

BİR ALGI YÖNETİMİ ARACI OLARAK TİYATRO; İNGİLİZ SAHNELERİNDE İKİ OSMANLI SULTANI VE TÜRK KİMLİĞİ ALGISI

Yavuz ÇELİK*

ÖZ

İnsanlık tarihinin en eski sanat dallarından biri olarak tiyatro, insanların hem eğlendirilmesinde hem de eğitilip yönlendirilmesinde önemli rol oynar. Özellikle okuma yazma kültürü olmayan ya da az olan toplumlarda halk üzerinde tartışılmaz bir etkiye sahip olmuştur. Bu nedenle tiyatro, halkı yani izleyiciyi belli bir konu, kişi, kurum ya da devlete karşı istenilen şekilde yönlendirmek için çoğu zaman kullanılmıştır. Bu noktada karşımıza çıkan algı yönetimi, beş duyu üzerine kurulu olan tiyatro gibi sanatların başlıca yöntemlerinden biridir. Nitekim bu yöntem tiyatrodaki, Orta Çağ'da Katoliklik lehine, Rönesans'ta Katoliklik aleyhine tercih edilmiştir. Avrupa'nın Katolikliğin ve kilisenin kısılcısından kurtulup milletleşmeye ve İngiliz, Alman, Fransız gibi millî kimliklerle anılmaya başladığı 16. yüzyıldan sonra Katolikliğe uygulanan ters algı, aynı zamanda dönemin en büyük devleti, milleti ve askeri gücü olan Türklere karşı da yaratılmıştır. Özellikle Osmanlı'nın güç kaybetmeye başladığı 1700'lerde ve sonrasında da İngiliz yazarların sahne için yazdıkları oyunlarda Türk sultanlar pejoratif yani olumsuz sıfatlarla ve eylemlerle çizilmiş, İngiliz ve Avrupalıların gözünde barbar, cani, tecavüzcü ve katil gibi niteliklerin sahibi olarak resmedilmişlerdir. Bu çalışmanın amacı, ağırlıklı olarak görsel ve işitsel algı mekanizmaları üzerine kurulu olan tiyatronun sanatsal platformdan propaganda alanına kayabileceğini ve Türk sultanları konu alan ve seçilen iki oyun üzerinden, algı yönetiminin, öncesi ve sonrasında olduğu gibi, 18. yüzyılda da Türkleri Batılı seyircilerin gözünde nahoş ve kötü sıfatlarla resmetmek için kullanılmış olabileceğini göstermektir.

Anahtar Kelimeler: Algı yönetimi, tiyatro, Türkler, Osmanlı, barbar

* Dr. Öğr. Üyesi, Ankara Hacı Bayram Veli Üniversitesi, Edebiyat Fakültesi, İngiliz Dili ve Edebiyatı ABD, Ankara, yavuzcelik@gazi.edu.tr

Makalenin Geliş Tarihi: 19.06.2018 Kabul Tarihi: 19.07.2018

THEATRE AS A MEANS OF PERCEPTION MANAGEMENT; TWO OTTOMAN SULTANS AND PERCEPTION OF TURKISH IDENTITY ON THE ENGLISH STAGES

ABSTRACT

Theatre, one of the oldest art branches of history, plays a significant role in entertaining, educating and shaping men. Especially in the societies with little or no habit of reading and writing, it has had an undeniable effect on people. Therefore, theatre has often been used to lead audiences against a given topic, person, institution or state as desired. Perception management is one of the primary methods of arts like theatre, based on five senses. Naturally, this method was used in theatre in favour of Catholicism in the Middle Ages though against it in the Renaissance. Reverse perception applied to Catholicism from the 16th century, when Europe started to turn into nations upon ridding itself of the hegemonic rule of Catholicism and began to be mentioned under the national identities of English, German and French, was also applied to Turks as the greatest state, nation and military force of the age. Especially in and after the 1700s, when Ottomans started to lose power, Turkish sultans started to be drawn with pejorative adjectives and actions in English plays; they were portrayed as possessing negative and inhuman qualities like barbarian, villain, rapist and murderer. The purpose of this study is show that theatre, largely based on aural and visual perception managements, may slip from artistic platform to field of propaganda and perception management may have been used, over two plays dealing with two Turkish sultans, to portray Turks with such adjectives as unpleasant and evil in the eyes of westerners.

Key Words: Perception management, theatre, Turks, Ottoman, barbarian

GİRİŞ

İnsan bulunduğu çevreyi tanıırken ilk aşamada görme, duyma, tat alma, koklama ve dokunma gibi duyularını kullanır. Daha çok duyular yoluyla gerçekleşen bu tanıma sürecinin ardından, çevreye adapte olabilme ve orada yaşayabilme gibi beceriler edinirken, orayı yönetebilme ya da orada daha yüksek konumlara gelme gibi arzu ve isteklere de sahip olabilir. Bu sürecin başlangıcı ‘algı’ kelimesiyle adlandırılan edinimidir. Algı, en basit tabiriyle, bir kişi veya topluluğa dışarıdan beş duyu yoluyla gelen bütün uyarıcılar olarak kabul edilir. Agarwal (2009, s. 1) algıyı “kişilerin çevrelerine anlam verebilmek için duysal izlenimlerini ve intibalarını seçtiği, organize ettiği ve yorumladığı bir süreç” olarak tanımlar. Benzer şekilde Pastorino ve Portillo da

(2013, s. 106) “beyninizin duyular yoluyla gelen bilgiyi yorumlama süreci” ifadesiyle algıyı betimler ve kişinin bu yorumlanmış bilgiyle gerçek dünyaya dair anlamlı imgeler oluşturduğunu söyler. Rookes ve Wilson’ın (2000, s.1) algıyla ilgili tanımında da bir süreçten bahsedilir, ancak burada “duyu organlarımıza kaydolan dıştan gelen uyarıcıların tanınması ve yorumlanmasına ait bir süreç” ifadesi kullanılır. Öte yandan Gestaltçı psikologlar için algı sadece duyular yoluyla alınan bilginin toplamından ibaret değildir; onlara göre beyin sistematik ve öngörülebilir bir şekilde algıyı yaratmaktadır. Bu tanımlardan yola çıkılarak, algının kişiden kişiye değişebilen, karmaşık bir algısal ya da zihinsel bir süreç olduğu; kişinin etrafındaki gerçekleri ve olayları olduğundan farklı bir şekilde yorumlamasına, anlamasına ve dolayısıyla onlara yönelik davranışını kendi düşüncesi dışında da şekillendirmesine yol açtığı söylenebilir.

Yukarıdaki tanım ve açıklamalar göz önüne alındığında, insan ilişkilerinde ve toplumun yapılanmasında büyük bir öneme ve işleve sahip olan algıların yönetilmesinin bir o kadar önemli olduğu görülecektir. Çünkü algı yönetimi, karşımızdaki kişi veya topluluğun herhangi bir başka kişi, kavram veya olayla ilgili algısını yani duygu ve düşüncelerini yönetebilmek için bu beş duyu organını istenilen şekilde yönlendirme sanatı olarak tanımlanabilir. Algı yönetiminde amaç, hedef kitleyi belirli bir konu, kişi, topluluk, kurum veya hedefin aleyhinde etkilemek ve onda kendi amacımıza fayda sağlayacak bir algı, duygu ve düşünce oluşturmaktır. Yılmaz’ın (2016, s. 21) da ifade ettiği gibi, “algı yönetiminde, gerçeğin ne olduğu önemli değildir; önemli olan, insanların o gerçeği sizin istediğiniz gibi anlaması, kabul etmesidir. Siz elinizdeki olanaklarla o gerçeği ona farklı biçimlerde kabul ettirebilirsiniz. Yani siyahı beyaz diye yutturabilirsiniz.” Bu özelliğinden dolayı reklamcılıktan siyasete, halkla ilişkilerden kurumlar veya insanlar arası ilişkilere hemen her alanda algı yönetimine başvurulur. Bu yönüyle algı yönetimi bazen onu yönetenin kendi imajını ve saygınlığını arttırmak için tercih edilirken bazen de bunun tam tersi bir amaçla karşısındaki rakibi veya düşmanını olumsuz ve kötü resmederek yıpratmak için kullanılır. Dolayısıyla bunlardan ilkinde olumlu ifadeler, eylemler ve söylemler, ikincisinde olumsuz olanlar yer alır. Algı yönetimi bu yönüyle amaca hizmet etse bile, bu süreçte kimi zaman hatta çoğu zaman yalan anlatımlara, abartılara, çarpıtmalara, gerçek olmayan resimlere ve iftiraya varan yanlış ve kurgusal temsillere ve anlatımlara başvurulabilir. Bu bağlamda Taylor algı yönetiminin propagandanın yerine geçen takma bir isim olabileceğini iddia ederken, yazar Garfield algı yönetiminin propaganda olarak algılanmaması gerektiğini söyler ve ekler: “Algı yönetimi hedef kitlenin anlayabileceği bir şekilde ve onların bakış açılarını,

bizim kendi durumumuza daha faydalı ve uygun olacak şekilde değiştirmeye yönelik mesajımızın ifade edilmesidir” (Agarwal, 2009, ss. 4-5). Bu nedenle algı yönetiminde esas olan, verilen mesajın içeriğinden çok alıcı kitle üzerindeki etkileridir. Bu açıdan bakıldığında algı yönetiminin Makyavelci bir amaca hizmet ettiği de söylenebilir, çünkü öznesini yani algı yönetimini yapanı, nesnesinin yani aleyhinde algı yönetimi yapılanın karşısında üstün, iyi ve önemli göstermek için amaca uygun olarak kullanılabilir. En yalın hâliyle “Amaca giden her yol mubahtır.” sloganıyla bilinen Makyavelci düşünce içinde kral ya da prens, kutsal olduğuna inandığı bir dava uğruna gücü elde etmek ve elinde tutmak için, başka durumlarda yasa dışı, ahlaksız, suç ve günah sayılabilecek her türlü yola ve yöntemlere başvurabilir. Çünkü Makyavelci düşünceye göre sonuç, kişiyi o sonuca götürecektir bütün yol ve yöntemlerden daha önemlidir. Dolayısıyla bu yöntemlerin içine, en basit tabiriyle rakibi kötülemek ve zayıf düşürmek, kendini yüceltmek ve iyi, güçlü, doğru göstermek amaçlı olan algı yönetimi de rahatlıkla sokulabilir.

Öte yandan Elsbach (2006, s.3) algı yönetiminde üç önemli hususa işaret eder: Bunlar zamanlama, amaçlar ve taktiklerdir. Algıya yönelik söylem ve eylemlerin ne zaman, hangi koşullar altında ve hangi durumlarda yapılacağını bilip planlamak, algı yönetiminin başarısını artırır. Çünkü algı beş duyu yoluyla yönetilir. Duyular ise daha çok içinde bulunduğumuz anda ve yerde etkilidir; bu yüzden etkisi uzun sürmeyebilir. Bu da algı yönetiminin zamanlamasının önemli olduğunu gösterir. Yine zamanlamaya paralel olarak, algı yönetiminin başarısı için tekrarlanma sıklığı ve süresi de önemlidir. Algı yoluyla beyne yapılan göndermelerin kalıcı olabilmesi ve gerçekmiş gibi algılanması için, belirli bir zaman diliminde, uygun sıklıkta, değişik mecralarda ve farklı yöntemlerle o algının tekrar tekrar hedef kitleye sunulması gerekir. Yine benzer şekilde, algıyı yönetmek için amacın ne olduğu açık ve net bir şekilde önceden belirlenmelidir; böylece odaklanmış ve etkili bir algı yönetimi sağlanabilir. Doğru zamanda belirli bir amaca yönelik algı yönetimi için taktikler de isabetli ve etkileyici olmalıdır. Çünkü söz konusu taktik, izlenen yol ya da strateji olarak amaca göre şekillenmeli ve doğru zamanda hayata geçirilmelidir.

TİYATRO VE ALGI YÖNETİMİ

Algı yönetimini bir yalanı doğru gibi kabul ettirmek olarak tanımlayan Yılmaz (2016, s. 21) bu amaçla kullanılacak araçlar arasında para, siyaset, iktidar, medya ve eğitim sistemi gibi halkın üzerinde etkili olan unsurları saymış olsa da, günümüzde sinema, televizyon ve gazeteler başta olmak üzere çeşitli görsel iletişim araçları da bu listeye eklenebilir. Öte yandan, algı

yönetimiyle ilgili tüm bu hususlarla hayatın hemen her alanında karşılaşılabilceği gibi, özellikle Batı'da uzun yıllar boyunca halkın bilgisini arttırmakta, ilgisini yönlendirmekte, hatta düşünce ve duygularını şekillendirmekte önemli bir rol oynamış olan tiyatro sahneleri de algı yönetimi aracı olarak kullanılmıştır. Örneğin halkın Latince yazılmış olan İncil'i okuyamadığı ve neredeyse 1500'lü yıllara dek süren Orta Çağ'da okuma yazma bilmeyen halka İncil'i anlatmak için kilisede veya kilise bahçesinde dinsel motif, konu ve karakterlerle doldurulmuş oyunlar sahnelenmiştir. Bu şekilde halk kilisenin ve kilise sınıfının dünyevi meselelerdeki rehberliğine, üstünlüğüne, liderliğine ve koşulsuz şartsız itaat edilmesi gereken gücüne ikna edilmeye çalışılmıştır. Tanrı'nın affını, sevgisini ve merhametini kazanıp cennete gitmek için kiliseye ve kilise görevlilerinin söylediklerine bağlı ve bağımlı kalınması gerektiği yönünde bir algı yönetimi yapılmıştır hem kilisedeki ayinlerde hem de bu tür dinsel içerikli oyunlarda. Benzer şekilde, İngiltere'de 1534 yılında Katolikliğin kaldırılıp Protestanlığın ilan edilmesini takiben Kral Henry VIII'nin din adamı ve oyun yazarı John Bale'den yazmasını istediği, Katolikliği ve Katolik uygulamaları eleştiren, suçlayan ve yanlış gösteren ancak Protestanlığı öven, yücelten ve doğru gösteren oyunlar, algı yönetimi amaçlayan tiyatroya örnek olarak gösterilebilir. Kendisi de 1530'larda Protestan olmayı seçen Bale, *Kral John* (King John) ve *Üç Kanun* (Three Laws) gibi oyunlarında, Orta Çağ skolastik düşüncesinin temsil edildiği ve tanıtıldığı Gizem Oyunları (Mystery Play) ve Mucize Oyunları (Miracle Play) gibi türlerden, 50 yıl kadar sonra Marlowe ve Shakespeare'in yüksek noktalara çıkaracağı tarihsel oyunlara ve de eleştirel oyunlara yönelmiştir. Yine 1590'lı yıllarda Marlowe ve Shakespeare, Rönesans düşüncesinin insan merkezli dünya görüşünü benimsemiş ve söylemleri kadar eylemlerine de aksettirmiş karakterleriyle İngiliz seyircisini, yönlerini Katoliklerin söylediği gibi öteki dünyaya değil, Protestanların söylediği gibi bu dünyaya dönmeye üstü kapalı olarak da olsa davet eder. Yani halkın okuma yazma bilmediği ya da çok az okuyabildiği bu toplumda söz konusu dönemlerde tiyatronun bir tür algı yönetimi ve/veya farkındalık ve bilinç yaratma işlevi görmüş olduğu açıkça ortadadır.

Görüldüğü üzere, halkın çoğunluğunun okuma yazma bilmediği ya da az okuduğu, dolayısıyla henüz çevresindeki dünyayı ve kendisini bile tam anlamıyla tanımadığı dönemlerde insanların tiyatro yoluyla eğitilmeleri ve eğlendirilmeleri amaçlanmıştır. Dolayısıyla o günün tiyatro sahnesi, bugünün televizyon ekranı gibi çok sayıda seyirciye ulaşabilen ve onları etkisi altına alabilen, yönlendiren ve bilgilendiren yönüyle bir eğitim aracı olarak düşünülmelidir. Bu da tiyatro sanatının, Avrupa'nın Rönesans'la beraber Aydın-

lanma Çağına girdiği 16. ve 17. yüzyıllardaki etkisini ve gücünü gösterir. Nitekim Kraliçe Elizabeth I'ın İngiltere'yi yönettiği 1558 ile 1603 yılları arasında kalan ve Elizabeth Çağı adı verilen dönemin son çeyreğinde İngiliz tiyatrosu, 1576 yılında açılan "The Theatre" adlı ilk tiyatro binasıyla profesyonelleşmiş ve kısa sürede halkın da yoğun talebiyle altın çağını yaşamıştır. Bu başarının arkasında, önce Kraliçenin sanata ve tiyatroya olan ilgisiyle kendi politikalarını pekiştirme konusundaki güveni, sonra da halkın bu oyunlara gösterdiği muazzam ilgi ve beğeni bulunmaktadır.

Performansın canlı olarak yapıldığı ve seyircinin sahnede olup bitene canlı olarak tanık olduğu tiyatro, göze ve kulağa hitap eden yönüyle, algı operasyonuna da son derece uygun bir türdür. Çünkü 1600'lü yıllarda ortalama halkın tek eğlence hatta yaygın eğitim kaynağı tiyatroydu. Okuma becerisi ya da alışkanlığı ve dolayısıyla etrafındaki olaylar hakkında bilgisi ve fikri olmayanlar için, etraflarında gördükleri ve başkalarından duydukları şeyler onlar için temel bilgilenme aracı sayılabileceğinden, sahnedeki gösterinin canlı oluşu, seyirciler üzerinde direkt bir etki yaratır ve bu durum onların algı mekanizmalarını önemli derecede etkiler. Çünkü onların gördüklerini düşünüp yorumlayacak ve soru sorup eleştirecek kadar bilgi birikimi ve entelektüel alt yapıları büyük ölçüde yoktur; dün ile yarın arasında bağlantı kurmak yerine sadece bugünde yaşar ve bugünü anlamaya çalışırlar. Bu da içinde buldukları anda onları etkilemeye ve yönlendirmeye çalışanların işini kolaylaştırır. Bazen sahnedeki görsel bir unsur, oyuncunun sesindeki ani bir yükseliş veya düşüş algıda etkili olabilir. Nitekim tiyatronun bu yönleriyle kitleleri harekete geçirebilme gücüne "kitle etkisi" denilmektedir. Bu etki yüzünden de tiyatro çoğu zaman devlet sansürüne ve/veya denetim ve kontrolüne maruz kalmıştır. Bunun bir örneği yine İngiliz tiyatrosunda dönemin başbakanını ve kabinesini eleştiri ve suçlamalardan korumak için 1737 tarihinde çıkartılan ve 1968'e kadar yürürlükte kalan Sansür Kanunu'dur (The Licencing Act).

İNGİLTERE'DE YABANCI VE TÜRK ALGISI

İngiltere'de tiyatro, zirvesini Shakespeare'in yazdığı 1590 ile 1610 arasındaki yıllarda yakalamıştır. Bu dönemde ve sonrasında, daha önce ve sonra sıklıkla olduğu gibi tiyatronun eğlence, eğitim ve gösteri amaçları dışında politik bir algı yaratmak için de kullanıldığı görülür. Özellikle o yıllarda İngiltere, Avrupa kıtasına kara sınırı olmayan bir ada ülkesi olarak, kıtadan ve doğudan gelen hemen her şeye çoğu zaman şüpheli, sorgulayıcı ve eleştirel yaklaşmış; coğrafi izolasyonunu fikirselsel, siyasi ve ideolojik düzleme de büyük ölçüde taşımıştır. Örneğin bir felsefe ya da edebiyat akımı önce Fransa,

İtalya veya Almanya’da başladıktan sonra onun bir süre orada nasıl algılandığına, nelerle sonuçlandığına, vs. tanık olan İngilizler bu akımı, tabiri caizse, ancak bu tanıklığın sonucunda ithal ederler. Özellikle 16. ve 17. yüzyıllarda İngiltere’de baskın bir yabancı düşmanlığı olduğunu ileri süren L. H. Yungblut, L. Luu, C. Hibbert ve S. Schama gibi eleştirmenlere göre sık sık İngilizlerle ilişkilendirilen ‘yabancı düşmanlığı’ (xenophobia) ile açıklanabilecek bu durumun sonucu olarak (Goose, 2005, ss. 122-123), Venedik’le 1403’te, Fransa’yla 1525’te ticari ve diplomatik ilişkilere başlayan Türklerin İngilizlerle resmî ilişkileri 1580’lere dek gerçek anlamda başlamamıştır. Yani Türkler, kıta Avrupa’sından ancak 60 yıl kadar sonra İngilizlerle karşılıklı görüşmelerde bulunmuştur.

Bu görüşmeler 1578 yılında başlar; William Harborne adlı bir İngiliz ticaret ajanı, Edward Osborne ve Richard Staper adlı Londralı iki büyük tüccarın temsilcisi olarak Sultan Murat III’tan birtakım ticari haklar elde etmeyi başarır. Bu hakların sonraki yıllarda genişleyerek devam etmesi üzerine, Londralı birkaç büyük tüccar bir araya gelip “Levant Company” adlı şirketi kurarlar ve bu şirket aracılığıyla Osmanlı topraklarında ticarete başlarlar. Adını Avrupa literatüründe 10. yüzyıldan başlayarak Akdeniz’in doğu kıyılarında yer alan ve aralarında bugünkü İsrail’in de bulunduğu ülkelere verilen isimden alan bu şirket, Türklerle İngilizler arasındaki ticari ve siyasi ilişkilerde o günden sonra önemli bir rol oynar. Bu ilişkileri İngiltere açısından tetikleyen unsurlardan biri de ülkenin 1558 ve 1603 yılları arasında Kraliçe Elizabeth I ile başlayan büyümesi ve imparatorluk sevdası olarak görülebilir, çünkü bu sevda onu Rusya, Fransa ve İspanya gibi, bu hedefe giden yolda engel oluşturabilecek ülkelere karşı yanında bir partner olarak Osmanlı’yla hareket etmeye teşvik eder (Aksoy, 2016, ss. 3-4). Bunun sebebiyse, Osmanlı’nın o dönemin o bölgedeki en büyük güçlerinden biri, hatta en büyüğü olmasıdır.

Bu süre zarfında İngiltere’de Türkler hakkında yazılan eserlere bakıldığında, iki toplum arasında ilk temasın gerçekleştiği Haçlı Seferlerinden sonraki Orta Çağ vakayinamelerinde Türk kelimesinin sıkça geçtiği görülür. Özellikle Türklerin İslam dininin daha geniş alanlara yayılması ve kitlelere ulaşmasındaki rolü nedeniyle Türk kelimesi, Hıristiyanlar tarafından çoğu zaman sadece Müslümanları ifade edecek şekilde kullanılmıştır. Ancak bilhassa 1600’lerin ilk yıllarından başlayarak o devrin dış olayları hakkında bilgi veren ve İngiltere’de gazetenin öncüsü sayılan haber risaleleri aracılığıyla Avrupalılar, Türklerin savaşları, anlaşmaları, isyanları, zaferleri, yenilgileri, elçilikleri, vs. hakkında bilgi edinmişlerdir. Öte yandan 16. yüzyılda büyük bir imparatorluk hâline gelen Osmanlı Devleti, Avrupa için uzun süre ciddi

bir tehdit ve korku unsuru olmuştur. Korkulan bir güç olarak saygı uyandıran Osmanlı Devleti, 1699'daki Karlofça Antlaşmasını takiben saygınlığını ve nüfuzunu yavaş yavaş kaybetmiştir. Nitekim Osmanlı'nın sınırları 1699 ile 1898 yılları arasında kalan 200 yılda oldukça küçülmüştür. Diğer bir deyişle, 1200'lere doğru Haçlı Seferleriyle başlayan, 1453'te İstanbul'un fethiyle zirveye çıkan ve 1600'lü yılların ortalarına dek süren Türk korkusu, 1680'lerden sonra yavaş yavaş ortadan kaybolmaya yüz tutmuştur. Nitekim araştırmacı Karpat'a (1974, s. 22) göre, İstanbul'un Türkler tarafından fethi, Batılılarda Türklerin Avrupa ülkelerine de saldıracağı ve Hıristiyanlığı yok edeceği korkusunu doğurmuştur; Schwobel (1967, s. 10) ise bu korkuyu, Batının gözünde Türk imgesini şekillendiren en önemli dış uyarıcı olarak görür. Bu konuda en etkileyici yorumlardan biri de Varisco'dan gelmiştir: Hıristiyanlarda ortaya çıkan 'Türkler tarafından fethedilme ve baskı altına alınma korkusu'nun bir tür mite dönüştüğünü söyleyen Varisco (2007: 73), bu nedenle Türk kelimesinin Batı'da şeytanla aynı anlamda görüldüğünü ifade etmiştir.

Türklerle ilgili korku ve hatta nefret uyandıran bu algıya rağmen Osmanlı Devleti, imparatorluk hayali kuran İngilizler için ideal bir modeldi. Bu yüzden hem Avrupa'da hem de İngiltere'de Osmanlı'nın doğuşunu, padişahlarını, zaferlerini, halkın âdet, din ve geleneklerini anlatan birçok kitabın yazıldığı görülür. Akalın (2016, s.123) bu ilginin doğuşunu, İstanbul'un Müslüman bir devletin eline geçmesine bağlar. Bu bağlamda İngiltere'de yazılan ilk önemli eser, 1603 tarihli *Generall Historie of the Turkes* başlıklı, Osmanlı sultanlarını ve tarihini anlatan bir kitaptır. Richard Knolles'un yazdığı bu eser, İngilizler için uzun bir süre Türklerle ilgili bir bilgi ve başvuru kaynağı olmuştur. Hatta birazdan inceleyeceğimiz oyunlardaki olayların büyük kısmı da bu eserde yer almaktadır. Ancak bu eserle ilgili yaptığı çalışmada Şenlen, bu tip eserlerin yazılma amacının propaganda yapmak olduğunu ve esas itibarıyla Hıristiyanları Türklere karşı bir araya gelip kenetlenmeye davet ve ikna etmek üzere kaleme alındığını belirtir; bu nedenle adı geçen eserin, Batı'da Türklerle ilgili bir algı yönetimi amacı güttüğünü söylemek ve Şenlen'in (2005: 392) ifadesiyle "Osmanlı'nın ve Türklerin gerçek anlamda temsili ve resmi olamaz" demek pek abartı olmayacaktır. Öte yandan, 17. yüzyıla gelindiğinde Osmanlı sarayını ve devlet teşkilatını, Türklerin millet olarak yaşayışını, din ve inançlarını araştıran bir hayli İngilizce eser yazılmıştır. Bu eserlerin çoğu, Türkiye'de bir süre kalmış olan İngilizler tarafından kaleme alınmıştır.

Türklerle ilgili bir başka grup eser de İslam dini hakkındadır. Özellikle 8. ve 9. yüzyıllarda Hıristiyan dünyasında tartışılmaya başlayan İslamiyet, çoğu kez Hıristiyanlığın sapkın ve yoldan çıkmış bir kolu olarak görülmüş; Hz. Muhammed de birtakım gülünç ve uydurma efsanelerin kahramanı olarak resmedilip tanıtılmıştır. “İslam sahte bir dindir; Allah, Tanrı (God) değildir; Muhammed peygamber değildir; İslam dini, hareket gerekçesi ve karakteri acınacak hâlde olan insanlar tarafından uydurulmuş ve kılıçla yayılmıştır.” sözleriyle Horuani’nin (1991: 10) çizdiği İslam resmi, Hıristiyan dünyasında konuyla ilgili olarak ilk zamanlardan beri en çok ilgi ve kabul gören resimlerden biridir. Dahası, 1517 yılında Wittenberg Kilisesinin kapısına astığı 95 maddelik bildiriyle Katolik kilisesini ve kilisedeki din adamlarını eleştirip suçlayan ve böylece Batı’da reform hareketinin başlamasında önemli rol oynayan Martin Luther, Türklerin Hıristiyanların işlediği günahlar nedeniyle Tanrı tarafından onlara verilen ilahi bir ceza olduğunu iddia etmiştir (Chalmers, 1857, s. 360). Bu olumsuz tanıtımda, Hıristiyanlığın Orta Doğu’dan başlayıp kuzeye doğru tüm Avrupa’ya yayılırken İslamiyet’in ortaya çıkıp bu yayılmanın önüne geçmesi çok etkili olmuştur.

Kendi dinlerinin kutsallığına ve geçerliğine inanan Hıristiyanlar, İ.S. 30’lu yıllarda öldüğü kabul edilen peygamberleri Hz. İsa’dan 600 yıl kadar sonra ortaya çıkan bir başka peygambere ve onun getirdiği dine inanmamayı ve onun karşısında olup bir anlamda düşman olmayı seçmişlerdir. 11. yüzyılın sonlarında başlayan Haçlı Seferleri ile daha da büyüyen Müslüman ve İslam karşıtlığı, 16. yüzyılda Osmanlı’nın Avrupa’daki zaferleriyle iyice kızışmış ve alevlenmiştir. Nitekim Avrupa’da Katolik Hıristiyanlığın egemen olduğu Orta Çağ’dan kalma İslam düşmanlığı 17. yüzyılda da tüm şiddetiyle devam etmiştir. Ancak 18. yüzyılın ikinci yarısından itibaren bu düşmanlığın etkisini yavaş yavaş kaybettiği görülür. Çünkü Osmanlı artık gücünü kaybetmeye başlamıştır. O güne dek Osmanlı ve Türk kelimeleri Avrupa’da korku, kaygı ve saygı uyandırırken, zayıflamaya ve güç kaybetmeye başlayan Osmanlı, Avrupa için ifade ettiği anlamları ve etkileri de kaybetmeye başlamış gibidir. Aksoy’un (2016, s. 362) yorumu da bu duruma açıklık getirir cinstendir:

18. yüzyılın ikinci yarısında Türklere trajedilerden ziyade şarkılı komedi türündeki hafif oyunlarda yer verilmiş olmasının bir diğer sebebi de, Türklerin eskisi kadar Avrupa’da dehşet ve korku uyandıran bir millet olmaktan çıkmış olmalarıdır. Bu devirde yazılan tiyatro oyunları, Türklerin artık ciddiye alınmadıklarını açığa vurmaktadır.

16. yüzyılda Osmanlı'yı ve Türkleri daha çok Avrupa dillerinden yapılan çevirilerle tanımış olsa da, 17. ve 18. yüzyıllarda İngiltere'de halkın esrarengiz Doğu ile ve güçlü Türklerle ilgili merakını gidermek üzere birçok seyahatname yazılmış ve yayımlanmıştır. Özellikle Osmanlı sultanlarının sarayı, haremi ve savaşları gerek Avrupalıların gerekse İngilizlerin büyük merakını uyandırmıştır. Tüm bu yazılan eserlerin dışında, halkla direkt teması olan tiyatro sahnelerinde sergilenmek ve halka sunulmak üzere yazılan oyunlar da İngilizlerin gözünde Türk kimliğinin çizilmesi için önemli bir araç olarak kullanılmıştır.

18. YÜZYIL İNGİLİZ TİYATROSUNDA TÜRKLER

İngilizlerin Türkler hakkında bilgi sahibi olmalarını sağlayan araçlar arasında, konusunu Türklerden veya Türk tarihinden alan tiyatro oyunları da yer alır. 16. yüzyıl ve sonrasında Osmanlı ve Doğu ile ilgili yazılan anı, seyahatname, mektup, vakayiname gibi eserlerde sıkça adı geçen Türkler 'zalim, merhametsiz, vahşi, barbar, tecavüzcü' gibi sıfatlarla anılır. Bu eserlerde Osmanlı sultanlarının kardeşlerini, oğullarını, sevdikleri kadınları ve ele geçirdikleri yerlerdeki yöneticileri acımasızca öldürdüklerinden veya öldürtüklerinden bahsedilir. Zaten kanlı sahneler ve vahşi cinayetlerle dolu olan Elizabeth devri (1558-1603) tiyatrosunda bu yönüyle Türk figürü, doğal olarak tiyatro için önemli bir karakter tiplemesi ve konu sağlarken, Türk karakterlerin icraatları da konu zenginliği kazandırmıştır.

Ancak 1603 tarihli *Generall Historie of the Turkes*'ün yazılmasını takiben, Osmanlı sultanlarıyla ilgili daha çok oyunun yazıldığı söylenebilir. Nitekim 1660'lı yıllardan sonra Türkler oyunlarda en çok resmedilen ve en sık ele alınan karakterlerden biri olmuştur. Örneğin sadece 1660 ile 1714 arasında İngiliz sahnelerinde Türkler hakkında kırktan fazla oyun yer almıştır. Bununla beraber, Restorasyon Dönemi de denilen bu dönemde kahramanlık trajedisi adı verilen popüler oyun türünde oyunun kahramanı olan erkek genellikle aşkı ile vazifesi arasında bocalar ve sevdiği kadınla, yapması gereken görevi arasında sıkışıp kalır. Özellikle Osmanlı sultanlarının, fethettikleri ülkelerde karşılaştıkları güzel bir kıza âşık olmaları ancak bu kızın onlara karşılık vermemesi üzerine alevlenen tutkulu aşklarıyla sultanlık görevleri arasında gidip gelmeleri bu oyunlarda sıkça ele alınmıştır. Buraya kadar kısaca belirtildiği üzere, Türkler oyunlarda ve sahnelerde Avrupa'nın ve İngiltere'nin sev(e)mediği bir millet olarak resmedilmiştir. Bu çalışmada ele alınacak oyunların yazıldığı 18. yüzyılda da durum aslında pek farklı değildir. Osmanlı için de çok kritik olan bu yüzyılda İngiliz tiyatrosunda sahnelenen

oyunlarda yer alan Türk imgesi, Avrupa ve İngiltere'nin Türklere bakışını ve halkının Türkleri nasıl görmesini istediğini göstermesi açısından önemlidir.

Tamerlane (1701)

Kronolojik olarak ele alındığında, 18. yüzyıl İngiliz tiyatrosunda karşımıza çıkan ilk Türk sultanı Yıldırım Bayezid'dir. Sultan Bayezid'in, Moğol mu Türk mü olduğu uzun yıllar tartışılan Timur'la 1402 yılında yaptığı ve kaybettiği Ankara Savaşı'nın son anlarının ele alındığı *Tamerlane* adlı bu oyunu Nicholas Rowe 1701 yılında yazmıştır. Oyunun, Osmanlı'nın gerileme döneminde Avrupa'nın Osmanlı'yı ifade ediş biçiminde görülen değişikliğin başladığını gösterdiği kabul edilebilir. Daha önce de belirtildiği gibi, İslamiyet'in doğuşu ve büyümesinin ardından Hıristiyan-Müslüman karşıtlığıyla başlayan ve İslamiyet'in yayılmasına katkısından dolayı Hıristiyan (Batılı)-Türk karşıtlığına dönüşen ön yargı ve düşmanlık, Avrupalının zihninde her zaman var gibiydi. Ancak Osmanlı'nın özellikle 1699 tarihli Karlofça Antlaşmasıyla başlayan güç ve otorite kaybı, öyle görünüyor ki Avrupalılara bunu daha net bir şekilde ifade etme konusunda rahatlık ve özgürlük vermiş gibidir. Elsbach'ın algı yönetimi için önemli bulduğu üç husustan biri olan "zamanlama"ya burada titizlikle bağlı kalınmış gibidir. Zaten o güne dek olumsuz sıfatlarla ve kimliklerle tanıtılan Türkler, doğru bir zamanlamayla, güç kaybettikleri bir dönemde büyük ölçüde daha olumsuz tanıtılmaya ve Avrupalı seyircinin kafasında daha kötü bir Türk imgesi ve algısı yaratılmaya başlanmıştır.

Oyunda Tamerlane adıyla yer alan Timur, Ankara Savaşında oyundaki adıyla Bajazet'e yani Yıldırım Bayezid'e karşı zafer kazanır ve onu askerleriyle beraber esir alır. Bajazet savaşta yenilmiş olsa da hâlâ büyük bir sultan ve komutandır; kendisine sorulan sorulara, yazarın ifadesiyle 'ukalaca' ve 'cürretkâr' bir şekilde cevap verir (Rowe, 1781, s. 11). Yazarın Bajazet için bu tür pejoratif sıfatları kullanması, izleyiciye Bajazet'e karşı şüphesiz olumsuz bir algı kazandırmaya yöneliktir. Tamerlane ile Bajazet arasında geçen konuşmada Tamerlane insanlara huzur, barış, adalet ve iyilik getirmek için çabalamakla övünürken, Bajazet o insanlara korku, şiddet, ölüm ve zulüm götürmekle övünür. Nitekim Marsden, Rowe'u tanıttığı kısa yazısında Tamerlane'in oyunda soylu, yüce ve adil olan ne varsa onu temsil ettiğini ve sadece kendi halkını korumak için savaştığını, düşmanlarına karşı saygılı davrandığını söylerken, Bajazet için "Türklerin şeytani imparatoru" ifadesini kullanır (Day ve Lynch, 2015, s. 1051).

Bu noktada şunu belirtmek gerekir: Bajazet'in Tamerlane'e esir düştüğü, tarihi olarak doğru bir olaydır, ancak yazarın ikili arasındaki diyalogları aktarırken tercih ettiği ifadelere bakıldığında Tamerlane'i olumlu, Bajazet'i olumsuz bir şekilde çizdiği görülür. Algı yönetimi denilen eylem aslında tam olarak budur; düşmanınızı ya da rakibinizi, kendi taraftarlarınıza kötü tanıtmak için onu eylemiyle, söylemiyle, giyinişiyle, duygularıyla ve düşünceleriyle kötümek ve olduğundan daha aşağıda, daha olumsuz göstermek, algı yönetiminin en önemli adımıdır. Yazar ve eleştirmen Sowerby de bu durumu fark etmiş olmalı ki, oyunda Tamerlane'in tutkusu için 'şanlı', gayreti ve mücadelesi için 'soylu' sıfatını kullanır. Bu şekilde Sowerby (2017, s. 170) şüphesiz Rowe'un bu oyundaki amacını yansıtır; öte yandan, Tamerlane'in bu niteliklerini tutsak edilmiş milletlerin prangalarını kırmak ve insanlığı kanunsuz gücün gasp ve tecavüzünden kurtarmak üzere kullandığını, bunların da oyunda en canlı ve samimi renklerle çizildiğini belirtir. Bu durum, Edward Said'in yorumuyla oryantalist bir bakış olarak tanımlanabilir; yani 17. ve 18. yüzyılın Aydınlanma hareketiyle beraber özellikle Batı Avrupalı beyaz adamın Doğu halkları ve kültürüne yönelik dışarıdan, ötekileştirici ve ön yargı dolu yorumlarıyla açıklanabilir. Diğer yandan, Tamerlane de bir Doğulu olmasına rağmen, Avrupa'ya daha yakın ve ciddi bir tehdit ve güç olarak bir Osmanlı sultanını bozguna uğratmış olması, Batılıların gözünde onu daha değerli kılmış olmalıdır (Aksoy, 2016, s. 26). Canfield (2001, s. 38) bu duruma değinirken, Rowe'un oyunda 'Türk karşıtı' bir amacı olduğunu söyler ve bunun sebebini, Türklerin 17. yüzyıl boyunca Avrupa'nın içlerine doğru birçok şehrin kapısına dayanması olarak açıklar. Oyunun yazarı da buna paralel olarak, Bajazet'i İngilizlerin gözünde küçültmek uğruna Tamerlane'i yüceltmeyi tercih etmiş gibidir. Hatta oyunda Bajazet'i esir alan Tamerlane onu kendi çadırında misafir edip emrine adamlar tayin edeceğini ve barış için, daha az sayıda askerin ölmesi, hatta artık kimsenin ölmemesi için anlaşma yapmak üzere ağır şartlar ileri sürmeyeceğini söylerken, esir konumundaki Bajazet, Tamerlane'i esir alsaydı ona köpek muamelesi yapacağını, atına binerken onu ayak basacağı olarak kullanacağını ve onu bir kafese koyup halka teşhir edeceğini söyler. Yazar yine siyahla beyazın zıtlığına benzer şekilde Tamerlane'i beyaz, Bajazet'i siyah olarak sunar. Nitekim Bajazet kana susamış acımasız bir zalim, Tamerlane ise barıştan yana merhamet sahibi bir hükümdar olarak resmedilir (Rowe, 1781, ss. 12-13). Aslında Rowe'un bu oyunda çizdiği Bajazet karakteri, oyunun yazıldığı 1700'lerin başına dek Avrupa'da hemen her yerde çizilip tanıtılan ve büyük ölçüde kabul görüp benimsenmiş olan Türk resmidir, daha doğrusu Türk algısıdır.

Bunların dışında Bajazet oyunda ayrıca kendisine yüz vermeyen Yunanlı bir kıza âşık olarak da gösterilir. Kendisinin daha önce savaş esiri olan Arpasia adlı bu kız, ona karşı olan nefret ve düşmanlığını açıkça dile getirirse de Bajazet onu kendisiyle evlenmeye zorlar. Bu sahnede Bajazet'in bir erkek olarak zorbalığı sergilenir. Bajazet aşk ve sevgi gibi en sade, en yüce ve en saf olması gereken bir duygu alışverişinde bile kaba, duygusuz, hunhar ve kırıcıdır. Karşısındaki kızın duygularını umursamaz ve sadece kendi isteğini, duygusunu ve zevkini tatmin etmenin peşine düşer. Bu yönleriyle aslında bir tecavüzcü gibi gösterilir oyunda. Üstelik Arpasia'nın Yunanlı sevgilisi Monefes'le olan aşkı da Bajazet'in hırsı ve şehveti yüzünden trajediye dönüşür. Öte yandan oyunda büyük bir Hıristiyan düşmanı olarak anlatılan Bajazet, kızı Selima ile Tamerlane'in yardımcısı Axalla arasında gelişen aşka da son derece duygusuz ve olumsuz yaklaşır. Buna rağmen Axalla, Bajazet'ten kızını ister ve bunun karşılığında ona özgürlüğünü, tacını ve tahtını geri vermeyi taahhüt eder. Ancak Bajazet bu şartları yetersiz bulur; bunlara ek olarak, ondan Tamerlane'in başını da ister. Aşkından deliye dönmüş olsa da, Axalla komutanı olan Tamerlane'i aşkına feda etmez; böylece görevine sadakatini ve liyakatini sergiler. Bu noktada Axalla, Orta Çağ romanslarında karşımıza çıkan şövalyeler gibi onur ve şerefini, sadakat ve görevini aşkıdan ve sevdiği kadından üstün tutar. Bu duruma bakıldığında, Tamerlane gibi Axalla da Bajazet'e karşı seyircinin gözünde yine daha olumlu bir kişilik ve kimlikle sergilenir. Rowe'un şiirlerinin yer aldığı ve 1781'de yayımlanan kitabın önsözünde bu oyuna değinilmiş, Arpasia ile Monefes'in ve Selima ile Axalla'nın aşklarının trajediyle sonlanması nedeniyle oyunun Bajazet'in savaş kaybetmiş bir sultan olarak trajedisinden çok bir aşk trajedisi olarak öne çıktığı ve Bajazet'le ilgili kısımların gölgede kaldığı belirtilmiştir (Rowe, 1781, s. xii). Kısaca söylemek gerekirse, oyundaki diğer karakterler seyircinin gözünde erdemler açısından yüceldikçe ve sempati uyandırdıkça, Bajazet seyircinin gözünde küçülür ve seyircide antipati hatta nefret uyandırır. Çünkü yazarın bilinçli gibi görünen bu yöntemiyle, seyirci Bajazet'ten önce korkacak, sonra nefret edecek ve bunların sonunda ondan belki de intikam almak isteyecektir. Bu da izleyiciyi bu kişiye karşı kenetlenip birleşmeye, birlikte hareket etmeye ve bir bütün olarak davranmaya itecektir. Yani bir topluluğu birbirine kenetlenmenin en başarılı yöntemlerinden biri, o topluluğun karşısında ortak bir düşman çıkarmak ve topluluğu o düşmana karşı algı yönetimi gibi araçlarla kıskırtmaktır denilebilir. Öyle görünüyor ki, Avrupalıları olduğu gibi İngilizleri de milliyetçi duygularla bir araya getirip ortak hareket etmeye ikna etmenin araçlarından biri olmuştur Türkler. Avrupalıların gözünde büyük bir tehdit olarak görülen Türkler, birçok ülkenin diline özellikle ırkçılık

ya da düşmanlık belirten deyimsele ifadeler hâlinde girmiştir. Örneğin Lehçede “eruit zien als een Turk” ifadesi “Türk gibi gözükme” anlamına gelir ve deyim olarak iğrenç ve pis görünme anlamını karşılar; yine Fransızca “C’est un crai Turc” ifadesi çeviri olarak “Gerçek bir Türk” anlamına gelir ancak deyimsele anlamıyla merhametsiz ve zorba insanlar için kullanılır. Almanca “türken” kelimesi büyük harfle başladığında “Türkler” anlamına gelir, ancak küçük harfle başladığında bir fiil görevi görür ve aldatma anlamına gelmektedir; Almanlar böylece ses benzerliği yaparak Türklerle aldatma eylemini bir arada kullanırlar.

Öte yandan, oyunun konusunun alındığı Rowe’un *The Generall Historie of the Turkes* adlı eserinde Tamerlane’in Bajazet’i esir alması, Tanrı’nın bir isteği ve takdiri olarak dinî boyutta da anlatılır. Tamerlane Bajazet gibi büyük bir düşmanı yenip tutsak alma olanağına sahip olduğu için Tanrı’ya minnettardır ve dua eder. Böylece Tamerlane dinî hassasiyetleri olan ve Tanrı sevgisi, korkusu ve saygısıyla hemen herkesin beğenisini kazanabilecek bir karakter olarak sunulur:

Kibirli ve zalim bir adam olan Bajazet uygun şekilde cezalandırılmayı ve dünyanın tüm zalim ve kibirliilerine örnek olsun diye Tanrı’nın onlara karşı gazabını almayı hak etmişti. Ben kabul ediyorum ki, Tanrı ellerime büyük bir düşmanı teslim etmiştir; bu yüzden Tanrı’ya minnettar olmalı, şükretmeliyiz (Knolles, 1603, s. 220).

Knolles’un bu sahneyle ilgili anlatımına bakıldığında, Bajazet kibrinden dolayı şeytanla eşleştirilirken, Tamerlane’in de o kibir sahibi insanı cezalandıran Mesih rolünde olduğu söylenebilir (Şenlen, 2005, s. 391). Dünyevi ve ilahi düzlemde Tamerlane yine üst, Bajazet yine alt konumdadır. Tamerlane Tanrı’nın adaletini ve iyiliğini yeryüzünde sağlayan, Bajazet ise Tanrı’nın gazabını ve cezasını hak eden bir figürdür. Nitekim bu oyuna kaynaklık eden eserde Tamerlane, Bajazet’e karşı ‘Tanrı’nın kırbağı veya gazabı’ tamlamasıyla tanımlanır (Knolles, 1603, s. 222).

Oyunda Tamerlane’i Bajazet’e karşı daha olumlu kılan başka özellikler de bulunmaktadır. Örneğin Tamerlane dindar ve cömerttir; adalet ve barıştan yanadır; savaşta esirlerine bile iyi ve insanca davranır; gururuna ve ihtirasına karşı koyabilecek iradeye sahip bir komutandır. Onun karşısında Bajazet ise kibirli ve küstah, barış ve adalet düşmanı, zalim ve zorba, üzüntü, pişmanlık, merhamet ve acıma gibi insanî duygulardan yoksun, esirken bile ukalalık yapan bir sultandır. Hatta oyun boyunca Bajazet ile ilgili hiçbir

olumlu ifadenin olmadığı söylenebilir. Nitekim Bajazet oyunda ‘uçtuğu havayı zehirleyen, mısır tarlalarına saldıran, her yeri tahrip eden korkunç bir şeytan’a benzetilir. Oyunda ayrıca kendi kızını, iradesine karşı gelip evlenmek istediği için öldürtmek isteyecek kadar kalpsiz ve merhametsiz bir baba olarak da karşımıza çıkar. Kısaca söylemek gerekirse, İngilizler aslında iki Türkün savaş meydanında birbirlerine düşmesinden memnun görünmüş olmalılar, ancak özellikle Ankara Savaşı’nın yaşandığı ve bu oyunun geçtiği 1400’lü yılların başında Bizans’ın başkenti olan İstanbul’a oldukça yaklaşan Osmanlı’nın başındaki sultanın savaşı kaybetmesinden mutluluk duymuş olmalılar ki yazar Bajazet’i olabildiğince nahoş ve itici kelimelerle ifade etmeyi seçmiştir.

Sahnedeki bu stratejinin bugünkü adı algı yönetimidir. Hitap ettiğiniz kitleyi, onlara tanıttığınız kişi, olay ve durumlar konusunda manipüle edip kendi isteğiniz doğrultusunda yönlendirip şekillendirmek şeklinde tanımlanan bu yöntemle Rowe ve 18. yüzyılda başka İngiliz oyun yazarları, Osmanlı sultanlarını olumsuz bir şekilde resmederek İngiliz seyircisine Türk kimliği ve Türkler konusunda olumsuz bir bakış açısı kazandırmayı amaçlamış görünmektedir. Yıldırım Bayezid 1389-1403 yılları arasında Osmanlı’yı yöneten ve Osmanlı’nın en tepesindeki isim yani padişah olarak, en azından uluslararası arenada saygı ve hoşgörüle tanıtılması gerekirken, bu oyunda küstah bir asker, acımasız bir sultan, duygusuz bir baba ve hoşgörüsüz bir erkek olarak resmedilir. O dönemde halkın başlıca bilgi alma araçlarından biri olan tiyatrolarda yapılan bu tanıtım, İngilizleri doğal olarak böyle bir karaktere ve onun temsil ettiği millete karşı ön yargılı ve hatta düşman kılacaktır. Nitekim bir milletin birbirine kenetlenmesini ve dayanışma içinde olmasını sağlamanın en etkili yollarından biri, ortak bir düşman belirlemek ve o düşmana karşı herkesi bir bütün hâlinde hareket etmeye davet ve ikna etmektir. Fransız yazar Tocqueville’in ifade ettiği gibi, “politikada ortak nefretler, hemen her zaman dostlukların temelidir” (Epstein, 2009, s. 4). Haçlı Seferleri ile başlayan süreçte ortak nefretle bakılan bu düşman, Hıristiyanlığın benimsendiği ve yaşandığı hemen her yerde uzun yıllar boyunca Müslümanlar ve Türkler olmuştur.

Irene; Güzel Yunanlı, Bir Trajedi (1708)

İngiliz oyun yazarlarının yoğun ilgi duyduğu bir diğer Osmanlı sultanı da, İstanbul fatihi Fatih Sultan Mehmet’tir. Sadece onunla ilgili olarak 18. yüzyılda altı ayrı oyun yazılmıştır. Bu oyunların hepsinde onun Irene adlı Yunanlı genç ve güzel bir kıza duyduğu aşk anlatılır; bu aşk özellikle o dönem İngiliz seyyahların ve tarihçilerin Osmanlılarla ilgili yazdığı çeşitli kitaplar-

da yer alır. Bu oyunlardan ilki ve en çok ilgi göreni, Charles Goring'in 1708 tarihli *Irene; or, the Fair Greek, A Tragedy* adlı oyunudur. Oyunda Fatih Sultan Mehmet, Mahomet adıyla karşımıza çıkar. Oyundaki bu isim, aynı zamanda İslamiyet'in kurucu olan Hz. Muhammed için İngilizcede kullanılan isimlerden biri olması açısından da dikkat çekicidir.

Mahomet oyunda İstanbul'u fethettiğinde kendisine sunulan Irene adlı Yunanlı bir genç kıza daha ilk görüşte âşık olur ve aşkıdan dolayı savaş meydanlarından çekilip devlet işlerini Valide Sultan'a ve vezirlerine bırakır. Burada İstanbul'un fethi gibi çağ açıp çağ kapatan bir olayla ilgili yüceltme ya da övme söz konusu değildir. Çünkü bu zaferin kazananı Türkler, kaybedeni ise Yunanlılar ve onlarla birlikte Yunan kültürünü ve toplumunu kendi çıkış noktaları olarak gören Avrupalılardır. Bir savaşın veya mücadelenin kaybeden tarafındaysanız, öznellikten sıyrılıp kazanandan övgü ve saygıyla bahsetmek çoğu zaman imkânsızdır. Bu olay belki de sahnelerde ticari açıdan daha çok başarı sağlayabileceksen, yazar Goring bu oyunda Fatih'i sansasyonel ve pejoratif bir bakışla resmetmeyi tercih etmiş görünür. Bunda o dönemde Türkler için yaratılmaya çalışılan 'barbar' imgesinin payı şüphesiz ki büyüktür. Öte yandan oyunda Mahomet'in delice sevdiği ve uğrunda sultanlık makamını bile terk ettiği Irene, onun aşkına karşılık vermez. Avrupa için çok önemli olan Yunan kültürünün temsilcisi konumundaki Bizans'ın yaklaşık bin yıl başkenti olan İstanbul gibi önemli bir Yunan şehrini Türklerin başında Yunanlılardan alıp fetheden ve Türklerin toprağı hâline getirerek koca bir çağı bitirip yeni bir çağ açan Mahomet, genç bir Yunanlı kızın kalbini fethedemez (Goring, 1708, ss. 10-11). Bunun üzerine kendisini içkiye verir ve sürekli sarhoş olur. Sarhoşluğun etkisiyle adamlarını bile öldürtecek kadar akli başından gider ve zalimleşip gaddarca davranır.

Irene oyunda Yunan ve Avrupa kültürünün sözcüsü gibi davranıp İstanbul'un Türklere değil Yunanlılara ait olması gerektiğini söyler ve Türklerin onlar için kutsal bir şehir olan İstanbul'da olmasını büyük bir üzüntü ve öfkeyle karşılar (Goring, 1708, s. 12). Onun için sadece bu sebep bile, İstanbul'u fetheden Sultan Mahomet'ten nefret etmesi için yeterlidir. "Nicholas Rowe tarzında 'pasif bir kadın kahraman'a indirgenen" Irene, oyun boyunca sürekli ağıtlar yakar ve içinde bulunduğu durumun çaresizliğini ve korkunçluğunu dile getirir (Venturo, 1999, s. 90). Oysa Mahomet Irene'i görür görmez ona âşık olunca İstanbul'u çoktan unutmuştur; İstanbul gibi önemli bir şehri fetheden büyük bir kumandan olarak bu zaferle gurur duymak yerine, oyunda Irene gibi sıradan bir kızın kalbini fethedemediği için üzülen, sızlanan ve sürekli melankolik hâlde içki içen çaresiz ve platonik bir âşık olarak resmedilir.

Yani oyunda Fatih'in İstanbul'u fetheden büyük bir kumandan olarak gösterilmesi belki de ona ve Türklere yönelik bir beğeni, hayranlık veya sevgi uyandıracak için, onun bu görkemli zaferinden ziyade genç bir kız karşısında düştüğü acizlik anlatılmış gibidir. Nitekim Mahomet Irene'in kalbini kazanmak için sürekli dil döker, ancak tüm çabaları boşa çıkar. Öte yandan klasik bir kurgu tekniği olarak, Irene'in kendi milletinden Yunan bir sevgilisi vardır. Aratus adlı bu genç önce memleketini sonra da sevdiği kızı elinden alan Mahomet'e karşı intikam arzusu ile yanıp tutuşur. Zira Irene, Mahomet'in sevgisine karşılık vermese de daha oyun başlamadan onun tarafından tecavüze uğramıştır ve bu nedenle Aratus'a geri dönemeyeceğini çünkü artık kirlendiğini söyler (Goring, 1708, s. 24). Nitekim Orr (2001, s. 95) Goring'in Irene'inin o dönem sahnede başarısız olmasını bir şanssızlık olarak değerlendirirken, bu yorumu oyunun psikolojik açıdan daha önceki Irene oyunlarından çok daha iyi kurgulanması ve detaylandırılmasından ötürü yaptığını belirtir. Bu ve benzeri başka sahnelerde Mahomet karakteriyle Türkler kirli ve kirleticisi, şehvet düşkünü ve saldırgan olarak resmedilir. Özellikle oyunda Yunan karakterlerin konuşmalarında, Türklerin İstanbul'u fethedişinin şehri kirlendiğine inandıkları duyulur. Nitekim Irene namusuna, kimliğine ve sevgilisine düşkün, erdemli ve sadık Yunanlı bir kız olarak görülürken, Mahomet de aşkından deliye dönmüş şehvet düşkünü bir Türk sultanı olarak görülür. Bu şehvet düşkünlüğü de onun, onu istemeyen bir genç kıza zorla sahip olmasına sebep olur.

Bu eşleşmede yine olumsuz bir Türk algısı yaratılmaya çalışılmış gibidir. Irene bir Yunanlı olarak kimliğine, bir kız olarak namusuna ve bir sevgili olarak sevgisine sahip çıkarak oyunun erdemli, ahlaklı ve masum karakterini canlandırır; metaforik olarak bakılacak olursa, onun bu özelliklerinin Avrupa'nın gözünde Yunan medeniyetini ve başkenti İstanbul olan Bizans'ı nitelendiği söylenebilir. Böylece siyah-beyaz dikotomisinde beyazı temsil eden Yunanlı Irene ve İstanbul'un eski sahibi olan Bizans'ın karşısında, siyahı temsil eden Mahomet ve İstanbul'un yeni sahibi olan Osmanlı durmaktadır. Çünkü Osmanlı'nın ve Türklerin o günkü en büyük ismi olan Fatih Sultan Mehmet yani oyundaki adıyla Mahomet, onu istemeyen bir kadına zorla sahip olacak kadar barbar ve vahşi olmasının yanı sıra, onu zorla elinde tutacak kadar zalim ve acımasızdır. Kuvvetle muhtemel Mahomet'in barbarlığı Seyircinin gözünde sadece onu istemeyen Irene için değil, onu ve milletini istemeyen İstanbul için de söz konusudur. Bu müstesna şehrin ellerinden çıkıp gitmesini kabullenemeyen Avrupalılar için, Batı kültürünün medeniyeti sayılabilecek bu şehrin şimdi rakip ve düşmanları olan Türklerin elinde ol-

ması, görünen o ki Irene'in başına gelenlerle paralellikler kurularak seyirciye aktarılmakta gibidir.

Mahomet hem aşkından hem de içkiden ötürü oyun boyunca sıklıkla sarhoştur. O kadar ki çoğu zaman akli başında değildir; onun bu içler acısı durumunu gören Achmet ve Mustapha adlı iki yakın arkadaşı ona vazifesini ve sorumluluklarını hatırlatmaya ve tahtına geri dönmesi için onu ikna etmeye çalışır, ancak Mahomet onları dinlemez. Hatta oğlunu tahttan tamamen indirip onun yerine geçmeye çalışan Valide Sultan, onun bu iki dostunu çeşitli entrikalarla hapse attırır; ertesi sabah da boğulmaları için Mahomet'e emir verir. Ancak Mahomet yavaş yavaş anlar, kendisini gün geçtikçe hükümdarlıktan uzaklaştıran ve en masum adamlarını bile öldürten şeyin Irene olduğunu. Kendisine kızar ve o gece Irene'le beraberken kendisini öldürmek ister: Aşkıyla onuru, yüreğiyle aklı, ruhuyla bedeni, kendisiyle devleti, hatta id'yle superego'su arasında sıkışıp kalmıştır Mahomet. Hislerine kulak verse tahtı elden gidebilir, aklına kulak verse sevdiği kadın. Tam da bu arada kalmışlık duygusuyla kendini öldürmeyi düşünür, ancak Irene, Mahomet'e yalvarır, elindeki hançerle onu öldürmesi için. Mahomet'i daha da kızdırmak ve böylece kendisini öldürtmek için ona sevgilisi Aratus'tan bahseder. Mahomet yine de sevdiği kadını öldüremez, ancak Aratus'u öldürmeye yemin eder.

Mahomet'in Irene'i kraliçe olarak herkese tanıtacağı ve tacını takacağı tören gün gelmiştir artık. Törende herkes Irene'in ne kadar güzel olduğunu görür ve bu güzelliğiyle sultanın aşkına layık olduğunu kabul eder. Yani burada Mahomet karakteriyle birlikte Türklerin aşk ve evlilik için sadece dış güzelliği ön plana çıkarıp, ruhu ve duyguları göz ardı ettikleri üstü kapalı olarak söylenir. Buna bugünün moda tabiriyle 'algı operasyonu' denilebilir. Çünkü Batılıların yazdığı hemen her eserde ve oyunda Türk sultanların, onları sevmeyen yabancı bir kadına zorla sahip olmaları, onun rızası olmadan onunla evlenmeleri gibi durumlar anlatılır. Yani bu oyunda da Avrupalının gözünde ırz düşmanı, sevgisiz, duygusuz, acımasız ve gaddar yani kısacası 'barbar' Türk algısı yaratılmak istenmiştir. Aslında barbar sıfatı, ta Antik Yunan'a kadar uzanır: Yunanlılar kendi ülkelerinin doğusunda kalan Anadolu ve ötesindeki tüm medeniyetler için, özellikle en büyük rakipleri olan Persler için 'barbar' sıfatını kullanırdı. Örneğin Yunan oyun yazarı Euripides'in *Medea*'sında Jason, ona âşık olup onunla bugünkü Kafkasya bölgesinden Yunan topraklarına kaçan Medea'ya Yunanistan'a gelerek ne kazandığını şu sözlerle ifade eder:

İlk olarak, barbar bir ülkede değil, Yunan toprağında yaşıyor-sun. Adaletin ne olduğunu burada öğrendin ve hayatını kaba güç değil, adalet yönlendiriyor. Bilgeliğini tanıdı bütün Yunanlı-lar, namın aldı yürüdü. Adın bile anılmazdı bir ucunda yaşasay-dın dünyanın (Euripides, 536-541).

Aslında Yunanlıların bu kendini beğenmişliklerinin ve kendileri dışındaki güçleri barbar olarak nitelendirme politikalarının genel anlamda 18. yüzyılda Av-rupahlılarda da devam ettiği görülür. İncelenen oyunlarda da bu duruma tanık olunabilir. Nitekim *Irene* adlı bu oyunun son kısmında Mahomet, az önce ev-lendiği ve kraliçe ilan ettiği Irene’i herkesin gözleri önünde kendi elleriyle bıçaklayıp öldürür. Bu eylemiyle Mahomet, büyük bir âşık yerine büyük bir devlet adamı olmayı seçtiğini halkına ve emrindekilere ispat eder. Bu olaya bir Osmanlı vatandaşının gözünden bakıldığında, onu yöneten kişinin bu ka-rarı vermesine sevinecek ve Mahomet’i gözünde daha da büyütecek ve yü-celtecektir. Ancak oyunda Mahomet sultan ve devlet adamı yönüyle değil, daha çok bir erkek ve âşık bir adam yönüyle öne çıkarıldığından, bu eyle-minden sonra Avrupalı izleyici onu acımasız bir cani, taş kalpli bir katil ve duygusuz bir barbar olarak görmeye meyledecektir. Zira olayları nasıl gördü-ğümüz, onlara nereden ve kim olarak baktığımızla yakından ilişkilidir.

Aslında Mahomet’in bu cinayeti işlemekteki yapmaktaki amacı, oturdu-ğu tahtın ve şerefının, aşkından daha değerli olduğunu ispat etmektir. Ne var ki, cinayetin ardından büyük bir üzüntüye kapılır. Tam o sırada ortaya çıkan Aratus’un düello teklifini kabul eder. Aratus bu düelloda yaralanır ve ölür, ancak sevdiği kadına kavuşacağı için sevinçlidir. Yazar bu şekilde bu iki âşığın ruhlar âleminde saf ve masum bir şekilde sonsuzluğu yakaladığını söylerken, Mahomet’i sadece geçici fani âlemde farklı zevkler ve heyecan-lar peşine koşan birisi olarak resmetmek amacını gütmüş olabilir. Bu ölüm Shakespeare’in ünlü âşıkları Romeo ve Juliet’i ya da Yunan mitolojisinde-ki Pyramus ve Thisbe’yi anımsatır. Dolayısıyla bu âşıklar sahnesiyle yazar, sanki bu Yunanlı çifti ölümsüzleştirirken, Mahomet’i de onların katili olarak lanetler gibidir. Çünkü Mahomet artık acımasız bir katildir. Oyun boyunca hep başkalarını öldürten Mahomet, şimdi hançeri eline almış ve öldüren ol-muştur. Ancak Irene’i öldürdükten sonra söylediği ve oyunu bitiren şu sözler, onun duygusallığının ve aşkının boyutunu göstermesi açısından dikkat çeki-cidir:

İmparatorluğa ve şöhretime düşkün olan ben
Bir kadını katlettim, tahtımı koruyayım derken.
Lakin o güzel karşılık verseydi sönmek bilmeyen ateşime
Umurumda bile olmazdı imparatorluk, sarılırdım eşime
(Goring, 1708, s. 55).

Bu sözleri söyleyerek sevdiği kadına veda eden Mahomet dostlarının zafer ve savaş ıgıllıklarıyla kendisine gelip eski günlerine dönünce, aşkın o kalpten bu kadar erken çıkması seyircide yine olumsuz bir Türk izlenimi bırakmış olmalıdır. Dostları yani saraydaki diğer Türkler onu tekrar eski günlerine döndüğü ve bir kraldan beklendiği gibi ülkenin menfaatini bir kadından daha üstün tuttuğu için alkışlarken, bu oyunu izleyen İngiliz seyircisi büyük ihtimalle Mahomet’i lanetlemiştir, o kadar çok sevdiği kadını kendi elleriyle öldürdüğü ve onu bu kadar kısa bir sürede unuttuğu için. Richard Davey’in (1897, s. 16) 1897 tarihli kitabında ise bu olay şöyle tasvir edilir:

Mehmed Irene’e her şeyi sundu, ancak Irene kendi dininden dönmedi. Mollalar sultanı, bir gâvura kur yaptığı için şiddetle azarladı. Mehmed bir gün tüm mollaları sarayının bahçesinde topladı. Irene ortada duruyordu ve parıltılı bir peçenin altındaydı. Sultan peçeyi yavaşça kaldırdı ve onun eşsiz güzelliğini ortaya çıkardı: “Görüyorsunuz, o sizin bugüne dek gördüğünüz bütün kadınlardan daha güzeldir.” dedi, “hayallerinizdeki hurilerden daha alımlı ve cazibeli. Ben onu kendi hayatımı sevdiğimden daha çok seviyorum. Ancak benim hayatım, İslam’a olan sevgimle kıyaslandığında değersizdir.” Eliyle Irene’in altın sarısı uzun örgülü saçını kavradı ve palasının bir darbesiyle kafasını vücudundan ayırdı.

Konusu kısaca özetlenen ve Davey’nin kitabında da yer bulan bu acıklı ve yürek parçalayan sahneyi ölümsüzleştiren bu oyun, sanki İngilizlerin gözünde Fatih Sultan Mehmet’i büyük ölçüde şehvet düşkünü bir cani olarak resmeder. Bir erkek için ilk bakışta âşık olma eylemi, o erkeğin kadındaki dış güzelliğe ve dolayısıyla onun bedenine duyduğu tutkuyu, beğeniyi ve şehveti gösterir. Üstelik bu süreçte Fatih, karşısındaki kadının duygu ve düşüncelerini, söz ve tepkilerini umursamayan gözü dönmüş bir âşıktır. Sanki Fatih İngilizlerin gözünden bakıldığında, İstanbul’u savaşıarak ve zorla ele geçirdiği gibi, bir kadının da zorla ve gerekirse savaşıarak sahibi olabileceğini düşünmektedir. Burada üstü kapalı da olsa karşımıza çıkan zorba âşık imgesi, oyunun sonunda zalim ve acımasız âşık imgesine dönüşür. Çünkü devletin bekası için, âşık olduğu kadını kendi elleriyle öldürür. Bu kez de karşımıza,

âşıklığına bile güvenilmeyecek bir erkek çıkar, çünkü kendi hayatı ve makamı için, âşık olduğu kadını gözden çıkarıp öldürür. Elbette ki bunlar oyunda bu şekilde dile getirilmemektedir, ancak doğal olarak Hıristiyanların oluşturduğu seyirci topluluğu, olay örgüsünde yer alan bu karakter tiplmesiyle, Fatih ve beraberinde Türkler ve Türk sultanlar hakkında kuvvetle muhtemel bu türden olumsuz fikirler geliştirmiştir. Çünkü zaten geçmişteki Haçlı Seferleri ve öncesinden beri sevilmeyen Müslümanlar ve Türkler için o günlerden beri son derece olumsuzlaştırıcı masallar, hikâyeler ve öyküler anlatılmaktayken, bunların sahne üzerinde canlandırılmış hâlde görülmesi, bu seyirciler için kendilerini destekleyecek ve doğrulayacak olanağı sağlamış olmalıdır.

SONUÇ

Sonuçta ortaya çıkan resme bakıldığında, öncelikle görsel ve işitsel etki, etkileşim ve etkileme üzerine kurulan tiyatrunun okuma, düşünme, sorma, sorgulama, eleştirme ve yorumlama kültürüne ve alışkanlığına sahip olmayan ya da çok az olan kitleler üzerinde son derece etkili olduğu söylenebilir. Zira okuma-yazma bilmemek, okumaya ilgi duymamak ve zaman ayırmamak, okumak için doğru veya uygun ve ilgi çekici kaynak bulamamak ya da o kaynağı satın alacak gücü olmamak gibi çeşitli sebeplerle okumayan bir kitle, yorum ve düşünce üretip fikir, görüş ve söylemleriyle çevresini etkilemek ve şekillendirmek yerine etkilenmeye, şekillendirilmeye ve/veya yönlendirilmeye daha açık ve meyillidir. Bu kitlenin kendi etrafında olup biten olaylardan hiç değilse haberdar olma yöntemi ise, çoğu zaman sadece dinleme ve izlemedir. Çünkü öğrendiğini hissetmenin en kestirme, en hızlı ve en kolay yolu budur. İşte bu dinleme ve izleme sürecinde karşımıza, dinleyeceğimiz ve izleyeceğimiz şeylere karar veren, onların içeriğini, dilini, üslubunu ve amacını belirleyen bir başka kişi, grup veya kurum çıkar. Hele ki bu başkası, izlemek ve dinlemekle yetinen kitlenin onun düşüncesine ikna olmasını, ona bağlı ve bağımlı olmasını ve onu desteklemesini istiyorsa, bu amaca yönelik olarak kendi seçtiği şeyleri kendi istediği şekilde onlara söyleyip gösterebilir.

Tiyatronun göze ve kulağa hitap eden bir gösteri sanatı olduğu düşünüldüğünde, özellikle halkının büyük ölçüde okuma-yazma bilmediği ya da okumadığı 18. yüzyılın sonlarına dek Avrupa'da ve İngiltere'de bu sahne sanatının izleyiciyi şekillendirilmekte çok başarılı olması normal karşılanmalıdır. Nitekim halkın bireysel ve izole okumaya yönelmeye başladığı 1760'lardan sonra İngiliz tiyatrosu yavaş yavaş halk üzerindeki etkisini ve popüleritesini kaybetmiş, yerini hızla romana bırakmıştır. Bu açıdan bakılırsa, sahnedeki oyunlarda karakterlerin resmedilmesinden, kullandıkları dile ve özellikle siyah-beyaz veya iyi-kötü dikotomisine kadar hemen her unsurda bu oyunla-

rın bir algı yönetim aracı olarak kullanıldığı pekâlâ söylenebilir. Bu duruma en iyi örneklerden biri, özellikle 18. yüzyıla kadar sadece İngiltere'nin değil tüm Avrupa'nın korkulu rüyası hatta kâbusu olan Osmanlı Devleti'nin ve Türklerin birçok oyunda benzer şekilde sunulup İngiliz seyircisinde pejoratif yani olumsuz ve çirkin bir Türk algısı yaratılmasıdır. Nitekim 1701 ve 1708 tarihli iki ayrı oyunda, dünya tarihi içinde çok önemli zaferlere imza atmış, ilmi, kültürü, cesareti, zekâsı ve birçok alandaki kabiliyetleriyle öne çıkmış Yıldırım Bayezid ve Fatih Sultan Mehmet gibi iki Osmanlı sultanı başrolde olmasına rağmen, *Irene*'de Bayezid, *Tamerlane*'de Mehmet onları büyük yapan bu özelliklerinden soyutlanmış ve neredeyse her yönden olumsuz bir şekilde resmedilmiştir.

Bu oyunlarda her iki Osmanlı sultanı da güzel bir kadına ve onun dişiliğine karşı koyamayan, şehvet ve tutku gibi duygularına yenilen, kolayca âşık olan ve bu arzularının esiri olup onları sevmeyen bu kadınlara zorla sahip olan bencil, saygısız ve duyarsız bir tecavüzcü olarak gösterilir. Bu yönüyle sanki Türkler İngiliz seyircisine, aşk söz konusu olduğunda, karşı tarafın duygu ve düşüncelerini, istek ve beklentilerini hiçe sayan bencil ve anlayışsız erkekler olarak tanıtılır. İkinci olarak, her iki sultan da yabancı (ecnebi) bir genç kıza sadece fiziksel güzelliği nedeniyle âşık olup onu bedensel bir haz aracı olarak görürken, onların kendi kızlarını kalben ve ruhen seven ve üstelik kızlarının da aynı duygularla sevdiği yabancı erkeklerle kızlarının evlenmesine müsaade etmezler. Bu noktada Türkler yine hoşgörüsüz, sevgisiz ve merhametsiz baba figürüyle tanıtılır. Kendileri karşılıklı gerçek bir aşk yaşamadıkları gibi, başkalarının yaşamasına da izin vermezler. Öte yandan Bayezid, kızının sevdiği erkekle evlenmesine tek bir şartla izin vermeyi kabul eder; bu şart, damat adayının kendi milletine, davasına, kralına, vs. ihanet ederek onlar için çalışmasıdır. Çünkü Türk sultanlar oyunda kendi çıkarları için kızlarını bile kullanmaya yönelirler. Üçünü olarak Bayezid ve Mehmet zalim, küstah, kibirli, kaba ve katil birer sultan olarak resmedilir. Fatih oyununun sonlarında, önce sevdiği kadının sonra bu kadını seven ancak onun da sevdiği diğer bir erkeği öldürürken, Bayezid onu esir alan ancak ona çok iyi davranan Timur'a karşı küstah ve saygısız sözler sarf eder.

Tüm bunlar olurken, siyah veya kötü tarafta gösterilen Türk sultanların karşısında, tamamen beyaz ve iyi niteliklerle resmedilmiş düşmanları bulunur. Böylece oyunlarda 'barbar' Türk algısının karşısında 'medeni' Batılı algısı yerleştirilir. Oyunları izleyen İngiliz seyircisinin bu algı sayesinde barbar Türklere karşı birlik olmaları, Türklere karşı geliştirilecek düşmanca bir bakış ve algı sayesinde İngiliz ve Batılı kimliğine sahip çıkmaları ve kendile-

riyle gurur duymaları sağlanmış olur. Özellikle ortak bir düşman yaratmak, yöneticilerin, yönettikleri kitlenin önce kenetlenip bütünleşmesini sonra da onları yönetenlere bağlı ve bağımlı olmasını sağlayacağından, tiyatronun bu algıyı yaratarak o toplumu yönetenler için önemli bir amaca hizmet ettiği söylenebilir. Önemli olan, sahnede gösterilen ve söylenenlerin doğru ve gerçek olması değil, izleyenlerin gördükleri ve duyduklarıyla sahnede ki kişi ve olaylar hakkında bir bakış ve fikir sahibi olmalarıdır. Dolayısıyla incelenen bu iki oyuna bakıldığında, yazarların amacının dönemin edebiyat anlayışına uygun oyunlar sahneleyip başyapıtlar üretmek mi yoksa dönemin büyük gücü Türklere karşı İngilizleri olumsuz bakış açısıyla donatmak mı olduğu sorusunun cevabı büyük ölçüde ikinci seçenekte aranmalıdır. Çünkü tiyatronun seyirci üzerindeki etkisinin farkında olan yazarlar, oyunlarında resmettikleri olay ve karakterlerle Türk-Avrupalı ya da Müslüman-Hıristiyan ayrımını olabildiğince canlı, etkili ve akılda kalıcı şekilde yapmayı tercih etmişlerdir. Her iki yazarın ve daha birçok yazarın Türk sultanları ya da komutanları resmedip ele alırken benzer bir kimlik ve karakteri Türklere yapıştırmaları tesadüften öte bir durum gibi görünmektedir. Çünkü algı yönetiminin başarısı, oluşturulmak istenen algının sıklığına, benzerliğine ve zamanlamasına bağlıdır. Bu tür oyunların sıklıkla yazılıp sahnelenmesi ve ortak yönlerinin çok olması, tiyatronun bu dönemde ve genel anlamda da bu tür dönemlerde bir algı yönetimi aracı olarak kullanılmış olabileceği izlenimini uyandırmaktadır.

KAYNAKLAR

- Agarwal, K. (2009). *Perception Management: The Management Tactics*. New Delhi: Global India Publications Pvt Ltd.
- Akalın, E. (2016). *Staging the Ottoman Turk: British Drama, 1656-1792*. Stuttgart: Ibidem Verlag.
- Aksoy, Y. (2016). *XVIII. Yüzyıl İngiliz Tiyatrosunda Türkler*. Ankara: Kurgan Edebiyat.
- Bernard, S. & Sowerby, R. (ed.). (2017). *The Plays and Poems of Nicholas Rowe – Vol. VLucan's Pharsalia*. New York: Routledge.
- Canfield, J. D. (2001). *The Broadview Anthology of Restoration & Early Eighteenth-Century Drama*. Toronto: Broadview Press.
- Chalmers, A ve Hazlitt, W. (ed.). (1857). *The Table Talk of Martin Luther*. London: G. Bohn.
- Davey, R. (1897). *Sultan and His Subjects*. Chapman & Hall, Ltd., London.

- Day, G. & Lynch, J. (ed.). (2015). *The Encyclopaedia of British Literature, 1660-1789, Volume I*
A – El. West Sussex: John Wiley & Sons, Ltd.
- Elsbach, K. D. (2006). *Organizational Perception Management*. London: Routledge.
- Epstein, J. (2006). *Alexis de Tocqueville: Democracy's Guide*. New York: Harper Collins.
- Goose, N. (2005). ““Xenophobia” in Elizabethan and Early Stuart England: An Epithet Too Far?” Bkz. GOOSE, N. ve LUU, L. (ed.). *Immigrants in Tudor and Early Stuart England*. Brighton: Sussex Academic Press, ss. 110-135.
- Goring, C. (1708). *Irene; or, the Fair Greek, A Tragedy*. London: John Bayley.
- Hourani, A. H. (1991). *Islam European Thought*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Karpat, K. H. (ed.). (1974). *The Ottoman State and Its Place in World History*. Belgium: E. J. Brill.
- Knolles, R. (1603). *The Generall Historie of the Turkes, from the first beginning of that Nation to the rising of the Othoman Familie: with all the notable expedition of the Christian Princes against them. Together with the Lives and Conquests of the Othoman Kings and Emperours*. London: Adam Islip.
- Orr, B. (2001). *Empire on the English Stage, 1660-1714*. Cambridge University Press, Cambridge.
- Pastorino, E. & Doyle-Poritllo, S. (2013). *What is Psychology: Essentials*. Belmont: Wadsworth Cengage Learning.
- Rookes, P. & Wilson, J. (2000). *Perception: Theory Development and Organization*. London: Routledge.
- Rowe, N. (1781). *The Poetical Works of Nicholas Rowe*. Edinburgh: The Martins.
- Schwoebel, R. (1967). *The Shadow of the Crescent: Renaissance Image of the Turks 1453-1517*. Nieuwkoop: B. de Graaf.
- Şenlen, S. (2005). “Richard Knolles’ The Generall Historie of the Turkes as a Reflection of Christian Historiography”, *Osmanlı Tarihi Araştırma ve Uygulama Merkezi Dergisi OTAM*, Sayı 18, Bahar, ss. 379-393.
- Venturo, D. F. (1999). *Johnson the Poet: The Poetic Career of Samuel Johnson*. Delaware: University of Delaware Press.
- Yılmaz, B. (2016). *Yine De Hayat: Denemeler*. İstanbul: Hiperlink Yayınlar.

Extended Abstract

Being one of the oldest art branches of human history, theatre has contributed a lot to the entertainment and education of men throughout history. Especially where people have little or no habit of reading and writing, it has had an undeniable effect on people. It is for this reason that theatrical performances have often come to the control and rule of the ruling class, e.g. Catholic Church in the Middle Ages, when churchmen wrote and enacted mystery and miracle plays based on the Bible and Christ's and saints' lives or miracles to promote the Catholic way of life and thinking among the audiences, or the English King Henry VIII who in the 1530s hired playwrights to write plays that popularize the Protestant way of life and belief system. The way those figures managed to promote or popularize their own thoughts or arguments is through perception management, one of the primary methods of the arts like theatre. It is because theatrical performance, like them, is based on five senses, but especially those of hearing and seeing. Being a largely audio-visual art, theatre relies primarily on showing and talking whereby those who come to theatre to see or hear something new, shocking, informative or entertaining get the chance to do so. What makes theatre an effective tool in the hands of the rulers on the ruled is this aspect of the stage; it can directly address and appeal to the audience so that it becomes much easy and short to affect, guide and direct them towards a given issue, person, institution, message and so on. With this argument in mind, it is the intention of this study to give two plays from the English stages as examples for the writers' preference to use the stage as a means of perception management towards Turks.

The plays chosen for this purpose are Nicholas Rowe's *Tamerlane* of 1701 and Charles Goring's *Irene; or, the Fair Greek, A Tragedy* of 1708. The former play portrays Yildirim Bayezid (1360-1403), but focusing on the days following Tamerlane's defeat of him and his army at Ankara Battle in 1402. The latter, similarly, deals with Fatih Sultan Mehmet (1432-1481), but focusing on his infatuation with a Greek young lady in the days following his conquest of İstanbul in 1453. Both plays are similar in that the protagonist in each is a Turkish sultan who is portrayed by the writer with inhuman adjectives, rascal qualities and barbaric actions. For example, both of them force a young non-Muslim girl of beauty and lure to marry them or at least to go to bed with them. Finally, both resort to force so that they can possess their body like some material to possess, which must have aroused Christian audiences' disgust of these Turkish sultans upon seeing them on the stage doing such actions. Both of them are also depicted as tyrants and barbarians of ar-

rogance as well as pride. As for the religious terms, the writers tend to depict them as challenging God's divine order on some occasions.

With these points in mind, it seems more than a coincidence that the writers wrote these plays and some others like them merely for artistic purposes, but rather it seems that these plays were written to create a negative impression of Turks in the minds and eyes of western audiences. A consideration of the early 18th century when these plays were written is also supportive of this argument in that this period marks the beginning of Ottomans' gradual loss of their territorial lands and power. Then the question of why arises in one's mind. The underlying reason for this perception management, if any, regarding Turks' (mis)representation on the English stages may have been the writers' expectation and intention to unify the Christian audiences against the Muslim sultans and by implication Turks. Having long been regarded by the Europeans as a serious threat to the unity and existence of many European nations and states, Turks must have therefore been depicted as a source of terror and horror as can be seen in some proverbs and idiomatic expressions used in daily life in European languages. All these issues considered together, the two writers' intention can be judged more as propagandist than as artistic. In their plays they propagate good and well-bred Europeans and Christians or non-Muslims against evil and ill-bred Turks and Muslims in almost every act in the plays. The way Turkish characters speak, react and behave seems to have, therefore, been designed as if to indicate how barbaric or 'uncivilized' they are, while the way Christian characters do so is quite favourable and sympathetic. In view of this contrast between the building of these two groups of characters, it appears more probable that the writers wrote these plays in search of perception management regarding the character, identity and/or personality of Turkish characters in such a way as to portray them as uncivilized, rude, barbaric, lustful, arrogant, prideful, rude, and so on.