

# Taklitler Güldürüsü ve Cemaatler Toplumunu Karagöz Mizahı Üzerine Bir Deneme

MAHİR ŞAUL

“Gök ekini biçmiş gibi” yitip giden sevgili LEON’un anısına

Bir toplumun yapısı üzerine bilgimiz, o toplumda yaratılmış estetik ürünleri daha iyi anlama ve değerlendirme yolları açabilir. Öte yandan estetik ürünlerin incelenmesi de, onları yaratmış olan toplumun örgütlenme biçimi üzerine bilgilerimizin genişlemesine yardımcı olabilir. Bu görüşlerin ışığı altında, burada, karagöz oyunu ve onun içinden çıktığı toplum üzerine yapılmış araştırmalar arasında bir ilişki kurulmaya çalışılacaktır<sup>1</sup>.

Mizah olayına iki türlü yaklaşmak mümkündür. Bunların birincisinde, mizah duygusu yaratan nesnenin kendisi öne alınır. Gülme, güldüren olaydaki bazı niteliklerle açıklanmaya çalışılır. Güllünc bulduğumuz şeylerdeki ortak özellikleri araştıranlar, insanları güldürmek için temel ilkeler bulmaya çalışanlar mizahı bu açıdan ele almış olurlar. İkinci yaklaşımda ise mizah, güldüren nesnenin kendisi değil, bu nesne ile gülen insan arasındaki ilişki öne alınarak açıklanmaya çalışılır. Buna göre mizahın varlığı için sadece belli bir durum veya nesne yeterli değildir. Onu belli bir şekilde yorumlayan bir de insan gereklidir. Ancak farklı toplumlarda, farklı zümrelerde, farklı sınıflarda, yaş gruplarında vs. insanlar dünyayı değişik biçimlerde algıladıklarına göre, aynı nesneye değişik tepkiler gösterilebilir.

1. Burada esas olarak karagöz oyunu söz konusu edildiği ve örneklerin çoğu buradan alındığı halde, zaman zaman, olay örgüsü, konu ve kişiler bakımından karagöze çok benzeyen ortaoyununa da atıftırılmalar yapılmıştır. Ele aldığımız nitelikler açısından bu iki oyun geleneği aynı özellikleri göstermektedir.

Nitekim bazı kimseler tarafından gülünç bulunan şeylerin başkaları tarafından hiç de öyle bulunmadığını biliyoruz. Dolayısıyla, mizahta güldüren nesne ile gülen insan arasındaki ilişkiyi öne alan açıklama yaklaşımları, mizahın göreceliğini de baştan kabul eder. Birinin hiç de gülünç bulmadığını başkası gülünç buluyorsa, bu mizah duygusunu açıklamak için gülen insanın durumun ve güldüğü nesne ile ilişkisini bilmek gereklidir. Sanat felsefesi ve psikoloji mizaha daha çok birinci yaklaşımın çerçevesi içinde bakar. Toplumsal bilimler ise ikinci yaklaşımı kullanır. Bir oyun incelenirken, birinci yaklaşım seyircileri güldüren teknikleri ortaya koymaya çalışır; ikinci yaklaşım ise, özünde gülünç olmayan belli bir içeriğin niye gülünç olarak sunulduğunu araştırır. Bu ikinci yoldaki çalışmalardan, mizahın çoğu zaman toplum içi zümre çatışmalarıyla ilgili olduğu sonucuna varılmıştır. İşlevi de, pek çok kere, belli bir grubun başka bir gruba karşı üstünlük, saldırganlık duygularını toplumsal düzeni temelden sarsamayacak bir biçimde ifade etmektir.

Oyunlardaki güldürü teknikleri, değerli araştırmacı Metin And tarafından iki başlık altında ele alınmaktadır. Bir yanda onun çatısının, oluntular aarsındaki bağlantıların, yani çoğu zaman entrika adı verilen örgünün gülünçlüğü söz konusudur. Öte yanda hareketlerin, sözlerin, yani olay örgüsü ile doğrudan bağlantılı olmayan ayrıntıların gülünçlüğü vardır<sup>2</sup>. Karagözde geçerli olanın daha çok ikincisi olduğu, mizahın daha çok ayrıntılara dayanarak sağlandığı pek çok inceleme tarafından ortaya konmuştur. Karagözdeki gülünçleştirmenin altında yatan bazı güdüleri araştırmak istediğimiz bu incelemenin amaçları açısından, bu ikisinin arasına bir üçüncü kategori eklemeyi yararlı görüyorum. Bazen oyundaki gülünç ayrıntılar belli bir ilkeye bağlı olarak öylesine üst üste gelmektedir ki, bunların birleşmesiyle ortaya «tiplerin gülünçlüğü» diyebileceğimiz yeni bir güldürü çeşidi çıkmaktadır. Böyle oyunlarda ne bir ayrıntının gülünçlüğü ne de oyun örgüsünün gülünçlüğüne gerek kalmadan, belli bir tipin sahnede veya perdede görünmesi, yarattığı çağrışımlar dolayısıyla seyirciler arasında kahkahalar koparmaya yetebilmektedir. Burada, karagözde toplumsal açıdan çok anlamlı bulduğumuz ve oyun geleneğimizde taklit adı verilen bu tiplere dayanan mizah üzerinde durmak istiyoruz.

Karagöz oyunları örgüsünün, büyük ölçüde, görünüşü, korunması, sesi, davranışları ve hareketleri kalıplaşmış tiplerin sergilen-

2. And, Geleneksel..., s. 317.

mesine dayandığı bütün araştırmacılar tarafından ifade edilmiştir. Bu tipler soyutlanmış, üsluplaştırılmış, değişmezlik kazanmış, ana nitelikleri ve birbirleriyle ilişkileri belirlenmiş kişilerdir. Oyunların mizahı, büyük ölçüde, bu tiplerin gülünç duruma düşmesinden veya, doğrudan doğruya, bu tiplerin sergilenmesinin seyircilerce gülünç bulunmasından ileri gelir. Bugüne gelmiş oyunlarda kırkı aşkın böyle tip görüyoruz. Evliya Çelebi ise musahip kör Hasan'ın «üç yüz parça taklidi»nden söz etmektedir<sup>3</sup>. Burada Evliya Çelebi'nin taklit kelimesini, birinci sözlük anlamından başka hem tip hem oyun anlamında kullandığı anlaşılıyor. Nitekim, *kâr-ı kadim* karagöz oyunlarının büyük bir bölümünün olay örgüsü, yalnızca çeşitli tiplerin perdeye getirilmesini sağlayacak bir vesileden ibarettir. Bütün oyunlarda taklitlerin sıralandığı sahneler vardır. Oyunların organik bir bütünlüğü olmaması, bu tiplerin genellikle entrikanın gelişmesinde zorunlu olmaması ve karagöz oyunlarının tuluata dayanan niteliği, bu tiplerin oyundaki sırasının değişmesini, oyun sürelerinin uzatılıp kısaltılmasını, hatta belli bir oyundan kaldırılmasını veya ona eklenmesini mümkün kılar. Çeşitli oyun topluluklarının ve oyuncuların kendi tip ve repertuarları olduğu da anlaşılmaktadır. Bugün elimizde bulunan metinlerin az sayıda kaynaktan alındığı göz önünde tutulursa, geçmişte perdede kullanılmış olan tiplerin bugün bildiklerimizden daha fazla ve çeşitli olduğu düşünülebilir.

Birçok araştırmacı, karagöz oyunlarını incelerken bu tiplerin anlamı üzerinde durmak, bunlar üzerinde yorum yapmak gereğini duymuştur. Bu tiplerin, İstanbul'da görülen bazı toplumsal grupların temsilcileri olduğu hemen göze çarpmaktadır. Çeşitli incelemeciler bu açıdan karagözde görülen tipleri sınıflandırmaya çalışmışlardır. Tipler, kiminde önem sırası, kiminde konuya göre durumları (mahalleli - yabancı), çoğunda da birden fazla ilkeye göre sınıflandırılmıştır. Jacob karagöz tiplerini dört bölüme ayırmıştır<sup>4</sup>: (1) asıl kişiler, (2) şive taklitleri, (3) marazî kişiler, (4) kadınlar ve çocuklar. S. N. Gerçek ise, Pişekâr ve Kavuklu dışındaki ortaoyunu kişilerini beşe ayırmıştır<sup>5</sup>: (1) zenneler, (2) şive taklidi, (3) İstanbul taklidi, (4) muhtelif taklitler, (5) yeni taklitler. Bu sınıflandırmalardan özellikle birincisi büyük bir ihtimalle karagözcülerin kendi yaptık-

3. Evliya Çelebi, c. II, s. 322.

4. Jacob, s. 18 ve devamı.

5. Gerçek, s. 151.

ları kümelenmelerine en yakın olmakla birlikte, tiplerin bazı toplumsal grupları temsil edip etmemesi ilkesine göre bunları yeniden düzenlemek mümkün olabilir. Bunlarda «şive taklitleri» denen bölümdeki tipler İstanbul'da yaşayan çeşitli toplumsal grupların temsilcileri olarak ortaya çıkmaktadır. Bunlar belli bir etni-kültür-meslek grubunun görünüş, giyim, şive, konuşma, ad ve mesleğiyle perdeye gelir. Ortaya koyacakları gülünçlük bu öğeler tarafından belirlenmiştir. Ancak bu tiplerin işlevini tam olarak anlayabilmek için, temsil ettikleri toplum gruplarının nasıl bir yapı içinde ne ifade ettiklerini kavramak gereklidir. Birçok kişi Osmanlı devletindeki bu etni-kültür-meslek gruplarını çağdaş uluslardaki «azınlık»lar cinsinden topluluklar sanmış ve karagöz taklitlerini «arasıra mahalleye uğrayan bu azınlıkların perdeye şirin bir yansıması» olarak görmüştür. Oysa İstanbul şehrinin toplumsal yaşayışı üzerine<sup>6</sup> daha sistemli bir bilgi, bu grupların böyle tasarımlarla ilgisi olmayan gerçek niteliğini ortaya çıkaracak; karagöz perdesinde ve ortaoyununda taklitleri karşımıza çıkmasındaki anlamı ve onların asıl işlevini kavrama yönünde bize ışık tutacaktır.

İstanbul, bütün yabancı gezginlerin ve yerli yazarların belirtmeden geçemediği gibi, «yetmiş iki milletin temekkün ve tavattun ettiği» bir beldedir. Bazı yabancı incelemeciler İstanbul'da bütün dinlerden bütün halkların birbiriyle bulunduğu kozmopolit bir başkent olarak düşünür<sup>6</sup>. Oysa, bu durum her ne kadar Osmanlı devletinin başkentinde daha belirginse de, yalnız buraya özgü değildir. Benzer iktisadî ve siyasî yapıları olan bütün Orta Doğu şehirlerinde benzer bir görünüşle karşılaşırız. Bütün bu şehirlerde yönetici zümrenin altında kalan ahali çeşitli ilkelere göre gruplanıp birtakım cemaatler oluşturmuştur. Bu cemaatler bir tek ilkeye göre birbirinden ayrılmış değildir. Kimi zaman ekoloji, kimi zaman meslek, kimi zaman ortak bir köken, kimi zaman dil, din gibi kültür birliği, kimi zaman kısa vadeli çıkarlar, kimi zaman da bunların birkaçı birden cemaatlerin oluşmasında ve belirlenmesinde başlıca etken gibi görünür. Ortak olan tek şey, şehirde yaşayan bütün bireylerin kendilerini her şeyden önce bu cemaatlerden bir tanesiyle özdeşleştirmeleri ve bütün ilişkilerini bu grubun üyesi olarak düzenlenmeleridir.

Bu cemaatlerin ilk yaygın örgütlenme ilkesi oturma bölgelerine dayanmaktadır. Şehirler, küçük bir pazarı olan, genellikle tapınak

6. Mantran, İstanbul..., s. 65.

tarafından temsil edilen bir merkeze sahip ve üyeleri arasında çok kuvvetli dayanışma görülen mahalle birimlerine bölünmüştür<sup>7</sup>. Eski İstanbul'da mahallelerin genellikle kendine özgü bir okulu, bir çeşmesi de olurdu. Yöneticiler, mahalleyi, ortak sorumlulukları olan bir bütün olarak görür, onların kendi güvenliklerini sağlamalarını da beklerlerdi.

Cemaatler için İstanbul'da bundan daha önemli bir ortaklık ilkesi, aynı etni, din veya dil grubundan gelmekti. Bu şehirde insanlar her şeyden önce etnik veya dinsel bir ortamın parçasıydı. Ancak bu yapı içinde, halkı büyük dinlere veya uluslara bağlı küteller olarak düşünmek anlamsızdır. Halkı çok küçük cemaat gruplanmalarına bölen yüzlerce köken, dil, lehçe, tarikat ayrılığı vardır. Bunlar, cemaatlerin kendilerini aynı büyük dine ya da dil grubuna bağlı öbür cemaatlerden kuvvetle ayırmaları için yeterli bir kültür dayanağı oluşturabiliyordu. Anadolu'dan ve Rumeli'den gelen Müslüman ahali etnik kökenine, geldiği bölgeye, bağlı olduğu aşirete, çeşitli mezheplere göre cemaatlere ayrılıyor, Rumlar Ermeniler benzer ilkelerle parçalanıyor, nispeten küçük bir grup olan Yahudiler bile dilleri ve kökenlerine göre, birbirinden ayrı ve yarı bağımsız dört ayrı cemaat halinde yaşıyordu. Ayrıca bu etni ve kültür gruplarının hem yukarıda sözünü ettiğimiz mahalle esasıyla hem de aşağıda değineceğimiz meslek örgütlenmeleri esasıyla parçalandığını veya onlardan destek alarak güçlendiğini göz önünde tutmalıdır.

Meslek birliği, ortaya cemaatler çıkaran üçüncü büyük ilkedir. Bu ilke 15. yüzyıldan önceki bazı Orta Doğu şehirlerinde ikinci derecede bir rol oynamış görünüyorsa da, sınaî etkinliğin oldukça büyük önem taşıdığı İstanbul'da ön plana çıkmıştır. İstanbul'da ortaçağ batı şehirlerindeki kadar güçlü ve bağımsız loncalar olmamakla birlikte, şehrin iktisadî ve toplumsal yaşayışında çok etkili olmuş esnaf örgütlenmeleri vardı.

Çoğu zaman bu özellikler birbirini kesiyor veya üstüste geliyordu. Sözelimi, değişik milletlerden kimseler aynı loncada bulunduğu zaman, her millet ayrı bir yiğitbaşı seçiyor, böylece meslek birliği başka bir ilkeye dayalı farklılık yüzünden bölünüyordu. Aynı işi yapan farklı etnik veya dinsel gruptan kimselerin farklı loncalar kurdukları da görülüyordu. Aynı meslekten olanların, şehrin değişik

7. Lapidus, s. 85-86.

8. İnalcık, s. 234.

bölgelerinde, mahalle esasına dayalı farklı örgütler kurması da mümkündü. Çoğu zaman bunların hepsi bir araya geliyordu. Böylece bir meslek grubu aynı zamanda bir mahalle, bir tarikat, bir dil ve kültür birimi oluştuyordu. Zaten Osmanlı düzeninde loncalar yalnızca sanai üretim birimleri olarak örgütlenmiş işbölümü zümreleri değildir. Hocaların, öğrencilerin, usakların, sakaların, dilencilerin, fahişelerin, oyuncuların da loncaları vardı.

Istanbul'da çeşitli cemaatlerin bazı ürünlerde ve hizmetlerde uzmanlaşmalarına dayanan bir işbölümü olduğu bilinen bir şeydir. Böylece Rumlar denizci, meyhaneci; Ermeniler pastırma tüccarı; Arnavutlar kaldırım döşeyici, gezgin satıcı; Yahudiler eskici; Araplar taşçı, çömlekçi, Lazlar kalaycı; Çingeneler ayı oynatıcı, maşacı; Sırlar, Eflâklılar peynirci, pastırmacı; İranlılar tüccar; Bolulular açıcı; Kürtler külhancı; Kastamonulular oduncu vs. olurdu. Ancak, bu işbölümünün, hammaddeden başlayarak nihai tüketim için satışa kadar bütünüyle cemaat içinde üretilen ürünlere veya hizmetlere göre gerçekleştiğini, bugünkü anlamda, belli bir grubun üretimin belli bir aşamasına kadar gelip ondan sonra yarı mamul ürünü bir başkasına devretmesi anlamında, aynı nihai tüketim ürününde gerçekleşen bir işbölümünün var olmadığını göz önünde tutmak gerekir. Hele üretimde belli bir rolü oynayan, belli bir üretim faktörünün sahibi olan ve ortak çıkarlarının bilincine varmış toplumsal grup anlamında sınıflar hiç söz konusu değildir. Muazzam gelir farklılıklarına dayanan tabakalaşmaya rağmen, toplumda belli bir cemaate bağlılık bilinci, her çeşit sınıfsallaşmayı ortadan kaldırmaktadır. Gelir farklılıkları her şeyden önce cemaatlerin kendi içlerinde ortaya çıkmaktadır. Ama toplumda bütün tabakaları delip geçerek dikine inen toplumsal grupların varlığı ve bu cemaat bağlarının doğurduğu iç dayanışma hiç bir yatay sınıflaşma eğilimine imkân vermemektedir. Bir cemaat için, belli bir ürün veya hizmette uzmanlaşma, onu belirleyen kültürel özelliklere eklenen bir öge görünümündedir.

Eski İstanbul'un, «kırsal»ın karşısı anlamında «kentsel» bir alan olduğu da söylenemez. Ahalinin önemli bir kısmı, geldikleri kırsal bölge ile aile, iş, köy ilişkilerini sürdürmektedir. Eski İstanbul'da yarı köylü yarı İstanbul'lu olarak yaşayan çok sayıda insan vardır. Bu insanlar, iki ayrı coğrafi alanda yaşayan bir cemaatin üyesidirler. Bazı mesleklerin ana kitlesi de yılın yarısını köylerinde, yarısını İstanbul'da geçiren iki yerli cemaatlerin üyelerinden geliyordu. Örne-

ğin Safranbolulular, eski yöreleriyle ve meslekleriyle ilişkilerini kesmeden uzun süre yazın İstanbul'a gelip kayıkcılık yapmışlardır. Bu süre içine Tahtakale civarında kendi mahallelerinde yaşarlar, sonbaharda kayıklarını satar, memleketlerindeki çiftin çubuğun başına dönerlerdi<sup>9</sup>. Bazı cemaatler ise Osmanlı İmparatorluğunun sınırlarını bile aşan belli bir «toplumlar arası» zümrenin parçalarıydı. İstanbul'a gelip belli bi mahalleye yeleşince Frenk adını alan Avrupalı tüccarlar da bu yapı içinde benzer bir nitelik kazanıyordu. Bütün siyasal sınırları delip geçen bu yabancı zümreler kendine özgü cemaatler olarak sisteme giriyordu.

Bu sistemde, yenigeriler bile, belli bir işi olan, belli bir yerde oturan, belli bir tarikate bağlı, belli bir giyime ve yaşama tarzına sahip bu anlamda bir cemaatti. Burada da grubu geri kalanlardan ayıran belli bir kültür ve meslek birliği vardı.

Bu cemaatlerden bazıları daha sonra kendi içlerinde alt cemaatlere ayrılıyordu. Bazı gruplar ise değişik ilkelere göre oluşmuş iki ayrı cemaatin bir alt bölümü olarak bunlar arasında değme noktaları görevi görüyorlardı.

Hiç bir zümrede ne sınıf ne de şehir yurttaşı olma bilincini geliştirememiş, her biri kendi dünyasında yaşayan yüzlerce cemaate bölünmüş bu şehrin, parçalı toplum (segmented society) özellikleri gösterdiği açıktır. Ne var ki, parçalı toplum, genellikle birbirinden uzakta, kendi kendine yeterli bir yaşam sürdüren ve birbiriyle pek az ilişkiye giren yarı bağımsız köy birimlerini akla getirmektedir. Burada ise, birbiri olmadan yaşayamayan, her gün birbiriyle ilişkiye giren, fakat buna rağmen kültürel ve idari farklılıklarını koruyan cemaatler söz konusudur. Önemli olan, kimsenin kendini şehrin yerlisi anlamında İstanbullu ve belli bir sınıfa bağlı olarak görmemesi, aksine her şeyden önce, ya kültürel, ya dinsel, ya meslekî, ya yerel, ya da siyasî niteliği ağır basan kendi içinde tabakalaşmış belli bir cemaatin üyesi olarak hissetmesidir. Bu cemaatlerin nitelikleri ve kültürleri kadar, güçleri, iç örgütleri ve hükümete karşı sorumlulukları da farklı ilkelere dayanıyordu. Robert, Mantran İstanbul'un Osmanlı İmparatorluğunun küçük çapta bir örneği olduğunu söylemektedir.

9. Baha, s. 23. Bu durum elbette para ekonomistne kısmî olarak geçmiş olmaktan, köylülerin kendine yeterli tarım ekonomisi içinde buldukları halde tüketim için paraya da ihtiyaç duymaya başlamış olmalarından ileri geliyordu; ama İstanbul'un toplumsal yapısıyla çok iyi uyummuştu.

Bunu yalnız alışlagelmiş anlamında, yani imparatorlukta bulunan çeşitli insan topluluklarının İstanbul'da birkaç nümunesi bulunması anlamında değil; İstanbul şehrinin gösterdiği toplumsal örgütlenme biçiminin, imparatorlukta görülen toplumsal örgütlenme biçiminin küçük bir örneği olduğu anlamında da doğru kabul edebiliriz.

Şimdi yeniden Karagöz tipleri sınıflandırmalarına dönelim. Jacob'un sıralamasının ikinci bölümü olan «şive taklitleri»nin, «asıl kişiler» bölümünde toplanmış olan ama yine aynı şekilde bazı cemaatleri temsil eden tiplerden ayrılması için bir neden yoktur. Karagöz tiplerinin büyük bir bölümü (hemen hemen Gerçek'in ilk üç bölümünde topladığı bütün tipler) çeşitli cemaatlerin temsilcileri olarak kümelenebilir. Görünüşü, konuşması ve davranışları ile seyirciler tarafından İstanbul'daki belli bir grupla özdeşleştirildiğini anladığımız şu kişileri eldeki metinlerde görüyoruz: Laz, Kastamonulu, Kayserili, Eğinli, Harputlu, Kürt, Rumelili, Arnavut, Arap, Acem, Rum, Ermeni, Yahudi Efe, Zeybek, Tuzsuz, Külhanbeyi, Çelebi, Tatar. Bunlar, karagöz perdesine yansıtılmış bütün taklitleri karşılamadığı gibi, bunların bazıları zamanla ve değişik yerlerde birbirinden farklı kişilere de ad olmuşlardır. Sözelimi değişik Frek (meyhaneci, doktor), Ermeni (kaba köylü, kibarlığa özenen kâhya), Sarhoş (değişik militer grupların temsilcileri) tipleri olduğunu biliyoruz. Karagöz tiplerini belirlemek çok zordur, çünkü hem İstanbul'daki cemaatleri tanımlamak kolay değildir, hem de bu tipler donmuş, anlamları sabitlemiş değildir, durmadan içerik değiştirebilirler. Burada bazı esnaf cemaatlerinin taklitleri ile sözelimi Tuzsuz Deli Bekir'i aynı bölümde ele aldık; çünkü ne oyun konularına göre bu tipler arasında, ne de, yukarıda söylediğimiz gibi, toplumda bunların temsil ettiği cemaatler arasında temelde bir fark yoktur<sup>10</sup>. Öte yandan, dördüncü bölümde sözü edilen zenneleri de belli bir cemaatin üyeleri olarak kabul edebiliriz. Karagöz perdesinde tek tip kadın temsil edilir. O da açık saçık hafifmeşrep kadındır. Her cemaatin

10. Tarihsel olarak, delller, sadrazamın kendi güvenliği için tuttuğu yüzle dört yüz kişi arasında bir gruptu. Çoğu Arnavut veya Boşnak olurdu. (Jacob, s. 21) Delller, başkentteki birçok militer gruptan biriydi. Ancak, yukarıda belirttiğimiz gibi, bugün karagözdeki bir tipi özgül bir tarihsel cemaate doğrudan doğruya bağlamak çok zordur. Çünkü bu tiplerin anlamı çağdan çağa değiştiği gibi, aynı çağda da karagözcüden karagözcüye, hatta aşağıda sözünü edeceğimiz gibi seyirciden seyirciye değişiyordu. Perdede kabadayı tipinin çeşitli adlar aldığını, son zamanlarda da yerini genellikle Efe'ye bıraktığını biliyoruz.



içinde var olan, ev işlerini yürüten olağan aile kadını karagözde hemen hemen hiç temsil edilmez. Bu kadın toplum hayatına karışmadığı gibi oyuna da katılmaz. Ahmet Rasim'in deyimiyle, perdede «Çerkes zenne görülmediği gibi, Türk kadını, Rum kokonası, Ermeni dudusu, Musevî polisası, şorolo yani Kiptî karısı da yoktur<sup>11</sup> Nasıl günlük yaşayışta her cemaati onun erkekleri temsil ediyorsa, karagöz perdesinde de yine erkekler temsil eder<sup>12</sup>. Oyunda kadın cinsi tarafından temsil edilen, yalnızca, günlük yaşamada erkeklerle karşı karşıya gelen fahişeler grubudur. İstanbul'da bunlar da kendine göre bir yaşayışı ve kültürü olan bir topluluktur. Bu grup gerçi oyunun konusu içinde öbür zümreleri temsil eden taklitlerden bir ölçüde ayrılır, çoğu zaman onların karşısına konarak perdeden geçmeleri için bir vesile yaratır. Bu durumu, bu grubun, bütün öbür cemaatlerle nitelikçe farklı ve ortak ilişkiler kurmasına yorabiliriz. Ama bunu bir yana bırakırsak, zenneleri perdede temsil edilen öbür cemaatler gibi bir şehir grubu sayabiliriz. Bunlar kimi zaman, hamamcı kadınlar gibi daha kesin olarak belirlenmiş bir grubun temsilcisi olarak sunulur.

Hayal oyununun XVI. yüzyılda daha çok hayvanlar arasında geçen birbirinden bağımsız skeçlerden ibaret olduğu sanılmaktadır<sup>13</sup>. XVII. yüzyılda da Evliya Çelebi, Murad Han'ın mukallidi Hasan-zâde için:

«Civan Nigâr taklidi, Bekri Mustafa ile dilenci Arab ve Arnavud taklidi, üç eşkiya çelebile Hava bin Nigâr'ın hamama girip Gazi Boşnak hamamda Civan Nigâr'ı basıp Karagöz'ü kırından bağlayıp hamamdan çıkarmasının, Hacı Ayvad babası Şerbetçizâde'nin taklidi... velhasıl gölge oyununda üç yüz parça taklidi vardı ki...»<sup>14</sup>

demektedir. Bu ifade, taklitlerin de başta kısa ve bağımsız skeçler halinde perdeye geldiğini, bazı grupları alaya alan fıkralar gibi,

11. Ahmet Rasim, s. 93.

12. Elinizdeki metinlerde birkaç kere Karagöz'ün Hacıvat'ın karısı, kızı gibi «aile kadınları» perdede gözüktür. Ne var ki Hacıvat'ın karısı ve kızı perdedeki öbür hafifmeşrep kadınlardan yek farklı değildir. Yalnız Karagöz'ün karısı zaman zaman aile hayatını perdeye getirir. (Örnekler: Mahalle dedikodusu, Kudret, Karagöz, c. I, s. 115.118; aile kavgası, c. I, s. 311-314) Bunun yeni gelişmeler olduğunu sanıyorum.

y3. Ard, Karagöz, s. 26.

14. Evliya Çelebi, c. II, s. 321.

oyuncunun isteğine göre seçilerek peşpeşe oynatıldığını akla getiriyor. Taklit kelimesi bu yüzden hem hicvedilen tipleri, hem de onun sergilenmesinden ibaret olan ve ilerdeki fasılların çekirdeğini oluşturan olayları gösteriyor olmalıydı. Bazı güncel olaylardan da yola çıkarak bazı grupların temsilcilerini perdeye getiren bu skeçler, sonradan, gevşek bir bütünlüğü olan kompozisyonlar haline sokulmuş olmalıdır.

Jacob'da bir kısmı asıl kişiler çoğu ise marazî kişiler olarak sınıflanan ve bu şekildeki bir cemaatin üyesi olarak belirmeyen tipleri ikinci bir kümede toplayabiliriz. Bunlar eğlence geleneğimizden gelen güldürü kişileridir. Bunlar oyunun kuruluşu için gerekli çatıyı sağlamakta, oyunda bir çeşit iskelet görevi yüklenmektedir. Birinci bölümde topladığımız tipler bir grubu temsil etmek üzere perdeye çıktığı ve buna bağlı bir içerikleri olduğu halde, ikinci bölümdeki tipler estetik gereksinmelere cevap verir.

Cemaat temsilcisi olmayan kişilerin en önemlileri Karagöz ile Hacivat'tır. Bugün basılmış olan karagöz metinlerinin vermiş olduğu izlenime göre fasılların ana çatısı iki kişinin muhaveresidir. İstanbul halkının, söz sanatlarına olan düşkünlüğü yanısıra, dramatik oyunlarda özellikle iki eksen kişinin konuşmasına, bunların sözle çarpışmasına dayanan tekniği çok sevdiği bilinir. Bu bakımdan Hokkabaz ile yardımcısının söyleşmeleri ile karagöz ve ortaoyunu arasında büyük paralellik vardır. Elimizde bulunan oyunlarda baş kişilerle taklitler arasında görevler bakımından açık bir ayrım vardır. Baş kişilerle oyuna bir çatı kurarken, taklitler vazgeçilebilir bir konu zenginliği sağlamaktadır. Evliya Çelebi, Hasan-zâde'yi Hacivat'la Karagöz arasında on beş saat süren söyleşmeler yaptırmakla övdüğüne, ve bundan öbür taklitler üzerine söylediklerinden ayrı olarak söz ettiğine göre,<sup>15</sup> muhavere ile taklitlerin bir oyun düzeni içinde karışması 17. yüzyılda başlamış olmalıdır <sup>16</sup>.

Hacivat tipinde bir saray nedimi görülebilir. «Elfazı düzgün, sözü sohbeti tatlı, biraz Arabî biraz Fârisî bilen, biraz fenn-i şîr-ü mûsikîye âşına» bir eğlendiricidir. Hacivat'ın ortaoyununda karşılığı olan Pişekâr da bir çeşit rejisör ve kumpanya müdürü görünüşü-

15. Evliya Çelebi, c. II, s. 322.

16. Muhavere zevkinin son zamanlara kadar sürüp gittiğini gösteren bir örnek, Kasımpaşalı Hafız'ın iki mukavva tasvirle seyirrisini sabaha kadar oyalabildiğini anlatan fıkradır. (Gerçek, s. 76.)

mündedir. Tıp olarak kökeninde ise, şenliklerde yüksek devlet memurlarının giyimini taklit edip eşeğe ters binmiş olarak esnaf arasında maskaralıklar yapan sokak komedyacıları, aynı şenliklerde yine eşek üstünde hem halkı güldüren hem düzeni sağlayan tulumcu soytarılar olduğu söylenir<sup>17</sup>. Karagöz de yer yer aynı özellikleri gösterir. Karagöz'le Hacivat genellikle, maskaralık yaparak seyircileri güldüren iki oyun kişisi gibi görünürler. Giyimleri çağlarının oyuncu ve eğlendiricilerinin giyimidir<sup>18</sup>. Efsane de onları muhavereleriyle dinleyenleri eğlendiren iki hoşsohbet musahip gibi tanıtır. Karagöz aynı zamanda karagözcünün de sözcüsü olur; karagözcü onun ağzından konuşur, seyirciye seslenir,<sup>19</sup> sonunda gelecek oyunu ilân eder. Karagöz tipinin Çingene oluşu birçok araştırmacı tarafından karagöz oyununun Çingeneler tarafından oynatılmasına bağlanmıştır. Eğer Hacivat'la Karagöz'de mutlaka bir cemaatin temsilcileri bulunmak isteniyorsa, onlarda eski nedimler veya Çingene eğlendiricileri görülebilir. Ancak elimizdeki metinlerde bu nitelik ikinci derecede kalmaktadır. Karagöz'le Hacivat birbirlerini tamamlayan karşıtlıklarıyla oyuna eksen olmakta, böylece toplumsal içeriğin üzerine oturacağı estetik dokuyu kurmaktadır. İki kişinin konuşmasına dayanan bütün sanat ifadelerinde, gerilimi sürdürmek için böyle bir karşıtlık zorunludur. Bizim geleneğimizde bunlardan biri genellikle nükte yapma fırsatını verir (dişi konuşur), öbürü nükteyi patlatır. Karagöz'le Hacivat arasındaki zıtlasma oyunun tekniği ile ilgili böyle bir gereğe bağlanmalıdır.

Burada, söylediklerimizle kısmen çelişen yaygın bir görüşe de değinmek gerekiyor. Pek çok Hacivat'la Karagöz'de iki toplum katının temsilcilerini görmüş, bunların oyundaki zıtlasma yönetici zümre ile halk çatışmasının bir yansıması olarak bakmıştır<sup>20</sup>. Metin

17. And, Geleneksel..., s. 48; Türkmen, s. 32-34; Kudret, Ortaoyunu, s. 68,

18. And, Geleneksel..., s. 289, 291.

19. Bir örnek : Karagöz adam turşusu sözünü açıklıyor. «Karagöz : Benim gibi böyle iki saat, iki buçuk saat meşalenin arkasında, karşısında habire bağırıp çağırırsa adam turşusu olmaz mı, Hacivat?» Kudret, Karagöz, c. I, s. 224.

20. Karagöz'le Hacivat'a böyle bir toplumsal anlamı ilk yükleyen belki de Yakup Kadri Karaosmanoğlu olmuştur (Gerçek, s. 37). Oyuna ilk olarak sosyolojik bir açıklama getirmek isteyen Siyavuşgil de şöyle demektedir: «Hacivat ile Karagöz'ün yekdiğerine zıt şahsiyetleri, ekseriya saray mihver-i etrafında toplanan memur aristokrasisi ile halk tabakasının birbirine

And bazı yabancı gezginlerin tanıklığıyla gölge oyununun özellikle Abdülaziz döneminden önce bir siyasal hiciv aracı olarak kullanıldığını söylüyor. Anlaşıldığı kadarıyla bu iki yoldan yapıyordu. Birincisi, oyun kişilerinden birinin konudan tamamen bağımsız olarak güncel bir konuyla ilgili bir işnelemeyi dile getirmesidir. Ne meslek seçmesi gerektiği konusunda akıl danışan bir gence, Karagöz amiral olmasını, hiçbir şey bilmemenin buna yeterli olacağını söyler<sup>21</sup>. Bir başka yerde, yürümekte direnen eşeğinin arkasına geçip onu utanmasız bir şekilde itelerken, «Dur hele, ben sana Türkiye'de nasıl ilerlendiğini göstereyim» der<sup>22</sup>. Böyle eleştirel nükteler çok zaman herhangi bir zümreyle özdeşleştirilen bir taklide değil, onların dışında kalan kişilerden birine ve genellikle de oyunun baş soytarısı olan Karagöz'e düşüyordu. Bu çeşit bir mizahın etki gücünü kavramak kolaydır, çünkü bugün de tuluat geleneğini büyük ölçüde sürdüren bazı tiyatrocularımız hâlâ aynı tekniği kullanmaktadır. Siyasal hicvin karagözde ikinci yolu, bir paşanın veya yönetici zümre temsilcisinin bir taklit olarak perdeye getirilmesiydi. Wanda, Vezir Gürcü Mehmet Paşa'nın, Topal Hüsrev Paşa'nın, Kıbrıs'lı Mehmet Paşa'nın perdeye birer gülünç taklit olarak nasıl getirildiğini anlatıyor<sup>23</sup>. Başka tanıklar da sadrazamın ve sultanın bile perdeye getirildiğini söylüyor<sup>24</sup>. Nitekim Thalasso bir Sultan tasvirinin resmini veriyor<sup>25</sup>. Ancak burada eleştirinin bütün bir toplumsal tabakaya değil, belli paşalara yöneltilmiş olması ve bazı devlet adamlarının da

---

zit vasıflarını ihtiva eder.» (Karagöz, s. 132) Kanımızca bu görüş Osmanlı tarihinin derin olmayan bir tahliline ve bu toplumdaki esas başka çelişkilerin varlığının farkedilmeyişine bağlıdır. Herde değineceğimiz gibi, aslında bu yorumun kendisi, zamanındaki toplumsal biçimlendirmeleri yansıtmaya açısından ilginçtir. Bu görüş, ilhamını, daha önce Hacivat ile Karagöz zıtlaşmasını Avrupa'daki gibi bir sınıflaşmanın yansıması olarak gören bazı yabancı incelemecilerden almışa benzemektedir. Hammer, Evliya Çelebi seyahatnamesinin Karagözle ilgili bölümünü çevirirken Karagöz'le Hacivat'ı *commedia dell'arte*'deki Arlechino ile Pantalone'ye benzeter. Halbuki *commedia* ile bizim halk tiyatroları arasında oyunların yapısı ve kuruluşu bakımından olduğu kadar tiplerin anlamları ve toplumsal içerikleri bakımından da fark vardır. Bu karşılaştırma, elimizdeki denemeyi oluşturan düşüncenin çıkış noktalarından biri olmuştur.

21. And, Geleneksel..., s. 130.

22. *Ibid.*, s. 311.

23. *Ibid.*, s. 130-131.

24. *Ibid.*, s. 132; And, Karagöz, s. 68.

25. Thalasso, s. 364

lâkaplarla ve belli gruplara bağlı olarak anılması ilginçtir. Öte yandan, Hacivat'ın veya oyunun temel kişilerinden birinin yönetici zümreyle özdeşleştirildiğine dair hiçbir işaret yoktur. Evliya Çelebi'nin Hacivat ve Karagöz'le ilgili söylentisi de, bu iki kişi arasında toplumdaki konumları açısından pek bir fark görmediğini göstermesi açısından ilginçtir. Evliya ikisini de postacı olarak gösterir. Biri Mekke ile Bursa arasında gidip gelmekte, öbürü ise tekfur Konstantin'in haberlerini Alâeddin-i Selçukî'ye götürmektedir<sup>26</sup>. Bugün elimizde bulunan metinlerde yüksek zümre dilinin Hacivat'la Karagöz arasında bir anlaşmazlık nedeni olduğu ve bunun bir toplumsal eleştiri niteliği taşıdığı da doğru değildir. Dilin anlaşmazlık aracı olması perdedeki kişilerin birçoğu için geçerlidir<sup>27</sup>. Hacivat da bunun dışında değildir<sup>28</sup>. Ancak bu anlaşmazlık belli bir dil anlayışını açığa vurmaz. Karagöz sözgelimi «evdekiler» sözünü «evde kiler» diye anlar. Öte yandan Karagöz'ün tuhafılığı yalnızca sözleri ters anlayışı ile belirmez<sup>29</sup>. Aslında karagöz perdesine eğlence geleneğinden gelen bu tiplerin kişiliklerini belirlemek de son derece zordur, çünkü bunların özellikleri değişken ve kaypaktır. Pişekâr'ın elindeki pastav Karagöz'ün phallus'uyla aynı kökene inmektedir. Ama yine de Karagöz'ün Hacivat'ı ve kimseyi anlamayışını veya yanlış yorumlayışını dil yoluyla yapılan bir eleştiriden çok, onun bir tip olarak geçişinde taşıdığı bazı özelliklere vermek daha doğru olur. Karagöz

26. Evliya Çelebi. c. II, s. 322.

27. Sarhoş Karagöz'ü anlamaz, Kudret, Karagöz, c. I, s. 78; Karagöz'ün karısı sözü ters anlar, c. I, s. 103, 183, 190.

28. Büyük Evlenme'nin muhaveresinde Karagöz rüyasında bir deliyle tartışmaya girdiğini anlatmaktadır.

«Karagöz : Aman oğlum, şöyle olur, böyle olur... diye bir tüklenmeze girdik.

Hacivat : Tüklenmezer şerbeti mi?

Karagöz : Hayır, ecel şerbeti.»

«Karagöz : Herif kuşağımdan tuttu.

Hacivat : Herif uşak mı tuttu?

Karagöz : Hayır hizmetkâr aldı.» Kudret, Karagöz, c. I, s. 306 .Bu bölümde olduğu gibi daha birçok bölümde erkek ve dişi roller değişmektedir.

29. Buna örnek bir konuşma verelim :

«Karagöz : Bizim merkep nerde?

K.ün Karısı : Nerede olacak, ahırda.

Karagöz : Sen onu bana ver.

K.ün Karısı : Tuhaf söylüyorsun! Bu bardak mı, yoksa testi mi 'Bana ver!' diyorsun? Kendin git ahırdan alsan a!»

tipinde «kutsal aptal» tasarımının bazı izleri görülüyor. Aklen ve bedenlen sakat olan kimselere bizde ve birçok toplumda tanrısal ve uğurlu varlıklar olarak bakılmıştır. Saray soytarları geleneğinin kökeninde bu inanç yatmaktadır. Bu tipler sonradan dinsel ve büyüsel niteliklerini bırakıp eğlendirici bir kimlik kazanmıştır. Karagöz de hem kambur hem geri zekâlıdır. Cahilliğini de bunları tamamlayan bir özellik olarak görebiliriz. Halk güldürüsünde bazı sahnelerin kimi seyirciler önünde bilgiçlikle, kimi seyirciler önünde de cahillikle alay haline gelebilecek bir çok anlamlılık ve esneklik taşıdığı doğrudur. Ama eldeki metinler karagöz tipinin daima ahmaklığı, beceriksizliği ve bilgisizliğiyle güldürdüğü izlenimini veriyor. Onun tuhaflığında ve saflığında ve buna rağmen seyircinin büyük sevgisini kazanmasında kutsal soytarı geleneğinin izlerini görmek bence doğru olur<sup>30</sup>.

Tiryaki tipini de eğlence geleneğinden gelen önemli bir oyun kişisi olarak alıyoruz. Tiryaki şenliklerde, alaylarda gülünç hal ve tavırlarıyla etrafa neşe veren bir oyun kişisiydi, cemaat temsilcisi olmayan kişilerin çoğu gibi onun da perde dışındaki oyun geleneğinden karagöze girmiş olması gerekir. Tiryaki tipinin hem Karagöz hem de Hacivat tipleriyle köken ilişkileri olabilir. Tiryaki tasviri Karagöz'e benzerlikler gösterdiği gibi, Karagöz'ün ortaoyunundaki karşılığı olan Kavuklu da Nekre denilen Tiryaki tipinin gelişmesiyle ortaya çıkmıştır denir. Hacivat ise daha az karikatürleştirilmiş bir tiryakidir. Karagöz oyunlarında bunlardan başka Beberuhiler, Cazular, Karagöz ile Hacivat'ın bazı aile efradı gibi eğlence geleneğinden gelen, kimi mitsel kökenleri olan, ama belli bir cemaati temsil etmemek ortak özelliğinde birleşen oyun kişileri vardır. Tahir ile Zühre, Ferhad ile Şirin gibi hikâye edebiyatından geçmiş kişileri de bu bölüme sokuyoruz.

Böylece karagöz oyunundaki tipleri, cemaat temsilcileri ile bunların dışında kalan, estetik gereklere cevap veren ve eğlence geleneğinden gelme oyun kişileri olarak ikiye ayırmış bulunuyoruz<sup>31</sup>. Daha

30. Benzer nitelikleri, yine izler halinde. Beberuhi, Tiryaki gibi kişilerde ve, elbette, İstanbul sokaklarında dolayan «evliya» dellilerin doğrudan imgesi olar. Denyo tasvirinde buluruz.

31. Bu ayırım, Siyavuşgil'in değerlendirmesinin tam karşıtıdır: «Bütün bu mahalleli, hatta mahallenin sokaklarında türlü mahanelerle görünen diğerleri, hep Karagöz-Hacivat tezaudındaki manayı ve nihayet halkın Karagöz'de tecelli edecek olan tenkit ve tahassürlerini bir oyun ve entrika havası içinde gizlemeğe yarar.» (Karagöz, s. 146)

geniş bir çalışma içinde bu ikinci kümenin de belki alt bölümlere ayrılması gerekir. Biz burada yalnızca cemaat temsilcisi tipler üzerinde durmakla yetineceğiz.

Karagöz oyunlarında bu tipler olumsuz nitelikleriyle tasvir edilir ve son derece güç koşullar altında gösterilir. Güllünçlük bunların birbirine oynadığı oyunlardan, yerleşmiş değer yargılarına aykırı olan abartılmış yanlarından ve kimsenin düşmek istemeyeceği kötü durumlara girmelerinden doğar. Bazı incelemeciler bu tiplerin kişiliğinde bazı cemaatlere yöneltilen hicvin yumuşak olduğu kanısındadırlar. Halbuki metinlerde son derece sert ve insafsız bir alay görülür. Aslında elimizdeki metinleri de bir kaynak eleştirisinden geçirmemiz ve daha önceki yüzyıllarda bazı yazarlar tarafından yapılmış gözlemleri göz önünde tutarak geçmişti bir karagöz gösterisinin nasıl olabileceğini kafamızda canlandırmamız gerekiyor. Elimizdeki metinlerin, klasik karagözün aslı ögesi olan cinsellikten eskisine oranla büyük ölçüde arınmış olduğunu biliyoruz. Oysa cinsellik ölçüsüz alayın en büyük araçlarından biridir. Grotesk sanat her zaman kapalı bir saldırganlığın ifadesi olmuştur. Bizce karagöz oyunlarında, perdede temsil edilen çeşitli toplumsal grupların birbirleriyle çekişmeleri, hatta yer yer birbirlerine karşı düşmanlıkları ortaya çıkmaktadır. Bu duygu zaman zaman tiplerden birinin öldürülmesi gibi çarpıcı biçimlerde dışa vurulur. Perdenin zalim mizahı içinde, dünyada aynı niteliği taşıyan başka halk güldürülerinde de olduğu gibi ,duyguya, ahlâka, manevî değerlere yer yoktur.

\* Güldürüye yansıyan bu durumu anlamaya çalışırken, eski İstanbul'un toplumsal yaşamında da buna koşut bir görünüş dikkatimizi çekiyor. İstanbul'da sözünü ettiğimiz cemaatler de sürekli bir rekabet halinde görülüyor. Bu rekabet meslek zümreleri arasında iktisadî bir mücadele olarak belirdiği gibi, doğrudan doğruya kaba güce dayanan saldırılar ve kanlı isyanlar olarak da ortaya çıkıyor. Bu çatışmaların çeşitli anıları tarihî fıkralar olarak günümüze gelmiştir. Osmanlı düzeninde cemaatlerin kendi içinde bir gelir farklılaşması ve hiyerarşi olduğu gibi, cemaatler arasında da hiyerarşik bir sıralama vardı. Bunun sembolik görünüşü sultanlar önünde düzenlenen esnaf alaylarındaki sıralanmada, zenaat pirlerinin önem sıralarında, giyimde vs. görülürdü. Evliya Çelebi bir alay sırasında, kasaplarla Mıdır tüccarları gibi iki tane dişli zümrenin, birbirlerinden önce sultanın önünden geçmek için nasıl bir mücadeleye gir-

diklerini çok güzel anlatıyor. Bu tartışmada, Akdeniz tüccarları padişaha şu sözü söyleyerek mücadeleyi kazanır: «Kanlı kasablar bizim önümüze geçecekmiş. Ya bizim hepimizi sen kırarsın, yahut biz hepimiz kasabları kırarız...»<sup>32</sup> Esnaf alayları sırasında çeşitli cemaatlerin büyük masraflar ederek sultana hediye vermekte ve seyredenlere ikramda bulunmakta yarışması da grup olarak hiyerarşide yerini koruma güdüsüyle açıklanabilir. Bütün bu sembolik mücadelenin altında, cemaat olarak gelirden daha büyük bir pay alma kaygısı yatmaktadır. Bu düzende maaşlar gibi fiyatlar da devlet tarafından saptanmaktadır. Çeşitli zümreler kendi ürünlerinin fiyatlarını arttırmak için, zaman zaman baskı dahil çeşitli yollar kullanmaktadır. Fiyat değişikliği ve hammeddenin değişik bir biçimde dağıtılması muhakkak bazı cemaatlerin gelirini, diğerleri aleyhine değiştirmektedir.

Tanımlamaya çalıştığımız cemaatler, yukarıda söylediğimiz gibi, meslek gruplarından ibaret ve onlarla özdeş olmadığı için, aynı mesleğe sahip çeşitli cemaatler arasında de çekişmeler görülür. Sözelimi, Yedikule de bbağları Yedikule mezbahasında kesilen hayvanların derisinin Kasımpaşa de bbağlarına verilmesine karşı çıkmışlar, Kasımpasahlılar Fatih'in bir fermanına dayanarak Galata'da kesilen hayvanların derisini istemişlerdir. Bir süre sonra Yedikuleliler, Yeni Mahalle ve Civali'de yeni tabakhanelerin açılmasını protesto etmişlerdir.<sup>33</sup> At sakaları, arka sakalarının kendi çeşmelerinden su almasına karşı çıkmışlardır.<sup>34</sup> Mumcular ısrarla yağların kasaplar tarafından satılmayıp kendilerine gönderilmesini istemişlerdir.<sup>35</sup> Esnaf cemaatlerinin benzer işleri yapan cemaatlere karşı haklarını ve ayrıcalıklarını ne kadar enerjik bir rekilde koruduğunu gösteren bu örneklerin arkası gelecek gibi değildir. Mühimme defterlerinin sayfaları bununla ilgili belgelerle doludur. Aynı loncanın içindeki gruplaşmalar da çekişme yaratıyordu. Takkeci esnafı içinde Hıristiyanların ve Müslümanların kethüdayı kendilerinden seçtirmek için yaptıkları mücadele bu bakımdan ilginçtir.<sup>36</sup>

32. Yeni Türkçe metinde eksik olan bu bölümü (c. II, s. 246) Hammer çevirisinden Lewis veriyor : s. 117-120.

33. Mantran, *La vie quotidienne...*, s. 132.

34. Ahmet Refik, *On Altıncı...*, s. 24.

35. Bununla ilgili birkaç hüküm vardır : Ahmet Refik, *On Altıncı...* s. 123, *Hicri On Birinci...*, s. 28, s. 20.

36. Ahmet Refik, *Hicri On Birinci...*, s. 55.



Şehirdeki bu cemaat gruplaşmaları ve onlar arasındaki çekişme devlet otoritesi tarafından da desteklenmiş ve kendi güvenliğinin sağlanması yolunda kullanılmıştır. Fetihden sonra hemen hemen boşalmış olan İstanbul'un yeniden iskânı sırasında İmparatorluğun içindeki değişik etni, din ve meslek zümrelerinden ahalinin getirilerek bitişik mahallelere topluca ve dengeli bir şekilde yerleştirilmesine büyük özen gösterilmiştir.<sup>37</sup> Aynı politikaya daha sonraki padişahlar da devam etmiş, yeni yerler fethedildikçe oralardan yeni meslek zümreleri olarak cemaatler getirilip İstanbul'un şurasına burasına dağıtılmıştır. Yan yana mahallelerde oturan ve birbirini dengeleyen rakip meslek ve kültür cemaatlerinin devamında sultanlar yarar görmüşlerdir. Bunların varlığı büyük hareketleri önlüyor, hükümdarın manipulation imkânlarını arttırıyordu. Aslında bütün doğu sultanlarının gücü toplam içindeki çeşitli grupların birbirine karşı kullanılması siyasetine dayanıyordu.<sup>38</sup> Bu ilkenin İstanbul'da uygulanışının çarpıcı bir örneğini Evliya Çelebi kendine özgü üslubuyla anlatır: Direnme işareti olarak çorbalarını yemeyen yeniçerilere kızan Sultan Süleyman onları papuççu bekârlarına kırdırma-ya ahteder. Papuççu esnafı bunu duyup bir anda «Allah Allah!» diye bağırarak İstanbul'un dört bir yanından koşup sarayın önünde toplanır. Sultan bunu duyunca bu bağlılık gösterisinden çok hoşlanır ve karşılık olarak ne istediklerini sorar. Papuççular, eskiden olduğu gibi acemi oğlan toplama hakkı verilmesini (eskiden kendilerinde bulunan bu hakkı yeniçeriler kaldırtmıştı), papuç fiyatlarının arttırılmasını, kendi suçlularını yargulayıp cezalandırmada serbest bırakılmalarını ve ağalarının esnaf alayı sırasında başka ağalarla karıştırılmaması için bir mehter takımıyla geçme ayrıcalığı tanınmasını isterler. Sultan bir beratla bu dileklerini yerine getirir ve dağılmalarını ister. Yeniçeriler ise, durumu görünce çorbalarına öyle bir iştahla saldırırlar ki neredeyse tabakları da yiyeceklerdir.<sup>39</sup>

37. Sözelimi, muhtemel bir Rum isyanını önlemek için yanı başlarına Ermeni mahalleleri yerleştirilmiştir. Bı.: İnciciyan, s. 14.

38. Lewis s. 51. Bütün zümreler, bütün cemaatler buldukları yerlerde kalmalı ve düzeni bozdukları takdirde bütün öbür zümre ve cemaatlerin tehdidini duymalıydılar. Doğunun bütün siyasal felsefesi bu ilkeye dayanır. Bu siyasetin çok güzel bir tanımı, tahlili ve Qacar monarşisinde incelenmesi şu makalede yapılmıştır: Ervand Abrahamian, «Oriental Despotism: The Case of Qajar Iran» *International Journal of Middle Eastern Studies*, 1974, s. 3-31.

39. Bu bölüm de Türkçe metinde (c. II, s. 281) eksiktir; Hammer çevirisi: Lewis, s. 125.

Merkezî idarenin güçlü olmadığı bazı büyük orta doğu şehirlerinde, bu çekişmeler kanlı isyanlara, uzun süre devam eden mahalle kavgalarına yol açardı. Güçlü idarenin dikkatli siyaseti bu çeşit kaba kuvvet gösterilerini İstanbul'da en aza indirmişti. Bu çeşit hareketler daha çok yıkılış döneminde, toplumun alt üst olup dengede tutulamadığı devirlerde belirmiş, ancak yine de devleti sarsacak bir seviyeye gelememiştir. Çekişme ve rekabet doğrudan çarpışmalar yoluyla değil, daha çok sembolik planda ve sanat eserlerinde sürdürülmüştür. Bu açıdan karagöze bakınca, orada bazı cemaat temsilcilerinin acımasızca alaya alınmasının altında yatan güdüyü kolayca anlıyoruz. Karagöz perdesi, bu cemaatlerin kendilerine rakip gördükleri gruplara karşı duygularını boşaltmak, sessizce yürütülmesi gereken mücadelenin biriktirdiği öfkeyi dökmek için bir araç oluyordu.<sup>40</sup> Dövülemeyen, ortadan kaldırılamayan gruplar oyunda, küçük düşürülüyordu. Karagözcüler, tuluat yetenekleri ile oyunlarını gösteride hazır bulunanlara göre ayarlıyordu. Onların çevreye ve seyirciye uyma yetenekleri pek çok fikraya konu olmuştur. Saray karagözcüsü Mehmet Efendi'nin Abdülhamit önünde, «Aya bak yıldız bak / Şu karşığı kıza bak» beytini bir anda «Aya bak havaya bak / Şu karşığı tavaya bak» haline çevirdiği anlatılır.<sup>41</sup> Bir başka örnek, seyirciye uymanın karagözcüler arasında bir meslek değeri haline geldiğini gösterir. III. Selim devrinin üstat hayalcilerinden Kasımpaşa'lı Hâfız, padişah önünde oynadığını unutarak oyundaki kölelerden birini Selim diye çağırır ve Sultan ona cevap verir. Hâfız'ın bunun üzerine mesleği bıraktığı rivayet edilir. Kendisini affettiğini söyleyen padişaha, iyi bir karagözcünün böyle bir hataya düşmemesi gerektiğini söyler ve hacca gitmek için izin ister.<sup>42</sup> Bir oyunda gösterilen tiplerin de seyirciden seyirciye

40. Bu noktaya kısaca Metin And değinmiştir: Geleneksel..., s. 281. Siyavuşgil ise bunda «Türk halk kütesinin» imparatorlukta bütünü tipleri «hâdiselerin mihengine vurarak» alay etmesini görür. Böylece hem imparatorluk toplumunun yapısını hem de karagözün alayındaki göreceliği kavrayamadığını gösterir. (Karagöz, s. 138)

41. Ahmed Rasim, s. 67.

42. Konuşma göyle bağlanır: «Zat-ı şahane telâş eder: 'Hâfız, vallahi gücenmedim, muradım bir latife idi. Kesme, oyuna devam eyle!' buyururlarsa da, Hâfız: 'Cenab-ı Hak ömrü şevketinizi müzdat buyursun. Efendimiz, kusurum af buyurdunuz. Lâkin san'at itibarıyla bu hatâ kulunuzdan sâdir olmamak lâzım gellirdi. Madem ki vaki oldu, artık benim meziyetim kalmadı' cevabını verir ve tövbe edip hacca gider.» Siyavuşgil, Karagöz, s. 50.

değiştğini bazı kaynaklardan öğreniyoruz. Ahmed Rasim, oyunun ilgi çekmesine göre bazı tiplerin alındığını veya çıkarıldığını söylüyor.<sup>43</sup> Başka bir yerde de, karagöz ve ortaoyununda çetrefil Çerkes karısı taklidine hiç rastlamadığını, ancak Hayalî Mehmed Efendi'den sarayda bu taklide çıktığını duyduğunu iletir.<sup>44</sup> Karagözcü her çevrenin önünde o çevrede önemli olan tipleri perdeye çıkarıp yerden yere vuruyordu. Buna karşılık bazı başka tipleri kısaca geçiştiriyor ya da hiç çıkarmıyordu. Sermet Muhtar Alus, oyuncuların seyirciyi yoklayıp gülünçleştirecekleri tipleri buna göre nasıl seçtiklerini açıkça ifade ediyor: «İşbu hazerât iyice yoklanır, Suriye'li veya Irak'lı varsa baklavacı Hacı Baba, Arnavut varsa bozacı Arnavut, bir paşa-zâde veyahut damat bey bulunuyorsa Rezaki-zâde numaralarını üstünkörü geçerlerdi. İffet-penahlardan ötürü de Hanım nine ve kızları çaçaronluğa, dilli-düdüklüğe pek varmazlardı.»<sup>45</sup>

Karagöz'ün çok kuvvetli bir siyasal hiciv aracı olduğu, en yüksek paşaların bile perdeye çıkarılıp alaya alındığı, bununda büyük ölçüde hoggörüldüğü zamanın yabancı gezginleri tarafından hayretle anlatılmaktadır. Devlet katında buna göz yumulmasında da paşaların kendi aralarında gruplaşmaları ve bu takımların arasındaki rekabetin büyük yayı olsa gerektir. Çünkü bu toplumda egemen zümre de parça parça bölünmüştür ve güçlü adamların toplumdaki bazı cemaatlerle sıkı ilişkileri olabilir. Sözgelimi saray çevresindeki fraksiyon çatışmalarından en bilineni ve en büyüklerinden biri Balkan devşirmeleriyle Kafkaslı köleler arasında sürüp gitmiş olan çekişmedir. Bunu göz önünde tutunca, Abaza asıllı Melek Ahmed Paşa'nın yeğeni ve adamı olan Evliya Çelebi'nin, karagöz perdesinde gördüğü Gazi Boşnak'ı maceralarından büyük neşeyle söz etmesi

43. Ahmed Rasim, s. 47.

44. Ahmed Rasim, s. 87.

45. Kudret, Ortaoyunu, s. 91. Güldürünün rakip cemaatler arasındaki öfkeyi boşaltma işlevinin eskiden beri bilincinde olduğunu yine Evliya Çelebi'den anlıyoruz. Onun söylediğine göre, oyun, dans ve eğlence işlerinde rakip olan bazı Çingene ve Yahudi takımları birbirini hiç çekememektedir. Bu yüzden oyunlarda birbirlerine söz atar, karşı tarafı küçük düşürmeye çalışırlar. Yahudi Samurkaş kolunun bir oyunu şöyledir: «Bir Çingene avretini bir Yahudi ile tutup her ikisine işkence ile suçlarını itiraf ettirmeleri garip, acayip temâşâdır. Çingene karısına pisli işkembe geçirip, ters eşeğe bindirip, Yahudi dahi bir diğer eşek üzerinde öldürülmek için geçerken öyle bir taklid hay buyu olur ki adam gülmeden kırılır.» (c. II, s. 317.)

daha iyi anlaşılır. Bunun daha yakın bir örneğini Abdülaziz zamanında görüyoruz. Ebüzziya Tevfik'in bildirildiğine göre, Sultan'ın kendisi bile, Yağcı İzzet ve Kurban Osep gibi ortaoyunculara, iğnelemek istediği Âli, Fuad, Yusuf Kâmil paşaların taklitlerini yaptırılmış.<sup>46</sup>

Karagöz perdesinde temsil edilen bu cemaatler varlıklarını ve kişiliklerini yüzyıllar boyunca nasıl sürdürmüşler, her gün karşılıklı ilişki içinde oldukları halde neden bir kültür birliğine gidememişler, batı şehirlerinde görüldüğü gibi bir şehirlilik bilinci geliştirmeyi ve sınıflaşmayı başaramamışlardır? Şüphesiz bu sorunun cevabı bir karagöz incelemesinin sınırlarını aşar. Ama yine de bazı önerileri burada belirtebiliriz. Bunun nedeni herhalde, devletin, şehrin bütün iktisadî hayatına egemen olmasaydı. Şehirdē büyük bir üretim faaliyeti olduğu halde, bunun tek alıcısı saray çevresi, orduyu donatan ve büyük yapıları yapan devlet zümresiydi. Bütün öbür orta doğu şehirleri gibi İstanbul da dışarıya hiçbir şey satmıyordu, şehrin kendi dışındaki kırsal alanlarla karşılıklı ticarete dayanan organik bir ilişkisi yoktu; yalnızca «Sultanın sahası» (ve onun gelirinin harcandığı yer) olduğu için büyümüş bir merkezdi. Şehir ahalisinin geçimini mümkün kılan gelir padişah, saray ve paşalar tarafından vergi kazançları olarak şehre getirilirdi. Bütün gelir kaynakları eninde sonunda devletten geçer ve onun harcamalarına göre dağılırdı.<sup>47</sup> Devlet buna dayanarak şehirdeki bütün iktisadî örgütleri ve faaliyetleri kontrol edebiliyordu. Üretici olmayan bir şehrin ahalisi, elbette şehrin varlık sebebi olan merkezî idare-

46. Ebüzziya Tevfik, c. II, s. 39. Cenevre'de basılan İnkılab gazetesi sultanın oyun ve eğlence düşkünlüğünü sert bir şekilde eleştirince, Ziya Paşa da onu savunmak için, sultanın ortaoyununu «ahlâka faydalı olacak şekilde» düzenlemeye çalıştığını iddia eder. Bundan kastettiği, paşaların kusurlarını oyunculara taklit ettirmesiydi. Ebüzziya ise bunu doğru bulmuyor; vekillerin aslında hükümdarı temsil ettiğini, ortaoyunu maskaralarına taklit ettirerek onları tahkir ve rezil edince bunun ayıbının padişaha gittiğini söylüyor. Devletin en güçlü zümre ve insanların arasındaki rekabetin karagözde oldukça derin izler bırakmış olması mümkündür. Vezir Köprülü'nün yeniçerilerden korunmak için kendisi gibi Arnavut olan 2000 kişilik bir deli ordusu tuttuğu ve gücünün büyük ölçüde buradan geldiği söylenir. Perdenin belâhî tipine Tuhsuz Deli Bekir adının verilmesi belki bu grubun olağanın üstünde önem kazandığı ve yeniçerilerle büyük sürtüşme içinde olduğu bu döneme rastlar.

47. Şehrin bütün iktisadî sistem içindeki yeri üzerine bu düşünceler Sencer Divitçioğlu tarafından geliştirilmiştir. S. 16.17, sf. 66-70.

den vazgeçemez, çünkü onun getireceği artık ürüne bağlıdır. Bu durumda belirli zümreler, ancak şehre getirilip harcanan sabit bir artık ürün miktarından daha fazla pay almak için mücadele etmekle refahını arttırabilir. Cemaatler bir araya gelip ortak hareket edemez, kendilerini ayırıp grup olarak hiyerarşide daha yüksek yere oturtmaya ve böylece kendi paylarını öbür cemaatler aleyhine arttırmaya çalışırlar. Bu durum bütün cemaatleri gördüğümüz gibi karşılıklı çekişme durumuna sokuyordu ve bu rekabet en şiddetli şekilde birbirine en yakın olan gruplar arasında beliriyordu.

Geleneksel sarsılması, burada betimlemeye çalıştığımız yapıyı önce başkentte değiştirmeye başlayınca, değişiklikler karagöz perdesine de yansımaya başladı.<sup>48</sup> Daha tutarlı bir zümre haline gelen paşalar siyasal hicvi perdeden silmeye çalışırken, alay, bazı sınıfsal özellikler kazanmaya başlamış olan yeni zenginlere, alafrangalara, levantenlere yönelme eğilimi gösterir. Yarı aristokrat bir zümre olarak ortaya çıkan konak çevresinin temsilcisi paşazâde «Çelebi» ve yeni bir grup olarak hem küçümseme hem öfke uyandıran Balkan göçmenlerinin temsilcisi «Muhacir» bu değişiklik devrinin en göze çarpan ürünleridir. Bu sırada ortaoyununa eklenmiş olan yeni taklitler şunlardır: Bobstil, muhtekir, sporcu, ecnebi mukallidi, yeni zengin.<sup>49</sup> Bunlar hepsi eski toplumun birçok zümresinde tedirginlik yaratan yeni grupların temsilcisidir. Ama köklü eğişiklik elbette Cumhuriyetten sonra geldi. Günlük hayattaki gerçeklikleri gittikçe azalan, ya da gerçek azınlıklar haline gelen bütün cemaat temsilcisi tipler, temsil ettikleri grubun erimesine bağlı olarak içeriklerini kaybetti. Buna karşılık önce Kavuklu tuluat sahnesinde «Uşak» oldu; sonra Hacivat'a aydın-bürokrat, Karagöz'e ise onun altındaki «halk» imgesi yansıtılarak bu tiplere toplumsal içerik kazandırıldı ve bu içerik sınıfsallaştırıldı. Son olarak bir de dil çelişkisi karagözde teşhis edilerek günlük kültür sorunlarının çözümünde bu geleneksel oyun bir ideolojik silah olarak kullanılmaya çalışıldı.

48. Karagöz'ün eski toplum yapısına bağlılığı ve meydana gelen büyük yapısal değişimler üzerine bunalıma girmesinin doğal olduğu, gerçekçi bir biçimde Saussey tarafından ele alınmıştır (s. 93-95).

49. Gerçek, s. 151.

## KULLANILAN KAYNAKLAR :

- Ahmed Rasim. **Muharrir Bu Ya.** Hazırlayan : Hikmet Dizdaroğlu. Ankara : Devlet Matbaası, 1969.
- Ahmet Refik. **On Altıncı Asırda İstanbul Hayatı (1553-1591).** İstanbul : Devlet Basımevi, 1935.
- . **Hicri On Birinci Asırda İstanbul Hayatı (1000-11000).** İstanbul : Devlet Matbaası, 1931.
- . **Hicri On İkinci Asırda İstanbul Hayatı (1100-1200).** İstanbul : Devlet Matbaası, 1930.
- . **Hicri On Üçüncü Asırda İstanbul Hayatı (1200-1255).** İstanbul : Matbaacılık ve Neşriyat T.A.Ş., 1932.
- And, Metin. **Kavuklu Hamdi'den Üç Ortaoyunu.** Ankara : Doğu Matbaacılık, 1962.
- . **A History of Theater and Popular Entertainment in Turkey.** Ankara : Doğu Matbaası, 1963-64. Forum Yayınları.
- . **Geleneksel Türk Tiyatrosu : Kukla, Karagöz Ortaoyunu.** Ankara : Bilgi Basımevi, 1969.
- . **Karagöz: Turkish Shadow Theater.** Ankara : Dost Yayınları, 1975.
- Baha, A. **İstanbul Etnografyası : İstanbul Halkını Kimler Teşkil Ediyor (Safranbolulular, Bartınlılar).** İstanbul : Zaman Kitaphanesi, 1934.
- Berkes, Niyazi. **Türkiye İktisat Tarihi.** 2 cilt. İstanbul : Fono Matbaası, 1969, 1970. Gerçek Yayınları, 100 Soruda dizisi.
- Divitçioğlu, Sencer. **Asya Üretim Tarzı ve Osmanlı Toplumunu.** İstanbul : Sermet Matbaası, 1967. İ. Ü. İktisat Fakültesi yayını.
- Ebüzziya Tevfik. **Yeni Osmanlılar Tarihi.** 3 cilt. İstanbul : Garanti Matbaası 1973. Kervan Yayınları.
- Eren, Dr. Meşküre. **Evliya Çelebi Seyahatnâmesi Birinci Cildinin Kaynakları Üzerinde Bir Araştırma.** İstanbul : Edebiyat Fakültesi Matbaası, 1960.
- Evliya Çelebi Seyahatnamesi.** Zuhuri Danışman yayını, c. II. İstanbul : Kardeş Matbaası, 1969.
- Gerçek, Selim Nüzhet. **Türk Temaşası: Meddah, Karagöz, Ortaoyunu.** İstanbul : Kanaat Kitabevi, 1942.

- Inalcık, Halil. «İstanbul» *Encyclopaedia of Islam*. New edition, c. IV, s. 224-248.
- İnciciyan, P. Ğ. XVIII. Asırda İstanbul. Tercüme ve tahşiye eden : Hrand D. Andreasyan. İstanbul : İstanbul Matbaası, 1956.
- Jacob, Georg. *Türische Literaturgeschichte in Einzeldarstellungen, I, Das Türkische Schattentheater*. Berlin : Mayer und Müller, 1900.
- Kömürcüyen, Eremya Çelebi. *İstanbul Tarihi : XVII. Asırda İstanbul*. Tercüme ve tahşiye eden: Hrand D. Andreasyan. İstanbul: Kurtulmuş Basımevi, 1952.
- Kudret, Cevdet. *Karagöz*. 3 cilt. Ankara : Bilgi Basımevi, 1968, 1969, 1970.
- . *Ortaoyunu*. Ankara : Türk Tarih Kurumu basımevi, 1973.
- Lapidus, Ira Marvin. *Muslim Cities in the Later Middle Ages*. Cambridge : Harvard University Press, 1967.
- Lewis, Bernard. *İstanbul and the Civilization of the Ottoman Empire*. Norman : University of Oklahoma Press, 1963.
- Mantran, Robert. *İstanbul dans la seconde moitié du XVII<sup>e</sup> siècle*. Paris : Librairie Adrien Maisonneuve, 1962.
- . *La vie quotidienne à Constantinople au temps de Soliman le magnifique et de ses successeurs*. Monaco : Hachette, 1965.
- Martinovitch, Nicolas N. *The Turkish Theater*, New York : Theater Arts Inc, 1973.
- Ritter, Hellmut. *Karagöz : Türkische Schattenspiele. C. II, İstanbul*, Üniversite Basımevi, 1941.
- Saussey, Edmond. *Littérature populaire turque*. Paris : E. de Boccard, 1936.
- Sevengil, Refik Ahmet. *Türk Tiyatrosu Tarihi, I, Eski Türklerde Dram Sanatı*. Ankara : Millî Eğitim Basımevi, 1969.
- Sevilen, Muhittin. *Karagöz*. İstanbul : Millî Eğitim Basımevi, 1969.
- Siyavuşgil, Sabri Esat. *İstanbul'da Karagöz ve Karagöz'de İstanbul*. Eminönü Halkevi Konferansları, seri : 2; kitap : 14. 1938.
- . *Karagöz : Psiko-Sosyolojik Bir Deñeme*. Maarif Matbaası, 1941.
- Thalasso, Adolphe. «Le Théâtre turc» *La revue théâtrale* (3<sup>e</sup> année, nouvelle série, no. 16, Août 1904) Paris, s. 361-384.
- Türkmen, Nihal. *Orta Oyunu*. İstanbul : Millî Eğitim Basımevi, 1971.