

GELENEKSEL HALK TİYATROSUNDA GAYRİMÜSLİMLERİN TEMSİLİ

REPRESENTATION OF NON-MUSLIM OTTOMANS IN TRADITIONAL FOLK THEATRE

NİLGÜN
FİRİDİNOĞLU*

Özet

Bu çalışma Osmanlı İmparatorluğu'nun toplumsal örgütlenme yapısını oluşturan Millet Sistemi bağlamında Karagöz oyunlarında gayrimüslim Osmanlıların nasıl temsil edildiğini analiz etmeye çalışmaktadır. Arnavut, Rum, Ermeni, Yahudi, Arap, Türk ve bu kozmopolit yapının diğer unsurları hayal perdesinde zaman zaman oldukça sert, alaycı, hatta bazı görüşlere göre "aşağılayıcı" taklitlerle gelmelerine karşın hiçbir zaman birinin bir diğere göre daha fazla olumlandığını ya da belirli bir din/etnik kimliğe yönelik genel bir nefretin söz konusu olduğunu ileri sürmek güçtür. Bu çalışmada amaçlanan dönemin önemli popüler kültür öğesi olarak Karagöz oyunlarında gayrimüslim Osmanlıların nasıl temsil edildiğini, Millet Sistemi'nin yarattığı görece huzur ortamının bu oyunlara nasıl yansıdığını, taklitlerde bir "ötekileştirme" düşüncesinin var olup olmadığını sorgulamak olacaktır.

Abstract

This paper aims to analyze how the non muslim Ottomans are represented in Karagöz Plays in accordance with the social system of Ottoman Empire called Millet Sistemi. Rum, Armenian, Arab, Türk, etc. all elements of the cosmopolitan Ottoman Empire, are reflected on curtain comparatively rigorous, sarcastic and in some respects "injurious" representation. However it is clearly seen that the discourse of the plays concede an advantage to none of those etnical and religios identities. This paper tries to compare the harmonic ensemble reflected in Karagöz plays with Ottoman social order and to reveal the dynamics of all-embrancing and peaceful traits of Karagöz Plays..



* Araş.Gör., İstanbul Üniversitesi,
Edebiyat Fakültesi, Tiyatro
Eleştirmenliği ve Dramaturji Bölümü

Hanedan tarafından tanınmış dört milleti (Mile-i Erbaa), Müslüman Milleti, Ermeni Milleti, Rum Milleti ve Yahudi Milletini kapsayan bu yönetim sistemi içerisinde kuşkusuz Müslüman Milleti Millet-i Hakime olarak isimlendirilirken, teşrifatta Rum milletinden sonra üçüncü sırada gelen Ermeni Milleti ise Millet-i Sadıka olarak nitelendirilmekte idi. Gayrimüslim Osmanlılar Millet-i Hakime'nin altında ikinci sınıf vatandaş iseler de Baskın Oran'ın da ifade ettiği gibi “her türlü dinsel, dilse ve etnik vb gruplar için kültürel haklar (dilini kullanmak, öğretmek, dinsel özgürlükler, vb.) serbestti. Devlet kimin ne konuşup yazdığına ve öğrettiğine, ne tür bir dinsel uygulama yaptığına karışmazdı. Bireye karışmaz, onun denetimini cemaatlere bırakırdı. O kadar ki, özellikle İstanbul'daki kimi Rumlar kimi zaman Türkçe öğrenmeden ölürlerdi.”¹

¹ Baskın Oran, **Türkiye'de Azınlıklar: Kavramlar, Teori, Lozan, İç Mevzuat, İhtihat, Uygulama** (İstanbul: İletişim Yay. 2005), s.105.

Millet Sistemi kapsamında gayrimüslim bireylerin günlük yaşamlarına ilişkin faaliyetlerini idari, mali, medeni alandaki sorumlulukları, kendi cemaatlerine ve yetke sahibi olarak millet başına (haham ya da patrik) karşı idi. Devletçe muhatap alınan cemaat ve cemaatin lideri oluyordu. Tanzimat Fermanı ve devamındaki düzenlemelere ilk karşı tepkilerin öncelikli olarak bahsi geçen cemaat liderlerinden gelmesi bu bağlamda manidardır; devleti laikleştirmeye yönelik reformlar, milletlerin dini kimlikli liderlerinin yetkilerini azaltıyor, devletin bireyleri muhatap almasını öngörüyordu. Sonuç olarak Millet sistemi inancın evrenselliğini vurguluyor ve etnik dilbilimsel farklılıkları yıkmadan onların yerini alıyordu. Osmanlı devletinin politikaları cemaatin sosyal ve ekonomik yaşamlarını son derece etkilerken kültürel ve dinsel hayatlarını değiştirmemiştir.²

² Kemal H. Karpat, **Christians and Jews in the Ottoman empire : the functioning of a plural society** / edited by Benjamin Braude and Bernard Lewis.(New York : Holmes & Meier Publishers, 1982.) içinde “Millets and Nationality: The Roots of the incongruity of Nation and State in Post-Ottoman Era”

Geleneksel halk tiyatrosu yukarıda genel hatlarıyla bahsettiğimiz millet sistemi organizasyonunun ve imparatorluğun kozmopolit yapısının perdedeki yansımasıdır adeta. Rum, Ermeni, Yahudi, Kürt, Frenk, Türk, Laz, Arap, Arnavut imparatorluğu oluşturan tüm etnik ve dini unsurlar hayal perdesinde ya da ortaoyunu meydanında karşımıza çıkar.

Sevinç Sokullu'nun Karagöz oyunlarında “perdeye insanın yansı-

madığı”³ şeklindeki tespiti bu bağlamda oldukça yerindedir. Bu oyunlardaki tipler Osmanlı İmparatorluğu içerisinde yaşayan davranış özellikleri, konuşma tarzı, şive özellikleriyle belli bir cemaati yansıtan kalıplaşmış tiplerdir.

Bu tiplerin temsilinde (özellikle erken dönemlere, örneğin on sekizinci yüzyıla tarihlenen metinlerde) özel isimlere yer verilmesi imparatorluğun yönetim pratiğinin olduğu kadar insanların birbirleriyle kurduğu ilişkinin de cemaatler üzerinden gerçekleştiğinin bir göstergesi niteliğindedir. Dolayısıyla bu tipler ait oldukları milletin ya da cemaatin kültürel, dinsel, sosyal, farklılıklarını üzerlerinde barındıran gölge kişiler olarak perdeye yansılar. Karagöz oyunlarındaki bu nitelime sadece gayrimüslim tiplere özgü değildir. Arap, Arnavut, Acem, Laz, Rumelili gibi çeşitli açılardan (dinsel, kültürel) azınlık sayılabilecek Müslüman tebaa da yine cemaat-aidiyet ilişkisi çerçevesinde mensup oldukları topluluğa göre perdeye buyur edilirler. İmparatorluğun kozmopolit birlikteliğini yansıtan geleneksel halk tiyatrosu örneklerinde oyun figürlerinin birbirleriyle olan ilişkilerinde birbirleriyle söyleşmelerinde herhangi bir dini ya da etnik mensubiyeti hedef alan aşığılamanın varlığından söz etmek mümkün değildir. Bu durum hiç kuşkusuz Osmanlı İmparatorluğu’nun, etnikliği siyasi bir etmen olarak etkisiz hale getiren bir politika izlemiş olmasına bağlanabilir.⁴ Etnik kimliğin politik olarak etkinleştirilmediğinin kuşkusuz en iyi örneği geleneksel halk tiyatrosunda kültürel ve dinsel özellikleriyle özdeşleştirilerek temsil edilen taklitlerdir. Yavuz Pekman Geleneksel Türk Tiyatrosu’nun etnik kimliklere karşı tavrını şöyle açıklamaktadır:

“Geleneksel tiyatro herhangi bir etnik grubu merkeze almadığından, tüm şaka, eleştiri, alaysama ve taşlamalarında, herkese eşit mesafe ile yaklaşır.”⁵

Bu tiplerin temsilinde (özellikle erken dönemlere, örneğin on sekizinci yüzyıla tarihlenen metinlerde) özel isimlere yer verilmesi imparatorluğun yönetim pratiğinin olduğu kadar insanların birbirleriyle kurduğu ilişkinin de cemaatler üzerinden gerçekleştiğinin bir göstergesi niteliğindedir. Dolayısıyla bu tipler ait oldukları milletin ya da cemaatin kültürel, dinsel, sosyal, farklılıklarını

³ Sevinç Sokullu, **Türk Tiyatrosunda Komedyanın Evrimi** (Ankara: Kültür Bakanlığı Yayınları, 1978), s. 142.

⁴ Kemal Karpat, **Osmanlı’da Değişim, Modernleşme ve Uluslaşma**. Çev. Dilek Özdemir. (Ankara: İmge Kitabevi, 2006), s. 273.

⁵ Yavuz Pekman, **Çağdaş Türk Tiyatromuzda Geleneksellik** (İstanbul: MitosBoyut Yay., 2002), s. 56.

nı üzerlerinde barındıran gölge kişiler olarak perdeye yansılar. Karagöz oyunlarındaki bu niteleme sadece gayrimüslim tiplere özgü değildir. Arap, Arnavut, Acem, Laz, Rumelili gibi çeşitli açılardan (dilsel, kültürel) azınlık sayılabilecek Müslüman tebaa da yine cemaat-aidiyet ilişkisi çerçevesinde mensup oldukları topluluğa göre perdeye buyur edilirler. İmparatorluğun kozmopolit birlikteliğini yansıtan geleneksel halk tiyatrosu örneklerinde oyun figürlerinin birbirleriyle olan ilişkilerinde birbirleriyle söyleşmelerinde herhangi bir dini ya da etnik mensubiyeti hedef alan aşağılamanın varlığından söz etmek mümkün değildir. Bu durum hiç kuşkusuz Osmanlı İmparatorluğu'nun, etnikliği siyasi bir etmen olarak etkisiz hale getiren bir politika izlemiş olmasına bağlanabilir. Etnik kimliğin politik olarak etkinleştirilmediğinin kuşkusuz en iyi örneği geleneksel halk tiyatrosunda kültürel ve dinsel özellikleriyle özdeşleştirilerek temsil edilen taklitlerdir. Yavuz Pekman Geleneksel Türk Tiyatrosu'nun etnik kimliklere karşı tavrını şöyle açıklamaktadır:

6 Aynı, s.56.

“Geleneksel tiyatro herhangi bir etnik grubu merkeze almadığından, tüm şaka, eleştiri, alaysama ve taşlamalarında, herkese eşit mesafe ile yaklaşır.”⁶

7 Cevdet Kudret, Karagöz Cilt 3 (Ankara: Bilgi Yay. 1970), s. 400.

Yazıcı adlı Karagöz oyununda Türk ve Karagöz arasında geçen aşağıdaki söyleşme bu bakımdan oldukça manidardır.

Karagöz- Hoş geldin gözüm.

Türk- Gözün çıksın.

Karagöz- Behey ciğerim!

Türk- Ciğerini gopegler yisün!

Karagöz- Behey Canım!

Türk- Canın çıksın!

Karagöz- Behey ayı!

Türk- Merhaba dayu!⁷

Osmanlı sosyal ve politik örgütlenmesi ile geleneksel halk tiyatrosunun etnik kimliklere yaklaşımı arasındaki paralellik açıkça görülmektedir. Samim Akgönül'ün Osmanlı egemen sınıfı için etnik aidiyetin önemini ve bu sınıfın etnik kimliklere karşı tavrını dile getirdiği aşağıdaki değerlendirmesi bu paralelliği pekiştir-

mesi bakımından oldukça önemlidir:

Egemen grup kelimenin modern anlamıyla etnik olarak egemen değildir. İmparatorluğu kuran bu grubun kahramanlık özelliklerine ve Türk kökenlerine değer verdiği doğrudur. Ancak gerçeklere baktığımızda, yokluk içindeki köylülerle ya da kaba göçebelerle aynı kefeye konulan “Türk” grubun saygınlık merdiveninin en alt basamaklarında yer aldığı görülmektedir.⁸

⁸ Samim Akgönül, **Türkiye Rumları Ulus Devlet Çağından Küreselleşme Çağına Bir Azınlığın Yok Oluş Süreci** (İstanbul: İletişim Yay., 2007), s. 38.

Ancak unutulmamalıdır ki Osmanlı İmparatorluğu’nda etnik kimlik politik olarak etkinleştirilmezken tebaa olarak kabul edilmenin şartı etkinleştirilen dini aidiyettir. Roderic Davison’a göre milletlerin özerk yapılanması Müslümanlarca ve yönetici sınıf tarafından gayrimüslimlerin ikinci sınıf vatandaş olarak konumlandırılmalarına engel değildi.⁹ Her ne kadar kendi içinde özerk denilebilecek bir yapının unsurları olsalar da Ermeni, Rum, Yahudi milleti hâkim mahkûm millet ikiliğinin mahkûm parçalarıydılar. Etkinleştirilen dini aidiyet ve oluşturulan Millet sistemi uygulamaları çerçevesinde hâkim milletin yani Müslüman tebaanın hassasiyetleri ön planda tutularak klasik dönemden itibaren gayrimüslimler ile Müslümanların mahalleleri, okulları, sosyal alanlarda birbirlerinden ayrıştırılmaya yönelik bir takım uygulamalar söz konusudur. Bu bağlamda geleneksel halk tiyatrosunun egemen grubun hassasiyetlerinin dışında bir birliktelik oluşturduğunu söylemek mümkündür.

⁹ Roderic H. Davison, **Osmanlı Türk Tarihi (1774-1923)** (İstanbul: Alkım Yayınevi, 2004), s.166.

Geleneksel halk tiyatrosunda etnik köken gibi herhangi bir dinsel inancının da merkezde olduğunu söylemek, Müslümanlık inancına bir ayrıcalık ve dokunulmazlık atfedildiğinden bahsetmek oyunlara baktığımızda pek mümkün görünmemektedir. Salınacak oyununda salıncaktan düşerek ölen Yahudi’nin arkasından yapılan ayinde Hahambaşı, havyar salatası, turp salatası, soğan salatasından bahsederken Yahudi cemaat bu duaya âmin diyerek karşılık verir. Benzer bir biçimde **Ortaklar** adlı oyunda Karagöz’ün nikâhını kıyacak olan imamın duası çifte semerli damattan, kocalarının başını yiyen gelinden bahseden, çiftin soylarının soplarının belirsizliğini konu alan ve cemaatin uyumla amin

dediği gayet magazinsel bir duadır.

10 Kemal Karpat, a.g.e., s. 260.

Tüm Osmanlı tebaasının herhangi bir ayrıştırmaya tabi tutulmaksızın geleneksel halk tiyatrosunda ve özellikle Karagöz oyunlarında bir araya gelmelerini sağlayan bir başka önemli unsur taklitlerin imparatorluğun örgütlenme yapısı içerisinde ayrıcalıklı statüsü olmayan figürlerden oluşmasıdır. Kemal Karpat' a göre Osmanlı örgütlenme yapısı içerisinde ayrıcalıklı statüyü belirleyen devletle kurulan ilişki ve devlete yapılan hizmeti; toplum içindeki gerçek mevkiyi, sosyal statüyü ve itibarı inanç değil hükümetle bağlantılı olmak belirlemekteydi.¹⁰

Karpat'ın bu tespitleri ışığında geleneksel halk tiyatrosunun kişi kadrolarında baktığımızda hanedandaki egemen sınıfa hizmet eden asker, memur, mültezim vb. hiçbir tipten yer almaması oldukça manidardır. Üstünlüğün devlete hizmetle belirlendiği bu yapılanma içerisinde geleneksel halk tiyatrosunun ayrıcalıklı gruplara karşı bu dışlayıcı tavrı her kimlikten tiplerin kendi geçici üstünlüklerini yaratmalarına neden olmaktadır. Dolayısıyla egemenlerden arındırılmış bu oyunlarda ezilenlerin ortaklıkları onların birbirleriyle kurdukları sıcak ilişkinin birbirlerine karşı gösterdikleri hoşgörünün belki de en önemli nedenidir.

Geleneksel halk tiyatrosu örneklerinde hâkim tonun ne bu karma sınıf mensuplarından birinde ne de belirli bir dini ya da etnik aidiyetin tekelinde olmayışı oyunlarda karşılaştığımız en acımasız alayda bile düşmanca bir tavrın bulunmamasının nedeni olarak düşünülebilir.

Unutmamak gerekir ki geleneksel halk tiyatrosunda azarlayan, dalga geçen sadece Karagöz gibi eksen kişiler değildir, yüksek bir güven duygusu ve bazen karagöze neler oluyor, sorusunu akla getirecek kadar güçlü karşı atakları ile gayrimüslimleri de görürüz. Bu durumu, **Salıncak** oyununda Karagöz ve Yahudi arasında geçen söyleşme ile örneklendirebiliriz:

GELENEKSEL HALK TİYATROSUNDA GAYRİMÜSLİMLERİN TEMSİLİ

Yahudi	Kaç para vereceğiz sallamak için
Karagöz	Yüz kuruş
Yahudi	Vay kademsiz oğlu kademsiz sen de ka- rın da beraber mi?
Karagöz	Doğru konuş Yahudi teperim şimdi seni!

Geleneksel halk tiyatrosunda toplumsal normlara göre “kötü” ya da “ahlak dışı” olan tüm özelliklerin dengeli bir biçimde taklitler üzerinden yansıtılmaktadır. İstenmeyen, toplumsal normların kabul etmediği insan davranışları herhangi bir cemaatin üzerine yığılmaz. Bu duruma örnek olarak cimri Yahudi, kaba saba Türk, cahil Karagöz, gibi birçok dengeli ikilik sayılabilir.

Karagöz oyunlarında genellikle hafifmeşrep, entrikacı kadın olarak çizilen Zenne tipinin çoğunlukla dini ya da etnik kimliğinin vurgulanmıyor olması bu bağlamda dikkat çekicidir. Birkaç nadir örnek dışında Zenne tipinin direkt olarak bir cemaate gönderme yapacak onu anıstırarak bir isimle taklit edilmediğini görebiliriz. Salkımcı, Mercan gibi herhangi bir etnik ya da dinsel cemaate ait olabilecek isimlerle anılan kadın tiplerin bu aidiyetsizlikleri kuşkusuz Tanzimat dönemi Türk edebiyatını ve tiyatro edebiyatını düşündüğümüzde oldukça önemlidir. Yüzeysel batılılaşmanın beraberinde ahlaki yozlaşmayı da getirdiği yönündeki hâkim görüş bu dönem yazarlarının kötü kadın imajını genellikle gayrimüslim kadınlar üzerinden yaratmalarına neden olmuştur.

İmparatorluğu oluşturan tüm unsurların birlikte ve barış içerisinde yaşamlarını yansılayan ve hatta kimi zaman egemen grubun hassasiyetlerini de hiçe sayabilen geleneksel halk tiyatrosunun bu bağlamda önemini daha iyi anlamak için Tanzimat ve Meşrutiyet dönemi tiyatro edebiyatından bir kaç örneği ele almak fikir açıcı olacaktır. Kuşkusuz Avrupa'nın artan askeri, ekonomik ve politik nüfuzu Osmanlı devletinin geleneksel etnik politikalarından vazgeçerek etniklik üzerinde oluşturulmuş Avrupa politik yapılanma sistemini benimsemesine neden olmuş ve 1454'den beri devletin yönetim ve organizasyonunun temelini oluşturan Millet Sistemi geleneğinin de kademeli olarak tasfiyesini gerekli kılmıştır. ¹¹ Milliyetçilik fikirlerinin Tanzimat ile birlikte şekillenme-

¹¹ İstanbul'un 1453 yılında fethinden sonra Sultan II. Mehmet, Rum, Yahudi ve Ermeni milletlerine, yani imparatorluğun dini anlamda tanımlanmış topluluklarına, sırasıyla o zaman Yunan Ortodoks Kilisesi'nin Patriği Genadios (1454) Ermeni Kilisesi'nin Piskoposu (1461) ve Joachim Başhaham Moses Capsalı vasıtalarıyla geniş özerklik bahşetmiştir. Bkz. Christians and Jews in the **Ottoman Empire : The functioning of a plural society** / by Benjamin Braude and Bernard Lewis. New York : Holmes & Meier Publishers,1982.

ye başlaması neticesinde geleneksel halk tiyatrosu ile 1839 sonrasında üretilen tiyatro metinlerinde yerel kültürlerin ve farklı dini inançlara sahip cemaatlerin ele alış biçimi arasında ortaya çıkan farklılıkları gözlemlemek mümkündür.

¹² Sevinç Sokullu, Ön.ver.,s. 139.

Yukarıda kısaca bahsettiğimiz Karagöz'deki zenne tipinin dini, etnik kökeninden bağımsız olarak temsiline karşı Tanzimat dönemi Türk edebiyatında ve sonrasında kötü yola düşen, hafifmeşrep, kötü ahlaklı kadınların genellikle gayrimüslim oldukları gerçeği bile farklılaşmayı ortaya koyar niteliktedir. Sevinç Sokullu'nun "Yergisel gülünçlemenin acımasız ve düşmanca niteliğine Karagöz'de olduğu gibi Ortaoyunu'nda da rastlanmaz. Alayda eleştiri ve şamata egemendir." ¹² şeklindeki tespitine gayrimüslim Osmanlıların temsili özelinde baktığımızda Tanzimat sonrası yazılan oyunlarda bu değerlendirmenin yavaş yavaş ortadan kalktığını görmek mümkündür. Alay ve şamata kademeli olarak ortadan kalkarken yerini "biz ve onlar" kutuplaşması bağlamında ciddi eleştirilere bırakmıştır. Hatta kimi tiyatro oyunlarında bu çok kültürlü yapı tamamen ve birdenbire ortadan kaldırılmıştır.

Türk tiyatro edebiyatının kanonunda yer alan İbrahim Şinasi'nin **Şair Evlenmesi**'nde geleneksel Türk tiyatrosuna has dil kullanımı, mekân kullanımı, gibi bir takım yapısal özelliklerin izleri sürülürken , aynı oyunda çok kültürlü kozmopolit yapının bir hayli uzağında bir şahıs kadrosuna rastlanır.

Benzer bir şekilde **Vatan yahut Silistre**'de Namık Kemal, İslam Bey'in vatanı kurtaracak gücün sadece Müslüman Osmanlıların elinde olduğunu ve hatta Müslüman Osmanlıların görevi olduğunu ileri sürerken vatanın sahiplerini ve Osmanlı kimliğini tanımlar. İlber Ortaylı'nın altını çizdiği gibi Namık Kemal'in "Osmanlısı" oyunda da görüldüğü üzere imparatorluğun gayrimüslim unsurlarını dışlayan Müslüman bir Osmanlılıktır.

Safveti Ziya'nın 1912'de yazdığı Haralambos Cankiyadis'de esere adını veren Rum sarraf, imparatorluğun içinde bulunduğu ekonomik dar boğaz nedeniyle geçinemeyen memurların, maaşlarını

GELENEKSEL HALK TİYATROSUNDA GAYRİMÜSLİMLERİN TEMSİLİ

kırdırdıkları, maliye nazırını, paşaları elinde oynatan bir tefeci olarak çizilir. Manastırlı Mehmet Rifat'ın **Görenek adlı** oyununda da ev ev dolaşan bohçacı Ermeni kadın Manik Dudu, Müslüman Osmanlı köşk sakinlerinden dar zamanlarında mücevherlerini ucuza kapatarak alır. Osmanlı'yı, Avrupa'nın "hasta adamını" kendi sinesinde yapılan ihanetlerin bir daha iyileştiremediği hususundaki ön kabulün yansıması olarak "arkadan vurma", "en zayıf anında vurma", "ihamet" vb. gibi genel izleklerin farklı kurgularla bu dönem yazılan oyunlarda tekrarlandığını görebiliriz.

Bu kısa karşılaştırmanın ardından son olarak tekrar geleneksel halk tiyatrosuna baktığımızda etnik ya da dini, cemaatler arasında çatışmanın olmadığı, egemen söylemler ya da sınıflandırmaların çok uzağında bir birliktelik hukuku oluşturan, hiyerarşilerin yıkıldığı bir alan karşımıza çıkar. Halk tiyatrosu dini ya da etnik aidiyetin kimseyi ayrıcalıklı kılmadığı, hiçbir aidiyetin Karagöz'ün dayacağından kurtulmak için yeterli olmadığı bir dünya sunar.

KAYNAKÇA

Akgönül, Samim. **Türkiye Rumları "Ulus Devlet Çağından Küreselleşme Çağına Bir Azınlığın Yok Oluş Süreci"**. İstanbul: İletişim Yayınları, 2007.

Braude Benjamin and Bernard Lewis (Ed.). **Christians and Jews in the Ottoman Empire: The functioning of a plural society** / edited by. New York : Holmes & Meier Publishers, 1982

Davison, Roderic H. **Osmanlı Türk Tarihi (1774-1923)**. İstanbul: Alkım Yayınevi, 2004.

Güzel Hasan Celâl (Ed.). **Osmanlı'dan Günümüze Ermeni Sorunu**. Ankara: Yeni Türkiye Yayınları, 2001.

Karpat, Kemal H. **Osmanlı'da Değişim, Modernleşme ve Uluslaşma**, Çev. Dilek Özdemir, Ankara: İmge Kitabevi, 2006.

Kudret, Cevdet; **Karagöz, v.1.2.3**. Ankara: Bilgi Yay. 1970.

Oran, Baskın; **Türkiye'de Azınlıklar: Kavramlar, Lozan, İç mevzuat, İçtihat,Uygulama**. İstanbul: İletişim Yayınları, 2005.

Ortaylı, İlber. **Osmanlı Barışı**, İstanbul: Timaş Yayınları, 2007.

Pekman, Yavuz. **Çağdaş Türk Tiyatromuzda Geleneksellik**, İstanbul: MİTOS Boyut Yayınları, 2002.

Sokullu, Sevinç. **Türk Tiyatrosunda Komedyanın Evrimi**, Ankara: Kültür Bakanlığı Yayınları, 1978.



