kahvehanelerinde dağıtılmak üzere Selanik'e gönderen Sam Lévy geçmiştir. Emil Zola "İtham ediyorum!" başlıklı açık mektubunun gazetede yayımlanmasının ardından yargılanıp para cezasının yanında bir yıl hapse mahkûm edildiğinde, tüm dini cemaatlerden 5000'i aşkın Selanikli seçkin 32 sayfalık bir albüm yapıp Türkçe, Yunanca, Bulgarca, Ladino, İbranice, Fransızca, İtalyanca, İngilizce ve Almanca olarak hislerini yazıp, imzalamışlardır. Selanik'ten gönderilen bir heyet, söz konusu albümü Emil Zola'ya 10 Mayıs 1898'de bizzat takdim etmiştir.

P. Risal müstearıyla imzaladığı kitabında meşhur yazar Joseph Nehama da Dreyfus Meselesinin Selanik üzerindeki etkilerinin başka bir boyutuna dikkat çeker: "Dreyfus Meselesi Selaniklilere okuma zevki aşıladı ve gazeteciliğe müthiş bir ivme kazandırdı. 1895'e kadar, Türkçe yayımlanan resmî vilayet gazetesi dışında bir tek süreli yayın vardı, o da haftalık bir dergiydi. Meşhur mesele ortaya çıkıp da ilk polemikler patlak verince, bir sürü gazete peyda oldu."[6] Osmanlı Musevilerinin anılarında yapılacak sistematik bir incelemenin bu tür tanıklıkların sayısını artıracağına şüphe yoktur. Yunanistan Musevileri üzerine ciddi çalışmalarıyla tanınan Rena Molho'nun bir makalesinde, Selanik'te yayımlanan Yunanca *Acropolis* gazetesinin mesele boyunca antisemit bir tutum takındığını belirttiğini de eklemeden geçmeyelim.[7]

Dreyfus Meselesine doğrudan müdahil olan bir Osmanlı seçkini de Kirkor Zohrab Efendi'dir. Her şeyden önce bir yazar ve hukukçu olan Kirkor Zohrab Efendi Dreyfus'ün davası için hazırladığı bir savunmayı o sırada Paris'te oluşturulan Yahudi Savunma Komisyonu'na sunar. Bu komisyon da, Mayıs 1899'da, İstanbul'daki Yahudi Cemaati Temsilciler Heyeti aracılığıyla kendisine, üzerinde Dreyfus'ün resmi bulunan bir altın madalya takdim eder.[8]

Osmanlı seçkinlerinin Dreyfus Meselesini nasıl yakından izlediklerini gösteren bir örnek de Osman Hamdi Bey'in bir resmidir. Söz konusu resimde Osman Hamdi Bey'in kuzeni Tevfik Bey Dreyfusçü *L'Aurore* gazetesi-

nin manşetinde "Kahraman Dreyfus" başlıklı bir haberin yer aldığı sayısını okurken görülmektedir.[9] Resmin sol köşesinde Fransızca olarak "A Tevfik, son cher cousin dreyfusard. O. Hamdi. İdem Dreyfusard, Eski-Hissar 1899", Türkçeye çevirirsek, "Kendisi de bir Dreyfusçü olan O. Hamdi'den değerli kuzenim, Dreyfusçü Tevfik'e, Eskihisar 1899" yazmaktadır.


L'AURORE

J'Accuse...!

LETTRE AU PRÉSIDENT DE LA RÉPUBLIQUE

Par ÉMILE ZOLA



Emile Zola'nın açık mektubunun yayınlandığı 13 Ocak 1898 tarihli *L'Aurore* gazetesi.

16 Eylül 1315 tarihli, 446 sayılı *Servet-i Fünun*'un kapağında yer alan, Emile Zola şerefine basılan madalyanın resmi.

OSMANLICA MATBUATTA DREYFUS MESELESİ

Gelelim Osmanlıca matbuatın mesele karşısındaki tavrına. Orhan Koloğlu'nun bir araştırmasından, Ahmed Midhat'ın yayımladığı *Tercüman-ı Hakikat* gazetesinde 1897 sonu ve 1898 başında Dreyfus Meselesinden çokça bahsedildiğini, ancak meselenin antisemitizm boyutunun bir makale haricinde ihmal edildiğini öğreniyoruz.[10] Koloğlu çalışmasında, Sultan II. Abdülhamid'de Osmanlı basınında Avrupa'dakine benzer olumsuz bir Yahudi imgesinin yayılmaması konusunda belli bir hassasiyet olduğu saptamasında bulunuyor. Şükrü Hanioğlu'nun bir çalışmasından, Dreyfus Meselesine Jön Türk basınında çokça değinildiğini öğreniyoruz.[11]

Hüseyin Cahid'in, yazısında Dreyfus Meselesinden sonra aydınlar olarak adlandırılacak toplumsal zümreyi tanımlamakta güçlük çekmesi ve "üdebâ", "hükemâ", "ulemâ" ve "meşâhîr-i muharrirîn" terimlerini ardı ardına kullanması son derece anlaşılır. Fransızcada "intellectuel", yani entelektüel kelimesinin bir sıfat değil de isim olarak toplumsal bir grubu tanımlamak amacıyla kullanımı Dreyfus Meselesiyle başlar.

Dönemin Osmanlıca diğer süreli yayınlarında da Dreyfus Meselesinin bolca yer bulduğu söylenebilir. Örneğin, 1890'lı yılların ikinci yarısının en nüfuzlu dergisi *Servet-i Fünun* 446. sayısının kapağını Alfred Dreyfus'ün Fransa Cumhurbaşkanı Émile Loubet tarafından affedilmesine ayırmış ve aynı sayıda konuyu Hüseyin Cahid'in kaleminden altı sayfalık uzun bir yazıyla ele almıştır.[12] Kapakta Dreyfus'ün yanı sıra iki avukatının, Demanges ve Labori'nin fotoğraflarıyla "Dreyfus Meselesi'nden dolayı nîşâne-i hürmet olmak üzere Emil Zola nâmına yeşil altından imâl ettirilen" ve üstünde Emil Zola'nın siluetinin olduğu hatıra madalyasının da resmi bulunmaktadır. Hüseyin Cahid'in yazısı elbette Dreyfusçü'dür ve önde gelen Dreyfusçülerin resimlerini de içermektedir. Cahid yazısında Alfred Dreyfus'ün "irtikâb etmediği bir kabâhatin", yani işlemediği bir suçun cezasını çekmek zorunda bırakıldığının altını çizer. Bu durum "dünyadaki bütün tarafdârân-ı adl ü hakikati" üzmüştür. "Şimdiki Fransa'yı hazırlayan üdebâ, hükemâ [...] bugün bütün bildiklerini Fransız ulemâsına, Fransız lisânına medyûn olan Fransız muhibbleri, daha doğrusu, adâlet, insâniyet, medeniyet meftûnları için" çok acı bir durumdur söz konusu olan. Neyse ki, "meşâhîr-i muharrirîn", yani ünlü yazarlar bu duruma duyarsız kalmayınca iş değişmiştir. Hüseyin Cahid'in yazısı ayrıca cep kitabı formatında da yayımlanmıştır.[13] Hüseyin Cahid'in anılarında, büyük hayranı olduğu Fransız yazar Paul Bourget'yi Dreyfus karşıtı tavrını gördükten sonra bir daha hiç okumadığını yazdığını da belirtmeden geçmeyelim.[14]

Hüseyin Cahid'in yazısında, Dreyfus Meselesinden sonra aydınlar olarak adlandırılacak toplumsal zümreyi tanımlamakta güçlük çekmesi ve "üdebâ", "hükemâ", "ulemâ" ve "meşâhîr-i muharrirîn" terimlerini ardı ardına kullanması son derece anlaşılır. Fransızcada "intellectuel", yani entelektüel kelimesinin bir sıfat değil de isim olarak toplumsal bir grubu tanımlamak amacıyla kullanımı Dreyfus Meselesiyle başlar.[15] Antisemitler, ordu, Katolik kilisesi, Cizvitler ve monarşi yanlılarından oluşan Dreyfus karşıtı kampın sözcüleri entelektüel kelimesini Dreyfus taraftarlarını damgalamak için ironik bir şekilde kullanmışlardır. Tarihin cilvesiyle bu adlandırma onların hiç beklemedikleri bir biçimde çok kısa sürede, her türlü çıkar ilişkisinin dışında kalarak sadece hakikatin peşinde koşan bir toplumsal zümreyi







Servet-i Fünun'un kapağında yer alan, Dreyfus ve Dreyfus'ün avukatlarından Labori ve Demanges'ın resimleri.

ifade eden olumlu bir değer yargısına dönüşmüştür.

Yine dönemin önde gelen dergilerinden meşhur yazar ve yayımcı Ebüzziya Tevfik'in çıkardığı *Mecmua-i Ebüzziya* da Dreyfus Meselesine dair iki çeviri makale yayımlamıştır. Bunlardan 1897'de yayımlananı, Dreyfus'ün rütbesinin söküldüğü törene dair bir tanıklık. Bu anlamda, törene tanık olan Adolphe Brisson'un Dreyfus'e karşı hissettiği nefreti dışa vuruyor.[16] İkincisi ise, Dreyfus'un tutuklanıp gönderildiği Cherche-Midi hapishanesinin 1894'teki müdürü Forzinetti'nin daha o zamandan Dreyfus'ün masum olduğunu nasıl hissettiğini anlattığı makalesi.[17] Avrupa'daki "Yahudi Sorunu" hakkında hayli bilgili olan Ebüzziya Tevfik aynı zamanda 1888'de Osmanlıcada Yahudi tarihine hasredilmiş ilk kitap olan *Millet-i İsrâiliye*'nin de yazarıdır.[18]

Dreyfus Meselesi, Ebüzziya Tevfik'in meşhur almanak dizisi *Takvîm-i Ebüzziya*'nın da 1898 ve 1899 yıllarındaki nüshalarında yer bulmuştur. 1898 nüshasında mesele nesnel bir dille kısaca zikredilmekle yetinilmiştir.[19] 1899 yılına ait *Takvîm-i Ebüzziya* ise meseleye geniş bir yer ayırmıştır.[20] Buradaki bir ifade, ortaya çıkan metnin Dreyfusçü olarak tanımlanmasını zorlaştırıyor. Bu on altı sayfalık metinde Dreyfus Meselesinin önemli şahsiyetlerinin fotoğrafları da bulunur. Fotoğrafı basılan tek bir Dreyfus karşıtı yoktur. Söz konusu metni kaleme alan Ebüzziya Tevfik'e göre mesele esas olarak "servet" sahibi Yahudilerle "avâm ü mutaassıbîn gürûhu"nu elinde tutan Cizvitler arasındaki mücadeleden ibarettir. Ebüzziya Tevfik daha sonra "bir Yahudinin irtikâb ettiği fiil"den dolayı Fransa'yı ve Fransız ordusunu suçlamanın pek de anlamlı olmadığını yazar.[21] "İrtikâb" kelimesinin sözlük anlamı, "kötü bir iş işleme"dir.[22] Ebüzziya Tevfik gibi deneyimli bir kalemin ve usta bir polemikçinin kullandığı kelimeleri her zaman özenle seçtiğini söylemek yanlış olmaz. Anlaşılan o ki, 1899 başında Ebüzziya Tevfik hâlâ Dreyfus'ün "işlediği" bir suçtan dolayı mahkûm olduğunu düşünmektedir. Bu kanıya sahip nadir Osmanlı seçkinlerinden biri olduğuna şüphe yok. Bu açıdan, Hüseyin Cahid'in yazısında "Dreyfus, Şeytan Adası'nda vatandaşlarının lanet ve nefretine dûçâr olarak *irtikâb etmediği* bir kabâhatin cezasını çekiyordu," dendiğini hatırlatmak anlamlı olabilir.

Emil Zola'nın *Dreyfus mes'elesi ve esbâb-ı hafiyesi* kitabının yazarları Ali Reşad ve İsmail Hakkı'ya gönderdiği teşekkür mektubunun Osmanlıca tercümesinin çevrimyazısı.

Paris, 25 Teşrin-i sânî 99

Aziz meslekdaşlarım efendiler,

Mektûbunuza cevâb yazmakda her ne kadar gecikdim ise de beni ma'zûr görmelisiniz. Zirâ her tarafdan gelen emvâc-i mekâtîb içinde kaldım.

İbrâz eylediğiniz meveddetten dolayı beyân-ı teşekkür eder ve âlîcenâb ü adâletkâr Fransa'ya mu'temed olmanızı tekrâr ile iktifâ eylerim. "Hakikat ilerlemektedir. Hiçbir şey onu tevkif edemez".

Hissiyât-ı samîmiyemi kabûl ediniz.

Emil Zola

DREYFUS MES'ELESİ VE ESBÂB-I HAFİYESİ

Osmanlıca süreli yayınların meseleyi ele alışını böylece özetleyebiliriz. Daha sistematik bir taramayla konu hakkında yayımlanmış başka yazılara ya da fotoğraflara[23] ulaşılması da gayet muhtemel. Biz şimdilik bu kadarla yetinip mesele hakkında Osmanlıca yayımlanmış son derece hacimli ve içerik açısından da şaşırtıcı bir biçimde nitelikli bir kitabı ve yazarlarını tanıtmayı tercih edeceğiz. Söz konusu kitap, 1899 sonunda yayımlanmış olan 420 sayfalık *Dreyfus mes'elesi ve esbâb-ı hafiyesi* adlı telif eserdir. Teliftir çünkü kitabın aşağıda tanıtacağımız yazarları eseri hazırlarken Fransa temyiz mahkemesinin ve Ren askeri mahkemesinin tutanaklarından, kendi ifadelerine göre "beş-on cilt" kitaptan ve verdikleri alıntılardan anlaşıldığına göre dönemin Fransız basınından faydalanarak Dreyfus Meselesinin son derece ayrıntılı bir tarihçesini toplam on üç bölüme ayırarak vermişlerdir. Kitap iki ana kısımdan oluşur. "Mahkûmiyet" başlığını taşıyan birinci kısım (s. 16-170) Dreyfus davasının başlangıcından Dreyfus'ün mahkûm edilip Şeytan Adası'ndaki mahpus

hayatına kadar olan gelişmeleri inceler. "Hakikate doğru" başlıklı ikinci kısım (s. 171-420) ise davanın yeniden görülmesi ve Dreyfus'ün ikinci kez mahkûm olması sürecini anlatır.

Kitabın o sırada *İkdam* gazetesinde çalışan yazarlarını yakından tanımak kuşkusuz aydınlatıcı olacaktır. Mülkiye'den 1897'de mezun olan Ali Reşad (1877-1929), aralarında Charles Seignobos, Ernest Lavisse ve Alfred Rambaud gibi dönemin önde gelen Fransız tarihçilerinin bazı eserlerini Osmanlıcaya kazandırmış ve bir kısmı tarih ders kitapları olmak üzere telif eserleriyle birlikte tarih alanında toplam 46 kitap yayımlamış, Fransız Devrimi tarihine özel bir ilgi göstermiş velut bir tarihçidir. Memuriyetinin yanı sıra aralarında Mekteb-i Sultanî, Darülmuallimîn-i Âlî, Darülfünun ve İnas Darülfünunu'nun da bulunduğu pek çok okulda öğretmenlik yapmıştır.[24] İsmail Hakkı Babanzâde (1876-1913) ise Bağdat doğumludur. Yörenin köklü bir Kürt ailesinden gelmektedir. Mekteb-i Sultanî, Mekteb-i Mülkiye ve Mekteb-i Hukuk'ta okuduktan sonra son okulunda ders vermeye ve 1908'den sonra *Tanîn* gazetesinde yazmaya başlamıştır. 1908-1912 arasında ayrıca mebusluk yapmış ve bir ara maarif nazırlığı görevini de üstlenmiştir.[25]

Görüldüğü üzere kitabın son derece iyi eğitim almış olan yazarları o sırada hayli gençtirler. Kitaba yazdıkları on üç sayfalık giriş yazarların sadece Dreyfus Meselesi değil, Üçüncü Cumhuriyet Fransa'sı ve genel olarak Avrupa'daki antisemitizm olgusu hakkında da hayli bilgi sahibi olduklarını hiç şüpheye yer bırakmayacak şekilde gösteriyor. Söz konusu giriş yazısı, kitabın müellifleri Ali Reşad ve İsmail Hakkı Babanzâde'nin Fransızcadaki "intellectuel" kelimesine karşılık bulmakta Hüseyin Cahid'e göre daha başarılı olduklarını da düşündürtüyor. Önce "münevverü'l-efkâr adamlar"dan bahseden yazarlar biraz sonra meselenin tarihi önemini ne kadar iyi kavradıklarını gösteren şu satırları yazıyorlar: "Dreyfus'ü hükkâm mahkûm etti. Hükkâmı da önünde durmak kabil olmayan bir kuvve-i ma'neviye, ezhân-ı mütefekkire-i dünyâ mahkûm etti".[26] Kitap sadece giriş bölümüyle değil, ana metniyle de olabilecek en Dreyfusçü duruşlardan birinin ifadesidir. Dönemin basınında çıkan diğer yazılarla birlikte düşünüldüğünde, *Dreyfus mes'elesi ve esbâb-ı hâiyesi* adlı hacimli kitap Dreyfus Meselesinin Osmanlı seçkinlerini ne kadar derinden etkilediğini ve olayın Osmanlı İmparatorluğu'nda ne kadar yakından izlendiğini gösteren önemli bir eserdir.

ÖZGÜR TÜRESAY
GALATASARAY ÜNİVERSİTESİ
SİYASET BİLİMİ BÖLÜMÜ

DİPNOTLAR

1 Ayrıntılar için Türkçede şu kaynağa başvurulabilir: Ayşe Hür, "Dreyfus Davası. 'İtham ediyorum!'", *Toplumsal Tarih*, sayı 123, Mart 2004, s. 36-41.

2 Henri Mitterand, "Pourquoi Zola a écrit 'J'accuse'", *L'affaire Dreyfus*, Paris, Editions du Seuil, 1998 içinde s. 113-121.

3 André Kaspi, "La France au ban des nations", *L'affaire Dreyfus*, Paris, Éditions du Seuil, 1998 içinde s. 221-231.

4 Aron Rodrigue, *French Jews, Turkish Jews. The Alliance Israélite Universelle and the Politics of Jewish Schooling in Turkey, 1860-1925*, Bloomington & Indianapolis, Indiana University Press, 1990.

5 Sam Levy, *Salonique à la fin du XIXe siècle*, İstanbul, ISIS, 2000, s. 77, 109 ve 128-132.

6 P. Risal, *La ville convoitée. Salonique*, İstanbul, ISIS, 2001 [1914], s. 137.

7 Rena Molho, "The Zionist Movement Up to the First Panhellenic Zionist Congress", Rena Molho, *Salonica and Istanbul: Social, Political and Cultural Aspects of Jewish Life*, İstanbul, ISIS, 2005 içinde s. 168.

8 Pars Tuğlacı, "Türkiye'nin Aydın Kesimi Tarihinde Yaşanan Sürgün Olayları ve Çizilen Kaderler", Feridun Andaç (Haz.), *Sürgün Edebiyatı. Edebiyat Sürgünleri*, İstanbul, Bağlam Yayıncılık, 1996 içinde s. 254-255. Kirkor Zohrab üzerine bkz. Murat Koptaş, *Armenian Political Thinking in the Second Constitutional Period: The Case of Krikor Zohrab*, Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi, Boğaziçi Üniversitesi, 2006. Pars Tuğlacı'nın Kirkor Zohrab'la ilgili yeni çıkan ve henüz göremediğimiz kitabını da burada zikretmekle yetinelim: Pars Tuğlacı, *Örnek Bir Osmanlı Vatandaşı Kirkor Zohrab Efendi*, İstanbul, Pars Tuğlacı Yayınları, 2008.

9 Resim için bkz. Mustafa Cezar, *Sanatta Batı'ya Açılış ve Osman Hamdi*, Cilt II, İstanbul, Erol Kerim Aksoy Kültür, Spor ve Sağlık Vakfı Yayını, 1995, s. 709. 14 x 21 santimetre ebadındaki bu resim Erol Kerim Aksoy koleksiyonundadır.

10 Orhan Koloğlu, "Ahmed Midhat ve Tercüman-ı Hakikat'te Yahudi Sorunu", *Osmanlı Araştırmaları*, sayı 13, 1993, s. 11-21, özellikle s. 20.

11 M. Şükrü Hanioğlu, "Jews in the Young Turk Movement to the 1908 Revolution", Avigdor Levy (ed.), *The Jews of The Ottoman Empire*, New Jersey, Princeton, 1994 içinde s. 523.

12 Hüseyin Cahid, "Dreyfus mes'elesi", *Servet-i Fünun*, sayı 446, 16 Eylül 1315 (28 Eylül 1899), s. 52-57.

13 *Dreyfus mes'elesi*, İstanbul, Âlem Matbaası Ahmed Ihsan ve Şürekâsı, 1315 (1899), 40 s.

14 Hüseyin Cahit Yalçın, *Edebiyat Anıları*, İstanbul, Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları, 1999, s. 46.

15 Christophe Charle, *La naissance des "intellectuels" 1880-1900*, Paris, Les Editions de Minuit, 1990, özellikle 4. bölüm, s. 139-182 ve Pascal Ory, Jean-François Sirinelli, *Les intellectuels en France. De l'affaire Dreyfus à nos jours*, Paris, Perrin, 2002, s. 19-61.

16 Adolphe Brisson (Çeviren Haydar Zafer), "Dreyfus'ün rel'-i rütbesi (bir seyircinin tahassüsâtı)", *Mecmua-i Ebüzziya*, sayı 69, Gurre-i Cemaziyelevvel 1315 (27 Eylül 1897), s. 1103-1107.

17 Forzinetti (Paris askeri hapishâneleri sâbık kumandanı), "Cherche-Midi hapishânesinde yüzbaşı Dreyfus: târîhçe-i mahbûsiyet", *Mecmua-i Ebüzziya*, sayı 80, 1316 (1898), s. 1616-1624.

18 Bu konuda bkz. Özgür Türesay, "Osmanlı İmparatorluğu'nda antisemitizmin Avrupalı kökenleri üzerine birkaç not: Ebüzziya Tevfik ve *Millet-i İsrâiliye* (1888)", *Tarih ve Toplum Yeni Yaklaşımlar*, sayı 6, Güz 2007/Kış 2008, s. 97-115.

19 *Takvim-i Ebüzziya (1315/1316 sene-i kameriyesine müsâdif 1276/1277 sene-i şemsiyelerine mahsûsadur)*, Kostantiniye, Matbaa-i Ebüzziya, 1315 (1898), s. 180-184.

20 *Takvim-i Ebüzziya (1316/1317 sene-i kameriyesine müsâdif 1277/1278 sene-i şemsiyelerine mahsûsadur)*, Kostantiniye, Matbaa-i Ebüzziya,1316 (1899), s. 250-265.

21 *A. y.*, s. 263.

22 Ferit Devellioğlu, *Osmanlıca Türkçe Ansiklopedik Lûgat*, Ankara, Aydın Kitabevi, 19. Baskı, 2002, s. 448.

23 Bazı dergiler konu hakkında bir şey yayımlamasalar da Dreyfus Meselesinde rol oynayan kimi şahsiyetlerin fotoğraf ya da resimlerini basmıştır. Örneğin, *Resimli Gazete*'nin 89. sayısında Zola ve Dreyfus'ün, 90. sayısında da Dreyfus davasının yeniden görülmesi sürecini başlatan Albay Piquart ile Avukat Labori'nin resimleri yer almakta, ancak konu hakkında tek satır yazı bulunmamaktadır. Bkz. *Resimli Gazete*, sayı 89, 12 Teşrîn-i sânî 1314 (24 Kasım 1898), s. 1164-1165 ve sayı 90, 19 Teşrîn-i sânî 1314 (1 Aralık 1898), s. 1176-1177. Bu durum, Dreyfus Meselesine özgü bir hadise değildir kuşkusuz. Osmanlıca süreli yayınlarda, metinle görsel malzeme arasında bugün kurduğumuz anlamda sıkı bir ilişki o dönemde yoktur.

24 Ali Reşad hakkında bkz. Zafer Toprak, "Ali Reşad, Pozitivizm ve Fransız Devrimi", *Tarih ve Toplum*, sayı 68, Ağustos 1989, s. 54-56; Hamza Keleş ve Ayten Kiriş, "Bir Osmanlı Tarihçisi Olan Ali Reşat'ın Hayatı, Eğitimciliği ve Tarih Öğretimi İle İlgili Görüşleri", *Kastamonu Üniversitesi Kastamonu Eğitim Dergisi*, Cilt 14, sayı 2, Ekim 2006, s. 571-586 ve Bayram E. Ertürk, *Ali Reşat ve Tarihçiliği*, İzmir, Yayımlanmamış Doktora Tezi, Dokuz Eylül Üniversitesi Atatürk İlkeleri ve İnkılap Tarihi Enstitüsü, 1999.

25 "Babanzade Zihni Paşa (1850-1929)", İbrahim Alâettin Gövsa, *Türk Meşhurları Ansiklopedisi*, İstanbul, Yedigün Neşriyat, [1951], s. 57-58. Ansiklopedi maddesinin başlığından anlaşılacağı gibi bu önemli şahsiyet hakkındaki bilgilerimiz babasının biyografisinden gelmektedir.

26 Ali Reşad, İsmail Hakkı, *Dreyfus mes'elesi ve esbâb-ı hâiyesi*, İstanbul, A. Asaduryan Şirket-i Mürettibiye Matbaası, 1315 (1899), s. 4. Kitabın kapağından sonra ve girişten önce iki yazarın Alfred Dreyfus, avukatı Labori ve Emil Zola'dan kendilerine yollanmış teşekkür mektupları yer alıyor. Bu mektupların tarihinden (Ekim ve Kasım 1899), kitabın en erken 1899 sonunda yayımlandığından emin olabiliyoruz.

İlhan Tekeli Toplu Eserler

Birinci Kitap

BİRLİKTE YAZILAN ve ÖĞRENİLEN BİR TARİHE DOĞRU

İkinci Kitap

TÜRKİYE'DE BÖLGESEL EŞİTSİZLİK ve BÖLGE PLANLAMA YAZILARI

Üçüncü Kitap

GÖÇ VE ÖTESİ



TARİH VAKFI

TARİH VAKFI YURT YAYINLARI
Zindankapı Değirmen Sokak No: 15 Eminönü 34134 İstanbul
T (0212) 522 02 02 F (0212) 513 54 00 E yayin@tarihvakfi.org.tr

BALKANLAR VE TÜRKİYE BAĞLAMINDA

Karagöz'ün adaptasyonu ve değişimi

DOSYA EDİTÖRÜ: PERİ EFE

Bu dosyada Karagöz'ün 19. ve 20. yüzyıllarda gerek Osmanlı İmparatorluğu'nda gerekse Balkanlar'daki -Yunanistan örneğiyle- değişimi ve bu değişim etrafındaki tartışmaları konu ediyoruz.

Osmanlı İmparatorluğu'ndaki modernizm tartışmaları gölge tiyatrosu kapsamında da devam ederken, cumhuriyet sonrası oynanan ve seyredilen Karagöz oyunlarında hem bir seyrekleşme hem de farklılaşma görülüyor. Giderek çocuk eğlencesine dönüşen, eski müstehcenliği ve eleştirisinden de yoksun kalan bu tür, yok olmayı da içeren riskli bir yolda.

Dosyanın ilk yazısı Daryo Mizrahi'den. Mizrahi, "Ciddi hayatın komik öğeleri: Osmanlı'da Karagöz oyunları" adlı makalesinde Karagöz oyunlarının malzemesini aldığı iki önemli alandan bahsediyor: Kadın-erkek ilişkileri ve dillerin çeşitliliği. Mizrahi'nin yazısı değişimin nereden ve nasıl başladığını göstermek açısından diğer yazılar için bir başlangıç oluşturuyor.

Osmanlı gölge tiyatrosunun yayılımını ve giderek değişimini Yunanistan ve Balkanlar hakkında bilgi vererek anlatan bir diğer yazı, Ayşe Selen'in özenli çevirisiyle Walter Puchner'den geliyor. Puchner, Atina Üniversitesi ve Viyana Üniversitesi'nde Tiyatro Bilimi bölümlerinde ders veren, özellikle de Yunanistan ve Balkanlar'daki gölge tiyatrosu konusunda sık başvurulan değerli bir uzman. Puchner'in Osmanlı gölge tiyatrosunun imparatorluktan ayrılan ülkelerdeki gelişimi üzerine yazılmış olan geniş literatürden de bahseden yazısında kullandığı Balkan dillerindeki zengin kaynakçaya da dikkat çekmek istiyorum.

Osmanlı Karagöz'ünün Yunanistan'daki adaptasyonu ve değişimini Linda S. Myrsiades'in "Karagiozis'in Yunanistan'daki kaynakları" adlı yazısında bulacaksınız. Myrsiades, Osmanlı Karagöz'ünün Yunanistan'daki asimilasyonu sürecinin nasıl işlediğini anlatıyor.

"Medeniyet bir memlekete hâricden girmeyub içinden çıktığı gibi..." adlı yazımda, dönemin gazetelerinden *Hayâl*, *Diyojen*, *Hadîka* ve *İbret*'te Teodor Kasap, Haşmet ve Namık Kemal arasında geçen ve Karagöz ve ortaoyunlarının ıslah edilmesi, Batı tiyatrosu karşısındaki konumu ve medeniyetin kaynakları üzerine yürüttükleri hararetli tartışmalardan bir bölüm sunuyorum. Geleneksel gösteri sanatlarının modernleşme yolunda atılacak adımlar için temel olmasını -ama ıslah edilerek- savunan Kasap ile edebiyatın vatanı yoktur diyen Kemal'in tartışmaları aslında modernleşme/Batılılaşma üzerine yapılan birçok tartışmadan yalnızca biri.

Dosyayı Ayşe Selen, Şehsuvar Aktaş ve Çetin Sarıkartal'ın ortak yazıları "Perdenin arkasındaki kim?" başlıklı yazı ile kapatıyoruz. Bu konuya kendi bulundukları yerden -sahneden, perdenin önünden, arkasından- ve kendi tartışmaları tarafından katıldılar. "Nasıl yapıldı?" sorusuyla birlikte "Nasıl yapılıyor?" ve "Nasıl yapacağız?" sorularıyla da uğraşan ortak yazıları bugün Karagöz'le ne yapılıp yapılamayacağı konusunda zihin açıcı bir deneme olarak bu dosyanın içeriğini oluşturan değişim hikâyesini bugünle sonlandırıyor.

Karagöz'ün yayıldığı ülkelerdeki gelişimi, törpülenme biçimlerinin benzerliğine karşın farklılıklar gösteriyor. Hazırladığımız dosyanın bu konuda hem fikir hem de ufuk açıcı olmasını diliyorum. İyi okumalar.

Not: Dosyanın hazırlanmasında çok emeği geçen Harun Turgan'a teşekkür ederim.



Kapak görseli: Dimitri Mollas'ın Yoksul Filozof Karagiozis oyunundan Karagiozis figürü.

O Karagiozis Ftohodromos, Haz. İ. M. Hacıfotis, Atina 1981.

Göstermelik

Yıktın Perdeyi Eyledin Viran, Haz. M. Sabri Koz Yapı Kredi yayınları İstanbul, 2004.



CİDDİ HAYATIN KOMİK GÖLGELERİ

OSMANLI'DA KARAGÖZ OYUNLARI

DARYO MİZRAHİ

Sınırların farkına varmanın bir yolu da onları iyi tanımlanmış sanatsal bir çerçevede geçici olarak kaldırmaktır. Bu özel ortamda artık gündelik hayat, deşifre edilemeyen ve baskıcı kural ve normların olduğu ciddi bir alan değil, cümlelerin ve davranışların tersyüz edilebildiği gülünç ve rahatlatıcı bir oyun alanıdır. Ve işin ilginci, bu gösterilere hem kural koyan hem de kuralı uygulamak zorunda kalan insanlar aynı ölçüde gülerler.



Osmanlı'da gölge tiyatrosu, birçok etnik kimliğin ve dil grubunun (ve tabii ki kadın ve erkeklerin!) bir arada bulunduğu İstanbul'da on altıncı yüzyıldan sonra hayat bulan ve birkaç yüzyıl boyunca gelişen özel bir etkinlik çerçevesiydi. Bu gölge oyunları dil, iletişim ve cinselliğin öne çıktığı komik temsillerdi. Sarayın değişik kural ve kısıtlamalarla şehir ahalisini, onların cinsel ve dinsel dünyasını idare etmeye çalıştığı bir şehirde, seyirciler küçük bir tiyatro perdesinde gündelik hayatla ilgili normların ve alışkanlıkların/beklentilerin tersyüz edildiği bir dünyayla karşılaşıyorlardı. Kuklaların dünyasında konuşma ve diyalog iletişimi değil, anlaşmazlığı artırıyordu; cinsellik baskı altında değildi.

Karagöz gösterilerinin hayat bulduğu, beslendiği ana ortam tabii ki İstanbul şehriydi. Oyunlar malzemesini büyük ölçüde şehir hayatının iki özelliğinden alıyordu: Konuşulan dillerin çeşitliliği ve kadın-erkek ilişkileri. Bu ikisini sırasıyla ele alalım. Her iki alanda da önce tarihsel bağlama, sonra da sanatsal olarak bunun perdede nasıl temsil edildiğine bakalım.

I. DİL VE İLETİŞİM

a) Tarihsel bağlam

Evliya Çelebi İstanbul'da konuşulan 147 dilden bahseder. İstanbul her zaman çokdilli, çokdinli, çoketnik yapılı bir kimliğe sahipti. İngiliz sefirinin karısı Lady Montagu, bir mektubunda İstanbul'u şöyle tarif ediyordu: "...Babil kulesini temsil eden bir yer: Pera'da Türkçe, Rumca, İbranice, Ermenice, Arapça, Farsça, Slavca, Ulah, Almanca, Hollanda, Fransızca, İtalyanca, Macarca konuşuluyor ve daha kötüsü bunlardan on tanesi benim evimde konuşuluyor. Seyislerim Arap, uşaklarım Fransız, İngiliz ve Alman, dadım Ermeni, hizmetçilerim Rus, diğer yarım düzine uşağım Rum, kâhyam İtalyan, yeniçerilerim Türk, burada doğmuş insanlar üzerinde olağanüstü etkiler yaratan bu ses karmaşasını devamlı duyarak yaşıyorum."

İstanbul'da oturanların çok azı evlerinin içinde bu kadar çok dili duyma lüksüne sahipti herhalde, ancak sokakta bu durum abartılı sayılmazdı. On dokuzuncu yüzyıl nüfus verilerine göre Müslümanlar nüfusun yüzde 44 ila 50'sini, Rumlar yüzde 21 ila 25'ini, Ermeniler yüzde 17 ila 23'ünü,Yahudiler yüzde 5-6'sını, Ka-

tolik, Protestan, Latin ve Bulgarlar yüzde 1-2'sini oluşturuyordu. Aslında bu rakamlar gerçeğin tamamını söylemiyordu çünkü Müslümanlar diye tek başlık altında toplanan insanlar etnik olarak çok çeşitliydi. Arnavut, Arap, Kürt, Acem, Laz, Türkmen gibi etnik ya da coğrafi tipler bir başlık altında toplanıyordu, ancak şehrin gündelik hayatında ve şehirlilerin hafızalarında birbirinden farklılaşmış olarak yer alıyordu. Bu farklılaşma tabii ki bölünme değildi. Bir kere, Evliya Çelebi'nin belirttiği gibi şehirde çeşitli etnik grupların bir arada yaşadığı mahalleler vardı (Hasköy, Tophane, Kadıköy, Kuruçeşme, Ortaköy, Arnavutköy, Yeniköy, Tarabya, Büyükdere, Sarıyer gibi). Müslüman ve gayrimüslimlerin aynı binada oturması da vakiydi.

Değişik etnik gruptaki insanların birbirleriyle karışmasının tek yolu evler değildi tabii ki. İş hayatında değişik insanlar loncalarda ve çarşılarda yan yana çalışıyordu. İstanbul gibi bir imparatorluk başkentinde tabii ki mal ve hizmet alışverişi önemli bir yer tutuyordu. Kimi zaman bir etnik grup, kimi zaman bir köy, belli bir mal ve hizmet tedarikinde uzmanlaşmış oluyordu. Dolayısıyla, İstanbul'da oturan ve çalışan biri, gündelik hayatın akışı içinde çok çeşitli insanlarla karşılaşıyordu. Birçok gölge oyununda Karagöz'ün yeni bir meslek sahibi olması ve böylece değişik insanlarla tanışma, konuşma (ve dolayısıyla dil komedisi) imkânı yaratılması tesadüf değildir. Evliya Çelebi'nin mesleklerle ilgili listesi bu konuda renkli bir dünyaya işaret eder: Arap seyisler, Edirneli gülsuyu satıcıları, Rum bisküviciler, Müslüman, Rum ve yabancı gemi yapımcıları, Mağribli dalıcılar, Yeniçeri kasaplar, Yahudi tereyağcılar, Mısırlı mandıracılar ve tüfekçiler, Çingene ayı oynatıcıları, Moldavyalı tuzlanmış et tacirleri, Arnavut ciğerciler, Rum işkembeciler, Arnavut hardal tacirleri, Türk şerbetçiler, Galatalı Rum helvacılar, Rum balıkçılar, Yahudi teneke eriticiler, Divriğili Ermeni çiviciler, Çingene at tacirleri, Yahudi inci tacirleri, Tatar Çingenesi bozacılar, Arnavut kaldırım ustaları, Yahudi atlas tacirleri, Midillili Rum şapkacılar ve kumaşçılar, Müslüman ve Rum kürkçüler, Yahudi kâğıtçılar, vb.

b) Sanatsal bağlam

İstanbul'daki bu dil dünyasının nasıl olup da komik bir dil karnavalına dönüştüğünü anlamak için dilin çok fonksiyonluluğunun farkına varmalıyız. Roman Jakobson iletişimdeki birçok unsurdan bahseder. Değişik durumlarda vurgunun değişik bir unsura odaklandığını, dolayısıyla dilin çokişlevli olarak ele alınması gerektiğini söyler. Bu farklı işlevler aslında birer meşruiyet kaynağıdır da. Hava durumu programında söylenenlerin (o günkü ve yarınki) "havayla" ilişkili olması beklenir. Sulu kar, tipi, dolu, çiğ, çiselemek, sağanak yağmur gibi ifadeler bir gerçekliği gösterir. Ama ben şiir yazarken, dışarıda hava güneşliyken "yağmur yağıyor" mısraını yazabilirim. Ya da çiselemek yerine "yağmur, ince örülmüş bir ipek yumuşaklığı içinde insanları hafifçe sarmalıyordu" diyebilirim. Şiirde uygun olan, hava durumunda uygun olmaz; hava durumunda uygun olan, şiirde yavanlaşır. Sanatsal metinlerde/temsillerde asıl odak dilin poetik işlevindedir, yani dikkatin metne ve söylenene odaklanmasıdır. Kelimeleri seçerken bir gerçekliği sadakatle yansıtmaya çalışmıyorum, bir önceki ifadeyle uyumuna, sesine, ritmine, çağrışımına vs. bakıyorum. Basit dil oyunları da bunun üzerine kuruludur. Amaç güldürmek olunca, seçilen kelimeler bir uyumsuzluğu, beklentilerle ters bir sonucu gösterir. Ben bayram haftası dediğimde siz mangal tahtası diye cevaplarsanız, "norm"dan sapma olduğu için komik olur. Buna erişmek için seçilen yöntem de basittir: Anlam ve beklenti olarak duruma uygunluk yerine fonetik ve semantik çağrışımlar yoluyla yeni cümleler kurmak, bunu yaparken de uyumlu bir akışı heba etmek.

Karagöz oyunlarında dil önemli bir komedi alanıdır. Bu temsillerde diyalog aslında eşitler arasında bir muhabbet değildir, duruma uygun ve problemsiz bir iletişim akışı ile bu akışı sürekli kesen engeller arasındaki gerilim, yani bir nevi engelli

"Ters Evlenme" oyununda Karagöz. Gelin rolüne soyunan Karagöz'ün peçesi eklemlidir ve oyun sırasında kaldırılır.

Yıktın Perdeyi Eyledin Viran, Haz. M. Sabri Koz. Yapı Kredi yayınları İstanbul, 2004.



Kadınlı Kayık (göstermelik). Karagöz oyunlarında peçesiz ve kendi başlarına davranan kadın figürlerine bir örnek.

Yıktın Perdeyi Eyledin Viran, Haz. M. Sabri Koz. Yapı Kredi yayınları İstanbul, 2004.

koşudur. Bir engeli aştığınızda yenisi çıkar karşınıza. Kuklacı bu koşunun ritmini iyi ayarlamakta ve engelleri çeşitlendirmekte ustalaşır. Bu oyunların Karagöz olarak tanınmasının nedeni de tek bir kuklaya tanınan bu yapısal ayrıcalıktır. Hacivat birisiyle güzel güzel konuşmak, sohbet etmek, yani diyaloğa girmek istemektedir. Karagöz ise engel yaratandır, diyalogun akışkanlığını bozan, şaşırtandır, oyunbozandır.

Eğer diyaloğa Hacivat'ın ve günlük hayatın perspektifinden bakarsak (bağlamla uyumlu söz alışverişine dayanan etkileşim) Karagöz'ün müdahaleleri ve cevapları iletişim engelleridir. Ancak bu engeller dilin temel yapıtaşlarına uzanan bir maceradır, yani ses, ritim, kafiye, anlam, kurgu gibi dil alanlarının keşfedilmesi. Her engel aslında bu zenginliğin tanıtılmasıdır. Kiminle konuşursa konuşsun, Karagöz'ün aklı fikri bu kural dışı maceradadır. Kâh ses benzerlikleri, kâh semantik komşuluklar, kâh gramatik yapbozlarla Karagöz diyalogun normal bir akış olmasını engellemeye çalışır. Kendisi bir diyalog yürütmese dahi evinin penceresinden "aşağıdaki" konuşmaları yorumlar.

Karagöz temsillerinde diyalog önemli bir yer tutar. Gösterinin başındaki Karagöz ve Hacivat arasındaki muhavere olsun, oyun boyunca Karagöz ve değişik tipler arasında birbiri ardına sahnelenen konuşmalar olsun, hepsi aynı minvalde gelişir: Hacivat'ın ya da bir tipin sarf ettiği "normal" bir cümle, ardından Karagöz'ün "aykırı" ve dolayısıyla komik düşen cevabı. Bu aykırılıklar dilin kelime boyutunun keşfi/egzersizi olarak da tanımlanabilir. Gündelik hayatta bu tip egzersizler yapsak, iki insan arasındaki iletişim neredeyse imkânsızlaşır. Ben bir diyalog kurmaya çalışıyorsam ve karşımdaki insan kelime oyunları, ses benzerlikleri, anlam karşıtlıklarından başka bir şey düşünmüyorsa, ortaya çıkan diyalog değil, başta bahsettiğim engelli koşu olur. Bu koşunun olabildiğince "engelli" olması Karagözcünün ustalığına kalmıştır. Bu engeller arasında hiç yeri yokken zıt ya da benzer anlamlı kelimeler kullanmak, aynı sesli ancak farklı anlamlı kelimeleri devreye sokmak, mecazi anlamları kelime anlamlarıyla yorumlamak ya da tersine, olağan bir cümleyi mecazi yorumlamak, ses çağrışımlarından yararlanarak konuşmayı daha argo, küfür dolu ve cinsel alanlara çekmek, her bir kuklayı ayrı bir şive ya da özellikle ayrıştırmak ve dolayısıyla diyaloglarda, yukarıda belirttiğim yanlış anlaşma olasılıklarını misline katlamak, dilin sentaks ve ritim gibi unsurlarından faydalanarak gramatik olarak doğru, ancak anlam olarak saçma/grotesk/abartılı konuşmalar yaratmak, vb.

Sarayın değişik kural ve kısıtlamalarla şehir ahalisini, onların cinsel ve dinsel dünyasını idare etmeye çalıştığı bir şehirde, seyirciler küçük bir tiyatro perdesinde gündelik hayatla ilgili normların ve alışkanlıkların/beklentilerin tersyüz edildiği bir dünyayla karşılaşıyorlardı. Kuklaların dünyasında konuşma ve diyalog iletişimi değil, anlaşmazlığı artırıyordu, cinsellik baskı altında değildi.



Karagöz satıcı. Birçok Karagöz oyununda Karagöz değişik mesleklerde görünür ve böylece yeni karşılaşmalar mümkün olur.

Yıktın Perdeyi Eyledin Viran, Haz. M. Sabri Koz Yapı Kredi yayınları İstanbul, 2004.

II. CİNSELLİK

a) Tarihsel bağlam

Dil ve iletişim alanındaki parodi ve taklitler sadece gölge oyununa özgü değildi hiç kuşkusuz. Ancak Karagöz oyunlarının, temsil ve gösterge sınırlarını genişleten önemli bir ayrıcalığı vardı; canlı aktörlerle mümkün olmayan ama cansız kuklalar yoluyla tiyatrolaştırılan cinsellik. Perdede peçesiz kadınları ve falluslu erkekleri canlandırmak mümkündü. Sokakta sınırlanan kadın-erkek ilişkileri perdede tersyüz oluyordu.

İmparatorluk başkentinde kadın-erkek ilişkilerinin temeli harem-selamlık ayrımına dayanıyordu. Kadın ve erkeklerin kendi başlarına beraberlikleri, kadınların hassas geleneksel düzeni bozacak davranışlarda bulunması sınırlıydı. Bir kere mesele sadece kadın-erkek arasındaki ilişkilerin kontrolü değil, bir düzenin korunmasıydı. Yeter ki olagelen düzen bozulmasın. Korunan bu düzenin ne olduğunun ayrıntıları elbette ayrı bir yazının konusu, ancak şunu söyleyebiliriz: Genel prensip, sosyal, dini ve cinsel farklılıkların ikon/görüntü olarak da ortaya çıkmasıydı. Yani biçimsellik önemliydi. Ancak bu biçimsellik, cumhuriyet inkılâplarının (tek biçimlilik, yani herkesi aynı kıyafetin, dilin, aidiyetin altına sokmaya çalışan) genel prensibinin tersine çokbiçimlilik üzerine kuruluydu. Yani sosyal, etnik, dinsel farklılık olması normaldi, yeter ki neyin ne olduğu gösterge düzeyinde, görüntü düzeyinde belli olsun, ortaya çıksın. Kadınlarla erkeklerin bir arada bulunmasıyla (daha doğrusu bulunmamasıyla) ilgili kuralların yanı sıra, sosyal statüler arasındaki

dengenin korunmasına, dinsel gruplar arasındaki farklılığın silinmesinin önlenmesine, Avrupalı akımları takip edip geleneksel düzeni bozan kadınların kontrolüne kadar bir sürü kararı Ahmet Refik'in derlediği hazine evraklarında bulmak mümkün. Bu kararlar idareci perspektifinden, problem çıkmamasını, düzenin aynen devamını sağlamaya yönelik bir çabanın ürünüydü. Bu çabanın ne kadar detaycı ve şekilci olduğunu anlamak için gayrimüslim kadınların kıyafetlerini düzenleyen bir karara bakmak yeterli: "...yahudiler ve gayrimüslimler hazır ve yüksek kalitede elbise giymesinler, şimdiye kadarki adetlerden farklı elbiseler giymesinler, astarlı siyah kumaştan ferace giysinler, kuşakları yarı ipek yarı pamuk olsun (ve değeri otuz-kırk'tan fazla olmasın), paşmakları astarsız ve siyah olsun, başka renk olmasın, iç edikleri siyah deriden olsun, Fas derisinden olmasın, kadınları önlük giymesinler, Bursa pamuklusundan yapılma eteklik giysinler, çakşırları başka renk değil de asuman renkli olsun, paşmak giymesinler gelenek olduğu üzere kundura veya şirvani giysinler, müslümanların giydiği gibi serasker yaka ve arakiyye giymesinler, giyerlerse atlastan veya ipekli pamukdan giysinler, Ermeniler yahudiler gibi giyinsinler ancak başlarına alaca kuşak sarınsınlar, o da az olsun, Ermeni kadınlar ferace giymesinler, onun yerine fahir ve terlik giysinler, içlerine de siyah ve surmayi Bursa pamuklusu giysinler, ayaklarına mavi çakşır ve meşin iç edik ve şirvani paşmak giysinler, yahudiler ve diğer gayrimüslimler surmayi siyah ferace giysinler, onun da bögası saçaklı olsun, iclerin giydikleri dolmaları siyah ve surmayi Bursa pamuklusu olsun ve sade olsun, fahir giyerlerse siyah ve surmayi olsun başka renk olmasın, kara gayrimüslimler de mavi sarınsınlar ve az olsun, içlerine ve dışlarına iskerlat giymesinler Feriye ve Selanik çukası giysinler, ayakkabılarına iki kulaklı üstü astarlı pabuş ve iç edik giysinler... bahsedilen kişilerin elbiseleri yukardaki tarzdan farklı olmasın ve kendilerini değerli elbiselerden alıkoysunlar."*

Müslüman olanla olmayan (ve değişik gruplar) arasındaki farklılıkların gösterge düzeyinde korunmasına yönelik bu hayli detaycı semiyolojik tavrın kapsamlı analizini başka bir yazıya bırakalım ama konumuz açışından önemli olan, bu şekilciliğin vurgulanması. Çünkü merkezi bir biçimde idare edilmeye çalışılan



Hamam oyunu. Karagöz, kadınlar bölümünü dikizliyor. Aşağıda bekleyen ise oğlu.

Yıktın Perdeyi Eyledin Viran, Haz. M. Sabri Koz. Yapı Kredi yayınları İstanbul, 2004.

"düzenin" tiyatro perdesindeki "çöküşü," komedinin ana unsurlarından biri. Bu düzenin gölge tiyatrosunu ilgilendiren kısmı tabii ki kadın ve erkek arasındaki ilişkilerin kontrolü çünkü sokakta birbirinden uzak tutulmaya çalışılan iki cinsin perdede mütemadiyen tam ters senaryolarda yer alması, bir sürü maceranın kadın erkek "yakınlaşması" üzerine kurulması ve tam da bu tezadın insanları güldürmesi bu bölümde vurgulamak istediğim ana nokta.

Bu sınıftaki kararlar kadın ve erkeklerin kontrolsüz bir şekilde bir arada olmalarını, örneğin tek başına bir kadının kayığa binip karşı tarafa geçmesini önlemeye yönelikti. Bunlara iki örnek vermek gerekirse:

"Büyük Cami mahallesinde bazı gayrimüslim kadınlar yeni medresenin yakınındaki dükkanlara, muhallebicilere ve bahçelere girip şarkı söylüyor, dans ediyor ve mahallenin huzurunu bozuyor ve insanların ezanı duymasına mani oluyor, tatlı yemek bahanesiyle tatlıcı dükkanlarına giriyor ve dini kurallara aykırı olarak buradaki erkeklerle oturuyorlar. Bu gibi kanunsuz işleri önlemeye dikkat et."**

"Bu bahar zamanı gezinti ve taze hava almak bahanesiyle bazı kadınlar arabalarla Üsküdar'dan Kısıklı, Bulgurlu, Çamlıca, Nerübanlı ve çevresine ya da Beykoz'dan Tokat, Akbaba, Derseki ve Yuşa'ya gidiyor ve oralarda affedilmez ve cüretkar davranışlarda bulunuyorlar. Bundan sonra bu gibi geziler yasaklanmıştır."***

b) Sanatsal bağlam

Sarayın şehrin ikonografisini ve (kadın-erkek yakınlaşmasını) ne kadar başarılı bir şekilde kontrol edebildiğini bilmiyoruz. Benzer kararların üç yüz yıl boyunca tekrarlanması, şehirlilerin bu sembolizm karşısında tamamen uysal davranmadıklarının da bir göstergesi. Sonuçları ne olursa olsun, bu kararların bize anlattığı şu: Şehirde yaşayanlar kendi günlük hayatlarındaki sosyal sınırların, sembollerin epey farkındaydılar. İmparatorluğun merkezi İstanbul'da geliştiği biçimiyle gölge oyunları, şehirde yaşayanlara özel bir dünya sunuyordu. Bu dünyada kültürel, sosyal, etnik, dini, dilsel çeşitlilik ya da kadın ve erkek ilişkileri katı kurallara bağlı değildi. Tam tersine, gün içinde aynı pastanede muhallebi yiyemeyen kadınla erkek, akşam tiyatronun korunaklı çerçevesinde açık saçık âlemlere katılabiliyordu.

* Sadeleşmiş metnin transkripsiyonu için bkz. Ahmet Refik Altınay, *Onuncu Asr-ı Hicride İstanbul Hayatı*, T.C. Kültür Bakanlığı Ankara 2000, s. 83-83.

** Sadeleşmiş metnin transkripsiyonu için bkz. Ahmet Refik Altınay, *Onuncu Asr-ı Hicride İstanbul Hayatı*, T.C. Kültür Bakanlığı Ankara 2000, s. 71.

*** Sadeleşmiş metnin transkripsiyonu için bkz. Ahmet Refik Altınay, *Hicri Onikinci Asırda İstanbul Hayatı*, İstanbul 1930, s. 175.

Sokakta kadının fiziksel varlığının uyandırdığı cinsellik potansiyeli katı kurallar ve kısıtlamalarla kontrol edilmeye çalışılırken, tiyatro perdesinde kadınlar baştan çıkarıcıdırlar, eve veya hamama erkek atarlar vs. Kuralları tersyüz ederler. Kadınla erkek sokakta bir arada olamazken, perdede ana konu erkeklerin bir kadının peşinden koşmasıdır (hamama, eve veya sefaya beraber gitmesi).

Dil oyunlarını kullanmak Karagöz'ün tekelinde değildi elbet. Mukallitler, ortaoyuncuları ve meddahlar bu konuda aynı sahneyi paylaşıyorlardı. Ancak gölge tiyatrosu, başka sanat dallarında olmayan önemli bir imkâna sahipti: Cinselliğin temsili. Gerçek aktörlerle mümkün olmayan şeyler, kuklalar kullanılarak canlandırılabiliyordu. Kadın karakterlerin dahi erkek aktörler tarafından canlandırıldığı ortaoyununa kıyasla kukla tiyatrosunun, bir sanat formu olarak, gösterge dünyası çok daha genişti; perdede peçesiz ya da göğsü açık kadınları göstermek veya fallus teşhir etmek gibi.

Zenne (çantalı dekolte). Oyunlarda peçesiz ya da göğsü çıplak kadın figürlerinin kullanılması çok mümkündü ve yabancı gezginleri hayli şaşırtıyordu.

Yıktın Perdeyi Eyledin Viran, Haz. M. Sabri Koz. Yapı Kredi yayınları İstanbul, 2004.



Karagöz temsillerinin tarihte nasıl olduklarını öğrenmek için geçmiş dönemlerin tanıklarından yardım alabiliriz. Onların yazdıklarını gözden geçirirken, gerçekliğin tam olarak nasıl olduğunu öğrenmekten ziyade, onları şaşırtan ve ilgilerini çeken şeyin ne olduğunu öğrenmek önemli. Abbe Sevin'in anlattığına göre, Karagöz sahneye, sembolü fallus olan şehvet tanrısı Lamsacus'un takım taklavatıyla çıkıyordu ve seyircinin önünde açık saçık sahneleri canlandırıyordu. Yazara göre açık saçıklık sadece görsel değildi. Karısı bir bebek doğurur doğurmaz, Karagöz çocuğuyla utanç verici bir diyaloğa girişiyordu. Amicis 1877'de yazdığında, daha önceki açık saçıklıkların, bereket tanrısı Priapus'u çağrıştıran görüntülerle dolu temsillerin ve fallus etrafında şekillenen oyunların azaldığını söylüyordu. Theophile Gautier ise o eski, hadım edilmemiş cinsel özgürlüğe sempati duyuyordu ve bu cazibe ve yaratıcılığın kaybolmasına hayıflanıyordu. Gautier'nin sansürsüz bir gösteri seyretme azmi onu Tophane'deki bir kahvehaneye götürmüştü. Orada, kahvenin bir köşesinde sansürsüz, şarlatanca ve zamparaca özgürlüğün tadını çıkarmıştı. Jean Thevenot Fransız okuyucularına bu gösterilerle ilgili bilgi verirken, bu oyunların konusunun açık saçıklıklarla ve arsız hayvanlıklarla dolu olduğunu yazıyordu. Girit'teki ordunun komutanı Hüseyin Paşa tarafından verilen bir davette, yemek sonrası bir temsil seyretmişti. Bu gösteriyi, erkek misafirler tarafından görünmemek için haremin önüne oda separasyonu olarak serilen bir halının gerisinden seyreden karısının Karagöz'ün açık saçıklıklarını seyretmekten utanç duymamasına şaşırmıştı.

Evliya Çelebi de Kör Hasan'ın repertuarındaki oyunlardan bahsederken, Nigar'ın çalıştırdığı hamamın Gazi Boşnak tarafından basılıp, Karagöz'ün çıplak bir şekilde ve penisinden bir iple bağlı olarak hamamdan çıkarılmasından bahseder. Olivier ise Büyükada'daki bir gösteriyi anlatır. Her akşam, herkese açık bir kahvehanede ada halkının ilgiyle seyrettiği bir oyundan bahseder ve en namuslu kadınların severek izlediği bu temsillerde canlandırılan sahnelerin, Avrupa'daki en utanmaz kadınlar için bile yüz kızartıcı olduğunu yazar.

Charles White ise belli ki bu cinsellik dozundan hiç hoşlanmamıştır. İstanbul hayatını anlattığı üç ciltlik eserinde Karagöz'e sadece bir dipnot ayırır ve kukla gösterisinin ve diyalogların dayanılmaz derecede açık saçık olduğunu ve Avrupa'daki en basit sınıftan insanlar için bile tiksindirici olduğunu söyler. Ali Bey ise bu gösterilerin şehveti körüklemesinden dem vurur ve büyük adamların, okumuş yazmışların ve hatta sadrazamın bile bu oyunları seyretmekten utanmadığını söyler. Ubicini de bu gösterilerin göze ve kulağa nahoş geldiğini ve cinsel açıdan açık saçık sahnelerin hereksin önünde cereyan ettiğini söyler. Adalpho Thalasso da Türk gölge tiyatrosunu Avrupa'dakilerle kıyasladığında, bu oyunların çoğu zaman müstehcen bir aşk hikâyesi etrafında döndüğünü belirtir.

Dwight ise bu uygunsuz maceraları eğlenceli bulur ve bir gösteriyi detaylı bir şekilde şöyle anlatır: "... cezasız kaldığı için giderek cesareti artan Karagöz normalden daha fazla dinsiz oldu ve iyice utanmazlaştı. Daha sonra kadınlarla öyle bir sahne geldi ki, olanları, geçtim Latinceden, Yunanca bile tasvir edemem. Kuklacının söylediklerini ise okuyucunun iyiliği için tercüme etmesem daha iyi yoksa bu sayfalar hiç basılamazdı. Beyazıt'ın arka sokaklarındaki seyirciye Homer gibi kahkahalar attıran nüktelerin bir tanesini bile kulağınıza fısıldamasam ve Karagöz'ün maceralarının detaylarına girmesem daha iyi olur. Aynı şekilde, onun ve arkadaşı Hacivat'ın susup oturmaktan vazgeçip, hayvanca ve şehvetli bir sarhoşlukla şüpheli davranışların klavyesinde aşağı yukarı çılgınca

gidip gelmelerinin detaylarını anlatmasam daha iyi... Karagöz ve arkadaşı hiçbir günahı ihmal etmeden maceralarını sürdürdüler."

Davey ise bu gösterilerin atmosferini şöyle özetler: "...Kapalı çarşının arkasında, Bizans'tan kalma metruk bir binada hizmet veren küçük bir kahve. Ön sırada, aşınmış koltuklarda oturan birkaç yaşlı Paşa, eteklerinde meraklı gözlerle etrafa bakan küçük çocukları, çubuklarını tüttüren türbanlı birkaç Türk. Her zamanki gibi ortamı dolduran, dünyanın dört bir tarafından gelmiş bir kalabalık, uzak bir köşede ayrı oturan ve kalın siyah şallarına sarmalanmış aşağı sınıftan bir grup Ermeni ve Rum kadın. Gösteri ise skandal derecesinde terbiyesiz ancak Karagöz'e gayri ahlaki demek mümkün değil çünkü herhangi ahlaki bir koda tabii olma çabası yoktu zaten."



Falluslu Karagöz. Sanatçısı bilinmiyor. Hamburg Antropoloji Müzesi'nin koleksiyonunda bulunuyor.

Karagöz, Karagiosis, Kasper, Politisches Theater auf der Bühne, Ararat Yayınları, Berlin 1985.

Ritter'in 1918'de söyleştiği Hayali Nazif Bey de gençliğindeki gösterilerin daha erotik ve açık saçık olduğunu, falluslu oyunların oynandığını söyler. Eğer temsil özel bir evde verilecekse, ev sahibinin açık saçıklık dozunu önceden kuklacıyla belirlemesi gerektiğinden bahseder.

Birçok seyyah, hem bu aleni cinsel temsiliyet hem de bu gösterileri çocukların ve kadınların da seyretmesi karşısında şaşırıyorlardı. Özellikle de şehir hayatındaki harem-selamlık durumunun sahnedeki açık saçıklıkla çeliştiğini düşünüyorlardı.

Nerval, örneğin bu arsız sahnelerin hiç dert edinilmeden çocuklara açık olmasına ve hatta anne babaların çocuklarına sunduğu en olağan hediyenin bu temsiller olmasına hayret ediyordu. Nerval bunu Türklerin çocuk yetiştirme tarzındaki kültürel farklılığa yoruyordu ve Fransızların çocuktaki duyguları bastırdığını, halbuki Türklerin duyguları geliştirdiğini söylüyordu. Amicis ise ebeveynleri suçluyordu: Ona göre karısının hatırını sorduğunuzda kulaklarına kadar kızaran Türk, oğullarını ve hatta kızlarını Karagöz'ün kabalıklarını dinlemeye gönderiyor ve dolayısıyla duyguları daha gelişmeden zihinlerini bozuyordu. Thalasso da çocukların çılgınca bir neşe içinde olmalarından, hayranlık ve heyecan

Karagöz oyunlarında dil önemli bir komedi alanıdır. Bu temsillerde diyalog aslında eşitler arasında bir muhabbet değildir, duruma uygun ve problemsiz bir iletişim akışı ile bu akışı sürekli kesen engeller arasındaki gerilim, yani bir nevi engelli koşudur. Bir engeli aştığınızda yenisi çıkar karşınıza.



Hermafrodit figürü.

Metin And, *Karagöz. Theatre d'ombres Turc*, Dost yayınları, Ankara 1977.

nidaları atmalarından bahseder ama yine de anne babaların çocuklarını bu alaycı ve ahlaksız temsillere niye gönderdiklerini anlayamaz. Olivier de aynı heyecanı gözlemler ve "doğal olarak ciddi ve sessiz olan Türklerin bu açık saçıklık karşısında dizginsiz kahkahalara boğulmasına" şaşırır. Serbestliğe acımasızca karşı koyan, ahlaka aykırılıkları kimi zaman ölümle cezalandıran, fahişelere tolerans göstermeyen Türklerin bu herkese açık uygunsuzluklara izin vermesini anlayamaz. Charles White ise ahlakın koruyucusu olarak polisleri göreve çağırır ama bu imkânsız bir çabadır çünkü bütün halk, çocuklardan yetişkinlere, zenginden fakire bu gösterileri büyük bir zevkle izlemektedir. Charles White, seyyahlar yelpazesinde bir ucu temsil eder. Ona göre bu gösteriler düzeltilmesi gereken geçici bir anormalliktir. Diğer uçta Amicis'i sayabiliriz. Gösterileri Türk kültürü açısından önemsiz bulan White'ın tersine Amicis, bu temsillerde asıl Türk'ü bulur ve sözde sofuluk maskesinin arkasındaki gerçeğin ve çürümenin ispatı olarak bir hayvan kadar şehvetli, balıkçı karısı kadar ağzı bozuk olan ve seyirciyi müstehcen gösterilerle ve abartılı hareketlerle gülme krizlerine sokan Karagöz'ü örnek gösterir.

III. KOMEDİDE BEKLENTİ VE AYKIRILIK

Bu seyyahları okurken onların bu popüler ve herkesin izlediği açık saçıklık karşısındaki şaşkınlıklarını anlamak mümkün. Kadınlarını peçe arkasında saklayan ve kadın ve erkekleri şehirde birbirinden ayırmaya özen gösteren, bu konuda kurallar getiren bir toplumda, tiyatro sahnesinde fallus görmek garipti.

Ubicini ile iki Osmanlı arkadaşı arasındaki diyalog bu açıdan ilginçtir. Ubicini, Karagöz'ün göze ve kulağa ne kadar tiksindirici geldiğini Türklerin idrak etmemelerine şaşırır. Türk arkadaşları ise Avrupa'daki tiyatro temsillerinde kadın ve erkeğin bütün seyircilerin gözleri önünde aynı sahneyi paylaşmalarına, beraber oturmalarına ve el ele tutuşmalarına çok şaşırır ve "Bunların karılarınız ve kızlarınız tarafından görülmesine nasıl tahammül ediyorsunuz," diye sorarlar. Ubicini de "Niye şaşırıyorsunuz ki, Karagöz'de olanlar çok daha utanmazca ve müstehcen," diye itiraz edecek olur. Türklerin cevabı, "Evet ama onlar cansız kuklalar," olur.

Tabii ki "müstehcenlik" her dönemde ve her toplumda farklı yorumlanır. Bugün bize abartılı gelen bir sahne ya da gösterge bir yüzyıl önce kimseyi şaşırtmayabilir. Kaldı ki gündelik gerçeklikten iki seviye uzaklaşmış bir temsilden bahsediyoruz. Birincisi, söz konusu olan sanatsal bir çerçeve, yani hayatın kendisi değil temsili. İkincisi ise, temsilin malzemesi canlı aktörler değil, cansız kuklalar. Dolayısıyla temsiliyetin olanakları, başka bir tiyatroda olmadığı kadar geniş. Deve derisinden falluslu bir kukla resmetmek ya da iki kuklayı üst üste bindirerek seviştirmek ile ortaoyununda rol icabı bile olsa sevişmek, çıplak olmak, hatta kadın ve erkeğin el ele tutuşması arasında tiyatro semiyolojisi açısından çok fark var.

Gündelik hayatta olanın sanatsal bir üründe ya da gösteride aynen yansıtılması gerekmiyor. Hatta tam tersi de olabiliyor. Aslında bu, kuralları öğrenmenin de eğlenceli bir yolu. Picasso'nun yaptığı kübist bir portreye baktığımızda, "sokaktaki insana hiç benzemiyor, ne biçim resim bu" demiyoruz (alışılageldik normların dışına çıkan eserlere ilk başta böyle bir reaksiyon verilse de). Aynı şekilde, kuklalarla canlandırılan açık saçık bir sahnenin anlamı gerçeğe uygunlukta değil, gündelik hayata "dair" bir temsil olmasında. Bunun da yolu pratiğin aynısını taklit etmek değil, tersine önemli unsurları ayıklaması, bunları mercek altına alması, yap-boz gibi temel parçalarına ayrıştırması, bir araya getirirken de alışılmadık biçimleri denemesi.

Ubicini ile iki Osmanlı arkadaşı arasındaki diyalog ilginçtir. Ubicini, Karagöz'ün göze ve kulağa ne kadar tiksindirici geldiğini Türklerin idrak etmemelerine şaşırır. Türk arkadaşları ise Avrupa'daki tiyatro temsillerinde kadın ve erkeğin bütün seyircilerin gözleri önünde aynı sahneyi paylaşmalarına, beraber oturmalarına ve el ele tutuşmalarına çok şaşırırlar.



Kapalı olmayan ve serbest davranan kadın figürünün bulunduğu oyunlardan Salıncak oyunu.

Yıktın Perdeyi Eyledin Viran, Haz. M. Sabri Koz. Yapı Kredi yayınları İstanbul, 2004.

Osmanlı'da geliştiği haliyle bu komedi türünün işini kolaylaştıran unsurlar da vardı. Bu gösteriler, gündüz ve gece farkından kendi lehlerine yararlanıyorlardı. Kurallar, normlar, âdetler vs'ye uyulması veya bunların hesaba katılması gereken gündüz hayatının aksine, gecenin tek beklentisi eğlenme ve rahatlamaydı. Üstelik bu temsillerin Ramazan aylarında daha fazla oynandığı düşünülürse, gündüz ve gece arasındaki fark (oruç tutma disiplininin hâkim olduğu gündüz saatleri ile iftar sonrasında rahatlamanın ve keyfin olduğu akşam saatleri) iyice artar.

Kuklaları tek bir insanın idare etmesi kuklaların ve dolayısıyla perdenin boyunun ufak olmasına, bu da izleyici grubunun küçük ve nispeten daha samimi olmasına yol açar. Yüzlerce insanın seyredebildiği ve kalabalık bir kumpanya tarafından sergilenebilen ortaoyunlarına nazaran gölge oyunları daha küçük ortamlar gerektiriyordu. Hatta bu samimi ortam, kuralların çiğnendiği ve sosyal ve cinsel normların tersyüz edildiği gösterilerde kuklacı ve seyirci ara-



Münif Fehim'in "Kahvehanede Karagöz" resmi. Bu perdede kendi halinize gülersiniz.

Karagoz, Karagiosis, Kasper. Politisches Theater auf der Bühne, Ararat Yayınları, Berlin 1985.

sındaki suç ortaklığı havasıyla da örtüşüyordu.

Tek bir kuklacının kuklaları idare etmesi ve bunları tek başına seslendirmesi, sözünü ettiğim dil komedisine de çok yarıyordu. Birçok aktörün ortak ritim tutturmasına gerek yoktu. Tek bir kişi, komedinin çok önemli unsuru olan tempoyu ve seyirciyle uyumu kendi kendine daha kolay yakalayabiliyordu. Üstelik sesleri perde arkasından duyduğumuz için normalde dilde birbirinin içine geçmiş olarak algıladığımız ses ve anlam dünyaları arasındaki ilişki bozulmuş oluyor ve bahsettiğim dil oyunlarını kolaylaştırıyordu.

Bu yazıda bahsettiğim bütün bu kelime oyunlarına ve cinsellik içeren temsillere ne gerek var diye sorulabilir. Niye bunlara güleriz ki? Cevap daha büyük bir soruyla ilişkilidir. Oyunların, esprilerin, hatta sanatsal temsilin işlevi nedir? Cevap aslında basit bir ihtiyaçla ilgilidir. Sosyal bireyler olarak, hareketlerimiz ve iletişimimiz konusunda alışkanlıklar, konvansiyonlar geliştiririz. Bourdieu'ye göre bu yaşam sanatını bilinçli bir ders/kurs sonucu edinmeyiz. Toplum, bu yaşam sanatını (modus operendi) edinmemiz için bize pratik beceri edineceğimiz bir sürü yapısal egzersiz sunar (mitler, bilmeceler, ritüeller, oyunlar, mış gibi yaptığımız etkinlikler ve sosyal rollerin öngördüğü gündelik ilişkiler). Sanat da bu nevi meta işlevli alanlardan biridir. Sanatsal gösterge ve temsil, algımızdaki rutinleşmeyi kırar, sadece tanışıklığı artırmaz, yeni görme biçimleri de yaratır. Sanatsal çerçevenin sağladığı korunaklı, nispeten otonom ve meşru ortamdan yararlanarak, gündelik hayatla ilgili kuralları daha da iyi vurgulayabiliriz. Bu kurallara aykırı davrandığımız zaman bir ceza yoktur, aksine komedi vardır. Kuralları tersyüz ederek veya yok sayarak neyin "uygun" "norm"al olduğunu anlamak, eğlenerek öğrenmenin de bir yoludur.

Osmanlı şehrinde Karagöz'ün amaçladığı ve başardığı şey, tam da normlarla ve beklentilerle oynayarak sosyal "uygunluk" konusunun altını çizmektir. Sınırların farkına varmanın bir yolu da onları iyi tanımlanmış sanatsal bir çerçevede geçici olarak kaldırmaktır. Bu özel ortamda artık gündelik hayat, deşifre edilemeyen ve baskıcı kural ve normların olduğu ciddi bir alan değil, cümlelerin ve davranışların tersyüz edilebildiği gülünç ve rahatlatıcı bir oyun alanıdır. Ve işin ilginci, bu gösterilere hem kural koyan hem de kuralı uygulamak zorunda kalan insanlar aynı ölçüde gülerler. Bu perdede kendi halinize gülersiniz. Ve aynı zamanda çocuklarınıza da kendi toplumunuzu öğretmiş olursunuz. Gülerek. Bir akşam eğlencesinden insan daha ne bekleyebilir?

DARYO MİZRAHİ
BOĞAZİÇİ ÜNİVERSİTESİ SOSYOLOJİ BÖLÜMÜ

KAYNAKLAR

Kemal H. Karpat, *Ottoman Population 1830-1914: Demographic and Social Characteristics* (Madison: University of Wisconsin Press, 1985)

Lady Mary Wortley Montagu, *The Complete Letters of Lady Mary Wortley Montagu*, ed: Robert Halsband, cilt. I: 1708-1720 (Oxford: Clarendon Press, 1965), 390.

Ahmet Refik, *Hicri Onikinci Asırda İstanbul Hayatı, 1100-1200* (İstanbul: Devlet Matbaası, 1930)

Ahmet Refik, *Hicri Onüçüncü Asırda İstanbul Hayatı (1200-1255)* (İstanbul: Devlet Matbaası, 1932)

Ahmet Refik, *Onaltıncı Asırda İstanbul Hayatı (1553-1591)* (İstanbul: Devlet Basımevi, 1935)

L'Abbe Sevin, *Lettres sur Constantinople* (Paris: Obré, 1802)

Edmondo de Amicis, *Constantinople*, 2 cilt, 15 İtalyanca edisyondan çeviren: Maria Hornor Landsdale (Philadelphia, The International Press, The John C. Winston Co., 1896 [1877])

Jean Thevenot, *Voyage du Levant*, ed. Stephane Yerasimos (Paris: François Maspero, 1980 [1665])

Evliya Çelebi Mehmed Zilli ibn Derviş, *Evliya Çelebi Seyahatnamesi*. Birinci Cilt (Dersaadet: İkdam, 1314 [1896])

G. A. Olivier, *Travels in the Ottoman Empire, Egypt, and Persia undertaken by order of the government of France during the first six years of the Republic*, 2 cilt. (Fransızcadan tercüme) Londra: T. N. Longman and O. Rees, 1801

Charles White, esq. *Three Years in Constantinople: or, Domestic Manners of the Turks in 1844*. 3 vols. Londra: Henry Colburn, 1845.

Ali Bey, *Travels of Ali Bey in Morocco, Tripoli, Cyprus, Egypt, Arabia, Syria and Turkey, between the years 1803 and 1807*, 2 vols., Londra: Longman, Hurst, Rees, Orme and Brown, 1816.

A. Ubicini, *La Turquie Actuelle*, Paris Librarie de L. Hachette et Cie, 1855, p. 318.

H. G. Dwight, *Constantinople Old and New*, New York: Charles Scribner's Sons, 1915.

Davey, Richard. *The Sultan and his Subjects*. New ed. Londra: Chatto & Windus, 1907.

Gérard de Nerval, *Voyage en Orient*, vol. 3. Paris: Le Divan, 1927.

Edmondo de Amicis, *Constantinople*, 2 vols., tr. Maria Hornor Landsdale, Philadelphia, The International Press, The John C. Winston Co., 1896.

Adolphe Thalasso. *Molière en Turquie: etude sur le theatre de Karagueuz*. Paris: Tress & Stock, 1888.

A. Ubicini, *La Turquie Actuelle*, Paris Librarie de L. Hachette et Cie, 1855.

BALKAN YARIMADASI'NDA

OSMANLI GÖLGE TİYATROSUNUN YAYILIŞI, İŞLEVİ, ASİMİLASYONU*

WALTER PUCHNER

*Bu araştırma, Türk egemenliği döneminde Balkan Yarımadası'nda Osmanlı gölge tiyatrosuna ilişkin kaynak ufkunu geliştirmeyi amaçlamakta ve "Anadolu tiyatrosu"nun yeniden biçimlendirilmesinin ve Helenleştirilmesinin ardından, yaklaşık 1890 yılından itibaren Yunanistan'da baş gösteren ve Karagiozis'i onlarca yıl boyunca adı geçen bölgede en popüler tiyatro biçimi haline getiren türün filizlenmesinin "ön hikâyesi"ni ele almaktadır.***

Haciavatis ve Karagiozis.

Karagöz. Kasper. Karagiozis. Politisches Theater auf der Bühne, Ararat Verlag, Berlin 1985.



ÇEVİRİ: AYŞE SELEN

Yakın geçmişte güney Slav ülkelerinde, Romanya'da ve bizzat Yunanistan'da yeni kaynakların yayımlanmasıyla ve yaklaşık yüzyılın başından bu yana bilinen kaynakların yeniden değerlendirilmesiyle birlikte 1) Türk egemenliği döneminde gölge tiyatrosunun Balkan Yarımadası'ndaki yayılışının "coğrafyası" çizilebilir olmuş ve 2) Osmanlı Karagöz'ünün ayrı bölgelerde halk kültürleri içersindeki alımlanmasının bir tipolojisi ortaya çıkmıştır; bu tipoloji Türk Karagöz'ünden yeni Yunan Karagiozis'ine aşamalı geçişi de daha iyi açıklar; burada İslami gölge tiyatrosunun Yunanlılaştırılması, Balkan Yarımadası'nda ve Kuzey Afrika'daki sayısız asimilasyon süreçlerinden yalnızca biri olarak algılanmıştır; tabii ki bu, türün, eski Osmanlı İmparatorluğu'nun bütün diğer eyaletlerinde olduğu gibi giderek yok olmasıyla değil de, beklenmedik biçimde çiçek açmasıyla sonuçlanacak olan yegâne başarılı entegrasyon olayıdır. Bu asimilasyonun ilk adımları "Epir oyun geleneği"yle ilintilidir,[1] bu oyun türünün bütün Balkan Yarımadası'na nüfuz etmiş olduğunun kanıtlanmasıyla

birlikte, yeni Yunan gölge tiyatrosunun antik dönemden[2] ve Bizans döneminden[3] kaynaklandığına ilişkin daha eski kuramlar da dayanaklarını kaybetmiş; yanı sıra türün doğrudan İstanbul'dan geldiğini ifade eden gölge oyuncularının daha yakın zamana ait efsane yakıştırmaları da geçersiz kalmıştır:[4] Bu kültür ilişkilerinin taşındığı alan (Yunanistan için Karagöz, Batı'dan alınmayan yegâne tiyatro biçimidir)[5] Balkan bölgesidir.

Türk egemenliği döneminde gölge tiyatrosunun güney Avrupa'da nasıl yayıldığına dair önemli kaynak artımı Romanya'dan (Şainean,[6] Gaster,[7] Burada,[8] Gîtză,[9] Dinescu,[10] Popescu-Judetz,[11] Nădejda,[12] Ollanescu,[13] Teodorescu,[14] Rădulescu,[15] Oprişan[16]); Bulgaristan'dan (Živkov[17]); Makedonya'dan (Marcu,[18] Papahagi[19]), yanı sıra eski Yugoslavya'dan (Nehring,[20] Dimitriadis,[21] Tričković,[22] Batušić,[23] Stefanovski,[24] Stefanović,[25] Vukanović,[26] Antonijević,[27] Ilić,[28] Jevtić,[29] Kurspahić,[30] Jacob,[31] Kanitz,[32] Hadžiosmanović,[33] Bonifačić-Rožin[34]) ve Yunanistan'dan gelir (Fotiadis,[35] Simopulos,[36] Myrsiades,[37] Kalonaros,[38] Kokkinis,[39] Sifakis,[40] Hatzipantazis,[41] Puchner[42]). Bu kaynakların bazıları daha eski tarihlidir, kimileri ise ancak Antonijević'in kapsamlı makalesinden sonra tanınmıştır.[43] Ama bunların hepsi, Osmanlı gölge tiyatrosu çevresindeki asimilasyon olaylarının ilk kez bir tipolojisinin çıkarılmasına da izin veren yeni bir resim koyar ortaya. Tür, uygulamada Tuna Prenslikleri'yle Yunanistan arasındaki bütün büyük şehirlerde, Belgrad'da, Saraybosna'da ve Üsküp'te 18. ve 19. yüzyıllarda, hatta 20. yüzyılda; Tuna'nın Sırbistan'a karşılık gelen bölgesinde daha 17. yüzyılda, Bükreş'te Fener egemenliği altındaki sarayda 18. yüzyıldan beri, Yanya'da 19. yüzyılın başından beri yaygındı.

OSMANLI KARAGÖZ'ÜNÜN GÜNEYDOĞU AVRUPA'DAKİ TARİHİ VE COĞRAFYASI

Bir yanda, kesin olmamakla birlikte 1530 ve 1539 İstanbul'una[44] işaret eden ilk kanıtlar[45] -Sultan'ın oğlunun 1582 yılında yapılan sünnet düğününde yer aran bir gösterime ilişkin bir belge bunlar arasında en kesin olanıdır-[46]; (Fransız gezgin Thévenot 17. yüzyılın ortalarında gölge oyuncularının çoğunun Yahudi olduğunu bildirir);[47] bir yanda da türün Jön Türk devriminden (1908), Balkan Savaşları'ndan, Birinci Dünya Savaşı'ndan ve 1922 seferberliğinden[48] sonra belirgin bir biçimde gerilemesi Osmanlı Karagöz'ünün kronolojik sınırlarının köşe taşları olarak kabul edilir. Kaynakların çoğunun büyük kent İstanbul'a ilişkin olması belirleyicidir: Gölge tiyatrosu öncelikle bir saray eğlencesiydi.[49] Gölge oyununun mahallelerdeki geleneksel kahvelere taşınması -ki bu olayın zamansal sınırları pek bilinmez[50]- yavaş yavaş gerçekleşmiş olmalıydı; Gerard de Nerval'in belirttiğine göre bu olay 19. yüzyılın ortalarında tamamlanmıştır.[51] Gölge oyununun, iktidarın soylu eğlencesi ve geleneksel kahvehanelerde halk eğlencesi olmak üzere ikili işlevine Balkan Yarımadası'nda da rastlanır.

1608 yılında Adam Freiherr von Herberstein imparatorluk elçisi olarak, Maximilian Brandstetter'in refakatinde, Babıâli'ye resmi bir ziyarette bulunmak üzere gemiyle Tuna üzerinden, Viyana'dan Konstantiniye'ye yolculuk eder; Ilok'ta verilen bir mola sırasında (bugünkü Sırbistan'ın Hırvat bölümü), şehrin paşası, onları birlikte bir akşam geçirmek üzere davet eder ve eğlencelik olarak onlara hareketli "kuklalarla" bir gösteri ikram eder; bu gösteride oyuncular erkek ve kadın seslerini taklit ederler.[52] Antonijević haklı olarak bunun bir gölge tiyatrosu gösterisi olduğunu tahmin etmiştir.[53]

1652'de Yaş'ta, Moldavya Prensliği'nin başkentinde, Gospodar Vasile Lupu'nun (1634-1653) kızı Ruxandra ile, Zaporog Kazaklarının hatman'ı Bogdan Chmel'nickij'in oğlu Timuš'un düğünleri kutlanır; düğün sırasında hem Ulah hem Türk müzisyenler çalarlar. Türkler "her türlü eğlencelik" de sergilerler,[54] Iorga bu eğlencelikleri bilerek ve isteyerek bir gölge oyunu gösterimi olarak yorumlamıştır.[55] Belge kesinlikle belirleyici olmamakla birlikte (ileride kanıtlanacağı üzere, Romanya'da canlı oyuncularla yapılan gösterimler yaygındır), bu yorum Rumen araştırma dünyasına, Romanya'daki gölge tiyatrosuna dair ilk kanıt olarak girmiştir.[56]

1666'da ünlü Türk gezgini Evliya Çelebi Dolyan'daki (Makedonya'nın Yunan sınırına yakın Štip'in güneydoğusundaki bugünkü Banjsko köyü) büyük panayırı betimler, orada diğer şeylerin yanı sıra "kukla tiyatrosu"nu ve "gölge tiyatrosu"nu da anar.[57] Çelebi'nin yabancı yerleri betimlerken karşımıza çıkan bilindik fantastik abartıları, belirttiği her şeyi gerçekten görüp görmediği konusunda soru işaretleri uyandırır.[58] Onun Dolyan'daki panayıra hiç gitmediğine dair işaretler vardır; eğer bu itirazlar doğruysa, Çelebi basitçe İstanbul'a ait seyirlik oyun biçimlerinin bir listesini yeniden sıralamaktadır, bu arada oradan geçerken panayırın kurulduğunu sadece kulaktan duymuştur.

1695 yılının yaz aylarında Türk tacirler Anadolu mallarını Osmanlı egemenliği altındaki Belgrad'a getirirler, bunlar arasında perdenin aydınlatılmasında kullanılan mumlarla birlikte Karagöz figürleri de vardır.[59] 18. yüzyılda Üsküp'ün Müslüman mahallesinde kahvehane ve çayhanelerde gölge tiyatrosu gösterimleri yapılmaktadır.[60]

1715'te Eflak Prensliği'nin sekreteri Del Chiaro, "edepsiz farslar"dan oluşan bir gösterim izler,[61] bu gösterimler ilk olarak asilzadelerin evlerinde ve prensin sarayında, daha sonraları da şehirde ve taşrada, kahvehanelerde yapılır. 18. yüzyılda Tuna Prenslikleri'ni ziyaret eden bir yabancı, bir tiyatro gösteriminde yer aran iki başrol arasındaki müstehcen diyaloglara değinir. Rumen araştırmacı Popescu-Judetz bu verileri, gölge tiyatrosunun Romanya'da 18. yüzyılda var olduğuna ilişkin kanıtlar olarak değerlendirir.[62] Tabii ki konu o kadar da kesin değildir, çünkü, daha sonra Sulzer'in de ayrıntılı ola-

* Schwarzauge Karagöz und seine Geschichte auf der Balkanhalbinsel zur Zeit der Türkenherrschaft. Beitraege zur Theaterwissenschaft Südosteuropas und des mediterranen Raums. C.1, Böhlau Verlag, 2006 Viyana, s. 97-131.

** Bütün kaynak malzemeyle birlikte W. Puchner, Das neugriechische Schattentheater Karagiozis. Münih 1975 (Miscellanea Byzantina Monacensia, 21), 116 vd., 138 vd. Zur Bibliographie des griechischen Schattentheaters W. Puchner, "Σύντομη αναλυτική βιβλιογραφία του Θεάτρου Σκιών στην Ελλάδα" *Laographia* 31 (1976-1978), 294-324 ve 32 (1979-1981), 370-378. İlgili literatürde, helenofon bölgelerde 1821 Yunan devrimi öncesinde gölge oyununun varlığının kanıtlanıp kanıtlanamayacağı ya da gölge oyununun bölgede daha sonra mı boy gösterdiği kapsamlı bir biçimde tartışılır.

rak betimlediği gibi, "komedyalar" da canlı oyuncularla oynanmaktaydı.[63] Her durumda gölge oyunu saray çevrelerinde biliniyordu, çünkü yazar Dimitri Cantemir (1673-1723) "Osmanlı İmparatorluğu'nun Tarihi"[64] adlı yapıtında bu oyunu betimler ve "Istoria leroglifică"sında[65] da Karagöz'ü kara gözlü bir maske olarak belirtir.[66]

"Dakya'nın Tarihi"nin (Viyana 1781)[67] ikinci cildinde İsviçreli Franz Joseph Sulzer -kendisi Avusturya ordusunda subaydır ve daha sonra askeri mahkeme üyesi olur, 1776 yılında Prens Alexandros İpsilantis tarafından bir hukuk okulu kurmak üzere Bükreş'e davet edilir; 1791 yılındaki ölümüne kadar Eflak'ta Fener egemenliği altındaki sarayda kalır ve üç ciltlik eserinde diğerlerinin yanı sıra saraydaki seyirlikleri ve eğlenceleri anlatır- bir gölge tiyatrosu gösterimini ayrıntılı bir biçimde betimler. Bu seyirlikler yemekten sonra eğlenmek ve saray ilişkinlerinin zaman geçirmeleri için ya da üst düzey bir yetkilinin ziyareti şerefine düzenlenmektedir. Sulzer iki çeşit gösterim izlemiştir: Önce kılık değiştirmiş çavuşların "Ulahca", Yunanca ve Türkçe sundukları ve Karagöz oyununun o müstehcen tarzında oynanan doğaçlama bir komedya; ancak bu komedya çok kısadır ve çok güldürmez ve ender oynanır[68] (hiç kuşku yok ki burada söz konusu olan, son zamanlardaki görüşlere göre Sefaratlar tarafından Batı'dan Doğu Akdeniz bölgesine getirilmiş olan Türk "ortaoyunu'dur"[69]),[70] ve daha sonra da bir gölge tiyatrosu gösterimi izler, onu da şöyle betimler: "İnsan bunu seyretmekten hemen yoruluyor ve bir opera seyretmek istiyor. / Yunanlıların bizim hatırımıza opera diye adlandırdığı bu Türk seyirlik oyunu bir tür kukla oyunundan başka bir şey değil ve şöyle oluyor: Salon kararttılıyor (gece oynandığında bu zahmetten kurtulunuyor), bir köşeye ya da benzer bir yere ince bir perde geriliyor, bunun arkasına bir masa konuyor ve böylece kapatılan köşe birkaç ışıkla aydınlatılıyor. Bu dar yerde masanın arkasında tek bir çavuş duruyor, mukavvadan ya da kartondan yapılmış ve eklemleri iplerle hareket ettirilen (çocuklarımıza oyuncak olarak aldığımız kâğıttan Hanswurst gibi) kimi düz kuklaları masanın üzerinde gezdiriyor ve Eflak ve Yunan dillerinde, ama çoğunlukla Türkçe konuşturuyor, böylece kâğıt figürler seyirci tarafından perdede gölge olarak görülüyor. / İkinci keresinde ancak yarım akıllı insanları eğlendirebilecek bu kadar kaba espriyle dolu bir gölge oyunu (çünkü onu galiba böyle adlandırmam gerekiyor) ancak bir kere seyredebilir bir şey; onu ancak Eflak-Yunan sarayının ölümcül sıkıcılığını henüz öğrenmemiş biri merak edebilir..."[71]

Bu betimleme, Şainean'dan[72] And'a[73] varana kadar bu alandaki araştırmalarda sıklıkla görülür, özellikle gölge tiyatrosunun daha eski Rumen kukla tiyatrosunu etkilediğinin belirtildiği yerlerde[74] (bu konudan ileride yine söz edilecektir). Birkaç yıl sonra Dalmaçyalı bir gezgin, çavuşlar arasında, Türk komedyalarını müstehcen hareketlerle ve açık saçık sözcüklerle çok iyi oynayan Ermenilerin de bulunduğunu bildirir: Bu Ermeniler kahvehanelerde, dinleyicilerini eğlendirmek için çeşitli hikâyeler de anlatmaktaydılar.[75] Bu oldukça akla yakın görünmektedir, çünkü ortaoyuncuları, Karagözcüler ve meddahlar,[76] en azından Eflak'ta Ermenilerdi; bu durum da Osmanlı İmparatorluğu'ndaki seyirlik oyun varlığının bütünlük resmine uygun bir şeydir, çünkü bütün türleri oynayan çokdilli oyuncular zorunlu olarak gayrimüslimlerdi: Ermeniler, Yahudiler, Yunanlılar ve Çingeneler.[77]



Feraceli Karagöz. Karagöz'ün Düğünü oyunundan.

Yıktın Perdeyi Eyledin Virân, Haz. M. Sabrı Koz, Yapı Kredi Yayınları, İstanbul 2004.

Gölge tiyatrosu kahramanlarının herkesçe biliniyor olmaları, türün adının bütün Balkan dillerinde yaygın oluşuyla da belgelenir; "komik", "gülünç" anlamına gelen özel ad "caraghios" olarak Rumencede ("caraghioslic" diye bir sözcük de vardır, Yunancası "καραγιοζλίκι", kendini gülünç duruma sokmak, anlamsız hareket anlamında çizgi dışı hareket),[78] ad olarak "karagjoz" Bulgarcada da geçer, ki burada muhtemelen kara gözleri nedeniyle aynı adlı balığı tanımlar[79] (ayrıca "Karagjoz vakâl" – kara gözlü Karagöz adlı bir halk şarkısı da vardır).[80] Terim Yunancanın değişik çeşitlemelerinde halk tiyatrosu biçiminin yaygınlığıyla doğru orantılı bir sıklıkta kullanılır: Birini "Καραγιόζης" olarak tanımlamak, kırıcı bir şeydir, çünkü o kişinin sözlerinin ve eylemlerinin ciddiye alınacak şeyler olmadığına işaret eder, καραγιοζλίκι ve καραγιοζλίδικος buradan türetilmiştir ve gülünç, ciddiye alınmayacak olguları ya da kişileri tanımlar.[81] "Caraghioz" aynı zamanda Meglena Rumenlerinin[82] "rusaliile" adlı bayramlarındaki[83] ve Jeniše-Vardar bölgesinde yaşayan Ulahların "Eška" adlı bayramlarındaki[84] soytarıya verilen addır. Karagiozis adına kuzey Yunanistan'daki karnaval kılık değiştirmelerinde,[85] ayrıca kuzey Peloponnesos'ta[86] Kiato yakınlarındaki Gonusa'da yapılan "Karagiozis'in Düğünü" adlı gösterimde rastlanır. Buna rağmen, Waldemar Liungman'ın yaptığı gibi "Türk Karagöz'ünün yeni Yunan bereket âdetleri üzerindeki güçlü etkisi"nden söz edilemez.[87] Živkov, Karagöz ya da kukla tiyatrosu gibi tiyatral biçimlerle "tanışıklık"tan ve/veya bu biçimlerin Bulgar halk kültürü tarafından "ödünç alınması"ndan biraz kuşkuyla söz eder.[88] Gölge tiyatrosu genellikle daha büyük şehirlerin işidir.

Tuna Prenslikleri'ndeki Fener egemenliğinin 1821 yılında son bulmasıyla saray eğlencelerinin şehirlerdeki kahvehanelerde ve pazaryerlerinde taklit edilmeye başlandığı görülür. Böylece 1834'te Gimpulin'de "papuşi la perdea" (perdenin kuklaları)[89] oynanır ve Moldavyalı komedya yazarı Vasile Alecsandri, "Iaşii în Carnaval"[90] adlı oyununda bizzat Karagöz'ü tiyatro sahnesine taşır. 1878'e kadar Osmanlı egemenliğinde kalan Dobruca'da gölge tiyatrosu 19. yüzyılın sonuna kadar sürer; Rumen tiyatro tarihçisi ve halk bilimcisi T.T. Burada, Çingeneler tarafından oynanan gölge oyununa 1879'da burada rastlamıştır; kendisinin belirttiğine göre oyundaki figürler Türkleri ve harem kadınlarını temsil etmektedir.[91] Aynı yazar Moldavya içinse, 19. yüzyılın başında "Hagi Ivat" denilen bir "komedya"nın varlığından söz eder; elde edilen bilgilere göre bu oyun iki oyuncu tarafından kahvehanelerde oynanmaktaydı, oyuncular genellikle Ermeniler ya da Türklerdi: Biri bir tambur çalmakta, öteki ise değişik şakaları ustalıkla yapmakta, gündelik hayattan sahneler canlandırmakta, dans etmekte ve Rumence ve Türkçe şarkılar söylemekteydi.[92] "Hacivat" adının geçmesine rağmen, burada söz konusu olan gölge tiyatrosundan ziyade bir meddah gösterisi olsa gerektir. Ancak yine de üç oyun türünün, ortaoyunu, Karagöz ve meddahın iç içeliği karakteristiktir.[93]

19. yüzyıl Rumen tiyatrosunun bir başka tarihçisi Ollanescu, Bükreş'in kahvehanelerinde "Geamale" ve "Hagi Ivat" adlarını taşıyan iki büyük grotesk kuklayla oynanan ve belirgin biçimde gölge tiyatrosundan etkilenmiş olan bir oyun izler.[94] Karadeniz kıyısındaki Köstence'de ve kıyıdan içerdeki bölgelerde 1895 ila 1913 yılları arasında gölge tiyatrosunun var olduğu, üstelik hem Türkçe, hem Yunanca hem de Ermenice olarak oynandığı kanıtlanabilmektedir. 1905 yılında İstanbul'dan bir Türk gölge oyuncusu gelir ve Ovidiu bölgesinde gösterimler yapar. Yanı sıra, 1903-1908 yılları arasında yaz sezonunda Yunan Karagiozis'i oynatan Yunanlı bir grup vardır ("marika", baba ve oğul).[95] Bu, Yunan Karagiozis'inin zafer alayını başlatan Mimaros[96] reformunun ve "Anadolu" seyirlik oyununun Helenleştirilmesinin sonrasına rastlar.

Rumen "epoca fanariotilor" aristokrasisinde gölge oyunu çok rağbet görmekteydi, öyle ki, Boyar Costache Conache Moldavya'da 1806 yılında gölge tiyatrosu için küçük oyunlar kaleme almaya başlamış, bunları evinde kendini ve arkadaşlarını eğlendirmek için oynatmıştı.[97] Bundan yirmi yıl önce, 1786'da, Dobruca/Ragusa'da Josip Skubenta adında biri, muhtemelen Bosna-Hersek'in iç bölgelerinde gördüğü "ombre cinesi" ile bir gösterim yapar.[98] 1798 yılında ise aynı kıyı şehrinde yine bir gölge oyunu, "in platea propre Orlandum" gerçekleşir.[99]

1820 ila 1850 yılları arasında gölge oyununa Belgrad'ın[100] ve Kosova şehirleri Prizren, Peç ve Priştina'nın kahvehanelerinde de rastlanır, bu şehirlerde yaşayanlar 20. yüzyılda bile bu gösterimlerin yapıldığını hatırlamaktadırlar. 19. yüzyılın sonlarına doğru Üsküp'ten gelen Türk Karagözcüler Kosova'da gösterimler yaparlar; Üsküp'ün kahvehanelerinde İkinci Dünya Savaşı'nın başlamasından bir akşam öncesine kadar oyunlar oynanır.[101] Ancak Ohrid, Manastır, Veles, Ştip vb. şehirlerde de Osmanlı gölge tiyatrosu 20. yüzyıla kadar varlığını sürdürür.[102] Bosna'da Saraybosna'da da perdedeki figürlerin açık saçık diyaloglarını duymak mümkündür, öyle ki, yakışık almadığı için bu diyaloglar 1868 yılında yasaklanır.[103] Oyunların seyircisi köylülerden ve memurlardan oluşmaktadır. 1870'te Saraybosna basınında, aynı dönemde tıpkı Yunanistan'da olduğu gibi, "Anadolu" seyirlik oyununa eleştiri getiren iki makale yayımlanır; oyuncu, İstanbullu bir Ermeni'dir.[104] Saraybosna'da Georg Jacob da 1904 yılında -tıpkı kendisinden önceki gezgin gibi[105]- Samuel Gracijan adında birinin ustaca gösterimler sunduğu[106] Hüseyin Pasalić'in kahvesinde gölge oyunu izler.[107] Saraybosna'yla ilgili başkaca kaynaklar da mevcuttur.[108]

Karagöz oyununun Osmanlı İmparatorluğu'nun Balkan Yarımadası'ndaki egemenlik sınırlarını da aşıp aşmadığı (ki bu durum zaman zaman Ragusa için geçerlidir) kuşkuludur; Bonifačić-Rožin'in Hırvatistan için betimlediği "gölge tiyatrosu", figürlerin kullanıldığı bir oyun olmaktan ziyade gölgelerin ellerle yapıldığı bir oyundur.[109] Oyun türünün adı edebiyat için de yabancı değildir çünkü Ivo Andrić, "Prokleta Avlija"[110] adlı anlatısında bir İstanbul hapishanesinin sakinlerinin yaşamını anlatır, anlatının ana kahramanı olan gayri insani bir gardiyana "Karađoz" adını verir; ancak burada bu ad gülünçlükle değil, tersine şeytani, grotesk ve sadist karakter özellikleriyle ilintilidir.[111]

Bu coğrafik ve tarihsel koşullar göz önüne alındığında, hem Selanik'te,[112] Yanya'da[113] hem de öteki Yunan şehirlerinde, kaynaklar şimdiye kadar doğrudan kanıtlar sunmamış olsa da, 19. yüzyılda gölge tiyatrosunun var olduğuna kesin gözüyle bakılabilir.

HELENOFON BÖLGELER

Balkanlar'ın bu genel resminde Helenofon bölgeler ilk başlarda özel bir yer almaz. Yunanistan'daki kendine özgü gelişmelere dair bir tasavvur, Yunanlıların Osmanlı Karagözü'yle tanışıklıklarının 1821 devriminden çok önceye rast geldiğini kanıtlayan Sulzer'le başlayabilir.[114] Bunu, Viyana'da yayımlanan "Ερμής ο Λόγιος"'un (ilk olarak Georgios Veludis saptamıştır) bir bölümü de kanıtlar;[115] bu yazıda, Odessa'da 1817'de var olan Yunan amatör tiyatrosu hakkında bir söyleşiye yer verilir ve Konstantiniye'deki Karagöz oyununda yer alan "müstehcen ve açık saçık şeyler"e kıyasla bu amatör tiyatronun yararlarından söz edilir.[116] Bu metin parçası muhakkak ki Yunan gölge oyununun İstanbul'daki varlığının kanıtı olarak kabul edilemez.[117] Osmanlı Karagöz'üne böylesi göndermelere sıklıkla rastlanır: Nauplion'daki "Γενική Εφημερίς"de 17.12.1827 tarihinde biri, Karagöz'ün Türkiye'de ne anlama geldiğini açıklayan bir dipnotla birlikte, "Karagi-

ozis" olarak adlandırılır;[118] Hacivat figürünün bilindiğine dair göndermeler Mavromihallis'in (1831) Ελληνικά Σύμμεικτα'sında mevcuttur;[119] Rizos Nerulos'un (1837) "Kuşkulu ... Aile"sine ilişkin bir tiyatro eleştirisinde yazarla, bir Fenerli olarak "Karagöz ve Hacivat'ın kollarında doğmuş ve büyütülmüş" diye alay



Hayal ustası Mimaros (Dimitrios Sardunis). 1894-1912 yıllarında yalnızca Atina'da değil Patras gibi diğer kentlerde de oynayan Mimaros, Yunan gölge tiyatrosuna yeni öğeler katar ve eskiden gelenleri (müstehcen öğeler gibi) ayıklar.

Sotiris Spatharis, *Autobiografia ke tehnbi tu Karagiozi*, Atina.

edilir,[120] vb.[121] Bu göndermelerin gerçek kaynak olma değeri fazla değildir, tersine bunlar yalnızca, helenofon bölgelerde Osmanlı Karagöz'üne aşina olunduğunu yansıtır.

1809'da Yanya'da pis bir kahvehanede, Ramazan'da bir Yahudi'yi gölge tiyatrosu oynatırken seyretmiş olan İngiliz gezgini olan Hobhouse'da ise durum bambaşkadır; seyirciler çoğunlukla çocuklardır.[122] Belge haklı olarak "Epir" geleneğiyle ilişkilendirilmiştir.[123] 1821 sonrasındaki henüz emekleyen Yunanistan devletine dair doğrudan belgelere pek sık rastlanmaz: Pek kesin olmayan, çok daha sonraya tarihlenen bir kaynak, 1834 yılından sonra Atina'da, saray ilişkinlerinin ve elçilerin de rağbet ettikleri bir gölge oyuncusundan söz eder; hatta Avusturya elçisi Prokesch-Osten onu evine bile davet etmiştir.[124] Bu konuda Prokesch-Osten'in kendisinden bile bilgi elde edilememektedir,[125] ancak Doğu uzmanı olan bu Grazlının ilgi alanı göz önünde bulundurulacak olursa bu durum pek de ihtimal dışı değildir.[126] Bu kaynaktan şimdiye kadar pek az yararlanılmıştır;[127] "ρυπαρόν τι καφενίον" (pis kahvehanenin) nerede olduğunun somut olarak belirtilmesi bu beyanı ihtimal dahilinde tutar, "müstehcenlikler" (βωμολοχίας) Osmanlı tipindeki seyirlik oyuna işaret eder; insan daha çok, orada görülmüş olması gereken "frank" (Batılı) gelenek ve görenek hicivleri hakkında bir şeyler öğrenmeyi istiyor.[128] Seyirci bileşkesi ise (Avrupa'da okuyan Yunanlılar, yabancı elçiler, saray ilişkinleri) muhakkak ki abartılıdır.[129]

Kaynağın gerçeklik payı başkaca verilerle beslenir: 1836'da resmi gazetede, "kamuya açık oyunlar"ın ve "gezgin tiyatrolar"ın "ahlaklılık" bağlamında polisin gözetimine tabi oldukları duyurulur,[130] bu durum aslında yalnızca gölge tiyatrosuyla ilgili olabilir.[131] Daha beş yıl sonra, 1841'de, Nauplion'dan kuşkuya yer bırakmayacak ilk belge gelir;[132] bu belge belirgin bir biçimde Osmanlı tipi gölge oyunuyla ilintilidir.[133] Daha sonra, 1852'de "ανατολικόν Θέατρον" Akropolis kayalıklarının dibindeki Plaka semtinde kanıtlanır: "Karagiozis'in Düğünü" oyunu oynanmıştır. Yine de biraz karışık, ironik betimlemeden, burada geleneksel Osmanlı Karagöz'ünün söz konusu olması gerektiği anlaşılabilmektedir;[134] bazı araştırmacılar burada, söylenceye göre gölge oyununu İstanbul'dan Yunanistan'a getirdiği belirtilen[135] efsanevi Barbayannis Brahalis'in işbaşında olmuş olabileceğine işaret ederler.[136] "Asyalı" seyirlik oyunun müstehcenliğini (τα βωμολοχικά τούτα των Ασιατών θέατρα) ortaya koyan bir başka belge de, 1854'te kalburüstü Atinalıların emniyet müdürlüğüne yazdıkları bir protesto yazısıdır;[137] yazıda, özellikle lise öğrencilerinin bu ahlaksız gösterimlerin devamlı seyircileri haline gelmelerinden dolayı ahlak ve edebin tehlike altında olduğuna işaret edilir.[138]

Kronolojik olarak bir sonraki belge bizi Eğriboz'un başkenti Halkida'ya, 1856'ya götürür: Ordudaki koşulları son derece eleştirel bir tavırla betimleyen anonim bir yazarın kaleme aldığı Η στρατιωτική ζωή εν Ελλάδι adlı romanda,[139] başkaca bir açıklama yapılmaksızın, anlatıcının, hemen her akşam gölge tiyatrosu gösterimlerinin yapıldığı "yukarıdaki" kahvehaneye gittiği belirtilir.[140] 1864'te, parlamentonun dağıldığı yılda, Atina'da yayınlanan Αυγή gazetesi, ironik olarak başkentin (İtalyan operasının yanı sıra) ikinci bir "melodram" kazandığını belirtir; açılışı yapmak kaçınılmaz olmuştur, çünkü öteki "tiyatro" (parlamento) kapatılmıştır; burada, hiç kuşku yok ki 19. yüzyılın kültürel gelişmeleri gözüyle bakılabilecek "son derece edepli gösterimler"in (ηθικώτατα παραστάσεις) yapıldığı Karagöz Tiyatrosu'nun açılışı kastedilmektedir.[141] İğneleyici ironi, 19. yüzyılın ikinci yarısında grotesk ithifallik[142] seyirlik oyunun ortadan kaldırılmasından yana olan seslerin çoğaldığının göstergesidir.

Halkida (1879) kaynaklı bir başka belge de eleştirel bir uzaklık taşır: Εύβοια gazetesinin redaktörü geleneksel "Hamam" gösterimine gitmiştir ve şunları anlatır: "Gösterim Yahudi mahallesinde yapılıyor, evvelsi gün 'Güzel Sirene' gösterimi yapılmış".[143] Bir sonraki sayıda nargile dumanları arasında seyircilerin koşturarak geldiklerine tanık olduğunu anlatır; gelenler her sınıftan erkeklerdir, aralarında ilk kez "tiyatro" gören ve devamlı gülen köylüler de vardır. Türkler, Yahudiler ve Hıristiyanlar; redaktör, seyirlik oyunu tanımlamak için yetersiz bir girişimde bulunur, çünkü sarhoşluk onu hemen "ibretlik seyirlik oyun"dan uzaklaştırmıştır.[144] Olguların aslını bozan satirik tanımlamaya rağmen (bu yıllarda hem Karagöz hem de İtalyan operası başkentte ve eyaletlerde entelektüeller ve gazete redaktörleri tarafından "yabancı" seyirlik oyunlar olarak mahkûm edilirken, yerel tiyatro desteklenmektedir),[145] bazı dayanak noktaları vardır: Yahudi mahallesindeki kahvehane,[146] seyircinin sınıfsal ve dinsel çeşitliliği, gösterimin karma dili, seyirciler arasında kadınların olmayışı ve nihayet, birçok Yunan şehrinde henüz bu gölge oyunundan daha iyi bir seyirlik oyun olmayışı.[147] Kuşku yok ki burada söz konusu olan geleneksel Osmanlı Karagöz'üdür[148]

ve betimleme Balkanlar'daki bilindik genel koşulları yansıtmaktadır.

Babis Anninos'un 1888'de kaleme aldığı geçmişe yönelik bir makale seyirlik oyunun müstehcenliğini öne çıkarır ve oyunu Osmanlı egemenliğinin mirası olarak tanımlar.[149] İtalyan kökenli kukla tiyatrosu "Fasulis"in[150] ve münevverlerin burjuva-aydınlanmacı dünya görüşlerinin hâkimiyeti altında, Doğu'dan gelen ithifallik perde kahramanı Yunan başkentinde zor zamanlar yaşar. 1890'da subaylara -karşılaştırılacak olursa tümüyle zararsız- kukla tiyatrosuna gitmek bile yasaklanır;[151] bunu izleyen yıllardaki yasaklar Karagöz'ün hâlâ "müstehcen" biçimde oynandığına işaret eder.[152] Seyirlik oyunun yeni şivelerin bulunması suretiyle "Helenleştirilmesi" ve figürlerin "fallik" kısımlarının ve şakaların ortadan kaldırılması suretiyle "yumuşatılması" Patras'ta 1890'dan itibaren gerçekleşir;[153] bu yeni oyun tipi daha sonra başkentte de hızla yaygınlaşır ve gerçekleşen okul reformları ve çocuk edebiyatı döneminde uygunsuz figür repertuarıyla, artık hoş görülmeyen ve sık sık eleştirilen müstehcenliğiyle birlikte eski "Anadolu tiyatrosu"nu yerinden eder.[154]



Tepedelenli Ali Paşa'nın sultan sarayını taklit etme çabasında olduğu, hatta Yanya'da bir tiyatro kurmayı bile düşündüğü bilinmektedir. Aynı zamanda Ali Paşa döneminde Yahudilerin gerçekten Karagöz gösterileri yaptıkları kanıtlanmıştır.

Moschos Morfakidis, *Karagiosis el teatro de sombras griego*, Granada 1999.

"EPİR" GELENEĞİ

Ancak bu asimilasyon süreci, metropolde gerçekleşen bu ani gelişmeler "des fin de siècle"[155] beklentisi doğurmasına rağmen, adım adım ilerlemiştir.[156] Ama Mimaros'un, gölge tiyatrosunun 1900-1930 yılları arasında Yunanistan'ın bütün nüfus katmanları arasında büyük bir başarı kazanmasının temelini oluşturan reformları Patras'ta gerçekleşmeden önce,[157] 1881'den itibaren, yani güney Epir'in Yunanistan'a ilhak edildiği yıldan itibaren, Arta, Metsovo, Amfilohia, Greneva ve Farsala gibi şehirlerde, daha güneyde Agrino, Mesolongi ve Patras'ta da, başkentteki "Anadolu"nunkinden farklı bir oyun tipi uygulayan bir dizi Karagöz oynatıcısı çıkar ortaya.[158] Bunlar arasında Barba Yorgos figürünün mucidi Yannis Rulias da bulunmaktadır.[159] Oyuncular Arta Körfezi'nden, Preveze ve Amfilohia kökenliydiler. Liakos Prevezanos, "Büyük İskender ve Lanetli Yılan" oyununu üç yeni figürle oynatan ilk kişiydi: Büyük İskender, Makedonyalı Antiohos ve Sirene; bu, Anadolu seyirlik oyununu yeni Yunan halk kültürüne bağlayan ilk önemli bağı oluşturan bir yeniliktir.[160] Bu gölge oynatıcısının kökeni Epir bölgesidir ve Ali Paşa'nın sarayındaki Yahudi Yakup çevresinde dönen efsane,[161] Yunanlı araştırmacı Kostas Biris'i, kendine özgü bir "Epir" geleneğinin varlığını, Anadolu seyirlik oyununun yeni Yunan geleneğine asimile edilmesinin ilk basamağını oluşturan Mimaros'un reformlarının öncesine yerleştirmeye yöneltmiştir.[162] Bu tez Spiros Melas[163] ve Grigorios Sifakis[164] tarafından kuşkuyla karşılanır, çünkü Epir'in tarihini kaleme alan hiçbir tarihçi, Ali Paşa'nın 1822'deki ölümünden sonra böyle bir seyirlik oyun oynandığı kaydını düşmez.[165] Bunun karşısında tabii ki bilgili tarihçilerin, bugün araştırma konusunun merkezinde yer alan ve 19. yüzyılda Yanya'da,[166] Arta'da,[167] Amfilohia'da,[168] Suli'de[169] ve 20. yüzyılda Karpenisi'de,[170] Zagoria köylerinde[171] ve başka yerlerde[172] oynanmış olan "Erofile" gibi (Giritli Georgios Hortatsis'in 1606'da yazdığı bir tragedya)[173] halk gösterimlerini dikkate almamış oldukları söylenebilir.[174] Biris bu tezin ifade edilmesi sırasında yeterince dikkatli davranmıştır:[175] Her sözlü aktarım, tıpkı Brahalis vakasında olduğu gibi, doğal olarak, doğrulanabilir herhangi bir çekirdek içerir.[176] Biris bunun içinden tahvil edilebilir gerçekliğin sağlam çekirdeği olarak Ali Paşa figürünün yaratılmasını ve onun çevresinde dönen bütün tematik döngüyü, Sulililerin[177] isyanını ve muhtemelen 1821 Yunan devrimi hakkındaki yapıtları da çekip almıştır.[178] Hobhouse'ın bildirdiklerine göre, Yahudilerin Yanya'da Ali Paşa döneminde gerçekten gösterimler yaptıkları artık kanıtlanmış durumdadır. Başka kaynaklardan ise, namlı tiranın[179] İstanbul'daki sultan sarayını taklit etme çabası içersinde olduğu,[180] hatta Epir'in başkentinde bir tiyatro kurmayı bile düşündüğü[181] (hatta veziri bir İtalyan balesini Korfu'ya davet eder) bilinmektedir.[182] Bunun dışında, bu haberler hem Balkanlar'ın genel resmiyle (büyük şehirlerde Yahudilerin Karagöz oynatıcısı olmala-



Karagöz ustası Vasilaros'un yaptığı Tepedelenli Ali Paşa figürü.

Moschos Morfakidis, *Karagiosis el teatro de sombras griego*, Granada 1999.

rı) hem de Halkis ve Atina'dan gelen haberlerle örtüşmektedir. Yanya 18. yüzyılda, Yunan okulları ve önemli ilim adamlarıyla birlikte[183] önemli bir kültür ve yönetim merkeziydi,[184] öyle ki, somutlaştırılmış "Epir" geleneği büyük olasılıkla, kültürel ve tarihsel bağlama kendini sorunsuzca yerleştiren tarihsel bir gerçekliği temsil etmiş olmalıydı.

Yunan araştırmacı Kalonaros tez oluşturmakta bir adım daha ileri gider:[185] Ali Paşa zamanında Epir başkentinde konuşulan günlük dilin Yunanca olduğunu ileri sürer;[186] Yahudilerin ve Çingelerin yanı sıra Yunanlılar da gölge tiyatrosunun sürdürülmesine katkıda bulunurlar;[187] gölge tiyatrosu, başkaldıran gerilla grupları arasında da oynatılmıştır, buna dair dolaylı kanıtlar mevcuttur.[188] Bununla ilintili olarak şu düşünceler sıralanabilir: Dil ölçütü Osmanlı İmparatorluğu'nun seyirlik oyuncuları için belirleyici olmamıştır;[189] 1821 devriminin gerçek ve kurgusal sıra neferleri[190] hakkındaki sözde "kahramanlık" gösterimlerinin Epir'deki varlığı gerçekten de ihtimal düzeyindedir, çünkü Babıâli tarafından gözden çıkarılan ve sonunda öldürülen Türk paşasının efsanelerle örülü figürü ve Eufrosine adlı Yunanlı kadının inançlar ve anavatan uğruna Yanya gölünde boğdurulması[191] çevresinde oluşan tema döngüsü Avrupa çapında oynanmış ve melodramlarda şarkı halinde söylenmiş,[192] Epir'de 1913 yılına kadar Türklere karşı başlatılan her isyanda yeniden canlanmıştır.[193] "Epir" geleneğinin asimilasyonun ilk adımı olarak görülmesine dair tez böylece tahvil edilebilir gerçekliğe uygun düşer; öncelikle Büyük İskender Romansı'nın "Fillada" adı altında yayınlanan yeni Yunanca halk kitabı baskısına[194] dayanan ve Osmanlı İmparatorluğu'nun bütün eyaletlerinde benzersiz biçimde görülen[195] "Büyük İskender ve Lanetli Yılan"ın "mitik" gösteriminin varlığı bunun kanıtıdır.[196] Bu suretle 1890 yılında helenofon üç değişik oyun tipi mevcuttur: Anadolu Osmanlı "müstehcen" oyun tipi (ki bu oyun tipini Patras'ta Pangalos adında biri oynatır);[197] İskender motifini asimile etmiş olan Epirli oynatıcıların oluşturduğu grup ve Osmanlı Karagöz'ünden Yunan Karagiozis'ine geçişte asimilasyonun son ve belirleyici adımını temsil eden yeni Yunan şivesi konuşan figürleriyle birlikte Mimaros'un yeniden biçimlendirdiği oyun tipi.



Eufrosine (Kira Frosini). Efsaneye göre Ali Paşa'nın gölde boğdurttuğu Frosini hakkındaki tema gölge tiyatrosunda da çok sık kullanılmıştır.

Moschos Morfakidis, *Karagiozis el teatro de sombras griego*. Granada 1999.

OSMANLI KARAGÖZ'ÜNÜN ASİMİLASYON BİÇİMLERİNİN TİPOLOJİSİNE DAİR
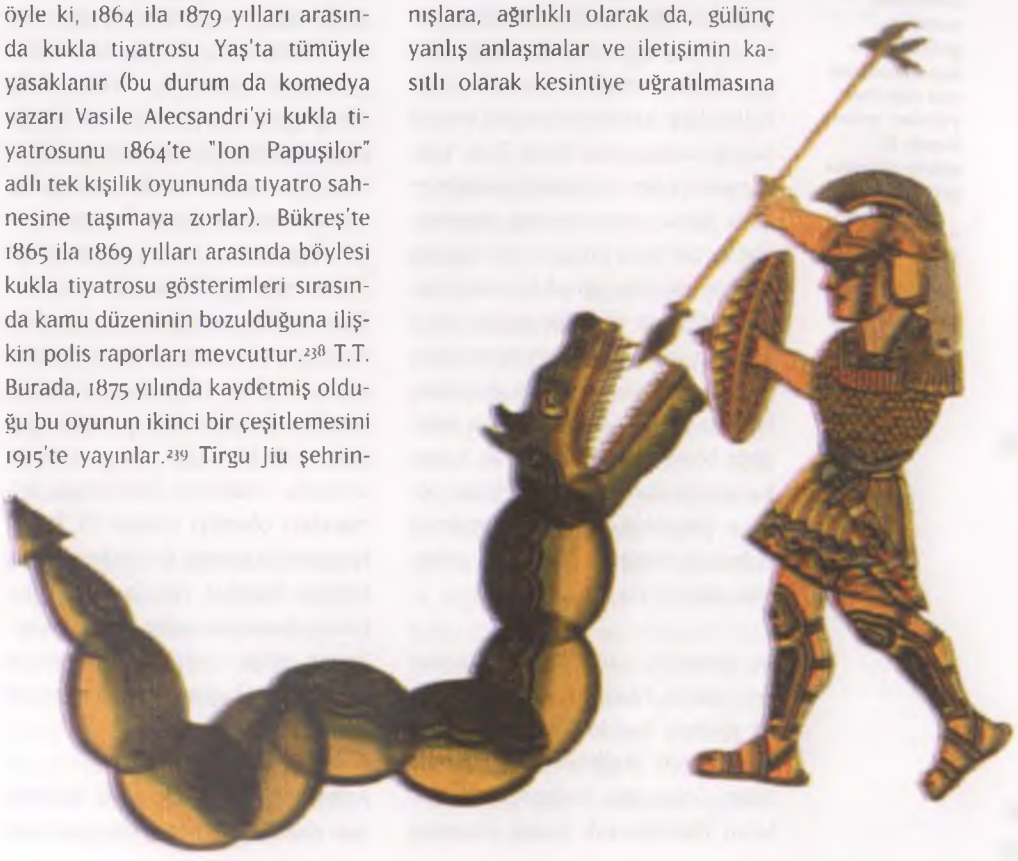
Epir geleneğinin kât ettiği entegrasyon adımlarına eşlik eden başka şeyler de vardır: Osmanlı İmparatorluğu'nun öteki eyaletlerinde de yerel ve sosyal, kültürel bağlamlara yerleştirme denemelerinde bulunulur, ancak fazla bir başarı elde edilemez. Asimilasyon girişimlerinin -verimliliklerine göre sınıflandırılacak olursa- hiyerarşik bir sıralaması için elimizde üç örnek mevcuttur: 1) Kuzey Afrika, 2) Romanya ve 3) Yunanistan'ın Epir geleneği; bu örnekler, bir zamanlar hilal tarafından yönetilen dev imparatorluğun kenar bölgelerinde Osmanlı Karagöz'ünün 19. yüzyılın ikinci yarısında ve 20. yüzyılda görülen gerileyişinin bir tür karşılaştırmalı tipolojisinin belirginleşmesine olanak sağlar. Bu arka plan göz önünde bulundurulduğunda, bu oyun türünün helenofon bölgelerde yaşamaya devam etmesinin ve yeniden hayat bulmasının nedenleri daha iyi anlaşılır.

Yüzyılın sonuna kadar Osmanlı gölge tiyatrosu Mısır'da,[198] Trablusgarb bölgesinde (Libya),[199] Tunus'ta[200] ve Cezayir'de[201] hâlâ oynanmaktadır; gerçi Cezayir'de daha 1843 yılında Fransızlar tarafından yasaklanmıştır,[202] ama Maltzan'ın,[203] Piese'nin,[204] Bernard'ın[205] seyahatnamelerinin ve Bachetarzi'nin[206] anılarının işaret ettiği üzre, iki savaş arası döneme kadar yaşamaya devam etmiştir. Tunus'ta gölge oyununun geçen yüzyılın son on yılından başlayıp (Maltzan,[207] Lux,[208] Fagault,[209] Radiot,[210] Quedenfeldt[211]) iki savaş arası döneme kadar var olduğu (Levy,[212] Spies,[213] Maquoi[214]); Trablusgarb bölgesinde ise (Maltzan tarafından,[215] Radiot tarafından[216]) İkinci Dünya Savaşı'nın sonrasına kadar[217] var olduğu kanıtlanmıştır. Osmanlı Karagöz'ünün Akdeniz'in kuzey Afrika kıyılarına aktarımı 18. ve 19. yüzyıllarda geçekleşmiştir,[218] ancak başından itibaren gerilemenin ve işlevsizleşmenin belli başlı işaretlerini gösterir. Karagöz burada da fallikti ve olağanüstü büyük organını bazen Fransızlara karşı silah olarak kullanıyordu; Hoenerbach'ın 1955'te Trablus'ta yaptığı incelemede ise bu öğe tümüyle devre dışı bırakılmıştı. 1911'e kadar gösterimler yoğun olarak politik-satirik işlev taşımaktaydı. Gerilemeyi, gösterimlerin beliriş biçimlerinde de saptamak mümkündür: Perde küçüktür (50-70 cm), daha az mumla aydınlatılır, figürler artık renkli değildir, gösterim yalnızca 15 dakika sürer ve müzik eşliği yoktur; öndeyiş ve "göstermelik" yoktur, seyir yerinde artık yalnızca çocuk-

lar oturmaktadır.[219] Ancak durumu en ağırlaştırıcı şey, şive konuşan stereotip figürlerin yumuşaması ve asimile olmasıdır ki, bu da içerden bir çözülüş sürecinin başladığını gösterir: Karagöz ve Hacivat'ın yanı sıra şive konuşan figürler olarak yalnızca Hıristiyan Maltalı, Bedevi, müzisyen olarak Zenci, Mısırlı ve birkaç tane daha figür kalmıştır; doğrusal bir çizgi izlemeyen epizot sıralamasının şiddet içeren finalini Baba Hwaneb yapar (bu tipin işlevi Tuzsuz Deli Bekir'inkinin aynısıdır).[220] Osmanlı Karagöz'ü bölgede daha derin bir entegrasyon yaşamamıştır, asimilasyonun izleri yüzeysel ve geçicidir.

Osmanlı gölge tiyatrosu Romanya'da daha derin bir etki bırakır, oradaki yerel kukla tiyatrosu "jocul papuşilor" ya da "papuşile" daha uzun bir zaman boyunca etkinin belirgin izlerini gösterir.[221] Konuyla ilgili olarak bir dizi araştırma yapılmıştır (bkz. öncesine). Asimilasyon olaylarına tipik bir örnek olarak öncelikle, Ukrayna'daki "vertep"e[222] ve Polonya'daki "szopka"ya[223] karşılık gelen, muhtemelen Katolik Batı'dan kaynaklanan ve Transsilvanya'yı aşarak Tuna Prenslikleri'ne kadar gelmiş olan Noel oyunu "vicleim"[224] sayılabilir.[225] Burada söz konusu olan, Beytlehem'deki çocuk cinayetleriyle son bulan[226] ("Herodes Kutusu"[227] Orta Avrupa'daki Macaristan'da da yaygındı),[228] ardından, Karagöz oyunlarının kimi öğelerini asimile etmiş olan kısa satirik bir farsın geldiği kısa Noel oyunlarıdır.[229] 1818 ila 1840 yılları arasında Iordache Golescu (1768-1848), Eflak'taki politik ve toplumsal durumlar hakkında, belirgin biçimde Karagöz komedyasını kendine örnek alan altı dramatik satir kaleme alır;[230] oyunun merkez figürü Karagöz'e benzeyen bir Çingene soytarıdır, sahneler "perdele" olarak adlandırılır. Satirik kukla oyunu bütün 19. yüzyıl boyunca imalı eleştirel özelliğini korur: Haşdeu bu oyunu 1867'de Aristofanes'in[231] sanatıyla karşılaştırır. Teodorescu[232] 1885'te bu satirin ilk metnini yayınlar;[233] gösterimde 16 tane kukla yer alır: 1) "Moş Ionica", İhtiyar Gece Bekçisi, 2) "Iaurgiul", Oltenialı Yoğurt Satıcısı, 3) "Moş Ionica"nın Kızı, 4) "Bragagiul", Bulgar İçecek Satıcısı, 5) Bükreşli "Cocoana Marita", 6) Rus Subay, 7) Avcı Ghinda, 8) Ayı, 9) Ayı Oynatıcısı (Çingene), 10) Yahudi Tüccar, 11) Türk Hasan, 12) Rus, 13) Ortodoks Papaz "Macare" (Μακάριος), 14) İlahi Şarkıcısı, 15) Mezarcı State ve 16) İhtiyar Baba "Moş Ionica"nın Karısı. Ancak diyaloglara "sahne"nin dışından iki canlı oyuncu daha katılır: "Moşul di Viclaim", tersyüz edilmiş bir koyun postu giymiş, maske ve bıyık takmış kambur bir ihtiyar ve yamalı, renkli kostümü ve kâğıttan mığferiyle "Paiata" (Bajazzo); bu ikili -Karagöz ve Hacivat'a benzer bir biçimde- sahnedeki aksiyonu yorumlarlar ve sık sık figürlerin konuşmalarına karışırlar ("Beytlehemli İhtiyar" bunun ötesinde Romanya'daki maskeli geçitlerde yer alan kılık değiştirmiş bir tipe karşılık gelmektedir).[234] Bu figür tiplerinin bazıları ilkel ritüellerle (Mezarcı ve Papaz, Thanatos ve yeniden doğuş çevresindeki gelenek döngüsüyle);[235] bazıları dramatik halk tiyatrosuyla (örneğin Avcı);[236] bazıları yine ilkel kukla tiyatrosu "Vasilache şu Marioara" ile bağlantılıdır ("Moş Ionica" ve Babo'su);[237] bazıları ise 19. yüzyıl Rumen şehir toplumunun olgularını yansıtır. Sosyal satir iğneleyicidir, öyle ki, 1864 ila 1879 yılları arasında kukla tiyatrosu Yaş'ta tümüyle yasaklanır (bu durum da komedya yazarı Vasile Alecsandri'yi kukla tiyatrosunu 1864'te "Ion Papuşilor" adlı tek kişilik oyununda tiyatro sahnesine taşımaya zorlar). Bükreş'te 1865 ila 1869 yılları arasında böylesi kukla tiyatrosu gösterimleri sırasında kamu düzeninin bozulduğuna ilişkin polis raporları mevcuttur.[238] T.T. Burada, 1875 yılında kaydetmiş olduğu bu oyunun ikinci bir çeşitlemesini 1915'te yayınlar.[239] Tirgu Jiu şehrinde 1932'de yapılan inceleme, satirik "vicleim"in alışılagelmiş çerçevesinin bozulmuş olduğunu gösterir: Canlı oyuncular "Moş di Vicleim" ve "Paiata" artık yoktur, kukla figür tiplerinden geriye yalnızca Türk, Papaz, Mezarcı ve ("Moş Ionica"ya karşılık gelen) bir Uşak kalmıştır; "oyun"un teması Türklerin kafalarının kesilmesi ve bir cenaze törenidir.[240] Daha sonraki gelişmeler oyun tiplerinin ve oyun aksiyonlarının tümüyle Noel gecesi maskeleri ve "Colinda geçitleriyle"[241] iç içe geçirilmesi sonucunu doğurur.[242]

Özetle buna göre, oyuna eklenen ve Osmanlı gölge tiyatrosundan Rumen kukla tiyatrosuna doğrudan bir aktarımı temsil eden komik Paiata ve ciddi Moş figürleri[243] tam anlamıyla başarılı olmuş bir asimilasyon girişimini temsil etmez, çünkü Osmanlı İmparatorluğu'yla olan kültür bağlantısı kopar kopmaz ve kukla tiyatrosu uzun süreli oryantasyon değişiklikleri içeren kritik bir döneme girer girmez, her iki canlı oyuncu da yabancı öğeler oldukları gerekçesiyle itelenen ilk motiflerden biri olur. Komik stereotip figürler bu durumda da başka etnik kökenlere aittirler, komiklikleri sapma gösteren davranışlara, ağırlıklı olarak da, gülünç yanlış anlaşmalar ve iletişimin kasıtlı olarak kesintiye uğratılmasına



Büyük İskender ve Lanetli Yılan. Bu gösterim 1900'lü yıllarda değişik başlıklarla da oynanmıştır.

Moschos Morfakidis, *Karagiozis el teatro de sombras griego*, Granada 1999.



Hagios Georgios (Aya Yorgi). Efsanevi ejderha avcısı diye bilinen bir kurgu karakter. Bir ejderhayı yatıştırmak üzere ona sunulan gelinlikli bir kızı kurtarmak için ejderhayı yakalar, gelinin kuşağı ile şehrin ortasına getirir.

Moschos Morfakidis, *Karagiosis el teatro de sombras griego*, Granada 1999.

yol açan sözcük hazinesi, ifade vb. alanlardaki dilsel sapmalara dayanır. Burada söz konusu olan oldukça büyük bir sahne üzerinde oynatılan el kuklalarıdır; Rumen kukla tiyatrosunun, "Vasilache şi Marioara"nın[244] basit biçiminin ya da "à la planchette" tekniğiyle[245] oynatılan basit biçimin (ki bu tekniğin Bulgaristan'da da kullanıldığı kanıtlanmıştır)[246] tersine bayağı karmaşık biçimi de Türk "kukla oyunu"ndan etkilenmiş olabilir.[247] Yani henüz sonlanmamış asimilasyonun ilerlemiş bir sürecidir burada söz konusu olan, ancak bu süreç kültür varlığının yerel geleneğe nüfuz edişinin gerçek bir entegrasyonuna yol açmamıştır. Yerel gelenekle böylesi organik bir bağıntı ve geleneğe böylesi bir nüfuz ancak Yunan Karagiozis'inin Epir geleneğinde görülür, öncelikle de Büyük İskender'in ejderhayı öldürüşü temasının gösterimi aracılığıyla.

Bu gösterim, yani "Büyük İskender ve Lanetli Yılan",[248] 1900'lü yıllarda değişik başlıklarla oynanmıştır: "Ejderhanın Mağarası",[249] "Korkunç Yılan Örümcekli Mağarada",[250] "Yılanın Makedonyalı Büyük İskender Tarafından Öldürülüşü",[251] "Amerika Ejderhası",[252] "Afrika'nın Dev Boğa Yılanı",[253] "Karagiozis, Yedi Uyurlar ve Büyük İskender",[254] "Androkles ve Aslan"[255] vb.;[256] Halkis'te 1879'da oynandığı kanıtlanan "Güzel Sirene"[257] de üç yeni figürü -Büyük İskender, Makedonyalı Antiohos ve Sirene (Σειρήνη)- sahneye getiren bu tematik çevirime aittir. İlk iki kahramanlık figürü birbirinin aynıdır ve oyunda aynı işleve sahiptirler; kökenleri, Georgios Veloudis'in kanıtladığı gibi, Yunan halk kitabı Büyük İskender'e, "Fillada"ya dayanır.[258] Vezir kızı Sirene de tabii ki aynı kaynaktan geliyor olabilir, çünkü "Fillada"da efsane kahramanın karısının adı Roxandra'dır;[259] Spyros Melas, zaman içersinde birçok araştırmacının, kahramanın sevdiği kızın Osmanlı gösterimi "Ferhat ile Şirin"den[260] kaynaklandığı fikrinde birleştikleri görüşündeydi.[261] Bu görüş, bu gösterimde de çok uzuvlu yılanın ortaya çıkması[262] ve Ferhat'ın sevgilisi uğruna kayalardan su çıkartması (Aziz Georg'un Yunan aktarımındaki suyu kesen ejderhayla karşılaştırılabilecek bir motif) olgusuyla güçlenir.[263] Cinnet geçiren vezir kızının da tabii ki Sirenelerle[264] ya da gündelik konuşma dilinde güzel bir kız için söylendiği üzre "Sirene"yle ilgisi vardır. Gösterimin, Büyük İskender'in ejderha öldürmediği, tersine, talip olduğu kıza kavuşmak için bir bilmeceyi çözmek zorunda olduğu çeşitlemelerinde de vezir kızı aksiyonun merkezinde yer alır;[265] bu gösterimler "Karagiozis ve Üç Bilmece",[266] "Bilmeceler",[267] "Karagiozis ve Vezir Kızının Bilmeceleri"[268] vb. başlıklar altında oynanmıştır; bu gösterimlerde talipler vezirin kızı tarafından sorulan bilmeceleri çözmek için umut dolu bir halde ortaya çıkarlar, sonunda efsanenin kahramanı bilmeceleri çözmeyi başarır.[269] Büyük İskender'in sevdiği kız ile birlikte bu bilmece motifi 17. yüzyıla ait bir anlatıda da karşımıza çıkar, ancak bu anlatının gölge tiyatrosu gösterimiyle herhangi bir bağlantısı olup olmadığı açıklığa kavuşmamıştır.[270]

Araştırma daha çok, aynı biçimde Aziz Georg aktarımlarının getirdiği o tematik döngüye dahil olan, suyu tutan ejderhayla dövüş motifine odaklanmıştır.[271] Geriye, bu motifin başlangıçtaki kutsallama ayini[272] aktarımlarında eksik olan, ortaçağa ilişkin bir eklemeyi[273] temsil ettiğini unutmamak kalıyor.[274] Ejderha öldüren kahraman masalının Yunan çeşitlemelerinde[275] masal kahramanı genellikle isimsiz bir kral oğludur,[276] sıklıkla da önemli bir kökeni yoktur;[277] kahramanın Aziz Georg oluşuna ender rastlanır, rastlanırsa da yalnızca anlatıyı Hagios Georgios için söylenen Yunan halk şarkısıyla karmak suretiyle var olur.[278] Motif aktarımı -ejderhayla dövüş hemen bütün mitolojilerin arketip motiflerinden biridir ve çok katmanlı bir sembolik yapı içerir[279]- Digenis Akritas[280] kahramanlık döngüsünden de alıntılanmış olabilir[281] ya da, Zahos Papazahariu'nun kastettiği gibi, Osmanlı dini aktarımlarından kaynaklanıyor olabilir.[282] İlk olarak Karagiozis'i ejderhayı öldüren ve güzel vezir kızına talip olan kişi olarak belirleyen -ki bu, kahramanın âlicenaplığı nedeniyle kendisi için oldukça insaflı sonuçlanan gülünç bir belirlemedir- son aksiyona ait bu fazladan dolantı motifi, masalın uyandırdığı etkiye işaret eder gibidir.[283] Ejderhanın (δράκος değil, δράκοντας; Yunan ve Balkan masallarında insan biçimindeki insan yiyen ejderha)[284] yılan olarak algılanmasında şaşılacak bir yan yoktur: Ayrıca masalda (tıpkı Yunan gölge tiyatrosunun daha eski gösterimlerinde olduğu gibi)[285] genellikle bir "canavar"dan (θηρίο) söz edilir; sıklık sırasına göre ardından "ejderha/Drake" gelir;[286] daha ender olarak ise bir "yılan" vardır;[287] cin ve şeytan (İncil'de yer alan, Cennet Bahçesi'ndeki "ὄφις" örneğine uygun olarak)[288] Bizans ikonografyasında sıklıkla kanatlı ejderha olarak temsil edilir[289] (özellikle de Aziz Georg ikonunda);[290] yeni Yunan aktarımlarında her iki cin biçiminin morfolojisi ve onların semantiği δράκοντας/δράκος birbirine karıştırılır.[291] Yunan gösterimlerinin çok uzuvlu ve çok mafsallı, olağanüstü hareketli yılan şekli her durumda Osmanlı gösterimlerindekine çok benzer.[292]

Efsanevi Büyük İskender, bütün Balkan halklarının[293] hem yazılı[294] hem de sözlü aktarımında[295] mevcuttur. Yunan sözlü geleneğinin, ejderhanın efsane kahramanı tarafından öldürülmesi konusunda söyleyecek fazla bir sözü yoktur.[296] Ancak tipleştirilmiş kahraman hayatının alışılagelmiş kahramanlık eylemlerinin ölçütüne göre,[297] Makedonya Kralı'nın kahramanlıklarının kataloğuna arketipsel ejderha dövüşünü de dahil etmek pek zor olmamış olsa gerektir; o kahramanlık eylemlerinin tekrar tekrar anlatılması, Venedik'teki Yunan yayınevleri ve matbaaları tarafından en çok baskısı yapılan ve en çok okunan Yunan halk kitabı baskılarından biridir;[298] bu baskılar bütün Balkan Yarımadası'nda elden ele dolaşır.[299] Ejderha öldüren kahraman masalı özellikle Peloponnesos'ta, kıta Yunanistan'ında, Teselya'da, Makedonya'da ve Epir'de yaygındır.[300] Bu geniş coğrafi alanda, bu temanın yazılı ("Fillada") ve sözlü (masallar), ama muhtemelen ikonografik gelenekten (Aziz Georg'un ikonu) yaratıcı bir biçimde gölge oyununa aktarılması ve dönüştürülmesi 1821'den sonraki on yıllara (ve Eğriboz'da bu tema, gölge tiyatrosunda zaten görülebildiği 1879'dan öncesine) tarihlenir.[301] Aynı tematik uyarıcı az ya da çok bütün Balkan Yarımadası'nda mevcuttur; ancak geleneksel motiflerin yeni bir ifade aracısına (Osmanlı gölge tiyatrosu) organik olarak entegre olması adına benzer bir adım hiçbir yerde atılmaz, ya da tam tersi: Hiçbir yerde yabancı bir ifade aracısının, var olan halk kültürüne, Epir geleneğinde olduğu gibi sorunsuz olarak nüfuz etmesi gözlemlenmez. "Megalexandros" hakkındaki halk kitabında ve Karagiozis'te kültür katmanı durumu birbirine benzer ve belli ki aktarımı kolaylaştırır: Sözlü ve yazılı aktarım arasında geniş bir ara katman mevcuttur.[302]

Mitolojik gölge tiyatrosu gösterimleri arasında[303] böylesi asimilasyonlara başkaca örnekler de vardır, gerçi bunlar Yunan gölge oyununun daha geç bir gelişim dönemine işaret eder: Henüz bilinmeyen aktarım yollarıyla "Belisiaros";[304] dramatik idilden "Golfo" ve "Genoveva",[305] yazılı gelenekten (çeviriler, okul kitapları, eğlencelik okuma malzemeleri) "Oidipus", "Theseus" ve "Herakles";[306] yanı sıra "Güzel Helena'nın Kaçırılışı";[307] bunun dışında gelenekleri yansıtan komik idillerden ("komidillion"),[308] revü tiyatrosundan "epitheorisi",[309] köy romanlarından ve memleket romanlarından,[310] pantomimden,[311] gazete haberlerinden[312] ve "Fasulis"in kukla oyunundan[313] da temalar alınmıştır. Ancak bu asimilasyon olayları 19. yüzyılın son on yılından itibaren, okuyup yazmasını bilen ve yalnızca alt tabakalarınkine değil, daha kapsamlı bir kültür faaliyetine katılan Mimaros, Rulias, Mollas ve diğerleri gibi ünlü oyuncuların bulunduğu Peloponnesos'un büyük şehir merkezlerinde ve Atina'da gerçekleşir.[314] Büyük İskender çevresindeki tema döngüsünün Yunan gölge tiyatrosuna dahil edilmesi başka bir kültür katmanına ve başka bir döneme işaret eder: Bu, Türklerin zamanında şehirli olmayan Yunan halk kültürüdür. Bu anlamda Epir geleneğinin asimilasyon girişimleri, Anadolu gölge oyununun Yunan halk kültürü geleneğine yaratıcı bir biçimde nüfuz etmesinin ilk adımlarını, türün gerçekten -yalnızca dil ölçütü düzeyinde olamayacak olan- "Helenleştirilmesi" anlamında ilk başarılı entegrasyon çabalarını oluşturur. Eğer böylece gölge tiyatrosunun yeniden biçimlendirilmesi 19. yüzyılın son on yılında başlamamış olsaydı, Osmanlı gölge tiyatrosu helenofon bölgelerde tıpkı eski Osmanlı İmparatorluğu'nun bütün öteki eyaletlerinde olduğu gibi, artık aslına uygun sosyal ve tarihsel gerçekleri yansıtmayan işlevsiz bir kalıntı olarak yavaş yavaş gerilemeye ve nihayet yok olmaya terk edilmiş olacaktı.

Osmanlı gölge tiyatrosunun güneydoğu Avrupa'daki coğrafi yaygınlığının ve tarihsel derinliğinin ve değişik asimilasyon düzlemlerinin tipolojik ayrışmasının bilgisi içersinde son olarak, belli bir mükellefiyetle, Balkanlar'da Fener ve Fener sonrası Romanyası'nda ve Türkler zamanındaki Epir'de 19. yüzyıl boyunca Karagöz oyununun organik bir biçimde asimile edilmesi için ilk girişimlerin gerçekleşmiş olduğu fikrine sadık kalmak gerekir. Türün Yunanistan'da 1900 ila 1930 yılları arasında çiçek açmasının ön koşulu olarak Helenleştirilmesinin yolları doğrudan İstanbul'a değil, tersine, önce daha uzak Balkan bölgelerine çıkar. Konstantiniye ile göbek bağı diğer Balkan bölgelerinin idare merkezi ve manevi metropolü sayılan, Türkler dönemindeki Yanya'ya kadar geri giden Epir geleneğinin oyun tipiyle değil, yalnızca az ya da çok belirgin falluslu Karagöz'ün yer aldığı ve başkent Atina'da 1892 yılına kadar oynanmış olan asimile edilmemiş Osmanlı oyun tipiyle vardır. Patras'ta Mimaros ve grubunun oynatıcıları bu yenilikleri benimsemiş ve türün "Helenleştirilmesi"ni başka bir kültür düzleminde (şehir halk kültürü) ve başka tematik kaynaklarla (eğlencelik edebiyat, pantomim, kukla tiyatrosu, popüler tiyatro) ileri götürmüşlerdir; Osmanlı oyun tipinden Yunan oyun tipine gerçek geçiş esasen, bölgesel, dilsel, tarihsel ve sosyal olguları kendine özgü olarak yansılayan, yeni şiveler konuşan figürlere dayanır.



Andonis Mollas (1871-1948), Yunan gölge tiyatrosunun en önemli ustalarından.

I.M. Hacifoti, *O Karagiozis Ptohoprodromos*. Atina 1981.

DİPNOTLAR

1 i) **İlk görüşü Dostálová-Jenišťová** (R. Dostálová - Jeništ ova, *Das neugriechische Schattentheater Karagöz* -onun araştırmalarına dair birkaç not için: *Probleme der Neugriechischen Literatur*. IV. Cilt, yay. Joh. Irmscher, katkıda bulunanlar: Hans Dittien / Marika Mineemi. Berlin 1959 (Berliner Byzantinistische Arbeiten, 17), 185-197, özellikle 185 ve Giulo Caimi (G. Caimi, *Karaghiozi ou la comedie Grecque dans l'âme du theatre d'ombres*. Atina 1935, 2)- temsil etmiş, K. Th. Dimaras da aynı görüşü büyük bir kesinlikle benimsemiş, ama somut belgeler ortaya koyamamıştır (K. Th. Dimaras, Ιστορία της νεοελληνικής λογοτεχνίας, Atina, 1968, 248): Bu terminoloji Biris'e aittir, 28 vd. ve güney Epir'in 1881 yılında Yunanistan'a ilhakından sonra tanınan bir oyun geleneğini tanımlar. bu gelenekte, repertuardaki "kahramanlık" gösterimlerinde 1821 devriminin gerçek ve kurgusal sıra neferleri boy gösterir, yanı sıra "Büyük İskender ve Lanetli Yılan" adlı "mitolojik" gösterimde yer alan Yunan halk geleneğine ait İskender malzemesi adapte edilir (bununla ilgili olarak daha sonrasıyla karşl.). Bu kendine özgü oyun geleneğinin varlığına ilişkin olarak Markakis (P. Markakis, "Η Καταγωγη του Καραγκιοζη". Φιλολογικη Πρωτοχρονια 2 (1944), 128-144) ve Kalonaros (P.P. Kalonaros, Η Ιστορία του Καραγκιόζη Atina 1977, 59 vd.) birçok malzeme toplamış ve kabul edilebilir tezler ileri sürmüşlerdir. Bazı araştırmacılar bu görüşleri paylaşmışlardır (D. Loukatos, *La Tradition et la vie populaire dans les representations de Karaghiozis. Quand les Marionettes du Monde se donnent la Main*. Liege 1958, 232-244; L.S. Myrsiades, "The Karaghiozis-Performance in Nineteenth-Century Greece", *Byzantine and Modern Greek Studies* 2 (1976), 83-97), başkaları ise bu görüşlere kuşkuyla yaklaşmışlardır (Melas agy: Gr.M. Sipkalis, Η παραδοσιακή δημιατουργία του Καραγκιόζη, Atina 1984, 18 vd.). Bu konuya ileride ayrıntılı olarak değinilecektir.

2 Esas itibariyle üç değişik kuram söz konusudur. Fleurus [Yunanistan'da bir şehir. ç.n.] misterlerinden kaynaklandığı; gölge tiyatrosunun Aristofanes komedyasının bir devamı olduğu ve/veya antik mimusların kalıntısı olduğu. Ilk iki tezi Biris temsil etmiştir (4 vd.) Birinci tez zaten Dostalova-Jeništová tarafından feshedilmiştir. "Biris'in kuramı için ... hemen hemen hiçbir kanıt ortaya konamamış olsa gerektir" (agy 192). Klasik filoloj C. Whitman ikinci tezden yana durmuş (*Aristophanes and the Comic Hero*. Cambridge/Mass. 1964, 281 vd.), ancak komiğin ve yapısal analojinin işlevinin aç kölelerle karşılaştırılması herhangi bir sonuca ulaşmamıştır (olumlu yaklaşanlardan biri de Ioannu, agy.

XIX. eleştirel yaklaşım Puchner, *Das neugriechische Schattentheater*. 27), bu tez H. Reich'e, Mimus. Berlin 1903, 624 vd. dayanmaktadır ve büyük yankı bulmuştur (J M Landau, *Studies in Arab theatre and cinema*. Philadelphia 1958, 47; J. Tunison, *Dramatic traditions of the dark ages*. 1907, 113) Buradaki güçlük tabii ki anolojilerin oyun tekniğine değil de yalnızca içeriklere dayandırılıyor olmasındadır (J. Horovitz, *Spuren griechischen Mimen im Orient*. Berlin 1905, 29 vd. yanı sıra G. Jacob, Vorträge türkischer Meddah's. Berlin 1904, 14 vd.); oyun tekniği antik dönemde bilinmeyen bir şeydi, ama ortaçağda Mısır da ortaya çıktı; ancak ortaçağ Mısır gölge tiyatrosunun, mimuslarla ya da Karagöz'le karşılaştırılabilecek figürleri yoktu. Bütün bu soruyla ilgili olarak Th. Photiadis, "Ελληνικό Θεατρο Σκιών. Στιγμές μια την προέλευση του Καμεγκιόζη", Άνθρωπος 11/1 (1975), 69-90 ve eleştirel yaklaşım Puchner, Das neugriechische Schattentheater . 24-30.

3 Pampukis, agy; Fotiadis, φόσφυγας 55 vd. I.M. Hatzifotis, Ο Καραγκιόζης Φτωχοπρόδρομος Atina, 1981

4 Türk kökenlilerinin yanı sıra Yunan kökenli kaynak tezleri (Puchner, agy 33 vd.) ortaya iki çeşitleme çıkarır; bunlardan biri Jacob'un Çin tezini yeniden mitleştirmeyi temsil eder (G. Jacob, *Das Schattentheater in seiner Wandlung vom Morgenland zum Abendland*. Berlin 1901 ve aynı yazarın, *Geschichte des Schattentheaters im Morgen- und Abendland*. Berlin 1925, eleştirel yaklaşımla reddeden G. Schnorr, *Aspekte der Puppen- und Schattenspielforschung. Quand les Marionettes du Monde*, 157 vd., özellikle 169), ikinci çeşitleme ise Yanya'da Ali Paşa nın sarayında gösteriler yapan, ancak haremdeki kadınlardan birini baştan çıkarmaya çalıştığı ya da kadının namusunu lekelediği için Konstantiniye ye "sürülen", orada harem sahnelerini bir perde üzerine getiren ve Ali Paşa figürünü keşfetmiş olan bir Yahudi oyuncudan söz eder (Kaimis, 9 vd., Biris, 6, Ioannu, XIV; eleştirisi Puchner, agy, 36; gerçi bu efsane Epir'de başlı başına bir oyun geleneğinin var olduğu gerçeğini güçlendirmiştir); kaynağa ilişkin bütün efsaneler, Barbayannis Vrahallis (ya da Brahalis) adında birinin bu oyun türünü İstanbul'dan Yunanistan'a getirmiş olduğu sonucuna çıkmaktadır (Bu efsanenin gerçeklik payına ilişkin olarak Puchner, 37 ve 61 vd.).

5 Bununla ilgili olarak W. Puchner, Μίμηση και παράδοση στην ιστορία του νεοελληνικού θεάτρου. Το πρόβλημα της κοινωνικης αυτουργικότητας του "ξενου προτύπου". Ελληνικη Θεατρολογία. Atina 1988, 329-379, özellikle 347 vd.

6 L. Şaineanu, *Jocul papusilor şi raporturile sale en şarsa Karagöz: Lui Titu Maiorescu omagiu*. Bükreş 1900, 281-287 (yanı sıra Keleti Szemle I. Budapeşte 1900, 140-144), aynı yazarın. *Influenta orientalâ asupra libei şi culturei Romane* I. Bukreş 1900, CLXX vd., aynı yazarın. "Les marionettes en Roumanie et Turquie". *Revue des traditiones populaires* XVI (1901), 409-419.

7 M. Gaster, *Literatura populară română*. Bükreş 1883, 492

8 T.T. Burada, *Istoria Teatrului in Moldova*. I. Cilt, Yaş 1885, 15.

9 L. Gitzâ, "Le théâtre roumain de marionettes, art ancien et art moderne», *Revue roumaine d'histoire de l'art* 1 (1964), 119-138.

10 V. Dimescu, *Teatrul de umbre turc*. Bükreş 1982

11 E. Popescu-Judetz, "L'influence des Spectacles Populaires Turcs dans les Pays Roumains". *Studie et Acta Orientalia* V-VI (1967), 337-355.

12 L. Nădejda, "Teatrul popular de papuşi in secolul al" XIX lea, *Studii şi cercetări de istorie artei* 7/1 (1960), 203-215.

13 D.C. Ollanescu, *Teatrul la Romăni*. Bükreş 1895, 27-28

14 G.D. Teodorescu, *Poesie populare române*. Bükreş 1885, 120-132.

15 N. Rădulescu, "Musikalische Puppenspiele orientalischer Herkunft in der rumänischen Folklore", *Zeitschrift für Balkanologie* 14 (1978), 83-98.

16 H.B. Oprişan, "Das rumänische Volkspuppenspiel", *Österreichische Zeitschrift für Volkskunde* 84 (1981), 84-106; aynı yazarın Teatru fără scena. Bükreş 1981, 56 vd.

17 T.I. Živkov, "Za teatralnija charakter na folklornata obrednost". *Balşaraki Folklor* VIII/4 (1982), 47-52, özellikle 49.

18 L. Marcu, "Quelques aspects des anciennes coutumes d'hiver dans le vale de Moglena", *Makedonski Folklor* 15-16 (1975), 69-79, özellikle 77.

19 P. Papahagi, *Megleno românii*. Bükreş 1902, 114.

20 K. Nehring, *Adam Freiherr zu Herbersteins Gesandschaftsreise nach Konstantinyye*. Munih 1981, 101.

21 V. Dimitriadis, Η Κεντρική και δυτική Μακεδονία κατα τον Εβλιγιά Τσελεμπή. Selanik 1973, 347.

22 R. Trickovic, *Beogradski paŝalmik*. Yayınlanmamış doktora tezi, Belgrad, yılı belirtilmemiş, 132.

23 N. Batusic, *Povijest hrvatskoga kazališta*. Zagreb 1978, 155.

24 P. Stefanovski, *Teatarot vo Makedonija*. Üsküp 1976, 25.

25 V.T. Stefanovic, *Stari Belgrad. Glasnik* 1911, 149.

26 T. Vukanović, "Studije iz balkanskog folklora". *Vranjski glasnik* V (1969), 337-339.

27 D. Antonijević, "Karađoz Gradska kultura na Balkanu (XV-XIX vek)". Belgrad 1984 (Radovi Balkanološkog instituta SANU, 21) 395 412.

28 Ž. Ilic, "Jedna zabrana izvođenja "Karadoz" pozorista u Sarajevu", *Politika*, 30 1 1966, 20.

29 V. Jevtić, *Izabrana djela*. Saraybosna 1982, 357-361

30 N. Kurspahic, "Karadoz tursko pozorište sjenki", *Pozorište* 1-2 (1981).

31 G. Jacob, *Geschichte* (bkz 5 no'lu dipnot) 130 vd.

32 F. Kanitz, *Donau-Bulgarien und der Balkan*, 2. Cilt, Leipzig 1877, 191 vd.

33 L. Hadžiosmanović, "Igra lutke i sjenke Karadoz", *Pozorište* 1-2 (1981).

34 N. Bonifačić – *Rožin, Narodne drame, poslovice i zagonetke*. Zagreb 1963, 128 vd.

35 Ath. Photiadis, Καραγκιζης ο πρόσφυγας, Atina 1977

36 K. Simopulos, Ξένοι ταξιδιώτες στην Ελλάδα, 3/2 Cilt (1810-1821) Atina 1975.

37 L. Mrysiades, "The Karaghiozis Performance in Nineteenth Century Greece". *Byzantine and Modern Greek Studies* 1 (1976), 83-97; aynı yazarın *The Karaghiozis Tradition and Greek Shadow Puppet Theater. History and Analyses*. Felsefe doktora tezi, Indiana Üniv. 1972; aynı yazarın, "Nation and Class in the Karaghiozis History Performance", *Theatre Survey* 9/1 (1978), 49-62; L.S. Mrysiades, "Oral composition and the Karaghiozis Performance", *Theatre Research International* 5 (1980), 107-121, aynı yazarın, "The Struggle for Greek Theater in Post-Independent Greece", *Journal of the Hellenic Diaspora* 1/7 (1980), 33-52; aynı yazarın. "Theater and society. Social context and effect in the Karaghiozis-performance", *Folia neohellenica* 4 (1982), 137 145; L.S. ve K.M. Myrsiades, "Karaghiozis. Culture and Comedy in Greek Puppet Theater" Lexington 1992 (A. Stavrakopoulou'dan alıntı, *Journal of Modern Greek Studies* 11/1 (1993), 179-183)

38 P.P. Kalonaros, Η ιστορία του Καραγιόζη, Atina 1977.

39 Sp. Kokkinis, Αντικαραγιόζης η αρνητικές κριτικές για παράσταστις του θεατρου οκιών στο τελευταίο τέταρτο του περασμένου αιώνα μαζί με εννέα πρωτότυπα σχέδια του ζωγράφου Σταμάτη Λεβίδου και παραστημα βιβλιογραφίας. Atina 1975 (ikinci genişletilmiş basım, Atina 1985).

40 G. Sifakis, Η παιδικοτικη δραματουργία του Καραγκιόζη , Atina 1984.

41 Th. Hatzipantakis, Η ειυβιλή του Καραγιόζη στην Αθήνα την 1890, Atina 1984.

42 W. Puchner, Οι Βαλκανικές διασπάσεις του Καραγιόζη, Atina 1985

43 Antonijevic, agy.

44 J. Hammer, *Geschichte des Osmanischen Reiches*. 3. Cilt, Pest 1828, 99 ve 213. Kokene ilişkin tezlerle ilgili olarak karşl. Boratav, agy, 602. Çin tezi ise terk edilmiştir; ortaçağ Mısır'ıyla bir bağlantı en yakın olasılık olarak görülmektedir.

45 Puchner de Osmanlı gölge tiyatrosu edebiyatı, "Σύντομη Βιβλιογραφία", 295-299. Daha önce belirtilen edebiyatın yanı sıra karşl. M. And, *A history of theatre and popular entertainment in Turkey*. Ankara 1963-1964, 54 vd.; aynı yazarın, *Geleneksel Türk Tiyatrosu*, Ankara 1969; P.N. Boratav, Karagöz. Encyclopedia of Islam IV (Leiden 1978), 601-603; M. And, *Culture, perfomance and communication in Turkey*. Tokyo 1987; aynı yazarın, *Dünyada ve Bizde Gölge Oyunu*. Ankara 1977; aynı yazarın, *Turkish Shadow Theatre*. Istanbul 1979; A. Borcakli, *Cumhuriyet Dönemi Türkiye Tiyatrosu Bibliyografyası*, Ankara 1973, 246 vd.

46 Nic. Iaunoldt, *Particular Verzeichnuss...* Frankfurt/M. 1590, 489; Karşl. And, *A history*, 7 ve Mystakidu, 68.

47 M. Thevenot, *Relation d'un voyage fait en Levant*. Paris 1665, 66 vd. Aynı yazarın, *Voyage de M. Thevenot tant en Europe qu'en Asie et en Afrique*. 5. Cilt, Paris 1689, 109-111

48 G. Petek, *Le theatre traditionel ture de Karagöz. Vie, survivance, actualite*. Paris 1972. – "Yaklaşık 60 yıl öncesine değin büyük rağbet gören Türk gölge tiyatrosu sinema ve televizyonla rekabet edemediği için artık ne yazık ki hemen hemen bir tarihsel merak konusudur." (A.E. Uysal, "Some specimens of winteryames in Turkey. A study based on observations in several ethnic communities". *Makedonski Folklor*, 15-16 (1975), 147-151, özellikle 147 d.).

49 Mystakidu, 101 vd.

50 Özellikle Türk araştırmacı Siyavuşgil, perdedeki figürlerin İstanbul'daki geleneksel mahallelerin bir bileşimini oldukça kesinlikle yansıttığını kuşkuya yer bırakmayacak biçimde ortaya koyar (S.E. Siyavuşgil, *Karagöz. Psiko sosyolojik bir deneme*. İstanbul 1941; aynı yazarın, Karagöz. *Son histoire, ses personnages, son esprit mystique et satirique*. İstanbul 1951; aynı yazarın, Karagöz. *Its history, its characters, its mystic and satiric sprit*. Ankara 1955). H. Gökalp şu notu düşer: "Els indigenes de la capital i el calidoscopi cultural otoma. Les figures 'etniques' en l'escena del Karagoz turc" El teatre d'ombre arreu del mon Barcelona 1984, 115-124; aynı yazarın, *Les indigènes de la capitale et le kaléidoscope culturel ottoman Les figures "éthniques" sur la scène du Karagöz turc. Theatres d'ombres*. Tradition et Modernité. Yay. St. Damianakos, Paris 1986, 185-198).

51 G. De Nerval, *Voyage en Orient*, 3. Cilt, Paris 1927.

52 "Yemekten sonra Ali Paşa haber göndererek, zat-ı âlilerinin kısa süreli bir şey görmek isteyip istemediğini, görmek istiyorlarsa bir zahmet yanına gelmelerini bildirdi. Orada bir soytarı kapalı bir çadırın içersinde, bir ışık tarafından aydınlatılan saydam bir örtüde kadın ve erkek taklitleri yaparak bir sürü maskaralık yaptı. bu arada bütün erkek ve kadınları kendisi konuşturdu" (Nehring, 101)

53 Antonijević, 390

54 Chmielnitzken'in oğlu Timoszek ile Ulah hospodarının kızının düğünlerine eşlik eden görkemli torenlerin betimlenişi (N. Iorga, *Acte şi fragmente cu privire la Istoria Românilor*, 1. Cilt, Bükreş 1895, 208-214, özellikle 211).

55 "Celebrul Karagöz, de unde, 'caraghiosul' nostru" (Iorga, agy, 211, notlar)

56 Radulescu, 83 vd

57 Betimleme çok ayrıntılıdır, ama aynı biçimde, ayrıntıda belirsizlikler vardır ve "tanık"lığın doğruluğu konusunda kuşku uyandırır (Dimitriadis'in Yunanca çevirisinde, 347).

58 Bu konuda eleştirel yaklaşım Dimitriadis, 347 d.

59 Trickovic, 132 (Antonijević'e istinaden, 390).

60 Stefanovski, 25.

61 A.M. del Chiaro, *Istoria delle moderne rivoluzzioni della Vallachia*. Venedik 1817, 3.

62 Popescu-Judetz , 343.

63 Bununla ilgili olarak daha sonrasıyla karşl.

64 D. Kantemir, *Geschichte des osmaniachen Reiches* . . Hamburg 1745, 377 vd.

65 "Fisiologos", "Porikologus", "Opsarologos" vs. değişik Bizans halk kitaplarına dayanan alegorik bir hikâye (M. Tanasescu, Despre. *Istoria ieroşliţica*. Bukreş 1970, F. Sorohan, *Cantemir in carte hieroşliţelor*. Bükreş 1978). Metin en son olarak St. Toma ve N. Stoicescu tarafından yayınlanmıştır: *D. Cantemir, Istoria ieroşliţica*, Bükreş 1973.

66 Rădulescu, 84.

67 Franz Joseph Sulzer, *Geschichte des transalpinischen daciens. das ist. der Walachey, Moldau und Bessarabiens, im Zusammenhang mit der Geschichte des übrigen Daciens als ein Versuch einer allgemeinen Geschichte mit kritischer Freyheit entworfen von...* 2. Cilt, Viyana 1781.

68 "Prensliğin çavuşlarından ya da mizraklı erlerinden biri -genellikle saray soytarısını ve başrolleri onlar oynuyorlar- Prens'ten bir seyirlik oyun oynaması için emir alıyor. Bu çok sık olmuyor, bazen öğle yemeğinden sonra eğer Prens'in neşesi yerindeyse ve sıkılıyorsa, ya da kendisiyle birlikte yemek yiyen bir yabancıya sarayının ihtişamını tattırmak istiyorsa oluyor Boyle beyaz ya da kırmızı renkte uzun Türk şalvarları giymiş, ellerinde gümüş simli sopalar ve başlarında yüksek, yuvarlak kürk şapkalar olan altı heril. Efendi nin emrinin hemen yerine getirileceğinin işareti olarak hafifçe eğilerek ellerini göğüslerine koyuyorlar. yemek salonundan çıkıyorlar ve kısa bir süre sonra, genellikle içlerindeki en becerikllerinin yaptığı bir ön konuşmayla sahneyi açıyorlar Yemek yenen salonun zemini sahnenin kendisi ve oyuncuların giysileri Avusturyalı bir asker kaçağının yırtık üniforması, ya da herhangi bir yabancıya ya da yerliye ait yırtık pırtık giysiler; sahneye bir kadın çıkması gerektiğinde, bu rol de yine kılık değiştirmiş bıyıklı bir çavuş tarafından oynanıyor. Oyun Eflak dilinde, Yunanca ve Türkçe olarak doğaçlama oynanıyor. İçerik ve gelişme, karma Eflak dilinde söylenen esprilerden anladığım kadarıyla, burlesk tarzında ve çok keyif verici, her şey unlu kukla tiyatrosu tadında. Neredeyse, bu işneleyici komik oyunun şahsen tanıdığım ve çok takdir ettiğim şakacı yazarının bu hospodar komedyasını benimle birlikte izlemiş olduğuna inanacaktım; Türk-Eflak yaşam tarzını Salzburg'tan Berlin'e ve Berlin'den Türkiye'ye o kadar ustaca taşımıştı ki; ve bu ibret verici çavuşların dilini taklit etmeyi çok iyi biliyordu. En azından müstehcenlik eksik değildi, o müstehcenlik ki, daha kısa bir süre öncesine kadar kimi Alman parterlerini de ve Faust'u konu alan Alman komik şiir sanatının babasını, B.'yi de eğlendirmek için bir örnek oluşturabilirdi. Eflak ulusunun şansına bu iyi düşünülmüş oyunlar pek sık oynanmıyor, süreleri çok uzun değil, insanları fazla güldürmüyor ve en azından yazılı tartışmalara yol açmıyor." (Sulzer, 401 d).

Aydınlanmacı ironi ve yukarıdan bakış içersindeki kınayeler Hans Wurst tartışmalarıyla ilintilidir.

İTarihte gerçek kişilik olarak yaşamış olan Faust 1480'de Knittlingen'de doğar; kimyacıdır; 1540'ta, yılbaşı gecesi kendi yaptığı donanma fişeği yüzünden ölür.

Faust malzemesi ilk kez 1587 de Johann Spieß tarafından "Sihirbaz Doktor Johann Fausten'in Hikâyesi" adıyla bir halk kitabı olarak kaleme alınır.

Daha sonra, 1589 yılında Cristopher Marlow'un yazdığı "The Tragical History of Dr. Faustus" adlı yapıta konu olur ve bilgiyi ele geçirme olarak dünya edebiyatının en ünlü temalarından birine kaynaklık eder.

İngiliz komedyenler Marlow'un Faust işleyişini Almanya'ya getirirler ve oyun -salt aksiyona indirgenmiş haliyle- pazar meydanlarında oynanmaya başlar Tek tek sahneler ise Hanswurst figürü tarafından birbirine bağlanır. 18. yüzyılın ikinci yarısından itibaren ise Dr. Faust üzerine sayısız kukla oyunu yapılır; bunlar arasında bilinen en eski sahnelenış 1746'da Hamburg'da gerçekleşir Bu kukla oyunlarından biri de Weimar döneminde yazılmış olan Dr. Faustus kukla oyunudur. Marlow öncesi malzemeye dayanan bu oyunun 17 ve 18. yüzyıllarda oynanan çeşitlemelerinde komik figürle (Hanswurst) ilintili olan önemli değişiklikler baş gösterir. *Commedia dell'arte*'den alıntılar, komik

figürün halk arasındaki başarısının garantisi: oyuncu topluluklarında başrol oyuncusunun genellikle Hanswurst rolünü üstlenmesi Faust oyununun gösterim tarihinde iz bırakan etmenler ve etkiler olur. Thalmann Marianne, *"Weltanschaung im Puppenspiel vom Doktor Faust"*, *PMLA*, Vol. 52, No. 3 (Eylül, 1937) 675-681. Puchner bu tartışmalara göndermeye yapıyor. ç.n.]

69 "Ortada oynanan oyun" denilen doğaçlama halk tiyatrosu için karşl.: C. Kudret, *Orta Oyunu*, Ankara 1973; W. Duda, *Das türkische Volkstheater, Butsan 2*, ([Viyana] 1961), 11-19; A. Bombaci, "Orta Oyunu", *Wiener Zeitschrift für die Kunde des Morgenlandes* 56 (1960), 285-297; I. Künos, *Das türkische Volksschauspiel – Orta Ojun* 1908; S.N. Gerçek, *Türk Temaşası (Meddah-Karagöz-Ortaoyunu)*. İstanbul 1942; E. Saussey, *Litterature populaire turque*. Paris 1936, 74-82; R.A. Sevengil, *Türk Tiyatrosu Tarihi*, I. İstanbul 1959, 66-73; B. Atsız, *Orta Oyunu*, Kindlers Literatur-Lexikon V. Cilt (Münih 1969), Sütun: 1114-1118; And, *History*, 39 vd; M. Meinecke, "Die türkische Theaterliteratur. Ein Reservoir des Komödiantischen", *Maske und Kotturn* 11 (1965), 120-133; O. Spies, "Die türkische Volksliteratur", Handbuch der Orientalistik I/5/1. Altaistik. Leiden, Köln 1952, 383-417; H. Uplegger, "Das Volksschauspiel"], in: Philologiae Turcicae Fundamenta. Yay. J. Denyd. y. 2 cilt, Wiesbaden 1959-1964, 2. Cilt, 147-168; Th. Mentzel, *Meddah. Schattentheater und Orta Oyunu*. Prag 1941 vs.

70 M. And, "Wie entstand das türkische Orta oyunu?", *Maske und Kothurn* 16 (1970), 201-216.

71 Sulzer, 402 d.

72 Şaineanu, agy.

73 M. And, "Dünyada ve Bizde Gölge Oyunu", Ankara 1977, 370.

74 Karşl. Puchner, "αραστατικά δρώμενα, λαϊκά θεάματα και λαϊκό θέατρο στη Νοτιοανατολική Ευρώπη", *Laographia* 32 (1979-1981), 304-369, özellikle 312, 345 d.

75 [St.] Raicevich, *Osservazione storiche, naturali e politiche intorno la Valachie, e Moldavia*. Napoli 1788, 244: "Aynı zamanda Türk çavuşları olarak adlandırılan ve bir nevi kapıcı olarak tanımlayabileceğimiz iki saray mesubu ellerinde gümüş işlemeli bir bastonla Prens'in önünde giderler. Bu işi yapanlar, esas olarak Ermeni cemaatinden bazı kimselere bağlıdır. Eksetanslarını yemek yerken eğlendirmek için soytarıları da kullanırlar. Komedi Türkçe dilinde sergilenir. Hareketlerle değilse de sözlerle güldüren bir Fars niteliğindedir. Halk tabakasını eğlendirmek için, hikâye ve masal anlatabilen yetenekli kişiler Türk kahvelerinde yaygınca kullanılır.
Aynı yazar Yunanlı prens hakkında eleştirel bir not düşer. "Seyirlik oyunlar ve zar oyunları en sevdikleri eğlenceler." (Bemerkungen über die Moldau and Wallachey in Rücksicht auf Geschichte, Naturprodukte und Politik. İtalyanca'dan çeviren von Raicewich, Viyana 1789, 131). İtalyanca dipnotun çevirisi Nükhet Amanoel.

76 Meddahlarla ilgili olarak karşl. J. Horovitz, *Spuren griechischer Mimen im Orient*. Berlin 1905 ve G. Jacob, *Vorträge türkischer Meddah*. Berlin 1904.

77 Karşl. And, *A history*, agy.

78 S. Kotoulis, Λεξικόν γοητευτελληνικόν. Atina 1976, 97.

79 *Bălgarsko-grăcki rečnik*. Sofya, BAN 1960, 436.

80 *Rodopi* 1981/6, No 6, 27.

81 D. B. Dimitrakos, Ορθογραφικόν και ερμηνευτικόν λεξικόν όλης της ελληνικής γλώσσης, Atina 1964, 674.

82 Selanik'in kuzeyinde, Vardar yakınlarındaki Meglana vadısında yaşayan ve kendi lehçelerini konuşan Rumenler. ç.n.

83 Marcu, 77. "rusallile" ile ilgili olarak şimdi karşl. W. Puchner, "Zum Nachleben des Rosalienfestes auf der Balkanhalbinsel", *Südost-Forschungen* 46 (1987), 197-278.

84 Papahagi, 114.

85 "Arugutshari adıyla anılıkları Briaza'da oyuncular [İng. *mummers*; geleneksel İngiliz tiyatrosunda daha çok Noel'de oynanan bir tür oyunun maskeli oyuncuları-ç.n.] gelin, güvey, hekim, Arap ve Punch'tan (Karagözu) ibarettir. Gösteri yalnızca Epifani'de (Ortodoksların 6 Ocak'ta müneccimlerin İsa'yı ziyaretlerinin kutladıkları yortu-ç.n.) değil Karnaval'da da yapılır." (A.J.B. Wace, "Mumming Plays in Southern Balkan", *The Annual of the British School at Athens* 19 (1912/1913), 248 vd. özellikle 254). Rugatsia/rugatsiara" maske oyunları için karşl. W. Puchner, "Die "Rogatsiengesellschaften". Theriomorphe Maskierung and adoleszenter Umzugsbrauch in den Kontinentalzonen des Südbalkanraums"., *Südost-Forschungen* 36 (1977), 109-158.

86 V. Katantis, "Ο γάμος του καραγιόζη",

Laographia 17 (1957/1958), 634 vd. Karşl. Puchner, *Das neugriechische Schattentheater*, 158 vd.

87 W. Liungman, *Traditionswanderungen Euphrat-Rhein*. Helsinki 1938 (FFC 119), 822. Doğrulayan cevap Kat. Kakuri, Διονυσιακά, Atina 1963, 214.

88 Živkov, 49: "Halkımızın Türk gölge oyunu 'karagöz' gibi saf tiyatro çeşitlerini tanıdığı veya onları en hızlı şekilde aldığı gerçektir. Oyun unsurları kuklalar vesairedir » Bulgarca dipnotun çevirisi Mehmet Hacısalihoğlu.

89 *Istorie Teatrului în România* 1 (1965), 117.h

90 J. Perde, 3. ve 8. sahneler. Vasile Alecsandri karşl. W. Puchner, *Historisches Drama und gesellschaftskritische Komödie in den Ländern Südosteuropas im 19. Jahrhundert. Vom Theater des Nationalismus zum Nationaltheater*. Frankfurt a/M. d.y. 1993, 41 vd. 87 vd., 106 d., 128, 133 (başkaca kaynakla birlikte).

91 T.T. Burada. *Călătore în Dobrogea*. Yaş 1880, 18.

92 Aynısı Bükreş'te bir kahvede de gerçekleşmiştir (T.T. Burada, *Istoria teatrului în Moldova*, 1. Cilt, Yaş 1915, 79 vd.)

93 W. D u d a, *Das türkische Volkstheater*; Th. Menzel, (her ikisi için bkz 70 no'lu dipnot).

94 D. C. Ollanescu, *Teatrul la Români*. Bükreş 1895, 27 vd.

95 Popescu - Judetz, 351.

96 Yunan gölge oyunlarının ilk 'usta' oynatıcısı. ç.n.

97 Oprişan, *Volkspuppenspiele*, 86.

98 Batušić, 155.

99 Ž. Muljačić, Dopune radu N. Beritića, *Prilozi* 22 ([Belgrad] 1956), 84 vd.

100 Stefanović, 149.

101 Vukanović, 337 vd

102 Antonijević, 391 (kaynak belirtilmemiş)

103 Ilić, 20.

104 Sarajevski cvetnik za 1870 godinu, 47. Antonijević'e istinaden, 391 d.

105 Kanitz, *Donau Bulgarien und der Balkan*, 2. Cilt, 191 vd.

106 Kurspahić, 42.

107 Jacob, *Geschichte*, 130 vd. (bir fotografla birlikte).

108 Jevtić, 357 vd.

109 Bonifačić-Rožin, 128 vd.

110 "Der verfluchte Hof" [Lanetli Avlu], (Ivo Andrić, Prokleta Avlija. Zagreb 1963).

111 R. Lauer, "Das osmanische Reich als Weltmodell. Zur parabolischen Struktur von Ivo Andrićs Erzählung "Der verfluchte Hof": Die Türkei in Europa" Südosteuropakongreß der AIESEE in Ankara 1979. Göttingen 1979, 151-166; D. Burkhart, "Das künstlerische Weltmodell in der Prosaerzählung. Am Beispiel Ivo Andrićs "Prokleta Avlija", *Zeitschrift für Balkanologie* 18/1 (1982), 1-21 (yanı sıra cilt halinde *Kulturraum Balkan. Studien zur Volkskunde und Literatur Südosteuropas*). Berlin, Hamburg 1989, 239-256).

112 Menzel 1909 yılında Selanik'te Yunanlı bir Karagöz oynatıcısından söz eder, ama bunun orada daha önceden de var olması gerekir.

113 Atina'da yayımlanan Εμπρος gazetesinde (07.06.1901) "Türkiye'de anılarını bırakmış olan" Yanyalı bir gölge oynatıcısından haber verilir (Th. Hatzipantazis, Η εισβολή του Καραγιόζη στην Αθήνα του 1890, Ο Πολίτης 49 (1982), 64-87, özellikle 75).

114 Karşl. 1 no'lu dipnot ve Puchner, "Ο πρώτος ελληνικός Καραγιόζης" agy.

115 G. Veloudis, *Der neugriechische Alexander Tradition in Bewahrung und Wandel*. Münih 1968, 259, Not 2.

116 "Ερμης ο Λόγιος", Ek 1, 1.1.1817, 8. Odessa'daki amatör tiyatro hakkında son olarak A. Tambaki, Το ελληνικό Θέατρο στην Οδησσό (1814-1818). Αθησαύριστα στοιχεία". Ο Ερανιστής 16 (1980), 229-239 ve ciltli olarak 'Η νεοελληνική δραματουργία και οι δυτικές επιδράσεις (18ος – 19ος). Atina 1993, 39-50.

117 Bununla ilgili olarak W. Puchner, *Südost-Forschungen* 35 (1976), 434.

118 Kanıt Fotiatis'te Καραγκιόζης ο πρόσφυγας 73.

119 Mavromichalis, Ελληνικά Συμπεκτα 1. Cilt, Paris 1931, 47.

120 "Θεατής" 20.7.1837, Rizos Nerulos'un "Ερωτηματική Οικογένεια"sına eleştiri, ilk baskı aynı yıl bir takma adla yayınlanır (G. Ladoyanni-Cufi, 'Αρχές του νεοελληνικού θεάτρου. Βιβλιογραφία των εντύπων εκδόσεων 1637-1879). Yanya 1982, No. 139); makaleyi kaleme alan kişi yazarı "Fenerli" olarak tanımlar. (Fotiatis'e göre, Καραγκιόζης ο πρόσφυγας 73).

121 Pan. Sofianopulos kitaplarından birinde ('Η πρόσφυγας της Σμυρνοπαλιάς Paris 1839) Karagöz'ün kendi döneminin dört periyodunun hepsiyle alay edecek yetenekte olduğunu belirtir (Fotiadis, 73, 206). Fransız gezgin Ampère (J. J. Ampère, La Grèce, Rome et Paris. Paris 1848) Aristofanes'i İzmir ve İstanbul'daki Karagöz'le karşılaştırır (Fotiadis, 73, 206) vb.

122 Ioannina'dan ayrılmamızdan bir ya da iki gece önce Türklerin sahne temsilleri yolunda sağladıkları tek ilerlemeyi görmeye gittik. Ramazan'da, kartondan oyuncularıyla buraya gelen bir Yahudinin oynattığı bir kukla temsiliydi bu. *Ombre Chinoise*'in [Çin gölge oyunu - ç.n.] bir çeşidi olan gösteri, için gerecken, çoğu erkek çocuklardan oluşan seyircilerle dolu, pis mi pis bir kahvehanenin bir köşesinde yeralıyordu. Ücret, bir fincan kahve karşılığı iki para, bir de gösteriden sonra dolaştırılan tabağa koyulan iki üç bozukluk idi. Piyesin kahramanı, Cara-keus adında *Punch* gibi birşeydi; boynundan geçen bir iple, bir gergının çok güzel ifade ettiği gibi, Bahçeler Tanrısının İbereket simgesi büyük fallusuyla resmedilen Priabos kastediliyor olmalı.- ç.n.] aletini taşıyordu. İtibarca bir sonra gelense, Cara-keus'ün Sancho'su olan Codja Haivat adında bir erkekti, yalnız, oyunun felaketi Şeytan'ın kendi kılığında görünmesiyle meydana geliyordu. Yahudi'nin farklı seslerle sürdürdüğü, baştan sona Türkçe olan diyalogu anlamadım; seyircinin sık sık gür kahkahalar patlatmasına yol açıyordu, eksiksiz anlaşılan eylemse anlatılamayacak kadar feciydi. Nasıl bir şey olduğu konusunda, İngiltere'nin bazı memleketlerindeki *morris* dansını [bir grup erkeğin genellikle çıngıraklar bağlanmış özel giysilerle yaptığı eski bir İngiliz köylü dansı – ç.n.] görmüşlüğünüz varsa, bir parça fikriniz olabilir.
Bir milletin karakteri, dedikleri gibi, hoşlandığı eğlencelere bakarak anlaşılabiliyorsa, bu kukla gösterisi Türkleri her gözlemcinin gözünde pek aşağı bir yere koyacaktır. Daha nezih bir eğlenceleri de, öğrendik ki, yokmuş. (J.C. Hobhouse, *A Journey Through Albania, and Other Provinces of Turkey in Europe and Asia, to Constantinople, During the Years 1809 and 1810. Londra 1813, 183 vd.*). İngilizce dipnotun çevirisi Harun Turyan.

123 L. Myrsiades, "The Karagiozis Performance in Nineteenth Century Greece". *Byzantine and Modern Greek Studies* 2 (1976), 83-97.

124 Th. Vellianitis, "Τα Θέατρα επί Όθωνος", Εστία εικονογραφημένη 1893, 321 vd.

125 Karşl. Puchner, Οι βαλκανικές διαστάσεις 31.

126 Prokesch von Osten den önceki dönem için karşl. G. Pflugerdorffer, *Philhellenisches bei Prokesch von Osten.: Europäischer Philhellenismus. Die europäische Philhellenische Literatur bis zur ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts*.]: Yay. E. Konstantinou, Frankfurt a/M. d.y. 1992, 73 vd.; Fr. Engem-Janosi, *Die Jugendzeit des Grafen Prokesch von Osten*. Innsbruck 1938.

127 Yorumlayan yalnızca Hatzipantazis, (Η εισβολή 27).

128 Bu tema genel olarak Bavyeralı kral Otto döneminde toplumsal eleştirel komedyalarda yer alır, özellikle de Michael Hurmuzis tarafından kaleme alınmış olanlarında (karşl. Puchner, *Historisches Drama*, 113 vd.)

129 1837'de bir saray tiyatrosu kurulması için ilk girişimlerle ilgili olarak karşl. W. Puchner, "Μεθοδολικά προβλήματα και ιστορικές πηγές για το ελληνικό θέατρου του 18 και 19 αιώνα. Προσεγγίσεις και διαπιστώσεις, περιπτώσεις και παραδείγματα", Parabasis I [Atina] 1995), 11-112, özellikle 105 vd. (aynı biçimde cilt halinde Δραματουργικές αναζητήσεις, Atina 1995, 141-344, özellikle 330 vd.).

130 "Εφημερίς της Κυβερνήσεως" No. 85, 1.12.1836, 439. Madde 5, paragraf 8.

131 "Fasulis" kukla tiyatrosu bundan çok daha sonra ortaya çıkar (şimdi karşl. W. Puchner, *Fasulis Griechisches Puppentheater Italienischer Herkunft aus der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts*. Bochum 1978), pantomimler (ister gezgin olsun ister değil) ne başlı başına "tiyatro" sayılmaktadır, ne de kullandıkları malzeme henüz kamu ahlakını zedelemiştir (J. Sideris, "Παντομίμα" 40 (1946), 860 vd. ve 990 vd.; şimdi Puchner, "Μεθοδολικά προβλήματα" 67 vd.).

132 "Bu ayın 21'inde Nauplia'da, Hacivat ve Küçük Mehmet figürlerinin yer aldığı Karagöz komedyası oynanacaktır" ("Ταχυδρομος Φήμη", Nr. 130, 18.8.1841, 525, "Münferit" sütunu, Almanca çevirisi ve yorumu Puchner, *Das neugriechische Schattentheater*, 65). Başkaca yorum K. Biris, "Ο Καραγιόζης", Νέα Εστία 52 (1952), 1066).

133 Küçük Mehmet figürü Yunan gölge tiyatrosunda bilinmez; burada söz konusu olan, Tuzsuz Deli Bekir'in bir çeşitlemesi olan Burunsuz Mehmet olsa gerektir (M. A n d, *Gelenekael Türk Tiyatrosu*. Ankara 1969, 303). Bununla ilgili olarak karşl. Puchner, Οι βαλκανικές διαστάσεις, 33.

134 "Plaka semtinde Anadolu tiyatrosu sahnesini açtı; ücret yalnızca on Lepta, beşi giriş için ve öteki beşi de bir nargile için; üç saat boyunca eğlence var; bütün bu süre içinde durmadan ve aralıksız gülünüyor. Son olarak oynanan oyunda, kendi sözlerine göre Batı'dan ve Doğu'dan, Kuzey'den ve Güney'den ve de Oniki Adalar'dan [Dodekanes] herkesi davet etmeye hazır olduğunu açıklayan Karagiozis'in düğünü kutlandı; değişik uluslar değişik kuklalarıyla sanki oradaymış gibi görülüdler ... [- bunun ardından ağırlıklı olarak Anadolu giysi parçaları tek tek sayılıyor-]. Karagiozis'in başında altın işlemeli bir ipek şal vardı ve resmi damat asasını taşıyordu (in lustibus), sık sık "Madem düğünüme davetlisin, o zaman sakın ola ki ortalığı altüst etmeyesin" diyerek davetlileri selamlıyordu. Dört minarenin arasında duran bir deveye binmiş olan ve çevresinde on iki dervış bulunan Nasreddin Hoca düğün törenini yönetmekle görevliydi. Şahit ise, Karagiozis'inkinden daha da resmi bir asa ve kafasında bir şahit şapkası taşıyan Hacı Abdurrahman'dı. Düğünün ayrıntılarını ve Karagiozis'in yemek isteyenlere 'Yutkun!' dediği, ardından Hatzi Aivatis'in kanıtlama yuku sorununu stoacı felsefeye dayanarak ortaya attığı (tüm var olanları meydana getiren, düşünce midir?) şöleni bundan sonraki sayıda ele alacağız. Tören sırasında Karagiozis'in yeğeni, Küçük Antrias, sembal ile azdırem makamındaki Kumuzulupe Maskaracık'ı ya da ilk kez Kutuzelis tarafından ele alınan ve Nora düetine benzeyen şarkıyı çalıyor" ("Ταχυδρομος Φήμη", Nr. 955, 9.2.1852, 3; Almancası Puchner, *Das neugriechische Schattentheater*, 66 d). Ancak vbir sonraki sayıda düğün anlatılmaya devam etmez. Töreni yöneten mizah kahramanı Nasreddin Hoca (gerçi Osmanlı gölge tiyatrosunda bilinmemektedir), kim olduğu bilinmeyen ve Anadolu ezgileri çalan Küçük Antrias, - bütün bunlar, muhtemelen "Büyük Evlenme"nin bir çeşitlemesi olan gösterimin Anadolu kökenli olduğuna işaret eder (And, History, 51).

135 Bu tezlerin ve Brahalis'in biyografisine dair bilgilerin olası sağlamlığına ilişkin düşünceler için Puchner, *Das neugriechische Schattentheater*, 68 d. Agiomavritis bu Osmanlı oyun tipini ("Hamam") şöyle betimler: "Sahnenin ortasında kubbeli bir yapı dekoru kurulmuştu. Yanı cami. Bir taraftan yıkanmaya giden kadınlar giriyorlar; öteki taraftan Karagiozis duruyor ve kendisine tanışanları her birıyle müstehcenliği tarif edilemeyecek sözcüklerle konuşuyor. Sonunda Bekri Mustafa geliyor ve gösterime, Karagiozis'in ünlü dayak sahnesiyle son veriyor" (Biris, agy 27). Türkçesinde oyun halka açık hamamda çıkan ve herkesin çırılçıplak sokağa fırlamasına yol açan bir yangınla son bulur (And, A History, 51). Yunan esnaf figürü de Brachalis'e dayanıyor olmalıdır. Kendisi ayrıca sarhoş jandarma Deli Bekir'i (Bekri Mustafa – "Sarhoş Mustafa" adıyla), uyuşturucu sarhoşu Beberuhi'yi ve (seyircisine pek de hitap etmeyen) Avrupalı ("Frenk") Yunan Phring'i ya da Phreng'i de korumuştur)

136 Brachalis 1850 ila 1860 yılları arasında Pire'de oynamış olmalı; onun hakkında çok az sayıda kesin haber mevcut (Ioannu, 1. Cilt, XXI d.; Melas, agy). Aglomavritis ve S. Spatharis gibi oyuncuların görmüş oldukları gösterimlerinin müstehcenliği konusunda ise kuşku yoktur (K. Biris, bkz 1 no'lu dipnot, 25 d.)

137 "Emniyet yönetiminin hazı kahvehanelerde, daha önce kesinlikle yasaklanmış olan sözde Karagiozis gösterimlerine göz yumduğunu ve hoş gördüğünü üzüntüyle müşahede etmekteyiz. Asyalıların bu kaba saba tiyatrolarında kuklaların yardımıyla nasıl açık saçık ve yakışıksız sahnelerin gösterildiği ve buradan, sayısız çocuğun, hatta liselerden ve öteki okullarımızdan çok sayıda öğrencinin devamlı olarak her akşam mevzubahis yerlere rağbet etmeleri hasebiyle bütün toplumumuza nasıl bir kokuşmuşluğun bulaştığı Emniyet Müdürü'nün malumu olsa gerektir" ("Αθηνα", 4.1.1854, Almancası Puchner, *Das neugriechische Schattentheater*, 68 d. Söz konusu üç makalenin ortaya çıkarılması ve değerlendirilmesi, Kostas Biris'in kayda değer bir araştırma becerisi olduğunun göstergesidir (agy, 26 d).

138 Eleştiride sıklıkla bu gösterimlere gençlerin gidiyor olmalarının altı çizilir.

139 Anonim, Η ιστορικωτατη ζωη εν Ελλάδι, Braila 1870?, yorumlu baskı Mario Vitti, Atina 1970.

140 agy. 107.

141 "Αιγή", 20.11.1864, Photiadis, 84 d)

142 Eski Yunancada dikleşmiş erkeklik organı. Aynı zamanda hem erkeksi hem de hermafrodit tanrıları da betimler; örneğin bıyıklı Venüs, kadın giysileri içindeki Apollon vb. ç.n.

143 Herhalde burada kastedilen "Büyük İskender ve Lanetli Yılan"ın klasik gösterimidir. Bu belgenin ortaya çıkarılmasını Sp. Kokkinis'e borçluyuz (agy). "Εύβοια", Nr. 197, 24.10.1879, karşl. Photidis, agy 84 d.

144 "Εύβοια", Nr. 198, 1.11.1879 (metnin tamamı Puchner, Οι βαλκανικές διαστάσεις, 36-39).

145 Kokkinis, agy ve Chr. Stamatopulu – Vasilaku, Το ελληνικό θεάτρο στην Κωνσταντινούπολη το 19 αιώνα, 1. Cilt, Atina 1994, 75 vd., yanı sıra Puchner, "Το θέατρο στην ελληνική επαρχία", Το Θεατρο στην Ελλάδα. Μορφολογικές επισημάνσεις, Atina 1992, 331-371, özellikle 360 vd. (Patras'tan ilgili makalelerle birlikte).

146 Tam da aynı şeyi Antonijević güney Slav bölgeler için saptamıştı ("... kentlerin en başta Müslüman ve Yahudi mahallelerinde", agy 404).

147 Makalenin yazarı Atina, Korfu, Patras ve Sira'daki tiyatro salonlarını sıralar; ancak aynı dönemde benzer salonlar Kitera ve Lefkas'ta da mevcuttur (G. Sideris, Ιστορία του νέου ελληνικού Θεάτρου, 1. Cilt: 1794-1908, Atina 1953[!], 169 vd. genişletilmiş yeni baskı Atina 1990, ve özellikle F. Phessa – Emmanuil, " Η αρχιτεκτονική του νέου ελληνικού Θεάτρου, 1720-1940, 2 Cilt, Atina 1994). Bundan kısa bir süre sonra Halkis'te de düzenli bir tiyatro hayatı gelişecektir (Fotiadis, 88-91).

148 Kokkinis'in Kalamata 1896-1901 için yayınladığı kaynaklar, bu noktada gözden geçirilebilir, çünkü söz konusu olan Mimaros'un 1890 yılında Patras'a getirdiği yeni "temizlenmiş" oyun tipidir (Kokkinis, agy, W. Puchner, *Südost Forschungen* 35 (1976), 433).

149 R. Anninos, "Ο Καραγιόζης και οι απλαρχηγοί", Εστία 1888, 691 (aynı zamanda Photidis, 74). Makriyannis anekdotunun yanlış anlaşılmasıyla ilgili olarak karşl. 1 no'lu dipnot. Eski moda müstehcen seyirlik oyuna karşı hoşgörünün belirgin biçimde azalması şu biçimde ifade edilmektedir: "Nükteleri (oyunun) çoğunlukla kaba ve vahşiydi; gösterinin konusu ise sık sık edebsizliğin en son sınırına ulaşıyordu." (aynı zamanda Puchner, Οι βαλκανικές διαπτώσεις, 41).

150 Puchner, Fasulis. Önemli bir makale G. Tsokopulos, Ο "Φαουλης", Παρνασσός 15 (1892), 213-217. Anninos da 19. yuzyılın son on yıllarında burjuva merkezlerinde çiçek açan kukla tiyatrosuna değinir. Bu tiyatro türünün sistematik bir araştırması henüz yapılmamıştır.

151 Fotiadis, 91; Puchner, 41.

152 Fotiadis'teki., 336 ve Hatzipantazis'teki 39 vd kaynak malzemeyle karşl.

153 Mimaros'un reformuna ilişkin detaylı olarak Puchner, *Das neugriechische Schattentheater*, 76 vd.

154 1880'den itibaren çıçek açan okul ve çocuk tiyatrosuyla ilgili olarak karşl. W. Puchner "Το παιδικό Θεατρο στην Ελλάδα", Το Θέατρο στην Ελλάδα. Μορφολογικές επισημάνσεις, 293-305

155 Yüzyılın ya da dönemin hedefleri olma anlamında. ç.n.

156 Daha 1892 yılında bile I. Goranitis ve P. Griminas adlı Karagöz oynatıcıları Pire'nin dış mahallesi Anafiotika'ya "Istanbul'dan henüz gelmiş" olarak anons edilirler (Hatzipantazis, Η Εποβολή, 39 d).

157 Karşl. W. Puchner, *Greek Shadow Theatre and its Traditional Audience. A Contribution to the Research of Theatre Audience: Théâtre d'ombres* (bkz 51 no'lu dipnot), 199-216.

158 K Biris, Νέα Εστία 52. cilt (1952), 604 sayı, 1128 vd.

159 Figürün icat edilmesinin hikâyesi için K. Biris, "Η λεβεντιά της Ρουμελης στο λαικο θέατρο", Νέα Εστια 61 (1957), 661 668, ve: Probleme der neugriechischen Literatur, bkz 1 no'lu dipnot), 209-222). Figürün ikili işlevine ve seyircide uyandırdığı zamana ayak uyduramamış dağlılık, saflık ve başkente özgü âdetlerle uyuşmazlıkla alay etmekle, Rumelililerin yiğitliğine ve korkusuzluğuna, 1897 Yunan-Türk Savaşı'nda savaşçı olarak kullanılan "leventler"in erkek idealllerinin cisimleşmesine duyulan hayranlık arasında gıdıp gelen duygulara dair, karşl. Puchner, *Das neugriechische Schattentheater*, 84 vd.

160 Bundan, daha ayrıntılı olarak ilerde söz edilecektir.

161 Kamis, 12.

162 Biris, bkz 155 no'lu dipnot.

163 "Ακρόπολις", 15.11.1952.

164 Siphakis, agy 19.

165 "Maalesef Biris'in tasavvurundaki bulgu bir tanıklıkla da desteklenmez. Yakup adında birinin Yanya'daki epir gölge tiyatrosu için sözde kaynak olması teorisi ise aynı derecede dayanaksızdır." (Siphakis, 18 d., bkz 9 no'lu dipnot). Bu arada tabii ki Hobhouse'in 1809 daki tanıklığı (karşl. 121 no'lu dipnot) atlanmaktadır.

166 D. Salamangas, "Το Γιαννιωτικο σκιοπλάικι και παράγοντές του. Οι Αποκριές", Ηπειρωτική Εστία 6 (1957), 335 d., K.I. Photopulos, "Georgios Hortatzis'in Erofilis'inin Yanya'da oynandığı biçiminin özeti" 1887, agy, 26 (1977), 58-76.

167 I. Vastaruhas, Ασκιμιές στην Παλια Αρτα Σκιυφιας 4 (1975), 182-187 (yanı sıra G. Th Zoras, "ανάρατος, νεα λαϊκή διασκευή της Εροφίλης", Παρνασσός, 12 (1975), 435 445). Karşl. agy, 6 (1979), 137-141.

168 K. Th. Zoras, "ανάρατος , μονοπρακτος διασκευήτης Ερωφίλης", Επετηρίς Εταιρειας Βυζαντινών Σπουδών 27 (1957), 110-126.

169 N. Hr. Papakostas, "Τα καψιαβιλια εις το Σούλι", Ηπειρωτική Εστία 6 (1957), 342 vd.

170 K. N. Konstas, "Κρητικές [illegible] στη Δυτ. Ρούμελη", Νέα Εστία 80. cilt (1966), 1541 vd. (Νυχτώμι 7 (1976), 8 12. sayı vd.) Aık. Polymeru- Kamilaki, "Το λαϊκο Θέατρο στη Καρπενήσι Παραστάσεις του 'ανάρατου', η λαικη επιτομή της Ερωφίλης του Γεωργίου Χορτάτζη", Επετηρίδα Εταιρείας Ευβοϊκών Σπουδών 1 (1990/1991), 377- 413.

171 D. V. Ikonomidis, "Λαογραφική έρευνα εις Μονοδένδριον και Βίτσαν Ζαγορίου Πωγωνίου", Επετηρίς Κέντρου Ερεύνης της Ελληνικης Λαογραφιας 18/19 (1965/1966), 284 vd.

172 Ek Polymeru-Kamilaki, "Πανάρατος. Λαικη διασκευή και παράσταση της Ερωφίλης στη Δυτική Ρούμελη", Επετηρίς Εταιρειας Στερεοελλαδικών Μελετών 6 (1976/1977), 225-251; aynı yazarın "Θεατρική παράσταση λαικης διασκευής της Ερωφίλης στο Φανάρι Καρδίτσας", Θεσσαλικά Χρονικά 13 (1980), 183-206.

173 Son baskı St. Alexiu ve M. Aposkiti tarafından gerçekleştirilmiştir, Ερωφίλη, τραγωδία Γεωργίου Χορτάτση, Atina 1988. Hatta bir keresinde tiyatro biçimlerinin yeniden ritüelleşmesine yol açan bu halk seyirlik oyun gösterimlerine ilişkin, şimdi karşl. W. Puchner, Θεωρία του λαικού θέατρου. Κριτικές παρατηρήσεις στο γενετικό κώδικα της θεατρικής συμπεριφοράς του ανθρώπου, Atina 1985, 64 vd.

174 Genel bakış için W. Puchner, "Tragedy", in: Literature and society in Renaissance Crete. Yay., D. Holton. Cambridge 1991, 129-158, özellikle 146 vd.

175 Biris, agy 1128. Doğrulama olanaklarının değerlendirilmesi için Puchner, Οι βαλκανικές διαστάσεις, agy. 45.

176 Aynı şey Agiomavritis tarafından 1951 de anlatılan, 18. yüzyılda gölge oyununu Çin'den getirdiği ileri sürülen Hidralı Georgios Mavromichalis efsanesi için bile geçerlidir; önce Konstantiniye'de oynamış, orada kendisine Brachalis yardakçılık etmiş, ardından sanatı Yunanistan'a getirmiş olduğu ileri sürülür (Biris, bkz. 1 ve 6 no'lu dipnotlar, Mairis, agy 9 vd). Burada Jacub'un, Yunan gölge oyuncuları çevresinde ünlenen Çin tezi belirginleşir ve sanatı Konstantiniye'den getirdiği söylenen Brachalis'in başkaca efsaneleriyle ilişkilendirilir (Puchner, *Das neugriechische Schattentheater* 36).

177 Epir bölgesinde, Yanya yakınında bir köy; 1803 te Tepedelenli Ali Paşa'nın kovduğu ve adlarını bu koyden alan bir Arnavut kabilesinin başkenti. ç.n

178 Puchner, Οι Βαλκανικές διαστάσεις, 45.

179 Ali Paşa nın bütün Avrupa dillerindeki ve bu tematik dongüyü ele alan tiyatro oyunları, baleler ve melodramlarındaki biyografileri için karşl. W. Puchner, Die griechische Revolution von 1821 auf dem europäischen Theater, *Südost Forschungen* 55 (1996), 85-127, özellikle 110-112.

180 S. Baud-Bovy, Λοκμο για το ελληνικό δημοτικό τραγούδι, Nauplion 1984, 61 (başkaca kaynaklarla birlikte).

181 Ibrahim Manzour, *Memoires sur la Grece et l'Albanie pendant le gouverment d'Ali Pacha*. Paris 1827, 182.

182 K. Simopulos, bkz 37, 72 no'lu dipnotlar (kaynaklarla birlikte).

183 Ph. Michalopulos, Τα Γιάννενα κι η Νεοελληνική Αναγέννηση (1648-1820). Atina 1930; I.E. Anastasiu, Η πνευματικη κατασταση στα Γιαννινα στις αρχές του ΙΘ' αιώνα, οπως την είδαν οι ξένοι περιηγητάι, Yanya 1971 (Βιβλιοθήκη της Ηπειρωτικης Εταιρείας Αθηνών, 33).

184 D Davalas, Μια σκιαγραφία του Αλή Πασά και του κράτος του. Atina 1980 (Βιβλιοθήκη της Ηπειρωτικής Εταιρείας Αθηνών, 51)

185 P.P. Kalonaros, Η Ιστορια του Καραγιόζη, Atina 1977 (kitap, yazarın babasının 40'lı yıllarda tuttuğu notlara dayanmaktadır).

186 Üstelik bunun Türkler ve Yahudiler için de geçerli olduğunu söyler. Kanıt olarak da, Ali Paşa'nın Yunanca olduğu su götürmez mektuplaşmalarını ileri sürer ve Arnavutlurku Hacı Sehretis'in yine yeni Yunancayla yazdığı manzum methiyeden bölümler ortaya koyar (K.N. Sathas, Ιστορικαι διατριβαι, Atina 1870, 123 vd. zengin bir bibliografya ile birlikte) Buradan da gölge oyunu gösterimlerinin muhtemelen Yunanca yapılmış olduğu sonucunu çıkarır. Hobhouse'in belgesinden ise (ki kendisi Türkçe oyunu anlamadığını belirtir) henüz haberi yoktur. Daha önce de değinildiği üzre, dil ölçütü göreceli ve daha az güvenilirdir; figürler ve tematik daha önemlidir.

187 Kalonaros verdiği bilgileri, Yanya'da yaşlı insanlarla yapılı konuşmalara dayandırır. Baud-Bovy de, 1930 yılında Epir halk şarkılarının bir kaydını yaparken üç Çingene'yle birlikte çalışığını, bunlardan birinin kendini Karagiozis'in Dalas'ı olarak adlandırdığını, Lauto/Laguto çalmakta olduğunu ve Preveze'de bir gölge tiyatrosunun sahibi olduğunu belirtir (Baud-Bovy, 63, VII. Resim müzisyenlerin fotografıyla birlikte). Kalonaros ayrıca, Çingenelerin Osmanlı Karagöz'ünün yayılmasında oynadıkları role de işaret eder (bu notun doğruluğu için Dostalova-Jenistova, bkz 1 no'lu dipnot); bunun dışında gösterimlerin müstehcenliğine de değinir (Kalonaros, 64 vd.).

188 Kalonaros, Anninos'un (bkz. öncesine) makalesine değinir ve şu düşünceleri tartışmaya açar: Sıra neferlerin birçoğu Ali Paşa'nın tabiyeti altında yaşıyorlardı ve "kahramanlık" gösterimlerinin temalarının birçoğu Epir bölgesiyle ilgiliydi, 1821 olaylarıyla ilgili tarihsel gösterimler için şimdi karşl. L. S. ve K. M. Myrsiades, "The Karaghiozis Heroic Performance in Greek Shadow Theater" Hannover 1988 ve K. Van Dyck'in eleştirel yaklaşımı: *Journal of Modern Greek Studies* 11/1 (1993), 178 d. R. Beaton: *The Slavonic and East European Review* 68 (1990), 138 d. J. E. Rexine: *Journal of Hellenic Diaspora* 15 (1988), 114-117 ve P. Mackridge: Ελληνικα 40 (1989), 483-486); ayrıca karşl. L. S. Myrsiades, "Traditional History and Reality in the View of the Karaghiozis History Performance", *Modern Greek Studies Yearbook* 1 (1985), 93-108.

189 Karşl. Sulzer'in Bükreş'teki Ermeni çavuşların oyunuyla ilgili belgesi (bkz yukarıdaki 69 no'lu dipnot); 1879 da Fgiboizlu gazete redaktörünün belirttiği şive μεξοβαρβαροτονροϊταλοελληνικών" (bkz yukarıdaki 141 no'lu dipnot; bu arada "Italyanca" denen şeyin, Yahudi figürünün İspanyolcasıyla ilintisi olsa gerek); buna başkaca örnekler de eklenebilir. Örneğin, Fransız gezgin Risal yüzyıl sonunda İstanbul'da Karagöz'ün "birkaç dile âşina" olduğunu belirtir, hangi mahallede oynandığıyla doğru orantılı olarak Yunanca ya da Ladino konuşmaktadır (P. Risal, Karaghieuz. *Le Mercur de l'trance*, 15 12 1906, 528-533; Yunanca çevirisi αναθήναια 15 (1907), H. 171, 80-85 ve yeniden baskısı Θεατρο 10 (1963), 27 vd.; burada söz konusu olan, açıkça yeniden biçimlenmiş Yunan tipidir), bu arada Barbayannis Brahalis Türkçeyi Yunancadan daha akıcı konuşmaktadır (Kalonaros, 74). Anlaşılan, oyunun dili, seyircinin kimlerden oluştuğuna bağlıdır; uygulamadan doğan bu çokdillilik Balkan Yarımadası'ndaki halk kültürleri için birçok kereler kanıtlanmıştır ve alan araştırmasının sıradan deneyimlerinden sayılır.

190 Karşl. (kaynaklarla birlikte) "tarihsel-kahramanlık gösterimleri" Puchner, *Das neugriechische Schattentheater*, 228-231.

191 Efsaneye göre Ali Paşa 1801 yılında oğlunun en sevdiği karısı olan Eufrosine'yi (Frosini) haremden 16 başka kadınla birlikte, kocalarına sadık olmadıkları, başka kaynaklara göre ise kendisine itaat etmedikleri için gölde boğdurtur. ç.n.

192 Bununla ilgili olarak karşl. L Drulia / V. Konti'nin bibliografyası, Ηπειρωτική Βιβλιογραφία 1571-1980. 1. Cilt. Αυτοτελη δημοσιεύματα, Atina, 1984

193 Ali Paşa nın öne çıkan figürüne karşı duyulan nefret burada itici bir güç olmuş olabilir (Biris, agy, 1128 vd ; onun "kahramanlık" gösterimlerinin Mimaros kökenli olduğuna ilişkin tezi herhalde değiştirilmelidir.

194 Büyük İskender figürünün edebiyata uyarlanmasında dikkat çeken bir örnek. 14. yüzyılda kaleme alınan Büyük İskender Romansı'dır. Yaklaşık 5 yüzyıl boyunca popülerliğini yitirmemiş olan bu romansın 'Hayat' bölümünün gözden geçirilmiş bir çeşitlemesi ilk olarak Venedik'te, 1750 yılında *Phyllada tou Megalexandrou (Chapbook of Alexander the Great) (Büyük İskender Risalesi)* başlığıyla yayınlanmıştır ç.n.

195 Şimdi bununla ilgili olarak ayrıca Z. Siaflekis, *Transmission et transformation d'un symbole culturel dans le théâtre d'ombres grec. Le cas d'Alexandre le Grand et le Dragon maudit: Théâtre d'ombres*, bkz 51 no'lu dipnot, 229 247.

196 Artık İngilizce olarak da oyun metnini I. Myrsiades'te bulmak mümkündür, "The Alexander play in Greek shadow puppet theater", *The Charioteer* 19 (1977), 18 d. ve metin çevirisi K. Ve I. S. Myrsiades ve M. Xanthos, "The Seven Beasts and Karagiozis", agy, 20-49

197 Biris, bkz 1 no'lu dipnot, 27

198 P. Kahle, *Zur Geschichte des arabischen Schattentheaters in Egypten*. Leipzig 1909 (Neuarabische Volksdichtung aus Egypten, 1. Defter)

199 W. Hoenerbach, *Das nordafrikanische Schattentheater*. Mainz 1959.

200 A. Maguoi, *Karakouzi et culte a la negativitat: El teatre d'ombres arreu del món*, bak. 51 no'lu dipnot, 125-131.

201 M. And, *Dünyada ve Bizde Gölge Oyunu*, 366 vd. (bibliografya tam değildir).

202 Hoenerbach, 10.

203 H. von Maltzan, *Drei Jahre im Nordwesten von Afrika. Reise in Algerien und Marokko*. Leipzig 1863, 58-61.

204 L Piese, *Itineraire de Algérie*. Paris 1882, 38.

205 Au. Bernard, *L'Algérie qui s'en va*. Paris 1887, 66 vd.

206 M. Bachetarzi, *Memories (1919 1939)*. Cezayir 1968. 424

207 H. von Maltzan, *Reisen in den Regentschaften Tunis und Tripolis* 1. Cilt, Leipzig 1870, 225.

208 J. Lux, *Trois mois en Tunesie*. Paris 1882, 94-104.

209 Tagault, *Tunis et Kelmoran*, Paris 1887, 128-130.

210 P. Radiot, *Tripolis d'Occident et Tunis*. Paris 1892, 286 vd.

211 M. Quedenfeldt, "Das türkische Schattenspiel im Magrib (Tunis)", *Das Ausland* 63 (1890), 904-908, 921-924.

212 K. Levy, "La'bat Elhota, ein tunesisches Schattenspiel": Festschrift P. Kahle. Leiden 1935

213 O. Spies, "Tunesisches Schattentheater": Festschrift W. Schmidt 1928, 693 702.

214 Maguoi, 125 vd.

215 Maltzan, *Reisen*, 233-238, 243

216 Radiot, 286 vd

217 Hoenerbach, 10 vd.

218 Georg Jacob, Magrib'teki gölge oyununun daha başından itibaren Türk gölge oyunundan ayrıldığı görüşündedir.

219 Hoenerbach, 38 vd.

220 Karşl. Puchner, *Das neugriechische Schattentheater*, 60.

221 Karşl. Puchner, "Το λαϊκό κουκλοθέατρο στα Βαλκάνια", Βαλκανική Θεατρολογία. Atina 1994, 305-310.

222 E. A. Warner, *The Russian Folk Theatre. The Hague*, Paris 1977, 81 vd. (başkaca bibliografyayla birlikte).

223 Ollanescu, 102 vd.

224 "vicleim"in Romanya'daki biraz karışık yayılışına ve coğrafyasına dair karşl. Oprişan, Volkspuppenspiel, 84 vd. (Beytlehem ç.n.)

225 Gaster, 492.

226 Yahuda eyaletinin Roma tarafından atanmış kralı I. Herodes'in, İsa'nın doğuşundan az sonra, Beytlehem'deki iki yaşında olan bütün erkek çocukları öldürtmesi. ç.n.

227 Üst üste yerleştirilmiş iki cam kutu 1.5 m yüksekliktе bir sopanın ucunda taşınır. Alttaki daha büyük kutuda İsa'nın doğumu, ahır, Meryem ve Yusuf, çobanlar ve hayvan sürüleri kuklalar aracılığıyla temsil edilir. Üstteki daha küçük kutuda ise yıldızın üzerinden giden Doğulu üç yetim yer alır. Alttaki kutuda iplerin çekilmesi sureliyle açılan iki pencere vardır İplerden biri çekildiğinde, kutuya adını veren Herodes'i temsil eden kırmızı bir kafa görünür. Öteki ip çekildiğinde ise Habeşistan'ın kralını temsil eden kara bir kafa görünür. Kutudaki figürler döndürülebilen yuvarlak levhalar üzerinde durur. Kutu Noel'de akşamları dolaştırıldığı için, içerisinde ışık yanar ve kutuyu dolaştırma hakkı her Noel'de bir aileye verilir. Aile üyeleri yumuşak bir ezgisi olan ve İsa'nın doğumunu anlatan bir de şarkı söylerler. ç.n.

228 L. Köldu, "Krippenspiel", *Ethnographia* 69 (1958), 209-259, R. Grągger, "Deutsche Puppenspiele aus Ungarn", *Archiv für das Studium der neueren Sprachen und Literaturen* 148 (1925), 161-180

229 Rădulescu, 88

230 Perpessecius (takma ad), "Iordache Golescu lexilog şi folklorist", *Studii şi cercetări de istorie literară şi folclor* 3 (1954), 266.

231 B.P. Haşdeu, *Basme, poesii, păcăliturı şi ghicitori*, adunate de I. C. Fundescu. Bükreş 1867, X.

232 "vicleim"in ilk ayrıntılı betimlemesi G.D. Teodorescu'da vardır, Incercări critice asupra unoru credinte, datine şi moraviuri ale poporului românu. Bükreş 1874, 50 vd

233 G.D. Teodorescu, *Poesii populare române*. Bükreş 1885, 120-132. (Fransızcaya çeviren M. Vulpescu: *Revue d'ethnographie et des traditions populaires*, [Paris] 1926, 363 407; "temizlenmiş" bir çeşitlemesi aynı yazarın *Irozii. Papugile. Teatru taranese al Vicleimului. Scaiolanul şu Paparudele*. Bükreş 1941, 49-92). Ollinescu da bu metne dayanır, 95-101.

234 O Flegont, "The Moş in the Romanian popular theatrical art", *Revue roumaine d'histoire de l'art* 3 (1964), 119-131.

235 Bununla ilgili olarak W. Puchner, Παραστατικα ειδμα λαϊκό Θέατρο στη Νοτιοανατολικη Ευρώπη. Ελικοποίηση τυπολογία βιβλιογραφία. Λαογραφία 32 (1979-81) (bkz 75 no'lu dipnot), özellikle 346-451.

236 H.B. Oprişan, "Das volkstümliche rumanische Theater", *Osterreichische Zeitschrift für Volkskunde* 81 (1978), 178-201.

237 Oprişan, bkz 17 no'lu dipnot.

238 Rădulescu, 95

239 Burada, Istoria, 36-44.

240 C. Brailoiu ve H. Stahl, *Sociologie românească* 1/12 (1946). Rădulescu'dan alıntı, 93.

241 Ortodoks Kilisesi'nde 1 Ocak Aziz Silvester günüdür. 2 Ocak ise Aziz Basilios von Caesarea ile bağlantılıdır. Her iki aziz için doğu ve güney Avrupa'da yeni yıl şarkıları eşliğinde yapılan geçit törenlerine Yunanistan'da *kalanda*, eski Yugoslavya ve Bulgaristan'da *koleda*, Romanya'da *colinda*, Rusya'da ise *kolyada* denir. ç.n.

242 Karşl. Rădulescu'nun 1974 yılından verdiği örnek.

243 Polonya'dan Bukowina'nın da bir belirlemesi mevcuttur, orada her iki maskeli figür arasındaki diyaloglar kılık değiştirmiş başkalarına da yayılır, öyle ki kukla tiyatrosuyla canlı oyuncuların oynadığı tiyatro arasındaki tasavvur belirsizleşir. Palata burada bir Yahudi kılığına girmiştir (Avusturya-Macaristan İmparatorluğu, sözel ve resimsel olarak, XI Cilt, Viyana 1902, 306 d.): "Noel şarkıcılarının beraberlerinde taşıdıkları küçük kukla tiyatrolarının (wertepa) gösterimlerine eşlik eden sözcükler her zaman lehçe. Bu kukla oyununu yapmak için, başka yerlerde de bilinen ahır Çocuk İsa'yla, Meryem'le ve Yusuf'la, eşekle ve öküzle ve bunun gibi şeylerle donatılıyor. Her iki zemin de birbirinden öyle bir uzaklıkta duruyor ki, oyunu yöneten kişi, arkadan kollarını bu mekânlara sokabiliyor ve figürleri, üst zeminde bunun için açılmış bir delikten geçirip yukarı kaldırmak suretiyle hareket ettirebiliyor. Bunu yaparken tek tek figürlerin ağızlarından şarkı söylüyor ya da konuşuyor. Metin gülünç ve hayatın katı, acımasız yanlarını da içeriyor; özellikle Şeytan ve Yahudi ise el atmak zorunda kalıyorlar. Noel şarkıcısı da Yahudi kılığına giriyor; o aynı zamanda şakaları yapan ve şamar oğlanı. O ve başka bir Noel şarkıcısı arasında her zaman canlı bir diyalog sürüyor. Ayrıca öncesinde krallar, şovalyeler vb. kılığına giren Noel şarkıcılarının canlı konuşmalar yaptıkları ve birbirlerini silahlarla tehdit ettikleri bir Noel eğlencesi de düzenleniyor."

244 Karşl. G. Vrabie, "Teatrul popular romînesc", *Studii şi cercetări de istorie literară şi folclor* 6(1957), 3-4, 485-562; V. Adăscăliţei, Teatrul folcloric Iaşi 1969.

245 İnce, uzun bir tahtadan oluşan, her tarafı açık kendi küçük sahnesi olan ve oynatıcının bu sahne üzerindeki kuklaları kendi göğsüne bağlı iplerini çekmek suretiyle hareket ettirdiği kukla tekniği. ç.n.

246 Kanitz, Donau-Bulgarien und der Balkan, 2. Cilt, 68 vd. Her iki kukla da, oynatıcının göğsüne bağlanmış olan ve öteki ucu sabitlenmiş olan bir ipin ucunda asılı halde dans ediyorlardı.

247 Karşl. öncelikle O. Spies, *Türkische Puppentheater. Versuch einer Geschichte des Puppentheaters im Morgenlande*. Emsdetten 1959 (Die Schaubühne, 50) ve İ. Basgöz, "Earlier reference to kukla and Karagöz", *Turcica* 3 (1971), 9-21.

248 Ο Μεγας Αλέξανδρος και ο κατηραμένος όφις (bu ari dilde yazılmış başlıkla: S. ve E. Spatharis, Ο Καραγκιόζης των Σπιθαίμπουν, Atina 1979). Halk dilindeki bilindik başlık ise Ο Μεγαλέξαντρος και το καταραμένος φίδι (örneğin: Pan. Michopulos, Πέντε κωμωδίες και δυο πρωτικά, Atina 1972).

249 Το σπήλαιον του θηρίου (St. Kyriadikis, "Αιγενης και Κάβουρας", *Laographia*, 6 (1918), 368-424, özellikle 385 d.).

250 Ο φιδερός όφις του πραχτικαμένου σπηλαίου veya Το πραχτικαμένο σπήλαιο (gösterimi yapan Yannis Rulias, karşl. Hatzipartazis, 71).

251 Ο θάνατος του όφεως υπο τον Μεγάλο Αλέξαντρο της Μακεδονίας (1900'lü yıllarda gösterimi yapan Kontos).

252 Το Θηρίον της Αμερικα (gösterimi yapan Rulias ve diğerleri).

253 Ο μέγας βόας της Αφρικής (gösterimi yapan Markos Xanthos, karşl. M. Xanthos'un el kitabı, Ελληνικών Θεατρων του Καραγκιόζη, Atina, yılı belirtilmemiş. Puchner, *Das neugriechische Schattentheater*, 232).

254 Yannis Mustakas tarafından kaleme alınmış, (metin şimdi cilt halinde: G.K., Ο Καραγκιόζης. Δώδεκα κωμωδίες και το χρονικό του θεάτρου των σκιών, Atina 1973; İngilizce çevirisi K. Ve L. Myriades: *The Charioteer* 9 (1977), 20-49).

255 Özet için bkz L. Roussel, *Karagheuz ou Le Théâtre d'ombres à Athènes*. 2 Cilt, Atina 1921, 2. Cilt.

256 Başkaca başlıklar: Τα επτά Θηρία και ο Καραγκιόζης (Markos Xanthos tarafından kaleme alınmış, metin için bkz Ioannu, 2. Cilt, 89-125); Το φίδι Abraham, Spiros Karabalis ve Yorgos Haridimos tarafından kaleme alınmış (video kaydı Harvard Universitesi Rinvolucri Koleksiyonu'nda, karşl. Myrsiades, Καραγκιόζης, agy. 28, 30 ve 31); Ο Μεγαλέξαντρος με τη βύτι της Δεξαμενής (Harvard Universitesi Cedric Whitman Koleksiyonu, karşl. Myrsiades, agy 33); Ο Καραγκιόζης, ο Μεγαλέξαντρος και το καταραμένο φίδι. Eug. Spatharis tarafından kaleme alınmış (Etkonoγραφημένος Καραγκιόζης Atina, yılı belirtilmemiş, resimli baskı ve plak).

257 "Sirene" adı hemen yalnızca Büyük İskender'le bağıntılı olarak artaya çıkar. Epir'den Thessalia düzlüğüne kadar, hem de 1881 yılından önce, bütün halk tiyatrosu gösterimlerinin canlı oyuncularla yapıldığı göz önünde bulundurulacak olursa, yeniliğin doğu Yunanistan'a aktarılmış olma ihtimali güçlenir (Polymeru Kamilaki, "Θεατρική παράσταση" agy. 193).

258 G. Veludis, Διήγησις Αλεξάνδρου του Μακεδόνος, Atina 1977, ... vd. (Alman baskısı Münih 1968).

259 K. Biris, "Ελληνικός ο Καραγκιόζης", Θέατρο 10 (1963), 15.

260 H. W. Duda, *Ferhâd ve Şîrîn. Die Literarische Geschichte eines persischen Sagenstoffes*. Prag 1933.

261 Sp. Melas, "Ακρόπολις", 4.11.1952.

262 Yunan gölge tiyatrosunun çok mafsallı yılanının imal ediliş biçimine her durumda Türkler örneklik etmişlerdir. Aik. Mystakidu'nun Yanya'da "καταγνθήμερο αφιέρωμα στο λαικό Θέατρο σκιών", Kongresi'nde, 25.11 – 05.12.1984, gösterdiği figürler, bu konuda kuşkuya bırakmamışlardır.

263 Ioannu, 2. Cilt, 12.

264 Veludis, Sireneler hakkındaki halk efsanelerine değinir (muhtemelen kastedilen Nymphalar dır) (Aslında başı örtülü, yani gelin anlamına gelen Nympha kırlarda, sularda, ormanlarda yaşayan doğal ve tanrısal varlıkların dışı olanlarına verilir addır. ç.n.).

265 Gelenek, bu gösterimlerin mucidi olan Mimaros kökenli olsa gerektir (karşl. G. Caimi, *Karagniozi ou La comédie grecque dans l'ame des théâtres d'ombres*. Atina 1935, 118; S. Spatharis, Απομνημονεύματα, Atina 1960, 214).

266 Ο Καραγκιόζης. Και τα τρια αινίγματα (G. K., Ο Καραγκιόζης. Δώδεκα κωμωδίες, agy. 330 vd.).

267 Τα αινίγματα Vasilaros tarafından kaleme alınmış (Rinvolucri Koleksiyonu'nda yer alan video, karşl. Myrsiadis, "Καραγκιόζης" agy. 29).

268 Ο Καραγκιόζης και τα αινίγματα της βεζιροπούλας Eug. Spatharis tarafından kaleme alınmış (plakta, karşl. Myrsiadis, agy. 36).

269 Sıphakis hakkı olarak bu noktada, "Oidipus" da gölge tiyatrosunda oynandığı için sfenks motifi söz konusu olabilecekği halde AaTh 851 a masal tipine işaret eder (Sp. Kuzaros ve Pan. Mihopulos tarafından kaleme alınmış, karşl. Puchner, *Das neugriechische Schattentheater*, 232), Yunan Oidipus masalı (AaTh 931) genel olarak bilmece motifini bilmez ve bununla doğrudan bir bağlantı içinde gözükmez (W. Puchner, "Europäische Oidipusüberlieferung und griechisches Schiksalsmarchen", *Balkan Studies* 26 (1985), 321-349.

270 Σεμέραμις, Βασίλισσα της Συρίας (V.N. Beneševič, *Opisemje greceskich rukopisei monastirja Sjatoj Ekateriny na Sinaje*. 3. Cilt, Petrograd 1917, 332, No. 1222). Veludis Meteora Manastırı'nın bir el yazmasından alıntı yapar (Veludis, agy., 86).

271 Bu, Serres yakınlarındaki Neo Suli'de ádetlere uygun bir biçimde temsil edilir (G. Ekaterinidis, "Ο λαϊκός εορτασμός του Αγίου Γεωργίου στις Νέων Σιπλι Σερρών", Σερρεικά Χρονικάς (1969), 129 vd. Balkan halk gelenekleri aktarımında Aziz Georg'la ilgili olarak karşl. T. Koleva, "Typologie de la fête de Saint-George chez les Slaves du Sud", *Études balkaniques* 1971/1, 116-121; G. Spyridakis, "Saint-Georg dans la vie populaire", *L'Hellenisme Contemporain* 6 (1952), 126-145; G. Schubert, "Dr. Hl. Georg und der Georgstag auf dem Balkan", *Zeitschrift für Balkanologie* 21/1 (1985), 80-105.

272 Yun.: synaxis; Lat.: eucharistie: Katoliklerde, İsa'nın etini ve kanını temsil etmek üzere ekmek ve şarap kullanarak yapılan kutsallama ayini. ç.n

273 J. B. Aufhauser, *Das Drachenwunder des Heiligen Georg in der griechischen und lateinischen Überlieferung*. Leipzig 1911.

274 K. Krumbacher, *Der heilige Georg in der griechischen Überlieferung*. Günumüze kalanlardan yayınlayan A. Eberhardt. Münih 1911 (Bavyera Bilimler Akademisi Münazaraları, felsefe-tarih sınıfı, XXV, 3).

275 M.A. Alexiadis, Οι ελληνικές παραλλαγές για τον δρακοντοκτόνο ήρωα (Aarne-Thompson 300, 301A ve 301B).Παραμυθολογική μελέτη. Yanya 1982.

276 agy 42 vd.

277 Hatta bu, en sık rastlanan durumdur. Kahramanca eyleminden sonra önemsiz kahraman önemli olur.

278 Hâlâ vazgeçilmez olan Nik. Politis'in çalışması, "Τα δημώδη ασματα περι της διακοντοκτονίας του Αγίου Γεωργίου", *Laographia* 4 (1912/1913), 185-235, özellikle 201 vd. Şarkıyla masal arasındaki ilinti için karşl. W. Haubrichs, *Georgslied und Georgslegende im frühen Mittelalter. Text und Rekonstruktion*. Königstein/Ts. 1980.

279 Bununla ilgili olarak karşl. E. Neumann, *Ursprungsgeschichte des Bewußtseins*. Münih, yıl belirtilmemiş.

280 Bizans epik destanı. ç.n.

281 Kiriadis, "Διγενής", Veludis, 89 vd.

282 E. Zakhos – Papazachariou, "Les origines et survivances ottomanes au sein du théâtre d'ombres grec", *Turcica* V (1975), 32-39, özellikle 36.

283 Karşl. kendini ejderhayı yenen kişi olarak tanıtan kahraman masalındaki serseri motifi (Alexiadis, 53 vd.) Anlı kahraman geneilikle bir Habeşli ("αράπης") ya da bir Çingene'dir. Bir başka arkaik bir motif bu motifle bağlantılıdır: Kahramanlığın kanıtı olarak ejderhanın dili ya da dilleri kesilir (L. Schmidt, Sichelheld und Drachenzunge, *Fabula* 1 (1958), 19-25; W. Hierse, *Das Ausschneiden der Drachenzunge und der Roman von Tristan*. Doktora çalışması, Hannover 1969).

284 Sifakis'teki, 53 karıştırma için ve Zum Draken için karşl. I. Diller, *Vom Draken, einer dämonischen Figur im griechischen Volksmärchen: Vom Menschenbild im Märchen*. Kassel 1982, 117-120, 154 vd.; F. Karlinger, *Rumänische Märchen außerhalb Rumäniens*. Kassel 1982, 12 ("dracul"); M. G. Meraklis, "Drache und Drake. Zur Herkunft einer neugriechischen Märchengestalt", *Märchenspiegel* 5/2 (1994), 5 vd. "Sarı Saçlı" masalında (Παυθημαλλινια AaTh 310) sık sık Drake, karısı (drakaina) ve çocukları (drakaopula) ortaya çıkarlar; bunların hepsi bir ejderha ailesini değil, bir Draken ailesini oluştururlar. [Ejderha, alm.: Drache. ç.n.]

285 Alexiadis, 44 vd.

286 Karıştırma, masalların kendisinde de mevcuttur (Alexiadis, 45, bkz 2 no'lu dipnot, Meraklis, *age*)

287 47 çeşitlemenin yalnızca altısında.

288 Karşl. Th. M. Provatakis, Ο διάβολος εις την βυζαντινήν τεχνην. Selanik, 1980, 131-167

2289 Agy 167-235.

290 Agy Resim 181-189. Karşl. Th. Raff, Der heilige Georg als Knabenretter. *Münchener Zeitschrift für Balkankunde* 3 (1980), 183-196 (resimli) ve L.b Kretzenbacher, *Griechische Reiterheilige als Gefangenenretter*, Viyana (1983) (Avusturya Bilimler Akademisi, felsefe-tarih sınıfı 421. oturum raporları).

291 Malzeme Nik. Politis'te, αραδόσεις, 1. Cilt, Atina 1904, 208-217, 219-228.

292 Bkz öncesine.

293 K. Dietrich, "Alexander der Große im Volksglauben der Griechen, Slaven und Orientalen", *Allgemeine Zeitung* [Münih], No 184/1904, ek, 289-292; aynı şey Küçük Asya (R.M. Dawkins, "Alexander and the Water of Life", *Medium Aevum* 6 (1937), 186 vd.) ve Orta Asya bölgesi için de geçerlidir (J.A. Boyle / K. Kallıatakl, Ο μύθος του Αλεξάνδρου στην κεντρική Ασία, *Laographia* 30 (1975), 357-368.

294 Ch. M. Berk, *Der serbische Alexanderroman*. Münih 1971; I. Köhler, *Der neubulgarische Alexanderroman. Untersuchungen zur Textgeschichte und Verbreitung*. Amsterdam 1973 (Bibliotheca Slavonica 9), O. Cicanci, "Literatura in limba greacă i Moldova şi tara românească în veacul al XVII lea". Studii, *Revista de istorie* 23/1 (1970), 17-42; M. Marinescu – Himon, *La legende d'Alexandre le Grand dans la literature roumaine*; Αρχαια Μακεδονια. Α' Διεθνες Σημποσιον, Selanik 1970, 407-416. İskender hikâyesinin ve İskender romansının değişik çeşitlemeleri için kapsamlı bir literatür mevcuttur. Karşl. seçenekli olarak: Veloudis; U. Moennig, *Zur Überlieferungsgeschichte des mittel- und neugriechischen Alexanderromans*. Köln 1987 (Neograeca Medii Aevi, 2); D. Holton, Διήγησις του Αλεξάνδρου - *The Tale of Alexander. The rhymed version. Critical Edition with an introduction and Commentary*. Selanik 1974; V. Konstantinopulos / A. Lolos, Ps.-Kallisthenes: *Zwei mittelgriechisch Prosa-Fassungen des Alexanderromans*, I. ve II. Bölümler, Königstein 1983 (Klasik Filolojiye Katkılar, 141 ve 150); R. Merkelbach, *Die Quellen des griechischen Alexanderromans*. Münih 1977 (Zetemata, 9); K. Mitsakis, "Der byzantische Alexanderroman nach dem Codex Vincob". Theol. Gr. 244. Münih 1967 (Miscellanea Byzantina Monacensia, 7); J. Trumpf, "Zur Überlieferung des mittelgriechischen Prosa-Alexander und der Φυλλάδα του Μεγαλέξαντρου", *Byzantinische Zeitschrift* 60 (1967), 3-40; U. Moennig, "Die spätbyzantinische Rezension" des Alexanderromans. Köln 1992 (Neograeca Medii Aevi, 6); aynı yazarın Digenes - Alexander? *The relationship between Digenes Akrites and the Byzantine Alexander Romance in their different versions: Digenes Akrites... New Approaches to Byzantine Heroic Poetry*. Yay : R. Beaton / D. Ricks. Aldershot 1993, 103-115.

295 F. Kampers, *Alexander der Grosse und die Idee des Weltimperiums in Prophetie und Sage*. Freiburg/Br. 1901; G. Spyrikadis, "Die Volksüberlieferung über Alexander den Großen in Nord-Griechenland (Makedonien und Thrakien)", *Zeitschrift für Balkanologie* 9 (1973), 187-193.

296 H. Gleixner, *Das Alexanderbild der Byzantiner*. Munih 1961, 107-118; B. Schmidt, *Griechische Märchen, Sagen und Volkslieder*. Leipzig 1877, 145-148; G.K. Spyrikadis, "Zwei neugriechische Volkssagen uber Alexander des Großen", *Zbornik za narodni život i običaje Južnih Slavena* 40 (1962), 447 vd. Başkaca detaylı literatür için Puchner, Οι βαλκανικές διασκευές, agy. 98 d. Bkz 313 no'lu dipnot.

297 Veludis, 70 vd. (giriş), eleştiri için Moennig, Digenes • Alexander? Genel I. Ragları [F. R. Somerset], *The Hero. A Study in Tradition, Myth and Drama*. Londra 1949.

298 Bununla ilgili olarak G. Veloudis, *Der neugriechische Alexander*. Münih 1968, 13-19, 53-56.

299 Hâlâ örnek oluşturan araştırma G. Veloudis, *Das griechische Druck- und Verlagshaus "Glikis" in Venedig (1670-1854). Das griechische Buch zur Zeit der Türkenherrschaft*. Wiesbaden 1974.

300 AaTh 300: Peloponnesos 37 çeşitleme, Kara Yunanistan'ı 16, Teselya 15, Makedonya 14, Epir 13 (Alexiadis, 41).

301 Aziz Georg ikonu üzerine gölge oynatıcılarının sözlü bir geleneği mevcuttur. Örneğin Agiomavritis, Aziz Georg'u gölge tiyatrosunda tasvir etmenin olanaksız olduğu, Büyük İskender'in ejderhayla dövüşü motifinin de bu nedenle kaleme alındığı gibi gerçekçi bir sav ileri sürmüştür. Bu sav, gölge tiyatrosunun bu aktarımın gerçekleştiği o kültür katmanından çoktan uzaklaşmış olduğuna işaret eder (Türk egemenliği döneminde halk kültürü). Gölge oynatıcılarının Bizans ikonografi geleneğinden etkilenmeleriyle ilgili olarak hâlâ kapsamlı bir inceleme yoktur. Ancak yılan, Aziz'in ikonu üzerindeki ejderha temsiline uymaz.

302 Bununla ilgili olarak şimdi bir de karşl., olguyu Oral poetry-araştırması yöntemiyle inceleyen G. Kiurtsakis, Φορμική παράδοση και ομαδική δημιουργία. Το παράδειγμα του Καραγκιόζη, Atina 1984. Propp'un masal çözümlemesinin işlevini ödünç alan ve Fransız görsel antropolojisinin (narrativistik) kavramlarını Karagiozis oyunlarına uygulayan Siphakis (agy) yapısal ölçütler uygular (eleştiri için bkz I. S. Myrsiadis, "Oral Tradition Form in Karagiozis Performance". Ελληνικα 36 (1985), 116-152. Bu türden denemeler için bkz L. Danforth, *Tradition and Change in Greek Shadow Theater. Théâtres d'ombres*. bkz 51 no'lu dipnot, 159-184. ve G. Petris, Ο Καραγκιόζης. Λυκίμο κοινωνιολογικό,. Atina 1986.

303 Puchner, *Das neugriechische Schattentheater*, 231 vd.

304 Karşl. G. Andreadis, "Από τον Βελισάριο στον Οιδίποδα: αρχαία, μέσα και νεώτερα μοτίβα στο έργο Βελισάριος του λαικού μας θεάτρου σκιών", Τα παιδιά της Ανιγόνης. Μύθος και ιδεολογία στη νεώτερη Ελλάδα. Atina 1989, 301-309.

305 "Genoveva" bütün Balkan halkları arasında en sevilen eğlenceli edebiyat ürünlerinden biridir (Puchner, agy No. 251, 252).

306 Puchner, agy. No. 253-255.

307 Mollas'ın gösterimi, metin tiyatro müzesinde ve Atina'daki Gennadios Kütüphanesi'nde.

308 Örneğin Zante'den ve dağlık Rumeli'den gelen şive tipi "komidillion" kökenlidir (Th. Hatzipantazis, Το Κωμειδύλλιο, 1. Cilt, Atina 1981, 107 vd.).

309 Th. Hatzipantazis / L. Maraka, Η Αθηναική Επιθεωρηση, Atina 1977, 57-59.

310 Puchner, *Das neugriechische Schattentheater*, 76 vd.

311 Bununla ilgili olarak Hatzipantazis'te kimi notlar mevcut. Η εισβολη, agy. 78 vd. Bu etki alanının kapsamı henüz sistemli bir biçimde araştırılmadı. Yanı sıra karşl. Puchner, "Μεθοδολογικοί προβληματισμοί", agy., 252 vd.

312 Karşl. Sotiris Spatharis'in, 1931 yılında gazetelerde sansasyon yaratan gerçek bir cinayete dayanan başarılı gösterimi "Το Δραμα του Αβανασοπούλου" (Spatharis, Απομνημονεύματα, agy. 110 vd.).

313 Puchner, Fasulis.

314 Patras'taki tiyatro yaşamının, Mimaros tarafından yeniden biçimlendiren Karagiozis'in tematiği üzerindeki muhtemel etkisi henüz sistematik olarak incelenmemiştir.

ADAPTASYON VE DEĞİŞİM

KARAGİOZİS'İN YUNANİSTAN'DAKİ KAYNAKLARI*

LINDA SUNY MYRSIADES

Bu çalışma, Yunanistan'a Osmanlı egemenliği döneminde girmiş, buna rağmen Yunan sahnesine içtenlikle adapte edilmiş olan geleneksel Yunan kültüründeki bir türü tanıtmayı amaçlıyor. Bu form, sadece bir geleneğin (Yunan) bir başkası (Osmanlı) üzerinden kendini ifade etmesi açısından değil, bir kültürdeki adaptasyonun ve değişimin sınırları bakımdan da önemli. Burada Karagiozis gösterisinin Türk Karagöz'ünden bağımsızlaşması devam ederken, 18 ve erken 19. yy Yunanistan'ındaki diğer popüler eğlencelerden kopması üzerinde de durulacaktır.

ÇEVİRİ: AHMET AKŞİT**

Osmanlı sonrası dönemde Yunan topraklarında öyle değişimler yaşanmıştır ki, nasıl bakılırsa bakılsın bu, geçmiş birkaç yüzyılın doğululuğundan radikal bir kopuştur. Bununla beraber popüler ve geleneksel kültürün devam edegelen akımları sadece Osmanlı'dan kalanlarla bağlarını korumamış, geniş zaman dilimleri içinde çok az değişikliğe uğrayan geleneklere daha da derinden kök salmış olarak geniş Yunan kitlesi içinde derin kültürel varlığını sürdürmüştür. Bu bağlar, 19. yüzyılda Yunanistan'daki büyük değişimlerin pek etkilemediği avam kitlesinde mevcuttur. Avam kültürünün incelenmesinin sevindirici bir yan ürünü, asla basılı dokümanlarda ya da örgütlü politik ve ekonomik güçler şeklinde bulamayacağımız ve hayatın kendini nadiren belli eden bir alt akıntısına tuttuğu ışıktır.

Bu çalışma, Yunanistan'a Osmanlı egemenliği döneminde girmiş fakat buna rağmen Yunan sahnesine içtenlikle adapte edilmiş olan geleneksel Yunan kültüründeki bir türü tanıtmayı amaçlıyor. Gerçekten de bu türün asimilasyon süreci burada çalışılan formu, Karagiozis'i veya Yunan gölge tiyatrosunu sadece doğası ve bir geleneğin (Yunan) bir başkası (Osmanlı) üzerinden kendini ifade etme kapasitesiyle değil, bir kültürdeki adaptasyonun ve değişimin sınırları bakımdan da özellikle değerli bir örnek kılıyor. Bu çalışmanın sonuna doğru, Karagiozis gösterisinin Türk Karagöz'ünden bağımsızlaşması devam ederken, 18 ve erken 19. yy Yunanistan'ındaki diğer popüler eğlencelerden kopması üzerinde durulacaktır. Bu, 18. yy ve 19. yüzyılın ilk yarısında ortaya atılan tarihsel yargıyı eleştirel bir şekilde sorgulayarak ve bu yargıyı, çalışılan dönemdeki belirli yaklaşımlarla ve güçlerle ilişkilendirerek yapılacaktır.

Karagöz, Osmanlı İmparatorluğu'ndaki Türk hayaliler tarafından oynatılan, her ne kadar en eski tarihsel referans 17. yüzyılın öncesine gitmese de, belki en erken 14. yüzyıla inen bir dizi gölge tiyatrosu gösterisinden biriydi. Öğretici bir form olan Türk gölge oyunu, eğlendirmek ve insanın yaratıcısı tarafından bir gölge olarak manipüle edildiği yolundaki sufi İslam görüşüne dayanan dinsel kavrayışı hayata geçirmek üzere tasarlanmıştır. İbadet ve defin törenlerinin öncelleriyle benzerlikleri olan Orta Asya'daki hayaller veya gölgeler Türk gölge oyununun etkilendiği kaynaklardan



Yunan gölge tiyatrosunda Karagiozis figürü. Bir kolu uzamış, kıyafeti değişmiş, daha fukaralaşmış ve dönem değişmiş. Sotiris Spatharis son 20 yılında bu figürle oynamıştır.

Sotiris Spatharis, *Autobiografia ke tehni tu Karagiozi*, Agra Yayınları, Atina 1992

* Bu yazı ilk olarak *Turcica* (1986) dergisinde "Adaptation and Change: The Origins of Karagkiozis in Greece" adıyla yayınlanmıştır. 18. Cild, s. 121-136. İngilizceden yapılan bu çeviri Linda Suny Myrsiades ve *Turcica* dergisinin izniyle yayınlanmaktadır.

** Fransızca bölümlerin çevirisi için Zafer Çeler'e teşekkür ederim.

birini oluşturur, fakat 13. yüzyılda Mısır'dan gelmiş görünen gölge tiyatrosu Karagöz'e doğru gelişebilecek daha istikrarlı bir form yaratmak üzere mim öğelerini, sufist ve tiyatral etkileri kendinde toplamıştır.

Klasikten Bizans'a ve Osmanlı dönemlerine kadar devam eden mim geleneği büyük ve popüler eğlence akımıyla karışmış ve yavaş yavaş Türkiye'deki dini temelli gölge tiyatrosuna nüfuz etmiştir. En azından İÖ 5. yüzyıldan beri diğer becerilerinin yanı sıra kuklacılığa hâkim olan mimistler, mim örgüleri, temaları, tipleri ve oyun yapılarının benimsenmesi yoluyla Türk gölge tiyatrosunun gelişiminde özellikle yardımcı bir etkide bulunmuşlardır. Şüphesiz kel, kambur, falluslu ahmak kahraman Karagöz, klasik ve Bizans mimlerindeki kafası traşlı ahmaklarla ciddi benzerlikler gösterir.

Karagiozis veya Yunan gölge tiyatrosu, 9. yüzyıla uzanan Yunan sözlü kültürünün tiyatral bir formudur. Kalıp karakterler gündelik hayattaki olaylardan, çeşitli ulusal ve bölgesel kostümlerle, diyalekt ve davranış kalıplarından yararlanır. Yunanistan'da modern ulusun şekillendiği tarihin içinde gelişen Karagiozis temaları gündelik hayattaki olayları ve karakterleri, izleri taşıyarak veya belki daha doğrusu, Hıristiyan geçmişi olduğu gibi pagan geçmişi de yeniden canlandırarak Yunan kültürünün devamlılığını gösterir. Halk katındaki tarih algısı ve halk şarkılarında ortaya çıkan popüler kahramanlar Karagiozis'in tarihsel anlayışı ve kahramanlarıdır. Halk piyesleri ve masallardaki halk karakterleri ve tipleri -sahte hekim, ihtiyar adam, ihtiyar kadın, iblis, Yahudi, Vlah, Mağribli, Çingene, kabadayı asker, ihtiyar köylü, şakacı uşak, düzenbaz, asalak, kekeme çocuk, gulyabani, canavar, dazlak ve büyük güzellik- aynı zamanda onun tipleridir. Popüler halk dansları, yöresel şarkılar ve kahramanlık şiirleri ve baladlar bütün Karagiozis gösterilerinde boy gösterir.

Osmanlı İmparatorluğu'nun bir parçası olarak Yunanistan, imparatorlukta yaygın olan eğlenceleri benimsedi. Gerçekten de insan Yunan ve Türk toprakları hakkında birçok bakımdan olduğu gibi, paylaştıkları eğlence terimleri açısından da aynı yermiş gibi konuşabilir. Le Fevre, *Theatre de la Turquie* adlı eserinde Müslümanların kutsal Ramazan ayı boyunca yaptıkları eğlencelerin tipik bir tanığıdır.[1] Rumlar, Ermeniler ve Yahudiler tarafından oynanan bu oyunlar kılık değiştirmeler, soytarılık ve tüccarların süslü arabalarıyla yaptıkları geçit alaylarından oluşurdu. Yine de cümbüşlü Ramazan akşamlarındaki popüler eğlenceler esnasında Hıristiyan nüfus Müslümanlarla özgürce kaynaşamazdı.

Önemli dini, politik ve askeri olayların kutlandığı Osmanlı meydan şenlikleri, Müslüman eğlencelerine Hıristiyan toplulukların da katılabileceği yerlerde düzenlenirdi çoğunlukla.[2] 14. yüzyılda tesis olunan Osmanlı hâkimiyetinden sonra özenle hazırlanmış debdebeli törenlerin milletlerarası karakterini veren ve seyirlik sahne haline getiren, büyük ölçüde erken Bizans'tan miras kalan ihtişam ve törendir. Bir şenlik kitabı olan ve oğlu Mehmed'in 1585 yazındaki sünneti için hazırlanan III. Murad'ın Surnâme'sinde gösterildiği gibi, Osmanlı eğlenceleri ayinsel danslardan sirk gösterilerine ve kuklaya -sıkça canlı oyuncularla karışık olarak- geçit arabalarına, alaylara ve cirit oyunlarına kadar geniş bir yelpazeden tipleri barındırır. Bu gösteriler ticari loncaya üye olmaya hak kazanmış tecrübeli ve profesyonel oyuncu grupları tarafından icra edilirdi.

Bütün imparatorlukta düzenlenen ticari panayırlar, Türk ve Rum nüfus arasında en serbest etkileşim imkânını sunuyordu. Burada, eyaletleri dolaşan seyyar oyuncular gösteri yaparlardı.[3] Müslüman seyyah Evliya Çelebi, "Avrupa, Asya ve Afrika Seyahatnamesi"nde, 1670 yılında, Doliani'de[4] ip cambazlarının, akrobatların, hokkabazların, dansçıların, hayvan terbiyecilerinin, şarkıcıların, soytarıların, atletlerin, meddahların, müzisyenlerin, kılıç ve ateş oyuncularının, gölge oyuncularının göründüğü tipik bir ticari panayırdan bahseder.

Yunanların da pek çok dramatik dansları, hikâye anlatımları, halk oyunları, maskeli oyunlar, maskaralıklar ve halk şarkıları, düğün, cenaze ve belirli dini bayramlarda söylenen süslü ilahilerin de içinde olduğu yerel eğlenceleri vardır.[5] Halk oyunları ve özellikle maskeli oyunların, klasik öncesi dönemindeki[6] bağbozumu festivalleriyle süreklilik ifade ettiği söylenir, buna karşın din dışı oyun ve panayırların Bizans zamanından beri kesintisiz yaşadığı kabul edilir.[7]

Yunanistan'da Yunan ve Osmanlı halkları arasında belirgin bir ayrım yoktu.[8] Ramazan akşamlarından başka özel konaklarda yapılan eğlencelere, Yunanların dini olaylarına, Yunan anakarasındaki insanlar özgürce katılırdı. Yabancı gezginler, ortalama Yunan'ı Türk komşularına kıyasla ne kültürel olarak üstün ne de daha ahlaklı olarak görüyorlardı; gerçekten de onları kimi zaman muzaffer klasik öncülleriyle bütün bağlarını yitirmiş, değersiz ve bayağı yaratıklar olarak tarif ediyorlardı.[9] Aralarındaki Osmanlılar daha duyarlı ve güçlü dini



Yunan gölge tiyatrosunda Haciavatis figürü. Hacivat'tan çok uzaklaşmamıştır ve oyunlarda benzer bir işlev görmektedir.

O Karagiozis. (Ed. Giorgos Ioannu), Atina 1978

değerlerinden dolayı genellikle daha güvenilirdi; bu, üstün karakterleriyle değil de daha çok egemen bir sınıf olarak oynadıkları rolle ilişkili olabilecek bir yargı. Ama genelde ortalama Yunanlar, Batı terbiyesi ve davranış biçimini benimsemiş, 1821 devriminin başarıya ulaşmasından sonra Yunanistan'da iktidara gelecek olan diaspora Yunanlarından çok, sıklıkla Doğu kültürüyle özdeşleştirilmişlerdir.

Ortodoks kilisesinin gezgin oyunculara, özellikle de tiyatro oyuncularına muhalefetiyle beraber, Yunanistan'da eğlencelerin hayli yoğun takvimi 18. yüzyıl boyunca Osmanlı Karagöz'ünün Yunanistan'da başarıyla kök salamamasını açıklayabilir. Öte yandan, kabul görmüş Yunan halk eğlencelerinin doğası Karagöz gibi bir gösteri türüyle etkileşime girmeye açıktır besbelli. Bu en doğal adayın benimsenip Yunan halk sahnesinin bir parçası olması için, Karagöz oyununun yalnızca bir süre ve belirli bir yerde beklemesi gerekecekti.



Yunan gölge tiyatrosundaki esas tiplerden biri olan vezirin kızı.

O Karagiozis. (Ed. Giorgos Ioannu), Atina 1978.

Yunanistan'da en azından İnebahtı Savaşı'ndan (1570-71) itibaren, 18. yy[10] boyunca genel olarak tarihi dokümanların kıtlığı, Karagöz gösterilerinin Yunanistan'da ilk kez ortaya çıkışının kesin olarak saptanmasını zorlaştırır. Yine de bilinen tarihi olaylardan bazı sonuçlar çıkarmak mümkündür. Örneğin Karagöz'ün Ortodoks memleketlere 17. yüzyılda girdiği tahmin edilebilir. Her nasılsa, bu durum 17. yüzyılda Osmanlılar tarafından işgal edilmiş olan Arap ülkelerindeki gelişmeye benzer bir seyrin Yunanistan'da da[11] olduğunu kabul etmeyi gerektirir. Sainéan'ın Balkan prenslerin saraylarına giden seyyahlar hakkındaki çalışmasına dayandırdığı ve geliştirdiği bir ihtimal de, Karagöz'ün Romanya'ya girişinin erken 18. yüzyılda olduğudur. Buna dayanarak Karagöz'ün kuzey Yunanistan'a en erken 1715'te girmiş olması mümkündür. Yine de Sainéan'ın tanıklığı, 18. yy Romanya'sındaki hakiki Karagöz gösterilerden ziyade, sadece Yunanistan'da gösteri olduğu bilgisini ortaya koyar.[12]

İkinci bir ihtimal, Türk kültürünün Yunanistan'da canlı olduğu merkezlerde, Mora-Tripoliça ve Epir-Tepelen'deki paşa konaklarında yapılan Karagöz gösterileridir. Fakat elimizde 17 ve 18. yy ziyaretçilerinden bu eğlencelere dair hiçbir kanıt yoktur. Daha çok av partileri, gezintiler, dervişlerin dans ettiği müzikli akşamlar, âşıklar, meddahlar ve maskaralardan bahsedilir. Yine de, ne yabancı ziyaretçilerin ne de sarayın özel bölümlerini ziyaret etme fırsatı olmayan Yunanların dikkatini çekerek, Yunanistan'da her yerde görülebilen paşa sarayları veya haremlerde Karagöz gösterisi yapılmış olabilir. Benzer şekilde, yabancı seyyahlar İstanbul'daki kahvelerde[13] Karagöz oyunu izlerken, yönetici sınıfın iç halkasında olanlar için oynananlara davet edilmemişlerdir. Ortalama Karagöz gösterilerine sert ve ahlaki Avrupalı reaksiyonu, üst sınıf Türkleri muhtemelen onları böyle davetlere çağırmaktan alıkoymuştur. Üstelik yabancı ziyaretleri, duyarlılığı yüksek, kültürlü olarak tanınan resmi görevliler ve zengin Türkler tarafından biraz da incelikle ele alınan resmi olaylardı. Son olarak Karagöz, Türk topraklarında yasakların azaldığı ve politik ve sosyal taşlamanın hoş görülebildiği Ramazan akşamları ve şehzade sünnetleri gibi özel durumlara ayrılmış bir gösteriydi; Yunan Karnavalı ve benzeri Avrupa bayramlarındaki Tüm Deliler Günü (All Fools Day) gibi bir durum. Gerçekten de eğitimli bir Türk'ün 1844'te[14] Batılı bir ziyaretçiye bildirdiği gibi, ölçüsüz kabalığı içinde Karagöz, bir mahallede sadece hoş görülmekle kalmayıp anti-sosyal tutumların panzehiri olması için cesaretlendirilmişti. Ubicini, 1855'te Ramazan boyunca "saturnales de l'islamisme"in (İslami çılgınlıklar ç.n.) ve kabalığın devam ettiğinden şikâyet eder.[15] Demek ki, Yunanistan'da bir paşa memnun edileceği zaman Karagöz oynatılması mümkün olsa da, tek olasılık bu değildir. Yabancı ziyaretçilerin böyle bir eğlenceyi görüp not edecek durumda olmaları daha düşük bir olasılıktır. Yunanistan'da bir sarayda bu tür gösterileri yazan tek yabancı ziyaretçinin (de Pouqueville Tripoliça'da Ramazan boyunca 1799) de gösteriyi bizzat izlemediği anlaşılıyor.[16] Yunanistan'daki Ramazan gösterilerinin bir başka tanığı da (Hobhouse, Epir 1809), gösterinin Tepelen'deki sarayda değil, Yanya yakınlarında fakir bir bölgedeki kahvede olduğunu söyler.[17]

Yunanistan'da Karagöz hakkındaki ilk bilgi kesin değildir, ancak yine de kabul edilebilir. Bu bilgi, İstanbul'u ziyaret ettiklerinde Karagöz gösterilerini özgürce kaydeden yabancı seyyahların -16. yüzyıldan itibaren Osmanlı İmparatorluğu genelinde eğlenceler hakkında bilgi veren birinci kaynak- anı ve tanıklıklarının Yunanistan'da Karagöz'e rastlamadıklarının anlaşıldığı bir zamana denk düşer. 18 ve 19. yy boyunca kaynak kıtlığı süreklilik gösterir. Yunanistan'daki Karagöz hakkındaki ilk bilgi, Fransız seyyah de Pouqueville tarafından 1799'da Mora'da

(güney Yunanistan), Tripoliça'ya yaptığı gezi sırasında verilir. Mevcut hizmetlilerin ve paşanın sarayında yapılan hizmetlerin yazılı olduğu genel bir katalogda de Pouqueville, berberleri, kadın berberlerini ve hamam görevlilerini ve ayrıca aşağıdaki eğlendiricileri sıralar: "Caragueus gösterisini prense sunan müzisyenler, kukla oynatıcıları, büyülü fener taşıyıcıları ayrıca boksörler veya pehlivanlar, tabak oynatıcıları, dansözler, bir imam."[18] Aynı sayfada, kaynak gösterilen alıntıdaki dipnotta "Caragueus", aşağıdaki terimlerle tarif edilir: "Bunlar kukla ama oldukça müstehcen bir tarzda."

De Pouqueville'in yaptığı gönderme sadece bir göndermedir. Gördüğü oyunları detaylarıyla anlatmaz, sadece, bunların genel saray eğlencesinin bir parçasını oluşturduğunu belirtir. Gösteri, projeksiyonların kullanıldığı hayli yaygın bir göz yanıltma oyunu olan büyülü fener oyuncuları tarafından sunuluyormuş gibi tanıtılır. Bahsi geçen, rahatlıkla bir Karagöz oyunundan alınmış resimler veya Karagöz'den alınan temalardan oluşmuş bir gösteri olabileceği gibi, Karagöz'ün kendisi de olabilir. De Pouqueville'in, kendisinin hazır bulunduğu gerçek gösterileri kayıt etmemiş olması, onun tarifiyle "caragues" teriminin metne bir dipnot olarak sonradan eklendiğini ve tanıklığın dolaylı olduğunu düşündürüyor. Ayrıca de Pouqueville Ramazan boyunca Tripoliça'dayken yapılan gösterinin sezonluk eğlencenin bir parçası olduğunu ima etmiyor; bununla birlikte, geleneksel olarak o tarihte yapıldığını belirtiyor. Tabii bu ilgisizliğin bilinçli olduğu ve birçok eleştirmenin öne sürdüğünün tersine, gösterinin Ramazan bayramıyla doğrudan alakası olmadığı yolundaki görüş desteklenebilir. Gerçekten de, de Pouqueville'in listesi gösteriyle özel törenler arasında en azından Yunanistan'da bir fark olduğunu ve her istendiğinde sarayda oynandığını akla getirir. Yine de bu muğlaklık kaynağın dikkatsiz gözlemlerine bağlanamaz çünkü de Pouqueville 1802'deki seyahatinde kendi ilgisini ve Karagöz'ün doğasını aktarmakla kalmaz, okuyucusu için bir gösteriyi betimleyen arkadaşının (M.L.B. Sevin) tanıklığını da verir.[19] İnsan, ister istemez de Pouqueville'in Tripoliça'da "caragueus" gösterileri seyretmemiş olabileceği veya o sıralar bunların mahiyetinden bihaber olduğu sonucuna varıyor. De Pouqueville'in sadece saraydaki hizmetler ve gösteriler üzerine genel bir not şeklinde kendisine anlatılanı rapor ettiğini söylemek daha doğrudur.

Buna karşılık, de Pouqueville'in daha sonra İstanbul'da izlediği Karagöz gösterileri iyi tanımlanmıştır. Bunlar, Türk halkının gösteri ve dansla ilgilenmediği, "kısacası yaşamı güzelleştiren hiçbir toplantının olmadığı", çalışmayı askıya alıp ve kendilerini sürekli oyaladıkları düşünülen bir dönem olan Ramazanla ilgili bir tartışmada anlatılır. Burada genel anlamda gösterilerin olmadığı uzun bir sürenin sonunda, olası bir istisna olarak söz konusu tek eğlence Karagöz'dür. Yine de de Pouqueville şu sonuca varır: "Bunlar kesin bir şekilde gösteri olarak değerlendirilemez çünkü eşlerini kıskanan kocaların aile içinde oynattıkları uygunsuz kukla sahnelerine bu isim verilemez".[20]

Oyuna olumsuz bakışının etkisiyle de Pouqueville, ilk olarak kukla kahramanın görünüşünü "Lampsaque"*ın ünlü aletini" (Bereket tanrısı Priapos'a bir referans), hatırlatan Sevin'in şahitliğini yardıma çağırır. Sevin, izleyicinin gözü önünde cereyan eden oyunlardan birinde, ilk sahnede Karagöz'ün evlenmesini ve gerdeğe girmesini izleyicilerden birinin gözüyle anlatır. İkinci sahnede karısının peydahladığı çocuk Karagöz ile açık saçık bir diyaloğa girer. Üçüncü sahnede derviş kılığındaki Karagöz bütün cemaatle beraber bir canavar tarafından yenir, bu kadar iğrenç bir yemeği sindiremeyen canavar yemeği geri kusar. De Pouqville, bir Yahudi'nin gömülmesini konu edinen ve cenaze alayının arkasında Portekiz'deki mallarına ağlayan bir tüccarın da olduğu oyundan bahseder. Bütün bölüm de Pouqville'in tekrarlanan yargısıyla son bulur: "Böylece, Türklerin ne oyunları ne de şenlikleri vardır..."[21]

De Pouqueville, 1780'de güneydoğu Avrupa'daki Karagöz gösterilerine dair Sainéan'ın daha önceki tartışmasına ilginç bir ışık tutar. Karagöz oynatıcıları veya hayaliler gibi eğlendiricilerden ziyade kukla veya mim gruplarından bahseden Sainéan gibi hem Pouqueville hem Sevin, gördükleri oyunları "kuklaların müstehcen sahneleri" olarak tanımlarlar. "Marionettes" terimi fiilen hem bu dönem boyunca hem de öncesinde her türden kuklayı tanımlamak için kullanılıyordu; farklı eğlencelerin icra edildiği Bizans İmparatorluğu'ndan beri -mim sanatı, hokkabazlık, akrobatlıktan çeşitli formlardaki kuklacılığa kadar uzanan- tek tek artistler arasındaki pratiği yansıtıyordu. Örneğin Gérard de Nerval ve Théophile Gautier, 1850'de İstanbul'da seyrettikleri Karagöz gösterilerini anlatırken, kukla "marionette" ve Çin gölge oyunu "ombre Chinoise" terimlerini değişimli olarak kullanarak, o zamanın Fransız seyyahları arasında yaygın olan ortak kullanımın ne olduğunu gösterirler.[22] Sulzer bile 1780'de Romanya'daki bir Türk gölge oyunu gösterisinden bahsederken "marionette" terimini kul-

Klasikten Bizans'a ve Osmanlı dönemine mim geleneği büyük ve popüler eğlence akımıyla karışmış ve yavaş yavaş Türkiye'deki dini temelli gölge tiyatrosuna nüfuz etmiştir. İÖ 5. yüzyıldan beri kuklacılığa hâkim olan mimistler, mim örgüleri, temaları, tipleri ve oyun yapılarıyla Türk gölge tiyatrosunun gelişiminde etkili olmuşlardır.

*Lapseki (Lampsakos), Bereket Tanrısı Priapos'un doğum yeri ç.n.

lanır. De Pouqueville'den tam on yıl sonra, 1809'da, John Cam Hobhouse Yunanistan'da gerçekleşen bir Karagöz oyunu hakkında birinci elden ilk detaylı raporu sunar. Hobhouse kendisine anlatılanları aktarırken, "Türk kukla-oyunu" terimini[23] kullanır ama bir kere böyle oyunları izledikten sonra sınırları daha dikkatle çizilmiş olan "ombre Chinoise" terimini tercih eder.[24] Ne olursa olsun, Karagöz'ü açıkça gölge-kukla tiyatrosu oyunu olarak yanlış tanımlamak istisnai bir durum değildir. Daha eski zamanlarda karışıklık sadece Karagöz ve diğer gölge-kukla gösterileri ve mimler arasında değil, gölge tiyatrosu, dini gölgeler (shades) ve rüyalar arasında da mevcuttu.

Türk İmparatorluğu'nda daha çok gezgin bir öğrenci hayatı süren de Pouqueville, son olarak kendi İstanbul tarifinde açıklanması gereken yeni bir son ihtimali esinlendirir. Bu konuyla ilgilenirken, bir kez daha Karagöz gösterisinin Ramazan dönemi dışında genel bir eğlence olarak oynandığı ihtimali üzerinde durur. De Pouqueville'in, "Ben şahsen bu farslardan birkaç tane görmüştüm,"[25] şeklindeki kabulü göz önüne alınırsa, gönderme yaptığı sayısız ziyaretlerinin hepsinin kısa Ramazan döneminde olup olmadığı akla gelir. Öyle anlaşılıyor ki resmi tatillerde kahvelerde oynanan oyunların dışında, Türkiye'de, evlerde geç 16. yüzyıla kadar inen, zaman zaman kukla oynatma âdeti vardır; 16. yüzyılda Gazali'nin *Dâfi'al Gumûm Râfi'al Humûm*'unda böyle bir duruma işaret edilir.[26] Özel, bayram dışı oyunlar için daha başka deliller, zengin bir Türk'ün evinde haremden ayrı, erkeklerin olduğu bir odada yabancı bir seyyahın gözüyle Karagöz gösterisini anlatan, 1826'da yazılmış bir raporda bulunur.[27]

Son olarak, insanın şüphesi Türk seyyahı Evliya Çelebi'nin 17. yüzyılda yazılmış kitabı *Seyyahatname* kadar eski olan tarihi anlatıları takip eden bir soruyla doruğa çıkar. Ramazan ayı tatili, saray sünnetleri ve ticari fuarlar arasında o gezgin oynatıcılara ne oluyordu?

Bize söylendiği gibi popüler Osmanlı eğlenceleri ticari loncalar statüsündeki profesyonel gruplar tarafından icra ediliyorsa, bu statüye bir yıl boyunca icra-i sanat eylemeksizin nasıl ulaşılıyordu? İmparatorluğun her yerinde yıl boyunca âşıkların ve meddahların yollarda ve yerel han veya kervansaraylarda seyyahlar için oynadığını görüyoruz. Bu gezgin oyuncuların Karagöz dahil birçok sanatın ustası olmaları muhtemeldir. Gerçekten de Evliya Çelebi'nin yazdığı gibi Osmanlı mimcileri kukla oynatmaktan başka fişek gösterileri de yapıyorlardı.

Eyaletlerde dolaşma imkânı, baskılardan dolayı İstanbul'da Karagöz'ün yasaklanması neticesinde ortaya çıkmış olabilir. Yunan devriminin başarıya ulaştığı bir dönemin sonunda, bir seyyahın 1833'teki anlatısına göre, oyunun fesat doğası yasaklanmasına ve İstanbul'dan sürülmesine yol açmış. Türkçe oynanması yasaklanmış ve eğer gerekiyorsa, "kölelerin dilinde veya Yunanca"[28] oynanmasına müsade edilmiş. İnsan bu koşullarda Karagöz'ün geleneksel yurdundan imparatorluk içinde yeni bölgelere kaçmasını daha çok fesatlığına ve daha da çok diline bağlayabilir.

Anadolu Osmanlı kültürünün İstanbul gibi bir merkezinde, Karagöz'ün belirli durumlarla geleneksel olarak sınırlanmış olmasına rağmen, oyuncular bu özel türden düzenli olmayan gösteriler yapmak için imparatorlukun uzak batı uçlarında geçmişten örnekler ve belki de bir fırsat bulmuş olabilirler. Her şeye rağmen Osmanlı kontrolündeki Hıristiyan topraklarında yerel idareye geniş yetki verilmişti ve uzaktaki iktidar merkezi İstanbul'dan çıkarılan birçok yasak geçersizdi. Bizans döneminde var olan saray ile taşra arasındaki bölünme, Osmanlı zamanında ikisi arasındaki milli ve dini farklılıkların varlığından dolayı daha da şiddetlenmişti.

Yunanistan'daki Karagöz gösterilerinin not edildiği bir sonraki ve en önemli adım, bir İngiliz baronu ve Lord Byron'un Yunanistan'daki seyahat arkadaşı olan ve kuzey Yunanistan'daki Epir'i 1809'da ziyaret eden John Cam Hobhouse tarafından atılmıştır. Ekim 1809'da Ramazan esnasında yapılan bir gösteriye atıfta bulunan yazar ilk olarak sadece kısa bir yorum yapar: "Gerçekte, bu ay boyunca gündüz vakti gözlenen, tütün ve kahveyi de kapsayan en sert oruca rağmen, güneşin inmesiyle şölen başlıyor ve küçük bir yemek servis ediliyor; sonra ziyaret ve iade-i ziyaret ve Türk gölge oyunu eğlenceleri zamanı..."[29] Hobhouse ayın ilerleyen zamanlarında bu gösterilerden birini izler ve bundan özellikle bir Karagöz gösterisi olarak bahseder: "Yanya'dan ayrılmamızdan bir veya iki akşam evvel Türklerin sahne temsilleri yolunda sağladıkları tek ilerlemeyi görmeye gittik. Bu gölge oyunu, bölgeyi Ramazanda ziyaret eden bir Yahudi'nin kartondan tasvirleriyle icra ediliyordu. Bir çeşit Çin gölge oyunu olan gösteri genellikle oğlan çocuklarından oluşan seyircilerle dolu çok pis bir kahvenin bir köşesine kurulmuştu. Giriş, bir fincan kahve için iki para ve gösteriden sonra elden ele dolaştırılan

Yunanistan'da Yunan ve Osmanlı halkları arasında belirgin bir ayrım yoktu. Ramazan akşamlarından başka özel konaklarda yapılan eğlencelere, Yunanların dini olaylarına, Yunan anakarasındaki insanlar özgürce katılırdı. Yabancı gezginler, ortalama Yunan'ı Türk komşularına kıyasla ne kültürel olarak üstün ne de daha ahlaklı olarak görüyorlardı.

kaba atılan iki-üç veya daha fazla küçük para karşılığındaydı. Oyunun kahramanı Cara-keus denilen bir tür *Punch*'dı, bir seyyahın çok güzel ifade ettiği gibi boynundan geçen bir iple oynatılan 'Bahçeler Tanrısı'nın aletine sahipti. Öne çıkan diğer tasvir bir maskaraydı ve Codja-Haivat deniyordu, Cara-keus'ün Sancho'su; şeytanın kendi normal kişiliğiyle zuhur etmesiyle başlayan dramın felaketli sahnesi istisna, bir kadın ve bir erkek kalıcı figürlerdi. Hepsi Türkçe olan ve Yahudi'nin kendisi tarafından farklı tonlarda seslendirilen ve seyircilerin sık sık ve yüksek sesle kahkaha krizine kapılmasına sebep olan diyaloğu anlamadım ama gayet anlaşılır olan hareketler anlatılamayacak derecede iğrençti. İngiltere'nin kimi yerlerinde Morrice dansını gördüyseniz nasıl bir şey olduğu konusunda kısmen fikir sahibi olabilirsiniz.

Eğer bir milletin karakteri söylendiği gibi keyif aldığı eğlencelere bakılarak değerlendirilirse, herhangi bir izleyicinin nazarında bu gölge oyunu Türkleri düşük bir yere koyar. Bize söylendiği kadarıyla daha nezih bir tür yoktur."[30]

Hobhouse'ın yazısında anlatılan, halk kahvesinde oynayan ve ucuz kartondan tasvirler kullanan seyyar bir göstericiydi. Giriş için alınan ücret bir fincan kahve parasıydı (tahminen kahve sahibinin payı) ve ikinci kahve parası (muhtemelen oynatıcı için) seyirciler arasında dolaştırılan bir kapta toplanıyordu. Hobhouse'ın böyle eğlencelerin müptelası olmuş düşük bir millet fikrinde ima ettiği gibi dinleyici erkek Türklerden oluşuyordu ve bunun da büyük bir kısmı oğlan çocuklarından. Onun anlattığına bakılırsa, gösteri etkisi bakımından Cara-keus tasvirinin boynundan dolaşan bir iple kontrol edilen hareketli fallusuna dayanmış olsa gerek (Sevin'in gösterdiği gibi Türk Karagöz'ünde ortak bir nokta) zira oyunun kaba ve müstehcen olduğu anlaşılıyor. Beş karakterle sınırlı (Cara-keus, Codja-Haivat, bir adam, bir kadın ve bir cin) ve sınırlı çeşitlilikte Türk lehçeleriyle, sonraki gösterilerde mevcut olan "bütün" cemaat tiplerinin bariz eksikliğine rağmen, Poqueville ve Sevin tarafından 1802'de İstanbul'da atıfta bulunulan oyuna göre, oldukça basit olmalıydı.

Hobhouse yüksek sınıftan ve iyi eğitim almış birinin bakışıyla "Bahçelerin Tanrısı'nın" fallik aletinden, "kahvehanenin pisliğinden", genç erkeklerden gelen "taşkın ve sık kahkaha patlamaları"ndan ve dilini anlamadığı gösterinin "aşırı iğrenç oyunlar"ından rahatsız olmuştur. Hobhouse üst sınıf Batılı ile alt sınıf Doğuluyu yan yana koyar ve ikincisini duyarlılık yoksunu bulur. Gösterinin seyircilere zekice bir dil oyunuyla mı, dünyevi bir bilgelikle mi, yoksa folklorik bir mizahla mı sunulduğu belirtilmiyor. Nitekim bu burnu büyük ziyaretçi, oyunun kültür ve dil engellerinin arkasındaki özelliklerine nüfuz etmek için pek gayret sarf etmiyor.

Hobhouse'ın yazısı sadece Yunanistan'daki canlı bir Türk gölge oyununun ilk detaylı tasvirini yaptığı için değil, görünüşe göre her Ramazan kuklalarıyla Yanya'ya geldiği aşikâr olan Yahudi ustadan söz ettiği için de ilginçtir. Bu Yahudi, Yunanistan'da kaydedilmiş ilk usta olmalı ve onun buradaki varlığı, popüler Yunan anlatısında ve yaygın olarak sözlü gelenekte 1821 Yunan devriminden evvel Arnavut tiran Ali Paşa'nın (1800-1822) Tepelen'deki sarayında oynamış olan Yahudi usta Yakup ile bir bağ kurar.

Daha önce Epir'i ziyaret etmiş olan De Pouqueville'in (ki onun seyahatnamesi Hobhouse'a rehberlik eder) orada Karagöz'ü görmemiş olması önemli değildir. Hobhouse'ın tanıklığı, daha yaygın ve popüler ikinci bir anlatıma, yani Karagöz'ü Yunanistan'a devrimden epey sonra, yaklaşık 1860'ta, Yunan usta Barba Yiannis Vrahalis'in soktuğu yolundaki anlatıma karşı çıkarken bir üçüncüsünü akla getirir. Bu üçüncü anlatım, Türk gösterisi Karagöz'ü izlemek için buluşan Yunan devrimi kahramanlarının yakalanmadan devrimci faaliyetleri planlayabildiklerinden bahseder. Bu versiyon, pek de manalı olmayan bir şekilde, dedelerinin savaştan önce manastır ve mağaralarda gizlice oynanan gösterileri izlediklerini söyleyen 20. yy ortası ikinci el tanıklıklarla desteklenir. Bu gösteriler muhtemelen Türk-Yunan çatışması hakkındaydı ve sadece hem erkek hem kadın köylüler tarafından değil, dağlarda savaşan kleftler tarafından da izleniyordu.[31] Olaya belirli bir ağırlık taşıyacak kadar yakın olmayan, bütünüyle inandırıcı olmayacak kadar amaca göre kurulmuş olan



20. yüzyılda Yunanistan'daki önemli gölge ustası Sotiris Spatharis oğluyla beraber Karagiozis figürü üzerinde çalışırken.

Sotiris Spatharis, *Autobiografia ke tehni tu Karagiozi*, Agra Yayınları, Atina 1992

bu tanıklıktan en az bir kuşak önce *Estia* (1888) dergisinde yayınlanan bir raporda Babis Anninos şunları anlatır: "Bunlardan birinde, Stereas'ın saygın şefi silahlı delikanlılardan oluşan büyük maiyetiyle beraber bir Karagiozis ustasının mütevazı tiyatrosuna gider. Bu sıradan adamı hiç umursamadan kibirli bir şekilde, ondan oynanan oyunu kesmesini ve kendisinin sevdiği oyunlardan birine başlamasını emreder. Diz çöken zavallı usta emri yerine getirir; istenen gösteriyi, repertuarından müstehcen bir oyunla sahneye koyar. Bu gösterinin dayanılmaz müstehcenliğinden tatmin olan subay daha sonra ardıllarına yaptığı pek liberal konuşmasında ustanın kaprisi için uysal kamburu paylar. Bu, Karagiozis'tir."[32]

Bu anlatı maalesef olayı açıkça devrim öncesine yerleştirmiyor. Anninos'un evvelce gösteriden genel Türk tiyatrosu olarak söz etmesi, yazarın yaşadığı dönemde Karagöz'ün bir Yunan formundan çok, hâlâ Türk olarak görüldüğünü gösterir. Yine de bu anlatı, bir geleneğin, olayın geçtiği tahmin edilen tarihten 70 yıl sonra "Yunan devrimi askerlerinin" Karagöz gösterisi ile bağını kurduğunu gösteriyor. Hatta kabalığa, Yunanları olduğu kadar Türkleri de katarak dönemin ortak lezzetinin bir ifadesi olarak bakıyor. Anninos gösterinin mizahını yargılayıcı bir tonda tarif ediyor: "Espriler değişmez bir şekilde kaba ve köylü işiydi, gösterinin konusu sık sık edepsizliğin en uç noktasına gidiyordu." [33]

"Yanya'da... Bir çeşit Çin gölge oyunu olan gösteri genellikle genç erkeklerden oluşan seyircilerle dolu çok pis bir kahvenin bir köşesine kurulmuştu. Giriş, bir fincan kahve için iki para ve gösteriden sonra elden ele dolaştırılan kaba atılan iki-üç veya daha fazla küçük para karşılığındaydı..."



Falluslu Karagöz.

Metin And, *Karagöz. Theatre d'Ombres Turc*, Dost Yayınları. Ankara 1977

Anninos'un anlatısı tanımlamaya niyetlendiği olay için geçerli bir tanıklık sayılamazken, en eskisi 1827'ye tarihlenen gösteriye bir yaklaşım sunar. O dönemdeki görüşler (Yeniki Efimerida, 17 Aralık 1827[34] ve Gheatis, 20 Temmuz 1837[35]) kendi açılarından, gösterinin sert ve son derece Doğulu ve Asyalı tarzın en aşırı göstergesi olduğu şeklindeydi. Yine de son görüşü destekler şekilde, gösterinin Yunanistan'daki vülger sınıfla bağını kuruyordu. Gösterinin Türk şekli, "ayakları terleyenler ve onları koklayanlar" arasında şöhret kazandığı ve tanındığı ve Yunanistan'da komedi tiyatrosu üzerinde kötü bir etki bırakmakla suçlanır. Bu erken tarihte bile Türk Karagöz dalgası Yunanları etkilemekle kalmaz, cazibesiyle sınıfsal hatları dikine keser.

Atina'daki bir Karakgiozis gösterisi hakkında 1852 yılından bir not (Tahypteros Fimi, 9 Şubat 1852), Türk ve Yunan tarzlarının yakınlaşmalarının daha detaylı bir resmini verir. Gerçekten de bu gösteriye, Türk ve Yunan gösterileri arasında geçişli bir orta yol formu olarak bakılabilir.

"Plaka yakınlarında bir doğu tiyatrosu kurulur. 5 lepta giriş, 5 lepta nargile için sadece 10 lepta vererek, tam üç saatlik bir süre için bitmeyen bir kahkaha tufanına misafir olabilirsiniz. Son gösteri sırasında bir düğün vardır ve Karakgiozis doğudan, batıdan, kuzeyden, güneyden ve Oniki adalardan farklı insanları davet etmek çabasına girer. Bunun sonucunda insan orada farklı milletlerden, farklı kılıklarda insanları izleyebilir: kavuklar, sarıklar, kalpaklar, baş örtüleri, iskefeler, boneler, kasketler ve cüppeler, binişler, çakşırlar, bornozlar, entariler, zıbınlar, kavadlar, kürkler, poturlar, şalvarlar, yağmurluklar, kaputlar, sortular, mantolar, papaz cüppeleri vs. Kendisi resmi giysisini giyen Karagiozis kafasında lahuri şal, konukları karşılarken sık sık, 'düğüne davet edildiniz diye aptalca davranmayın!' der. Dört minarenin ortasında duran bir deveye binen ve 12 derviş tarafından çevrelenmiş Nasreddin Hoca dini bir töreni yönetmektedir. Karagiozis'ten de resmi giyinmiş olan ve sağdıç türbanı takmış olan Haci Apturahmanis sağdıçdır. Bir sonraki sayımızda düğünün detayları ve Karagiozis'in yemek soranlara, 'Oyutkun' diye cevap verdiği ve Haciavad'ın da sık sık konuyu stoa felsefesi temelinde geliştirip her şeyin düşünce yoluyla elde edilebildiğini kanıtladığı hayali akşam yemeği anlatılacak. Tören sırasında Karagiozis'in yeğeni Küçücük Andrias Norma'nın düetinin eşdeğeri olan Kumuzulupe Maskaracık'ı atzirem makamının tam bir gamını kullanarak, Kutuzelis'e göre ilk kalın sesi, zillerle çalar."[36]

Açık ki bu gösteri kendi doğası içinde belirgin bir şekilde Türk'tür. Müslüman usulü dahilinde oyunda dervişler temsil edilir; bir Hacı damadı oynar ve töreni, meşhur hoca ve halk kahramanı Nasreddin idare eder. Gösterinin kostümleri (fesler, pantolonlar ve cüppeler) ve konforları (davet sahiplerinin kullanımı için nargile) aynı zamanda "Doğu tiyatrosu"na

yapılan bütün göndermeler Türk karakterini destekler. Fakat duyuru, gösterinin merkezi olayı olarak bir düğün alayını ilan eder ve oyunun tepe noktalarından biri olarak stoa felsefesi üzerine bir tartışmanın altını çizer; bunlar, ilk seslenişte seyircinin ilgisini çekmesi umulan duyarlılıkları gösteren seçeneklerdir. Duyuru her şeyden önce evlenme oyununun benzer şekilde Türkiye'de de oynanan hayli cinsel doğasına yapılan göndermeleri eleyerek, tatsız Yunan zevklerinden uzak durur. Hatta bütün Yunan topraklarından etnik tiplerin ve kostümlerin dahil edildiği bir düğün alayının çağrışımlı tiyatral temaşası yoluyla evrensel olmayan kostümlerin sunumu, stoacı tartışmayı kullanarak "her şeyin düşünce yoluyla elde edilebildiği"nin ispatlanması ve yerel popüler bir olaydan (Norma operası bir İtalyan kumpanya tarafından Atina'da 1840'ta ilk kez oynandığında heyecanla karşılanmıştı) bahsedilmesi, yerel zevklere ve güncel olaylara açık olunması, gösteriye itirazları yumuşatıyordu.

Düğün alayı burada Yunan tiplerinin ve kostümlerinin gösteriye sokulmasına hizmet ediyor olabilir. Bu, imparatorluktaki etnik tipleri tanıtarak gösterinin cazibesini kesin bir şekilde evrenselleştirdi. İronik bir şekilde, düğün alayı Türk gösterilerinden olduğu düşünülen oyunlar arasında skandal derecesinde serbest (gerdek gecesi birleşmesini seyircinin gözü önüne serer) olan evlenme oyununa aittir.[37] Temsil, bütün cinsel sahneleri dışarıda bırakmış olabilir zira ilanda görülen düğün alayı oldukça özenlidir. Öte yandan, cinsel sahnelerin önemi duruma göre çok düşünülmeden azaltılmış veya dağıtılmış olabilir (gösteri iki gece sürüyordu). Dördüncü bir ihtimal de, o yüzyıl ortası Karagiozis gösterilerinin önceleri tahmin edilene göre moral açısından fevkalede nahoş olmalarıdır.

Türk tarzının Yunanistan'da Yunan devriminden (1821) önce ortaya çıkmış olma ihtimalini sınadıktan sonra, de Pouqueville'in Tripoliça ziyaretinin esinlediği fikirlerle, Yunanistan'daki paşa konaklarına, mümkün mahaller olarak yöneldik, fakat bu ihtimali doğrulayacak kesin bir kanıta ulaşamadık. Tam tersine, Hobhouse'ın Yanya'da alt sınıf bir kahvedeki gösteriler lehine canlı tanıklığı, Yunanistan'da bilinen ilk gösterinin yeri konusuna netlik kazandırır. Hobhouse Karagöz gösterisine tanıklık etmek ve onu bu şekilde



Yunanistan'da açık havada oynanacak olan bir Karagiozis gösterisi.

Karagöz. Kasper. Karagiozis. Politisches Theater auf der Puppenbühne. Ararat Verlag, Berlin 1985.

adlandırmaktan başka, özellikle ondan bahsederken kukla değil, gölge kuklaları terimini kullanır ve gösteriyi geleneksel düzeni içine, Ramazan bayramına yerleştirir. Onun tanımlamasında seyircinin Türklerden oluşması ve gürültülü Ramazan akşamlarında Hıristiyanlar arasındaki genel alışkanlığın evde kalmak olması, bu erken dönem gösterilerin Yunanlaşması ihtimalini azaltır. Bundan başka, gösteri "tümüyle Türkçedir". Böylece Türk gösterisi Yunanistan'da devrimden önce ortaya çıkar ama sadece Türk tarzında. 1852'de kaydedilmiş bir gösteriye kadar geçişli bir tarzın ortaya çıktığını göremeyiz.

Bu makale Karagiozis gösterisinin Yunanistan'da yoktan var olmadığını, onun öncesinde halk eğlencelerinin sağlıklı bir karışımının olduğunu ve bunun Bizans ve Türk dönemlerinden süzülüp geldiğini söylemektedir. Meskenler gibi konaklar, saraylar, fuarlar ve dini bayramlar da gösteriler ve seyahatler için sayısız fırsatlar sunar. Kendini yeni çevresine adapte eden Türk Karagöz'ü, tedricen, ev sahibinin Doğulu taşlamasını ve cinsel mizahını 19. yüzyıla taşıyan Yunan Karagiozisi'ne dönüşmüştür. 19. yüzyılda bu mizah, genel olarak gösterinin halk tarafından reddinin kaynağı olarak algılanırken, artık bu görüşün olgular tarafından doğrulanmadığı belli oldu. Gerçekten de böyle bir değerlendirme yapmak için insanın hem erken 19. yüzyıl Yunanistan'ında Karagöz gibi bir gösteride lezzetin olmadığına, hem de o dönemde Yunanlar arasında üstün bir ahlakın olduğuna inanması gerekir. 350 yıllık Türk egemenliğindeki Yunan halkının tarihi ikna edici bir şekilde son önermeye karşı çıkarken, Yunanistan'a giden seyyahlar tarafından ortaya konan deliller birinci önermeyi zayıflatıyor. Belki burada kanıtların uyandırdığı en önemli kuşku, Karagöz gösterisindeki kabalık ve müstehcenliğin avam (gösterinin beşiği olan sözlü kültürün sahipleri) tarafından algılanması ile, o dönemde gazete ve dergilerde yazılanlarla şekillenen ve gelişen okuryazar sınıfının tutumun aynı olmamasıydı.

Karagiozis gösterileriyle ilgili çalışmalarda, devrimden sonra Karagiozis'in popüler bir Yunan eğlencesi olarak ortaya çıkmasının neden bu kadar uzun sürdüğü sıkça sorulan bir sorudur. Bu makalede ortaya konan kanıt, gösterinin değerlerini tanıdık ve erişilebilir bulan avamın yaygın kabulünün bir problem teşkil etmediğini ileri sürüyor. Ama bununla ilgili iki soru daha

derin bir çalışmayı gerektiriyor: Neden Türk Karagöz'ü Osmanlı yönetimindeki başka ülkelerde olduğu gibi Yunanistan'da 17. yüzyılda ortaya çıkmadı? Ve neden devrimden sonra Yunan gösterisinin "resmi" kabul görmesi bu kadar uzun sürdü? Bu çalışma, bu sorulardan ilkinin cevabının devrim öncesi dönemde Yunan nüfusunun Osmanlılaşmasına, gösterinin cinsel, sosyal ve politik taşlamasının sarsıcı etkisine karşı olan ve aynı zamanda -kilisenin kendi desteği dışındaki- halk eğlencelerinin[38] genel olarak yasaklanmasından yana olan kilisenin ve yerel otoritelerin direnciyle açıklanabileceğini ileri sürmektedir. Sonuncusu, Bizans kilisesinin böyle gösterilere -mim, tiyatro ve maskara oyunları- karşı getirdiği yasaklarla devam etti.

Öte yandan, ikinci sorunun cevabı, devrim sonrası dönemde avam ve Batılılaşmış üst sınıf diaspora Yunanları arasındaki bölünmeden kaynaklanan duyarlılık farkında yatıyor olabilir. Açık ki ikinci etkili faktör de devrimi takip eden değişim dönemidir: Vahşi savaşın yaraladığı bir ülke, düzensiz kalabalıkların kaotik ruhu, genel olarak ülkenin harap hali, güvensiz sınırlar ve sürtüşme halindeki iç politika, hepsi Karagiozis gösterilerinin gelişimini belirgin bir şekilde etkileyen sıkı bir denetime yol açmıştır.

Her kim bu sorular için benzer cevaplar üzerinde dursa, bu makalede de gösterilmeye çalışıldığı gibi, Karagöz gösterisinin Yunanistan'a adaptasyonuna sıradan Yunanlar arasındaki ahlaki itirazların evvelce düşünülenden daha az engelleyici olduğu ortaya çıkacaktır. Hatta Yunan ve Türk kültürleri arasında ortaklıklar hangi sebeple olursa olsun birçoklarının kabul etmek isteyeceğinden daha geniş bir alanı kaplar. Osmanlı yönetiminde Yunan ve Türk halklarının tükettiği halk eğlencelerinin geniş ortak alanı, sıradan adam katında Karagiozis gösterisinin adaptasyonu konusunun, kesinlikle, günlük değiş-tokuş ve tedrici değişim bağlamında çözülebilecek bir şey olduğunu akla getirir. Gösterinin varlığı ve popülerliği üzerine tartışma sadece gösteriyi en çok sevenler -ortalama Yunanlar- arasında değil, yabancı gözlemciler, Yunan mülteciler, kabul edilmiş güç merkezleri ve yabancılaşmış sınıflar arasında da geçmektedir.

DİPNOTLAR

1 Michel LeFevre, Theatre de la Turquie où sont représentées les choses les plus remarquables qui s'y passent aujourd'hui (Paris: Jacques LeFevre, 1688), s. 321.

2 Evliya Çelebi, *Narrative of Travels in Europe, Asia and Africa in Seventeenth Century*, Çeviri Joseph von Hammer (Londra: Oriental Translation Fund, 1846), 2 cilt; Metin And, "Dances of Anatolien Turkey", Dance Perspectives, No. 3 (Summer 1959) s. 1-76 Özellikle R. Elliott Stout, "An Ottoman Festival" Ohio State University Theatre Collection Bulletin, No 14 (1967) içinde, s. 30-42; "The Sur-i Humayun of Murad III: A Study of Ottoman Pageantry and Entertainment", dok. tezi Ohio State University, 1966.

3 Bkz Çelebi, II; ayrıca bkz. Fredericka Bremer, *Greece and the Greeks: The Narrative of a Winter Residence and Summer Travel in Greece and its Islands*, çev. Mary Howitt (Londra : Hurst and Blacket, 1863), I, 102 vd ; John C. Hobhouse, *A Journey Through Albania and Other Provinces of Turkey in Europe and Asia to Constantinople, During the Years 1809 and 1810* (Phila.: M. Carey and Son, 1817), I, s. 72-73.

4 Athanasios Fotiadis, *Karagiozis o prosfygas* (Athens: Gutenberg, 1977), s. 121-125'te Doliani'nin yerini tartışıyor. İhtimalleri mesafeye göre değerlendiriyor. Bir başka ihtimal de, kuzey Yunanistan'da, Yanya'nın (Epir) kuzeyinde, Yunan Arnavut sınırı yakınında Doliani köyüdür.

5 Bkz. Linda Suny Myrsiades, "Non-Theatrical Entertainments in Greece: Through the Eyes of Foreign Travelers, 1750-1850", *East European Quaterly*, 16, No. 1 (1982), s. 45-58.

6 R.M. Dawkins, "The Modern Carnival in Thrace and the Cult of Dionysus" *The Journal of Hellenic Studies*, 26 (1906) s. 191-206; Georgis A. Megas, *Greek Calender Customs*, 2nd ed. (Atina: Rhodis, 1963)

7 Bkz. Fedhonos Koukoulis, "Ta Laika themata ke i laiki diaskedasis", s. 247-269; "I Emporiki panıyiris" s. 270-283, *Vyzantinon vios ke politismis* (Atina: Institut Français d'Athenes, 1949), III içinde.

8 Apostolos E. Vacalopoulos, *The Greek Nation, 1453-1669: The Cultural and the Economic Background of Modern Greek Society*, çev. Ian ve Phania Moles (New Brunswick, N.J.: Rutgers University Press, 1976) s. 28-29.

9 *Age* s. 30; ayrıca bkz. Al. N.Oikonomides'in önsözü, *Modern Greek Folklore and Ancient Greek Religion: A Study in Survivals*, John Cuthbert Lawson (1909; yeni baskı New York: University Books, 1964) içinde, vi-vii; Yunanistan'a giden seyyahlar için bkz. Shirley H. Weber, *Voyages and Travels to the Near East* (Princeton, 1952-1953) 2 cilt.

10 Vacalopoulos, cilt I ve II.

11 Landau, s. 25.

12 Venedikli del Chiaro, *Storia delle moderne revoluzioni della Valachai* (1718)'da, 1715'te Prens Nikola Mavrokordato'nun Bükreş'teki sarayına yapılan bir ziyareti nakleder. Del Chiaro, seyrettiği müstehcen ve skandalöz bir grup soytarı tarafından oynanan bir farstan bahseder ama Karagöz'den hiç söz etmez. Avusturyalı tarihçi Sulzer *Geschichte des transalpinischen Alpens (1781)*'de, 1780'de bir sarayda fars oynamak üzere çağrılmış yedi soytarının sahne almasına atıfta bulunur. Oyun içinde oyun görümünde, bölümleri "ünlü kukla tiyatrosu" tarzında yapılmış olan parçadan, sonraları "Türk seyirliği" olarak bahsedilir. Sulzer kuklaların gölge olduğunu ve kukla diyaloğunun Romence işlendiğini belirtir. Romence, Yunanca ve Türkçe oynanan farsın kendisi büyük ölçüde Türkçedir. Yine de gösteri Karagöz olarak isimlendirilmez; bir gölge oyuncusu tarafından değil, bir grup soytarı tarafından oynanmaktadır; grup Türk değil Bohemyalıdır. Bu eğlence normal bir Karagöz gösterisinden çok, doğaçlama yoluyla yapılan bir Karagöz kinayesine benziyor; Türk gölge oyunları veya muhtemelen Karagöz'le kısmi tanışıklığı olan oyuncuların eklektik bir ödünç alması. Bkz. Lazare Sainean, "Les Marionettes en Roumanie et en Turqie", Revue des Traditions Populaires, 19, Sayılar 8-9 (Ağustos-Eylül 1901), s. 409-419.

13 Sir Glenville Temple, *Travels in Greece and Turkey Being the Second Part of Excursions in the Mediterranean* (Londra: Saunders and Otley, 1836), II, 218-19; Aubrey Thomas de Vere, *Picturesque Sketches in Greece and Turkey* (Phila.: A. Hart 1850), s. 313.

14 Charles White, Three Years in Constantinople; or, Domestic Manners of Turks in 1844 (Londra: Henry Coleman, 1845), III, 244.

15 A. Ubicini, *La Turquie actuelle* (Paris: Librairie Hachette et Cie, 1855), s. 318.

16 Francois C. H. L. de Pouqueville, Voyage en Moree, à Constantinople, en Albanie, et dans plusiers autres parties de l'Empire othoman, pendant les année 1798, 1799,1800 et 1801 (Paris: Chez Gabon et Compe, 1805), I, 52.

17 Hobhouse, I, 159-60.

18 de Pouqueville, I, 52.

19 *Age*, II, 134-135.

20 *Age*, II, 134.

21 *Age*, II, 135.

22 Theophile Gautier, *Constantinople* (1856; yeni baskı Paris: G. Charpetier, 1881), s. 173, 176-77; Gérard de Nerval, *Voyage en Orient* (1850; yeni baskı Paris: Sivan, 1927), III, s. 76, 81.

23 Hobhouse, I, 75.

24 *Age*, I, 159-60.

25 de Pouqouville, II, 135.

26 İlhan Başgöz, "Earlier References to Koukla Karagöz", *Turcica* (1972), s. 10-11.

27 Hazırlayan Hr. S. Solomonidhis, *To Theatru sti Smirni* (1954), alıntılayan Fotiadis.

28 M. Michaud ve M. Poujoulet, *Correspondances d'Orient: 1830-1831* (Paris: Ducollet, 1833), II, 197.

29 Hobhouse, I, 75.

30 *Age*, I, 159-160.

31 Panayiotis Mihopoulos, "I Genisis tou theatru skion ke to prosopo tou Karagiozi," *I'ente komodies ke dio iroika* (Atina: Ermias, 1972), içinde s. 13.

32 Babpis Anninos, *Estia* (1888), s. 691, alıntılayan Fotiadis s. 74.

33 *Age*, s. 74.

34 *Geniki Ephimerida*, 17 Aralık 1827, alıntılayan Fotiadis s. 73.

35 Theatis, 20 Haz.1837, alıntılayan N. I. Laskaris Istoria tu neoelleniku theatru (Atina: M. Vasilios ve Oğulları, 1839), I, s. 139.

36 *Tahipteros Filmi*, 9 Ocak 1852, s. 3, alıntılayan Kostas I. Biris "O Karagiozis: Ellinıko laiko theatro", Nea Estia, 52 (1952), s. 1066.

37 N. I. Laskaris, II, 249.

38 Gautier'nin (s. 177) 1856'da seyrettiği gösteride açıkça geniş bir yer tutan düğün alayı 1802'de Sevin'in seyrettiği Türk gösterisinde yer almıyordu bile. Tenkit baskısıyla yasaklanınca bunun önemi artmış gözüküyor veya daha elit bir seyiciye oynanıyordu. Richard Davey, *The Sultan and his Subjects* (Londra: Chatto and Windus, 1907) s. 244, 1894'te, oynanırken seyrettiği bir gösteride riskli unsurları dengelenmesi amacına hizmet eden bir başka tür alayın Mekke'ye giden hacılar kullanımını tarif eder.

Türkiye'de bira bu kapağın altındadır.



Türk basketbolunun sıçramasında, futbolda Milli Takımımızın dünya çapında başarılara uzanmasında, Türk sinemasının büyük atağında, tiyatroların seyirciyle buluşmasında, Türk turizminin gelişmesinde, kültürel değerlerimizin arkeoloji ile gün yüzüne çıkmasında, blues ve rock festivallerinin coşkusunda, hep O'nun payı var.

Kısacası, bu kapağın altında; çok daha fazlası var!

ANADOLU GRUBU

LÜTFEN BİLİNÇLİ TÜKETİNİZ

TEODOR KASAB, NAMIK KEMAL VE HAŞMET'İN GELENEKSEL SEYİRLİKLER-BATI TİYATROSU TARTIŞMALARI

"MEDENİYET BİR MEMLEKETE HÂRİCDEN GİRMEYUB İÇİNDEN ÇIKDIĞI GİBİ..."*

PERİ EFE

Bu yazının konusu Kasab, Kemal ve Haşmet arasında **İbret**, **Diyojen**, **Hayâl** *ve* **Hadîka** *gazetelerinde yayınlanmış olan geleneksel Osmanlı ve Batı tiyatrosu merkezli tartışmalar. Kedine has bir modernleşme sürecinden geçmekte olan Osmanlı toplumunda bu tartışmayı o dönemin birçok alanına taşımak mümkün. Kasab'la tanışıklığı Paris yıllarına dayanan Namık Kemal'in de içinde olduğu bir grup aydının Batı tiyatrosunun olanaklarını kendi görüşleri için kullanmaya başlamaları bu tartışmaları kızıştıran bir başka öğedir.*



Gazeteci Teodor Kasap (1835-1905). Moliere'in *L'Avare ve Le Cocu Imaginaire* oyunlarını Pinti Hamid ve İşkilli Memo adlarıyla Türkçeye uyarlamıştır.

Güllü Agop (Hagop Vartovyan) Türkçe sahne tiyatrosu yapabilmek için 1870 yılında aldığı on yıllık imtiyazı kullanarak Gedikpaşa'daki Tiyatro-ı Osmani Kumpanyası'nda çoğunluğu Ermeni olan oyuncularıyla daha çok Fransızcadan tercüme oyunlar sahneye koyarken, bütün bu süreç boyunca onu ve tiyatrosunu en çok eleştiren gazeteci, Teodor Kasab olur. Kendi yayınları olan haftalık *Diyojen*[1] ve *Hayâl*[2] gazetelerinde Gedikpaşa'daki tiyatroyu neredeyse her yönden eleştiren Kasab, genel olarak Batı tiyatrosu hakkında da düzenli olarak yazmıştır. Tiyatro binası, seyircilerin davranışı, tiyatro yönetimi, oyuncuların diksiyonları, oyun seçimi, oyunların dili gibi konuların yanı sıra tiyatronun neye hizmet ettiğini, etmesi gerektiğini, kaynaklarının ne olduğunu ve olması gerektiğini anlatmaya çalışırken aslında aynı zamanda dönemin ana meselelerinden birini tartışıyordu. Yazılarında "hârici" ve "dâhili" kavramları çok önemli bir yer tutar. "Biz", "milli ahlâk", "bizim ahlâk ve âdâbımız" ve "Osmânlılık" anahtar sözcüklerdir. Tartışmayı bu sözcükler etrafında kurar. "Yeni"nin farkındadır ama bunun neyle besleneceği ve neye hizmet edeceği konusunda çağdaşlarıyla kıyasıya tartışır. Gölge oyunu ve ortaoyununun yeni durumlara göre ıslah edilmesini, bunun okumuş yazmışlardan oluşan bir komisyon tarafından yapılmasını savunurken, aslında bu türün esas damarı olan kendiliğindenliğe yapılacak bu müdahalenin onun sonunu da getireceğini belki de hesap edememiştir. Kaba şakaların ve müstehcenliğin kontrol altına alınmasını ve oyunlara bir standart getirilmesini de içeren bu ıslah önerisi, gölge oyunu ve ortaoyunu için artık başka bir döneme girildiğini de gösterir. Ancak gölge oyunu ve ortaoyunlarının diline hâkim olduğunu ve nasıl bir şey önerdiğini de gerek gazete yazılarında, gerekse Moliere'den yaptığı adaptasyonlarda görmek mümkün. Güllü Agop'un tiyatrosundaki aktör ve aktrislerin şiveli konuşmalarını önemli bir sorun olarak görürken, belki bir yandan da gölge oyunu ve ortaoyunundaki şivelerin bir gösteri aracı olmasını ve hayal ustasının şive taklidindeki maharetini göz önünden ayırmıyordu.

Teodor Kasab'ın eleştirilerinin karşı ucunda yer alanlardan biri de Namık Kemal'dir. Geleneksel seyirlikleri değerlendirmesi ve tiyatronun Osmanlı toplumuna getireceğini düşündüğü yararlar konusunda Kasab ile hemfikir değildir.

Bu yazı, Teodor Kasab ile *Hadîka* gazetesi yazarı Haşmet ve onlara kimi zaman isim vermeden katılan Namık Kemal'in tartışmalarından küçük bir seçme.

* Cevdet Kudret'in Teodor Kasap'ın İşkilli Memo'suna yazdığı önsöz bu yazı için ilham verici olmuştur. Teodor Kasap, *İşkilli Memo*, Haz. Cevdet Kudret, Elif yayıncılık, 1965 İstanbul s. 5-26.

"SENİN BUGÜN İSTİHZÂ ETDİĞİN ORTA OYUNU YARIN ISLAH EDİLDİĞİNDE ASIL OSMANLI TİYATROSU OLACAKDIR."

İlk söz Teodor Kasab'da. *Mamul* adlı dergide çıkan Ayvazyan imzalı yazıda ortaoyunu, meddah ve Karagöz'e karşı alaycı bir ifade kullanılmasına karşı Kasab, *Diyojen*'in 9 teşrîn-i sânî 1288* [21 Kasım 1872] tarihli 161. sayısında ona cevap yazmış:

"Mösyö Ayvazyan cenâbları bizim bir takım orta oyunu meddâh karagöz gibi şeylerimizle eğlenmiş. Bu gibi şeylerin medenî milletde yakışmıyacağını anlatmak istemiş.

Filhakika biz Karagöz'ün kaba kaba sözlerini ve o câhil meddâhların nakletdikleri hikâyeleri dinleriz. Zuhûrî kolunın da ıslâh-ı hâlı lâzım olduğunu teslîm eyleriz. Bunlar her ne kadar mükemmel değiller ise de Fransız şuarâsından Muse (*Musset*) nin kadehimiz küçük ise de bizim oldığı içün andan içeriz dediği gibi bunlar da bizim kendi metâ'ımızdır. Bunların kaba sözleri kaba hikâyeleri hep Türk ahlâkı üzerine binâ edilmişdir (*kurulmuştur*). Senin bugün istihzâ (*alay*) etdiğin orta oyunu yarın ıslah edildiğinde asıl Osmânlı tiyatrosu olacakdır. Güllü Agop'un tiyatrosuna ise Ermeni Fransız İngiliz İtalyan tiyatrosu denilür fakat Osmânlı tiyatrosu denilemez. Çünki içinde Osmânlılığa müteallik (*dair*) hiç bir şey yok. Cümlenin ma'lûmı olduğu bizim de defaâtle söylediğimiz üzere tiyatro denilen şey âdetâ bir mekteb-i ahlâkdır ve oynanılan oyunlar ise tezhîb-i ahlâk içün verilen derslerdir ki Fransız ahlâkını tashîh içün yapılmış bir oyun ise hiç bir vakit Türk ahlâk ve etvârını (*tarzlar*) tashîhe medâr (*vesile*) olamaz. Belki ifsâd eder (*bozar*)."

"HALBUKİ TİYATRO İŞTE O BEĞENMEDİĞİMİZ ERMENİLER SAYESİNDE DEVAM EDÜB İLERLİYOR."

Teodor Kasab'ın bu yazısına, *Hadika* gazetesinin 25 teşrîn-i sânî 1289 [7 aralık 1873] 12. sayısında Haşmet imzalı bir yazıda cevap verilir. Kasab'ın Ermeni oyuncuların fes takmamaları ve kendilerine mösyö/madam dedirtmeleri konusundaki eleştirilerine hak verir, ancak Ermenilerin şive bozuklukları ve Fransızcadan çevirdikleri oyunların Osmanlı ahlakına uygunluğunu tartıştığı bölümler hakkında karşı görüş belirtir. Telif eserlerin eksikliğinden yakınan yazar, elde bulunan telif eserlere göre bu çevirilerin dilinin "daha ziyade türk şivesinde" olduğunu belirtir. "Türk aktörlerin hatalarının da Ermenilerin hatasını tecâvüz ettiğini" örneklerle anlatır. Millet tiyatrosu adına ortaya çıkan bu girişimin desteklenmesi gerekirken tersine davranılmasından şikâyet eder: "Halbuki tiyatro işte o beğenmediğimiz Ermenilerin yazdıkları oyunlar sayesinde devam edüb ilerliyor."

Ayvazyan'a da diyeceği vardır:

"Ayvaz oğlu orta oyunumuza meddâhımıza karagözümüze kuklamıza sataşmış. Acâib! Bunlar o kadar fena şey midir? Öyle ise Türklerden ziyade Ermeniler içinde rağbet ve revâcda ne diyelim? Zira herkes biliyor ki Ortaoyunları meddâhlar falanlar yazları Bağlarbaşı kışları Kumkapu Yenikapu gibi Ermeni mahallelerinde oynanub turuyor. Bunlardan başka kangı Osmanlı mahallesinde görülmüşdür?"

Yazısını ise Musset alıntısına gönderme yaparak bitirir:

"Yazık! Bu kadar millet ve lisan gayretini gösteren zât bunu irtikâb etmeli miydi? Adam bir şey bulamasa bile millet bulaşığı vardır diye hiç olmazsa 'çalı idi çırpı idi evim idi ya, ayu idi uyu idi kocam idi ya! yazar idi."

"FAKAT MEDENİYET BİR MEMLEKETE HÂRİCDEN GİRMEYUB İÇİNDEN ÇIKTIĞI GİBİ TİYATRO DAHÎ HÂRİCDEN GELMEZ İÇİNDEN ÇIKAR."

Teodor Kasab, *Diyojen*'in 15 teşrîn-i sânî 1288 [27 kasım 1872] tarihli 164. sayısında Haşmet'e "Tiyatro Maddesi" başlığını taşıyan yazıyla cevap verir. Öncelikle Güllü Agop'un tiyatrosuna karşı gösterdiği muhalefeti "Osmânlulukdan başka bir milliyet sahâbeti (*sahip çıkma*) yolunda gösterecek kadar" vicdansız olmadığını yazar ve şöyle devam eder:

"Osmânlular!

Âdemin âdem olabilmesi içün birçok tecrübelere ihtiyâc derkârdır (*bellidir*). Tiyatro denilen şey âdemlerin tecrübe arkası sıra koşub bir takım müşkilâta uğramalarına hâcet bırakmayarak tecâribi kendi ayağına getürmek dimekdir. Dimek oluyor ki tiyatro esâsen lazımdır.

Tiyatro hemen medeniyet kadar lâzımdır. Fakat medeniyet bir memlekete hâricden girmeyub içinden çıktığı gibi tiyatro dahî hâricden gelmez içinden çıkar. Bizim medeniyetimiz bize müsâade eder mi ki

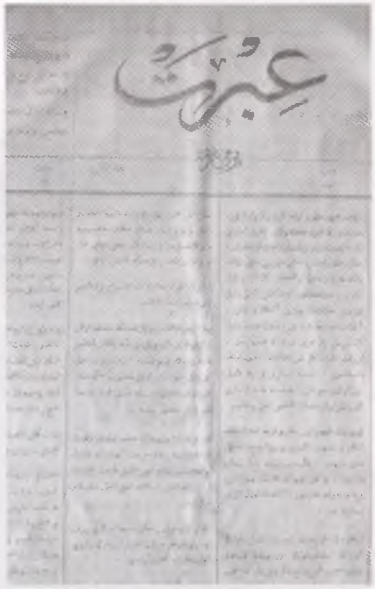
* *Diyojen* ve *Hadika* gazetelerinin adı geçen sayılarında Kasab ve Haşmet'in karşılıklı tartışmaları gazete sayılarıyla beraber yer almasına karşın dergi tarihleri birbirini takip etmemektedir. Dikkatinize.



Namık Kemal'in (1840-1888) Şinasi'nin çıkardığı *Tasvir-i Efkâr*'da yazdığı yıllarda çekilmiş bir fotoğrafı.

Yaşamları ve Yapıtlarıyla Osmanlılar Ansiklopedisi, Yapı Kredi Yay., s. 346.

"...Karagöz'ün kaba kaba sözlerini ve o câhil meddâhların nakletdikleri hikâyeleri dinleriz. Zuhûrî kolunun da ıslâh-ı hâlı lâzım oldığını teslîm eyleriz. Bunlar her ne kadar mükemmel değiller ise de Fransız şuarâsından Musset'nin kadehimiz küçük ise de bizim oldığı içün andan içeriz dediği gibi bunlar da bizim kendi metâ'ımızdır..."



Namık Kemal'in "tiyatro" başlıklı yazısının yer aldığı 19 Mart 1289 [31 Mart 1973] tarihli *İbret* gazetesi.

Güllü Agop /Hagop Vartovyan (1840-1902). Tiyatro-i Osmani'nin kurucusu.

ez-cümle baloda polka oynar iken familyamız a'zâsından bir kadın veyâhûd erkek ile diğer bir familya a'zâsından bir erkek veyâhûd diğer kadın miyânında (arasında) cereyân iden hîle ve hud'adan ibret alalım.

Güllü Agop Efendinin ki değil, Osmânlu tiyatrosu lâzımdır. Ne zaman? Ol zaman ki bizde hiç olmaz ise Osmânlulardan onda ikisi akaid ahlâk âdât ve vukuât-ı Osmâniyeye vâkıf olmak lazımdır ki mütelezziz *(hoşlanan)* olabilsünler. Bu ne ile olur? Şübhe yok ki bir parçacık maârif ile. Biz henüz elifi mertek sanur iken bir de tutub da mösyö bilmem nenin Paris âşüftegânının serâir-i *(gizli)* ahvâline dair yazdığı oyundan ne ibret alabilirüz?

Ama diyeceksiniz ki evet maârifimizin bu günki derecesine göre olsun elde bir tiyatromuz bulunsun. Tamam hak yedinizdedir. Fakat elde olacak o tiyatrodaki hiç olmaz ise Zuhûrî'nin ıslah edilmesinden ibâret bulunsun."

"BİR MİLLET İHTİLÂT ETDİĞİ DİĞER BİR MİLLETİN AHLÂK VE ÂDÂTINA VÂKIF OLUNCA NEDEN AHLÂK VE TERBİYESİNİ GAYBETSÜN?"

Kasab'ın bu bendine Haşmet'ten cevap *Hadika*'nın 4 kânûn-i evvel 1289 [16 aralık 1873] tarihli 17. sayısında gelir. Gerek Kasab'ın Avrupa oyunlarının Osmanlı ahlakına uygun olmadığına dair görüşlerine, gerekse medeniyetin bir memleketin içinden çıktığı gibi tiyatronun da hariçden gelmeyeceğine dair görüşlerine "Kasaba Hitâb" adlı yazısında şöyle karşı koyuyor:

"Kasab efendi tiyatronun 'tecrübe mektebi' olduğu içün lüzûmunu ve medeniyet iktizâsından ediğüni itirâf etmiş. Lâkin medeniyet bir memleketin içünden çıkar idddiâsında bulunduğundan tiyatronun da hâricden gelmiyeceğini söylemiş. Bız burasını aslâ ve kat'a kabul edemeyiz. Çünki malûm oldığı üzere tiyatro eski Yunanlıların Romalıların ahlâk ve terbiye âdâtına muvâfık olarak ihtirâ *(icat etme)* edilmiş bir şeydir. Avrupa'da ise 1515 seneyi milâdiyesinde trajedinin mûcidi ad olınan 'Trissin' den evvel anlara taklîd ile başlamışdır.

Acaba Yunanlıların Romalıların ahlâk ve âdât -ı milliyeleri sâir Avrupa milletlerinin terbiye ve ahlâkına muvâfık mı imiş ki anlar Kasab efendi gibi taasub etmeyüb de taklid ve kabul eylemişler? Bir millet ihtilât *(karşılaşıp görüşme)* etdiği diğer bir milletin ahlâk ve âdâtına vâkıf olunca neden ahlâk ve terbiyesini gaybetsün? Bu nasıl mantık? Anlayamıyoruz. Eğer bu dava doğru olsa hiç bir milletin kendi târihlerinden başka millel-i sâirenin tevârihi ve âsârını mütâlaa etmemesi lâzım gelür idi. Hal bu ki bilakis ecânibin âsâr ve ihtirâtına ve bâ-husûs ahlâk ve âdâtını bildirici târihleri mütâlaa ile ahvâl-ı sâbıka ve lâhikelerine *(eski ve yeni durumlarına)* vâkıf olmakla mükellefiz. Hem



ne hâcet! Tiyatro dediğimiz şeyin esâsı vak'a-i târihiyeyi tecessüm etdirerek enzâr-ı *(bakışlar)* halka arz etmek değil midir? Hâl böyle olunca bir vak'a-i târihiyeyi görüb de tiyatro da seyretmemek aynıyla bir binâ'nın resm-i musattahını *(iki boyutlu resmini)* görüb de mücessemi *(cismini)* görmemeğe benzer. Binâenaleyh tevârih-i ecnebiyeyi okumakla mükellef oldıkça tiyatrolarımızda Avrupalılardan alınmış oyunların tercüme ve icrâsında fâide vardır. Mazarrat bu kadar."

Haşmet gene aynı yazıda, Kasab'ın Avrupa oyunlarının Osmanlı ahlakına uygun olup olmaması konusundaki endişelerine ve "tiyatronun esâsı ahlâkdan başka hiçbir şey üzerine mebnî (kurulmuş) değildir" yargısına şöyle karşı çıkar:

"Avrupa oyunları Avrupalıların ahlâk ve âdâtı üzerine yazılmış oldığı içün elbette bizim ahlâk ve âdâtımıza tevâfuk etmez *(uygun gelmez)*. Biz şöyle duralım hatta Fransa ahlâk ve âdât-ı milliyesi üzerine yazılmış bir oyun İngiltere ahâlisinin ve İngiliz mizâcı üzerine yazılmış oyunlar İtalya ahâlisinin velhâsıl bir milletin

ahlâk ve terbiyeye müteallik şeyleri sâir milletlerin bittab işine yaramaz. Bununla beraber hiç bir millet yoktur ki diğer milletin bu gibi âsârına göz kulak kapasun. Çünki böyle şeyler yek diğerinin ahlâk ve âdâtına vukuf içündür yoksa Kasab Efendinin zannı gibi ahlâk dersi almak için değildir. Malûmdur ki her yerde âdât -ı millet ve memleket kavânîn -i hükümetden ziyâde merî ve mu'tâdır. Hatta nizâmât ve kavânin bile millet ve memleketin ahlâk ve âdâtına tevfika[n] *(göre)* yapılur. Hilâfı takdirinde hükmü câri olamaz. Binâenaleyh Avrupalulardan aldığımız tiyatro oyunlarında bize ahlâk dersi veremez yalnız kangı milletin eseri ise o milletin ahvâlinden haber verir."

"...HALKIMIZDA BİR TİYATRO FİKRİ VE ELİMİZDE BİR DE TİYATRO VARDIR Kİ İSMİNE ZUHÛRÎ DİYORUZ."

Teodor Kasab 25 teşrîn-i sânî 1288 [25 Kasım 1872] tarihli ve 168 sayılı *Diyojen*'de Haşmet'e cevap verirken, tiyatronun esası ahlak üzerine kuruludur fikrinde ısrar eder ve kaynaklarının ne olması gerektiği hakkındaki görüşlerini şöyle aktarır:

"Bizim bahsimiz Osmânlu tiyatrosu hakkındadır. Avrupa yani Fransa tiyatroyu Yunanlulara tatbik ettiği *(benzetmek)* zaman Fransız tiyatrosu yapılmış idi. Belki lisân -ı asliden Fransızcaya mütercim olan bir Yunan tiyatrosu yapmış idi. İngiltere'de Şekspir ve muahharen *(sonradan)* Fransa'da Bomarşe ve Hugo ve emsâli İngiliz ve Fransız tiyatroları yaptılar. Ama bunların Roma ve Yunan tiyatrolarıyla ne münâsebetini bulabilirsiniz?

Bize gelince. Bizim için tiyatroyu ne Yunan'dan ne Roma'dan ne Fransa'dan ne de İngiltere'den almağa ve anlara tatbik etmeğe hâcet yoktur. Gerek tatbîk ve taklîd sûretiyle olsun ve gerek min-el-kadîm *(eskiden beri)* mevcûd bulunsun halkımızda bir tiyatro fikri ve elimizde bir de tiyatro vardır ki ismine Zuhûrî diyoruz."

"EDEBİYÂTIN VATANI YOKDUR."

Namık Kemal ise 33 sayılı *Hadîka* gazetesinde 28 kânûn-i evvel 1289 (9 Ocak 1873) çıkan "Tiyatrodan bahseden arkadaşlara" başlıklı yazısında bu kaynaklarla ilgili tartışmaya katılıyor. Kasab'la Haşmet'in girdiği fes ve mösyö/madam meselesinin tiyatroyu hiç ilgilendirmediğini ve iki önemli gazete yazarının kalemlerini meşgul etmeye değmeyeceğini söyleyerek esas konuya giriyor. Tiyatro için "bir ma'rifet veya ahlâk mektebi değil âdetâ bir eğlencedir" diye yazar. "Fakat fikr-i beşerin îcâd etdiği eğlencelerin cümlesine müreccah *(üstün)* ve cümlesinden fâidelidir."

Tiyatronun bir memlekette hariçten mi yoksa içinden mi geleceği konusunda ise tavrı nettir:

"Edebiyâtın vatanı yokdur. Bir fikir eğer sahîh ise bir lisânda edeceği te'sîri diğer lisânda da tamâmiyle icrâ' eder. İngiltere Almanya şâirlerinin bu kadar âsârı Fransızcaya naklolunmuş, tiyatrolarda oynanıyor. Yalnız tercümeden dolayı kuvve-i belâgatı azalıyor. Tiyatroca olan letâfet ve te'sîrine hiç halel *(eksiklik)* gelmiyor."

"KİTÂBI GÖZ TİYATROYU VİCDÂN GÖRÜR."

Namık Kemal, 19 mart 1289 [31 Mart 1873] tarihli *İbret* gazetesinde çıkan ve "Vatan Yâhûd Silistre" isimli oyunun tamamlandığını ve birkaç gün sonra (önümüzdeki salı) oynanacağını da haber verdiği "Tiyatro" başlıklı yazısında ise eğlencelerin "en edîbânesi ve en faîdelisinin" tiyatro olduğunu yazarken ortaoyunu ile de bir kıyaslama yapıyor.

"Tiyatro edebiyatın en büyük kısmıdır. Hatta Volter gibi aksâm-ı fikr ve hikmetin her cihetinde izhâr-ı kemal etmiş *(olgunlaşmış)* allâmelerin külliyâtına bakılsun. Dâimâ birinci cildleri tiyatroya müteallik olan eserler ile başlar.

Edebiyatta tiyatroya takaddüm edebilecek *(ileri geçebilecek)* bir kısım yokdur. Çünkü edîb hayâlini meydanda görinen bir vücûda tecessüm etdirdiği içün gönüllerde tabiî daha canlı daha bedihî *(açık)* bir hâlde tasvîr eder. Kitâb enîs-i tenhânişînane *(yalnız oturan dost)* ise tiyatro nedîm-i cemiyetdir *(toplumun dostu)*. Kitâbı göz tiyatroyu vicdân görür."



Hayal gazetesi 28 Mart 1874.

"TİYATRO ORTAOYUNU DEĞİLDİR."

Tiyatronun ne olduğunu uzun uzun anlatan Kemal, Zuhuri kolunun da "*bir nev'î tiyatro demek ise de tertîb ve icrâsında ne tasvîr-i tabîat ne de te'sîr-i kelâma bakılarak*" edebin iki anlamına da uzak olduğu için okumuşların nefretini kazandığını, cahillerin ise ahlakını bozduğunu yazar ve aralarındaki farkı şöyle gösterir:

"Tiyatro ortaoyunu değildir. Çünki ortaoyunu yalnız güldürür. Tiyatro gâh ağladır gâh güldürür, gâh ağlatub güldürmeden eğlendirür. Ortaoyunu en budalaca evzâi *(halleri)* en bi-edebane sözleri en çetrefil en galîz *(kaba)* lâfızları gösterir. Tiyatro vicdânın en saklı perdelerini



Diyojen gazetesi, 25 Teşrîn-i Sânî 1288, 7 Aralık 1872. Teodor Kasab'ın "Osmanlı Tiyatro Meselesi" yazısının çıktığı 168. sayı.

açar, kalbin en haklı hissiyâtını tahlîl eder. Emrâz-ı nefsâniyyenin *(nefsiyle ait hastalıklar)* en şedîd te'sîrlerini meydâna kor, dünyânın en büyük belliyâtını *(felaketlerini)* tasvir eder insânın en vahşi hevesâtını meydâna çıkarır. Ahlâkın seyyiâtiyle *(fenalıklarıyla)* eğlenir, âdâtın münâsebetsizlikleriyle istihzâ' eder. Aşka bir hicrân musallat eder. Seyredenler giryân olur *(ağlar)*. Rüyaya bir mashara nikab *(peçe)* geçirir. Görenlerin gülmemek elinden gelmez. İşte ortaoyunu o, tiyatro budur."

"...LÂKİN MEN'İNİ DEĞİL ISLAHINI ARZU EDERİZ, ÇÜNKİ ORTAOYUNU TÜRKLERİN TİYATROSUDUR."

Gene Teodor Kasab 69. sayılı *Hayâl*'de 22 mayıs 1290 (3 haziran 1874), tarihinde 2 haziran'da *Şark* gazetesinde çıkan ve ortaoyununun genel ahlakı bozduğu için men edilmesini savunan yazıya karşılık verirken, savunduğu görüşler için bir örnek oluşturan Molière uyarlaması "İşkilli Memo"dan da söz ediyor:

"Dün ki Şarkda ortaoyunlarının ahlâk-ı umumiyeyi ifsâd eylediğinden bahs ile men'i buyurulması hakkında bir varaka gördük. Vâkıa biz de sahib-i varaka ile bu bâbda hem-efkârız lâkin men'ini değil ıslahını arzu ederiz, çünki ortaoyunu Türklerin tiyatrosudur, hatta zuhûr-ı Osmâniyanla berâber ibdâ' ve icâd edilmiş olan hayâlden tecessüm etmiş olduğundan değil men'ini illâ âdât-ı milliyemizce tevfikan ıslahını arzu etmeliyiz. Bu makule şeylerin ıslahı da eshâb-ı kâlemin himmet ve iânesine muhtâc bulunduğundan hükümet-i seniyeden men'ini istirhâm edecek yerde eshâb-ı kâlemden ıslahını taleb ve niyâz etmelidir. Biz bu noktayı cümleden evvel nazar-ı dikkate alarak hatta *(İşkilli Memo)* nâmıyla bir de oyun yazdık. Bu günde tekmîl oldı yakında dahî mevki-i icraya konulacakdır. Çünki maa-l-memnûniyye kabul ediyorlar bu halde anlara irâe-i tarîk etmeli *(yol göstermeli)* eğer kabul etmezlerse o zaman şimdiki yolda oynadıkları oyunların men'i taleb edilmeli. Vâkıa bunun tamâmen ıslahı bizim vüs'ümüzün *(güç)* fevkinde olduğundan bu bâbda olan teşebüssâtımız mücerret *(yalnızca)* bir çığır açmakdan ibâret olduğunu ve eshâb-ı kâlem tarafından ıslahı hakkında dirîg-i himmet *(çabasını esirgemek)* buyurul(ma)dığı takdirde pek az müddet zarfında kemâl-i noksân ederek şâyân-ı temâşâ bir hâle vâsıl olabileceğine dahî eminiz."

Yukarda kısa bir bölümünü gördüğümüz tartışmayı o dönemin birçok alanına taşımak mümkün. "Biz", "bizim ahlak ve adabımız" gibi anahtar sözcükleri de kullanarak üstelik. Teodor Kasab'la tanışıklığı Paris yıllarına dayanan Namık Kemal'in de içinde olduğu bir grup aydının Batı tiyatrosunun olanaklarını kendi görüşleri için kullanmaya başlamaları, bu tartışmaları kızıştıran bir başka öğe olarak karşımıza çıkar. Namık Kemal, "Vatan yâhûd Silistre" oyunundan sonra çıkan olaylar üzerine yaptığı değerlendirmesinde, "Ortaoyunu varken neden Vatan piyesini yazmıştım?" diye sorar.[3] Teodor Kasab'ın gölge tiyatrosu ve ortaoyunu için önerdiği ıslah ve korumayı kabul etmeyip, bu geleneksel seyirliklerin politikleşmesinden medet ummadığını görüyoruz. Kasab da kendi önerisini gene kendisi, gerek adaptasyonlarıyla gerekse gazetelerinde, hayata geçiriyor. Teodor Kasab, Güllü Agop'un tiyatrosu ile ilgili eleştirilerini ve genelde Batı tiyatrosunun geleneksel oyunlardan farklılığını, Karagöz ile Hacivat'ın Fasıl bölümündeki konuşmalarında da dile getiriyor. Kasab'ın bu dile hâkimiyeti dikkat çekici. Karagöz'ün yeni kullanım biçimine bir öneri olarak da algılanabilecek bu fasıllara gazetesinde sıklıkla yer veriyor. Aşağıdaki kutuda, bu fasıllardan tiyatroyu konu edinen bir tanesine yer veriyoruz.

Birader o bizim perde değil. Tiyatro perde arkasında oynanmaz. Şimdi o perde kalkar.

Hayâl 31 teşrîn-i evvel 1289 (31 Ekim 1873) sayı: 4

Geçen Cuma gecesi (Hacı Evhad'la Karagöz) Gedikpaşa Tiyatrosunda bir locada

Karagöz- Hacı Evhad aman ne tuhaf be! Burası âdetâ kümes.

Hacivad- Yok canım burası kümes değil locadır.

K- Ne o! Yine esnafca bir fenâlık mı var? Eğer öyle bir şey varsa benim tiyatroculuğına aklım ermez. Beni loncaya neye getirdin?

H-Karagöz niçün her şeyi ters anlarsın! Tiyatro da lonca olur mu?

K- Ne bileyim ben lonca dedin de. Lâkin aşağısıda dolu. Oyun nerede oynanacak?

H- Karşudaki perdeyi görmiyor mısın?

K- Hani perde nerde?

H- Canım işte karşuda üzerinde resimler var.

K- Anladık ama meşalesi yanmamış.

H-Birader o bizim perde değil. Tiyatro perde arkasında oynanmaz. Şimdi o perde kalkar.

K- Ya! Acâib. İşte bu tuhaf. Demek ki bunlar perdesizdir. Birader birisi kapuyı karışdırıyor.

H- Canım senin ne vazifen, sen seyrine bak. Belki bir ahbâbdır.

K- Eyi ya! Anlamalı değil mi? Gördün mü yediğin haltı ben sana bin kere bilmediğim yere gidemem diye söyledim anladamadım. Şimdi belânı buldun mu?

H- Ne var! Birâder.

K- Daha ne olacak tevkif olunduk baksana. Herif bir şişe su ile bir de bardak bırakdı kapuyı kilidledi gitdi. Hem ben buraya girdiğim gibi herkesin ikişer üçer ayrı ayrı kilid altında oturmasından sonunda bir fenalık çıkacağını anlamışdım ya!

H- Yok birâder korkma içmek içün su getürdi.

K- Anladım a babam. Ben de yıkanmak içün getürdi demiyorum a. Elbette içmek içün getürecek.

H- Öyle değil birader telâş etme bak bak perde kalkdı.

K- Vay o kandilli sofanın üstündeki uzun boylu zevzek herif kimdir?

H- İşte o tiyatronun direktörü Güllü Agop Efendidir. Seyircilerin celb-i hoşnûdisi içün tenzilen bu akşam bizzat oyuna soyunmuş.

K- Hacı Evhad ne uydurucu herifsin be. Hem de artık bütün bütün budala yerine koymak istiyorsun. Gözlerim görmese ne ise ne. Anın gül neresinde, hem soyunmuş diyorsun herif gitmiş üzeri sipâhî çarşısı gibi pür silâh yalnız kıçında bir çarha topu eksik.

H- Canım, Güllü anın lakabıdır. Bir de oyunlar da soyunmak tabiri taklidini yapıyor demekdir.

K- Ay bu şimdi bizim Horhorlu Deli Bekir'in taklidini mi yapıyor?

H- Hayır, bu serdar-ı eşkıyâ Roberto'dur. Ne o ayağa ne kalkdın, ne arayorsun?

K- Aman Hacı Evhad! Zabtiye yok mu zabtiye arayorum.

H- Deli mi oldun Karagöz. Şimdi zabtiyeyi ne yapacaksın?

K- Eyi ya a babam. Bu haydudu niye tutmuyorlar?

H- Canım o gerçekden haydud değil taklidini yapayor.

K- Hacı Evhad budalalık lazım değil. Baksana bir kere hayduddan farkı var mı. Hem şakaya gelmez herif izbandud gibi, üzeri de silâh dolu.

H- Yok Karagöz korkma hani sen bazı kere meselâ 'Bağçe Oyunu'nda Acem olursun, çengi olursun, sarrâf olursun bu da anun gibidir. Tiyatronun esâsı da bizim Hayâl gibi kıssadan hisse almakdır. Sen söylediklerini dinle, sözlerine dikkat et.

K- Güzel a babam dinleyeceğim ama herifler gürüldi ediyorlar. Biraz yavaş söyleseler de şu faytonun altında saklı bir adem var. Anın söylediklerini layıkıyla anlayamıyorum.

H- O oyuncu değildir. Hem anın söylediklerini sen işidecek değilsin.

K- Ay kulaklarımı mı tıkayayım. Öyle ise orada ne dırlanıyor?

H- Canım o oyuncuların unutduklarını hatırlarına getirir. Ona suflör dirler.

K- Ne derlerse desinler. Benim ne vazifem. Ben sana herifin adını sormuyorum. Hem şoflör Fransızca karnâbit dimekdir. Bu herifin adı karnâbit mi imiş?

H- Ya! Aferin Karagöz maaşallah sen Fransızcayı gereği gibi ilerletmişsin. Suflör karnâbit dimek ha! Zahir adı Karnâbityan olmalı çünki bunlar dâima isimlerini Fransızca yapıyorlar. Başlarına şapka ile bir mösyö arkalarına bir yan koyurlar. Sanatları mukallidlik olmak hasebiyle kendülerini mukallidlikden bir dürlü kurtaramıyorlar.

K- Lakin o herif orada dırlanub duracağına oyuncular söyleyeceklerini bilseler olmaz mı? Demek ki bunlar da ne yapdıklarını kendileri de bilmiyor. Tiyatro tiyatro diye tevatür ederlerdi de ben bir şey zannederdim. Böyle söyleyeceğimi evvelinden biri haber verdikden sonra ben cümlesinden a'lâ yaparım. Hem Hacı Evhad bunlar lakırdı söylemiyor.

H- Niçin birâder işidmiyor musun?

K- İşidiyorum. Lakin o deme değil sanki duâ' mı ediyorlar, yoksa kitâb mı okuyorlar orasını anlayamıyorum.

H- Anlayamazsın ya köftehor. Anlar münşiyâne yani kendilerinin ıstılâhınca kitâbı yazılmış şeylerdir.

K- Anın içün tıbkı senin lakırdılarına benzeyor. Aman Hacı Evhad bu tiyatrolardan bir kaç dane sen de yazsana.

H- Vay birader sen tiyatro yazmağı kolay mı zannediyorsun?

K- Eyi ama güçlük bunun neresinde sen de tıbkı bunlar gibi laf ediyorsun söylediklerini bir kağıda yaz bir tiyatro olur vesselâm.

H- Öyle değil kazın ayağı Karagöz. Tiyatro yazmak içün pek çok malumât lazım. Görgü lazım mütâlaa lâzım, tabîat ve ahlâk-ı insaniyeye kemâliyle vukuf lazım. Yoksa öyle senin dediğin gibi kalemi eline aldığın birle yazılıvermez.

K- Adam o senin söylediklerin evvelleri imiş. Şimdi öyle şeylerle zihin yormağa hâcet yok. Bundan evvel birinin yazdığı bir oyunu alursun, isimlerini tebdil edersin, bazı mahallerine aklın erdiği kadar eksik ziyâde bir iki lakırdı da sen sokuşdurursun olur gider.

H- Aman Karagöz hiç öyle şey olur mu?

K-Yapdığın gibi olur niçün olmaz. Hem ben bunu uydurub söylemiyorum. Yapmışlar gördüm de söylüyorum.

H- Birâder o dediğin adeta sirkat.

K- Hayır adı sirkat değildi. Becerebilene büyük bir muzaferriyet. Ben geçen gün Bayezid sergilerine gitdim Orada gördüm biri 'Dehşetli Hata' diye bir tiyatro yazmış. Mesela andan bir dane alursun. Adını değişdirir 'Korkulu Yanlışlık' korsun. Ötesini berisini tebdil edersin. Olur bir tiyatro. Haydi senin dediğin gibi sirkat imiş. Varsun olsun. Kânunen cezası yok ya! Çünki bir âdemin evinden yahud cebinden pırtı ve para çalmağa benzemez. Laf hırsızlığıdır. Ne zararı var?

H- Vâkıa öyle ama hiç bir sirkatin cezasız kalmadığı gibi laf hırsızlığının da kanun-u edibane cezası vardur. Senin zan etdiğin gibi sirkatin adına muzafferiyet bile disen anı erbabı tanır çalma oldığını anlar. Sonra senle benim ağzımıza düşer meydân-ı muhitde halka eğlence olur. O da cezâ'sını bu yüzden görür.

K- Adam sen de ucunda hapis pranka olmasun da işini görüb üç buçuğun yolunu doğrultmağa bak! Varsın halk seninle eylensün. Lakin şu Güllü mi dikenli mi nedir böyle bir zevzeki seyirde bir zevk anlayamıyorum. Haydi gidelim zira galabalık ziyâdece. Burası içinde çökecekmiş diyorlar.

H- Yok birâder, sen korkma. Şehr-i emânet celilesi cânibinden muâyene etmişler. Mikdâr-ı mahduddan ziyâde adam almamak içün her akşam iki me'mûr gelüb girenlerin mikdârını bâ-jurnal bidiriyorlarmış. Hem biz locadayız, bize zararı yok çatı altında değiliz ki.

K-Hacı Evhad ben canımı sokakda bulmadım. Öyle tiyatro seyri uğruna âhirete teşrif edemem. Hem ben bunların lakırdılarından anlayamıyorum seni bir akşam Fransız tiyatrosına götüreyim.

H- Pek güzel vâkıa ben de arzu ederim. Lâkin ne çâre ki Fransızca bilmem.

K- Zararı yok ben Türkçe eder anladırım. Haydi haydi gidelim.

DİPNOTLAR

1 1870 ve 1873 yılları arasında çıkan ve Teodor Kasab'ın yöneticisi olduğu haftalık gazetenin ilk Türkçe sayısı 24 Kasım 1870 de yayınlandı. Rumca, Ermenice dillerinde çıkarılan gazetenin yazarları arasında Ali Bey, Namık Kemal, Ebüzziya Tevfik, Ahmed Midhat Efendi'nin zaman zaman imzasız da olan yazılarıyla yer almışlardır. İlk mizah gazetesi olarak özel bir yere sahip olan *Diyojen*'de eleştiri yüklü bir mizah anlayışı söz konusuydu.

2 1873 ve 1877 yılları arasında çıkan ve gene Teodor Kasab'ın yöneticiliğini yaptığı *Hayal* özellikle dönemin sadrazamı Mahmut Nedim Paşa'nın icraatlarını mizahı bir dille eleştiriyordu. Derginin aynı zamanda Yunancası *O Momos*, Ermeni harfli Türkçesi *Kheyal*, Fransızcası *Pulchinelle* ve Bulgarcası *Sutos* çıkar.

3 Fırat Güllü, *Vartovyan Kumpanyası ve Yeni Osmanlılar*, bgst Yayınları, İstanbul Ekim 2008, s. 98.

KARAGÖZ OYNATMA KORKUSU VE İSTEKSİZLİĞİ ÜZERİNE BİR DENEME

PERDENİN ARKASINDAKİ KİM?*

ÇETİN SARIKARTAL, ŞEHSUVAR AKTAŞ, AYŞE SELEN

Bugün tiyatro ile geleneksel gösterim sanatları uygulamalarını birbirinden ayırma girişimlerinin günümüz tiyatrosu açısından verimsiz, araştırma ve tarihyazımı açısından ise anlamsız, hatta bilgi üretimini güçleştiren bir yönü olduğu düşünülebilir. Öte yandan, Karagöz ve diğer geleneksel gösterim sanatlarına çağdaş tiyatro pratiğine kazandırılabilecek yöntemsel yenilikler açısından bakmak, gerek söz konusu geleneklerin kimi unsurlarının günün gereklerine göre dönüşerek sürdürülmesini, gerekse kuram ve tarih çalışmalarına verimli katkılar yapılmasını sağlayabilir.



Hayalî Küçük Ali. Karagözcü, bir yardımcısı da olsa tek kişidir.

Karagöz. Karagiosis. Kasper. Politischer Theater auf der Bühne, Ararat Yayınları, Berlin 1985.

Bugün Karagöz ve diğer geleneksel gösterim sanatlarına ilişkin elimizde bulunan belge ve bilgiler, kimi zaman birbirleriyle taban tabana zıt yorumlar ve önermeler içerse bile hep bu geleneklere dışarıdan bakan bir bakış açısının ürünüdürler. Gerek bu belge ve bilgilerin toplanışında, gerekse yorumlanışında, dışarıdan bakan Batılı modern gözün egemenliği söz konusudur. Geleneksel ya da tarihsel diye adlandırılana malzeme olarak bakan bu modernist bakış yalnızca araştırma tavrını belirlemekle kalmamış, bu sanatlarla bugün uğraşanların tutumları üzerinde de etkili olmuştur. İlk bakışta bu geleneksel sanatların günümüzdeki uygulayıcılarının farklı bir tutum benimsemiş olabilecekleri varsayılır; yani umulur ki, bu işlerle bizzat iştigal edenler, onlara daha içeriden bakmanın bir yolunu bulmuş olsunlar. Oysa tarihinin yazımında da, çoğu geleneksel sanatın günümüzdeki kullanımında da bir yöntem benzerliği görülür.

Bu perspektif, uygulayımda sanki birbirine zıtmış gibi görünen iki fikirden birini benimseyerek ortaya çıkabilir: Birinci fikre göre, bugün Batı'da çağdaş gösterim sanatlarının bir tıkanmışlık içerisinde olduğu düşünülerek, "gelenekten ne alabilirim, bugüne ne katabilirim," diye bakılır. İkinci fikre göre ise, krizden çıkışın yolunun bizzat gelenek olduğu düşünülür ve geleneği yaşatma amacıyla uygulamaya girişilir. Bunlar ilk bakışta birbiriyle zıt iki tutum gibi görünebilir: Birisi, "zinhar geleneği izlemiyorum, bugün işime yarayacak biçim varsa kullanıyorum," der; öteki ise "eskiden var olanın aynen yapılması uygundur," der. Aslında her iki tutum da geleneğe malzeme ya da form olarak bakmaktadır. Her ikisinin ortak noktası, biçimci bir bakış açısını benimsemiş olmalarıdır. Buna bağlı olarak da aralarında konuşulmayan ortak bir şey, ortak bir

* Bu deneme, 2000 yılından bu yana kukla, meddah, gölge tiyatrosu, ortaoyunu, tekerleme ve gözbağcılık gibi geleneksel gösterim türlerinden yola çıkan çağdaş tiyatro oyunları üreten Tiyatrotem'in iki kurucu üyesi Ayşe Selen ve Şehsuvar Aktaş'ın ve onlarla dramaturg ve yönetmen olarak çalışan Çetin Sarıkartal'ın ortak tiyatro deneyiminden hareketle yazılmıştır.

kabul olduğu fark edilir. Aslında her ikisi de zımni olarak geleneğin ölmüş olduğunu, geride kalmış olduğunu ifade etmektedirler. Belki bunun farkında değillerdir, belki de dillendirmek istemiyorlardır ama gelenekselin "bugüne gelen" bir şey olmadığını, "geride kalan" bir şey olduğunu kabul etmektedirler. Oysa geleneksel kavramının hayattaki asıl karşılığı, gerek araştırma gerekse gösterim pratiğinde, "eskiden bugüne gelenlerin bendeki izleri" olmalıdır. Sorulması gereken soru şudur: "Hangi geleneksel unsurlar benim bugünkü eylemimde hâlâ yaşam buluyor ve bunlar nasıl bir anlam ve mahiyet kazanıyorlar?"

Gelenek, birçok tanımda belirtildiği üzere, "dönüşerek gelen" bir şeydir. Biçime odaklanan bir bakış açısıyla geleneksel olan ele alındığında, sabit biçimsel unsurlar aranmaktadır. Bu nedenle, dönüşerek geleni, kişinin kendisinde de yaşayanı görememe sonucu doğmaktadır. Bu, dolaylı olarak tarihyazımını da ilgilendiren bir sorudur; tarihi yazan kişinin bizzat kendi başına gelenlerin bir raporunu yazdığı tarihe nasıl dahil edebileceği sorusu...

Geleneği araştıran yerleşik bakış açısının biçimci bir tavır benimsemesinin yanı sıra çok da benzetimci bir karakteri vardır. Örneğin, geleneksel gösterim sanatlarının bazı unsurlarının, çağdaş ve deneysel çalışmaların kimi teknik ve formlarıyla çok benzeştiği saptanır. Deneysel tiyatronun göstermeci ya da açık biçim özelliklerinin geleneksel gösterim sanatlarında yüzyıllar önce keşfedilmiş olduğu söylenebilir. Bu tür yorumlar her ne kadar benzetmeci tiyatroyu eleştirmek babında olsa da, araştırma perspektifinin açıkça benzetmeci olduğu gözden kaçmamalıdır. Halbuki bir an, örneğin Brecht'e dönersek, Brecht'in pratiğini incelersek, onun Uzakdoğu tiyatrosundan gördüklerine, öğrendiklerine bakarsak, ilgisinin biçimsel değil yöntemsel olduğunu fark ederiz.[1] Asıl ilgilendiği şeyin kendi farkındalığının içinden bir tiyatro yapmak olduğunu görürüz. Brecht, Doğu geleneğinden hareketle geliştirdiği yeni yöntemi, temel olarak bizzat kendisinin de içinde bulunduğu yaşayan natüralist tiyatronun içine önermiştir. Zaten bu tiyatral tavrın izleyici üzerindeki temel etkisi de özdüşünümdür. Her izleyici, oyunun etkisiyle kendi yaşadıklarını ve dolayısıyla içinde yaşadığı toplumsal koşulları düşünür.

Bugün Türkiye'de tiyatro yapan herkes Batı tiyatro geleneğinin bir ürünüdür. Yaptığı işi Batı tiyatrosuna atar. Geleneksel Türk tiyatrosuna ilgi duyan, hatta Batı tiyatrosuyla hiç ilişkisi olmayan işler üretmeyi hedefleyenler bile aslında Batı'ya göre ve Batı'nın ötekisi pozisyonundan çalışırlar. Bunun iki temel nedeni vardır. Birincisi, geleneksel sanatların eğitimi bile artık Batılı bir eğitim içinde ve ona göre yapılmaktadır; ikincisi, geleneksel olarak adlandırılan işler de temelde Batı hegemonyasına göre şekillenmiş bir kültürün içine üretilmektedir. Bu koşullar altında, aslında gelenek adına araştırılması, peşinde olunması mümkün olan şey, Batı etkisindeki Türk tiyatrosundan önceki geleneksel gösterim sanatlarından bugün bize ne geldiği olabilir. Esas olarak Batı geleneği içinde gömülüyken bugün bizde "eski'den" nelerin yaşamayı sürdürebildiği araştırılabilir. Örneğin, Karagöz gibi bir uygulamanın tarihine bakarken, onu ancak kendi bağlamı içinde sürülebilecek izlerine dayanarak incelemenin mümkün olduğu, biçime dayalı doğrudan aktarımların ya da kuramsal çıkarımların dayanaksız kalma tehlikesi taşıdığı görülmelidir. Bunlar, o geleneksel sanatların içinde üretildikleri tarihsel bağlamı bugünden ve bugüne göre tanımlama sonucunu doğurabilir. İşte kişinin Karagöz oynatmaktan korkmasının başlıca nedeni bu olabilir; yani, bugün bize ait olan bir derdi, geçmişe atarak anlamaya çalışma ya da geçmişi bugüne göre tarif etme korkusu.

Öte yandan, şöyle bir soru sorulabilir: Yalnızca biçimsel unsurları aynen tekrarlayarak, tıpkı eskiden oynatıldığı gibi Karagöz oynatmak mümkün ve anlamlı değil midir? Evet, böylesi gösterimler üretilebilir ve eskiden nasıl Karagöz oynatıldığının bilgisini saklamak, güncel bir arşive malzeme üretmek adına anlamlıdır da. Bunların arkeolojik değeri olduğu, tarihsel, antropolojik ve kültürel araştırmalara uygulama üzerinden katkı sağlayacağı kabul edilmelidir. Ancak, gösterim sanatlarına ilişkin güncel bir deneyim, yani çağdaş tiyatro-izleyici etkileşimi amaçlanıyorsa, geleneksel sanatların biçimsel tekrarından medet umulması boşuna olacaktır. Geleneksel formu koruma endişesiyle Karagöz oynatırken, oynatanın başına tiyatro adına anlamlı bir şey gelmeyecektir. Oysa geleneksel olana yaklaşımda dönüşümü temel alan bir perspektifin kendi deneyiminden bir şeyler öğrenmesi kanımızca zorunludur. Diğer taraftan, bu türden göste-

Gelenek, "dönüşerek gelen" bir şeydir. Biçime odaklanan bir bakış açısıyla geleneksel olan ele alındığında, sabit biçimsel unsurlar aranmaktadır. Bu nedenle, dönüşerek geleni, kişinin kendisinde de yaşayanı görememe sonucu doğmaktadır. Bu, dolaylı olarak tarihyazımını da ilgilendiren bir sorudur; tarihi yazan kişinin bizzat kendi başına gelenlerin bir raporunu yazdığı tarihe nasıl dahil edebileceği sorusu...



Hazım Körmükçü. Daha çok oyuncu yönü bilinen Hazım Körmükçü'nün Karagöz oynatmada da usta olduğu biliniyor.

Yıktın Perdeyi Eyledin Viran, Haz. M. Sabri Koz. Yapı Kredi yayınları İstanbul, 2004.

rimlerin izleyicilerinin de çağdaş bir tiyatro deneyimi yaşadıklarını ileri sürmek güçtür; daha ziyade eskiden insanların neler izlediklerine ve nasıl izlediklerine ilişkin bilgilenme türünden bir deneyim yaşanmaktadır bu durumlarda. Dolayısıyla, bugünün seyir beklentisine doyurucu bir yanıt verilememektedir. Kişinin Karagöz oynatmak istemeyişi de buradan hareketle açıklanabilir. Eğer kendisinin ya da izleyicisinin başına, bugün içinde yaşadıkları yaşama göndermesi olan anlamlı bir şeyler gelmeyecekse, aralarında çağdaş tiyatral bir etkileşim söz konusu olamayacaksa, kişi böylesi bir gösterime karşı isteksiz olabilir.

Öyleyse, bugün Karagöz oynattığımızda ya da Karagöz gösterisi seyrettiğimizde bize değmeyen şey nedir? Belki daha önce şu soruyu sormak anlamlıdır: Bugün bizlere bir şey değmiyor olsa da, zamanında insanlara bir şeylerin değdiği, o gün için canlı bir etkileşim yaşandığı düşünülemez mi? Karagöz'ün etkili, yaygın olduğu dönemde etkisinin yalnızca eleştirel, politik ve müstehcen oluşundan kaynaklanmadığı düşünülebilir. Bu bağlamda niye bazı Karagözcülerin daha fazla nam saldıklarını sorabiliriz kendimize. Bunun nedeni teknik becerilerinin üst düzeyde olmasından mıdır? Kanımızca üzerinde durulması gereken konu, Karagözcünün oyununu oyuncu nefesinden alıp almadığıdır. Diğer bir deyişle, Karagözcülerin birer oyuncu-icracı (İng. *performer*) olması gerektiği düşünülmelidir. Zaten Karagözcülerin yalnızca Karagöz oynatmayıp meddahlık da yapmaları, hatta ortaoyununa da çıkmaları sıkça rastlanan bir durumdur. 19. yüzyılın sonu, 20. yüzyılın başlarında Hayali Arap Cemal, Hayali Şair Ömer, Hayali Küçük Ali gibi birçok Karagözcünün meddahlık da yaptığı, ortaoyununda bazı taklitlere çıktığı, yine örneğin, daha çok oyuncu yönü bilinen Hazım Körmükçü'nün Karagöz oynatmada da usta olduğu biliniyor. Bu noktada, Metin And'ın Karagözcünün özelliklerini sıraladığı satırlarına göz atalım:

"Karagözcü bir yardımcısı da olsa tek kişidir. Öncelikle metnin yaratıcısıdır, üstelik bu dondurulmuş bir metin değildir, her gösterimde günün koşullarına göre değiştirilebilir. Kısaltılır, uzatılır. Sonra aktördür, otuz-kırk değişik kişiyi konuşturup canlandırır. Bu kişilerin kimi seçkin Türkçe, kimi halk Türkçesi konuşur. Çeşitli ağızlarda, kadınlar, çocuklar, yaşlılar, konuşma özürlüler gibi çok geniş bir yelpazede kişilerin sesi, tavrı vardır. (...) Karagözcü yönetmendir, giriş çıkışları, oyunun temposunu hep o düzenler. Koreograftır, hem sanat dansı olan çengi ve köçek danslarını, hem de halk danslarını düzenler. Müzisyendir, perde arkası müzikleri düzenler, kendi şarkı söyler, oyun sırasında tef ve nareke denilen düdüğü çalar. Hem divan şiiri ve musikisini, hem halk şiiri ve musikisini kullanır. Eğer tasvirleri kendi yapıyorsa, ressam ve dekorcudur."[2]

İsmayıl Hakkı Baltacıoğlu da Karagöz sanatçısının bu özelliğine farklı bir biçimde değinir: "Karagöz'ü, Orta oyunu, açık hava, tulûat oyunları gibi primitif halk tiyatrolarından ayıran en temelli karakter, tiplerin çokluğuna rağmen, oyuncunun tek kalmasıdır. Mevzu, her ne olursa olsun, şahıslar ne kadar çok olursa olsun, yamaklar kaç tane olursa olsun, Karagöz'ü oynatan, suretleri konuşturan tek adamdır Karagözcü."[3] Baltacıoğlu bu konudaki görüşünü, hatta savını demek yerinde olur, daha da ileriye götürür: "İcat edildiği zaman hayal perdesi birçok tip rolünü yapan Karagözcüyü izlemek için bir hile, bir truc'den ibaretti."[4] Buradan çıkarılabilecek sonuç şudur: Bugün bir gelenek olarak Karagöz'ün izini tiyatral bir imlem açısından sürmek amaçlanıyorsa, Karagöz sanatçısı ile izleyicisi arasında o günlerin koşulları ve sanatsal bağlamı içinde gerçekleşmiş olan bütünlüklü etkileşimin bugünün ortamındaki bir karşılığını aramak, bizlere daha fazla olanak sağlayabilir.

Yeniden altını çizmek gerekirse, bizler Batılı anlamda tiyatro ve oyunculuk eğitimi aldık; tarihsel malzemeye ister istemez Batılı bir bilimsel bakışla bakıyoruz; yani "yerli malı Türk'ün malı" duygusuyla değil, dışarıdan bakıyoruz. Öte yandan, bunun bir avantaj olduğu da düşünülebilir; geleneğin peşine biçimci-benzetimci bir şekilde düşmediğimiz zaman gelenekten bize ne kaldığını, bizde ne yaşadığını daha kolay görüyoruz. Batılı eğitimimiz göz önüne alındığında, bugün ne yaptığımızı çağdaş Avrupa tiyatrosunun terimleriyle anlatmak çok daha kolay görünüyor.

Teknik anlamda geleneksel gösterim sanatlarının kuramsal diline sahip değiliz; zaten gelenekte esas kesinti öyle bir dil mevcut olmadığı için çıkıyor ortaya. Karagöz tasvirlerinin bugüne kalmış olmasının bu anlamda bir getirisi yok. Karagözcülük sanatı, zamanında belirli bir tarikat pratiği içinde, usta-çırak ilişkisi temelinde öğrenilirmiş. O tarikat pratiği içinde insanların bunu birbirlerine öğretişlerine ilişkin kuramsal bir dil oluşmamış; belki de o usul içinde bugün bizim anlayacağımız bir belgelemenin hiçbir anlam ve önemi yoktu, bilmiyoruz. Karagözcülük sanatında ustadan çırağa aktarımın, hat sanatından başlayıp musiki eğitiminde de çok etkili bir eğitim ve aktarım yöntemi olan "meşk" yoluna benzer bir yolla gerçekleştiğini tahmin edebiliyoruz ancak. Nitekim Karagözcülerle yapılan söyleşilerden, onların başka ustaları izleyerek, dinleyerek, kiminin yanında çıraklık yaparak bu işe soyunduklarını öğreniyoruz.

Öte yandan, Karagözcüler, oynatıcılar seyirciyle nasıl ilişkiye giriyorlardı, o anda seyircinin beklentisi neydi, bunları hemen hiç bilmiyoruz. Bildiklerimiz çok genel şeylerden ibaret: Her seyirci Karagöz hikâyelerini biliyordu; yeni hikâye de olsa seyirci tarafından hemen öğreniliyordu; yani, birileri durmadan yeni Karagöz oyunları yazmıyordu. Seyircilerin, "aa, yeni bir hikâye bulmuş," diye geldiklerini zannetmiyoruz; daha ziyade "bilmem ne oyununu bugün nasıl oynatacak ve içine ne sokuşturacak," diye geldiklerini sanıyoruz ve buradan hareketle etkileşimin en önemli faktör olduğunu düşünüyoruz.

Yukarıda değindiğimiz üzere, eğer Karagöz'ü ancak kendi bağlamı içerisinde sürülebilecek izlerine dayanarak incelemek mümkün görünüyor ise, bu kapsamda, örneğin bugüne kalan perde gazellerinin bize yol gösterebileceğini düşünüyoruz. Her ne kadar günümüze intikal ettirilen metinler derlendiği anda bir anlamda sabitlenmiş, dondurulmuş ise de, özellikle Cevdet Kudret'in düştüğü dipnotlara bakıldığında, kimi gazellerin 16. yüzyıldan beri süregeldiği anlaşılıyor. Bunlar arasından İbni Îsâ Akhisârî'ye ait olan ve 16. yüzyıl ortasından kalma bir perde gazelini aşağıdaki kutuda örnek vermek isteriz.

Perde gazellerinin hemen hepsinde, perde arkasındaki oynatıcı Hacivat ya da Karagöz aracılığıyla perdenin kendisinden başka bir şey olmadığını, yani perde olduğunu söyler. O zaman aklımıza yine bir soru gelir: İşte tam o anda o oynatıcı kimdir? Oynatıcı perdenin perde olduğunu söylerken bunu bir sorumluluktan sıyrılmak için mi yapar acaba yalnızca? Yoksa başka bir mertebeye atlamak için mi? O anda Karagözcü salt oynatıcı mıdır? Hacivat ile mi özdeşleşmiş durumdadır? Yoksa bunların hepsinden başka bir varlık kipinde midir?

Genel kanı olarak kukla, iradesi olmadığından her şeyi yapabilecek bir nesne gibi algılanır. Oysa kuklayla uğraşanlar çok iyi bilir ki, ancak kuklaya uyum sağlandığında kukla oynatıcısını dinler. Yine bilindiği üzere, oynatıcıdan bağımsız gelişen devinim prensipleri ve yerçekimi vardır. Dolayısıyla, oynatıcının hem kuklayı beceriyle oynatması hem de kuklanın tabiatını keşfetmesi gerekir. İnsanla kukla arasındaki ilişki, kimin kimi oynattığı belli olmayan bir ilişkidir. Kukla derken, bu noktada gölge oyunu tasvirlerini de aynı kapsam içerisine dahil ettiğimizi belirtmek yerinde olur. Kuklanın devinim ilkeleri konusunda H. v. Kleist şunları söyler:

"Kuklacı ipin ya da sopanın aracılığıyla ağırlık noktasından başka hiçbir noktaya hükmedemediği için bütün öteki uzuvlar olması gereken halindedirler, yani ölüdürler, salt sarkaçtırlar, ve ağırlığın salt yasasına uyarlar; sarkaçlardan başka bir şey olmayan uzuvlar, herhangi bir müdahaleye gerek duymaksızın, kendiliğinden hareket eder."[5]

O zaman akla şu soru gelir: Sadece ağırlık merkezini iyi kullanarak o sarkaç üzerinde uzuvlar kendiliğinden devindiğinde kukla/tasvir canlanır mı, o tiyatral an sadece bunu yapmakla mı kurulur? Buradan bakarak, günümüze kalan Karagöz metinlerini alıp bir perdede oynatmaya kalkışıldığında oyun, oyunsallık, tiyatral an gibi olguların otomatik olarak gerçekleşmesi beklenirdi, ama öyle olmuyor. Aynı durum bir kuklayı/tasviri yeni yapıp oynattığımız zaman da söz konusu; önce devinim prensiplerini çözmeye uğraşıyoruz; çok iyi devindirmeye başladığımızda kendiliğinden yetkin bir oyun ortaya çıkmıyor; ona oyuncu nefesini üflemek gerekiyor, ancak o zaman oyun oluşuyor, oyunsuluk ortaya çıkıyor; ancak o zaman tiyatrodan, tiyatrallikten söz edebiliyoruz. Belki de bir Karagöz metnini alıp ona bir oyunculuk çalışması açısından yaklaşmak, yani onu oynatıcı + kukla + kukla ile oyuncunun bileşik etkisi açısından araştırmak yukarıda sözü edilen oyun, oyunsuluk, tiyatral an, tiyatrallik kavramlarını araştırmak adına yararlı bir girişim olabilir.

Oyunculukla kukla/tasvir oynatmanın, oynatıcılığının ayrı tutulamayacağını düşünüyoruz. Özellikle Karagöz'de olduğu gibi oynatıcı(lar) perde arkasındayken, yani seyirci tarafından hiç görünmedik(ler)inde, oyuncu nefesinin daha çok önem kazandığını görüyor ve oynatıcının oyuncu maharetinin üzerine odaklanılması gerektiğini savunuyoruz. Kanımızca perde arkasının merak edilmesinin nedeni de budur. Perde arkasının bir o kadar oyunsu oldu-

Perde Gazeli

(Hacivat perde gazelini okur.)

Hayme-i zıllim kurup fennimde geçtim çok hayâl
Ehl-i dil anlar hayâlim gayriler bilmek muhâl
Hazret-i Şeyh Küşteri bu zıllî ta'rîf eyleyüp
İbret alsunlar deyü fânî cihandan ehl-i hâl
Sûretâ irşâd idüp ey can dirilttin çün bizi
Her kımıltı vâhindir kasret ansız bî-mecâl
Gök direksiz hayme oldu perde sûret gösterüp
Hayme ıssı gizleyüp gösterdi sûrette kemâl
İbni Îsâ Akhisârî[7] der bu sûretler kamu
Kahr ü lûtfun mahzarıdır geh celâl ü geh cemâl

(Gölge çadırımı [=hayâl-i zıl perdemi] kurup sanatımda çok hayal gösterdim, benim [gösterdiğim] hayalleri "ehl-i dil" [=gönül adamı, gönlünde Tanrı'yı bulan kimse] anlar, başkalarının anlaması olanağı yoktur. /

Şeyh Küşteri Hazretleri'nin bu gölgeyi tarif etmesi [=bildirmesi, ortaya koyması] "ehl-i hâl"in [=ermişlerin, kendi nefsinde Tanrı'yı bulmuş olanların] ölümlü dünyadan ibret almaları içindir. /

Ey can, görünüşe göre, sen bizi irşad edip dirilttin, [fakat] her kımıltı "tek varlık"tandır [=Tanrı'dandır], çokluk onsuz kalınca güçsüzdür. /

Gök, direksiz bir çadır oldu ve perdede sûret gösterdi; çadır sahibi kendini gizleyip sûrette olgunluğunu gösterdi. / İbni Îsâ Akhisârî der ki: Bütün bu sûretler kahrın ve lûtfun görünüşüdür, kâh ululuğun, kâh güzelliğin.)[8]



Hayalî Küçük Ali figürleriyle.

Metin And, *Karagöz. Theatre d'ombres Turc*. Dost Yayınları, Ankara 1977.

ğu düşünülmektedir; yoksa yalnızca perde arkasında ne kadar hızlı hareket edildiği değildir ilgi çekici olan. Perdenin arkasından bir "nefes" geldiği zaman o alan merak uyandırır ve seyirci oyundan sonra mutlaka perde arkasına gelir. Çocuklara yapılan gösterimlerde ise çocuk seyirci gösteri sırasında yerinden kalkıp perdenin arkasına gelir, bakar; oyunu baştan sona yan taraftan seyredenler bile olur. Oyunun açılışını yapan, seyirciyi kapıda karşılayan oyuncunun perde arkasına geçip kukla/tasviri oynatmaya başladığında başına "bir şey" gelmesinden kaynaklanan bir durumdur bu kanımızca. Seyirci, perde arkasına geçip oynatmaya başladığında o oyuncuya ne olduğunu anlamak ister, çünkü o oyuncuya "bir şey" olduğunu hissetmektedir; yoksa, tabii ki hemen herkes gölge oyununun teknik olarak nasıl işlediğini bilir.

O zaman oyuncu nefesinden kastımız nedir? Burada küçük bir parantez açıp sahnedeki bir oyuncunun çok katmanlı ve karmaşık varlığını kısaca çözümlemek gerekecektir. Bir oyuncu sahnede işini yaparken birden fazla kipte varlık gösterir: (1) Öncelikle, kendi dünyevi meseleleri olan özel bir şahıs olarak var olmayı sürdürmektedir; öyle ki, bu kipe ait duygu ve düşüncelerin performans sırasında olabildiğince geride bırakılması amaçlanır. (2) Sahnede sanatını icra eden bir oyuncu olarak varlık gösterir; bu kipin, yerine getirilmesi gereken gösterime ilişkin tasarım düşünceleri ve görev duyguları vardır. (3) Temsil edilecek olan rol ya da karakteri çağıran bir iç modelin oyuncunun zihninde varlık kazanması gerekir. Bu kipin ne denli güçlü bir varlık kazanacağı, oyuncunun ikinci kipteki faaliyetinin başarısına bağlıdır; yani, birinci kip ne denli geride bırakılabilirse iç modeli oluşturan üçüncü kipe ait koşullar ve istekler o denli zengin bir varlıkla belirir. (4) Son olarak, temsil edilen rol, koşulları ve istekleri kendisininkilerle özdeş olan ve kendisini çağıran iç modele yaklaşarak canlanır. Böylelikle, imgelemde sanal bir varlığa sahip olan rol, oyuncunun maddi olanaklarını kullanarak aktüel bir varlığa kavuşur. Bu dört katmanlı varlık sürecini kısaca özetlemek gerekirse, oyuncu, edinilmiş marifetleri aracılığıyla kendi kişisel koşul ve duygularından uzaklaşıp rol kişisinin içinde bulunduğu durumu ve onun isteklerini imgeleminde güçlü bir şekilde var edebilirse, rol kişisi de gelip onun bedeninde yaşamaya başlar.[6]

Yukarda özetlenen katmanlı varlık durumu, gölge/kukla gösterimi yapan oyuncular için de geçerlidir. Bir perde arkasındayken, yani izleyiciye görünmeden bir kuklayı/tasviri oynatmaya ya da onları canlandırmaya çalışırken bile kişinin başına gelen şeyler benzerdir. Öncelikle, sıradan günlük kimliğinizin geride kaldığını, oynatıcıya özgü profesyonel bir tavrın içine girdiğinizi hissedersiniz. Yani, perde arkasında bir yandan kuklaları/tasvirleri hareket ettirip konuşurken, birtakım sesler çıkarıp taklitler yaparken, bir yandan da herhangi gündelik bir harekette bulunamadığınızı görürsünüz; aksi takdirde "oyunun ruhu"nun öldüğünü hissedersiniz. İş bununla da bitmez. Farklı kimlikleri canlandırıp temsil ederken oynatıcı olmanın da ötesine, başka bir kipe geçilen anlar olur. Adeta her bir temsili kimlik için kendinizde ayrı bir hal, duygulanım ve ifadenin belirdiğini -kimi zaman şaşırarak- fark edersiniz. Sonuçta, gösterim bittiğinde orada, perdenin arkasında birini bıraktığınızı ve onun sizinkinden farklı deneyimleri olduğunu bilirsiniz. Zaten sizi tekrar gösterim yapmaya yönelten esas neden de budur. Kimi oyunlarda kuklalarla/tasvirlerle perde dışına da çıkılabilir; yani onları perde dışında bir masa üzerinde ve/veya sahne zemininin üzerinde de oynatabilirsiniz. Bu durumda, gerek oyuncu olarak, gerekse temsil ettiğiniz kimlikler adına daha da güçlü bir varlık hissedersiniz. Açıkça seyrediliyor olmanın heyecanı bu deneyimleri daha keskinleştirir. Bunların ötesinde, kuklalarla/tasvirlerle seyirci arasında da -oynatıcılar bizzat kuklaların/tasvirlerin yanlarında, ayakta ve açıkça görünür oldukları halde- doğrudan bir ilişkinin kurulduğu sezilir. Bu ilişkide, oyuncu-oynatıcının kendi kuklasına/tasvirine ya da öteki oyuncu-oynatıcının kuklasına/tasvirine bakışı etkili olur. Burada sözünü ettiğimiz, oynatıcılar/oyuncular perde arkasındayken seyirci ile kuklalar/tasvirler arasındaki temsil ilişkisinden öte, ona ek olarak yaşanan bir ilişkidir. Oyuncu-oynatıcılarla kuklalar/tasvirler arasındaki ilişki, seyirciyle kuklalar/tasvirler arasında da benzer bir ilişkinin doğmasını sağlar; seyirci sanki kuklaları/tasvirleri oyuncu-oynatıcılarla birlikte oynatıyormuş gibi etkilenir.

Gölge tiyatrosu, anlatı ve kukla gibi türlere çağdaş oyuncu tavrıyla yaklaşmanın, diğer bir deyişle kuklaları/tasvirleri oyuncunun nefesinden oynatıyor olmanın farkı teknik bir dille şöyle özetlenebilir: Sahneyi gözümüzün önünde canlandıracak olursak, seyirci kuklayı/tasviri her zaman oyuncu ile beraber görür ve görünen sadece oynatıcı + kukla değildir; yani oyuncu 1'se, gölge tasviri ya da kuklanın kendisi de 1'se, görünenler 1+1'den daha fazla bir şeydir. Oyuncunun kuklayla/tasvirle arasındaki ilişkinin de bir enerjisi oluşur ayrıca. Başka bir ifadeyle, (1) projekte ederken oyunculardan seyirciye giden bir şey vardır, (2) kukladan/tasvirden giden bir şey vardır, (3) bizzat kuklayla/tasvirle oyuncular arasındaki ilişkiden de giden bir şey vardır. Bu, metinde hiçbir zaman yer almaz, ama bu "fazladan şey",

yalnızca gösterim deneyimine değil, doğrudan doğruya dramaturgiye de çok katkı sağlar.

Kavram olarak, oyuncunun kendi kendini oynatan insan olduğunun idrakinin çok önemli olduğunu düşünüyoruz. Oyuncu, oynarken "oluyorum" zannedebilir; ama tabii bir şey olduğu yoktur. Bir oyuncunun, özellikle genç bir oyuncunun bunu kabul etmesi çok zor olabilir ama oyuncu Lear olmaz, oyuncu Richard olmaz; Richard ya da Lear lütfedip konuk olarak oyuncuya gelir, oyuncu onu biraz oynatır; oyuncunun kuklayı/tasviri oynatması gibi... Bu anlamda rol kişisini oynatmakla kuklayı/tasviri oynatmak arasında özde bir fark yoktur. Sadece malzeme ve süreç biraz farklıdır: Oyuncu rol kişisini oynattığında kendi bedensel ve zihinsel malzemesini, hafızası dahil her şeyini kullanır; rol kişisi bir iç model olmaktan çıkarak gelip oyuncunun bedeninde canlanır. Kuklayı/tasviri oynattığında ise iç model oyuncuda yaşarken, onun canı kuklaya/tasvire aktarılır.

Sonuç olarak, bugün tiyatro ile geleneksel gösterim sanatları uygulamalarını birbirinden ayırma girişimlerinin günümüz tiyatrosu açısından verimsiz, araştırma ve tarihyazımı açısından ise anlamsız, hatta bilgi üretimini güçleştiren bir yönü olduğu düşünülebilir. Öte yandan, Karagöz ve diğer geleneksel gösterim sanatlarına çağdaş tiyatro pratiğine kazandırılabilecek yöntemsel yenilikler açısından bakmak, gerek söz konusu geleneklerin kimi unsurlarının günün gereklerine göre dönüşerek sürdürülmesini, gerekse kuram ve tarih çalışmalarına verimli katkılar yapılmasını sağlayabilir.

Bu küçük tartışmamızı, kendi içinde perde arkasını tartışan ve bizlere bugün de ilham veren bir perde gazeliyle noktalamak isteriz:

Cihâna benzedüp Şeyh Küşterî...

(Hacivat perde gazelini okur.)
Bu perde çeşm-i ehl-i zâhire bir nakş-i sürettir
Rümûz erbâbına ammâ ki temsîl-i hakikattir
Cihâna benzedüp Şeyh Küşterî bu perdeyi kurmuş
Mübâşih eylemiş ecnâsa tasvîri ne dikkattir
Hevâdar-i safâya neş'e bahş eyler bunun seyri
Hakikat-bîn olan erbâb-i tab'a aynı ibrettir
Ne var bilmez verâ-yi perdede ammâ budur tahkik
Lisân-i hâül ile hâl-i cihânı bir hikâyettir
Eğer dikkat olursa Karagöz'le Hacı Evhad'a
Meâlin fehm eden ehl-i kemâle başka hâlettir
Nice ma'nâ olur melhûz tahtında bunun seyr et
Nikâtın anlasın ehli deyü arz-i nezâkettir
Sönünce şem' eşhâs-ı suver nâbûd olur birden
Cihânın bî'bakaa olduğuna işte işarettir.
(Bu perde "ehl-i zâhir"in [tarikata girmemiş kimselerin] gözünde bir süretin resmidir, fakat "rümûz erbâbı"na [tarikat adamlarına] göre (tanrısal) hakikatin temsilidir./
Şeyh Küşterî, bu perdeyi dünyaya benzeterek kurmuş, "tasvir"i türlü varlıklara benzetmiş, bu ne dikkattir. /
Bunun seyri sefâ isteyenlere neşe verir, hakikati görenlere ise ibret verir. /
Perdenin arkasında ne var bilinmez ama, gerçek budur: Dünyanın halinin hal diliyle hikâyesidir. /
Eğer Karagöz'le Hacivat'a dikkat edilirse, anlamını anlayan olgun kimseler için [bu] başka bir haldir. /
Seyret, bunun altında nice anlam düşünülebilir, nükteden anlayanlar için [bu] bir incelik gösterisidir. /
Mum sönünce, süretten kişiler yok olur; işte bu, dünyanın sürekli olmadığına işarettir.)[9]

KAYNAKLAR

And, Metin (1999) "Sanatın 'Gambaz'ları: Palyaço, Hokkabaz, Soytarı," *Sanat Dünyamız*, 74: 135.

Baltacıoğlu, İsmayıl Hakkı 2000 [1939] *Yeni Adam*. 16-23 Teşrinisani 1939: 255-256. *Karagöz Kitabı*, Haz. Sevengül Sönmez, İstanbul: Kitabevi.149: 228.

Karaboğa, Kerem (2005) *Oyunculuk Sanatında Yöntem ve Paradoks*. İstanbul: Boğaziçi Üniversitesi Yayınevi.

Kleist, Heinrich, v., *Über das Marionettentheater*, Internetausgabe, version 12.07, 2007 Kleist-Archiv, Heilbornn: 2-3.

Konijn, Elly (2002) "The Actor's Emotions Reconsidered: A Psychological Task-Based Perspective," *Acting (Re)Considered: A Theoretical and Practical Guide*. London and New York: Routledge, 62-81.

Kudret, Cevdet (1992) *Karagöz*, C. 1, 2. Basım, Aralık, Ankara: Bilgi Yayınevi.

Quinn, Michael (1990) "Celebrity and the Semiotics of Acting," *New Theatre Quarterly*, 6, 2: 154-61.

Passow, Wilfred (1992) "Whom do They Love?" *Tijdschrift voor Theaterwetenschap*, 8: 85-92.

States, Bert O. 2002 [1983] "The Actor's Presence: Three Phenomenal Modes," *Acting (Re)Considered: A Theoretical and Practical Guide*. Londra ve New York, Routledge, 23-39.

Tahir, Mehmet (1915) [1888] (Bursalı Mehmet Tahir) *Osmanlı Müellifleri*. C. I, İstanbul: 18. Cevdet Kudret, *Karagöz*. C. I, 2. Basım, Aralık, Ankara: Bilgi Yayınevi: 272.

DİPNOTLAR

1 Brecht'in tiyatral tavrının Rus biçimcileri ve Piscator etkisiyle biçimci bir temele dayandığı üzerine ayrıntılı bir tartışma için bkz. Karaboğa 2005: 179-240. İlk bakışta yukarda sunulan düşünceyle çelişik gibi görünen bu görüşün aslında biçimci estetiğe bakışının daha farklı olduğunu, bu nedenle Brecht'in yaklaşımının yöntemsel olduğu önermesiyle çelişmediğini düşünüyoruz.

2 And 1999: 135.

3 Baltacıoğlu 2000 [1939]: 228.

4 Baltacıoğlu 2000 [1939]: 228.

5 Kleist, Heinrich, v., *Über das Marionettentheater*, Internetausgabe, version 12.07, 2007 Kleist-Archiv, Heilbronn: 2-3.

6 Burada oyunculuğun varlık kiplerine ilişkin sunulan çözümleme büyük ölçüde Konjin (2002) tarafından duyguların oynanışına ilişkin saptanan katmanlara dayanmaktadır. Ancak, çeşitli araştırmacılar tarafından üç ile beş arasında değişen oyunculuk katmanları gözlemlenmiştir (States 2002 [1983]; Quinn 1990; Passow 1992). Katmanların sayısındaki fark, daha ziyade oynama sürecine hangi açıdan bakıldığına (oyuncu ya da seyirci açısından) ve oyuncunun sıradan insan olarak varlığının çözümlemeye dahil edilip edilmediğine göre değişmektedir. Burada, Konjin'i (2002) izleyerek, oyuncu bakış açısından bir çözümleme sunulmuştur.

7 İbni İsâ Akhisârî: (? – 967 [1559-1560]). "İbni İsâ-yı Saruhanî" diye de anılır. Akhisar'da doğmuş, yine orada ölmüştür. Bayramiye tarikatı şeyhlerindendir. Şiir, tasavvuf ve "ulûm-ı garibe" (•kayıptan haber verme, gizli şeyleri bilme ve bulma bilgisi) ile uğraşmıştır. II. Selim (hük. 1566-1574) adına yazdığı *Nüriye* adlı eseri, eserlerinin en büyüklerindendir. Bundan başka, çoğu ulûm-i garibe'den söz eden on iki kadar basılmamış eseri daha vardır (Kudret 1992: 272; bkz. Tahir 1915 [1888]: 18).

8 Kudret 1992: 272.

9 Kudret 1992: 65-66.



BİR BİLDİRİ VE ÜYE KAYIT FORMU VESİLESİYLE

TÜRKİYE İŞÇİ(LER) DERNEĞİ/BİRLİĞİ

METE TUNÇAY

Rasih Nuri İleri, TÜSTAV'ın Belge Yayınları arasında çıkan "Kırklı Yıllar – 5" İfşa Ediyorum... kitabında "Halk Partisinin kurduğu Türkiye İşçi Birliği komünistlerin eline geçmişti" bölümünü aktarırken bir dipnot düşüp, Şefik Hüsnü'nün polisteki ifadesine Kâzım Alöç'ün bir bölüm "monte ettiği"ni belirtmektedir. Gerçekten, 1919 seçimleri öncesinde Halk Partisi'nden söz edilmesi saçmadır. Belki Dr. Şefik Hüsnü bir başka bağlamda, "Halk Partisinin kurduğu" diye (1923) Umum Amele Birliği'nden söz etmiştir.

Komintern Arşivi belgeleri arasında bulduğumuz bildirisi ve üye kayıt formunu yayımlarken, Türkiye İşçi Derneği hakkında, benim *Türkiye'de Sol Akımlar (1908-1925)* kitabımdaki bilgileri şöyle özetleyebilir ve düzeltebilirim.

Mütareke döneminde, 1919 yılı sonlarında Ali Rıza Paşa hükümeti (son) Osmanlı Meclis-i Meb'usan seçimlerinin yapılmasını kararlaştırınca, *Kurtuluş* dergisini çıkarmakta olan "Türkiye İşçi ve Çiftçi Sosyalist Fırkası" seçimlerde sosyalist-işçi adaylarının başarılı olmasını sağlamak amacıyla, "Türkiye İşçi Derneği" ile birlikte, Şehzadebaşı Ferah Tiyatrosunda 24 Ekim 1919 Cuma günü bir kongre toplamıştır (bkz. ek "Belgeler" cildindeki "Basında İlk Genel Toplantı Haberleri" ayrımı – s. 474-77).

Bundan önce TİD ile ilgili herhangi bir şey bilmiyoruz. Ancak benim, savcı Kâzım Alöç'ün "İfşa Ediyorum" başlıklı tefrikasının *Yeni Gazete*'nin 19 Nisan 1967'de yayımlanan bölümünde, Dr. Şefik Hüsnü'nün "polisteki ifadesi"ndendir diye verdiği sözler bir yanlışlık içermektedir: "... Halk Partisi tarafından bir 'Türkiye İşçi Birliği' kuruldu. Bu birliğin kurulmasındaki gaye, işçiler arasında gelişigüzel hareketleri zabtı rapt altına almak, aşırı sosyalist faaliyetlere set çekebilmekti. Halbuki bu birliğin kurulmasıyla beraber bizler, yani 'Aydınlık Grubu' gözlerimizi TİB'ne çevirmiştik... Kulis faaliyetlerini geniş tutarak, [kongrede] istediğimizi ele ge-



Şefik Hüsnü, Ali Cevdet Bey ile beraber.

çirdik ve birliğin sevki idaresinde söz sahibi sandalyeler, teşkilâtımıza mensup güvendiğimiz kimselerin seçilmesiyle bize tâbi oldu... Lâkin... 'Takrir-i Sükûn' kanunu, tek kalemde TİB'ni de feshetti ve idarecileri 'Aydınlık Grubu' mensuplarıyla beraber İstiklâl Mahkemelerine verildi." (Kitabımın Üçüncü Bölümünün 15 sayılı dipnotundan). Ben de, bu notun çıktığı metinde (s. 169), TİÇSF'nin "TİD'ni **ele geçirerek** işçiler arasında bir birlik yaratmayı denemiş ve yaklaşan yıl sonu seçimlerinde bu hareketten yararlanmak istemiştir" diye yazmıştım.

Şimdi Rasih Nuri İleri, TÜSTAV'ın Belge Yayınları arasında çıkan "Kırklı Yıllar – 5" *İtşa Ediyorum – Türkiye'de Komünizm ve Irkçılık* ... kitabında, "Halk Partisinin kurduğu Türkiye İşçi Birliği komünistlerin eline geçmişti" bölümünü aktarırken bir dipnot düşüp (s. 39), bu ifadeyi Kâzım Alöç'ün "monte ettiği"ni belirtmektedir. Gerçekten, 1919 seçimleri öncesinde Halk Partisi'nden söz edilmesi saçmadır. Belki, Dr. Şefik Hüsnü bir başka bağlamda, "Halk Partisinin kurduğu" diye (1923) Umum Amele Birliği'nden söz etmiştir.

Mütareke İstanbul'unda şehir nüfusunun yarıya yakını, çoğu da Rum olmak üzere gayrimüslimdi. Onların arasındaki solcular "Beynelmilel İşçiler İttihadı" diye bir örgüt kurmuş ve Müslümanların TİD'ne katılmayı reddetmişlerdi. Daha sonra, Komintern şemsiyesi altındaki Kızıl Sendikalar Enternasyonali'ne iki örgüt ayrı ayrı bağlanmışlardı. Solcular arasında böyle bir etnik ayrım gözetilmesi elbette doğru değildi. Ama İstanbul Komünist Grubu /TİÇSF/ Aydınlık Çevresi, (aralarında Vanlı Kâzım [Kip] gibi birkaç Türk de olmasına karşın) Rum egemenliğindeki (önderleri Sarafim Maksimos, Zaharyadis vb.) BİİT'nı kendilerine hasım diye görmüşlerdir. Ayrıntılar için, Erden Akbulut'la birlikte hazırlamaya çalıştığımız "İstanbul Komünist Grubu 1919-1926" kitabımızı bekleyin.

TÜRKİYE İŞÇİ DERNEĞİ VE TEKLİF VARAKASI

"Yoksa selamete ermekten ümidini kes. . ."

ÇEVRİMYAZI: ŞEYDA OĞUZ

İşçi yoldaş[1]

Her akşam iş dönüşü belki mahzun, meyus, kendi kendine sorarsın "Bu işkence ne vakte kadar devam edecek, bir kurtuluş günü gelmeyecek mi?" Evet, vazifelerin en ağırı daima senin omuzlarına yükleniyor. Başkalarını yaşatmak için acılarla dolu bir ömür geçiriyorsun. Buna mukabil, cemiyet-i beşeriyede ufak bir hakka bile malik değilsin. Gönlün ister ki bu haksızlıkların bir nihayeti olsun. Pek iyi. Fakat bunun için ne yaptın ve ne yapıyorsun? Kollarını bağlayıp beklemenin kifayet etmeyeceğine hâlâ akıl erdiremiyor musun? Her fenalığın bir çaresi vardır ve onu yalnız arayanlar bulur. Sen aradın da kara sefaletlerine bir çare bulamadın mı? Yoksa kurtuluşunu senin emeklerinin mahsulüyle zevk ü safa süren hazır yiyicilerden mi bekliyorsun, fakat görmüyor musun ki onlar seni daha iyi soymanın yollarını araştırıyorlar. Bir dakika için başını ellerinin arasına al ve düşün! Umum halkın yaşamasını kolaylaştıran ve cemiyette bir kıymeti olan her şeyi meydana getiren sensin ve buna mukabil, ancak ölmeyecek kadar bir para alıyorsun. Sen yarı aç işliyorsun. Lakin başkaları senin sırtından kazandıkları servet ve darat (debdebe, gösteriş) içinde yüzüyor, sen de bu haksızlığa karşı boyun eğmiş bir serçe gibi karşıdan bakıyorsun. Bil ki kanaatin bu derecesine meskenet denir ve bu suretle ailene, arkadaşlarına ve insaniyete karşı büyük bir günah işlemiş oluyorsun. Garb memleketlerindeki işçiler uzun tecrübelerden sonra ayrı ayrı hiçbir şeye kadir olmayan amelenin birleşince büyük kuvvet vücuda getirdiğini anladılar ve tedricen yekpare bir kitle halinde sermaye sahiplerinin karşısına çıktılar. İttihat! İşte haris ve hasis sermayedarların soygunculuğuna karşı konacak yegâne kuvvet. . .

İşçi yoldaş! Sen birleşmenin ne büyük bir kuvvet olduğunu layıkıyla idrak etmemişe benziyorsun. İstanbul'da son birkaç sene zarfında birçok işçi teavün cemiyetleri, dernekleri teşekkül etti ve bunlardan bazıları fabrikalar, şirketler nezdinde amele hukukunu faideli bir tarzda müdafaa ettiler. Fakat maalesef sen bunlardan hiçbirine rağbet etmedin. İşçilerin lakaydisi yüzünden cemiyetler arzu ve ümit edildiği derecede kuvvetlenemediler.

Bu cemiyetlerin en mükemmel program ve teşkilata malik olanı Türkiye İşçi Derneği'dir. Bu dernek, eğer sen vazifeni yaparsan Türkiye işçilik âleminde büyük bir rol oynayacaktır.

Aziz yoldaş, bütün mürteci kuvvetlerin mukavemetine rağmen haklı davanı kazanmak istiyorsan vakit geçirme, hemen bu teklif varakasını doldur, fabrikadaki işçi derneği murahhasına ver yahut dernek merkezine getir. Aza olunmanı talep et.

Yoksa selamete ermekten ümidini kes.

. .

Türkiye İşçi Derneği
Merkez-i Umumiyesi
Bab-ı Âli Caddesi 21 numero

Türkiye İşçi Derneği azasına mahsus teklif varakası[2]

İsim----------
Çalıştığım yer ----------
Pederimin ismi ----------
İkamet adresim ----------
Sanatım ----------
Bildiğim lisanlar----------
Tevellüdüm ----------
Mahal-i veladetim ----------

Derneğin maksat, gaye ve nizamatını kabul ediyorum. Hüviyetim yukarıda yazılır. Dernek azalığına kayd ve kabulümü rica ederim efendim.
İmza

Yukarıda isim ve hüviyeti yazılı olan ---------- arkadaşımız derneğe girebilecek kanuni şartları haizdir. Hüsn-i haline şahadet ve kendisini tavsiye ederim.
Dernek azasından

---------- tarihli içtimada ---------- sayı ile derneğe kayd edilmiştir.

Kâtib

DİPNOTLAR

1 TÜSTAV Komintern Arşivi, Döküm 1, CD: 38, Klasör: Findbuch:7, Belge 105.
2 TÜSTAV Komintern Arşivi, Dokum 1, CD: 38, Klasör: Findbuch:7, Belge 107.

YENİKAPI'DAN GEMİ MANZARALARI

BİZANS BATIKLARI

OĞUZ TEKİN

Türkiye'de az bilinen bir alanda, antik gemi batıklarının yerinden kaldırılması, belgelenmesi, restorasyon ve konservasyonu alanında büyük bir proje başarıyla sürdürülmektedir. Projenin başındaki kişiler ve ekip, hiç de azımsanmayacak bir tecrübe kazanmışlardır. Editörlüğünü Ufuk Kocabaş'ın yaptığı kitap, bu büyük projenin ne denli başarılı bir şekilde yürütüldüğünün kanıtıdır. Kitabın İngilizceye çevirisinin de yapılarak iki dilli yayımlanması, başarısının uluslararası arenada da yankı bulmasını sağlayacaktır.

Ufuk Kocabaş (ed.), *Yenikapı'nın Eski Gemileri / The Old Ships of the New Gate*, Eye Yayınları, İstanbul, 2008

Roma İmparatoru I. Theodosius (MS 379-395), Yenikapı'da bulunan ve neredeyse kullanılmaz hale gelmiş eski limanı restore ettirmiş ve yeniden aktif hale getirmişti. Bundan böyle bu liman, imparatorun adından dolayı Theodosius Limanı (Portus Theodosiacus) olarak anılmaya başlanmıştı. Liman, 500-600 yıl kadar hizmet verdikten sonra, olasılıkla 10. yüzyılın ilk yarısında kum, moloz ve atıklarla dolmaya başlamış ve zamanla da işlevini yitirmiştir. Constantinopolis'in ticari hayatı için önemli olan Theodosius Limanı, kuşkusuz buradaki tek liman değildi; gerek Haliç'te, gerekse Marmara kıyılarında başka limanlar da vardı. Ancak kısaca "Marmaray" adıyla bilinen ve Boğaz'ın iki yakasını deniz altında inşa edilen bir tüp geçitle birleştirecek olan projenin hayata geçirilmesi, Theodosius Limanı'nın gün ışığına çıkmasına vesile oldu ve böylece limanın işlevi, büyüklüğü ve



o dönem gemi repertuvarı hakkındaki bilgilerimiz önemli ölçüde arttı.

Yenikapı'daki kazılarda bugüne değin irili ufaklı 33 batık ortaya çıkartılmış bunuyor. Bu batıkların yarısına yakınının İstanbul Üniversitesi Taşınabilir Kültür Varlıklarını Koruma ve Onarım Bölümü uzmanları tarafından belgelendiğini, yerlerinden kaldırılarak koruma ve onarım çalışmalarının yapıldığını öğrenmiş bulunuyoruz. Editörlüğünü Ufuk Kocabaş'ın yaptığı kitap -Maslak Rotary Kulüp'ün maddi desteğiyle- *Yenikapı'nın Eski Gemileri* başlığıyla ve iki dilde (Türkçe-İngilizce) geçtiğimiz kasım ayında yayımlandı. Yenikapı Bizans batıklarının bir projeyle kitap haline getirilmesi, her şeyden önce belgeleme (dokümantasyon) işlerinin ne kadar özenli bir çalışma ve çabayı gerektirdiğini gözler önüne sermektedir. Bu nedenle kitap, alışılagelmiş bir formatın dışında kurgulanmış ve sonraki çalışmalara yön verecek nitelikte.

Kitap yedi bölümden oluşmaktadır. I. Demirden yollar ve Marmara kıyısında eski bir liman (S. Başaran); II. Theodosius Limanı'nda hayat, batıklar ve hızlı bir gömülme (U. Kocabaş); III. Belgeleme: Ahşabı okumak (I. Özsait Kocabaş); IV. Gemi elemanları-



Yenikapı kazı alanı.

nın demonte edilmesi (U. Kocabaş-R. Yılmaz); V. Yenikapı batıklarında teknoloji ve konstrüksiyon özellikleri: Bir ön değerlendirme (I. Özsait Kocabaş-U. Kocabaş); VI. Türkiye'nin ilk ulusal gemi konservasyon ve rekonstrüksiyon laboratuarı (S. Başaran ve diğerleri); VII. Yenikapı 12 batığı ahşaplarının cins/tür teşhisleri (Ü. Akkemik). Kitabın sonunda yer alan gemicilik veya gemi yapımı tekniklerine ilişkin terimler sözlüğü de, konuyu anlaşılır kıldığından çok yararlı olmuştur.



Yenikapı kazı alanındaki batıklardan biri.

I. Bölüm, aynı zamanda projenin de başkanı olan Prof. Dr. Sait Başaran tarafından kaleme alınmış. Başaran bu bölümde önce İstanbul'da Boğaz'ın iki yakasını birbirine bağlayan projelerin geçmişine ışık tutuyor, sonra da Marmaray ve Metro projeleri hakkında ayrıntılı bilgi veriyor. Başaran, İstanbul'un tarihöncesi ve tarihi dönemlerdeki yeri ve önemine değinerek bizi İstanbul'un tarihinde yolculuğa çıkarıyor.

II. Bölüm, aslında projeyi ve neyin hedeflendiğini anlamak açısından önem taşıyor. Çünkü Kocabaş, projeye konu olan gemilerin bulunduğu Theodosius Limanı'nın ayrıntılı bir panoramasını çiziyor. Limanın inşası, gemilerin batış nedeni, taşıdıkları yük, gemicilerin limandaki hayatları, denizin ve Lykos Deresi'nin (Bayrampaşa Deresi) getirdiği mil ile limanın dolarak işlevini yitirmesi gibi temel konular bu bölümde ele alınıyor.

III. Bölüm'de batıkların etiketleme, çizim ve fotoğraf çekimleri ile belgeleme çalışmalarının nasıl yürütüldüğü anlatılmaktadır. İncelenen batıklar, ait oldukları dönemin gemi yapım teknolojisi hakkındaki bilgilerimizin artmasını sağlamıştır. Gemi yapımında ana malzeme olan ahşabın tüm detaylarıyla belgelenmesi ve korunmasında karşılaşılan zorlukların nasıl üstesinden gelindiği, ahşap malzemeye nemli ortamdan çıkarıldıktan sonra uygulanacak yöntemler konusunda bilgiler verilmektedir.

IV. Bölüm'de, gemiyi meydana getiren elemanların birbirinden ayrılarak kaldırılması (demontaj) işlemine yer verilmektedir. Ahşap gemi iskeletini birbirine bağlayan demir çivilerin sökülmesi, gövdeyi oluşturan kaplama tahtalarının çıkartılması ve neticede *in situ* durumdaki iskelet elemanlarının formunun bozulmadan kaldırılması hiç de kolay olmayan işlerdi ve üstelik Türkiye'de belki de ilk kez uygulanıyordu. Zaten kitabın sayfaları çevrildikçe, projeyi gerçekleştirenlerin daha önce uygulanmamış yeni yöntemler de geliştirdikleri anlaşılmaktadır. Ve de herhalde, böyle bir çalışma ancak bir ekip tarafından gerçekleştirilebilirdi. Burada, çekirdek kadronun birbirini iyi tanıyan, aynı dürtülerle hareket eden İ.Ü. Taşınabilir Kültür Varlıklarını Koruma ve Onarım Bölümü elemanları ve öğrencilerinden oluşmuş olmasının rolü büyüktür.

V. Bölüm'de batıkların teknolojik ve konstrüksiyon özellikleri ele alınmaktadır. Limanda batık olarak bulunan gemilerin, "yuvarlak gemi" olarak adlandırılan yük gemilerinin yanı sıra kıyı denizciliği yapan orta ve küçük boyutlardaki gemiler ve balıkçı kayıklarına kadar değişik örnekleri kapsadığı belirtilmektedir. Kitabın bu uzun bölümünde "Ticaret Gemileri" başlığı altında Yenikapı 6, Yenikapı 9, Yenikapı 7, Yenikapı 18, Yenikapı 8, Yenikapı 3, Yenikapı 15, Yenikapı 17 batıkları; "Kürekli Gemiler" başlığı altında da Yenikapı 16 batığı ayrıntılı bir şekilde ele alınmaktadır. Her bir geminin omurga, dış kaplamalar, eğri sistem, postalar, iç kuşaklar, çapa tahtaları gibi unsurları alt başlıklar halinde teker teker işlenmektedir.

VI. Bölüm'de, projenin hayata geçirilmesinde önemli bir role sahip olan İstanbul Üniversitesi Taşınabilir Kültür Varlıklarını Koruma ve Onarım laboratuvarı tanıtılmakta; bugüne değin söz konusu laboratuvarda gerçekleştirilen işler anlatılmaktadır.

Bu arada, Yenikapı batıklarının kaldırılma, onarım ve koruma işlemleri sürerken, proje yürütücülerinin yurtdışındaki çeşitli enstitü ve batık gemi müzelerini ziyaret ederek bilgi alışverişinde bulunmaları, projenin geliştirilmesinde ve tamamlanmasında önemli katkılar sağlamıştır. Nitekim bu bölümde, bu tür işbirliği düşüncelerinin hayata geçirilmiş olduğu izlenebilmektedir.

VII. Bölüm batık gemilerde kullanılan ahşap malzemenin cins/tür tayinlerine yöneliktir. Elde edilen bazı sonuçlara göre gemilerde kullanılan ahşap malzeme meşe, dişbudak, ceviz, kestane, gürgen ve çınar ağaçlarından sağlanmıştır.

Türkiye'de az bilinen bir alanda, antik gemi batıklarının yerinden kaldırılması, belgelenmesi, restorasyon ve konservasyonu alanında büyük bir proje başarıyla sürdürülmektedir. Projenin başındaki kişiler ve ekip, hiç de azımsanmayacak bir tecrübe kazanmışlardır. Ortaya çıkan kitap, bu büyük projenin ne denli başarılı bir şekilde yürütüldüğünün kanıtıdır. Kitabın İngilizceye çevirisinin de (İ. Türkoğlu) yapılarak iki dilli yayımlanması, başarısının uluslararası arenada da yankı bulmasını sağlayacaktır.

UNICERA
21. ULULARARASI SERAMİK VE BANYO FUARI

UNICERA İSTANBUL

www.unicera.com

TÜRKİYE SERAMİK FEDERASYONU

TİMDER

TÜYAP

8. Uluslararası Mutfak Banyo ve Ankastre Cihazlar Fuarı

2009 mutfak



1 - 5 Nisan 2009

İletişim Sponsoru

Destekleyen Kuruluş

ufi Onaylı Fuarlar

TÜYAP İstanbul Tüyap Fuar ve Kongre Merkezi Büyükçekmece, İstanbul

BU FUARLAR 5174 SAYILI KANUN GEREĞİNCE TÜRKİYE ODALAR VE BORSALAR BİRLİĞİ (TOBB) İZNİYLE DÜZENLENMEKTEDİR

İSTANBUL BİLGİ ÜNİVERSİTESİ YAYINLARI

"Tehcir ve Taktil"

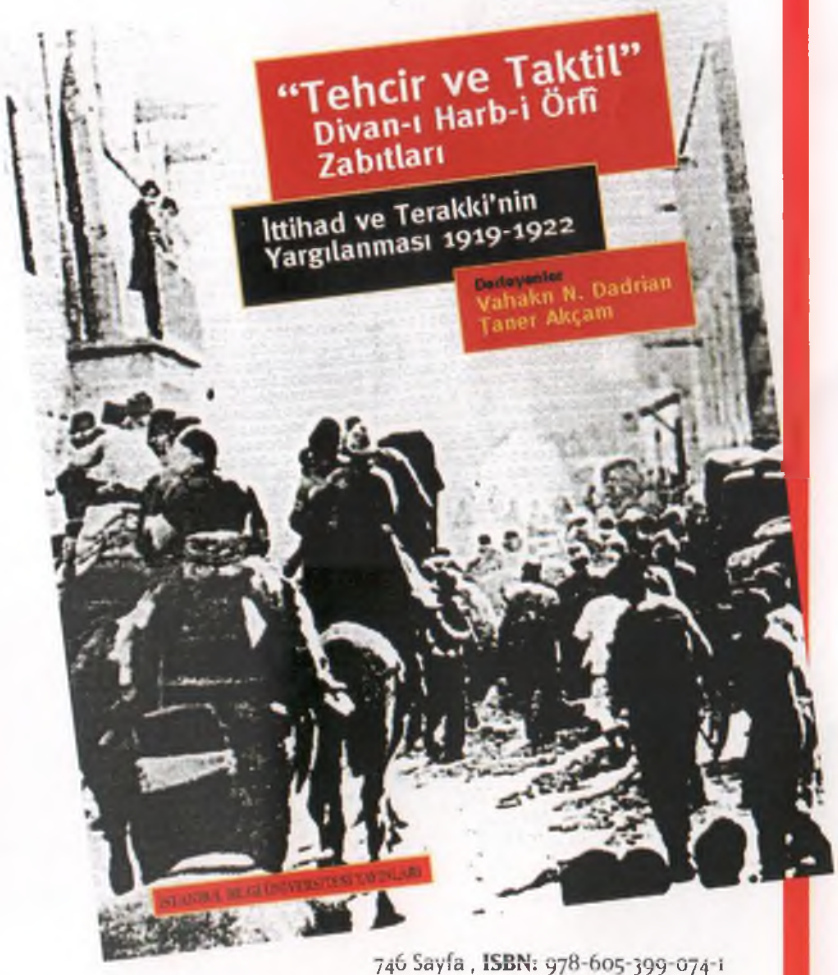
Divan-ı Harb-i Örfî Zabıtları

İttihad ve Terakki'nin Yargılanması 1919-1922

Derleyenler: Vahakn N. Dadrian / Taner Akçam

Osmanlı Devleti'nin, Birinci Dünya Savaşı'nda yenilmesiyle birlikte İttihadçı liderlerin yurtdışına kaçması büyük bir tepki oluştururken, herkes bu felaket ve yıkımın sorumlularının yargılanmasını istemektedir. Milli Mücadele'yi yürütenler ve bizzat Mustafa Kemal de İttihadçıların yargılanmasından yanadır. Atatürk'ün kendi sözleriyle, İttihadçıların cezalandırılması, "*birçok münakaşalara sebep olacak olan kağıt üzerinde reklam tarzında*" olmamalı, "*bilfiil tatbikatile*" yapılmalıydı.

İşte Vahakn N. Dadrian ve Taner Akçam'ın değerlendirmeleriyle sunduğumuz İttihad ve Terakki'nin yargılanmasını içeren Divan-ı Harb-i Örfi Zabıtları'nın (1919-1922) çevrimyazıları yakın tarihimizin üstü örtük, bilinmeyen bir sayfasını belgelerle aydınlatıyor. *Takvim-i Vekayi*'de ve günlük gazetelerde yayınlanmış iddianameler, karar suretleri ve duruşma tutanakları tarihin tozlu raflarından iniyor. Eser, Ermenilerin "tehcir ve taktil" edilmeleri (sürgün ve katledilmeleri) ile ilgili, harp dönemi Kabine üyeleri, İttihad ve Terakki partisi yöneticileri, katib-i mesuller ve bazı diğer sanıklar aleyhine açılan davaları kapsamaktadır. Bu belgelerle 1915 Ermeni Tehciri ve etrafını saran olaylar üzerindeki sis perdesinin de aralanacağını ümid ediyoruz.



746 Sayfa , ISBN: 978-605-399-074-1

"Kalmasın Allahım, âlemde hiçbir hakikat nihân"

Muallim Naci

www.bilgiyay.com
Kurtuluş Deresi Caddesi No:47 34440 Dolapdere / İSTANBUL
Telefon: 0212 311 52 59
Satış/Dağıtım Telefon: 0212 311 52 62 Fax: 0212 311 253 47 00
E-mail: yayin@bilgiyay.com - dagitim@bilgiyay.com