



Article Info/Makale Bilgisi

✓Received/Geliş:04.07.2023 ✓Accepted/Kabul:10.11.2023

DOI:10.30794/pausbed.1322844

Research Article/Araştırma Makalesi

Önal, M. (2023). "İngiliz Oyun Yazarı ve Eleştirmen Richard Patrick Boyle Davey'in 19. Yüzyıl Türk Tiyatro ve Sahnesine Dair İzlenimleri", *Pamukkale Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi*, sayı 59, Denizli, ss. 307-324.

İNGİLİZ OYUN YAZARI VE ELEŞTİRMEN RICHARD PATRICK BOYLE DAVEY'İN 19. YÜZYIL TÜRK TİYATRO VE SAHNESİNE DAİR İZLENİMLERİ

Muhsin ÖNAL*

Öz

Tiyatro, tarihi antik çağlara kadar uzanan bir sanat dalıdır. Kadim geçmişinin yanı sıra hareketli ve dinamik bir yapı arz etmesi tiyatroyu ilgi çekici kılmıştır. Tiyatronun popüleritesini arttıran bir diğer husus da umumiyetle canlı performansa dayalı olarak doğrudan toplumu ilgilendiren meseleleri sahneye taşımasıdır. Bu aynı zamanda sahne ile seyirci arasındaki karşılıklı etkileşimi mümkün kılan bir durumdur. Bütün bu özellikleri göz önüne alındığında tiyatronun Türkiye sahne tarihi içerisinde de önemli bir yer işgal ettiği söylenebilir. Bu makalede de kadim bir geçmişe sahip Türk tiyatrosu ve sahnesinin kısa ama dikkat çekici bir kesitinden söz edilmiştir. Bu konuda örneklem olarak seçilen dönem 19. yüzyıldır. Ayrıca bahse konu olan yüzyılda Türk tiyatrosu ve sahnesinde yaşanan gelişmeler önemli ve başarılı bir İngiliz oyun yazarı ve eleştirmen Richard Patrick Boyle Davey'in bakış açısıyla okuyucuya sunulmuştur. Dolayısıyla burada amaç Batılı bir oyun yazarının Türk tiyatrosuna dair kanaatlerini değerlendirmek ve analiz etmektir. Bu sayede Türkiye ile Avrupa arasında bir mukayese de yapılmış olacaktır. Diğer taraftan bütün bu değerlendirmeler yapılırken yerli kaynaklardan da yararlanılmıştır. Böylelikle karşılaştırmalar yapılarak tek taraflı bir yaklaşım geliştirmekten kaçınılmaya çalışılmıştır. Sonuç itibarıyla bu çalışma, Avrupalı bir sanatsever yazarın Türk tiyatrosunun belirli bir dönemde yaşadığı serüveni nasıl yorumladığını anlatmak amacıyla kaleme alınmıştır.

Anahtar kelimeler: *Richard Davey, Tiyatro, Türkiye, Sahne, 19. yüzyıl, Karagöz.*

BRITISH PLAYWRIGHT AND CRITIC RICHARD PATRICK BOYLE DAVEY'S IMPRESSIONS OF 19TH CENTURY TURKISH THEATRE AND STAGE

Abstract

The theater is a field of art whose history dates back to ancient times. In addition to its ancient past, the fact that it presents a dynamic and active structure has made the theater interesting. Another aspect that increases the popularity of the theater is that it brings issues to the stage that directly concern society generally based on live performance. This is also a situation that makes the mutual interaction possible between the stage and the audience. Considering all these features, it can be said that the theater occupies an important place in the history of the Turkish stage. In this article, a short but remarkable section of the Turkish theater and stage, which has an ancient past, was mentioned. The period chosen as an example in this regard is the 19th century. In addition, the developments in the Turkish theater and stage in the aforementioned century was presented to the reader from the point of view of Richard Patrick Boyle Davey, an important and successful English dramatist, and critic. Accordingly, the aim here is to evaluate and analyze the opinions of a Western dramatist about Turkish theater. By this means, a comparison will be made between Türkiye and Europe. On the other hand, while making all these evaluations, domestic resources was used. In this way, it was tried to avoid developing a one-sided approach by making comparisons. As a result, this study was written in order to explain how a European art lover writer interpreted the adventure of Turkish theater in a certain period.

Keywords: *Richard Davey, Theater, Türkiye, Stage, 19th century, Karagöz.*

*Dr. Öğr. Üyesi, Yalova Üniversitesi, İnsan ve Toplum Bilimleri Fakültesi, Tarih Bölümü, YALOVA.
e-mail: muhsinmengesoglu@hotmail.com, (<https://orcid.org/0000-0003-3329-3471>)

GİRİŞ

Toplumların sosyal ve kültürel birikimini, benimsediği dinî ve geleneksel değerleri, yaklaşım biçimlerini, hoşnut olduğu yahut karşı durduğu unsurların neredeyse tamamını hayli geniş bir boyutta gözler önüne serilebilmenin farklı yöntemleri bulunmakla birlikte en temel vasıtalarından birisi de tiyatrodur. Bu doğrultuda değerlendirildiğinde tiyatronun da tıpkı diğer sanat dalları gibi ilhamını doğrudan insan hayatı ve tecrübesinden aldığı ifade edilebilecektir. Bunu yaparken canlı tasvirler sunması, hareketli bir tarzla seyircinin gözüne hitap ederek sıkıcı ve durağan bir fotoğraf sunmaktan kaçınmaya çalışması daha doğru bir ifadeyle soyutu somut kılarak kişinin kavrama ve yorumlama kapasitesini artırıcı bir güce sahip olması tiyatroyu diğer birçok sanat dalından ayırmış ve dikkat çekici kılmıştır (Güney, 2011: 136). Aslında dikkat uyandırmak tiyatro için bir araç değil amaçtır. Zira tiyatronun en belirgin hedeflerinden birisi de topyekûn bir değişime kapı aralamaktır. Ne var ki kitlesel bir değişim ancak kişisel dönüşümle mümkün olabilecektir. Dolayısıyla tiyatro, bireysel manada değişime kapı aralayabilmek gayesiyle kişilerin davranış kodları, zevkleri, kavramlara yaklaşım biçimleri üzerinde etki bırakmayı düstur edinmiştir (San, 1972: 137).

Böylesine iddialı bir hedefle yola çıkan tiyatronun insanlar üzerinde bıraktığı tesirin farkına varan devlet aygıtı zamanla bu potansiyeli kendi menfaatleri doğrultusunda değerlendirme teşebbüsüne girişmiştir. Kuşkusuz bu durum Türkiye coğrafyası için de geçerlidir. Tiyatronun Batı'dan ithali sürecinde Osmanlı padişahlarının etkin rol üstlenmeleri bu durumu ortaya koyan en önemli göstergelerden birisidir (Konur, 2001: 15). Gerek Türkiye topraklarında gerekse de dünyanın farklı bölgelerinde bizzat devlet erki tarafından araçsallaştırılmış olması tiyatronun popülaritesini arttırdığı gibi meşruiyetine de ciddi bir zemin oluşturmuştur. Aksi bir durum söz konusu olduğunda yani tiyatro iktidarın denetim mekanizmasından bağımsız hareket etmeye başlayıp yönetici sınıf için bir tehdit unsuru olarak algılandığında ise devreye sansür uygulaması girmiştir (Kocabaşoğlu, 1987: 42). Hiç şüphesiz bu durum Türkiye için de geçerlidir. Bu çalışmanın kapsamına giren dönem göz önüne alındığında, bu konuda en belirgin ve dikkat çekici örneklerin Sultan II. Abdülhamid dönemine ait olduğunu ifade etmekte herhangi bir beis yoktur (Gürbüz, 2018: 188).

Bu noktada toplumların dinî ve politik düzlemde konumlanması, kültürel, sosyal ve geleneksel yargılarının güçlendirilmesi yahut yeniden dizayn edilmesi gibi son derece kritik etki ve rollere sahip tiyatronun tarihsel gelişimi konusunda da bilgi vermekte yarar vardır. Aslında temel figüranı insan olan ve hayata dair her türden görüntüyü kendisine tema edinen tiyatronun neredeyse insanlık tarihi kadar kadim bir geçmiş üzerinden evrildiği ifade edilebilir. Genel kanı, tiyatroya ilham veren unsurların geleneksel pratikler, dinî törenler, tapınma, büyü ve ayin seansları olduğu yönündedir. Tiyatro, söz konusu unsurların yerel danslar ve öyküleme yöntemi ile birleşmeleri neticesinde ilkel biçimsel özelliklerini edinmiştir (Brockett, 2000: 19). Antik Yunan dönemi (MÖ 500-MÖ 200) tragedya ve komedileriyle belirgin bir perspektif edinen tiyatronun bu süreçte görsel ve işitsel özellikleri de önemli oranda gelişme kaydetmiştir (Karabulut, 2020: 28). Antik Yunan tiyatrosunun dikkat çekici bir diğer özelliği de halkı eğlendirmekten ziyade eğitmeye yönelik bir hedef gütmesidir. Üstelik bu komedi türündeki eserler için de geçerli bir durumdur (Şener, 2010: 43). Özellikle drama türünde vücut hareketlerinin ve beden dilinin güçlü etkiler bırakacak bir biçimde kullanılması da (Griffith, 1998: 230-231) antik Yunan tiyatrosunun bu özelliğinden kaynaklanıyor olsa gerektir.

Tiyatro, Roma döneminde de önemli ve işlevsel bir sanat türü olarak kendisinden söz ettirmiş, halkın yoğun talepleri neticesinde yeni oyunlar için binalar inşa edilmiştir. Roma devrinde (MÖ 27-MS 395) antik Yunan tiyatrosundan farklı olarak eğitmekten ziyade savaşmak yahut yarışmak ana tema haline dönüşmüştür (Özdilek, 2022: 253). Gladyatör dövüşleri, vahşi yahut evcil hayvanlarla yapılan gösteriler, müzik ve dans şovları, kahramanlık ve yiğitlik gerektiren sahne performansları, atletizm ve sportif müsabakalar belirgin bir biçimde Roma tiyatrosunu domine etmiştir (Boatwright, 1990: 186).

Avrupa'nın yenilikler çağı olarak adlandırılan 19. yüzyılda tiyatro alanında da bir dizi önemli değişime şahit olunmuştur. Özellikle yüzyılın ilk yarısında romantik düşüncenin etkisiyle edebi eleştiri konusunda daha tutarlı ve etkileyici bir yaklaşım sergilenmeye başlanmıştır (Pospelov, 2005: 39). Toplum karşısında bireyi esas alan romantik düşünce, geleneksel kalıpları yıkarak şahsi tecrübeye dayalı esas ve prensipleri ortaya koymaya çalışmıştır. Kuşkusuz bu durum sanat ürünlerinde de kendisini hissettirmiş ve oyuncunun performansına dayalı

özneliği ve kişisel deneyimi arayan bir tiyatro fikri egemen unsur haline dönüşmüştür (Ivanca, 2011: 94). Burada seyircide heyecan uyandırmak esastır ve ikna edicilik yanılısına yani illüzyon yöntemi ile sağlanacaktır (Ateş, 2016: 117). Diğer taraftan 19. yüzyılın ikinci yarısından itibaren tiyatronun kaderinde yeni ve önemli bir dönüşüm söz konusu olmuştur. Realizm yani gerçekçilik düşüncesinin etkisiyle toplumsal sorunlara vurgu artmış, empati ve duygusal birliktelik vasıtasıyla insanlara bilinç kazandırılması hedeflenmiştir (Özüaydın, 2013: 108). Bu süreçte tiyatronun üslup ve dilinde de bir değişim yaşanmış, sokakta kullanılan gündelik dil şiirsel söylemin yerini almıştır. Dolayısıyla tiyatroya artık düzyazı hâkim olmaya başlamıştır (Karabulut, 2020: 29).

Tiyatronun çağlar içerisinde dünya ve kuşkusuz Avrupa sahnesindeki bu serüveni karşısında, Türkiye'deki manzaranın geleneksel yaklaşım biçimleriyle Batı etkisini potasında eritmiş benzersiz ve karmaşık bir yapı şeklinde kendisini ortaya koyduğu ifade edilebilir. Bu manzaranın bileşenleri ise köylü tiyatrosu, halk tiyatrosu müstakil bir tür olmamakla birlikte saray tiyatrosu ve Batı tiyatro geleneğidir (And, 1983: 20-25). İlk iki bileşen geleneksel Türk tiyatrosunu teşkil etmektedir. Adından da anlaşılacağı üzere birincisi köy ortamlarında özellikle bayram, düğün gibi önemli günlerde ve uzun kış gecelerinde sergilenen gösterileri kapsamına almaktadır (Elçin, akt., Düzgün, 2014: 148). Halk tiyatrosu ise daha şehirli bir görünüm arz etmektedir. Aydınlar zümresinden ziyade entelektüel bir birikime sahip olmayan sıradan halka hitap eden bu türü köylü tiyatrosundan ayıran en önemli özellik törenselleşmiş bir mahiyet arz etmemesidir. Ayrıca oyuncular profesyonel olarak tiyatro sanatını icra eden eğitim almış kimselerdir (Düzgün, 2000: 63). Diğer taraftan yukarıda da ifade edildiği üzere çoğu Asya ülkesinin aksine Türkiye'nin kendine özgü, ayırt edici bir saray tiyatrosu geleneği yoktur. Bu minvalde Batılılaşma sürecine kadar saray tiyatrosu, daha incelikli ve edebi bir tarza sahip olmakla birlikte bir tür halk tiyatrosu görünümü arz etmiştir (And, 1983: 22).

Türk tiyatrosunun bir diğer bileşeni olan Batı tiyatro geleneği ise her daim ülkedeki siyasi ve anayasal değişim süreciyle yakın ilişki halinde olmuştur (And, 1983: 23). Bu bağlamda, Tanzimat dönemi bir milat olarak kabul edilebilir. Özellikle başkent İstanbul'da örgütlenen Batı tarzındaki tiyatrolar Hıristiyan halka hitap ederek büyük beğeni toplamışlardır. Venedikli mimar Guistiniani'nin 1831 yılında Pera'da bugün Elhamra Pasajı'nın bulunduğu noktada İtalyan mimarisine uygun inşa ettirdiği Fransız tiyatrosu, Batı tarzındaki ilk tiyatro binası olarak kabul edilmektedir (Thalasso, akt., Baydar, 2011: 150). Bu tiyatrodaki özellikle Fransa ve İtalya'dan gelen oyuncular sahne almışlardır (Buttanrı, 2011: 421). Batılı anlamdaki Türk tiyatrosu için kritik gelişme ise 1860 yılında Gedikpaşa Tiyatrosu'nun açılmasıyla gerçekleşmiştir. Böylelikle Türkçe oyunlar sahnelenmeye başlanmış, tiyatro Müslüman halk arasında da kısmi bir popülerite yakalamıştır (Davulcu, 2015: 46). Bu konuda asıl adı Agop Güllüyan olan, Ermenicede kendisine Agop Vartovyan şeklinde seslenilen, halk arasında ise Güllü Agop ismiyle tanınan Ermeni kökenli tiyatro sanatçısının hakkını da teslim etmek gerekir. Kayseri eşrafından bir Ermeni aileye mensup olan Güllü Agop'un Batı tiyatrosunun Türkiye sahnelerinde boy göstermesinde katkısı hayli fazladır (And, 1976: 14-20).

Bütün bu bilgiler ışığında değerlendirildiğinde, 19. yüzyılın Türk tiyatro tarihi için önemli bir eşik oluşturduğu ifade edilebilir. Zira geleneksel Türk tiyatrosunun yanı sıra Batı etkisindeki tiyatronun da bu süreçte özellikle başkent İstanbul'da etkisini hissettirmeye başladığı görülmektedir (Görgün, 2018: 290). Kuşkusuz bu durum sahne sanatları ve bilhassa da tiyatro konusunda araştırmalar yürüten Batılı yazar ve eleştirmenlerin dikkatlerini Türkiye'ye yönlentmeleri sonucunu doğurmuştur. Bahse konu olan isimlerden birisi de Richard Patrick Boyle Davey'dir. Davey, 1848 yılında Mileham, Norfolk'da doğmuş bir İngiliz vatandaşıdır (Bassett, 2023). Oyun yazarı ve eleştirmen olarak tanınan Davey, eğitim hayatını Fransa ve İtalya'da tamamlamış, 1870 senesinden itibaren New York'ta farklı gazetelerde görev almıştır. Hayatı boyunca hiç evlenmeyen Davey, on yıllık bir ABD tecrübesinin ardından ülkesine dönmüştür. Burada iki önemli gazetede, *Morning Post* ve *Saturday Review*'da drama ve edebiyat sahasında kaleme aldığı eleştiri yazılarıyla adından söz ettirmeye başlamıştır (Sutherland, 2013: 217). Yazarın Türkiye'ye yönelik ilgisi ise 1893 yılında zuhur etmiştir. Zira Davey söz konusu tarihte İstanbul'u ziyaret etmiş ve yaklaşık bir yıl Osmanlı Devleti'nin başkentinde bulunma imkânı elde etmiştir. O, bu tecrübesini ve İstanbul maceralarını 1897 senesinde iki cilt halinde basılan *The Sultan and His Subjects* adlı eserinde okuyuculara sunma fırsatı yakalamıştır. Bu eser ilim çevrelerinde geniş yankı bulmuş ve yazarını dünya çapında üne kavuşturmuştur. Davey'in Osmanlı Devleti ve toplum yapısını çeşitli yönleriyle irdelediği iki ciltlik bu eserin yazıldığı döneme kadar olan süreçte Türkiye üzerine kaleme alınmış en iyi araştırma kaynağı olduğunu iddia edenler bile bulunmaktadır (Plarr, 1899: 272). Muhtemelen kitap olarak basılmadan önce tutulan notların belirli bir kısmının İngiltere'nin prestijli ve etkili süreli yayınlarından *The Fortnightly Review*, *The Theatre*, *The Art Journal*, ve *National Observer*'da okuyucuya sunulması da (Davey, 1897: 10) bu çalışmaya duyulan ilgi ve merakın kaynaklanmaktadır.

Netice itibarıyla bu çalışmada yukarıda kendisinden söz edilen Davey'in gözlemleri ekseninde 19. yüzyıl Türk tiyatrosu hakkında bilgilendirme yapılmıştır. Öncelikle geleneksel Türk tiyatrosunun temel figürlerinden olan Karagöz'den bahsedilmiştir. Ardından önemli bir saray sahnesi olan Yıldız Tiyatrosu'na yer verilmiştir. Sonrasında başkent İstanbul'da faaliyet yürüten ve daha çok Batılı tarzdaki oyunları sahneleyen bazı tiyatro salonları hakkında bilgilendirme yapılmıştır. Çalışmanın konu edineceği bir diğer husus da günümüzde kurucusuyla aynı adı taşıyan Bursa Ahmet Vefik Paşa Tiyatrosu'dur. Bursa Tiyatrosu güçlü ve başarılı sahne performansı nedeniyle Davey'in dikkatini çekmiştir. Muhtemeldir ki bu tercihte İstanbul dışından bir örnek sunma arzusu da etkili olmuştur. Son tahlilde bu makalenin ana hedefi, 19. yüzyılda geleneksel motiflerle süslenmiş yahut Batı etkisindeki Türk tiyatrosunu İngiliz oyun yazarı ve eleştirmen Davey'in bakış açısıyla belirli örnekler üzerinden okuyucuya sunmaya çalışmaktır.

1. TÜRK TİYATRO SAHNESİNİN KADER FİGÜRÜ KARAGÖZ

Şüphesiz Batı dünyasında Türk tiyatrosunun en dikkat çekici temsillerinden birisi kendisini Karagöz karakteriyle ortaya koymaktadır. 17. yüzyılın sonu ve 18. yüzyılın ilk çeyreğinde İstanbul kahvehanelerindeki seyirlik gösterileri takip eden ecnebi ziyaretçilerin kısa ve öz ifadelerle de olsa Karagöz'den ve bu temsile halkın gösterdiği teveccühten bahsettikleri bilinmektedir (And, 1983: 289). Ancak bu gözlemlerin hiçbirisi Davey'in tasvirleri kadar zengin detaylar içermemektedir. Üstelik kendisinin bir oyun yazarı ve eleştirmen olduğu göz önünde bulundurulduğunda bu tasvirlerin ehemmiyeti daha da artmaktadır. Davey de tıpkı diğer örneklerdeki gibi Karagöz'e ilk kez bir kahvehanede rastlamıştır. Burası Kapalı Çarşı'nın hemen arkasında, Bayezid Camii'nin harem ya da avlusuna yakın, Bizans döneminden kalma, harabe bir binada bulunan egzotik ve küçük bir mekândır. Bu karşılaşma esnasında aylardan Ramazan'dır ve takvim yaprakları 1894 yılına işaret etmektedir (Davey, 1897: 344). Aslında karşılaşılan mekânın türü konusunda herhangi bir tuhafılık söz konusu değildir. Zira kahvehanelerin İstanbul ve muhtelif Anadolu kentlerinde *karagöz* ve benzeri seyirlik oyunlara yaygın bir biçimde ev sahipliği yaptığı bilinmektedir (Duvarcı, 2012: 75). Zaten Davey (1897: 343) de bu durumun farkında olarak Karagöz'ün tarihi Bayezid Camii'nin hemen arkasında ve neredeyse tamamı Müslümanlar tarafından işletilen kahvehaneleri dolduran coşkulu kalabalıkların önünde sahne aldığı ifade etmektedir.

Bu ilk karşılaşma Davey için son derece mühimdir. Yazar öncelikle bulunduğu mekânı tasvir ederek kavimli bir çatıya sahip uzun, beyaz badanalı odadaki duvara asılı ışıklı fenerler dizisinin kendisinde bir amfiteyatrodan oturuyormuş izlenimini uyandırdığını söylemektedir. Ardından oyunun her zaman beyaz bir çarşafın sıkıca gerildiği bir köşede sergilendiğinden bahsetmektedir. Seyirciler konu edilen bir diğer unsurdur. Buna göre zamanla hayli yıpranmış ön koltuklarda birkaç yaşlı paşa oturmaktadır. İçlerinden çok azı üniformalıdır. Geriye kalanlar frak giymişlerdir. Bu kimselerin başlarında ise fes bulunmaktadır. Mekânın dikkat çeken diğer misafirleri de çocuklardır. Sarıklı birkaç yaşlı Türk de büyük bir vakar ve ciddiyetle farklı bir bölüme oturmuş çubuklarını tutturmaktadır. Arka kısımlar gösterişsiz yün kumaştan giysileriyle, Cook'un¹ İstanbul'a taşıdığı birkaç turist ile kentten dört bir köşesinden gelen ne idiği belirsiz bir kalabalık tarafından doldurmuştur. Diğer taraftan odanın karanlık bir köşesinde yan yana gelen, baş ve yüzleri sıkı sıkıya kapalı, kalın siyah şallarına sarınmış alt tabakadan bir grup Ermeni ve Rum kadın hararetili bir biçimde fısıldaşmaktadır (Davey, 1897: 344-345).

Davey'in kaleme aldığı satırlardan da anlaşılacağı üzere inanç, yaş ve cinsiyet ayrımı olmaksızın toplumun her kesiminden insan, bu gösterileri ilgiyle takip etmektedir. Batı tiyatrosunda pek de rastlanmayacak bir tarzda seyircilerin Karagöz'ün sataşmaları neticesinde sürekli sahneye irtibat halinde bulunup pasif izleyici rolünden aktif katılımcı kimliğine bürünmeleri, oyunlara yönelik ilgiyi arttıran ilk faktördür (Sarpkaya, 2022: 633). Bir diğer faktör de *karagöz* oyunlarının umumiyetle salonda bulunanların yaş, cinsiyet, eğitim seviyesi gibi hususlar göz önüne alınarak doğaçlama bir tarzda icra edilmesidir. Dikkat çekmek ve ilgi toplayabilmek için seyircilerin ruh hali ve anlık tepkileri bile göz önünde bulundurulabilmektedir (Tuncel, 2013: 209). Gösteri esnasında sunulan ikramlar da bir üçüncü faktör olarak değerlendirilebilir. Davey'in takip ettiği *karagöz* oyununda ikramları sunma vazifesini geleneksel zarif kıyafetleriyle Çerkes gençler üstlenmişlerdir. Bu gençler, küçük fincanlara doldurulmuş

1 Thomas Cook, 19. yüzyılda Avrupa'dan farklı güzergâhlara geziler tertip eden önemli ve tanınmış bir seyahat acentesinin kurucusudur. Cook'un 1841 senesinde bir misyonerlik toplantısı için beş yüz yetmiş kişiden oluşan bir topluluğu trenle Leicester'a taşımasının dünya tarihinde profesyonel olarak düzenlenen ilk tur faaliyeti olduğunu iddia edenler bulunmaktadır. Kuşkusuz Osmanlı coğrafyası da Cook'un şirketinin dikkatlerinden kaçmamıştır. Acentenin hizmetlerinden sadece halk yararlanmamış Osmanlı saray mensupları da zaman zaman Cook'un şirketinden seyahat paketleri satın almışlardır. Ayrıntılı bilgi için bkz., Güleryüz, 2020: 1436; Polat ve Arslan, 2019: 238-241.

hoş kokulu aromatik bir kahveyi fasılasız bir biçimde izleyicilere ikram etmişlerdir. Ancak dikkatleri daha çok bol pantolonlarla tamamen traşlı kafaların üzerine geçirilmiş sarıgın kaba bir taklidi görünümündeki küçük renkli keten rulo şapkalardan müteşekkil Çerkes kıyafetleri çekmiştir (Davey, 1897: 345).

Karagöz oyunlarını toplumsal manada ilgi çekici kılan bir diğer faktör de gösterilerin tarz ve mahiyetidir. Hicvetme konusunda son derece maharet sahibi olan, toplumsal meseleleri kıyasıya eleştiren bununla da yetinmeyip siyasi konularda da görüş beyan eden *Karagöz*'ün zaman zaman müstehcen sözler sarf ederek kısmen erotik sayılabilecek görselleri sahneye taşınması (Karacabey, 1995: 3), halkın ona yönelik ilgisini daha da arttırmış olmalıdır. Özellikle kadınlar gösteriler esnasında aldığı övgülere bağlı olarak cüretkârlığını daha da arttırıp kontrolsüz davranışlar sergileyen *Karagöz*'ün göze batan edepsizliği karşısında kıkırdama nöbetleriyle kendilerinden geçebilmekteydiler (Davey, 1897: 345). Bu minvalde, *Karagöz*'ün umumi yahut mahrem meselelerde bir kılavuz veya kanaat önderi gibi kullanıldığı bile ifade edilebilir. O, kimi zaman mutfağa girip açıcılık yaparken kimi zaman da evlenecek bir genç rolüne bürünüp evliliğin gerektirdiği cinsel münasebetleri rahatlıkla gözler önüne sermektedir (Sevinçli, 2009: 38). Nitekim dikkatli bir gözlem yeteneğine sahip olan Davey (1897: 346) de Bayezid Camii'nin avlusuna bakan kahvehanede *karagöz* oyununu izlerken şahit olduğu manzaranın kendisini oldukça şaşırttığını söylemektedir. Zira bulunduğu noktadan camiye aydınlatan bin kandilin ışığıyla parlayan mabedin içerisini gözlemek mümkündür. Buna göre dindar ve takva sahibi cemaat, imam tarafından Allah'ın adı zikredildiği müthiş bir ritmik düzenle eğilip bükülmekte, bazen yere yönelmekte bazen ise gövdeleri üzerinde yükselmektedir. Davey'in gözleri bir taraftan *Karagöz*'ün "*Allah'ı yok sayıp Kur'an'ı ihlal ettiği*" beyaz çarşafın gerildiği alana takılırken, diğer yandan da onun "*küstah çıkışlarını ve rezilce hitabını*" izlemekten usandıkları için başlarını huzurun ve ibadetin sahnelendiği camiye yönelten yahut camide ibadet eden kimseleri takip etmektedir. Onun ifadesiyle bu tezat durumu tarif edebilecek kelime bulunmadığı gibi resmedebilecek fırça da yoktur (Davey, 1897: 346).

Davey yukarıdaki sözleriyle *Karagöz*'ü adeta şeytanlaştırmış ve Tanrı tanımaz bir figüre dönüştürmüştür. Onu böylesine net ve kararlı bir yoruma sevk eden düşüncenin ne olduğu konusunda kesin bir bilgi bulunmamakla birlikte, *karagöz* oyunlarında seyircilere örneklik teşkil edebilecek olumlu temsillere az yer verilmesi hiciv geleneği ve eleştiri kültüründen kaynaklanıyor olsa gerektir. Öte yandan *Karagöz*'ün küfür kabilinden sözler sarf etmesi ve müstehcenliği ana unsurlarından birisi olarak tercih etmesinin nedenlerinden biri toplumu yozlaştıran, ahlaki değerlerden uzaklaştıran, ekonomik manada sıkıntıya düşüren eğitimsizlik ve neticesinde ortaya çıkan cehalet konusunda bilinç ve belirli bir duyarlılık oluşturma hedefi olabilir. Bu sayede devletin işleyiş tarzına ve yönetici sınıfa yönelik eleştirilere de kapı aralanmaktadır. Başka bir deyişle aşikâr bir biçimde dillendirilemeyen pek çok husus dolaylı yollarla ve toplumsal çöküntüyü bahane ederek gündeme getirilmektedir (Pekman, 2007: 40). Davey (1897: 352) de saray ve çevresine yönelik çekincelerin farkında olarak *Karagöz*'ün zaman zaman Yıldız'da padişahın karşısına çıktığını ama burada "*Tanrı'nın gölgesi ve halifesini*" rahatsız edecek bir şeyler söylemekten kaçındığı gibi onu rencide edebilecek hiçbir davranışa imza atmadığını iddia etmektedir. Bir diğer iddia da *Karagöz* şakalarının mizah tarzıyla ilgilidir. Zira bütün bu kaba sözler ve geniş mizah anlayışı, Osmanlı ev hayatının anahtarı gibidir. Bu sayede ecnebi bir seyirci normal koşullarda kesinlikle erişemeyeceği bir gerçeğe, zenginlerin haremelerinin en mahrem noktasına ulaşabilecektir. Dolayısıyla bütün uğursuzluklarına rağmen *Karagöz*'ün "*günah kokan davranışları*", dünyanın en tabi ve keyifli eğlencesi gibi görülmektedir. Son tahlilde *Karagöz*'e ahlaksız damgasını vurmamak çok da doğru olmayacaktır. Çünkü *Karagöz* hiçbir zaman herhangi bir ahlaki kurala tabi olduğunu iddia etmemiştir (Davey, 1897: 352-353).

Karagöz ile ilgili bir diğer tartışma konusu da bu komik ve tuhaf figürün ne zaman ve nerede ortaya çıktığı hususudur. *Karagöz*'ün ilk kez Hindistan ve Cava bölgesinde sahne aldığı, dolayısıyla doğudan batıya doğru tanındığını iddia edenler olmuştur (Karacabey, 1995: 3). *Karagöz*'ün anavatanının Çin olduğunu söyleyenler de bulunmaktadır (And, 1985: 271). Buna göre Çinliler *Karagöz*'ü Moğollara tanıtmışlar, Türkler de Moğollar vasıtasıyla *Karagöz*'ü tanıma imkânı elde etmişlerdir (Sakaoğlu, 2004: 20-22). Ancak doğudan batıya ulaşma görüşünün aksini savunanlar da bulunmaktadır. Bu kimseler, *Karagöz*'ün Bizans İmparatoru için çalışan bir ulak olduğunu düşünmektedirler. Bu iddiaya göre Sofyozlu Mehmet Bâli Çelebi olarak tanınan *Karagöz*'ün vazifesi, Bizans İmparatoru'nun mektuplarını Selçuklu Sultanı Alâeddin Keykubad'a taşımaktır (Mutlu, 1995: 54). Davey (1897: 344) de bu görüşe benzer bir kanaat bildirerek Fatih Sultan Mehmet'in İstanbul'u ele geçirmesinden çok daha önceki zamanlarda, *Karagöz*'ün başka bir adla zengin Bizanslıların evlerine kadim ve hatırınas bir arkadaş

konuk olduğunda sahneye çıktığına ya da tarihi kentin yoksul muhitlerinde büyük rağbet gördüğüne dair bilgilere ulaştığını ifade etmektedir. Batıdan doğuya taşınma teorisini savunanların bir diğer iddiası da Karagöz'ün Yahudiler vasıtasıyla Portekiz veya İspanya üzerinden Osmanlı topraklarına taşındığıdır (Aça ve Aça, 2009: 10). Karagöz'ün doğudan batıya yahut batıdan doğuya doğru tanındığı yönündeki bu iki iddiaya ilaveten üçüncü bir kanaat vardır ki o da bu komik ve ilginç figürün kökeninin bizzat Anadolu yahut Ortadoğu olduğu fikridir. Buna göre Karagöz, Bursa'da Selçuklu Sultanı Alâeddin Keykubad'ın hükümrânlığı döneminde yaşamıştır (Öncü, 2011: 115). Davey (1897: 352) de bu iddialardan etkilenmiş olsa gerek ki başlangıçta Bizans ürünü olduğunu düşündüğü Karagöz'ü sonradan Mısır hükümdarı Selahaddin Eyyubi'nin sarayında yetişen gözde bir soytarıya dönüştürmüştür.

Kuşkusuz tarzı, üslubu ve kökeni itibarıyla dikkat çekici bir figür olarak ismi öne çıkan Karagöz'ün, dış görünüşü ve giyim kuşamı ile de kendisinden söz ettirmesi anlaşılır bir durumdur. Davey (1897: 343), Karagöz'ün deve postundan biçilmiş ve kaba hatlarıyla boyanmış küçük bir figür olmasına rağmen, geniş beyaz bir çarşafın arkasında bulunması ve komik iskeletiyle uyum arz eden o tuhaf renklere boyanmış olması nedeniyle fazlasıyla dikkat çektiğini söylemektedir. Ayrıca yerinde duramayan bir figür olması, maskaralıklarla dolu bir hayat sürmesi Türk zekâsı ve mizahının da ipuçlarını sunmaktadır. Davey'in Karagöz'e yönelik tasvirleri bu kadarla da sınırlı değildir. Onun ifadesiyle bu komik karakter, fiziki görünümüyle İngiltere'deki Punch'a² benzemektedir. Diğer taraftan kıyafetiyle daha çok bir tür "*pantomim soytarısını*" yahut "*komik ihtiyar bunak*" karakterini çağrıştırmaktadır. Ancak bu durum onun "*bilgili bir otorite*" olduğu gerçeğini değiştirmemektedir. Ona biçilen bu rol, deve derisinden yapılmış bir cüce maketi için kesinlikle çok büyük bir saygınlık arz etmektedir (Davey, 1897: 344-352).

Öte yandan başta Karagöz olmak üzere oyundaki karakterlerin tamamının beyaz bir perdenin arkadan aydınlatılmasıyla seyircilere yansıtılarak canlandırılmaları, hareketliliğinin ise uzun ince çubuklarla sağlanması, gölge oyunlarının temel karakteristik özelliğidir (Gökcan, 2016: 84). Ayrıca Karagöz, yaklaşık yirmi santim uzunluğundadır ve her zaman profilden gösterilir. O, papağan gagasına benzeyen burnu, kalın çıkıntılı bir kaşla perdelenmiş boncuk gibi parlayan gözüyle "*mızmız ve yaygaracı*" yaşlı bir Türk olarak karikatürize edilebilecek en iyi modeldir. Bazı Bizans mozaiklerinde olduğu gibi sürekli profilden baktığı için her zaman tek gözlü gibidir. Yüzünün ise tam haliyle ve etrafı kalın siyah bir çizgi ile çevrelenmiş bir biçimde sunulması, çinko beyazı yuvarlağı eşine rastlanmayacak şekilde canlı kılar ve böylece o küçücük çehreye tarif edilemez derecede şeytani bir ifade verilir. Koni şeklindeki kellesinin üzerinde, en ufak bir kalkışmada bir tel vasıtasıyla yerinden kaldırılabilen neticesinde de figürün Hindistan cevizi görünümündeki baş kısmını ortaya çıkarıp izleyicileri kahkahaya boğan devasa bir sarık vardır. Üzerinde renkli bir yelek, kısa bir ceket ile çizgili çoraplar ve Batı'da kullanılanlara benzer bir şalvar bulunmaktadır. Esnek bacak ve kolları ustalıklı gizlenmiş bir telle hareket ettirilir. Vücudunu oynatırken zaman zaman sakarca davranışlar sergilemesine rağmen, yeterince enerjik ve güçlüdür (Davey, 1897: 348).

Davey'in oldukça güçlü ve detaycı bir tasvir yeteneğiyle sunduğu Karagöz portresinin, büyük oranda isabetli çıkarımlara dayandığı aşikârdır. Bu noktada, İngiliz oyun yazarının sözlerine ilaveten bazı destekleyici bilgiler vermekte yarar vardır. Öncelikle günümüze ulaşmış minyatürlerinden anlaşıldığı kadarıyla Karagöz figürünün çehresi yuvarlak, burnu ise küttür. Ayrıca Davey'in de ifade ettiği gibi Karagöz'ün en dikkat çekici organı gözüdür. Son derece iri ve parlak olan bu göz yapısı özellikle öne çıkarılmaya çalışılmıştır. Karagöz aynı zamanda bıyıklı ve sakallı bir karakterdir (Ersan, 2014: 77). Kıyafetlerinde ise kırmızı ve tonları ağırlık kazanmaktadır (Taş, 2007: 140). Diğer taraftan bacaklarının üst kısmından diz kapaklarına kadar uzayan dizliklerinde mavi renk tercih edilmiştir. Ayaklarında ise ucu sivri pabuçlar bulunmaktadır. Pabuçların yerini zamanla topuklu ayakkabılar almıştır. Karagöz'ün üzerine geçirdiği entari, beline sarılan bir kuşakla sıkıca sabitlenmiştir (Ersan, 2014: 77). Bütün bu görünüm, Karagöz figürünü dikkat çekici kılmakta ve ilgiyle takip edilmesi gereken bir karaktere dönüştürmektedir.

Karagöz ile alakalı olarak Davey'in değindiği bir diğer husus da bu seyirlik oyunun kimler tarafından sahneye taşındığıdır. Onun ifadesiyle Karagöz'ün sahibi Ermenilerdir. Bu nedenle kuklayı oynatma hakkı da Ermeni vatandaşlara aittir. Zira Türkler kendi nüktelerini nakletme ya da kuklalarının ipini çekme konusunda aynı becerilere sahip değillerdir (Davey, 1897: 348-349). Ermeni oyuncularla ilgili bilgi doğru ama eksiktir. Suretbâz,

² İlk kez 18. yüzyılın sonu ile 19. yüzyılın başlarında İtalya'dan ilham alınarak İngiltere'de sahneye çıkan bir eldiven kuklası karakteridir. Zamanla hayli popüler hale gelen ve ülkenin dört bir yanında gösterimlerine şahit olunan Punch sahnede neredeyse her zaman eşi Judy ile birlikte bulunmaktadır. Tek bir oyuncu tarafından rahatlıkla idare edilebilmeleri, oynatılmaları için ciddi bir teşkilatlanmaya gerek duyulmaması gibi hususlar Punch ve Judy'yi tanıtır kılmıştır. Ayrıca basit ve anlaşılır bir dille sıradan meseleleri sahneye taşımaları bu kuklaları halk kahramanına dönüştürmüştür. Ayrıntılı bilgi için bkz., Crone, 2006: 1055-1082.

Hayalbâz, Şehbâz gibi isimlerle anılan bu oynaticıların (Türkyılmaz, 2013: 52) önemli bir kısmının Ermeni olduğu gerçeğiyle birlikte Türklerin de bu işe soyundukları bilinmektedir (And, 1976: 219-272). Öte yandan Davey'in Karagöz'den bahsederken Hacivat'a çok fazla vurgu yapmaması dikkat çeken bir husustur. Hacivat'ın ismi sadece Karagöz'ün fazlasıyla itimat ettiği bir can yoldaşı olarak zikredilmektedir. Küçük bir beyefendi olarak tanıtılan Hacivat, Harlequin'in³ ikiz kardeşine benzetilmiştir (Davey, 1997: 349). Karagöz ile mukayese edildiğinde Hacivat'a yeterince yer verilmemesinin gerekçesi de şu satırlarda gizli olsa gerektir: "*Daha dikkatli ve cingöz bir karakter olsa da ustası ve yakın dostu Karagöz'ün hazzını arttırmak ve onu tatmin etmek için kendisine önerilen zelil davranışları sergilemekten başka hiçbir vazifesi yoktur*" (Davey, 1997: 349).

Karagöz hakkındaki bütün bu genel malumatın ardından Davey, okuyucunun zihninde daha somut bir fikir oluşması adına izlediği oyunların birisiyle ilgili geniş bilgiler sunmuştur. Oyunun adı belli değildir. Sahnede öncelikle biri Türk diğeri Avrupalı iki kadın belirmiştir. Görünüşe göre kadınlar, koyu bir sohbet halindedir. Tam o esnada, üzerinde düz yakalı bir redingot, lavanta rengi bir pantolon ve rugan bot bulunan bir Türk zamparası sahnede belirmiştir. Adam başına bir de fes geçirmiştir. Burnunun altını tamamen kapatan o muazzam kıvrık bıyık, karakterin görünüşüne karşı konulamaz derecede komiklik ve bir o kadar da çapkınlık katmaktadır. Kısa bir süre sonra hovarda adam, hanımlardan birisinin eline küçük bir kâğıt parçası tutuşturarak bu hanıma açık bir biçimde kaçamak yapma teklifinde bulunmuştur. Birkaç dakikalığına her şey pespembe görünmüştür. Tam o esnada Karagöz sahnede yerini almıştır. Ama bu çok tehlikeli bir çıkıştır. Zira o yanında hanımın öfkeli kocasını da getirmiştir. Kuşkusuz bundan sonrasında sahnede ciddi bir canlılık ve hareketlenme söz konusu olmuştur. Koca ve sevgili şiddetli bir kavgaya tutuşmuşlardır. Kadının kocası yaşayabileceği en büyük mağlubiyeti tatmaktadır. Fesi kafasından uçmuş, redingotu yırtılmış ve sonunda acınacak bir duruma düşerek rezilce geri adım atmak zorunda kalmıştır. Bütün bu hadiseler yaşanırken sahneden ayrılan Karagöz, olaylar kısmen yatıştıktan sonra bir kez daha ortaya çıkmıştır. Bu sefer yanında yakın arkadaşı Hacivat da bulunmaktadır. Şimdi işler daha da karmaşık hale gelmiştir. Çünkü bu iki küçük beyefendi, kendilerini rahatsız eden hovarda adamdan bir an önce kurtulma konusunda kararlı olan hanımların cazibesine kapılmışlardır. Muhtemelen buna bağlı olarak hiç beklemediği bir anda zafer kazanmış edasıyla kenarda bekleyen talihsiz hovarda adamın üzerine atılmışlar ve kelimenin tam anlamıyla bedenini ikiye ayırmışlardır (Davey, 1997: 347-348).

Davey'in adını zikretmediği ama muhtevası itibarıyla Karagöz'ün karakterine uygun bir yapı arz eden bu merak uyandıran gösteri, Osmanlı toplumu için kabulü zor bir meseleyi gündemine taşımış, gayrimeşru ilişki peşinde koşan çapkın bir şıpsevдинin hikâyesini konu edinmiştir. Karagöz burada kendisinden beklenecek bir tarzda hareket ederek cesur ve gözü pek duruşunu ortaya koymuştur (And, 1970: 58). Aslında konusu bağlamında değerlendirildiğinde gösteride herhangi bir tutarsızlık söz konusu değildir. Zira daha önce de ifade edildiği üzere *karagöz* oyunlarının hicvi ve toplumsal meseleleri eleştirerek gündeme taşıma özelliğine sahip olmaları hasebiyle genel ahlak kurallarına aykırılık teşkil eden hadiseleri sahnelemek gibi bir işlevi bulunmaktadır. Hatta bu özelliğinden dolayı *karagöz* gösterilerinin zaman zaman karakola şikâyet edildiğine bile şahit olunmuştur (Topal ve Koçak, 2019: 108-109).

Diğer taraftan Davey'in büyük bir heyecan ve hararetle okuyucusuna aktardığı bu oyunun devamında Karagöz kendinden emin bir biçimde kenara doğru çekilmiş ve bu tuhaf infaz yönteminin keyfini çıkararak oturur bir pozisyon almıştır. Hacivat için ise durum çok farklıdır. Zira tesadüfen mi yoksa bir plan neticesinde mi gerçekleştiği belli olmamakla birlikte, Fransız büyükelçisi olay yerine geldiğinde Hacivat muhatabına tiksindirici bir biçimde yaltaklanmaktan başka hiçbir şey yapmamıştır. Nitekim o, ekselanslarını görür görmez elçinin ayaklarının dibine kapanmıştır. Karagöz ise son derece lakayt bir şekilde ayağa kalkmış ve Hacivat ile benzer davranışlar sergilemiştir. Büyükelçinin tavrı ise son derece hayranlık uyandırıcıdır. Zira o, perdenin üzerinde kayan yaverlerinden birisine hitap ederek sopasını tehditkâr bir biçimde sallamaya başlamıştır. O esnada görünüşe göre büyükelçinin himayesini talep etmek üzere iki hanımefendi hızlıca öne doğru atılmışlardır. Büyükelçi kadınlara yeterince nazik bir biçimde mukabelede bulunmuş ve şüphesiz elçiliğe kadar refakat etmek maksadıyla onlara kollarını uzatmıştır. O sırada Hacivat arkasına geçtiği ekselanslarının sırtına atılmıştır. Bir anda altın işlemeli ceketi lime

³ Harlequin, İtalyan komedisinin ana karakterlerindedir. Genellikle becerikli ve esprili bir beyefendinin uşağı ve kadın hizmetkârlardan birisinin kaprisli sevgilisi rolündedir. Komedyanın ortaya çıktığı 16. yüzyılın ortalarında kurnaz ve açgözlü bir hizmetçi olarak tanınan Harlequin, 17. yüzyıla birlikte sadık bir uşak, saf ve sabırlı bir hizmetkâra dönüşmüştür. Bu karakter aynı zamanda İngiltere başta olmak üzere farklı ülkelerde palyaço kılığıyla sahne alarak hokkabazlık gerektiren abartılı pantomimlerde boy göstermiştir. Ayrıntılı bilgi için bkz. Britannica, 2008: <https://www.britannica.com/topic/Harlequin-theatrical-character>.

lime olan ve eğik şapkası rüzgârda savrulan “*Büyük Cumhuriyet*”in temsilcisi şimdi gerçekten çok fakir, zayıf, perişan bir bireye dönmüştür. Adam adeta romantizmaya yakalanmış gibidir yahut gut hastalığından dolayı ıstırap çekmektedir. Acılar içerisinde inleyen elçi, çareyi hızla uzaklaşmakta bulmuştur. Yaverleri onu takip etmişlerdir. Belli ki yaşanacaklardan korkan Karagöz, Hacivat’ı sahanın muzaffer efendisi olarak bırakarak derhal oradan sıvışmıştır. Hanımefendiler ise bir daha dönmek üzere ortadan kaybolmuşlardır (Davey, 1897: 349-350).

Davey’in aktardığı bu sahne *karagöz* oyunlarının tipik özelliklerinden birisini ortaya koymaktadır. Zira Karagöz, Hacivat ile olan münasebetlerinde her koşul ve durumda öncü ve lider konumundadır. Ama bu durum pek çok konuda Hacivat’ın Karagöz’den daha hızlı hareket etmesi sonucunu değiştirmemektedir. Kararların önemli bir kısmını Hacivat alır. Zira Karagöz ile mukayese edildiğinde Hacivat yarı aydın bir kişiliktir, daha zekidir ve muhabatını ikna etme becerisine sahiptir (Demir ve Özdemir, 2013: 63). Yukarıda ayrıntılı bir biçimde kendisinden bahsedilen oyunda da özellikle büyükelçinin selamlanması konusunda Hacivat’ın elini çabuk tutması, Karagöz’ün ise onu takip etmek durumunda kalması iki karakterin zihni ve psikolojik yapılarına uygun bir davranış biçimidir. Diğer taraftan Fransız büyükelçisine yönelik saldırı girişimi de *karagöz* oyunlarındaki siyasi motifleri gözler önüne seren en belirgin örneklerden sadece bir tanesidir. Bu sahne, aynı zamanda Türk insanının arzu ettiği takdirde “*Büyük Cumhuriyet*” şeklinde nitelendirilen Fransa gibi azametli bir devletin Osmanlı sınırları dahilindeki en mühim ve güçlü temsilcisini bile alt edebileceği yönündeki inancı, halka aşlamak ve toplumu heyecanlandırmak için tiyatro metnine eklenmiş olsa gerektir. Aslında Fransa bilinçli bir tercihtir. Nitekim *karagöz* oyunlarında şeytan umumiyetle Fransız kılığında sahneye çıkmaktadır. Hacivat ve kuşkusuz Karagöz’ün şeytanla giriştiği mücadele ise ezilen halkın egemen unsurlara karşı direnişinin en açık temsilidir. Bu arada Fransa’nın şeytanlaştırılmasında Cezayir’deki *karagöz* temsillerinin Fransızlar aleyhine propaganda faaliyetlerine vasıta kılındıkları için yasaklanmış olmaları önemli bir gerekçe teşkil etmiştir. Bir Fransız mareşalin, Karagöz oyuncularını tarafından öldürülmesi neticesinde Cezayir’de yaşanan olumsuz hadiseler, böyle bir geleneğin doğmasına kapı aralamıştır (And, 1963: 817-825).

Sonuç itibarıyla Davey, Don Giovanni’ye⁴ benzettiği Karagöz ve Leporello⁵ olarak tanımladığı Hacivat ile bir elçilik kabul salonunda vedalaşmıştır. Karagöz uygulanan sansür nedeniyle odanın bir köşesinde dili kesilmiş, kanatları koparılmış bir şekilde hayranlık uyandıran bir büyükelçiler grubunun huzurunda adeta poz vermektedir. O artık ilgi çekici bir hatıra olmaktan başka bir anlam ifade etmemektedir. Dolayısıyla sadece bir kabul salonu antikasına dönüşmüş güç ve nüfuzunu kaybetmiştir (Davey, 1897: 353). Davey’in Karagöz’e vedası ciddi bir sansür politikasının hüküm sürdüğü II. Abdülhamid’in saltanat yıllarına denk gelmiştir. Aslında *karagöz* oyunlarına dönük engelleyici politikalar, Sultan Abdülaziz döneminde de belirgin bir biçimde kendisini hissettirmiştir (And, 1985: 295). Zira 19. yüzyılın ikinci yarısı itibarıyla hızla popülerleşen ve İstanbul’un neredeyse tüm kahvehanelerinde kendisine yer bulan Karagöz’ün, halkın hoşuna gitmeyen politik kararları hicvetmesi, zaman zaman devlet yöneticilerine yönelik muhalif bir tutum takınması ve yaşanan olumsuzluklardan büyük oranda hükümeti sorumlu tutması gibi hususlar gerekçesiyle belirli aralıklarla sahneden men edildiği bilinmektedir (Arda, 2016: 5). Ancak bu yasaklar, II. Abdülhamid’in hükümranlılığı döneminde daha keskin çizgilerle uygulanmaya başlanmıştır. Ne var ki tüm yaptırımlara rağmen Karagöz’ün sesi, Osmanlı tarihinin hiçbir döneminde mutlak manada kısılamamıştır (Aça ve Aça, 2009: 17). Bu da önemli bir hiciv ve kukla karakteri olarak Karagöz figürünün, toplumsal manada edindiği şöhret ve saygınlığın en bariz göstergesi olarak kabul edilmelidir.

2. BİR OSMANLI SARAY SAHNESİ ÖRNEĞİ: YILDIZ TİYATROSU

Davey’in *karagöz* oyunları ile ilgili hayli geniş ve teferruatlı tasvirler sunduğu, izahlarda bulunduğu ve kanaatler bildirdiği aşikârdır. Ancak Davey, Türkiye’de sahne deyince hayalinde sadece geleneksel Türk tiyatrosunu özellikle de Karagöz’ü canlandıran pek çok Batılı yazarın aksine bir tutum sergilemiştir. O, farklı sahnelerden de örnekler sunarak Türk tiyatrosuna dair bilgi, birikim ve tecrübesini okuyucularına sunmak istemiştir. Elbette ki Davey’in

4 Don Giovanni, ilk gösterimi 29 Ekim 1787’de Prag’daki orijinal Ulusal Tiyatro’da gerçekleştirilen, Wolfgang Amadeus Mozart’ın iki perdelik operasıdır. Mozart için alışılmadık derecede yoğun bir çalışma neticesinde üretilen bu opera başlangıçta tam olarak anlaşılmağa da zamanla büyük beğeni kazanmıştır. Don Giovanni, operadaki en kötü karakterlerden birisidir. Zengin ve seks müptelası olarak tanınır. Geçici zevkleri için arzuladığı tüm kadınların peşine düşer. Sekse olan düşkünlüğü o kadar yoğundur ki, bir mekâna girmeden önce kokusundan orada bir kadın bulunup bulunmadığını fark edebilir. Gönlünü kazandığı ve kullanıp kenara attığı tüm kadınları- köylülere, prensesler ve hizmetkarlar- listelediği bir defteri vardır. Ayrıntılı bilgi için bkz., Britannica, 2019: <https://www.britannica.com/topic/Don-Giovanni-opera-by-Mozart>.

5 Leporello, Don Giovanni’nin erkek uşağıdır. Efendisinin tavırlarından çok hoşnut olmasa da ona hizmet etmekten kaçınmamaktadır. Ayrıntılı bilgi için bkz. Britannica, 2019: <https://www.britannica.com/topic/Don-Giovanni-opera-by-Mozart>.

karagöz haricindeki tiyatrolarla alakalı çıkarımları daha sade ve öz bilgiler içermektedir. Bu da son derece doğal bir durumdur. Zira *Karagöz* sadece Türkiye’de mukim geniş halk kitleleri tarafından değil, başta Avrupa olmak üzere dünyanın farklı coğrafyalarında yaşayan topluluklar tarafından da büyük beğeni ve hayranlıkla takip edilmektedir. Dolayısıyla Davey, popüleriteyi göz önüne alarak *karagöz* tiyatrosuna daha fazla önemiyet göstermiştir. Buna rağmen 19. yüzyılın sonu itibarıyla Türkiye’de varlık gösteren diğer bazı tiyatroları da konu edinmesi mühimdir ve dikkat edilmesi gereken bir husustur.

Bu doğrultuda değerlendirildiğinde, Türkiye’de sahne deyince Davey’in aklına gelen ilk örneklerden birisi de Yıldız Saray Tiyatrosu olmuştur. Söz konusu tiyatro binası, 1889 yılında bizzat II. Abdülhamid tarafından Yıldız Sarayı’nın bahçesinde inşa ettirilmiştir. Bahçenin kuzeyinde, ikinci avluya bitişik olan bu tiyatronun mimarı aslen bir Rum olan Yanko’dur⁶ (Polat, 2001: 78). Davey (1897: 358)’in iddiasıyla bu tiyatro, sultanın tek başına yahut arzu ettiği takdirde haremdeki hanımlarla birlikte dramatik gösterileri takip edebilmesi maksadıyla inşa ettirilmiştir. Ayrıca bir İtalyan tarafından yönetilen bu tiyatroya bağlı koca bir oyuncu topluluğu bulunmaktadır (Davey, 1897: 358). Davey’in burada kendisinden bahsettiği İtalyan sanatçı Arturo Stravolo’dur⁷ (Polat, 2001: 79). Oyuncuların seçiminde ise padişahın üniformasından, takacağı nişanlara ve kılıca kadar her türden kıyafet ve aksesuarlarından sorumlu olan Esvapçıbaşı İlyas Bey’in doğrudan vazifelendirildiği bilinmektedir (Yüksel, 2017: 268). Bununla birlikte Yıldız Saray Tiyatrosu’nda iki farklı oyuncu grubu bulunmaktadır. Gruplardan birisi geleneksel orta oyunu ve komedi türündeki eserleri icra ederken, diğer grup opera dalında faaliyet yürütmektedir. Ecnebi oyuncular ağırlıklı olarak İtalyan’dır. Ancak sarayda iki de Fransız sanatçı görevlendirilmiştir (Kocaşık, 2019: 43).

Bütün bu bilgiler göz önüne alındığında Davey (1897: 355), bazı resmi ya da yarı resmî törenlerde, örneğin padişahın evlatlarından birinin evlilik merasiminde yine Hıdiv veya yerli yahut yabancı bir hükümdar ziyarete geldiğinde, dönemin sultanının misafirleri için tertip ettirdiği eğlencelerde, muazzam ölçekte açık hava tiyatro temsillerine de yer verildiğini söyleyerek, Osmanlı sarayının tiyatro sanatı konusunda bir gelenek oluşturmaya çalıştığını iddia etmiştir. Nitekim yüzlerce sanatçının iştirak ettiği batı Londra’nın zengin semtlerinden Earl’s Court’taki hayli rağbet gören faaliyetlerden farklı olmayan bir tür bale gösterisi tadındaki bu tiyatral etkinliklerin tarihi, II. Mahmud’a kadar uzanmaktadır. Zira Sultan II. Mahmud’un kızı Mihrimah Hanım’ın Ahmet Paşa ile düğün merasimi vesilesiyle gerçekleştirilen şenliklerde, tiyatro kabilinden basit ve sıradan etkinlikler tertip ettirilmiştir. Ne garip tesadüftür ki bu etkinlikler de Yıldız Sarayı’nın bahçelerinin bulunduğu tepenin yamacındaki o muazzam çimenliğin hemen kenarında gerçekleştirilmiştir. Öncelikle geniş bir oyuncu topluluğuna yer açmak için her iki taraftaki ağaçlar kesilmiş ve bir tür doğal sahne oluşturulmuştur. Sonrasında sultan ve saray mensupları için sağlı sollu seyyar tribünler yaptırılmıştır. Harem-i Hümayun’un hanımları ise gözlerden uzakta, altın yıldızlı kafesin arkasında manzaraya hâkim olabilecekleri bir noktadan olan biteni izleyeceklerdir. Gösteri öncesinde seyirciler yüksek bir tepenin eteğindeki bu sahte amfiteyatroyu tika basa doldurmuşlardır. Gösteriden önce bir orkestra hiç bitmeyecek izlenimi uyandıran bir müzik resitali sunmuştur. Şenlikler, Türkiye’nin esnaf ve zanaatkârlarıyla imparatorluğun en farklı bileşenlerinden müteşekkil bir uluslar topluluğunun kendi geleneksel kıyafetleriyle gerçekleştirdikleri bir geçit töreniyle başlamıştır. Bu ilginç kortej, padişahın önünden geçip ona hürmetlerini sunarken yüzlerce genç erkeğin bir tür bale dansı sergilediklerine şahit olunmuştur. Tiyatro gösterisi ise koşar adım emekleyen ve köpekler gibi havlayan tasmalı dört adamın kendilerine kılavuzluk yapan ve onların sahibi konumundaki başka bir adamın sahnede kısa bir an yer alması ve basit diyaloglarla sınırlı kalmıştır. Bu gösterinin ardından, çok sayıda cambaz ve akrobat sahneye çıkmıştır. Tören, en başından itibaren bu şenliğe iştirak etmiş kim varsa hepsinin dans ederek ve ellerinde yanan meşalelerle çılginca koşturarak manzarayı tamamladığı bir

6 II. Abdülhamid’in son derece güvendiği bir isim olan Yanko İoannidis’in babası Vasilaki de önemli bir mimardır. Baba ve oğlun tersanede başlayan kariyerleri başarılı performansları neticesinde hızla ilerlemiş ve her iki isim de saray mimarlığına kadar yükselmişlerdir. Tiyatronun yanı sıra Yıldız Sarayı’ndaki binaların önemli bir kısmı Vasilaki ve Yanko tarafından inşa edilmiştir. Ama onların adını öne çıkaran asıl husus II. Abdülhamid döneminin sembol mimari örneklerinden olan Darülaceze’nin inşaat işini üstelenip başarıyla tamamlamaları olmuştur. Ayrıntılı bilgi için bkz. Şenyurt, 2010: 542-546.

7 Aslen bir opera sanatçısı olan Stravolo’nun İstanbul ile tanışması İtalya’da *Cittadi Napoli* adıyla kurduğu toplulukla çıktığı bir turne sırasında gerçekleşmiştir. Sırasıyla Kahire, İskenderiye, Beyrut ve İzmir gibi Ortadoğu ve Anadolu’nun önemli kentlerinde gösteriler tertip eden topluluğun son durağı İstanbul olmuştur. Stravolo, İstanbul’da sergilemiş olduğu performansla büyük beğeni toplamıştır. Gördüğü ilgi ve teveccüh neticesinde ilk ziyaretinden yaklaşık beş ay sonra 4 Temmuz 1893 tarihinde bir kez daha İstanbul’u ziyaret etmiş farklı mekânlarda sahne alarak ününü iyice arttırmıştır. Stravolo’nun başarısı dönemin padişahı II. Abdülhamid’in de kulağına gidince kendisi Yıldız Sarayı’nda da sahne alma imkânı bulmuştur. Stravolo ve ekibinin 7 Temmuz akşamı sarayda ki sahne performansları padişahı adeta mest etmiştir. Gösteri sonrasında Stravolo üç yüz altınla ödüllendirilmiş aynı zamanda da padişahın güçlü arzusu ve ısrarları neticesinde maaşa bağlanarak daimî olarak Yıldız Saray Tiyatrosu’nun kadrosuna alınmıştır. Ayrıntılı bilgi için bkz. Uluskan, 2018: 19-23.

havai fişek gösterisiyle son derece muhteşem bir şekilde neticelenmiştir. Bu ve benzeri merasimler fasılasız sekiz gün boyunca tekrar edilmiş ve seyirciler gösterilere doymuştur (Davey, 1897: 355-356).

Davey imalı bir yolla da olsa son derece tuhaf bir biçimde Yıldız Tiyatrosu'nun varlığını, Osmanlı sarayı için sıradan sayılabilecek bir evlilik merasimi esnasında tertip edilen renkli ve eğlenceli gösterilere bağlamıştır. Bunu düşünürken de muhtemelen törenlerin, saray civarında gerçekleştirilmiş olmasını kendisine delil kabul etmiştir. Hâlbuki Yıldız Sarayı'nın tarihi, III. Selim'in hükümranlılığı dönemine yani 18. yüzyılın son çeyreğine kadar uzanmaktadır. Zira III. Selim, bahse konu olan süreçte saray civarında validesi Mihrişah Sultan için bir kasır inşa ettirmiştir. II. Mahmud ise aynı bölgede bir köşk yaptırmış ve bu köşke Yıldız ismi verilmiştir. Bu bölgedeki kompleksin bir saray kimliğine kavuşması yönündeki ilk adımları ise Sultan Abdülmecid atmıştır. Diğer taraftan Yıldız Sarayı, II. Abdülhamid döneminde gelişimini tamamlamış ve tam olarak bir saray hüviyetini elde etmiştir (Uğuryol ve Uğuryol, 2017: 264).

Bütün bu bilgilerin ışığında değerlendirildiğinde II. Mahmud'un kızının evlilik törenini burada gerçekleştirmiş olması son derece anlaşılır bir durumdur. Batılılaşma etkisi ve cereyanı içerisinde Avrupa'ya ait bir sanat türünden ilham alınarak kısa, basit ve son derece amatör bir tiyatro oyununun, törenler esnasında kurgulanmış olmasında da herhangi bir tuhafılık söz konusu değildir. Bununla birlikte, Davey (1897: 358)'in ifadesiyle, Yıldız Sarayı'nın son halinden ve saraydaki tiyatronun inşa sürecinden önce, Sultan Abdülmecid döneminde de henüz köşk hüviyetindeki Yıldız'da İtalyan bestekâr Gaetano Donizetti'nin⁸ erkek kardeşi⁹, hanedan ailesinin hanımlarına İtalyan dansının incelikleri konusunda eğitmenlik yapmıştır. Genç hanımlar derslere büzgülü bol eteklerle ve olmazsa olmaz ten rengi taytlarla iştirak etmişlerdir. Yüzleri ise hep örtüldür. Oldukça neşeli ve esprili yaşlı bir İtalyan beyefendisi olan Donizetti'nin hanedan hanımlarına, odaya gerilmiş kalın bir kordonla sınırları belirlenmiş bir mesafeden daha fazla yaklaşmasına kesinlikle izin verilmemiştir. Ayrıca tüm ders boyunca iki iri cüsseli haremağası sürekli nöbet tutmuştur. Onların vazifesi, neşeli dans ustasını takip etmektir. Dolayısıyla gözlerini kesinlikle ondan ayırmamış, kadınlarla ise kesinlikle muhatap olmamışlardır. Ama bir gün Donizetti kendisini son derece çekici bir odalığa bacağına burnuyla aynı hizaya nasıl kaldıracaklarını öğretme gayretine öylesine kaptırmıştır ki büyü bozulmuş, sihirli çember kırılmış ve sabır küpü dağılmıştır. Harem ağaları bir anda zavallı adamın üzerine atılmışlardır. Donizetti tam hadımların şiddetli gazabına uğrayacakken iyi huylu ve alicenap padişah olay yerine gelerek bale eğitmenin serbest bırakılması emrini vermiştir (Davey, 1897: 358-359).

Davey'in Donizetti hakkındaki aktarımları göz önüne alındığında, saray merkezli sahne sanatlarının varlığına dair ilk işaretlerin, Sultan Abdülmecid dönemine kadar uzandığı ifade edilebilir. Her ne surette ve hangi gerekçelere dayanarak inşa edilmiş olursa olsun Yıldız Saray Tiyatro'sunun Osmanlı sahne kültürü açısından önemli bir yer işgal ettiği aşikârdır. Nitekim gerek geleneksel Türk oyunlarının gerekse de Batılı tarzdaki sahne performanslarının sergilendiği bu sahnenin, Türk tiyatrosunun gelişimi ve bu sanat dalının ülke sathında meşruiyet kazanmasında önemli bir işlev gördüğü bilinmektedir. Doğrudan padişah tarafından kurulmuş ve korunmuş olması, tiyatronun Osmanlı Devleti'ndeki akıbeti hakkında önemli ipuçları sunmaktadır. Diğer taraftan varlığı mühim olmakla birlikte Yıldız sahnesi, Osmanlı tiyatrosunun ilk ve tek örneği değildir. Buna bağlı olarak müteakip bölümlerde, farklı sahne ve oyun türlerinden bahsedilerek Osmanlı Devleti'ndeki tiyatro kültürü hakkında bilgi verilmeye devam edilecektir.

8 Önemli bir İtalyan bestekâr olan Gaetano Donizetti, 1797 yılında doğmuş 1848 senesinde hayata gözlerini yummuştur. Çocukluk çağlarından itibaren dünyaca meşhur opera sanatçısı Johann Simon Mayr'den dersler almış ve başarılı performansı neticesinde genç yaşlarda İtalyan operasında söz sahibi bir bestekâr haline dönüşmüştür. Altı yüzün üzerinde esere imza atmış olan Donizetti'nin bestelerinden yaklaşık yetmiş tanesi opera dalındadır. Ayrıntılı bilgi için bkz. Kara ve Eyüpoğlu, 2020: 227-229.

9 Yazarın burada kendisinden bahsettiği erkek kardeş genellikle Gaetano Donizetti ile karıştırılan ve Donizetti Paşa olarak da tanınan Giuseppe Donizetti'dir. Tıpkı kardeşi gibi önemli bir bestekâr ve opera sanatçısı olan Giuseppe Donizetti'nin İstanbul ile tanışıklığı II. Mahmud dönemine kadar uzanmaktadır. 1728 yılında II. Mahmud'un daveti üzerine Muzika-i Hümayun'un başına geçmek için İstanbul'a gelen Donizetti sarayda Batı müziğinin kabul görmesi için ciddi oranda gayret sarf etmiştir. Donizetti'nin Osmanlı sarayındaki popülaritesi II. Mahmud'un vefatının ardından tahta çıkan oğlu Sultan Abdülmecid döneminde de devam etmiştir. Sultanın operaya olan ilgisi Donizetti'nin önünü daha da açmış ve bu büyük bestekâr hanedan ailesindeki hanımlara doğrudan ders verebilecek kadar güven kazanmıştır. 1839 yılında Abdülmecid'in tahta çıkış töreninde çalınan Mecidiye Marşının bestekârı da olan Giuseppe Donizetti'nin Abdülmecid tarafından paşalık unvanıyla onurlandırılması ikili arasındaki münasebetlerin boyutunu ortaya koymaktadır. Ayrıntılı bilgi için bkz. Kılıç, 2019: 556-562.

3. 19. YÜZYIL TÜRKİYE'SİNDE BATI TİYATROSU DENEMELERİ: VERDİ VE CONCORDİA

Davey'in Türkiye'de tiyatro deyince aklına gelen bir diğer örnek de Batı modelidir. Ancak o, özellikle Osmanlı başkenti İstanbul'da kendisinden önemli oranda söz ettiren Batı tiyatrosuna, geleneksel Türk sahnesinin öncü figürü Karagöz kadar değinmemiştir. Kuşkusuz bu durumun ilk nedeni, yazarın Batı tiyatrosuna olan aşinalığı ve derin bilgisidir. Zaten hakkında ciddi malumat sahibi olduğu bir örnek ona çok şey söylemeyecektir. İkinci gerekçe ise somut olandır ve Türk izleyicisinin seyir zevkinden kaynaklanmaktadır. Zira İslam kültürü ile yoğrulmuş bir coğrafyada, mahremiyetin sınırlarını keşfetmek hayli güçtür. Hele bir de bu mahremiyetin öznesi kadın olunca durum daha da vahim bir hal almaktadır. Çünkü harem hayatı kutsaldır ve onu sahneye taşımak görmezden gelinemeyecek bir görgü kuralı ihlali, küfür hatta günah anlamına gelmektedir. Bu şartlar altında, Türklerin, kendilerinden biri kabul ettikleri, hayatlarının sınırlarına vâkıf daha doğru bir ifadeyle neşelerini artırmak için özel olarak kurgulanmış sevgili Karagözlerinin maskaralıklarından ve kaba şakalarından zevk almalarına şaşırılmaması gerekir. Aslında bu, Türklere has bir durum da değildir. Nitekim gayrimüslim tebaa ve ecnebler de *karagöz*den ziyade kendi hayat görüşlerini tasvir eden bir oyundan mesela Sardou'nunkilerden¹⁰ keyif almaktadırlar. Hâlbuki bu oyunun Müslümanlar için hiçbir anlamı yoktur (Davey, 1897: 354-355). Bu konuda somut bir örnek vermek de mümkündür. Mesela *La Dame aux Camélias*¹¹ gösterimine katılan Türklerin ekseriyeti, neredeyse her zaman yanlış yerlerde ve gereksiz bir şekilde kahkahalara boğulmaktadır. Çünkü Türklere göre Armand Duval'ın¹² sevdiğini elde etmek için büyük bir hararetle çaba gösterip adeta kur yapması son derece komik ve ihtimal dahilinde olmayan bir durumdur. Nitekim kur yapmak ve cilveleşmek yüzyıllardır eşlerini herhangi bir gönül yarası olmadan yahut aşk yaşamadan elde edebilen Türk erkeği için tümüyle saçmadır ve hiçbir anlam ifade etmemektedir (Davey, 1897: 355).

Davey tıpkı ecnebler gibi gayrimüslim tebaanın da Karagöz ile mukayese edildiğinde Batı ürünü bir oyun veya karaktere daha fazla ilgi gösterecekleri iddiasını dile getirirken önemli bir gerçeği görmezden gelmiştir. Elbette ki insanların zevk ve alışkanlıklarının oluşumunda dinî saiklerin önemli bir etkisi bulunmaktadır. Ancak sadece dinî tutumları göz önüne alıp kültürel ve geleneksel pratikleri ihmal etmek doğru sonuçlar üretmeyecektir. Üstelik yüzyıllarca yakın temas halinde bulunan ve bir arada yaşamayı temel prensip edinmiş Osmanlı Devleti'nin müslim ve gayrimüslim unsurları için (Güneş, 2015: 3-26) bu iddia daha da geçersiz kabul edilmelidir. Bir diğer husus da Davey'in harem ve kadın hakkındaki görüşleriyle ilgilidir. Anlaşıldığı kadarıyla onun bu hususlarla alakalı kanaatleri, oryantalist bir çizgide evrilen Batı düşüncesinden çok da farklı değildir. İddialarını Müslüman kadınların yaşadıkları ıstırap ve uğradıkları haksızlıklar fikri üzerine temellendiren Batı dünyası, bilhassa tesettür, eş seçimi, kadın erkek hakları ve harem kavramlarıyla ilgili ciddi ve farklı bir literatür üretmiştir. Haliyle Batılı yazarların Müslüman kadın ve harem hayatı ile ilgili ortaya koydukları retorik de bu literatürden beslenmiş ve menfi bir anlam kazanmıştır (Kahf, 2006: 6-18).

Davey, Batı tarzındaki tiyatronun Türkler üzerindeki dolaylı etkisine değindikten sonra somut örneklerle geçmiştir. Bu örneklerden ilki 1875 yılında Beyoğlu'nda faaliyete geçirilen Verdi Tiyatrosu'dur. Sonradan Odeon ismini alan ve umumiyetle kış sezonlarında faal olan bu tiyatrodaki, genellikle İtalyanca, bazen Fransızca ve hatta zaman zaman Yunanca opera, tragedya ve komedi türünde eserlerin icra edildiği bilinmektedir. Oyuncular genellikle Venedik yahut Cenova'dan gelmekteledir. İstanbul'a ise üç dört gün mola verdikleri İzmir üzerinden ulaşmaktadırlar (Davey, 1897: 357). Ne var ki büyük heves ve ideallerle faaliyete geçirilen bu tiyatrodaki, genellikle yabancı dilde oyunlar sahnelenmesi, gösterimlerin geceleri gerçekleşmesinden dolayı zaman zaman yaşanan güvenlik zafiyeti ve ulaşımdaki güçlükler neticesinde özellikle yerli seyircilerin katılımında ciddi sıkıntılar yaşanmıştır (Aykaç, 2022: 32). Bütün bu olumsuzluklara rağmen Sultan Abdülaziz'in sanata olan düşkünlüğü

10 Burada yazarın kendisinden bahsettiği kişi Victorien Sardou'dur. 1831 yılında Paris'te dünyaya gelen Sardou, Emile Augier ve Alexandre Dumas ile birlikte 19. yüzyılın sonlarında Fransız sahnesine hâkim olan ve hâlâ hafızlarda yer tutan birçok önemli yapıta hayat veren önemli bir oyun yazarıdır. Ayrıntılı bilgi için bkz. Britannica, 2022: <https://www.britannica.com/biography/Victorien-Sardou>.

11 Romantik ekolün önemli temsilcilerinden Alexandre Dumas tarafından kaleme alınan ve ilk kez 1848 yılında basılan önemli bir Fransız romanıdır. İlk baskısından dört sene sonra önce tiyatroya ardından da operaya uyarlanarak gösterime sunulmuştur. Dünya çapında büyük yankı uyandıran bu eserin *Kamelyalı Kadın* adıyla Türkçeye de defalarca tercüme edildiği bilinmektedir. Ayrıntılı bilgi için bkz. Durgun, 2019: 75-89.

12 *Kamelyalı Kadın* romanının erkek karakteridir. Romanın kahramanı olan Marguerite Gautier'e aşık avukat rolündedir. Gautier'in hayat kadını olması ikilinin ilişkisinde önemli bir engel teşkil edecektir. Zira Duval'ın babası bu birlikteliğe karşı çıkarak Gautier'den aşkı uğruna fedakârlık yapmasını ve Duval'den ayrılmasını talep edecektir. Teklifi istemeyerek de olsa kabul eden Gautier bir müddet sonra ayrılığın acısına dayanamayıp hastalanacak ve hayatını kaybedecektir. Ayrıntılı bilgi için bkz. Durgun, 2019: 75-89.

neticesinde haftada iki kez Verdi Tiyatrosu'nu ziyaret etmesi gidişatı değiştirmiştir. Saray ahalsinin ziyaretleriyle popüleritesini arttırmaya başlayan Verdi'nin, Ristori¹³, Salvini¹⁴, Rossi¹⁵, Bernhardt¹⁶ ve en az onlar kadar tanınmış değerli birçok sanatçıyı büyük bir ısrar ve sebatla sahnesinde ağırlamaya devam etmesi, tiyatro açısından olumlu neticeler üretmiştir.¹⁷ Aslında ünlü sanatçıların Verdi'de sahneye çıkmaları, tiyatronun başarısından ziyade sultan ve belli başlı paşalardan göz kamaştırıcı hediyeler almalarından kaynaklanmaktadır. Bu prestij onlara değer katmakta ve tanınırlıklarını arttırmaktadır (Davey, 1897: 357).

Zengin ve güçlü tasvir yeteneğiyle tanınan Davey, Verdi Tiyatrosu'nda izlediği bir gösteriyle alakalı da bilgiler vermektedir. Buna göre salonu daha çok Ermeni ve Rumlar doldurmuştur.¹⁸ Perde *La Dame aux Camelias*'ın Türkçe versiyonu ile açılmıştır. Marguerite Gautier¹⁹ karakteri neredeyse Olympia²⁰ kadar şişman ve cüsseli bir Ermeni hanımefendi tarafından canlandırılmaktadır. Bir diğer karakter Armand Duval, o kadar ufak tefektir ki Marguerite'ini öpmek istediğinde parmak uçlarında yükselmek zorunda kalmıştır. Her şeye rağmen seyirciler şahit olduklarını büyük bir ciddiyetle takip etmiş ve perde her kapandığında salonda büyük bir alkış tufanı kopartmışlardır (Davey, 1897: 354). Yazarın oyunla alakalı kanaatleri bu kadarla da sınırlı değildir. Onun ifadesiyle Ermeni aktris, Sarah Bernhardt'ın, Marguerite Gautier performansını görmüş olmalıdır. Zira bu kadın, tatlı aksanını Türkçe'nin yumuşak söyleyişiyle kusursuz bir biçimde uzlaştırmaktadır. Ayrıca takdire şayan bir rol çıkaran hanımefendi, ulusal kostümünü giymiş ve son derece rahat hareket etmiştir (Davey, 1897: 354).

Verdi Tiyatrosu ile ilgili kanaatlerini sınırlı tutan Davey'in, kendisinden söz ettiği Batılı tarzdaki ikinci tiyatro ise Concordia'dır. 1840 yılından önce müzikal eğlencelerin düzenlendiği bir mekân olarak açılan Concordia'nın²¹, tiyatroya dönüştürüldüğü tarih 1871'dir (Baydar, 2011: 153). Bir dönem İtalyan opera sanatçısı Arturo Stravolo'nun da sahne aldığı (Uluskan, 2018: 19) Concordia'nın, tiyatroya dönüştürülmesinde yine iki önemli İtalyan opera bestekârı, Luigi Parmeggiani ve Federico Ricci'nin katkıları hayli fazladır (Topallı, 2022: 862). Ne var ki Davey (1897: 359), Concordia'nın, bir dizi son derece düşük nitelikte farklı tarzda melodiler seslendirilen müzikholler içerisinde açık ara en iyisi olduğunu ifade ederek Concordia'ya tiyatro olma vasfını yakıştıramamıştır.

Tiyatro mu yoksa bir müzikhol mü tartışması bir yana Beyoğlu'nda İstiklal Caddesi üzerinde bulunan Concordia'nın birisi kışlık diğeri yazlık iki salonu bulunmaktaydı. Caddeye bakan kısım kışlık tiyatro olarak kullanılmaktaydı. Caddenin hemen arkasında kalan kısım ise yaz aylarında faaliyet göstermekteydi (Kenanlı, 2009: 42). Sahne alan tiyatrocü ve izleyicilerin umumiyetle yoksul tabakadan olduğu Concordia, ortalama büyüklükte, son derece iyi inşa ve dekore edilmiş bir mekândı (Davey, 1897: 359). Buna rağmen tiyatro belirli bir üne kavuşup faaliyetlerini arttırdıkça sahnesi yetersiz kalmış ve 1904 senesinde ciddi bir tadilat görmüştür. Diğer taraftan tıpkı Verdi gibi bu tiyatronun işletmecileri de A. Ksenato ve A. Livada adlı iki Rum müteşebbis²² (And, 1972: 88).

13 Asıl adı Adelaide Ristoridir. 1822 yılında Cividale del Friuli'de dünyaya gelmiş 1906 yılında Torino'da hayatını kaybetmiştir. İtalyan kökenli oyuncunun ismi daha çok trajedi türündeki eserlerle anılmaktadır. Ayrıntılı bilgi için bkz. Britannica, 2023: <https://www.britannica.com/biography/Adelaide-Ristori>

14 İtalyan soprano Salvini Donatelli 1815 Floransa doğumludur. 1891 yılında Milan'da ölmüştür. Ayrıntılı bilgi için bkz. Encyclopedia.com, 2023: <https://www.encyclopedia.com/women/encyclopedias-almanacs-transcripts-and-maps/salvini-donatelli-fanny-c-1815-1891>.

15 İtalyan bestekâr Lauro Rossi 1810 yılında dünyaya gelmiş, 1885 yılında hayata gözlerini yummuştur. Daha çok komik operalarıyla tanınmaktadır. Ayrıntılı bilgi için bkz. Encyclopedia.com, 2023: <https://www.encyclopedia.com/arts/dictionaries-thesauruses-pictures-and-press-releases/rossi-lauro>

16 Sarah Bernhardt, 1844 yılında Paris'te doğmuş, 1923 yılında yine aynı şehirde hayatını kaybetmiştir. Özellikle 19. yüzyılın sonunda elde ettiği parlak kariyerle ismi öne çıkan Bernhardt, Fransız sahne tarihinin en tanınmış ve başarılı simalarından birisidir. Ayrıntılı bilgi için bkz. Britannica, 2023: <https://www.britannica.com/biography/Sarah-Bernhardt>.

17 Sonradan Odeon adını alacak Verdi tiyatrosunda Avrupa'nın önde gelen tiyatro ve opera sanatçılarının sahne alarak çok sayıda oyun ve gösteriyi seyircilerle buluşturdıkları bilgisi Türk tiyatro araştırmacılarının çalışmalarında da detaylı bir biçimde yer almaktadır. Ayrıntılı bilgi için bkz. And, 1971: 77-102.

18 19. yüzyılda Batılı tarzda gösterileri sahneye taşıyan tiyatroların büyük oranda Rum yönetici veya işletmeciler tarafından idare edildikleri bilinmektedir. Bu minvalde Verdi Tiyatrosu işletme hakları da P. Raftopoulou adlı bir Rum vatandaşındadır. Ayrıntılı bilgi için bkz. And, 1972: 88.

19 Ayrıntılı bilgi için bkz. 12. dipnot.

20 *Kamelyalı Kadın* romanının ikinci önemli kadın karakteri olan Olympia da tıpkı Gautier gibi hayatını fahişelik yaparak kazanmaktadır. Olympia, Gautier ile beraber katıldığı bir baloda Armand Duval ile tanışmıştır. Gautier'in kendisini terk etmesinin neticesinde intikam arayan Duval, Olympia ile flört etmiş ve onu baştan çıkarmıştır. Ayrıntılı bilgi için *Kamelyalı Kadın* romanına bakılabilir.

21 Bugünkü Mısır Apartmanına bitişik olarak inşa edilen, Elhamra Pasajı'nın ise hemen karşısında yer alan Concordia'nın tiyatro olarak kullanılmadan önce müzikli eğlenceler düzenlemek için ilk kez 1868 yılında faaliyete geçtiğine dair bilgiler de mevcuttur. Ayrıntılı bilgi için bkz. Topallı, 2022: 861-862.

22 Concordia'nın işletme hakkının yine bir Rum vatandaşı olan Macromallis'e ait olduğuna dair bilgiler de mevcuttur. Ayrıntılı bilgi için bkz. Bozkurt ve Geylani, 2017: 349.

Başlangıçta müzikhol olarak kullanılan sonrasında ise tiyatroya dönüştürülen Concordia, 1896 senesinin kış aylarında İstanbul seyircisini sinema ile tanıştıran ilk salonlardan birisi olma özelliğine de haizdir (Bozis ve Bozis, 2014: 17). 1899 senesine kadar belirli aralıklarla sürdürülen bu gösterimlerin bahse konu olan tarihte düzenli bir hâl aldığı bilinmektedir (Zengin, 2022: 130). Bütün bu gelişmelerin ardından 1906 yılında çıkan bir yangın neticesinde kullanılmaz hale gelen Concordia'nın yerine bugün hâlâ varlığını koruyan Saint Antoine Kilisesi inşa edilmiştir (Kenanlı, 2009: 42).

Tiyatro, müzikhol ve sinema olma üçgeni arasında gidip gelen Concordia'da başta Fransa olmak üzere Avrupa'nın farklı ülkelerinden sanatçıların operadan komediye, komediden pantomime çok sayıda gösteriyi sahneledikleri bilinmektedir (And, 1971: 83-90; And, 1972: 99). Davey (1897: 359) de Concordia'da ilgi çekici birkaç farklı gösteriyi takip etme imkânı bulunduğu söz etmektedir. Bunlardan ilk ikisi Budapeşteli Yahudi oyuncuların oluşan bir topluluğun başarılı bir şekilde icra ettikleri *Nathan the Wise*²³ ve *Deborah*²⁴ adlı oyunlardır. Bir diğer oyun ise *Antigone*'in²⁵ ilkel ve tahrif edilip sansürlenmiş tuhaf bir temsilidir. Neyse ki gösteriyi sahneleyen oyuncuların yetenek ve başarısı oyuna dair olumsuzlukları bir nebze de olsa giderebilmiştir (Davey, 1897: 359-360).

Osmanlı Devleti'nde özellikle 19. yüzyılla birlikte varlığını iyiden iyiye hissettirmeye başlayan Batılı tarzdaki tiyatronun bütün gayret ve mücadeleye rağmen özellikle Türk seyirciler üzerinde yeterli ilgi ve heyecanı uyandıramadığı aşikârdır. Sadece gece sergilenen oyunların artık gündüzleri de icra edilmesi, yerli izleyicilerin yoğun yaşadığı yerlerde tiyatrolar açılması ve yalnızca onlara yönelik özel gösteriler tertip edilmesi, Türkçe temsillerin sayısının artırılması gibi tedbirler de beklenen neticeyi üretmemiş, yerli halk Batılı tarzdaki tiyatroya arzu edilen teveccüh ve ilgiyi hiçbir zaman göstermemiştir (Aykaç, 2022: 32).

4. TÜRK SAHNESİNDE BİR TAŞRA TECRÜBESİ: BURSA TİYATROSU

Türkiye'deki tiyatro ve sahne kültürü konusunda gözlem ve çıkarımlarını ağırlıklı olarak başkent İstanbul üzerinde yoğunlaştıran Davey'in, Bursa'daki tiyatro faaliyetlerine özel bir önem atfettiği bilinmektedir. Onu böylesine bir tutuma sevk eden husus ise Ahmet Vefik Paşa'ya gösterdiği hürmet ve saygıdır. Davey (1897: 360), eski Paris büyükelçisi ve bir dönem Anadolu'da valilik yapmış Ahmet Vefik Paşa'nın 19. yüzyılın ikinci yarısında, Moliere, Racine, Corneille ve Shakespeare'in oyunlarının en iyilerinden bir kısmını olağanüstü bir dille Türkçeye tercüme ettiği gerçeğini zikretmeden, Türkiye'deki tiyatro ve sahne kültürü hakkında fikir beyan etmenin adilane bir tutum olmayacağını düşünmektedir. Ama paşanın adını öne çıkaran asıl husus, Bursa'daki ikameti esnasında büyük bir şevk ve gayretle kentteki çok uluslu yapının huzur ve refahı için mücadele etmiş olmasıdır. Paşa, Yeşil Cami başta olmak üzere şehirdeki tarihi binaları restore ettirmiş ama daha da mühimi Bursa'da bir tiyatro inşa ettirmiştir. Tiyatronun oldukça büyük bir sahne ve ferah bir salona sahip olması, paşanın sanata atfettiği önemin en önemli göstergesidir (Davey, 1897: 360).

Bütün bu gelişmeler Davey'i, Bursa'da kurucusu ile aynı adı taşıyan tiyatro hakkında bilgi vermeye mecbur bırakmıştır. Ancak Bursa Tiyatrosu ile ilgili bilgilendirme son derece kısıtlı ve yetersizdir. Zira tiyatronun Ahmet Vefik Paşa'nın gölgesinde kaldığı ve adeta Davey'in paşaya duyduğu saygının nişanesi olarak okuyuculara tanıtıldığı söylenebilir. Muhtemeldir ki Batılı bir oyun yazarı ve eleştirmenin nazarından değerlendirildiğinde, Ahmet Vefik Paşa'yı son derece saygın ve hürmete layık bir figür olarak öne çıkaran husus, tiyatroya gösterdiği teveccühten ziyade Batılı tarzdaki bir sahne kültürünü, valilik vazifesini yürüttüğü kente sevdirmeye arzudur. Bu arzusunun boyutlarını ortaya koyması açısından sadece *Tiyatro Muhipleri Encümeni*'nin faaliyetlerine şöyle bir göz atmak yeterli olacaktır. Ahmet Vefik Paşa'nın öncülüğünde kentte tiyatroya gönül vermiş farklı kesimlere mensup insanların bir araya gelerek oluşturdukları bu encümenin temel hedefi, Batılı tarzdaki tiyatroyu Bursa'ya tanıtmak ve sevdirmektir (Öztahtalı, 2013: 142).

²³ Alman yazar ve filozof Gotthold Ephraim Lessing tarafından 1779 yılında kaleme alınan oyunun deizm fikrinin sahneye taşınmasında öncü rol üstlendiğine inanılmaktadır. Oyunun ortaya koymaya çalıştığı bir diğer iddia da tek tanrılı dinlerin tamamının Yaratıcının gözünde eşit öneme haiz oldukları düşüncesidir. Ayrıntılı bilgi için bkz. Britannica, 2023: <https://www.britannica.com/topic/Nathan-the-Wise>.

²⁴ Söz konusu oyun hakkında yeterli bilgiye ulaşılamamıştır.

²⁵ Antik Yunanistan'ın en önemli tragedya yazarlarından olan Sofokles tarafından MÖ 411 senesinde kaleme alınan bu eserde, devletin ortaya koyduğu yasalar ile Tanrıların prensip ve kurallarının çekişme ve çatışması neticesinde bireysel özgürlüğü insanı yüceltecek en temel hak gören Antigone'nin otoriteye karşı verdiği mücadele konu edilmektedir. Ayrıntılı bilgi için bkz. Zerenler, 2005: 263-271.

Aslında tiyatrodaki sahnelenen oyunlar da bu hedefe ulaşma yolunda sarf edilen çabanın en belirgin göstergesidir. Zira Bursa Tiyatrosu'nda paşanın Türk ilim çevrelerince de takdirle kabul görüp muteber kabul edilen *Le Médecin malgré Lui, Le Dépit Amoureux, Le Mariage Forcé, Les Fourberies de Scapin, Don Juan, Henri III, Hamlet, Macbeth, The Merry Wives of Windsor*²⁶ gibi hayranlık uyandırıcı tercümelemlerinin yanı sıra Fransızca, Almanca ve İngilizce birçok farklı drama sıklıkla sahnelenmekteydi. Ayrıca burada Feuillet²⁷ ve Sardou'nun güldürülerinin yeni çevirilerini izleme imkânı da bulunmaktaydı. Oyuncular neredeyse her zaman Ermeniler arasından seçilmekteydi. Ancak gösterimler Türkçe gerçekleştiriliyordu. Bu bağlamda dikkat çeken bir başka olgu da oyuncuların genellikle Türk kostümleri giymiş olmalarıydı (Davey, 1897: 360-361).

Davey'in, Bursa Tiyatrosu'ndaki oyuncuların seçiminde Ermenilerin tercih edildiği yönündeki bilgisi söz konusu tiyatroya has bir durum değildir. Daha önce de zikredildiği üzere Türk sahnesi için geleneksel bir figür olarak kabul edilebilecek Karagöz gibi bir karakterin canlandırılmasında bile Ermenilerin rolü hayli fazla olmuştur. Tiyatro konusunda Ermenilerin adını öne çıkaran husus sahne sanatlarına duydukları yakın ilgidir. Benzer bir durum Yahudiler için de geçerlidir. Rumlar ise sonraki süreçte sinemanın etkin bir biçimde Türk seyircisi ile buluştuğu dönemlerde isimlerini duyuracaklardır (Karadoğan ve Erbay, 2022: 909). Oyunların Türkçe gerçekleştirilmesi ve kıyafet seçiminde Türk kostümlerinin tercih edilmesi de muhtemeldir ki İstanbul'da yaşanan acı tecrübelerin neticesinde kent nüfusunun ağırlıklı kısmını teşkil eden Müslüman Türk seyircisini salona çekebilmek içindir. Netice itibarıyla her ne gerekçeyle kurulmuş olursa olsun Bursa'da Batılı tarzda oyunlar sahneleyen bir tiyatronun varlığı mühimdir. Davey de bu gerçeğin farkına varmış ve okuyucusunu gerek Bursa Tiyatrosu gerekse de tiyatronun kurucusu Ahmet Vefik Paşa hakkında kısa ve yetersiz bir şekilde de olsa bilgilendirmeye çalışmıştır.

SONUÇ

Türkiye tarihinin en kritik dönemlerinden birisi olan 19. yüzyılın ciddi bir modernleşme ve restorasyon sürecine denk geldiği bilinmektedir. Zira yüzyıllarca dünya siyasetine yön vermiş bir devletin, zamanla güç ve nüfuzunu kaybetmeye başladığı, içine düştüğü sıkıntılı hali aşmak için farklı çözüm yolları aradığı, 19. yüzyılın ise bu arayışın zirve noktalarından birini teşkil ettiği aşikârdır. Dolayısıyla söz konusu yüzyılda devletin çöküş ve gerileyişini engellemeye dair atılan tüm adımlar, köklü ve etkileyici bir dönüşümün de habercisi olacaktır. Başlangıçta sadece askeri sahaya sınırlı tutulan yenilenme ve değişim hareketi, zamanla iktisadi ve idari alanlarda da kendisini hissettirmiştir. Süreç ilerledikçe adeta devlet ve toplumun hayati fonksiyonlarını teşkil eden ne varsa tamamı bu köklü dönüşüm ve değişim hamlesinden payına düşeni almaya başlamıştır. Kuşkusuz bütün bu adımlar gelişmek, çağdaş ve muasır kabul edilen medeniyetler seviyesine yükselmek akabinde de modernleşmek için atılmıştır. Bununla birlikte 19. yüzyılda terakki yani ilerleme denildiğinde kendisine müracaat edilebilecek yegâne merci Avrupa'dır. Bütün bu bilgiler ışığında değerlendirildiğinde, Avrupa'nın 19. yüzyıl Türkiye'si için askeri, siyasi ve iktisadi alanda örnek alınan bir kahramana dönüşmesi kaçınılmaz olmuştur. Ne var ki bu tek taraflı etkileşimin kendisini kültürel sahada da benzer bir biçimde hissettirdiğini söylemek pek de mümkün değildir. Kuşkusuz kültür denildiğinde akla gelen en önemli vasıtalarından birisi de sahne sanatlarıdır. Tiyatro ise bu sanat dalının en temel figüranlarından. Batı'da güçlü bir tiyatro geleneğinin mevcut olduğu gerçeğiyle birlikte Türk tiyatrosunun bu güçlü gelenekten tahmin edilenden daha az etkilendiği söylenebilir. Zira tiyatro maddi huzur ve refaktan ziyade manevi gelişime katkı yapmaktadır. Ayrıca tiyatronun modernleşme ve bir tür mite dönüşen muasır medeniyetler seviyesine ulaşma konusunda kısa vadeli kalıcı etkiler bırakması güçtür. Yine tiyatro ile mukayese edildiğinde siyasi, askeri ve iktisadi gelişmeler, bir toplumun kalkınmasında çok daha öncelikli sonuçlar üreteceklerdir. Ancak Türk tiyatrosunun Batı pratiğinden etkilenme düzeyinin sınırlı bir seviyede kalmasının en önemli gerekçesi, kaderinin tamamen devlet eliyle çizilmesinin mümkün olmamasından kaynaklanıyor olsa gerektir. Zira sanat ve elbette tiyatro konusunda, toplumsal talep ve kabul gerçekleşmediği müddetçe siyasi erkin baskı ve yaptırımları hiçbir sonuç üretmeyecektir.

İngiliz oyun yazarı ve eleştirmen Richard Patrick Boyle Davey'in, 19. yüzyıl Türk tiyatrosu ve sahnesine dair izlenimleri de bu konuda önemli ipuçları sunmaktadır. Yazarın aktarımlarından anlaşıldığı kadarıyla Türkiye'de

26 Ahmet Vefik Paşanın eser ve çevirileri hakkında detaylı bilgi için bkz. Tansel, 1964: 249-284.

27 Asıl adı Raoul-Auger Feuillet olan Fransız dans ustası. 16. yüzyılın sonu ile 17. yüzyılın ilk çeyreğinde dönemin Kraliyet Dans Akademisi şefi André Lorin ile Paris'te gerçekleştirdiği iş birliği ile adını duyurmayı başarmıştır. Ayrıca Paris Operası'nda sergilenen dans gösterilerini tasvir ettiği *Recueil de danses* adıyla bir çalışma kaleme almıştır. Ayrıntılı bilgi için bkz. Britannica, 1998: <https://www.britannica.com/biography/Raoul-Auger-Feuillet>.

tiyatro deyince akla ilk geleneksel kukla oyunları gelmektedir. Özellikle Karagöz'ün egemenliği son derece dikkat çekicidir ve bu figürün tahtını sallamak pek de mümkün gözükmemektedir. Üstelik Karagöz'e ilgi gösterip ona hayranlık besleyenler sadece Müslümanlar değildir. Bu konuda gayrimüslim tebaanın daha fazla istekli olduğu bile söylenebilir. Türkiye'de tiyatronun 19. yüzyılına dair kısa bir kesit sunan Davey'in dikkat çektiği bir diğer husus da sarayın yani devlet erkanının bu önemli sahne sanatına atfettiği değerdir. Özellikle Sultan Abdülmecid'in tahta çıkışıyla başlayıp II. Abdülhamid'in iktidarına kadar uzanan süreçte padişahların tiyatro sanatına duydukları ilgi, Yıldız Saray Tiyatrosu gibi son derece mühim bir kültür kaynağının, Türkiye tarihine kazandırılması sonucunu doğurmuştur. Üstelik Yıldız sahnesi, geleneksel Türk tiyatrosundan Batı etkisindeki tiyatroya kadar son derece geniş bir oyun halkasına ev sahipliği yapmıştır.

Davey, 19. yüzyılda Türkiye'de gerçekleştirilen tiyatro faaliyetlerinden bahsederken etki ve nüfuz alanının sınırlılığını da göz önüne alarak Batı etkisindeki tiyatroya da değinmekten kaçınmamıştır. Bu konuda özellikle iki farklı salon ve sahneyi konu edinerek Batı tarzındaki tiyatro hakkında bir örneklem sunmak istemiştir. Zira o bir Avrupalıdır. Dolayısıyla kendi kültür ve değerlerine hitap eden bir tarzı görmezden gelmesi ihtimal dahilinde bile olmayacaktır. Ancak Davey başka bir gerçeği daha görmek zorunda kalmıştır ki o da Batı tarzındaki tiyatronun geleneksel Türk tiyatrosu karşısındaki mağlubiyetidir. Davey bu gerçeği itiraf ederken ne hissettiği konusunda net bir fikir beyan etmemişse de bu yenilginin onu çok da memnun etmeyeceği aşikârdır.

Davey'in konu edindiği son husus Bursa Tiyatrosu'dur. Onun Bursa Tiyatrosu'na değinmesinde iki önemli faktör etkili olmuştur. Bunlardan ilki tiyatroya adını da veren kurucusu Ahmet Vefik Paşa'dır. Paşanın, Batılı tarzındaki tiyatroya duyduğu ilgi ve hayranlık Davey'in dikkatini çekmek için yeterli olmuştur. Bursa Tiyatrosu'nun konu edilmesindeki ikinci faktör ise doğrudan birinci gerekçeyle ilintilidir ki o da Ahmet Vefik Paşa'nın Batı tarzındaki tiyatroya duyduğu hayranlığı adını verdiği sahneye taşımış olmasıdır. Bu minvalde Bursa Tiyatrosu'nda Avrupa'nın önde gelen yazarlarının neredeyse tamamının oyunlarına yer verildiği söylenebilir. Son tahlilde başarılı bir oyun yazarı ve eleştirmenin kanaatleri doğrultusunda Türk tiyatrosu ve sahnesinin 19. yüzyılı hakkında, bazı tahlillerde bulunmak amacıyla kaleme alınan bu çalışmanın ortaya koyduğu gerçek şudur ki en azından Davey'in nazarından değerlendirildiğinde pek çok örneğin aksine tiyatro konusunda Türkiye Avrupa'ya mağlup olmamıştır.

KAYNAKÇA

- Aça, M. ve Aça, M. (2009). "Hacivat ile Karagöz'ü Belli Bir Döneme Tarihsel Kişilikler Olarak Konumlandırma Çabalarına Sinemadan Bir Örnek: Hacivat Karagöz Neden Öldürüldü? Filmi", *Türklük Bilimi Araştırmaları*, 26, 9-20.
- And, M. (1963). "Karagöz, Mimus ve Reich", *Türk Dili*, 12/144, 817- 825.
- And, M. (1970). *100 Soruda Türk Tiyatrosu Tarihi*, Gerçek Yayınevi, İstanbul.
- And, M. (1971). "Eski İstanbul'da Fransız Sahnesi", *Tiyatro Araştırmaları Dergisi*, 2/2, 77-102.
- And, M. (1972). "Eski İstanbul'da Yunan Sahnesi", *Tiyatro Araştırmaları Dergisi*, 3/3, 87-106.
- And, M. (1976). *Osmanlı Tiyatrosu. Kuruluşu-Gelişimi-Katkısı*, Ankara Üniversitesi Dil ve Tarih-Coğrafya Fakültesi Yayınları, Ankara.
- And, M. (1983). "Theatre in Turkey", *Turkish Studies Association Bulletin*, 7/2, 20-31.
- And, M. (1985). *Geleneksel Türk Tiyatrosu. Köylü ve Halk Tiyatrosu Gelenekleri*, İnkılâp Kitapevi, İstanbul.
- Arda, Z. (2016). "Türk Halk Kültüründe Karagöz-Hacivat İmgesi ve Nuri Abaç'ın Resimlerine Yansımaları", *Karadeniz Sosyal Bilimler Dergisi*, 8/15, 1-15.
- Ateş, P. A. (2016). "Fiziksel Tiyatro Kavramı ve Onun Gizli Kaynağı: Gündelik-Dışı Beden Tekniği", *Sahne ve Müzik Eğitim-Araştırma e-Dergisi*, 3, 114-132.
- Aykaç, O. (2022). "Tanzimat'tan Cumhuriyet'e Uzanan Süreçte Yerli Seyircinin Tiyatro Binasıyla İmtihani", *Culture and Civilization*, 1/2, 30-39.
- Bassett, T. J. (2023). Author: Richard Patrick Boyle Davey. (7. 1. 2023) [http://www.victorianresearch.org /atcl/show_author.php?aid=2150](http://www.victorianresearch.org/atcl/show_author.php?aid=2150).
- Baydar, E. K. (2011). "19. Yüzyıl Osmanlısında Avrupai tarzda Müzik ve Sahne Sanatları İcra ve Temsil Mekânlarına Analitik Bir Bakış", *Portre Akademik Müzik ve Dans Araştırmaları Dergisi*, 1/2, 149-159.

- Boatwright, M. T. (1990). "Theaters in the Roman Empire", *The Biblical Archaeologist*, 53/4, 184-192.
- Bozis, Y. ve Bozis, S. (2014). *Paris'ten Pera'ya sinema ve Rum sinemacılar*, Yapı Kredi Yayınları: İstanbul.
- Bozkurt, İ. ve Geylani, N. (2017). "Erken Cumhuriyet Döneminde Boş Zamanı Geçirme Alışkanlıkları ve Sosyal Mekânlar: Mersin Örneği", *Pamukkale Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi*, 31, 345-359.
- Britannica. (t.y.). Nathan the Wise. (7. 1. 2023) <https://www.britannica.com/topic/Nathan-the-Wise>.
- Britannica (1998). Raoul-Auger Feuillet. (7. 1. 2023) <https://www.britannica.com/biography/Raoul-Auger-Feuillet>.
- Britannica. (2008). Harlequin. (7. 1. 2023) <https://www.britannica.com/topic/Harlequin-theatrical-character>.
- Britannica. (2019). Don Giovanni. (7. 1. 2023) <https://www.britannica.com/topic/Don-Giovanni-opera-by-Mozart>.
- Britannica. (2022). Victorien Sardou. (7. 1. 2023) <https://www.britannica.com/biography/Victorien-Sardou>.
- Britannica. (2023). Adelaide Ristori. (7. 1. 2023) <https://www.britannica.com/biography/Adelaide-Ristori>.
- Britannica. (2023). Sarah Bernhardt. (7. 1. 2023) <https://www.britannica.com/biography/Sarah-Bernhardt>.
- Britannica. (2023). Nathan the Wise. (7. 1. 2023) <https://www.britannica.com/topic/Nathan-the-Wise>.
- Brockett, O. (2000). *Tiyatro Tarihi*, (Çev: S. Sokullu, S. Dinçel, T. Sağlam, S. Çelenk, S. B. Öndül, B. Güçbilmez), Dost Kitabevi Yayınları, Ankara.
- Buttanrı, M. (2011). *Çeşitli Yönleriyle Tiyatro*, Eskişehir Osmangazi Üniversitesi Yayınları, Eskişehir.
- Crone, R. (2006). "Mr and Mrs Punch in Nineteenth-Century England", *The Historical Journal*, 49/4, 1055-1082.
- Davey (1897). *The Sultan and His Subjects*, Chapman and Hall, London.
- Davulcu, E. (2015). "Tiyatro Sanatını Osmanlı Toplumuna Basın Yolu ile Tanıtmak İçin Çıkarılan Bir Gazete: Tiyatro: 20 Mart 1874-12 Nisan 1875", *Selçuk Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi*, 33, 45-57.
- Demir, T. ve Özdemir B. (2013). "Türkçe Eğitiminde Karagöz/Gölge Oyunları ile Değer Öğretimi", *Değerler Eğitimi Dergisi*, 11/25, 57-89.
- Durgun, H. H. (2019). "Türkçede La Dame aux Camélias Tercüme ve Hakkında Yazılanlar", *Türklük Bilimi Araştırmaları*, 45, 75-91.
- Duvarcı, A. (2012). "Kültürümüzde İstanbul Kahvehaneleri ve Halk Edebiyatına Katkıları", *Batman Üniversitesi Yaşam Bilimleri Dergisi*, 1/1, 75-86.
- Düzgün, D. (2000). "Osmanlı Döneminde Geleneksel Türk Tiyatrosunun Genel Görünümü", *Atatürk Üniversitesi Türkiyat Araştırmaları Enstitüsü Dergisi*, 14, 63-69.
- Düzgün, D. (2014). "Türkiye'de Geleneksel Tiyatro Çalışmaları", *Atatürk Üniversitesi Sosyal Bilimler Dergisi*, 52, 143-158.
- Encyclopedia.com (t.y.). Rossi, Lauro. (7. 2. 2023) <https://www.encyclopedia.com/arts/dictionaries-thesauruses-pictures-and-press-releases/rossi-lauro>.
- Encyclopedia.com (t.y.). Salvini-Donatelli, Fanny. (7. 2. 2023) <https://www.encyclopedia.com/women/encyclopedias-almanacs-transcripts-and-maps/salvini-donatelli-fanny-c-1815-1891>.
- Ersan, I. (2014). "Karagöz Perdesinde Osmanlı'nın Tasviri", *GSF Sanat Dergisi*, 26, 73-90.
- Gökcan, M. (2016). "Küşteri Meydanında Zaman Yolculuğu Geçmişten Günümüze Karagöz Oyunlarının Toplumsal Boyutu", *Erzincan Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi*, 3, 83-92.
- Görgün, M. (2018). "Osmanlı Tiyatrosu'nda Modernleşmenin İzdüşümleri", *İktisat ve Sosyal Bilimlerde Güncel Araştırmalar*, 2/2, 281-297.
- Griffith, R. D. (1998). "Corporality in the Ancient Greek Theatre", *Classical Association of Canada*, 52/3-4, 230-256.
- Güleryüz, U. (2020). "Thomas Cook Şirketi'nin Tarihçesi ve Batışı", *Atatürk Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi*, 24/3, 1433-1445.
- Güneş, G. A. (2015). "Osmanlı Devleti'nin Gayrimüslimlere Bakışı ve Klasik Dönem Millet Sistemi", *Sosyal ve Kültürel Araştırmalar Dergisi*, 1/2, 1-30.

- Güney, A. (2011). "Aristoteles ve Bertolt Brecht'in İngiliz Tiyatrosuna Etkileri", *E-Journal of New World Sciences*, 6/1, 135-144.
- Gürbüz, Ö. I. (2018). "Abdülhamid Döneminde Sansürlenmiş Piyesler", *Uluslararası Beşerî Bilimler ve Eğitim Dergisi*, 4/8, 187-198.
- Ivanca, E. (2011). "Reflections on Drama and Theatre Against the Background of Literary Theory and Critical Thinking", *Studia Ubb Dramatica*, 56/2, 91-99.
- Kahf, M. (2006). *Batı edebiyatında Müslüman Kadın İmaji*, (Çev: Y. Sezdirmez), Küre Yayınları: İstanbul.
- Kara, Z. E. ve Eyüpoğlu, E. B. (2020). "Gaeatano Donizetti'nin Flüt ve Piyano Sonatının Form, Teknik ve Müzikal Analizi", *Sanat Dergisi*, 36, 227-242.
- Karabulut, T. (2020). "Gerçeğin Yeniden İnşasında Tiyatroda Gündelik Dilin Kullanımı", *Medeniyet Sanat- İMÜ Sanat Tasarım ve Mimarlık Fakültesi Dergisi*, 6/1, 27-43.
- Karacabey, S. (1995). "Gelenekselden Batı'ya Türk Tiyatrosu", *Tiyatro Araştırmaları Dergisi*, 12/12, 1-10.
- Karadoğan, U. C. ve Erbay, H. (2022). "Osmanlı Devleti'nin Son Yüzyılı ve Cumhuriyet Türkiye'sinin İlk On Yılında Sahne Sanatlarında Gayrimüslimler", *DTCF Dergisi*, 62/2, 908-941.
- Kenanlı, G. (2009). *İstanbul'da İlk Tiyatro Yapıları ve Taksim Sahnesi Örneği*. (Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi). Yıldız Teknik Üniversitesi.
- Kılıç, K. (2019). "19.Yüzyılda Osmanlıda Müzik Olgusu ve Dönemin Yenilikçi Padişahları", *İnönü Üniversitesi Uluslararası Sosyal Bilimler Dergisi*, 8/2, 551-570.
- Kocabaşoğlu, U. (1987). "Basın Özgürlüğünün Engellenmesi- Sansür Tarihi", *Tarih ve Toplum*, 7/37, 40-45.
- Kocaişık, D. (2019). *II. Abdülhamid'in Yıldız Sarayı: Mimari Mekânlar ve Dönemin Fotoğraflardaki Temsili*. (Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi). Yıldız Teknik Üniversitesi.
- Konur, T. (2001). *Devlet-Tiyatro İlişkisi*, Dost Kitabevi Yayınları: Ankara.
- Mutlu, M. (1995). "Karagöz", *Tiyatro Araştırmaları Dergisi*, 12/12, 53-63.
- Öncü, A. (2011). "Karagözle İlgili Araştırmalarda Bir Kaynak Olarak Evliya Çelebi Seyahatnâmesi", *Atatürk Üniversitesi Türkiyat Araştırmaları Enstitüsü Dergisi*, 46, 111-127.
- Özdilek, B. (2022). "Lykia Tiyatrolarında Rezerv Oturma Alanlarının Sosyal Statü ile İlişkisi: Prohedria, Bisellium, Pulvinar, Tribunalia, Locus, Sella Curilis", *Cedrus*, 10, 229-258.
- Öztahtalı, İ. İ. (2013). "XIX. Yüzyılda Bursa'da Tiyatro Faaliyetleri ve Bursa Gazetesinde Bazı Tiyatro Haberleri", *U.Ü. Fen-Edebiyat Fakültesi Sosyal Bilimler Dergisi*, 14/24, 135-153.
- Özüaydın, N. U. (2013). "Tiyatroda Gerçeklik İllüzyonunun Yaratılmasında Oyuncunun Sahiciliğinin Önemi", *Art-e Sanat Dergisi*, 6/12, 108-119.
- Pekman, Y. (2007). "Türk Tiyatrosunda Bir Başrol Olarak Mahalle", *Tiyatro Eleştirmenliği ve Dramaturji Bölümü Dergisi*, 10, 28-61.
- Plarr, V. G. (1899). *Men and Women of the Time*, 15. Baskı, George Routledge and Sons, London.
- Polat, H. A. ve Arslan, A. (2019). "The Rise of Popular Tourism in the Holy Land: Thomas Cook and John Mason Cook's Enterprise Skills That Shaped the Travel Industry", *Tourism Management*, 75, 231-244.
- Polat, M. (2001). *Dolmabahçe ve Yıldız Saray Tiyatroları Üzerine Mimari Değerlendirmeler*. (Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi). Yıldız Teknik Üniversitesi.
- Pospelov, G. (2005). *Edebiyat Bilimi*, (Çev: Y. Onay), Evrensel Basım Yayın, İstanbul.
- Sakaoğlu, S. (2004). *Türk Gölge Oyunu Karagöz*, Akçağ Yayınları, Ankara.
- San, İ. (1972). "Tiyatro ve Halk Eğitimi. *Ankara Üniversitesi Eğitim Bilimleri Fakültesi Dergisi*", 5/3, 137-170.
- Sarpkaya, E. V. (2022). "Karagöz Oyunlarının İşlevsel Halk Bilimi Kuramı Açısından İncelenmesi", *Folklor Akademi Dergisi*, 5/3, 627-637.
- Sevinçli, E. (2009). "Cinsel Bilgileri Öğrenirken Sağdığımız Karagöz: Karagöz Evleniyor (1913) Oyunu", *Tiyatro Araştırmaları Dergisi*, 27/27, 33-50.

- Sutherland, J. (2013). *The Longman Companion to Victorian Fiction*, 2. Baskı, Routledge, Oxfordshire.
- Şener, S. (2010). *Dünden Bugüne Tiyatro Düşüncesi*, Dost Kitabevi Yayınları, Ankara.
- Şenyurt, O. (2010). "II. Abdülhamit Döneminde İki Ünlü Saray Mimarının Siyasi İlişkileri", *Uluslararası Sosyal Araştırmalar Dergisi*, 3/11, 540-560.
- Tansel, F. A. (1964). "Ahmet Vefik Paşa", *Bellekten*, 28/109, 117-140.
- Taş, H. (2007). "Günümüz Bursa'sında Karagöz", *U.Ü. Fen Edebiyat Fakültesi Sosyal Bilimler Dergisi*, 8/12, 133-146.
- Topal, U. ve Koçak A. (2019). "İstanbul Sözlü Kültür Ortamlarında Karagöz Oyunu", *Kültür Araştırmaları Dergisi*, 1/2, 104-122.
- Topallı, E. (2022). "Fausto Zonaro'nun Tablolarında Margarethe Fehim Tasvirleri", *U.Ü. Fen-Edebiyat Fakültesi Sosyal Bilimler Dergisi*, 23/43), 851-904.
- Tuncel, U. (2013). "Axel Olrik'in Halk Anlatılarının Epik Yasaları Bağlamında Ağalık Adlı Karagöz Oyunu Çözümlemesi", *Türk Dili ve Edebiyatı Dergisi*, 45/3, 203-240.
- Türkyılmaz, D. (2013). "Karagözü Yeniden Hayata Katmak Üzerine Bazı Öneriler", *Gazi Türkiyat*, 1/12, 51-58.
- Uğuryol, D. ve Uğuryol, M. (2017). "Yıldız Sarayı Şehzade Köşkleri Bahçesi'nin Özellikleri ve Korunmuşluk Durumu", *Art-Sanat Dergisi*, 8, 261-289.
- Uluskan, S. B. (2018). "II. Abdülhamit'in Sanata ve Sanatçıya Bakışı", *Çağdaş Türkiye Tarihi Araştırmaları Dergisi*, 38/36), 5-28.
- Yüksel, A. E. (2017). "Sultan II. Abdülhâmid'in Sanat Hâmiliği", *Sanat Tarihi Dergisi*, 26/2, 261-293.
- Zengin, F. (2022). "Türk Sinemasında Kullanılan İlk Sinema Makineleri ve İlk Projeksiyonistler (1896-1908)", *Abant Sosyal Bilimler Dergisi*, 22/1, 123-135.
- Zerenler, D. (2005). "Antigone'nin İki Farklı Yorumu", *Türkiyat Araştırmaları Dergisi*, 18, 263-272.

Beyan ve Açıklamalar (Disclosure Statements)

1. Bu çalışmanın yazarları, araştırma ve yayın etiği ilkelerine uyduklarını kabul etmektedirler (The authors of this article confirm that their work complies with the principles of research and publication ethics).
2. Yazarlar tarafından herhangi bir çıkar çatışması beyan edilmemiştir (No potential conflict of interest was reported by the authors).
3. Bu çalışma, intihal tarama programı kullanılarak intihal taramasından geçirilmiştir (This article was screened for potential plagiarism using a plagiarism screening program).