

MEHMET FATİH USLU • Çatışma ve Müzakere

**MEHMET FATİH USLU** Boğaziçi Üniversitesi'nde iktisat okudu ve modern Türkiye tarihi üzerine yüksek lisans yaptı. Doktorasını 2011 yılında Bilkent Üniversitesi Türk Edebiyatı bölümünden aldı. 2006-2008 yılları arasında Sabancı Üniversitesi'nde öğretim görevlisi olarak çalıştı. 2008-2009'da Venedik Ca' Foscari Üniversitesi'nde, 2009-2010'da Harvard Üniversitesi'nde misafir araştırmacı olarak bulundu. *Kritik, Virgül, Varlık, Kitaplık, Yeni Yazı, Milli Folklor* gibi dergilerde ve çeşitli derlemelerde makaleleri yayımlandı. İngilizce, İtalyanca ve Ermeniceden kitaplar ve makaleler çevirdi. Halen İstanbul Şehir Üniversitesi Türk Dili ve Edebiyatı bölümünde öğretim üyesi olarak çalışmaktadır.

İletişim Yayınları 1973 • Edebiyat Eleştirisi 41

ISBN-13: 978-975-05-1442-5

© 2014 İletişim Yayıncılık A. Ş.

1. BASKI 2014, İstanbul

*EDITÖR* Belce Ünüvar

*YAYINA HAZIRLAYAN* Kerem Ünüvar

*KAPAK* Suat Aysu

*UYGULAMA* Hüsnü Abbas

*DÜZELTİ* Remzi Abbas

*DİZİN* Birhan Koçak

BASKI ve CILT Sena Ofset · SERTİFİKA NO. 12064

Litros Yolu 2. Matbaacılar Sitesi B Blok 6. Kat No. 4NB 7-9-11

Topkapı 34010 İstanbul Tel: 212.613 03 21

**İletişim Yayınları** · SERTİFİKA NO. 10721

Binbirdirek Meydanı Sokak, İletişim Han 3, Fatih 34122 İstanbul

Tel: 212.516 22 60-61-62 • Faks: 212.516 12 58

e-mail: iletisim@iletisim.com.tr • web: www.iletisim.com.tr

MEHMET FATİH USLU

# Çatışma ve Müzakere

Osmanlı'da Türkçe ve Ermenice  
Dramatik Edebiyat





# İÇİNDEKİLER

**TEŞEKKÜR**..... 7

**Giriş**..... 9

## BİRİNCİ BÖLÜM

**Osmanlı'da Modern Tiyatronun Kökenleri  
ve Çift Dilli Gelişimi** ..... 29

Osmanlı sarayının tiyatro ilgisi, azınlıkların tiyatro faaliyetleri,  
elçilikler ve yabancı kumpanyalar:  
İstanbul'da tiyatronun ilk adımları..... 32

Osmanlı Ermenilerinde modernleşme ve tiyatro..... 41

Osmanlı tiyatrosu, tiyatronun halklaşması  
ve Türkçe dramatik edebiyat ..... 57

## İKİNCİ BÖLÜM

**Bir Etki Merkezi Olarak Fransa ve Fransız Tiyatrosu**..... 69

## ÜÇÜNCÜ BÖLÜM

**Dönemin Ruhu: Bir Siyasi-Ahlâkî Araç Olarak Melodram**..... 95

İlham kaynağı olarak klasik melodram ..... 98

Bir şablon olarak zavallı çocuk ve onun ardından gelenler ..... 116

Turyan'ın sefilleri ..... 129

#### DÖRDÜNCÜ BÖLÜM

<b>Tarihsel Dramlar ve Bir Çatışma Odağı Olarak Millilik</b> .....	139
Bir devrin başlangıcı: Beşiktaşlıyan'ın <i>Gornag'</i> ı.....	144
Hâmid'in tarihsel dram tutkusu ve bir simge oyun olarak <i>Tarık</i> .....	151
Moğolları anlatmak: Madalyonun aynı yüzünde <i>Kara Topraklar</i> ve <i>Celâleddin Harzemşah</i> .....	157
Başka bir tarihsel dramın kıyısında: <i>Gâve</i> .....	168

#### BEŞİNCİ BÖLÜM

<b>Komediler: Bir Başka Osmanlı Mümkün müydü?</b> .....	179
Uzlaşma peşinde bir erken komedi: <i>Şair Evlenmesi</i> .....	184
Baronyan milletin haliyle eğleniyor: <i>Şark Dişçisi</i> .....	186
Ahlâk dersi vermek mi, ahlâkî müzakere etmek mi? Bir komedi yazarı olarak Ahmet Midhat Efendi.....	193
Komedinin zirvesinde: <i>Bağdasar Ağpar</i> .....	200
<b>Sonuç</b> .....	215
<b>KAYNAKÇA</b> .....	221

## TEŞEKKÜR

Bu kitap, 2011 yılında Bilkent Üniversitesi'nde savunduğum “Melodram ve Komedi: Osmanlı'da Türkçe ve Ermenice Modern Dramatik Edebiyatlar” başlıklı tezin gözden geçirilmiş ve bazı kısımları yeniden yazılmış halidir. Dolayısıyla, ilk olarak bana özgürce çalışma imkânı veren ve tavsiyeleriyle metni yönlendiren danışmanım Laurent Mignon'a teşekkür borçluyum. Tez komitemde yer alan Beliz Güçbilmez ve Nuran Tezcan ile tez jürime katılan Semih Tezcan ve Oktay Özel'e de katkılarından dolayı minnettarım.

Değerli hocalarım Talât S. Halman, Nüket Esen, Engin Sezer ve Duygu Köksal'ın destekleri tezin araştırma sürecini benim açımdan çok kolaylaştırdı. Venedik Ca' Foscari Üniversitesi'nde danışmanlığı altında çalışmalarını yürüttüğüm Boğos Levon Zekiyân'ın katkısı ve yardımı olmasa özellikle Ermenice edebiyat konusunda kendimi geliştirmem mümkün olamazdı. Kendisine canı gönülden şükranlarımı sunarım. Harvard Üniversitesi'ndeki çalışmam boyunca bana danışmanlık yapan James Russell'a da minnettarım.

Değerli dostlarım ve meslektaşlarım Ali Sipahi, Mustafa Avcı, Fatih Altuğ ve Yalçın Armağan metni okuyup önerileriyle pek çok eksigimi kapatmamı sağladılar. Ayrıca, yazım sürecini dostluklarıyla kolaylaştıran arkadaşlarıma ve Hatice Aynur başta olmak üzere İstanbul Şehir Üniversitesi Türk Dili ve Edebiyatı bölümünde teşrik-i mesai yaptığımız meslektaşlarıma şükran borçluyum. Yayın sürecini her açıdan çekilir kılan Kerem Ünüvar'ı da burada minnetle anmak isterim.

Son olarak, tüm eğitim hayatı boyunca hep yanımda olan aileme ve hem metni okuyup incelikte eleştiren hem de tüm sıkıntılarımı ve heyecanlarımı benimle “ikiye bölen” hayat arkadaşım Zeynep'e teşekkür ederim.



## Giriş

Bu çalışma, Osmanlı'da modern dramatik edebiyatın 19. yüzyılın ikinci yarısındaki yükselişini, Ermenice ve Osmanlı Türkçesi ile yazılmış metinleri beraber okuyarak anlamaya çalışıyor. Osmanlı İmparatorluğu'nun modernleşmesinin eşsiz bir hız kazandığı 19. yüzyılda ortaya çıkan, aynı tiyatrolarda aynı sahne ekipleri tarafından temsil edilen ve neticede yan yana gelişen bu iki modern dramatik edebiyatın tezahürlerinin tespiti, imparatorluğun dönüşümünü ve krizini açıklamanın bir yöntemi olabilir mi şüphesinden yola çıkıyor. Dönem içinde üretilmiş bu çift dilli tiyatro edebiyatında farklı dramatik metin türlerinin, hem siyasal ve toplumsal olarak nelere delalet ettiğini hem de kamusal iletişimde nasıl bir rol üstlendiğini sorgulamanın yeni anlama imkânları açabileceğini umuyor. Daha açık ifade edersem, (bugüne kadar hep yapıldığı gibi toplumsal yaşamın metinlerde nasıl temsil edildiğine bakmanın yanı sıra) temsil edilene mekânlık yapacak türün seçimi üzerine düşünmenin de dönemin toplumsal dönüşümünü anlamakta işlevsel olabileceği fikri, çalışmanın araştırma sorusunun zeminini oluşturuyor: Neden belli

biçimler ve belli türler alınmış, diğerleri dışarıda bırakılmıştır; seçilen türlerin siyasal ve toplumsal işlevleri çöken imparatorluğun değişen toplumsal yapısı hakkında bize neler söylemektedir? Ya da bu mantığı tam tersinden kat edersek: Osmanlı toplumunun yeniden yapılanması, modern edebiyat ve tiyatro türlerinin seçimini ve kullanımını nasıl belirlemiştir? Bu bağlamda Ermenice ve Türkçe edebiyatın türsel bağlamdaki farklılıkları ve benzerlikleri nelerdir; bu farklılıklar ve benzerlikler Osmanlı'nın modernleşme macerası içinde Ermeniler ve Türkler (ya da daha doğrusu Türklerin çoğunlukta olduğu Müslümanlar) arasındaki çatışmalar ve uzlaşma imkânları hakkında bize ne söyler?

Aslında, Osmanlı'nın bunalımlı modernleşme çabasına evsahipliği yapan uzun 19. yüzyılın, edebiyat tarihçisi için bugün artık iyice kanıksanmış kendine has bir durumu var: Bu dönem, şimdiye ait kültürel her türlü çelişkinin ve çatışmanın (ya da uzlaşımın ve anlaşmanın) ilksel halini bulabileceğimiz bir kökler tarlası; bugünün edebiyatının soykütüğü çıkarılmaya çalışıldığında, her şeyin başlangıcını barındıran hayali bir uzam olarak kabul ediliyor. Dolayısıyla günümüze ya da yakın tarihe dair kuşku ve içinde devindiğimiz estetik söylemin kurucu değerlerine dair sorular, hep bu “uzun yüzyıl” a bakılarak cevaplanmaya çalışılıyor.

Fakat şimdinin soykütüğünü kavramaya yönelik bu anlama uğraşı belli uzlaşım ile alışkanlıkların etkisinde kurulmuş ve de halihazırda öyle işlemeye devam ediyor. Türk edebiyatının kuruluş (hayal edilme) hikâyesini Batılı ve Doğulu “yaşam biçimleri, epistemolojiler, öznellikler, ahlâklar vs.” arasında nihayeti gelmeyen ve çok zaman trajik bir kavga, eşit olmayan bir etkileşim, sonu olmayan bir çatışma vs. olarak yazmak diye özetleyebileceğimiz söz konusu tavrı o kadar kuvvetli bir bilgi alanı oluşturmuş ve bu bilgi alanı ulus-devletin açık ya da örtülü kültürel talepleriyle öyle ör-

tüşmüş ki, tavrın meşruiyeti sorgulanmaz hale gelmiş. Bunun neticesinde siyasal açıdan tektipleştirici bir bakışla karşı karşıyayız. Zira bu bakış, bakılan devrin öznelerinin kendine haslıklarını ve en çok da Osmanlılığını unutmaya eğilimli; dolayısıyla dönemi anlamak için gerekli yakınlaşma çabasını görünmez kılan bir unutkanlığa gebe.

Oysa Osmanlı 19. yüzyılını anlamaya çalışırken söz konusu yakınlaşma çabasının yöntemini şekillendirecek ve şimdiye ait yargularımızı ya da hislerimizi geçmişe yansıtmamızı önleyecek (en azından önlememiz gerektiğini idrak ettirecek) tereddüt imkânları var. Bunlardan en önemlisi ulus-devlet olmamak durumunun içinde araştırmacıyı bekliyor. Eğer idari, hukuki ve sosyal açılardan farklı bir kurumsal varlıktan, yani bir imparatorluktan söz ediyorsak farklı yaşam biçimlerinden ve öznelliklerden, bu öznelerin farklı ilişkilenebilirlik tarzlarından da neden söz edemeyelim? Bu olasılıkla beraber imparatorluğun modernleşme çabasının içinde sadece keskin bir uluslaşma hikâyesi dışında başka çatışma-müzakere hikâyeleri ürettiğini hayal etmek neden mümkün olmasın?

İşte bu başka türlü düşünme imkânını göz önüne alan yan söz ettiğim tektipleştirici bakış açısının eşliğinde bugün 19. yüzyıl hakkında kafa yorarken, özellikle kültür, zihniyet ve edebiyat tarihi açısından dönemi anlamaya çalışırken açıkça seçmeli bir okuma yapıyor, Türkçe metinleri okuyor, Osmanlı'nın krizlerle dolu son dönemini sadece bu metinler aracılığıyla anlamaya çalışıyoruz. Türkçe metinlerin de hepsini değil bir kısmını seçerek, kutsallaştırarak okuyoruz. Oysa tereddüt imkânı bütün hakikatiyle yanı başımızda duruyor: Biliyoruz ki, Osmanlı bir imparatorluktu, ne tek dilliydi ne de tek merkezli. Farklı kimliklerden aktörlerin ilişkide olduğu, birbirinden etkilendiği ve ürettiği her şeyin, özellikle bizim bağlamımız için önemli olan edebiyatın ve

siyasetin bu farklı ilişkiler ağı içinden üretildiği bir yapıydı. (Bkz. Mignon, “Bir Varmış, Bir Yokmuş... Kanon, Edebiyat Tarihi ve Azınlıklar Üzerine Notlar”)

Bugün 19. yüzyılın ikinci yarısı hakkında özellikle imparatorluğun önemli şehirlerinde yapılan kültürel üretim dahilinde bildiklerimiz bile yapının çoğulluğu ve karmaşıklığı hakkında bizi düşündürmek için yeterli: Johann Strauss’un gösterdiği gibi ilk Ermenice roman, Ermenice harflerle ilk Türkçe roman, ilk Yunanca roman ve ilk Bulgarca roman İstanbul’da yazılmıştır (Strauss). İzmir, İstanbul ve Selanik’te küçümsenmeyecek bir Jüdeo-İspanyolca (Ladino) edebiyatın geliştiği de yayınlarla sabittir (Borovaya, 30-31). Fakat imparatorluğun kültürel yaşamını çoğul kılan sadece, zengin liman kentlerinde yoğunlaşmış gayrimüslim milletler değildir. Özellikle İstanbul Doğulu entelektüeller için de bir merkez niteliğinde bulunmaktadır. İran modernleşmesinin belki de en önemli yayın organı olan *Ahter*’in İstanbul’da çıkarılması ya da çok önemli Arapça eserlerin basıldığı yayınevlerinin İstanbul’da olması bu durumun kanıtlarındandır. Türklerin çok zayıf olduğu yayın piyasası dönemin çoğulluğunun en önemli göstergelerinden biridir, dolayısıyla aynı yayınevinde farklı dillerden kitapların basıldığını görmek ilginç bir durum değildir. Üstüne çok benzer bir “Batılılaşma” dalgasının Osmanlı’nın tüm milletlerini etkilediğini görmek de işten değildir. Bunun önemli kanıtlarından biri çevirilerde görülen ortaklıktır. Örneğin Bernardin St. Pierre’in *Paul ve Virginie*’si ya da Hugo’nun *Sefiller*’i çevrildiği zaman, bu dillerin birkaçına birden çevrilmektedir. Bunun ilginç bir örneği ilk Türkçe çeviri olduğu hep vurgulanan Felonon’un *Telemak*’ının aynı yılda, 1859’da, modern Ermeniceye de çevrilmiş olmasıdır. Neticede bütün bunlar şöyle yorumlanabilir: Johann Strauss’un da belirttiği gibi genelde Osmanlı özelde İstanbul tahmin ettiğimizden çok daha ge-

niş bir okur milletine sahiptir. Benzer bir duygu ve düşünce ortamını tecrübe eden, Türkçe, Ermenice, Ladino, Arapça, Farsça, Rumca, Kürtçe dillerinden birini ya da birkaçını okuyup yazan bir toplum, imparatorluğun kültür çevresini oluşturmaktadır.

Fakat bütün bu çoğul üretim içinde daha önemli görünen ve bugün içinde bulunduğumuz tek dilli-tek milletli okuma biçimlerinin eksiklerini görmemizi sağlayacak olan şey; üretimin öznelerinin birbirleriyle ilişkilerini ve karşılıklı etkilene-reddetme pratiklerini kavramaya çalışmaktır. Bu çaba, tüm 19. yüzyıl imparatorluk tarihini, milliyetçi ayrışmalar ve ulusal modernleşme hikâyeleri toplamı olarak gören okuma biçimine alternatifler yaratabilir; bugüne kadar hep okuyageldiğimiz metinler için yeni anlamlar devşirmemizin önünü açabilir. Burada önerilen, anlaşmazlıkların yanına uzlaşmaları, ayrılmaların yanına birleşmeleri, çatışmanın yanına diyalogu eklemek, yani Osmanlı'nın son dönemini bir müzakereler tarihi olarak anlamak yönünde bir imkânda ısrar etmektir. Bu ısrar, toplumun tarihinde eğer bir kırılma varsa, tam da bu kırılmanın hemen öncesine dönmek, Osmanlı'nın aldığı son hali görmek ve Osmanlı'nın kaybettiği ile Osmanlı'ya dair bizim unuttuğumuza bakmak demektir.

Burada söz ettiğim müzakere tarihlerinin/hikâyelerinin mekânı bizzat değişen hayat biçiminin içindedir; bu mekân alışageldik hiyerarşik tabakalaşması alt üst olan ve hızla başka bir yapıya dönüşen Osmanlı İmparatorluğu'nun yeni oluşan modern kamusal alanıdır. Farklı milletlerin nispeten birbirine kapalı, iletişim kurmadan yaşadığı hiyerarşik ve keskin yapılanma 19. yüzyılda iç ve dış etkenlerle kırılmaya başlamış ve bu kırılma, tiyatro örneğinde göreceğimiz gibi yeni bir kamusalığa imkân vermiştir. Artan ve esneyen ticari ilişkiler ve hızla yayılan çok dilli bir basın-yayın faaliyetinin eşliğinde Jürgen Habermas'ın sözleriyle “devletin karşı-

sına dikilen toplum” (Habermas, 88) Osmanlı'nın hayatında yeni bir evrenin gösterenleridir.

Bu noktada bir otorite devri ya da paylaşımı yaşanmakta ve kentsel alan hızla değişmektedir. Stefanos Yerasimos Tanzimat'ın ilanından sonra bu değişimi sağlayan pek çok yeni düzenleme olduğunu gösterir. Esasında tüm bu reformların amacı güç kaybetmekte olan merkezî devletin otoritesini yeniden kurmaktır (Yerasimos, 4-7). Fakat reformlar aynı zamanda devlet aklında ve yönetsel ilkelerde bir yordam değişikliğinin işaretidir. Bunun en önemli göstergesi yerelin merkezî iktidardan rol çalmaya başlaması ve bunun yerel unsurlara yeni hareket imkânları sunuyor olmasıdır. İlhan Tekeli'nin belirttiği gibi 19. yüzyılın ikinci yarısının başlarından itibaren (1855'te Şehremaneti kurulmuştur) İstanbul'da ilk defa ciddi anlamda belediyeçilik başlamıştır (21). Bir başka önemli Osmanlı şehri Selanik'te de aynı dönemde (tam olarak 1869'dan sonra) belediyeçilik ortaya çıkmış, kentlilik bilinci gelişmiştir (Yerolympos, 148-9).

Yönetimin yerele kayması ve yerelin yeni hukuki ve idari araçlarla düzenlenmesinin bir başka açıdan yorumu, toplumun yönetimde daha dolaysız şekilde söz sahibi olmasıdır. Yani artan ve gündelikleşen kontrol mekanizmalarına vatandaşlar toplumsal düzenlemelere daha çok katılarak ya da en azından onları tartışarak cevap vermektedir. Özellikle artan basın yayın faaliyeti tıpkı idare ve hukuk gibi siyasetin de gündelikleşmesine hizmet etmektedir. Cengiz Kırılı'nın da belirttiği gibi modern kontrol tekniklerinin toplumsal alanda hissedilir olması ve devletin kamuoyunu keşfi bireysel siyasal hakların gelişimi ile eşzamanlı olmaktadır (Kırılı, 74). Bu ikili oluşum ise, içinde hem modern iktidara tabi olmanın hem de iletişimin ve direnişin aletlerini barındıran bir kamusal alanın doğmasıyla beraber gerçekleşmektedir.

Jürgen Habermas, Almanya'da burjuva kamusal alanı olu-

şurken önce edebiyat, sanat ve okuma kültürü bağlamında iletişim kuran bir kamusal iletişim grubu oluştuğunu; sonrasında, özellikle Fransız İhtilali'nin etkisiyle bu yeni oluşan kamusalığın siyasallaştığını söylemektedir (Akt. Öztürk, 97). Osmanlı'da böyle bir ardılıktan çok eşzamanlı bir oluşumdan söz etmek daha uygun görünüyor. Buna göre, okuyan, yazan, birbiriyle diyalog kuran kamusal gruplar aynı zamanda uluslaşmanın kuvvetli etkisiyle siyasallaşmışlardır.

Bunun anlamı, yeni çıkarlarını milliyetçi bir söylem içinden tanımlayan ve bu yeni tanımlanmış çıkarları siyasal yönden çelişen (yani birbirinin zararına yeni haller arzulayan) imparatorluk öznelerinin eşzamanlı olarak o güne kadar benzeri görülmedik bir şekilde birbirlerini tanımak ve yeni uzlaşma imkânları yaratma şansına sahip olmuş olmalarıdır. Artık konuşmak ve dinlemek için yeni alanlar vardır. Yani kamusal alanı birbirine zıt yönlü iki kuvvetli vektör, çatışma ve uzlaşma, şekillendirmekte; bu iki vektör onu bir müzakereler alanı olarak sürekli yeniden kurmaktadır.

İşte tiyatro, çatışma ve uzlaşmanın bu eşzamanlı işleyişini görebileceğimiz bir yeni imkân olarak ortaya çıkar ve özellikle İstanbul'da yaşayan farklı milletler ile kente göçmen olarak gelmiş grupların eşzamanlı ve hatta bazen elbirliğiyle ürettiği bir faaliyet olarak dikkat çeker.

1869 yılının son günlerinde Sadrazam Âli Paşa adına Darülfunun'dan Ali Suavi Efendi, huzuruna bazı önemli kişileri çağırır. Türk, Rum, Ermeni ve Bulgarlardan oluşan bu davetli grubunun orada bulunmasının amacı o güne kadar hiç gerçekleşmemiş olanı gerçekleştirmek, "Tiyatro-i Sultani" adında Osmanlı'yı temsil edecek bir tiyatro kurmaktır. Varılan anlaşmaya göre bu tiyatrodaki ahlâka uygun oyunlar ve trajediler Türkçe, Rumca, Bulgarca ve Ermenice oynanacaktır. Bunun için farklı milletlerden oyuncuların sahneye çıkması teşvik edilecektir. Fakat Âli Paşa'nın çabası sonuçsuz

kalır, girişim başarıya ulaşamaz (And, *Tanzimat ve İstibdat Döneminde Türk Tiyatrosu*, 1972: 236).

Ama tam da aynı yıllarda Hagop Vartovyan'ın (Güllü Agop) kurduğu Tiyatro-i Osmanî'de, Âli Paşa'nın aradığına benzer bir ortam oluşum halindedir. Repertuarı hem Ermenice hem Türkçe oyunlardan, sadece yazar ve çevirmenleri değil oyuncu kadrosu da hem Ermenilerden hem Müslümanlardan oluşan Hagop Vartovyan tiyatrosu, bu şekliyle Osmanlı'nın daha önce benzerini tecrübe etmediği, eşi görülmemiş çokkültürlü bir deneyimi müjdeder. O güne kadar Osmanlı'nın merkez kentlerinde (İstanbul, İzmir, Bursa), birbirinden bağımsız özerk damarlar şeklinde örgütlenen tiyatrolar, ilk defa şimdi İstanbul'da, farklı milletlerden yazarlar ile oyuncuların beraber ürettiği ve imparatorluğun farklı unsurlarına aynı anda seslenen bir yapı oluşturma imkânı bulurlar. Tiyatro-i Osmanî beraber üretilecek, tartışılacak, konuşulacak bir toplumsal-kültürel imkânın adıdır. Nihayetinde klasik devlet ve toplum yapısı çürümekteyken, "ithal" edilen modern bir sanatsal/siyasal araç olarak tiyatro, yeni oluşmakta olan modern kamusal alanda birbirinden uzak yaşayan farklı gruplar için yeni iletişim imkânları açar, onları bir araya getirir.

Hiç şüphe yok ki bu bir araya getirme sorunsuz, eksiksiz, kavgasız değildir. Tam tersine teatral alan 19. yüzyılın değişen toplumsal-yönetsel yapılarına da bağlı olarak devrin bütün çatışmalarını içinde taşımakta ve ifade etmektedir. Eski devlet yapısı ile arzulanan ama ne olduğu tam kavranamayan yenisi arasındaki; eleştirilen ama bazen de masallaştırılarak yüceltilen eski gündelik yaşamla hem korkulan hem de arzu edilen modern yaşam arasındaki; kısacası yerlilik ve Batılılık arasındaki çatışmalar teatral alanda temsil edilmektedir. Ama sadece bunlar değil, Osmanlı milletlerinin kendi aralarındaki çatışmalar da bu alan içinde kendi ifadesini



bulmuştur. Dolayısıyla zaten Osmanlı içinde bir kriz dönemi vakası olan tiyatro, diğer şeylerin yanında imparatorluğun içinde bulunduğu krizin farklı yönlerinin eşzamanlı bir dillendiricisidir.

Öte yandan, Osmanlı'da modern tiyatro tecrübesini eşsiz yapan sadece onun Osmanlı'nın 19. yüzyıl krizini anlatan bir göstergeler haritası sunuyor olması da değildir; aksine, teatral alan içinde bu göstergeler haritasına bir söyleşmeler-diyaloglar örüntüsü de eşlik etmektedir. Daha açık bir ifadeyle, Osmanlı tiyatrosu bütüncül bir yapı olarak tekseleliliğin kırıldığı, uluslaşma sürecinde giderek birbirinden uzaklaşacak hatta kopacak unsurların konuşma ve birbirini anlama imkânı bulduğu bir alan sunar. Çünkü Osmanlı Ermenileri, Müslümanları ve hatta ülke içindeki Batılı unsurlar (özellikle Levantenlerin, yeni kurulmuş yabancı okulların, tiyatroyu popüler yapan gezici İtalyan, Fransız ve Alman kumpanyaların etkisiyle) modern Osmanlı tiyatrosunu hep beraber var ederken, belki de ilk defa gerçek bir karşılıklı tanıma tecrübesinin içinden geçmektedirler.

İşte İstanbul'da modern tiyatro edebiyatı böyle bir çoğul tiyatro ortamının içinde doğmuştur. Krizin içinde yol bulmaya çalışan, bu noktada toplumsal sorumluluk duyan entelektüel-sanatçı, bir dert anlatma yolu olarak tiyatroyu coşkuyla sahiplenecek, Ermenicede 1850'lerin başından Türkçede 1860'ların ortasından itibaren ciddi bir dramatik yazarlık faaliyeti görülecektir. Ermenicenin ve Türkçenin modern yazarları hem içinde buldukları kriz durumunu hem de bu krize alternatiflerini ellerindeki bu modern edebi araçla anlatmanın gücüne inanacaklardır.

Dramatik edebiyatın Osmanlı'ya bu şekilde girişi aynı zamanda bir türler ithalatı şeklinde gerçekleşir. Avrupa'da özellikle de Fransa'da üretilmiş dramatik edebiyatın alttürlerinin hepsine aynı derecede ilgi gösterilmemiş; bunların

bazıları önemszenmiş ve yüceltilmiş, bir kısmı ikincil kabul edilmiş, bazılarının ise ithalatı hiç denenmemiştir. Öte yandan, Türk tiyatrosunun 19. yüzyılı hakkında yazılan değerlendirmeye yazılarında değil, dönem içinde tiyatro hakkında yazılmış Türkçe eserlerde de ciddi bir türsel belirleme sorunu olduğu aşikârdır. Metin And, 19. yüzyıl oyun duyurularında aynı oyunların tür bakımından nasıl da farklı nitelendirildiklerinin altını çizmektedir:

Çoğu kez oyunlar değişik duyurularda değişik türlerle nitelendiriliyordu. Örneğin *Zeybekler*'in kimi kez vodvil, kimi kez dram, kimi kez opera veya millî vodvil olarak nitelendirilmesi gibi. *Leylâ ile Mecnun*'un da perde sayısı duyurulara göre değiştiği gibi, kimi kez tragedyya, kimi kez opera, kimi kez millî facia diye nitelendiriliyordu. (*Tanzimat ve İstibdat Döneminde Türk Tiyatrosu*, 317)

Aslında yazarlar ve seyirci çevresi farklı türlerin varlığına ve bunların farklı kuralları olduğu fikrine tiyatro tarihinin en başından beri aşınadır. Örneğin henüz 1840'ta Bosco İstanbul'daki ilk tiyatroyu açtığında Osmanlı seyircisini türler konusunda bilgilendiren bir metin yayımlamıştır. Burada Bosco trajedi, komedi, melodram, vodvil, pandomim, opera ve bale türlerini potansiyel izleyicisine tanıtır. And'ın belirttiğine göre bu, muhtemelen Türkçede tiyatro üzerine yazılmış ilk yazıdır (315).

Bu bağlamda Namık Kemal'in kaleme aldığı ve muhtemelen 19. yüzyılın Türkçede tiyatro ve türler konusunda yazılmış en kayda değer metni olan *Celâl Mukaddimesi*'nden de bahsetmek gerekir. Victor Hugo'nun *Cromwell*'e yazdığı ön-söze öykünen Namık Kemal burada dramatik edebiyat için türsel bir şema ortaya koymaya çalışmıştır. Kemal alanda temel olarak klasizm ve romantizm olmak üzere iki ekol olduğunu, Osmanlı'da yazılan bütün oyunların romantizm etkisi

altında yazıldığını düşünür. Klasizmi fazla kuralcı bulur ve “temaşayı tabiiikten çıkar[dığı]” için eleştirir (49). Roman- tizmi klasizmin kurallarını yıktığı, yazara özgürlük sağladığı için över. “Eğlencelerin en fâidelisi” (46) gördüğü tiyatroyu öte yandan “trajedi”, “komedi”, “traji-komik” olarak üçe ayırır: “Manâ-yı tazammunîleri itibariyle “trajedi” facia, “komedi” mudhike demek olarak, “traji-komik” ise bunların mahlûtu olmak lâzım gelirken, mevzûu ciddi olan ve fakat neticesinde mevt olmayan oyunlara ıtlâk olunur” (53). Dönem içinde And’ın da belirttiği gibi zaman zaman tür meselesi üzerine başka yazılar da görülmüştür (*Tanzimat ve İstibdat Döneminde Türk Tiyatrosu*, 317) ama bunların hiçbiri *Celâl Mukaddimesi* kadar önemli değildir.

Dönem içinde üretilmiş dramatik edebiyatı bütüncül bir açıdan değerlendiren iki yazar, Metin And ve Niyazi Akı, bir türsel harita belirleme çabasına girmişlerdir. Akı’nın çalışmasını gördükten sonra Osmanlı’daki dramatik türleri sınıflandırmaya çalışan And, türlerin karşılıklı ilişkisini ve türsel seçimlerin edebi ya da siyasi anlamlarını deşmemiş; daha çok pratik amaçlarla şöyle bir ayrıma gitmiştir: Komedyalar, manzum dramlar, romantik dramlar, melodramlar, evcil ve duygusal dramlar, müzikli oyunlar (320). Niyazi Akı, And’ın aksine müzikli oyunları dışarıda bırakıp sadece metne odaklanarak altı tür dramatik metinden bahseder: Komedi, trajedi, tarihi dramlar, romantik dramlar, melodramlar ve halk dramları.

Akı’nın eserini okuduğunuz çalışma için önemli yapan şey bu türsel şemanın kuvveti ya da kuvvetsizliği değil onun bunu oluştururken sahip olduğu kuşku ve yaklaşım farkıdır. Türkçe dramatik edebiyat tarihi üzerine yazılmış belki de en önemli yapıt olan *XIX. Yüzyıl Türk Tiyatrosu Tarihi*’nde Akı, edebiyat tarihinin salt kronolojiye dayanan basit “usûl”ünü eleştirir. Sırasıyla yazardan ve eserden söz edilen bu klasik

anlayışla üretilen yapıtlar “daima bir edebi şahsiyetler ansiklopedisi veya bir edebi antoloji kimliği taşırlar” (13). Bu usûlde eserler arasında derleyici toparlayıcı ilişkilendirici bağlar kurulmaz. Oysa “yapılması gereken iş duygu, düşünce ve zevkin, yani edebi türün tarihini yazmaktır” (13). Akı kendi çalışmasının bu yolda bir eser olduğunu söyler.

Bu önemli bir iddiadır, çünkü Akı hem sadece listelemeye dayanan tarih yazma biçiminin ötesine geçmeyi vaat etmekte, hem de edebi türün, Gyorgy Lukacs’ın “ideoloji biçimde saklıdır” cümlesini hatırlatırcasına sadece şekilden ibaret bir mesele olmadığını altını çizmektedir. Pierre Bourdieu’nün belirttiği gibi edebi biçim esasında hem en derine gömülmüş hakikatin ifadesidir hem de yazara ve okuyucuya bu hakikatten kaçmayı sağlayan bir örtü sağlar:

Hiç şüphesiz ki biçim, edebi nesnelleşmenin içinde gerçekleştiği edebi biçim, en derine gömülmüş ve en güvenli şekilde saklanmış hakikatin ortaya çıkmasını sağlayandır. Aslında biçim bu bastırılmış hakikati, yazarın ve okurun kendi kendilerinden (başkalarından olduğu gibi) saklamasına imkân veren örtünün yapıcısıdır (Bourdieu, “The Structure of Sentimental Education”, 158-9).

Yani biçimde, hem devrin nesnelleşmiş hakikatini bulmak mümkündür, hem de bu nesnelleşmiş algılama biçimi edebi üretimin tüketicisine bir algı-görme biçimini hakikat diye sunma kabiliyetiyle doludur. Ama burada daha ilginç, farklı türlerin yan yanılığının farklı toplumsal hallerin yan yanılığına; karşılıklı konumlarının da bu toplumsal hallerin kendi aralarındaki müzakereye delalet ediyor olmasıdır. Bu noktada çalışmamın kurucu fikrinin doğmasında ilham kaynaklarından biri olan *Shakespearean Negotiations* kitabında, Stephen Greenblatt’ın eserini neden türsel ayrımlar üzerine kurduğuna dair açıklaması anlamlıdır: