

## TÜRK TİYATROSUNDA BİR 'BAŞROL' OLARAK MAHALLE

Yavuz Pekman\*

Mahalle, tiyatromuz için her zaman vazgeçilmez bir olgu olmuştur. Sadece tiyatromuz için mi? Sinemamızın da, başlangıcından günümüze kadar, en popüler ürünleri genellikle bir mahalle dekoru içinde geçer; mahalle yaşamı ve bu yaşamın mahalle dışı unsurlarla çatışması Yeşilçam'ın olmazsa olmaz klişelerini oluşturur. Yine televizyon dramalarının, örneğin *Perihan Abla*, *Bizimkiler*, *Mahallenin Muhtarları*, *Ekmek Teknesi* gibi en fazla reyting alan ürünleri de aynı mahalle dokusundan, mahallenin dinamiklerinden ve bu dinamikler tarafından belirlenmiş tipik kişilerden örülmüştür. Mahalle adeta Osmanlı'dan günümüze, değişmez bir biçimde bütün dramatik yapılar için belirleyici bir 'başrol'dür.

Mahallenin dramatik ürünlerde üstlendiği bu rol, kuşkusuz onun ülkemiz için önemli bir toplumsal ve kültürel olgu olmasından kaynaklanır. Mahalle, en geniş anlamıyla, kentli ya da yarı kentli bir orta sınıf yaşam biçiminin billurlaştığı, bu yaşam biçimi tarafından üretilen bir halk kültürünün taşındığı, büyük ölçüde topluma has bir ortamdır. Böylesi bir ortamda, kendi geleneksellikleri içinde yaşamlarını sürdüren, hepsi birer mahalleli olmakla ortak bir kültürü paylaşan ve nüfusun geniş bir kesimini oluşturan büyük kitle, kuşkusuz kitle sanatının da hem malzemesi, hem de alımlayıcısıdır. Bu yüzden mahalle, belki de kaçınılmaz olarak, Karagöz'den yazılı tiyatro metinlerine, Yeşilçam filmlerinden seyredilme oranları en yüksek televizyon dizilerine kadar, popüler dramatik yapıların değişmez bir unsuru haline gelmektedir.

Mahalle, Osmanlı'dan günümüze kadar varlığını korumakla birlikte, tarih boyunca ülkemizin içinden geçtiği batılılaşma, cumhuriyet, kapitalizm, küreselleşme gibi büyük değişim süreçlerinden ve nüfus artışı, göç, gecekondulaşma, gelir adaletsizliği gibi toplumsal sorunlardan etkilenecek önemli değişimler yaşamıştır. Mahallede yaşanan bu

---

\* Yrd.Doç.Dr., İ.Ü. Edebiyat Fakültesi Tiyatro Eleştirmenliği ve Dramaturji Bölümü

değişimlere, birer “siyasal hikayeci”<sup>35</sup> olarak tiyatro yazarlarımız da seyirci kalmamıştır. Tanzimattan bugüne mahalle dekorunu kullanan tiyatro yazarları, bahsi geçen bu değişim ve sorunları, yine mahallenin dinamiklerinden bakarak yansıtmaya, bu değişim ve sorunların toplumda yarattığı etkiyi mahalleye bakarak eleştirmeye çalışmışlardır.

Bu çalışmada, mahalle Osmanlı’dan günümüze, bir toplumsal ve kültürel olgu olarak ele alınarak, bu olgunun Karagöz, Ortaoyunu gibi geleneksel halk tiyatrosu türlerinde ve bunların peşinden gelen yazılı tiyatro metinlerinde nasıl ele alındığı, mahallenin bu farklı metinlerde ne gibi farklı boyut ve işlevler kazandığı araştırılacaktır. Yine, ülkemizde yaşanan toplumsal değişim ve sorunların izi, tiyatro metinlerimizde yer alan farklı mahalleler ve bu mahallelerde belli dönemlerde yaşanan temel değişimler üzerinden sürülecektir. Sonuç olarak, mahalle olgusunun ülkemiz dram sanatı açısından ne gibi bir önem taşıdığı ve neden vazgeçilmez bir ‘başrol’ haline geldiği soruları tartışılmaya çalışılacaktır.

### **Kültürel Bir Olgu Olarak Mahalle**

Mahalle, yönetsel olarak, klasik Osmanlı’dan beri, sistemin kentlerdeki en alt idari birimidir. Ancak aynı zamanda mahalle, Osmanlı’dan günümüze ülkemiz kent yaşamının ve kültürünün en temel birimi ve ana taşıyıcısı da olmuştur. (Ortaylı: 2006: 18) Erses mahalleyi şöyle tanımlıyor:

---

<sup>35</sup> “Siyasal hikaye” kavramını İlber Ortaylı şöyle açıklıyor: “Yüzyılımızın genç bilimleri olan toplum bilimleri henüz doğa bilimleri gibi yöntem ve araştırma teknikleri açısından belirli bir düzeye yükselmiş değildir. Toplum bilimleri bu nedenle doğa bilimlerinden farklı olarak bazı ilginç kaynaklara el atmayı yeğ tutmuşlardır. Bu bilimlerin literatüründe roman ve tiyatro eserlerini görmek hiç de şaşırtıcı olmasın. İnsanın geçirdiği evrim aşamaları, hatta içinde bulunduğumuz çağ, bilginlerin niceliksel araştırmalarıyla yeterince anlaşılamayınca, sorunun çözümü yazarların sezgilerinde veya güçlü gözlemlerinde aranıyor. (...) Toplum tarihinin sorunları çok kere edebiyatçının kalemi sayesinde anlaşılır ki, bu eserlere ‘siyasal hikaye’ denir. Nesnel olan bilimcinin tersine edebiyatçının öznelliği bize bazı doğruları gösterebilir. Olaya siyasal bilimci nesnel bir yöntemle el attığında siyasal kuarm ve yasalar, ama edebiyatçı kendine özgü öznelliğiyle bakınca da, siyasal hikayeler ortaya çıkıyor. Bkz. İlber Ortaylı, “Siyasal Bir Hikayeci Olarak Musahipzade Celal Bey”, *Gelenekten Geleceğe*, Ufuk Kitapları, İstanbul 2001, s: 123

*Kent, ortak düşünce yapılarına, inançlarına, geleneklerine, göreneklerine, örf ve adetlerine, ortak kültürlerine göre onu tasarlayarak biçimlendiren, sonra da bu fiziksel mekanın etkisinde kalan kolektif bilince ve kolektif kimliğe sahip insan topluluğunun yaşadığı bir ortamdır. Geleneksel mahalle ise aynı sistemi tekrarlayan, kentin en küçük birimidir.* (Erses: 2002: 59)

Bu kapsayıcı tanımdan hareketle, Osmanlı'dan günümüze mahallenin, temel bir kültürel yapı olarak, bir yandan kent kültürümüzü oluşturduğunu, bir yandan da bu kültürü yaşattığını, koruduğunu ve taşıdığını söyleyebiliriz. Bu açıdan bakıldığında, mahallenin toplumsal kimlik ve kültürle de doğrudan bir ilişkisi olduğu ortaya çıkar; mahalle en alt birim olarak toplumsal kimliği, belleği ve kültürü kimi zaman oluşturan, kimi zaman koşullara göre yeniden biçimlendiren ya da dönüştüren ve kuşaktan kuşağa aktaran canlı bir organizmadır. Geleneksel mahalle, cemaatçilik, kolektivite, kapalılık, gelenekçilik gibi birtakım toplumsal ve kültürel öğeleri içinde barındırır; bu öğeler birer kültürel kod olarak hem geleneksel mahallenin kimliğini belirlerler, hem de onun canlı bir organizma olarak oluşturucu, koruyucu ve taşıyıcı yapısını da oluştururlar.

Mahalle temel olarak bir cemaattir. Ortaylı'ya göre "Osmanlı mahallesi geleneksel kentin bir kesimidir; yani kapalı bir cemaatin yerleşmesi olarak kendini gösterir." (Ortaylı: 2006: 18) Cemaat; "bir dinden ya da soydan olanların oluşturduğu topluluk" olarak tanımlanabileceği gibi, aynı zamanda aynı ibadethaneye devam edenlerden ya da aynı din adamına bağlı olarak ibadet edenlerden oluşan bir topluluk olarak da nitelendirilebilir.<sup>36</sup> Bu bakımdan geleneksel mahalle, asıl olarak aynı dine, mezhebe ya da tarikata, kimi zaman da aynı etnik kökene ya da mesleğe bağlı olanların biraraya gelerek oluşturduğu bir yapı olarak karşımıza çıkmaktadır.

*Osmanlı kentinde konut dokusu, bütün İslam dünyasında mahalle olarak adlandırılan küçük cemaatlere ayrılır. Bunlar başlangıçta ayrıdır ve her biri dini bir yapının çevresinde düzenlenmiştir. İmparatorluğun kuruluş ve ilk yayılma döneminde, kentleşme yeni mahallelerin oluşumu süreci ile eş anlama gelmekte idi. Köylülerden, göçebelerden ve başka merkezlerden gelen göçmenlerden oluşan homojen gruplar, etnik kökenlerine ve aynı toplumsal, mesleki ya da dini gruplara ait olmalarına göre az aileli*

---

<sup>36</sup> TDK Türkçe sözlükte cemaat sözcüğünün 3 farklı anlamı yer alıyor: 1. Bir imama uyup namaz kılan kişiler. 2. İnsan kalabalığı. 3. Bir dinden ya da soydan olanların topluluğu. Bkz. *TDK Türkçe Sözlük*, Türk Dil Kurumu Yayınları, 8. Baskı, Ankara 1988, Cilt: 1, s: 393

*topluluklar halinde yerleşerek yeni mahalleler kuruyorlardı. Evlerini bir ibadethane veya dini kompleks çevresinde inşa ediyorlardı. İçlerinde çoğunlukla bir kurucu, karizmatik dini lider veya sadece serveti ya da otoritesi için saygı duyulan bir kişi figürü bulunurdu. (Erkan: 2002: 81)*

Cemaat genel olarak topluluk içinde yaşayan kişileri birbirleriyle ortaklaştıran, bireysel farklılıkları dışlayarak topluluğa ait ortak bir kimlik ve yaşama biçimi ortaya koyan, kolektif bir yapı olarak karşımıza çıkmaktadır. Dolayısıyla geleneksel mahalle, ortak bir kimliği, bilinci ve belleği taşıdıkları için, birbirine benzeyen ve birbirini tanıyan, toplumsal yaşam içinde de belirlenmiş belli kurallara bağlı, geleneksel bir yaşam biçimini sürdüren kişilerden oluşmuştur. Ortaylı'nın ifadesiyle;

*(...) mahalle bir içtimai kültürel birimdir. Aynı dinden, insanların genellikle bir sülale veya yerleşen aşiretin mensuplarının veya sürgünle gelen hemşehrilerinin veya İstanbul ve bazı şehir mahallelerinde olduğu gibi birbirini tanıyan ve birbirine kefil olan hanelerden oluşur. Bu sonuncusu önemli bir müessesedir. Zira mahalle ve köy halkının birbirine yabancılaşmış hanelerden oluşmasını önler; mahalle bir birimdir, birey ailesi gibi yaşadığı mahalle sekenesinin de bir üyesidir. ( Ortaylı: 2006: 18)*

Demek oluyor ki, mahalle büyücek bir ailedir. Aslında tek tek çekirdek mahallelerden oluşan toplumumuz için de, herkesin birbirine amca, teyze, yenge, bacı, ağabey gibi akrabalık sıfatlarıyla hitap ettiği ve herkesin kimi ortak değerlerle kendini bağlı hissettiği, daha büyük bir ailedir diyebiliriz. Bu aile yapısı içinde gelenekler tarafından belirlenmiş kurallar ve toplumsal hiyerarşi büyük bir önem taşır. Geleneksel Osmanlı mahallesi ağırlıklı olarak din merkezli bir cemaat yapısı içerdiğinden, hiyerarşinin en üst basamağında din adamları (imam, papaz) yer almaktadır. Mahallenin asıl yöneticisi din adamıdır. Ancak hiyerarşik olarak (belki de yazılı olmayan geleneksel kuralları en iyi bilenler, en çok yaşamış olanlar olduğundan) yaşlılar ve ataerkil toplumsal yapının doğal bir sonucu olarak erkekler (ya da babalar) cemaat içinde üst basamaklarda yer alırlar. Cemaat içinde yaşayan bireyler için, belirlenmiş toplumsal roller bulunur; bir bakıma (modern anlamda birey olmayan) kişiler bu toplumsal rolleri oynayan birer toplumsal ve geleneksel aktördür. Mahalle her koşulda ferdi ve toplumsal kuralları denetleyen bir çevre olarak karşımıza çıkar.

*Osmanlı mahallesi aile ile organik bir bağ içindeydi. Doğum, evlenme, ölüm mahalleyi ortaklaşa ilgilendiren ve dayanışmaya sevk eden olaylardır. Ferdin*

*doğumunda, evliliğinde, ölümünde, şahidi mahalle halkıdır ve hayatın bu üç safhası o sayede meşrulaşır. Çocuk mahalleli tarafından kutsanır, (...) bütün mahalleli arasında büyür. Akdeniz dünyasında kentsel-kırsal alanda anonim hitap biçimleri “amca” ve “teyze” ve “abla” ve “ağabey”dir. Mahalle halkıyla çocuk arasında bu dört yakınlaştırıcı hitapla ilişki kurulur. (..) Okulda ne oluyor herkes bilir; evlerde ne oluyor herkes bilir. Düğün dernek bütün mahallenindir. (...) Bir mahallede akrabalık önemlidir. Hemşehrilik önemlidir, aynı bölgenin insanları bir semtte oturur; ama sosyal sınıflar farklı olabilir veya zamanla farklılaşır. (...) Mahalle halkı birbirini tanır ve birbirine kefil olarak yerleşir. Mahalle imamı cemaati temsil eder. ( Ortaylı: 2006: 24-25 )*

Böylesi bir ailenin içinde yaşayan fert için iki temel husus önem kazanmaktadır. Bunlardan biri güvenlik, diğeri de aidiyet duygusudur. Cemaat içinde bulunan kişiler, dışa karşı güvenliği cemaat tarafından sağlanan ve herkesin cemaat tarafından kollandığı bir yapı içinde huzur bulurlar. Geleneksel mahalle dışa karşı kapalı bir yapıdır; “Osmanlı mahallelerinin iç yapılaşma kuralları sayesinde mahalle düzeyinde her türlü spekülatif ve gayri ahlâki yaklaşım adeta imkânsız hale getirilmiştir.” ( Düzbakar: 2003: 100 ) Güvenlik topluca mahalle tarafından sağlanır, ahlak, namus gibi toplumsal kurallar mahalle tarafından güvence altına alınır. Bu bakımdan mahalle, dışa karşı kapalı, geniş bir söylemle yabancıya açık olmayan bir yapıdır. Böylelikle, yabancıların mahalleye girişi engellenerek, hem dışardan gelecek tehlikeler önlenmiş olur, hem de mahallenin kendi yaşamına ve kültürüne yabancılaşmasının önüne geçilir. Öyle ki, “başka bir kimsenin o mahalleye yerleşmesi için, mahallenin sakinlerinden birinin ya da imamın kefaleti” ( Ortaylı: 2006: 19 ) şarttır. Dışa karşı güvenliğin yanında mahalle, ferdin iç huzurunun da güvencesidir. Cemaat kurallarını harfiyen yerine getiren, kendine biçilen rolü iyi uygulayan kişiler, güvenli ve huzurlu bir özel yaşamın da sahibi olurlar. Bu açıdan bakıldığında, cemaatçi toplumlarda yaşayan bireyler için en büyük korku, cemaatten dışlanma korkusudur.

Toplumsal aidiyet duygusu da cemaat içinde yaşayan kişiler için vazgeçilmez bir olgudur. Bu aidiyet duygusu bir bakıma kişinin kimliğini oluşturur. Bu kimlik bağlı bulunan topluluğun ortak kimliğidir. Erses bu toplumsal kimliği şöyle tanımlıyor:

*Atiker (1995: 2-3) toplumsal kimliği, o topluma öz ve ortak bir dünya varlığı olarak tanımlamaktadır. Bu dünya dıştakilerden farklıdır; çünkü o toplumun ve kişilerin zaman ve tarih içinde geçirdikleri deneyimler ve edinilen bilgilerin/yorumların*

*bütününden söz edilmektedir. Toplumsal belleğe kaydolan bu bilgiler üzerinde tekrar düşünülmez, bu bilgiler ortak değerlerdir ve yeni bilgiler bunların üzerinden sentezlenir. (Erses: 2002: 59)*

Görüldüğü üzere kişisel kimlik, toplum tarafından belirlenmiş, kolektif bir kimliktir. Bu bakımdan cemaat içinde bireysel farklılıklar pek görülmez, marjinallikler topluluk tarafından dışlanır. Sonuç olarak birey, dışardan kolaylıkla tanınabilir; bir bakıma farklı bireyselliklerden çok, ortak kodlarla örülmüş bir kişi, genellemesine bir ifadeyle, bir mahallelidir. Kişi kendi gibilerin oluşturduğu bir cemaatin üyesidir. Dolayısıyla geleneksel bir mahalleli için “ben” bilincinden çok, bir “biz” bilincinden söz edilebilir.

*Kişilerin oturduğu mahalleye göre tanınmaları veya sözel verilere göre işleyen bu toplumda, bireylerin adeta oturdukları mahalledeki kimselerin “ipotekleri” ile yaşamlarını sürdürüyor olmalarının yanı sıra, mahalle sözcüğü Osmanlı döneminde kolektif bir kimliği de ifade eder. (...) Osmanlı döneminde bu türden mahalle sözcüleri kendilerinden “biz” diye söz ederler; buradaki “biz” genellikle “bizim mahallede oturanlar” ile eş anlamlıdır. (Abel: 2002: 66)*

Bu “biz” bilincinin ve bu bilinci oluşturan kolektif kimliğin temelleri, yine klasik geleneksel Osmanlı mahallesinde yatmaktadır. Zira Osmanlı’da mahalle, yönetime karşı kolektif olarak sorumlu tutulmuştur. Örneğin, Osmanlı sisteminde “birçok vergi mahalle birimi temelinde toplanıyordu; yani kentin geneline düşen vergi miktarı mahalleler bölünüyor, daha sonra da her mahalle kendisine düşen vergiyi kent idaresine vermekle yükümlü tutuluyordu.” (Abel: 2002: 67) Yine mahallede işlenen suçlar ya da mahallenin yönetimle yaşadığı sorunlar karşısında, mahalleli kolektif olarak sorumlu tutuluyordu. Ortaylı’nın deyişiyle, “bu beraberce paylaşılan ortamda cemaatin zengini fakiri bir aradadır ve cemaatin üyeleri birbirinden sorumludur.” (Ortaylı: 2006: 20-21) Bu tarihsel nedenlerin yanı sıra, mahallenin kolektif kimlik ve bilincini oluşturan bir başka faktör de, kişilerin “belirli kurallar ve etiket” çerçevesinde yaşamalarıdır.

Sonuç olarak “bu toplumun temeli aile ma’ mahalle (mahalleli aile)”dir denebilir ve “mahalle dini kültürel birim olduğu gibi, mali ve idari bir birim olarak da” (Ortaylı: 2006: 28) değerlendirilebilir. Kuşkusuz mahalle, klasik Osmanlı’dan bu yana ülkemizin ve dünyanın içinden geçtiği büyük değişim süreçlerinden etkilenerek önemli

değişikliklere uğramış, mahallenin kültürel dokusunda dönem dönem önemli farklılaşmalar meydana gelmiştir. Yine de mahalle varlığını günümüze kadar korumuş, gündelik yaşamın ve kültürün en önemli dinamiklerinden biri olmayı sürdürmüştür.

### **Kapı Komşum Karagöz**

Bir geleneksel Osmanlı mahallesinde oturuyorsanız, yan komşunuz büyük olasılıkla Karagöz'dür. Çünkü, Ortaylı'nın deyişiyle, "geleneksel mahalle, adeta bir Şeyh Küşteri meydanı<sup>37</sup>, yani Karagöz perdesi gibidir." (Ortaylı: 2006: 19) Tersinden söylenecek olursa, Karagöz perdesi, mahallenin ta kendisidir.

Geleneksel tiyatromuzun iki önemli türü, Karagöz ve Ortaoyunu, birer halk tiyatrosu türü olarak halk gerçeğinin kıyasıya yaşandığı ve Osmanlı şehir hayatının ve kültürünün çekirdeği olan "mahalle"yi merkeze alır. Mahalle, bu tiyatro türlerinin hem dekoru, hem de dokusudur; aynı zamanda her iki türün gerçekliğini de mahalle belirler. Karagöz çerçevesi dar bir hayal perdesini, Ortaoyunu ise canlı oyuncuların boy gösterdiği genişçe bir meydanı kullanarak, bu mahalle yaşamını belirleyen asal dinamikleri ortaya koyar, aynı zamanda gündelik yaşama ilişkin sorunları ve bu sorunları yaratan durum ve kişileri açığa çıkarmada etkin bir işlev yüklenir. İşte bu işlevin asal dinamiği mahalledir.

*Mustatil bir beyaz bezden ibaret olan bu meydan [Meydan-ı Küşteri], İstanbul'un ta kendisidir. (...) Hakikaten Karagöz perdesi, İstanbul'u bütün tipleriyle, bütün örf ve adetleriyle aksettiren bir aynadır ve bu aynanın gözünden ne çarpık bir karakter, ne de yanpiri bir hadise kurtulur. (Siyavuşgil: 2000: 115)*

Karagöz perdesini bir İstanbul mahallesi olarak gören Siyavuşgil, Karagöz'de yer alan kişileri de mahalle eksenini çerçevesinde sınıflandırmıştır:

1. Mahallenin yerlileri: Karagöz, Hacivat, Çelebi, Zenne, Tiryaki, Beberuhi, Tuzsuz, Sarhoş, Külhanbeyi...
2. Mahalleye dışardan gelenler:
  - a. Dışarıklı Türk'ler-Eyalet Tipleri: Rumelili, Kastamonulu, Bolulu, Kayserili, Tatar, Trabzonlu, Harputlu...

---

<sup>37</sup> Şeyh Küşteri Meydanı: Karagöz oyununda, olayların geçtiği perdeye verilen ad. Burası İstanbul'un herhangi bir meydanını veya sokağını [mahallesini] temsil eder. Perdeye gelen tipler ise imparatorluğun kişilerini temsil eder. Bkz. Uğur Göktaş, *Karagöz Terimleri Sözlüğü*, Anadolu Sanat Yay., İstanbul, 1986, s: 59

*b .İstanbul ve İmparatorluk tipleri: Acem, Arap, Arnavut, Yahudi, Ermeni, Rum, Tatlısu Frengi... ( Siyavuşgil: 1941: 26-30)*

Bu sınıflandırmaya bakarak, Karagöz’de ana tiplerin, herhangi bir dini ya da etnik vurgu olmaksızın, mahallede yerleşik kişilerden oluştuğunu ve bu kişilerin genel olarak mahallenin oluşturduğu bir halk yaşayışı, kültürü ve geleneğini temsil ettiğini söyleyebiliriz. Bu bakımdan asal Karagöz kişileri kendi içinde bir cemaati oluşturur. Diğerlerinin ise mahalleye, iş yapmak, iş bulmak, dışardan gelerek yerleşmek ya da geçip gitmek, tesadüfen uğramak gibi çeşitli nedenlerle gelen, bir bakıma cemaate yabancı, dışarıklı kişiler oldukları görülmektedir. Karagöz oyunlarında çatışmanın bir boyutu, işte bu yerli cemaat ile mahalleye dışarıdan gelenler arasında oluşur. Zira klasik Osmanlı mahallesinde olduğu gibi, Karagöz’ün mahallesi de yabancılara bir ölçüde kapalı, kendi içine kapanmış bir birimdir. Nitekim, Karagöz dışarıdan gelenlerle dilsel bir iletişim kuramadığı gibi, fikren de anlamakta zorlanır. Bu kişiler Küşteri Meydanı’nda fazla kalamazlar; ya işlerini görüp (genellikle göremeyip) bir an evvel geldikleri yere giderler ya da mahalleli tarafından kapı dışarı edilirler.

Mahalle, dışarıdan gelenlere karşı kendi güvenliğini de sağlar. “Genel güvenliğin sağlanması Osmanlı merkezinin önemle üzerinde durduğu konulardan biri olmuştur. Şehir içi güvenlik söz konusu olduğunda bunu sağlamak amacı ile alınan önlemlerden belki de en önemlisi mahalle halkının birbirine karşılıklı olarak kefil olmalarıdır. Böylece işlenen suçların failleri bulunamadığı zaman cezanın tüm mahalle halkından alınması şeklinde ortaya çıkmaktadır.” ( Düzbakar: 2003: 4) Bu kolektif sorumluluğun ve cemaatin dıştan gelecek tehlikelere karşı korunması zorunluluğunun bir sonucu olarak, Osmanlı’da mahalleler kendi güvenliklerini sağlamak için, kendi içlerinden güvenlik birimleri de oluşturmuşlardır. Klasik Karagöz oyunlarında bu olgu sık sık karşımıza çıkar; *Abdal Bekçi, Karagöz’ün Bekçiliği, Kanlı Nigar* gibi oyunlarda Karagöz bu güvenlik görevini üstlenen mahalleli konumundadır. Karagöz’ün bu görevi cemaatin kolektif güvenliği ve yönetime karşı kolektif sorumluluğu bakımından hayati önem de taşımaktadır. Zira,

*Osmanlı döneminde fuhuş yaptığı iddia veya tespit edilen kadınların genellikle, mahalle halkının isteği üzerine başka mahalle ya da şehirlere sürgün ve mallarının*



*müsadere edildiği bilinmektedir. Bu tür olaylar görülür ve müdahale edilmezse “... her kimin mahallesinde bulunursa onlara olacak hakâret ve siyâset evvelen imam ve müezzine ve sâniyen mahalle halkına olmak mukarrer bilip...” (Altınay, 2000, s. 68) şeklindeki hükümde mahalle imamı, müezzini ve mahalle halkının sorumlu olacağı bildirilmektedir. ( Düzbakar: 2003: 5)*

Karagöz, kimi oyunlarda, fuhuş, hırsızlık, sarhoşluk, esrarkeşlik, dolandırıcılık gibi mahalle düzenini, huzurunu ve ahlakını bozacak çeşitli durum ve kişilere karşı mahalle tarafından görevlendirilmiş bir güvenlik görevlisi olmanın yanında, hemen bütün oyunlarda penceresinde oturarak mahallenin gündelik yaşamını da sürekli takip eder. Günümüz mahallelerinde de sıkça karşılaştığımız, *Kıllanan Adam* gibi kimi karikatür tiplerinde de rastladığımız bu pencereden mahalleye hakim olma durumu, genel olarak mahalleye göz kulak olma, mahallenin namusunun ve güveninin teminatı olma görevlerinin tüm cemaat tarafından üstlenilmiş olduğu geleneksel gerçeğini açığa çıkartır.

İlerlemeden evvel, Karagöz tiyatrosunun konumuz açısından önemli figürlerinden birine ayrı bir yer açmakta yarar var. Bu figür, aynı şemsiye altına girmiş üç dört kişiden oluşan “mahalleli” figürüdür. “Mahalleli” kimi oyunlarda perdede görülmekle beraber, hiç konuşmaz; bütün olarak bakıldığında mahallenin kolektif kimliğini temsil eder.

*Figürün anlamı ortadadır; perdede belirlediği zaman mahallenin olup bitenden haberdar olduğunu vurgular. Artık olaydan “cümle alem” haberdardır. Bu Osmanlı mahallesinin içerdiği kolektif niteliğin bir temsilidir. Karagöz oyunları bildiğimiz gibi genellikle mahallede geçer. Bu oyunlarda seyircilere aşına oldukları, dolayısıyla özdeşleşebilecekleri bir mahalle yaşantısından kesitler gösterilir. (...) Yalnız burada unutulmaması gereken, Karagöz oyunlarının gündelik yaşamın birer parodisi oldukları. Burada gündelik yaşamda ciddiye alınan konulara mizahla yaklaşılır. (...) Osmanlı mahallesi yazılı olmayan bazı sert ahlak kurallarına göre işlemiş ve zaman zaman güçlü bir özne haline gelerek, kendinden olmayanı dışlayan bir “biz” olarak davranmıştır. Ancak, Karagöz oyunlarının bize gösterdiği, Osmanlı toplumunun bu tavrın mizahını da yapabilmiş olduğudur. ( Abel: 2002: 69)*

Karagöz ve Ortaoyunu, ne evin içine girmiştir, ne de bireyin içine... Zaten Osmanlı toplumunun bu cemaatçi yapısı içinde, modern anlamda bir bireyden söz edilemez. Bu yüzden geleneksel tiyatromuzda bireysel öznellik ve farklılıklara dayalı bir “karakter” bulunmaz. Bunun yanı sıra ev ve aile yaşamı da mahrem bir alan olarak dışa kapanmıştır. Evde olan bitene ilişkin her şey sokağa yansıyan sesler kanalıyla anlaşılır.

Bunun tipik bir örneği Karagöz ve karısı arasındaki ilişkide karşımıza çıkar. Karagöz'ün karısı oyunlarda hiç görülmez; sadece sesi duyulur, gündelik işler ve kavgalar yoluyla seyirciye yansıtılır. Kaldı ki, Osmanlı mahallesinin cemaatçi yapısı içinde, kişilerde olduğu gibi hemen bütün evler de birbirine benzer; daha önce de söylendiği gibi evlerde yaşananlar herkes tarafından bilinir.

Mahallenin bireysel farklılıkları dışlayan ve genel olarak tanıdık kişilerden oluşan cemaatçi yapısı, geleneksel tiyatrodan bir yandan karakteri ortadan kaldırırken, bir yandan da (ses, şive, aksan, dış görünüş, postür, vs. gibi) dışsal özellikleriyle meydana gelen, kaba hatlı ama seyirci tarafından da hemen tanınabilir “tıpılemeler”i meydana getirir. Tıplıler her mahallede karşımıza çıkabilecek ve herkesin aşına olduğu gelenekselleşmiş kişilerdir. Bu “tıpı”ler, geleneksel tiyatrodan bu yana popüler sinemanın da, televizyon dizilerinin de vazgeçilmezleri olmuşlardır. Bu bakımdan tıplıler, toplumsal klişeleri tekrarlayan birer model kişi, değışmez özellikleriyle karşımıza çıkan kalıplaşmış oyun kişileri olarak ortaya çıkarlar. Onların bu kalıplaşmış özellikleri, ya cemaat, ya gelenek, ya meslek, ya etnik özellikler tarafından belirlenmiş; bu yanlarıyla da toplum tarafından öyle ya da böyle bir kabul görmüşlerdir. Gerek geleneksel tiyatrodan, gerekse sinema ve televizyonda gördüğümüz bu tipe dayalı yapı izleyici açısından önemli bir imkan da sunar; tıplıler fazlalaştıkça farklı kesimlerden gelen izleyicinin özdeşleşebileceği kişilerin sayısı da artar. Bu bakımdan tıplıler popüler dramatik ürünlerin, daha büyük kitlelere ulaşmada vazgeçilmez birer aracıdır.

“Tıpı”, oyunculuk anlayışımızın da temel malzemesidir. Halk tiyatrosu, sineması ve popüler televizyon dizilerinde “tıpı kişileştirmesi” dayalı, büyük ölçüde klişelerle işleyen, taklide yaslanan, kalıplaşmış oyunculuk teknikleri, geleneksel oyunculuk anlayışımızı da belirler. Böylesi bir oyunculuk anlayışında, özellikle sesin kullanımındaki ustalığın yanı sıra, tıpının arkasında yer alan ve büyük ölçüde ustanın beceri ve pratik zekasına dayanan söz teknikleri önem kazanır. Burada asıl önemli olan neyin oynandığından çok, kim tarafından ve nasıl oynandığıdır.

*Türk sineması epik özellikler taşıır, tıplılere, hatta prototıplılere dayanır. Anlatımcıdır. Kişilerin toplumsal ve tarihsel kimlikleri çok belirgindir. Bunlar kalıp*

*kişilerdir, film içinde gelişme ve değişme göstermezler, hatta filmlerden filmlere de pek değişmezler, değişmek istemezler. (...) oyuncular kalıbına girdikleri ya da kalıp oluşturdukları kişilere göre davranırlar, onun genel özelliklerini, niteliklerini kendine göre tekrarlarlar. Oyuncu hangi öykü ve hangi film olursa olsun kendi tipini oynar. (...) Oyuncu suratu ve gövdesiyle bir çeşit masktır ve film boyunca hep o değişmez mask olarak kalmak zorundadır, hatta bütün diğer filmlerde de benzer maskı oynayacaktır. Seyirci de belli bir tipte benimsediği oyuncuların tiplerini değiştirmelerini pek onaylamaz. ( Kirel: 2005: 177-178)*

Mahalleye Karagöz'ün perspektifinden bakıldığında, Osmanlı dönemine ilişkin bir başka önemli çatışma daha billurlaşır. Geleneksel tiyatro türlerinin hemen hepsinde, temel karşıtlık karşılıklı söyleşen iki eksen kişi arasında ortaya çıkar. Aslında, (Karagöz-Hacıvat, Kavuklu-Pişekar, İbiş-Efendi gibi) eksen kişiler, toplumdaki bazı temel çatışmaları ortaya çıkaran birer figürden, toplumsal yaşamın içindeki pek çok olgu ya da soruna karşı alınan tutum ya da davranış biçimlerini ortaya çıkartan ve halkın belli kesimlerini örnekleyen birer tipten başkası değildir. Halk tiyatrosu geleneği, temelde Osmanlı şehir kültürünün bir ürünüdür. 18. yüzyıldan başlayarak ekonomik sistemde şehir hayatının önem kazanması, onun kültürel yapısını da belirlemeye başlamış, özellikle İstanbul'da iki temel yaşantı biçimi açığa çıkmıştır. Bunlardan biri halk kültürünün yaşandığı "mahalle", diğeri de Osmanlı elit kültürünün yaşandığı "saray" olarak kabaca tanımlanabilir.

*Biri sultanın ve sarayın etrafında toplananların hayatı, diğeri de 'çevre'nin hayatı. Burada 'çevre' kelimesi aşiret kalıntılarını, köylüleri ve hatta İstanbul'daki alt sınıfları da kapsayabilecek bir genişlikte kullanılmıştır. Bu ikili grubun en belli başlı özelliği, birinin vergi toplayıcılardan, diğerrinin de vergi ödeyicilerden meydana gelmesidir. Bu temel iktisadi fark nedeniyle, metropolle çevrenin kültürü birbirlerinden ayrı olarak belirginleşti. Bir yanda sarayın ve yönetici seçkinlerin kültürü, öte yanda 'çevre'nin, yani kitlenin kültürü. ( Mardin: 1991: 57-58)*

Aslında Karagöz'de, hanedandan, bürokrasiden, askeriyeden ya da nüfuzlu din adamlarından kişiler perdeye çıkmamışlardır. Zaten bu türden kişiler gündelik hayatta da mahalleye uğramazlar. Ancak oyunlarda, mahallenin temsil ettiği kitle kültürüyle, sarayın elit kültürü arasındaki toplumsal çatışma, Karagöz ve Hacıvat arasında ortaya çıkan temel bir karşıtlık ilişkisiyle somutlanır. Bu karşıtlık genel itibarıyla dil katmanında billurlaşır. Bu noktada iletişimsizlik ve birbirine yabancılaşma temel motiftir. Oyunlarda Karagöz'ün bütün kabalığı, cahilliği, hatta aptallığına rağmen seyirci için daha sempatik

bir figür olarak sunulması, buna karşın Hacivat'ın antipatikliği, mahallenin temsil ettiği halk kültürünün de bir anlamda olumlanması, elit kültür karşısından savunulması anlamına da gelir.

*Osmanlı kültürel yapısı çok zayıf bağlarla birbirine bağlı ve semboller alanında birbirinden kesinlikle ayrılmış iki gruptan oluşuyordu (... ) Kitleler, halk kültürünü küçümseyen insanlar tarafından yönetildiklerinin farkındaydılar. Kitleler, yöneticilerin küçümsemesine, onlarla alay ederek karşılık verdiler. Onları, bu iki kültür arasındaki farktan yararlanarak bilgiçlik taslayan, alt sınıfları aldatmaya çalışan kimseler olarak gösterdiler. Türk gölge oyununda bu şarlatanları Hacivat canlandırır. Onun karşısında ise sokaktaki adamı temsil eden Karagöz vardır. Hacivat, aslında, kendisini yönetici sınıftan biri olarak gösterebilmek için çapraşık ve anlaşılmaz bir dil kullanır. ( Mardin: 1991: 59)*

Karagöz, Ortaoyunu gibi kitle sanatları, bir yandan kitle kültürünün birer ürünü olduğundan, bir yandan da daha fazla kişiye ulaşabilmek için kitlenin kültürüyle uzlaşma içinde olmak, kitleyi bir bakıma onaylamak zorunda olduğundan, çatışmanın olumlu kanadında her zaman bu geniş kitleyi temsil eden kişiler yer alır.<sup>38</sup> Bu bakımdan geniş kitlenin yaşamını ve kültürünü temsil bakımından mahalle başat, hatta hegemonik bir unsurdur. Bu açıdan bakıldığında, mahalle savunulması ve sürdürülmesi gereken bir halk kültürü olarak da işlev kazanmış olur. Aynı işlev bir ölçüde ve daha ticarileşmiş bir amaçla Yeşilçam'da ve televizyon dizilerinde de sürdürülmektedir.

*Bireyleri geniş ölçüde aile içindeki ve giderek mahalle/cemaat nezdindeki konum ve varlıklarıyla resmeden yerli diziler, böylece, aynı zamanda değerlerin yeniden üretimine katkıda bulunurlar. Peki ama, toplumdaki mevcut farklı-bazen çelişik-değerlerden hangileri, neden yansıtılır sorusunun yanıtına gelince... Bu dizileri üretenler ve yayınlayanlar "toplumun geniş kesimi tarafından paylaşılan ve kabul görenleri" diyeceklerdir. Ancak bu, fazlaca basit, hatta yanlış-yanıltıcı bir yanıttır. Kültür endüstrilerinin işleyişini dikkate alan bir çerçevede irdelediğimizde, gerçekte, diğer popüler kültür ürünlerinde olduğu gibi, yerli dizilerde de yeniden üretilen değerler "hegemonik" olanlar ya da kültürel ve medyatik alanda egemen olanlardır. Gerçekte bunlar endüstrinin çıkarlarına en uygun olanlardır, yoksa geniş kesimlerce "en çok yaşanan ya da arzulananlar" değil. (...) Büyük ölçüde bireylerin kolektif varoluşu ve cemaat aidiyetine dayanan Türk aile dizilerinde, aile ve mahalle masum öğeler değildir. Bunların dolayısıyla yeniden üretilen, geleneksel bir işbölümünün ortaya çıkardığı bir toplumsal örgütlenme modelidir. Bu işbölümünde toplumsal cinsiyet ve yaş belirleyicidir.*

<sup>38</sup> Konuyla ilgili detaylı bilgi için bkz. Ünsal Oskay, *Kitle İletişimin Kültürel İşlevleri*, SBF Yay., Ankara 1982. Ahmet Oktay, *Türkiye'de Popüler Kültür*, Yapı Kredi Yay., İstanbul 1993.

*Bir başka deyişle, temel olana, toplumsal cinsiyete dayalı işbölümü ve patriyarkal ilişki modelidir. ( Tanrıöver: 2002: 95-96)*

Televizyon dizileri için yapılan bu değerlendirme, kuşkusuz Yeşilçam için de büyük ölçüde geçerlidir. Ancak yine de Karagöz'ün hem Yeşilçam'dan, hem de dizilerden daha ileri bir düzeyde olduğunu söyleyebiliriz. Çünkü Karagöz mahalleyi merkeze alıp savunmakla beraber, bahsedilen mahalle kültürünün kimi sorunlu yanlarını da açığa çıkartmayı bilmiş, mahalle yaşam ve kültürüne, bu kültürün meydana getirdiği kişilere alaycı bir gözle yaklaşmıştır. Bu alaycılık Karagöz'ün taşlamacı kimliğini de oluşturur. Kaldı ki, Karagöz tiyatrosunda seyircinin kendine örnek alabileceği bir tek olumlu kişiden bile söz edilemez. Öyle ki, tüm dünyada umudun, saflığın, iyiliğin sembolü olarak sanat ürünlerinde yer alan çocuklar bile Karagöz'de doğuştan kötüdür. *Büyük Evlenme* oyununda doğan çocuk, anasının karnından çıkar çıkmaz Karagöz'e küfür etmeye başlar. Aslında bu durum, toplumsal yozlaşmanın, bu yozlaşmayı ortaya çıkaran ahlaksızlık, eğitimsizlik, cehalet, işsizlik gibi toplumsal sorunların seyirciye yansıtılması, bu yolla da genel olarak düzenin ve düzenin başındaki yönetici sınıfın hedef alınması biçiminde de okunabilir. Bu türden bir okuma, mahallenin dokusundaki her türlü bozulma ve yozlaşmanın da, toplumun genel düzeniyle ilişkilendirildiği sonucu ortaya çıkarır.

### **Mahallede Tanzim: Şair Evlenmesi**

18. yüzyılın ikinci yarısından itibaren Osmanlı'da devlet eliyle gerçekleştirilen bir yenileşme hareketi ortaya çıkmış, bu yenileşme hareketleri temelde batılılaşma fikri etrafında toplanıp Tanzimat Fermanı'yla birlikte resmi bir ideolojiye dönüşerek imparatorlukta önemli yapısal değişim ve dönüşümler meydana getirmiştir. Bu değişiklikler imparatorluğun ve kent hayatının çekirdeği konumunda olan mahalleyi de kuşkusuz doğrudan etkilemiştir. Örneğin II. Mahmud döneminde mahalle yönetsel açıdan temelli bir değişikliğe uğratılmıştır. Bu değişimi Ortaylı şöyle tarif ediyor:

*Ondokuzuncu yüzyılın ilk yarısına kadar, mahalleleri yönetenler imamlardı. (...) İmamın en önemli görevi ise; mahalle sakinlerine isabet eden verginin tevzii ve tahsilini*

yürütmektir. Zamanla mahalle imamları bu görevlerini kötüye kullanmışlar veya hakkıyla yerine getirememişlerdir. (...) Yeniçeri ocağı lağvedildikten sonra, şehrin asayişini sağlamak, vergi toplayabilmek ve mahalle idaresinin düzenini kurmak gerekmektedir. (...) İmamların mahalleye gelen gideni kontrolde ihmal ve yolsuzlukları da görülmüştü. Bu nedenle, imamların müsamaha edip, göz yumması için her mahalleye evvel ve sani olmak üzere iki de muhtar tayin edildi. (Ortaylı: 2006: 19-20)

Anlaşıyor ki, 18. yüzyıldan itibaren, mahallelerin ya da diğer deyişle cemaatlerin liderleri konumunda bulunan imamların keyfi tutum ve davranışlarının önüne geçebilmek için yetki ve sorumlulukları kısıtlanmış, yanlarına devletin resmi görevlileri olarak muhtarlar tayin edilmiştir. 1839'da ilan edilen Tanzimat Fermanı ile birlikte de, “devlet yönetiminin yeni kanunlara göre düzenleneceği”, “bu kanunların amacının can, mal, onurun korunması haklarının dokunulmazlığını sağlamak” olduğu ve “kanunların din farkı gözetmeksizin bütün Osmanlı tebasına eşitlikle uygulanacağı” hükme bağlanmıştır. (Çavdar: 1995: 23) Bu yasal ve yapısal değişiklikler, kuşkusuz, kişi ile devlet arasındaki ilişkilerde, din ya da etnik köken merkezli, cemaatçi bir yaklaşım yerine, herkese eşit davranılan fert merkezli bir yaklaşıma geçildiğini göstermektedir.

Tiyatromuzun ilk yazılı Türkçe oyunu olan Şinasi'nin *Şair Evlenmesi* de bu dönemde yazılmıştır (1859); ilginçtir ki, bu oyun da Karagöz'de olduğu gibi mahalle atmosferi içinde geçer. Oyunun tüm kişileri mahalleliden oluşur; mahalle bekçisi, çöpçüsü, esnaf, arabulucu kadın, imam gibi tipler mahalle içi ilişki ve gelenekleri temsil ederler. Oyunun temel çatışması, dönem için ‘modern’ Osmanlı erkeği olarak kabul edilebilecek Müştak Bey ile cemaatçi/gelenekçi Osmanlı mahalle dokusunun temsilcisi gibi görünen mahalle imamı Ebulaklakatül’fendi arasında meydana gelir. Adından da anlaşılacağı gibi, mahalle imamı Şinasi tarafından bir ölçüde alaya alınarak olumsuzlanmıştır. İmam, keyfi davranışları, rüşvet alması, gelenek ve dini kuralları duruma ve uyarına göre istediği gibi yorumlamasıyla, yazar tarafından adeta çağdaşlık ve yenilik yolunda bir engel olarak görülmüştür.

*Şair Evlenmesi*, “görmeden evlenmeyi işleyen bir töre komedyasıdır; eserin tüm dokusu örflerimizden kaynaklanır” (Akı: 1989: 61), yukarıda da söylendiği gibi temel izlek gelenek ile “modern”, cemaat ile fert arasındaki gerilim ya da çatışma üzerine

kurulur. Kendisinden sonra gelecek muhalif Osmanlı aydınlarının hemen tümünde olduğu gibi Şinasi için de bu izlek temel çıkış noktasıdır. Tanpınar Şinasi'nin bu düşüncesini şöyle özetliyor:

[Böylece] *asırlardan beri sürüp giden bir ruh tembelliği sarsılır; geleneğin, müphemün dünyasından, aklın ve aydınlık düşüncenin dünyasına geçer. (...)O, insanlarımızın dünyamızdaki hakiki yerlerini almalarını istiyordu. Bu da ancak akılla mümkündür. (...) Fakat akıl bir vasıta, onunla erişeceğimiz bir şey olması lazım gelir. Burada medeniyet kelimesi gelir. Bu kelime, onun teklif ettiği sistemi, cihazın bütününe hülasa eder. (...) Medeniyetin esası akıl olmalıdır. Garp medeniyeti böyledir. Eskiden Müslüman medeniyeti de bu esas üzerinde idi. Fakat hurafeler istila etti ve mahiyetini değiştirdi. Hükümetler de fertler gibidir, yaptıkları işe göre hüküm olunurlar. Devlet ve hükümet fikirleri mesuliyet fikrinden ayrılamaz (tıpkı fert gibi). Her hükümet sırtındaki bu mesuliyeti, halkını memleketin idaresine iştirak ettirdiği nispette hafifletir. ( Tanpınar: 2001: 198-203)*

Görüldüğü üzere, Tanzimat Dönemi'yle birlikte, mahalle dokusu hem yapısal, hem de fikrîsel bir değişimle çözülmeye başlar. Bu çözümlenin bir boyutu devletin ferdi temel alan batıcı anlayışında yatar. Ama daha önemli bir boyut cemaatçi yapının kemikleştirdiği gelenek üzerinde oluşan yenilikçi baskı, Tanzimat aydınlarının motor gücü olduğu modernleştirici fikir hareketidir. Bu etki *Şair Evlenmesi*'nin de zeminini oluşturur.

*Dikkate değer bir noktadır ki Şinasi, şu basit komedide bile yenilikçi karakterini belli etmiş, korumuştur. Batıya ve uygar hayata düşkün olan bir adamı (şair Müştak Bey'i) mahalle halkı arasında nefret edilen, ama sonunda başarıya ulaşan bir kişi göstererek ve cahil mahalle halkını küçümseyip sarakaya alarak, yenilik fikrini doğru ve güzel bir örnek halinde vermek istemiştir. (Kutlu: 1982: 22)*

Tanzimat Dönemi aydınlarının hemen hepsinin, gerek oyun yazarı, gerekse fikir adamı olarak, birer 'kurucu' gibi hareket ettiklerini söylemek gerek. Bu 'kurucu'luk misyonu sadece ülkede daha önce bulunmayan bir 'yeni tiyatro'yu ya da bir 'çağdaş düşünce'yi oluşturmak ve yaygınlaştırmak anlamına gelmiyor. Bu aydınlar aynı zamanda bu fikrîsel temel üzerinde, yeni bir ülke, yeni bir rejim ya da yeni ve ideal bir insan modelinin de peşinde koşmuşlardır. İşte tiyatro da bu tasarının bir bakıma hayata geçirildiği, idealleştirilmiş bir model olarak yazarlar tarafından kurgulandığı bir 'ütopik' dünya olarak karşımıza çıkmaktadır. Bu yüzden Tanzimat Dönemi oyunları bir ölçüde

romantik özellikler taşır. Bu açıdan bakıldığında, *Şair Evlenmesi*'nde Şinasi'nin ortaya koyduğu mahalle, bir ölçüde gündelik gerçek ve sorunlardan hareket etse ya da imparatorluk içinde yaşanan sınırlı bir yenileşmeden kaynaklansa da, özellikle insan teki açısından gerçeklikten bir bakıma uzaklaşan, romantik bir boyut da taşır. Nitekim Müştak Bey, oyun boyunca taşıdığı Batılı özellikler ve bohem tavrıyla geleneksel mahalle tarafından dışlanmamıştır. Mahalleye bu ölçüde yabancı biri olarak Müştak Bey, örneğin Karagöz'de olduğu gibi olumsuz bir tepkiyle de karşılaşmamıştır. Bu durum Şinasi'nin yeni ülke ideali için taşıdığı bir umut olarak değerlendirilebilir.

*(...) piyeste yerli olmayan hiçbir şey yoktur iddiasında bulunmuyoruz. Tam zıddına olarak asıl kahramanın, şair Müştak Bey'in, bizde o zamana kadar görülmeyen bir karakter olduğunu da söylemeliyiz. Filhakika, Müştak Bey'in neşeli bohemi bizdekine hiç benzemez. O, taşkınlıkları, konuşma tarzı, zevcesine yüz görümlüğü olarak şarkı hediyesi, yaşlı baldızını sokak ortasında arkadaşına adeta zorla ve büyük bir kayıtsızlıkla ikram ediş tarzıyla, hatta piyesi bitiren sahnedeki acelesiyle daha ziyade Quartier Latin veya Boulevard tiyatrosudur. Murger'in "bohem hayatı sahneleri" cinsinden bir eserle pekala bağdaşabileceği gibi, Paul de Kock'a da gidebilir. Fakat dışardan gelen bu karakter, tamamiyle yerli olan heyeti umumiyenin arasında insanı rahatsız etmez. (Tanpınar: 2001: 207)*

Şinasi devlet yönetiminde sorumluluğu olmayan, adeta halktan biri, sade bir aydın olarak, "Türkiye'de batılılaşmanın ideolojik temelini oluşturan kişidir". (Çavdar: 1995: 27) Bu ideolojinin de temelinde özgürlük fikri yatar. Şinasi hem Osmanlı aydınlarına, hem de kamuoyuna, o güne dek ülkede hiç gündeme gelmemiş olan bu özgürlük düşüncesini açar. Şinasi'de bu özgürlük fikri, kişinin devlet yönetimine ve ülke sorunlarına karşı düşüncesini özgürce açıklama hakkı olarak dillendirildiği gibi, aslında son tahlilde kişinin özgürce düşünme ve özgürce yaşama hakkını da kapsayan bir bireysel özgürlük boyutunu kapsar. Aslına bakılacak olursa, bu yeni özgürlük fikrinin karşısındaki en büyük engellerden birisi de toplumun cemaatçi yapısıdır. Cemaatçi yapının, kemikleşmiş geleneksel kuralları, oluşturmuş olduğu toplumsal roller, iç denetim mekanizmaları ve içine kapalı yapısı temelde bireysel özgürlüğü de ortadan kaldırır. Akı'ya göre bu oyunda Şinasi'nin iki büyük başarısından biri "kadın ve erkeğin esir oldukları çok önemli bir baskıya isyan etmesidir". (Akı: 1989: 62) Bu durumda *Şair Evlenmesi*'nde bir ölçüde Müştak Bey'in temsil ettiği bireysel özgürlük alanıyla, mahallenin temsil ettiği kapalı cemaatçi yapı arasında bir çatışma yaşanması da



kaçınılmazdır. Bu çatışma karşısında Şinasi, Müştak Bey'e, yani bireysel özgürlüğe ayrıcalık tanıyarak, en azından fikirsel olarak mahallenin değişim ya da dönüşümüne bir zorunluluk olarak bakmıştır.

Sonuç olarak denebilir ki, Şinasi *Şair* Evlenmesi'nde değişen bir mahalle gerçekliğini oyununa gerçekçi bir biçimde yansıtmak yerine, değişmek zorunda olan bir mahalle gerçekliğinden hareketle, idealize edilmiş bir üst mahalle gerçekliği kurgulamıştır. Kuşkusuz bu üst gerçeklik, gündelik yaşam gerçeğinden yola çıkan, gündelik yaşam gerçeğini referans alan bir kurgudur.

### **Mahallenin Modernleşmeyle İmtihani: Köşebaşı**

Ahmet Kutsi Tecer'in *Köşebaşı* adlı oyunu 1947'de, cumhuriyetin ilanından yaklaşık 25 sene sonra yayımlanmıştır. Bu yirmi beş senelik süreç, bilindiği üzere ülkede her alanda köktenci bir değişimin yaşandığı bir dönemdir. Kemalist cumhuriyet ideolojisi, ülkede sadece rejimi değiştirmekle kalmamış, aynı zamanda ekonomik ve sosyal hayatta da bir dizi yenileşmenin önünü açmıştır.

*Kemalistler de kendilerinden önceki İttihatçılar gibi, siyasal iktidarın amacının toplumsal ve ekonomik devrimi gerçekleştirmek olduğuna, bu olmaksızın siyasal devrimin sonuca ulaşmayacağına inanıyorlardı. (...) Bunlar değişim fikrine bağlıydılar ve ilerleme karşısında bir engel olarak gördükleri gelenek karşısında sabırsızdılar. ( Ahmad: 1995: 107-113)*

Ahmad'ın sözünü ettiği değişim, imparatorluktan cumhuriyete geçiş biçiminde özetlenebilecek bir rejim değişimi ve bu değişimin yarattığı topyekün siyasal yenilenmenin yanında, bilimsel aklı ve teknolojik gelişimi merkeze alan bir eğitim hamlesi, harf devrimi, kılık kıyafette yenileşme, kadının özgürlüğü ve sosyal hayata katılımı, etkin bir sanatsal hamle gibi pek çok alanda da kendini göstermiştir. Bu hızlı ve topyekün değişim, kuşkusuz, ülkede asırlardan beri kökleşmiş olan 'gelenek' ile çatışmacı bir ilişkiye de girmiştir. Ülkede, yeni yeni oluşmaya başlayan batılılaşmış bir

kenter kültürle, yeniye kuşkuyla bakan ve eski yaşam biçiminde direnen geleneksel kültür arasında meydana gelen bir ikilik oluşmuştur.

*Artık iki kültür vardı: Zayıf ama etkin bir azınlığın bürokrasiyle birlikte anılan, batılılaşmış, laik kültürü ve halk kitlelerinin İslam'la birlikte anılan yerli kültürü. (Ahmad: 1995: 133)*

Kuşkusuz bu değişim ve sosyal/kültürel yaşamdaki bu ikilik, kent yaşamında da kendini göstermiş; mahalle de bu durumdan kaçınılmaz olarak payını almıştır. Erkan'ın ifadesiyle, "bütün toplumlarda kentleşme ile birlikte geleneksel kültür ile kent kültürü (modern kültür) karşı karşıya gelmektedir. Her alanda olduğu gibi, egemen olan kent kültürü geleneksel kültürü kendi lehine çözmektedir. Fakat bu çözüme, geleneksel kültürün tam ortadan kalkması anlamında olmaz, farklı biçimlerde kendini sürdürür". (Erkan: 2002: 233) İşte Tecer'in *Köşebaşı*'nda, oyunun merkezine oturttuğu mahalle, böylesi bir geçiş döneminin ve bu geçiş döneminin kent kültüründe meydana getirdiği karıştıklıkların mahallesidir. Öyle ki, oyunda mahalle, bu açıdan bakıldığında, başrolüdür. Zira *Köşebaşı*'nda oyunu sürükleyen bir öykü ya da asal bir kahraman bulunmaz; oyunda temel izlek olan 'değişim' ve bu değişim karşısından yazarın aldığı tavır, bütün bütüne mahalle üzerinden anlatılır. Tecer, oyunun hemen başında mahalle bekçisinin ağzından mahalleyi şöyle tarif eder:

*Bekçi: (...) Neler, neler var şimdi bu evlerde! Katıla katıla ağlayan çocuklar... İnim inim kıvranan hastalar... Mışıl mışıl dinlenen başlar... Bu saatte ışık yakıp oturan uykusuz ihtiyarlar... Güneş doğmadan sıcak yatağından kalkıp ev işi gören hamarat kadınlar... Neler, neler! Kimi gelir, kimi geçer. İşte böyledir bu mahalleler... Dünkü çocuklar kocaman adam olurlar. Eskiler gider, yeniler gelir. Didiş didiş yine bu dünya. Değişen ne sanki? Yirmi yıldır bekçilik ederim. Yine o mahalle, yine o mahalle. (Tecer: 1990: 5-6)*

Peki mahalle, gerçekten yine o mahalle midir? Tecer'in kırkların sonundaki mahallesi, geleneksel Osmanlı mahallesinden büyük ölçüde farklıdır. Bir kere Tecer'in mahallesinde her çeşit esnaf (bakkal, kahveci, marangoz, boyacı, vs.) ve devlet görevlisi (bekçi, muhtar, polis, nikah memuru) bulunmasına rağmen, imamdan iz bile yoktur. Yeni mahalle din merkezli bir cemaat olmaktan çıkmış, sanki orada yaşayan ahalinin bütün farklılıklarıyla meydana getirdiği 'halk' merkezli bir cemaate dönüşmüştür. İkincisi,

Karagöz'den beri karşımıza çıkan geleneksel tiplerin yanına, melon şapkalı, didon sakallı, hoppala kız gibi daha alafranga kişiler veya işçi, öğrenci gibi ekonomik/sosyal değişimin sonucu olan yeni tipler de eklenmiştir. Dahası mahallenin dış görünümünde de temelli değişimler meydana gelmektedir. Mahalleden yol geçecektir, bu yüzden mahallenin bir bölümü yıkılacaktır; mahalleye apartmanlar inşa edilmesi kaçınılmazdır. Zira hanedanın yıkılmasıyla saray terk edilmiş, Osmanlı bürokrasisinin konak yaşamı yok olmaya yüz tutmuş; yerine yeni kenter sınıfın 'palas' adını verdiği 'modern' saraylar, yani apartmanlar geçmeye başlamıştır. Tecer'in mahallesi, toplumda yaşanan bu kıyasıya değişimi görmemiz için büyükçe bir ayna gibidir.

*Yeni bir caddenin açılması demek, eski yapılardan bir bölümünün yıkılması, geniş caddenin iki yanına apartmanlar dikilmesi, mahallenin dış görünümünün de, toplum yapısının da değişmesi demektir. Mahalle kökten bir değişimin eşiğindedir. Kahvede toplanan mahalleli farklı tipik özellikleriyle böyle bir değişime gösterecekleri tepkinin ipuçlarını verirler. (Şener: t.y.: 126)*

Toplumda yaşanan “gelenekle değişim arasındaki kriz”<sup>39</sup>, toplumsal yaşamın çekirdeği olan mahallede de karşılığını bulmuş; geleneksel değerlerle 'modern' değerler, 'eski' ile 'yeni' birbiriyle karşı karşıya gelmeye başlamıştır. Oyunda bu durum iki biçimde karşımıza çıkar: bunlardan biri Tanzimat'tan beri Türk edebiyatının vazgeçilmez teması olan alaturka-alafranga çatışması iken, diğeri de kuşak çatışmasıdır. Kuşak çatışması, değişimi temel alan 'modern' ya da 'modernleşen' bütün toplumlar için geçerlidir. Ancak “az zamanda çok ve büyük” bir değişimi hedefleyen, değişimi hızlı ve sürekli kılmaya çalışan genç Türkiye cumhuriyeti için bu çatışmanın boyutu daha da geniştir. Tecer'in oyununda bu çatışma geleneksel toplum değerlerini (bir bakıma eskiyi) temsil eden Beybaba ile modernleşen toplumun Batı'ya hayran küçük burjuva gençlerini (bir bakıma yeniyi) temsil eden torunu Genç Kız arasında yaşanır:

*Hoppa Genç Kız: Dedeciğim, baba siyans itibariyle çok kuvvetlidir. Onda eksik olan..*

*Beybaba: E?*

---

<sup>39</sup> Bu ifadeyi Halis Çetin'in “Gelenekle Değişim Arasındaki Kriz: Türk Modernleşmesi” başlıklı çalışmasından ödünç aldım. Ayrıntılı bilgi için bkz. Halis Çetin, “Gelenekle Değişim Arasındaki Kriz: Türk Modernleşmesi”, *Doğu Batı*, Kasım-Aralık-Ocak 2003-04, Yıl: 7, sayı: 25, s: 11-41

*H.G.K.: Müzik, pentür, arşitektür, literatür...*

*Beybaba: Onda eksik olan akıl!*

*H.G.K.: (devamla) Yani Bo-zar...*

*Beybaba: Bozar ya, elbet!*

*Beyağabey: Siz Paris 'te ne tahsil edeceksiniz?*

*H.G.K.: Pentür.*

*Beyağabey: Efem?*

*H.G.K.: Yani resim.*

*Beyağabey: Babanız size iyi bir fotoğraf makinası alsa, daha iyi olmaz mı?*

*H.G.K.: Pardon beyefendi, fakat... (dudak büker) Anlatamam size... uzun...*

*Beybaba: Allah akıllar versin... (Tecer: 1990: 46)*

Kahvehane, Tecer'de başat bir unsur olarak karşımıza çıkar. Geleneksel mahallede, "mahalle mescidi ve kahvehane bir toplantı ve tartışma mahalli olup, kamuoyunun oluştuğu merkezlerdendir". (Ortaylı: 2006: 19) Bu bakımdan kahvehane, hem bir sosyalleşme mekanı, hem de gündelik ve toplumsal meselelerin konuşulduğu, tartışıldığı ve karara bağlandığı bir yerel yönetim merkezi olarak işlev görür. Bugün de varlığını ve belli ölçülerde işlevini korumakta olan kahvehaneler erkeklere has mekanlardır. Mahallenin ve bütün olarak toplumun erkek egemen ve hiyerarşik yapısının vücut bulduğu bir sosyal mekan, kadınların bulunmadığı bir kamusal alan olarak karşımıza çıkar. Ancak Tecer'in kahvehanesi, genel toplumsal dönüşüme koşut olarak, kaçınılmaz bir değişim içindedir. Artık kahvehane, tıpkı modernleşmenin tehdidi altında olan gelenek gibi, değişen toplumsal değerlerin tehdidi altındadır. Örneğin, "dokuz yaşlarındaki bir çocuğun kahvehaneye rahatça girip babasıyla konuşması Beybaba tarafından yadırganır" ( Akıncı: 2003: 45), yine kadınlar kahvehanede oturmakta olan erkeklerle serbestçe iletişim kurabilmektedirler. Dahası, mahalleden geçecek yol için kahvehane kamulaştırma tehlikesi altındadır. Tüm bu örnekler, bir yandan kahvehane gibi mahallenin geleneksel kurumlarında, bir yandan da mahallede yaşayan insan tiplerinde

kayda değer bir kırılmanın, hatta giderek bir yıkılmanın yaşandığını göstermektedir. Bu kırılmanın temel kaynağı ‘değişim’in ta kendisidir.

*Köşebaşı (...) eski ile yeninin kavşağıdır. Evler, dükkanlar, yollar ve mahalleler biçim değiştirmektedir. İstanbul’un varlıklı semtlerinde çoktan uygulanmaya başlamış olan değişiklik, bu yoksul semte de ulaşmaktadır. Yeni açılacak yol için Bakkal ve Kahve’nin kamulaştırılacağı söylentisi çıkmıştır. Bu somut değişim, beraberinde yeni bir yaşantı biçimini ve yaşam görüşünü getirecektir. ( Şener: 1972: 15)*

Tecer, döneminde yaşanan yenileşme olgusunu, “yüzeysel bir hayranlık ve öykünme olarak karikatürize ederken”, Kemalist modernleşmeyi de “sıkıntılı ama kaçınılmaz bir değişim süreci olarak” görmüştür. ( Akıncı: 2003: 44) Yine Tecer toplumda ve tabii ki mahallede yaşanan bu değişime karşı olumsuz bir tavır almaktan, hatta belirgin bir yorum yapmaktan da kaçınmıştır. Değişim Tecer için de kaçınılmazdır; ancak mahalle, toplum, hatta insanlık için değişmeyen bazı temel durumlar da vardır. Tecer’in mahallesinde aynı zaman dilimi içinde bir ölüm, bir evlenme ve bir doğum yaşanır. Her üç olay da bir yandan evrensel insanın doğuştan yazgısı olan doğum, çiftleşme ve ölüm olgularına işaret ederken, bir yandan da geleneksel mahallenin ortak sevinç ve üzüntülerini açığa çıkartır. Yaşanan bütün değişim pratiklerine rağmen, mahallenin bu temel tinsel değerler karşısında ortaklaştığını, geleneksel mahallenin kolektif bilincini hala koruduğunu, cemaat içi yardımlaşmanın önemini muhafaza ettiğini görürüz. Bütün sınıfsal ayrımlara, değişim yarattığı bireysel çatışmalara, insanlar arasındaki yaşantı ve düşünce farklılıklarına rağmen, mahalle belli olgular karşısında herkesi biraraya getirmeyi sürdürmektedir.

Tecer’de mahallenin kapalılığı da bir ölçüde sürmektedir; mahalleye gelen yabancı hemen tüm kapalı cemaatçi yapılarda (örneğin Yakup Kadri’nin Yaban’ında) olduğu gibi yadırganır, hatta bir ölçüde kuşkuyla da karşılanır. Yabancı, (ki oyundaki ismi de budur) mahallenin doğal koruyucuları olan esnaf tarafından gizli gizli sorguya çekilir, bu yolla mahalle içi bir denetim mekanizması da işlemiş olur.

Tecer’in oyununda figüratif yan tipler dışında kırk beş ayrı tip karşımıza çıkar. Tiplerin sayıca çokluğu, yazara bir yandan mahallenin zengin sosyal yaşamının altını çizme, bir yandan da canlı ve hareketli bir sahneleme imkanı sunar. Bu kırk beş tipten

yaklaşık on beş tanesi esnaf kesimindedir. Esnaf oyunda gündelik yaşamın vazgeçilmez bir parçası olmanın yanında, gülmecenin de motoru olarak karşımıza çıkar. Tecer’de, Karagöz’de yer alan imparatorluk tiplerinin yerini, toplum tarafından hemen tanınabilecek bakkal, kahveci, sütçü gibi esnaf kesimi almıştır.

Tecer’in *Köşebaşı*’sı, Karagöz’ün mahallesinin yüz, yüz elli yıl sonraki hali gibidir. Ancak Karagöz’ün büyük ölçüde karikatürize edilmiş, kalıplaşmış tipleri, Tecer’de yerini daha yaşayan, daha kanlı canlı kişilere bırakmıştır. Şinasi’nin mahallesindeki ütöpik üst gerçeklik ise, Tecer’de gündelik gerçeklik ve yaşanan toplumsal sorunlarla/değişimlerle doğrudan bağlantılı bir sosyal gerçekliğe dönüşmüştür. Bu açıdan bakıldığında, toplum içinde yaşanan büyük değişim süreci, hem topluca mahalleyi, hem de ülkemiz tiyatro anlayışını da temelli bir değişim ve dönüşüm içine sokmuştur denebilir.

### **Mahalleden Varoşa: Keşanlı Ali Destanı**

Türkiye’de kentleşme hızı 1950-60 yılları arasında en üst seviyeye ulaşır. Modernleşmenin, endüstrileşmenin, kenter kültür lehine hızlı bir değişimin ve çok partili rejime geçişle birlikte geleneksel kültürün kendine bir hareket alanı yaratmasının kentleşme üzerinde doğal birtakım etkiler yaratmasının yanında, yoğun bir iç göç dalgasının varlığının da bu hızlı kentleşme üzerinde önemli bir itici güç olduğunu unutmamak gerekir. Nitekim, ellili yıllar Türkiye’de iç göçte bir patlamanın yaşandığı yıllardır. Bu dönemde azımsanmayacak bir dış göç hareketi de meydana gelir.

*Kentleşme hızı en yüksek orana 1950-1960 döneminde ulaşmıştır. (...) Kentleşme hızının, nüfus artış hızından çok, yerleşmeler arasında kent nüfusu yararına bir hareketten kaynaklandığını ortaya koymaktadır. Öncelikle kırsal nüfusta beliren hızlı nüfus artışı, tarım kesiminde önemli bir nüfus birikimine yol açmış, bu kesimde istihdam alanı bulunmayan bu nüfus bazı itici güçlerin de etkisiyle kentlere yönelik hızlı bir iç göç olayını hazırlamıştır. (Erkan: 2002: 110)*

Bu dönemde yaşanan yoğun göç ve hızlı (hatta plansız) kentleşme, kentte meydana gelen kültürel çatışmanın yanında, iki büyük sorunu da beraberinde getirir:

Gecekondulaşma ve Gettolaşma. Kente yığılan yoğun nüfus önemli bir barınma sorunuyla karşı karşıya gelince, kendini önceden böyle bir yığılmaya hazırlamamış, belli bir kentleşme planı olmayan şehirlerde kaçınılmaz olarak gecekondulaşmanın önünü açar. İkincil olarak da göç yoluyla kente akın eden, ancak henüz kenterleşmemiş kitleler, geldikleri şehirde bir yandan kalifiye olmadıklarından, bir yandan da yeni kültüre yabancılaştıklarından, kentin marjinalinde kalırlar. Bu durum göç eden kitlelerin içsel ve dışsal olarak kent yaşamından ve kültüründen dışlanmalarına neden olur. Sonuç olarak, gecekondulaşma ve gecekonducuların kendini savunmak, korumak ya da egemen kültüre karşı bir tepki olarak, kendi içine, kendi kültür ve yaşamına kapanmasıyla meydana gelen gettolaşma ortaya çıkar.

*1945 yılında gazetelerde henüz gecekondu sözcüğüne rastlanmaz. Kente ilişkin haberler kentsel altyapı yetersizliklerini, güvenlik sorunlarını, özellikle bürokratların atandıkları kentlerde konut bulamayışlarını ve konut yetersizliğinin spekülasyonlara yol açmasını içerir. 1940'ların ortalarında sorun henüz orta gelir gruplarına özgüdür ve ivedi çözümler gerektiren boyutlara ulaşmamıştır. Gecekondu sorununun belirli bir yoğunlukla gazetelere yansması 1947 yılını bulur. O yıllarda savaş tehlikesini yeni atlattığı Türkiye'nin kentlerinde henüz sanayi yaygınlaşmamış, örgütlenme gelişmemiş olduğu, ekonomi tek bir güçlü merkez altında toparlanmaya çalıştığı için göçen nüfus, ne sınırlı boyutlu, örgütlü, becerili işçi kullanan bu ağır sanayide, ne de gelişmemiş hizmet sektörü içinde istihdam edilme olanağı buldu. Ekonomik mekanın marjinalinde kaldı ve bu durum fiziksel mekanın marjinalini de yansıdı. ( Erkan: 2002: 124)*

Kent yaşamında gecekondulaşma ve gettolaşmanın ortaya çıkışı, kuşkusuz kentte geleneksel mahalle yapısından büyük ölçüde farklı, yeni bir mahalle yapısının da meydana gelmesini beraberinde getirir. Bu yeni mahallenin en belirgin özelliği, cemaatin hemşehrlik bağıyla ya da belli bir etnik kökene dayalı olarak ortaklaşmasıdır. Kırsaldan kente doğru akan insanlar, tamamıyla yabancı oldukları bir yaşam ve kültürün içinde, kendi gibi olanların oluşturduğu korunaklı bölgelere yerleşirler; böylelikle kent kültürünün her türlü belirsizliğine, korkutuculuğuna, yabancılığına karşı bir bakıma kendilerini korumuş, alıştıkları ve doğuştan bildikleri bir kimliğe ve kültüre sığınarak kültürel yabancılaşmayı bir ölçüde hafifletmiş olurlar. Aynı durum dış göçle Avrupa şehirlerine yerleşen Türkler için de geçerlidir. Avrupa'nın hemen bütün büyük kentlerinde, kendi kimlik ve kültürünü korumaya ve kuşaktan kuşağa taşımaya çalışan Türk mahalleleri bugün bile varlığını sürdürmektedir.

Geleneksel mahallenin dine dayalı cemaatçi yapısı, yeni gecekondulu mahallelerinde, bölgeye, etnik kimliğe, hemşehriliğe dayalı başka bir yapıya dönüşse de cemaatçilik temelde aynı kalmıştır. Bu açıdan bakıldığında mahallenin karşılıklı korumaya ve dayanışmaya dayalı kolektif dokusu da değişmemiş, hatta şehrin endişe veren, belirsiz, korkutucu kültürü karşısında daha da önem kazanmıştır. Gecekondulu mahallesi kendine özgü bir geleneksel kültür ve yaşamı koruması ve taşıması bakımından da herhangi bir farklılık göstermez; egemen kenter kültürle, tek tek gecekondulu mahallelerinin temsil ettiği geleneksel kültür/ler arasındaki asal çatışma da sürmektedir. Bir ek yapmak gerekirse, 50'li yıllarda ortaya çıkan gecekondulaşma ve gettolaşma, 60'lı yıllardan itibaren ülkede yükselen ve giderek tabana yayılan politizasyonun sonucu olarak ve özellikle 70'li yıllarda yaşanan siyasi kamplaşmanın da etkisiyle farklı bir cemaatçi yapıyı da meydana getirmiş; kentin dış mahalleleri belli bir politik görüş etrafında buluşanların oluşturduğu birer 'kurtarılmış bölge'ye dönüşmüştür. Bu, günümüzdeki Gazi Mahallesi örneğinde olduğu gibi, temel özellikleri değişmeyen ama cemaatin kolektif kimlik ve bilincini oluşturan ortaklığın başka bir merkeze doğru kaydığı, yeni tip bir mahalleyi oluşturur.

Haldun Taner'in 1960'da yazdığı *Keşanlı Ali Destanı*, anlatılan bu hızlı kentleşmenin, kent kültüründe (ve mahallede) meydana gelen bu süratli değişimin bir ürünü, değişimin toplumda meydana getirdiği pek çok sorunun tiyatro sanatına doğal bir yansımasıdır. Mahallenin başrolde olduğu bütün oyunlarda olduğu gibi, *Keşanlı Ali Destanı*'nda da mahalle oyunun asal çatışma unsurlarından biridir. Bu defa mahalle kimlik değiştirmiş, bu yeni kimlik kent içindeki modern kenter kültür ile giderek keskinleşen bir karşıtlık ilişkisi içine girmiştir. Taner oyunun giriş şarkısında bu çatışmayı şu sözlerle somutlar:

*Sineklidağ burası  
Şehre tepeden bakar  
Ama şehir irakta  
Masallardaki kadar* (Taner: 1998: 20)

Bu temel karşıtlık ilişkisi içinde dışlanan gecekondulu kültürü, bir yandan bu çatışmanın yarattığı gerilimle, bir yandan da kendini kabul ettirebilmenin, yaşam içinde



varolabilmenin bildiği tek yolu olarak saldırganlaşmakta, başka bir taraftan da dışlandığı, yaşama şansı bulamadığı bir hayata karşı kendi düzenini yaratmak zorunda kalmaktadır. İşte Taner'in böyle bir düzenin modeli olarak kurduğu Sinekli'de, "haraç alma ilkesine dayalı bir düzen egemendir. Kabadayılık, kavga, cinayet kol gezmektedir. Sinekli halkı dardadır; haklarını koruyacak, çıkarlarını kollayacak bir kahraman yaratmak zorundadır". ( Yüksel: 1986: 69) Bu düzen içinde gecekondulular, ya kahramanlaşmak, ya kısa yoldan köşeyi dönmek veya öyle ya da böyle kenter kültür içinde kendilerine yer bulabilmek için şanslarının onlara yardım etmesini beklemek zorundadırlar. Oyunda bu durum gecekondulu Zilha'nın tesadüfen de olsa burjuva yaşamına adım atmasıyla açığa çıkar.

*Olga: Bizde whisky içilir kızım, White Lady, Black Horse o da yoksa Martini, Cordon Bleu ya da Bordeaux.*

*Zilha: Bizde rakı içilir madam, imam suyu, anzarot; o da yoksa ispirto.*

*Olga: Bizde at yarışı vardır Hipodromda?*

*Zilha: Ya madam, bizde bit yarışı yaparlar, Zeynel'in orda bodrumda.*

*Olga: Bizde briç oynar beyler. Kanasta ya da bezik.*

*Zilha: Bizde barbut, altmış altı, ya da pişpirik.*

*Olga: Bak gördün mü istil farkını. ( Taner: 1998: 86)*

Kent ile gecekondular arasındaki bu kültürel çatışmanın yanında Taner oyununda, Karagöz'deki vergi verenler-vergi alanlar çatışmasına benzer bir karşıtlığı daha vurgular. Bu genel anlamda bir ezen-ezilen çatışmasıdır. Bu çatışmada ana vurgu ezilenler üstündedir; yazar perspektifini ezilenlerin yaşadığı mahalle üzerinden yansıtır. Mahalle bize, ezilenlerin kültürünü, yaşama bakışını, hayat tarzını, toplumsal ilişkilerini, değerlerini ve elbette sorunlarını topluca görme imkanı verir. Ezenler ise mahallede hemen hiç görülmez. Yalnızca seçim zamanı, o da sadece oy toplamak üzere mahalleye uğrayan birkaç politikacı ve ancak çocuklarının hacetini gidermek için mahalleye tesadüfen uğrayan birkaç burjuva kentli dışında mahalle dışı karşı kapalı gibidir. Aslında bu durum, oyunda yansıtılan kentli-gecekondulu ya da ezen-ezilen çatışmaları ekseninde,

toplumda billurlaşan iki farklı hayat tarzı arasındaki yarığın ne kadar derin olduğu ve giderek de derinleştiği gerçeğini gösterir.

*Taner, gecekondular sorunu özelinde, toplumun yaşadığı toplumsal-ekonomik-politik açmazları dile getirir. Keşanlı Ali Destanı, “ezilen”in –toplumda tutunabilmek için- “ezen” konumuna geçme çabasının oluşturduğu “ezenler-ezilenler” zincirini, genç demokrasimiz içinde yaşanan politik oyunların bu zincirin bir halkasından ötekine nasıl ulaşıp, çeşitli boyutlarda nasıl yinelenişini gösteren ilk yerli oyundur. ( Yüksel: 1986: 79)*

Taner hem oyuna, hem de baş kahramana koyduğu isim de ilginçtir. Kahraman yalnızca Ali değil; “Keşanlı” Ali’dir. İsmi içindeki bölgesel vurgu dikkat çekicidir. Sanki Ali’nin gücü, sadece bir cinayet işleyip hapse düşmesinde ya da gecekondular tarafından muhtar seçilmesinde değil, Keşanlılığındadır da. Nitekim, cemaat her zaman bireyden daha güçlüdür; bir Keşanlı’nın gücü diğer Keşanlılar’dan, bir mahallelinin gücü de arkasında olan kendi gibi diğer mahallelilerden gelmektedir.

Taner’in mahallesi, daha önce gördüğümüz tiyatro metinlerindeki aksine, çatıştığı diğer kültüre, kendisini çevreleyen düzene karşı direnişçidir; bu direniş kendi küçük düzenini oluşturmak, kendini dışarıya karşı korumak biçiminde görülür. Artık mahalle, ne Osmanlı’nın saltçı yönetiminin, ne de erken cumhuriyetin tek parti iktidarının kendisi için çizdiği bir yol haritasına boyun eğmektedir. Bu yeni kurulan mahalle biçimi, kendi yaşamını, kendi düzenini ve kendi kaderini, yine kendi bildiği yöntemlerle meydana getirmektedir. Bu durum bir bakıma, ülkenin çok partili demokrasiye geçişiyle de açıklanabilir. 50’li yıllarda tek parti iktidarının temsil ettiği siyasal elit büyük bir yenilgiye uğramış, Demokrat Parti ülkedeki hemen bütün geleneksel kesimlerde büyük oranda oy toplayarak iktidara sahip olmuştur. Partinin baş sloganı “yeter söz milletindir”dir; ama “her mahallede bir milyoner” şeklindeki başka bir sloganla da şehirli geleneksel bir kesime yönelmeyi de ihmal etmemiştir. Bu Anadolu’daki bütün geleneksel kesimlerin olduğu gibi, geleneksel mahallenin de ayağa kalkışı olarak görülebilir. Bu toplumdaki bu kesimlerin kendine güvenini kazandığı anlamına gelmektedir; artık mahallenin kaderi değişmelidir. Kuşkusuz, bu kaderi meydana getiren ulusal ya da uluslararası politikalarından, kendini çevreleyen ve baş edilmesi pek de mümkün olmayan

güç ve düzenden haberi olmayan, Taner'in deyişiyile "başını kuma gömmüş bir devekuşunu" andıran bu kitlenin kaderini değiştirmesi öyle pek de kolay olmayacaktır.

### **Pazarlanan Kent, Yıkılan Mahalle: İstanbul'u Satıyorum**

12 Eylül 1980 tarihi Türkiye için etkileri uzun yıllar sürecek olan bir milattır. Bu tarihte yönetime el koyan ordu, başta sıkıyönetim ve anayasa olmak üzere, pek çok darbeci uygulamayla ülkenin siyasi, ekonomik, toplumsal ve kültürel kimliğinde önemli bir değişim sürecini başlatır. Bu uygulamaların en başında, Türkiye'nin baştan ayağa yeniden yapılandırılması, bu yapılandırma içinde de her türden muhalefetin yok edilmesi gelir.

*Cuntanın başlıca kaygısı ülkenin siyasi ve kurumsal olarak yeniden yapılandırılmasıydı. Cunta kendini bu göreve adadı. 1960'lardan beri önemli bir rol oynayan kent gençliğini siyasetten arındırmaya kararlıydılar. Bu arındırma işlemi, devrimciler, sosyal demokratlar, sendikacılar ve hatta Barış Derneęi içinde örgütlenen ve Türkiye seçkinlerinin üst tabakasının içinde yer aldığı nükleer silahsızlanma hareketinin üyeleri de dahil olmak üzere, soldan gelebilecek her türlü muhalefet belirtisinin ezilmesini gerektiriyordu. ( Ahmad: 1995: 259)*

Bu siyasi ve kurumsal yeniden yapılanmanın toplum üzerinde derin etkileri oldu. 80 sonrası kuşak 'muhalefet' sözcüğüne karşı bir alerjiyle yetişmeye; okumaktan, düşünmekten, sorunlar karşısında bir tavır almaktan uzaklaşmaya başladı. Yaşam karşısındaki tutumunu, büyüklerinin kendileri için hazırladığı doğrularla belirleme yolunu seçti. 1983 yılında yapılan genel seçimlerle, cuntanın ekonomi bakanı da olan Turgut Özal, büyük bir oy çoğunluğuyla iktidara geldi; önünde adeta dikensiz gül bahçesine dönmüş bir Türkiye vardı. Bu ortam içinde Özal icraatlarında ağırlığı ekonomiye verdi; her şeyin mübah olduğu bir serbest piyasa ekonomisine geçildi, Türkiye global ekonomi ve yeni dünya düzenine entegre oldu. Kuşkusuz eski korumacı, karma ekonomik modelin terkedilmesiyle meydana gelen bu değişim büyük sermaye lehine bir ortam yarattı. Toplumun alt, orta ve üst kesimleri arasındaki ekonomik ve toplumsal yarık giderek büyümeğe başladı. "Gelir dağılımı modeli, çoğu yoksulluğa itilen orta ve alt sınıflar pahasına, zenginler lehine değiştirildi. Dünya Bankası raporları

Türkiye'yi gelir dağılımı en kötü yedi ülke arasına yerleştirdi". ( Ahmad: 1995: 285) Bu durumun doğal bir sonucu olarak da toplumun alt ve orta sınıfını oluşturan geleneksel kesimler, (ki mahalle de bunların içindedir) ekonomik olarak giderek zayıflamaya, üst sınıflar karşısında güçsüzleşmeye başladılar.

*1980'lerin ekonomik politikası, büyük birimlerin küçük birimler pahasına büyümesine uygundu. Argüman basitti; büyük şirketler daha etkin, daha zengin ve daha güçlüydü ve bu nedenle yabancı rakipleriyle daha iyi rekabet edebiliyor ya da yabancı hükümetlerle daha sıkı pazarlık yapabiliyorlardı. (...) Bu ekonomik Darwinizm ortamında, bu türden şirketlerin elenmesi sağlıklı bir belirti olarak yorumlandı; zayıflar piyasadaki yerlerini güçlü ve rekabetçi olanlara bırakıyorlardı. ( Ahmad: 1995: 287)*

Ferhan Şensoy 1981 yılında yazdığı *Kahraman Bakkal Süpermarkete Karşı* adlı oyununda, küçük sermayenin (ya da alt-orta sınıfın) büyük sermaye karşısındaki bu zayıflayan konumunu, bir mahalle bakkalının yeni açılan süpermarket karşısındaki durumuyla somutlar. Oyunda çatışmanın bir yanında, perde arkasında global politikaların ve Amerikan sermayesinin bulunduğu güçlü bir süpermarket, diğer yanında da ekonomisi çok zayıf olan bir mahallenin sınırlı tüketimi ile ayakta durmaya çalışan bir küçük esnaf bulunur. Oyunda her şeye rağmen ekmek teknesini ayakta tutmaya çalışan, bunun için büyük sermaye karşısında direnişin yollarını arayan bir küçük esnafa karşın, kendi kanıksanmış yaşamını sürdürmeye çalışan, uyarına geldiği gibi yaşayan ve etrafında meydana gelen büyük politikalar hakkında en ufak bir fikri olmayan bir mahalleli eleştirilir. Oyun bir bakıma, ülke üzerinde egemen olan büyük sermaye ve global politikaların yanında, cunta ve Özal tarafından dönüştürülen ülkenin ekonomik ve sosyal yapısının da gündelik hayata yansımalarını anlatır.

Ekonomide büyük sermayenin, toplumda da askeri iktidarın meydana getirdiği bu hızlı değişim, uygulamaya koyulan her türlü icraatın bir bakıma korkutulmuş, sindirilmiş, apolitik toplum tarafından kabul edilmesi sonucunu da doğurdu. Özellikle gençler, olan biten karşısında muhalif bir tavır almaktan çok, düzenin içinde kendilerine bir yer edinmeye, kendileri için açık bırakılmış küçük köşeleri dönmeye yöneldiler. Toplum içinde en başat değer para haline geldi; artık para saadetin temel unsuruydu. Buna bağlı olarak tüketim de yaşamın temel ögesi haline geldi.

Toplum içinde yaşanan tüm bu değişim kuşkusuz kente de yansdı. Kent de sermayeyi büyüten bir değer, alınıp satılabilir bir mal halini aldı. Arsa spekülasyonları, kentsel dönüşüm ihaleleri, konut yapımındaki artış, değerli arazilerin satışı gibi rant dönük uygulamalar kenti büyük sermayeye açarken, kaçak yapılaşma, otopark mafyası gibi daha küçük rantiyelerin de önünü açtı. Bu dönemde, özellikle İstanbul'da, başka bir dönüşüm daha yaşandı. Geleneksel mahalle büyük ölçüde kimlik değiştirirken, şehrin dışında, geleneksel mahallelerden bütün bütüne farklı başka bir mahalle yerleşmesi kendini gösterdi. Bu mahalle örgütlenmesine, 'çağ atlayarak' Amerikan yörüngesine giren 'yeni' Türkiye'ye uygun olarak, 'country' ismi verildi. 'Contry' tarzı mahallelerin oluşumunu Bartu şöyle açıklıyor:

*Bu dönemde uygulanmaya başlanan liberal ekonomi politikaları ile Türkiye'de özellikle İstanbul sermayenin, çeşitli tüketim mallarının, imajların, son yıllarda yoğunlaşmış küresel dolaşım faaliyetinin odak noktası haline gelmiştir. Bu dönemde İstanbul beş yıldızlı otelleri, iş merkezleri, alışveriş merkezleriyle bu yeni dönüşümün vitrini haline gelir. Sosyal ve kültürel panoramaya baktığımızda ise bu dönemlerde ortaya çıkan farklı ve birçok anlamda yeni sosyal hareketlerden söz etmek mümkün. Bunlar çoğunlukla resmi ideolojiyi ve erken cumhuriyet seçkinlerin modernizasyon programını sorgulayan, kültürel farklılıkların altını çizen, bunlar için haklar talep eden hareketlerdir. İstanbul, kamu alanındaki bu yeni taleplerin ortaya atıldığı, çatıştığı bir mekan, bir alan halini almıştır. Bu dönemde şehir coğrafyasındaki dönüşümlere baktığımızda özellikle İstanbul'un dışında üst-orta ve üst gelir gruplarına hitap eden yeni yerleşimlerin ortaya çıktığını görüyoruz. Bu yerleşimler daha çok 35-45 yaş grubundaki profesyonelleri, özellikle de bu dönemin önde gelen sektörlerinden biri haline gelen finans sektöründe çalışan grupları hedef grubu olarak almakta ve villalar şeklinde inşa edilmektedir. Bu yerleşimler yüzme havuzları, tenis kortları, binicilik ve golf tesisleri ile birlikte tamamlanmaktadır. Bunlar özel girişimciler tarafından geliştirilmekte ve kent yaşamının güçlüklerinden uzakta yeni bir "yaşam tarzı" sözü vermekte olup "country"ler olarak pazarlanmaktadır. ( Bartu: 2002: 84-85)*

Bartu'nun, Kemer Country'nin tanıtım kitabından yaptığı ve bir bakıma bu yeni mahallelerin kimliğini de tanımlayan alıntı da ilginçtir:

*"Yola çıkanların ortak vizyonu şuydu: Bir zamanlar İstanbullu'nun sahip olup sonradan yitirdiği bir yaşama biçimin geri kazanmak... Mahalleyi, mahallelilik kimliğini yeniden yaratmak ve yaşatmak. Kaçmak değil, buraya varmaktı hedef... ( Bartu: 2002: 84)*

Şimdiye kadar geleneksel mahallenin, kenter üst sınıfla yaşadığı 'geleneksel' bir çatışmadan söz edildi. Bu çatışma içinde modernleşme, sermaye, global politikalar

tarafından, üst sınıf lehine aşındırılan, giderek yok edilen mahalle geleneği, paradoksal olarak bu defa üst sınıf tarafından, kendine has bir yapıyla yeniden inşa edilmektedir. Üst sınıf, kendini korumanın ve arzu ettiği yaşamı sağlamanın yolu olarak, kendi mahallesini kurma ve onu dışa kapatarak kendi gettosunu oluşturma yolunu seçmiştir. İlginçtir ki, bu 'country' tarzı yeni mahalle de cemmatçı bir ruh taşır; cemaati oluşturan ortak değer bu defa sermaye ve sermayeye dayalı bir yaşam biçimidir. Dayanışma, ortaklaşma, dışa karşı kapalılık, dışlayıcılık, korunaklılık da geleneksel mahalleden beri değişmeyen unsurlar halinde varlığını korur. Toplum içindeki temel çatışma, yeni mahallelerin etrafına örülen yüksek duvarlar ve kapıdaki güvenlik görevlileri ile somutlanmaya başlamıştır.

Ferhan Şensoy 1983 yılında yazdığı ve 1988 yılında elden geçirerek sahnelediği *İstanbul'u Satıyorum* adlı oyununda kentin içinde bulunduğu ve etkilerini şiddetle yaşadığı bu dönüşüm sürecini anlatır. Oyun temel olarak, rant uğruna yıkılacak ve yerine 'çağın' konutları dikilecek olan bir İstanbul mahallesinde geçer. Mahallede yaşayan, büyük sermaye ve sermayenin çevirdiği dolaplar karşısında direnme şansı olmayan mahallenin küçük insanları için tek bir şans vardır; evlerini satmak (boşaltmak), mahalleyi terk etmek, şehrin dışına kaçmak, yani bir bakıma geleneksel mahallenin yok oluşuna seyirci kalmak... Mahallenin içinde örgütlenmeye çalışılan direniş, oyun boyunca erozyona uğrar, sonunda tek başına kalan bir mahalleli de sermaye tarafından mahalleyi terk etmeye bir kurşunla 'ikna' edilir.

Oyunda mahallenin direnişini örgütleyen kişi de, zaman ötesinden gelen, ülkemiz kent ve mimari geleneğinin sembol ismi Mimar Sinan'dır. Şensoy, Sinan'ı 80 sonrası döneme getirerek genel bir sorunu bir bakıma tarihselleştirir; Sinan ve dönem insanı arasında bir karşıtlık kurarak bir anlamda geleneksel değerlerle, çağcıl değerleri karşı karşıya getirir. Sinan ile mahalleli arasındaki diyalog da ilginçtir; aralarında Karagöz'dekine benzer bir iletişimsizlik yaşanır. Bu iletişimsizlik, sadece birbirinden uzak iki farklı dönemin insanları olmalarından değil, aynı zamanda mahallelilik ve kentlilik bilincinin de çağlar içinde yitip gitmesinden de kaynaklanır. Artık, gelenek değerini yitirmiş, mahalle giderek yok olmuştur.

*İstanbul'u Satıyorum*'da geleneksel mahalle, ne batılılaşmayla ne de egemen kenter kültürle, bu defa bunların yanında sermayeyle de çatışma içine girmiştir. Ancak sermayenin silahları daha güçlü, daha doğrudan ve daha yok edicidir. Sermaye, mahalle dahil, önünde hiçbir engel tanımamaktadır. Mahalle yerini yurdunu ve geleneğini terk ederek, daha uzak ve daha korunaklı alanlara doğru göç etmelidir.

## **Sonuç**

Bu çalışmada toplumumuza ait önemli bir olgu olarak mahalleyi, mahallenin kimliğini ve bu kimlikte tarih boyunca meydana gelen değişimleri, döneminin birer tanığı olarak tiyatro metinleri üzerinden okumaya çalıştık. Mahalle çeşitli koşullara bağlı olarak büyük değişimler yaşamış olsa da, ülkemizin toplumsal bir gerçeği olmaya; sinema, tiyatro ve televizyon dizilerinin vazgeçilmez malzemesi olarak kalmaya devam ediyor. Dramatik metinler bu olguya, kimi zaman toplumsal değişimin nedenlerini aramak ya da bu değişimin olumlu/olumsuz sonuçlarını sorgulamak için gerçekçi bir bakışla, kimi zaman da popülist bir tutum ya da nostaljik bir sevecenlik taşıyan kurgusal bir üst gerçekçi bakışla yaklaşmışlardır. Yöntemi ne olursa olsun, mahalle dünden bugüne dramatik ürünler için olmazsa olmaz bir olgu olma özelliğini korumuştur.

Zaman içinde yaşanan tüm değişim süreçlerine karşın, mahalle onu mahalle yapan belli temel özelliklerini korumuştur. Bunların en başında cemaatçi ruh ve bu cemaatçi ruhun şekillendirdiği ve koruduğu yaşam biçimi gelir. Aslında bu cemaatçi ruh, bir bakıma toplumun da çekirdeğidir. Dışa kapalılık ve dışlayıcılık da mahallenin değişmeyen önemli bir özelliğidir; ülkemizde olduğu gibi geleneksel cemaatçi yapılar dışa karşı kuşkucu, dıştan gelecek tehlikelerden her zaman korkan, dışa karşı kendini üstün konumlayan yapılarını, kendilerini muhafaza etmek ve sürdürmek için bir kalkan gibi kullanmışlardır. Gelenek de mahalle için önemlidir; ancak gelenek batılılaşma, modernleşme, kapitalistleşme, endüstrileşme gibi daha güçlü faktörler karşısında aşınmak, dönüşmek, hatta zaman zaman ortadan kalkmakla karşı karşıya gelmiş; mahalle değişen koşullar karşısında kendine yeni gelenek alanları oluşturmak zorunda kalmıştır.

Kolektivite mahalle için hiçbir dönemde önemini yitirmemiştir. Belli ortaklıklar etrafında topluca güvenlik, topluca yardımlaşma, topluca dayanışma mahallenin başat unsurları olmuş; ancak modernizimin doğal bir sonucu olan bireyleşme ve bireyselleşmenin karşısında bu ‘toplucu’ kavramı da önemli bir yara almıştır.

Tiyatromuz için (ve tabii sinemamız ve dizilerimiz için de) mahalle, bu toplumsal ve kültürel unsurların dışında, estetik ve sanatsal olarak başka anlamlar da ifade eder. Bir kere mahalle toplumumuzun çekirdek gerçekliğini yansıtabilmek için doğal ve verimli bir alan açar. İkincisi mahalle, toplumumuzda yaşayan insan tiplerini zengin bir biçimde görebileceğimiz bir tiplerin geçidi de sunar; bu tipler bir yandan oyunculuk geleneğimizin tiplere (yani taklide) dayalı anlayışına, bir yandan da izleyicinin yaşama ve izleme alışkanlığına uygun, bir ölçüde klişe, bir ölçüde garantili, ama bir o kadar da tanınır ve anlaşılır bir ortam da yaratır. Eklemek gerekir ki, bu sayıca zengin tipler, toplumun geniş bir kesimini kavrayacak, her türden ve sınıftan insana özdeşleşme imkanı verecek bir kitle sanatının da kapısını aralar.

Sonuç olarak mahalle hem toplumumuz, hem de tiyatromuz için yeniden değerlendirilmeye açık, önemli bir olgu olmaya devam ediyor. Yine dramatik ürünlerimizin, mahallede yaşanan sosyolojik ve kültürel değişimleri kapsamlı bir biçimde yeniden ele alması ve mahalle üzerinde kemikleşmiş dramatik alışkanlıkları yeniden gözden geçirerek yeni ve farklı anlatım biçimlerine yönelmesi de kaçınılmaz gözüküyor.



**Kaynakça:**

- ABEL Işık Tamdoğan, “Osmanlı Döneminden Günümüz Türkiye’sine ‘Bizim Mahalle’”, **İstanbul**, Ocak 2002,
- AHMAD Feroz, **Modern Türkiye’nin Oluşumu**, Sarmal Yayınevi, İstanbul 1995
- AKI Niyazi, **Türk Tiyatro Edebiyatı Tarihi I**, Dergah Yayınları, İstanbul 1989
- AKINCI Uğur, **Kaleminden Sahneye**, Sahne Kültür Kitaplığı, İstanbul 2003
- BARTU Ayfer, “Dışlayıcı Bir Kavram Olarak Mahalle”, **İstanbul**, Ocak 2002,
- ÇAVDAR Tevfik, **Türkiye’nin Demokrasi Tarihi**, 1. cilt, İmge Kitabevi, Ankara 1995
- DÜZBAKAR Ömer, “Osmanlı Döneminde Mahalle ve İşlevleri”, **U.Ü. Fen Edebiyat Fakültesi Sosyal Bilimler Dergisi**, Yıl: 4, sayı: 5 2003/2
- ERKAN Rüstem, **Kentleşme ve Sosyal Değişme**, Bilimadam Yayınları, Ankara 2002
- ERSES Selma Mine, “Mahalle Kimliği”, **İstanbul**, Ocak 2002,
- KIREL Serpil, **Yeşilçam Öykü Sineması**, Babil, İstanbul 2005
- KUTLU Şemsettin, **Şair Evlenmesi**, Remzi Kitabevi, İstanbul 1982
- MARDİN Şerif, **Türk Modernleşmesi**, İletişim Yayınları, İstanbul 1991
- ORTAYLI İlber, **Osmanlı Tolumunda Aile**, Pan Yayıncılık, 7. Basım, İstanbul 2006
- SIYAVUŞGİL Sabri Esat, **Karagöz**, Maarif Basımevi, İstanbul 1941
- SIYAVUŞGİL Sabri Esat, “İstanbul’da Karagöz, Karagöz’de İstanbul”, **Karagöz Kitabı**, Kitabevi Yayıncılık, İstanbul 2000
- TANER Haldun, **Keşanlı Ali Destanı**, Bilgi Yayınevi, 7. Basım, Ankara 1998
- TANPINAR Ahmet Hamdi, **19. Asır Türk Edebiyatı Tarihi**, Çağlayan Kitabevi, Dokuzuncu Baskı, İstanbul 2001
- TANRIÖVER Hülya Uğur, “Türk Televizyon Dizilerinde Aile Mahalle ve Cemaat Yaşamı”, **İstanbul**, Ocak 2002,
- TECER Ahmet Kutsi, **Köşebaşı**, Kültür Bakanlığı Yayınları, Ankara 1990

ŞENER Sevda, **Cumhuriyetin 75. Yılında Türk Tiyatrosu**, Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları, b.y.y, t.y.

ŞENER Sevda, **Ahmet Kutsi Tecer'in Köşebaşı Adlı Oyunu ve Türk Tiyatrosunun Ayırıcı Özellikleri**, Ankara Basım ve Ciltevi, Ankara 1972

YÜKSEL Ayşegül, **Haldun Taner Tiyatrosu**, Bilgi Yayınevi, Ankara 1986

**Absract:**

*This article analyzes “mahalle,” as a social and cultural object from the late Ottoman period till today. It tries to find out the dynamics of the “mahalle” and the effects of it to the dramatic works both to the traditional forms such as Karagöz and the modern dramatic works of Tecer, Taner, Şensoy.*