

T.C.
İSTANBUL ÜNİVERSİTESİ
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ
TİYATRO ELEŞTİRMENLİĞİ VE DRAMATURJİ ANABİLİM DALI

DOKTORA TEZİ

MODERNLEŞME SÜRECİ TÜRK
TİYATROSU'NDA İDEAL BİREYİN TEMSİLİ

TAMER TEMEL
ÖĞRENCİ NO: 2502070431

TEZ DANIŞMANI:
DOÇ. DR. YAVUZ PEKMAN

İSTANBUL 2015



T.C.
İSTANBUL ÜNİVERSİTESİ
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ



**DOKTORA
TEZ ONAYI**

ÖĞRENCİNİN;

Adı ve Soyadı : TAMER TEMEL **Numarası** : 2502070431

Anabilim Dalı / Anasanat Dalı / Programı : TİYATRO ELEŞTİRMENLİĞİ VE DRAMTURJİ ANABİLİM DALI **Danışmanı** : DOÇ.DR. YAVUZ PEKMAN

Tez Savunma Tarihi : 29.12. 2015 **Saati** : 11.00

Tez Başlığı : "Modernleşme Süreci Türk Tiyatrosunda İdeal Bireyin Temsili"

TEZ SAVUNMA SINAVI, İÜ Lisansüstü Eğitim-Öğretim Yönetmeliği'nin **50. Maddesi** uyarınca yapılmış, sorulan sorulara alınan cevaplar sonunda adayın tezinin **KABULÜNE** OYBİRLİĞİ / OYÇOKLUĞUYLA karar verilmiştir.

JÜRİ ÜYESİ	İMZA	KANAATİ (KABUL / RED / DÜZELTME)
1- PROF. DR. DİKMEN GÜRÜN		KABUL
2- PROF. DR. KEREM KARABOĞA		KABUL
3- PROF. DR. ARZU KUNT		KABUL
4- DOÇ. DR. YAVUZ PEKMAN		Kabul
5- YRD. DOÇ. DR. BURCU YASEMİN ŞEYBEN		Kabul

YEDEK JÜRİ ÜYESİ	İMZA	KANAATİ (KABUL / RED / DÜZELTME)
1- DOÇ.DR. MERİH TANGÜN		
2- YRD. DOÇ. DR. HASİBE KALKAN		

ÖZ

“MODERNLEŞME SÜRECİ TÜRK TİYATROSU’NDA İDEAL BİREYİN TEMSİLİ” adlı doktora tezi, Tanzimat Dönemiyle birlikte Osmanlı Toplumunda başlayıp, Cumhuriyet Türkiye’sine dek uzanan Modernleşme sürecinde, ideal bireyler sunması noktasında, tiyatronun nasıl ve ne şekilde araçsallaştırıldığını değerlendirmiştir. Tezin kuramsal çerçevesini oluşturan birinci bölümde; modernleşme sürecinin Batı toplumlarında hangi aşamalar içerisinde gerçekleştiği ve Osmanlı’nın bir kültür değişimi olan modernleşmeyi nasıl karşıladığı tartışılmıştır. Tanzimat Dönemiyle başlayan modernleşme sürecinde, toplum sosyal, kültürel ve ekonomik alanda büyük bir değişim yaşamaya başlar. Meşrutiyet ve Cumhuriyet Dönemleri’nde de devam eden toplumsal değişim çabaları, toplumun kendi iç dinamiklerinin henüz hazır olmamasından dolayı, dayatmacı bir anlayışla gerçekleştirilmek istenir. Modernleşmeye yönelik pek çok davranış ve yaşayış biçimi henüz değişime açık olmayan halka yönetici sınıf (elit zümre) aracılığıyla benimsetilmek istenir.

Modernleşmeyle birlikte sanat yaşantımıza giren pek çok yeni türde olduğu gibi tiyatro sanatı da; yaşanmakta olan kültürel değişime duyarsız kalmamış ve yazarlar modernleşmeyle birlikte yaşanan sorunları oyunlarında yansıtmışlardır. Bu oyunlarda geleneksel Osmanlı yaşantısının bir takım yanlış uygulamaları eleştirilirken, modernleşmeyle birlikte tanışılan yeni insani değerler övülmüştür. Bu yaklaşımdan hareket eden oyun yazarlarımız modernleşme süreci boyunca yazdıkları oyunlarda ideal olan yaşama biçimini ve ideal birey tasarımlarını oyunları aracılığıyla bir model olarak sunmuşlardır.

Anahtar Kelimeler: Modernleşme, Birey, Türk Tiyatrosu

ABSTRACT

In a PhD thesis named **‘THE REPRESENTATION OF AN IDEAL INDIVIDUAL IN TURKISH THEATRE DURING THE MODERNIZATION PROCESS’**, it is evaluated how and in what conditions the theatre became instrumentalized in the respect of the representation of the individuals during the period from the Tanzimat Reform era in the Ottoman society to the Republic of Turkey. In the first chapter forming the theoretical framework, it is discussed how the modernization process took place in Western societies and how the Ottoman communities evaluated this evaluation that was a cultural change. In the modernization process introduced in Tanzimat Era, the society started to change in terms of society, culture and economy. The social change struggles continuing in the constitutional and republic period was tried to be realized with an enforcing approach since the society’s internal dynamics were not ready for such a change. Many approaches and life styles towards the modernization were tried to impose to a society that was not ready yet for a change by the elite or ruling classes.

The theater art as well as many new genres in art; did not ignore the cultural change and the authors reflected the problems along with the modernization process through the plays. In these plays, while the traditional Ottoman life style was being criticized, the new human values were praised. In their plays during the process of modernization, the playwrights presented the ideal life style and ideal individual designs as a model through their plays.

Key Words: Modernization, Individual, Turkish Theatre

ÖNSÖZ

Türkiye’de, gerek sosyolojik gerekse sanat alanında yapılan hemen her çalışma modernleşme olgusuyla mutlaka karşılaşmıştır. Türkiye’nin son yüzyılını büyük ölçüde ilgilendiren modernleşme olgusu; Türk Tiyatrosu’nun da en belirleyici kavramı olmuştur. Modernleşme sürecinin Türk Tiyatrosu’na etkisi üzerine yapılacak olan yeni çalışmalar; Türk Tiyatrosu’na yeni bakış açıları kazandırabilecektir.

“Modernleşme Süreci Türk Tiyatrosu’nda İdeal Bireyin Temsili” başlıklı tez çalışmam, tez danışmanım Doç. Dr. Yavuz Pekman’ın önerisiyle başladım. Bu alanda çalışırken, modernleşme olgusunun Osmanlı’dan bu yana Türk toplumunun en temel meselesi olduğunu farkettim. Modernleşmenin baş aktörlerinden olan “birey” kavramı ise, Türk toplumu gözönüne alındığında başlı başına başka bir sorun olarak öne çıkmakta.

Çalışmamızın temel amacı; Osmanlı’nın son yüzyılında yoğun olarak hissedilmeye başlayan ve Cumhuriyet Dönemi’nde resmi politikaya dönüşen modernleşme sürecinde, baş aktör olan “birey”i oyun yazarlarının, tiyatro sanatı aracılığıyla nasıl var etmeye çalıştıklarını açığa çıkarmaktır. Bireyden söz edilemeyen, geleneksel bir toplumda, modernleşmenin ön koşulu sayılan bireyi dıştan bir etkiyle, tiyatro sanatıyla oluşturmak eğilimi oyun yazarlarımızı uzun yıllar meşgul eden bir tema olarak gözükmekte. Oyun yazarları bir görev bilinciyle tiyatroyu aracı kılarak, bir bakıma toplum mühendisliğine soyunmuş ve henüz hazır olmayan topraklarda bireyi yeşertmeye çalışmışlardır.

2008 yılında İstanbul Üniversitesi Edebiyat Fakültesi Tiyatro Eleştirmenliği ve Dramaturji Bölümü’nde başlayan doktora sürecim, uzun yıllar aldı. Bu konuda özellikle büyük bir özveriyle bana destek verip katlanan aileme öncelikle teşekkür ediyorum. Tez danışmanım Doç. Dr. Yavuz Pekman başta olmak üzere, Tez İzleme Komitesi’nde bulunan hocalarım, Prof. Dr. Kerem Karaboğa ve Prof. Dr. Arzu Kunt’a destekleri, sabırları ve emekleri için teşekkür ederim.

TAMER TEMEL
İSTANBUL 2015

İÇİNDEKİLER

ÖZ	İİİ
ABSTRACT	İV
ÖNSÖZ	V
İÇİNDEKİLER	VI
KISALTMALAR LİSTESİ	Vİİİ
GİRİŞ	1

BİRİNCİ BÖLÜM

MODERNİTE, BİREY VE TÜRK MODERNLEŞMESİ

1.1.Modernite ve Birey	9
1.1.1. Kavramsal Çerçeve	10
1.1.2. Modernite ve Modern Bireyin Özellikleri	19
1.2.Türk Modernleşmesi ve Birey	33
1.2.1. Doğu Topluluklarında Modernleşme	34
1.2.2. Osmanlı'dan Cumhuriyet'e Türk Modernleşmesi	44
1.2.3. Türk Modernleşmesi'nde Birey	52
1.3.Türk Modernleşmesinin Taşıyıcı Gücü: Tiyatro	65

İKİNCİ BÖLÜM

TANZİMAT VE MEŞRUTİYET DÖNEMİ TÜRK TİYATROSU'NDA İDEAL BİREY

2.1. Tebaanın Evrimi	82
2.1.1. Ümmet'den Özgür Bireye	87
2.1.2. Vatansever ve Kahraman Birey	107
2.1.3. Ataerkil Yapının Kırılması, Kadının Değişen Konumu	116
2.1.4. Alafrangalığın Eleştirisi	134

ÜÇÜNCÜ BÖLÜM

CUMHURİYET DÖNEMİ TÜRK TİYATROSU'NDA İDEAL BİREY

3.1. Ulusal Kimliğin İnşası	144
3.1.1. Ulusalcı Yurtsever Birey	147

3.1.2. Çalışkan, Sorumlu, Aydın Birey.....	165
3.1.3. Geleneksel ile Modern / Eski ile Yeni Değerler Çatışmasında Birey.....	181
SONUÇ.....	188
KAYNAKÇA.....	198
ÖZGEÇMİŞ.....	216

KISALTMALAR LİSTESİ

a.g.e./A.e.	: Adı geçen eser
bkz/Bkz	: bakınız/Bakınız
çev.	: Çeviren
Ed.	: Editör
Haz.	: Hazırlayan
MEB.	: Milli Eğitim Bakanlığı
s.	: sayfa
S.	: Sayı
TTK	: Türk Tarih Kurumu
USA	: United States of America
v.b.	: ve benzeri
Vol.	: Volume

GİRİŞ

Ülkemizde Tanzimat Dönemi'nde resmiyet kazanan modernleşme eğilimlerinden biri de batı tarzı tiyatronun benimsenmesiyle yazılı tiyatroya geçilmesi olmuştur. Modernleşme sürecinin ilk aşamalarında ortaya çıkan oyun yazarlığımız; ilk örneklerini Tanzimat Dönemi'nde vermeye başlar. Ancak toplumsal yaşamın her alanında hissedilmeye başlayan modernleşme hareketleri, oyun yazarlarını da bir ideoloji olarak etkisi altına almıştır. Böylece Tanzimat Dönemi'nde başlayan oyun yazarlığı Cumhuriyet'in ilk yıllarına dek modernleşme ideolojisinin tahakkümünde kalarak, özgün bir yapıya ulaşamamıştır. Yazarlar, modern değerlerle yeni karşılaşan Türk toplumunu bu yeni değerlere karşı hazırlamak, eğitmek ve dönüştürmek gibi bir görevle hareket ederek tiyatroyu modernleşme ideolojisinin hizmetine sokmuşlardır. Süreç boyunca yazılan pek çok oyun, modernleşme ideolojisi doğrultusunda topluma yol göstermek ve modern bireyler inşa etmek gibi bir amaç içerisinde araçsallaştırılmıştır. Üst yapısal modernleştirme anlayışının hemen her alanda doğurduğu olumsuz sonuçlar tiyatroya da yansımış; ideolojinin emrinde ilerletilmeye çalışılan tiyatro doğal bir gelişim süreci yaşayamamıştır.

Modernleşmeyi belirli bir süreç içerisinde evrimleşerek, kendi iç dinamikleriyle elde edememiş pek çok batı-dışı toplum gibi Osmanlı toplumu da bu süreci kısaltmak için bir takım yapay yöntemlere başvurmak zorunda kalmıştır. Böylece eğitim kurumları, kitle iletişim araçları ve sanatın hemen her dalı Türk modernleşmesi için seferber edilen en önemli ideolojik aygıtlar haline getirilmiştir.

Batı'lı olmayan toplumlar modernleşme karşısındaki geç kalmışlıklarını daha kısa sürede telafi edebilmek için kendiliğinden olmayan, dış etkenlerin itici gücüyle toplumsal değişimi gerçekleştirme strateji geliştirirler. Çünkü söz konusu hedef Batı'nın dört yüz yılda ulaştığı içselleştirilmiş, kanıksanmış bir birikimdir. Bu noktada Türkiye'nin modernleşmesi yönünde, Tanzimat ve Meşrutiyet yıllarında aydınların öncülüğünde başlatılan değişim hareketi, Cumhuriyet Dönemi'nde devletin resmi politikasına haline gelerek, topyekün bir toplumsal dönüşüme hizmet eder konumda araçsallaştırılmıştır.

Batıda Rönesans'la başlayıp, Aydınlanma Dönemi'yle birlikte belirginleşen modernite; insanı merkeze alarak, aklın yol göstericiliğinde bir toplum, doğa ve dünya okuması yaparak gelişmiştir. Böylelikle yüzlerce yıldır var olan kilisenin hâkimiyeti kırılarak, bireyi öne çıkaran toplumsal bir dönüşüm yaşanır. Kendisini sınırlayan tüm

üst baskılardan kurtulan birey, artık kendi kaderini kendi belirleyecek ve doğru olanı kendi seçecektir. Moderniteyle birlikte ortaya çıkan birey, toplumu oluşturan en önemli unsur olarak anlam kazanmıştır. Bu bağlamda “birey” modern toplumlara özgü bir kavram olarak tanımlanır ve geleneksel toplum yapısında bireyden söz edilemez. Çünkü geleneksel toplum içerisindeki kişi kendisini kuşatan, sınırlayan, dogmatik düşünce biçiminden sıyrılarak bireysel tutum ve davranışlarda bulunamaz. Bireysellik her türlü otoriteden bağımsız olarak düşünmeyi ve eylemi gerektirir. Dolayısıyla Osmanlı insanı inanç, gelenek ve cemaat gibi üst yapıların hâkimiyeti altında bireysel bir oluşum gösterememiştir. Bu yüzden Osmanlı toplumunda yüzyıllar içerisinde bireyin oluşamamış olmasının temel nedenini geleneksel toplum yapısında aramak gerekmektedir. Osmanlı toplumunda eleştirel akıl yürütme yoluyla düşünen ve eylemde bulunan kendine yeter bir özne olan bireyin yerine cemaat toplumunun ortak inanç ve gelenekleri içinde eriyen, silik, edilgen ve nesne konumundaki kişiden söz edilebilir ancak. Osmanlı’da önemli olan cemaattir, insan ancak cemaatin bir parçası olmakla varolur.

Uzun yıllar bireyin yokluğunu bir sorun olarak görmeyen ve cemaat toplumunun gerekleri doğrultusunda yaşayan Osmanlı toplumu, 19. Yüzyıldan itibaren modernleşme ideolojisinin etkisi sonucunda bireyselliğe dair fikirlerle tanışmaya başlamıştır. Geleneksel Osmanlı insanını, modern bireye yönelik özellikler doğrultusunda dönüştürmek isteği, Tanzimat Dönemi’yle başlayan modernleşme hareketinin başlıca meselelerinden biri halini almıştır. Dönemin aydınları, Osmanlı toplumunun geleneksel yapısı içerisinde modern bireyler inşa etmek için bir takım ideolojik aygıtları kullanma yolunu seçmişlerdir. Batı’dan ithal edilen gazete, roman, hikâye ve tiyatro gibi türler dönemin aydınları tarafından ideolojilerini yaymak için uygun birer araç olarak görülmüş ve benimsenmiştir. Avrupa’da eğitim alarak yurda dönen pek çok aydın modernleşme ideolojileri doğrultusunda eserler üreterek toplumu dönüştürmeyi bir görev bilmiştir. Bu görevde de sanatın her türünü araç olarak görüp, bir eğitim kürsüsü, bir okul gibi kullanmaya çalışmışlardır. Aydınların elinde ideolojileri doğrultusunda araçsallaşan pek çok sanat türü gibi tiyatro da nasibini almış; ve henüz yeni olan batı tarzı tiyatro, sanatsal kaygılardan uzak ideolojik bir aygıt görevi üstlenmiştir.

Tepeden inme ve dayatmacı yöntemlerle yürütülmeye çalışılan modernleşme süreci, Batı-dışı pek çok toplumda olduğu gibi Türk toplumunda da, gerek günlük yaşantıda gerekse toplum zihniyetinde yarattığı ikilik bakımından, bir kültür ve

medeniyet krizine yol açmıştır. Söz konusu ikilik, günümüzde bile hâlâ hem toplumsal hem de bireysel yapımızda tüm şiddetiyle devam etmektedir. Yaklaşık iki yüz yıllık bir tarihsel sürece tekabül eden modernleşme çabalarımızın böyle bir ikili karşıtlık oluşturmalarının ana nedeni ise, “batı gibi olma”, batı toplumlarını model alma anlayışıdır. Bu noktada toplum model alınan ile model alan arasındaki çelişkinin çıkmazına düşerek travmatik bir modernleşme süreci yaşamıştır. Model almadaki sorun; batının kendi iç dinamikleriyle elde ettiği modernliği, kendi iç dinamiklerimizin dikkate alınmadan uygulanmaya çalışılmasındadır. Burada bambaşka ontolojilere sahip iki uygarlık söz konusudur. Bir tarafta doğu ve İslam kültürü içerisinde biçimlenen ataerkil, cemaatsel bir toplum olan Türk toplumu, diğer tarafta ise; batı ve Hristiyan kültürü. Birbirine taban tabana zıt olan bu ikili karşıtlık, eski ile yeni arasında yaşanan toplumsal bilinç çatışmalarına neden olmuştur. Henüz bu yeniliğe hazır olmayan toplum, üstten dayatmacı değişim isteğini tepkiyle karşılamış ve kimi zaman eski karşısında yeni olanı benimsemeye çalışarak, kimi zaman eskiyi koruyup yeni olanı reddederek, kimi zaman ise her ikisi arasında uyumlu bir sentez yaratmaya çalışarak çözmek istemiştir. Ancak süreç bir çözümden çok toplumsal ve kişisel zihniyette travmatik sonuçlar doğurmuştur. Dolayısıyla doğu-batı arasındaki toplumsal ve kültürel farklılık, modernlik modelinin uyumsuzluğu sonucunda toplumsal zihniyeti bulanıklaştırmış ve bocalamalara neden olmuştur. Bu durum modernleşmek isteyen pek çok toplumda hafif ya da ağır travmalar halinde kendini göstermiştir. Model alınan ile model alan arasındaki aşılması güç mesafe toplumun zihninde tahribatlara neden olurken, eski ile yeni, modern ile geleneksel olan arasında git-gellerin yaşanacağı bir karmaşa alanı yaratmıştır. Geç kalmışlık endişesiyle kısa zamanda yakalanmak istenilen modernlik, kendisini oluşturan alt yapısal unsurlar gözardı edilerek tepeden inmecî, dayatmacı bir anlayışla topluma aşılacak istenmiş, fakat olumlu sonuçlar alınamamıştır.

Oysa Osmanlı’nın modernleşme yolunda model aldığı Batı, modernliği yüzyıllar süren tarihsel ve düşünsel süreç içerisinde evrimleşerek elde etmiştir. Modernlik, Batı Avrupa toplumunun, Ortaçağ’ın karanlığından kurtularak, kendi iç dinamikleriyle elde ettiği ve böylece Rönesans’ı ve Aydınlanma’yı vareden toplumsal bir uyanışın sonucudur. Ortaçağ’a hâkim olan feodal yapının kırılarak, kentlerde ticaretin artması, artan ticaretin burjuva sınıfını oluşturmaları, buna bağlı olarak burjuva sınıfının siyasal ve ekonomik alanda üretimi ve katılımı, Avrupa modernleşmesinin temelini oluşturur. Böylece Batı toplumu kendini kuşatan geleneksel yapıların moderne yönelik

evrimiyle, oluşan kamusal alan sayesinde sivil toplumu kurabilmiştir. Sivil toplumun oluşması ve kapitalizmin filizlenmesiyle oluşan yeni üretim biçimi; iktisadi, sosyal ve siyasal alanda Reform, Rönesans, Sanayi Devrimi ve Fransız İhtilali gibi köklü toplumsal dönüşümleri de beraberinde getirmiştir. Dolayısıyla tarihsel kökeni, 16. yüzyıla dek uzanan Batı modernleşmesi, Avrupa toplumunda görülen toplumsal dönüşümlerle, özellikle Feodal toplum yapısının, sivil topluma yönelik dönüşümüyle ilişkilidir. Avrupa'nın toplumsal yapısında meydana gelen bu dönüşüm; kapitalistleşme ya da burjuvalaşma süreci olarak da değerlendirilir. Bu bağlamda model alınan Avrupa, burjuva sınıfının oluşumuyla paralel giden kapitalist düzenin de mekânı konumundadır. Belirli temeller üzerinde yükselen kapitalist düzen, toplumsal dinamiklerle de desteklenerek var olmuştur.

Doğu toplumlarında ve dolayısıyla Osmanlı toplumundaki temel sorun ise burjuva sınıfının oluşmamış olmasıdır. Kapitalist düzenin temel dayanağı burjuvadır ve burjuva sınıfının oluşum süreci aşağıdan yukarıya doğru bir ivme içerisinde gerçekleşerek kamusal ve siyasal alanda söz sahibi olmayı başarmış böylelikle bireyi ve dolayısıyla demokrasiyi var etmiştir. Oysa Osmanlı'nın toplum yapısına hâkim olan ümmet anlayışı ve geleneksel cemaat toplumu batıdaki gibi bir yapılanmaya olanak tanımamıştır. Çünkü Osmanlı'da, devletin otoriter anlayışı; sosyal, ekonomik ve kültürel hayatın siyasal alanın dışında gelişmesi için gereken zemini sunmaz. Cemaatçi toplum yapısından hareketle Osmanlı'da, toplumun kendi içinde bir farklılaşma yaşamadığı, kişiliğini topluluk dışında algılayan, bireysel çıkarını önceleyen bir birey algısının olmadığı görülür. Kişilerde, yurttaşlık bilincinden ziyade, tâbî olma anlayışının hâkim olduğu bu toplumsal yapıda siyasal alanda etkin olma duygusu da gelişmemiştir.

Osmanlı toplumunda, modernleşme yolundaki tüm bu engellerin ideolojik aygıtlar yoluyla aşılabileceği düşüncesi tiyatroya da sıçramış, ve tiyatro; gerek aydınların eliyle, gerekse devletin kültür politikalarının bir sonucu olarak bir kamuoyu oluşturmak, yeni bir toplum ve birey inşa etmek amacıyla aracı kılınmıştır. Böylece Tanzimat Dönemiyle başlayan tiyatro yazını, daha ilk ürünlerini verirken sanatsal kaygılardan uzaklaştırılarak, modernleşme ideolojisinin hükmü altına girmiştir. Aydınlar, diğer edebi türlerden farklı olarak tiyatro sanatına; okuma yazma bilmeyen halka da ulaşabiliyor olması ve ideolojilerini aktarabilmenin en kolay ve en kestirme yolu olarak gördükleri için özel bir önem vermiştir. Tanzimat Dönemi'nin Ahmet Mithat Efendi ve Namık Kemal gibi öncü yazarları, tiyatronun eğitici yönüne sıklıkla

değınmiş ve yeni toplumun ve bireyin inşasında tiyatroya bir görev yüklemişlerdir. Böylece Tanzimat aydınları açısından, tiyatro modernleşme ideolojisi doğrultusunda ideal bireyler yetiştirmenin en etkin taşıyıcı gücü haline getirilmiştir. Bu zihniyet Cumhuriyet yıllarında aydınların elinden “devlet kontrolüne” geçmiş ve devletin resmi politikası haline gelmiştir. Bu kültür politikası sonucu çoğu memur bürokrat olan Cumhuriyet dönemi yazarlarından, Cumhuriyet’in yeni bireylerini inşa edici oyunlar yazmaları istenmiştir. Henüz çok yeni olan tiyatro türü böyle bir ideolojik yük altında boy atamamış ve güdük kalmıştır. Çünkü yazarlar tiyatral estetikleri göz ardı ederek tiyatroyu bir eğitim aracı olarak kullanmış, özünden uzaklaştırmışlardır.

Bu çalışmada, Tanzimat Dönemi’yle başlayan modernleşme sürecinde tiyatronun üstlendiği rol irdelenerek, ideal bireyin inşası için nasıl araçsallaştırıldığı ve bu görevi nasıl bir dil ve üslupla yapmaya çalıştığı incelenmiştir. Bu süreç boyunca tiyatro yazarları toplumu eğitmek ve ideal bireyler inşa etmek amacıyla hareket ederek bir üst gerçeklik kurgularlar. Çalışmamızın odaklandığı temel argüman ise; oyun yazarlarının modernleşme süreci boyunca içine düştüğü; gerçeklikten kurgu değil, kurgudan gerçeklik oluşturma eğilimleridir. Oyun yazarlarımız oyunlarını; modernleşme ideolojileri doğrultusunda ideal bireyler hayal ederek, toplumsal gerçekliği kırmak, önüne geçmek veya dönüştürmek isteği içerisinde kurgulamışlardır. Örnek alınan Batı tiyatrosunun aksine oyun yazarlarımız modernleşme ideolojisinin etki alanı içerisinde bir bakış geliştirmeye çalışmış, tiyatroyu kendi iç dinamiklerinden bağımsız ele alarak, bir okul, bir eğitim aracı olarak kabul etmiş ve kullanmışlardır. Bu yüzden tiyatro, hemen her yazarın kalem oynattığı bir alan olarak öne çıkmasına karşın, modernleşme ideolojisinin taşıyıcılığını üstlenmesinden dolayı olumlu yönde bir gelişme gösterememiştir.

Çalışmanın birinci bölümünde kavramsal tanımlamaların ardından, modernitenin batı Avrupa’da hangi süreçler sonucu elde edildiği ve böylece modern bireyin nasıl oluştuğu tarihsel gelişimi içerisinde ele alınmıştır. Buna karşılık batı-dışı toplumların modern olamamaları ancak modernleşebilecekleri, bunun da sancılı bir süreç olacağı anlatılıyor. Özellikle doğu ve İslam toplumu olan Osmanlı’nın sahip olduğu cemaatsel ve ataerkil toplum yapısının bireyi kendi içerisinde var etmesinin zorluklarına değinilerek, Cumhuriyet Türkiye’inde, Cumhuriyet’in ilke ve ideolojilerini benimsemiş, ulusalcı ve medeni birey inşa etme anlayışının varlığına dikkat çekiliyor.

İkinci bölümde ise, Tanzimat ve Meşrutiyet Dönemi oyun yazarlarının, dönemin cemaatçi, muhafazakâr anlayışına karşın modernleşme ideolojisi içerisinde yeni toplum, yeni birey tanımlamalarını oyunlarında nasıl yansıttıkları ve böylece cemaat toplumu içinde pasif Osmanlı insanından ideal bireyler oluşturma tasarımları ele alınıyor. Dönem yazarlarının, dönemin gerçekliğiyle uyumsuz düşen ideolojik birey tasarımları, kimi zaman didaktik kimi zaman romantik bir bakışla ideal bir imge içerisinde kurguladıkları gösteriliyor.

Dönem itibarıyla, hürriyet, çok eşlilik, görücü usûlü evlenme ve kadının özgürleşmesi gibi temalar, yazarların modernleşme ideolojisi doğrultusunda sıklıkla tekrarladığı kavramlar olarak oyunlarda yer bulmaya başlamıştır. Pek çok oyunda görücü usûlü evlilik eleştirilirken, bireysel özgürlüklerin gerekliliğine dikkat çekilir. Kadının ataerkil yapıdan bağımsızlaşarak kendi başına özgür iradesiyle tercih ve eylemde bulunması, eğitimi ve kamusal alanda görünür olması, dönem yazarlarının yöneldiği bir diğer konudur. Tanzimat dönemi yazarları modernleşmenin ilk basamağının aile kurumu olduğunu farkederek ailenin önemine de oyunlarında yer verirler. İdeal bireylerin yetişmesinde ebeveynlerin üzerine düşen görevi oyunlar aracılığıyla bir kez daha topluma hatırlatırlar. Kimi oyunda bireysel özgürlüklerin karşısında olumsuz olarak tasarlanan ebeveynler, bir başka oyunda özgürlüklerin destekçisi olarak olumlanır. Böylece ideal olan okuyucu/seyirciye telkin edilmek istenir.

Cumhuriyet Dönemi oyun yazarlarına değinen çalışmanın üçüncü ve son bölümünde, artık devletin resmi kültür politikası haline getirilen modernleşme ideolojisinin oyun yazarları üzerindeki etkisine değiniliyor. Özellikle erken Cumhuriyet Dönemi'nde oluşan/oluşturulan edebiyat kanonunun Cumhuriyet'in milli ve medenî bireyler inşa etme ideolojisine hizmet eden oyunlar yazmalarına ve bu oyunların yapısal sorunlarla birlikte didaktik söylemlerine dikkat çekiliyor. Cumhuriyet Dönemi oyun yazarları, bir yandan Erken Cumhuriyet Dönemi'nin Tarih Tezi'ne dayanan oyunlarında, uzak bir tarih ve coğrafyayı ele alarak Türklük bilinci ve idealleştirmesi yaparken, diğer taraftan yeni Türkiye'yi imar edecek aydın, çalışkan ve sorumlu ideal bireyler kurgularlar. Yazarların üzerinde önemle durdukları bir başka konu da modernleşme ideolojisinin toplumda yarattığı ikiliğe dikkat çekmek olmuştur. Yazarlar oyunlarında doğu-batı karşıtlığı üzerinden kurguladıkları oyun kişileri aracılığıyla ideal birey tasarımları yaparak toplumu eğitime "görevlerini" sürdürürler.

Ülkemizde Tanzimat Dönemi'yle başlayan modern bireyin inşa süreci, Cumhuriyet Dönemi'nde kültür politikalarıyla hız kazandırılmış olan ve günümüze dek tamamlanmaya çalışılan modernleşme hareketinin önemli bir parçasını oluşturmaktadır. Geleneksel ve ataerkil bir toplum yapısından modern bireyler inşa etmek, Tanzimat'ta aydınların elinde sanat kurumları aracılığıyla elde edilmeye çalışılmış, ardından Cumhuriyet rejimiyle devlet politikasına dönüştürülmüştür. Her ikisi de tepeden inme bir hareket olması nedeniyle toplum tarafından tepkiyle karşılanmış ve etkisi bugün de devam eden toplumsal bilinç yaralanmalarına neden olmuştur. Bu bakımdan bu çalışma; günümüzde de eksikliği hissedilen, modernleşme ve birey gibi sorunsalları tarihsel seyri içerisinde ele alarak, tiyatro sanatının bu kavramlarla ilişkisini, tiyatro aracılığıyla oluşturulmak istenilen ideal birey tasarımlarının oyunlarda nasıl kurgulandıklarını çözümlemeye çalışmıştır. Oyun yazarları uzun yıllar boyunca tiyatroyu modernleşme ideolojisinin hizmetinde kullanarak, modern toplum için gerekli olan ideal birey düşüncelerini oyunlarında kurgulamış ve böylelikle topluma rol modeller sunmak istemişlerdir. Toplumun kendi iç dinamikleriyle oluşturamadığı modern bireyi tiyatro aracılığıyla varetmek anlayışı Şinasi'nin **Şair Evlenmesi**'nden başlayarak tek parti döneminin sonlarına dek sürmüştür.

Bu çalışma, ülkemizde son yıllarda gerek sosyal bilimler gerekse sanat alanlarında, modernleşme üzerine yapılan pek çok çalışmadan hareketle seçilmiştir. Türk modernleşme sürecinin sonuçları üzerine özellikle sosyolojik alanda yapılan çalışmalar, sanat alanında da yeni bakış açılarının geliştirilmesine ön ayak olmaktadır. Bu bağlamda bu çalışmanın; kurgunun sosyolojisine odaklanarak, tiyatro üzerinden bir modernleşme okuması ve modern bireyin inşasında tiyatronun araçsallaştırılmasını tartışmaya açarak bu alanda yapılan araştırmalara katkı sağlaması umulmaktadır.

BİRİNCİ BÖLÜM

MODERNİTE, BİREY VE TÜRK MODERNLEŞMESİ

Modernite, tarihsel seyri içerisinde geçmişten günümüze dek yaşadığı oluşum süreci bağlamında değerlendirildiğinde, hala geçerliliğini koruyan bir sorunsal olarak hızla küreselleşen dünyada öne çıkan sosyolojik bir olgudur. Türk toplumunun modernleşme yolunda geçirdiği aşamalar göz önüne alındığında, kavramın doğası üzerinde yeniden düşünmek gerekliliği görmezden gelinemez. Türk toplumunda resmi olarak Tanzimat Dönemi'yle başlatılan ve etkisi tüm canlılığıyla günümüzde bile hissedilen modernleşme çabalarının sancılı bir süreç karşılık geldiği artık tartışılmaz bir gerçek olarak kabul edilmektedir. Bilinmektedir ki modernleşme kavramı, Batı-dışı toplumların geç kalma refleksiyle Batı modernliğini elde etme isteğidir. Bu istek doğrultusunda hareket eden pek çok Batı-dışı toplum gibi Türk toplumu da, geleneksel yapısı içerisinde, modern bir toplum oluşturabilmek için yapay yöntemlere başvurmuştur. Çünkü tarihsel süreç içerisinde Batı'da sanayileşme, kapitalizm, sekülerleşme, demokrasi ve birey gibi parametreler üzerinde yükselen moderniteyi, geleneksel toplumda kısa sürede elde etmek mümkün gözükmemektedir. Bu yüzden çalışmanın bu bölümünde modernite, modernleşme ve birey kavramlarının, geleneksel toplumda karşılaştığı çatışmaların anlaşılabilmesi için genel kapsamı bağlamında tanımları ve tarihsel oluşum evreleri incelenecektir.

Modernite kurumsal yapılanması itibarıyla, kendinden önceki tüm toplumsal düzen biçimlerinden iç dinamikleri, gelenek ve adetlerle kurduğu ilişkisi ve toplumsal düzeydeki etkisi bakımından bambaşka bir yerde konumlandırılır. Gündelik toplumsal yaşantıları ve kişisel düşünüş ve davranış biçimlerini temelinden etkileyen moderniteyi, kurumsal düzeyde ele almak ve anlamak gerekmektedir. Ancak unutmamak gerekir ki modernite; bireysellikten doğrudan bir ilişki içerisinde değildir. Bu özelliğiyle de geleneksel toplumdan ayrılır.¹ Çünkü günümüzdeki bireysellik tanımına uyan insan modeli modern çağdan önce yoktur.² Her bireyin kendine özgü karakteri ve karar verme özgürlüğü modern çağlardan önceki kültürlerle aykırıdır. Dolayısıyla modernitenin en belirgin ayırt edici özelliklerinden biri bireydir. Geleneksel kültürlerde bireyden söz edilemeyeceği gibi bireyselliğin de önemsenmediği görülür.

¹ Anthony Giddens, **Modernite ve Bireysel – Kimlik: Geç Modern Çağda Benlik ve Toplum**, çev. Ümit Tatlıcan, Say Yayınları, İstanbul, 2014, s.11

² Roy F. Baumeister, **Identity Cultural Change and Struggle For Self**, New York Oxford University Press, 1996

Özellikle modern toplumların ortaya çıkışıyla ve daha özelde, işbölümündeki ayrışmayla birey oluşmaya başlamıştır.³

Batı toplumlarında Rönesans'la birlikte aklın, pozitif bilimin ve bireyin öne çıkmaya başladığı görülürken, Türk toplumlarında yüz yıllar boyunca birey kavramından söz edilemediği gibi, kültürel olarak kişilerden çok cemiyetin ön planda tutulduğu görülmektedir. Geleneksel Osmanlı toplumunda kişi genel ve soyut olarak değerlendirilir ve ancak cemaatin içerisinde, cemaati vareden bir parça olarak yer alır ve kendi başına tamamlanmış bir bütün olarak değil, bütünü oluşturan bir unsur olarak nesne konumundadır. 19. yüzyıla kadar devam eden bu kültürel yapı, modernleşmenin etkisiyle kırılmaya başlayarak, bireye yönelik ilk adımlar Tanzimat Dönemi'nde atılmaya başlanmıştır.

1.1.Modernite ve Birey

17. yüzyılda Batı Avrupa'da başlayarak zamanla tüm dünyayı etkisi altına alan toplumsal yaşama ve örgütlenme biçimi olarak ifade edilen modernite; esasında yüzlerce yıllık bir tarih ve olaylar silsilesinin sonucunda ulaşılan, yeni bir dünya ve toplumsal yaşam anlayışıdır. Çünkü kendinden önceki Tanrı merkezli doğa ve dünya anlayışının yerine bilimi ve insanı koyarak dinsel inançlara ancak özel yaşam içerisinde yer ayıran yeni bir dünya görüşüdür. Tanrı iradesi yerine insan aklı ve iradesine önem vererek insanı merkeze koyar. Dünyanın akıl ile yönetilebileceği inancıyla bireyi önemser. Modernlikte kutsal olanın yerini bilimsel olan alır ve insan artık kutsal bir vahiye göre örgütlenmez ve eylemde bulunmaz. Dolayısıyla kutsalın hâkimiyeti altında bulunan geleneksel toplumlarda bireyden söz edilemez. Birey ancak modern toplumda kendine yeter bir özne olarak ve mutlak özgürlüğüyle varolabilir.⁴

Batı Avrupa toplumlarının üç yüz yıl gibi uzun bir süreç içerisinde elde ettikleri modernliği, kapitalist düzenin yaşama egemen olması, demokratikleşme, dinin kamusal alandan uzaklaşması ve bilimin ön plana geçmesi gibi sosyal ve kültürel olgular belirlemiştir. Bu oluşumlar da insan aklına ve insana duyulan güvenin sonucudur. Modernite bireyi öne çıkararak; akıl yoluyla doğaya egemen olma ve bilim ve aklı insanın hizmetinde kullanma amacıyla hareket eder.

³ Anthony Giddens, **Modernite ve Bireysel – Kimlik: Geç Modern Çağda Benlik ve Toplum**, s.103

⁴ Alain Touraine, **Modernliğin Eleştirisi**, çev. Hülya Tufan, YKY, İstanbul, 1994, s.23

19. yüzyılda Sanayi Devrimiyle olgunlaşmaya başlayan modernitenin en önemli belirleyicileri kentleşme ve sanayileşme olmuştur. Kentler yaşamın hâkim olmaya başlamasıyla ortaya çıkan toplumsal yaşam ve yeni insan modeli geleneksel toplumdakinden tamamen farklı bir yaşam içerisine girer. Geleneksel yaşamdan belirgin olarak ayrılan bu yeni kent yaşamında; kapitalizmin etkisiyle artan ticaret ve sanayileşmeyle yeni bir toplum meydana gelmiştir.

“19.yüzyıl başkentlerinin ekonomisi feodalizmde var olan yapıları da kısmen genişletmekteydi. Ticaret, finans ve bürokrasi başlıca faaliyet alanı olmaya devam ediyordu. 19.yüzyıl başkentlerinde yerli sanayiler çoğunlukla ticaretle hızlı ve küçük ölçekli birimlerde, sömürgelerden ve öteki Avrupa ülkelerinden sağlanan hammaddenin ileri düzeyde uzmanlaşmış yöntemlerle perakende satış mallarına dönüştürülmesiyle bağlantılıydı. Şehir nüfusun böylesine artması sonucu perakende ticaret hiç olmadığı kadar kârlı duruma geçti. Alıcı kitlesi, klasik açık hava pazarları ve küçük dükkânlar yerine satış mağazalarında odaklanan yeni türde kamusal bir ticaret başlattı. 19.yüzyıl kamusal yaşamının tüm karmaşası ve sorunları ortaya çıktı. Bu ticaret kamusal alanda oluşacak değişimleri paradigmasıydı.”⁵

Modern toplumsal kurumların gelişmesi ve yaygınlık kazanmasıyla birey artık iyice ön plana çıkmaya başlamıştır. Dolayısıyla modernite ve birey kavramları birbirleriyle doğrudan bir ilişki içerisinde. Modernite ve birey birbirini vareden kavramlar olarak etkileşimli bir yapı arz ederler. Bu bağlamda modernite ve birey kavramlarının tarihsel süreç içerisindeki oluşumlarına, belli başlı tanımlarına ve özelliklerine değinmek gerekmektedir.

1.1.1. Kavramsal Çerçeve

Modernite, son yıllarda üzerinde en çok araştırma yapılan, dünya genelinde akademisyen, yazar, sosyolog ve felsefecilerin ilgi odağına haline gelen soyolojik, kültürel ve sanatsal bir fenomen olarak karşımıza çıkar. Ancak kavrama ilişkin olarak yapılan çalışmaların pek çoğunda bir görüş birliğine rastlanmamaktadır. Belirli çerçeveye ve tanıma sığdırılamayan yapısıyla modernite; çok yönlü ve tartışmaya açık bir olgudur. Bu alanda gerçekleştirilen kuramsal çalışmalar kabaca incelendiğinde bile araştırmacıların kesin bir tanım arayışı içinde olmak yerine, modernliği özellikleri üzerinden değerlendirdikleri görülür. Örneğin; Anthony Giddens, **Modernliğin Sonuçları** adlı kitabında, kavramı ortaya çıkardığı sonuçlar bakımından ele alırken, Marshall Berman **Katı Olan Her Şey Buharlaşıyor**⁶, adlı çalışmada, buharlaşma metaforuyla açıklamaya çalışır. Öte yandan kavramı hâlâ devam etmekte olan bir keşif

⁵ Anthony Giddens, **Modernliğin Sonuçları**, çev. Ersin Kuşdil, Ayrıntı Yayınları, İstanbul, 2004, s.26

⁶ Marshall Berman, **Katı Olan Her Şey Buharlaşıyor**, çev. Ümit Altuğ - Bülent Peker, İletişim Yayınları, İstanbul, 2013

süreci olarak değerlendiren John Jervis'in **Moderni Keşfetmek**⁷ adlı çalışmasının yanı sıra, Matei Calinescu da kavramı estetik ölçütleri bağlamında sanat alanındaki yansımalarından hareketle **Modernliğin Beş Yüzü**⁸ adlı çalışmasında açıklamaya çalışmıştır.

Kavramın çok yönlü ve geniş kapsamlı yapısı, öncelikle, sözcüğün zaman kavramıyla ilişkili olmasından ileri gelmektedir. Latince “şimdi, şu anda” anlamına gelen “modo” sözcüğü geç Latince “modernus” biçimini almıştır. Şimdiki zamana ya da yakın geçmişe ait olan şeyler ve özellikleri kapsayan bir kavram olması nedeniyle bir dönemde modern olan bir başka dönemde eski sayılabilmektedir. Modernlik karşıtıyla anlam kazanır; bu bağlamda yapılacak genel bir değerlendirmeye eski ya da geleneğe ait olmayana modern diye tanımlamak mümkün gözükmemektedir. **Webster International Dictionary of the English Language**⁹ adlı sözlükte getirilen tanımlar bu genel çerçeve içinde yer almakta; verilen örneklerde de gelenekten farklı, yeni ve içinde bulunulan zamana ait olgu, nesne, akım ve sanat ürünleri, modern olarak tanımlanmaktadır.

Fredric Jameson **Biricik Modernite**¹⁰ adlı kitabında, ilk olarak Papa 1. Gelasius tarafından kullanıldığı bilinen “modernus” terimini, kilise babalarının, kendi dönemlerini, önceki dönemlerden ayırmak için kullandıklarını kaydeder. Bazı kaynaklarda ise yine 5. yüzyıldaki Kilise'nin ve onun çevresindeki kültürün, Hristiyanlık öncesi uygarlıklardan farkını vurgulamak amacını taşıdığı belirtilmektedir. **Modern Toplumsal Düşünce Sözlüğü**'nün “modernlik / modernite” maddesinde, belirtildiğine göre, geç dönemde kullanılmaya başlanan Latince bir sözcük olan ‘modernus’ paganizmin reddini ve yeni Hristiyan çağının başlangıcını ifade etmektedir. Yine aynı ansiklopedide belirtildiğine göre “klasik hümanizmi yeni bastan keşfeden Rönesans düşünürlerinin, antik ve modern devlet toplumlarını birbirinden ayırtırmak üzere bu kavramın Hristiyanlıkla kaynaştırılarak kullandığı söylenir.”¹¹

⁷ John Jervis, **Exploring the Modern: Patterns of Western Culture and Civilization**. Oxford: Blackwell, 1998.

⁸ Matei Calinescu, **Modernliğin Beş Yüzü**, çev. Sabri Gürses, Küre Yayınları, İstanbul, 2011

⁹ **Webster's Third International Dictionary of the English Language**, Unabridged 2. Chicago: Encyclopedia Britannica, 1986, s.453

¹⁰ Frederic Jameson, **Biricik Modernite**, çev. Sami Oğuz, Epos Yayınları, Ankara, 2012, s. 17

¹¹ Krishan Kumar, “Modernlik (MODernite)”, **Modern Toplumsal Düşünce Sözlüğü**, Ed. William Outhwaite. Danışman Ed. Alain Touraine. Çev. Ed. Melih Pekdemir. Madde Çev. Alev Erkilet Başer. 508-509.

“Modern” kavramının ilk olarak Rönesans’ta yaygınlaşması rastlantı değildir. Matei Calinescu, **Modernliğin Beş Yüzü** adlı kitabında, Rönesans insanının, yeni bir çağda yaşadığının bilincinde olduğunu, Avrupa tarihini karanlık ve aydınlık metaforlarıyla adlandırmasının ve Ortaçağ ya da “Karanlık Çağ”dan sonra, kendi yaşadığı çağa, yeniden doğuş anlamında Rönesans adını vermesinin hep bu bilincin yansımaları olduğunu belirtir.¹² Modern Çağ, Avrupa tarihinde Aydınlanma Çağı sonrası dönemi ifade eder. Ancak bu çağın düzenleyici özelliklerinin birçoğunun kökleri Rönesans’a dayandırılır ve Ortaçağ sonrası dönemdeki Rönesans, Reform, Coğrafi Keşifler ve Aydınlanma dönemleri, genel olarak Modernliğin başlangıcı olarak kabul edilir.

Modernlik, özellikle 18. yüzyılda Avrupa’da yaşanan, akli ve bireyi merkeze alan Aydınlanma Çağı’nın ürünü olarak ortaya çıkar ve “modern” kavramını tanımlayabilecek anahtar kavramlar; “akılcılık, laiklik, bilim ve birey”dir. Ancak modernliği belirleyen pek çok olgu bulunmaktadır. Bunlar: akıl ve akılcılık, birey ve bireycilik, laikleşme, bilim ve teknolojiye devrim, arz-talep dengelerine dayalı piyasa ekonomisi ve kapitalizm, gelenekselden sonra gelen olma, yeni olma durumu, bürokratik devlet örgütlenmesi, sosyal karmaşıklık, akış ve hareket, kentleşme, tarihte ilerleme olduğu fikri ve köksüzleşme, yabancılaşma ve yalnızlaşma gibi olumsuz varoluşsal sonuçlardır.¹³ Fredric Jameson’ın, **Biricik Modernite** adlı çalışmasında yer alan benzer bir sıralamada ise, şu olgular bulunur: Protestan Reformu, Descartes’ın “modernliğin kilit özelliklerinden biri olarak düşünömselliği (reflexivity)”i “cogito” kavramı ile getirmesi, Amerika kıtasının keşfi, Fransız Devrimi, Aydınlanma, endüstriyel devrim, yeni ve düşünömsel tarih bilinci, estetik modernizm ve Sovyet Devrimi. Jameson, saptanabilen bu olguların hiyerarşik bir düzenle analiz edilmesiyle ya da başka herhangi bir yöntemle modernliğin doğru bir kuramına ulaşmanın olanaklı olmadığını vurgular. Jameson’a göre modernliği “kendi başına bir inceleme nesnesi olarak değil, tarihsel bir olay ya da sorunu açıklamak için bir araç olarak kullanmak” daha doğru bir tanımlama olacaktır.¹⁴

Modernliğin sayılan bu özelliklerine ek olarak, **Modern Toplumsal Düşünce Sözlüğü**’nün modernlik / modernite maddesinde, modern dünyanın siyasi yönetim biçimi olarak ulus-devletin, felsefi tercihler bakımından da akılcılıkla birlikte

¹² Matei Calinescu, **Modernliğin Beş Yüzü**, s.s. 19-20

¹³ Peter N. Stearns, **Oxford Encyclopedia of a Modern World**, Oxford University Press, 2008, s.244

¹⁴ Frederic Jameson, **a.g.e**, s. 31-33

faydacılığın altını çizilir. Aynı ansiklopedi maddesinde, postmodernlik olarak adlandırılan olguların “hemen tamamının köklerinin klasik modernitede olduğu” vurgulanarak şu sözlere yer verilir: “Postmodernite gibi görünen şeylerin çoğu, ilk ifadesini moderniteye karşı olan ve yüzyıl dönümündeki ‘modernizm’ hareketine damgasını vuran kültürel isyanda bulmaktadır”.¹⁵

Modernlik, Avrupa uygarlığının Rönesans’la başlayan, Aydınlanma Çağı’nda netleşen ve Aydınlanma Çağı’nın sonlarından itibaren açık biçimde yaşanan bir döneminden kaynaklanan bir kavram olmakla birlikte bir dizi toplumsal ve zihinsel gelişmeyle ilişkilendirilmiş ve bu gelişmeler dünyanın birçok bölgesinde etkiler yaratmıştır. Modern düşüncenin temel çıkış noktası tanrı merkezli bilgi anlayışından uzaklaşarak, insan merkezli epistemolojiye geçiş, dünyevileşme ya da başka bir deyişle laikliktir. Evren ve insanla ilgili her türlü bilginin kaynağını din ve tanrıda kabul eden anlayışın yerine insanın aklı, duyuları, deney ve gözlemleri merkezî konuma yerleşmiştir. Elbette bu geçiş, birden bire ve sorunsuz olmamıştır. Matei Calinescu modern düşüncenin doğuşunu Hristiyan Ortaçağı’na tarihleyerek, modernliğin, Hristiyanlıktan ayrılmasının uzun bir zaman dilimi içinde ve çeşitli aşamalar halinde gerçekleştiğini, modernlik kavramının dinden ayrışıp dinle çatışmaya başlamasının Aydınlanma Çağı’nın akılcı ve ampirist dönüşümlerinin sonlarında olanaklı olduğunu vurgulamıştır. Calinescu tarafından aktarıldığına göre Octavio Paz, modernliğin Batılı bir kavram olduğunu ve Hristiyanlıktan ayrıştırılamayacağını savunur. Dolayısıyla modernite, Batı Avrupa toplumlarının, Orta Çağ karanlığından kurtularak Rönesans’a ulaşmaları ve feodalizmin ardından kentleşmeyle birlikte ortaya burjuva sınıfı ve bağlı olarak artan ticaret sonrasında elde ettikleri uzun soluklu tarihsel olayların sonucudur.¹⁶

Tarihsel kökeni 16. yüzyıla uzanan Modernite, Avrupa toplumunda görülen toplumsal dönüşümlerle, özellikle Feodal toplum yapısının, sivil topluma yönelik dönüşümüyle ilişkilendirilmektedir. Avrupa’nın toplumsal yapısında meydana gelen bu dönüşüm; kapitalistleşme ya da burjuvalaşma süreci olarak da değerlendirilir. Özellikle Avrupa merkezli oluşan ve sonrasında dünyanın geri kalan kısmına yayılan söz konusu bu dönüşümü ve modernite sürecini Eisenstadt şu şekilde tanımlar:

“On yedinci yüzyıldan on dokuzuncu yüzyıla kadar Batı Avrupa ve Kuzey Amerika’daki toplumsal, ekonomik ve politik sistemlerde meydana gelen

¹⁵ Kumar, Krishan. **Modern Toplumsal Düşünce Sözlüğü**, s.s.508-09

¹⁶ Matei Calinescu, **a.g.e.** s.s. 59-61

değişimin bir ürünü olarak gelişen ve sonra diğer Avrupa ülkelerine, ardından da on dokuzuncu ve yirminci yüzyıllarda Güney Amerika, Asya ve Afrika kıtalarına yayılan bir süreçtir.”¹⁷

A. Giddens, modernliği, 17. yüzyılda Avrupa’da başlayan ve dünyaya yayılan bir düşünce sistemi olarak tanımlar ve modernite kavramını genel anlamı çerçevesinde, ilk olarak feodalizm sonrasında Batı Avrupa toplumlarında ortaya çıkan ve son yüzyılda aşama aşama dünya çapında yayılan kurumsal, toplumsal ve bireysel davranış biçimleri olarak genel bir değerlendirme yapar.¹⁸

Stephen Toulmin ise bu kavramla ilgili olarak dönemleştirme ifadesini kullanır:

“...ortaçağı ya da feodalizmi izleyen dönemi niteleyen tarihsel bir dönemleştirme terimidir. Descartes’la başlayıp Aydınlanmaya ve sonrasına uzanan kuramsal modernite söylemleri aklı; bilginin ve toplumdaki ilerlemenin kaynağı olarak konumlandırır.”¹⁹

İnsana ve akla güvene dayalı olarak belirginleşen Aydınlanma Düşüncesi’nin bir ürünü olan modernite; insan aklının, tabiatın ve toplumsal düzenin işleyişini kavrayabileceği, geliştirdiği yasa ve kurallarla kişilerin mutluluğunu sağlayabileceği temel inancından doğmuştur. Bu inanç doğrultusunda, insan kendisi için iyi olanı sadece kendisi bilecek ve belirleyecek, bir başka deyişle, kaderinin iplerini artık kendi ellerinde tutacaktır. Bu çerçevede moderniteyi, kilise hâkimiyetine karşı gelişmiş, aklın egemenliği ilkesine sıkı sıkıya bağlı, bireyi merkeze alan toplumsal bir dönüşüm olarak düşünmek gerekmektedir. Moderniteyle birlikte, toplumun merkezindeki tanrının yerini bilim almış, dinsel inançlara, sadece özel hayat içinde yer bırakılmıştır. Böylece sekülerleşme ve laikleşme gibi oluşumlarla da derinleşmiş olan moderniteye geçişin dört büyük devrimle gerçekleştiği kabul edilmektedir. Bunlardan birincisi; bilimsel devrim’dir. Mekanist ve determinist dünya görüşü bilimsel devrimin temel kriteri olarak belirmiş, diğer aşamalara öncülük etmiştir. İkincisi; siyasal devrimdir. Bu devrimle iktidarın kaynağı halk olarak kabul edilmiştir. Artık iktidar halk sayesinde ve halk içindir. Burada sözü edilen demokrasidir. Bu devrimle demokrasi, devletin tek rasyonel biçimi haline gelmiştir. Üçüncüsü, kültürel devrimdir. Bu devrimle de düşüncelerin laikleşmesi ve her alanda tüm ölçütlerin rasyonelleşmesi mümkün

¹⁷ S. Noah Eisenstadt, **Modernleşme: Başkaldırı ve Değişim**, Çeviren: Ufuk Coşkun, Doğu Batı Yayınları, Ankara, 2007, s. 11.

¹⁸ Anthony Giddens, **Modernliğin Sonuçları**, , s. 19. Anthony Giddens, **Modernite ve Bireysel – Kimlik: Geç Modern Çağda Benlik ve Toplum**, s.28

¹⁹Stephen Toulmin, **Cosmopolis: The Hidden Agenda of Modernity**, Chicago, University of Chicago Press,1992, s. 8.

olmuştur. Dördüncüsü; endüstriyel ve teknik devrimdir. Artık emek süreci, doğrudan üretici insana değil, makineye bağlı hale gelmiştir.²⁰

Sürekli olarak değişimi temel alan modernlik, toplumsal süreçlerde yeniye ait olan bir bilinç yapılanmasıdır. Yeni olanın, şimdinin, çağdaş olanın yüceliğine önem verirken, eski sürekli olarak dışlanır. Bunun yerine yeni olan öne çıkartılır. Yani, “modaya-güne-çağa uygunluk”²¹, modernlikte esastır. ‘Modo’ dan (son zamanlar, tam şimdi) gelen modernus, hodiernus (hodie’den, ‘bugün’) olarak çevirilen Latince kökenli bir kelimedir.²² İlk olarak 5. yüzyılda Hristiyanlığı kabul eden Roma’yı pagan dönemden ayırmak için kullanılan bu kavram, sonrasında “çağa ait olan”²³ anlamında kullanılmıştır.

“İ.S. 5. yüzyıla ait Latince metinlerde “modernus” sözcüğü, Paganlar ve Hristiyanlar arasındaki ayrımı belirtmek amacıyla kullanılır ve Hristiyanlığı imlerdi. Sözcüğün bugünkü karşılığı ise, “geleneksel olmayan”dır. Dolayısıyla, geleneksel olan ve olmayan arasında bir karşıtlık söz konusu.”²⁴

Modern olanı geleneksel olandan ayıran en önemli fark; modernliğin ürettiği topluluğun ‘cemaat’ olmaktan çıkıp ‘toplum’a dönüşmesidir. Bu dönüşüm süreci de cemaat-toplum karşıtlığını ortaya çıkarır. Bu karşıtlığı Tönnies “Gemeinschaft” (Cemaat) ve “Gesellschaft” (Toplum) olarak şöyle kavramsallaştırmıştır:

“İnsan zihni, “Gemeinschaft” ve “Gesellschaft” tipi topluluklarda farklı işlemektedir. Geleneksel cemaat tipi toplumlarda, verilmiş olan hazır bir bilgi birikimi vardır ve bu bilgi, kuşaklar boyunca, herhangi bir biçimde eleştirilip sorgulanmadan, olduğu gibi aktarılır. Bu nedenle geleneksel cemaat tipi toplumlarda (Gemeinschaft) eleştirel (kritik) düşünce değil, dogmatik düşünce hâkimdir. Eleştirel düşünce modern toplumda; dogmatik düşünce ise, geleneksel toplumda başat olan bir düşünme biçimidir.”²⁵

Tönnies’e göre cemaat; birarada, çok yakın, özel ve yakın ilişkiler içerisinde yaşayan topluluktur. Aile, akın akrabalar, kırsal yaşamdaki komşuluk ilişkileri veya arkadaşlıklar gibi ilişkiler bu topluluklara örnek olabilir. Cemiyet ise, bilinçli ve gönüllü olarak üye olunan bir topluluk sayılmalıdır. Böylece Tönnies, cemaat ile cemiyet arasındaki en önemli farkın zorunluluk ve gönüllük esasına göre

²⁰Ali Budak; **Osmanlı Modernleşmesi ve Edebiyat**, Dumlupınar Üniversitesi Sosyal Bilimler Dergisi, sayı 18, Ağustos 2002.

²¹Abel Jeanniere, “Modernite Nedir?”, Çev. Nilgün Tural, **Modernite Versus Postmodernite**, Derleyen: Mehmet Küçük, Vadi Yayınları, Ankara, 2000. s. 96.

²²Krishan Kumar, **Sanayi Sonrası Toplumdan Postmodern Topluma**, Çeviren: Mehmet Küçük, Ankara, Dost Kitabevi, 2004, s. 88.

²³Fahrettin Altun, **Modernleşme Kuramı: Eleştirel Bir Giriş**, İstanbul, Küre Yayınları, 2005.

²⁴Hilmi Yavuz, **Batı Uygarlığı Tarihine Teorik Bir Giriş**, Ankara, Aşina Kitaplar, 2008, s. 145.

²⁵Ferdinand Tönnies, **Community and Society: Gemeinschaft und Gesellschaft**, translated and edited by Charles P. Loomis, The Michigan State University Press, Copyright 1957, pp. 223-224

belirlendiğine dikkat çekmektedir. Cemaatlerde bireyler tüm varlıklarıyla içinde bulundukları topluluğun üyesidirler, amaçlarının tümünü veya çoğunu bu topluluğun içinde gerçekleştirebilirler. Cemiyette ise, bireyler üye oldukları topluluğa kişiliklerini bütünüyle teslim etmiş değillerdir ve belirli amaçlarına ulaşmak için cemiyette yer alırlar. Bir diğer fark ise, cemaatsel topluluğun duygu, düşünce ve inanç üzerine oluşmasına karşın, cemiyetin rasyonel çıkar anlaşmalarıyla oluşmasıdır.²⁶

Bu toplumsal yapılarıdaki bir başka fark da, akıl yürütme ya da mantık farkıdır. Geleneksel toplumlarda, yani “Cemaat” tipi toplumlarda, “Ars Demonstrandi” olarak adlandırılan dogmatik düşünceye dayalı bir akıl yürütme biçimi geçerlidir. “Ars Demonstrandi” de işleyen mantık; verili ideolojinin yeniden üretimi biçiminde sonuçlanır. Modern toplumlardaki akıl yürütme ise, “Ars Inveniendi”dir; yani, yeni bulgular ortaya çıkarma, bu bulguların ortaya çıkışına olanak tanıma yolundaki akıl yürütmedir. Dolayısıyla eleştirel düşünce veya “Ars Inveniendi” türü akıl yürütmeye gerçekleşen düşünce biçimi, modern toplumlarda önemli bir dönüşümü çağırıştır ve “Bilim Devrimi” adı verilen zihinsel dönüşümün neden Batı toplumunda gerçekleştiğini gösterir.²⁷

Bilimi ve akli referans alan modernitenin temel vurgusu, insanı köleleştirdiğine inanılan gelenek ve dinin bağlayıcılığından kurtararak, bireysel ve toplumsal yaşamı aklın önderliğinde yeniden anlamlandırmak ve kurmaktır. Modernite, yaşamı anlamlandırmada ve sürdürmede herhangi bir dışsal otoriteyi kabul etmez. Akılcı, özgür ve yaratıcı bireyin dünyayı yeniden biçimlendirebileceğini ve sürekli ileriye doğru akan bir tarih anlayışıyla bütün toplumların, ortak olan akıl ve bilimsel bilgi sonucunda, aynı süreci yaşayacağını savunur. Modernitenin ürettiği temel değerler; akılcılık, bireyselleşme, sekülerizm, bilimsellik, pozitivizm, kentleşme, sanayileşme, laiklik, bürokrasi, demokrasi ve ulus devlettir. Elbette bu temel insani değerler uzun yıllar içerisinde yaşanan tarihsel bir sürecin ve toplumsal olayların, evrimsel sonucu olarak elde edilmiştir. Kökeni Rönesans’a dek uzanan modernite ve bireyin, sorunsal ya da kavramsal etkileri günümüzde de sürmektedir. Modernleşmenin mekânı olan Avrupa, modern çağın erken dönemlerinden itibaren, bireyin özgürlüğü ve aklın önderliğine önem vermiştir. Bu bağlamda bireyi kuşatan her türlü otoriteden dolayısıyla geleneksel yaşam biçiminden uzaklaşır. Bu yüzden gelenekle modernite

²⁶ Ferdinand Tönnies, **a.g.e.**, s. 224

²⁷ Hilmi Yavuz, **a.g.e.** s.14

kavramları arasında kesin bir reddetme ilişkisi olmasa da kavramsal bir uzaklık söz konusudur.

Gelenek, sosyal bilimlerde, özellikle de sosyoloji ve antropolojinin alanında yer alan; örf, adet, töre gibi kültürün temel unsurlarından birisidir. En yalın anlamıyla da kuşaklar arası süregiden bazı tutum ve tavırları, inanç ve uygulamaları ifade eder. Gelenek, kuşaktan kuşağa aktarılarak kalıtsal bir nitelik gibi bir sonraki kuşakların dünyasında önceden var olan bir kavram olarak değerlendirilebilir. Gelenek süreklilik içerisinde tekrar ederek varlığını sürdürür. İnsan doğumuyla geleneğe gelir, gelenekte yaşar ve sonra da gider. Ancak, bu durum, geleneğin hiç değişmediği anlamına gelmez. Gelenek, bir kuşaktan diğerine sürekli olarak aktarılan yazılar ya da hareketsiz kategoriler olarak değil, sürekli değişime ve revizyona maruz kalan dinamik, çok yüzeyli yapılar olarak anlaşılmalıdır. Gelenek bir toplumu oluşturan kuşakların tecrübeleriyle doğrudan ilişkilidir ve yaşanan şartların değişmesi, geleneği de değiştirir. Geleneği oluşturan unsurlar arasında toplumun yaşadığı coğrafi çevre, din, diğer toplumlar ve kültürler aktif rol oynamaktadır. Fakat değişim, çoğu zaman aniden gerçekleşmediği için, kolaylıkla fark edilmez. Bu nedenle gelenek belirli zaman aralıklarında sabit görülebilir. Sosyal bilimlerde önem ve anlam kazanmış olan gelenek en yalın anlatımıyla geçmişten günümüze aktarılan ya da miras bırakılan kültürel bir değerler birikimidir.²⁸

Ancak, gelenek kavramını modernlikle olan ilişkisi içerisinde değerlendirdiğimizde kavram başka şekilde ifade edilmektedir. Çünkü bazı yönleriyle benzeşiyor gibi gözükseler bile, modernlik bağlamında anlamlandırılan gelenek, kültürün bir unsuru olan gelenekten çok daha başka bir şeydir. Modernliğin gösterdiği ve tanımladığı gelenek, kültürün unsuru olan ve toplumsal bir sahiciliği bulunan gelenekten oldukça uzak bir şeydir. Zira modernliğin ötekileştirip kendisini tanımlamada dayanak kıldığı gelenek, gerçekte var olan değil, modern zihniyetin inşa ettiği büyük oranda sanal bir şeydir. Dolayısıyla onu anlamak için modernliği ve amaçlarını bilmek gerekmektedir.

Tarihsel bir ayrıma ve karşıtlığa vurguda bulunan modernlik, zaman itibariyle şimdiye ait olandır ve geçmişe ait olandan keskin bir hatla ayrılmaktadır. Dolayısıyla açık bir şekilde geçmişten şimdiye değişim dile getirilmekte ve bu değişim adeta kutsanmaktadır. Açık olmayan şey, bu değişimin içeriğinin nasıl anlaşılması

²⁸ Edward Shils, "Gelenek", **Doğu Batı**, 2003-2004, sayı 25, s.110

gerektiğidir. Yani, modern olan şimdiye vurguda bulunduğuna ve şimdi olanı olumladığına göre bu, eskiye ait olanın artık ortadan kalktığı anlamına mı gelmektedir? Yoksa eskiye ait olan şimdiye ait olan içinde önemini korur mu? Bir başka deyişle, dünden-bugüne, eskiden-şimdiye yönelik değişimde bünyeye dâhil etme yoluyla gerçekleştirilen diyalektik bir aşma ya da bir devamlılık söz konusu mudur? Süreçte yeni sonsuza kadar yeni, eski de sonsuza kadar eski midir? Bu ve benzeri sorulara verilen çeşitli cevaplar bulunabilir ve tüm cevapların ekseninde ise eskiyi temsil eden gelenek ile yeniye temsil eden modernlik vardır. Dolayısıyla modern olanı anlamak geleneksel olanı anlamaktan, geleneksel olanı anlamakta modern olanı anlamaktan geçmektedir. Zira modernlik ve geleneksellik asimetrik terimlerdir. Bu ikisi birbirine o kadar ilişkin terimlerdir ki, insanlık tarihinin Avrupa merkezli son yüzyılları içerisinde, öncelikle modern ideal ortaya konulmuş ve daha sonra modern olmayan her şey geleneksel olarak adlandırılmıştır.²⁹ İnşa edilen karşıtlığı daha anlaşılır kılmak için geleneksel zihniyet bağlamında dillendirilen özellikler örnek olarak dikkate alınabilir. Gelenek-Modern bağlamında anlam kazanan biçimiyle geleneksel zihniyetin özellikleri şu şekilde ifade edilmiştir:

“Durağanlık, tarım sektörüne dayalı bir iktisadî yapı, ilkel düzeyde bir teknoloji, çok düşük bir düzeyde okur-yazarlık oranı, düşük bir hayat standardı, yatay ve dikey sosyal hareketsizlik, işlevsel belirliliği olan kurumların yokluğu, yüz yüze ilişkilerin yoğun olduğu toplumsal bir hayat, yasa ve kurallardan daha çok gelenek ve göreneklerin hâkim olduğu bir yönetim yapısı, kadere bir zihniyetin varlığı.”³⁰

Geleneksel oluşla ilgi bu tespitlere karşılık, modern toplumla ilgili tespitler ise şunlar olmuştur:

Sanayileşme ve kentleşme, yatay ve dikey sosyal hareketlilik, kitlelerin gittikçe artan bir oranda yönetime katılması ve potansiyel siyasal gücün daha geniş gruplara yayılması, okur-yazar oranının ve yüksek eğitimin yaygınlığı, haberleşme olanaklarının etkinliği ve yaygınlığı, sosyal ve siyasal yapıda kurumsallaşmanın artması, yönetimde görevlerin işlevsel olarak farklılaşması, demokratikleşmenin artması, laikleşmenin kültürel sosyal ve siyasal yapıda yaygınlaşması.³¹

Huntington’un dikkat çektiği gibi, geleneği değerlendirmede doğal olarak modernlik çıkış noktası olmuştur. Zira geleneği oluşturan ve tanımlayan modernliktir; modernlik öncesinde geleneksel olan diye bir şey yoktu. Dolayısıyla geleneksel olanın değerlendirilmesini modernliğin değerlendirmesi olarak dikkate almak gerekmektedir.

²⁹ Edward Shils, **a.g.e.**, s.s.125-131

³⁰ Samuel P. Huntington, **The Change to Change, Modernization, Development and Politics**, New York, 1973, pp. 293,294

³¹ **A. e.**, s.294

Yine aynı şekilde modernlikle ilgili tespitler de, modernliğin bizzat kendisi hakkındaki değerlendirme ve tespitler olmaktan başka bir anlama gelmemektedir. Gelenek bağlamında eskiye ait kılınan ve olumsuzlanan dünya ile modern bağlamında şimdiye ait kılınan ve olumlanan dünya karşılaştırıldığında, söz konusu yaklaşımların tamamıyla öznel olduğu dikkat çekmektedir.

Açıktır ki geleneksellik veya modernlik sadece toplumsal durumu ifade eden terimler değildir. Bunlar aynı zamanda bireysel durumu ve hatta daha da önemlisi zihniyeti ifade edecek tarzda da kullanılmaktadırlar.

1.1.2. Modernite ve Modern Bireyin Özellikleri

Birey kavramı, ilkçağlardan bu yana varolmasına karşın, zaman içerisinde değişik tanımlamalarla günümüze kadar farklı şekillerde ifade edilmiştir. Birey kavramından Antik Yunan döneminde de söz edilmesinin yanı sıra, kavrama en büyük değerini Aydınlanma Çağı'nda verildiği görülmektedir. Batı uygarlığının bir ürünü olan birey aynı zamanda modernitenin de merkezinde yer alarak günümüze kadar önemini korumuştur.

Yunanca'da 'bölünmez' anlamına gelen "atomon" sözcüğünün Latince'ye "Individuum" şeklinde çevrilmesiyle türetilen birey kavramı (İng. individual, Fr. individu, Al. Individuum) felsefe dilinde "kendiliğini yok etmeden parçalanamayan" anlamına gelmektedir. Bu tanıma göre birey tek bir varlığın işareti olarak belirlenir. Sosyoloji ve psikoloji alanlarında genel olarak toplumu meydana getiren insanlardan her biri şeklinde tanımlanan birey, toplumsal ilişkiler çerçevesinde ele alınarak değerlendirilir. Yani her türlü sosyo-ekonomik, kültürel ve politik ilişkiler bireyi belirlemekte, birey de bu ilişkiler içerisinde bir anlam kazanarak gelişim gösterebilmektedir.³²

Birey kavramı çeşitli bilim dallarına göre farklı şekillerde tanımlanmıştır. Öncülüğünü Stern, Freud, Adler ve Jung gibi düşünürlerin yaptığı Ruhbilimde bireysel farklılıkların saptanarak bireyin incelenmesi söz konusuysa, Herder, Stirner ve Nietzsche gibi düşünürlerce geliştirilip Locke ve Kant'ın fikirleriyle desteklenen törebilimde (Ethica) bireyin tüm otorite ve geleneklerden sıyrılarak kendine yeter bir özne haline gelmesi görüşü öne çıkmaktadır. Bireycilik anlayışı ruhbilim ve törebilim gibi bilimlerin yanı sıra asıl ifadesini metafizikte bulmuştur. Metafizik alanında birey,

³² Orhan Hançerlioğlu, **Felsefe Ansiklopedisi, Kavramlar ve Akımlar**, Cilt I ve II, Remzi Kitabevi, İstanbul, 1976, s.180

tanrının yerini tutan, evrensel olanı kendi merkezinde birleştiren bir varlıktır. Bu anlayışta toplumsal kurumların bütünüyle bireyin hizmetine sunulması, bu doğrultuda düzenlenmesi söz konusudur. Nietzsche, Kant ve Herder gibi düşünörlere göre ise, bireyin her türlü gelenek, görenek ve otoriteden kurtularak özgürleşmesi gerekmektedir.³³

“İnsan felsefesi” içerisinde değeriendirilen bireyci anlayış, “başarılı bir yurttaş nasıl yetişir?” sorusundan hareket ederek, eğitim sorunsalıyla ilgilenen sofistler tarafından geliştirilmiştir.³⁴ Protagoras’ın ünlü sözü “insan her şeyin ölçüsüdür, var olanların varlıklarının da var olmayanların var olmadıklarının da.” Hümanizma akımının ortaya çıkışını simgeler nitelikte olması sebebiyle dikkate değeri olan bu söz, birey kavramının daha 5. yüzyılda var olduğunun ispatı olarak da görölebilir. Bu bakımdan “bireycilik” anlayışının sofistlerle gelişim gösterdiğini söyleyebiliriz.³⁵

Genel olarak ise birey kavramının öbür dünya anlayışının; insanın sadece Tanrının kulu olduğü skolastik felsefeye karşıt gelişen Rönesans ile birlikte önem kazanmaya başladığı kabul edilmektedir. Kökeni Antikçağ’a dek uzanmasına karşın felsefi açıdan “birey” ve “bireycilik” kavramlarının Rönesans döneminde biçimlendiğı ve hatta bu görüşün asıl temsilcisinin 16. yüzyıl düşünörü Montaigne olduğü ileri sürölmektedir. Bundan dolayı da Rönesans “bireycilik çağı” olarak adlandırılır.³⁶

Ortaçağ boyunca Hristiyan inanişının kurumsal yapılanmasının zorunlu mensubu olarak ve dinin baskıcı otoritesi altında ezilen batı insanı, Rönesans’la birlikte özgürlüğüne kavuşup, aklın ve bilimin yol göstericiliğinde eyleyen özgür bireye dönüşmüştür. Böylece bu yeni insan tipi, özgür birey, dünyayı ve toplumu kendi aklıyla yeniden yorumlayan ve kuran bir özne olmuştur. Batı’nın düşünce sahnesinde yer alan bu yeni bireyle birlikte; bilim ve teknik alanda ortaya çıkan yeni gelişmeler, batı insanında aklın ve bilimin, insanlığın karşı karşıya kaldığı tüm sorunları aşacağına yönelik bir inanç geliştirmiştir. Bu inanç ve güven sonucu kısa süre içerisinde bilime ve özgür düşünceye dayalı yeni felsefi eğilimler ve akımlar ortaya çıkmıştır.³⁷ Ortaya çıkan her yenilik, beraberinde eski olandan kararlı bir kopuşu ve yeni olana yönelik güçlü bir inancı getirmiştir. Bu noktada moderniteyle birey arasında; birbirlerini

³³ A.e.,s.181-182

³⁴ Macit Gökberk; **Felsefe Tarihi**, Remzi Kitabevi, İstanbul, 1985, s.42

³⁵ A.e., s.43

³⁶ A.e., s.189

³⁷ Sara Çelik, **Modern Felsefe 1**, Editörler: Sara Çelik, Serdar Uslu, Eskişehir, Anadolu Üniversitesi Yayını, Haziran 2012, s. 1-4.

vareden ikili bir ilişkiden bahsetmek mümkündür. Çünkü Rönesans’la birlikte aklıyla dünyayı anlama ve yorumlama özgürlüğüne kavuşan birey, hem kendisini hem de moderniteyi inşa etme sürecine girmiştir. Modern düşüncenin ve bireyin oluşumunu hazırlayan nedenleri Ortaçağ’ın karanlık dehlizlerinde aramak şüphesiz doğru bir tarihlendirmedir. Çünkü, Ortaçağ’ın sonlarına gelindiğinde kilisenin baskısını artık iyice üzerinde hisseden, her türlü dinsel otorite karşısında ezilen dönemin insanı, Ortaçağ’ın felsefesinden koparak kendini özgürlüğe kavuşturacak olan modern felsefeyi bu dönem ve şartlar altında oluşturmaya başlamıştır.

“Burada felsefeyi kotaranlar Tanrı adına konuşan din adamları değil, özgürce düşünüp eyleyen bireylerdir: Birey kendi eleştirel aklına güvenerek dünyayı, toplumu, bilimi kurma eylemine girmiştir; düşünen ve eyleyen özne artık kendisidir; Tanrı ya da Tanrı’nın temsilcileri değil. İnsan bireyi artık özgüvenine kavuşmuştur. Kendisi adına düşünüp eyleyecek aşkın bir varlığa ya da kaynağa gereksinimi yoktur. Rönesans döneminin düşünsel ve eylemsel girişimleri tümüyle bu ruhu yansıtır. Özellikle 17. yüzyıla gelindiğinde, gerçek anlamda modern felsefe başlamış olur. Çünkü felsefe yapıtları bireyin kendi özel düşüncelerini, inanç ve yaklaşımlarını içeren ve hatta birinci şahıs anlatımla kaleme alınan yapıtlar olma özelliğini taşımaktadırlar.

Bu bağlamda ‘modern felsefe’ deyimi her şeyden önce Ortaçağ felsefesinden bir kopuşu anlatır. Çünkü 14.-15. yüzyıllara gelindiğinde, insanların kiliseden duydukları hoşnutsuzluk iyice artmıştı. Ortaçağ dinsel yönetimi insanlar üzerinde dinsel yaşam biçiminin dışına çıkılmaması bakımından yoğun bir baskı uygulamış, insanların her alandaki özgürce yenilik arayışına, yaratma istemine ket vurma yoluna gitmiştir. Oysa Hristiyanlığın içyapısındaki çelişkiler ve kilise yönetiminin din adına uyguladığı mantıksız ve anlamsız uygulamalar, insanları yavaş yavaş dinden koparma noktasına getirdi. İnsan otoriteye mutlak olarak boyun eğmek zorunda olmadığını keşfetti. İnsan bireyi artık kendi aklına ve duygularına güvenerek doğruluğu kendisi arama yoluna girmiş oldu. Bundan böyle düşünebilen ve eyleyen varlık, yani özne insan bireyinin kendisinden başkası değildi. İnsanın her konuda kendisine duyduğu bu güven, gerçek bir ‘insancılık (hümanizm)’ düşüncesiyle geliştirilip pekiştirilebilirdi.³⁸

Bir inanç çağı olan Ortaçağ’da bireysellik bilinci henüz uyanmamıştır. Ortaçağ toplumunda insan, birey olarak değil, dinin üst çatısı altında geleneksel toplum yapısının pasif bir parçası olarak bulunmaktadır.³⁹ Geleneksel toplumlarda kişi bir ailenin, cemaatin, köyün, aşiret ya da kabilenin üyesi olarak varlık bulmaktadır. Yani bir topluluğa aittir ve kendisini topluluğun organik bir parçası olarak görür. Hayatı algılama biçimi, ait olduğu topluluğun içinde gelişir. Ulusal bir kimliğe sahip değildir. İçinde bulunduğu topluluk ona kul olduğunu telkin etmekte ve onu toplum içerisinde eriterek edilgen kılmaktadır. Bu bağlamda geleneksel toplumlarda yurttaşlık bilincinin de gelişmediği görülür. Çünkü kalabalıklar arasında eriyen geleneksel insan tipinin siyasal otoriteyi etkileyebileceğine dair etkinlik duygusu zayıftır.⁴⁰ Bu yüzden de

³⁸ A.e., s. 4.

³⁹ Nazan İpşiroğlu-Mazhar İpşiroğlu; **Sanatta Devrim**, Hayalperest Yayınevi, İstanbul, 2011, s. 96.

⁴⁰ Alex Inkeles, **Participant Citizenship in Six Developing Countries**, s.s. 1120-1141.

modernlik ve demokrasiyi inşa eden temel öge ancak bireyin var olmasıyla mümkün olmuştur. Birey, toplumdan farklı, özerk bir aktör olarak tarih sahnesine çıktıktan sonra demokrasiden söz edilmeye başlanmıştır. Böylece modern birey, içinde yer aldığı cemaatten/toplumdan bağımsızlaşmasıyla bir insan olarak bir değere ve bir kimliğe ulaşmıştır.⁴¹Bu süreç, Batı toplumlarında feodal toplum yapısının sona ermesi ve piyasa üretim biçiminin yaygınlaşmasına bağlı olarak bireyin oluşmasına zemin hazırlamıştır. Böylece bireyi kendi aklını kendine kılavuz eden ve bu anlamda ona değer veren yaklaşım, Rönesans felsefesi ve hümanizm akımında başlamış, Aydınlanma felsefesinde doruğuna ulaşmıştır. Bu süreçte, insanın en temel özelliklerinden olan düşünme yeteneğinin bağlı olduğu “akıl” önem kazanmış ve ona yeni anlamlar yüklenmeye başlanmıştır. Bu yeni anlam yükleme ile akıl “var olanın eleştirilmesini sağlayan araç, doğaya hakim olma, topluma biçim verme yetisi” olarak tanımlanmaya başlanmıştır.⁴² Çünkü, eski feodal düzeni değiştirebilme potansiyeline sahip olacak akıl, ancak, her türlü bağımlılıktan kurtularak bunu sağlayabilecektir. Aklın kurtulmaya çalıştığı bağlar; din, gelenek ve otoritedir. Özellikle aklın dine yönelik bu tavır alış, daha sonra muhafazakârlarca eleştirilecek, yeniden gelenekle kaynaşmış olan dine bir önem verilecektir. Muhafazakar düşünce bu tavır alışını “bilinen şeytan, bilinmeyen şeytandan evladır”⁴³ anlayışıyla gerekçelendirmiştir. Esasında Aydınlanma düşüncesinde muhafazakârların iddia ettiği gibi dine yönelik topyekün bir reddediş yoktur. Gerilimli bir ilişki olduğu doğrudur; ama aydınlanmanın dinle olan bu gerilimli ilişkisi, dinin aşılması yönünde değil, yeni bir inancın veya din anlayışının ortaya atılmasıyla sonuçlanmıştır.⁴⁴ Artık bu sonuç sayesinde evren, tabiat ve toplumla ilgili problemler geleneksel dini inanışlar çerçevesinde değil, özgür bireyin kullanmaya başladığı aklın işleyişi çerçevesinde cevaplandırılmaya başlanır. Dolayısıyla, aydınlanmanın ortaya çıkardığı bireyin en temel iki özelliğinden ilki, aklını kullanması iken, diğeri özgür oluşudur. Burada sözü edilen özgürlük, elbette ki, sınırsızlık ve kontrolsüzlük olarak değil, yine sınırları akıl tarafından belirlenmiş bir hak olarak algılanmalıdır.

⁴¹ Mümtaz’er Türköne, **Siyaset**, Opus Yayınları, İstanbul, 2009, s. 215.

⁴² Huriye Tekin Önür, “1980 Sonrası Türk Toplumunda Bireyin Dönüşümü”, **VI: Ulusal Sosyoloji Kongresi, “Toplumsal Dönüşümler ve Sosyolojik Yaklaşımlar”** Adnan Menderes Üniversitesi, Ekim 2009, s. 598.

⁴³ Russel Kirk, **Ten Conservative Principles**, Adapted from *The Politics of Prudence* (ISI Books, 1993). Copyright © 1993 by Russell Kirk. Used by permission of the Estate of Russell Kirk <http://www.kirkcenter.org/>. The Russel Kirk Center for Cultural Renewal.

⁴⁴ Ahmet Çiğdem, **Aydınlanma Felsefesi**, Ağaç Yayıncılık, İstanbul, 1993, s. 48.

Tarihi Ortaçağ'a dayanan modernite ve bireyin, oluşumuna hizmet eden önemli bir etken de, toprağa dayalı üretim biçimini temsil eden feodal sistemin, kentlerde belirginleşmeye başlayan burjuva sınıfının gelişmesi karşısında çözülmesi ve burjuva sınıfının etkisiyle batılı anlamda bireyleşmenin de ete-kemiğe bürünmeye başlamasıdır. Burjuva sınıfı ile zanaat gelişmekte, ticaret canlanmakta ve piyasa için meta üretimi gerçekleştirilmektedir. Dolayısıyla, burjuva sınıfının serveti toprağa değil, kentlerde meta üretimine ve ticarete dayanmaktadır. Daha sonra sanayi alanında ortaya çıkan gelişmeler ticaret burjuvazisinin yanında sanayi burjuvazisini ortaya çıkarmıştır.⁴⁵ Bu bağlamda Habermas, burjuva kamusal alanının, devletin mutlakiyetçi yapısının sınırlandırılmasıyla ortaya çıktığını belirtir. Kamusal alanın ortaya çıkması özgürlük ve eleştirel düşüncenin ve dolayısıyla bireyin gelişmesine neden olmuştur.

“...teba üzerindeki monarşik otorite alanının yerine otoritenin eleştirel tartışma yoluyla belirlendiği bir alan geçirdi. Basın, okullar, müzeler, tiyatrolar ve konser salonları gibi kurumlardan oluşan kamusal alan, özel ile kamusal arasındaki gerilimin ürünü olarak yaratıldı; sivil toplum ile devlet aygıtı arasında aracılık yaptı. Hiçbir resmi iktidarı olmayan sivil insanlar bir araya gelerek bir kamu oluşturmuştu. İlk olarak on yedinci yüzyılın sonlarında ortaya çıkan kamusal alan, Fransa ve Almanya'da on sekizinci yüzyılda gelişti.

İnsan etkinliklerinin bu boyutunun toplumsal olduğu kadar söylemsel de olan bir karakteri vardı. Kamusal alan, sohbet ortamları olarak hizmet veren ve siyaset edebiyat, sanat, ve felsefe hakkındaki görüşlerin yayılmasına yardımcı olan kahveler, salonlar, gazeteler, kulüpler, okuma grupları ve dergiler gibi kurumlardan oluşuyordu. Bu mekanları işgal edenler, sanatlara ulaşma imkanının toplumsal mevki tarafından değil kişinin ilgileri ve eğitimi tarafından belirlenmesi gerektiğine inanan kimselerdi. Aslında, bu mekanlar toplumsal statüyü önemsememe iddiasındaydılar; tartışmalar eğitim görmüş bütün mülk sahiplerine açıktı.⁴⁶

Kamusal alanın yaygınlık kazanması ve genişlemesine bağlı olarak ortaya çıkan bu yeni insanın (bireyin) amacı, toplumsal meşruiyet zemini elde etmek, siyasal iktidarı ele geçirmek ve genel kamuyu eğiterek aydınlatmaktır. Bireyin kamusal alanda yaptığı tartışmalar kamuoyunda genel bir görüş alışverişi sağlayacak, böylece de; akılcı ve evrensel bir yön taşıyan bu tartışmalar çoğunluğun katılımı ve benimsemesiyle bireylerden oluşan bir toplumun ortaya çıkmasına neden olacaktır. Bu biçimde şekillenen toplumsal ortam, bireylerin grupsal kimliklere sahip olmasına zemin hazırlamaktadır. Bu yapısıyla modernite hem bireyi tekil ve bağımsız bir özne olarak varederken, hem de onu homojen ve hiyerarşik bir yapı içerisinde tanımlar. Oluşmaya başlayan bu yeni toplum, esasında monarşilerden kopularak yeni bir devlet

⁴⁵ Server Tanilli, **Devlet ve Demokrasi**, Cem Yayınları, İstanbul, 1993, s. 34.

⁴⁶ Gregory Jusdanis, **Gecikmiş Modernlik ve Estetik Kültür Milli Edebiyatın İcad Edilişi**, Çeviren: Tuncay Birkan, Metis Yayınları, İstanbul, 1998, s. 145.

düşüncesinin filizlenmesi anlamında da gelmektedir. O güne kadar varolan monarşik, teokratik ve otoriter devlet, yerini kişi ve devlet hukukuna bağlı bir yapıya bırakmıştır. Bu noktada akla ilk gelen örnek, tarihsel süreç içerisinde kişi ve devlet hukukuna dair düşünceler içeren en önemli toplumsal olay olarak öne çıkan 1789 Fransız İhtilali'dir. Fransız İhtilali'yle toplum yapısında büyük değişimler yaşanmaya başlanır. Bu ihtilalin getirdiği en büyük düşünsel yenilik, o güne dek dünya üzerinde akıl edilmiş tek devlet düzeni olan monarşiye karşı yeni bir devlet ve yeni bir toplum düzeni getirmesidir. Bu düşünceyle monarşinin binlerce yıldır yaratıp geliştirdiği değer ve kurumlar işlevini yitirmiştir. Böylesi köklü bir değişikliğe neden olan Fransız İhtilali'nin sonucunda tüm dünyayı etkisi altına alan “demokratik-parlamentar yönetim dönemi” başlamıştır.⁴⁷ Demokratik-parlamentar toplum düzeniyle birlikte monarşik yönetimin ve din kurumlarının birey üzerindeki baskısı kalkarak birey özgür kimliğine kavuşmaya başlamıştır. Demokrasiyle birlikte birey kendi iradesini kazanarak, özgürce yaşayacaktır. Demokrasi ve parlamento gibi yeni kavramları toplum hayatına getiren Fransız İhtilali'nin öncesinde, 1793 yılında Fransız Meclisi'nce “İnsan ve Yurttaş Hakları Beyannamesi” onaylanmıştır. Bu beyannameye göre; “Toplumun amacı mutluluktur; hükümet, kişiöğluna zaman aşımına uğramayan doğal haklarından yararlanmayı sağlayacak bir kurumdur”⁴⁸ ifadesi yer almaktadır. Monarşik dönemde kişinin eğitim görme hakkı bile yokken, bu beyanname ile “Eğitim herkesin ihtiyacıdır. Eğitimi bütün yurttaşlara sağlamak, halk düşünüşünün ilerlemesini bütün gücüyle desteklemek, toplumun ödevidir”⁴⁹ anlayışı ve kuralları benimsenmeye başlanmıştır. Fransa'da artık “yaşasın kral” değil “yaşasın millet”⁵⁰ sloganları yükselmekte ve bu sloganlar yavaş yavaş tüm Avrupa'yı kuşatmaktadır.

Anlaşıyor ki, Fransız İhtilali öncesi ve sonrasında yaşanan olaylar, insanlık tarihinde eşine rastlanmayacak olan bir insan tipini önermektedir. Bu yeni tip insan, monarşik yönetim döneminin can ve mal güvenliği olmayan, özgür düşüncesi yasaklanmış insan tipinden farklı olarak özellikle özgürlüğe vurgu yapan bir yaklaşımı içermektedir. Kralın tartışılmaz hükümlerinden bağımsızlaşarak demokrasiyi yücelten bu yeni devlet ve toplum anlayışı monarşinin tam tersi yönde bir insan tipi olan bireyi varetmiştir.

⁴⁷ Adnan Turani, **Çağdaş Sanat Felsefesi**, Remzi Kitabevi, İstanbul, 1998, s.s. 24-26.

⁴⁸ Jules Michelet, **Fransız İhtilali Tarihi**, Cilt 1, çev. Hamdi Varoğlu, M.E.B. Yayınları, İstanbul, 1964, s. 246.

⁴⁹ A.e., s. 146.

⁵⁰ A.e., s. 148.

Fuat Keyman, birey ve modernite ilişkisini ve bu kavramların ortaya çıkışını sivil toplumun doğuşuyla ilişkilendirir ve feodal dönemden ve Ortaçağ'dan modern çağa geçişte, modern toplumu tanımlayan önemli öğelerden biri olarak sivil toplumu gösterir.

“Avrupa’da sivil toplum, modern gelenekselden, endüstriyel toplumu tarım toplumundan ayıran, serbest Pazar ekonomisinin oluşumuyla varlık bulmuştur. Burada öne çıkan değerler kentleşme, kentli insan, kent kimliklerinin ortaya çıkması ve buna bağlı gelişen serbest pazar ekonomisidir. Böylelikle sivil toplumu oluşturan birinci etken serbest pazar ekonomisiyken, oluşan bu yeni toplumun aktörü ve taşıyıcısı da birey olacaktır. Dolayısıyla, modern çağa geçişle birlikte varolan bireyin yaşadığı toplum sivil toplumdur. Birey kavramından modern öncesi toplumlarda söz edilemez. Çünkü birey şehirleşmeyle, Pazar ekonomisinin oluşmasıyla ortaya çıkmıştır. Modern öncesi zamanlarda kimlik tanımlamaları, kan bağı, gelenek veya din üzerinden tanımlanmaktadır. Sosyal statüler doğuştan elde edilmekte, kişi de doğuştan köylü ya da aristokrat olarak tanımlanmaktadır. Oysa birey hem sivil toplumun bir özne hem de onun dışında yaşam alanı bulamamasından ötürü de nesnesi konumunda biçimlenmiştir. Peki sözü edilen bu birey kimdir? Kadınlar ve köylüler bu kavramın dışında kalmakta, çoğunlukla aristokrasiye karşı özgür iradesi dahilinde mücadele veren, serbest pazarda yeri olan burjuvalar olarak karşımıza çıkmaktadır. Tarihsel süreçte değerlendirildiğinde birey karşılığını burjuvada bulmaktadır. Felesefi açıdan bireyi tanımlayacak olursak, en genel anlamıyla; köylü olmayan, asil olmayandır. (...)

“Descartes "düşünüyorum, öyleyse varım" diyor. Alman düşünür Fichte de "ben, benim" diyor. Yani, kişi "ben bireyim, artık tanrıya, geleneğe ihtiyacım yok, kendi hayatıma kendim karar veririm" diyor. Avrupa toplumunda bu bireyin somut varlığı, pazarda yer alan erkekler; biz de bunlara burjuva diyoruz. Birey kavramıyla burjuva kavramı beraber gidiyor. O yüzden de, sivil toplumun ilk ortaya çıkışında, burjuvaların var olan aristokrasiye karşı mücadelesinde, aristokrasiden belli haklar kazanmasından konuşuyoruz. Yani bu bireyler, burjuvalar, serbest pazarda yer alan insanlar diyorlar ki "tamam, biz size sadık kalırız, ama buna karşılık ekonomik hayatımızda, güvence altına alınmış haklarımızın olması lazım". Nedir bu haklar? Mülkiyet hakları, serbest pazarda dolaşım hakları. O nedenle üçüncü özellik de "sivil haklar". Buna öznel haklar ya da subjektif haklar da deniliyor; yani siyasal olmayan, doğrudan ekonomiyle ilişkili olan haklar.”⁵¹

Sivil toplumun oluşmasına bağlı olarak elde edilen mülkiyet hakları ve bireyin kamusal alandaki geçerliliği, Rönesans’la birlikte ulus devlet anlayışının öne çıkmasına ve böylece din temelli devlet anlayışından vazgeçilmesine sebep olmuştur. Bu oluşuma paralel olarak insanlar, artık ulus devletin bir bireyi olarak görülmeye başlanmıştır. Birey konumuna yükselmesiyle kişi, yönetici, soylu ya da din adamı karşısında hak ve özgürlüklerinin bilinciyle hareket etmeye başlar. Birey olma bilincinin, insanın kendisine özgü olanakları sayesinde kazanılacağına inanan Rönesans insanı; önce doğaya hâkim olması gerektiği düşüncesi ile yaşadığı evren, dünya ve toplum hakkında bilgi üretme çabası içine girmiştir. Böylece bilimsel bilgi

⁵¹ Fuat Keyman, “Türkiye’de ve Avrupa’da Sivil Toplum”, **Sivil Toplum ve Demokrasi**, Konferans Yazıları, Yayına Hazırlayan: Arzu Karamani, no:3, 2004. s. 2-3.

için klasik yöntemlerin terk edilmesi ve yeni bir yöntemin keşfedilmesi gerektiğini kavranmıştır.⁵² Rönesans’la başlayan yeni insan, yani özgür, bağımsız ve akıllı, deneyi bilgi için referans alan birey, meyvelerini Aydınlanma Çağı’nda verir.

Birey kavramının Aydınlanma Çağı ile anlamı derinleşmiş; insan, kendi sorumluluğunu taşıyan kişi olduğunu keşfetmiştir. Anlama, bilme, eylem ve politika bunların hepsinden bizzat birey sorumlu olmaya başlamıştır. Yaşamının hedefi olarak vicdanı, doğal ahlak ve mutluluğu seçen birey, artık tanrının karşısına kendine güven duyan bir kişi olarak çıkabilmektedir.⁵³ Böylece tanrı merkezli dünya anlayışı yerini, insanı merkeze alarak kutsal ve özel kılan birey anlayışına bırakmaya başlamıştır.

Esasında bu anlayışın ilk olarak ortaya çıkışı skolastik felsefenin “birey sadece tanrının kuludur” görüşüne tepkisi sonucu olmuştur. Her türlü düşüncede ve duyguda tamamen tanrının istediği bir düzen içinde yer alan insanın kaderine razı olarak kulluk vazifesini yerine getirmesi anlamına gelen bu metafizik anlayış; 14. yüzyılda Hümanizma ile yerini “insancı” bir görüşe bırakır. Kötümser bir din anlayışının iyimser bir düşünce anlayışıyla “aklın” hizmetine sokulması anlamına gelen bireyci yaklaşımın tekrar gündeme gelmesi 18. yüzyılda Akıl Çağı da denilen Aydınlanma akımıyla gerçekleşir.⁵⁴

Aydınlanma Çağı’nın önemli düşünürü Immanuel Kant’ın özgür bireyi, doğal nedensellik sahasının dışında aşkın bir varlıktır. Kant için, insan kendi başına bir son, bir amaçtır, kesinlikle bir araç olarak görülemez. İnsana bu niteliği kazandıran akıl sahibi bir varlık olmasıdır. Akıl sahibi varlık olmasından dolayı birey, diğer varlıklardan ayrılmalıdır. Bireyin ahlaki ve manevi bir bütün oluşunu böylesine yetkin biçimde ortaya koyması Kant’ın düşüncesinin en öne çıkan yönüdür.⁵⁵ Kısaca Kant insanın, insan olarak yani birer araç olarak değil amaç olarak görülmesini ister.

Kant, 1784 yılında yazdığı “Was ist Aufklaerung” (Aydınlanma Nedir?) adlı yazısında “Aydınlanma” kavramıyla kastedileni ayrıntılı olarak ele alır:

“Aydınlanma insanın kendi suçu ile içine düşmüş olduğu reşit olmama durumundan, yani kendini özgürce yönetememe, olanaklarını özgürce geliştirememesi durumundan kurtulmasıdır; bu erginleşememe, bir kimsenin başka birinin yönlendirmesi olmaksızın kendi aklını, anlama yetisini serbestçe kullanma becerikliliğini göstermemesinden kaynaklanır. Bu çocuksu durum insanın anlama yetisinin yetersizliğinden değil, ama başkasının yönlendirmesi ve yardımı olmaksızın aklını kullanamamasından kaynaklanmaktadır[...] Aydınlanma için

⁵² A. e., s.3

⁵³ Otfried Höffe, a.g.e. s. 193

⁵⁴ A. e., s.197

⁵⁵ Immanuel Kant, **Ahlak Metafiziğinin Temellendirilmesi**, çev. İoanna Kuçuradi, Hacettepe Üniversitesi Yayınları, Ankara 1982, s. 45

gereken en yararlı özgürlük aklı kamunun önünde açık olarak kullanma özgürlüğüdür. Hiçbir kurum insan soyunun aydınlanmasına engel olacak bir anlaşma yapmaz.”⁵⁶

Görüldüğü gibi Kant, bu ifadelerle Aydınlanmayı açmırlarken, aydınlanmanın nasıl olacağını, kimlerin aydınlanacağını da yanıtını vermiş olmaktadır. Aydınlanmanın genel hatlarını belirleyen temalar ise; “aklın özerkliği”, “entelektüel kültürün dayanışması”, “aklın ilerleyişinin kaçınılmazlığına iman” ve “tinin aristokrasisi”dir.⁵⁷

M. Buhr, A. Schroeder ve K. Barck’ın birlikte yazdıkları “Aydınlanma Hareketi ve Felsefesi” adlı yapıtta Aydınlanma şöyle tanımlanmaktadır:

“Aydınlanma, Burjuvazinin bir sınıf olarak kendini gerçekleştirebilmesi için giriştiği kurtuluş (özgürleşme) hareketinin ve buna bağlı ideoloji ve edebiyatının belirli bir tarihsel biçimine verilen addır.”⁵⁸

Görülüyor ki, Aydınlanma toplumsal anlamda yeni bir sınıfın doğuşuyla ilişkilendirilirken, Aydınlanma Hareketi ise, “burjuvazinin idealize edilmiş dünyası” şeklinde tanımlanmaktadır. Yine aynı eserde “aydınlanmak” sözcüğünün dini anlamdan ziyade insanın kendi kabiliyetlerinin veya yetilerinin bilincine varması şeklinde yorumlanması gerektiğinden söz edilir:

“Tanrının insanın içine doğması, ermek anlamına gelen dindeki aydınlanma kavramından farklı bir içerik taşır ve insanın, bir yandan kendini doğal bir varlık olarak benimserken, öte yandan insanlığın ancak insanın özüne ve doğasına, mantığına uygun, insancıl bir toplum düzeninde gerçekleştirilmesinin olanaklı ve zorunlu olduğu ayrımsaması, giderek kendi yeteneklerinin bilincine varması anlamına gelir.”⁵⁹

Kant Aydınlanma’yla birlikte, insanın o güne kadar içinde bulunduğu ergin olmayış durumundan çıktığına dikkat çeker. Ona göre, insanoğlu, Aydınlanma Çağı’yla birlikte rüştünü ispat etmiştir. O halde insanoğlu Aydınlanma ile rüştünü ispat ettiğine göre, reşit olmayanlar kimlerdir? Kant, kendi kendilerini yönetemeyecek durumda olanların, akıl hastaları ve küçük çocuklar olabileceğini söyler. Bunlar kendi akıllarını bir başkasının kılavuzluğuna başvurmaksızın kullanma iktidarına sahip değildirler. Kant “akıl hastası” ve “çocukluk” metaforunu kullanarak, insanoğlunun Aydınlanma’ya gelinceye dek, tıpkı bir çocuk ya da akıl hastaları gibi, kendi aklını kullanamadığını, ancak Aydınlanma ile erginleştiğini vurgulamak ister. Bu aşamada

⁵⁶ Immanuel Kant, **Beantwortung der Frage: Was ist Aufklärung?**, 5 Dezemb. 1783, p.516

⁵⁷ A. e., s. 9.

⁵⁸ M. Buhr, W. Schroeder, K. Barck, **Bilimsel Düşüncenin İlkeleri 2, Aydınlanma Hareketi ve Felsefesi**, çev. Veysel Atayman, Birim Yayınları, İstanbul, 1984, s. 5.

⁵⁹ A. e., s. 7.

şu soru akla gelecektir, “insanın kendi suçu ile içine düşmüş olduğu ergin olmama durumu”⁶⁰ nedir? Bir başka deyişle, insan neden Aydınlanma’ya gelinceye dek ergin değildir? Bunun en temel nedeni, insanın kendi iradesini kendi dışında, bireyi aşan, bireyin ötesinde bir takım güçlere bırakmış olmasıdır. Tıpkı bir çocuğun ebeveynlerinin olması gibi, bireyin dışında başka otoriteler de bulunur ve bu otoriteler, Kant’a göre insanoğlunun rüştünü ispatlamasına engel olmuşlardır.

İnsanın ergin olmaması, onun özerk olmaması demektir. İnsan kendini bir otoriteye teslim ettiğinde, kendi aklının kılavuzluğuna sahip çıkmadığı için ergin değildir. İnsanın ergin olması, onun özerk olması; özerk olması da birey olması anlamına gelir. İnsan, kendini bir otoriteye teslim etmediğinde, kendi normlarını, ideallerini kendisi saptadığında birey olur. İnsan aklını, insan aklı dışında kalan otoritelerin buyruğundan kurtarmak, aynı zamanda onu özgür kılmak anlamına gelir. Dolayısıyla ergin olmak demek, özgür olmak demektir. Bu durumda Aydınlanma, insanın otoritelerin sınırlayıcılığından kurtulması ve kendi aklını kamuoyu önünde apaçık kullanması demektir. Sınırlanmış özgürlük, Aydınlanmanın temel problemidir. Çünkü bu sınırlanma nedeniyle birey, dinsel otoritelerin emrine girmiş, özgür iradesini yitirmiş ve toplumsal alanda hiçbir dönüşüme kaynaklık edemez hale gelmiştir. Burada Aydınlanmanın toplumsal değişim ve dönüşümün kaynağı olarak bireye yöneldiğini görülmektedir. Zira Aydınlanmada, bireyin akıl aracılığıyla doğayı egemenlik altına alabileceği, bu sayede de özgür gelişimini sağlayacağı inancı oluşmuştur.⁶¹

Marshall Berman, modernliğin yarattığı daha doğrusu Aydınlanma’yla ortaya çıkan bireyin giderek yok olmayla karşı karşıya kalması durumunu “buharlaşıma” metaforu üzerinden okur. Yokolmaya yüz tutan bireyin, Berman için 20. yüzyıl modernliğinin tekrar etkin kılınabilmesi için hayati bir önemi vardır. Çünkü, Berman eleştirilen, sonunun geldiği söylenen modernliği bireyden hareketle inşa etme çabasına girer. Bu çabada, Goethe’nin *Faust*’undan yararlanır.⁶² Modern bireyi, *Faust* aracılığıyla yeniden değerlendirir. Bu değerlendirmenin temelinde ise, *Faust*’un “dünyayı hareket ettirmek” istemesi yatar. Bir şeylerin yolunda gitmediğini gören *Faust*’un içindeki değişim arzusu, modern bireyin ilk örneğini temsil eder. Modernliğin, geçmiş reddetme isteği kendini *Faust*’ta da göstermektedir. *Faust*,

⁶⁰ A. e., s.s. 136-137.

⁶¹ Erhan Atiker, **Modernizm ve Kitle Toplumu**, Vadi Yayınları, Ankara, 1998, s.78

⁶² Goethe, **Faust**, Çeviren: Ali Çankırılı, Timaş Yayınları, İstanbul, 2005

karakteri dönemin neredeyse bütün bilimlerinde uzmanlaşmıştır. Her alanda bilgi sahibidir. Tüm bunlara rağmen kendini hayatın anlamını yakalayamamış biri olarak görmektedir. Çünkü, içindeki ilerleme arzusunu tatmin edememiştir. Geçmişin durağan, dünya hazlarından sakınan anlayışının tersine, ilerlemeye karşı devamlı bir açlık içindedir. Esasında *Faust*, burada geçmişini yok etmek istemektedir. Sonrasında ise, büyük bir pişmanlık duyar ve geçmişi özler. Modernizmin geleneği, geçmişi yok sayması gibi *Faust* da geçmişi yok etmiştir. Geçmişini yıkan *Faust*'un, artık varlık nedeni de ortadan kalkar. Berman bunu şu şekilde ifade eder:

“İronik olan geliştiricinin bir kez modern öncesi dünyayı yıktığında dünyada var olma nedenini de ortadan kaldırmasıdır. Bütünüyle modern bir toplumda modernleşme trajedisi -trajik kahramanıyla birlikte- sona erer. Geliştirici bir kez tüm engelleri ortadan kaldırdıktan sonra kendisi de yolu tıkamaya başlar ve onun da gitmesi gerekir.”⁶³

Faust'un buradaki geçmişi reddediş ve ardından tekrar geçmişe dönüşü, Berman'ın geçmiş ile şimdi arasında kurmayı planladığı ilişkiyle tutarlıdır. Berman, 20. yüzyıl modernliğinin 19. yüzyıl modern düşünürlerinin ve yaşamının anlaşılmasıyla inşa edilebileceğini savunur. Modernliğin geçmişi yok sayma anlayışına karşı olarak ileri sürdüğü bu algı ele aldığı kahramanda kendini göstermektedir. Modernliği yeniden hâkim kılma algısı, geçmişin yok edilmesiyle değil, aksine ona sahip çıkarak gerçekleştirilecektir. *Faust*'un önce yok ettiği sonra da pişmanlık duyduğu geçmişi yeniden yorumlama, günümüz modernliğinin çıkış yoludur.⁶⁴ Ayrıca, aklını kullanma yetisini göstererek, yaşadığı dünyayı yeniden biçimlendirme cesaretini de ortaya koymuştur. Yani aydınlanmayla yaratılan ‘akıllı’ birey *Faust* karakterinde yeniden doğmuştur. Son ana kadar çevresini sürekli değiştirmek, biçimlendirmek için uğraşmıştır.

Berman'ın *Faust*'ta dikkat çekmek istediği özellik, *Faust*'un gelişmeye olan inancıdır. Modern bireyin gelişmeye/ilerlemeye olan inancını yitirmesi, *Faust* tiplmesiyle yok edilmeye çalışılır. Dolayısıyla, bireyin sahip olması arzulanan gelişmeci ve özgürleşmeci özellik *Faust* karakterinde yansımasını bulur.

“Modern insanın kendisini dönüştürebilmesinin tek yolu, *Faust*'la birlikte öğreneceğimiz gibi, içinde yaşadığı bütün fiziksel, toplumsal ve ahlâki dünyayı bütünüyle, kökten dönüştürmektir. Goethe'nin kahramanı sadece kendindekini değil, ulaştığı herkes ve sonuçta onu çevreleyen tüm dünyadaki bastırılmış, muazzam insanî enerjileri özgürleştirdiği için tam bir kahramandır.”⁶⁵

⁶³ Marshall Berman, **a.g.e.** s. 103.

⁶⁴ İbrahim Yücedağ, **a.g.e.** s. 83-86.

⁶⁵ **A. e.**, s.s. 65-66.

Berman'ın *Faust*'u bu bağlamda ele almasının nedeni; *Faust* karakterinde modernliğin öznesi ve nesnesi olan tüm insanlığın temsil edilmiş olmasıdır.

Modern döneme yaklaşıp, feodal yaşamın ana dayanakları çöktükçe, rasyonel ve bilimsel açıklamalar geleneksel inançların yerini almış ve toplum, her geçen gün bireyin bakış açısından tanımlanmaya başlanmıştır. Bilimsel düşüncenin güçlenmeye başlamasıyla insan özne ve doğa da nesne olarak değerlendirilerek, insanoğlu teknik bilgisiyle nesneler evreninde tahakküm kuran bir özne haline gelmiştir.

Alex Inkeles, modernliğin birey düzeyinde ortaya çıkan bir durum olduğunu dile getirerek, modern bireyin her türlü yeniliğe hazır ve değişmeye açık özelliklerine vurguda bulunmuştur. Inkeles'e göre modern bireyin temel özelliği budur ve diğer özelliklerin hepsi bunun üzerinde şekillenip, anlam kazanır. Örneğin; modern birey geçmişe değil, bugüne ve bugün üzerinden geleceğe yöneliktir. Geleceğe yönelik oluş modern bireyin planlamaya ve örgütlenmeye önem veren birisi olmasını sağlar. Modern birey, amaç ve isteklerini gerçekleştirebilmek için, çevrenin egemenliğine girmek yerine, çevreye egemen olmayı hedefler. Bilim ve teknolojiye yönelik büyük bir güven ve inanca sahiptir.⁶⁶

Inkeles, modernleşme bağlamında sosyal değişim sürecini incelediği toplumlarda, modern insanı geleneksel insandan ayıran yedi özellik belirlemiştir. Bunlar:

- “1. Yeniliğe açık olmak,
2. Aile ve din gibi geleneksel otoritelerden bağımsız hareket etmek,
3. Bilimsel düşünmeye sahip olmak, zorluklar ve problemler karşısında çaresizliğe ve kaderciliğe kapılmamak,
4. Yüksek statülü bir mesleğe ve yüksek düzey bir eğitime sahip olma isteği,
5. Planlamaya önem verme, zamana uyum sağlama,
6. Sivil toplum örgütlerinde aktif rol alma, toplumsal sorunlarla ve bölgesel politikayla ilgilenme,
7. Bilgi gelişmelerini takip etme, ulusal ve uluslararası gelişmeleri takip etmeyi spor, din ve bölgesel işlere tercih etme.”⁶⁷

Inkeles'e göre, geleneksel insanı, yukarıdaki karakteristik niteliklere sahip modern bir insana dönüştürecek olan dört önemli faktör; şehirleşme, kitle iletişim araçları, modern girişimcilik ve politik mobilite olmasına karşılık, eğitim, insanların düşüncelerini geleneksellikten modernliğe dönüştüren en önemli faktördür.⁶⁸

⁶⁶ Alex Inkeles, “The Modernization of Man”, **Modernization: The Dynamics of Growth**, Ed. Myron Weiner, Washington, 1977, s.154-157

⁶⁷ Alex Inkeles, David Horton Smith, **Becoming Modern: Individual Change in Six Developing Countries**, Harward University Press, 1974, s.210

⁶⁸ A. e., s.210

Modern birey yeni deneyimlere, değişimlere açıktır; üstündekilerinin görüşlerini otomatik olarak kabul etmediği gibi, altındakinin görüşlerini de otomatik olarak reddetmez. Geçmişten çok bugüne ve geleceğe yönelir; bilim ve teknolojiye inanç duyar, sorumluluklarını yerine getireceği konusunda kendine güven besler, davranışlarını sonucunu kadere bağlamaz. Modernleşme kuramı çerçevesinde, insanın diğer insanlarla ilişkilerinde birey kavramı öne çıkmaktadır. Birey, bağımsız ve özerk, bu nedenle özünde toplumsal olmayan bir varlık olarak tanımlanmaktadır. Modern insanı insan yapan, başkalarının iradelerinden bağımsız olmasıdır. Bu bağımsızlık ise bireyin kendi çıkarlarını gözeterek girdiği ilişkilerin dışında başka hiçbir zorlayıcı ilişkiye girmeme özgürlüğü anlamına gelmektedir. Buna göre birey toplumdan bağımsız ve topluma hiçbir borcu olmaksızın kendi bedeninin ve yeteneklerinin sahibidir.⁶⁹ Oysa geleneksel toplumlarda bulunan, gelenek ve inançların tahakkümü altında her türlü bireysel özgürlükten mahrum olan kulluk özelliği içerisindeki insanla, modern toplumlarda tüm otoritelerden bağımsız özgür iradesi içerisinde geniş bir yaşam alanına sahip birey arasında büyük farklar bulunmaktadır. Modern toplumlarda yer alan birey şu özellikleriyle farklılık gösterir:

- i. (...) yeni deneyimlere hazır, yenilik ve değişimlere açık...
- ii. (Modern insan). Yalnız kendi yakın çevresinde değil, onun dışında da birçok sorunlar ve konular hakkında kanaatler edinme ve taşıma eğilimindedir (...). Çevresindeki tutum ve kanaatlerin çeşitliliğinin daha farkındadır. Bu farkları korkusuzca kabullenebilir ve onlara otokratik ve hiyerarşik şekilde yaklaşma ihtiyacını duymaz. Ne iktidar hiyerarşisinde kendisinden üstte olanların kanaatlerini otomatik olarak kabul eder, ne de kendi altındakilerin kanaatlerini otomatik olarak reddeder.
- iii. Geçmişten çok bugüne ve geleceğe yöneliktir (...).
- iv. Planlamaya ve örgütlemeye yöneliktir ve bunlara ilgi duyar; bu tür faaliyetleri, hayatı düzene sokmanın bir aracı olarak görür (...).
- v. İnsanın, amaç ve hedeflerini gerçekleştirebilmesi için, çevrenin egemenliğine girecek yerde, o çevreye egemen olabileceğine inanır (...).
- vi. Dünyanın tahmin edilebilir olduğu, çevresinde kurumların ve diğer kişilerin yükümlülük ve sorumluluklarını yerine getirecekleri konusunda daha çok güven besler. Ona göre davranışları kader ya da kapris belirlemez (...).
- vii. Başkalarının haysiyetinin daha çok bilincindedir ve başkalarına saygı gösterme eğilimi daha güçlüdür (...).
- viii. Bilim ve teknolojiye daha çok inanç duyar (...).
- ix. Dağıtıcı adalete, yani ödüllerin kaprise ya da kişinin özel niteliklerine göre değil, yaptığı katkıya göre dağıtılması gerektiğine inanır.”⁷⁰

⁶⁹ Levent Köker, **Modernleşme Kemalizm ve Demokrasi**, İletişim Yayınları, İstanbul, 2012, s.43

⁷⁰ Alex Inkeles, **The Modernization of Man**, in Myron Weiner (der) *Modernization: The Dynamics of Growth*, Voice of America Forum Series (Washington, 1977 –ilk baskı: 1966) s.154-157 Buradaki çeviri, bazı küçük düzeltmelerle, Huntington ve Dominguez, a.g.y., s.35-36’da yer alan E. Özbudun çevirisinden alınmıştır)Aktaran: Levent Köker, **Modernleşme Kemalizm ve Demokrasi**, İletişim Yayınları, İstanbul, 2012, s. 42-43.

Yukarıda modern insana yönelik olarak verilen açıklama, temelinde bireysel özgürlüğü, bilimsel yaklaşım tarzını ve sosyal yaşam içerisinde eşitliği öne çıkarmaktadır.

Çağdaş Batı toplumu insanının oluşumunu inceleyen eserlerinde Elias, Batı toplumunda bireyin kendisini “rasyonel” ve “duygusal” ikilemi içinde algılayan çağdaş insan psikolojisi ve davranışının ortaya çıkmasını, çağdaş toplumun kamu ve özel alanlar olarak ayırdığı toplumsal düzenin gerçekleşmesi için gerekli görmektedir. Bu tarihsel oluşum, genel anlamda Ortaçağ’dan sonra Avrupa’da gelişen pazar ekonomisiyle ilintili “medenileşme süreci” diye tanımlanan bir toplumsal ve psikolojik sürece bağlanmaktadır. Bu süreç içinde kişilerin toplumsal davranışlarında saray ve halk ayrımı yerine, herkes için geçerli bir toplumsal adaba geçişin rolü önem kazanmaktadır. Geleneksel toplumdaki insani dürtüler ve şiddetin doğrudan boşalması yerine, çağdaş toplumda bu unsurların toplum ve devlet katmanlarında denetimi önemli bir rol oynamaktadır. Zamanla spor, dans, görgü kurallarının bileşimiyle kişiler, yeni tanımlarıyla çağdaş bireylerin modern topluma uyumlu bir medeni davranış kalıbına sokulmaktadırlar.⁷¹

Çağdaş toplumda kişinin bir birey olarak kendi için bilinciyle tanımlanması, sadece bir ekonomik ve siyasi veri olmakla sınırlı kalmamış, bu süreçle beraber gelen “psikolojik” değişiklikler, artık kendini bir birey olarak gören “çağdaş insan” da her zaman varlığını koruyacak bir ikilem oluşturmuştur. Elias tipolojisinde Batı’nın öngördüğü “çağdaş insan” imajı, toplumla bağlantılarını sürekli olarak sorgulayan otonom bir varlık olmakla birlikte hâlâ onun vazgeçilmez bir parçası olarak yaşayan bir Batı Avrupalı’dır. Bu Batı Avrupalı birey, toplumsal gereksinimden ötürü inşa edilen bir ideolojik “çağdaş insan” imajı tanımını gereğince; kamu alanında etkin olması beklenen “rasyonel” ile özel alanda etkin olması uygun olan “duygusal” arasında ortaya çıkan gerilimle yaşar; ancak bu bileşimin vazgeçilmez bütünlüğü içinde bir denge bulur.

Elias’a göre Doğu toplumlarında kendine özgü benzeri bir süreç yoktur ve bu “medenileşme sürecinin” yarattığı birey olgusu, ancak sömürgeleşme yoluyla gelen mutlak bir Batılılaşmanın sonucu olacaktır.

⁷¹ Norbert Elias, **The Society of Individuals**, Bloomsbury Academic, London, 2001, p.p. 84-86

1.2.Türk Modernleşmesi ve Birey

Türk toplumunda görülen, modernleşme sürecinin miladına dair yapılan tarihsellendirmelerin çoğu farklılık gösterse de, genel kanı 19. yüzyıl olarak belirir. Osmanlı İmparatorluğu'nun Batı karşısında zayıflamaya başlaması ve Batı'nın modernlik sonucu elde ettiği "gücü" farketmesiyle başlayan farkındalık süreci; zamanla modernliği anlamaya ve yakalama çabasına dönüşmüştür. Oysa yüzlerce yıldır bambaşka bir ontolojinin etkisi altında yaşayan ve buna bağlı bir dünya algısı içerisinde yaşayan Osmanlı insanı, karşılaştığı Batı'lı değerlere çok yabancıdır. Çünkü gerek islâm dininin, gerekse geleneklerin etkisi altında bireysel bir öz bilinç geliştirememiştir. Ahiretçi dünya görüşü neticesinde yaşam algısını şekillendiren ve kadereci bir anlayışla sorgulamadan uzak, teslimiyetçi bir yaşam süren Türk insanı; homojen bir yapı içerisinde, bütünü vareden bir parça olarak bulunmuştur. Cemaatsel toplumun türdeş olmayanı dışlayan yapısına karşı bireysel bir bakış, aykırı bir tavır geliştirmesi mümkün olamamıştır. Ailede başlayan homojen yapı, mahallede devam ederek cemaat toplumunun oluşmasına zemin hazırlamıştır. Bu durum yüzlerce yıl süren bir geleneğe dönüşmüş ve devletin ve bürokrasinin biçimlenmesi de bu yönde gerçekleşmiştir.

Ancak, etkileri daha gerilere götürülse de resmi olarak Tanzimat'la başlayan modernleşme süreci; hem devletin bürokratik yapısında hem de toplumsal hayatın pek çok aşamasında farklılıklar yaratmaya başlamıştır. Özellikle bürokratik kurumların yapısında yaşanan değişikliklerle; Osmanlı insanı, "hak, hürriyet, eşitlik, adalet ve can ve mal güvenliği" gibi kavramlarla tanışarak, yeni bir devlet düzeniyle yönetilmeye başlanmıştır. Türk insanı yüzlerce yılın ardından, Tanzimat Fermanı'nın ilanıyla; bireysel haklar, kanun önünde Osmanlı halkının eşitliği, can ve mal güvenliği gibi insani değerlerle tanışmıştır. Modernleşme hamlelerinin bir parçası olarak atılan bu ilk adımlar zamanla günlük yaşamda karşılığını bulmaya başlamış, geleneksel Osmanlı toplumu küçükte olsa toplumsal bir değişim sürecine girmiştir.

Osmanlı insanı, günlük yaşamın her alanında hissetmeye başladığı bu yeni ve yabancı değerler karşısında doğal olarak koruyucu bir refleksle hareket etmiş ve yeni olanı çabucak kabullenmemiştir. Toplum geleneksel ile modern, eski ve yeni değerler arasında kalarak bir bilinç bulanıklığı yaşamış ve Türk toplumunun modernleşme süreci uzun yıllar bu toplumsal travmanın etkisi altında sürdürülmek istenmiştir.

1.2.1. Doğu Toplumlarında Modernleşme

Modernleşme, en genel anlamıyla “geleneksel ya da modern öncesi bir toplumdan, modern topluma geçiş sürecini” ifade eder⁷² ve Batı-dışı toplumların, Batı toplumlarında on altıncı yüzyıldan itibaren şekillenmeye başlayarak yüzyıllar içerisinde oluşan yapısal özelliklerine ulaşma süreci olarak tanımlanır. Dolayısıyla burada bir gecikmişlik durumu ortaya çıkmaktadır. Batılı olmayan toplumlar, gecikmiş bir modernleşme telaşı içerisinde modernliğe ilişkin Batı’lı normları “ithal” etmeye başlarlar. İthal edilenle yerel olan arasındaki uyumsuzluktan dolayı, çoğunlukla dirençle karşılaşılır ve modernleşmeleri eksik ya da tamamlanmamış kalır. Buradaki sorun modernliğin yokluğu değil, modernliğin yerel şartların göz önünde bulundurulmadan ithal edilmesinden kaynaklanmaktadır.⁷³

Modernleşmeyi belirli bir süreç içerisinde evrimleşerek, kendi iç dinamikleriyle elde edememiş pek çok batı-dışı toplum gibi Osmanlı toplumu da bu süreci kısaltmak için bir takım yapay yöntemlere başvurmak zorunda kalmıştır. Batılı olmayan toplumlar modernleşme karşısındaki geç kalmışlıklarını daha kısa sürede telafi edebilmek için kendiliğinden olmayan, dış etkenlerin itici gücüyle toplumsal değişimi gerçekleştirme strateji geliştirirler. Çünkü söz konusu hedef Batı’nın dört yüz yılda ulaştığı içselleştirilmiş, kanıksanmış bir birikimdir. Bu noktada Batı’lı ve Batı-dışı toplumların karakteristik özelliklerine yönelik Köker’in yaptığı açıklama şöyledir:

“i-Batı toplumları sürekli değişen, hareketli toplumlardır. Buna karşılık batılı olmayan toplumlar, değişimin çok yavaş olduğu, ya da hiç değişmeyen durağan toplumlardır. Dolayısıyla Batılı-olmayan toplumlarda modernleşme her halükârda, Batılı toplumların dışarıdan müdahalesi sonucunda ortaya çıkan bir sonucu ifade eder.

ii-Modern topluma doğru değişmek, Batılı olmayan toplumlarda, kendiliğinden bir süreç olmadığından, toplumun çoğunu oluşturan ve gelenekselliğini sürdüren kitlelerin, bu süreçte itici bir güç olarak ortaya çıkmaları sözkonusu değildir. Dolayısıyla, Batılı olmayan toplumlarda yabancı aristokratik bir seçkinler zümresinin veya batılı modern kültürün düşünsel araçlarıyla donanmış yerli bir aydınlar grubunun yahut da her iki grubun birlikte oluşturacağı bir gücün yol göstericiliğine ihtiyaç vardır.”⁷⁴

Batı’nın kendine özgü tarihsel, kültürel ve siyasal gelişmesinin bir ürünü olarak netlik kazanan modernleşme, özünde iki temel unsuru taşır. Birincisi, bireyin hak ve özgürlük arayışı ve toplumu da aşabilen bir mücadeledir. İkincisi ise, bireyin dışında topluma mal olan ve toplumsal bir örgütlenmeyi içeren kurumsallaşma, yani devletin

⁷²Robert Hollinger, **Postmodernizm ve Sosyal Bilimler**, çev. Ahmet Cevizci, Paradigma Yayınları, İstanbul, 2005, s.44-45

⁷³Gregory Jusdanis, **a.g.e.**, s.10-11

⁷⁴Levent Köker, **a.g.e.**, s.54.

örgütlenmesidir. Batılı olmayan toplumlarda ise modernleşme, Batı'nın yüzlerce yıl devam eden bir süreç içinde kendi iç dinamikleri sonucunda oluşturduğu siyasal, ekonomik, toplumsal ve kültürel çizgiye yani modern topluma; üst yapısal yönlendirmeler, kültür politikaları hatta bir takım dayatmalar sonucunda ulaşma süreçlerini içerir. Köker, bu durumda bir ideoloji veya bir kuram olarak ortaya çıkan modernleşmenin; ekonomide kapitalizmi, siyasette ise demokrasiyi idealleştirdiğine dikkat çeker.⁷⁵

Modernleşme, Batı-dışı toplumların ulaşmaları gereken bir ideal toplum düzeni olarak kapitalizmle liberal demokrasinin birlikte yürürlükte olduğu, Batı tipi toplumsal ve siyasal örgütlenme biçimidir. Halis Çetin kavrama şu şekilde açıklık getirir:

“Modern olanın belirlediği gerçeklere uygun olarak hareket etmek bir olgu olarak ‘modernity’/modernlik ve süreç olarak ‘modernization’/modernleşme kavramlarıyla açıklanabilir. ‘Modernlik’ kavramı, kültürel, siyasal, ekonomik ve toplumsal gelişmede ileri ülkelerin ortak özelliklerini belirtmek üzere kullanılırken ‘modernleşme’, ülkelerin o özellikleri elde etme sürecini belirtir.”⁷⁶

Toplumsal yaşamın hemen her alanında fark edilen bir değişimi getiren modernleşmenin en belirleyici özelliği akılcılıktır. Bundan dolayı modernleşme geleneğin ve inançların terk edilerek aklın önem kazandığı bir yaşam sunar. Bu durumda rasyonalite ve bireycilik öne çıkan değerler olur. Modernleşmeye ilişkin tanımlamalara daha açıklayıcı bir perspektif sunması bakımından Huntington'un dokuz maddeyle açıklık getirmeye çalıştığı modernleşmenin özelliklerine değinmekte yarar var:

- 1.Modernleşme devrimci bir süreçtir. Geleneksel toplumdan modern topluma geçiş, insani yaşam örüntülerinde bütünsel ve radikal bir değişimin açığa çıkması sonucunu doğurmuştur.
- 2.Modernleşme karmaşık bir süreçtir. O kolay kolay tek bir faktöre ya da boyuta indirgenemez. Modernleşme insan davranışı ve düşüncesinin neredeyse bütün boyutlarında gerçekleşen değişimi kapsar. O en azından, endüstrileşme, kentleşme, toplumsal hareketlilik, farklılaşma, sekülerleşme, kitle iletişiminin yaygınlaşması, okuma yazma oranının ve eğitim kalitesinin yükselmesi, siyasal katılımın artması gibi olgulardan müteşekkildir.
- 3.Modernleşme sistematik bir süreçtir. Modernleşmenin bir boyutunu etkileyen değişiklikler diğer boyutlarını da etkiler. Modernleşmenin unsurları bazı tarihsel gerçekler dolayısıyla birbirlerine çok sıkı biçimde bağlıdır.
- 4.Modernleşme küresel bir süreçtir. Modernleşme on beşinci ve on altıncı yüzyıl Avrupa'sında ortaya çıkmışsa da, artık o, dünyanın tümünü ilgilendiren bir fenomendir. Modernleşmenin küresel bir görünüşünün iki sebebi vardır: Avrupa'dan yayılan modern fikirler ve teknikler; kısmen de, Batı dışındaki toplumların yerli kalkınma arayışları. Ancak her ne olursa olsun, tarihin bir

⁷⁵ A. e., s. 86.

⁷⁶ Halis Çetin, **Modernleşme ve Türkiye’de Modernleştirme Krizleri**, Siyasal Kitabevi, Ankara, 2003, s. 97.

dönemimde toplumların tümü gelenekseldi; şu anda ise, toplumların tümü ya modern ya da modern olma yolundadır.

5.Modernleşme uzun erimli bir süreçtir. Modernleşme devrimci bir süreç olsa da, zamana ihtiyacı vardır. Başka bir deyişle o, bir yönüyle de evrimci bir süreçtir. Modernleşmenin bünyesinde barındırdığı değişimin bütünselliği ancak zamanla kendisini ortaya koyabilir. Batı toplumları modernleşmek için çok uzun yıllar harcamışlardır.

6.Modernleşme tedrici bir süreçtir. Modernleşmeyi bütün toplumların tırmanacağı çeşitli basamaklara ayırmak mümkündür. Toplumlar açık bir biçimde, geleneksel aşamadan modern aşamaya doğru bir seyir izlemekte ve temelde aynı aşamaları kat etmektedirler.

7.Modernleşme homojenleştirici bir süreçtir. Modern toplumların aksine geleneksel toplumların, modernliğe sahip olmamaları dışında herhangi bir ortak özelliklerinden bahsedilemez. Oysa modern toplumlar, temel benzerlikleri paylaşırlar. Modernleşme, siyasal olarak örgütlenmiş toplumlar içerisinde bir karşılıklı bağımlılığa ve toplumların nihai bütünleşmelerine yönelik bir hareketi bünyesinde barındırır. Modern düşünce ve kurumların evrensel gereklilikleri, “farklı toplumların bir dünya devleti oluşturmalarına imkân tanıyacak” bir aşamaya doğru yönlendirilmeleri bir sonucunu doğurabilir.

8.Modernleşme geri döndürülemez bir süreçtir. Modernleşme temelde, dünyevi bir yönelimdir. Değişimin oranı toplumdan topluma değişebilirse de değişimin yönü tüm toplumlarda aynıdır.

9.Modernleşme ilerlemeci bir süreçtir. Modernleşmenin sarsıntıları köklü ve yaygın olsa da, nihai düzlemde o, yalnızca kaçınılmaz değil aynı zamanda da arzu edilen bir süreçtir. Geçiş dönemin acıları ve maliyetleri özellikle ilk dönemlerde yüklü olsa da, modern bir toplumsal, siyasal ve ekonomik düzen kurulduğunda tüm bunlar hatırdan silinecektir. Modernleşme son kertede, insani varoluşu kültürel ve maddi açıdan zenginleştirmektedir.⁷⁷

Görüleceği gibi Huntington’un modernleşmeye yönelik olarak sıraladığı özellikler; bazı çelişkilerle birlikte, karmaşık, çok yönlü ve ucu açık tanımlamalardan oluşmaktadır. “Hem evrimsel hem de devrimsel” bir süreç olarak tanımlaması ilginç bir çelişkiyi ortaya çıkarmaktadır. Bu noktada modernleşme kuramına yönelik olarak yapılan kimi eleştiriler geçerlik kazanacaktır.

“Bu bağlamda modernleşme kuramına yöneltilecek radikal eleştiriler, modern toplum kavramının içeriğini belirleyen Batı toplumsal ve siyasal örgütlenmesinin eleştirisinden hareket etmektedirler. Mannhein’in terimleriyle söylersek, önce modernleşme kuramının statükoyu korumaya yönelik bir ideoloji olduğu gösterildikten sonra, Batı toplumsal ve siyasal örgütlenmesinin eleştirilmesine ve “insanî özgürleşme” kavramının temel alındığı bir toplum tasarımı ile bu varolan örgütlenmenin aşılmasına yönelik düşünceler geliştirilmektedir.”⁷⁸

Örneğin, Jusdanis, **Gecikmiş Modernlik** adlı çalışmasında modernliğin ikili karşıtlıklar üzerinden tanımlanmasına karşı çıkarak, modernlik ile gelenek arasında kurulan karşıtlık ve kopukluk tanımlamalarının bir modernleşme projesi olduğunu söyler. Jusdanis’e göre modernleşme projesi, modern toplumların geleneksel unsurlarını tamamen ortadan kaldırarak, geleneksel toplumların hiçbir modern

⁷⁷Samuel Huntington, **Change to Change: Modernization, Development and Politics** (Compaative Politics 3, 1973), iç., Roberts and Hite, 146-147

⁷⁸Levent Köker, **a.g.e.**, s. 84.

özellikleri olmadığını varsaymaktadır. Jusdanis, gelenek ve modern kavramlarına ayrı değil, aralarında bir süreklilik ilişkisi kurarak, taban tabana zıt değil diyalektik biçimde bağlantılı olan kavramlar olarak bakmak gerektiğini vurgular. “Geleneksel yapılar modernleşmeye kolayca teslim olmaz, yeni kurumlarla bir arada yaşarlar” diyen Jusdanis; ayrıca, gecikmiş modernleşme sürecindeki toplumların geleneksel ile modern olan arasında bir “huzursuzluk nöbeti” yaşadıklarını belirtir.⁷⁹ Burada modernleşme süreci yaşayan batı-dışı hemen her toplumun karşılaşması muhtemel bir “huzursuzluk” veya çatışmadan bahsedilmektedir. Ancak söz konusu karşılaşmadan doğacak olan çatışma; Batı toplumlarına karşı, gelenek ve inançlar noktasında belirgin bir uzaklığın olduğu özellikle Asya ve İslâm ülkelerinde, daha uzun ve yoğun yaşanacaktır. Çünkü Batı’nın kendine özgü tarihsel, siyasal ve kültürel gelişiminin bir ürünü olan modernleşme; Asya ve İslâm ülkeleri tarafından ithal edildiğinde aralarındaki büyük ontolojik farklılıklardan ötürü yerel olanla çatışacaktır. Örneğin Batı modernliğinin en büyük kazanımı olan bireysel özgürlük, siyasal iktidarın yetki alanlarına getirilen kısıtlamalar, sivil toplumsal örgütlenme, kent merkezlerinin büyümesi, sekülerlik v.b. pek çok özellik Batı-dışı toplumlar, hele de Asya ve İslâm toplumları için çok yabancı oluşumlardır. Böylesi bir süreci İslâm inancı ve bağlı olarak oluşan geleneksel cemaat kültürü içerisindeki ümmet ya da sonrasında tebaa olan kişi nasıl karşılayacak ve içselleştirebilecektir? Dolayısıyla Batı’lı olmayan toplumlarda, bu süreç dışarıdan bir müdahale ve devletin bir dayatması sonucu yapay bir ortamda hazırlandığı için krizlere neden olmaktadır. Bu kriz uzun bir tarihsel sürecin, yani modernliğin, içsel olarak yaşanamaması ya da başka bir deyişle sindirilememesinden kaynaklanmaktadır. Batı-dışı modernlik süreci içerisine giren toplumların çoğu, kendi bünyelerine yabancı olan tarihsel oluşumlarla ve fikirlerle hazırlıksız karşılaşmışlardır.

Modernliğe gecikmiş bir endişeyle, kısa bir zaman içerisinde ulaşmak isteyen geleneksel toplumlar, Batı’dan ithal edilen ile yerel olan arasında uzun yıllar sürecek bir çatışma alanı içerisine düşerler. Buradaki esas sorun ikili karşıtlıkları taşıyan ontolojik farklılıklardan ileri gelmektedir. Birbirine neredeyse taban tabana zıt iki ontoloji; Batı ve Doğu karşı karşıya gelir. Bu aşamada da modern olan gelenek tarafından reddedilerek doğasından kopacak, gelenekte modernliğin çelmelerine maruz kalacaktır. İki ontoloji arasındaki uyumsuzluk, çarpıklıkları doğuracaktır.

⁷⁹ Gregory Jusdanis, **a.g.e.**, s.s. 23-25.

Böylesi bir durumu bilincin modernliğe geç kalmış olmasıyla açıklayan Shayegan, moderliğin bu biçimde yaşanması halinde bilinci aydınlatmak yerine bulanıklaştıracağını şöyle açıklar:

“BATI-DIŞI uygarlıklar iki paradigmanın zamanını yaşamaktadırlar: kendi paradigmaları ve büyük bilimsel devrimlerden doğan paradigma (Foucault’nun deyişle modern *episteme*). Birbirine bu kadar karşıt modellerin çarpıştığı bir dünyada yaşayan insan, saçma davranışlarda bulunma tehlikesiyle karşı karşıya kalmadan bu duruma nasıl razı olabilir? Her yanından gelen dalgalara nasıl set çekebilir? Aslında iki paradigmanın çatışması, ontolojik, psikolojik ve estetik uyumsuzlukların temeli olduğu kadar, gelenekle modernliği karşı karşıya getiren çelişkilerin de temelidir.”⁸⁰

Farklı ontolojiler arasında sağlıklı bir alış-verişin olamayacağına vurgu yapan Shayegan, İslamî inanç ve cemaatsel geleneğe dayalı toplumların sahip olduğu bilincin, ilginç biçimde gerçeğin üstünü örtmek ve gerçeğin ötesinde öze ilişkin gibi görüneni bulmak üzere kodlandığını söyler. Shayegan, Asya ve Afrika uygarlıklarının, (ki bu gruplandırmada hem Asya, hem de İslâm toplumu olması nedeniyle Osmanlı imparatorluğu da ileri saflarda yer almaktadır) Batı’nın maddi gücüyle karşılaştığında büyük bir şaşkınlığa düşerek kendi uygarlıklarının “üç yüz yıldır tatilde” olduğunu fark etmelerini, ironik bir dille şöyle anlatır;

“Nefsini unutma ve vecd derecesinde Tanrı sarhoşu olan bizler, yeryüzünü, insanı ve sanat eserlerini Tanrı’nın zaferinin silinmez işaretleri haline getirdik. Tanrı’nın tüm sıfatları, adları, tezahürleri ve karpisleri önce titizlikle deftere düşüldü, sonrada değişmez kaideler olarak donduruldu. Tanrı’nın tüm fantezilerini araştırdık, esrarını deşifre ettik, gizli anlamlı dilinin hiyeroglifimsi kodlarını çözdük. İlahi İlim’e öylesine aşına olduk ki, hiçbir şey, -kesinlikle hiçbir şey- metafizik merakımızın elinden kurtulamadı.(...) Her hareket ayine dönüştü, her söylem Tanrı kelamının kutsanmasına. Bunu, yaşam tarzımızla öylesine mükemmelce bütünleştirmiştik ki özel alan ile ilahi alanı ayırt edememeye başlamıştık.(...)”

Dünyamızı nihayetine erdirmiş olduğumuzdan, kendimizi çektik ve hiç rahatsız edilmeden kendimizi ibadete verdik. Biz eserlerimizin karşısında tefekküre dalmışken Batı’nın küçük kurnazları dünyamızın yıkımını hazırlıyorlarmış. Girişimci barbarlar kendi mabetlerine kararlılıkla sırt çevirerek tuhaf şeylerden söz ediyorlarmış; Kopernik Devrimi’nden, hümanizmden, iman ile bilginin ayrılmasından, kendine yeterli özne olarak insandan...”⁸¹

Shayegan, Batı-dışı toplumları -Asya’lı ve İslam toplumu olması nedeniyle de Osmanlı’yı- Avrupa’da günümüz dünyasına şekil veren bir takım olaylar meydana gelirken “tarihte tatilde” olmak ifadesiyle nitelendirir. Batı’da Rönesans, Reform gibi günümüz dünyasının temellerini oluşturan tarihi olaylar yaşanırken bizler bambaşka bir uygarlık ve yaşam algısı içerisinde olup bitene uzak ve yabancı kalmışız

⁸⁰Daryush Shayegan, **Yaralı Bilinç Geleneksel Topumlarda Kültürel Şizofreni**, Metis Yayınları, İstanbul, 2012, s. 59.

⁸¹A.e., s. 21-22.

demektedir. Doğanın Galilei tarafından matematikleştirilmesi, doğa olaylarının bilimle çözümlenmesi, Reform hareketiyle birlikte Ortaçağ karanlığının delinmesi ve kilise baskısının kaldırılarak, sivil bir siyasal iktidarın hazırlanması gibi pek çok olay tarih sahnesinde yer almaktayken, çağdaş dünyaya yön verecek bu gelişmeler, batı-dışı toplumların hiç dikkatini çekmemiştir. Rönesans, Reform, bilimsel devrim ya da Aydınlanma Devrimi gibi tarihin dönüm noktasını oluşturan oluşumlar Avrupa topraklarında peşi sıra yaşanırken, Batı-dışı toplumlar kendilerini fildişi kulelerine hapsetmişlerdir adeta.

Batı-dışı modernleşmenin yeşertilmeye çalışıldığı her iklim, genel olarak yapay ve hızlandırılmış bir süreç dahilinde oluşturulduğu için, bir takım toplumsal ve siyasal dirençlerle karşılaşır. Varoluşu itibariyle toplumsal baskı ve otorite mekanizmalarına bir başkaldırıya ya da en yumuşak ifadeyle bir sorgulamayı özünde taşıyan modernlik, evrimsel bir süreçte filizlenmelidir. Ancak Batı-dışı toplumların, gecikmiş olmanın refleksiyle, modern toplumlara yetişmek, seviyelerine ulaşmak ideali gütmesi, modernleşmeyi devrimlerle oluşturmalarını zorunlu kılmıştır. Böylece; başka, alışık olmadık bir yaşam modeliyle karşılaşan toplum, kendisine yabancı olanla mesafeli ve şüpheli bir ilişki kuracaktır. Bu ilişki zamanla muhafazakârlık ve yenilikçilik yaklaşımlarının karşıtlığından doğan bir çatışmanın yaşam alanı olur. Geleneksel toplumların devrimlerle modernleştirilmesi süreci kaçınılmaz olarak bilinç tahriplerine, çatışmalara ve toplumsal ve siyasal çarpıklıklara sahne olmaktan kurtulamayacaktır. Buradaki çatışma, modernle geleneksel olanın karşıtlığından değil “zaman ve zemin”in yetersiz, uygunsuz veya hazırlıksız oluşundan kaynaklanır.

Geleneği, geçmişten devralınan miras olarak tanımlayan Shils; belirli bir zamanda yaşamış olan toplumlardan intikal eden, aktarılan her türlü birikim olarak görmek gerektiğine işaret eder. Ona göre gelenek; Geçmişte var olan, inanılan ya da var olduğuna ve inanıldığına inanılan ve bugün temsilcisi ve koruyucusu bulunan her türlü değerler bütünüdür. Dolayısıyla gelenek herhangi bir dış etkiye ihtiyaç duymaksızın kendini yeniden üreten veya işleyen bir şey değildir. Ancak yaşayan, bilen ve arzulayan insanlar geleneği ayakta tutar. Geleneğin kavramsal olarak devamlılığını; geleneği temsil edenlerin ondan vazgeçmeleri ya da yeni kuşakların başka gelenekler bulmaları halinde eski olanın geçersizleşeceğini söyleyen Shils, bir anlamda geleneğin sürekli olarak yeniden icat edilebileceğine dikkat çeker.⁸²

⁸² Edward Shils, “Modernliğin Gölgesinde Gelenek”, **Doğu Batı** Düşünce Dergisi, Yıl 7, sayı: 25 Kasım-Aralık-Ocak 2003-2004, s.s. 146-147.

Laroui “gelenek” sözcüğünün anlamını değerler bütünü ve toplumsal yapı bağlamlarında ikiye ayırır. Laroui’ye göre;

“(...) geleneğe ilişkin tüm sosyolojik çözümlemeler, negatiftir. Geleneği tarımsallık, kırsallık, pasiflik, tarih dışılık vs. şeklinde tanımladığımızda, modern toplumun, yani 18. Yüzyıldan bu yana varolan toplumun özelliklerini negatiflerine çevirmekten başka bir şey yapmış olamayız”⁸³

Görüleceği gibi Laroui, geleneğin negatif çözümlemelerle tanımlanmasının modernliği de olumsuzlayacağına değinerek, esasında gelenek ve modernlik arasındaki ilişkinin karşıtlık ilişkisi olmadığına dikkat çeker. Her iki kavram arasında ancak batı-dışı modernleşme söz konusu olduğunda bir karşıtlık ve çatışma mümkün olmaktadır. Bu durum geleneğin her türlü yaşam alanlarını kapsayan geniş ve baskıcı karakteristiğinden ileri gelmektedir. Geleneksel bir toplumda, geleneğin alanı dışında kalan hiçbir şey yoktur. Gelenek, bilginin de, ahlakın da, hukukun da, siyasetin de kaynağıdır. Geleneksel toplumlarda yaşam biçiminin tüm yönleri belirlidir. Bunlar, birey tarafından soyut, spekülâtif akıl yürütmeyele tespit edilmiş olmayıp, hepsi kutsal kaynak tarafından bahşedilmiştir. Bahşedilmişlik vasfı, insanın dünyevi hayatındaki istikametini tayin etmesini mümkün kılan rehberlik de dahil tüm iyi şeylerin görünmez bir istikametten gelmesi ve beşeri olan her şeye yönelmesi demektir. Gelenek, öncelikle zihni ve soyut bir kavram olarak çok sayıda ve farklı manevi unsuru, davranış biçimini ifade eder. Gelenek bu anlamda somut insan davranışları ve toplumsal ilişkilerde egemen bir fenomen olarak var olur.⁸⁴

Geleneksel ve Modern Toplum olarak adlandırılan toplum tipleri arasında belirgin farklılıklar bulunmaktadır. Bu iki toplum tipi arasında ortaya çıkan temel farklılıklar; bilimsel ve teknolojik bilginin gelişmesine bağlı olarak insanın doğal ve sosyal çevresi üzerinde kurduğu egemenlikte açığa çıkar. Bu anlamda modern ve geleneksel insan arasında ortaya çıkan farklılık, modern ve geleneksel toplum arasındaki farklılığın da kaynağını oluşturur. Geleneksel toplumda; durağan toplumsal yapı, tarıma dayalı ekonomi, düşük okuma yazma oranı, teknolojik düzey geriliği, düşük hayat standardı, yatay ve dikey hareketsizlik, kanun ve kurallardan daha çok geleneğin hâkim olduğu bir yönetim söz konusudur. İnanç ve düşünüş biçimlerinde kaderci zihniyet ve buna paralel işleyen uygulamalar egemendir. Modern toplum tipi ise; dinamik, şehirli hayatın egemen olduğu endüstrileşme, siyasi ve sosyal yapıda kurumlaşmalar, okuma yazma oranının artışı ve yüksek öğrenimin yaygın olması,

⁸³ Abdullah Laroui, **Tarihselcilik ve Gelenek**, çev. Hasan Bacanlı, Vadi Yayınları, Ankara, 1998, s.63.

⁸⁴ Ali Bulaç, “İslam ve Gelenek”, **Bilgi ve Hikmet**, sayı:9, Kış 1995, s. 11.

yönetimde görevlerin fonksiyonel olarak farklılaştığı, kitlelerin giderek artan bir oranda siyasete katıldığı, siyasi gücün daha geniş gruplara dağıldığı, demokratikleşmenin yanı sıra laik düşünüş tarzlarının siyasi ve sosyal yapıda hâkim olduğu bir toplum tipidir.⁸⁵

Geleneksel toplumlarda din hayat sınırlarını belirlemiş ve kuşatmış durumdadır. Din toplumun oluşumunda istisnasız tek otoriteye sahiptir ve buna dayalı olarak da meşrulaştırma aracıdır. Temel değerlerini dini kutsallıklardan alan geleneksel toplumun kültürü bir bütün oluşturmakta ve kişi bu kültürü almakla toplumla bütünleşmiş olmaktadır. Dolayısıyla üyeleri arasında dini bakımında tam bir inanç ve ibadet, birlik ve beraberlik mevcuttur. Toplumun en üst tabakasındaki kişiyle en alttaki kişinin dini boyutlara bağlılık konusunda tam bir bütünlük göstermekte ve her fert bir sosyal kontrol görevini üstlenmiş durumdadır. Aslında bu toplum tipinde dinin en önemli toplumsal fonksiyonlarından en başta geleni, grup ahlakının korunması veya ayakta tutulmasıdır. Bu bağlamda din; ahlak, örf, adet ve kültürün resmi koruyucusu olarak çıkar karşımıza. Bundan dolayı da geleneksel toplumda “din adamı” bir yol gösterici, kutsanmış bir önder konumundadır.⁸⁶

Gelenekselliğin böylesine kuşatıcı, kapsayıcı ve yaşam alanlarını daraltan baskıcı yapısından modern olana yönelik geçiş, aşamalı bir süreçtir. Bu süreç toplumdan topluma göre değişim gösterse de özünde birbirine yakın aşamaların yaşandığı, benzer sonuçların elde edildiği bir süreçtir. Modernleşme farklı toplumların süreç içerisinde aynışmasını sağlayacaktır.⁸⁷ Son kertede Batı toplumlarının da geleneksellikten koparak (bu kopuş zaman içerisinde evrimleşerek gerçekleşmiş olsa da) ulaştığı, geri çevrilemeyen, evrensel bir proje olarak karşımıza çıkar.

Doğu ile Batı arasındaki farka açıklık getirebilecek başka bir ontoloji de, tanrının kendini var etme biçimleridir. Tanrı Batı dünyasında ve Hristiyan inancında kendisini bedenlen var ederken, doğuda ve özellikle İslam inancında tanrı setr olarak (görünmeyerek, örtünerek) söz ile var eder. Bu durum batının insan, birey merkezli oluşumuna hizmet eder. Oysa doğuda sözle kendini vareden tanrı insanla kendi arasına bir mesafe koyarak tanrı merkezli bir yaşam anlayışını varetmiştir. Örneğin; Antik Yunan ve Roma’da insanın çıplak gösterilmesi ve resmedilmesini de bir anlamda tanrı

⁸⁵ İsmail Coşkun, “Modernleşme Kuramı Üzerine”, **Sosyoloji Dergisi**, sayı:1, İstanbul Üniversitesi Edebiyat Fakültesi Yay. İstanbul, 1989, s. 299.

⁸⁶ Ünver Günay, **Din Sosyolojisi**, İstanbul, İnsan Yayınları, 2000, s. 358.

⁸⁷ Levent Köker, **a.g.e.**, s. 52.

veya tanrıçalara karşı bir güzellik yarışı olarak yorumlayabiliriz. Bu yüzden doğu giyinik olmayı batı ise çıplaklığı öne çıkarmaktadır. Ortaçağda Batı dünyasının giyinik olması da yine Doğu kültürünün bir yansımasıdır.

Doğu toplumlarının, Batı toplumlarından farklı olarak bir özne olması haliyle bireyi var edememesi rasyonaliteyle karşılaşmamış olmasından ileri gelir. Bireyin aklı, onu, bireyselliği içinde evrenselliğe bağlamaktadır. Bu durumda birey, bireysel olanla evrensel olanı tek yapıda birleştiren bir varlıktır. Öyleyse baş gerçek olarak ele alınmalı ve bütün kurumlar başta din kurumu olmak üzere onun çıkarlarına uygun olarak düzenlenmelidir. Tarihsel süreçte özel mülkiyetli bireyin en gelişmiş biçimi olan burjuvazi ve onun bütün kurumları bu dünya görüşünü benimseyip serpilmişlerdir. Bireyle doğa ve toplum arasında bir kendiliğinden birlik ve uyum tasarımılanmış, bu birliktelikte birey esas gerçek olarak yerini almıştır. Dolayısıyla bugün Batı’da ve modern dünyada birey kavramı öylesine aşına bir kavramdır ki, bu kavramın siyasi önemi çoğunlukla gözden kaçırılır. Feodal dönemde; aile, köy, yerel cemaat veya sosyal sınıf gibi bir toplumsal düzen söz konusudur. Bu insanların hayatları ve kimlikleri büyük oranda bu grupların nitelikleriyle belirlenir ve kuşaktan kuşağa çok küçük bir değişim gösterir. Ancak, gittikçe büyüyen piyasa yönelimli toplumlar feodalizmin yerini aldıkça, bireyler, çok daha geniş tercih ve sosyal imkânlar dizisiyle karşı karşıya geldiler. Kendileri için, kişisel terimlerle kendileri üzerinde düşünme cesaretini elde ettiler. Örneğin ailesi, her zaman aynı toprak parçası üzerinde yaşamış ve çalışmış olan bir serf “özgür insan” olur ve kim için çalışacağını tercih etme becerisini, büyüyen kasaba veya kentlerde iş arama fırsatını elde eder. Feodal yaşam çöktükçe, yeni bir entelektüel iklim oluşmuştur. Rasyonel ve bilimsel açıklamalar doğal olarak geleneksel dini teorilerin yerini alır ve toplum, her geçen gün bireyin bakış açısından anlaşılmaya başlanır. Batı dünyasında geline nokta artık gerçek olan; sadece bireyin savunulmasıdır.⁸⁸

“Batı başından beri sınıflı bir toplumdur. Sınıflı toplum, bireylerin birleşmesi, bir başka güç meydana getirmesi anlamına da gelir... Batılı birey, kendini düşünür, çıkarlarına bağlıdır. Doğulu toplumda ise kişi, kişiliğini geliştirmeden toplumun bir parçası halinde yaşar. Bu yaşayış, doğulu bireyin kişiliğinin batılı anlamında gelişmesini önler.”⁸⁹

⁸⁸ Kemal Tahir Demir, **Notlar/Osmanlılık/Bizans**, Yay. Haz. Cengiz Yazzoğlu, Bağlam Yay. İstanbul, 1992, s.42

⁸⁹ A.e., s.42

Kemal Tahir'e göre, batı, köle çalıştırma üretim biçiminden feodal yapıya geçmekle yeni bir sınıfın doğup gelişmesine zemin hazırlamıştır. Bu yüzden de batı gelecekte kendisini yok edecek güçlerin de gelişmesine fırsat vermiştir. Böylece, burjuvazi, içinde filizlendiği feodalitenin üst yapı müesseseleriyle - din, hukuk, sanat vb. - uzun bir boğuşmaya girişmiştir. Ardından batı; Reform, Rönesans, sanayi devrimi gibi aşamalardan geçerek gelişimini tamamlamıştır. Batı, meydana getirdiği bu yeni güçle var oluşunun ayrılmaz parçası olan sömürüyü bütün dünyada hızla yürütmüştür. Sonuç olarak, sömürge düzenine karşı çıkan her şeyi, kendisinden de olsa düşman, barbar, insanlığın mutluluğuna karşı ve geri olarak nitelendirmiştir ve doğu bu değerlendirmede başlı başına bir sorun olmakla hep aşağılanmıştır.⁹⁰

Anadolu-Türk medeniyetlerini doğulu olarak niteleyen Kemal Tahir, **Yorgun Savaşçı**⁹¹ romanında, bizde kapitalizmi doğuran feodal yapının olmayışını, dolayısıyla devletin birey karşısındaki farklılığını romanın başkahramanı olan Dr. Münir'e şöyle söyler;

“Bu özellikteki topraklarda, batıda olduğu gibi, özel mülkiyet yerleşip gelişemez, zenginlikler sayılı ellerde toplanamaz. Sizde 'batı anlamında feodalite'nin bulunmaması bundandır. Çünkü ne kadar güçlü olursa olsun, hiçbir feodal, böyle topraklarda serflerini doyurup kendisini zengin edecek tarımı, yalnız kendi gücüyle sürdüremez! Türkçesi, toprakları tarımda tutmak için gerekli bayındırlık işlerini sizde ancak devlet yapabilir. İşte bu sebepten, sizin topraklar haklı olarak devletin mülkiyetindedir. Gene bu sebepten batıda devlet, sırasında bir sınıfın öteki sınıfı ezmek için kullandığı araç haline geldiği halde, sizin devlet, ana ödeviyle toplumu ihya edici'dir. Yani, batıda devletin olmadığı zamanlar, toplumlar var olmuşlardır, ama doğuda devletsiz toplum görülmemiştir.”⁹²

Doğulu ve bir İslam toplumu olarak Osmanlı İmparatorluğu'nu; feodalite, sınıflı toplum, burjuvazi, Asya Tipi Üretim, kapitalizm gibi terimler üzerinden değerlendirildiğinde neden batılı olmadığımız ve olamayacağımızın nedenleri çıkar ortaya. Çünkü bu kavramlar toplumsal dönüşümler sonucunda elde edilmiş kazanımlardır. Bizde kapitalizmi doğuran feodalitenin bulunmaması, bu bakımdan da devletin birey karşısında Batı toplumlarından farklı olarak daha kapsayıcı, kucaklayıcı, koruyucu sıfatlarla anılmasını zorunlu kılmaktadır. Doğu toplumlarında birey adeta devlet için var olan araçtır. Batıda kişisel mülkiyet, doğuda toplumsal mülkiyet hâkimdir. Mülkiyet anlayışının birbirine zıt olması da doğu-batı çatışmasının başlıca sebebidir. Ayrıca, doğu, batılı anlamda bir sınıf özelliği taşımadığından ve doğulu

⁹⁰A. e., s.44

⁹¹ Kemal Tahir Demir, **Yorgun Savaşçı**, Tekin Yayınevi, İstanbul, 2002

⁹² A. e., s.147

bireyin toplumsal statüsü yüzünden batı ve doğu toplumlarının birbiriyle bağdaşması da asla mümkün değildir.

1.2.2. Osmanlı'dan Cumhuriyet'e Türk Modernleşmesi

Osmanlı İmparatorluğu uzunca bir dönem, -kuruluşundan itibaren yaklaşık beş yüz yıl boyunca- Batı karşısında kendisini daima üstün görmüştür. Ancak gerileme dönemiyle başlayan askerî yenilgiler ve toprak kayıpları sonucu Batı'nın üstünlüğü kabul edilmeye ve bir bakıma zorunlu olarak Batı uygarlığı model alınmaya başlanmıştır. Duruma ilişkin Ahmet Hamdi Tanpınar'ın görüşleri şöyledir:

“19. asrın başlarında Rönesans'ı ve onun getirdiği feyizli değişiklikleri idrak eden, coğrafi keşifler sayesinde Amerika'yı kendisine eklemek ve eski dünyanın mühim bir kısmında doğrudan doğruya faaliyete geçmek suretiyle sahasını ve istihsal imkânlarını iki yüz yılda birkaç misli genişleten, kültür birliğinin şuuruna ermiş, skolastik zihniyetin ve feodal sistemin dar ve katı çerçevelerinden çıkarak kendine yeni hayat şekilleri yaratmaya başlamış olan bir Avrupa karşısında, ilmi hayatı durmuş, iktisadi nizamı ve istihsal kuvvetleri birbiri peşinden gelen harpler, isyanlar ve iğtişâşlarla altüst olmuş, birçok sahalarda tekamülün mucizesini unutmış bir Osmanlı İmparatorluğu mevcuttu.”⁹³

Osmanlı Devleti'nde ilk olarak askeri ve idari alanda başlayan ve 18. yüzyıla kadar götürülebilecek bir süreci kapsayan modernleşmenin temelleri III. Selim ve II. Mahmut tarafından atılmıştır. Bu dönemde askeri ve siyasal üstünlüğü zayıflayan Osmanlı İmparatorluğu, iktidarını koruyabilmek için Batıyı üstün kılan nedenleri anlamaya ve kendi yapısında gerekli gördüğü değişimleri gerçekleştirmeye yönelmiştir. Batının askeri ve teknolojik üstünlüğü, Osmanlı İmparatorluğu'ndaki değişimin itici nedeni olurken, özellikle “Gerileme Dönemi” nin ardından askeri alanda yapılan birtakım kurumsal düzenlemeler modernleşme sürecinin başlangıcı olarak görülmektedir.⁹⁴

Bernard Lewis Türk modernleşmesini tarihsel seyrini şu sözlerle açıklar;

“Türk Devrimi, şekli anlamda, 1908'de eski bir siyasal düzenin zorla atılması ve yenisinin kurulmasıyla başladı. Fakat, bir diğer anlamda, iki yüzyıldan beri sürmektedir. Bir zamanlar adam yerine konmayan düşmanlar elinde bir dizi yenilgiler, Türkleri varlıklarını korumak için, Avrupa silahlarını benimsemek, Avrupalı danışmanlar çağırmak ve böylece ne kadar isteksizce de olursa olsun, modern devlet ve ordunun temelinde yatan yeni fikirleri ve kurumları kabul etmek zorunda bıraktığı zaman başladı.”⁹⁵

⁹³Ahmet Hamdi Tanpınar, **On Dokuzuncu Asır Türk Edebiyatı Tarihi**, Dergâh Yayınları, İstanbul, 2013, s. 52-53.

⁹⁴Şerif Mardin, **Türk Modernleşmesi**, Makaleler 4, s.10-13

⁹⁵Bernard Lewis, **Modern Türkiye'nin Doğuşu**, Çev. Babür Turna, Arkadaş Yayınevi, Ankara, 2008, s. 473

Yukarıda sözünü ettiğimiz kısmî yenilik hareketlerinin ardından ilk olarak, 1839 yılında Tanzimat'ın İlanı (Gülhane Hatt'ı Humayunu'yla) resmiyet kazanan modernleşme süreci, uzun yıllar gerek dönemin aydınları arasındaki görüş farklılıkları, gerekse padişahın egemenliği altında evrimleşerek Cumhuriyet Türkiye'sine dek sürmüştür. Tanzimat'ın ilanı Batı'daki örneklerinden, farklı olarak halk tabanlı bir hareket değil daha çok ve özellikle aydın kitlenin çabaları sonucu elde edilmiş kazanımlardan oluşmaktadır.

“Osmanlı İmparatorluğu'nda modernleşme Batı Avrupa'daki gibi endüstri devrimi ile bir arada, onunla sıkı sıkıya bağlı bir olgu olarak ortaya çıkmamıştır. Askeri yenilgi, toprak kaybı ve hazinede büyüyen açık yüzünden oluşan tehdidi ortadan kaldırmanın çaresini arayan politik otoritelerin giriştikleri yenilik çabaları ve Batı Avrupa'ya özgü düşünce ve fikirlerin Osmanlı toplumunda, yavaş da olsa yayılması ve özellikle Babıali'de görev yapanların önemli bir kısmı tarafından benimsenmesiyle, Osmanlı'da modernleşme olgusu ortaya çıkmıştır.”⁹⁶

Geleneksel, cemaatçi bir toplumsal yapıya sahip, tebaa kültürünün hüküm sürdüğü, bireyden henüz söz edilemeyen Osmanlı Devleti'nin modernleşmesinde öncülük edecek yapısal değişimler Tanzimat'la birlikte ilk olarak düşünsel alanda tartışılmaya başlanmıştır. Bu dönemden itibaren, Osmanlı siyasal yapısı; değişme, merkezîleşme, laikleşme ve özgürleşme sürecine girmiştir. Modernleşme sadece siyasal yapıda değil, toplumun yeniden yapılanmasında da belirleyici olacaktır. Eğitim, hukuk, ekonomi, toplumsal yaşam her yönüyle değişmeye başlamıştır.⁹⁷ Söz konusu değişim isteği, dönemin insanında da, modernleşme ideolojisine paralel olarak kadın ve erkeğin toplum içerisindeki konumunu, özgürlük alanlarını ve kendisini kuşatan muhafazakâr, gelenekçi bakış açısını sorgulamasıyla mümkün olacaktır. Peki bu sorgulamayı Tanzimat ve Meşrutiyet yılları Osmanlı insanı yapabilecek midir? Yüzlerce yıllık geleneğe yaslanan, muhafazakâr cemaat insanı kendisine yabancı olan, Batı'dan ithal edilen bu yeni değerlerle nasıl bir ilişki kuracaktır? Bu noktada, modernleşme süreci içerisine giren Batı dışı toplumların çoğunun karşılaştığı, toplumu istenilen yönde dönüştürme politikaları devreye girecektir. Osmanlı'da bu görevi, Tanzimat'la birlikte ilk olarak aydınlar grubu üstlenmiştir. Değişimin yukarıdan yönlendirildiği pek çok toplumda olduğu gibi Osmanlı toplumunda da, toplumun devleti değil, devletin toplumu oluşturacağı bir süreç başlamıştır. Tanzimat'la

⁹⁶ Ersin Kalaycıoğlu, Ali Yaşar Sarıbay, **Tanzimat: Modernleşme Arayışı ve Politik Değişme, Türkiye'de Politik Değişim ve Modernleşme**, Der. Ersin Kalaycıoğlu, Ali Yaşar Sarıbay, Alfa Aktüel, İstanbul, 2007, s. 7.

⁹⁷ Serpil Çakır, **Osmanlı Kadın Hareketi**, Metis Yayınları, Kadın Araştırmaları Dizisi:4, İstanbul, 1994, s.20-22

başlayarak Cumhuriyet'te de devam edecek olan "toplumu modernleştirme" ideali, merkezi otoritenin tahakkümü altında "devletçi-seçkinci"⁹⁸ bir anlayışla tepeden inme bir dönüşüm isteğidir. "Otoriter modernleşme"⁹⁹ olarak da tanımlanan bu süreçte, değişimin kendi içsel dinamiklerine bağlı olarak kendiliğinden gerçekleşmediği toplumlarda, toplumun yönlendirilmesi, kimi zaman kurumsal reformlarla, özel ve kamusal alanda yapılan bir takım yasal düzenlemelerle, "devlet eliyle", kimi zaman da aydınların yönlendirmeleriyle yapılmıştır. Bu noktada Şerif Mardin, modernleşme sürecinde, sürecin ilerleyişinden tatmin olmayan, değişim yönündeki toplumsal seferberliği harekete geçiren, hızlandıran bir etken olarak aydın zümreden söz ederek Namık Kemal¹⁰⁰ örneğini verir.

Tanzimat'ın ilanıyla birlikte yasal bir zemin kazanan toplumsal düzenlemeler, bütüncül bir modernleşme hareketi olarak görülme de, dönemin aydınları arasında düşünsel anlamda yoğun bir görüş ayrılığı ve tartışma konusu olmuştur. Dönemin aydınlarının çoğu, medeniyet ile batı uygarlığını özdeş görmüş, medeniyet dışı kalmamak için Batı uygarlığına katılmak gerektiğini savunmuşlardır.¹⁰¹ Yeni Osmanlılara göre ise, bir kültür taklitçiliğinden öte gidemeyen Tanzimat modernleşmesi ahlaki değerlere zemin oluşturacak temel bir felsefeden yoksundur. Onlar, bu konuda İslam felsefesinden yararlanmayı önererek, Tanzimat modernleşmesinde eksik olarak gördükleri hürriyet ve parlamenter sistemin temeli olan siyasal demokrasinin esaslarının İslam'da mevcut olduğunu dile getirmiştir.¹⁰² Örneğin, Yeni Osmanlılar hareketinden Namık Kemal, İngiliz kapitalizmiyle ilgili gözlemlerinden yola çıkarak, geleneğin zararlarını ve emeğin yüceliğini makalelerinde sıkça vurgular.¹⁰³ Batı medeniyetinin üzerinde yükseldiği akılcılık ve gelişme kavramlarını ülkemize getiren diğer aydınlardan biri de Şinasi'dir. Altı yıl Paris'te kaldıktan sonra geri dönen Tanzimat dönemi fikir adamlarından Şinasi'ye göre;

"Girdiğimiz yeni medeniyet, Avrupa'nın mucizesi akıl ve kanundur. Kanun bu yeni dinin getirdiği hükümlerin temelidir. Yeni değerler dünyasının başında adalet, halk ve hikmet (bilgelik) kavramları gelir. İslamiyet bir cehalet devrini

⁹⁸ Emre Kongar, **Toplumsal Değişme Kuramları ve Türkiye Gerçeği**, Remzi Kitabevi, İstanbul, 2008, s. 319

⁹⁹ Yasemin Avcı, "Osmanlı Devleti'nde Tanzimat Döneminde "Otoriter Modernleşme" ve Kadının Özgürleşmesi Meselesi", **Ankara Üniversitesi Osmanlı Tarihi Araştırma ve Uygulama Merkezi Dergisi**, Ankara, Sayı:21, 2007, s.2

¹⁰⁰ Şerif Mardin, **Türk Modernleşmesi, Makaleler 4**, s.27

¹⁰¹ Niyazi Berkes, **Türk Düşüncesinde Batı Sorunu**, Bilgi Yayınevi, İstanbul, 1975, s.193

¹⁰² Şerif Mardin, **Türk Modernleşmesi Makaleler 4**, s.88

¹⁰³ Sabri F. Ülgener, **Zihniyet, Aydınlar ve İzm'ler**, Mayaş Yayınları, Ankara, 1983, s.s.52-53

kapadığı gibi, bu devir de bir zulüm ve cehalet devrini kapar, akıl ve adalet devrini açar.”¹⁰⁴

Bu dönemde toplumun eğitilmesi ve özellikle kadınların özgürleşmesi sorununa büyük önem veren Ahmet Mithat, Şinasi'nin görüşüne paralel olarak siyasal devrimin tepeden inme değil halktan gelen bir karakterde olması gerektiğine dikkat çekerek, devrim projelerine kafa yormaktansa halkın eğitim ve aydınlatılmasına¹⁰⁵ öncelik verilmesi gerektiğine vurgu yapar. Namık Kemal ise İslâm kültürü ile Batı liberalizmini aynı çerçevede buluşturmaya çalışmıştır. Mardin'e göre, onun İslam siyaset düşüncesindeki bazı unsurları öne çıkarıp, bazılarını ise yüzeysel olarak değinmesiyle geliştirdiği sisteminin, İslam siyasal düşüncesiyle çelişen birçok yönü vardır. Bu bağlamda, Namık Kemal'i siyaset düşüncesinde Doğu-Batı dengesini gözetmesine karşın bu ikisi arasında senteze ulaşamamış bir kimlik arayışı olarak kavramak mümkündür.¹⁰⁶ Cevdet Paşa ise bir taraftan Osmanlı'nın gerilemesinin durdurulup yeniden canlılık kazanabilmesi için Batının idare, fen ve teknik üstünlüğünün kabul edilip Osmanlı kurumlarının bu örnek çerçevesinde ıslah edilmesi gerektiğini vurgularken, diğer taraftan Batının kültürel ve felsefi taklidine karşıdır.¹⁰⁷ Benzer bir yaklaşımı sergileyen Sait Halim Paşa, Batılılaşma gayretlerinin başarısızlığını, Batı medeniyetinin temel etmenlerini derinlemesine anlamamaya dayalı esasta yapılmış hatalara bağlar. Said Halim Paşa'ya göre;

“... Avrupa milletlerinin gıpta edeceğimiz özellikleri, geleceğe doğru mesafe almak için seçtikleri genel esaslar ve bu esaslara karşı gösterdikleri saygı ile bunları korumak için göze aldıkları fedakârlıklardan ibaret kalmalıdır. Maksatlarına varmak için tatbik ettikleri kendilerine has metotlara bakmamalıyız”.¹⁰⁸

Batılı bilim ve teknolojiyi alıp, İslam kültürü ve değerlerini muhafaza etmeye çalışanların göremediği, bilim ve teknolojinin kendi değerlerini de beraberinde getireceği gerçeğidir. I. Meşrutiyet döneminde reformlar “geçmişe dönüş politikasını imkânsız kılacak kadar yol almış bulunuyordu”¹⁰⁹ Ancak, yeniliklere karşı tepkiler de gittikçe daha belirginleşmiştir.

¹⁰⁴ Hilmi Ziya Ülken, **Türkiye’de Çağdaş Düşünce Tarihi**, Ülken Yayınları, İstanbul, 1992, s.66

¹⁰⁵ Niyazi Berkes, **Türkiye’de Çağdaşlaşma**, s.372

¹⁰⁶ Şerif Mardin, **Yeni Osmanlı Düşüncesinin Doğuşu**, İletişim Yayınları, İstanbul, 1998, s. 321.

¹⁰⁷ Ercüment Kuran, **Türkiyenin Batılılaşması ve Milli Meseleler**, Türkiye Diyanet Vakfı Yayınları, Ankara, 1997, s. 151-154.

¹⁰⁸ Sait Halim Paşa, **Buhranlarımız ve Son Eserleri**, Yayına hazırlayan: Ertuğrul Düzdağ, İz Yayıncılık, İstanbul, 1998, s. 55-56.

¹⁰⁹ Bernard Lewis, **a.g.e.**, s. 127.

Şerif Mardin, Osmanlı İmparatorluğu'nun Avrupa'dan farklı olan siyasi ve ekonomik yapısında ortaya çıkan ve kültürel boyutu da olan küçük ve büyük gelenek çatışmasının ve Avrupa'daki gelişmelerden uzak kalmasının, modernleşmenin başlangıcına kadar devam ettiğini söyler. Osmanlı İmparatorluğu, 19. yüzyılın başında kültür bakımından küçük ve büyük gelenekler arasında uyumlu bir bütünlük sağlayamamıştır. Bunun yanı sıra, İmparatorluk, Batı'nın geçirmiş olduğu ve sosyal yapısını yeniden oluşturan âyanlık inkılâbı, pazar inkılâbı ve sanayi inkılâbı gibi önemli tarihsel gelişmelerden uzaktır.¹¹⁰ Bunun en temel sebebi, Osmanlı'nın Batı karşısındaki üstünlük duygusudur. Dolayısıyla, "Osmanlı devleti Batı geleneğinin kapı komşusu olduğu halde, hatta tarihinin başında ondan etkilenmiş olduğu halde, batılılaşma anlamında çağdaşlaşması tarihinin sonuna dek olmamıştır."¹¹¹ Dolayısıyla, Osmanlı'da yönetici sınıfın büyük geleneği ile halkın küçük geleneği arasındaki karşıtlığın sürmesinde; Batıdaki bu gelişmelerden uzak kalma sonucu Batıdaki yapısıyla burjuva kültürünün gelişmemesinin de payı büyüktür. Sonuçta büyük geleneği sorgulayarak onun değişimini talep edecek bir sınıf mevcut değildir. Devletten kültürel taleplerde bulunmaya başlayan bir burjuva sınıfının olamaması, siyasi ve ekonomik anlamda merkezi otoritenin ve kültürel anlamda büyük geleneğin sarsılmasına imkân vermemiştir.

Tanzimat'la birlikte meşruluk zeminini sağlamlaştıran askeri ve siyasi alandaki yeniliklerin yanında "Batının günlük kültürü" toplumsal yaşantının bir parçası haline gelmiş, "Giyim eşyası, paranın kullanılışı, evlerin stili, insanlar arası ilişkiler 'Avrupai' olmuştur." Cevdet Paşa bu hayat tarzının yerleşik Osmanlı değerlerini bozduğundan yakındır. Tanzimatçılara daha yoğun eleştiri ise, Yeni Osmanlılar akımından gelir, onlara göre; Tanzimatçılar Batının sömürgeciliğini anlayamamışlar, bir seçkinler zümresinin oluşumunu sağlamışlar, kendi kültürlerini aşağılayarak gelişimini engellemişler ve şekilci bir Batıcılığa yönelmişlerdir. Tanzimatçılar Batı ruhunun özü olan hürriyetçi ve parlamenter eğilimleri kavrayamamışlardır.¹¹²

Osmanlı'da 18. yüzyılda başlayıp Tanzimat reformlarıyla ve peşi sıra gelen fikri hareketlenmelerle idealleştirilen modernleşme hareketi, çağdaş Cumhuriyet'in kurulmasıyla birlikte çok daha ileriye götürülmüştür. Ancak değişimin halk tabanında geçerli olması demek, gündelik yaşam ideolojisinin temel niteliğinde aynı

¹¹⁰ Şerif Mardin, **Türk Modernleşmesi, Makaleler 4**, s. 27-28.

¹¹¹ Niyazi Berkes, **Türkiye'de Çağdaşlaşma**, s.37

¹¹² Şerif Mardin, **Türk Modernleşmesi, Makaleler 4**, s. 13-14.

hızda ve derecede bir değişimin olup olmadığına bağlıdır. Bu anlamda Prens Sabahaddin bilimsel ve ekonomik değişme amacına ulaşılabilmesinin önündeki en önemli engelin toplumsal yapı sorunu olduğunu ileri sürer. O, Tanzimat'tan beri özgürlük, meşrutiyet, eğitim, ahlak ve batılılaşmaktan söz eden bir yenilik rüzgârının estiğini, ancak bunun ne toplumu ne de onu düzeltmeye çalışan anlayışı bir karış ileri götüremediğini, çünkü temel sorunun bütünlükçü bir niteliğe sahip olan sosyal yapıdan kaynaklandığını ve bu yapının değişmeden kaldığını ileri sürer.¹¹³ Şerif Mardin dönemin sosyal ve kültürel yaşamında görülen karşıtlığı coğrafi farklılık üzerinden okur ve "Bir tarafta Frenkler, Levantenler, taş binalar, yabancı töreler, günah ve işretle dolu olan Beyoğlu, diğer tarafta mahalle sathında beraberliğin yaygın olduğu ve sıkı bir cemaatin oluşturduğu şehrin Müslüman kesimi"¹¹⁴ şeklinde toplumsal yapıdaki uyumsuzluğu tasvir eder. Mardin'in aktardığına göre Tanzimat Dönemi toplumsal yaşamı şöyledir:

"Din toplum hayatına hâkimdir. Padişah bütün Müslümanların halifesi olduğundan, İslâm ülkelerindeki camii'lerde hutbe okunurken onun adı anılır. Sarık ve cübbe dinî kıyaktır dinin ve tarikatın temsilcisi oldukları için hocalarla şeyhlerin toplumdaki itibarı büyüktür. Mahallede kendi kendine kurulmuş, geleneğe dayanan sıkı bir düzen hüküm sürer. İmam mahallenin sözü en çok geçen büyüğüdür. Her şey ondan sorulur. Şeyhlerin ve dervişlerin kazandığı itibar birçoklarına çıkar yolu olmuştur. Kendilerine şeyh ve derviş süsü veren bir takım açığözler özellikle saf kadınların inançlarını sömürürler... Güneşin batımına göre tertiplenmiş olan "ezanî saat" yürürlükte iş ve dinlenme vakitleri buna göre ayarlanmıştır... Evlilik hayatında eşitliğin sözü bile olamaz. Erkek nikâhla dört kadın alabilir; bunları bir evde barındırabilir; parası varsa her birine ayrı bir evde de tutar. Varlıklı olanların ayrıca cariyeleri, odalıkları, gözdeleri, kapatma 'metres'leri de vardır. Aile arasında da kaç-göç vardır. Genç kadın, kocasının erkek kardeşinin yanına çıkmak şöyle dursun, yüzünü bile göstermez."¹¹⁵

Kulluk anlayışını böylesine içselleştirmiş ve cemaat toplumu içerisinde yaşamının tüm alanlarını gelenek ve inançların kapsadığı bir toplum, modernliği oluşturan Batı'lı normlarla nasıl bir ilişki kuracak ve bu karşılaşma hangi sonuçlar doğuracaktır? Özel alan ile İlahî alanın iç içe olduğu, dinin ve geleneklerin pratik yaşamın her aşamasına nüfuz ettiği geleneksel toplumdan özgür bireyler nasıl yetişecektir? Batı geleneksel toplumdan modernliğe geçişi bir bilinç sorgulamasıyla, çeşitli toplumsal olayların meydana gelmesiyle elde ederken, Osmanlı ise bürokratlar

¹¹³ Prens Sabahaddin, **Türkiye Nasıl Kurtarılabılır**, sadeleştiren ve yayına hazırlayan: Muzaffer Sencer, Elif Yayınları, İstanbul, 1965, s.7

¹¹⁴ Şerif Mardin, **Türk Modernleşmesi, Makaleler 4**, s. 14.

¹¹⁵ A. e., s. 38-39.

ve aydın kesim tarafından yapay bir iklimde "birey yetiştirmeye" çalışmıştır. Bu süreçte Batı toplumlarının belirli tarihsel dönüşümler sonucunda elde ettiği insanî değer ve kavramlar meselenin özüne inilmeden Osmanlı toplumuna monte edilmeye çalışılmıştır. Bu bağlamda Osmanlı'daki birey anlayışı, Avrupa Aydınlanmasını oluşturan birey anlayışından farklıdır. Bu farkın nedeni modernleşmek için gerekli olan koşulların yapay bir ortamda oluşturulması, modernleşme bilincinin içselleşmemiş olması, modernleşmeyi oluşturan düşünsel öz yerine, modernliğin yüzeysel uzantılarının alınmasıdır.

Türk modernleşmesi Osmanlı'dan devralınan bir mirasın sonucu olarak meşruiyet arayışı biçiminde oluşmaktadır. Bu anlayış Osmanlı için devletin bekası olarak belirirken, ittihatçılar için ise, anayasal düzene bağlı kalarak halkın iradesinin tezahürü şeklindedir. Bunun sonucunda, Türk modernleşmesi bizzat devletin kontrolü altında gelişim gösteren bir süreci ifade eder. Bu yüzden de devletin modernleşmeye yaklaşımı modernleşmenin kendisine sunduğu toplumu düzenleme ve kontrol etme imkânı tanıdığı kadar olmuştur. Bu süreç Tanzimat'tan Cumhuriyet dönemine kadar devletin modernleşmesi iken, Cumhuriyet'ten itibaren ise toplumun modernleşmesi olarak belirir. Bu açıdan bakılınca Cumhuriyet modernleşmesi devletin modernleşme sürecinin ve bunun topluma dayatılmasının/kabul ettirilmesinin tarihsel mücadelesini ifade etmektedir. Dolayısıyla, modernleşme seçkinler sınıfının bir ön görüşü ya da dayatması olarak karşımıza çıkar ki; bu da içsel olmayan dıştan gelen bir tahakkümü gösterir.

Modernleşme, Batı dışı toplumların kendi gelişim süreci dışında oluşturmak istedikleri bir çabanın zorunlu koşullarını içerir. Türk modernleşmesi de bu yapay tarihselleştirmeye maruz kalarak, Osmanlı'dan aldığı mirası en büyük atılımla Cumhuriyet döneminde gerçekleştirmiştir. Türk modernleşmesinde en önemli unsur gelenekten kaynaklı devlet – toplum ilişkisinde önceliğin devlette olması ilkesidir. Modernleşme sürecinde böyle bir devlet algısı, vatandaşların nesneleştirildikleri bir anlayışı doğurur ve toplumun devlet tarafından modernleştirilmesine yol açmıştır.

Osmanlı'dan devam eden anlayış Cumhuriyet'te de varlık göstererek seçkin sınıfın kontrolü altında gelişim göstermiştir. Modernleşmenin oluşumunu belirleyen sınıf yine bu seçkinler (aydınlar, ordu ve siyasal iktidar) topluluğudur. Bu da modernleşme sürecinin asal kaynağı olarak belirir. Bu sınıfın temsil ettiği siyasal kültür, siyasal gelişme ve modernleşme, modernleştirici misyon ve yöntemlerden dolayı bir halk kültürü olarak modernleşmeyi gerçekçi kılmamıştır. Tarihsel bir

kopuşu, köklerle bağının koparılmasını, ifade eden Türk modernleşmesi devlet ideolojisinin dayattığı bir tarih kurgusu olmak zorunda bırakılmıştır. Türk modernleşmesinin en önemli krizi, toplumsal alt yapının var olmaması gerçeğidir.¹¹⁶

Sina Akşin'e göre, Osmanlı Devleti esasında Lale Devri'nden itibaren büyüme idealini terk ederek, kültürel yapılanmaya, birikime yönelmiştir. Padişahların da bu konuda gösterdiği hassasiyet dikkate değerdir. Modernleşmenin getirdiği, demokrasi, insan hakları ve hukukun üstünlüğü gibi kavram ve olgular beraberinde bir toplum ve birey modeli üretir. Bunu en belirgin haliyle Cumhuriyet devrimlerinde görmekteyiz. Osmanlı ve Türkiye Cumhuriyeti'nde modernlik algısı, İslamiyet, ulusçuluk ve batılılaşma gibi üç sacayağı üzerinde yükselmeye çalıştığı içindir ki; ideal olan toplum ve birey de bu anlayışlar doğrultusunda şekillenmiştir.¹¹⁷

Türkiye Cumhuriyeti Batılı bilimsel ve teknolojik değerlerle uyum içinde, bağımsız bir ulusal kimlik yaratmayı amaçlamıştır. Özellikle Cumhuriyetin ilk dönemindeki reformlar bu amacı gerçekleştirmeye yöneliktir. Bu reformlar Osmanlı çağdaşlaşmasının temel bir sorunu olan şekilciliği aşip tutarlı bir değişim politikası izlemeye çalışmıştır. Kendi kendine değişmeyen geleneksel yapıyı seçkincilerin öncülük ettiği reformlarla değiştirmek, güçsüzlerin yok olduğu veya sömürgeleştirildiği modern dünyada bir zorunluluk haline gelmiştir. Ulusal bağımsızlığın aracı olan teknoloji ve bilimi geliştirmek için geleneksel toplumsal zihniyetin dönüşmesi gerekmektedir. Ancak bu seçkinçi çağdaşlaşma politikası da Osmanlıdan beri varlığını sürdüren temel bir sorunla karşı karşıya kalmıştır. Modernleşme yönündeki değişme bireyci değerlerin gelişmesini gerektirdiği halde bütünlükçü toplumsal yapı bu değişime direnmektedir.

Türk modernleşmesi de pek çok özelliğiyle gelenekten zorunlu kopuşu ve elit sınıfın önderliğini gereksinmesi nedeniyle dışsal bir modernleşme sürecidir. Esasında toplumsal bir dönüşümü ifade eden modernleşme süreci, Tanzimat'la birlikte bir ideal olarak özellikle aydın grubun öncülüğünde başlatılmış, Meşrutiyet'le devlet desteğini elde etmiş ve Cumhuriyet'te ise devletin resmi politikasına dönüşmüştür.

Avrupa merkezli bir ideoloji olarak, ulus devletlerin oluşma sürecinde ortaya çıkan milliyetçiliğin nihaî misyonu özerk bir devletin kurulması ve pekiştirilmesidir. Ancak devletin, kendisini bir arada tutacak, birbirleriyle bağlantılı bir değerler ve

¹¹⁶ Halis Çetin, "Gelenek ve Değişim Arasında Kriz: Türk Modernleşmesi" **Doğu – Batı**, Yıl 7, sayı: 25 Kasım-Aralık-Ocak 2003-2004, s. 171-175.

¹¹⁷ Sina Akşin, **Türkiye'nin Yakın Tarihi**, Cumhuriyet Yayınları, Ankara, 2012, s. 38.

duygular ağına ihtiyacı vardır. Millet inşa etme, kolektif anlatılar uydurmayı, etnik farklılıkların homojenleştirilmesini ve muhayyel bir cemaatin ideolojisini yurttaşlara benimsetmeyi gerektirir.¹¹⁸ Bu aşamada modernleşme süreci yaşayan pek çok Batı-dışı toplumda olduğu gibi Osmanlı'dan Cumhuriyet'e uzanan modernleşme projesinde de toplumsal dönüşümün gerçekleşmesi için sanat ve kültür kurumları araçsallaştırılır.

1.2.3. Türk Modernleşmesi'nde Birey

Türk toplumu tarihsel süreç içerisinde batı toplumunun yaşadığı toplumsal dönüşümlere neden olan bir takım toplumsal olayları yaşamamıştır. Batı'dan farklı bir paradigma içerisinde şekillenen Türk toplumunda, Batı dünyasının yaşamış olduğu burjuva devriminin yaşanmaması, özerk bireylerden oluşan özerk kentlerin ortaya çıkmasına da engel oluşturmıştır. Bununla birlikte Osmanlı'dan miras kalan geleneksel yapı ve tebaa kültürü Türk toplumunun sosyal yaşamında uzun bir süre hâkimiyetini korumuştur. Bunda elbette ki geleneksel toplum yapısı özelliklerinin yanı sıra, Anadolu'nun kültürel kodlarının derinliklerine nüfuz edebilmiş mevcut dini anlayışın etkisi de bulunmaktadır.¹¹⁹ Bu bağlamda dikkat çeken bir diğer önemli nokta ise, bireyin esas alındığı bir toplum yapısına geçebilmeyi mümkün kılan; hayatı seküler bir paradigma içinde algılamayı kolaylaştıracak bir felsefe geleneğimizin olmayışdır.¹²⁰

Türk toplumu kültürel tarih seyri içerisinde incelendiğinde, birey olmaya olanak tanıyan demokratik niteliğe sahip bazı dönemlerin olduğu görülse de, saltanat sistemi içerisinde halkın etkin varlığından söz edilemez. Osmanlı İmparatorluğu geleneksel sisteminde bugünkü anlamıyla “halk” yoktur. Çünkü her şeyden önce imparatorluk avam-havas, başka bir ifadeyle “seçkin-düşük tabaka” ayrımı üzerine kurulmuş olup seçkinler devleti yönetirken, basit halk da pasif, edilgen bir konumda bırakılmıştır.¹²¹ Doğu toplumlarında olduğu gibi Osmanlıda da görülen bu ikili sınıf yapısına göre, söz konusu yönetici-seçkinler “askeri sınıf” olarak bilinirken, çiftçi, tüccar, yörük ve esnaflardan oluşan sınıf ise “reaya” olarak tanımlanmaktadır. Reaya en geniş anlamıyla; ister Müslüman olsun ister olmasın, ekonomik faaliyetlerde bulunan, dolayısıyla vergiye tabi olan tüm tebaa, uyruk anlamına gelmektedir. Halil İnalcık'ın

¹¹⁸ Sina Akşin, **a.g.e.**, s.53

¹¹⁹ Server Tanilli, **Uygarlık Tarihi**, Alkım Kitabevi, İstanbul, 2007, s. 436.

¹²⁰ İdris Küçükömer, **Cuntacılıktan Sivil Topluma**, Bağlam Yayıncılık, İstanbul, 1994, s. 190.

¹²¹ Şerif Mardin, **Türkiye'de Toplum ve Siyaset Makaleler 1**, İletişim Yayınları, İstanbul, 1994, s.233

ifadesiyle, “yönetici kesim tarafından güdülen bu tebaa (kul), sürü hükmünde”¹²² dir. Bu geleneksel yönetim sisteminde, kuralları uygulamak için bazen, “doğu despotizmi” olarak adlandırılan ve halk tarafından da desteklenen bir şekilde, cezalarda şiddet ve infazda ibret prensibi esas alınmaktadır. Örneğin; “ekmeğin gramajını düşüren fırıncının kulağından çivilenmesi, eksik tartan bakkalın falakaya yatırılması gibi ölçüsüz cezalar”¹²³ söz konusudur. Bu tür uygulamalar da amaç, kulların otoriteye kayıtsız itaatini sağlamaktır. Dolayısıyla, bu yapı içerisinde bugünkü anlamıyla halktan söz edilemeyeceği gibi, bireyden söz edilmesi de mümkün gözükmemektedir.

“Osmanlı’da hâkim devlet anlayışı ise patrimonyal iktidar özelliği taşımaktadır. Patrimonyal iktidar anlayışında yöneten ile yönetilenler arasındaki ilişki baba ile oğul arasındaki ilişkiye benzemektedir. Baba nasıl ki çocuklarını ödüllendirip cezalandırabiliyorsa, patrimonyal devlet de yönetimi altındaki kitlelere bu şekilde davranmaktadır. Devleti yöneten erk, tebaasını hem sevip, hem dövebilmekte, yerine göre onlara mal dağıtmakta ve yeri geldiğinde de onların mallarını müsadere edebilmektedir. İktidarı elinde tutan hükümdar ya da şef, devletin sahibi olarak düşünüldüğünden devlet işlerini kendi “şahsi meselesi” olarak düşünmektedir. Osmanlı’da devletin her şeyi kontrol eden özelliği, birey ve bununla bağlantılı sivil toplumun gelişmesine engel oluşturdur.”¹²⁴

Geleneksel toplumlarda görülen ve nitelik açısından yönetici erkek ile yönettiği ev halkı arasındaki iktidar-itaat ilişkisinin geniş toplumsal kesimlerin idare edilmesinde kullanılmasıyla ortaya çıkan yönetim tarzı olan patrimonyalizmde, bütün iktidar hükümdarın elinde toplanmıştır. Bu gibi toplumlarda kitleler, yani tebaa hükümdara sadakatle itaat etmek zorunda iken hükümdar da tebaasını ayırım gözetmeksizin korumak durumundadır. Bu sistemde yasama, yürütme ve yargı gücü hükümdarın inisiyatifindedir.¹²⁵

Patrimonyalizm, Max Weber’in siyaset bilimine kazandırdığı bir kavramdır. “devletin bir üst unsur/birim olarak halkı dışarıdan yönetmesi” şeklinde tanımlanabilir. Buna göre halk, kendisi bir üst birim olan yönetene daimi ve mutlak bir aidiyet hissiyle bağlıdır. Bu durumda da devlette geleneksel aile yapısına benzer bir yapı oluşur. Ailede baba, yöneten ve kollayan kişidir. Aile bireyleri, otoritesi kendinden menkul babaya itaat ve saygıyla yükümlüdürler. Nitekim, bu yükümlülüklerini yerine de

¹²² Halil İnalcık, **Osmanlı İmparatorluğu Klasik Çağ (1300-1600)**, Yapı Kredi Yayınları, İstanbul, 2006, s.74

¹²³ İlber Ortaylı, **Osmanlı İmparatorluğu’nda İktisadi ve Sosyal Değişim Makaleler 1**, Turhan Kitabevi Yayınları, Ankara, 2004, s.25

¹²⁴ A. Vahap Uluç, “Birey ve Sivil Toplum İlişkisi Çerçevesinde Türkiye’de Demokrasi Sorunu”, **Mukaddime**, sayı:6, 2012, s.11

¹²⁵ Seyfettin Aslan, “Osmanlı Siyasi Rejimini Şekillendiren Bir Olgu Olarak Patrimonyalizm”, **İktisadî ve İdari Bilimler Dergisi**, Cilt 17, Nisan 2003, sayı:1-2, s. 245

getirirler. Evde baba ne derse o olur. Buna mukabil baba da bu itaat karşısında aile bireylerini koruyup kollamakla mükelleftir. Burada da bir patronaj ilişkisi oluşmaktadır; koruma karşılığı itaat. Baba, aileden biridir ama aileye bir o kadar da uzak, üst bir otoritedir. Aileyi dışarıdan yönetir. Babanın varlığı bir zorunluluk neticesinde oluşur. Baba olmazsa aile de olmaz. Bu sebeple babayı aile seçmez. İşte Patrimonyalizm bu anlatılan klasik aile yapısının devlete uyarlanmış halidir. Öyle ki, patrimonyal devletlerde iktidardaki kişi, halkı, dışarıdan yönetir, yani iktidar halkın dışında ve üstünde soyut bir yapıdadır. İktidar halkı ne kadar kollar ve gözetirse, halkın itaati de o derece artar patrimonyal devletlerde muktedir olan aynı zamanda “baba”dır ve onunla özdeşleştirildiği için hemen her şey "devlet baba"dan beklenir.¹²⁶

Büyük imparatorlukların çoğu, modern zamanların başlangıcına kadar ve ondan sonra da güçlü patrimonyal karakterlerini devam ettirmişlerdir. Bu anlamda modern zamanlara kadar varlığını devam ettirmiş olan Osmanlı Devletinin de patrimonyal özelliklerin birçoğunu bünyesinde barındırdığı söylenebilir.

“Ortadoğu’da otoriteyi kabul ettirmenin en eski yollarından biri, toplumsal ya da siyasal düzeni, olabildiğince geniş bir aileye benzetmek olmuştur. Bu düzende toplumun her üyesi aile reisine bağımlıdır. Başında padişahın bulunduğu ve asıl hanedan dışındaki herkesin onun “kulu” ya da “raiyyeti” olduğu hane halkı modeline dayalı Osmanlı devlet kuramı, bu modelin doruğa çıkarılmış biçimini ifade etmektedir”¹²⁷

Osmanlı İmparatorluğu ve pek çok konuda onun mirasçısı olan Türkiye, patrimonyal geleneğin en net örnekleri olarak öne çıkmaktadır. Osmanlı’da padişah, reaya’dan her konuda sorumludur. Buna karşılık reaya da padişahın “kulu” dur ve ona itaat etmek reayanın asli görevidir. Devletin koruyuculuğu ve kollayıcılığı, devlet tarafından yerine getirilen vakıf arazisi ayırma ve vakıf kurma gibi faaliyetleri yaygınlaştırır. Devlet, koruyuculuğunu kurduğu yargı sistemiyle de gösterir; bir uyuşmazlık halinde tarafların doğruca, bir aracı olmaksızın devletin kendisinde vücut bulduğu kadıya gidip dertlerini anlatabilmeleri, bu koruyuculuk durumunun uzantısıdır. Tüm bunlara karşılık olarak devlete boyun eğen, sadakatte kusur etmeyen reaya da vergisini vererek “devlet baba”yı olası ekonomik sıkıntılara karşı güçlendirir. Bu aşamada Osmanlı’nın bir "imparatorluk" olabilmesinin tam da patrimonyalizmle

¹²⁶ Max Weber, **Economy and Society**, University of California Press, London, USA, 1978, vol.: 2. p.1013

¹²⁷ Carter Vaughn Findley, "Decision Making In The Ottoman Empire", **V. Milletlerarası Türkiye Sosyal ve İktisat Tarihi Kongresi**, T.T.K. Yay., Ankara, 1990, s.43

mümkün kılınabildiğini söyleyebiliriz. Çünkü kendi içinde uluslaşamayan, millet kavramını, toprak bütünlüğü kurumsallaştıramayan Osmanlı'nın bu kadar uzun süre yaşamış olması, yönetenle yönetilen arasındaki bu gizli sözleşme yardımıyla olmuştur. Sonuçta, kurulan yoğun patronaj ilişkisi ve devamında gelen patrimoniyal devlet yapısı, Osmanlı'yı yüzyıllar boyunca dünyada hâkim kılmıştır.¹²⁸

Türk toplum yaşamındaki bu anlayış aslında sadece Anadolu coğrafyasına ait bir sorun değil, bütün doğu toplumlarının yaşadığı bir sorundur. “Doğu toplumlarının temel sorunu, bireyi devlet gücü karşısında koruyacak mekanizmaların ve yapıların, yani sivil toplumun olmayışıdır”¹²⁹ Sivil toplumun oluşabilmesi için demokrasinin, demokrasinin oluşabilmesi için de bireyin vücut bulması gerekmektedir. Ancak Osmanlı'nın geleneksel cemaatçi toplum yapısında, ümmet anlayışı hâkim olduğu için, birey, demokrasi, sivil toplum gibi kavramlar Tanzimat'a gelinceye kadar neredeyse duyulmamış, yabancı kavramlardır. Çünkü Osmanlı'dan gelen bir gelenek olarak devletin otoriter anlayışı; sosyal, ekonomik ve kültürel hayatın siyasal alanın dışında gelişmesine fazla olanak tanımamıştır. Aynı devlet anlayışı, siyasal alanın dışında bir sivil alanın gelişmesine de izin vermemiştir. Cemaatçi toplum yapısından hareketle Osmanlı'da, toplumun kendi içinde bir farklılaşma yaşamadığı, kişiliğini topluluk dışında algılayan, bireysel çıkarını önceleyen bir birey algısının olmadığı görülür. Kişilerde, yurttaşlık bilincinden ziyade, tabî olma anlayışının hâkim olduğu bu toplumsal yapıda siyasal alanda etkin olma duygusu da gelişmemiştir.¹³⁰

Cemaatçi toplumda toplumsal rollerin belirlenmesinde en etkin faktörlerden biri de din olgusudur. Osmanlı'da da İslam dininin toplumu düzenleyen normları, kişisel bunalımları atlatmaktaki çözümleri, bireyi birey olarak değil de içinde bulunduğu topluma lâıyk olabildiği ölçüde değerlendirmektedir. Böylece bireyin yaşamında, bireyin tek başına istediği eğitimi, yaratımı, inançları, yaşam pratiklerini gerçekleştirebilmesinden çok, bireyler arasındaki farkları kapatıcı ve bireyleri bütünleştirici bir etki görülür. Bu yaşam tarzı ve felsefesi, Osmanlı'da sağlam bir toplum ve aile yapısı oluşturmuştur. Ancak modern anlamda bireyin ortaya çıkışını da engellemiştir. Bireyin varlığının ve bireyci felsefenin, yaşamın, üretimin yok sayıldığı ya da yok edildiği bu toplumda; birey ailenin, mahallenin, devletin ve İslam ümmetinin

¹²⁸ A. e., s.44

¹²⁹ Ali Yaşar Sarıbay, “Türkiye’de Politik Değişim ve Modernleşme” **Türkiye’de Demokrasi ve Sivil Toplum**, s. 544-559.

¹³⁰ İlter Turan, “Türkiye’de Demokrasi Kültürü”, **Yeni Türkiye Dergisi**, 1999, 5/29, s. 144.

silik bir üyesi olarak yer almaktadır. Toplum yaşamında hâkim olan bu cemaatçi anlayış özgür ve bağımsız bireyin ortaya çıkmasını engellemekte, onun sivil toplumu yaratmasına ve böylece demokrasiyi geliştirebilmesi için gereken zeminin hazırlanmasına olanak tanımamaktadır. Bu yüzden de, bireyin bağımsız olarak var olabilmesi, ancak cemaatçi yapıların kırılmasıyla mümkün olabilir.

Her toplum için, toplumsal yaşamı düzenlemekte aşkın bir güce sahip olan din olgusu, doğu toplumlarında daha geniş ve baskın bir etki alanına sahiptir. Bu noktada İslam dini de kendine uygun toplum ve insan tipini oluşturmuştur. Toplamların inşasında ve örgütlenmesinde din merkezde yer aldığında, en üst devlet anlayışı ve yönetiminden, en alta birey ve bireysel ilişkilere kadar belirleyici rol üstlenmektedir. Şerif Mardin **Din ve İdeoloji** adlı eserinde toplumsal örgütlenmede dinin önemine şöyle açıklık getirir:

“İslamiyet Allah’ın dolaysız iradesi, milletin üzerine gözlerini diken ilahın hükümleridir. Diğer toplumlarda civitas, polis devlet olarak bilinen birlik ve düzen ilkesi, İslam’da Allah tarafından temsil edilir. Allah ortak yarar uğruna çalışan en üst kuvvetin adıdır. Böylece kamu hazinesi “Allah’ın hazinesi”, ordu “Allah’ın ordusu, hatta kamu görevlileri bile “Allah’ın memurları”dır.”¹³¹

Bu noktada Taner Timur, Osmanlı’ların “inanç insanı”¹³² olduğunu söyleyerek, devlet yapılanması ve örgütlenmesinde dinin belirleyiciliğine dikkat çekerken, Bernard Lewis da Osmanlı Türklerinin Müslümanlıkla özdeşleşerek, İslami bir kimlik içerisinde tanımlanabileceğini belirtir.¹³³ İslam dini Türk toplumunda kimliklerin biçimlendirilmesinde en etkin faktörlerin başında gelmektedir. Osmanlı devlet örgütlenmesi ve idaresinde kendi hukukunu dikkate alırken, sosyal yaşam ve insan ilişkilerinde İslam hukuku doğrultusunda toplum düzenlemesi anlayışını benimsemiştir. Bu anlayışa göre; Yaratan/Allah merkezde konumlandırılır ve tüm dünya ve yaşam onun ekseninde oluşur ve döner. O aynı zamanda dünya düzeninin hükümdarıdır. Bundan dolayıdır ki, İslam medeniyetinin altın çağını yaşadığı Osmanlı döneminde padişahlık kutsallaştırılmıştır. Tanrının yeryüzündeki temsilcisi hatta “gölgesi” sıfatıyla anılır. “Yani Tanrı âlemin düzenini kurmakla kalmamış, o düzeni tutmak ve yürütmek için padişahı seçerek onu yeryüzünde kendisinin bir gölgesi, vekili, halifesi yapmıştır. Osmanlı padişahları peygamberin halifesi değil, Tanrı’nın halifesidir.”¹³⁴ Bu inanış biçiminin kökeni Osmanlı’nın kuruluşuyla

¹³¹ Şerif Mardin, **Din ve İdeoloji**, İletişim Yayınları, İstanbul, 2003, s.72

¹³² Taner Timur, **Osmanlı Kimliği**, İmge Kitabevi, İmge Kitabevi, Ankara, 2000, s.s. 37-39

¹³³ Bernard Lewis, **Modern Türkiye’nin Doğuşu**, Çev. Babür Turna, Arkadaş Yayınevi, Ankara, 2008

¹³⁴ Niyazi Berkes, **Türkiye’de Çağdaşlaşma**, Y.K.Y. İstanbul, 2004, s.s. 30-31.

ilişkilendirilmektedir. “Tanrı böyle istemişti ve Tanrı’nın bu iradesi daha Osman Gazi zamanında onun bir rüyasını yorumlayan Şeyh Edebalı tarafından anlaşılmıştı.”¹³⁵ Osmanlının kuruluşu henüz gerçekleşmemişken böylesine ilahi bir kaynağa bağlı olarak bir devlet ve toplum inşa edilmeye başlanmıştır. Böylece “Allah’ın Gölgesi” olan padişahın, korumakla yükümlü olduğu düzen, kaynağını aşkın bir güçten alan “nizam-ı âlem” olarak kabul edilirken, padişahın yönettiği reaya da “kul” olarak kabul edilmektedir.¹³⁶ Bu toplumsal düzen içerisinde ideal olan sürekli dengede tutulan toplumdur. Değişim asla kabul edilmeyeceği gibi bireyin öne çıkması ve kamusal alanda görünürlüğü söz konusu bile değildir. Kur’an, hadis ve bunları yorumlayan dinsel metinler ışığında bir dünya görüşüne sahip olan Osmanlı toplumunda kendi kültürleri dışında kalanlar Dar-ül Küfr ve Dar-ül Harb olarak görülmektedir.¹³⁷

Görüleceği gibi Batı toplumlarından farklı olarak Osmanlı’da öne çıkan toplum görüşü; genel olarak kadere boyun eğen böylece yaşam karşısında pasif kalan bir insan anlayışıdır. Oysa Batı dünyası insanın kendi iradesine güvenmesi ve bu iradeyle dünyayı değiştirebileceğine inanmasıyla şekillenmiştir. Osmanlı’daki gerçeklik algısı Batı’daki gerçeklik algısından tamamen farklıdır. Batı kültürü Mehmet Kaplan’ın da belirttiği gibi; “eski Yunan’dan beri ‘hakikat’e ve ‘gerçek’e, ‘iman’ ve ‘hayal’ den daha çok yer vermiştir.”¹³⁸ Bu nokta da iki kültür arasındaki temel fark “gerçeklik algısı” olarak öne çıkar.

Osmanlı toplumunda yüzyıllar boyunca ailenin, mahallenin ve cemaatin tahakkümü altında bağımsız bir kimlik edinemeyen ‘ümme’ ve ‘tebaa’ kavramalarıyla tanımlanan insan tipi; kamusal alanda görünür olmaya başlayarak, Tanzimat’la birlikte bağımsız bir özneye, bireye yönelik bir dönüşüm içerisine girmiştir. Tanzimat’la başlayan, batılılaşma hareketi, doğal olarak batılı normlarda bir toplum ve insan algısını da beraberinde getirmiş ve dönemin aydın sınıfını bu doğrultuda düşünmeye ve yeni fikirler ortaya koymaya sevk etmiştir. Dönemin aydınları, yine bu dönem itibarıyla ortaya çıkan; gazete, roman ve tiyatro oyunları aracılığıyla bir kamuoyu oluşturmak, yeni bir toplum ve birey inşa etmek amacı gütmüşlerdir. Bununla birlikte II. Meşrutiyet’in ilanının ardından okul ve ordunun “vatandaşlar cemaati”nin inşasında önemli bir rol üstlendiğini belirten Fusun Üstel, “yeni toplum-yeni insan” projesi

¹³⁵ A. e., s.31

¹³⁶ A. e., s.31

¹³⁷ Taner Timur, **Osmanlı Kimliği**, İmge Kitabevi, İmge Kitabevi, Ankara, 2000, s. 17.

¹³⁸ Mehmet Kaplan, **Tanzimat’tan Cumhuriyet’e Kadar Türk Kültüründe Gelişmeler**, Kültür ve Dil, Dergâh Yayınları, İstanbul, 1992, s.90.

doğrultusunda kitlelerin seferber edilmesi stratejisiyle, yeni, milli bayramlar icat edilerek kimliklerin pekiştirilmesinin amaçlandığını söyler.¹³⁹ Böylelikle, siyasal modernleşme, cemaatten topluma geçiş sağlanacak ve kamusal alanın yeni öznesi “vatandaş” var edilecektir.

“II. Meşrutiyet dönemi, iç ve dış siyasal krizlerin baskısı altında siyasal seçkinlerin bir yandan devleti ‘kurtarmak’ isterken aynı zamanda da ‘toplumu dönüştürmek’ gibi birbirleriyle kimi zaman çatışan iki hedefi eş zamanlı olarak yerine getirmek istedikleri bir dönemdir. Bu dönemin ayırt edici belki de en radikal yönü ise, tebaadan vatandaşa geçiş sürecidir. (...) Çağdaş topluma yönelik bir dizi değişikliklerin gündeme geldiği, kişi hak ve özgürlüklerinin yeni dönemin temel sorunsallarını oluşturduğu ve yeni bir insan dokusuna yönelindiği II. Meşrutiyet döneminde artık Osmanlı vatandaştır. Reaya ve teb’a niteliğini yitirmiş, vatandaş olmuştur. Cemiyet toplumsal bir kategori olmaktan çok bir yığını ifade eden ahalinin yerini almıştır. Osmanlı insanı kişilik arayışı içerisindeydi.”¹⁴⁰

Bu bağlamda okul, özellikle de ilkokul yeni toplum ve bireyin inşası için en etkin araçlardan biri olarak kullanılır. “Toplumun geleceği olarak görülmeye başlanan çocuk, rejimin geleceği açısından devletin manipülasyon alanı içine çekilir.”¹⁴¹ Böylece bireyin inşa süreci çocukluktan itibaren okul aracılığıyla başlatılacak ve gelecek nesiller “makbul” bir kimlikte biçimlendirilecektir. Bu amaç doğrultusunda Fransa’da eğitim alan aydınlar, çocuk eğitimi konusunda uzmanlaşarak Tanzimat’la birlikte başlayan eğitim reformuna katkıda bulunmuştur. Pedagoji alanında yayınların ilk örneklerini vermeye başladığı bu dönemde, çocuk dergileri ve çocuk edebiyatı da ortaya çıkar ve “yeni toplum-yeni insan” projesi temelden yakalanmaya çalışılır.¹⁴²

Tanzimat Fermanı’nın ilanı ile kapsamlı bir toplumsal dönüşüm sürecine giren Osmanlı Devleti’nde yeni bir dönem başlar. Batı dünyasında tanık olunan pek çok gelişmeyle birlikte Osmanlı bürokrasisi ve toplumsal yapısında köklü değişikliklere yönelme kararları alınır. Tanzimat’la birlikte elde edilen özgürlükler istibdat rejimiyle durdurulur, ancak II. Meşrutiyet’le daha kesin bir toplumsal dönüşüm süreci başlatılır.¹⁴³ Böylece imparatorluğun yüzlerce yıldır süregelen cemaat toplumunda

¹³⁹ Füsun Üstel, **Makbul Vatandaşın Peşinde II. Meşrutiyetten Bugüne Vatandaşlık Eğitimi**, s. 29. bkz. II. Meşrutiyet’in ilanı yıldönümlerinde kutlanan “İyd-i Milli-yi Osmani” (Osmanlı Ulusal Bayramı) ve II. Meşrutiyet Meclisi’nin toplandığı günün yıldönümlerine özgü, “Meclis-i Millinin Yevm-i Küşadı” bayramının yanı sıra, 1915’ten itibaren kutlanan Mektepliler Bayramı, ilk kez 1916’da kutlanan Çocuk Bayramı ve yine 1916’daki İdman Bayramı, devletin hem sıcak savaş koşullarında Osmanlıların morallerini yükseltmek hem de vatandaşların rejim konusunda iman tazelemelerini sağlamak yönünde önemli bir işlev yüklenmektedir.

¹⁴⁰ A. e., s. 30

¹⁴¹ A. e., s. 30

¹⁴² A. e., s.31

¹⁴³ Leyla Kırkpınar, “Türkiye’de Toplumsal Değişme Sürecinde Kadın”, **75 Yılda Kadınlar ve Erkekler**, Ed: Ayşe Bertay Hacımırzaoglu, Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları, Tarih Vakfı ortak yayınıdır, İstanbul, Ekim 1998 s.s. 13-14

gözlenen katı, kalıpsal davranış biçimlerinde kısmî de olsa kırılmalar görülmeye başlanır. Tebaadan vatandaşa geçişin ilk basamağı sayılan “Hürriyetin ilanı”yla birlikte öğretim programlarında yer alan “Malumat-ı Medeniye” dersi “yeni toplum” için gerek duyulan bireyin inşasında araçsallaştırılan ideolojik aygıtlar arasında önemli bir yer tutar. Modernleşme projesi doğrultusunda kamusal-siyasal bir özne olarak kurgulanan bireyin inşasında esas amaç; yeni toplum ve rejimin değerlerinin içselleştirilerek gelecek kuşaklara aktarılmasıdır. “Malumat-ı Medeniye” kitaplarında, Kanun-ı Esasi’nin getirdiği hak ve özgürlükler sonucunda elde edilen bireysel özgürlüklerin, sosyal yaşantıdaki önemine vurgu yapılmaktadır. Ancak bu dönemdeki ders kitaplarında, her ne kadar modern bir toplum ve birey inşa etme amacı güdülse de, toplumsal cinsiyet bakımından eşitlikçi bir yaklaşımın tam olarak sağlandığı söylenemez. Kızlara yönelik hazırlanan ders kitaplarında, genç kızların akıl ve bilgiyle aydınlanmış kadınlar olmaları ve erkeklerine “ev”den destek vermeleri telkin edilmektedir. Tanzimat’la başlayıp Meşrutiyet’te sağlam bir zemin kazanan modernleşme projesiyle, kamusal alanın sahnesinde aktör olacak bireyin ve rejimin koruyucusu ve taşıyıcısı olacak yurttaşın inşa süreci başlatılır. Ancak burada Üstel’in ifadesiyle; “birey-vatandaş değil topluluk-vatandaş”¹⁴⁴ anlayışının benimsendiği görülmektedir. Bu anlayışa göre; “Millet bir aile, vatan o ailenin evi, vatandaşlar da ailenin efradıdır.”¹⁴⁵ Geçmişe kıyasla büyük hak ve özgürlükler elde ederek tebaadan vatandaşa doğru evrilen Osmanlı insanı, organik bir bütünün parçası olarak inşa edilmektedir. Dönemin yönetici seçkinleri batıdaki gelişmelerin etkisiyle öncelikle bireyin beden sağlığına önem verirler. Bireyin kendine karşı en önemli görevi beden sağlığını korumasıdır. Kadercı bir anlayışın sonucu olarak Tanrısal iradenin hükmünde olan insan bedeni, artık bireyin kendi iradesine bırakılmıştır.¹⁴⁶ Nilüfer Göle, konuya ilişkin olarak şu açıklamayı yapar;

“Laik birey ile dindar birey tarafından dışa vurulduğu biçimiyle vücut semiyolojisi vücuda ve kişiliğe ilişkin farklı kavramlara işaret eder. Modern birey için vücut doğal ve doğaüstü tanımların nüfuzundan gitgide kurtulmaktadır. Laikleşme çevrimi içine girmekte, böylece insan rasyonalitesinin bilim ve bilgi yoluyla vücudu idare etmek ve ehlileştirmek üzere kendi iradesini kullandığı alana nüfuz etmektedir. (...) Cinsiyetler ve yaş kuşakları arasındaki farkların silinmesine ve yaşam çevrimlerinin yerini yaşam tarzlarına bırakmasına tanık olan modern bireyin idealleri vücut geliştirme, zindelik ve enerjidir.”¹⁴⁷

¹⁴⁴ Füsün Üstel, **a.g.e.** s.73

¹⁴⁵ **A. e.**, s.73

¹⁴⁶ **A. e.**, , s.s.319-320

¹⁴⁷ Nilüfer Göle, “Modernleşme Bağlamında İslami Kimlik Arayışı”, **Türkiye’de Modernleşme ve Ulusal Kimlik**, Ed: Sibel Bozdoğan, Reşat Kasaba, İstanbul, Tarih Vakfı Yurt Yayınları, 2012, s.93

Bedene dair yapılan bu tanımlamaların temelinde, toplumsal grupların yeni bireyler inşa etmek üzere alışkanlıkların yeniden biçimlendirilmesi düşüncesi yatmaktadır. Osmanlı toplumunun hedeflenen batılı normlara ulaşmasında karşılaştığı ana çatışma, alaturka ve alafranga, yani Osmanlı/Türk ve Avrupaî yaşam biçimlerinin arasındaki farkların oluşturduğu ayrılıktır. Bu farklılık bireye ve aile içi yaşantıya kadar etkili olmaktadır. Batı'dan alınan aletler, mobilya ve giyim eşyaları özel yaşamdaki bedensel alışkanlıkları da biçimlendirmektedir.

“Yüksek arkalıklı iskemlelerde oturmak farklı kas dizilerini çalıştırıyor, yemekleri alafranga tarzda yemek daha önce aynı yemek kabına kaşık daldıran aile mensupları arasında belirli bir mesafeye, hatta resmiyete yol açan bir takım yeni kurallar getiriyordu. Öğünler daha düzenli hale geliyor, yeni görgü kuralları eski Osmanlı adabının tam tersine önce kadınlara servis yapılmasını gerektiriyordu. Bütün bunlar sadece zevklerin değil, (...) eski saygı kurallarını ‘medeniysizlik’ saymaya yol açabilecek bir değer hiyerarşisinin yeniden biçimlendiğini göstermekteydi.”¹⁴⁸

Böylece modernleşme yolunda atılan adımlar yalnızca günlük yaşamın en özel yönlerini değil, toplumsal statü kodlarını da belirlemeye başlamıştır. Erkekliğin ve kadınlığın bireysel dışavurumlarının yanı sıra cinsiyetler arası etkileşimin değişen davranış biçimleri de batılı normların belirlediği yeni kazanımlar elde etmiştir.

Osmanlı toplum yapısı üzerine yapılan çalışmaların çoğunda genel kanı, erkeğin egemenliği karşısında kadının mağdur edildiği düşüncesine odaklanmaktadır. Kadının cehaleti, eve kapatılması, çok eşlilik ve boşanmalar karşısında pasif kalması gibi sorunlar dile getirilmektedir. Erkekler ise görücü usulü evlilik ve baba otoritesi karşısında ezilmeleriyle mağdur edilmektedir. Bununla birlikte modernleşme hareketiyle, geleneksel toplumun hiyerarşik ve otoriter baba imgesi kırılmaya başlar. Aile ortamında kurulan mesafeli ilişkiler, daha sıcak, sevgi ve duygusal bağlarla oluşturulmak istenir. Doğu ile Batı ya da bir başka ifadeyle geleneksellik ile modernlik arasında dengeli bir ilişki kurmak isteyen Osmanlı aydınları bireyin inşasına yönelik kadın ve erkeklik ideallerinde özellikle kadınların eğitilmesine vurgu yaparlar.¹⁴⁹ Cahil Osmanlı kadınına erkeğin gölgesinden kurtarmak, kamusal alanda görünür kılmak hedeflenmektedir. Dönemin haftalık kadın dergilerinde kadınların iyi anne, iyi eş ve iyi bir Müslüman olarak eğitilmesi gerektiği düşüncesi vurgulanır. Ancak görüleceği gibi yeni toplum projesi içerisinde yapılan yeni kadın imgesi de, kadını

¹⁴⁸ Deniz Kandiyoti, “Modernin Cinsiyeti: Türk Modernleşmesi Araştırmalarında Eksik Boyutlar”, **Türkiye’de Modernleşme ve Ulusal Kimlik**, Ed: Sibel Bozdoğan, Reşat Kasaba, İstanbul, Tarih Vakfı Yurt Yayınları, 2012, s.122

¹⁴⁹ A. e., s. 124.

bağımsız bir birey olarak değil, anne ve eş olarak tanımlayan muhafazakâr bir anlayışın nesnesi haline getirmektedir. Burada esas sorun, genel itibarıyla değerlendirildiğinde; Tanzimat reformcularının, -modernleşme yolunda öncülük etmiş olmalarına karşın-, gelenek ve inançlarda tam bağımsız hareket edemeyişleri, son kertede muhafazakâr zihniyetin etkisinde kalmalarıdır. Çünkü, modernleşmekte olan Osmanlı toplumu için gereken temel hak ve özgürlükler, genel olarak dini ve milliyetçi bir bakışla biçimlendirilmek zorunda kalmıştır. Peyami Safa'nın ifadesiyle;

“Tanzimat ve Meşrutiyet gibi bütün inkılâb hareketleri, yarım adamların yarım adımlarıydı. Milletın başına bütün belaları üşüştüren bu yarımıldı; Türk bünyesini hem şark ve garb, hem din ve milliyet arasında yarımşar ve sakat iki parçaya bölüyordu”¹⁵⁰

Bu yüzden de Tanzimat ve Meşrutiyet dönemleri, toplumun modernleştirilmesi bakımından bir giriş bir ön hazırlık niteliği taşımaktadır. Modernleştirme projesi, ancak Cumhuriyet Türkiye'sine geçişle kesin, kararlı ve resmi bir kimliğe kavuşur. Erkekler kadına oranla daha etkin bir özne olarak görünürlük kazanırken kadınlar Cumhuriyet'e dek kendi kaderini belirleyebilecek bir özne değil biçimlendirilen nesneler¹⁵¹ olarak görülmüştür.

Cumhuriyet'in ilanıyla birlikte ekonomik, politik ve toplumsal alanda yapılan pek çok reformla daha planlı bir modernleşme süreci başlatılır. Halifeliğin kaldırılması, laikleşme ve medeni kanunda yapılan devrimlerle Türkiye'nin sosyal yaşantısında büyük değişiklikler yaşanır. Bu değişikliklerin en önemlisi medeni kanunla birlikte gelen kadın ve erkeğin yasalar önünde eşitliğinin sağlanmasıdır. Böylece çok eşlilik yasaklanırken, kadınlara seçme ve seçilme hakkının verilmesi, kadın milletvekillerinin seçilmesi gibi büyük devrimlerle birey inşası yönünde büyük adımlar atılmaya başlanır.

“Milliyetçilik” ve “medeniyetçilik” gibi iki temel üzerine inşa edilen Cumhuriyet insanı, bir taraftan milli değerlere sadık olacak ama aynı zamanda batılı normlar doğrultusunda medeni bir birey olacaktır. Bu amaçla hazırlanan ders kitapları ve Cumhuriyet'in kültür politikalarının taşıyıcısı olan edebiyat, sanat ve gazete gibi araçlarla ve bir takım kanunlarla ulusal birey inşa edilmeye başlanır. Bu ideolojik aygıtlar aracılığıyla yeni toplum en basit günlük davranış hallerinden en üst düzeye kadar batılı görgü kuralları ve kamusal alandaki davranış biçimleri çerçevesinde inşa

¹⁵⁰ Peyami Safa, **Türk İnkılâbına Bakışlar**, Ankara, Kültür Bakanlığı Yayınları, 1981, s. 85.

¹⁵¹ Ayşe Kadioğlu, “Cinselliğin İnkârı: Büyük Toplumsal Projelerin Nesnesi Olarak Türk Kadınları,” **75 Yılda Kadınlar ve Erkekler**, Ed: Ayşe Berktaş Hacımırzaoğlu, Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları, Tarih Vakfı ortak yayınıdır, İstanbul, Ekim 1998, s.s. 91-92.

edilmek istenmektedir. Bu doğrultuda oluşturulan Cumhuriyet dönemi ders kitaplarında, kamusal ve özel alana ilişkin bir takım davranış (görgü) kurallarının topluma telkin edildiği görülür. Bu davranış kodları Batı'ya özgü adab-ı muaşeret kodlarından oluşmaktadır. Kamusal alan Batı'lı simgelerle kurulurken özel alan muhafazakâr ideologların bakış açısından hareketle “millî” bir kimlikte kurulur. İsmayıl Hakkı Baltacıoğlu Türk'e Doğru adlı kitabında “millî”lik ve “medeniyet” kavramlarına ilişkin olarak şu açıklamayı yapar;

“En geniş anlamıyla terbiye, henüz içtimaîleşmemiş olanları içtimaîleştirmek demektir. Bu içtimaîleştirme işi iki türlü olur:

- 1) Çocuğa içinde yaşayacağı cemiyetin değer hükümlerini (kültürünü) vererek.
 - 2) Çocuğa içinde yaşayacağı cemiyetin teknik kurallarını (medeniyetini) vererek.
- Asıl terbiye, eğitim, birincisidir. İkincisi, talim, öğretimdir. Burada terbiyeyi birinci, dar anlamında, alıyorum. Böyle anlayarak diyorum ki; terbiye millî olabilir. Bu ne demektir? Şu demek; terbiyenin ödevi çocuğa içinde yaşayacağı cemiyetin dinî, ahlâkî, bedî ve felsefî... değerlerini vermektir; yani ona milletin vicdanını kazandırmaktır(...)

Her milletin kendine has bir insan tipi vardır. Milli pedagojinin işi milli insan tipinin portresini yapmaktır. Bu portrenin yapıcıları ise kültür diye adlandırdığımız değerlerdir. Tarihin derinliklerinden gelen kültür değerleri o milletin ananelerini oluşturur. Bunların bulunup ortaya çıkarılması gerekir. Ancak o zaman milli pedagojinin temelleri kurulabilir.”¹⁵²

Baltacıoğlu, Cumhuriyetin öncü ideologlarından Ziya Gökalp'in “hars ve medeniyet” kavramlarına olan yaklaşımını, milli bir senteze ulaşmak fikrini benimsemektedir. Gökalp Osmanlı saray elitinin kozmopolit ve eklektik kültürüne karşı milli, yani homojen olan halk kültürüne önem verir.

“Osmanlı medeniyeti Türk, Acem, Arap harslariyle İslâm dinine, şark medeniyetine ve son zamanlarda garp medeniyetine mensup müesseselerden mürekkep bir halitadır. Bu müessese hiçbir zaman kaynaşarak, imtizaç ederek ahenkdar bir manzume haline giremedi. Bir medeniyet ancak millî bir harsa aşılırsa, ahenkdar bir vahdet halini alır. Meselâ, İngiliz medeniyeti İngiliz harsına aşılanmıştır. Bu sebeple İngiliz harsı gibi, İngiliz medeniyetinin unsurları arasında da bir ahenk vardır.”¹⁵³

Ziya Gökalp'in Osmanlı toplumundaki kozmopolit yapıya karşı geliştirdiği tavır onu bir “öz” arayışına yönlendirmiştir. Gökalp, Türk kültürünün her türlü batı etkisine karşın sahip olduğu “öz”ü koruduğunu ve bu bağlamda milli bir kimlikte medeniyet-hars uyumu içerisinde bir sentez oluşturulması gerektiğini düşünür. Gökalp'in görüşleri Cumhuriyet'in muhafazakâr ideologları tarafından da önemsenmiş, Türk kültürünün inşasında temel alınmıştır. “Medeniyetin fazla inkişafının, milli harsı”¹⁵⁴ bozacağı endişesini taşıyan Gökalp, medeniyete karşı muhafazakâr bir tavırla temkinli

¹⁵² İsmayıl Hakkı Baltacıoğlu, **Türk'e Doğru**, Kültür Basımevi, İstanbul, 1943, s.s. 170-171.

¹⁵³ Ziya Gökalp, **Türkçülüğün Esasları**, Haz. Mehmet Kaplan, Kültür Bakanlığı Yayınları, İstanbul, 1976, s.s. 36-37.

¹⁵⁴ A. e., s.37

yaklaşmak gerektiğini düşünür. Dönem itibarıyla “medeniyet” ve “milliyet” kavramları arasındaki çatışma Cumhuriyet ideologlarında, hangisinin esas alınacağı noktasında mücadele etmelerine neden olmuştur.

Ziya Gökalp, “milliyet” ve “din” kavramlarını, her ne kadar Türk kimliğini oluşturan önemli iki öge olarak görse de, ayırt etmek gerektiğini düşünmektedir. Osmanlı kültürünün, İslami etkisine rağmen Türklere özgü bir kültür olduğunu söyler. “Kültür/hars” ile “medeniyet” arasında ayrım yapan Gökalp, medeniyetin Batı’dan ödünç alınabileceğini ancak kültürün milletin kendi halkı ve tarihine bağlı kalması gerektiğini öne sürer.¹⁵⁵

“Türklüğün ve İslamlığın idealleri arasında bir tezat bulunmadığı gibi, bunlarla muasırlaşmak arasında da bir tezat yoktur. Muasırlaşmak, sadece Avrupa’nın teorik ve pratik ilimlerini ve tekniklerini kabul etmeyi mecbur kılar. Dinde ve milliyette aranması gereken ahlaki ihtiyaçlar ise, sanki birer makine veya teknik imişler gibi Batı’dan ithal edilmezler. Hars millidir, medeniyet beynelmilel.”¹⁵⁶

Tanzimat’ta olduğu gibi Cumhuriyet Döneminde de, Batı’lı toplumların “muasır medeniyet” seviyesine ulaşmasını sağlayan tarihsel süreç ve olayların göz ardı edildiği görülür. Gecikmiş olmanın verdiği sabırsızlıkla modernliğin tözünün değil de kolayca tanınabilen simgelerinin ve dışsal biçimlerinin kabul edilerek Türkiye’nin yurtdışındaki imajına yönelik çalışmalar başlatılır. Bu çalışmaların amacı, Türkiye’nin “şarklılık”tan kurtularak “asrileşmek”te ne kadar başarılı olduğunu göstermektir. Kemalist reformların adeta çıkış noktasını oluşturan “modern” ve “asrı” kavramları, toplumsal yaşam biçiminden, kılık kıyafete, kentlerden evlere kadar kamusal ve özel alan ayrımı yapılmaksızın her alanda kendini göstermektedir. Medenileşmenin Batı’lı adab-ı muaşeret normlarının kabulüyle sağlanacağı fikrinin en net örneklerinden birisi de şapka kanunudur. Bu kanunla fes, sarık ve dini çağrışımlar yapan başlıklar yasaklanmıştır. Mustafa Kemal Kastamonu ve İnegöl de yaptığı konuşmada, medeni erkeğin giymesi gereken kıyafetleri şöyle açıklamıştır: “ayakta iskarpin veya potin, bacakta pantolon, yelek, gömlek, kravat, yakalık, ceket ve bittabi bunların mütemmimi olmak üzere başta, ismine dediğimiz siper-i şemsi serpuş.”¹⁵⁷ Cumhuriyet ideologları bu tür uygulamalarla biçimin içeriği dönüştüreceğine inanarak, modern bireyler inşa etmeyi hedeflemektedirler.

¹⁵⁵ Sibel Bozdoğan, **Modernizm ve Ulusun İnşası Erken Cumhuriyet Türkiye’sinde Mimari Kültür**, Metis Yayınları, İstanbul, 2012, s. 49.

¹⁵⁶ A. e., s.49.

¹⁵⁷ A. e., s.73

Cumhuriyet’le birlikte toplumsal cinsiyet anlayışında, birtakım kurumsal ve hukuksal düzenlemelerle eşitlikçi bir yaklaşımın benimsendiği görülmektedir. Eğitim kurumlarındaki eşitlikçi anlayış, kadın-erkek alanlarının karma toplumsal pratiklerle birleştirilmesi, kadınların uzman meslek alanlarında yer almaya başlamaları gibi olumlu gelişmeler yaşanmaktadır. Ayrıca Cumhuriyet döneminin hedeflediği yeni kadın ve erkek imgeleri çeşitli yayınlarla kimi zaman görselleştirilerek kimindeyse betimlemelerle halka benimsetilmeye çalışılmıştır. Hazırlanan bir takım broşür ve afişlerle eski ve yeni insan profili karşıtlıklar üzerinden verilerek Cumhuriyetin getirdiği yeni değerlerin halka telkin edilmesi söz konusudur.

Cumhuriyetin getirdiği yeni erkek profili, Osmanlı’daki hiyerarşik, mutlak otoriteyi kendi merkezinde tutan, ataerkillikten uzak bir görüntü taşımaktadır. Cumhuriyetle birlikte bu değerlerin yıkılarak, eşler arasında sevgi ve arkadaşlık ilişkisi içerisinde eşitlikçi, paylaşımcı ve çekirdek aileye yönelik bir dönüştürme başlatılır. Kadın kimliklerinin oluşturulmasına daha fazla ağırlık verilmesinin yanı sıra, babalık rolünün yeniden tanımlanarak, babanın kızlarına değer vermesi, eğitimine önem vermesi gibi olumlu yönde gelişmeler görülmektedir. Böylece Cumhuriyet erkekleri, yeni kadının kamusal alanda varlık bulmasını¹⁵⁸, erkekle eşit haklara sahip olarak birey olabilmesini sağlayacaktır.

“Kemalist kadın kimliğinin kuruluşunun bir başka boyutu da, mükemmeliyetçi Kemalist erkekler ve bu babaların, kızlarını örnek Cumhuriyet kızları olarak yetiştirme arzularıdır. Kemalist aile reisleri bir yandan aile şerefleri konusunda son derece titizdirler, ailedeki kadınların giyim ve davranışlarının geleneksel ahlak kurallarını gözetmesini isterler; bir yandan özellikle kızlarının modern bir eğitim almasını ve iki cinsin birlikte sosyalleştiği, eğlendiği ortamlara kendi karıları ve kızlarıyla katılabilmek, onların bu ortamlara uyum sağlayabilmesini isterler.”¹⁵⁹

Kadınlara Cumhuriyet’le birlikte eskisine oranla pek çok hak ve özgürlük verilmesine rağmen, onlardan beklenen; öncelikle iyi bir eş ve anne olmaları ve “başarılı erkeğin arkasında” yer almalarıdır. Cumhuriyet’in ulusu “muasır medeniyetler” seviyesine ulaştırma hedefine uygun olarak kamusal alanda daha çok görünür olması gereken kadınlar, aynı zamanda ev içinde, anne ve eş olarak tanımlanmaktadır. Oysa Cumhuriyet’in ilk yıllarında kadınların özgürleştirilmesi hedeflenmektedir. Buna yönelik çalışmalardan en önemlilerinden birisi 1930’lu yıllarda okutulan ders kitaplarıdır. Bu yıllardaki ders kitaplarında, toplumda ve aile

¹⁵⁸ Deniz Kandiyoti, **a.g.e.**, s. 129.

¹⁵⁹ Ayşe Durakbaşı, “Cumhuriyet Döneminde Modern Kadın ve Erkek Kimliklerinin Oluşumu: Kemalist Kadın Kimliği ve ‘Münevver Erkekler’”, **75 Yılda Kadınlar ve Erkekler**, Ed: Ayşe Berktaş Hacımiraçoğlu, Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları, Tarih Vakfı ortak yayınıdır, İstanbul, Ekim 1998, s. 47

içinde dayanışmanın önemi vurgulanır. Kadın ve erkek eşit biçimde dayanışma içerisinde örneklendirilmektedir. Ancak 1945 sonrası ders kitaplarında Cumhuriyet'in hedeflediği özgür, aydın, meslek sahibi kadın imgesinin yıkılmaya başladığı görülmektedir. Bu dönemde kadın ev içi alanda yapıp ettikleriyle tanımlanırken, erkek ise denetleyen, onaylayan, karar veren kişi konumundadır. Böylece erkek uygarlığı yaratan kadın ise neslin devamını sağlayan bir unsur olarak tanımlanmaktadır. Ders kitaplarında ev içi görüntülerde baba gazete okurken, anne ise sürekli olarak mutfak önlüğüyle resmedilir.¹⁶⁰ Bu durum Cumhuriyet'in iki temel ilkesi millilik ve medeniyetçilik arasındaki karşıtlığın bir sonucu olarak okunabilir.

Cumhuriyet'in resmi ideolojisi doğrultusunda yapılandırılan kültür politikaları, eğitimden, edebiyata, sanattan medyaya kadar her alanda milli bir kimlik oluşturmak ve “muasır medeniyetler” seviyesine ulaşmak amacı taşır. Resmi ideolojinin kullandığı söylem milli ve medeni kimlikler inşa etmek üzerine koşullandırılmıştır. Böylece gecikmiş bir ulus-devlet inşasının yarattığı kimlik kompleksi aşılabilecek ve bol hamasî metinlerin işlendiği bir edebiyat kanonu yaratılacaktır. Kültür politikaları aracılığıyla cemaat toplumunu ulus toplumuna dönüştürmek amaçlanmaktadır.

1.3. Türk Modernleşmesinin Taşıyıcı Gücü: Tiyatro

Tanzimat'ın ilanıyla birlikte yönünü resmi olarak Batı'ya çeviren Osmanlı Devleti, siyasi, bürokratik ve kültürel alanlarda belirgin bir değişim sürecine girmiştir. Bu değişimin öncüleri, Avrupa'da eğitim almış ve model alınan Batı toplumlarının tanıdığı olan dönemin aydın tabakasıdır. Gerek Tanzimat dönemi aydınlarının gerekse sarayın “kurucu ideoloji”siyle Osmanlı toplumsal yaşantısı; ileriye, modern olana yönelik bir hareket kazanmıştır. Bu tür toplumsal değişimlerde ve özellikle de, iç dinamiklerden beslenmeyip, ivmesini toplumsal bir devrime borçlu olmayan yenileşme çabalarında; devlet bir üst yapı olarak bir takım kurumları araçsallaştırır. Bu noktada Althusser'in devlet ve ideoloji ilişkisi hakkındaki görüşlerine değinmek yararlı olacaktır. Althusser bizim pek çok rolümüzün ve davranışlarımızın bize toplum tarafından yüklendiğini tartışarak, toplumun kendi imgeleminde bireyi nasıl gördüğünü anlamının gereğine dikkat çeker. Althusser açısından bireyin değerleri, arzuları, tercihleri ideolojik uygulamalar tarafından telkin edilirler. İdeolojik uygulama, aileyi, medyayı, dinsel yapılanmaları ve en önemlisi eğitim sistemini içeren

¹⁶⁰ Firdevs Gümüsoğlu, Cumhuriyet Döneminin Ders Kitaplarında Cinsiyet Roller, **75 Yılda Kadınlar ve Erkekler**, Ed: Ayşe Berkay Hacımırzaoğlu, Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları, Tarih Vakfı ortak yayınıdır, İstanbul, Ekim 1998, s.s. 103-111

“Devletin İdeolojik Aygıtları” (DİA) diye adlandırılan kurumların bütününe kapsamaktadır.¹⁶¹ Bu araçların en etkili olanları da eğitim ve sanat alanlarıdır. Tanzimat’la birlikte başlayan modernleşme hareketinin taşıyıcı lokomotiflerinden birisi de elbette sanatlar içerisinde toplumsal yapıyı bünyesinde en çok barındıran tiyatro sanatı olmuştur. Seyirlik bir sanat olması ve bir anda yüzlerce alımlayıcıyı etkileyebilme gücüne sahip olmasından dolayı tiyatro sanatı; eğitim kurumlarıyla eşdeğer güçte bir etki alanına sahiptir. Bundan ötürüdür ki, tarih boyunca toplumu yönlendiren en etkin güçler arasında yer almıştır. Bu noktada Pekman, Tanzimat döneminde başlayan toplumsal değişimin taşıyıcılığını üstlenen tiyatromuzun rolünü şöyle değerlendirir;

“Uzun bir dönem, ülkemizde tiyatronun görevi, toplumsal değişim programlarına katkıda bulunmak olmuştur. Başka bir ifadeyle, tiyatro sanatı, batılılaşma ideolojisinin etkin bir aracı olarak görülmüştür. Avrupai seçkin bir tiyatrodan zevk almak, Batılı olmanın bir gereği sayılmıştır. Modernleşmenin temel açmazlarının yarattığı sıkıntıları bugün bile hissedilen ülkemizde hâlâ (belki de modern bir insan olmak için) tiyatronun izlenmesi gereken bir sanat dalı olarak önemi vurgulanmakla beraber, tiyatro izleyicisinin sayısı günden güne düşmektedir.”¹⁶²

Modernleşme hareketiyle birlikte Tanzimat’a kadar süregelen geleneksel tiyatromuz, Batı tarzı tiyatro biçiminin aydınlar tarafından oluşturulmaya başlanmasıyla yok olmaya terk edilmiştir adeta. Çünkü yaygın kanıya göre modernleşmenin yolu geleneksel olana yüz çevirmekten geçmektedir. Geleneksel olan her türlü yaşayış, algılayış ve duyumsayış biçimi yerini modern olan biçimlere terk etmelidir ki, modernleşme tüm kurumlarıyla kök salabilsin. Bu anlayış dönemin aydınları arasında çeşitli görüş ayrılıklarına neden olsa da özellikle tiyatro sanatında geleneksel olandan kesin bir kopuşu beraberinde getirmiştir. Bu kopuş, kimilerince mutlak bir milat gibi görülse de esasında yüzlerce yıllık bir geçmişe sahip geleneksel tiyatromuz toplumsal belleklerde özünü hep saklı tutmuştur. Dolayısıyla Tanzimat’ın tiyatromuz açısından bir “sıfır” noktası sayılması; yokumsayıcı bir anlayış olarak, Türk Tiyatrosu’nu “öncesiz”leştirecektir. Özetlemek gerekirse, toplumun pek çok kurumu için köklü bir değişimi zorunlu kılan modernleşme süreci tiyatromuzda da gelenekle olan bağı kopararak zayıf bir zemin üzerine yeni bir tiyatro inşa etmiştir. Bu bir bakıma Batılı biçimi farklı bir zemine oturtmak isteğidir. Dolayısıyla iki farklılık arasındaki uyumsuzluğun giderilmesi sancılı bir süreç olarak yaşanacaktır. Tiyatromuz

¹⁶¹ Louis Althusser, *İdeoloji ve Devletin İdeolojik Aygıtları*, çev. Mahmut Özışık, İletişim Yayınları, İstanbul, 2000, s.13-16

¹⁶² Yavuz Pekman, *Çağdaş Tiyatromuzda Geleneksellik*, Mitos Boyut Yayınları, İstanbul 2002, s.13

açısından da bu uzunca yıllar böyle sürmüştür. Tanzimat ve Meşrutiyet dönemlerinde modernleşmenin taşıyıcılığını yapan Türk Tiyatrosu, Cumhuriyet'le birlikte milli kimliğin inşasına ve resmi ideolojinin pekiştirilmesine hizmet etmiştir. Batılı örneklerinin aksine Türk Tiyatrosu uzunca bir dönem sanatsal amacından kopararak, modernleştirme ideolojisi doğrultusunda bir misyon yüklenmiştir.

Modern kavramı, geleneksel kavramına karşıt olarak kullanıldığına göre, Modern Tiyatro; Geleneksel Tiyatro kavramına karşıt olan; tiyatroya alışılmışın dışında öz ve biçim ilkeleri getiren; bu ilkeleri kullanarak tiyatro sanatına yeni işlevler yükleyen bir yöneliş olarak ortaya çıkmaktadır. Bu iki yöneliş aynı anda var oldukları evrede doğal olarak çatışacaktır. Bu çatışma ortamı, gelişim açısından bir dizi sıkıntının, giderek sorunun kaynağını oluşturur.

Tuncay'a göre; bir toplumda geleneksel olandan uzaklaşarak, yepyeni değerlerle modern bir toplum yapısına geçmek isteyen akımlar; kendilerini tanıtmak, ilkelerini benimsetmek, karşı çıktıklarını karalamak için özellikle tiyatro sanatını bir araç olarak kullandıklarında, tiyatro pek çok sıkıntıya göğüs germek durumuyla karşı karşıya kalmıştır.¹⁶³ Bütün bu gerçekler Türk toplumu ve Türk Tiyatrosu'nda özellikle Batı örneğinde gelişen Tiyatro tarihimizin başlangıç evresinde yoğun bir biçimde yaşanmıştır.

Tanzimat döneminde başlayan ve Batılılaşmak olarak da değerlendirilen modernleşme süreci, Modern Türk Tiyatrosu için de başlangıç olarak kabul edilmektedir. Tarihsel bir dönem belirlemesi olarak literatürde kabul gören bu saptama ancak biçimsel anlamda modern olabilmiştir. Toplumsal dinamikler göz önünde bulundurulduğunda, Modern Tiyatro'nun, özellikle de batı modelinde bir tiyatronun toplumumuzda yeşerip kök salması mümkün olamamıştır. Bu noktada, hâlâ devam eden ve tam olarak tamamlanmamış bir süreç söz konusudur. Çünkü, batının felsefi düşünsel altyapısı gereği kendiliğinden elde ettiği Modern Devlet-Toplum ve bağlı olarak birey; batı tiyatrosunda yazarların toplumdan ve bireyden yola çıkarak oyunlar yazmalarını sağlarken, bizde tepeden inme modernleşme, topluma yol gösterme, kurgusal alanda bireyi var etme biçiminde şekillenir. Böylece gerçekliğin kurguyu değil, kurgunun gerçeği varetmesi beklenir ki, bunun sonucu olarak da gerçeğe uymayan, idealize edilmiş birey, toplum, dünya modeli çıkar karşımıza. Süreç

¹⁶³ Murat Tuncay, "Modern Türk Tiyatrosu'nun İlk Sıkıntılarına Toplu Bakış", **yedi**, Dokuz Eylül Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Yayını, s. 20.

itibariyle oyun yazarlarının kurguladığı oyun kişileri günlük pratik yaşam içerisinde seçilen, psikolojik derinliği içerisinde ele alınmış oyun kişileri değildir. Oyunlarda idealleştirilen tipler yazarların toplumda oluşmasını istediği refleksleri harekete geçirmek üzere oluşturulan model tiplerdir. Burada amaçlanan yazarların idealleri doğrultusunda kurguladıkları tipler aracılığıyla toplum algısını biçimlendirmektir.

Üst yapısal dayatmanın yönlendirdiği “modernleştirici” hamle beraberinde bir dizi sorunu da getirmektedir. Bu noktada Ünlü’nün değerlendirmesi şöyledir;

“Batı karşısında, özellikle üçüncü dünya ülkelerinin ikilemli bir durumu vardır. Bir yandan kendi kültürel yapısını sahiplenmek öte yandan da Batı’ya benzemek, batılılaşmak. Gelişen iletişim olanakları ve kapitalist yeni dünya düzeninin yaygınlaşmasıyla birlikte ulusların kültürel yapıları, dolayısıyla kimlikleri değişmektedir. Ancak bu değişimin çoğunlukla sağlıklı geliştiği ve bunalımlarla sonuçlandığı söylemek yanlış olmaz. Nasıl ki birey, Ericson’un çocuklar üzerine yaptığı çalışmalarda ortaya koyduğu gibi, gelişim aşamasında doğal yapısı ve toplumsal yapı arasında kalmaktaysa, toplumlar da kendine sadık kalmakla diğerlerine açılma ikilemi yaşamaktadır. Bu ikilemin sonucu çoğunlukla Dayrüş Şayegan’ın deyişiyle “kültürel şizofreni”dir.¹⁶⁴

Ontolojik bir yaklaşımla, binlerce yıllık geleneğe yaslanan Türk toplumunda, inançların ve değerlerin de fırsat tanımadığı bireysel başkaldırı söz konusu değilken, Batı Tiyatrosu’ndaki gibi bir anda “birey” var etmesi beklenemezdi. Bu köklü geleneksel yaşantı biçimi dramatik bir öz oluşturabilecek pek çok özelliğin ortaya çıkmasına olanak tanımamaktadır. Tuncay’a göre “dramatik öz”ün oluşmama nedenleri şöyledir;

“XVII ve XVIII. Yüzyıllarda İstanbul’u ziyaret eden; daha sonra gezi notlarını Avrupa’da yayımlayan yabancı tanıkların pek çoğu, Geleneksel İstanbul yaşamına egemen olan değerler ve ilkeler üstüne günümüzde inanılması güç tablolar çizmişlerdir...

...Polisiye olaylar ender görülmektedir. Güvenlik ve kamu düzeni üst düzeyde korunmaktadır. Düello ya da intihar gibi olaylara rastlanmaz. Doğruluk ve mertlik kavramına çok önem verilmektedir. Hilekârlık, sahtekârlık, eğrilik yalnızca Rum, Yahudi, Ermeni v.b. Türk olmayan azınlıklarda görülebileceği inancı yaygındır. Kin ve garazı İslamiyet yasaklamıştır. Barışmayan ve uzlaşmayan adeta kâfir sayılır. Düşmanlar sonunda daima affedilirler. Küstahlık ve taşkınlık görülmez. Sokaklarda kavga gürültü olmaz. Konuşanın sözü kesilmez, konuşurken bağırılmaz; heyecanlı el kol hareketleri yapılmaz. Yaşlılara saygı gösterilir. Kumar oynamak yasaklanmıştır. Hile yalnızca savaşta düşmana karşı yapılsa geçerlidir. Yalan, iki kişiyi ya da karı-kocayı barıştırmak için söylenebilir; bunun dışında yasaktır. Cinayet, kibir, azamet, cimrilik, kıskançlık, oburluk, hiddet, şiddet, tembellik, gammazlık, fitnecilik, zina gibi alçaklıklara eski toplumda yer yoktur. Kazaya, kadere ve mukadderata iman etmek gerekir. Ağlayıp sızlanmak bile alın yazısına karşı bir isyan sayılır.”¹⁶⁵

¹⁶⁴ Aslıhan Ünlü, “Tiyatromuzda ‘Kimlik Sorunu’ Üzerine Düşünceler”, **yedi**, Dokuz Eylül Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Yayını, Temmuz 2007, s.36

¹⁶⁵ Murat Tuncay, “Modern Türk Tiyatrosu’nun İlk Sıkıntılarına Toplu Bakış”, s.22-23

Tuncay, bu değer yargılarıyla “sınanan” Geleneksel Türk Toplumu’nun; bireysel çıkışlara, dünyevi zevklere, çatışmalara kapalı, içe dönük, başkaldırı yerine uzlaşmayı yeğleyen bir toplumsal yapıda olduğunu ve geleneksel tiyatromuzun da bu özellikleri içerdiğini belirtir. Gerçekten de ontolojik olarak dışa dönük ve iktidar merkezli batı toplumundaki bireye karşılık, geleneksel doğu ve İslam toplumlarında birey tam zıt yönde varlık bulur. Bu yapıdan beslenen Geleneksel Türk Tiyatrosu, ibret dersi vermek amacı taşır ve bireyden yana değil toplumdan yana tavır alarak, toplumda varolan ahlak dizgesini yeniden üretir. Bu yapısıyla da sorgulayan, toplumu ve bireyi oluşturacak felsefi düşünsel boyutlu bir özellik içermemektedir. Bu bakımdan Tanzimat Döneminde başlayan oyun yazarlığı da, büyük ölçüde Batı Tiyatrosuna öykünerek, birkaç özgün eser dışında çoğunluğu çeviri ve uyarlamalardan oluşan Modern Türk Tiyatrosu’nun ilk evresini oluşturur.

Tanzimat dönemi oyunları iki ana izlek üzerinde gelişim gösterir: Geleneksel temaşa sanatı ile Batılı anlamdaki tiyatro. Ancak bu iki tavrın toplumsal gereklilikler için zaman zaman kaynaştığını ve bu temel üzerine oyunlar kurgulandığını da görmekteyiz. Dönemin yazarlarında görülen bu iki çizgiyi ayıran sınır da sanatçının Doğu ve Batı arasında yaptığı tercihle belirlenir. Geleneksel olanla Batılı olan arasında yaşanan “ikilik”, bireysel yaşamdan toplumsal kurumlara kadar yayılmış ve bu sebeple yazılan oyunlarda da belirgin bir şekilde kendini göstermiştir.

Bireyin toplumsal yaşam karşısında edindiği tavır, geleneksel yaşam biçimindeki kırılmalar, aile, hak ve özgürlüklere sahip çıkmayı öngören bir toplum özlemi ve daha iyiye, güzele, doğruya ulaşmak uğrunda yitirilen değerler ve bunun karşısında eleştiriler dönemin ana sorunsalı olagelmıştır.

Oyun yazarları “toplum yaşamına güncel sorunlara eğilirler. Özellikle komedya kültürel değişimden etkilenen toplumun üst kesiminin tepkilerini ve ülkülerini dile getirir... Genel olarak yaşamdan, günlük gerçekten hareket etmiş yazarlar çoğunlukla toplumsal yararı gözetmişlerdir.”¹⁶⁶ Bu tutum, dönemin yazarlarında, batı tarzı yeni yaşam biçimiyle geleneksel biçim arasındaki çatışmaya yönelişte kendinin göstermiştir. Yazarlar genel olarak, tema, konu ve çatışmayı bu yapı üzerine inşa etmişlerdir. Bu dönemde özellikle değişen yaşam biçimine paralel olarak Batı tiyatrosundan örneklerle, yerli, geleneksel olandan da kopmadan hem doğulu hem de batılı olabilmenin gözetilmesi endişesi görülür. Dönemin oyunlarında gözlenen söz

¹⁶⁶ Sevinç Sokullu, **Türk Tiyatrosu’nda Komedyanın Evrimi**, Kültür Bakanlığı Yayınları, Ankara 1998, s. 173.

konusu bu ikiliğin, gerek yazarlar gerekse alımlayıcılar bakımından olumsuz bir durum değil, aksine bir arayış olarak görmek daha doğru olacaktır.

Tiyatronun gücü konusunda Namık Kemal başta olmak üzere bütün tiyatro yazarları, tiyatronun toplum üzerinde fazlasıyla bir etkiye sahip olduğu düşüncesindedirler. Bu dönemde yazarlar tiyatronun bu gücünden hareketle eğlendirirken düşündürmek, eğitmek yolunu seçmişlerdir. Dramatik yapı bakımından dönem oyunları birtakım eksiklikler gösterse de, yazarlar Modern Türk Tiyatrosu'nun oluşumunda önemli bir mesafe katetmiştir. O dönem komedyelerinde “Batı tiyatrosunun kapalı biçimi yani başı, ortası, sonu olan tamamlanmış bir olaylar dizisi mevcuttur. Olaylar sebep sonuç bağıyla bağlanırlar.”¹⁶⁷

Sevinç Sokullu bu noktada Batı tiyatrosunun “çatık kaşlı” komedyelerinin geleneksel temaşa unsurlarıyla birleştirilmesi sonucu geleneksel ile modern arasında bir köprü olma özelliği taşıdığını, bu değişim sürecinde geçişin yumuşatılması, kolaylaştırılması bakımından önemli bir rol oynadıklarını belirterek şunları söyler:

“Komedyaların bakış açısı genellikle büyük kentlerin üst kesimindeki yaşama ve bu kesimde kendini daha çok duyuran batılılaşmanın yarattığı sorunlara çevrilmiştir. Olaylar yalılarda, konaklarda, Beyoğlu'nda geçer. Bu yaşantıdaki çağcıl sorunlar, Tanzimat ile başlayan Batılılaşma akımının toplum yaşamında ve değerlerinde yarattığı sarsıntıdır. Bu oyunlar yeni kültür ve yeni değerler karşısında eskisini sorguya çeken ya da aksine yeni modalardan öykünülmesinden rahatsızlık duyan ve batılılaşma hareketinden ilk aşamada etkilenen bir kesimin çeşitli tepkilerini işler ve eleştirir. Bu yapıtlarda düşünce ve sorun ön planda tutulduğu için komedyanın neşeli, kıvrak ve olaylarla ortaya çıkan komikliğine ulaşmadığı görülür. Fakat bu dönemde sorun ve töre eleştirisinin yanı sıra oyun kişinin iki boyutlu görünümünden kurtulup üçboyutlu bir portre canlılığına kavuşmaya başladığı da bir gerçektir. Geleneksel temasımızın güldürü ve hünerinden yoksun olan bu yeni komedyeler eksikliğini insan ögesiyle giderirler.”¹⁶⁸

Tanzimat Döneminde Fransız Tiyatrosu'nun etkisi hat safhadadır.¹⁶⁹ Azınlıkların ve Fransa'yla sürdürülen bürokratik ilişkilerin etkisinden kaynaklanan bu durum; Fransız Tiyatrosu'na ait pek çok oyun dilimize çevrilmesine ve uyarlama oyunların üretilmesine neden olmuştur. Bu noktada Ahmet Vefik Paşa'nın tiyatromuza katkıları

¹⁶⁷ A. e., s. 175.

¹⁶⁸ Sevinç Sokullu, a.g.e., s.177

¹⁶⁹ Bkz. Ziya Somar'dan aktaran, Yard. Doç. Dr. Abdülhalim Aydın, “Şinasi'nin Şair Evlenmesi'nde Fransız Etkisi”, Ziya Somar, **Namık Kemal ve Victor Hugo**, Kalem Dergisi, Sayı 12, 1 Mayıs 1939, s.249. Tanzimat ve takip eden dönemlerdeki diğer edebi akımlardaki Fransız etkisini Ziya Somar şöyle anlatıyor: «Bugün hemen bütün edebiyatçılarımızca kabul edilmektedir ki, Tanzimat'tan sonra gelen edebiyatımızı, daha evvelki devirlerden ayıran başlıca vasıf, garp edebiyatının, bilhassa ve hatta sadece Fransız edebiyatının bu edebiyat üzerine yaptığı tesir, oynadığı roldür.» Bu bağlamda Ahmet Vefik Paşa üzerinde durulmaya değer bir kişiliktir. Molière'den yaptığı çeviri ve adaptasyonlar, hem Fransız klasik tiyatrosunu, hem de tiyatro türünü Türk toplumuna tanıtmaya açısından döneme imzasını atmıştır.

büyüktür. Metin And, Ahmet Vefik Paşa'nın Moliere uyarlamaları için, “sanki yeniden yazmışçasına özgün”¹⁷⁰ olduğunu söyler. Gerçekten de onlarca çeviri ve uyarlama yapan Ahmet Vefik Paşa'nın uyarlamaları belirgin bir yerellik içerir. Halkın dili ve yaşam biçimi bu uyarlamalarda çok iyi kullanılmıştır.

“Tanzimat yazarlarının Moliere ve Goldoni'ye duydukları bu yoğun ilginin iki önemli sebebinden söz edilebilir. Birincisi, her iki oyun yazarını da özellikle töre komediyalarında yer verdikleri birey ve toplum arasındaki çatışma, bireyin geleneklerle olan mücadelesi ve geleneksel toplum dinamiklerinin alaya alınması gibi temel unsurlar, dönemin Osmanlı toplumuna oldukça denk düşmektedir. İkinci olarak gerek Moliere gerekse Goldoni, oyunlarını halk tiyatrosu geleneğiyle yoğurduklarından, bizim yazarlarımız benzer bir tiyatro geleneğine ve izleme alışkanlığına sahip olan Osmanlı tiyatro seyircisinin, bu tür bir biçimi rahatlıkla hazmedebileceğini, bu yolla tezlerini kolaylıkla aktarabileceklerini fark etmişlerdir.”¹⁷¹

Genel bir değerlendirmeye Tanzimat'ın İlanı ile başlayan toplumsal ve kurumsal yapıdaki pek çok değişiklik/yenilik hareketi tiyatrodan da kendini göstermiş ve oluşturulmaya başlayan yeni toplum modeli için batı tarzı bir tiyatro geleneği başlatmıştır. Adına ister modernleşme ister batılılaşma denilsin bu dönem de tiyatro bir ideolojinin taşıyıcı, yol gösterici ışığı altında kurucu bir görev yüklenmiştir. Bu görev en temelde modernleştirici ideolojinin topluma aktarımıdır. Pekman, tiyatronun, sanatın ve yazın alanının diğer türlerinden önemli farkına, yaşama benzeyen yanını örnek vererek, canlandırmacı yapısına dikkat çeker. “Tiyatro bir yandan büyük bir çoğunluğu okuma yazma bilmeyen bir halka fikirlerin kolayca ve bir anda ulaşması imkânı verirken bir yandan da elit bir aydınlar grubuyla her tabakadan geniş bir insan kesiminin kader birliği içine girmesini sağlamaktadır” diyen Pekman; o dönem aydınlarının neredeyse tamamına yakınının oyun yazmaya yönelmesinin tiyatromuza olumlu katkılar sağlamasına rağmen, tiyatronun bir görevle koşullanmasının ve Batı'dan ithal edilmesinin tiyatromuzu bir kimlik krizine soktuğunu ve bunun yanı sıra yazarı otoriter bir öğretici olarak merkezde konumlandırmasının da, kendisini iktidara dönüştürmesinden dolayı sakıncalı olduğunu belirtir.¹⁷²

Tanzimat'ın ilanı ile öncelikle askeri alanda başlayan kurumsal değişim, giderek eğitim alanına yansımış, sonrasında da toplumsal yaşamda belirerek, bir ikilem oluşturmuştur. Bu durum dönemin aydınlarının; aile, görücü usulü yapılan evlilikler

¹⁷⁰ Metin And, **Tanzimat ve İstibdat Döneminde Türk Tiyatrosu**, Türkiye İş Bankası Yayınları, Ankara 1972, s.261

¹⁷¹Yavuz Pekman, “Tanzimat Dönemi Oyun Yazarlığında Batılılaşma Olgusu”, **Tiyatro Araştırmaları Dergisi**, Ankara, A.Ü.DTCF Yayınları 2002, s. 18.

¹⁷² A. e., s.s. 31-32.

ve kadın erkek ilişkilerine dair temalara yönelmelerine neden olmuştur. Batı'ya yönelik bir değişim süreci geçiren bu toplumsal yapı içerisinde aile kurumu da payına düşeni almıştır. Bir taraftan hâlâ etkisini sürdüren geleneksel yaşam biçimi, diğer taraftan toplumun üst kesimlerinden başlayarak toplumun en alt tabakasına kadar ilerleyen Batı tarzı yaşama yöneliş, beraberinde aile kurumunda bir çözülme, bir değişim, kısmen de olsa geleneklere karşı bir sorgulama getirmiştir.

Tanzimat döneminde konaklarda geniş aile hayatının potasında şekillenen geleneksel aile anlayışı, Batı'daki yapıdan etkilenerek çekirdek aileye dönüşmektedir. Bunda Tanzimat'ın getirdiği pek çok özgürlük anlayışının yanı sıra medreselerde dini eğitimin kaldırılmasının da dolaylı etkisi bulunmaktadır.

Bireysel özellikler gösteren karakterlerin ekseninde gelişen çatışmalarla Tanzimat dönemi roman ve hikâyelerinde olduğu kadar tiyatrosunda da yer alan en önemli temalardan olan aile; bireyin toplumsal ilişkilerinde, gelenekle olan çatışmasında belirleyici olan önemli bir toplumsal gruptur. Birey edineceği kimliği ilk olarak bu aile ortamında belirleyecektir. Bu sebeple bireyin kişisel özgürlüklere ulaşmasında, toplum içerisinde kendine özgü bir kimlik, bir yer edinmesinde ailenin katkısı büyüktür. Bu bilinçle hareket eden Tanzimat aydınları, birey ve toplumun gelenekle modern arasında yaşadığı çelişkiyi yok etmek ve kendi kültürel dinamikleriyle yeni yaşam biçimi arasında bir sentez oluşturmak amacıyla bu konudaki düşüncelerini eserlerine yansıtmışlardır. Bu nedenle aile temasının yanı sıra özellikle ailenin oluşturulmasında etken olan bir takım yanlış geleneklerin; görücü usulü evlilik, kadın ile erkek arasında yaşanan aşka karşı olan muhafazakâr bakış gibi konular bu oyunlarda ele alınmıştır.

Tanzimat'la birlikte başlayan sosyo-kültürel hayatımızdaki birtakım değişimler, pek çok yeni kavramı da günlük yaşamımıza sokmuştur. Bunlardan en önemlisi ve o dönem itibarıyla en çok üzerinde durulan kavram hürriyet fikridir. Bir taraftan gelenekle olan bağı korumaya çalışırken bir taraftan da batılı değerleri anlamaya, özümsemeye çalışan dönemin aydınları özellikle Fransız İhtilali'nin ve romantizmin etkisiyle oyunlarında sıklıkla hürriyet temasını işlemişlerdir.

Tanzimat'ın ardından her alanda görülen modernleşme çabaları, toplumsal ve bireysel yaşamda kendisini Batı tarzı yaşam biçimlerini benimsemekte de gösterir. Batı'yı yakından tanıma fırsatı bulan birtakım aydın ve öğrenci, orada edindikleri gözlemlerin sonucu olarak, bizdeki eksikliğin ve geri kalmışlığın çaresini Batılı tarzda yaşamakta bulurlar. Batı'ya karşı duyulan büyük hayranlık ve ilginin sonucu olarak

modernleşme ideali Batılılaşmakla eşdeğer görülür. Bu durum da beraberinde bir takım çelişkiler doğurur. Binlerce yıllık geleneğe yaslanmış olan bir toplumun bütünüyle değişim göstererek bambaşka bir yaşam biçimine geçmesi elbette kolay olmayacaktır. Dönemin aydınları arasında bile bir ikilik yaratan bu durum, yazarların da çoğunlukla tercih ettiği bir tema olmuştur. Biçimsel batılılaşma algısı, dönemin pek çok yazarı tarafından roman ve hikâye türüne konu edilirken oyun yazarlarının da ilgisini çekmiştir.

İkinci Meşrutiyet'in ilanı ile birlikte toplumsal ve düşünsel alanda yaşanan devrim, beraberinde büyük bir tiyatro hareketi de getirmiştir. İkinci Meşrutiyet döneminde tiyatro bir sosyal organizasyon bir temsiliyet ve iletişim aracı olarak kamusal alanın ana bileşenlerinden biri olarak ortaya çıkmış ve kamuoyunun biçimlenmesi noktasında etkin bir araç olarak kullanılmıştır. Tiyatro bu dönemde hem kamusal alanın genişlemesine katkıda bulunur hem de kamusal alanın genişlemesinden payını alır.¹⁷³ Toplumun farklı kesimleri kendilerini kamusal alanda görünür kılabilmek için tiyatro etkinliklerinin birer parçası haline gelirler.

Kamusal alanın dönüşümü ve genişlemesi kitle toplumu ve kitle politikasının ortaya çıkışı yeni bir olguyu da beraberinde getirir. “Mobilizasyon” ya da “seferberlik” hali olarak tanımlanan bu olgu Meşrutiyet Dönemi'nde toplulukları pasif hallerinden kamusal yaşamın aktif katılımcılarına dönüştürmüştür. Bu seferberlik halinin önemli bir diğer yönünü de politik ve sosyal meselelerin belirli bir çerçeve içerisinde ifade edilmesi oluşturmaktadır. Tiyatro kamusal bir mekan olarak kitlelerin seferber edilmesinde anahtar rolü oynayan sembollerin ve mesajların doğrudan yansıtıldığı ve hatta tekrar üretildiği bir zemin sağlamıştır. Tiyatronun bu dönemdeki bir diğer önemli işlevi de düşünceleri kitlelere yaymaktaki etkinliğidir. Meşrutiyet Dönemi'nin elitleri ve 1908 Devrimi'nde etkin olan toplumsal ve siyasal aktörler tiyatronun bu özelliğinin farkında olarak tiyatroyu kendi düşüncelerini kitlelere iletmekte belirleyici bir araç olarak sıklıkla kullanmışlardır. Tiyatronun politik fikirleri yaymaktaki potansiyel gücünü keşfedenler yalnız dönemin elitleri değildir kuşkusuz. Dönemin politik aktörleri de kendi politikalarını kitlelere taşımakta ve bu politikaları meşrulaştırmakta tiyatronun gücünün farkında olmuşlar ve bu gücü tekellerinde tutmanın mücadelesini vermişlerdir. Ancak tiyatronun politika ile ilişkisini tek yanlı bir yararlanma ilişkisi olarak tanımlamak durumu açıklamakta yanıltıcı olabilir. Zira bu ilişki tek yanlı

¹⁷³ Bilge Seçkin, **1908 Devriminde Politik Tiyatro ve Besa Oyunu**, İ.Ü. Siyasal Bilgiler Fakültesi Dergisi, sayı:38, Mart 2008, s. 266.

değildir. Nasıl politik aktörler tiyatroyu kendi meşrulaştırma araçları olarak kullanmışlarsa, tiyatro grupları da kendi aktivitelerini politik aktörlerin desteği ve katılımıyla meşrulaştırmış ve hatta mümkün kılmışlardır. Bu dönemde İttihat ve Terakki'nin ileri gelenleri, dönemin etkin paşaları ve hanedanın ileri gelenlerinin tiyatroya seyirci olarak katılımları tiyatronun kendi meşruiyetinin sağlanmasında önemli bir basamağı oluşturmuştur.¹⁷⁴

Oysa I. Meşrutiyet'in ilanıyla yakalanacak olan bu özgür ortam otuz yıllık bir gecikmeyle ve uzun süren bir istibdat dönemiyle yok edilmiştir. II.Abdülhamid'in 1878'de Osmanlı Rus savaşını gerekçe göstererek meclisi kapatması ve ülkenin bir istibdat rejimine sürüklenmesiyle başlayan süreç, zaten yeni başlamış olan tiyatro hareketini olumsuz etkiler. 1884'de II.Abdülhamid'in Gedikpaşa tiyatrosunu yıktırması, istibdadın ve sansürün yoğunlaşması sonucu yerli oyun yazılmaz olur.¹⁷⁵ Bu dönemde yalnızca Batı tiyatrosundan yapılan çeviriler oynanırken 1908 yılında II.Meşrutiyet'in ilanı ile Türk tiyatro hayatı yeniden canlanır.¹⁷⁶ 1908 ile 1923 yılları arasında yazılan ve oynanan piyesleri Niyazi Akı, ideolojik bir misyonla hareket ettiği için “yolunu bulamamış bir tiyatro” olarak betimler.¹⁷⁷

Tanzimat ve Meşrutiyet dönemlerinde temelleri atılan ve Batı modeli doğrultusunda gelişim gösteren modern Türk Tiyatrosu, özellikle Cumhuriyetin ilk yıllarında (1923-1938), büyük bir devrimi başarmış bir toplumun coşkusunu yansıtan, Türk ulusunun erdemlerini sergileyen,¹⁷⁸ Osmanlı dönemini eleştiren, modernleşmenin etkisiyle yaşanan toplumsal değer değişiminin var ettiği sorunları tartışan oyunlar yazılmıştır. Çoğu devlet görevlisi olan bu dönem yazarları, hâkim ideolojinin etkisinde, Cumhuriyet kazanımlarını öven, Atatürk ilkelerinin ve devrimlerin getirdiği yeniliklerin topluma kazandırılmasını amaçlayan oyunlar yazmışlardır. Bu dönemde yeni bir ulus inşası ve toplumun kendine olan güvenin pekiştirilmesi amacıyla yazılan oyunlar, çoğunlukla Halkevleri'nin çatısı altında üretilen idealist oyunlardır. Ayrıca Türk tarih ve söylence birikimine dayanarak Türk soyundan gelen kahramanları yücelten oyunlar da bu dönemde dikkat çeker.

¹⁷⁴ A. e., s. 267

¹⁷⁵ Refik Ahmet Sevengil, **Türk Tiyatrosu Tarihi III Tanzimat Tiyatrosu**, Milli Eğitim Bakanlığı Yayınları, İstanbul, 1961, s.104-106.

¹⁷⁶ Enver Töre, **II. Meşrutiyet Tiyatrosu**, DUYAB Yayınları, İstanbul, 2006, s. 5.

¹⁷⁷ Niyazi Akı, **Çağdaş Türk Tiyatrosuna Toplu Bakış 1923-1967**, Atatürk Üniversitesi Yayınları, Erzurum, 1968, s. 22.

¹⁷⁸ Ayşegül Yüksel, **Cumhuriyet'in 75. Yılında Türk Tiyatrosu** “Panel, İstanbul Devlet Tiyatrosu, Cumhuriyet Dönemi Türk Oyun Yazarlığı,” Mitos Boyut Yayınları, İstanbul, s. 48.

Cumhuriyet Dönemi'nde yazılan oyunların genelinde vatan için hiçbir şey yapmayan ve mevcut durumdan şikâyet edip yakınanlar eleştirilir. Yaşlı-genç, kadın-çocuk veya hasta-sağlıklı herkesin vatanı için yerine getirebileceği bir görevi vardır. Cumhuriyet sonrası yazılan oyunlar her ne kadar Millî Mücadele dönemini konu edinseler de yazıldıkları zaman artık savaşların bittiği ve vatanın huzura kavuştuğu dönemdir. Doğal olarak yazarlar dönemin izleyicilerine ya da okuyucularına “artık savaş bitti, şimdi sıra vatan için ölmek değil, çalışmak ve yurdu kalkındırmak zamanıdır”¹⁷⁹ mesajını da verirler. Yine bu dönemde, Kurtuluş Savaşı'nda halkın gösterdiği özveri ve kahramanlık, tutucu güçlere karşı verilen mücadele oyunların çoğunda karşılaşılan temalar arasında yer alır. Yazılan çocuk oyunlarında dahi bu tür temalar hâkimdir. Bu oyunlarda vatan sevgisi, ulusal birlik ve bağımsızlığın önemi, Atatürk'e olan bağlılık sergilenir.

Konusunu Orta Asya Türk tarihinden alan oyunlarda ‘vatandan ayrılmak’ ve ‘göç’ temaları işlenirken özellikle Türklerin eski yurtlarını kuraklık nedeniyle terk etmek zorunda kaldıklarının altı çizilir. Atatürk'ün Tarih Tezi çerçevesinde yazılan oyunlarda, Türklerin eski yurtları Orta Asya'yı neden terk ettikleri ve o topraklara duyulan sevgi işlenir.

Ulusçuluk, halkçılık ve inkılap fikirlerini yansıtan oyunların yazarlarının, dönemin ünlü şairleri veya romancıları olması, onların Atatürk'ün yanında yer almalarına ve aynı zamanda Atatürk'ün ilke ve inkılaplarını hayata geçiren ideologlar olmalarına neden olmuştur. Bu yazarların birçoğuna Atatürk ya oyun ısmarlamıştır ya da konuyu bizzat kendi verip yazım aşamasında da müdahil olmuştur. Böylece bu yazarlar hâkim ideolojiyle beslenmiş ve verili ideolojiyi yeniden üreten oyunlar yazmakla adeta görevlendirilmişlerdir.

Cumhuriyet Dönemi'nde tiyatro alanında yaşanan gelişmelere bakıldığında, tiyatronun söz konusu dönemde sadece bir eğlence yeri değil ideolojik bir taşıyıcı haline dönüştürüldüğünü görürüz.¹⁸⁰ Bu dönemde yazılan yerli oyun sayısının sayıca çokluğu, Cumhuriyetin kurucu ideolojisinin yönlendirmesiyle elde edilmiştir. Bu durum da, Cumhuriyet'in ilk yıllarında tiyatronun batılılaşma ve ulus devletinin inşası süreçlerinde üstlendiği rol hakkında ileri sürülen düşünceleri desteklemektedir. Tiyatronun Cumhuriyet'in ilk döneminde üstlendiği rolü ifade etmek için ‘inkılap

¹⁷⁹ Didem Ardalı Büyükarman, “Vatan Kavramının Türk Tiyatro Edebiyatındaki Seyri Üzerine Bir İnceleme,” **A.Ü. Türkiyat Araştırmaları Enstitüsü Dergisi** Erzurum, Sayı 37, 2008, s. 141.

¹⁸⁰ Hilmi Kurtuluş, **Türk Tiyatrosu**, Toker Yayınları, İstanbul, 1987, s. 88.

fikirlerinin ve duygularının halka ifadesi hususunda en kuvvetli vasıta nitelendirmesi yapılır.¹⁸¹

Bu noktada, Cumhuriyet'in ilk yirmi beş yılında yazılan tarihi tiyatlara kaynaklık eden iki tarihsel kesit dikkat çeker: İslamiyet Öncesi Türk Tarihi ve Milli Mücadele Dönemi. Bunlardan ilki kurulan ulus devletin mensuplarına Osmanlı dışında bir tarihi arka plan hazırlamak amacını güderken; ikincisi Cumhuriyet'in kuruluşuyla sonuçlanan tarihi sürecin ulus devletin inşasında asli unsur konumuna getirilme amacını güder. Söz konusu tespiti tarihi tiyatrolarla ilgili araştırmalarda ve bu dönem yazarlarının kendi ifadelerinde görmek mümkündür.¹⁸²

Cumhuriyet'in ilk yıllarında Osmanlıyı konu edinen oyunlar yazılmadığı, bunun yerine Kurtuluş Savaşı ve devrimler üzerine odaklanıldığı görülmektedir. Bu oyunların ortak özelliği kahramanlarla, Osmanlı kalıntısı yozlaşmış çevre arasında ilişki kurmaktır.¹⁸³Bu bağlamda, dönem sanatçılarıyla birçoğunun belirli bir ideolojik yaklaşımın sonucu olarak konu seçimlerini yaptıkları ileri sürülebilir.

Cumhuriyetin ilk yıllarında, devrimlerin benimsetilmesinde en önemli telkin aracının tiyatro olduğu ve bundan yararlanmak üzere tiyatro oyunlarının sahnelenmesinde halkevlerinin kurulduğu görülür. “Tezli bir piyes” ile 136 halkevinde 136 binden fazla yurttaşa bir iki gün içinde bir fikrin telkin edilebileceği hesaplanır.¹⁸⁴1923- 1940 yılları arasında yazılan ve konusunu Türk tarihinden alan tiyatro oyunlarının tematik yapıları dört ana başlık etrafında toplamak mümkündür: İslamiyet öncesi Türk tarihi, Osmanlı dönemi, Milli Mücadele dönemi ve Cumhuriyet sonrası dönem.

¹⁸¹ Metin And, **Elli Yılın Türk Tiyatrosu**, Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları, No: 124, İstanbul, 1973, s. 65.

¹⁸² 1923-1940 yılları arasında yazılan tarihi tiyatlardan biri olan Bay Önder'i Atatürk'ün bizzat düzelttiği oyunun yazarı tarafından kitaba eklenmiştir.

¹⁸³ Hülya Nutku, **Tarihsel Dram ve Cumhuriyet Dönemi Türk Tiyatrosunda Tarihsel Dram Modelleri**, C. 1-2, Devlet Tiyatroları İç Eğitim Dizisi, Ankara, 1986, s. 68.

¹⁸⁴ Neşe Yeşilkaya, Halkevleri', **Modern Türkiye'de Siyasi Düşünce 'Kemalizm'**, C. 2, İletişim Yayınları, İstanbul, 2004, s. 115.

İKİNCİ BÖLÜM

TANZİMAT VE MEŞRUTİYET DÖNEMİ TÜRK TİYATROSU'NDA İDEAL BİREY

Toplumumuzda modernleşme çabalarının, genel bir değerlendirmeye; bir kültür ve medeniyet değişimi olduğunu daha önce belirtmiştik. Bu değişim isteği Tanzimat Dönemi'nde, esas olarak eski ile yeninin mücadelesi noktasında şekillenmiştir. Bu mücadelenin toplumda oluşturduğu ikiliği Tanpınar şu şekilde açıklanmaktadır:

“Bir taraftan yeni, hayata dayanan zaruretlere karşılayan çehresiyle görünüyor, öbür taraftan bunun tam zıddı olan şey, yaşanan eski, yani yaşama kudretini kaybetmiş bir yığın artık, kendi âleminin üstünde yüzebilen birkaç dağınık unsura yapışmış duruyordu. Tanzimat'tan 1923'e kadar olan devreyi memlekette bu kılıç artığı eski ile yeninin mücadelesi doldurur. Bu iki âlemin hayatımızda bu tarzda karşılaşması, sade yeninin zaferini güçleştirmekle kalmıyordu; aynı zamanda yeni karşısında eskinin muhakkak beğenilmemesi lazım gelen bir şey olduğunu yavaş yavaş bize kabul ettiriyordu.”¹⁸⁵

Doğu ve batı gibi iki farklı medeniyetin olaylara, dünyaya ve insana bakışından kaynaklanan bu problem, bir yandan tiyatro tarafından manipüle edilerek çözüm aranırken, diğer yandan tiyatroyu etkileyen ve akışını belirleyen bir dinamik olmuştur. Önce askerî alanda başlayan yenileşme çabaları yeni eğitim kurumlarıyla devam ederken zamanla sanat ve tiyatro alanında da hissedilmeye başlar. Bu dönemde tiyatroya, modernleşme ideoloji doğrultusunda, halkı eğitmek, modern bireyler inşa etmek gibi bir misyon yüklenmiş ve böylece Tanzimat sonrası ilk örneklerini vermeye başlayan batı tarzı tiyatromuz, sosyal fayda sağlama prensibinden hareket ettirilerek daha başlangıcından toplumsal bir misyonla koşullandırılmıştır. Tiyatronun toplumsal eğitime yönelik görevlendirilmesi bu dönemle birlikte ortaya çıkar.

Tanzimat sonrasında, sanatın pek çok alanında olduğu gibi tiyatro da; toplumsal yaşamın ve zihniyetin değişmesinde, Batılı kültür değerlerinin topluma aktarılmasında önemli bir rol üstlenir. İlk örneklerden itibaren halkın aydınlatılması, toplum seviyesinin yükseltilmesi gibi gayeler oyun yazarlarının önceliği haline gelmiştir. Dönemin aydınları edebiyatın hemen her alanında eserler üretirken tiyatroya özel bir dikkatle eğilerek, ideal birey tasarımlarını yazdıkları oyunlar aracılığıyla halka telkin etmek isterler. Akı ve bireyin özgürlüğünü her şeyden üstün gören bir dünya görüşünün etkisi altında gelişen Batılılaşma düşüncesi, birey inşa etme idealiyle yola

¹⁸⁵ Ahmet Hamdi Tanpınar, *Yaşadığım Gibi*, Dergâh Yayınları, İstanbul, Aralık 2000, s. 41.

çıkarak, kadınların ve çocukların eğitimi, köleliğe karşı çıkış, evlilik, aşk ve flört, gibi Batılı geleneklere eserlerinde sıkça yer vermişlerdir.

İnci Enginün, Batıdan gelen yeni fikirler karşısında Türk aydınının almış olduğu üç farklı tavırdan bahsederken ilk olarak; Avrupa'dan her şeyi sorgusuz kabullenmekten yana olanlar, ikinci Batı karşıtı muhalifler ve üçüncü olarak da terkipçiler diye sınıflandırır.¹⁸⁶

Ancak dönem aydınlarının yeni fikir akımları karşısında bir hazırlık devresinden de mahrum oldukları bir gerçektir. Bunu Tanpınar bir benzetme ile şöyle tespit eder: “Tanzimat’ın fikir cephesi, bu ilk devirde pusulasız ve dümensiz, suların kendi akışıyla bırakılmış bir yolculuğa ne kadar benzer.”¹⁸⁷

Bu dönem anlayışında tiyatronun genel amacı, toplumu eğitmek ve batılı normlarda ideal bireyler oluşturmaktır. Jale Parla’nın bu dönem romanı hakkındaki tespitleri ilgi çekicidir. Parla her ne kadar romanın bir tür olarak bize ithal geldiğini kabul etse de Tanzimat romanının içerik anlamında epistemolojik açıdan İslamî doktrinlerle yüklü olduğunu savunur. Batılılaşmaya karşı oluşan bir muhafazakâr tepki söz konusudur ve ilk roman örneklerini veren Ahmet Mithat ve Namık Kemal bu tepki üzerinden romanlarını kaleme almışlardır. Parla, bu romancıların anlatım biçimlerini, başlıca kaygısı büyütme, yetiştirme ve eğitime olan bir babanın söylemine benzetir.¹⁸⁸ Bu açıklamalar ışığında Tanzimat Dönemi’yle başlayan dram sanatının da aynı görevle işe koyulduğunu söylemek yanlış olmayacaktır. Jale Parla’nın “baba” metaforuyla açıklamaya çalıştığı edebiyatın yüklendiği eğitici öğretici misyon, tiyatro sanatının da etkisinde kaldığı bir sorunsal olarak öne çıkar. Yazarlar romanlarda gösterdiği öğretici “baba” tavrını oyunlarda da devam ettirirler. Dönemin oyunlarının hemen hepsi benzer amaç doğrultusunda hareket ederek yeni değerlere karşı toplumu eğiten bir okul görevi üstlenir. Yazarlar tiyatronun kendi iç estetiğinden kopuk, bambaşka bir misyonla hareket ederek tiyatroyu toplumsal dönüşüm için araçsallaştırır. Böylece roman gibi batıdan ithal edilen dram sanatı da, daha en başından modernleşme ideolojisinin taşıyıcılığını üstlenerek, esas amacından uzaklaştırılmıştır.

Tanzimat dönemiyle başlayan modernleşme süreci, bürokratik bir takım düzenlemelerin yanı sıra batılı normlarda bir toplum oluşturma fikrini de beraberinde

¹⁸⁶ İnci Enginün, “Yeni fikirlerin Yansıma Alanı Olarak Edebiyat”, **Yeni Türkiye**, Temmuz- Ağustos 2000, S. 34, s. 305.

¹⁸⁷ Ahmet Hamdi Tanpınar, **On Dokuzuncu Asır Türk Edebiyatı Tarihi**, s. 286.

¹⁸⁸ Jale Parla, **Babalar ve Oğullar**, İletişim Yay. İstanbul, 1990, s. 41.

getirir. Dönemin aydınları, yine bu dönem itibarıyla ortaya çıkan; gazete, roman ve tiyatro oyunları aracılığıyla bir kamuoyu oluşturmak, yeni bir toplum ve birey inşa etmek amacı güderler. Edebiyatın hemen her alanında eserler üreten az sayıda aydın, adeta bir seferberlik ruhuyla hareket ederek “yeni toplum” için ideallerini dile getirir. Roman, hikâye ve tiyatro gibi türlerde yazılan eserler, sancılı bir değişim süreci yaşayan topluma bir reçete sunmak peşindedir. Aydınlar batılı normlarda bir birey ve dolayısıyla toplum inşa etmek için seferber olurlar. Modernleşme projesi doğrultusunda kamusal-siyasal bir özne olarak kurgulanan bireyin inşasında esas amaç; yeni toplum ve rejimin değerlerinin içselleştirilerek gelecek kuşaklara aktarılmasıdır. “Malumat-ı Medeniye” kitaplarında, Kanun-ı Esasi’nin getirdiği hak ve özgürlükler sonucunda elde edilen bireysel özgürlüklerin, sosyal yaşantıdaki önemine vurgu yapılmaktadır.¹⁸⁹ Bir yandan eğitim kurumları aracılığıyla “yeni toplum”u oluşturacak, kız ve erkek çocuklarına, batılı normlara uygun davranış kodları telkin edilirken bir yandan da tiyatro aracılığıyla yetişkin halk eğitmeye çalışılmaktadır. Günlük yaşamın her alanında hissedilen değişim, kullanılan eşyalardan, kıyafetlere, görgü kurallarından kamusal alandaki davranış biçimlerine dek bütünlüklü bir yapı teşkil etmektedir. Tebaadan vatandaşa doğru evrilmesi umulan geleneksel Osmanlı toplumunda küçük değişimler yaşanmaya başlanmıştır. Bu aşamada aile içi ilişkiler, görücü usulü yapılan evlilikler, ataerkil düzende kadının ezilmesi ve hürriyet gibi konular aydınların eserlerinde sıklıkla yer verdiği konulardır. Halkı tiyatro yoluyla eğitmek düşüncesinde olan aydınlar, tiyatro aracılığıyla batılı yaşam biçimini halka benimsetmek ve bu yolla ideal birey ve topluma ulaşmak hedefi gütmüşlerdir.

Yazarlar, Tanzimat’la başlayıp Cumhuriyet döneminde de devam eden modernleştirme çabalarında, toplumun dirençle karşıladığı yeni değerlere karşı toplumu hazırlamak, eski yerine yeni olanı tanıtırak benimsetmek amacıyla oyunlar yazarlar. Uzun yıllar boyunca köklü bir geleneğe yaslı olan bir toplumun bütünüyle değişim göstererek bambaşka bir yaşam biçimine geçmesi elbette kolay olmayacaktır. Dönemin aydınları arasında bile bir ikilik yaratan bu durum, farklı iki kültürün çatışması, yazarların da çoğunlukla tercih ettiği bir tema olmuştur. Özgürlükle yeni tanışan bir topluma, bir takım geleneklerin geçersizliğini anlatarak, ataerkil yaşam

¹⁸⁹ Leyla Kırkpınar, “Türkiye’de Toplumsal Değişme Sürecinde Kadın”, s.s. 13-15.

düzeni yerine bireysel hak ve özgürlüklerin gereğini benimsetmek pek çok yazarın ilke edindiği başlıca sorunsal olmuştur.

Tanzimat'ın öncü aydınlarından olan Şinasi, akılcı yapısı, modern düşünce anlayışı ile “Türk Rönesansı”nın kurucuları arasında gösterilir. Şinasi, büyük bir yenileşme hareketi olarak gördüğü Tanzimat Fermanı'nı ilan ettiren Mustafa Reşit Paşa'ya büyük bir hayranlık besler.¹⁹⁰ Hatta öyle ki, onun için yazdığı Münacât'ta Reşit Paşa'yı ‘medeniyet resulü’ diye niteler:

“Acep midir medeniyet resulü dense sana
Vücut-ı mu’cizin eyler taassubu tahzir.”¹⁹¹

Tanzimat'ın ideal aydın tipi olan Şinasi, bu dönemin modernleşme ideolojisi doğrultusunda yönlendirilen düşünce yapısını temsil eder. Tanzimat'la birlikte yeni bir aydın tipi ortaya çıkar. Bu, akla ve insan iradesine inanan, batıl inançlardan uzak, fikirlerini serbestçe ifade eden, yardımlaşmayı, çalışmayı seven, dış âleme açık insan tipidir. Şinasi ile edebiyatımıza giren bu aydın tipi dönemin siyaset, sanat ve edebiyat dünyasına yön verecektir. Şinasi'nin aydın insan anlayışı, “her türlü otoriteden bağımsız hür ferttir.”¹⁹²

“Şinasi devlet yönetiminde sorumluluğu olmayan, adeta halktan biri, sade bir aydın olarak, ‘Türkiye’de batılılaşmanın ideolojik temelini oluşturan kişidir’. Bu ideolojinin de temelinde özgürlük fikri yatar. Şinasi 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 dillendirdiği 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.”¹⁹³

Sadece oyunları ile değil, makaleleri, eleştirileri, mektupları, özellikle **Mukaddime-i Celâl** ile döneminde tiyatro düşüncesinin oluşması ve gelişmesine

¹⁹⁰ Mustafa Karabulut, **Batılılaşma Açısından Tanzimat Dönemi Türk Romanı**, Fırat Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Türk Dili ve Edebiyatı Anabilim Dalı (Yayımlanmamış Doktora Tezi), Elazığ, 2008, s. 20-21.

¹⁹¹ A. e., s. 24.

¹⁹² Nurettin Öztürk, **Türk Edebiyatında İnsan**, Atatürk Kültür Merkezi Başkanlığı Yayınları, Ankara 2001, s. 217.

¹⁹³ Yavuz Pekman, **Türk Tiyatrosunda Bir ‘Başrol’ Olarak Mahalle**, İstanbul Üniversitesi Edebiyat Fakültesi Tiyatro Eleştirmenliği ve Dramaturji Dergisi, sayı: 10, İstanbul Üniversitesi Yayınları, 2007, s. 34.

katkıda bulunan Namık Kemâl, dostlarına, genç yazarlara yazdığı mektuplarla tiyatronun tarifini yapmış; oyun eleştirileri ile onlara yol göstermiştir.¹⁹⁴

Mektuplarında ve makalelerinde de açık açık belirttiği gibi tiyatroyu diğer türlere her zaman tercih eden Namık Kemâl'e göre "tiyatro" edebiyatın en büyük kısmıdır. Bu düşüncenin kaleme alındığı XIX. yüzyılın ikinci yarısında Batı'da da tiyatro, edebiyatın bir türü olarak kabul ediliyordu. Namık Kemâl'in bu düşüncelerini mektupları, makaleleri ve özellikle Mukaddime-i Celâl'inden hareketle tespit edeceğiz.

Namık Kemâl'e göre:

"Tiyatro, edebiyatın en büyük kısmıdır. Hatta, Voltaire gibi edebiyat ve felsefe alanında pek çok eseri bulunan düşünürler bile tiyatroya ayrı bir önem vermiş; eserlerinin ilk cildini tiyatroya ayırmışlardır.

(...)

"Edebiyatta tiyatronun yerini alabilecek başka bir tür yoktur. Çünkü tiyatro yazarı, eserinin sahnede canlandırılacağını düşünerek kahramanlarını daha canlı, daha gerçekçi çizmek zorundadır. Bir roman, hikâye, şiir yalnız okunabilir; ancak bir tiyatro eseri toplu olarak seyredilir. Bu bakımdan kitabı göz, tiyatroyu vicdan görür.

(...)

"Gelişmiş ülkelerde ahlâkça görülen bu kadar değişmeye, duygularda görünen yüceliğe, her şeyden fazla tiyatrolar hizmet etmiştir. Avrupa memleketlerinde ahlâkın yüceliği tiyatro sayesinde."195

Yazarlık anlayışında halkı eğitmeyi adeta bir görev olarak gören Ahmet Mithat Efendi, roman ve hikâyelerinde olduğu gibi tiyatro oyunlarında da, modernleşme sürecini sancılı yaşayan geleneksel Osmanlı toplumunu eğitmek, yönlendirmek amacı güder. Dönemin pek çok tiyatro yazarı gibi o da tiyatroyu idealleri doğrultusunda etkili bir araç olarak görür.

"Tiyatroya bir de şu nazarla bakarım ki:

Tiyatro her memleket-i mütemeddine için levazım-ı zaruriye sırasına girmiş olup medeniyetçe bizim gibi henüz kemale takarrüb etmemiş olan yerler içinse, bunun lüzumu bir kat daha artar."196

Dönemin Osmanlı toplumuna yönelik olarak söylenen bu sözler, tiyatronun toplumu dönüştürme yolunda diğer türlerden daha etkili bir araç olduğunu belirtmesi bakımından önem taşır. Okuma yazma oranının düşük olduğu Tanzimat döneminde

¹⁹⁴ Niyazi Akı, **XIX. Yüzyıl Türk Tiyatrosunda Devrin Hayat ve İnsanı**, Sosyopsikolojik Deneme, Atatürk Üniversitesi Yayınları, Erzurum, 1974, ss.2-4.

¹⁹⁵ Fevziye Abdullah Tansel, **Namık Kemâl'in Hususi Mektupları I**, Türk Tarih Kurumu Yayınları, Ankara, 1967, s. 119-185.

¹⁹⁶ Ahmet Mithat Efendi, **Bütün Oyunları**, Hazırlayan: İnci Enginün, Dergâh Yayınları, İstanbul, 1998, s. 9

halka daha kolay ve etkili ulaşabilmenin en kısa yolu tiyatrodur. Bununla ilgili olarak Ahmet Mithat Efendi şu açıklamayı yapar:

“Halk terakkiyatı ve medeniyetçe matlup olan dersi yalnız müellefat-ı ciddiye mütalaasından almakla kalırsa maksadın bu suretle husulü pek çok zamanlara tevakkuf eder. Zira elhaletü hazihi oldukça revaç bulan bir kitap bin beş yüzden nihayet iki bin beş yüz nüshaya kadar satılabilmektedir. Bu da beşe senede ancak satılıp biter. Yüz binlerce nüfus için mütalaa edilen şu rağbet hiç menzilesinde addedilse sezadır. İmdi biz okumak yazmak bilmeyen nüfusu tiyatroda ibretli oyunlar iraesıyla terbiye etmeğe cidden çalışacak olursak sanat-ı tıbaadan ziyade tiyatro sanatıyla muvaffak olabiliriz. Zira her defasında yedişer sekizer yüz nüfus tiyatroda bulunmak şartıyla on beş yirmi defa temaşagaha vaz’olunan bir oyunu on on beş bin nüfusa göstermiş oluruz.”¹⁹⁷

Recâizâde, **Çok Bilen Çok Yanılır**¹⁹⁸ adlı oyunun girişinde önce tiyatro sanatının önemi üzerinde durur. Recâizâde, için tiyatronun diğer eğlencelerden üstünlüğü, “sadece eğlence olarak kalmayıp, ahlâkı temizleyip arılaştırmasıdır”.¹⁹⁹

Dönem’in aydınları kendilerini topluma karşı sorumlu hissederler, çağdaş bir toplum yaratabilmek için Batı’nın insan, toplum ve hukuk anlayışını yerleştirmekte tiyatroyu bir araç olarak kullanmışlardır. Kendilerini toplumun öncüsü, yönlendiricisi olarak gören aydın kesim, bu değişimi yaparken, dinî ve ahlâkî değerlerin korunmasına dikkat etmiştir. Tiyatroyu toplumun gelişme ve kalkınmasında bir araç olarak gören yazar ve eleştirmenler bu bakımdan oyunların öze ilişkin estetik boyutundan çok, biçimsel özelliklerine önem vermişlerdir. Yazarlar tiyatroyu, toplumun değişmesinde ahlâk ve eğitim için aracı kıldıklarından dolayı birçok oyunun konusu aşırı benzerlik gösterir.

2.1. Tebaanın Evrimi

Geleneksel Osmanlı toplumunda, yüzyıllar boyunca kendisini kuşatan geleneğin, inançların ve toplumsal baskıların altında ezilen ve ümmet anlayışı içerisinde; ailenin, mahallenin veya cemaatin bir parçası olarak davranan bir insan modeli görülür. Böylesi bir toplumda özgür bir eylem alanı içerisinde kendi iradesiyle hareket eden bireyden söz etmekte mümkün olamamıştır. Buna karşın, Tanzimat Dönemiyle birlikte oluşan Batılılaşma’nın etkisiyle Osmanlı Toplumı, özgürlük kavramıyla tanışmış ve küçük de olsa özgürlüğe doğru ilk adımları atmaya başlamıştır.

Ancak, Tanzimat Dönemi’ne gelinceye kadar, bin yılı aşkın bir süre boyunca Türk insanı; islâm dininin evren ve dünyanın oluşuna ve insanın yaratılışına dair öne sürdüğü düşüncelere, bu din içinde gelişen düşünce akımlarının insan ve yaşama

¹⁹⁷ Ahmet Mithat Efendi, **Bütün Oyunları** s. 9

¹⁹⁸ Recaizade Mahmut Ekrem, **Çok Bilen Çok Yanılır**, Sis Yayınları, İstanbul, 2012

¹⁹⁹ A. e., s. 2.

ilişkin yaptığı yorumlara ve islâmî çerçevede açıklanan dünya görüşüne göre yaşamıştır. Bu inanca göre insan; birkaç bin yıl önce mutlak kudret sahibi olan Allah'ın iradesiyle topraktan yaratılmış ve yaratılan tüm canlıların en şerefliisi olarak kabul edilmektedir. Dolayısıyla kendisini böylesine mükemmel yaratan Allah'a sorgusuzca yönelmeli ve şükretmelidir. “Çünkü her şey takdir-i ilâhî ile taayyün eder. Bunu değiştirmeye imkân yoktur. Buna rızadan başka çare olamaz... Mukadder olan değişmez, tedbir beyhudedir. Takdire boyun eğmekten başka çare yoktur.” Müslüman insan bu anlayışın içerisinde esirdir ve bu esaretten kurtuluşu da ancak kendini esir edenin kudretine ulaşmakla, yani Allah'a yaklaşmakla mümkün olabilir.²⁰⁰

Bu dini prensipler içerisinde uzun yıllar tefekkürle yaşayan, dünyevi bir değişim için herhangi bir eylem alanı içine girmeyi göze almayan Türk insanının, 19. yüzyılın ortalarında batılı düşüncelerle karşılaşmasıyla direnci kırılmaya başlamıştır. Ancak bu döneme kadar, kaderci anlayışı reddederek, dine dayalı otoritelere karşı gelenlere, kendi iradeleri doğrultusunda hareket ederek geleneklere başkaldıranlara rastlanmaz. Çünkü inanç ve gelenek zincirlerinin sıkı sıkıya bağladığı bu insan tipi değişime asla açık değildir. Dinî dogmaların ve geleneğin hükmü altında yaşayan tebaa konumundaki bu insan yaşamına yön verme düşüncesini geliştiremez.

“Öteki dünya ile içinde yaşadığı dünya arasında ikiye bölünen ve daha fazla ahiret tarafına yönelen bu insanın, bu dünyayı hiç değilse ihmal ettiği bir gerçektir; gerçekten bu insanı hayat ve maddeden çok ahiret ve ahirette erişilecek mutluluk ilgilendiriyordu; nitekim savaşlarda atılan ‘Allah Allah!’ nidalarının ardında varılacak en mutlu ölüme, şehadete koşulurdu; çünkü şehitlere cennetin en itibarlı katı ayrılmıştır. Var olan dünya için değil, dinin vadettiği bir yaşantı için ölüncüydü.”²⁰¹

Sonuç itibariyle modernleşmeyle henüz karşılaşmamış olan Türk insanı; kaderine boyun eğen, geleneklerin ve inançların çizdiği yolda itirazsız uyum içinde yürüyen bir tebaa olarak yaşamaktaydı.

Türk insanı tarihsel süreç içerisinde Batı'yla defalarca karşılaşmıştır. Ancak bu karşılaşmaların hiçbirisi modernleşme bağlamında yaşanan karşılaşma gibi olmamıştır. İlkın Batı'ya karşı olan küçümseyici bakış, zamanla “önce hayrete, sonra takdir duygusuna, üstün görmeye, hayranlığa çevirmekte gecikmez ve nihayet kendimizi Batı önünde küçük görmeye başlarız.”²⁰² Bu durum özellikle 19. Yüzyılda hissedilmeye başlanır. Çünkü artık karşımızda Sanayi Devrimi'ni yaşamış, bilim ve

²⁰⁰ Niyazi Akı, XIX. Yüzyıl Türk Tiyatrosu'nda Devrin Hayat ve İnsanı, Atatürk Üniversitesi Basımevi, Erzurum, 1974, s.s. 139-140

²⁰¹ A. e., s.142

²⁰² A. e., s.143

teknikte büyük mesafeler katederek modernleşmiş, demokrasi ve bireyi varederek yeni bir toplumsal yaşam tesis etmiş olan bir batı bulunmaktadır. Böylece;

“ Geçen yüzyıl, artık Batı’ya bir bakış devresi olmaktan çıkarak Batı ile aramızdaki dengesizliği kapatma çarelerinin arandığı bir devir olur. Batı tecrübesi de bu endişelerle başlar ve biz, taklit veya daha başka yollarla, bir kültür alımı devresine gireriz. Sosyal düzeni, kurumları, giyimi, vasıtaları, düşünceyi, örneklerin prensiplerini kavramadan olduğu gibi aktarır veya taklit ederiz. Bu taklidin bir tarafı günlük hayata bir tarafı da aydınların görgüsüne ve okudukları eserlere dayanır. Günlük hayatın taklidine esas olan ortam Beyoğlu ve yabancı koloniler çevresidir ki buradan gelen değişmeler bilgiye dayanmadığı için köksüz bir hayatın ve dejenere insanların türemesine sebep olur. Müspet bilimleri az çok tanıyan aydınlardan ise hayatı bazı esaslara göre değiştirme amacını güden teşebbüsler gelir.”²⁰³

Tüm dünyada büyük değişimlerin yaşandığı 19. yüzyıl, Osmanlı Devleti’nde de modernleşme ideolojisinin ilke edinildiği ve buna yönelik ilk adımların atılmaya başlandığı kültürel değişim sürecinin başlangıç noktasını oluşturur. 16. yüzyılda ‘akıl’ ile şekillenen Batı, Osmanlı için bir ideal olur. Uzun bir süreçten sonra, akıl, hukuk, demokrasi, özgürlük gibi kavramları bünyesinde toplayan Batı toplumu, 19. yüzyıl Osmanlı aydınlarını düşünsel ve kültürel olarak etkiler. Bu dönemle modernleşme süreci içerisine giren Osmanlı toplumunun 19. yüzyıla gelinceye kadar Batılı anlamda ‘yazar’ olabilecek bir ‘entelektüel’i veya ‘birey’i geleneksel yapısı içerisinden çıkarması mümkün olamamıştır.²⁰⁴ Tanzimatla birlikte artık sorgulayan, düşünen bir aydın sınıf yetişmeye başlar. Modernizm’in düşünsel anlamda öncüleri sayılan bu sınıf kitlelere yön vermeyi, yeni oluşumları tetiklemeyi amaçlar. Bu aydın sınıf; Tanzimat’la birlikte edebiyatımıza giren hikâye, roman ve tiyatro gibi yeni türler aracılığıyla, sosyal ve kültürel alanda yaşanan değişime ışık tutmak, yol göstermek amacıyla eserler yazar.

Dönemin en çok tartışılan konularının başında kölelik ve hürriyet meselesi gelir. Yazarlar toplumda hâlâ geçerli olan, cariyelik, halayıklık ve özgürlük sorunlarına yönelik görüşlerini edebiyat eserleri aracılığıyla dile getirirler. Bu bağlamda, Namık Kemal, Şinasi, Ziya Paşa ve Ahmet Mithat Efendi gibi fikir adamları, özgürlük düşüncesini eserlerinde sıkça vurgulayarak, idealleri doğrultusunda toplumu eğitmek, yönlendirmek ve dönüştürmek düşüncesinde olan öncü aydınlardır.

Bu aydınlar, Batı kültürünü ve Batı’da gerçekleşen siyasi ve sosyal olayları gerek okudukları Batı eserleriyle ve gerekse edindikleri görgüyle topluma aktarmayı

²⁰³ A. e., s.143

²⁰⁴ Mustafa Karabulut, **Batılılaşma Açısından Tanzimat Dönemi Türk Romanı**, s.20-21

görev edinirler. Böylece Osmanlı toplumu, Niyazi Akı'ya göre olumlu yönde bir dönüşüm yaşamaya başlar:

“Örneğin, coğrafya ve ırk ayrılıklarının insanları birbirinden ayıracak sebepler olmadığını öğreniriz; Osmanlı İmparatorluğu'nda yaşayan hristiyanlara müsamaha ile bakmaya başlarız insanın Tanrı ile olan münasebetlerine dair fikirler üzerinde duracak cesareti gösteririz; enerji kaynaklarının nakil vasıtalarında ve sanayideki lüzumunu görür ve sanayiin zenginlik getirdiğini öğreniriz; bu suretle ticaret ve sanayi alanlarında ilerlemeyi, dolayısıyla bu dünya için çalışmayı düşünmeye başlarız; deneysel bilimlerle ve tıbla bağlar kurarız; Fransız Büyük İhtilâlinden etkilenerek, vatan, millet, hürriyet, eşitlik kavramlarını öğrenir, meşrutiyet fikrini benimseriz; ayrıca fikir ve fert hürriyeti gibi kavramların da lüzumunu duyarak esirlik kurumuna karşıt bir tutum alırız; kadının sosyal hayatta bir fonksiyonu olabileceğini Batı'daki örneklerinden öğrenir ve bu görüşü savunuruz; gazeteler sayesinde kamuoyunun tohumları ekilir.”²⁰⁵

Tüm bu gelişmeler Osmanlı toplumunda tebaa olarak yaşayan insanın, birey bilincinin filizlenmesine, toplumsal yaşamda yeniliklerin gelişmesine ve yeni bir dünya algısının oluşarak kendi iradesine inanan ve özgürlük arayışı içine giren bir toplumun oluşmasına ön ayak olmuştur. Tanzimat Dönemiyle birlikte karşılaştığımız bu yeni düzen, Batı medeniyeti; Türk insanını yaşamını gözden geçirme ve bireysel özgürlükler doğrultusunda bir dünya anlayışına yönelik düşünmeye sevk etmiştir. Elbette bu dönemin aydınları sayesinde – küçük de olsa- oluşturulan kamuoyu, toplumu bu batılı değerlerle tanıştırmış ve hazırlamaya çalışmıştır.

Örneğin bireysel özgürlük konusunda Şinasi'nin “Ettin âzâd bizi olmuş iken zulme esir” (Zulme esir olmuş iken bizi özgür ettin) mısraı ve “Bir ıtknamedir insana senin kanunun/Bildirir haddini sultana senin kanunun” (Senin kanunun bir özgürlük belgesidir/Senin kanunun sultana haddini bildirir) beyti, dönem edebiyatçıları için bir zemin oluşturur. Yine bu dönemde, Namık Kemal'in yazdığı **Hürriyet Kasidesi**, geleneksel ümmet toplumundan özgür bireyler yaratma düşüncesine hizmet eden manifesto niteliğinde bir eserdir. Namık Kemal düşüncesinde, insan iradesi ve özgür bireylerden oluşan özgür bir toplum isteği öne çıkar. Özgürlük kavramının ele alındığı ilk edebiyat örneği, Ahmet Mithat Efendi'nin **Esaret** hikâyesidir ve bu eser hürriyet fikrinin filizlenmesinde bir öncü olur.²⁰⁶ Yüzlerce yıldır tebaa hükmünde yaşayan Osmanlı insanı, Tanzimat Dönemi'nde başlayan modernleşme hamlelerinin etkisiyle uzaktan uzağa hürriyet kavramını tanımaya başlamıştır. Kendi yaşam sınırları içerisinde kolay kolay tanık olmadıkları özgür birey modellerini, tiyatro ve roman kahramanı olarak görmeye başlarlar. Yazarların eserlerinde kurguladıkları dünya

²⁰⁵ Niyazi Akı, XIX. **Yüzyıl Türk Tiyatrosu'nda Devrin Hayat ve İnsanı**, s.143

²⁰⁶ Orhan Okay, **Batılılaşma Devri Türk Edebiyatı**, Dergâh Yayınları, İstanbul, 2005, s. 19.

gerçek yaşamla çelişen, sahte bir dünya olsa da yazarlar açısından amaç; bu kurguyu gerçek kılmaktır.

Tanzimat Dönemi aydınlarının pek çoğunun ‘kurucu’ bir misyonla hareket ederek, modernleşme ideali doğrultusunda “yeni bir ülke, yeni bir rejim ya da yeni ve ideal bir insan modeli” yaratmak amacıyla olduğunu belirten Pekman ayrıca, dönem aydınlarının bu idealler doğrultusunda tiyatro aracılığıyla “ütöpik bir dünya”²⁰⁷ kurguladıklarını söyler.

Tiyatro yazını alanında ilk örneklerin verilmeye başlandığı dönem olan Tanzimat, Türk Tiyatrosu için de bir milat özelliği taşır. Türk Tiyatrosunun ilk yazılı oyunu olan *Şair Evlenmesi* 1859 yılında Şinasi tarafından bu özgürlük düşüncesi içerisinde yazılmıştır.

Şinasi yazdığı tek bir oyunla Türk Tiyatro Tarihi’nde önemli bir adım atarak, kendinden sonra gelecek yazarlar için öncülük etmiştir. Şinasi’nin yalnızca tiyatro alanında değil, özellikle gazeteciliğin başlatılıp geliştirilmesinde ve modernleşme ideolojisinin temellendirilmesinde de payı çok büyüktür. Özgür bireye olan inancıyla Osmanlı toplumunun modernleşmesinde etkin rol alarak öncülük etmiş ve bu yolda batıyı model almak gerektiğini ısrarla vurgulamıştır. Şerif Mardin, Şinasi’nin Batı düşüncesine ve o düşüncenin ürettiği laiklik kavramına büyük ölçüde vâkıf olduğunu belirterek pek çok alanda toplumun modernleşmesi için çaba harcadığını şöyle ifade eder:

“Şinasi’nin fikirlerine baktığımız zaman, onun “şahıslara bağlı” olmayı yerdiği, okur-yazar kitlesine yönelik (...) medeniyete inandığı görülür. Bu düşünce biçimi Aydınlanma devri filozoflarının yarattıkları “fikir iklimi”nin sonucu olduğu kadar, bu iklimin kendisini yaratan kitap kültürünün de sonucudur. Konu bu şekilde ortaya konduğunda, Şinasi’nin Türkiye’de aydınlara yönelik ilk kitle iletişimi aracı olan Tasvir-i Efkâr gazetesini kurmuş olmasının bir tesadüf eseri olmadığı görünür.

Aydınlanma devri düşüncelerinin kişisel “hürriyetle ilgili olduğundan şüphe edilmez. Şinasi’nin de, “hürriyet konusundaki düşüncelerini Fransa’da geçirdiği devrede Aydınlanma devri yayınlarından ve kişiye özellikle önem tanıyan romantizmden aldığını tahmin edebiliyoruz. Fakat bundan ötede Şinasi’nin kavradığı Batı medeniyetinin zamanındaki şeklinin beraberinde bir “gayri şahsî” ilişkiler bütünü gerektirdiği idi.”²⁰⁸

Mardin’in dikkat çektiği “gayri şahsî”lik ve Şinasi’nin “şahıslara bağlı” olmayı eleştirmesi meselesi; geleneksel Osmanlı toplumunda görülen, “peder-evlat,

²⁰⁷ Yavuz Pekman, “Türk Tiyatrosunda Bir ‘Başrol’ Olarak Mahalle”, **İstanbul Üniversitesi Edebiyat Fakültesi Tiyatro Eleştirmenliği ve Dramaturji Dergisi**, sayı:10, s. 42.

²⁰⁸ Şerif Mardin, **Türk Modernleşmesi Makaleler 4**, s. 86.

hoca-talebe, padişah-kul” gibi hiyerarşik bir ilişkiler zinciri içerisinde otoriteye bağımlı olmaktır. Bu türden ilişkilerin Batı toplumlarında kitap ve gazete gibi yayınlar aracılığıyla kırıldığını, otoritelerin zayıflayarak özgürlük kavramının geliştiğini belirten Mardin, Şinasi’nin gazete ve kitabın yaygınlaşmasına yaptığı katkıların Türkiye’de hürriyetin başlatılmasına sebep olduğunu söyler.²⁰⁹ Bunun yanı sıra Tanzimat ve Meşrutiyet dönemlerinde Batı kaynaklı roman ve tiyatro gibi sanat alanlarında üretilen pek çok eserde dönemin aydın kitlesi “eğitici bir sorumluluk” üstlenerek, toplumun modernleşmesi yönünde politik bir strateji yürütürler.

2.1.1. Ümmet’den Özgür Bireye

Tanzimat Dönemi oyunlarında ‘özgürlük’ teması iki yönüyle ele alınmıştır. Birincisi bireysel özgürlük diğeri de toplumsal özgürlüktür. Örneğin, evlilik temalı oyunlar arasında anabileceğimiz Şinasi’nin **Şair Evlenmesi**²¹⁰ oyunu bireysel özgürlük düşüncesini ön planda ele almış olsa da dolaylı olarak toplumun topyekün özgürleşmesine, her türlü baskı ve otoriteden bağımsız olarak yaşaması gerektiğine vurgu yapar. Eş seçiminde bireysel isteklerin özgürce ortaya konulması gerekliliğini öneren oyun, Tanzimat’la birlikte gelişen özgürlük düşüncesinin önemini ve bu konudaki toplumsal baskıların yanlışlığını savunur. Oyunda Kumru Hanım adında genç ve güzel bir kızı seven Müştak, onunla evlenmek için aracı kadınların yardımına başvurur ve onların yardımıyla sevdiğine kavuşmak ister. Müştak, Kumru Hanım’la evleneceğinden emindir. Aracı kadınlar Kumru Hanım yerine onun yaşlı ve çirkin ablasını getirerek, “evde büyük abla varken küçüğün evlenmemesi” gerektiğini söylerler. Müştak bu durumu kabul etmez. Bu konudaki hiçbir baskıya boyun eğmeyen Müştak, mahalleden kovulma tehdidine bile aldırılmaz. Arkadaşı Hikmet Bey’in de yardımıyla bu badireden kurtulmaya başarır. Böylece oyunda evliliğe ilişkin dönemin görenekleri ve bir takım yanlış toplumsal koşullanmalara karşı ayak direyen Müştak özelinde, bireysel özgürlüğün önemi ve gerekliliği vurgulanmaktadır.

“HİKMET EFENDİ – Sen ve ayâlin birbirinizi her cihetle tanıdığınız halde, evlenirken ne belalara uğradın, bakındı.

(...)

HİKMET EFENDİ – Ya birbirlerinin ahvalini asla bilmeyerek ev-bark olanların hali nasıl olur? Var bundan kıyâs eyle...”²¹¹

²⁰⁹ A. e., s. 86.

²¹⁰ Şinasi, **Şair Evlenmesi**, Tertip Eden: Mustafa Nihat Özön, Remzi Kitabevi, İstanbul, 1972

²¹¹ A. e., s. 70-71.

Oyunun ana çatışması o dönem itibariyle modern özellikler içerisinde kişileştirilen Müştak Bey tipiyle, cemaat ve geleneğin temsilcisi olarak kişileştirilen mahalle imamı Ebüllaklaka üzerine kuruludur. Oyunda, ‘görücü usulü evlenme’ gibi toplumda sıkça görülen bir gelenek, komik ve halkın anlayacağı bir dille hicvedilmiştir. Niyazi Akı’nın da belirttiği gibi, “Eserin bütün dokusu örflerimizden kaynaklanır.”²¹²

“Hayatımızı geleneklerin idare ettiği ve dinin hayata fazla karıştığı geçen yüzyılda evlenme çağındaki gençlerin birbirlerini görerek, severek, kısaca anlaşarak evlenmelerine imkân yoktu. Tesettür vardı; kadın örtü altında yaşamak zorundaydı; genç bir kızın bir erkeğe görünmesi o devirde ahlaksızlık, hattâ namussuzluk sayılırdı. Hayatın eşiğinde, daha ilk adımlarını atarken gençlerin kafaları geleneklerin katı duvarına çarpardı. Bu suretle fert ve gelenekler çelişmiş olurdu. Geçen yüzyıl tiyatro eserlerinin birçoğunda dramatik situasyon bu çelişmeden doğar. Gençler, evlenme konusunda bir yandan geleneklerle bir yandan da geleneklerin temsilcisi ve uygulayıcısı görünen anne babalarıyla karşılaşarlardı.”²¹³

Geleneklerin birey üzerinde oluşturduğu baskıya karşı ilk isyan Şinasi’nin **Şair Evlenmesi**’yle başlamıştır. Oyun görücü usulü evlilik kurumunu yererken diğer taraftan birey-toplum ilişkisini sorgulamaktadır. Oyunda, geleneksel toplum yapısının, birbirini özgürce seven iki gencin aşkına engel teşkil ettiğine dikkat çekilerek; bireyin özgür iradesine duyulması gereken saygı ve güvenin önemi belirtilmektedir. Bu durum, Tanzimat’la birlikte baş gösteren Batılılaşma ideolojisinin etkisiyle yavaş yavaş ortaya çıkan bireyin; dinî baskılara, geleneğe ve toplumsal baskıya karşı çıkışı ya da başka bir ifadeyle bireyin varolma savaşımı olarak da değerlendirilmelidir. Oyunda Müştak Bey ile Kumru Hanım arasındaki aşka, bireysel tutkularına engel; gelenek ve göreneklerdir. Böylece Müştak Bey ile Kumru Hanım’ın aşkı, geleneksel yaşam biçimine ve onun devamlılığını sağlayan zihniyetin taşıyıcılığını üstlenen kitleye, bireyselleşemeyen, dinî ve gelenekçi otoriteye boyun eğen, ümmet anlayışındaki insana bir örnek olarak sunulur. Müştak aşkına ulaşmak için her türlü otoriteye başkaldıran özgür birey olarak idealleştirilir. Bu başkaldırı, cemaat toplumunun kişiyi baskı altında tutan her türlü gelenek ve yanlış inançlarına karşı yapılmıştır. Oyundaki Müştak Bey tipinin, mevcut geleneksel toplum yapısındaki uyumsuzluğuna Mignon şöyle açıklık getirir;

“Müştak Bey’in renkliliği hem mahallenin tek sesliliğinin daha iyi ortaya çıkmasını mümkün kılıyor, hem de ona doğrudan meydan okuyor. Müştak Bey’in züppeliği, bu oyunda, geleneksel toplumda bireyin var olma hakkını imliyor ki bu

²¹² Niyazi Akı, **Türk Tiyatro Edebiyatı Tarihi 1**, s. 62.

²¹³ Niyazi Akı, XIX. **Yüzyıl Türk Tiyatrosu’nda Devrin Hayat ve İnsanı**, s.63

da Şinasi'nin tasavvur ettiği özgür bireylerden oluşan toplum fikrine uymaktadır.”²¹⁴

Mignon, Müştak Bey'i Tanzimat Dönemi Türk Edebiyatı'nın “züppe tipi” sınıflandırması içerisinde ansa da, esasında onun; inanç ve geleneklerle manipüle edilen halkın karşısında dikçe duruşunu, otoriteye karşı verdiği mücadeleyi göz önünde bulundurarak züppe figürlerinden farklı olduğunu düşünmektedir.²¹⁵ Oyunda toplumsal bir değişim gerçekleştirilmemiş olmasına rağmen kendi çıkarları için statükoyla mücadele eden, oyun boyunca aşkı için tutarlı bir yönelim içerisinde olan Müştak Bey, tiyatromuzda bireysel tavır ve eylemleriyle temsil edilen ilk oyun kişisidir. Dönemin toplumsal yapısı göz önüne alındığında, yazarın geleneksel baskılar karşısında Müştak'ı ideal bir birey olarak nasıl kurguladığı dikkat çeker.

“Geçen yüzyıl insanı, her şeyden önce, din ve geleneklerden, yani maziden gelen disipline bağlı olarak yaşardı. Bu insanlar, bütün kuşaklarıyla bazı inançların idaresindedir. Bu inançlar fertten ferde geçerek toplumu saran bir atmosfer meydana getirirler ki fert bunun içinde erimiş gibi görünür. Vakaa, işinde gücünde olan, günlük hareketlerinde tek başına olan insanlara rastlarız; lâkin bunlar birer fert değil, birer münzevi insandırlar. O devirde, irade kuvvetinden ileri gelen ferdiyetten ziyade dünyadan kaçışa benzeyen bir inziva vardır. Adeta bu insanların birbirlerine el birliği, iş birliği, görüş birliği teklif etmeye ihtiyaçları yoktur. Çünkü idare eden bütün faktörler hazır olarak maziden bir mânevi sel halinde gelmektedir. Bu mânevi selin önünde ferde kalan tek davranış şekli sürüklenmekten ibarettir. Bu sipiritualiste ve mistik selin insanı hareket ettiren kuvvetine bakınca önem sırasıyla Tanrı'yı, kaderi, ruhu, ahireti, fani dünyayı ve hurafeleri görürüz.”²¹⁶

Osmanlı toplumunda Batı toplumuna özgü “medeni toplum”un yerine toplumsal ilişkileri belirleyici olan dinî örgütlenme ve devletin de etkisiyle oluşan cemaatçi yapı hâkimdir. Bu bağlamda Müştak cemaat normlarına uymayan bir bireysellikte çizilerek dönemin alışageldik tiplerinden uzaklaştırılmak istenmiştir.

Tanzimat dönemi edebiyatında alafranga züppe tipinin simgeleştiği Recaizade Ekrem'in **Araba Sevdası**²¹⁷ adlı romanındaki Bihruz Bey veya Ahmet Mithat Efendi'nin **Felatun Bey ve Rakım Efendi**²¹⁸ romanındaki Felatun Bey tipi dönemin modernleşme algısının şekillenmesinde genel itibarıyla olumsuz bir örnek olarak imgeleşmiştir. Bu imge toplumsal algıda “çevrene uy veya bir yabancı olarak sınıflandırılmaya razı ol”²¹⁹ biçiminde bir slogana dönüşerek, örtük bir denetim

²¹⁴ Laurent Mignon, “Bir Rasyonalistin Romantik İsyanı: Şair Evlenmesi” **Türkiye’de Tiyatronun Yolculuğu**, Yay. Haz. Süreyya Karacabey, Ankara, A.Ü. DTCF Yayınları, 2010, s. 368-369.

²¹⁵ A. e., s. 369.

²¹⁶ Niyazi Akı, **XIX. Yüzyıl Türk Tiyatrosu’nda Devrin Hayat ve İnsanı**, s.127

²¹⁷ Recaizade Ekrem’in **Araba Sevdası**, Sis Yayınları, İstanbul 2014

²¹⁸ Ahmet Mithat Efendi’nin **Felatun Bey ve Rakım Efendi**, Sis Yayınları, İstanbul 2008

²¹⁹ Şerif Mardin, **Türk Modernleşmesi Makaleler 4**, s. 43.

mekanizması üretir. Oysa Müştak; ne Bihruz ne de Felatun Bey gibi yüzeysel modernleşme algısının ürettiği, kimliğini ve köklerini kaybetmiş, modernleşmeyi yalnızca giyim kuşam ve birtakım davranış biçimlerinde yüzeysel algılayan bir model olarak çizilmemiştir. Bu bağlamda Müştak, **Felatun Bey ve Rakım Efendi** romanındaki Rakım Efendi tipine yakınlığıyla eşleşir. Çünkü Müştak'ta tıpkı Rakım Efendi tipinde olduğu gibi; aydın, kendi değerlerini kaybetmeden modern olanı içselleştirebilmiş olumlu bir tiptir. O'nda şekillendirilen özgür birey modeli, özellikle aşk gibi en insanî duygunun araçsallaştırılmasıyla açığa çıkarılmıştır. Müştak'ın çatıştığı ve oyunun da dramatik malzemesini oluşturan esas sorun, aşk ve evlilik gibi tamamen bireyi ilgilendiren bir konuda mahallelinin takınmış olduğu cemaatçi, geleneksel tavidir. Bu bağlamda Müştak, Mignon'un çok güzel ifadesiyle; “romantik bir rasyonalistin isyanı”²²⁰nı temsil eder. Bu isyan yüz yıllar içerisinde şekillenen muhafazakâr, gelenekçi ve cemaatçi yapılanmanın kaskatı kurallarına karşıdır!

Müştak, batılı tarzda giyim kuşamı ve tavır özellikleriyle mahallelinin alışık olmadığı bir tipolojiyle kişileştirilerek, hem ideal olan hem de diğer oyun kişileri içerisinde karşıt olan bir konumda yansıtılmıştır. Örneğin Müştak, Kumru Hanıma; gerdek gecesi ‘*yüz görümlüğü*’ olarak o güne kadar alışılmadık bir hediye sunmak ister:

“MÜŞTAK BEY - (kendi kendine) – Şimdi benim kumrucuğum kafese girecek haa?.. Ah bir kere kanadının altına girebilseydim. Fakat insan kısmının yediği bir yem vardır ya, adına para derler. Eğer ondan isteyecek olursa mesela!.. Ey, n’olmuş, elimden geleni esirgemem. Ya verebileceğim şey çok mu? Topu bir teselli, bir de yüz görümlüğü... Nasıl etmeli? Adam sen de... O da kolay: Şöyle birkaç beyit veriveririm vesselam...

Şarkı
Bir Kumrusun sen,
Tab’a muvafık
Yapam Yuvanı
Sinemde, layık
Cân ü gönülden
Ben oldum aşık
Yapsam Yuvanı
Sinemde, layık !..”²²¹

Bireysel özgürlüğün örnek modeli olarak idealize edilen Müştak, oyunun hemen başında ;“... Aşk ve muhabbetsiz evlenen geçinebilirse aşk olsun. Ya ben Kumru Hanım’ı niye alıyorum, ancak sevgilim olduğu için...”²²² repliğiyle, cemaatçi

²²⁰ Laurent Mignon, **a.g.e.**

²²¹ Şinasi, **a.g.e.**, s.54

²²² **A.e.**,s. 65

yapının biçimlendirdiği, geleneksel kuralların oluşturduğu toplumsal rollerden sıyrılarak, kendi özgür kararını kendi verebilen bağımsız bir birey profilinde çizilir. Oysa dönem itibarıyla Osmanlı toplumunda evlilik kurumu oyundaki gibi oluşturulamamaktadır. Geleneklerin hüküm sürdüğü toplumsal yaşantı, evlilik ilişkilerinde de muhafazakâr, gelenekçi anlayış içerisinde “görücü usulü evlilik” ve “çok eşlilik” gibi özgürlükleri kısıtlayan bir baskı altında işler. Yazar, geleneksel ile modern olanın ve cemaat insanıyla özgür bireyin karşıtlığı üzerine inşa ettiği oyununda, dönemin mevcut yapısını eleştirmek için her fırsatta mahalleliyi geleneklerin gereği doğrultusunda bir beklenti içerisinde yansıtır.

“ZİBA DUDU – A kuzum, biraz ağır başlı olsana... Artık başından nikah geçti. Azıcık utan utan!..s.37
MÜŞTAK BEY – Vayy; adam evlenirken utanmalı mıdır ya? Benim bildiğim bunun aksinedir...”²²³

Dönemin toplumsal yaşamına egemen olan gelenekçi yaşayış biçimi; aykırı tavır ve davranışları, muhafazakâr yapısı gereği kabullenemez. Müştak karakteri yazar tarafından dönemin “makbul insan tipinden” uzak, cemaatsel topluma aykırı bir tip olarak çizilmiştir. Bu aykırılık çatışmayı güçlü kılmak, dramatik olanı ortaya çıkarmak gibi tiyatral kaygılardan çok politik bir stratejinin; modern özgür bireyi inşa fikrinin yansımasıdır.

Şair Evlenmesi’nin önemli özelliklerinden biri de Geleneksel Tiyatromuzla kurduğu ilişkidir. Oyun Gölge Oyunu ve Orta Oyunu’nda olduğu gibi bir mahalle atmosferini yansıtır. Böylece Şinasi modernleşme ideolojisini tabandan, halktan başlatmak amacıyla hareket ederek gelenek baskısı altında yaşayan halkı bilinçlendirme, dönüştürme ideali peşindedir. Oyunda ideal model olarak sunulan asal kişilerin (Müştak ve Hikmet), kendilerini çevreleyen toplumsal baskılar karşısındaki başkaldırıları, cemaat toplumu içerisinde eriyen “kişi”ye karşı, özgür birey olma fikrini sunar. Bu noktada Şinasi, cemaat toplumu ve ümmet kültüründeki mahalleliyi de güldürü ögesi içerisinde eleştirerek idealleştirdiği oyun kişilerini öne çıkarır. Niyazi Akı’nın bu konudaki değerlendirmesi şöyledir:

“Piyeste Şinasi’nin iki büyük başarısını belirtmek yerinde olur: Bunlardan biri, o zamana kadar, Karagöz perdesinde birer hayal olarak yaşayan ve yabancı seslerle konuşan, Ortaoyununda belirli kalıplar içinde kalan insanları normal ölçü, ses ve davranışlara kavuşturmasıdır. İkincisi ise, kadın ve erkeğin esir oldukları çok önemli bir baskıya isyan etmesidir.”²²⁴

²²³ A.e., s.53

²²⁴ Niyazi Akı, *Türk Tiyatro Edebiyatı Tarihi 1*, s. 62.

Şair Evlenmesi oyun metninde; alışageldiğimiz biçimiyle, oyunun geçtiği mekâna ilişkin bir dekor betimlemesi yapılmaması dikkat çekicidir. Sahne belirlemeleri numaralandırılarak ve ilgili sahnede bulunan oyun kişilerinin isimleri anılarak geçirilmiştir. Oyunun ilerleyen sahnelerinde, Hikmet’in “selamlıkta bekletilmesi” mekânın bir ev olduğunu bize gösterir. Oyunda detaylı bir mekân betimlemesinin yapılmaması, aslında birkaç sahne sonra yazarın mahalle halkını bu mekânda toplayarak bir mahalle atmosferi yaratmak istemesinden kaynaklanabilir. Nitekim yazar “kız isteme” göreneğini ev içinde ele almak zorundadır fakat mahalleliyi toplayacağı bir evi de detaylıca anlatmayarak, geleneksel tiyatromuzun neredeyse ön koşulu olan mahalle atmosferini bu oyunda kullanmak istemiş olabilir. Türk toplumunda cemaatçi yapılanmanın kamusal mekânı olarak ortaya çıkan mahalle olgusunu Pekman “asıl olarak aynı dine, mezhebe ya da tarikata, kimi zaman da aynı etnik kökene ya da mesleğe bağlı olanların bir araya gelerek oluşturduğu bir yapı olarak”²²⁵ şu şekilde tanımlar:

“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.”²²⁶

Şerif Mardin Osmanlı İmparatorluğu’nda, cemaatin devletin yapmadığı birçok görevi yerine getirdiği için olağanüstü bir önem taşıdığına dikkat çeker. Oyun konu olan söz konusu evlilik mahallelinin onayına ve imamın kesin kararına bağlıdır. Geleneksel toplumda din ögesinin toplum hayatındaki hâkimiyeti, dinin ve tarikatın temsilcisi olan hocaların ve şeyhlerin sarsılmaz otoriteleri söz konusudur. Oyunda da görüleceği gibi mahallede kendiliğinden kurulu, gelenekten gücünü alan sıkı bir düzen hüküm sürmektedir. İmam mahallede sözü en çok geçen²²⁷ tartışılmaz otoritedir.

Ziyba Duda - (...) (Habbe Kadın’a) haydi yenge kadın! Gelin hanımı çabuk dışarı çıkar da nikahını kıyan efendiyi çağırt. Yanımızdaki kahvededir. Orada bulunan mahalleliyi alsın da gelsin. Şuna bir meram anlatsınlar.

Ebüllaklaka - (Başında bir dildade ile tebdil-i kıyafet ve lisanıyla ayınları çatlatarak ve kafları patlatarak²²⁸) Sanki bir telaş ile beni böyle uykudan kaldırıp

²²⁵ Yavuz Pekman, “Türk Tiyatrosunda Bir ‘Başrol’ Olarak Mahalle”, s. 22.

²²⁶ A. e., s.22-23

²²⁷ Şerif Mardin, **Türk Modernleşmesi Makaleler 4**, s. 38.

²²⁸ **Şair Evlenmesi**, Editörün Notu: Ayınları çatlatmak ve kafları patlatmak: ayın ve kaf harfleri Arapça lisanında bulunan iki harftir. Bazı Arapça kelimeler yoluyla dilimize geçmiş, kullanılmaya başlamıştır. Eskiden Arapça öğrenime çok büyük önem verilmesi sebebiyle özellikle mektep ve medreselerde Kur’an taliminde bu iki harfin vurgusuna dikkat edilirdi. Bu iki harfi iyi çıkaran o işe vakıf olmuştur anlamına gelirdi.

da getirmenin ne manası var? Ortaoyunu'na çıkar gibi, bakın şu kıyafetime; ayıp! Gürültününüz ne oluyor?

Ziyba Dudu - (entarisinin ön eteğiyle başını örtmüş olduğu halde Ebüllaklaka'nın elini öper) Aman efendim, güvey olacak herif isteye dileye aldığı hanımı şimdi istemiyor. Bütün saçını başını yoldu. O şöyle dursun yenge kadınla bana bir söylemediği edepsizlik kalmadı. Size nakletmeye utanıyorum.

Ebüllaklaka - (Müştak Bey'e) Vay namussuz vay!

Müştak Bey - Efendim kerem ediniz, bendeniz de bildiğim kadar hakikati size anlatayım.

Ebüllaklaka - Sen sus sefih; kadın ninen gibi biçare hatun yalan mı söyleyecek?

Ziyba Dudu - Bu kızı mutlaka almalıdır.

Ebüllaklaka - Almalı ya! Almazsa ırzına leke sürmüş olur. (Mahalleliye) öyle değil mi komşular?

Mahalleli - Hay hay!²²⁹

Yukardaki alıntıda Şinasi'nin gelenekçi cemaat toplumuna yönelik alaycı yaklaşımı dikkat çekmektedir. Ebüllaklaka'nın "ayınları çatlatarak ve kafları patlatarak" konuşması, Ziyba Dudu'nun "mahrem" anlayışından hareketle örtünmesi, imamın elini öpmesi ve mahallelinin hep bir ağızdan "koro" misali konuşması, bunların tümü cemaat toplumunun eleştirilen davranış ve yaşam biçimi olarak komiklik ögesi içerisinde verilir. Ebüllaklaka'nın mahalleli üzerindeki tahakkümü, mahallelinin sorgulamaksızın itaat edişi, cemaatsel toplumlarda din adamının kalabalıklar üzerindeki tahakkümünün tipik bir örneği olarak yansıtılır.

"Geleneksel Osmanlı Mahallesi ağırlıklı olarak din merkezli bir cemaatsel yapı 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."²³⁰

Kodlanmış toplumsal rolleri oynayan "toplumsal ve geleneksel aktörler" oyununda Müştak ve Hikmet dışındaki tüm oyun kişileri için söylenebileceği gibi, özellikle Batak Ese ve Atak Köse tipleri ise hem komedi ögesini taşıması hem de cemaat toplumundaki tebaayı temsil etmesi bakımından öne çıkmaktadır. Oyunda tüm mahalleli İmam'ın ağzından çıkan söze tabidir. Bu bir bakıma cemaat toplumlarındaki biat kültürünün sonucu olarak yazar tarafından eleştirilir. Bu noktada Batak Ese ve Atak Köse ise komikleştirme unsuru olarak sorgulamaksızın "otoriteye" itaat eden, birey olamamış cemaat insanını temsil eder.

²²⁹ Şinasi, **a.g.e.**, s. 58-61.

²³⁰ Yavuz Pekman, "Türk Tiyatrosunda Bir 'Başrol' Olarak Mahalle", s. 23.

Atak Köse – (arkasında küfe bir elinde kürek bir elinde süpürge ile) İstemeyiz.
Hikmet Efendi – (dahi Atak Köse’nin arkasından yetişerek) Ne istemiyorsunuz?
Atak Köse – Ben ne bilen? Mahalleli istemeyiz diyor, ben de öyle diyorum. Elbette adamların böyle dimelerinde hakkı var.
Hikmet Efendi – Ay, mahallelinin neden hakkı var?
Atak Köse – Hakkı olduğunu pek yavuz biliyorun, amma bak doğrusu neden hakkı olduğunu bilmen.
Hikmet Efendi – Öyleyse bilmediğin şeye neden karışyorsun?²³¹

Görüldüğü gibi Atak Köse’nin tutumu bireysel davranış özelliğinden olabildiğince uzak, bir cemaat insanı olarak kalabalığa sorgulamaksızın biat eden, otoriteye koşulsuz bağlı insan tipini yansıtmaktadır. Yazar Atak Köse özelinde tüm mahalle halkını ve dolayısıyla cemaat toplumunun, sorgulamayan ve eleştirel düşünce içerisinde bireysel tavır gösteremeyen, tipik özelliğini taşlamaktadır.

Şinasi bu oyun aracılığıyla o dönem itibariyle henüz alışılmadık bir sorunu; bireysel özgürlük sorununu tartışmaya açar. Dönemin toplumsal koşulları göz önünde bulundurulduğunda özgür bireyin karşısındaki en büyük engel kapalı cemaat yapısı olarak çıkar karşımıza. Cemaatin kendi iç dinamikleri ve herkesi aynılaştıran, tek tipçi işleyiş mekanizması bireysel özgürlüğü asla kabullenemez. Tanzimat Dönemi toplumsal yaşamına hükmeden bu geleneksel doku oyunun asal çatışması olarak verilir. Merkez oyun kişisi olarak ve ideal modern bireyi temsil eden Müştak bu çatışmadan, yazarın tezi gereği galip çıkar ki, bu da Şinasi’nin değişmesini umduğu toplum ve bireyin kurgusal tasviridir.

Şair Evlenmesi, şariat adına imamların ortaya koyduğu ikiyüzlü çıkarıcılığı, din adı altında döndürülen aldatmacaları, tellal kadınlar ve görücüler aracılığıyla yapılan evliliklerin yanlışlığını eleştirir. Tek perdelik bu kısa oyunda ele alınan konu, dönem üzerinde yapılan sosyolojik bir tespit niteliği taşır adeta ve toplumsal yaşantımızdaki yanlışlıkların ve olması gereken ideal yaşam biçiminin altı çizilmek istenir. Böylece oyun, geleneksel mahalle atmosferi içerisinde kurgulanarak, Osmanlı toplumunun gelenekçi muhafazakâr yaşam anlayışında, modern ve özgür iradeye yönelik bir dönüşüm inşa etmeye odaklanır.

Tanzimat Dönemi’nde Şinasi’nin açtığı bireysel özgürlükler yolunda ilerleyen; toplum ve bireyin dönüşümü yönündeki özgün düşünceleriyle tiyatroyu araçsallaştıran en önemli düşünce adamlarından birisi de Namık Kemal’dir. Bireyin özgürlüğüne ilişkin olarak “Hürriyet bir ferdin her istediğini diğer ferdin veya umumun hürriyetini

²³¹ Şinasi, **Şair Evlenmesi**, s.63

ihlâl etmemek şartıyla, icraya muktedir olmasına ıtlak olunur”²³² tanımlamasını yapan Namık Kemal; bir başka yazısında milletlerin gelişmesinin bireyin özgürlüğüne bağlı olduğunu şöyle ifade eder:

“Dünyada ne kadar büyük millet görülmüşse terakkilerinin zuhur ve devamına en büyük sebep, istiklâl-i Zatiye meftuniyet (kişi özgürlüğüne duyulan tutku) veyahut tabir-i aharla esaret-i siyasiyeden nefrettir. Bu nefretin fıkdanı, (yokluğu) halinde halkın bekay-ı saadetine ne marifet, ne medeniyet, ne servet, ne şecaat, ne muntazam kanun, ne mükemmel mahkeme, ne hüsn-i irade kifayet etmez.”²³³

Görüleceği gibi Namık Kemal’in yüzyıl önce, çağının çok ötesinde bir öngörüyle dile getirdiği görüşleri günümüzün çağdaş düşünceleriyle örtüşmektedir. Özellikle dönemin toplumsal yaşayış biçimi ve inançları göz önünde bulundurulduğunda şu görüşü oldukça radikal durur: “Her ne arzumuz varsa husulünü iptida hükûmetten ve olmaz ise Cenab-ı Hak’tan bekliyoruz... bir hükümet halkın ne pederidir, ne hocasıdır, ne vasisidir... Cenab-ı Hak’ka ise ne âlemin ıslahı vaciptir, ne mülkün mamuriyeti veya halkın terbiyesi...”²³⁴ Teokratik, monarşik bir devlet ve cemaatçi, gelenekçi bir toplum yapısı içerisinde böylesine marjinal görüşler ortaya koymak Namık Kemal’in “dava”ındaki samimiyeti ve ne denli idealist olduğunu gösterir. Kemal, bu görüşleriyle modernleşme ideolojisi bağlamında dönüşümü umulan yeni toplum modeline yeni bir insan profili çizer. İnsanın varoluş nedenini sorgular ve insanın “tevekkül” içerisinde eylemsizce bekleyen bir varlık olamayacağını belirtir. Bu düşünceler dönemin insanına sadece nasıl yaşayacağını tarif etmekle kalmayıp esasında yeni insanın/özgür bireyin, “Devlet ve Tanrı” ile olan ilişkilerine yeni bir bakış açısı da sunmaktadır.

Şair Evlenmesi’nde işlenen tema Namık Kemal’in **Zavallı Çocuk**²³⁵ oyununda tekrar çıkar karşımıza. Ancak bu kez, birbirini seven gençleri acı bir son beklemektedir. Babasının borçlarından dolayı yaşlı ve zengin bir adamla evlenmeye mecbur bırakılan Şefika Hanım verem olur, sevgilisinin intiharı üzerine o da ölür. Namık Kemal, böylesi bir melodram içerisinde, olması gerekeni değil, olmaması gerekeni göstererek mesaj vermek amacındadır. Bireysel özgürlüklere vurulan prangalar her iki genç aşğın ölümüne neden olur. Böylece toplumsal baskıların,

²³² Namık Kemal, **Osmanlı Modernleşmesinin Meseleleri, Bütün Makaleleri I**, Yayına Hazırlayanlar: Nergiz Yılmaz Aydoğdu, İsmail Kara, Dergâh Yayınları, İstanbul, 2005, s.82

²³³ **A.e.**, s.23

²³⁴ **A.e.**, s.26

²³⁵ Namık Kemal, **Zavallı Çocuk**, Remzi Kitabevi, İstanbul 1974

gelenekle kurulan evlilik bağlarının, çıkar karşılığı kızların adeta bir mal, bir köle gibi satılmasının eleştirisi yapılarak, bireysel özgürlüğün gerekliliği vurgulanır.

Namık Kemal **Zavallı Çocuk** oyununda, özgür iradenin hiçe sayıldığı, baskıcı, ataerkil yaşama biçimini ele alarak, insan yaşamına olan olumsuz etkilerini gösterir. Anne ve babaların, çocuklarının duygularını önemsemeden, onları zengin kadın ya da erkeklerle evlendirmeye çalıştıkları için bu gençlerin intihar etmeleri ya da vereme yakalanarak ölmeleri, yazarlar arasında bir çığır açarak sürekli bir örnek oluşturmuştur.²³⁶ **Zavallı Çocuk** oyununda Halil Bey, kardeşinin çocuğu olan Ata'yı evine almış, onun askeri tıp eğitimi almasını sağlamıştır. Dönemin kendine özgü yapısı nedeniyle kız ve erkeklerin bir arada bulunmaları yasakken, bu yasaklar akraba çocukları arasında geçerli değildir. Bu yüzden de birbirleri arasında kaç-göçün olmadığı yakın aile fertleri arasındaki aşklarla sıkça karşılaşmaktadır. Kızı Şefika ile yeğeni Ata bir arada büyüdüğünden iki amca çocuğu daha sonra birbirlerine aşık olmuşlardır. Bu sevgiden habersiz olan aile büyükleri ise Şefika'yı zengin bir Paşa ile evlendirmeyi düşünmektedirler. Halil Bey'in belki bir sevdiği vardır düşüncesiyle Şefika'nın da fikrini almak istemesiyle, durum Şefika'nın onayına sunulur. Babasına olan saygısından, onun yanında "Bey babacığım! Ben ne adamım ki, gönlüm başka birini istesin"²³⁷ diyerek ailesinin bu kararına karşı çıkmayan Şefika, annesi Tahire Hanımla yalnız kalınca bu evliliği reddedecektir. Fakat kızının zengin bir adamla evlenerek rahat yaşamasını arzu eden Tahire Hanım, Şefika'yı bu evliliğe ikna etmeye kararlıdır. Annesinin kararlı olduğunu fark eden Şefika ise sonunda Ata'yı sevdiğini ve Paşa ile evlenmek istemediğini annesine açıklar. Bundan sonrası gene dönemin sosyal hayatının karakteristik yansımalarından biri olan, ailelerin kendi ekonomik sıkıntılarını çocuklarının mutsuz olmaları pahasına da olsa varlıklı bir kişiyle evlendirerek aşmaya çalışmaları durumuyla karşılaşılır. Tahire Hanım, kızı Şefika'ya ailenin zor durumda olduğunu, tek kurtuluşun ise bu evlilikten geçtiğini anlatır. Halil Bey'in yüklü bir miktar borcu vardır ve borçlular ödeme için sıkıştırılmaktadırlar. Paşa, bu borcu Şefika ile evlendiği takdirde üstlenecektir.

TAHİRE HANIM - Kızım! Sen babanın eski devletini, haşmetini bilmezsin. Bilsen sözlerimi daha kolay anlarsın. Şimdi fakir olduk, ayda iki bin kuruşla geçiniyoruz. Zararı yok geçinelim. Lakin babanın beş yüz kese borcu var. Sarrafı öldü, varisleri şimdi istiyorlar. Nikah olursa paşa sana babanın sarraftaki senedini ağırlık olarak verecek. Şimdi anladın mı? O kıymetli babacığının hapislerde

²³⁶ Niyazi Akı, **XIX. Yüzyıl Türk Tiyatrosu Tarihi**, Atatürk Üniversitesi Yayınları, Erzurum, 1963, s. 124-125.

²³⁷ Namık Kemal, **Zavallı Çocuk**, s. 76.

çürüdüğünü, benim kederimden öldüğümü, nazlı kardeşinin yalınayak sokaklarda süründüğünü ister misin?²³⁸

Şefika, evleninceye kadar durumun Ata'ya bildirilmemesi şartıyla bu evliliği kabul ederek üstüne düşen fedakârlığı yapar. Tahire Hanım, dönemin hâkim düşüncesi olan gençlerin sevmeyi bilemeyeceği düşüncesinden hareketle bunun bir çocukluk hevesi olduğunu, kızının ilerde evine ısınarak varlıklı bir hayat yaşayacağını düşünmektedir. Niyazi Akı, 19. yüzyılda anne ve babaların çocuklarının gönül işlerine fazla karıştığını belirterek, aile fertlerine daya iyi bir hayat sağlamak için “zengin koca veya zengin karı” bulmaya çabaladıklarını ve bunun da özellikle anneler tarafından diretildiği söyler.²³⁹

TAHİRE HANIM - Allah, Allah! O yaşta çocuk sevdâyı ne bilecek? Zahir on dört yaşında masumları bırakalım, istedikleri gibi evlensinler, istedikleri adama varsınlar, öyle mi? Sonra dünyada ninenin, babanın ne lüzumu kalır? Şimdi Şefika mesela kasabın çırağını seviyorum derse kolundan tutalım da koynuna mı atıverelim ?

HALİL BEY - Kasabın çırağını değil, lâkin akranından birini severse niçin vermeyeyim de senin kırk yaşındaki paşana vereyim.²⁴⁰

İçinde bulunduğu acı durumun etkisiyle verem olan Şefika yatağa düşmüş, doktorlar ailesine çok az zamanının kaldığını bildirmiştir. Hafta sonu Ata'nın geleceğini bilen Şefika, annesinden, bir mazeretle Ata'yı evden uzak tutmasını ister. Durumu bilmeyen Halil Bey ise Şefika'yı görmeye gelen Ata'ya her şeyi anlatır. Şefika'nın aşkından verem olduğunu anlayan Ata, getirttiği zehri içerek Şefika'nın kucağında ölür, bir süre sonra Şefika da ölür.

“Namık Kemal belirli bir aile tipine karşı çıkar. Bu, Osmanlı tipi ataerkil otorite olsa gerektir.(...) Muhabbetin evlilikten sonra gelmesi gerektiği gibi sözlerle görücü kurumu eleştirilir. Evlilikte ana baba kararı ön plana çıkarak ataerkil nitelik belirtilmektedir. Koca, paşa ya da benzeri, bir yanı bir çeşit rant sahibi olacak, çalışmadan yiyecektir. Buna karşılık Namık Kemal emeğiyle geçinen kocanın başkanı olduğu aileyi öne sürer. Bundan ve Namık Kemal'in başka yazılarından burjuva tipi ailenin salık verildiği anlaşılmaktadır. Bunu söylerken Ata'nın emeğiyle yaşaması ile, bir burjuvanın emeğiyle yaşaması arasındaki ayrımı unutmuyorum. Burjuva tipi aileden kastım, burjuvazinin gelişirken yarattığı ve burjuvazinin egemen olduğu toplumlarda yaygınlaşan aile tipidir ve bu aile geleneksel Osmanlı ailesinden şüphesiz çok farklıdır. Burjuva tipi aile için anne baba egemenliği gerek Batı'nın geleneksel ataerkil ailesinde, gerek Osmanlı ailesinde olduğundan çok daha azdır. Burjuva toplumunda, her alanda olduğu gibi, aile kurumunda da her koyun kendi bacağından asılır. Aile kavramı genellikle daha akılcıdır. Aileyi kuracaklar önceden birbirini tanıyıp karar verir. Onların kararı önemlidir, çünkü toplumda yeni bir birimi onlar yaratacaktır. Varolan Osmanlı tipi aileden, özlenen Batı tipi aileye giden köprünün ayaklarını Namık

²³⁸ A. e., s.s. 79-80.

²³⁹ Niyazi Akı, XIX. Yüzyıl Türk Tiyatrosu'nda Devrin Hayat ve İnsanı, s.65

²⁴⁰ Namık Kemal, Zavallı Çocuk, s. 72.

Kemal'in kendi eliyle yıktığını da yukarıda gördük.(...) Zavallı Çocuk'ta iki aile tipinin uzlaşmayan çatışmasından başka, özlenen aile tipiyle aşk anlayışı da uzlaşmıyor.”²⁴¹

Tanzimat'la birlikte Osmanlı'nın dâhil olduğu modernleşme sürecinde dönemin aydınlarının üstlendiği rol, sanat ve kültürel alanda batılı normlara uygun yeni toplum ve yeni birey oluşturma düşüncesidir. Umut edilen özgür bireyin yetiştirileceği ilk ortam aile kurumudur. Dolayısıyla ailenin; ataerkil, otoriter ve muhafazakâr yaşam biçiminden kurtularak, özgür iradeye inanması ve akılcı bir anlayış içerisinde olması hedeflenen yeni toplum için önemlidir. Böylece, yeni toplumu kuracak özgür bireyler geleneklerin baskısı altında değil, eşitlikçi, özgürlükçü bir ortamda inşa edilebilecektir. Ancak Tanzimat dönemi insanı için bireyin özgür iradesiyle hareket ederek sevdiğiyle evlenebilmesi, hele de genç kızlar için neredeyse imkânsızdır. Örtünmenin, kaç-göçün olduğu harem selamlık bir kültürün yoğun olarak devam ettiği Osmanlı toplumunda bir genç kızın, severek evlenmesi hoş karşılanmaz, hatta namussuzluk bile sayılabilir.

“Bazan bir sesin, bazan belirsiz bir bakışın, bazan da çok kaçamak birkaç kelimenin ardından ve hayalin durmadan beslediği bir sevgiyle birbirlerine bağlanan bu gençlerin karşısına hayata başlarken çıkan ilk engel annelerle babaların aykırı görüşü olurdu; böylece çocuklarla anne ve babalar arasında sessiz bir savaş başlardı. Geçen yüzyılda yazılmış otuzdan fazla tiyatro eserinde sevgililer, anne ve babalarının (...) karşı koymaları yüzünden kavuşamaz ve ölürlər.”²⁴²

Geleneksel yaşamın katı otoriter kimliklerinden biri de ebeveynlerdir. Bu dönemde hâkim olan kültürden dolayı, gençler anne ve babalarının kararlarına sorgulamaksızın itaat etmek durumundadır. Bunun nedeni; gelenekler, inançlar ve özellikle ekonomik özgürlüklerinin olmayışdır. Dolayısıyla bu gençler yalnızca geleneklerinin gerektirdiği bir saygıdan dolayı değil, geçimini sağladıkları için de anne babalarına itaat etmek durumundadır. Anne ve babalarına göre; “...ağları henüz süt koku”, “elleri ekmek tutmayan” bu gençler hayat hakkında fazla bir tecrübeleri yoktur, kendi kararlarını verecek olgunlukta değillerdir.²⁴³ Modernleşme hareketlerinin etkisiyle küçükte olsa kapitalizmle tanışan ve modayı takip etmeye başlayarak batılı normlarda giyim kuşam ve eşya merakı başlayan toplumda doğal olarak zenginlik önemli bir değer olarak öne çıkmıştır. Bundan dolayı anne babalar

²⁴¹ Murat Belge, "namık kemal: aşk ve evlilik üzerine", **Edebiyat Üstüne Yazılar**, Y.K.Y, İstanbul, 1994, s.s. 289-290.

²⁴² Niyazi Akı, **XIX. Yüzyıl Türk Tiyatrosu'nda Devrin Hayat ve İnsanı**, s.65

²⁴³ A. e., s.64

çocuklarının “geleceğini” garanti altına almak düşüncesiyle çıkarıcı bir tavırla hareket ederler.

“TAHİRE HANIM – Hem nasıl geçinecekler? Atâ mektepten yüzbaşı çıkacak değil mi? Bir yüzbaşı maaşından ne olur? Kızını halayıklığa mı vereceksin?

HALİL BEY - Hanım hekimlerin kazancını işittin mi? Atâ ne kadar müsait bilmez misin?”²⁴⁴

Bireyin özgürleşmesinin yalnızca eski zihniyetin yok edilmesiyle aşılamayacağı açıktır. Gençlerin anne ve babalarının tahakkümünden tümüyle bağımsızlaşmaları gerekmektedir. Kültürel ve ekonomik özgürlüklerin elde edilmesiyle kazanılacak bireysellik, dönem itibariyle erkekler için mümkün olsa da genç kızların ekonomik özgürlüğünden söz etmek olanaksızdır. Çünkü kadının değil çalışarak ekonomik özgürlük elde etmesi, sokağa çıkması bile o dönemde doğru karşılanmaz. Bu bakımdan Şefika’nın anne babasının kararına karşı çıkma şansı yoktur. Şefika ekonomik özgürlüğe sahip olmadığı için, Atâ kadar bağımsız hareket edemez. Dolayısıyla Şefika’nın bireysel özgürlüğüne, kişisel kararlarına engel anne babasının geleneksel bakışlarının yanı sıra, kadını eve ve ailesine bağımlı kılan sosyo-ekonomik yapıdır. Ancak yazar burada bireysel özgürlüğe engel olarak annenin tutumunu getirir. Dönem edebiyatında sıklıkla tekrarlanan bu konu; genellikle birbirini seven gençlerin yenilgisiyle sonuçlanmaktadır. Çünkü bu gençler “her şeylerini anne ve babalarına borçludurlar ve gelenek, hattâ din onlardan kayıtsız şartsız bir saygı ister.” Bu yüzden gençler, özgürlük mücadelesini daha başlamadan kaybederler.

“Çocuklar anne ve babalarını ancak ölürken veya öldükten sonra yenerler. Bu zaferlerini hayatlarını vererek kazanırlar. Babalarından korkan ve nadiren annelerine açılabilen bu duygulu, saygılı gençler, ölürken de duygulu ve saygılıdır. Kendilerine kötülük eden ana ve babalarından ölürken de af dilerler, onlara haklarını helâl ederler.”²⁴⁵

Dönemin önemli yazarlarından olan Ahmet Mithat Efendi ise tiyatro oyunlarının yanı sıra, özellikle roman ve hikâyeleriyle de bu toplumsal yenileşme hareketine katkıda bulunur. Orhan Okay, Ahmet Mithat’ın topluma ilk olarak okuma alışkanlığı kazandırmak sonra da kültür ve ahlak bakımından belirli bir seviyeye yükseltmek gerektiğine inandığını söyler. Ahmet Mithat’a göre; kültür kavramı, dönemin hürriyet ve rejim tartışmalarından önce gelmektedir. Ona göre, kültürel olarak batı seviyesine ulaşılmadıkça bu kavramlardan söz etmek yersizdir.²⁴⁶

²⁴⁴ Namık Kemal, *Zavallı Çocuk*, s. 73

²⁴⁵ Niyazi Akı, *XIX. Yüzyıl Türk Tiyatrosu’nda Devrin Hayat ve İnsanı*, s.65

²⁴⁶ Orhan Okay, *Batılılaşma Devri Türk Edebiyatı*, s. 7-10.

Toplumun eğitilmesine büyük önem vererek eserlerini bu dikkatle oluşturan Ahmet Mithat, beklediği toplumsal dönüşüme ulaşmak amacıyla kurgusal metnin tüm olanaklarını ideali doğrultusunda kullanmıştır. Eserlerinde “iyi” ile “kötü” arasına belirgin bir mesafe koyarak, okuyucuyu yönlendirmek ve böylece öne sürdüğü tezi kabul ettirmek amacıyla olan yazarın bu anlamda en dikkat çeken eseri, **Felatun Bey ile Rakım Efendi** romanıdır. Bu romanda Felatun Bey ile Rakım Efendi tipleri arasında bir karşılaştırma yapılarak, Tanzimat Dönemi’nde yaşanan batılılaşma sorununa ışık tutulur. Felatun Bey batılılaşmayı özümseyememiş, yüzeysel olarak algılayan, Tanzimat dönemi edebiyat ve tiyatro eserlerinde sıklıkla karşılaşılan “alafranga züppe” tipini yansıtır. Bu tipin karşısına konularak olumlanan Rakım Efendi ise Batı’yı özümsemiş, okuyan, yabancı dil bilen ideal bir Osmanlı aydını olarak eserde yer bulur.²⁴⁷ Romanda böyle bir karşılaştırmayla, yüzeysel Batı’lılaşma algısı eleştirilirken, Batı’lı değerlerin doğru anlaşılacak, sağlam temeller üzerine inşa edilmesi gerektiği tezi sunulur.

Geniş kitlelerin tiyatro aracılığıyla eğitilmesini amaçlayan Ahmet Mithat Efendi, yaşadığı dönemin toplumsal sorunlarına kendi bakış açısı doğrultusunda yazdığı oyunlarda yer verir. Batılılaşma olgusunun özellikle aydın bir zümre tarafından her alanda tartışıldığı Tanzimat döneminde toplumun topyekün eğitilmesi, insanî değerler noktasında batı toplumun örnek alınması söz konusudur. Bu bağlamda Ahmet Mithat Efendi de oyunlarında “bireysel özgürlük”, “çok eşlilik”, “batıl inanç”lar ve “insan eşitliği” temalarına yer vermiştir.

Hükm-i Dil, yazarın 1875 yılında **Gönül** adlı hikâyesinden uyarlanan²⁴⁸, toplumsal statülerin önemsizliğini vurgulayarak, eşitlik düşüncesini öneren oyunudur. Oyunda insanî değerler bakımından sosyal statünün önemli olmadığı, esas olanın kişisel özellikler olduğu düşüncesi vurgulanır. Yazar bu oyununda mekân olarak Avrupa’yı seçmiş olsa da hedef kitlesi değişim süreci içerisindeki Osmanlı toplumdur.

Hükm-i Dil’de aristokrat bir Fransız ailesinin kızı olan Margerit ile bu ailenin hizmetinde çalışan bahçıvan Pol arasındaki aşk ilişkisi üzerinden bireysel özgürlüğün önemi vurgulanır. Ahmet Mithat Efendi bu oyunda Avrupa’da aristokrasi ve halk

²⁴⁷ Yavuz Pekman, “Tanzimat Dönemi Türk Tiyatrosu’nda Batılılaşma Olgusu”, s. 34.

²⁴⁸ Niyazi Akı, **Türk Tiyatro Edebiyatı Tarihi**, s. 157.

arasında yaşanan özgürlük mücadelesini ele alarak, Osmanlı toplumunda henüz yeni yeni başlayan hürriyet tartışmalarına bir model sunmaktadır.

“Hükm-i Dil’i asaletin babadan oğula geçen bir ünvan değil, insanın kişiliğinden kaynaklanan bir erdem ya da değer olduğu tezi üzerine kurmaktadır. Bu tez, bireyin kendi iradesi ve aklıyla hareket eden, kendi içinde özgürleşmiş bir varlık olarak kabulünün yanı sıra, toplum içindeki sınıf farklılıklarının ortadan kalkarak herkesin eşit olarak görülmesi anlamını da içermektedir. Böylesi bir anlayış, bireyi boyunduruk altına alan toplumun kural ve yasalarının yerine doğal hukukun ikamesine yönelik bir tutumu da barındırmaktadır.”²⁴⁹

Tanzimat dönemi yazarları aşkı ele aldıkları eserlerinde idealleştirmek istedikleri kadın karakterleri fedakârlıkları ve mücadeleci tavırları doğrultusunda kurgulamaktadırlar. Bu oyunda da Margerit kendisini çevreleyen toplumsal baskılara ve ailesine rağmen, sevdiği adamı seçmesiyle idealleştirilir. Bireysel özgürlük hakkını, “gönlüm benim değil mi, nereye istersem sevkederim”²⁵⁰, sözleriyle açık eden Margerit, kültürlerin kurmaca yasaları karşısında doğal olanın üstünlüğünü şöyle dile getirir:

Margerit - Ben gönlümün sahibesiyim. Her şeyi gözüme alırım, kanun-ı tabiatı muhafaza ederim. Elbette böyle esassız âdetten kurtulurum. Ne demek bu asilzâde imiş, öteki pespaye imiş, hep Allah’ın kulu. İşte Pol, işte Kont Döbervil’in edepsiz oğlu. Sen iksini de bilirsin, hangisine zevce olmak alâdır? Varsın anam babam, o edepsiz vereceğiz diyerek sayıklasınlar.²⁵¹

Oyun, her ne kadar Fransa’da geçiyor ve oyun kişileri Fransız olarak yansıtılıyor olsa da, kişiler dil ve tavır özellikleriyle Osmanlı halkını işaret eder. Oyunda Tanzimat dönemiyle kurulan bir başka benzerlik ise gönül ilişkilerinde sevgililere aracılık eden “arabulucu” kadın tipinin bu oyunda da bulunmasıdır. Bahçıvan Pol, Margerit’e olan aşkını aralarındaki statü farkından dolayı ümitsizce gizlemektedir. Margerit’in “musahibelerinden” biri olan Luiz aracılığıyla, Pol aşkının karşılıksız olmadığını anlar. Margerit ile kaçma planı yapmak üzere buluştuklarında Pol,’ün statüsü gereği bu aşkın kendisi açısından “hadsizlik” olduğunu söylemesi üzerine:

Margerit- (...) Cümlemizi bir Allah yaratmadı mı? Cümlemiz anasır-ı erbadan müretteb değil miyiz? Hepimizde cevher-i insaniyet musavi değil mi? Hiç insanın büyüğü, küçüğü, eşrefi ednâsı olur mu? Bu fikir cühelaya mahsustur. Bizim kanımız mukaddestir diyen herifler asilzadelerden ziyade ulüvv-i cenab, istikamet-i tab’ olamaz mı? Hem de efendim bizim asalet diye iftihar ettiğimiz

²⁴⁹ Yavuz Pekman, “Tanzimat Dönemi Türk Tiyatrosu’nda Batılılaşma Olgusu”, s. 20

²⁵⁰ Ahmet Mithat Efendi, **Bütün Oyunları**, s.185

²⁵¹ **A. e.**, s.185

şeref, ibtidadan kazanana râcidir. Ben filanın oğluyum demek ne fayda verir. İnsan işte ben filanım diyebilmeli, bir adam kendi nam ve unvanıyla iftihar etmeli(...)²⁵²

Görüleceği gibi yazar bu sözlerle toplumsal statülerin kazanılmış bir hak olmadığını, kuşaktan kuşağa aktarılan bir miras gibi emeksiz elde edildiğini dile getirmektedir. Dolayısıyla toplumsal statülerin, bireysel özgürlükler ve tercihler karşısında geçersiz olmaları gerektiği tezini önerir. Bu tezin taşıyıcılığını kadının yapması ise dikkate değerdir. Çünkü toplumsal cinsiyet rolleri göz önüne alındığında kadın erkeğe oranla daha pasif, susturulmuş ve edilgen olarak konumlandırılır. İşte bu noktada yazar Margerit'i alışageldik geleneksel rolünden sıyrarak, yüzlerce yılın var ettiği, kalıpsal zihniyetin karşına getirir ve bir başkaldırı tavrı içerisinde idealleştirir. Yazarın oyunda Osmanlı toplumuyla kurduğu ilişkiyi tekrar hatırlayacak olursak, oyundaki Margerit'in tavrının esasında bir değişim yaşamakta olan Osmanlı kadınına örnek olarak sunulduğunu görürüz. Yazar Margerit aracılığıyla, Osmanlı kadınına bir rol model sunmak ister. Kadınların evlilik meselesi ve yaşam biçimlerinde bireysel iradeleri doğrultusunda davranmalarını önerir. Böylece erkeklerin birden fazla kadınla evlenebildiği Osmanlı toplumundaki kadına, Margerit bir örnek teşkil edecektir. Yazar bu örnekle edilgen, pasif, ataerkil yaşam dizgesi içerisinde nesneleştirilen kadını eğitmek/dönüştürmek ve özgür bir birey olarak inşa etmek düşüncesindedir.

Oyunda başka bir idealleştirme de yine bir kadın karakter, Margerit'in annesi Finet üzerinden yapılır. Ahmet Mithat Efendi, bu idealleştirmeyi, toplumun eğitilmesinde ebeveynlere düşen rolü hatırlatmak amacıyla yapmaktadır. Yazar, bu oyunda bir bahçıvanla kaçmasından dolayı statüsünü kaybetmektense, kızını kaybetmeyi tercih eden baba Kont Döbaraval'ın karşısına, statülerden bağımsız olarak insanı önemseyen anne Finet'i çıkarır.

Finet- Senin damadın asilzâde olmasından muradın damadın ulüvv-i cenabı vesair güzel ahlâkı câmi olması değil midir? İşte bunların cümlesi Pol'de mevcuttur. Ama diyeceksin ki asilzâde değil. Bir hânedanda mensup değil. Fakat ben görüyorum ki Pol âli bir hânedana peder olmaya lâyıktır. Evlâdı ailzâdeler sınıfına gelebilir. Hem de hânedan dedikleri gökten inmediler ya. Cümlesini zaten pespayeler teşkil etmediler mi? (...)

Gidiniz, babanızın elini öpünüz. Damadı kendi elini öptüğü halde artık onun mukavemeti, mecali kalmaz.

Kont - Affedersin kahramanım. Ben hiddet arasında ağzımdan bir söz kaçırdım. Şimdi pişman oldum.²⁵³

²⁵² A. e.,s.195

²⁵³ Ahmet Mithat Efendi, **Bütün Oyunları**, s.206

Finet, kızı Margiret ve Pol arasındaki sosyal statü farkını görmezden gelerek evlenmeleri için kocası Kont'u ikna eder. Burada yazar tarafından idealleştirilen anne modeli, çocuklarını yetiştirirken iyi eğitim almalarının yanı sıra, onların bireysel özgürlüklerine saygılı olarak, yaşamlarını biçimlendirmelerine de katkıda bulunmaktadır. Bu ideal anne, yazarın tezi gereği içinde yaşadığı toplumun geleneklerinin aksine, evlilik ve eş seçimi konusunda çocuklarını özgür bırakmalıdır. Oyun, eş seçiminde ister erkek ister kız çocukları için olsun, tümüyle tarafların kararına bağlı kalınmak gerektiği düşüncesini önerir. İçinde yaşadığı toplumun bütün tepkilerini göz ardı ederek idealleştirilen anne modeli Finet, pratik çözümler üreterek kocası ile damadı arasındaki sorunları gidererek aşıkların evlenmelerini sağlar.

Dönem yazarlarından Feraizcizade Mehmet Şakir de oyunlarının çoğunda özgürlük düşüncesine yönelmiştir. **İlk Göz Ağrısı**²⁵⁴ adlı oyununda evlilikle ilgili kararın, çiftlerin kendileri tarafından özgürce verilmesi gerektiğine değinir. Oyunda Akile Dudu, geleneksel tiyatromuzda sıklıkla karşılaşılan çöpçatan, arabulucu kadın figürünü temsil eder. Moliere'in oyunlarında da karşılaştığımız bu tip aracılığıyla Mehmet Şakir, seyirciye pek çok mesaj gönderir. Akile Dudu'ya göre eşler maddi ve manevi yönden denk olmalıdırlar. Burhan'ın Naile'yi ve Cerri Hasan'ın da Naime'yi terk etmesi esasında olumlanmayan bir durumdur. Bozulmuş evlilikler toplumda hoş karşılanmaz. Bu durumu düzeltmek de tevhül (evlenme) işini üstlenen Akile Dudu'ya düşer. Ancak onun da dışarıda tutulması gereken durumlar vardır. Evlenecek kişilerin kendisi bu kararı almada yeterli olabilir. Bu yüzden oyun kişilerinin hepsi kendi kararları doğrultusunda hareket ederek eski eşlerine dönerler. Bu durum Batılılaşmanın etkisiyle geleneksel Osmanlı toplumunda bireysel özgürlüğün oluşmaya başlamasının görüntüsünü verir.

HASAN – (Dönüp Naime'yi görür. Kendi kendine) Vayy, benimeski karı! Boşboğazlıkla kovulduğumu da duyurdum ona.

NAİLE – Aman buradan nasıl kaçsam ki, herif tam kapının önünde!

(Burhan girer)

BURHAN – Vay, bu ne? (Naime'nin arkasında durur) Ooo, biri eski karım Naile. Bu da şimdiki karım. Ne garip rastlantı bu böyle. Hanım siz burada ne geziyorsunuz?

NAİME – Akile Kanımla görüşmeye gelmişim, başımı açmadan şu herif (İç çeker) geliverdi.

HASAN – (Homurdanır) Şimdi şu herif oldum.

AKİLE – (Bir köşeye çekilir. Kendi kendine) Şaşırdım gitti. Yirmi senedir çöpçatanlık yaparım, başıma böyle bir rastlantı gelmedi. Of, şimdi ben ne yapayım... Yok yok hiç tınmamalı, bakalım ne yapacaklar? İş olacağına varsın hele.

(...)

²⁵⁴ Feraizcizade Mehmet Şakir, **İlk Göz Ağrısı**, Eski Türk Oyunları 4-5, Mitos Boyut, İstanbul, 2013

NAİME – Git yanımdan, senin nikâhında değilim artık.

HASAN – Eee canım, hemencecik de kocaya varman gerekli miydi?

NAİLE – (Yavaş yavaş Burhan’a yaklaşıp) Bu kadar hayırsızlığı sizden beklemezdim; keşke beni sopayla dövseydiniz de üstüme karı almasaydınız. Gün geçer, kin geçer demezler mi?

BURHAN – (Yavaş yavaş Naile’ye yaklaşıp ve elini tutar) A şekerim, sen de beni biraz bekleseydin. Gerçi ben de sonradan pişman oldum ya...²⁵⁵

Oyunda Burhan, Cerri Hasan ve Zaik Efendi’nin geçici bir hevesle karılarından boşanmaları alaylı bir dille eleştirilir. Özellikle Zaik Efendi’nin kızı yaşında biriyle evlenme isteği oyunun sonunda komik bir sonuçla eleştirilir. Kendi karısıyla evlendiğinin farkında olmayan Zaik Efendi, Zevkiye örtüsünü açtıktan sonra telaşlanır ve oyunu getirildiğini fark edip kızarsa da daha sonra karısı ile barışır. Zevkiye ise, Zaik Efendi’den bir daha genç birisiyle evlenmeyeceğine dair söz alarak rahatlar.

19. yüzyılın toplumsal yaşamında görülen çok eşlilik ve boşanmanın kolaylığı yazarların da ilgisini çeken sorunlar arasındadır. Feraizcizade Mehmet Şakir İlk Göz Ağrısı oyununda, eşlerinden kolayca boşanarak başka kadınlarla evlenmek isteyen ve çok eşliliği önemseyen erkekleri komik bir üslupla eleştirir. Tanzimat Dönemi’nde görülen çok eşlilik, erkeklerin birden çok kadınla evlenmesi ve kolayca boşanabilmeleri, aile kurumuna büyük zararlar vermektedir. Gelenekler ve dinî inançlardan ötürü, evliliklerin kanun önünde tanınmaması ve boşanmaların da, keyfiyet içerisinde, mahkemeye gerek kalmaksızın gerçekleşebiliyor olması, modernleşme ideolojisi bağlamında oyun yazarlarının ele aldığı konular arasındadır.

“Boşanmanın bu kadar kolay olduğu bir devirde boşanma için sebep düşünmek yersiz görünürse de, tiyatro eserlerine göre yine de iki sebep ileri sürülebilir: Evlenme şekli, erkeğin vefasızlığı. Evlenme şeklinin, yani görmeden ve tanımadan yuva kurmanın, ayrılmak için yeter bir sebep olduğu apaçık görünüyor. Bu gözü kapalı evlenmelerden sonra boşanmak isteyen kadına da erkeğe de hak vermek mümkündür. Fakat vefasızlık konusunda, hür bir hayat süren erkek suçludur; kendini yuvasının dışında mutlu sayan bir erkeği o devirde ‘sefiş’ kelimesiyle anarlar. Yuveyi koruma amacıyla bazı tiyatro eserlerinde sefahatin kötü sonuçları ibret dersi olarak karşımıza getirilir.”²⁵⁶

Abdülhak Hamit’in **Sabr-u Sebat**²⁵⁷ adlı oyununda ise **Zavallı Çocuk**’takinin tersine, Raksâver’i seven Mehmet Bey zorla amcakızı Zehra ile evlendirilmek istenir. Bir Paşa kızının cariyesi olan Raksâver’i, uzun süre göremeyen Mehmet Bey hastalanır. Bunun üzerine hava değişimi için amca evine gönderilir.

²⁵⁵ A. e., s.129-130

²⁵⁶ Niyazi Akı, XIX. Yüzyıl Türk Tiyatrosu’nda Devrin Hayat ve İnsanı, s.74

²⁵⁷ Abdülhak Hâmid Tarhan, Abdülhak Hâmid Tarhan Tiyatroları 1, Haz. İnci Enginün, Dergâh Yayınları, İstanbul, 2002

Orada ailesi tarafından amcakızı Zehra ile evlendirilmek istenen Mehmet Bey bunu reddedince babası tarafından evlatlıktan reddedilir. Amcası ise Mehmet Bey'i evden kovar. Bir dervişin kendisini evlat edinmesinin ardından, o dervişten kalan mirasla zengin olur. Çeşitli entrikaların ardından sevdiğine tekrar kavuşur.

Bu oyunda da evlilik teması üzerinden kişisel özgürlüklerin gerekliliğine dikkat çekilirken, dönemde hâkim olan ataerkil baskının yanlışlığı gün yüzüne çıkartılır.

MEHMET BEY: (Kendi kendine) Hiç mi hiç. Acaba bu çocuğun bir başka istediği mi var, demiyorlar!

PAŞA: Bak pederin bu bâbda ne yazmış. Dinle. (Mektuptan okuyarak) “Mehmet yine Zehra Hanım'ı istemeyecek olur da inat ederse hiç durmayıp tardediniz. Bir kerre kabul etmem derse, ikincisini beklemeyin, def ediniz gitsin. (...) O sizin kerimenizi kabul etmediği halde ben de onu reddederim(...)

MEHMET BEY: (...) Ben buradan giderim, hepinize arkamı dönmüş olurum. Sözümden yine dönmem.²⁵⁸

Mehmet Bey'in babası ve amcasına karşı gösterdiği kararlı tavır, hâkim olan ataerkil zihniyeti hiçe sayan ve kendi iradesiyle davranan özgür bireyin inşası için kusursuz bir örnektir. Mehmet Bey, Ümmet idesi içerisinde şekillenen Osmanlı toplumunda görülen, “peder-evlat, hoca-talebe, padişah-kul” gibi hiyerarşik bir ilişkiler zinciri içerisinde otoriteye boyun eğmeyerek, idealleştirilir.

“Tiyatronun amacı ahlakı düzeltip iyileştirmektir”²⁵⁹ diyen ve sadece eğlence olarak kalmayıp toplumun genel ahlakına olumlu yarar sağladığı görüşünde olan Recaizâde Mahmut Ekrem, döneminin oyunlarını konularındaki benzerlikten dolayı eleştirir. “Bir vakitten beri hemen her gün yeni yeni çıkmakta olan ve görünüşte başka ise de hakikatte biri diğerine göre yazılmış... tiyatro eserlerinden halka usanç ve tiksime gelmiştir.”²⁶⁰ Sözleriyle dönemin tiyatrosundaki kısır döngüyü tarif eder.

Yazar, **Vuslat Yahut Süreksiz Sevinç**²⁶¹ oyununda, Tanzimat Döneminin sosyal yapısını ve özellikle de esirlik ve cariyelik kurumunu ele alarak eleştirir. Yazar bireysel özgürlüğe verdiği önemi, dönem itibarıyla hala devam eden cariyelik kurumu üzerinden gösterir.

²⁵⁸ Abdülhak Hâmid Tarhan, **Abdülhak Hâmid Tarhan Tiyatroları 1**, s. 27.

²⁵⁹ Niyazi Akı, **XIX. Yüzyıl Türk Tiyatrosu'nda Devrin Hayat ve İnsanı**, s. 2

²⁶⁰ **A. e.**, s. 2

²⁶¹ Recaizade Mahmut Ekrem, **Bütün Eserleri Cilt 3**, Haz: İsmail Parlatır, M.E.B. Yayınları, İstanbul, 1997

Vuslat, Naime Hanım tarafından çok küçük yaşta satın alınarak yetiştirilmiş bir cariyedir. Oldukça iyi yetişen Vuslat'ın piyano ve ud çalma, şarkı söyleme, dikiş-nakış yapma, okuyup yazma, her türlü ev işini kusursuz yapma gibi yetenekleri vardır.

Vuslat, gittiği bir düğünde Latife Hanım adında biri tarafından çok beğenilir. Latife Hanım Vuslat'ı Naime Hanım'dan ister. Amacı da Vuslat'ı oğluna odalık yapmaktır. Naime Hanım, Vuslat'ın Latife Hanım'ın oğluna eş olarak istendiğini düşünerek kızı gibi sevdiği Vuslat'ın zengin bir konağa gelin gideceğini zannederek onu altı yüz altına satar.

Vuslat, satıldığını duyunca çok üzülür. Onun üzüntüsünün asıl sebebi evin oğlu Muhsin Bey'den ayrılacak olmasıdır. Muhsin ile Vuslat birbirlerini sevmektedir. Hatta, Vuslat'ın marifetlerini Latife Hanım'a bir bir anlatan Naime Hanım, onun "Madem böyle hünerleri var da, niçin oğlunuza almıyorsunuz?"²⁶² sorusuna karşılık Onların küçük yaştan beri beraber yetiştiklerini, yüz göz olduklarını, bunun da evlilik için iyi olmadığını söyler.

Vuslat'ın gitmesinden sonra Muhsin Bey yataklara düşer, hekimlerin bütün çabaları sonuçsuz kalır. Muhsin tek şifasının Vuslat olduğunu söyler, onun bulunup getirilmesini arzu etmektedir. Naime Hanım oğlunun bu arzusunu yerine getirmek için çabalar, ama Latife Hanım'ın izini bulamaz. Çünkü Latife Hanım, bir paşa karısı değildir, Vuslat'ı satın alabilmek için böyle bir yalana başvurmuştur.

Vuslat Girit'te Mustafa adında bir tacire satılmıştır. Mustafa Bey Vuslat evlenmek ister ancak Vuslat aşkından hasta olmuştur. Hastalığının nedeninin Muhsin Bey'e olan aşkı olduğunu anlayan Mustafa Bey, Vuslat'a yardım etmek ister. Büyük uğraşlar sonunda Muhsin Bey'i bulur ve iki sevgiliyi kavuşturur. Ancak ikisi de hasta olan aşıklar, kavuştukları an ölürlər.

Dönem itibariyle birbirini seven genç aşıkların "vuslat"a eremeyişleri ve ölümdə buluşmaları, edebiyatın her alanında ve tiyatro oyunlarında çok sık tekrarlanmıştır. Ancak bu oyunda yazar esaret sorununa eğilerek, dönem itibariyle hala devam eden cariyelik, kölelik gibi bireysel özgürlüklere taban tabana zıt bir anlayışı yermektir. Mizancı Murat Bey oyuna dair yaptığı eleştiride; "Vuslat, 'vuslatlar', şehir adetlerimizin birer kurbanı, cemiyetimizin en biçare insanlarıdır. Asıl trajik taraf onların insanlar gibi yetiştirildikleri halde büyüyünce birer mal gibi satılmalarıdır" diyerek **Vuslat Yahut Süreksiz Sevinç** oyununun önemine değinir.²⁶³

²⁶² A. e.,s. 197

²⁶³ Niyazi Akı, XIX. Yüzyıl Türk Tiyatrosu'nda Devrin Hayat ve İnsanı, s. 7

“İçine girdikleri ailelerin diğer fertleriyle birlikte üzülen, onlarla birlikte sevinen, fakat daima ezilen, ezildikleri halde sesleri çıkmayan, isimleri duyulmayan insanlar, hiç şüphesiz, tiyatro eserlerinde görülen cariyeler, kalfalar, halayıklar, hizmet halayıkları, odalıklar, tek kelime ile esir insanlardır. Kökleri çok eski devirlere çıkan bu önemli sosyal konu geçen yüzyıl tiyatrosunda geniş yer tutar. (...) bu ezilen insanların ıstırap ve feryatlarını duymak mümkündür. Bunlar, satıldıkları evdeki insanların arzuları yerine gelsin diye yaşayan, sırası gelince yine o insan için feda edilen zavallılardır. Yerlerinden, yurtlarından kopararak kaçırılan bu insanlar esir pazarlarında hayvanlar gibi alınır ve satılırlar; evden eve satılanlar üzerinde eşya gibi pazarlık edilir.”²⁶⁴

Dinî inançların yaşamın her alanına nüfuz ettiği Osmanlı toplumunda, islâmın insan hakları noktasında eşitlikçi anlayışına rağmen esirlik kurumunun böylesine bir işlerlik içerisinde devam ettirilmesi ilginçtir. Bu duruma dönemin aydınları ilgisiz kalmamış, toplumu eğitmek ve cariyelik kurumunun kalkmasını sağlamak amacıyla eserler yazmışlardır. Zaten dönemin en dikkat çeken konusu insan hakları sorunsalıdır. Batı’nın insan hakları konusundaki düzenlemelerini ve pratik uygulamalarını yakından tanıyan Osmanlı aydınları, insan özgürlüğü ve eşitlikler hakkında bir kamuoyu oluşturarak, cariyelik kurumunun zamanla yok olmasında öncülük ederek; ümmet toplumunda tebaa hükmünde yaşayan Osmanlı insanını bireye yönelik eğitmeyi ve dönüştürmeyi görev edinmişlerdir.

2.1.2. Vatansever ve Kahraman Birey

Tiyatromuzda Batılı tarzda ilk edebiyat eserlerinin verilmeye başlandığı Tanzimat Dönemi, aynı zamanda “vatan” kavramının da yeni bakış açılarıyla tartışıldığı bir dönem olarak öne çıkar. Bu bağlamda akla ilk gelen isim Namık Kemal olur. Fransız İhtilali’nin etkisiyle vatan kavramını oyunlarında sıkça tema edinen Namık Kemal’in 1873 yılında yayımlanan **Vatan yahut Silistre**²⁶⁵ oyunu, Batılılaşma ideolojisinin etkisiyle Tanzimat döneminde başlayan Türk Tiyatro yazınının vatan temalı ilk oyunudur. Vatanperver kişilerin ilk defa ele alındığı bu oyun, vatan sevgisini öne çıkaran konuşma örgüsüyle kurgulanmıştır. Diğer taraftan yine 1873 yılında **İbret** gazetesinde yayımlanan “Vatan” makalesi, Namık Kemal’in **Vatan yahut Silistre**’de İslam Bey karakteri çerçevesinde yeniden dile getireceği vatan fikrini, vatan sevgisini açıkça ortaya koymaktadır.

“Bir galibin veya bir kâtibin kalemiyle çizilen mevhum hatlardan değil, millet, hürriyet, menfaat, uhuvvet, tasarruf, hakimiyet, ecdada hürmet, aileye muhabbet, yad-ı şebabet gibi birçok hissiyat-ı ulviyenin içtimайдan hasıl olmuş bir fikri mukaddestir. Bundan dolayıdır ki tarih-i insaniyetin hangi sayfasına atf-ı nigâh

²⁶⁴ A. e., s.,80

²⁶⁵ Namık Kemal, **Vatan Yahut Silistre**, Hazırlayan: Kenan Akyüz, Dün-Bugün Yayınevi, Ankara 1960

olunsa her zamanda, her millete zuhur eden efkâr-ı âliye ve ahlâk-ı fazıla eshabının cümlesi vatan muhabbetini umur-u dünyeviye'nin kâffesine müreccah tutmuş ve pek çoğu vatan yoluna feday-ı can etmiştir.”²⁶⁶

Vatan kavramının, “cenk sahalarında kılıçla ya da bir masada kalemle çizilmiş sınırlardan” daha farklı anlamlar ifade ettiğini belirten Namık Kemal; “bir vatani vatan yapan öncelikle mukaddes bir fikirdir, bu da bir toplumu toplum yapan ahlakî ve içtimaî fikirlerin bütünüdür” der. Onun için vatan sevgisi, “her dinde, her millette, her terbiyede, her medeniyette hubb-ı vatan” en büyük erdem ve en kutsal asli görevdir.²⁶⁷

Tanzimat oyunlarında yazarların izlediği metin stratejisi, Osmanlı Devleti’nin birliğini, bütünlüğünü koruyarak, modernleşme ideolojisi doğrultusunda toplumun ilerlemesini ve değişmesini sağlamak için çözüm önerileri sunmaktır. Bu dönem yazarları, Osmanlı halkını vatan sevgisi ve vatani koruma noktasında bilinçlendirmek isterler. Tanzimat ve Meşrutiyet dönemleri boyunca “vatan”la ilgili kavramsallaştırmaların, pedagojik bir hedef güttüğünü, bunun da vatanseverliğin inşasına hizmet ettiğini belirten Üstel’in konuya ilişkin tespiti şöyledir:

“ ‘Vatanın tahayyülü’ aynı zamanda ona yönelik muhabbet ya da vatanseverlik duygusunun da seferber edilmesine zemin sağlar. Aslında Tanzimat Döneminin ilk yıllarından başlayarak Osmanlıcı ideoloji, vatanın idealleştirilmesi ve vatanseverliğin teşvik edilmesine dayalı bir pedagojiye önem vermiştir.”²⁶⁸

Bunun nedeni artık gün geçtikçe eski gücünü, topraklarını kaybeden ve çökmekte olan İmparatorluğu kurtarma düşüncesinde yatar. Osmanlıcılık ve Panislamizm gibi ideolojik hareketler, Batı’nın ekonomik, toplumsal ve kültürel alanlardaki yükselişi ve buna bağlı olarak monarşilerden uzaklaşılması, Osmanlı aydınlarını yenilikçi birtakım önlemler almaya yöneltir. Bunların başında da özgürlük isteği olarak “meşrutiyet” ve o güne kadar padişahın mülkü sayılan “vatan” düşüncesi gelmektedir. Bu bağlamda dönemin en etkili sesi Namık Kemal’den yükselir. Farklı yazın alanlarında yazdığı “vatan” ve “hürriyet” konulu yazıları dönem itibarıyla bir devrim niteliği taşır. Dönem insanını harekete geçiren Namık Kemal’in **Vatan Yahut Silistre** oyunu 1873 yılında Gedikpaşa Tiyatrosu’nda sahnelenir. Seyirci oyunu büyük coşkuyla karşılar ve oyunda geçen “yaşasın vatan!” sloganlarına katılır. Sonrasında coşku daha da artar ve seyirci “Kemal Bey çok yaşa!” diye bağırır. O gece tiyatrodan

²⁶⁶ Namık Kemal; **Osmanlı Modernleşmesinin Meseleleri Bütün Makaleleri I**, s. 474

²⁶⁷ **A. e.**, s. 476

²⁶⁸ Füsun Üstel, **a.g.e.**, s.104

çıkan seyirci Namık Kemal'in çalıştığı İbret Gazetesi'ne yürür ve gazeteye "Var olsun Kemal-i Millet!" dileğiyle başlayan bir tezkere bırakırlar.²⁶⁹

"Vatan Yahut Silistre temsilinin seyirciler arasında uyandırdığı büyük heyecan, yalnız eser yazarının ve yakınlarının kaderini değiştirmekle kalmaz, tiyatro türünün kaderine ve tiyatroya bağlanan ümitlere bir başka yol verir. Gedikpaşa tiyatrosunu yıkmakla yetinilmez, tiyatro eserlerine ve tiyatro temsillerine karşı büyük bir kuşku beslenmeye başlanır. O acı olaydan sonra siyasi ideal taşıyan eserleri sahneye koyma cesareti gösterilmez ya da bu ruhtaki eserler dolaylı ifadelerle heyecan ve şiddetleri azaltılarak yazılır ve ancak bu suretle sahneye konma şansı kazanır; bazı eserlerin yazıldıkları tarihlerden çok sonra basılmış olmaları da bu yüzdendir. Vatan Yahut Silistre olayından sonra yalnız tiyatro eserleri değil âdeta diğer edebi türler de kendilerini konu bakımından sınırlarlar, hiç değilse siyasi ve idari tenkide yanaşmazlar. Sosyal, idari ve siyasi düzen arzularından sadece sosyal olan kalır ve aşk, ayrılık, sefahat, dejenere tipler, ihtiraslar yüzünden işlenen cinayetler gibi bireyler ve zararsız sayılan sosyal konular etrafında dolaşır."²⁷⁰

Vatan Yahut Silistre oyununun konusu kısaca şöyledir: Tuna boyunda bulunan Silistre kalesinde savaş başlamıştır. İslâm Bey, sevgilisi Zekiye'yi ardında bırakarak, vatan uğruna savaşmak için Silistre cephesine gider. Bir şehit kızı olan Zekiye üzülse de gitmesi için İslâm Bey'i teşvik eder. Daha sonra Zekiye de bir erkek kılığına girerek Adem ismiyle cepheye İslâm Bey'in yanına gider. İslâm Bey çatışmada yaralanır, üç yüz kişiyle on bin kişilik orduya karşı koyamamışlar ve yedi kişi dışında herkes şehit olmuştur.

Burada bulunan Miralay Sıtkı Bey suçsuz bir arkadaşını kurşuna dizdirmeyerek divan-ı harbin kararını yerine getirmeyerek suçlu bulunmuş ve subaylıktan çıkarılmış bir askerdir. Daha sonra Hicaz'da gösterdiği başarılarından dolayı yeniden subaylığa getirilmiştir. Miralay Sıtkı Bey esas adı Ahmet olan Zekiye'nin şehit olduğunu zannettiği babasıdır. Sıtkı Bey, Zekiye'yi yaralı olan İslâm Bey'e bakması için görevlendirir. Silistre kalesi düşman tarafından düşürülmek üzeredir, tek çözüm düşman cephaneliğini patlatmaktır. Yaralı olmasına rağmen İslâm Bey bu işi gönüllü olarak ele alır. Zekiye ve Abdullah Çavuş onu bu görevde yalnız bırakmazlar. Görevi başarıyla tamamlarlar. Abdullah Çavuş olanları Sıtkı Bey'e anlatır. Sıtkı Bey'in ve

²⁶⁹Bkz. Vatan'ın oynanmasından sonra halkın gösterdiği coşku konusunda Nuri Bey'in 131 numaralı İbret'te yayımladığı, makaleye bakılabilir. Aynı yazıya Akka adlı yarım kalmış anılarında da yer verir (Tarih ve Toplum, S.204, s.328). Bereketzade İsmail Hakkı da Yad-ı Mazi'de "*N.Kemal Beyin 'Silistre yahut Vatan' adındaki ünlü eseri bir gece Gedikpaşa'da GüllüAgop'un tiyatrosunda sahneye kondu. O gece tiyatrodaki son derece izdiham vardı. Eser, peşpeşe alkışlara garkedildi.*" diyerek o geceki coşkuyu anlatır (Bereketzade İsmail Hakkı 1997: 42). Aktaran: Bedri Aydoğan, **Namık Kemal'in Magosa Sürgünlüğü**, Marmara Üniversitesi Türkiyat Araştırma ve Uygulama Merkezi, "Hapishaneler" Sempozyumu, 4-5 Aralık 2003

²⁷⁰ Niyazi Akı, **XIX. Yüzyıl Türk Tiyatrosu'nda Devrin Hayat ve İnsanı**, s. 9

Zekiye'nin esas kimliği ortaya çıkar. İslâm Bey ve Zekiye evlenir. Böylece vatani kurtarma görevinin ardından herkes sevdiğine kavuşur.

Sevdiği kadını ardında bırakıp cepheye giderek “vatanı kurtarmayı” tercih eden İslâm Bey için birey olmak, vatandaş olmak, hatta insan olarak doğmak bile vatan içindir.

İslâm Bey- (...) Vatan! Vatan! Vatan muhatarada diyorum... İşitmiyor musun? Beni Allah yarattı, vatan büyüttü. Beni Allah besliyor, vatan için besliyor. Ben anamın karnından vatana geldiğim zaman açtım, vatan karnımı doyurdu... Çıplaktım, vatan sayesinde giyindim. Vatanımın nimeti kemiklerimde duruyor. Vücudum vatanın toprağından, nefesim vatanın havasından... Vatanımın uğruna ölmeyeceksem ya ben niçin doğdum? Ben adam değil miyim? Ah, vatanını sevmeyen adamdan sana nasıl sevgi beklersin?

Zekiye- Eğer... vatan... vatan olunca... ben... ne derim? Ben... ben ne diyebilirim? Git... git beyim!²⁷¹

İslâm bey için vatan varoluş nedenidir ve yazar İslâm Bey özelinde kurguladığı bu duyarlılığı dönemin Osmanlı toplumuna telkin etmek istemektedir. Benzer biçimde Zekiye de vatan savunması söz konusu olunca kendi isteklerinden vazgeçer. Bu durum; İslâm Bey ve Zekiye'nin özgür iradeleri doğrultusunda davranan bireyler olarak kurgulanmış olsalar bile, sonuçta “vatanın kulu”, “vatana kurban” bireyler olarak idealleştirildiklerini gösterir.

İslam Bey, Zekiye'yle vedalaşmasının ardından sokakta kendisini bekleyen gönüllülere karşı hamasî bir konuşma yapar. Bu tiradın pek çok yerinde “Osmanlılık” vurgusu dikkat çeker. İslâm Bey gönüllülerden peşinden ayrılmamalarına dair yemin ister. Gönüllüler yeminini “Allah’a yemin ederiz. Besa! Besa! Besa!”²⁷² şeklinde Arnavutça olarak ederler. Burada Namık Kemal’in, -her ne kadar önderliğini İslâm Bey’e vermiş olsa da- Müslüman olan Arnavut halkını da vatan savunmasında gönüllü göstermesi, ulusçuluk fikrinden çok İslam ve Osmanlılık fikrini idealleştirir.

“Uzun zaman fikir hayatımızın hiç olmazsa resmî şekilde mihveri olan az çok anâsırcı ve garpçı Osmanlılık, yani Osmanogulları ocağının etrafında din farkı gözetmeksizin aynı haklara sahip muhtelif kavim ve milletlerin toplanmasından doğan, içtimaî bir heyet ideolojisi de Islahat Fermanı’nın neticelerinden biridir.”²⁷³

Oyunun ikinci perdesi Zekiye'nin erkek kılığında cepheye gitmesiyle başlar. Sıtkı Bey'in, “içinizden her kim burada bulunmak istemezse paşadan izin var, hemen bugün dışarı çıksın”²⁷⁴ sözü üzerine gönüllülerin verdiği tepki aynıdır. Cephe

²⁷¹ Namık Kemal, **Vatan Yahut Silistre**, Hazırlayan: Kenan Akyüz, Dün-Bugün Yayınevi, Ankara 1960, s. 13-14.

²⁷² **A. e.**, s.16

²⁷³ Ahmet Hamdi Tanpınar, **a.g.e.**, s.159

²⁷⁴ Namık Kemal, **Vatan Yahut Silistre**, s.24

gönüllü bulunan tüm neferler ve Zekiye yazarın sözcülüğünü yapar nitelikte konuşurlar. Hepsinin cepheye geliş nedeni öncelikle savaşıp kazanmak değil, “vatan için şehit olmak”, “can vermek”tir.

“Zekiye- Ben size canımı arz ediyorum. Siz bana yaşımın küçüklüğünü söylüyorsunuz. Buraya adam öldürmek için mi geldiniz? Ölmek için mi? Öldürmek içinse beni de öldürün. Ölmek içinse emin olun ki, sizden daha kolay, daha rahat ölürüm.

Abdullah Çavuş- (*Miralaya yaklaşarak*) İçimizde şu zavallı çocuk kalınca kıyamet mi kopar?

Sıtkı Bey- Sen galiba bir vakit olacak ki, ‘kale elden giderse yine kıyamet mi kopar?’ diyeceksin.

Abdullah Çavuş- Hayır beyim. Ben ölmeden kale elden gitmez. Öldükten sonra da lakırdı söyleyemem ya. Nasıl kıyamet kopar derim?

Zekiye- Benden ne istersiniz. Vatan bir Allah tekkesi değil midir? Tekkeye gelen kurban semizliğine, zayıflığına bakılır mı? Lütfedin, çocuklarınıza da devlet yolunda ölmeye izin verin. Bu kadar gençler veremden vebadan ölüyor. Bir iki de kurşundan güllenden ölürse ne olur?”²⁷⁵

Oyunda olumsuz olarak çizilen tek kişi cephede bulunan Kaymakam’dır. Ağır saldırılar sonucu kale kumandanının şehit olmasından dolayı, kaleyi terketmeyi önerir. Ancak bu öneriyi, başta İslâm Bey olmak üzere herkes şiddetle reddeder. Önce casuslukla suçlayıp idam etmeyi düşündükleri Kaymakam’ı daha sonra dinen öfkenin ardından hapsederler. Yazar oyun kişilerini aklın yol göstericiliği içerisinde değil, duygusal bir coşkunluğun kararlılığı içerisinde çizmiştir. Vatan uğruna can vermek üzere kurgulanan idealize tipler yazarın iletmek istediği mesajın taşıyıcılığını yaparlar. Böylece amaç seyirciyi/dönem insanını manipüle ederek, umulan toplumsal dönüşümün sağlanmasıdır.

Kaymakam- Bundan sonra meram anlayacak bir şey kaldı mı ya? Kaleyi kim koruyacak? Devlet buraya paşa teslim etmemiş miydi? İşte bir gülle geldi, paşayı götürdü. Başsız asker nasıl kavga eder? Burada duralım da...

Abdullah Çavuş- Ey bir paşa ölmekle kıyamet mi kopar?

Kaymakam- Sus herif... Kaledeki zavallılara acıyın! Burası devlete lazım olaydı komutan imdat gönderirdi.

İslâm Bey- (*Son derece kızgın bir şekilde yerinden fırlayarak*) Herif şeytan mısın sen? Şeytandan kötü bir şey misin? Şeytandan kötü ne olur? Casus... Mutlak bu köpek casustur.

(...)

Kaymakam- Sen sus da ne söyleyeceklerse şu subaylar söylesin.

İslâm Bey- Bak ne saçmalıyor, siz de mi susuyorsunuz?

Rüstem Bey- Ben kale teslimi teklif eden haine tüfek ağzıyla cevap veririm.

Sıtkı Bey- Elverir. Bundan sonra her kim teslim sözünü ağzına alırsa kurşuna dizerim.

Birinci subay- Bu haini ne yaşıtıyorsunuz?

İslâm Bey- Ben onu bir kılıçla iki parça ederim.

(...)

²⁷⁵ A. e., s. 31-32.

Oyunun finali kaçınılmaz olarak zaferle sonuçlanır. Çünkü seyircide duygusal bir coşkunluk yaratarak vatan sevgisinin aşılması amaçlanmaktadır. Nitekim tam da yazarın umduğu coşkunluk yakalanmış; yukarıda da belirttiğimiz gibi Türk Tiyatrosu tarihinde ilk ve belki de son kez seyirci oyun sonrası bir ayaklanma gerçekleştirmiştir. Özellikle İslâm Bey üzerinden kurgulanan vatan sevgisinin Allah sevgisiyle eş tutulduğu, bireyin varoluşunun, vatan ve Osmanlı varoluşuna bağlı tutulduğu tezi oyunun pek çok sahnesinde sloganist bir söylemle pekiştirilmek istenir. Oyun melodramlara özgü bir finalle çözüme gider. Silistre Kalesi destansı bir kahramanlık sonucu kurtarılır, İslâm Bey ile Zekiye birbirine, Zekiye öldüğünü sandığı babasına kavuşur.

Oyunda İslâm Bey, toplumun gereksinim duyduğu manevi sağaltımlara hizmet eden bir kahraman, toplumsal duyarlılığı harekete geçiren “vatansever birey” olarak idealleştirilir. İslam Bey modeli yeni tasarlanan yeni toplum için bir örnek teşkil eder. Böylece kurgu üzerinden ideal olanı gerçekleştirmek amacı güdülür. Tanzimat’la birlikte değişim geçirmeye başlayan bu yeni toplum da idealleştirilen yeni bireylere gereksinim duyulur, toplumun bu ideal bireylerle eğitilip, şekillendirilmesi amaçlanmaktadır.

Namık Kemal, **Celaledin Harzemşah**²⁷⁷ ve **Akif Bey**²⁷⁸ oyunlarında da vatan temasına yer vermiştir. Osmanlılık ve İslam birliği düşüncesini ilke edinen Namık Kemal için “Osmanlı egemenliği altında Hristiyan ve Müslümanlar ‘vatanseverlik’ duygusu altında birleşmelidirler ve halkı ve devleti temsil eden bir parlamento olmalıdır.”²⁷⁹ Osmanlı birliğini tehlikeye düşereceğini düşündüğü için milliyetçi düşünceye yönelmeyen Kemal, ‘İttihad-ı Anâsır’ düşüncesiyle birlikte “İttihad-ı İslam” düşüncesini de savunmaktadır. Osmanlı toplumunu oluşturan milletlerin ana unsurda birleşmeleri düşüncesini içeren ‘İttihad-ı Anâsır’ zamanla İslam’da birleşmek anlamına gelen “İttihad-ı İslam” düşüncesine dönüşmüştür. Bu yüzden yazar, **Celaledin Harzemşah** oyununda İslam birliğini tesis etmek için mücadele eden tarihsel bir kişilik olan Celaledin Harzemşah’ı idealleştirir. İslam birliğinin kurulması ve bu yolda yapılan fedakârlıkları konu edinen oyunu, daha çok okunmak üzere

²⁷⁶ A. e., s. 47-49.

²⁷⁷ Namık Kemal, **Celaledin Harzemşah**, Akçağ Yayınları, Ankara, 2005

²⁷⁸ Namık Kemal, **Akif Bey**, Remzi Kitabevi, İstanbul, 1963

²⁷⁹ Nevin Önberk, “Namık Kemal’de Özgürlük Fikri”, **Doğumunun Yüz Ellinci Yılında Namık Kemal**, Ankara: Atatürk Kültür Merkezi Yayını 1993, s. 103-112.

yazılmış bir metindir. Oyunun tüm dokusu devlet, millet ve vatan için her türlü fedakârlıktan kaçınmayan vatansever, kahraman oyun kişilerinden kuruludur.

“Celal: Pederim vahimesini yoluna devletini feda edeceğine devletin yoluna beni feda edeydi.”²⁸⁰

Oyun, Moğollar'a karşı İslam dünyasını koruyan Celâleddin Harzemşah'ın kişiliği ve mücadeleleri çevresinde gelişir. Ölümünden uzun yıllar sonra bile Moğollar'ın kendisinden korkmaya, aynı zamanda hayranlık duymaya devam ettikleri, belki de Türk milletinin yetiştirdiği en büyük askerî dehalardan biri olan Celaleddin Harzemşah'ın, Moğollarla destansı bir mücadelesi vardır ve bu mücadele sonraki Türk kavimlerine ilham kaynağı olur. Oyunda, Türk-İslam topraklarına yayılan Moğol istilasını önünde, Celâleddin'in vatani, milleti ve İslam dini için tam bir imanla çarpışıp şehit oluşundaki büyüklüğü anlatılır. Namık Kemal, tarihi olayların gelişiminden sapmaksızın kendi tasavvuruyla olayları ve kişileri işler. Celâl'e kahramanlık ve vatanla ilgili yüce duyguları yükler.

Namık Kemal bir diğer oyunu **Akif Bey**'de de, **Vatan Yahut Silistre**'de olduğu gibi vatan söz konusu olduğunda her şeyden vazgeçen fedakâr, vatansever ve kahraman bireyi öne çıkarır. **Akif Bey**'de, savaşa giden bir denizcinin, döndüğünde, eşini başka biriyle evlenmiş bulmasıyla yaşadığı sarsıntı anlatılır. Akif Bey'in savaşa öldüğü zannedilir. Artık serbest kaldığını düşünen eşi Dîlrûba, başka biriyle evlenmekten çekinmez. Akif Bey ise yaşananların intikamını almak için uğraşır ve Dîlrûba'yı öldürmeye karar verir. Onun yeni eşiyle kavga eder, ağır yaralanır ve ölür. Akif Bey'in intikamını ise, babası Süleyman, Dîlrûba'yı öldürerek alır. Erdemli, iyi niyetli ve vatansever bir kahraman olarak kurgulanan Akif Bey savaşa giderken büyük bir gurur içerisinde:

“Akif Bey: Ben kavgaya gidiyorum, ben devletimin hizmetine gidiyorum. Beni sever misin? Benim muhabbetime lâyık olmak ister misin? Arkamdan ağlamayacaksın: benim için kederinden bir daha yaş dökmeyecek, bilakis iftihar edeceksin.”²⁸¹

Tanzimat dönemi itibariyle başlayan dramatik yazınımızda vatan kavramına ilk yönelen kişi Namık Kemal'dir. Onun oyunlarında idealize edilen kişiler: vatan söz konusu olduğunda büyük bir sorumluluk duygusuyla hareket ederek, vatan için canlarını feda edebilecek destansı kahramanlar olarak kurgulanmıştır. Namık Kemal **Vatan Yahut Silistre** oyunu ile başka yazarlara da öncülük etmiş, Tanzimat ve

²⁸⁰ Namık Kemal, **Celaleddin Harzemşah**, s. 81.

²⁸¹ Namık Kemal, **Akif Bey**, s. 18.

Meşrutiyet dönemlerinde pek çok yazar vatan temasını ele alırken Namık Kemal'in izinden yürümüştür.

Abdülhak Hamit Tarhan'ın **Tarık yahut Endülüs'ün Fethi**²⁸² oyununda Namık Kemal etkisi açıkça gözükmektedir. Oyun her ne kadar konusunu Arap tarihinden almış olsa da, dönemin Osmanlı insanına, vatan kavramının değerini anlatmaya odaklanmıştır. **Tarık yahut Endülüs'ün Fethi**'nde, **Vatan Yahut Silistre**'deki Zekiye kişisine çok yakın bir kadın karakter olan Salha karakterine yer verilmiştir. Salha da tıpkı Zekiye gibi vatan için büyük fedakârlıklara katlanan vatansever bir kimlik içerisinde kurgulanmıştır.

“Salha: Vatanı severim; çünkü onun sayesinde ömür sürüyorum. Toprağın üstünde gezdim. Geziyorum. Altında yatacağım.”²⁸³

Abdülhak Hâmid, oyununun konusunu İslâm tarihinden almakla beraber onu çeşitli olaylar ve kahramanlarla zenginleştirmiş, ayrıca dönem itibariyle tartışılan düşüncelere de yer vermiştir. Oyun İslâm dünyası ile Hristiyan dünyasının karşılaştırılması üzerine kurgulanmıştır. Oyundaki Tarık, Musa ve diğer kumandanlar, kişisel sorunlarının göz ardı ederek, temsil ettikleri kahramanlık, adalet, din ve nizama bağlılık, dürüstlük ve fedakârlıklarıyla idealize tipler olarak kurgulanmıştır. Oyundaki ana çatışma, uzak bir ülkeye İslâmiyet'i götürmek amacıyla savaşan müslüman Araplar'la, kötü idare edilen Hristiyan İspanyollar arasında geçmektedir. İslâm kahramanlarının karşısında Kral Rodrik ile asilzadeler, savaş meydanında ölen Lui Merkado ve kötü ruhlu papaz vardır. İspanyollar'ın oyundaki diğer bir rolü de ilk defa karşılaştıkları bir milletin askerî gücü kadar iman ve ahlâk gücünden de etkilenmeleridir. Savaş sırasında Rodrik'ten intikam almak için karşı tarafa geçen Kont Culyanus, Tarık ve Azra ile mücahitlere hayran olur, müslümanları yakından tanıyınca da dinini değiştirerek mücahit bir kızla evlenir. Yazar, yabancılarda bu hayranlığı uyandırırken aynı zamanda müslümanların evrensel değerlere sahip olduğunu da göstermek ister. Kahramanlar arasında özellikle Tarık, bir yandan İslâmiyet'in ve insanlığın yüksek değerlerini temsil ederken bir yandan da başarılarına rağmen son derece alçak gönüllü davranır. Bu arada yazar kahramanlarını üstün değerlerle donatırken doğallıktan uzaklaşır ve onlara insanüstü nitelikler verir. Oyunda Endülüs'ü fetheden kahramanlara ait gösterilen İslâm birliği, vatan sevgisi, halkçılık,

²⁸² Abdülhak Hâmid Tarhan, **Abdülhak Hâmid Tarhan Tiyatroları 5**, Yayına Hazırlayan: İnci Enginün, İstanbul, Dergâh Yayınları, 2002

²⁸³ **A e.**, s. 95.

istiklâl, adalet, eşitlik, insan hakları, toplumda kadının rolü gibi konulara değinilerek bir bakıma Tanzimat döneminin sosyal ve siyasal meseleleri gündeme getirilir.

Müshâhipzade Celal'in **Köprülüler**²⁸⁴ adlı oyunu da Namık Kemal'in **Celaleddin Harzemşah** oyunu gibi, konusunu tarihten alarak, vatansever ve kahramanlık kurgusuyla biçimlendirilmiştir.

Köprülüler, 17. Yüzyılın ikinci yarısında, Deli İbrahim'in ardından tahta çıkan IV.Mehmet döneminde geçer. Padişah av merakı yüzünden devlet işleriyle ilgilenememektedir. Bu durumdan dolayı oluşan yönetim boşluğu dolayısıyla, henüz bitmemiş bir Girit savaşı, Akdeniz'in Venedikliler tarafından ablukaya alınması ve İstanbul'da yaşanan kıtlık sıkıntısı söz konusudur. Padişahın annesi Turhan Sultan İmparatorluğun kurtuluşunun Köprülü Mehmet Paşa'nın sadrazam olmasıyla mümkün olacağını düşünür. Çeşitli entrikalara sonrasında Köprülü Mehmet Paşa'yı sadrazam yapar. İkinci perdede sadrazam Köprülü Mahmet Paşa ölmüş aradan on yıl geçmiştir. Sadrazamlığa Köprülü Fazıl Paşa getirilmiştir. Fazıl Paşa da babası gibi vatansever bir kahraman olarak imparatorlukta çıkan ayaklanmaları bastırmış ve çeşitli zaferler elde etmiştir. Oyun boyunca Türklerin erdem sahibi, hoşgörülü, vatansever ve büyük bir millet oldukları vurgusu abartılı bir dille aktarılır.

“Mehmet: Cesaretle yaratıldık. Bir Türk neferi en büyük kumandanı gibi düşünür, onun gibi söz söyler. Türkler için bu noktada kumandanla neferin farkı yoktur.

(...)

Fazıl Ahmet Paşa: Biz Türkler şecaatle muttasıf olduğumuz için şecî insanlara hürmet ederiz.

Morozini: Paşa hazretleri teşekkür ederim. Bir mağlup esire tahkire bedel lütfediyorsunuz.

Fazıl Ahmet Paşa: Mağlupları tahkir zâlimlere yakışır. Biz Türkler askerliği tebcil ederiz. Onun için o sıfatla gördüğümüz insanlara hürmetimiz tabiidir.”²⁸⁵

Batı toplumlarının gösterdiği ilerleme karşısında Osmanlı İmparatorluğu eski gücünü yitirdiğini farketmesiyle, bir takım çözüm arayışlarına yönelerek, Panislamist düşünceye değer vermiştir. Namık Kemal'in **Celaleddin Harzemşah**'ı yazmasının nedenlerinden biri de bu düşüncedir. Celaleddin Harzemşah'ın amacı, milliyetçi düşünceden öte, islâm birliğini kurmaktır. Abdülhak Hamit'in **Tarık Yahut Endülüs'ün Fethi** oyunuyla aynı amaca, panislamist düşünceye hizmet eden oyun;

²⁸⁴ Müshâhipzade Celal, **Bütün Oyunları**, Haz: Orhan Hançerlioğlu, Milliyet Yayınları, İstanbul, 1970

²⁸⁵ A. e., s.145-151

Osmanlı İmparatorluğunu Batı'ya karşı tekrar sağlam bir bütün halinde güçlü kılmak idealine dayanmaktadır.

Bu oyunlar; vatanseverlik ve kahramanlık kurgusu üzerinden bir idealleştirme yaparak, dinî ve milli duyguların toplumda uyandırılması ve bu değerlerde ideal bireylerin inşası için yazılmıştır. Bu oyunların yazılma sebepleri arasında dönem itibariyle yaşanan toprak kayıpları, milliyetçi ayaklanmalar ve sarsılan Osmanlı İmparatorluğu'nu kurtarma ideali bulunmaktadır.

2.1.3. Ataerkil Yapının Kırılması, Kadının Değişen Konumu

Tanzimat'la Batı'ya açılan Osmanlı İmparatorluğu'nun idari ve sosyal yapısı değiştiği gibi, fikri ve sosyal yapısı da değişir. Bu değişimden en çok etkilenenler ise kamusal alanda varlık göstermeye başlayan kültürün yeniden üreticisi konumundaki kadınlardır. Türk modernleşmesinin önemli adımlarından biri olan "toplumda kadının nasıl konumlandırılacağı meselesi", edebiyat ve sanat aracılığıyla çözülmeye çalışılmaktadır. Roman, hikâye, şiir gibi türlerin yanı sıra, tiyatro türü de imkânlar dâhilinde bu soruna çözüm üretme çabasındadır.

Bu dönemde kadın sorunsalı, aydınlar ve yönetici kadrodaki seçkinler tarafından toplumun ilerlemesi amacıyla önemsenir ve gündeme getirilir. Dönemin aydınlarından Şinasi ve Namık Kemal **Tasvir-i Efkâr** gazetesinde “uyrukların egemenliği”, insan hakları ve vatanseverlik gibi düşünceler çerçevesinde kadın meselesine de eğilmişlerdir. Toplumun bir bütün olarak ilerlemesi ve kadının toplumsal statüsünün yükselmesi için kadınların eğitim hakkı savunulmuştur. Batı'da eğitim alan aydınlar, kadınların eğitimi konusunda hemfikir olmuşlardır. Özellikle Namık Kemal ve Şinasi kadınların eğitimi konusunda bir kamuoyu oluşmasını sağlamışlardır. Kadının iyi eğitim alması, çocuğa ve dolayısıyla aileye yansıyacak ve toplum modernleşme yolunda ilerleme kaydedecektir. Namık Kemal, **Tasvir-i Efkâr**'da yayınlanan “Terbiye-i Nisvan Hakkında Bir Layiha” adlı makalesinde, bir milletin çöküşünün kadınların eğitimsizliğinden kaynaklandığını ileri sürmüştür.²⁸⁶ Böylece Osmanlı toplumunda kısmî de olsa hissedilmeye başlayan laikleşme ve özgürleşme yönündeki farklılaşma, kız çocuklarının eğitim hakkına yansımış ve kadın hak ve özgürlüklerine dair radikal kırılmalar görülmeye başlamıştır.²⁸⁷

²⁸⁶ Ayşe Durakbaşı, **Halide Edip Türk Modernleşmesi ve Feminizm**, İletişim Yayınları, İstanbul, 2002, s.42

²⁸⁷ Leyla Kırkpınar, **a.g.e.** s.12

Osmanlı aydınlarının hemen hemen hepsi kadın meselesini konu aldıkları çalışmalarında, kadının eğitimi ve erkek karşısındaki eşitliğine odaklanmışlardır. Oluşturdıkları sivil örgütlenmeler, çıkardıkları gazeteler, yazdıkları şiirler, romanlar ve tiyatro oyunlarında kadının ele alınışı hep bu fikirsel zemin üzerine kurulur; dahası bu fikirlerin yaygınlaştırılması ve toplum tarafından içselleştirilmesi için tiyatro bir araç olarak kullanılır. Tanzimat’la başlayan kadının özgürleşme isteği, özellikle Meşrutiyet Dönemi’nde belirgin olarak hissedilmeye başlanmıştır. Modernleşme doğrultusunda model alınan Batı’lı yaşam biçimi ve kadının modern dünyadaki konumlanması, Osmanlı toplumunun hedeflediği yenilikler arasındadır.

“Modernleşme sadece siyasal yapıda değil, toplumun yeniden yapılanmasında da belirleyicidir. Eğitim, hukuk, ekonomi, toplumsal yaşam her yönüyle değişmeye başlamıştır. Bu belirleyiciliği kadının konumunda da gözlemek mümkündür. Osmanlı kadınının konumu, modernleşmeye paralel olarak değişmeye başlayacaktır.”²⁸⁸

Tanzimat’la başlayan hürriyet düşüncesi, bu dönem yazarlarının eserlerinde “insan hürriyeti” ve “insan eşitliği” biçiminde görünürlük kazanarak, kadını da içine almış, kadın hak ve özgürlükleri tartışılmaya başlanmıştır. İnsanın toplumsal yaşam içerisinde bir değer olarak kabul edildiği bu dönemde; cariyelik ve halayıklık kurumunun hala devam etmesi, batılı insanî değerler ölçü alınarak eleştirilmiştir. Bu durum dönemin oyunlarında kadın hak ve özgürlükleri çerçevesinde ele alınır. Tanzimat dönemi aydınları, modernleşme ideolojisi doğrultusunda kadının eğitilmesini, oluşmasını umdukları yeni toplum projesinde önemli bir hareket olarak görmüşlerdir. Bu noktada daha sonra II. Meşrutiyet’le birlikte kız çocuklarının eğitimine yönelik atılacak olan adımlar, öncesinde Tanzimat döneminde daha çok roman, hikâye ve tiyatro eserlerinde aydınların tartışmaya açtıkları bir sorunsaldır. Füsun Üstel bu dönemde tartışılan “yeni toplum-yeni insan” projesi kapsamında kadınların da modern bir “toplumsal özne” olarak hayal edildiğine ve bu bağlamda tasarlandığına dikkat çeker. Söz konusu tasarım II. Meşrutiyetten itibaren eğitim kurumlarında veya bu alana dair üretilen kitaplarda olduğu kadar kültürel ve sanatsal alanda üretilen eserlerde de varlık gösterir. Geleneksel cemaat toplumundan, modern topluma yönelik bir dönüşümün arzulandığı Osmanlı toplumunda, kadınların erkekler karşısında eşitlenmesi düşüncesi toplumsal cinsiyet rolleriyle uyum içerisinde gerçekleştirilir. Bu dönemde kamusal yarar doğrultusunda kadın bedeninin

²⁸⁸ Serpil Çakır, **a.g.e.** , s. 22.

araçsallaştırılması söz konusudur. Kadın bedeni doğurganlık özelliğinden dolayı, üretim nesnesi olarak kabul görür ve önemsenir.²⁸⁹ Bu anlayış doğrultusunda biçimlendirilmeye çalışılan bu yeni kadın modeli için, II. Meşrutiyet'in ilanından sonra daha özgür bir ortam oluşur ve kadınlara yönelik hak ve eşitlik istekleri gündeme getirilir;

1. II. Meşrutiyet'in ilk günlerinden itibaren, Osmanlı-Türk kadınlarının özgürlük talebi gündeme geldi. Kadınlar modernitenin vaad ettiği hür insan kategorisine tam olarak dâhil olmak, toplumda insan addedilmek, toplumda bir mevki ve hisseye kavuşmak, siyasi alana, kamusal yaşayışa katılmak ve çalışıp hayatlarını kazanmak istiyorlardı.
2. Kadın eğitimi ve mesleki eğitim yaygınlaştırılmalı, kadınlar tüm eğitim olanakların-dan yararlanmalıydı.
3. Kamu yaşamına katılımlardaki, giyim dâhil tüm yasaklar, sınırlamalar ile aile hayatındaki "iki facia", talak ve taadüd-izevcat kaldırılmalıydı."²⁹⁰

Osmanlı Devleti'nin ulus devlet olma çabaları içinde yapılan reformların etkisi kadınlara da yansımış ve kadınlar, geçmişe oranla pek çok yönden olumlu değişimler yaşamaya başlamıştır. Kendilerini çevreleyen kuralları, içinde bulundukları konumu erkekle kıyaslayarak sorgulayan kadınlar; kadın-erkek eşitsizliğine karşı bir mücadele başlatmışlardır.²⁹¹ Kadın sorunsalı hakkında ciddi gelişmeler yaşanırken, kadının toplum içindeki etki çalanı genişlemeye başlamış ve kadın toplumsal bir önem kazanmıştır. Bu dönemde çıkarılan gazete ve kadın dergilerinde, kadınlar sorun ve beklentilerini dile getirerek hemcinslerini ve toplumu bilinçlendirmek için çaba harcamışlardır. Osmanlı toplumunda kadının konumunu iyileştirmeye yönelik fikirler; esas olarak cinsler arası geleneksel iş bölümünde kadınların temel rolü olan analık rolünü daha iyi yerine getirebilmeleri hedefine uygun olarak kadınların eğitimi üzerine yoğunlaşmaktadır Eğitim, kadının aile içindeki konumunu işlevsel hale getirmesinin yanında toplumda bir birey olarak yer almasına da imkân sağladılar. Kadının birey olarak toplumsal yaşamda var olabilmesi için öncelikle insanlık vasfını kazanması gerekir. Bu da ancak eğitimle mümkün olabilir. Bu aşamada Tanzimat aydınları kadının eğitilmesini, oluşturulacak yeni neslin inşasında önemli bir unsur olarak görmekteydiler. Ancak bu eğitimin nasıl verileceği ciddi bir sorun teşkil etmektedir. Tanzimat döneminde açılan okullar, fiziki olarak belli bir imkân sağlasa da kadınların eğitime teşvik edilmesi başlı başına bir problem oluşturur. Yeni edebiyatın Batılı yaşam biçimini içinde barındırması ve oluşturmuş olduğu rol

²⁸⁹ Füsün Üstel, "Makbul Vatandaş"ın Peşinde, s.113-115.

²⁹⁰ Yaprak Zihnioğlu, **Kadınsız İnkılap**: Nezihe Muhiddin, Kadınlar Halk Fırkası, Kadın Birliği, Metis Kadın Araştırmaları 16, Metis Yayınları, İstanbul, 2003, s. 56

²⁹¹ Serpil Çakır, **a.g.e.**,s.26

modellerle insanları etkilemesi, edebiyatın da toplumun eğitilmesinde, bir araç olarak kullanılmasını sağlamaktadır. Osmanlı aydınları yeni edebiyatın sunmuş olduğu olanaklar çerçevesinde kadın eğitimi teşvik etmeyi hedeflemişlerdir.²⁹²

Dönemin tiyatro yazarları, batılı yaşam biçimini olumlu yönleri itibariyle teşvik eden oyunlarında; idealize edilmiş rol modeller aracılığıyla toplumu eğitme/dönüştürme yolunu seçmişlerdir. Bu noktada pek çok oyunda karşılaştığımız “kitap okuyan kadın” imgesi, kadınları okumaya teşvik etmek amacıyla bir rol model olarak sunmaktadır.

Abdülhak Hamit Tarhan’ın **İçli Kız**²⁹³ oyunundaki Sabiha Hanım tiplemesi, okuyan ve bu sayede yüksek bir duyarlılık ve bilgiye ulaşan, ideal bir kadın tipi olarak sunulur. Bu oyunda, yazarın idealleştirdiği yeni yaşam biçimi, muhafazakâr bakıştan uzak “baba-kız” ilişkisidir. Sabiha Hanım’ın babası Mesut Efendi, “baba” olmanın kazandırdığı iktidar alanı içerisinden bir davranış ve söylem biçimi geliştirmez. Dönemde egemen olan cemaatçi toplumsal yapının ürettiği ataerkil düşünüş biçimi, Mesut Efendi tipi aracılığıyla idealleştirilen modern, batıl inançlardan uzak, bireysel özgürlüklere saygılı rol model ile çürütülmek istenir.

Abdülhak Hamid Tarhan, **İçli Kız** oyununu; Sabiha Hanım (İçli Kız) ile aynı mahallede oturan İzzet Bey’in aşk ve evlilik ilişkisini merkeze alarak, evlilik ve aşk ilişkisi üzerinden Batılı modern anlayış ile Doğulu gelenekçi, muhafazakâr anlayışın karşılaştırılmasına odaklanmaktadır. Bu karşılaştırma, geleneğin temsilcisi İzzet Bey’in babası Sadi Efendi ile batılı anlayışı içselleştirmiş ideal bir Tanzimat aydını olarak kurgulanan Sabiha Hanım’ın babası Mesut Efendi arsında gerçekleştirilmektedir.

Oyunda Sabiha Hanım ile Mesut Efendi’nin “baba-kız” ilişkisi batılı normlar doğrultusunda idealleştirilir. Dönemin genel kabul gören muhafazakâr, ataerkil bakış açısından uzak, bireysel özgürlüklere saygılı bir baba ve eğitimli, bol bol kitap okuyan, sorgulayan duyarlı bir genç kız oyunun eksen karakterleridir. Yazar, Sabiha Hanım aracılığıyla, dönem itibariyle hala devam eden cariyelik ve halayıklık gibi kurumları da eşitlikçi bir dille eleştirir. Bu bağlamda Sabiha Hanım’la, halayık Perengiz arasında geçen konuşma dikkat çeker:

²⁹² Ayşe Durakbaşı, **a.g.e.**, s.104

²⁹³ Abdülhak Hâmid Tarhan, **Abdülhak Hâmid Tarhan Tiyatroları 1**, Yayına Hazırlayan: İnci Enginün, Dergâh Yayınları, İstanbul, 2002

“İçli Kız- (Kendi kendine) Bu halayık kısmına da ne kadar acırım. Bak mesela şu bîçare. ...genç, güzel, mahcup, terbiyeli ancak tahsili eksik, üç sene evvel İstanbul’a gelmiş, tamam on sekiz yaşında iken memleketinden ayrılmış... Kim bilir, zavallının orada bir sevdiği bir nişanlısı mı var nedir ki, iki lakırdıda bir bana evlilikten bahsediyor. Kim bilir, bîçare anasının yanında ne kadar rahatla, ne kadar ümit ile ömür sürmüştür. Eziyet görür, cefa görür, dayak yer, hakaret görür. Sahipleri kendi kulu imiş gibi kullanır. Acaba ben idareme karışır bir adam olsaydım, halayık kullanabilir miydim? Zannetmem. İnsafım beni men’ederdi. Bak bîçarenin indinde gelinlik ne büyük saadet imiş. Demek olur ki beni söyletecek de mütelezziz olacak. Ne saadet ki zavallı kıza kocadıktan sonra müyesser olacak.

(...)

İçli Kız- Ben sana nereye gittiklerini sormuyorum a kardeş, daha gelmediler mi dedim?

Perengiz- Küçük hanımcığım...

İçli Kız- Ne var?

Perengiz- Küçük hanımcığım! Bana kardeşim demeyiniz. Hanımefendi darılıyor.

İçli Kız- Benim indimde herkes kardeşidir. Ayrı gayrı yoktur. Sen nasılsan ben de öyleyim.²⁹⁴

Muhafazakâr yaşam anlayışı içerisinde gizlilikle yürütülen aşk ilişkileri bu oyunda yenilikçi anlayışla karşı karşıya getirilerek eleştirilir. Sabiha Hanım ile İzzet Bey’in kurduğu gönül ilişkisi dönemin toplumsal hayatının dayattığı sınırlamalar sonucunda, aracı kadınlar ve mektuplaşmalar vasıtasıyla gizli olarak ilerleyen/ilerletilen bir ilişki biçimidir.

Yaşmaklı — Öyle kızım öyle. Sen zamane kızlarından değilsin. (*Kendi kendine*) Erkek gibi lakırdı ediyor. Pekâlâ. İzzet’in de istediği böylesi değil mi? Bana her vakit niçin bir kız, erkek gibi malumatlı olmasın, niçin adam gibi okuyup yazmak bilmesin, niçin adam sırasında sayılmasın. Niçin on sekiz yaşındaki bir kızın bir erkek kadar kıymeti, ehemmiyeti olmasın diye bağırır dururdu. Niçin alafranga hotoz yapmayı bilsin de hotoz nasıl yazılır bilmesin? Niçin fistan biçmeyi öğrensin de kağıt kesmeyi öğrenmesin? Niçin nâme yazmayı bilsin de bir maslahat tahrirâtı okununca anlamasın? Niçin şarkı söylesin de gazel okumayı bilmesin? Derdi. Sonra da dediğine hiddetlenir, bağıra çağıra çıkar giderdi.²⁹⁵

Yazar bu sahnede arabulucu kadının sözleriyle, İzzet Bey’in de evlenmek için ideal bulduğu kadın tipinin; okuyan, “malumat sahibi”, erkeklerle eşit olması gerektiğini bildirir. Bu tanımlamalar, geleneksel algının dışında yeni kadın modeline dair önerilerden oluşmaktadır. Dönemin aydınları kadının toplumsal yaşam içerisinde kendine biçilen geleneksel rollerinin değişmesi yönündeki beklentilerini ve bu değişimin nasıl olması gerektiğini eserlerinde yarattıkları tiplerle yansıtır. Bu bağlamda Sabiha Hanım tiplemesi, dönüşmesi umulan topluma örnek teşkil etmektedir. Abdülhak Hamid Tarhan, Namık Kemal’e yazdığı bir mektupta, **İçli Kız**

²⁹⁴ A. e., s. 92.

²⁹⁵ Abdülhak Hâmid Tarhan, **Abdülhak Hâmid Tarhan Tiyatroları 1**, s. 94.

oyununa ve dönemin toplumsal yaşamı içerisindeki kadınların konumuna ilişkin olarak şu açıklamada bulunmuştur:

“Kadınlarımızı hâl-i tabiisinde tasvir etmek ayıplarını ortaya koymaktır ki onlar için bir dereceye kadar ibret olsa da, tiyatrodaki mütezim olan ıslah-ı mükâmelât maksadına mugayir düşer [...] Çünkü bir milletin derece-i terakkisi kadınlarının halinde taayün eder. Kadınlarımızın haline bakıyorum da ne derecede ilerlediğimizi görüyorum. Evet ilerliyoruz, fakat çeh-ken gibi yukarıdan aşağıya ilerliyoruz. Her ne ise, yine tekrar edelim, maksadım Sabiha yaşında bir kızın tasavvur ettiğim kadar malumatlı olduğunu göstermek değil, belki de o kadar malumatlı olmasını bildirmektir. Yine hata ediyorsam ihtar buyurunuz. Kabul ederim hem de memnun olurum. Yoksa şimdilik bu fikirdeyim.”²⁹⁶

Osmanlı toplumunda, modernleşmeyle birlikte bir dönüşüm süreci içerisine giren, geleneksel muhafazakâr yaşam anlayışı, dönem kadınlarının sıkışıp kaldığı ev ve mahalle hayatına karşı yeni alternatif mekânlar üretir. Bu mekânlar Osmanlı döneminde Beyoğlu, Kâğıthane, Çamlıca gibi mekânlardır. İnsanlar bu mekânlarda yeni yeni filizlenmeye başlayan sosyalleşme olgusuyla tanışırlar. Kadınlar, eskisine oranla bu mekânlarda görünürlik kazanmaktadır. Geleneksel hayatın kalıplaşmış, bir düzen içerisinde tasarlanmış kadın-erkek ilişkileri bu mekânlarda daha farklı bir boyut kazanır.²⁹⁷ Batılı yaşam değerlerinin görüldüğü bu kamusal alanlar, ataerkil anlayışla haneye hapsedilen Osmanlı kadını için ilgi çekicidir. Yazar bu konuya oyunda temkinli bir tutumla yaklaşmıştır.

Yaşmaklı - Kimse ile görüşmeyip de evde ne yapıyorsun kızım?

İçli Kız - Ne yapacağım efendim? Okur yazarım...

Yaşmaklı - Hiç mi hiç gezmeğe çıkmaz mısın?

İçli Kız - Pek nadir.

Yaşmaklı - Aferin kızım. Ne kadar nadir gidersen o kadar iyi edersin. Gidip de ne yapacaksın? Geçen gün Beyoğlu'na gittim. Cuma idi. Sağlıkla gitmeseydim! Ah. O zamana kızların hali ah. Bir yapmadıkları kalmıyor... Sakın, sakın gitme kızım. Adın çıkar. Orada gezenler gibi rezil ve rüsvay olursun... (...) İstedikleri rezaleti izliyorlar. Bu ettiğiniz nedir denecek olursa, alafrangadır, diyorlar ki ben o gün sürüsüyle Frenk kadınları gördüm. Hepsi edepli edepli, uslu uslu geziyorlar. Yüzleri açık ama alınları da açık. Hepsi önlerine bakarak geziyorlar... Bizimkilerin haline bakıp bakıp eğleniyorlar. Sakın kızım, sakın kimselere uyup da gitme. Kadınlarla erkeklerin toplandıkları yerlere sakın gitme.²⁹⁸

Burada yazar, geleneğin olumsuz bir temsilcisi olarak çizdiği arabulucu kadının ağzından, batılılaşmanın dönemin insanında ürettiği yanlış algıya da değinmektedir. Abdülhak Hamid Tarhan oyunlarında sıklıkla doğu-batı karşılaştırmasına yer verir. Her iki kültüre de hâkim bir yazar olan Tarhan, doğu ile batı insanı arasındaki farklara da vakıftır. Eserlerinde batı insanını çıkarıcı ve

²⁹⁶ Abdülhak Hâmid'in Mektupları, Haz. İnci Enginün, Dergah Yayınları, İstanbul, 1995, s. 27

²⁹⁷ Niyâzi Akı, XIX. Yüzyıl Türk Tiyatrosunda Devrin Hayat ve İnsanı, s.s. 48-49

²⁹⁸ Abdülhak Hâmid Tarhan, Abdülhak Hâmid Tarhan Tiyatroları 1, s.97

materyalist bir profilde oluştururken, doğu insanını manevi değerleri güçlü bundan dolayı da zayıf karakterli olarak kurgular.²⁹⁹ Geleneksel olana bütünüyle karşı olmayıp yeni olan ile doğru, faydacı bir ilişki kurmak görüşündedir.

İçli Kız oyununda dikkat çeken bir nokta da kadınların özgürlüğü ve eğitimi olması gerektiğini savunan kişilerin erkek tipler olmasıdır. Oyunda Mesut Efendi ve İzzet Bey bu bağlamda idealleştirilmişler. Tanzimat dönemi edebiyatında erkek tiplerin kadın hakları ve özgürlükleri noktasında savunucu olarak söylemlerde bulunmaları durumunu Deniz Kandiyoti “erkek feminizmi” olarak değerlendirir.

“Kadının cehaleti ve tecrit edilmişliği, çok karılılığın ve tek yanlı boşanmanın (yani talak) yakışsızlığı, başlıca eleştiri konularıydı. Bunları dile getiren ise modernist erkek reformcunun sesiydi [...] Benim bu aşık erkek feminizmine ilişkin ilk yorumum kadınların mağdur durumunun, baba istibdadı karşısında yurttaşlık haklarından yoksun bırakıldıkları için yakınan erkekler tarafından kullanıldığı doğrultusundaydı.”³⁰⁰

Abdülhak Hamid Tarhan, Deniz Kandiyoti’nin ifadesiyle “erkek feminizmi”nin hassasiyetiyle kadının “yeni toplum” projesi içerisinde eğitilmesi ve böylece değişmesi gerektiğine inanan ve bu yönde çaba harcayan Tanzimat döneminin tipik aydınlarından. **İçli Kız**’da da otoriter kimlikten uzaklaştırılmış, yenilikçi, ideal baba tipi Mesut Efendi aracılığıyla söz konusu dönüşümde babaya düşen tavrın nasıl olması gerektiğinin örnek modelini oluşturur. Mesut Efendi tipi aracılığıyla yazar; toplumsal dönüşümün gerekli kıldığı ideal birey tavrını ortaya koyar. Mesut Efendi, o dönem itibarıyla kabul gören “baba” algısının dışında davranış gösterir. Baba ile kız arasında kurgulanan ilişki biçimi daha yenilikçi, daha modern bir yaşam biçimini öneren modernlik ideolojisi bağlamında oluşturulmuştur. Yazar batılı normlar doğrultusunda kurguladığı “baba” imgesi üzerinden toplumsal dönüşümün gerçekleştirilmesi peşindedir.

Batıl inançlara ve yanlış geleneklere karşı alaycı bir tutum sergileyen Mesut Efendi’nin kızıyla karşılaştığı ilk sahnede, hatta kurduğu ilk diyalogda gösterdiği tavır, dönemin toplumsal yaşamında var olan “baba-kız” ilişkisinden çok uzaktır. Mesut Efendi’nin Sabiha Hanım’ın eğitimine verdiği önem, ona özgür bir birey olarak yaklaşması, yenilikçi, aklın önderliğinde modern bir baba imgesi olarak yazar tarafından idealize edilir.

²⁹⁹ Refika Altıkulaç Demirdağ, “Abdülhak Hâmid Tarhan’ın Eserlerinde Doğu-Batı Karşılaştırması ve Kültür Meselesi”, **Hacettepe Üniversitesi Türkiyat Araştırmaları Dergisi**, Güz (13), 2010, s. 7-20

³⁰⁰ Deniz Kandiyoti, **Cariyeler Bacılar Yurttaşlar: Kimlikler ve Toplumsal Dönüşümler**, Çev. Aksu Bora, İstanbul, Metis Yayınları, 1997, s.211

Mesut Efendi - (...) Bir sözü nerde olursa olsun, işittiğin yahut okuduğun zaman derhal inanma. Biraz şüphe, biraz tereddüt, biraz zihninde muhakeme et. Aklına kabul ettirmeye çalış. Baktın ki aklın kabul etmiyor, sor istişare et. (...) (Cebinden bir kitap çıkarır.) Al ben sana bir kitap getirdim. İsmi Hâce-i Evvel. Sakın Süzişli yazılmış masal kitaplarına heves etme. (...) Fransızca derslerine de dikkatle devam et.³⁰¹

Yukarıdaki sözleriyle Mesut Efendi, geleneksel cemaatçi toplumda yaşayan “Osmanlı tebaası” ndan beklenemeyecek kadar yenilikçi; eleştirel aklı, bireysel iradeyi önemseyen modern bakış açısına sahip baba imgesini temsil eder. Burada baba ile kız arasında kurgulanan ilişki biçiminin döneme hâkim olan muhafazakâr anlayıştan, toplumsal cinsiyet ilişkilerinden ve gelenekçi bakış açısından uzak olduğu görülmektedir. Mesut Efendi’nin kızı Sabiha Hanım’a yaptığı öneriler ve okuması için verdiği kitap, rasyonalist ve eleştirel aklın, yani batı dünyasının yüzyıllar önce yakaladığı bilimsel ve modern değerlerin bir önermesidir. İdealleştirilen “baba” imgesi oyunun ilerleyen sahnelerinde sürekli olarak pekiştirilir. Yazar ideal “baba” tipi olarak tasarladığı Mesut Efendi’ye kendi düşüncelerini sloganist bir söylem içerisinde şöyle açık eder:

Mesut Efendi - (...) (*Kendi kendine hiddet ederek*) Behey İstanbullular! İstanbullular! Bakınız terbiye etmediğiniz, okutmadığınız kızlarınızdan kocaları neler çekiyorlar? Ben şimdi bunun anasına babasına beddua etmem de kime ederim? Ah, şurada evlenmek ister birkaç kişi bulunsa da benim bu halimi görseler, acaba anlamazlar mı ki, huyunu suyunu bilmediği bir karıyı almak!.. Acaba anlamazlar mı?³⁰²

Bu konuşmada Mesut Efendi kendi eşi ve Sabiha Hanım’ın üvey annesi olan, Râife Hanım’la evliliğinin yanlışlığına değinmektedir. Dönemin pek çok oyununda görülen yanlış evlilik ilişkilerine bu oyunda da böylece değinilmiştir.

Oyunda Mesut Efendi’nin bir baba olarak idealleştirildiği en önemli sahne; Sabiha Hanım ile İzzet Bey’in gizli buluşmalarına tanık olduğu sahnedir. Namık Kemal’in **Vatan Yahut Silistre** oyununda İslam Bey’in Zekiye’nin odasına gizlice pencereden girmesi bu oyunda da tekrarlanır. İzzet Bey, Sabiha Hanım’ın odasına bir gece ansızın pencereden girer. Bu sahne **Vatan Yahut Silistre** oyunuyla benzerlikler taşımaktadır. İzzet Bey ile Sabiha Hanım arasındaki gönül ilişkisi bir yanıyla muhafazakâr, ataerkil baskılar altında gizlice ilerlerken bir yanıyla da bu buluşma Mesut Efendi’nin ideal bir baba olarak yansıttığı tavır içerisinde olumlanır. Baba’sına “yakalanan” Sabiha Hanım bayılır. Ancak babanın tavrı okuyucu/seyircinin

³⁰¹ Abdülhak Hâmid Tarhan, **Abdülhak Hâmid Tarhan Tiyatroları 1**, s.104

³⁰² **A.e.**, s.141

beklentilerinin tersine gelişecektir. Mesut Efendi, Sabiha Hanım'ın bu gönül ilişkisini anlayışla karşılar.

Oyunda toplumsal ilişkilerin belirleyicisi olarak, geleneğin taşıyıcısı ve aktarıcısı olan üst kuşak sorumlu tutulmaktadır. Bu düşünceden hareketle oyunda kurgulanan ideal baba tipi, yanlış geleneklerin alt kuşağa aktarılmasının karşısında bir tavır sergiler. Buradaki baba tipi, Tanzimat aydınının topluma karşı taşıdığı sorumlulukların farkında, eğitilmiş, örnek alınması gereken bir babanın özellikleriyle donatılmıştır. Böylelikle okuyucu/seyircide, modern baba tipine karşı uzlaşmacı bir yaklaşım sergilemesi, ataerkil, geleneksel baba tipine karşı ise mesafeli, eleştirel bir bakış açısı kazanması amaçlanmaktadır. Kadının ataerkil baskıdan kurtulup bağımsızlaşması ve toplum nezdinde tanınır, kabul edilir bir statü kazanmasının ilk basamağı aileye, anne ve babaya düşmektedir. Dönem itibarıyla aydınlar, anne ve babaların genç kuşak üzerindeki geleneksel baskısının kırılmasına bu bağlamda önem verirler. Bu yüzden oyundaki ideal baba, ataerkil yapıyı kırar ve böylece kadının konumunun değişmesine ön ayak olur. Oyun genelinde ataerkil yapının tersine hareket eden Mesut Efendi, bir başka sahne de kızıyla aşğını evlendirebilmek için yaptığı fedakârlıkla, kızının özgürleşmesi yolunda adım atar. Geleneksel olarak “kız babası” olması nedeniyle bu evlilik karşısında daha pasif, edilgen kalması beklenirken, Mesut Efendi dönemin muhafazakâr anlayışını kökünden sarsan bir yenilikçilikle, tüm evlilik örf ve adetlerini hiçe sayarak kızının sevdiği adamla evlenmesi için çaba harcar. Oysa gelenekler gereği bu çaba “erkek tarafından” beklenmektedir. Yazar bu ironiyle kalıplaşmış katı kuralların yıkılabileceğini, ataerkil baba imgesini kırarak vurgular. Mesut Efendi alışlageldik “otoriter baba” kimliğinden uzaklaştırılarak, Tanzimat insanına ideal baba imajı olarak sunulmaktadır. Oyunda yazarın sıklıkla vurguladığı tez, toplumsal cinsiyet rollerinin ve gelenekçi yaşamın belirlediği, otoriter, ataerkil baba tipi yerine bireysel özgürlüklere saygılı, eğitime, okumaya önem veren yeni baba modelinin gerekliliğidir. Burada yazarların ideal baba figürleri aracılığıyla vurgulamak istedikleri düşünce; kadının bireyselleşmesinde erkek bakış açısının değişmesi, ataerkil bakışın kırılmasıdır. Tanzimat aydınlarının modernleşme düşüncesindeki kadın algısı, kadının Osmanlı toplumunda yeniden konumlandırılmasıyla doğrudan ilişkilidir. Bu algıda kadın, erkeğin ona çizmiş olduğu medeniyet çizgisinde yer alır. Tanzimat tiyatro metinlerindeki eğitilmiş, ideal baba figürü bu anlayışı temsil etmesi açısından dikkat çekicidir. Ahmet Mithat Efendi'nin

Çerkez Özdenler³⁰³ adlı piyesinde Samurkaş'ın babası olan Timurtaş Bey, Tanzimat aydınlarının bir temsilcisi durumundadır. Özellikle Timurtaş'ın kendi kültürünün dışında başka kültürleri tanınması bu düşüncelerin oluşumunda ana etkindir. Timurtaş, kızı ile olan ilişkisinde bu durumu şöyle dile getirir:

“**ARSLANGÖZ** - Ah babacığım bu âlemde benden daha tâlisiz bir kız daha bulunabilir mi? Senden bedbaht bir baba daha olur mu? (...)”

TİMURTAŞ - (...) Hiç Çerkezistan'da benden başka bir baba kızı ile izdivaç bahsi eder mi? Bunu her baba ayıp sayar. Fakat ben çok gezmişim, cihanın terbiyesini görmüşüm. Dünya diyarında bir tanecik kızımın muhabbeti cangâhımı istila etmiştir. Kızımın en yakın dostu, en mahrem-i esrarı ben olmaya çalıştım. Hatta damadım olduktan senelerce sonra ancak elimi öptürebileceğim bir çocuğu bu muhabbetin şevkiyle izdivaç vaadini de kendim vermişim.”³⁰⁴

Dönem oyunlarının pek çoğunda yazarlar; kadının bağımsız olabilmesini, bir birey olarak karar verip hareket edebilmesini genellikle erkek üzerinden bir kurgulamayla vermişlerdir. Bu oyunlarda kadının ataerkil baskılardan kurtulabilmesi, kendi kararlılığı içerisinde özgürleşmesi ancak erkeğin desteğiyle mümkün olabilmektedir. Kadını kendini kuşatan baskılara karşı başkaldırı içerisinde göremeyiz. Kadının eğitimi, değişmesi özgür iradesi ancak bir erkeğin sayesinde olabilmektedir.

Namık Kemal'in **Vatan Yahut Silistre** oyunu, kılık değiştirerek sevdiği adamın peşinden cepheye giden Zekiye'nin, ayrı düştüğü sevgilisi ve babasına kavuşmasının öyküsüdür. Seven ve erkeğinin peşinden ölüme kadar gitmeyi göze alan Zekiye, yepyeni bir kadın örneğidir. Eğitimlidir, okuma yazma bilir. Okuyan ve okuduklarını yorumlayan biri olarak Zekiye, kendi kararlarını kendi verebilecek olgunluğu gösterir.

ZEKİYE - Ben şimdi kendimde değilim. Aklım başımda yok. Ölümünden beter haller geçiriyorum. Cehennem azabı çekiyorum, değil mi? İşte bana bu belaların her dakikası şimdiye kadar yaşayışımın lezzetli geliyor! Şimdi gideceğim. Kim bilir bu gece hangi ağacın altında, hangi mezarın üstünde yatacağım? (...) Kim bilir aç mı kalacağım, susuzluktan mı öleceğim? Gideceğim... Yine gideceğim.(...) ³⁰⁵

Kadının kendi hayatıyla ilgili karar verip, bu kararını uygulamaya geçirmesi çok yeni bir davranıştır. Bireysel özgürlüğe sahip bir kadın örneği olarak karşımıza çıkan Zekiye, Namık Kemal'in savunduğu insan hürriyetinin de sözcülüğünü yapar. İslam Bey'in harekete geçirdiği vatan sevgisiyle Zekiye, geleceğin vatanseverlerini yetiştirecek kadın olarak da işlenmiştir. İslam Bey'in savaşa gitmeden önce Zekiye'nin

³⁰³ Ahmet Midhat Efendi, **Bütün Oyunları**, Haz. İnci Enginün, Dergâh Yayınları, İstanbul, 1998

³⁰⁴ A. e., s. 316.

³⁰⁵ Namık Kemal, **Vatan Yahut Silistre**, s.4

odasına gelmesi, aralarında nikâh düşen bir kadın ile erkeğin baş başa kalıp konuşmaları, dönemin kadın ve erkek arasındaki harem-selamlık anlayışına, kaç-göçe karşı bir tavır olarak kurgulanmış olabilir. Yazar, gerektiğinde kadın ve erkeğin bir araya gelerek, konuşup anlaşabilme özgürlüğüne sahip olması gerektiği görüşünü telkin etmek istemektedir. Bu davranış, geçmişin değerler dizgesini kırıp, modern hayata geçişin önemli adımlarındandır.

Oyunun girişinde yapılan mekân betimlemesinin, dönemin gelenekçi toplumsal yaşantısından ve ahlak anlayışından uzak bir bakışla kurgulanması dikkat çeker. Yazar dönemin muhafazakâr, gelenekçi, ataerkil bakışından uzak bir bakışla açar oyunu. Zekiye en “mahrem” haliyle sahnede şöyle betimlenir:

(Perde açılınca kenarı sokağa nâzır bir oda görünür. Zekiye, Arnavutluğa mahsus muntazam kadın elbisesiyle mindere uzanmış, elinde bir kitap, önünde bir mum. İslâm Bey de sokakta gezinir.)³⁰⁶

Zekiye bu sahnede özentili, şık bir kadın olarak “elinde bir kitap” ve mum ışığında kitap okurken görülür. Bu durum yazarın dönem itibariyle kadına karşı geliştirdiği olumlu bakışın, kadının modern bir birey olarak hayal edilmesinin bir göstergesi olarak okunabilir. Çünkü Tanzimat dönemi edebiyatında yeni kadın imgesi; - toplumsal yaşam içerisindeki genel kabul gören ev içi işlerle meşgul halde değil- çoğunlukla “piyano çalarken” veya “kitap okurken” gibi modernliğe ilişkin davranış biçimleri içerisinde imgeleştirilmiştir. Kadın ve erkeğe dair iş bölümlemesinin geleneksel olarak cinsiyete bağlı oluşturulduğunu ifade eden Connell, bu bölümlemede kadına düşen görevin genellikle hane içerisinde ve ev işleri ve çocuk bakımıyla sınırlandırıldığını, erkeğin ise hane dışı işlere yani kamusal alana ait olduğunu söyler.³⁰⁷ Dolayısıyla oyunun en başında yapılan bu sahne betimlemesi özellikle kadının geleneksel toplum içerisindeki değişen/değişmesi istenen konumunun göstergesi olarak öne çıkmaktadır. Bu aşamada yazarın, Zekiye’yi dişil bedenselliği ile görünür kılmasının, daha sonraki sahnelerde erkek kılığında göstermesiyle tezat teşkil edip etmediği sorulabilir. Ancak yazar bu tezatlığı bilinçli olarak kurgulamış olabilir. Çünkü yazar, eğitilmiş ve güzel bir kadın olarak çizdiği Zekiye karakterini, vatan için sevgilisinin arkasından “erkek kılığında” cepheye göndererek kendi iradesi doğrultusunda davranan güçlü, vatansever bir kadın olarak

³⁰⁶ A. e. s. 3.

³⁰⁷ R. W. Connell, **Toplumsal Cinsiyet ve İktidar**, Çev: Cem Soydemir, Ayrıntı Yayınları, İstanbul, 1998, s. 141-150.

idealleştirmiştir. Zekiye'nin erkek kılığına girerek İslam Bey'in ardından savaşa gitmesi; özgür iradesiyle davranan bir kadının “vatan söz konusu olduğunda” erkekle eşdeğer olabileceği idealini somutlaştırır.

Osmanlı toplumunda kadın ve aile mahrem kabul edilir; sosyal yaşam normları da bu çerçevede belirginlik kazanır. Toplumda erkek ve kadının yaşam alanları İslam dininin getirmiş olduğu kaidelere uygun olarak düzenlenir. Erkeğin dünyası kamusal, kadının ise özel ve mahrem kabul edilmektedir. Bu iki ayrı dünyada kadın içeren, erkek ise dışarının insanıdır.³⁰⁸ Cinsler arasındaki bu mekânsal ayrılık, kurallarını kendilerinin oluşturdukları bir kadın toplumunun ortaya çıkarmasına imkân sağlar. Kadınların oluşturduğu oldukları bu toplumda, üst statü sahibi yaşlı kadınlar, evdeki diğer kadınlar üzerinde olduğu kadar aile içindeki genç erkekler üzerinde de otoriteye sahiptirler. Mekânları içinde olabildiğince özgür olan kadınların dış hayat söz konusu olduğunda ev dışına çıkmaları hoş görülmemektedir. Modernleşmeyle birlikte geleneksel dönemde erkeğin alanı olan dış mekânda, kadının da yer almaya çalışması toplumsal hayatın yeniden tanımlanmasını mecbur kılar.³⁰⁹

Toplumsal bir değişim süreci yaşamakta olan Osmanlı toplumu öteden beri kendisini sarmalayan geleneklerden de tamamen sıyrılabilmiş değildir. Ancak Tanzimat'la birlikte kadınlar, eskisine oranla kısıtlı da olsa bir özgürlük ortamı içerisindeydi. Modernleşmenin de etkisiyle o dönem yazılan roman ve tiyatro eserlerinde geleneksel ahlak anlayışının şekillendirdiği kadına özgü “ev içi” uğraşlar yerini eğitilmiş, okuyan, özgür bir birey olarak davranan yeni kadın modeline bırakmaya başlar. Bu yeni model geleneklerine bağlı kalarak modern olabilmeyi başaran ideal kadın tipidir. Namık Kemal, Zekiye tipiyle eğitilmiş, okuyan ve aynı zamanda geleneklerine bağlı “vatan için canını feda edebilecek” bir model çizerek toplumda varolan algıyı dönüştürme stratejisi peşindedir. Serpil Çakır'ın döneme ilişkin olarak yaptığı değerlendirme, Zekiye'nin yazar tarafından idealleştirilmesini kanıtlar niteliktedir:

“Karşıt cinsler arasındaki sosyal ilişkinin kontrol altında tutulduğu Osmanlı toplumunda kadın ve erkeğe iki ayrı dünya sunulmuştu. Erkeğin dünyası kamusal, kadının ise özel ve mahremdi. Bu iki ayrı dünyada kadın içeren, erkek dışarının

³⁰⁸ Serpil Çakır, **a.g.e.**, s.158

³⁰⁹ Nevin Meriç, **Osmanlı'da Gündelik Hayatın Değişimi**, Kaktüs Yayınları, İstanbul, 2001, s.107

insanıydı. Yaşamın her alanında izleri görülebilen bu yapılanma, cinsler arasındaki her tür yakınlaşmayı önleyen toplumsal ve dinsel sansürle kendini gösteriyordu. Kadın-erkek ayrımının üzerinde durduğu sosyal yapı, kadınlar için değişmez kuralları da beraberinde getiriyordu ki, bu kuralların izi aile içi yaşamdan ev mimarisine, kadının giysisinden eğlence türüne, seyahat biçimine evlenme törenlerine dek yaşamın her alanında görülüyordu.”³¹⁰

Nigar Hanım'ın, "Kadın yazarlarımızca yapılan tiyatro denemelerinin ilki"³¹¹olarak tanıtılan **Tesir-i Aşk**³¹² adlı oyunu da aile büyükleri tarafından sevmediği bir erkeğe verilen Cevvale'nin hikâyesini konu edinir. Bu oyunda Namık Kemal'in **Zavallı Çocuk** adlı oyununun etkisi sezilmektedir. Dönemin ev içi ilişkilerinin şekillenışı, sosyal ilişkiler de yansımaları bulduğu yaşanan mekânın kullanım biçimi, (haremlilik-selamlık) gibi bilgilerin de aktarıldığı bu öğretici oyunun ilerleyişi, ince bir entrika üzerine kurulmuştur.

Teyzesinin oğlu Adalet Bey'i seven Cevvale, Adalet Bey'in aşkı ile yanıp tutuşmaktadır. Aşk acısı çeken Cevvale'nin halinden üzüntü duyan annesi Müfide Hanım, kendilerinde kalan yeğenleri Arife'den kızının derdini öğrenip kendisini bilgilendirmesini ister. Akrabaları Sırrı Bey'e aşık olan Arife, yengesinin bu arzusunu kendisi için avantaja çevirmeyi planlayarak, yengesine Cevvale'nin Sırrı Bey'i sevdiğini ve onun Avrupa'ya gitmesinden üzüntü duyduğu söyler. Arife Hanım'ın yaptığı plana göre Sırrı Bey ile Cevvale evlenecek, böylelikle eve yerleşecek olan Sırrı Bey'i devamlı görebilecektir. Arife'nin yalanına kanan Müfide Hanım durumu hemen kocası Nimet Bey'e açar. Nimet Bey de "Eğer bu haller sahil ise ben bugün kendisini Sırrı ile tevzice ez can u dil hazırım."³¹³ der ve dönemin klasik baba modelinin dışında bir tavır göstererek kızının sevdiği adamla evlenmesini uygun görür. Kızı Cevvale'nin ince ruh yapısının farkında olan Nimet Bey, oyun boyunca kızıyla hep ilgi ve şefkat ilişkisi içindedir. Kızına okuması için tiyatro oyunları getiren, onu çeviri yapması için teşvik eden, Cevvale'nin eşi tarafından takip edilmesine bile karşı çıkan Nimet Bey, bütün oyun boyunca sorumlu ve aydın bir baba tipi çizmekte, alışık olmadığımız bir baba tavrı göstererek, dönemin klasik baba modelini yıkmaktadır. Nimet Bey, kızının Sırrı Bey'i sevdiğini duyunca kızının seçimine saygı gösterip Cevvale'yi Sırrı Bey ile evlendirmeyi kabul etmekte tereddüt etmez. Oyunun geneli içerisinde idealize edilmiş bir karakter olan ve kızının Sırrı Bey'le evlenmek isteyip, istemediğini öğrenmeden,

³¹⁰ Serpil Çakır, **Osmanlı Kadın Hareketi**, s. 158.

³¹¹ Olcay Öner, "Nigar Hanım Ve Tesir-i Aşk", **Tiyatro Araştırmaları Dergisi**, A.Ü.DTCF Yayınları, Ankara, 1976, Sayı:7, s s. 234-235.

³¹² **A. e.**

³¹³ **A. e.**, s. 254.

kızıyla fikir alışverişine girmeden bu evliliği onaylayan Nimet Bey farkında olmadan hata yapar. Arife'nin entrikasından habersiz anne ve baba kızlarını çağırarak ona kendisini Sırrı Bey ile evlendireceklerini bildirirler. Cevvale, Sırrı Bey'i sevmese bile anne ve babasına karşı gelmemek için onların bu teklifini kabul eder.

NİMET - (...) Kızım, seni evlendiriyoruz.

CEVVALE - Benim için pek erkendir efendim.

MÜFİDE - Hiç erken değil kızım. Allah muvaffak etsin inşallah şimdi çıktı o kadar geç evlenmek. Biz o yaşta iken evlat sahibi olurduk.

CEVVALE - Nasıl tensib buyurulursa.³¹⁴

Oyunda, Tanzimat Dönemi eserlerinde sıkça karşılaşılan bir motif olan kitap okuyan ama gündelik yaşamdan kopuk kızlar da eleştirilir. Cevvale, onca kültürlü olmasına rağmen, örf ve adetlerin baskısına boyun eğmiş, kendi arzusunu babasına bildirememiş, böylece de kaderine mahkûm olmuştur. Bir süre geçtikten sonra Adalet Bey'in aşkından verem olan Cevvale, son zamanlarını yaşadığını hissederek Adalet Bey'i yanına çağırır. Beslemesi Canip'le gönderdiği mektupta bütün olanları anlatır. Adalet Bey gelir, bu arada acıları artan Cevvale evdekileri başına toplayıp herkesten helallik istedikten sonra ölür. Bu acıya dayanamayan Adalet Bey'de intihar eder. Nimet Bey, karısıyla birlikte yaptıkları hatayı anlamıştır.

NİMET – Kalk hanım! Kalk, görüyor musun biz ne bedbaht insanlarız. Çalışıp, çabalayıp da icrasına muvaffak olduğumuz tedbirin semeresi (Başını tutarak) Ah... Ah.(Bir eliyle Adaleti, diğer eliyle Cevvale'yi irade ederek). Şu iki biçarenin mematını müntic oldu. İşte Allah bize bu felaketi bir pederin muamele-i şefkatkarenesi bir validenin nazar-ı hamakatkaranesi hüsn-i tedbire makrun olmadıkça semedar olmayacağını isbat için verdi. Yoksa Sırrı ile evlendireceğimize Adalet ile evlendirmek mümkünsüz bir şey mi idi? Ah ne çare öyle bir iğfale uğradık, o kadar düşünmeyerek iş gördük ki biçare Cevvale'ciğimi bir defa bile doğrudan doğruya isticvab etmedik. Şimdiden sonra ise yaşadığımız kadar ağlayalım.³¹⁵

Reşat Nuri Güntekin'in **Hançer**³¹⁶ adlı oyununda, eski ile yeni, geleneksel olanla modern olan, tutucu törelerle yeni anlayışlar karşı karşıya getirilir. Çatışma bu ikili karşıtlıklardan kuruludur. İstanbul'dan Taşra'ya, Çanakkale eşrafından varlıklı bir aileye gelin gelen eğitimli ve kibar Hikmet'in, eşinin ailesi ve çevresiyle yaşadığı kültürel çatışmanın anlatıldığı oyunda, gelin Hikmet, eşinin ailesi tarafından modern alışkanlıkları ve davranışlarından dolayı yadırganır. Taşraya gelmiş olmasına rağmen

³¹⁴ Olcay Önertoy, "Nigar Hanım Ve Tesir-İ Aşk" s.s. 261-262.

³¹⁵ A. e. s. 270.

³¹⁶ Reşat Nuri Güntekin, **Hançer**, İstanbul, İnkılap ve Aka Kitabevi Yayınları, 1972

giyim kuşamını değiştirmeyen, at binen, erkeklerin olduğu ortamlarda kaç-göç uygulamayan Hikmet, sonunda kayınvalidesi tarafından uyarılır.

ŞERİFE - (...)Kızım bundan sonra bizim terbiyemize girmelisin. O tuhaf tuhaf alışkanlıkları bırakmalısın.

HİKMET - Nasıl tuhaf alışkanlıklar hanımanne?

ŞERİFE - Bir tane değil ki kızım. Mesela adam kınamak, misafire çıkmamak, bir başına çarşığı pazarı dolaşmak. Çanakkale bu. Ne derler sonra adama? (Arayarak) İbadetinde kusur etmek. Bak kızım! Kurtlar kuşlar bile mevlâsına ibadet ederler.(...) Sonra kızım fazla süse çekiyorsun kendini (...) Nur topu gibi kadınsın. Kocan gözü dışarıda bir adam değil. Niye öyle süse boğarsın kendini?

HİKMET - (Alaycı) Sonra hanımefendi. Dersinizi çok dikkatle dinliyorum.

ŞERİFE - Sonra o Frenkçe kitapların hepsini yırtarsın. Nedir onlar? Ayıp ayıp resimler. Adama türlü türlü kötülük öğretir onlar.

HİKMET - Hanımanne, Leyla abla her şehre inişte size etek etek haber getiriyor.(...) basılanlar, miras için babalarını zehirleyenler, daha neler. Acaba onlar bu ahlaksızlıkları nerde öğrenmişler?

ŞERİFE - A kızım, tuhafısın vallahi. İnsanın türlü var. Sözün kısası kızım biz eski Müslüman insanlarız. Okumuş insandan korkarız. Artık dediklerimi yapar da öz kızım gibi dizimin dibinde oturursun inşallah³¹⁷

"Geleneksel ailede en yaşlı erkek, genç erkekler de dahil olmak üzere tüm aile üyeleri üzerinde otorite sahibidir: Kızlar erken yaşlarda kayınpederlerinin reis olduğu ailelere verilirler. Böylece kocalarına, kocalarının akrabalarına ve özellikle de kayın validelerine boyun eğerler."³¹⁸ Tersî durumunda bu gelinlerin işleri oldukça zora girecektir. Oyundaki Hikmet'in durumu bu yorumu destekler. Eşinin ailesine ve çevresine boyun eğmeyi reddeden modern ve eğitilmiş gelin Hikmet, aile içinde sorun yaşar. Kapalı toplumun getirisi olan katılık, anlayış eksikliği, kendi gibi olmayana öteki kabul ederek dışlama, bireyi kendisinden, alışkanlıklarından vazgeçirerek genel ile aynılaştırma eğilimi Şerife'nin gelini Hikmet'e karşı tutumunda bariz olarak ortaya çıkar. Alışkanlıklarından ve kişiliğinden ödün vermeyen Hikmet'in göz ardı ettiği bir nokta vardır. Bahsedilen tutucu yapının içinde bir kadının değer bulması bazı şartlara bağlıdır.

"Dinsel-kültürel etkenlerin, otoriter ve ataeril gelenekselliğin içinde ikinci sınıf insan addedilerek toplumun bir üreme aracı olarak kalmaya mahkum edilen kadının gerek aile içindeki gerekse toplumdaki statüsü üretim fonksiyonu ile orantılı değildir. Kadının aile ve toplum içindeki konumu çocuklarının sayısı ve yaşlılık ile yükselir."³¹⁹

Evliliklerinin üzerinden dört yıl geçtiği halde Hikmet'in doğurmaması, aile içindeki konumunu olumsuz yönde etkilemekte, onu "Parmak kadar çocuk doğuramayan, Sarıhatip'ler soyunun kökünü kurutan kısır karı...() Meyvesiz ağacı

³¹⁷ Reşat Nuri Güntekin s. 77-79

³¹⁸ Jenny B.White, **Para ile Akriba**, İletişim Yayınları, İstanbul, 1999, s.s. 64-65.

³¹⁹ İlber Ortaylı, **Osmanlı Toplumunda Aile**, Pan Yayıncılık, İstanbul, 2002, s. 63.

kesmeli diye bir atalar sözü vardır. Onu tutmak her ere borçdur."³²⁰ diye boşanması için oğluna baskı yapan kayınpederine kadar bütün ailenin hedefi haline getirmektedir. Yaşananlara şahit olan eşi Selahattin ise, hukuk eğitimi görmesine rağmen geleneklere sıkı sıkıya bağlı, ataerkil otoriteye sorgusuz boyun eğen bir gençtir. Haklı bile olsa son sözü kesin olarak babasına bırakan Sabahattin, geleneklere körü körüne itaat eden kimliksiz ve kişiliksiz bireyin temsilcisidir. Eşinin, ailesi tarafından ezilmesine karşı çıkamaz. Hikmet ise kararlarında ve eyleminde daima mantığını öne çıkaran, bilgisi doğrultusunda hareket eden, yeni kuşağın temsilcisi olarak sahneye getirilir. **Hançer** oyununda gelenek ve yenilik, Hikmet ve Hacı Ali'nin zihniyetleri bağlamında çarpışır. Sarıhatipoğlu ailesine bir torun veremeyen Hikmet'i gene törelerin ve geleneğin acımasız uygulamaları beklemektedir. Aile, oğulları Selahattin'i yeniden evlendirmeyi düşünür. Eşi Selahattin'in de bu duruma hevesli olduğunu anlayan Hikmet, kendi içinde ilişkisini bitirecektir. Çünkü, eşiyle aralarına başka bir kadının girmesini kabul edecek kadar kişiliksiz değildir. Duygusal anlamda büyük bir yıkım yaşadığı bir anda eşinin amcasının oğlu olan ve Hikmet'i seven Necmi, Hikmet'in zayıflığından yararlanarak onunla birlikte olur. Necmi'den hamile kalan Hikmet, bir erkek çocuğu dünyaya getirince, çocuğun yeğeninden olduğunu bilen Hacı Ali, hem ailesinin adını sürdürecektir olan çocuğu, hem de gelinini kabullenir. Ailenin tartışmasız otoritesi Hacı Ali, yumuşamış, sırf eski bakış açısının getirisi olan bir kararla, üzerine titrediği namus, şeref gibi değerleri bir kenara bırakmıştır. Oğlunun karşı çıkmasına rağmen duruma ağırlığını koyan Hacı Ali, kendince gerekli kararları almış, aile yadigârı hançer'i Hikmet'in bebeğinin eline tutuşturmuştur. Hacı Ali'nin bu davranışı, onun katı, gelenekçi, saldırgan sofuluğunun çıkarları söz konusu olduğunda nasıl bir anda yıkıldığını ve geleneksel ataerkil düzenin otoriter yapısı altında nasıl ikiyüzlü bir tavrın saklı olduğunu da gösterir.

Ataerkil yapı içerisinde; gerek dinin istismar edilmesi ve gerekse erkeğe yüklenen toplumsal rollerin bir sonucu olarak Osmanlı kadınının toplum dışına itildiği, erkek karşısındaki eşitsizliği pek çok yazarın eserine konu olmuştur. Dönemin önde gelen yazarlarından Müsahipzade Celal de halk sınıfının yanında yer alan popülist bir yazar olarak konuya duyarsız kalmamıştır. Batılı tiyatro formu içerisinde geleneksel tiyatromuzu ustaca işleyen yazar **İtaat İlâmi**³²¹ adlı oyununda din adı altında kadına

³²⁰ Reşat Nuri Güntekin, **Hançer**, s. 27.

³²¹ Müsahipzâde Celal, **Bütün Oyunları**, Haz. Orhan Hançerlioğlu, Milliyet Yayınları, İstanbul, 1970

yapılan sömürüyü ele alırken dönemin toplumsal anlayışını eleştirir. Müsahipzâde **İtaat İlâmı** oyununu yıllar sonra Kafes Arkasında adlı oyunuyla yeniden yazar. Birkaç küçük değişiklik dışında her iki oyunda hemen hemen aynıdır. Oyunda Dâniş Hoca adında din istismarcısı bir yobazın kadınlar üzerinde kurduğu tahakküm eleştirilir. Dâniş Hoca mahkemede baş mübaşir, camiide imam, mahallede muhtardır. Bir yandan da büyücülük yapmakta, sözde kutsal kitaptan okuyormuş gibi Tanrı buyrukları uydurmaktadır. Çok kıskanç bir adam olan Dâniş Hoca, karısı Şâdiye’yi eve kapatmış, türlü işkencelerle dört duvar arasına hapsedmiştir. Şâdiye’den önce, nikâhla evlendiği üç kadının da uyguladığı baskı ve işkencelerle ölmesine sebep olmuştur. Dâniş Hoca, toplumsal gücünü, Şâdiye’den önceki nikâhlıları için mahkemeden çıkarttığı itaat ilâmı’ndan almaktadır. Şâdiye’ye hem acıyan hem de ona aşık olan komşusu Mesrur Çelebi, evlerinin arasındaki duvarı delerek dadısı Peyâmîdil’in aracılığıyla onunla ilişki kurar. Karısını itaat ilâmı almakla tehdit eden Dâniş Hoca’yı, kendi silahıyla, cinler ve cadılarla korkutarak, karşı koymaya karar verirler. Korkuya kapılan Dâniş Hoca mahalleliyi yardıma çağırır. Gördüklerini anlatınca herkes onun çıldırdığını zanneder. Dâniş Hoca mahalleliyi inandırma çabasıyla “Eğer bu söylediklerim yalansa karım benden boş olsun” der. Böylelikle türlü işkenceler altında ve “kafes arkasında” evliliğini sürdürmek zorunda kalan Şâdiye boşanarak yobaz kocasının zulmünden kurtulmuş olur.

Dâniş Hoca, mahkemede baş mübaşir, camiide imam, mahallede muhtar olarak geleneksel cemaat toplumunun tüm otoriter kimliklerini tekeline bulunduran bir konumda kurgulanmıştır. Çatışmanın diğer tarafında yer alan Şâdiye ise sonunda özgürlüğüne kavuşmuş olsa da güçlü bir birey olarak değil, başkalarının yardımıyla ve çeşitli entrikalarla istediğine ulaşabilmiştir. Bu noktada yazar olarak Müsahipzâde’nin tavrı öne çıkar ki, Müsahipzâde eserlerinde eleştirel bir tutum sergiliyor gibi gözükse de esasında genel olarak dönemin fotoğrafını vermeyi tercih eden bir üslup benimsemiştir. Varolanı olumsuzlukları eleştirmek ya da olumlu olana yönlendirmek yerine en küçük detayına kadar mevcut olanı göstermeyi tercih eden yazarın oyuna dair söyledikleri şöyledir;

“Din ve ahlaka taban tabana zıt, uydurma ahkâmla halkın imân ve itikadını bozmaya çalışmış olanların bin bir mârifetlerinden biri de; erkeğinden bizâr olarak mahkemeye ilticâ eden kadınların dâvalarını hile ve hud’alarla çürüterek, kadını şikayet ettiği huysuz, densiz, ahlâksız ve patavatsız kocasına tekrar teslim etmeleri

idi. Mahkeme, ayrıca o kadının eline itaat ilâmı verirdi. Eserde anlatmak istediğim budur.³²²

Kadının sosyal yaşam içerisinde büyük bir baskı altında tutulduğu Osmanlı toplumunda geçerli olan İslâm hukuku, kadının bireysel tutum ve davranışlar göstermesi bir yana, erkek karşısında kadının neredeyse varlığını bile kabule yanaşmamaktadır. Dönemin başlıca sorunsalı olan kadının toplumdaki olumsuz konumunu ele alan oyunda yazar; Dâniş Hoca aracılığıyla din istismarcılığını eleştirirken, Şâdiye'yi, komşularının yardımıyla da olsa bir hak arayışı içerisinde idealleştirir.

DANİŞ – (Pencere perdelerini muayene eder) Ne o?... Şu pencerenin perdesini açmışsın. Sabahleyin giderken perdeye nişan koymuştum. Nişan bozulmuş. Açmış sokağa bakmışsın.

ŞADIYE – Hayır.

DANİŞ – Evet açmışsın.

ŞADIYE – Hayır açmadım.

DANİŞ – Söyle? Sokağa mı baktın?... Söyle diyorum?

ŞADIYE – Bakmadım canım...

DANİŞ – Bak bu pencerenin perdesi oynatılmış.

ŞADIYE – Odayı süpürürken bozulmuştur.

DANİŞ – Şadiye beni aldatamazsın. Pencereden sokağa bakmışsın.

ŞADIYE – Etme efendi... günahdır... ben senin bildiğin kadınlardan değilim(...)

(...)

ŞADIYE – Fakat ben de bir insanım. Böyle kilit altında suçlular gibi hapis olmak... dayanılacak şey midir?

DANİŞ – Vay şikâyet ediyorsun ha?

ŞADIYE – Hakkım yok mu?... Kandilde, bayramda bir yere götürmezsin. Kapı dışarı çıkarmazsın, yaz gelir bir yeşil yaprak yüzü görmem. Sonra da her gün senin takazanı dinlerim.³²³

Erkek egemen toplum yapısının belirlediği kurallar çerçevesinde ve harem yaşamının meşru sayıldığı Osmanlı toplumunda kadın kaçınılmaz olarak nesne konumunda yer almaktaydı. Hiçbir hukuksal yere sahip olmayan kadın, İslam hukukuna göre erkekten çok aşağılarda ve çok istisnaî durumlar dışında boşanma

³²² Müsahipzâde Celal, **Bütün Oyunları**, s.90

³²³ **A.e.**, s.s. 260-261

hakkı da bulunmamaktadır. Bu yüzden oyunda Şâdiye boşanmayı isteyen ve gerçekleştiren bir başkaldırı içerisinde kurgulanmamıştır. İstemeyerek de olsa boşanma eylemi Dâniş Hoca'nın sözü üzerine gerçekleşir. Yazar toplumsal yapıyı tarafsızlık içerisinde resmederken, olanı göstererek olması gerekene işaret etmektedir. Şâdiye oyun sonunda esaretten kurtulabilmeyi başarmış olsa da modern bir birey tavrı içerisinde idealleştirilmez. Şâdiye geleneksel yapının içerisinde, kendini kuşatan ve baskı altında tutan bâtil dinsel inançlara başkaldırarak değil; aksine yine o batıl inançlar yardımıyla esaretten kurtulur. Bu durum da, Şâdiye'yi batılı normlara uygun bir bireysellikten uzak, geleneksel değerleri çıkarı doğrultusunda kullanan bir kurnazlık içerisinde ideal kılar.

Tanzimat Dönemi'nden itibaren toplumsal hayatı yeniden biçimlendiren modernleşme anlayışı, insanın geleneksel dönemde din merkezli olarak zihnini, hareketlerini ve dolayısıyla toplumsal alanı kullanma biçimini değiştirir. Modernleşme ile toplum hayatını belirleyen yapılar, geleneksel dönemden farklı bir yapıya bürünmektedir. Değişimin insana getirdiği en önemli problem, bilinç bulanıklığı ve buna bağlı olarak artık hayatın parçalı olarak algılanmasıdır. Bu algılayış şeklinde, sosyal yaşamı şekillendiren veriler, geleneksel dönemden farklı olarak seküler düşüncenin yerleşmeye başlamasıdır. Dolayısıyla din, toplumsal hayatın dışına çıkarılmaya başlayarak ve yaptırım gücünü yavaş da olsa kaybetmeye başlamıştır. Bu gelişme, toplum hayatını kamusal ve özel alan olarak ayırır ve yeniden tanımlanır. Toplumsal hayatın özel alanı kabul edilen aile kurumu da, modernleşme ile birlikte büyük bir değişim geçirir. Aile kurumunda meydana gelen değişimin temelinde, toplum hayatındaki "modern kadın" anlayışı vardır.

2.1.4. Alafrangalığın Eleştirisi

Tanzimat'la Birlikte Osmanlı Toplumunun sosyal ve kültürel yaşamındaki değişim hareketi, sancılı bir süreç içerisinde gelişir. Batılı yaşam biçimi ile geleneksel değerlerin karşılaşması, toplumsal ilişkiler düzeninde bir takım uyumsuzluklar meydana getirmiştir. Bu uyumsuzlukların ilk yansımaları günlük hayatta ve aile içi ilişkilerde görülür. Batılı kültürü derinlemesine tanımayan, fakat Batılı gibi yaşamaya gayret eden bir kısım zümre, Batıyı taklitten öteye gidememektedir. Batılı yaşantıya özenen ve tamamıyla Batıyı taklit eden bu zümre eleştirilmekte, bu tipler "Alafranga

Züppe", "Turfanda"³²⁴ olarak tanımlanmaktadır. Bu tipler batı kültürünü özümseyememiş ya da yanlış anlamış olmaktan ötürü, yalnızca yüzeysel boyutuyla, içeriğe nüfuz etmeyen biçimsel yapısıyla batılı gibi yaşamaya çalışan tiplerdir. Kendisi gibi olmayan halkı küçümseyen bu tipler, günlük yaşantı ve eğlenceye düşkünlüğüyle öne çıkar ve kendi ulusal değerlerine ters düşer. Bu insanlar batı kültürünün esas felsefesini kavrayamamış özentili tiplerdir.

“Batılılaşma çabaları Batılı yaşantısına öykünmekten ileri gitmez. “Alafranga” ya da “asri” diye tanımladıkları bir yaşantıya özenenler en insafli değerlendirmeye göre toy ve safdili en acı eleştiriye göre ise cinsel dürtülerini ve sömürü tutkularını Batılı gibi yaşama görüntüsü içinde doyuran ilkel ve çıkarıcı bir zümredir. Eski kuşak tiyatro yazarlarımız bu zaafın züppelik, sahtelik yanını vurgulamışlardır. Yazarlarımıza göre batının “birey hakkı” ilkesini herkes işine geldiği gibi yorumlamaktadır. Birey hakkının eşliğindeki “sorumluluk ilkesini” ise kimse benimsememektedir. Hak sadece insanların zevke düşkünlüğünü ve tutkularını açıklamalarına yaramıştır. Özellikle eski kuşak tiyatro yazarları kadının devrimlerle elde ettiği yeni haklarını kötüye kullandığı, davranışlarıyla aile mutluluğun tehlikeye düşürdüğü kanısındadırlar. Süs ve gösterişe düşkünlük, zevksiz eğlence türleri, kumar, içki, balo, parti, yeni danslar bu çeşit çirkin ve geleneksel ahlaka aykırı aşırılıklar olarak yerilir. Bu yaşantıya kapılanların manevi değerlerden kopmuşluğuna ilkel eğilimlerinin tutsağı olmalarına değinilir ve bu yüzden topluma uyumsuz ve mutsuz oldukları belirtilir.”³²⁵

Batılılaşmanın yanlış anlaşılmasını toplumsal bir ahlak sorunu olarak ele alan Tanzimat yazarları, özentili yaşamın züppeliğini, ulusal ahlaka aykırı davranış ve yaşayış biçimlerini eserlerinde eleştirerek yanlış olan üzerinden, ideal olanı işaret etmeye çalışmışlardır. Oyunlarda eleştirilen “alafranga tipler”in karşısına çoğunlukla ideal olan konulmamış olmasına rağmen, yazarın getirdiği eleştiriler ışığında olmasını umduğu ideal bireye ilişkin özelliklere ulaşılır.

Bu dönemin edebiyat alanında en önemli eseri Ahmet Mithat Efendi’nin alafrangalığı eleştiren **Felatun Bey ve Rakım Efendi** romanıdır. İki zıt tipin karşılaştırılması üzerine kurgulanan romanda, olumlu değerlerle yüklenen kişi Rakım Efendi’dir. Rakım Efendi, okumaya ve öğrenmeye istekli, çalışkan, terbiyeli, Batı - Doğu dillerini ve edebiyatını iyi bilen, cimri olmayan, ancak parasını gereken yerlere harcayan, çevresi tarafından sevilen, dürüst, namuslu ve sanata ilgi duyan olumlu bir tiptir.

Bu özellikleriyle dikkat çeken Rakım Efendi, “alafranga tiplere”, yanlış anlaşılmış Batılılaşmaya ve bunun kişisel hayat üzerindeki olumsuz etkilerine dair

³²⁴ Taner Timur, **Osmanlı-Türk Romanında Tarih Toplum ve Kimlik**, İmge Yayınevi, İstanbul, 2002, s.23

³²⁵ Sevdâ Şener, **Çağdaş Türk Tiyatrosunda Ahlak Ekonomi Kültür Sorunları**, Ankara Üniversitesi Dil Ve Tarih Coğrafya Fakültesi, Ankara, 1970, s. 17.

uyarılarda bulunur. Batılılaşma etkisine karşı doğru bir yerde durarak, eski ve yeni yaşam arasında sentez kurabilen Rakım; mirasyedi, parasını har vurup harman savuran, eğlenceye düşkün; “alafranga” kişilerden hoşlanmamaktadır ve bu tarzdaki kişilere “doğru” olanı göstermeye çalışmaktadır. Örneğin, alafranga bir hayat süren Felatun’a şu şekilde tavsiyede bulunmaktadır:

“Birader, zevkine eğlenceye engel olmaya gönlüm razı olmaz. Sana nasihat vermeye de gerek yok. Ama bu alafranga ‘Hayatın bataak köşelerini sen iyi bilirsin?’ bu kadar Fransız romanı okumuşsundur. Bir tiyatro oyuncusuna tutulmuş da feyz almış bir kimsenin yaşadıklarını okudun mu? Bu hikâyelerin ille de yaşanması gerekmez. Okuyup, hem lezzet hem de ders alabiliriz. Hiç yabancı bir kadından sana yar olur mu?”³²⁶

Görüleceği gibi Rakım Efendi’nin alafrangalığa dair yönelttiği eleştiri Batılılaşma yüzeysel ve yanlış algılanmasına dairdir. O, Batı’nın sadece ilmi ve edebi yönlerinden yararlanılması gerektiğine önem vermektedir. Rakım Efendi, batının bilimsel ve teknik anlamdaki olumlu yönlerini reddetmeyen, batı kültürünü bazı yönleriyle faydalı olarak kabul eden, Doğu ve islâm değerlerini bünyesinde barındıran bir karakter olarak dikkat çekmektedir. Bunun yanı sıra Rakım’ın en önemli özelliklerinden biri aklını ve iradesini kullanarak sorunlara akıl yoluyla çözüm bulmaktır. Buna göre, akılcı davranış biçimi sayesinde etkili kişilerle dostluklar kurmuş, toplumsal saygınlığa ve servete ulaşmış ve yine aklını yeni edindiği sosyal statünün gereklerini yerine getirmiştir. Felatun Bey ise romanda taklitten öteye geçemeyen Batı hayranlığı içerisinde çizilerek, Tanzimat Dönemi’nde sıklıkla karşılaşılan ve aydınların eleştiri odağı haline gelen “alafranda züppe” tipidir.

Ahmet Hamdi Tanpınar Tanzimat yanlış batılılaşma algısının ürettiği alafranga tipler hakkında şunları söyler;

“Hudutları hâlâ üç kıtada çalkanan imparatorluğun bütün imkânları saray ve etrafında toplanmıştır. Aslında yaratıcı olmamaktan doğan rahatsızlığını bin türlü israf ve debdebe ile avutmaya çalışan bir mirasyedi yaşayışı bu zamanın ayırıcı vasfıdır. Beyoğlu, avrupalı lokanta ve kahveleriyle, en basit gündelik ihtiyaçtan, en pahalı zevk unsuruna kadar her şeyi Avrupa’dan tedarik eden zengin mağazalarıyla, gece hayatıyla, eğlence yerleriyle Avrupa hayatının küçük bir nümunesini verir.[...]Alafranga muaşeret, o zamanlar Şehzadebaşı, Bayazid ve Aksaray semtlerinde toplanan vezir konaklarıyla İstanbul’un içine, asıl Türk halkın arasına sokulur. Bu araba sevdalarının, Sahrayıcedit köşklarının, Çamlıca bağlarının ve Boğaz yalılarının, büyük koruların zengin, teşrifatlı, tenperver ve müsrif mevsimidir.”³²⁷

³²⁶ Ahmet Mithat Efendi, **Felatun Bey ve Rakım Efendi**, s.111

³²⁷ Ahmet Hamdi Tanpınar, **a.g.e.**, s. 163

Bu eleştirilere konu olan alafranga tiplerden biri de Ahmet Mithad Efendi'nin **Açıkbaş**³²⁸ oyunundaki, kendinden yaşça oldukça küçük bir kadınla evli olan ve genç karısına kendini sevdirmeye çalışan Hüsnü Bey'dir. Oyunun ana teması yaşlı erkeklerle genç kadınların yaptıkları evlilikleri eleştirmekse de, Hüseyin Bey'in alafrangalık özentisi de oyunun geneline yayılan bir motif olarak karşımıza çıkmaktadır.

Altmış beş yaşında, kısa sakallı, dar pantolon, ceket, yüksek ökçeli potin, eldiven ve bastonuyla süslü bir ihtiyar olan Hüsnü Bey, giyim kuşamına ve bakımına gösterdiği özen ve alaka ile Batıyı taklidin ve alafrangalığın toplumdaki her yaş kesimine yayılmış olduğunun da kanıtıdır. Hüsnü Bey'in alafrangalık özentisi kendisine o kadar çok nüfuz etmiştir ki, bu tutumu onun ailesine karşı sorumluluklarını bir kenara bırakmasına, süsünü ve bakımını ailesinin sorunlarından daha fazla önemsemesine neden olmaktadır.

"**HÜSNÜ BEY** -Ey, mendilsiz mi gidelim? İşte beyaz mendilim yok.

HESNA HANIM - A beyim daha dün akşam vermiştim.

HÜSNÜ BEY - Dün akşam vermiştin ama cebimde ütüsü bozulmuş. Buruş buruş mendili ne yapayım. Bugün yakalık da vermedin, kolluk da. Yine dünkü yakalığı, kolluğu taktık. Bu yakında üzerime o kadar miskinlik, murdarlık çokerttin ki aynaya baktıkça kendimi gudubet görüyorum.

(...)

Evlat dediğin de adeta bir baş belası imiş. Genç yaşında başım belaya uğradı ki! Birisi kocaya varacak, birisi de evlenecek. Araya benim başım belaya uğruyor. Haydi bakalım vakit bul da kendi işlerini gör. İşte yüzüm gözüm orman kesildi.

(...)

Aldığım cımbızlar da bir şeye yaramadı. Kısa etekli setreler moda. Bir tanesine heves ettim. Vakit bulursan git de prova ettir.³²⁹"

Hüsnü Bey'in alafrangalık özentisi, aile içinde sorun yaratmakta, onun bu bencil ve sorumsuzca tutumu, ailenin fertleri arasındaki mesafenin açılmasına neden olmaktadır. Kendi süsünden ve bakımından sorumluluklarını yerine getirmeye zaman bulamayan Hüsnü Bey, kızının dünyasına yabancı, karısına karşı ise ilgisizdir. Bu aşırı abartılı süs ve alafrangalık düşkünlüğü, çevresinin de kendisine yabancılaşmasına neden olmaktadır. Nitekim kızı, sevdiği gençle kendi çabalarıyla nikâhlanmaya çalışırken, karısı ise genç sevgilisiyle ilgili planlar yapmaktadır.

³²⁸ Ahmet Mithad Efendi, **Bütün Oyunları**, Hazırlayan: İnci Enginün, Dergâh Yayınları, İstanbul, 1998,

³²⁹ **A. e.**, s.s. 83-101

Şahabettin Süleyman'ın **Fırtına**³³⁰ adlı oyunu, aşırı Paris hayranlığı ve yabancı kadın tutkusuyla Mülkiye mezunu Macit'in hikayesidir. Henüz Paris'ten dönen amcasının oğlu Nihat'la konuşmalarından Macit'in Paris'e olan hayranlığının boyutları anlaşılmaktadır.

MACİT - Nihayet sende oraya gittin; orayı gördün ha! Bilsen onu, Paris'i ne kadar severim...Hiç göremedim ki...

NİHAT - Evet; Paris yirminci asır, yirminci asrın gençlerinin adn-i tahayyülüdür- biz onu bilmeden, görmeden severiz.

MACİT - (Kalbini göstererek) Burada, ona ait, derin bir elem, bir aşk, bir hicran, bir tahassür yaşıyor.(...) Söyle bakayım! Paris'te iyi yaşayabildin mi?...

NİHAT - Çocuk musun, nesen? Paris'te iyi yaşayabildin mi, diye sormak için bilmem ki ne olmalı? Pars bu, aşkın ruhu, aşkın menbaı.

MACİT- Demek sen bu çiçeğe iyice temas ettin...Onu kokladın, ruhunda, asabında gezindin...Bu gözlerle onu gördün, bu ellerle onun sinesindeki elmaslara, yıldızlara dokundun. Bakayım gözlerine... Ver ellerini öpeyim...³³¹

Macit, tarıfsız duygularla sevdiği Paris'e sorumlulukları sebebiyle gidememektedir. Karısı Güzin'den bir çocuğu vardır ve aile kurumu onun elini kolunu bağlamaktadır. Büyük bir aşkla sevdiği Paris'e gidememesinin sorumlularından biri olarak gördüğü eşi Güzin'e bu yüzden düşmanlık beslemekte, bu durum ise evliliklerinin temellerini sarsmaktadır.

MACİT - Onun mevcudiyeti benim arzularımın, heveslerimin, ihtiyaçlarımın maniidir. O benim her şeyim için bir engel, bir mania, bir müşkiledir... Hiç sen muvaffakiyetlerinin, ümitlerinin teverrümünü, ölümünü hissettin mi?...Hiç sen istikbalinin elvan-ı muhtelifesinin bir şekle, bir renge münkalib oluvermesini bir saniyede anladın mı?...Karımdan bunlar için nefret ederim.³³²

Evli ve bir çocuk babası olan Macit'in Paris özlemi ve Parisli kadınlara düşkünlüğü, onun gecelerini Paris'in küçük bir modeli olarak tanımlanan Beyoğlu'nda geçirmesine neden olmaktadır. Bu durum, karısı Güzin'de kompleksler yaratmakta, evlilikleri çatırdamaktadır.

GÜZİN - Biz zavallı Türk kadınları cahiliz..." "Biz onlar kadar sevimli, şen, şatır, yahut süslü değiliz değil mi?... FakatKabahat kimde?(...)Kabahat sizde...Kalbleriniz Avrupa'nın süslü, böyle olmakla beraber kirli kalbli mahluklarıyla, paçavralarıyla, alüfteleriyle doludur, paslıdır...Bizim şefkatlerimiz size gülmez, sizi güldürmez. Bizim şarka ait esrarlı, kavi aşklarımızı siz göremezsiniz.³³³

³³⁰ Şahabettin Süleyman, **Fırtına**, Aktaran: İnci Enginün, **Yeni Türk Edebiyatı-Tanzimat'tan Cumhuriyet'e (1839-1923)**, Dergah Yayınları, İstanbul, 2006

³³¹ **A.e.**, s.s. 725-726.

³³² **A. e.**, s.726

³³³ **A. e.**, s.727

Eski bir kadın olan Güzin'in annesi ise kızına kocasına karşı sabırlı olmasını öğütlemektedir. Güzin, kocasını kendisinden aldığı düşündüğü Paris'ten ve onun küçük bir modeli olan Beyoğlu'ndan nefret etmektedir.

GÜZİN - Ah! Bu Avrupa! Bu Paris! Hususuyla Paris...Bilir misiniz ne demektir. Fırtına, dalga, bora... Öyle bir fırtına ki bizim asude, saf semamızı, evlerimizi kadınlarıyla, levsiyle alt üst ediyor. Kocalarımızın kalbini çalıyor, çocuklarımızı levs'e sürüklüyor, paramızı gaspediyor. Ve ondan, bu Paris'ten her yerde, her payitahtta bir leke, bir parça vardır. Mesela bizde Beyoğlu... İşte küçük bir Paris işte mezbele...³³⁴

Görüldüğü gibi alafranga tutkular ve Batı özentisi bir aileyi derinden sarsmış, karı ve koca arasına aşılması güç bir takıntı olarak yerleşmiştir. Macit ise yaşananlar karşısında duyarsızdır. Evliğin geçirdiği sarsıntılara seyirci kalır ve ailesinin çatısını sağlam tutmak adına herhangi bir çaba içine girmez. Paris'e gitmeye kararlı olan Macit, devletin yurt dışına eleman göndermek için açtığı sınavı kazanınca, eşyalarını toplamak üzere evine gelir. Aile içinde duygusal durumların ağır basması, ani dönüşümlere neden olabilmektedir. Nitekim Macit, yıllardır hayalini kurduğu yolculuğa çıkmak üzere kapıya yönelirken, çocuğunun ağlamasıyla bu yolculuğa çıkmaktan vazgeçecektir.

“Oyunun konusu her ne kadar bir Türk ailesi içinde cereyan etse de; dolaylı biçimde, kapısını ve kafasını Avrupa'ya şuursuzca açan Osmanlı'nın; bu seveda ile içerdeki yangını görememesi eleştirilir. Avrupai hayat tarzının Türk ailesi için taşıdığı tehlikeler ortaya konur. Fedakar ve cefakar, süssüz, cilve yapmayı bilmeyen, mazbut ama eşine, ailesine karşı görevlerinin, sorumluluğunun bilincinde olan Türk kadını ile sadece süslü, bakımlı, cinsi cazibeye sahip yabancı kadının mukayesesi yapılır. Türk ailesinin ve geleceğinin en önemli unsuru olan kadın yüceltilerek, yabancı kadınların sadece ambalajdan ibaret oldukları, ambalajın da aldatıcı olduğu vurgulanır. Türk erkeğinin aile sorumluluğu konusunda duyarsızlaştırılması tenkit edilir.”³³⁵

İbnü'r Refik Ahmet Nuri'nin **Gerdaniye Buselik**³³⁶ oyunundaki gelin Nevber, Batı özentisi içinde olan ve sürekli Fransızca kelimelerle konuşan bir başka alafranga tiptir. O dönem setre, pantolon, Frenk gömleği giymek, kravat takmak, saç uzatıp, bıyık kesmek, tiyatroya gitmek, Beyoğlu yakasında oturmak, çatalla yemek yemek, sabahları jimnastik yapmak, yabancı kadınlarla olmak, saat 12'yi öğle ve gece yarısı saymak, şapka giymek ve konuşurken Frenkçe kelimeler kullanmak alafrangalık sayılmaktadır.³³⁷ Moda diye yabancı kelime kullananların eleştirildiği ve alafrangalık

³³⁴ A. e., s.727

³³⁵ Enver Töre, **Meşrutiyet Tiyatrosu**, Duyap Yayınları, İstanbul, 2006, s. 57.

³³⁶ Mehmet Rebii Hatemi Baraz, **İbn-ür Refik Ahmet Nuri Sekizinci**, Cilt II, Kültür Bakanlığı Yayınları, Ankara, 2001

³³⁷ Cevdet Kudret, “Alafranga Dedikleri”, **Tarih Toplum Dergisi**, Sayı:1, Ocak 1984, s. 267-271.

belirtisi olarak kabul edilen bu tip davranışların yanlışlığının vurgulandığı **Gerdaniye Buselik** oyununda, bu gibi durumların geleneksel aile üzerinde sarsıntı yarattığı, karı koca arasındaki uyuma zarar verdiği düşüncesi işlenir. Nitekim oyunda gösterildiği gibi gelin Nevber'in Fransızca merakı ailede huzursuzluk yaratmış, bu merak kocası Fahir ile aralarının açılmasına neden olmuştur. Evlilik yıldönümlerinde eşinden ayrılmaya karar veren Nevber, kocasının kendisine aldığı gerdanlığı başkasına vereceğini söylemesi üzerine üzüldü ve boşanmaktan vazgeçer. Nevber'in bu dönüşümü, yaşanan zihniyet değişiminin de göstergesidir. Nevber, kendini ifade ediş biçimine karşı koyan ve kişilik haklarını çiğneyen kocasına tepki göstermiş, ayrılmaya yeltenmiştir, fakat maddi değeri olan bir hediye karşısında bu kararından vazgeçmiştir. Bu durum, maddi olguları ve paranın bundan böyle karı-koca arasındaki ilişkiler ve kutsal aile kurumunda da önemli bir belirleyen olarak rol oynayacağını kanıtlar.

Nevber – Artık ben sizi sevmiyorum. Sizden boşanacağım. Jaket, manşet, kostüm, bluz, bonjur, mersi, pardon demek için serbest libre yaşayacağım.

Fâhir – (Soğukkanlılıkla) Pekala! Kısmet bu kadarmış ne yapalım.

Feriha – A.. Ağabey! Sen de mi çocuk oluyorsun!

Fâhir – Vi mon enfan. Ben de çocuk oluyorum. Merak etme sana bir başka yenge bulurum. Jaket, manşet, kostüm, bluz, bonjur, mersi, pardon demek için serbest libre yaşamak istemeyen bir yenge.

Nevber – Edirne kapısından kınalı parmaklı bir yenge.³³⁸

Modernleşmeyle birlikte toplumsal düzende meydana gelen her türlü değişimin yansımaları kadınların giyiminde de gözlemlenmeye başlar. Batılılaşmayla birlikte kadının kamusal alanda yer almaya başlaması, Osmanlı'da kadının toplumsal hayatta temsil eden ferace ve yaşmak gibi tesettür öğelerinin şekil değiştirmesi sağlamıştır. Toplumsal yaşamdaki bu değişim, kadının görünürlük kazanmasıyla doğrudan ilişkilidir. Kadınlara sağlanan mekânsal imkânlar, geleneksel ile modern anlayış arasında çatışmaların doğmasına neden olur.

“Kadını toplumdan soyutlayan en önemli unsurlardan biri "tesettür" olgusuydu. Kadınlar ev dışında vücutlarını ve yüzlerini göstermeyen yeldirme, ferace ya da çarşaf giyerlerdi. Bir dinsel kural olan örtünme koca tarafından istendiği gibi, devlet tarafından da uygulanan karar ve yasaklarla denetim altına alınmıştır. Çünkü İslam toplumlarında kadın, giyimiyle de, toplumsal ve siyasal projeye dahil edilmiştir. Tesettürle biçimlenen giyimden sadece mahremliliğin, cinselliğin korunması, gösterilmemesi değil, toplumsal düzenin korunması da amaçlanmıştı.”³³⁹

³³⁸ İbn-ür Refik Ahmet Nuri Sekizinci, **a.g.e.**, s. 100.

³³⁹ Serpil Çakır, **a.g.e.**, s.174

Ahmet Mithat Efendi'nin çok eşliliği eleştirdiği **Eyvah** adlı oyununda, Meftun Bey, sosyal hayattaki değişime dikkat çekerken, kadının dış ev dışındaki tutum ve davranışlarını, gelenek ve görenekler uygun bulmayarak eleştirir. Erkek ve kadının çok değiştiğini düşünen Meftun Bey, toplumsal yaşamda şimdiye kadar görülmeyen kadın-erkek ilişkilerinin ortaya çıkışını şöyle dile getirir:

“MEFTUN BEY: (...) Bir alay genç kadın. Toz gibi yaşmaklar, karabina kadar şemsiyeler, bir alay da süslü beyler. Artık beni söyletme. İşte şu her günkü rezalet vesselam.

AYŞE KADIN: Sizin gözünüz başka bir şey görmez ki!

MEFTUN BEY: Yok ama Ayşe kadın. Sahih söylüyorum. Gençlik var, gönül var, aşk var, seveda var; ama bu beylerimin, bu hanımlarımın hali öyle değil. Doğrusunu söyleyeyim. Hele ben kadın olsam, bu nazlıların hiç birine göz ucuyla bile bakmağa tenezzül etmezdim. Efendim, yürek ise bu nasıl yürek. Gönül ise bu nasıl gönül. Kırk anbar. Yolda bin kadına rast gelseler, hepsine arz-ı istiyak ediyorlar. Ama yine kabahat kadınlardan ki bunların maymun gibi yüzlerini, gözlerini yumuşturup durmasına gülüyor mülüyorlar da heriflere ümit veriyorlar.”³⁴⁰

Tanzimat Dönemi'nde modernleşmenin günlük yaşam pratiğinde kendini hissettirmesiyle birlikte, Batı kültürüyle karşılaşan alafanga tipler; karşılaştığı bu yeni değerlere yabancıdır. Bu yeni kültürü yeterince tanımadan, o kültürü vareden özellikleri idrak edemeden, özentî içerisinde yüzeysel bir taklitçiliğe bulaşırlar. Bunun ardından geleneksel yaşamı bir takım değerlerini koruyan diğer insanları küçümsemektedirler. Batılılaşmayı biçimsel yönüyle tanıyıp, içeriğine nüfuz edememiş olan alfranga tipler, dönemin yazarları tarafından edebiyatın hemen her alanında eleştiri konusu olmuşlardır. Bu dönem oyunlarında, modernleşmenin düşünsel boyutunu idrak etmeden yüzeysel bir batı taklitçiliğine özenen alafanga tipler eleştirilerek, kendi geleneksel değerlerimizle, batının bize uygun düşen insani değerlerinin sentezi önerilir. Yazarlar ideal bireyin bu sentezi bünyesinde taşıyan birey olduğunu ima ederler.

³⁴⁰ Ahmet Mithat Efendi, **a.g.e.**, s.17

ÜÇÜNCÜ BÖLÜM

CUMHURİYET DÖNEMİ TÜRK TİYATROSU'NDA İDEAL BİREY

Tanzimat ve Meşrutiyet dönemlerinde aydınlar eliyle başlatılan toplumsal modernleştirme hareketi bir hazırlık niteliği taşıırken, Cumhuriyetle birlikte resmi bir devlet politikasına dönüşür. Cumhuriyetin ilanıyla birlikte ekonomik, politik ve toplumsal alanda yapılan pek çok devrimle daha planlı bir modernleşme süreci başlatılır. Laikleşme ve medeni kanununda yapılan devrimlerle Türkiye'nin sosyal yaşantısında köklü değişiklikler yaşanır. Bu değişikliklerin en önemlisi medeni kanunla birlikte gelen kadın ve erkeğin yasalar önünde eşitliğinin sağlanmasıdır. Böylece çok eşlilik yasaklanırken, kadınlara seçme ve seçilme hakkının verilmesi gibi büyük devrimlerle birey inşası yönünde büyük adımlar atılmaya başlanır.

Cumhuriyet'in ilk yılları genel bir ifadeyle bir toplumun topyekün yeniden kuruluşu, inşası anlamına gelmektedir. Ulusal bir bilinç yaratmak ve ulusal bir kimlik inşa etmek Cumhuriyet Dönemi'nin temel dinamiği olmuştur. Bundan dolayı, modernleşme hedefi ve Kemalist ideolojinin hayata geçirilmesi ve yaygınlaştırılması için sanat bir çözüm aracı olarak görülmüştür. Cumhuriyet'in kurucu kadrosu ulusal kimliği inşa etmek, devrimleri pekiştirmek ve halkın günlük yaşam içerisinde modern davranış kalıplarıyla hareket etmesini sağlamak amacıyla tiyatroya özel bir önem vermiştir. Halkevi sahnelerinde sipariş üzere oynanan oyunların hemen hepsinde devrimlerin, Cumhuriyet ilkelerinin ve ülkülerinin sloganist biçimde dile getirildiği görülmektedir. Oyunlarda Türk toplumunun erdemleri, ülküleri, değerleri eski tarihten alıntılarla övgüyle anlatılmaktadır. Devrimlerin korunması ve halka benimsetilmesi yine bu dönem oyunlarında sıkça karşılaşılan konular olmuştur. Yurt sevgisi, bu yolda Türk kadınının özverisini anlatan oyunlar ve toplum yararına bireyin kendinden vazgeçmesi bu oyunlarda savunulan değerler olarak halka telkin edilmek istenmiştir. İç ve dış düşmanlar ve özellikle iç düşman olarak Osmanlı kalıntısı zihniyet, bu dönem yazarların ülkücü bakış açısıyla yöneldiği konular arasındadır. Yurdun dört bir yanına yayılan halkevi sahnelerinde bu oyunlar oynatılarak, halk modernleşme projesi ve Kemalist ideoloji doğrultusunda eğitilmek istenmektedir. Cumhuriyet ruhunun halka aşılması amacıyla, memleketin en ücra köşelerine kadar tiyatro gönderilerek, halkın modernleşmesinin bu yolla sağlanacağı düşünülmektedir. Kemalist ideolojiye uyumlu olarak toplumun ilerlemesine ve kültür atılımlarına engel

olduğu düşünölen yobazlık, din sömürücölüğü gibi karşıt oluşumları kırmak amacıyla oyunlar yazdırılmıştır.³⁴¹

Bütün bunlarla yapılmak istenen; halka yönelik, halkın yararına ve halkın kültür düzeyini yükseltmek inancıdır. Ancak bu tepeden inme modernleştirme anlayışı aynı zamanda halka rağmen yapılmak istenmiştir. Tanzimat Döneminde başlayan tiyatronun yüklendiğı ideolojik misyon Cumhuriyet’te artık resmiyet kazanarak “Devletin İdeolojik Aygıtı” haline getirilmiştir. “Atatürk yazarlara oyunlar ısmarlıyor, konular öneriyor, sonra yazılan metinleri okuyor, el yazısıyla metin üzerinde değişiklik önerileri getiriyor, bu değişikliklerin gerçekleşmesini oyunu yeniden okuyarak ve provalarda hazır bulunarak denetliyordu.”³⁴² Böylece Atatürk Türk Tiyatrosu’nun ilk dramaturgu olarak tarih sahnesinde yerine almaktaydı.

“Atatürk’ün bir dramaturg yöntemiyle yaptığı değişiklikler üç kesimde görölmektedir. Bunlardan Atatürk’ün en çok titizlikle üzerinde durduğu dil bakımından değişikliklerdir. Atatürk her sözcüğün Türkçe olmasını istiyordu. (...) ikincisi metinde beylik sözlerin bulunmamasını isteyen edebi yönden yapılan düzeltmelerdir. Üçüncü kesim değişiklikler ise düşünce açısındanadır. Söz gelimi Taç Bebek’teki yazarın kişilerden birinin ağzından kadına inanmadığını, onun uzaktan bir süs gibi sevilmesi belirten dört dizesini karalamış, karşısına şunları yazmıştır: ‘Biz kadınlar için böyle düşünemeyiz! Kadın varlığı ulusun bin bir noktadan temelidir! Artık kendini süsü tanımak fikrini tazelemek doğru değildir.. değişmeli.’

Gene Taş Bebek’te yazarın ‘sevgi bir eğlencedir!’ sözlerini Atatürk çıkarmış, karşısına ‘sevgiyi bir eğlence saymak, onu ciddiye almamak olur’ diye yazmıştır.

Bir Ülkü Yolu adlı oyunda yaptığı çeşitli değişikliklerin yanısıra bir yerde şu öneride bulunmuştur: ‘Bir adamın öldürölmesi lâzımsa muvaffak olmayanlardan biri olabilir.’ (...)

Atatürk ısmarladığı oyunlarda en az bir önemli kadın kişiliğinin bulunmasını istiyordu. Bu kadın Türk kadınının üstün erdemlerini kişiliğinde toplamalıydı. Şair Faruk Nafiz Çamlıbel’in yazdığı Akın oyununa da ayrı bir ilgi göstermişti. Oyunu önce Prof. Afet İnan incelemiş, sonra Atatürk yazarından dinlemiş, provaları incelemiş, 4 Ocak 1932’de Ankara’da Türk Ocağı salonlarında ilk gösteriminde hazır bulunmuştur.”³⁴³

Tanzimat döneminde başlatılan anlayış kuruluş yıllarında da devam etmiş tiyatro uluslaşma sürecinin etkin bir parçası haline getirilerek, yeni toplum ve bireyin inşası için araç haline getirilmiştir. Cumhuriyet ideolojisi, modernleşme projesi dahilinde sanatın her dalına önemli görevler yüklemiştir. Ulusal kimliğin inşa sürecinde görsel sanatlardan toplumsal bir algı oluşturmaya bağlamında yoğun olarak yararlanılmak istenmiştir. Cumhuriyet’in görselleştirilmesi; modern kent mimarileri ve Atatürk

³⁴¹ Metin And, **Türk Tiyatrosunun Evreleri**, Turhan Kitabevi, Ankara, 1983, s.365

³⁴² A. e., s.368

³⁴³ A.e., s.s. 368-369

anıtlarıyla yeni rejimin yaygınlaştırılması rejime dair kodların içselleştirilmesi amaçlanmıştır.

3.1. Ulusal Kimliğin İnşası

Milli ve medeni bir birey inşa etmek amacıyla hareket eden Cumhuriyet'in resmi ideolojisi, bu idealini gerçekleştirmek için başta eğitim programları olmak üzere, pek çok alanda toplumu yönlendirici kültür politikaları geliştirmiştir. Cumhuriyetin ilk yıllarında toplumu modernleştirme çabaları ve bir ulus inşa etme fikri karşısında tiyatro da araçsallaştırılmış ve oyun yazarları Kemalist ideolojinin taşıyıcılığını üstlenmişlerdir. Tiyatro; içinde geliştiği toplumsal yapı ve şartlara bağlı olarak oluşurken, yine içinde geliştiği topluma ve insana öneriler sunan, onlara yeni kimlikler kazandıran bir etki alanına sahiptir. Tiyatronun bu gücünden yararlanarak bir ulus inşa etmek amacıyla olan Cumhuriyet ideologları, bir edebiyat kanonu oluşturmak istemişlerdir. Elif Baki, **Ulusun İnşası ve Edebiyat Kanonu** adlı kitabında Cumhuriyet'in ilk yıllarından itibaren eğitim programlarında yer alan ders kitaplarında edebiyatın eleştirel ve sanatsal yaklaşımlardan uzaklaştırılarak ulusun inşası için gerekli olan insan modelini yaratmak amacı taşıdığı iddia eder.³⁴⁴ Böylece çoğu memur-bürokrat olan Cumhuriyet Dönemi yazarları bir edebiyat kanonu oluşturarak dönemin hâkim ideolojisini, sloganist ve manipülatif söylemler içeren metinlerle yeniden üretmişlerdir. Ayrıca Halkevleri ve Halkodalarının açılmasıyla, memleketin en ücra köşelerine kadar tiyatronun götürülmesi ve tiyatronun temsil gücü dolayısıyla okuma yazma bilmeyen halka kadar ulaşabilmesi sayesinde, Cumhuriyet ideolojisi yaygınlaştırılarak benimsetilmek istenmiştir. Osmanlı kimliğinden Türk kimliğine geçişi³⁴⁵ övgüyle anlatan dönemin roman, hikâye ve tiyatro metinleriyle Cumhuriyet ideolojisinin geniş kitlelere aktarılması ve böylece ulusun inşası amaçlanmıştır. Bu dönemde Kemalist edebiyat kanonu yaratılması yönünde pratik ve teorik çabalar gösterildiği ve “medenileştirme” politikasını benimseyen yazarların, toplumsal yaşamın batılı normlar doğrultusunda değiştirilmesine yönelik büyük çabalar harcadıkları bilinmektedir.

³⁴⁴ Elif Baki, **Ulusun İnşası ve Edebiyat Kanonu**, İstanbul, Libra Kitapçılık ve Yayıncılık, 2010, s.173 Devlet, ders kitaplarına girecek veya girmeyecek metin ve yazarları seçme işini Talim Terbiye Kurulu'na havale etmiştir. Talim Terbiye, bazı yazılı kurallarla devlet tarafından “kutsanmış” metin ve yazarları ders kitaplarına alırken, bazen de yazılı olmayan kurallarını işleterek sakıncalı görülen, öğrencilerin ulaşmasını istemediği metin ve yazarları ders kitaplarının dışında tutmaktadır. Bu durum, kanonun “emredici kesinliği” karşısında; seçme, seçilme ve seçici arasındaki netameli konumu anlatan bir örnektir.

³⁴⁵ Taner Timur, **Osmanlı-Türk Romanında Tarih, Toplum ve Kimlik**, s. 70.

Jusdanis'e göre kanonlaştırma sürecinde ortaya çıkan metinler bir cemaat için özel fayda sağlayan metinlerdir. Jusdanis kanonu bir cemaatin hikâyelerinin toplamı olarak tanımlarken cemaatin hayal ediliş biçimiyle kanon oluşumu arasındaki ilişkiye şöyle dikkat çeker:

“Edebiyat kanonları bazı metinlerin otoritesini pekiştirir, kabul edilebilir olanı kabul edilemez olandan, edebi olanı edebi olmayandan ayırırlar; bütün bir milletin kimliğini oluşturup korunmasına yardım ederler; bir cemaatin hikâyelerini düzgün hiyerarşiler içinde tasnif ederler. Kanon, içinde bir milletin, bir sınıfın ya da bir bireyin farklılaşmamış bir kimlik bulabileceği ütopyik bir sürekli metinsellik mekanıdır.”³⁴⁶

Benedict Anderson'un hayal edilmiş bir siyasal topluluk olarak tanımladığı ulusun, hayal ediliş biçimi ve ulusal inşa döneminin bileşenlerinin seçimi, kanon oluşumunu da etkilemektedir. Bu bağlamda “düzgün hiyerarşiler içinde tasnif edilen” hikâyeler hayal edilen cemaatin kökenlerine ve kimliğine dair bir meşruiyet zemini oluşturur. Edebiyatın ve dolayısıyla sanatın milliyetçilik idealinin pekiştirilmesi amacıyla kullanılması, hem anlatıların, toplumu toprak ve tarihle özdeşleştirmesi hem de milli simgeleri günlük pratiğe taşıması bakımından önemlidir.³⁴⁷ “Milletin inşa edilmesine katılan aracı yorum ve üretim süreçlerinin üzeri, milletin geçmişini, şimdisini ve geleceğini anlatan hikâyeler tarafından örülür.”³⁴⁸ Böylece kurgu yoluyla gerçeklik yaratılmak istenir.

Türk Tiyatrosu'nun, Tanzimat'la başlayan birey inşasındaki rolü, Cumhuriyet Döneminde de kurumsal bir kimlik kazanarak, Kemalist ideolojinin halka benimsetilmesinde önemli araçlardan biri olmuştur. Erken Cumhuriyet Dönemi'nde yazılan tiyatro oyunları, Cumhuriyet ideolojisinin tarih ve dil tezlerini sıcaklığına yansıtırlar. Bu oyunlarda eski Türk töresinin bir gereği olarak kadın-erkek eşitliğine önem verilmesi de Türk Tarih Tezi'nin bir uzantısı olarak ortaya çıkmaktadır. Atatürk'ü ve Türk kahramanlığını öne çıkaran bu oyunlarda aynı zamanda Metin And'ın da ifade ettiği gibi “İstanbul'un işbirlikçi, Osmanlı kalıntısı, yozlaşmış çevresi ile Anadolu'nun ülkücü, yurtsever insanları arasında güzel bir karşıtlık da yaratılmıştır.”³⁴⁹

Cumhuriyetin ilk yıllarında başlayan ve özellikle Onuncu Yıl Kutlamaları dolayısıyla sipariş üzerine yazılan oyunların pek çoğu toplumun her alanında görülen

³⁴⁶ Gregory Jusdanis, **a.g.e.**, s. 94.

³⁴⁷ Benedict Anderson, **Hayali Cemaatler**, Metis Yayınları, İstanbul, 2007, s.s. 3-12.

³⁴⁸ Gregory Jusdanis, **a.g.e.**, s. 228.

³⁴⁹ Metin And, **Cumhuriyet Dönemi Türk Tiyatrosu**, Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları, Ankara, 1983, s. 466-467.

hızlı değişimin yarattığı sorunlar üzerinde yoğunlaşır. Yurdun dört bir yanına yayılan Halkevleri sahnelerinde temsil alanı bulan oyunlar; halkın kendine güvenini pekiştirmek, ileriye umutla bakmasını sağlamak ve yeni bir toplum ve birey inşa etmek amacıyla yazılmış oyunlardır. Halkevlerinin tiyatro kolları için yazılan bu oyunların; yüz yıllarca kul olarak yaşamış, bireysel hak ve özgürlüklerinin farkında olmayan halka, özgüven aşılamak ve ulusal değerlerle modern değerlerin sentezini bünyesinde taşıyan bir ulus yaratmak amacıyla didaktik bir üslupta yazıldığı görülür. Bundan dolayı oyunların konuları ve kişileri yaşamsal gerçeklikten uzak, hedeflenen idealler doğrultusunda kurgulanmış ütopyik metinlerdir. Dönem içerisinde oluşturulan edebiyat kanonu, Kemalizm'in yaygınlaşmasını sağlamak, devrimleri benimsetmek, Türklük bilincini sağlamlaştırmak amacıyla açılan oyun yazım kampanyalarına katılmışlardır. Kültürel bir devrimin coşkusu dile getiren bu oyunlar, halkçılık ve ulusçuluk ilkesi üzerinden yeni bir toplum inşası gerçekleştirmek amacı taşırlar. “Asal yanılgı, bu oyunlarda olayların yapay bir mantık dizgesine oturtulmuş olması, kişilerin kukla tipler olarak bırakılması ve sonuçta inandırıcı olmamasıdır.”³⁵⁰

Cumhuriyet Dönemi kuruluş yıllarında oluşturulan ve tiyatro yazarlarının da dahil olduğu edebiyat kanonunun metinlerinde, sıklıkla Türk Tarih Tezi'ne yer verdikleri görülmektedir. Türklerin kökenini binlerce yıl geriye götürerek, Orta Asya'ya uzanan ve medenî bir topluluk oldukları iddiasını temel alan Türk Tarih Tezi; Batı toplumlarının Türklere karşı geliştirdiği küçümseyen bakışını kırmak amacıyla Atatürk tarafından hazırlanmıştır. Bu tezde; Türk milletinin, kökeni çok derinlerde bulunan tarihini gün yüzüne çıkarmak, Türk ırkının beyaz ırktan olduğunu vurgulamak, Batılı'nın barbar olarak tanımladığı Türklerin, medeniyet kurucu bir millet olduğunu anlatmak ve Anadolu'daki Türk varlığını çok eskilere dayandırarak, Anadolu'da medeniyet kuranların Türkler³⁵¹ olduğunu kanıtlamak amaçlanmıştır.

Ulusal kimliğin inşa sürecinde hâkim iktidarlar, dil politikaları, ideoloji oluşturma, toplu gösteriler, ortak dost ve düşman yaratma gibi yöntemlerin yanı sıra, tarih araştırmaları ve ulusal tarih bilinci oluşturulmasına da büyük önem verirler. Ortak tarihsel sürecin aydınlatılmasıyla sosyal ve kültürel bağların kuvvetlendirilmesi ve böylece Toplumu oluşturan tüm bireylerin sahip çıkabileceği ve duygusal bağlar

³⁵⁰ Sevdâ Şener, **Cumhuriyet'in 75 Yılında Türk Tiyatrosu**, Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları, İstanbul, 2000, s. 89.

³⁵¹ Ramazan Tosun, “Atatürk'ün Türk Tarih Tezi”, **Selçuk Üniversitesi, Atatürk İlkeleri ve İnkılap Tarihi Araştırma ve Uygulama Merkezi Ata Dergisi**, Konya 2002, sayı: 10, s. 229-234.

kurabileceği bir ortak tarihin yaratılması hedeflenmektedir. Bütünleşmeyi sağlayıcı bu türden tüm yaklaşımlar ulusal kimliğin inşası için neredeyse ön koşul niteliğindedir. Ulusu veya ırkı tarihsel bir köken üzerinden inşa etmek isteyen milliyetçi yaklaşımlar için, geçmişte kökleri bulunan geleneksel kültür ve bu kültürün öğeleri olarak kabul edilen destanlar, şarkılar, kostümler, öyküler, danslar ve diğer folklorik öğeler bir halkı bütünleştiren unsurlar olarak önemsenir.³⁵²

Cumhuriyet'in ilk yıllarında, içinde bulunduğu edebiyat kanonunun propagandatîf söylemini benimseyen pek çok yazar, uluslaşma ideolojisi doğrultusunda toplumu şekillendirmeyi amaçlayan oyunlar yazmışlardır. Halkı eğitmek amacıyla kurulan Halkevlerinde oynatılarak, ulusal bilinci besleyip, biçimlendirecek bu oyunlarda; Orta Asya Türk Tarihi'ne ait konulara yer verildiği görülmektedir. Ulusal kimlik inşasını Orta Asya Türk Tarihi üzerinden kurmayı hedefleyen oyunlarda; Antony Smith'in öne sürdüğü, bireylerin ancak bir ulus içinde yaşayarak gerçek özgürlüğe ve mutluluğa ulaşabilecekleri tezi işlenir. Modern toplumların varlığı ve gelişmesi için büyük önem taşıyan, gerek toplumsal homojenlik ve dolayısıyla bütünleşmenin, gerekse siyasal bütünlüğün ancak ulus temelli bir yapılanma ile sağlanacağı³⁵³ inancı, Cumhuriyet'in resmi ideolojisinin dilini benimseyen yazarların ana izleğidir. Smith'e göre ulus; tarihi bir toprağı, ortak mit ve belleğı, ortak yasal hak ve görevleri paylaşan insan topluluğudur. Dolayısıyla bayrak, para, marş, üniforma, anıt ve kutlama gibi semboller aracılığıyla, ulusu oluşturan bireylerde ortak bir bilinç inşa etmek amaçlanır. Dönem itibarıyla yazılan oyunlar bu stratejiyle hareket ederek, ulusta ortak bir kimlik ve aidiyet duygusu yaratmak ve kültürel bağlarla ulusu birleştirmek ideolojisi içerisinden kurgulanan metinlerdir.

3.1.1. Ulusalçı Yurtsever Birey

Sevda Şener'in "ülküçü oyunlar" olarak tanımladığı Tarih Tezi'nden beslenen oyunlar arasında yer alan Faruk Nafiz Çamlıbel'in **Akın**³⁵⁴ adlı oyunu 1932 yılında Ankara Halkevi tarafından Atatürk'ün huzurunda sahnelenmiş ve büyük ilgi görmüştür. Atatürk'ün himayesinde kurulan ve çalışmalarını bu doğrultuda sürdüren Türk Tarih Kurumu'nun resmi bildirisini esas alarak kurgulanan "ülküçü oyunlar" için Sevda Şener şu açıklamayı yapar:

³⁵² Nizam Önen, **İki Turan**, İletişim Yayınları, İstanbul, 2005, s. 31.

³⁵³ Anthony D. Smith, **Ulusların Etnik Kökeni**, Çev: Derya Kömürcü, Dost Kitabevi Yayınları, Ankara, 2002, s.s. 57-58.

³⁵⁴ Faruk Nafiz Çamlıbel, **Akın**, İnkılap ve Aka Kitabevleri, İstanbul 1965

“Bu oyunlarda yazarın düşünceleri uzun konuşmalarla seyirciye iletilir. Oyun kişileri yazarın sözcülüğünü ederler. Olay ve durumların inandırıcı olmasından çok etkileyici olmasına önem verilir. Bu oyunlar belli bir gerçeği yansıtmaktan çok halkı devrimler doğrultusunda eğitmek amacıyla yazılmışlardır.”³⁵⁵

Resmi tarih tezine dayandırılarak bizzat Atatürk’ün emriyle yazılan **Akın** oyunu Türklerin Orta Asya’dan göçlerini ele alırken, bu oyunun devamı niteliği taşıyan **Özyurt**³⁵⁶ oyunu ise, göçten sonra Türklerin denize ulaşmaları, “yerlilerle” kurdukları ilişki ve başka milletlere medeniyet götürdükleri tezini işlenmektedir. Esasında bu yaklaşımların temelinde 19. Yüzyılda başlayan Türkçülük akımının ve Ziya Gökalp’in Türkçülük üzerine düşüncelerinin büyük etkisi bulunmaktadır. Bu tür oyunların birleştikleri temel tez; batılıların gözündeki Türklerin “barbar” imajının aksine Türk ırkının yüksek bir karaktere sahip olduğu,³⁵⁷ ve Türklerin binlerce yıl öncesinden itibaren medeniyetle kurduğu ilişkiyi göstermektir. Dönemin kültür politikalarının bir yansıması olarak okunabilecek olan **Akın** ve **Özyurt** oyunları, yazarın oyun metninde de belirttiği gibi bir destan denemesidir. Ulus inşasında gerek duyulan bu türden destansı metinler, edebiyat kanonunun sıklıkla başvurduğu araçlardandır. Destansı yapısı nedeniyle manzum türde ve hamasî bir dille yazılan bu metinlerde yazarlar hâkim ideolojinin diliyle konuşurlar.

Akın oyununun konusu kısaca şöyledir; Anayurt'taki iç deniz kurumuştur. Türk töresine göre on iki yıl hiç yağmur yağmadığı takdirde Hakan, Tanrı'ya kurban edilir. Kuraklık sürüp gittiği için İstemi Han kurban edilecektir. Bunun için Batı, Doğu ve Gün beyleri Anayurt’a çağırılır. İstemi Han'dan sonra sıra ile bunlar Hakan olacak, kuraklık sona ermezse, yine sıra ile kurban edileceklerdir. Üç başbuğ İstemi Han'ın huzuruna girdiklerinde, O’na, bakıcının kendilerine Tanrı'nın İstemi Han'ı değil, kızı Suna'yı kurban istediğini söylediklerini bildirirler. Durum halka duyurulur. Üzgün halk otağın önünde toplanır. Üçüncü başbuğun oğlu Demir Suna'yı sevmektedir. Bakıcıya gider, onu sıkıştırmak suretiyle gerçeği öğrenir. Buna göre üç başbuğ, Bakıcıyı tehdit ederek Suna'nın kurban edilmesi gerektiği yalanını söyletmişlerdir. Demir, durumu İstemi Han'a bildirir. Suna'yı kurban olarak almaya gelen üç başbuğ halk tarafından linç edilir. Onların oğulları Demir, Bumin, Bayan, babalarının yerine başbuğ olurlar. İstemi Han genç başbuğlara akın emri verir. Suna

³⁵⁵ Sevdâ Şener, **Çağdaş Türk Tiyatrosunda Ahlak Ekonomi Kültür Sorunları**, Ankara Üniversitesi Dil Ve Tarih Coğrafya Fakültesi, Ankara, 1970, s. 152.

³⁵⁶ Faruk Nafiz Çamlıbel, **Özyurt**, İstanbul, İnkılap ve Aka Kitabevleri, 1965

³⁵⁷ Niyazi Akı, **Çağdaş Türk Tiyatrosuna Toplu Bakış**, Atatürk Üniversitesi Yayınları, Ankara 1968, s.s. 36-38.

da onlarla gidecektir. Ancak gitmeden önce başbuğlardan birisi ile evlenmesi gereklidir. Her birisi için atacağı oku en önce kim getirirse onunla evlenecektir. Suna oku Demir'in getirmesini ister. Oku İstemi Han atar. Karanlığa doğru atılan ok Bakıcıyı öldürür. Oku Demir getirir. Böylece Suna ile evlenme hakkını kazanır. Diğer iki genç başbuğ da, Suna'nın iki nedimesi ile evlenirler ve akın başlar.

Oyunun girişinde yer alan prologda, perde üzerine büyük bir Asya, Avrupa ve Afrika haritası çizilmiş ve oklarla Türklerin akın yolları gösterilmiştir. Sahneye giren Talebe destansı, manzum bir dille şöyle giriş yapar:

“Talebe
(...)
Yeryüzünde üç göç var, bunun ikisi bizde.
Biri güneşlerini yakarken devrimizde,
Biri karanlığını şimşekliyor mazinin;
Bu iki gök, ufuksuz gözleridir Gazi'nin!
Bu gözler bir ufukta dinlenmedi bir nöbet,
İlk ve son merhalesi onun ezelle ebet.
Açıldı bu gözlerin aydınlığında sırlar,
Önümüzde asırlar, arkamızda asırlar...
İşte şu Ortaasya... Türklerin anayurdu...
Türk ilk medeniyeti Altay-Uralda kurdu.
Sora, alıp sazını, resmini, heykelini,
Dolaştı baştanbaşa doğu, batı elini.”³⁵⁸

Türklüğü, Osmanlı ve İslam coğrafyasından soyutlayarak Orta Asya'da arayan ve “Anayurt”la ilişkilendiren yazar, Atatürk'ü insanüstü ve mitolojik kahramanlara özgü niteliklerle betimleyerek ölümsüz bir imge içerisinde idealleştirir. Böylece oyundaki İstemi Han, karanlık günlerinde Türklüğü yeniden ulusal bir kimlik içerisinde yücelten Atatürk'le ilişkilendirilerek Cumhuriyet dönemiyle bir köprü kurulur. Orta Asya Türk tarihi ve Cumhuriyet arasında kurulan köprü, Cumhuriyet'in dayandığı iki temel esastan biri olan millilik ilkesinin pekiştirilmesine ve ulusal kimliğin Türklük üzerinden inşa edilmesine zemin hazırlamaktadır. Cumhuriyet'in esas aldığı diğer bir ilke olan medenilik ise, **Akın** oyununda; “San'atın yeryüzünde beşiği olarak”³⁵⁹ tanımlanan Orta Asya'dan akın eden Türklerle birlikte Anadolu'ya taşınmıştır.

Oyunda Doğubeyi, Batıbeyi ve Günbeyi'nin, Hakan İstemihan'a ihanetlerinin ardından halk tarafından linç edilmesine rağmen, bu beylerin oğulları, Bumin, Bayan ve Demir, halkın ve Hakan'ın yanında yer alırlar. Babalarının ihanetini oğulları ortaya çıkarır ve öldürülmelerine izin verirler. Ardından akını başlatan yine Bumin, Bayan ve

³⁵⁸ Faruk Nafiz Çamlıbel, , s.s. 7-8

³⁵⁹ A. e., s.24

Demir olur. Buradaki baba-oğul ilişkisi, Osmanlı-Cumhuriyet ilişkisini çağrıştırmaktadır. Yazar böyle bir kurguyla; Cumhuriyet'in, sosyal, kültürel ve tarihsel olarak Osmanlı'dan kopuşuna, Cumhuriyet'in Osmanlıdan koparak bir bakıma “babasız”³⁶⁰ kalışına göndermede bulunur.

Nurdan Gürbilek, Cumhuriyeti, köklerinden kopması nedeniyle babasız bir çocuğa benzetir. Cumhuriyet hem çocuktur, hem de “yetim” olması nedeniyle büyük olmak zorundadır. Bu yüzden evrimsel süreci bekleyecek zamanı yoktur. Bir an evvel devrimlerle toplumsal değişime başlanıp, ulusal kimlik inşa edilmelidir.

Akın oyununun devamı niteliği taşıyan **Özyurt** oyununda ise, İstemihan'ın kızı Suna'yla evlenen Demir, Anadolu'yu yurt edinerek burada bir medeniyet kurar. Cumhuriyet'in milli ve medeni esaslara dayalı yeni bir ulus inşası için Anadolu'ya verdiği önem bilinmektedir. Milli mücadelenin Anadolu'dan başlatılması, başkentin Anadolu'da kurularak, meclisin burada açılması ve ulusal kimliğin inşasına Anadolu'dan başlanması, **Özyurt** oyunundaki Türklerin Anadolu'da karşılaştıkları “yerlileri medenileştirmesi”nde olduğu gibi, binlerce yıl sonra Cumhuriyet'le yeniden yapılacaktır. **Akın** oyununun sonunda İstemihan'ın; “Kalbinizde kan olsun bu halkın sevgileri, İleri yavrum Suna, oğlum Demir ileri!” emriyle akına başlayan Türkler dünyanın dört bir yanına yayılmışlardır. **Özyurt** oyununda, İstemihan'ın kızı Suna'yla evlenerek akına başlayan Demir, yirmi yıl süren akının ardından denize, Özyurt diye adlandırdıkları Anadolu'ya ulaşırlar. Özyurt'ta yaşayan yerli halk henüz taş devrini yaşamakta olan ilkel bir topluluktur. Yerlilerin reisi, Türklerin Yalçın ve Söğüt adını verdikleri iki genci bırakarak dağlara kaçmıştır. Türkler geldikleri bu yeni yurttan üç yıldır bir şey yapmadan beklemiş ve sıkılmışlardır. Bilgiçlerini akın esnasında geçtikleri ülkelere bıraktıkları için Özyurt'ta imar faaliyetlerini başlatacak bilgiç kalmamıştır. Türklerin de yerlilere benzeyeceği korkusu başlamıştır. Bu sırada İstemihan'ın Anayurt'ta gönderdiği kervan gelir. Kervanda İstemihan'ın baş bilgici, baş ozan ve gerekli olan her şey vardır. Hemen imar işlerine başlanır ve kısa sürede Özyurt'ta görkemli sarayların bulunduğu bir kent inşa edilir.

Metne göre Türkler, akın esnasında Özyurt'a gelinceye kadar, çeşitli kavimlerle karşılaşmışlardır. Türklerin karşılaştıkları topluluklar yabani ve ilkel özellikleriyle yazar tarafından şöyle betimlenir:

“Akın
(...)”

³⁶⁰ Nurdan Gürbilek, **Kötü Çocuk Türk**, Metis Yayınları, İstanbul, 2012

Anayurt'tan ayrıldık, özyurdu bulduk işte...
Belli, Tanrı yaratmış bu eli istemiş de:
Karşıda engin deniz, arkada sık korular,
Her yanda, ırmak ırmak, durmadan akan sular,
Dinleniyor geyikler çamların gölgesinde,
Binbir kaval inliyor rüzgârların sesinde...
Yalnız eksik burada yurdu yurt eden neyse,
Adam, yuva, kasaba, yol, çarşı, hangi şeysel!
Suna
Adam yok mu?
Akin
Varsa da bizce adam bu mudur?
Adam demek bu yaban kısmına doğru mudur?
Atlar gibi otlayan sürüye insan deme,
Duygusu dört olanların, lisanı kırk kelime.”³⁶¹

Yazarın kurgusuna göre, insanlık binlerce yıl önce ağaç ve kaya oyuklarında yaşarken Türkler göçebelikten yerleşik medeniyete geçmiş, heykel, çini, halı, müzik gibi sanat alanlarında ilerlemiş, insanlığa sevgiyi, adaleti öğreten yüksek bir kültüre ulaşmıştır.

“Demir Han
Biz kırk bin akıncıyla yirmi yıllık yol açtık,
Yirmi yıl yirmiden çok milletle karşılaştık,-
Uymuyordu, ne kadar yakın olsalar yine,
Renkleri, iklimleri, dilleri birbirine.
Biz gidince kararır belki, dedik, içleri,
Başlarına bıraktık nur diye bilgiçleri...
Biz yanına serçeler uğratmayan kartaldık,
Onlar sanki bizlere ne verdi de biz aldık,
Onlar neyi almadı bizler bağışladık da?
Biz çakan bir şimşegiz sonsuz karanlıkta:
Geçtiğimiz yollara diken biziz heykeli.
Bizden sonra titredi sazlarının üç teli,
Bizden yuva kurmayı, sevmeyi öğrendiler”³⁶²

Oyunun başında yapılan mekân betimlemesi “Henüz haşmetini muhafaza eden eski bir hakan çadırı” iken, oyunun sonunda, “ortası mermer sütunlu, duvarları çinili, açık pencerelerin üstü renkli camlarla süslü, bir Türk sarayı methali”³⁶³ ne dönüşür. Yazar, oyun boyunca Batı'lıların Türklere karşı olan olumsuz bakışını kırmak amacıyla metne, karşı-tasarım görevi yüklemektedir. Bireyin doğa ile yaptığı mücadele, bireyin zaferiyle sonuçlandırılır ve bunu başaranlar Türkler'dir! Örneğin oyunda, yerli halktan olan ve Türklerin Söğüt ve Yalçın adını verdiği esir gençler, Demir Han'ın çocuklarına aşık olurlar. Yazarın oyunun başlarında “atlar gibi otlayan sürü” olarak betimlediği yerliler, Türklerin arasına karışarak medenileşmiş, “aşık olmayı bile!” öğrenmişlerdir.

³⁶¹ Faruk Nafiz Çamlıbel, **Özyurt**, İnkılap ve Aka Kitabevleri, İstanbul, 1965, s. 17.

³⁶² A. e., s.s. 19-20.

³⁶³ A. e.,

“Işık
Anlat nasıl kalbine Akının girdiğini
Bu duygunun içinde nasıl belirdiğini
Söğüt
Sana bir yaprak gibi açıyorum duygumu
Bilmem senin öğrenmek istediğin sır bu mu?
Bu mu o sezdiren şey kokusunu, tadını,
Ki: duygu demeseydin bilemezdim adını?
(...)
Bu duygular üç yıllık bilgisidir göğnümün.
İçimde yer etmezken gözümün gördükleri
Göğnüme çifte yoldur gözüm üç yıldan beri
Hayvan, ağaç, topraktı gördüğüm düne kadar,
Üç yıl var ki gözüme görünüyor insanlar!
Siz buraya gelmeden bu duygu yoktu bizde”³⁶⁴

Berna Moran “aydının görevi kurtarmak, adam etmek, bilinçlendirmektir”³⁶⁵ der. Görüleceği gibi burada “kurtaran, adam eden, bilinçlendiren” aydın olan Türkler’dir! Yazar her iki oyunda da Tarih Tezi’nden hareket ederek Türklerin dünyaya medeniyeti yayan bir topluluk olduğunu, Türklere karşı geliştirilen göçebe kavim anlayışının aksine, Türklerin yerleşik hayata geçerek, sanatın pek çok alanında söz sahibi olduklarını ve şehirler, saraylar imar eden medeni bir toplum oldukları tezini telkin eder. Bu oyunların yazılma amacı; Cumhuriyet’in millilik ve medenilik ideoloji üzerinden inşa etmek istediği ulusal kimliği tarihsel bir zemine oturarak meşrulaştırmaktır.

Cumhuriyetin ilk yıllarından itibaren Kemalist tarih anlayışının, Türk Tarih Kurumu tarafından oluşturulduğu biçimiyle; Türk Tarih Tezi’nin tiyatro oyunlarına yansımaları dikkat çeker. Oyun yazarları Türklük bilincini, uzak ülke’de (Orta Asya) ve uzak bir tarihte arayarak temellendirmek isterler. Oyun metinlerinin birleştiği ortak izlek, dönemin ders kitaplarında da sıkça işlenen uzak geçmişe dayalı tarih anlatısıdır:

“Türk yurdu daha çok büyüktü. Yakın ve uzak zamanlar düşünülürse Türk’e yurtluk etmemiş bir kıt’a yoktur. Bütün dünyada, Asya, Avrupa, Afrika Türk atalarına yurt olmuştur. Bu hakikatler eski ve hususiyle yeni tarih vesikaları ile malumdur.”³⁶⁶

Tarihin bir ideoloji olarak yeniden üretilerek ön plana çıkarılmasının önemli stratejilerinden birisi de destan ve mitolojiden faydalanmaktır. Mete, Kürşad, Attila gibi efsanevî kişiliklerin tarihsel gerçeklik gibi sunulması; tarihin Türk halkının tarihinden daha çok, Türk ırkının kahramanlarının hikâyeleri biçiminde işlenmesi buna

³⁶⁴ A. e., s.s. 49-50.

³⁶⁵ Berna Moran, **Türk Romanına Eleştirel Bir Bakış I**, İletişim Yayınları, İstanbul, 2003, s. 206.

³⁶⁶ Aktaran: Füsun Üstel, **Makbul Vatandaşın Peşinde** A. Afetinan, **Medeni Bilgiler ve Mustafa Kemal Atatürk’ün El Yazıları**, Türk Tarih Kurumu Basımevi, Ankara, 1969, s. 3.

eşlik eder.³⁶⁷ Bunun sebebi ise, Osmanlı Devletini reddetmek üzerine kurulu bir yapı arz eden Türkiye Cumhuriyeti'nin, ortaya çıkan boşluk sorununun çözümünü Osmanlı'dan önceki Türk tarihine giderek çözmek istemesidir. Çünkü Osmanlı Devleti yıkılınca Anadolu'daki Türk varlık nedeni sorgusu gündeme gelir. Bunlara çözüm bulmak amacıyla oluşturulan Türk Tarih Tezi, dönemin tarihi oyunlarında da devletin resmi görüşünü yansıtmak için kullanılır. Bundan dolayı Cumhuriyet'in kuruluş dönemindeki tarihî oyunlar, devletin resmî ideolojisinin sözcülüğünü yapar nitelikte kurgulanan, yeni toplum projesi doğrultusunda ulusalcı bireyler inşa etmek amacıyla yazılan stratejik metinlerdir.

Ulusal kimliğin ve Cumhuriyet'in öngördüğü modern bireyin inşasının temel amacı olan; Türk toplumu bilincinin içselleştirilmesi, bir “öteki” yaratmadan gerçekleşmezdi. Bu yüzden de dönemin oyunlarında iç ve dış düşmanlar kurgulanarak ulusal dayanışma ve bütünleşmenin pekiştirilmesi yolunda bir anlayış benimsendiği görülür. Behçet Kemal Çağlar da **Attila** oyununda benzer bir metin stratejisi gütmektedir. **Attila** oyununda, Attila'nın Bizans'a gönderdiği mektup üzerine gelen heyette yer alan Papa ve iki generale atıfta bulunulur. Bir süre bekletilen Papa, Attila'yı görür görmez ayaklarına kapandığında, Attila onu eğilerek iter. Papa, Attila'dan İtalya, Roma, Senato ve imparatorun gufran istediklerini ve af dilediklerini söyler. Attila dinin bu kadar küçültülmemesi gerektiğini vurgulayarak onları affeder. Ayrıca, Attila Bizans'tan Roma'ya kadar birçok şehri fethetmiştir. Böylece “Tanrının kırbağı” olarak betimlenen Hun İmparatoru Attila'nın ve Türklerin karşısına, diz çöktürülen ve af dileyen Bizans'lılar ve Papa çıkarılarak öteki üzerinden Türklük meşrulaştırılır.

“Papa
Bir şey söylemeden ölecektim boş yere:
Eyi ki Attilayı görmedim birdenbire!
Allahım! Hidayetin, rahmetin tükendi mi?
Huzuru ilâhide sanıyorum kendimi.
Korkudan ruhlarımız döküldü parça parça:
Şakladı sırtımızda kırbacın haftalarca!..
Gözlerim kamaşıyor: yangın mı var şafak mı?
Yarabbi! O yıldırım beni de çarpacak mı?
(...)
Rüyamda duyduğum ses, her gece, beş on defa;
O geliyor değil mi?³⁶⁸

³⁶⁷ Nizam Önen, **İki Turan**, İletişim Yayınları, İstanbul, 2005, s. 31.

³⁶⁸ Behçet Kemal Çağlar, **Attila**, Cumhuriyet Halk Fırkası Genel Kâtipliği Ulus Basımevi, Ankara, 1935, s. 29.

Yazarın 1935 yılında yazdığı oyunda zaman 450’li yıllara aittir. Böylece yazar Avrupa Hun Devleti’nden ve Sümerler’den, Türkiye Cumhuriyeti’ne uzanan bir köprü kurarak, Türkleri derin bir tarihsel düzlemde konumlandırır ve Cumhuriyet ideolojisini yeni nesillere aktararak ulusal kimliğin inşasını gerçekleştirmeye çalışır. Türk tarihinin derinliklerine inmek ve Türk ırkının kahramanlarına yer vererek, Türk milletinin kahraman bir millet olduğunu anlatmak isteyen, ideolojik yapının ürünü olan bu oyunun amacına uygun bir biçimde böyle bir yola başvurması kaçınılmaz bir sonuçtur. Bu noktada Avrupa Hun Devleti’nin hakanı Attila, insanüstü özelliklerde bir kişilik olarak donatılır ve yazarın da içinde bulunduğu resmi ideolojinin bir yansıması olarak kahramanlık abidesi şeklinde Türk Tarih Tezi bağlamında seyirci/okuyucuya sunulur;

Promutus
O mermerler korkudan taş kesilmiş bir beden;
Allahları çıkacak şu tahta kulübeden!
(...)
Çünkü Attila demek biraz Allah demektir!
(...)
Karahan
Doğrusuya.. Yüzünü ben de ezber bilemem!
Gözlerimi bürüyen hayranlığın sisinden
Bir başka şey okudum her günü her çizgisinden!
Tam sanarken gözleri ufak, uzak bir yıldız;
Bir şimşek; geniş gökü bile birden geçen hız,
Zaman harcar onların içlerinden içmeye;
Şaşıp kalırsınız gökten genişmiş diye!
İlk gördüğüm gibi tek görürüm her yığında..
Hâlâ o ilk akşamın esmer aydınlığında
Tunçtan bir madalyaya oyulmuş bir baş gibi..
Kavga onu işliyor, bir elmastraş gibi..
Dünya tunç bir madalyon; düşman gözünde yaştır!..
Saçımda sümbül falan sayıklamaz baharda;
Atının yelesini kavrar gibi tutarda
Arar bakışlarımda zaferinden akisler...
Onun gözbebekleri kılınç uçları gizler!..³⁶⁹

Kurgusal tarihi metinlerde destansı kahraman kimliğiyle ön planda tutulan tipler kendisine insanüstü güçler atfedilerek Tanrılaştırılırlar. Oyunda yüceltilmiş tip bağlamında ele alınan Attila’nın, yüceltilmesinin sebebi; Türk’ün üstünlüğünü geçmişte neler başardığını ve gelecekte de başarabileceğini okuyucuya telkin etmektir. Alp, babacan ve akıncı³⁷⁰ özellikleri ile ön plana çıkan Attila’nın affedici yönü de özellikle Batılıların Türkleri “barbar” olarak değerlendirmelerine karşılık olarak kurgulanmıştır.

³⁶⁹ A. e., s.s. 5-13.

³⁷⁰ Mehmet Kaplan, *Türk Edebiyatı Üzerine Araştırmalar 3*, Dergâh Yayınları, İstanbul, 1985, s. 34.

Cumhuriyet ideolojisinde iki anahtar kavram olarak öne çıkan “Türk” ve “medeniyet” kavramları **Attila** oyununda kahramanlık kurgusu üzerinden üstün özelliklerle ön plana çıkarılır. Cumhuriyetin kuruluş ideolojisi içerisinde ırk tanımından ve karşıtıktan güç alan ırkın üstünlüğünden hareket ederek yazılan metne göre; büyük sıfatıyla karşılanan Türkler, asil ve cihangir olup, güçlerini “kanlarından” alırlar. Yazar, “Tanrılığı hak etmiş” bir millet olarak gösterilen Türklere, barbar denmesine de eleştiri getirir. Medeniyetin temelini atan Türkler, dünyada var olduğu müddetçe medeniyetin de var olacağı metinde belirtilen unsurlar arasındadır. Metne göre “Avrupa’nın yarını bu soydan türeyecektir”. Ayrıca oyunda, Sümerler olmasaydı, Avrupa’nın vahşi ve kısır kalacağı net bir şekilde vurgulanır. Batı karşısında yıllardan beri süregelen bir kompleksin sonucu olarak, oyunda Türkler karşısında Batılıların baş eğmesi de dikkat çeken unsurlar arasındadır.

Attila
Kalk; git, ver gururunu rakibine dilim dilim
Ben insanım; duaya düşkün Allah değilim!
Bunu unutursanız bırakmam yanınıza..
Biliyorum, nankörlük işlemiş kanınıza;
Bir gün dedinizmi ki, “Kalırdı vahşi, kısır
“Sümerler olmasaydı Roma, Yunan ve Mısır!..
Eserlerini devam ettirmeseydi eğer
Alçaktı babasını hiç anmayan bu piçler!..
Hep o bir tek güneşten alınınızın aklı
Tanrılığı hak etmiş ırka barbar demeyin!
Gözleriniz yurduna ilişti mi bir baş eğin!
Avrupa, bir gün, yine, önünde eğilecek;
Türkün yurdu elinden alınmazmış, bilerek
Böyle lüzum kalmadan kıt’ayı kaplamaya
Baş eğecekse bir gün Avrupanız Asyaya
Bu yine bir Türk için, Türkler için olacak!
İstila hırsı değil; istiklâl din olacak...³⁷¹

Kahramanlar ulusların varoluşlarını anlamlandıran ve kimlik inşasında gerekli meşru zemini sağlayan figürlerdir. Ulus inşa sürecinde önemli rol alan tarih yazıcılığı bu oyunda da tarihî kahramanların destansı niteliklerle yeniden kurgulanmasıyla açığa çıkar. Milliyetçi tarih yazıcılığı anlayışında, tarihin de inşası söz konusudur. Bu inşada, tarihin derinliklerinden başlayarak, tarihsel düşmanlarını alt ederek günümüze gelen, modern ulusun çekirdeği olan bir etnik birimin mitoslarına inilir ya da uygun mitoslar icat edilir. Örneğin; bir kabile ya da boy birliğinin lideri ulusal idealler³⁷² peşinde koşan bir öndere dönüştürülür. Gellner, ulusal miti bir ulusun tarihi hakkında ilham verici bir hikâye olarak tanımlar. Bu anlatılar da, gerçek olayları

³⁷¹ Behçet Kemal Çağlar, **Attila**, s. 31.

³⁷² Suavi Aydın, **Kimlik Sorunu, Ulusallık ve Türk Kimliği**, Öteki Yayınevi, Ankara, 1998, s. 89.

abartarak anlatma, kanıtlanamayacak bazı verileri hikâyeleştirme ya da inanılması güç kurgulamalara yer verilir.³⁷³ Her türlü devlet modelinde ulusal mitlere önem verilir, çünkü bu mitler aracılığıyla devlete bağlılık ve ortak ülküler pekiştirilir. **Attila** oyunu Türk Tarih Tezi'nin temel ideolojisini oluşturan; Türk tarihinin derinliklerine inme fenomeninin ve altın çağ fikrinin tam olarak karşılandığı bir oyundur. Osmanlı Devleti döneminde tarih çalışmalarının sadece Osmanlı Devleti'nin tarihiyle özdeşleştiği bir yapıya karşılık Türkiye Cumhuriyeti Devleti Türk tarihinin Osmanlı Devletinden önce de var olduğu tezinden hareket ederek yeni bir tarihsel bilinç oluşturur. Buna bağlı olarak verilen eserlerden biri olan **Attila** oyunu, Avrupa Hun Devleti'ni kendine konu edinerek Osmanlı'dan önce de bir Türk tarihi olduğunu topluma hissettirmeye çalışır ve Cumhuriyetin amaçladığı ulusal kimliğin inşasına hizmet eder.

Behçet Kemal Çağlar, dönemin hâkim ideolojisi uyarak, tarih ve Türklük anlayışının toplumda benimsetilmesi amacıyla yazdığı, **Ergenekon** ve **Çoban** adlı oyunlarında da yine Türk tarihinin uzak dönemlerine gider. **Ergenekon** adlı oyununda Türk milletini uygarlığın kurucusu olarak kurgulayan yazar, Ozan'ın ağzından Türk milletini şöyle anlatır:

Türk kalbinden geçti ilk tanrıların kanları
Öbür ırklar sürüyken Türklerdi çobanları
Gün görmezden öteki insanların inleri
Kafalarında güneş Türklerin bilginleri
Hey Rab! Çıkمام gerekti arşındaki kürsüne
Madem ki ilk demiri koymuştu Türk örsüne
Madem ki ilk kıvılcım sıçramıştı toprağa
Hacet yoktu bir yeni büyüklük yaratmaya
Doldurunca bir demir sapı Türkün elini
Yere diktin demekti etten bir heykelini
Ne çok gecikecekti insan olmakta insan
Olmasa Türk ilk seven, ilk inanan, ilk yazan...³⁷⁴

Behçet Kemal'in Türk tarihinin uzak dönemlerini anlatan ve Ankara Halkevi'nde sahnelenen **Çoban**³⁷⁵ oyunu, millî kimlik bilincini ve milletin kendine olan güvenini kazandırmayı amaçlayan iki perdelik manzum bir oyundur. Oyunda Türk yurdunu saran düşmanla uzun süre savaşılmış ve her iki tarafta oldukça fazla kayıp vermiştir. Yapılan anlaşma gereği taraflardan birer kişinin dövüşmesine karar verilir. Yenilen taraf savaşı kaybetmiş sayılacaktır. Türk tarafından bir çoban dövüşür

³⁷³Ernest Gellner, **Uluslar ve Ulusçuluk**, İnsan Yayınları, İstanbul, 1992, s. 78.

³⁷⁴ Behçet Kemal Çağlar, **Ergenekon**, Ankara, Cumhuriyet Halk Fırkası Genel Kâtipliği Ulus Basımevi, 1935, s. 7.

³⁷⁵ Behçet Kemal Çağlar, **Çoban**, Ankara, Cumhuriyet Halk Fırkası Genel Kâtipliği Ulus Basımevi, 1935

ve karşı tarafı temsil eden zırhlı savaşçıyı hançeri ile öldürür. Oyunda zaman daha geçmiş dönemli anlatmasına rağmen, Atatürk'ün Türk Gençliğine Hitabesi ile sona erer. "İrkimin öz çocuğu bir Türk genci çoban" mısraı ile Türk ırkını bir çobanla simgeleyen yazar, bu dönemde yazılan diğer oyunlarda da sıklıkla karşılaşılan; Türklerin her gittiği yere uygarlık götürdüğü düşüncesini konu edinir. "Türk kolu buraya geldiği zaman Onlar daha tastan Su içmeyi bilmiyorlardı bile." Çoban oyununda dönemin heyecanı içinde idealize edilmiş, destansı bir Türklük anlayışı ve tarih bilinciyle hareket edildiği görülür.

Bey Kızı
(...)
Türk kızının yok mudur yurda akacak kanı?
Eğer yaralanırsa kim saracak çobanı?
Gurup gibi manzara, çiçek gibi süsmüyüz;
Erkek doğmadık diye yurdumuza küsmüyüz?
(...)
Birinci İhtiyar
Yok mucize dinmeyen türkün bu eserine!..
Bu gün; türk doğmayanlar yansın talilerine
Türktür göz kamaştıran bugün güneş yerine³⁷⁶

Türk Tarih Tezine dayanan ve Cumhuriyetin Onuncu Yılı dolayısıyla yazılan Yaşar Nabi Nayır'ın **Mete**³⁷⁷ adlı oyunu da geçmişle Cumhuriyet dönemi arasında bir bağ kurar. Tarihsel bir kahraman olan Mete ile Atatürk arasında bir özdeşlik kurularak bir idealleştirme amacı güdülür. Türk tarihinin ve erdeminin anlatılmaya çalışıldığı oyun, gelecekte haber veren büyücü sahnesiyle başlar. Büyücüler Mete'nin babası Teoman ve karısının öldürüleceğini ve halkın Mete'yi baş tacı edeceğini haber verirler. Oyun boyunca gelişen olaylar bu kehaneti doğrular. Dış düşmanlar kadar iç düşmanların da anlatıldığı oyunun finalinde tekrar sahneye çıkan büyücüler kehanetlerine devam ederler. Bu kez Türk tarihinin nasıl olacağını, Atatürk'ün Türk milletini nasıl kurtaracağını anlatırlar. Oyunun ana temasını oluşturan Türk milletinin özgürlük ve uygarlık konusundaki duyarlılığı Mete'nin ağzından verilir:

Mete - Çünkü alışkın değil bir Türk esir olmaya At üstünde büyüyen çünkü yürümez yaya?³⁷⁸

Ulusçuluk ülküsünün dönemin egemen ideolojisine uygun olarak dile getirildiği oyunda; Mete karakteri yalnız savaşta gösterdiği güçle değil, destansı kahramanlıkları, barış yanlısı tavrı, bayındırlık ve sanata verdiği önemle de idealize

³⁷⁶ Behçet Kemal Çağlar, **Çoban**, 1935, s.s. 68-73.

³⁷⁷ Yaşar Nabi Nayır, **Mete**, Varlık Yayınları, İstanbul, 1980,

³⁷⁸ **A. e.**, s. 17.

edilir.³⁷⁹ Böylece Atatürk'le bağ kurularak, Atatürk'ün ve Cumhuriyet ideolojisiyle şekillendirilen yeni toplumun onun izinden yürüyerek büyük kazanımlar elde etmiş yüce bir millet olduğu düşüncesi telkin edilir.

Türk Tiyatrosu'nda Tanzimat Dönemiyle başlayan tarihe yönelik Cumhuriyet'in ilk yıllarında da artarak devam etmiştir. Tarihe yönelik ilginin en belirgin nedeni, Cumhuriyet Türkiye'sinin ideolojik kurgusu ve bu kurguya uygun yurttaş profilini oluşturma ve yaygınlaştırma çabasıdır. Bu noktada, Cumhuriyet'in ilk yirmi beş yılında yazılan tarihî tiyatrolara kaynaklık eden iki tarihsel kesit dikkat çeker: İslamiyet Öncesi Türk Tarihi ve Millî Mücadele Dönemi. Bunlardan ilki kurulan ulus devletin mensuplarına Osmanlı dışında bir tarihî arka plân hazırlamak gayesini güderken; ikincisi Cumhuriyet'in kuruluşuyla sonuçlanan tarihî sürecin ulus devletin inşasında aslî unsur konumuna getirilme amacını taşımaktadır. Millî Mücadele, Türkiye Cumhuriyeti'nin kuruluş sürecini kapsayan bir zaman dilimi olarak Türk tarihinin en önemli dönemlerinden biridir. Kurtuluş Savaşı ise bu dönemin önemini sembolize eden bir savaştır. Bu nedenle Cumhuriyet'in ilk yıllarında Kurtuluş Savaşı'nı konu edinen pek çok tiyatro oyunu yazılmış,³⁸⁰ böylelikle Millî Mücadele tüm yönleriyle yeni nesillere aktarılmaya çalışılmıştır.

Aka Gündüz'ün **Mavi Yıldırım**³⁸¹ adlı oyunu, dönemin kanonik yapılanmasının bir ürünü olarak, hâkim ideolojinin diliyle yazılmış ve “millî mücadele ruhu”nu yeni toplum ve yeni insana telkin etmek amacıyla kurgulanmıştır. Oyunda ana izlek Atatürk sevgisi ve Atatürkçü düşüncedir. Oyunda Mustafa Kemal Türk milletinin bir temsilcisi, Türk tarihinin tanık olduğu en önemli lider olarak sunulur. Mustafa Kemal'i sevmek Türk milletini sevmekle özdeşleştirilir. “Kim sevmez onu? Onu seven kendini sever, o demek millet demek”³⁸² sözleriyle Mustafa Kemal insanüstü bir imgeyle idealleştirilir. Atatürk'ün önemli fiziksel özelliklerinden biri, mavi gözlere sahip olmasıdır. Dönem itibarıyla kurgulanan hemen her metinde olduğu dibi bu metinde de Atatürk'ün gözleri gökyüzüne benzetilir. Gökyüzüne benzetilmesi Mustafa Kemal'e olağanüstü vasıflar yükleyerek, mitolojik bir kahraman imgesi yaratmak

³⁷⁹ Sevda Şener, **Çağdaş Türk Tiyatrosunda Ahlak Ekonomi Kültür Sorunları**, s. 154.

³⁸⁰ Hülya Nutku, **Tarihsel Dram ve Cumhuriyet Dönemi Türk Tiyatrosunda Tarihsel Dram Modelleri**, Devlet Tiyatroları İç Eğitim Dizisi, Ankara, 1986, s.s. 66-86.

³⁸¹ Aka Gündüz, **Mavi Yıldırım**, Cumhuriyet Halk Fırkası Yayınları, Hakimiyeti Milliye Matbaası, Ankara, 1933

³⁸² A. e., s.25

içindir. Türk milletini en olumsuz şartlardan zaferle çıkarmayı başaran Mustafa Kemal'in oyunda olağanüstü niteliklere sahip olduğu şöyle vurgulanır:

“Topal – O Mustafa Kemal'in gözleri yok mu? O Mustafa Kemal'in gök gözleri. Onlara ölümler baksa dirilir. Sakatlar baksa doğrulur.” ... “sonra sonra anladım ki o her şeyi bilirmiş. Her gayiptan şey ona malum olurmuş.”³⁸³

Yazar, dâhil olduğu kanonun ideolojisiyle seslenmekte ve böylece kahramanın kutsallaştırılmasına hizmet etmektedir. Dolayısıyla yukarıdaki alıntıda görülen; peygamberlere özgü, mucizevî vasıflarla donatılarak oluşturulan kahramanlık kurgusu, dönemde oluşturulan ve çoğunluğu bürokrat olan yazar kanonunun benimsediği stratejik bir kurgudur. Bu strateji bir yandan Cumhuriyet kazanımlarını halka övgüyle anlatmak görevini sürdürürken, bir yandan da Atatürk'ü olağan üstü niteliklerle donatarak Türk milletini tek vücutta simgeleştirmek ister. Bu durum, yazarın bağlı bulunduğu kanonun kurgusu olarak açıklanabilir. Burada yazarın kalemi hâkim ideolojinin elindedir. Çünkü dönem itibarıyla yazılan pek çok oyun, özellikle de onuncu yıl etkinlikleri için sipariş edilen oyunlar, ideolojik zorunluluğun etkisiyle yazılmıştır. Bu oyunlarda yazarların özgün hayal gücüyle ürettikleri bir kurgudan söz etmek mümkün gözükmemektedir. Oyunda Mustafa Kemal'in düşünceleri Mavi Yıldırım Teşkilatı mensuplarınca dile getirilir. O'nun düşünceleri öncelikle bir toprak parçası yani bir yurt üzerinde bağımsızlığın elde edilmesidir. Ardından siyasi alanda öncelikle ülke ve sonra da ülke insanı tam bağımsız olabilmelidir. Daha sonra sırasıyla ekonomik, kafa, kalp bağımsızlıkları elde edilmelidir. Kısaca onun bu düşüncelerini özgürlük, çağdaşlaşma ve millî bilinç sözcükleri ile özetlemek mümkündür:

“Nuri - Evet vatan dümdüz olacak. Onun üstüne yeni bir vatan kuracağız. Kafataslarımızın içindeki karanlık ananeleri boşaltacağız, temizleyeceğiz ve içine yalnız yirminci asrı değil, fakat yirmi birinci asrın icaplarını dolduracağız. Türbenin, tekkenin üstüne fabrika, kağının üstüne motor, ebcedin üstüne millî dil, tarihin üstüne yeni tarih kuracağız.”³⁸⁴

Mavi Yıldırım Teşkilatı, Atatürkçü düşünceyi ve Atatürkçülüğü, teşkilat mensupları da Atatürkçü düşünceye gönül vermiş Türk insanını temsil eder. Teşkilat, savaş dönemiyle birlikte devlet kurulduktan sonra da varlığını koruyacak ve önemli görevler üstlenecektir. Yeni Türk nesli de bu teşkilata olan borcunu zamanı gelince

³⁸³ Aka Gündüz, **Mavi Yıldırım**, Cumhuriyet Halk Fırkası Yayınları, Hakimiyeti Milliye Matbaası, Ankara, 1933, s. 30.

³⁸⁴ Aka Gündüz, **Mavi Yıldırım**, s.18.

ödeyecek ve her Türk ferdi bu teşkilatın tabii bir üyesi olacaktır. Bu teşkilat gelecekte de görevini yerine getirmeye devam edecektir:

“Yalçın – Mavi Yıldırım teşkilâtını bütün Türk gençliği arasında yapacağız. Milli istiklâlimizi aldıktan, milli devleti kurduktan sonra da bu teşkilat devam edecektir. Hatta daha ateşli, daha geniş olarak. Türk çocuğu mutlaka Mavi Yıldırım çocuğudur . Bu teşkilat büyük inkılâbın ve kati istikbalin bekçisi olacaktır.”³⁸⁵

Mavi Yıldırım adlı oyunda, Türk halkı içinde Mustafa Kemal taraftarları ile Padişah taraftarları arasındaki mücadele ele alınır. Ayşe ile Firuz kardeş olmalarına rağmen, Ayşe Mustafa Kemal yani Millî Mücadele taraftarı ve savunucusu iken, Ayşe’nin ağabeyi Firuz, Padişah taraftarıdır. Millî Mücadele taraftarları Mavi Yıldırım Teşkilatı üyesi olmuş ve bu teşkilat Mustafa Kemal’in fikirlerini, mücadele şeklini benimsemiştir. Mavi Yıldırım, eserde Millî Mücadele yıllarında kurulmuş bir teşkilat olarak verilmesine rağmen teşkilatın öngörülerini ve düşüncelerini savaşın kazanılmasından sonrası döneme de ışık tutar. Teşkilata katılmak için edilen yemimde Cumhuriyet’in ilanından sonraki dönemde yetiştirilmesi öngörülen yeni bireyin temel özellikleri verilir:

“Yalçın – (Okur) Mavi Yıldırım çocuklarının andını bilerek, isteyerek içiyorum.
Ben Mavi Yıldırım çocuğu
Büyük Türk istiklâline
Büyük Türk inkılâbına
Büyük Türk medeniyetine
Milli ahlâk ve fazilette karşılıklı sevgi ve yardıma
Temiz kalbim çarptıkça
Temiz kanım temiz kalbimden geçtikçe
Şuurumla canımla bütün varlığım çalışacağım
Onların yılmaz bekçisi olacağım
Mustafa Kemal”den ve Mustafa Kemal”in yolundan ayrılmayacağım
Milli şerefim ve şahsî namusum üzerine ant içiyorum.”³⁸⁶

Kemalizm’i ve Kemalist öğretiyi halka yaymak amacıyla kurgulanmış bir metin olan **Mavi Yıldırım** oyununda, Kemalist öğretilerle birlikte, İnkılapçılık, Milliyetçilik, Halkçılık ve Cumhuriyetçilik ilkelerine de sık sık vurgu yapılmaktadır.³⁸⁷ Bu oyunda “Türkler için yeni bir ülkü, yeni bir Turan doğmuştur. Bu ülkü Mustafa Kemalcilik, kızıl elma ise Ankara’dır.”³⁸⁸ Sevda Şener ise bu oyunda ifade edilen yeni ülküyü şu şekilde açıklamaktadır: “Mustafa Kemal’in Yeni

³⁸⁵ Aka Gündüz, **Mavi Yıldırım** s. 18.

³⁸⁶ A.e. s. 19-20.

³⁸⁷ Nurhan Karadağ, **Halkevleri Tiyatro Çalışmaları (1932-1951)**, Kültür Bakanlığı Yayınları, Ankara, 1988, s. 125.

³⁸⁸ Metin And, **Cumhuriyet Dönemi Türk Tiyatrosu**, Türkiye İş Bankası Yayınları, Ankara, 1983, s. 146.

Türkiyesinin ülküsü şu cümle ile özetlenmiş, „Toprak istiklâli, siyasî istiklâl, iktisadî istiklâl, kafa, kalp istiklâli... Yani top yekün büyük inkılap.³⁸⁹”

Cumhuriyet’in Onuncu Yılı dolayısıyla yazılıp yayımlanan oyun, Cumhuriyetin kazanılma sürecindeki zorlukları ve Milli Mücadele’nin özellikle Anadolu insanındaki yansımaları hamasî bir dille yücelterek milli birliğe ve Türklük bilincine vurgu yapmaktadır. Oyunda Anadolu’dan başlatılan milli mücadele “fırtına” betimlemesiyle simgeleştirilir. “Türk tarihinin önünde durulmaz fırtınası” olarak tanımlanan Milli Mücadele’de, Anadolu birliğinin karşısına, Osmanlı ve İstanbul çıkarılarak Osmanlı ötekileştirilir. Bab-ı âli’nin işgalciler karşısındaki teslimiyetçi tavrına karşılık “ruhunda Mustafa Kemal’in özü” bulunan Anadolu insanının vatansever mücadelecî tavrı konulur ve Osmanlı iç düşman olarak tanımlanır. Böylece ulusal kimliğin inşası için gerekli olan “birlik” bilinci yurttaşlara telkin edilmeye çalışılır. Yazarın kurgusuyla, öteki üzerinden üretilen iç düşman tehlikesiyle ulusal dayanışma ve bütünlüğün pekiştirilmesi sağlanacak ve ulusal bir kimlik oluşturulacaktır. Bu oyunda Cumhuriyet’in iç düşmanı ya da ötekisi, reddedilen yakın geçmişin savunucuları ve Padişah’tır. Oyunda tek karşıt karakter olarak yer alan Firuz’un karşısına “varlığını Türk varlığına adayan” Yalçın, Türköz, Tuncer ve Anadolu köylüsü çıkarılır. Firuz, Padişah ve İstanbul yanlısı bir yönelim içerisinde kurgulanarak, oyundaki “iç düşman” tehlikesini temsil eder. Diğer tüm tipler ise Cumhuriyet’in devrim ve ideolojilerini benimsemiş, bu yolda can vermeye hazır yeni insan tipini idealleştirirler. Bu bağlamda Türköz ile Firuz’un aralarında geçen diyalog oldukça dikkat çekicidir:

“Türköz - Biz köylü devletiyiz Firuz bey.

Firuz - Devlet mevlet kaldı mı ki..

Türköz – Açık söylüyorum: bu devlet ne Osmanlı devletidir ne Kapitülasyon devleti. Bu devletin manası tek hakkı, tek adı bilâkaydüşart köylü devletidir.

Firuz – Ne olursa olsun. İşte yıkılıp gidiyor.

Türköz – Türkiye’yi yıktırmayacağız Firuz bey! Biz Türküz. Siz tam Osmanlı saltanatının, sarayın kurduğu bir uydurma burjuva tipisiniz.”³⁹⁰

Özellikle köylülüğe yapılan vurguyla, oyunun yapısında İstanbul-Anadolu ve köy-kent karşıtlığı yaratılarak Osmanlı eleştirisi yapılmak istenmektedir. Osmanlı’nın yüzyıllarca süren Anadolu köylüsüne olan kayıtsız tavrı, saray ve halk arasındaki kopukluk, inşa edilmek istenen yeni toplum için bir tehdit olarak sunulur. Oyunda Milli Mücadele’nin Anadolu’dan başlatılması, bu mücadelede Anadolu köylüsünün

³⁸⁹ Sevdâ Şener, **Çağdaş Türk Tiyatrosu’nda Ahlak Ekonomi Kültür Sorunları**, s. 159.

³⁹⁰ Aka Gündüz, **Mavi Yıldırım**, s. 10.

gösterdiği özveri idealleştirilerek Cumhuriyet'in ulaşmak istediği ulusal kimlik, Türklük ve kahramanlık olguları üzerinden inşa edilmek istenir.

Oyunda, İstanbul'da yaptıkları gizli toplantı esnasında baskına uğrayan Mavi Yıldırım Teşkilatı üyeleri çareyi Anadolu'da bulurlar. Böylece Anadolu ve İstanbul, yani; Padişah ve halk karşıtlığı yaratılarak Padişah ve yanlıları ötekileştirilir ve bir iç düşman olarak sunulur. Anadolu'ya kaçan teşkilat üyeleri, sığındıkları bir köy kahvesinde Hafız Hoca ve Hancı'yla karşılaşır. Hafız Hoca ve Hancı kulluk idesine sıkı sıkıya bağlı, padişaha ve İstanbul hükûmetine tabî tipler olarak betimlenir. Burada yazar Mustafa Kemal ve padişah arasındaki karşıtlığı taraflar üzerinden yansıtmak ister. Padişah taraftarları, teşkilat üyelerini “Kemalci” ve “millici” olmakla suçlarken, teşkilatçılar ise diğerlerini “yobaz Babıaliciler” olarak değerlendirir. Yazar bu karşıtlıkla padişaha kul mertebesinde bağlı tebâ ile Cumhuriyetin “egemenliği kayıtsız şartsız” sunduğu halk arasında bir karşılaştırma kurgulayarak “Kemalci” ve “millici”leri idealleştirir.

Hoca – Anlaşacağız gibi geliyor bana.

Türköz – Asla! Türk millicisi, Türk istiklâlcisi yobaz Babıalicilerle anlaşamaz.

Hoca – Ha! İşte aradığım da bu idi.

Türköz – Biz üçümüz de Mustafa Kemal Paşa'nın emri altında çalışmağa gidiyoruz. (...) Hoca! Hoca! Ya bu memleket dirilecek, ya hepiniz yok olacaksınız.³⁹¹

Bu diyalogun ardından Hafız Hoca ve Hancı'nın ve köylünün tamamının esasında Milli Mücadeleye inanmış “Kemalci” ve “millici” oldukları anlaşılır.

Hoca – (Ayağa kalkar) Mustafa Kemal ordusunun milli hudut teşkilatı şeflerinden ve Mavi Yıldırım çocuklarından binbaşı Vural! (Cüppesini sarığını çıkarınca altından binbaşı kıyafetile çıkar.)

Bu da emir erim, Mavi Yıldırım çocuğu topal Mehmet onbaşı! Şunlar da hep Mavi Yıldırım çocukları!³⁹²

Köylüler Milli Mücadele'nin devamlılığı ve gizli teşkilatın açığa çıkmaması amacıyla Mavi Yıldırım üyesi Türköz ve arkadaşlarına önce kimliklerini gizleyerek yaklaşır daha sonra kimliklerini açık ederler. Burada dikkat çeken, yazarın Binbaşı Vural'ı Hoca kıyafeti ve kimliğinde çıkararak, bir Osmanlı eleştirisi yapmasıdır. Binbaşı Vural, teşkilat üyelerini sınamak için ilkin rasyonel düşünceden uzak, yobaz bir Hoca olarak ve padişah tarafından o köye atanmış bir vekil olarak çıkar karşılarına. Bu bir bakıma yazar tarafından tüm Osmanlı'ya karşı geliştirilen eleştirel bir bakıştır. Osmanlı'nın geleneksel teokratik ve monarşik düzeni, Cumhuriyetin halk egemenliği

³⁹¹ Aka Gündüz, **Mavi Yıldırım** s. 28.

³⁹² **A. e.**, s. 29.

karşısında küçümsenir. Ancak burada ortaya çıkan temel çelişki; Cumhuriyet ideolojisinin taban tabana karşı olduğu, Osmanlı'daki teokratik monarşik yapıya karşılık halkın egemenliğini getirmesine rağmen, yine bir “tek adam”a Mustafa Kemal’e olan teslimiyetçi bağlılığı telkin etmesidir. Mustafa Kemal, yazar tarafından insanüstü özelliklerle; “ölüleri diriltten, sakatları doğrultan” özelliklerle kurgulanarak ölümsüz bir beden algısıyla temsil edilir. Bu aşamada yazarın düştüğü bir diğer çelişki ise bir taraftan Anadolu köylüsünün Milli Mücadele de gösterdiği özveriye anlatarak ulusal kimliği inşa etmek isterken diğer taraftan bu mücadeleyi tek bir kişiye, kahramanlık kurgusu içerisinde betimlediği Mustafa Kemal’e indirgemesidir. Yazarın, “tanrısal özelliklere haiz kahraman kurgusu, kurtuluş savaşının; anti-emperyalist “milli” mücadelenin halkın özverili ve topyekûn katılımı sonucunda gerçekleştiği yönündeki söylemlerin altını oyar. Yarı tanrı kahraman kurgusu mucizevî bir kurtuluşa gönderme yaparak, toplumsal mücadeleyi geri plana iten bir sahne sunar.”³⁹³

Mavi Yıldırım, erken Cumhuriyet dönemi kanonik yapılanmasının bir ürünü olarak ulus devletin ve yeni toplum projesinin inşası için kurgulanmış bir metindir. Cumhuriyetin Onuncu Yıl Kutlamaları’ndaki halka yönelik şenlik ve törenlerde temsil edilmek amacıyla yazılan oyunda Anadolu halkının milli mücadelede gösterdiği özveri, vatan sevgisi ve görev bilinci idealleştirilerek sunulur. Oyunda padişah ve yanlılarının ihanet içinde temsil edilirken özellikle Anadolu köylüsü vatan sevgisiyle yüceltilir. Böylelikle Cumhuriyet’in kuruluşunda önemli sembolik mücadelelerden biri olan Kurtuluş Savaşı ve karşılaşılan zorluklar hamasi bir dille kurgulanarak yeni toplum için idealleştirilir.

Milli mücadeleye inananlar ile Osmanlı yanlıları arasında kurulan karşıtlığı içeren bir başka oyun da Nahid Sırrı Örik’in **Sönmeyen Ateş**³⁹⁴ adlı oyunudur. Bu oyunda da Türk toplumunun milli mücadeleye olan bağlılığı, üstün erdemleri, kahramanlıkları ve çalışkanlığı ile Osmanlı aristokratlarının bencil, çıkarıcı ve züppe tavrı karşı karşıya getirilerek, milli mücadele ruhunun büyüklüğü övülür. Böylece Osmanlıların kendi halkına karşı bencil ve çıkarıcı tavırları karşısında, milli mücadeleye inanan ve bu doğrultuda üstün fedakârlıklar yapan milliyetçi Türk insanı idealleştirilir.

³⁹³ Nilgün Firidinoğlu, “Faruk Nafiz Çamlıbel’in “Kahraman Destanı” ve Yazınsal Metnin Üretim Sürecinde İdeolojik Zorunluluğun Rolü”, **İstanbul Üniversitesi Edebiyat Fakültesi Tiyatro Eleştirmenliği ve Dramaturji Bölümü Dergisi**, sayı: 17, 2010, s. 104.

³⁹⁴ Nahid Sırrı Örik, **Bütün Oyunları**, Oğlak Yayınları, İstanbul, 1997

Oyunda Avrupa’da yaşayan, iki Osmanlı paşası Anadolu’ya mühimmat satan firmaların komisyonculuğunu yaparak kazanç elde etmek peşindedir. Böylece vatanları için kan dökenlerin sırtından zengin olmayı planlamaktadırlar. Ancak bu alış-verişi gerçekleştirmek üzere Anadolu’ya gelen Paşalardan birinin damadı Ömer Bey, savaşın kutsallığı karşısında etkilenir ve söz konusu alış verişi bozarak Anadolu’da kalıp savaşa katılır.

Nedime: Ankara’dan mühimmat satın almak için gelen heyete de çatamaz mıydın? Bir iş yapsan dünya kadar komisyon alırdın. Beceriksizsin paşa, beceriksiz!... İşte Seyfettin Paşa da senin bulunduğun mühim mevkilerde bulunmuş, Sultan Hamid’e de hizmet etmiş, İttihatçılara da hizmet etmiş. Fakat herif fettan şey! Hem İstanbul’la arası mükemmel hem de Ankara ile. Her iki taraftan türlü menfaat temin ediyor.³⁹⁵

Yazar, kendi çıkarları doğrultusunda davranarak İttihatçılar ile Osmanlıcılar arasında gidip gelen iki eski Osmanlı paşasının ahlakî yozlaşmasını göstererek; yakın geçmişe, Osmanlı’ya karşı okurda bir mesafe yaratmış olsa da, oyunun sonlarına doğru paşalardan birinin damadı olan Fuat Bey’in, son anda alış-verişi bozarak, bağımsızlık mücadelesine katılmasıyla, esas sorunun kişisel duyarlılıklarla ilgili olduğunun altını çizer. Çünkü oyundaki kişiler, yurtseverler ve çıkarıcılar olarak ikiye bölünmüş durumdadır. Fuad Bey ve Belkıs oyunda yazarın idealleştirdiği yurtseverlik bilinci içerisinde davranan olumlu tiplerken, diğer oyun kişileri kişisel menfaatleri doğrultusunda hareket eden ahlaki değerleri çöküntüde olan tipler olarak kurgulanmıştır.

Galip: Seni Kerim Paşaya tanıtan ve bu mülakatı temin eden benim. Ticaret işlerinde her delaletin ücreti vardır. Bana verilecek komisyonu da tespit etmiştin. Binaenaleyh bol keseden indirirken benim hissemi unutmamak mecburiyetinde idin. Yarın da unutmamanı tavsiye ederim.

Fuat: Hakkın var. Eğer bu iş ticaret muamelesi şeklini muhafaza etse idi, sana verilecek komisyon tabii borcumdu. Fajet ben mühimmata on para zannetmeden, tamamıyla bırakılan fiyat üzerinden devredeceğim.

Galip: Çocukluğu bırak Fuat. Ömrünün sonuna kadar yetecek parayı bağışlıyorsun.³⁹⁶

Fuat Anadolu’da sürdürülen bağımsızlık mücadelesinin kutsallığı karşısında bir değişim yaşayarak her türlü maddi çıkardan vazgeçen, ideal yurtsever bir birey olarak öne çıkartılır.

Necip Fazıl Kısakürek ise Millî Mücadeleyi konu edinen **Tohum**³⁹⁷, adlı oyununda meseleye Doğu Batı karşılaştırması yaparak yaklaşır.

³⁹⁵ A. e., s.s. 13-14.

³⁹⁶ A. e., s. 42.

³⁹⁷ Kısakürek, Necip Fazıl, **Tohum**, Büyük Doğu Yayınları, İstanbul, 2005

Oyun Maraş yakınlarındaki bir handa başlar. Esirlikten dönen ve üç aydır yollarda olan Yolcu, Sibiry'a'dan Türkistan'a, oradan Acemistan'a geçmiş ve yolu Maraş'a uğramıştır. Amacı memleketi olan İstanbul'a ulaşmaktır. Ancak Maraş'ta görüp duydukları ilgisini çekmiş, kahramanlıkları dillerde dolaşan Ferhad Bey'in kim olduğunu merak etmiş ve işin iç yüzünü öğrenmeye karar vermiştir.

Ferhad Bey Maraş'ın en soylu ailesinden gelen, büyük şehirde okumuş, yedi yıl Fransa'da bulunmuş ve bütün Maraş'ın saygı duyduğu biridir. Maraş işgâl altındadır ve Ferhad Bey'in kardeşi Osman, komitacıların kendisine gönderdiği mektup üzerine ağabeyine de danışarak tek başına mektupta bahsedilen yere gitmiş ve şehit edilmiştir. Bu bile bile ölmeye gidiş Ferhad Bey'e göre düşmanın kendi küçüklüğünü kabul etmesi demektir.

Ferhad Bey'in kardeşi şehit olan Osman'ın karısı Hanım, komiteciler tarafından kaçırlır. Ferhad Bey'in çabalarıyla Hanım kurtarılır. Ferhad Bey Hanım'ı İstanbul'da tanımış ve ikisi arasında bir dostluk oluşmuştur. Sık sık evlerine gelip saatlerce Hanım'la konuşan Ferhad Bey bir gün Hanım'a, İstanbul'a birkaç günlüğüne gelen kardeşi Osman'ı tanıştıır. Birkaç ay sonra Osman, ağabeyi aracılığıyla Hanım'a evlenme teklifi göndermiştir. Bu beklenmedik teklifi Hanım hemen kabul edip bir hafta sonra birlikte Maraş'a gelerek yerleşmeye de razı olmuştur. Ferhad Bey ise bu olanları kısa bir şaşkınlıktan sonra kabullenmiş, ancak artık Hanım'la eskisi gibi bir daha konuşmamış ve uzun seyahatlere çıkarak kendini ondan uzaklaştırmıştır.

Hanım Ferhad Bey'e Maraş'a Osman'ı değil, kendisini sevdiği için geldiğini itiraf eder. Bu itiraf, "Anadolu gibi ketum" bir karakter olan Ferhad Bey'i utandırır. Ancak Ferhad Bey Hanım'ın kendisine olan duygularına karşılık vermez.

Fransızların nihayet yola çıktığı, Maraş'ın kurtulduğu anlaşılır. Ferhad Bey Yolcu'nun da memleketi İstanbul'a dönmesi gerektiğini söyleyerek ondan son bir ricada bulunur. Hanım'ı göstererek onun da İstanbul'a gideceğini söyler ve Yolcu'dan ona yol arkadaşı olmasını ister.

Tohum'da Doğu-Batı karşılaştırması; akıl ve iman, madde ve ruh ikilikleri üzerinden yapılır. Batı maddeyi, doğu ve dolayısıyla Anadolu ise ruhu temsil etmektedir. Yazara göre; Batı Anadolu'nun ruhunu tanımakta ve bu ruhun zaafını bilerek Anadolu'ya saldırmaktadır. Ferhad Bey, Türk'ü ney sesini sevdiği için su kenarına gelip avcılara av olan ceylana benzetir. Ona göre Anadolu insanının en güçlü yanı, aynı zamanda en büyük zaafıdır ve düşman bunu bildiği için kullanır. Osman'ın başına gelen de buna benzer:

Ferhad Bey: Ceylanları subaşında ney çalarak vurduklarının bilmez misiniz? Bu ele avuca sığmaz hayvan ney sesini duyunca ağaçların arasından ağır ağır ilerler, su kenarında bir yere oturur ve dünyanın en güzel gözleriyle ağlamaya başlar. Pusudaki avcılar tüfeklerini o asil hayvana çevirirler, rahatça nişan alır ve hep birlikte patlatırlar. (...) bizde bu ruh ve ellerde bu düzen oldukça bizi vurmak da iş midir?

Bize sevdiğimiz havayı çalsınlar, ökselerine mukaddes bildiğimiz şeylerin yemini serpsinler, sırtımızdan nişan alındı demektir. Düşman bizim bu tarafımızı bizden iyi anlayan ve kullandır. Böyle bir tuzağı o kurar, ona düşeceğimizi bildiği için kurar, bizi tanıdığı için kurar. Biz de ona düşeriz, düşeceğimiz için düşeriz.³⁹⁸

Ferhad Bey'e göre düşman Türk'ün kahramanlığına hayrandır ve kurduğu tuzakta da kendi küçüklüğünü göstermiştir ve Anadolu insanının sahip olduğu ruha sahip olmayan batılı düşman zaten yeniktir ve elbette savaşı kaybedecektir.

Ferhad Bey'e göre Anadolu'nun bir ruhu vardır ve anlaşılamayan bu ruh maddeye küsmüştür. Batı ne kadar madde gücünü ortaya koyarsa koysun, Anadolu'nun ruhu bir silkinişle her zorluğun üstesinden gelebilecek bir kudrettedir. Batı'nın madde gücünü güçlendiren makinedir. Makine ruhu ve ruhtaki imanı inkâr edişin yolunu açmıştır. Necip Fazıl Kısakürek Ferhad Bey'in dilinden aktardığı düşüncesinde, 20. yüzyılı "makinenin şahlanması" olarak görür:

Ferhad Bey: Makine, makine. Yirminci asrın ateş kusan mabudu. İnsan onu koluna yardım etmek için yaptı. Kolumuz beynimizin emrindedir. Yardımcı, yardım ettiği şeyin derecesini nasıl geçer? Makineyi şahlandırılar. Makine şahlandı. İçinde insan da olduğu halde her şeyi ben yarattım demeye başladı. Onun bu hükmünü dinlediler. (...) Madde asrında olsaydılar makineyi mabut haline çıkarır, önünde ayın yapar mıydılar? Hâlâ içlerinde yaşayan bu ruhlaştırma ihtiyacı nerden geliyor? Onsuz niçin hiçbir şey olmuyor?³⁹⁹

Necip Fazıl'ın oyunda açığa çıkardığı düşünce, Batının ne yaparsa yapsın ruh planında yenik olduğu için madde planında da iflas etmeye mahkum olacağıdır. Doğu'da ise ruh vardır. Eğer madde ruhun hizmetine girerse kuvveti daha da büyür. Anadolu'nun Bağımsızlık Mücadelesinde yaptığı da budur. Ruh emrindeki bir teneke parçası bir süngüye, bir çakmak taşı bir topa bedel olmuştur.

Ferhad Bey'in "ruhun gücü" olarak anlattığı şey, imandır. Maddenin aklın ürettiği ve akılla hareket eden bir şey olması gibi iman da ruhtan gelen bir şeydir ve ruhun ötelere bağını ifade eder. Bu imandan uzak düşen Osmanlı, koca bir çınarın bir tohumu borçlu olduğunu unutması gibi maddesinin genişliğine aldanarak "ruh tohumunu"nu ihmal etmiş, bu yüzden maddede de yoksulluğa düşmüştür. Osmanlı Devleti'nin unuttuğu ve giderek tanımaz olduğu bu ruh tohumu, Anadolu'nun ücra bir

³⁹⁸ A. e., s. 166.

³⁹⁹ A. e., s. 166.

köşesinde, Maraş'ta bulunur, ayağa kalkar ve olanca maneviyatıyla Batı işgâline karşı siper olur. Anadolu'yu kurtaran maneviyat olmuştur.

Tohum Anadolu'nun işgali sırasında bir gizli direnme örgütünün çalışmasını ve bu örgütün başında bulunan Ferhad Bey'in insanüstü kahramanlığını gösterir. Ferhad Bey insanî ilişkilerdeki duyarlılığı, her konuda derin anlamına yönelen tavrı, manevi değerlere verdiği önemle Anadolu insanının sahip olduğu özü temsil etmektedir. Ferhad Bey'in dünya görüşü, dış görünüşe önem veren madde dünyasından çok uzaktır ve oyun boyunca tutarlı bir idealleştirme içerisinde kurgulanmıştır.

Bu anlamda **Tohum**, oyununun başkışisi Ferhad Bey üzerinden, Anadolu'nun kurtuluşunun, içinde taşıdığı ruha bağlı olduğunu, bu ruh sayesinde imkânsız gözükeni mümkün kıldığını anlatan bir oyundur. Ferhad Bey, Necip Fazıl'ın, pek çok eserinde olduğu gibi; doğu-batı, eski-yeni ve gelenek-modern karşıtlığı içerisinde kültürel bir çatlama yaşayan Türk toplumu için idealleştirdiği insan tipidir.

3.1.2. Çalışkan, Sorumlu, Aydın Birey

Erken Cumhuriyet Döneminin ilk örneklerinden biri olan Aka Gündüz'ün **Beyaz Kahraman**⁴⁰⁰ adlı oyunu 1932 yılında yayımlanır. Cumhuriyet'in ilanından dokuz yıl sonra yazılan, fakat bu yeni rejimin meyvelerini bir an önce görmek isteyen yazarın kullandığı bilim kurgu tekniği ile 1970'li yılları anlatan **Beyaz Kahraman**, dil ve tarih tezlerinin de ortaya konduğu bir eser olması itibarıyla o dönem üretilen ideolojik metinlerin tipik özelliklerini taşır. Oyunun kahramanı Türkoğlu Dayan B., verem ve kanser hastalıklarının tedavisini bulmuş, dünyanın dört bir yanında kendisine şükran dernekleri kurulmuştur. Profesör Türkoğlu'nun icat ettiği çöllere hayat veren, 'kimyevî özsuları' ve 'bakteriyolojik toz aşılarda', dünya tarım üretimi iklim etmenine bağımlılıktan kurtulmuştur. Bu gelişmelerden başkent de nasibini almış, Ankara'nın da her yanı portakal, hurma, fıstık ağaçlarıyla bezenmiştir. Ancak yazar, oyunun baş kahramanının diliyle, Profesör Türkoğlu Dayan B., bu başarısını, Gazi'nin emriyle kurulan Halkevleri'ne bağlamaktadır. Böylece Halkevlerinin yeni toplum için önemine dikkat çekilir. Profesör Türkoğlu Dayan B., insana yeni hayat veren, yirmi-otuz yıl gençleştiren son buluşunu, kendi bedeninde dener ve ölür. Ancak ölmeden

⁴⁰⁰ Aka Gündüz, **Beyaz Kahraman**, Aka Gündüz Kitabevi, Ankara, 1932

gençlik aşısında yaptığı hatayı farkeder ve doğru formülü genç asistanlarına vererek, başında bulunduğu araştırma merkezini gençlere emanet eder.

Beyaz Kahraman oyunu, Atatürk'ün; “Cumhuriyet, fikren, ilmen, fennen, bedenlen kuvvetli ve yüksek seciyeli muhafızlar ister” sözünden hareketle kurgulanarak, topluma; çalışkan, bilim ve teknolojiye dünyaya önderlik edebilen bir “Türk Bilim Adamı” ideali sunar. Marshall Berman'ın modern bireyin, modernleşmenin nesnesi olduğu kadar, öznesi de olması gerektiği tezi oyunda Profesör Türkoğlu Dayan B., üzerinden gerçekleştirilir. Profesör, eğitimli, çalışkan ve dünyaca tanınan ve tüm insanlığa büyük hizmetler sunan bir doktor olarak bağımsız bir özne, kendi yaşamını bilime feda ederek de nesne konumunda gösterilerek, Cumhuriyet modernleşmesinin ulaşılması hedeflenen ütöpik bireyini temsil eder. Ayrıca oyun metninde Profesörün, düşüncel edimlerinin yanı sıra, bedenlen de bilime ve ulusa kendini feda edişi, Descartes'in “Kartezyen düalizmi” tezini hatırlatmaktadır. Descartes, “...var olmak hiçbir yere gerek duymayan ya da maddi bir şeye bağımlı olmayan, tüm özü ya da doğası düşünmek olan bir töz olduğunu öğrendim. İşte, buna uygun olarak da, bu ‘ben’ – yani beni yapan ruh – bedenden tümüyle ayrıdır, bilinmesi de bedenlen bilinmesinden kolaydır, beden var olmasa bile, neyse o kalacaktır”⁴⁰¹ der ve ruhu yalnızca canlılık veren bir organizmaya, can ruhlarına indirgerken, düşüncüyü ise Tanrının bir armağanı olarak yücelttiği zihin yetisine, rasyonel ruha bağlar. Böylece insan, düşünmesi yönüyle zihinsel şey, eylemesi yönüyle de bir makine olarak değerlendirir. Descartes'in insanı nesneler dünyasındaki özne olarak tanımlaması ve Berman'ın modernleşme sürecinde bireyin hem özne hem de nesne olması gerektiği düşüncesi; Aka Gündüz'ün oyununda, Profesör'ün bedenini nesneleştirerek, kobay olarak kullanması biçiminde ele alınır. Yazar, Profesör tipiyle, düşünen, eyleyen bağımsız bir özne olarak kişileştirdiği Cumhuriyet'in aydın bireyini, yeri geldiğinde milletin “şanı, şerefi” için ölümü göze alan bir kahramanlık içerisinde idealleştirir.

“Profesör – Benim can vermekliğim hiçbir mana ifade etmez. Yeter ki milletimin şanı, şerefi yaşasın. Ben milletime şeref, ve beşeriyete hayat veren bir ilaç satın almak istedim. Bu ilacı dimağım ilmim satıyordu. Dimağıma sordum, bunu bana satmak için ne istersin? dedim. Canını isterim, dedi. Al, diye canımı verdim ve onu aldım. İçerde masanın üstünde duruyor. Onu kendi elimle size vereyim. Yalnız unutmayın: elektronlar, profesör Ahmet Doğan'ın (A.C. 14) metodu ile formüle edilecek ve radyomol nisbeti azamî altı elli, bir diziyen olacak... (Birdenbire) A!

(İki eliyle başını tutar. Sarsılır. Döner koşup tutarlar. Kucaklarında can verir.)”⁴⁰²

⁴⁰¹ John Cottingham, Kartezyen Düalizm: İlahiyat, Metafizik ve Bilim, **Cogito**, YKY, 1997, sayı:10, s. 283.

⁴⁰² A. e., s. 34.

1932 yılında yazılan oyun 70’li yılların hedeflenen Türkiye’sini anlatan bir bilim kurgu niteliği taşımaktadır. Oyunda “Oğuz” ve “Ali Turan” marka telsiz cep telefonu kullanan asistanlara, kanser ve vereme yıllar önce çare bularak dünyayı kurtarmış ve sonunda gençlik aşısını icat etmiş bir Türk profesöre yer verilerek, zamandışı, ütöpik bir Türkiye ve toplum idealleştirmesi yapılır.

Ünal – Bu telsiz cep telefonları da eskidi. Müdüre söyleyelim de yeni sistemlerinden aldırın.

Varol – Oğuz markası en yeni, çok metediyorlar.. Alo!

Ünal – Ali Turan marka da fena değil ama biraz ağırca, uzun müddet cepte taşınmıyor.

(...)

Profesör – (...) Gün’ü tanırırsınız, çok iftihar ediyorum bu arkadaşla. Düşünün bir. Bir Türk profesörü.. İsviçre’deki beynelmilel Tıp Profesörleri Cemiyeti Reisi.. Dört beş seneden beri hep ittifakla intihap ediliyor. Bu; Gün Bey’den ziyade Türk milletine ne mutlu.

Gün Bey – Ben beynelmilel Tıp Profesörleri Cemiyeti namına geliyorum. Kanser ilacını keşfettiğinizin yirmi beşinci yıl dönümünü beynelmilel tebabet namına tebrik ederim.⁴⁰³

Yazarın içinde bulunduğu ideolojinin etkisiyle kurguladığı metinde, Cumhuriyetin hedeflediği millilik ve medenilik fikrine çoktan ulaşılmış, hatta Avrupa ve Amerika dahi Türkiye’nin ulaşmış olduğu teknolojik seviyenin gerisinde kalmıştır. Yaratılan bu imajla topluma; Türk’ün “muasır medeniyetler” seviyesine yükselmesi için “muhtaç olduğu kudretin damarlarındaki asil kanda mevcut olduğu” düşüncesi telkin edilmek istenir. Profesör Türkoğlu Dayan B., özelinde inşa edilmek istenen birey her türlü otoriteden bağımsız, kendini ülkesi ve insanlık için bilime adanmış, gerektiğinde bu uğurda can veren “Beyaz Kahraman”dır.

Kemalist modernleşmenin içeriğe nüfuz edemeyen biçimsel yapısı, oyun metninde kurgulanan imajlar ve sembollerle yazar tarafından yeniden üretilir. Türk modernleşme sürecinde “medenî” kabul edilenle “gayri medenî” görülen arasındaki karıştıktan dolayı; “Alafranga”, yani Avrupaî olan her şey olumlânırken, “Alaturka” yani Türk tarzı olan her şey olumsuz kabul edilir. Bundan dolayı da kravat takmak, tıraş olmak, tiyatroya gitmek, el sıkışmak, dans etmek, dışarıda şapka giymek ve yazıyı soldan sağa doğru yazmak ilerici ve uygar bireyi tanımlayan davranışlardan sayılır.⁴⁰⁴

Beyaz Kahraman oyununun parantez içi açıklamalarında sıklıkla bu tür giyim kuşam ve davranış biçimleri tekrarlanarak, Cumhuriyetle birlikte gelen kılık kıyafet devrimi ve bir takım batılı adab-ı muaşeret kodlarının izleyicide içselleştirilmesi amaçlanır.

⁴⁰³ A. e., s.s. 8-14.

⁴⁰⁴ Nilüfer Göle, **Türkiye’de Modernleşme ve Ulusal Kimlik**, Modernleşme Bağlamında İslamî Kimlik Arayışı, Ed: Sibel Bozdoğan, Reşat Kasaba, Tarih Vakfı Yurt Yayınları, s. 88.

(... Biraz sonra Olcay Hanım dışarıdan girer. Pardesü ve şapkasını çıkarıp asar... Asistanlar pardesü ve şapkalarını çıkarırlarken... hemşire elinde beyaz gömleklerle çıkar... Profesör daireden çıkar. Bir elinde kitap, öteki elinde tıbbî bir alet vardır.)⁴⁰⁵

Batılı normlar doğrultusunda donatılan oyun kişileri, uygar, bilim ve teknolojiye olduğu kadar, giyim kuşam ve davranış biçimlerinde de Alafranga kodlarla çizilmişlerdir. İdealleştirilen özgür ve uygar birey tipi Profesör'ün yanı sıra özellikle Olcay Hanım'ın kişileştirmesinde de öne çıkar. Kemalist ideolojide devrimlerin simgesi haline getirilen ideal kadın imajı, eğitilmiş, uygar ve bağımsız bir birey olarak idealleştirilen Doktor Olcay Hanım üzerinden verilir. Profesör'ün ölümünün ardından "Halk Bakımevi Labaratuvarı"nın başına Olcay Hanım'ın geçmesi, Cumhuriyet modernleşmesinin kadınların kurtuluşuyla ulusun ilerlemesini eşdeğer gören ideolojisinin bir yansıması olarak metne sızmıştır. Kamusal alanda yer almaya başlayan kadınların bir yurttaş olarak statüsü ve hakları, Kemalist reformlar açısından hukukî reformlar ve insan haklarından daha önemli tutulmaktadır. Nilüfer Göle'nin ifadesiyle; "Modernistlere göre, kadınların kamu alanına katılımı peçe ve çarşafın kalkmasını, zorunlu karma eğitimi, kadınlara oy hakkının tanınmasını ve toplumsal yaşamda kadınla erkeğin kaynaşmasını zorunlu kılar."⁴⁰⁶ Kamusal alandaki cinsiyet eşitliği ve kadın ve erkeğin toplumsal alanda kaynaşmasını hedefleyen Kemalist feminizm, özel ve kamusal olanı yeniden tanımlar. Böylece kamusal yaşamda yer bulan Kemalist kadınlar özel alanın dinî ya da kültürel kısıtlamalarından kurtulmuşlardır.

Dönem içerisinde oluşturulan edebiyat kanonunun bir ürünü olan **Beyaz Kahraman** oyunu, milliyetçilik, şovenizm, liberalizm ve ahlakçılık gibi değerlerin halka benimsetilmesini amaçlayan ideolojik metinlerdendir. Oyunun Halkevlerinde oynanmak üzere yazıldığı oyundaki şu bilgilerle açık edilir:

"(Perde açıldığı zaman her taraf karanlıktır. Bir şey görünmez. Sonra projeksiyonla ve kelimeler teker teker aydınlatılarak şunlar okunur.)

Halk Bakımevi

KURAN:

Halk Evleri Umumî Merkezi

MÜDÜR:

Profesör Türkoğlu Dayan B. (...)"⁴⁰⁷

⁴⁰⁵ Aka Gündüz, **Beyaz Kahraman**, s.s. 6-20.

⁴⁰⁶ Nilüfer Göle, **Türkiye'de Modernleşme ve Ulusal Kimlik**, s. 88.

⁴⁰⁷ Aka Gündüz, **Beyaz Kahraman**, s. 5.

Cumhuriyet'in modernleştirme projesinin en önemli ideolojik aygıtlarından olan Halkevleri, toplumun topyekün modernleşmesinde, ulusal bir bilinç ve kimlik edinerek “muasır medeniyetler” seviyesine ulaştırılmasında, aracı bir kurum olarak hâkim ideolojinin taşıyıcılığını üstlenmiştir. Louis Althusser, **İdeoloji ve Devletin İdeolojik Aygıtları** adlı kitabında bireylere ait gibi gözüken pek çok davranış biçiminin toplum tarafından yüklendiğine dikkat çeker. Althusser'e göre; bireyin değerleri, arzuları, tercihleri ideolojik uygulamalar tarafından telkin edilirler.⁴⁰⁸ Bu bağlamda Halkevleri de eğitim kurumlarına eşdeğer bir güçle kurularak Cumhuriyetin resmi ideolojisi doğrultusunda halkın eğitilmesi amacı gütmüştür. Yazarın metinde Halkevlerine sıklıkla yer verdiği görülür. Oyunun kahramanı, “beynelmilel” bilim adamı Profesör Türkoğlu Dayan B. de, Halkevleri'nde yetişmiş bir Türk aydınıdır. Halkevlerinde yetişerek tüm dünyaya nam salmış “Türkün adını”, insanlık adına yaptığı buluşlarla dünyaya tanıtmıştır. Burada amaç, Halkevlerinin önemi ve gerekliliğini vurgulayarak, toplum nezdinde meşrulaştırmaktır. Oyunda Profesör özelinden hareket edilerek, Cumhuriyet'in resmi ideolojisi doğrultusunda milli, medeni, çalışkan, başarılı bir toplum ve birey inşa etmek amaçlanır.

Cumhuriyet'in Onuncu Yıl Kutlamaları dolayısıyla yazılan ve yayımlanan oyun, Onuncu Yıl Kutlamaları kapsamında tüm yurt genelinde, ilçelere, köylere varıncaya kadar yapılan yüzlerce etkinlikten biridir. Cumhuriyet'in Onuncu Yıl Kutlamaları için öncelikle bir kanun çıkarılmış, ardından Ankara'da bir yüksek komisyon kurulmuştur. Tüm yurt genelinde gece ve gündüz resmigeçit törenleri düzenlenmiş, cadde ve sokaklar kasabalara varıncaya dek Onuncu yılda elde edilen kazanımları anlatan (kırmızı üzerine beyaz renkli) levha, afiş ve resimlerle donatılmıştır. Kutlama günleri üç gün boyunca bayram ilan edilmiş ve bayram boyunca Ankara ve İstanbul'da bulunan radyo merkezlerinde Cumhuriyet ideolojisini ve önemini anlatan konferanslar verilmiştir. Ayrıca bayram süresince ücretsiz olarak tiyatro, sinema ve çeşitli konferanslar aracılığıyla Halkevlerinin önemi ve gerekliliği anlatılmıştır. Kutlamalar nedeniyle kurulan halk kürsülerinde yapılacak konuşmalar, konferanslar, şiirler ve tiyatro temsilleri tespit edilerek halka resmi ideolojinin benimsetilmesi amaçlanmıştır.⁴⁰⁹

⁴⁰⁸ Louis Althusser, **İdeoloji ve Devletin İdeolojik Aygıtları**, s. 10-20.

⁴⁰⁹ Yasemin Doğaner, “Cumhuriyet'in Onuncu Yıl Kutlamaları”, **Askeri Tarih Araştırmaları Dergisi**, yıl:5, Sayı:9, Ankara, Şubat 2007, s. 119-143.

Meşrutiyet yıllarından itibaren başlatılan bayram ve kutlamalar Cumhuriyet Dönemi'nde daha da artırılarak devam ettirilmiştir. Bu türden tören ve kutlamalar özellikle siyasal iktidarın kendi meşruiyetlerini doğrulamak, halk üzerinde kabulünü sağlamak amacıyla yapılmaktadır. Bayram veya kutlamalar yapıldığı ülkenin demokratik, otoriter ve teokratik oluşuna göre şekillenmekte ve törenlere verilen önem halkın mevcut rejimle halkın kaynaşmasını sağlamakta bir araç olarak kullanılmasıyla açıklanmaktadır. Ayrıca toplumsal dayanışma ve düzeni sağlamak ve sürdürmek, milli karakteri güçlendirerek halkın eğitilmesi amacıyla da bayram ve kutlamalar araçsallaştırılmaktadır.⁴¹⁰ Aka Gündüz'ün ve pek çok yazarın dahil olduğu edebiyat kanonu, halkın istenilen yönde eğitilmesi ve dönüştürülmesi amacıyla özellikle Onuncu Yıl Kutlamaları hedeflenerek pek çok şiir, roman, öykü, konferans metinleri ve tiyatro oyunları yazmışlardır. Onuncu Yıl Kutlamaları esmasında kurulan halk kürsülerinde yapılan konuşmaların biçim ve içeriksel yapısı Aka Gündüz'ün **Beyaz Kahraman** oyununda da görülür. Oyunda Profesör Türkoğlu Dayan B., kendisini kutlamaya gelen halka yönelik yaptığı “balkon konuşması”, bu bağlamda çok manidardır. Cumhuriyet'in ilk yıllarından itibaren büyük bir özenle yapılan bu türden konuşmaların günümüzde de sürdürülmesi, iktidarların zihniyetinin devamlılığı açısından ayrıca ilgi çekicidir.

Oyunda Profesör Türkoğlu Dayan B'nin halka yaptığı “balkon konuşması” hamasi içeriği ve kullandığı söylem biçimiyle dönem itibariyle yapılan nutuk ve hitabetleri anımsatır:

“(Halkın gürültüleri arasında dipteki kapıya doğru yürür. Bu sırada öne bir perde iner, perde yanlarda iki pencere ve ortada balkona açılan bir kapı gösterir. Profesörbalkona çıkar. ve halkitemsil eden seyircilere söylemeğe başlar.)

Profesör – Gençler, ihtiyarlar! millet, benim milletim, Türk milleti! yıl dönümümü bu kadar heyecanla bu kadar muhabbetle ve bu şekilde tebrike gelmeniz beni minnettar etti. (...) Ben, hayatımda ve beynelmilel hayatta kazandığım bütün muvaffakiyetleri büyük milletimin öz cevherinden aldım. (...)

Bugün karşınızda gördüğünüz şu bembeyaz kahraman; o gün on sekiz yaşında bir talebe olarak ilk Halkevine yazıldı. İlhamlarını oradan aldı. Ve bugünedek olan muvaffakiyetlerini de büyük millete malediyor,

Arkadaşlar; bugünün şerefi sizindir. (...)

Bu milletin yeni idealleri olmadığını kim söylemiş! bu iftirayı kim etmiş!? Gazi'nin millete işaret ettiği hedef ideallerle, Türkoğlu Dayan'larla doludur. (...)

⁴¹⁰ Aktaran: Yasemin Doğaner, “Cumhuriyet'in Onuncu Yıl Kutlamaları”, **Askeri Tarih Araştırmaları Dergisi**, yıl:5, Sayı:9, Şubat 2007, Genel Kurmay ATASE Başkanlığı, Ankara, 2007, s.119-143., İlhan Tekeli, “Bir Toplumsal Anlatım ve Katılım Biçimi Olarak Kutlama Şenlikleri”, *Bir Çağdaşlaşma Projesi Olarak Türkiye Cumhuriyeti'nin 75 Yılı*, 1997, s.1.

Bana teşekkür edeceğinize, böylece ve bu şekilde Halkevine gidiniz, ve orada çalışanlara teşekkür ediniz. (...)
Bizim yeni hiçbir idealimiz yoktur. Bizim bir tek ilk ve son idealimiz vardır ki tam otuz bin yaşındadır. Otuz bin sene evel bir noktadan bütün bir dünyaya yayılan ecdadımızın birtek, ilk ve son ideali vardı. O da şuydu: En yüksek medeniyete doğru! Türkün büyük yarına doğru!
Biz bu idealin gidiş istikametini şaşırmıştık, onu bize Gazi ve Halkevleri yeniden gösterdi.
Hadi çocuklar! hadi gençler! hadi bütün millet! büyük yarına doğru, İLERİ!
(Alkışlar içerisinde balkondan içeri girer...)»⁴¹¹

Beyaz Kahraman oyununda yazarın oyun kişileri için seçtiği isimler, Cumhuriyet devrimleri, resmi ideoloji ve hâkim zihniyetin bir yansıması olarak öne çıkar. Türkoğlu Dayan, Olcay, Varol, Ünal ve Gün gibi isimler öz Türkçe olması nedeniyle özellikle seçilmiş isimlerdir. Bu durum dönem itibariyle yapılan Harf İnkılabı, Dil Devrimi ve özellikle Osmanlı kültürünün reddedilerek, Orta Asya mitolojisi ve anlatılarına önem verilmesinin bir sonucu olarak okunmalıdır. Cumhuriyet Dönemi’nde dil ve tarih üzerine yapılan çalışmalarda Türklerin kültürel, dilsel ve ırksal farklılığı vurgulanır ve böylece ırk ve dil, Türklüğün temel göstergeleri haline getirilir. Özellikle dil, kurucu ideoloji içerisinde önemli bir yere konur ve Türk dili Türklüğün resmî bir göstergesi olarak kabul edilir. Bu yıllarda “Vatandaş Türkçe Konuş” kampanyası ile Türk dilinin yaygın olarak kullanılması istenir ve Türk olan ve olmayan etnik gruplar bu yolla bir potada eritmeye çalışılır.⁴¹² Dil üzerinden yapılan bu birleştirme çabalarına pek çok alanda olduğu gibi tiyatro oyunlarında da sıklıkla karşılaşılr. Ancak burada, oyunun kahramanı Profesöre verilen Türkoğlu Dayan ismi, oyunun teması ve tezi bağlamında düşünüldüğünde çok manidar kalmaktadır. İnsanlık adına yaptığı hayatî buluşlarla tüm dünyaca tanınan ve “Türk’ün adını, şanını, şerefini” dünyaya duyuran bir Profesöre Türkoğlu Dayan ismi verilerek, Türkoğullarına; Cumhuriyet’in kuruluş sürecindeki zor günler karşısında dayanıklı, sabırlı ve çalışkan olmaları telkin edilmek istenmiştir. Yazar idealleştirdiği Profesör’e, Türkoğlu ismi vererek esasında tüm bir ulusa gönderme yapmaktadır. Bu noktada Fredric Jameson’un “ulusal alegori” kuramını hatırlamak yararlı olacaktır. Jameson özellikle üçüncü dünya ülkelerinde üretilen metinlerin zorunlu olarak alegorik olduğunu ve bu metinlerdeki kahramanların bireysel kaderlerinin toplumun alegorik bir ifadesi olarak yansıtıldığını ileri sürer. Modernleşmeye geç kalan pek çok toplum gibi Türk Edebiyatı’nda da, Tanzimat’tan itibaren başlatılan ve Cumhuriyet’le resmi bir nitelik

⁴¹¹ Aka Gündüz, **Beyaz Kahraman**, s.s 20-25.

⁴¹² Hakan Bayrı, **Türkiye’de Kimlik Siyaseti Sorunu ve Ulusal Kimlik**, Basılmamış Doktora Tezi, Atatürk Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Erzurum, 2008, s. 56-57.

kazanan modernleştirme hareketinin bir sonucu olarak, ulusal alegori'nin izlerini taşıyan metinlerle sıklıkla karşılaşılır.

Kahramanların toplumun alegorik ifadesi olarak yansıtılması, özellikle Cumhuriyet'in kuruluş yıllarında yazılan tiyatro metinlerine sızan en belirgin metin stratejisidir. Cumhuriyetle birlikte gelen toplumsal değişim seferberliğiyle, kültür ve sanat alanında toplumu manipüle edici politikalar benimsendiği bilinmektedir. Bu dönemde sanat topyekün olarak ulusal kimliğin inşası için çalışmış, geniş halk kitlelerine ulaşmanın en kolay ve en etkin aracı olarak görev almıştır. Özellikle de tiyatro sanatı kitlesel yapısı dolayısıyla ve okuma yazma bilmeyen halka da ulaşabilen özelliğiyle resmi ideolojinin emrinde, ulusal kimlik inşasında rol almıştır. *Beyaz Kahraman* oyunu, Cumhuriyet'in hedeflediği çağdaş uygarlık seviyesine kurgusal olarak ulaşmış bir toplumu yansıtan, Türk kimliğini dünya ölçeğinde çağdaş bir öncü olarak konumlandıran bir idealistlikle yazılmıştır. Yazar metninde, Türk halkının bilim ve teknoloji alanında gösterdiği başarıların yanı sıra gerektiğinde yine bilim ve Türk vatani için canından vazgeçen bir birey profili kurgulayarak, "muasır medeniyete" yürüyecek bireyin inşasına odaklanmıştır.

Müşahipzade Celal ise, yanlış Batılılaşmanın, şekilciliğin ve aşırı Batı hayranlığının geleneksel Türk ailesi üzerinde yarattığı tahribatı göstermeye çalıştığı **Selma**⁴¹³ adlı oyununda, abartılı bir Avrupa özentisinin ve Batı taklitçiliğinin birer prototipi olarak çizdiği Rezan ve Saip karakterlerinin karşısına "Yeni Kadın"ın ülkeleriyle donattığı Selma ile ilim, fen ve yurt sevgisiyle dolu Azmi'yi çıkartarak, oyununun düşünsel boyutunu oluşturmaktadır. Sahip olduğu zenginlikle Avrupa sosyetesinde gezip tozmaya alışmış aşırı alafranga Saip Bey, bu güne kadar gelişmesi için tek bir tuğla koymayı düşünmediği kendi memleketini "Aman şu her şeyi iptidai memleketten öyle bıktım ki..." diyerek küçümsemekte, "kordiplomatik sosyetelerinde beni görenler Türk olduğumu anlayamazlardı"⁴¹⁴ diye övünüp, mensup olduğu milletini aşağılamaktadır. Damadı Azmi ise onunla aynı fikirde değildir.

AZMİ - Evet, Avrupaya nazaran belki iptidai, fakat (boğazı göstererek) tabiatın bahsettiği bu güzellikleri Avrupa'nın neresinde bulabilirsiniz? Müsaadenizle bu noktana kabul edemeyeceğim. Avrupa'yı görüp memleketimizden tiksirmek meziyet değil, bu tabii güzellikleri medeni görgü ve bilgilerle imar etmek hünerdir, değil mi efendim?⁴¹⁵

⁴¹³ Musahipzade Celal, **Bütün Oyunları**, Hazırlayan: Orhan Hançerlioğlu, Milliyet Yayınları, İstanbul, 1970

⁴¹⁴ A. e., s. 268

⁴¹⁵ A. e., s. 270

Ülkesini seven ve ona hizmet etmek için yanıp tutuşan Azmi'nin en büyük arzusu bir an önce Anadolu'ya gidip, hizmet etmektir. Kızının Anadolu'da yaşamasının düşüncesine bile katlanamayan ve Anadolu'yu aşağılayan Saip Bey'e, Selma'da karşı durur. Anadolu'yu yeren Eniştesi Saip Bey'e Selma'nın verdiği karşılık onun nasıl Anadolu sevgisiyle dolu olduğunu göstermektedir.

SELMA - Bilmem, Anadoluyu dediğiniz gibi bulmadım.. üç yıldır orada yaşıyorum. Evet, Avrupa memleketleri gibi göz kamaştıran, gösterişli mamureleri yok.. fakat Anadolu'nun her dağında, ovasında, suyunda havasında insanı çeken öyle samimi bir kuvvet var ki, bin yıllık aşınalar gibi insana gülümsüyor.⁴¹⁶

Avrupaî yaşam tarzını benimsemiş bir kozmopolit olan, babası Saip Bey tarafından yetiştirilen ve özellikle kozmopolit komşularıyla Avrupai yaşam tarzının getirisi eğlencelerde buluşmayı seven Rezan ise, ağzında Fransızca şarkılar, altında motosiklet, o eğlenceden bu eğlenceye gezen, sosyetik, hoppa, şımarık, ülkesini küçümseyen, Batı hayranı ve özüne yabancılaşmış bir tiptir. Kocasının geleneksel değerlere ait her türlü ilgisini, sevgisini ve emeğini görmezden gelen Rezan, "her şeyinde boram boram ayran kokusu vardır"⁴¹⁷ diyerek kocasının bu değerleriyle acımasızca dalga geçmekte, yerelliğe dayalı her türlü şeyden uzak durma tavrı eleştirildiğinde ise "sevmiyorum, sevemiyorum. Çünkü bana bunları sevmeyi öğretilmediler"⁴¹⁸ diyerek kendini savunmaktadır. Kendi kültürüne yabancılaşmanın had safhada yaşandığı evlerinde kahvaltıdan “şarap, alakok, sandviç, ettesera..ettesera”, hitabet tarzına kadar “Ma parol, Monşer” her şey Avrupaidir. Baba-kız'ın aşırı alafrangalık düşkünlüğü ve Batıya olan özentileri onları içinde yaşadıkları toplum ve aile ortamı bağlamında mutsuz kılmaktadır. Saip Bey, Avrupa'ya gidip içinde bulunduğu bayağı ve alaturka hayattan biraz olsun uzaklaşayım derken, Pertev Naili Bey tarafından dolandırılacak, Rezan ise ailesini kaybedecektir. Yaşadığı özentili hayattan dolayı evliliğini sağlam temeller üzerine oturtamayan Rezan, taklit ettiği kültürün bir parçası olmayan eşini yadırgar ve bu yüzden ona ısınamaz. Sürekli küçümsediği eşi ile aralarında karı ve kocaya ait özel duygular gelişemez. Erkek ve kadının biraradalığına dayalı bir ilişki olan evlilik ve aile kurumu, Rezan'ın aşırı Batı hayranlığı ve Batılı olmayan her şeyden rahatsız olmasından dolayı kocasıyla birlikte Anadolu'ya gitmeyi reddetmesi üzerine tesis edilemeyecektir.

AZMİ - (Oturtmak ister) Gel, biraz şöyle baş başa görüşelim.

REZAN - (İstemiyerek oturur) Anadoluya gitmem için

⁴¹⁶ A. e., s. 269.

⁴¹⁷ A. e., s. 269.

⁴¹⁸ A. e., s. 270.

ısrar etmemek şartıyla konuşalım.

AZMİ - Sahi mi söylüyorsun Rezan?

REZAN - Anadolunun kerpiç evlerini, yıkık köylerini, yalınayak insanların görmek istemem.

AZMİ - (Müteessir) Rezan, bilsen. O yıkık, kerpiçten kulübelerde oturan çıplak ayaklı kadınları, görsen ne temiz, ne yüksek ruhludurlar. Bu memlekin derdile doğan, derdile ölen o Anadolu köylüsünü bilsen. bilsen Rezan⁴¹⁹

Ortak bir zevkleri olmayan Rezan ile Azmi, ayrı dünyalarda yaşamakta, Azmi kendini işine verirken, Rezan ise kozmopolit komşularıyla, Avrupai yaşam tarzının getirisi eğlencelerde buluşmaktadır. Karısı tarafından adam yerine konulmayan Azmi'nin ise peşinde İstanbul'un imarıyla ilgili çizimlerini ele geçirmek isteyen Amerikalı şirketler vardır. Bir dolandırıcı olan Pertev Berki, Rezan'ı kendisine aşık ederek, Azminin çizimlerini çalmaya ikna etmiştir. Rezan'ın kuzeni Selma'nın aileyi ziyarete gelişiyle ilişkiler ısınır. Bir gece eğlence dönüşünde ikisi arasında geçen konuşmaları duyan ve birbirleriyle yakınlaşmalarını gören Selma, durumu kuzeni Nevin ve Hürrem'e açmıştır. Akşam geç saatte eve gelen Rezan ve Pertev Berki çizimleri çalıp giderlerken Selma onları engellemiş, gürültüyü duyup silahıyla aşağı inen Azmi, olanları anlayınca Pertev Berki'yi öldürmek istemiştir. Selma'nın Azmi'yi ikna etmesiyle ölümden kurtulan Pertev Berki, polis tarafından yakalanırken, Rezan ise düşüp hastaneye kaldırılır. Olanlardan sonra karısı Rezan'ı boşayacağını bildiren Azmi, tanıştıktan sonra meziyetlerine hayran ve aşık olduğu Selma'ya evlilik teklif eder.

AZMİ - Birbirimizi pek iyi anladık. Dimağımız aynı şeyi düşündüğü gibi istemez misin kalplerimiz de aynı hisle çarpsın. Sen Türk kadınlığının, Türk çocuğunun yükselmesi için çalış, ben de şu viran yurdumuzun imar ve ihyasına çalışayım.(Ellerine uzanır) Selma, benden elini çekme Selma senin temiz ve yüksek ruhundan ilham alayım. Hayatta hür ve namuskâr çalışarak yaşayalım.⁴²⁰

Yazar, Rezan karakteri ile "medeni kanunun kadınlara bahsettiği serbestiden faydalanarak türlü aşırılıklara kaçan, Batılılaşmayı milli değerleri, milli hasletleri hiçe saymak olarak anlayan züppe sosyete kadınının tutumunu yemektedir.(...)Batı hayranı, sosyete kadını Rezan bütün serbestisi ve pervasızlığına rağmen sağlam manevi değerlere dayanmadığından kolayca aldatılacak kadar güçsüzdür."⁴²¹ Bunun yanında, değerlerine bağlı, Batılılaşmanın bilim, fen, eğitim gibi öz değerlerini benimsemiş ve bunları gündelik hayatına aktararak çevresine, milletine faydalı olmaya çalışan Selma

⁴¹⁹ Musahipzade Celâl, **Bütün Oyunları**, s. 271.

⁴²⁰ **A. e.** s. 274.

⁴²¹ Sevda Şener, **Musahipzade Celâl ve Tiyatrosu**, Ankara Üniversitesi Dil Ve Tarih Coğrafya Fakültesi Yayınları, No: 146, Tiyatro Enstitüsü Serisi: 2 Türk Tarih Kurumu Basımevi, Ankara, 1963, s. 98.

ise sırtını dayadığı gelenekten dolayı sağlam ve güçlüdür. İlerde oluşturulması beklenen modern ve mutlu Türkiye'yi Selma gibi, Azmi gibi bireyler kuracaktır.

Müsahipzâde Celal, **Selma** adlı oyununda, geleceğe dair taşıdığı umudu, görmek istediği yeni insan modelini kurgulamıştır. O, Türkiye'nin uyanık çalışan ve vatansever bilim adamının elinde yüceleceği inancıyla oyun kişilerini idealleştirerek model tipler sunmaktadır. Diğer oyunlarında uzak bir geçmişin özlemle andığı lonca sanatçısının yerini bilgili ve çalışan bir mimar ile ülkücü bir kadın öğretmen almışlardır. İki kahraman da milli manevi değerlere olan bağlılıkları, sanatta gelenekçilikleri ile bütün manevi bağlarını kaybetmiş, yolunu şaşırmış "asri" ve sathi taklitçiliklerin karşısındadırlar. Selma'da saltanat döneminden kalma batı hayranlığı ve işgal kuvvetleriyle temas halinde olan "komprador ticaret burjuvazisi kalıntılarıyla", modern Türkiye'nin aydın, çalışan insanları arasında bir karşıtlık oluşturulur. Oyun, bilginin, hünerin, alın terinin cehalete, sahteliğe, hazır yiyciliğe olan zaferi ile sona erer.⁴²²

Yaşar Nabi Nayır'ın **İnkılâp Çocukları**⁴²³ adlı oyununda, Modern Türkiye'nin, aydın, çalışan ve ulusalcı insanların çabalarıyla kurduğu/kuracağı düşüncesi işlenir. Cumhuriyet Türkiye'sinde gerçekleştirilen gelişmeler, devrimler sonucu elde edilen kazanımlar ve Türk insanının çalışkanlığı sayesinde büyük başarılar elde edebileceği görüşünü telkin eden oyunda; geleceğe umutla bakan, kendine güvenen, çalışan insanların birlikte kuracakları yeni, uygar ve bayındır bir Türkiye⁴²⁴ imgesi çizilir.

Yüzbaşı
Zaferden sonra nasıl çalışır!.. Akın akın,
Her taraftan işçiler koştu yanan Afyon'a
Türk kalır mı medeni yaşamakta hiç sona?..
Onda da birincidir, birinci olacaktır,
Yepyeni binalarla şehirler dolacaktır.
Caddeler, asfalt yollar, betondan abideler,
Yükselen bacaları ta bulutları deler
Fabrikalar yayılır yurdun her bucağına,
Benzer demiryolları bir örümcek ağına;
On yıllık imar işi buna kâfi delildir.
Türk artık afyon yutmuş bir Asya'lı değildir
Cumhuriyet devrine girip ilerleyeli.

Turgut
Bu hayat imrenecek bir hayat değil midir?
Bu da Türk'ün sanatı, bu da Türk'ün ilmidir,
Ham maddeyi işleyen kollar çoğaldı bugün,

⁴²² Sevdâ Şener, **Cumhuriyet'in 75. Yılında Türk Tiyatrosu**, Türkiye İş Bankası Yayınları, İstanbul, 2000, s. 83.

⁴²³ Yaşar Nabi Nayır, **İnkılâp Çocukları**, Cumhuriyet Halk Fırkası Kâtibiumumiliği, Ankara, 1933

⁴²⁴ A. e., s. 90.

Her tarafta sanayi işte kök saldı bugün:
Bir fabrika açıyor vatanın her yakası,
Bu şeker fabrikası, o kumaş fabrikası,
Ötede ipekliler dokuyor narin eller,
Beride yığılıyor çinilerle heykeller,
Mobilya mı istersin, işte en kübikleri,
İşte demirhaneler, Türkiye çelikleri,
Çiftçiye sanab işte, orduya silah işte,
Her türlü saadet var böyle ilerleyişte.
Hasılı yükseltince her tarafta bir baca
Avrupa kesemiyor artık bizi haraca.⁴²⁵

Daha Önce **Mavi Yıldırım** oyununda bahsettiğimiz; Cumhuriyet ideolojisinin yakın geçmişi reddederek Osmanlı'yı ötekileştirmesi ve bir "iç düşman" algısı yaratması durumu, Yaşar Nabi Nayır'ın **İnkılâp Çocukları** adlı oyununda yeniden çıkar karşımıza. Oyunda Osmanlı İmparatorluğu dönemi Türk tarihi bakımından kanlı ve karanlık bir dönem olarak değerlendirilir ve ağır biçimde eleştirilir. Osmanlı'nın yüzlerce yıldır yanlış bir yol izlediği, ulusal değerlere karşı kayıtsız kaldığı ve uzak ülkelerde boşuna savaşarak pek çok insanın ölümüne sebep olduğu⁴²⁶ dile getirilir. Böylelikle Cumhuriyet'in yeni bireyinin milli ve medeni değerler üzerinden inşası amaçlanmaktadır.

Cumhuriyet ideolojisinin önemle üzerinde durduğu ve büyük görevler yüklediği öğretmenlik mesleği, pek çok tiyatro yazarının da ideal birey kurgusu bağlamında oyununda yer verdiği meslekler arasında yer alır. "Yeni nesli öğretmenlerin eseri" olarak gören Cumhuriyet ideolojisinin, milli ve medeni bireylerin öğretmenlerin elinde şekilleneceğine olan inancı tamdır. Bu bakımdan öğretmenlik mesleği, dönemin ilke ve devrimlerinin önemini anlatan pek çok oyun, film, roman ve hikâyelerinde ideal bir kurgu içerisinde yansıtılır. Cevat Fehmi Başkut'un **Paydos** adlı oyunu da ideal öğretmen kurgusunda yazılan oyunlar arasında yer almaktadır. Oyunlarında sıklıkla Türk insanının içine düştüğü ikili karşıtlığa odaklanan Başkut, değer değişimi karşısındaki çaresiz Türk toplumunu taşlamalı bir dille eleştirir. Eski ve yeni değerler arasında sıkışarak bocalayan tiplere pek çok oyununda yer veren yazar; **Paydos**'ta öğretmenlik mesleğinin kutsallığına inanan ideal bir öğretmenin kapital değerler karşısında düştüğü çaresizlik ve ailesi tarafından uğradığı bir komplo sonucu mesleğinden vazgeçmek zorunda kalışı alınır.

⁴²⁵ Yaşar Nabi Nayır, **İnkılâp Çocukları**, Cumhuriyet Halk Fırkası Kâtibiumumiliği, Ankara, 1933, s.s. 4-5.

⁴²⁶ Sevda Şener, **Türk Tiyatrosunda Ahlak Ekonomi Ve Kültür Sorunları**, s. 164.

Paydos oyununda öğretmen mesleği içerisinde idealleştirilen Murtaza Bey, elli beş yaşlarında mesleğinin kutsallığına inanan, yetiştirdiği öğrencileriyle gurur duyan Cumhuriyetin idealist, tutkulu ve çalışkan aydın öğretmen tipidir. Karısı Hatice Hanım bir yandan sürekli geçim sıkıntısından şikâyet ederken diğer taraftan Murtaza'nın mesleğini kazancının azlığı bakımından küçümsemektedir. Hatice Hanım, oğulları Rıdvan'ı, bakkal Hacı Hüsamet'in kızıyla evlendirerek rahat etmesini istemektedir. Ancak Hacı Hüsamet'in, kızını kendisi gibi bir bakkalın oğluyla evlendirebileceğini söyler. Bunun üzerine karısı Hatice, Hacı Hüsamet'in ve onun karısı Safinaz'ın tertiplelediği bir komploya kurban giden Murtaza Bey, öğretmenlik mesleğinden istifa eder. Sözde bir define bulunmuştur ve Murtaza Bey'e bir bakkal dükkânı açılır. Murtaza Bey yeni işine bir türlü alışamaz, kişiliğini ve onurunu kaybettiğini düşünmektedir. Bu esnada Milli Eğitim Müdürlüğü tarafından suçsuzluğu anlaşılmış ve mesleğe geri çağırılmıştır. Ancak Murtaza Bey bakkalın borçları yüzünden eski mesleğine dönemez. Oyun ümitsizliğe düşen Murtaza Bey'in, bakkaldaki erzak çuvallarına öğrencileriymiş gibi ders anlatması yıkımıyla sona erer.

Geleneksel tiyatromuzun mahalle atmosferi içerisinde yansıtılan tiplerine benzer bir kişileştirmeye sahip olan oyun, batı tiyatrosunun dolantı komedyaları yapısındadır. Cevat Fehmi Başkut'un diğer oyunlarında da gösterdiği etik arayış; Paydos'ta Cumhuriyet Dönemi'nin "öğretmen mitosu"yla açığa çıkar. Cumhuriyet'in yeni kuşağını inşaa edecek kişi öğretmendir; bu oyunda bu anlayış doğrultusunda kurgulanan öğretmen Murtaza Bey, en zor koşullarda, zor imkânlarla yaşayan sorumlu ve idealist bir birey olarak idealleştirilir. İdeal olan ile salt gerçeklik çatışması üzerinden öğretmenlik mesleğinin idealleştirildiği bu oyunda; ideal birey tasarımı Murtaza Bey aracılığıyla sağlanır. Murtaza Bey, öğretmenlik mesleğinin Tanrısal bir kutsallığa sahip olduğunu, bir öğretmenin gelecek kuşaklara eğitimli ve namuslu gençler yetiştiren onurlu bir meslek olduğunu düşünmektedir. Oyunda, mesleğiyle gurur duyan ve tutkuyla bağlı olan ideal öğretmen tipi Murtaza Bey'in karşısında çatışmanın karşıt kutbu olarak karısı Hatice bulunmaktadır. Hatice kapitalist sistemin değerlerini önemseyen, çıkarıcı ve açgözlü bir kişilikte kurgulanarak, etik değerlere bağlı, özverili, Cumhuriyet'in ideal öğretmen temsilinin karşısında yer alır.

Murtaza – (...) On beş sene evvelki talebem... Düşün, Tekelde müfettiş olmuş... Bir köylü çocuğu müfettiş olsun... Hem de benim talebem.. İşte hocalığın mükâfatı... İftihar ettim... İftihar...

Hatice – Talebesi müfettiş olmuş... Hocalığın mükâfatı işte bu imiş... Hangi mükâfat?... Ben mükâfat almayan hammalı tercih ederim.

Murtaza – (Şakaya boğarak) Hanım, sus, duymasınlar... Birisinde gözü var derler.

Hatice - Talebesi müfettiş olmuş... Bu karın doyurmaz.

Murtaza – Mesleğimin temin ettiği manevi haz bana yetiştiriyor. Bir adam yetiştirme zevki... Bilemezsin ne büyük şey bu... Muallimlik Tanrı san'atıdır.

Hatice – (...) Sen sefaletten zarurettten zevk duyuyorsan, bizim günahımız ne? Besliyemiyecetin beni niye aldın?⁴²⁷

Manevi değerlerine sıkı sıkıya bağlı olan Murtaza Bey, mesleğine, ailesine ve namusuna düşkün, prensip sahibi bir öğretmen olarak idealleştirilirken, karısının olumsuz tavırları, küçümsemeleri karşısında *“İnsan niye evlenir? Hayat denen yükü yarı yarıya taksim etmek, el ele verip onu mümkün mertebe güzelleştirerek felekten intikam almak için”*⁴²⁸ sözleriyle de aile kurumunun önemine dikkat çeker. Murtaza toplumsal öğretilerin kendisine biçtiği “baba” rolünü yerine getirirken; Tanrısal bir kutsallık atfettiği öğretmenlik mesleğini onuruyla sürdürmek ve namusuyla para kazanıp evini geçindirmek peşindedir.

Tanzimat’la başlayan ve Cumhuriyet Dönemi’nde hız kazanan, Batılılaşma dediğimiz toplumsal değişim, bireysel ahlakta da erozyonlar yaratmaktadır. Paydos’ta günlük yaşamda kendini iyice hissettirmeye başlayan kapitalizm karşısında, idealist bir öğretmenin tek başına sürdürdüğü çaba gösterilir. Paydos’ta bireysel ahlakın; yozlaşan toplum karşısında çaresiz kalışını, ideallerin, ilkelerin düzen karşısında yenik düşüşünü görürüz. Böylece ideal bir birey olarak tasarlanan Murtaza öğretmen, toplumla girdiği çatışmada, uğradığı komplo sonucu yenilir. Murtaza, ahlaki yönden çöküntüye uğramış toplum değerleriyle ters düştüğü için, uyumsuzluk içerisinde ideallerinden koparılır. Toplumdaki aksaklıklar, bozuk düzen ve yozlaşan ahlaki değerlerle mücadele eden öğretmen Murtaza, oyun sonunda bu düzene yenik düşse de, yazarın ideal olarak okuyucuya/seyirciye sunduğu Cumhuriyet ideolojisinin yen nesli emanet ettiği ideal öğretmen tipidir.

⁴²⁷ Cevat Fehmi Başkut, **Paydos**, Cumhuriyet Matbaası, İstanbul, 1948, s.s. 9-11

⁴²⁸ A.e., s.25

3.1.3. Geleneksel ile Modern / Eski ile Yeni Değerler Çatışmasında Birey

Tanzimat’la birlikte toplumsal yaşamdaki değişim süreci, Meşrutiyet ve Cumhuriyet yıllarında da sancılı bir geçiş olarak devam etmiş ve bireyin yetiştiği en önemli kurum olan aile kurumunda köklü çatışmaların yaşanmasına neden olmuştur. Doğu ve Batı gibi iki büyük paradigma arasında seçim yapmaya zorlanan insanlar; kaçınılmaz olarak eski ile yeninin, gelenek ile modernin, değerler dizgesinde yarattığı ikilik karşısında, ya direnemeyip yenik düşmüş ya da bir takım kayıplarla doğru olana yönelmeye çabalamıştır.

Yüzlerce yıldır kök salan bir geleneği terk edip, yerine farklı bir yaşam biçimi kurmak, bir kültür alanından, farklı bir kültür alanına geçmek ya da modernleşmek, düşünsel boyutu itibariyle bir yarar amacı gözetmiştir. Ancak özünde bir yarar amacı gözetilen modernleşme ideolojisinin, üstten dayatmacı anlayışın sonucu olarak, hedeflenen amacına ulaştığı ise tam olarak söylenemez. Bunun nedeni ise toplumun, geleneksel değerlerin baskısı ile batılılaşmanın yalnızca yaşam tarzındaki ani değişimlere neden olan biçimsel algısı arasında kalmasıdır.

Modernleşme süreciyle birlikte yaşanan değerler dizgesindeki değişim, aile bireyleri arasındaki mesafenin artmasına neden olmakta, değişen değer yargıları ve dünya görüşleri hızla aile fertleri arasında yansımaları bulmaktadır. Bu değişim, aile içinde özellikle baba-oğul arasında dünya görüşü farklılıklarından dolayı sorun olmakta, aile içinde, kuşaklar çatışması biçiminde kendini göstermektedir. Batı kültürünün gerek gençler ve gerekse eski kuşakça yanlış anlaşılması, eski kuşağın dini inançlarının etkisiyle hareket etmesi bu çatışmayı daha da arttırmıştır.

Değerler değişiminin yarattığı çatışma, oyun yazarlarımız için güçlü bir dramatik malzeme olarak görülmüş ve çoğunlukla kuşak çatışması olarak aile ortamı içerisinde konu edilmiştir. Böylece, genç-yaşlı, eski yeni çatışması aynı zamanda ana, baba, evlat, karı, koca veya kardeşler arası çatışmaya dönüştürülmüş olur.⁴²⁹ Toplumu oluşturan en önemli kurum ailedir ve bu değerler çatışması aile içerisinde verilince önem ve değer kazanır.

Eski ile yeni karşıtlığının oluşturduğu kuşak çatışmasını oyunlarında konu edinen yazarlarımızın büyük çoğunluğu, bu çatışmada özellikle tarafsız bir yaklaşım sergileyerek açık bir çözüm yolu önermezler. Ancak, üzeri örtülü de olsa bu

⁴²⁹ Sevdâ Şener, *Türk Tiyatrosunda Ahlak Ekonomi, Kültür Sorunları*, s. 18.

oyunlardan çıkarılacak öneri yazarların gelenek ile modernin, eski ile yeninin uyumlu bir sentezini yakalamak gerektiğidir. Bu oyunlarda ideal olan, Batının geleneksel ahlaka aykırı olmayan insani değerleriyle, doğunun yozlaşmamış değerlerini benimsemek ve modernleşmenin mutlak olarak geleneğin reddi olmadığını kavramaktır. Dolayısıyla yazarlar, eski ile yeni değerler arasında yaşanan karşıtlıktan bir tarafı idealleştirmezler ancak her ikisi arasında uyumlu bir sentezi ima ederler. Bu uyumlu sentez de yazarların idealleştirdiği modernleşme meselesini tam olarak kavramış kendi değerleriyle de barışık olan ve batılı değerlere de yüz çevirmemiş olan Modern Türkiye'nin ideal bireyi olacaktır.

Yakup Kadri Karaosmanoğlu'nun **Sağanak**⁴³⁰ adlı oyunu eski ile yeni karşıtlığından kaynaklanan kuşak çatışmasını gerçekçi ve tarafsız bir bakışla ele alır. Modernleşmeyle birlikte gelen değerler değişimini, toplumun güncel yaşamından hareketle aktaran oyunda; Oyunda, toplumda meydana gelen yenileşme hareketinin etkisiyle değişim yanlısı tutum takınan aile fertleri ile geleneksel yapıyı koruma eğiliminde olan aile fertleri çatışır. Geleneklerine bağlı, dini bütün bir ihtiyar olan Afif Molla'nın yeniliklere karşı bir tavır içerisinde olduğundan, geleneksel inanışları güçlü olan büyük oğlu Lütfü'yle uyum içerisinde. Ancak, devrine göre modern tutum ve davranışlar sergileyen Lütfü'nün karısı Belkıs'ı ve Lütfü'nün üvey kardeşi Eşref'i pek sevmemektedir. Özellikle sosyal bir kadın olan ve dönemin revaçtaki sosyal ilişki formlarını uygulayan gelini Belkıs'ın tutumundan hoşlanmaz. Belkıs, ülkede gerçekleşen devrimlerin önerdiği, açık, rahat, sosyal, girişken kadının bir örneğidir ve onun bu mezzetleri değişimi reddeden, tutucu kayınpederini rahatsız etmektedir.

Afif – (...) Baksana bana kızım.

Belkıs - Efendim?...

Afif – Yine misafirlerin erkekli dişili mi?

Belkıs - Efendim?..

Afif – **Kocan senin ahvalinden müştekidir. O büsbütün başka bir terbiye aldı. Bu züppeliklerinize tahammülü yoktur... Eğer tahammül eder görünüyorsa inanma!.. Günün birinde mutlaka taşacaktır.**

Belkıs – **Ben ne yapıyorum efendim?..**

Afif – Ne mi yapıyorsunuz?.. Bir de bu sual eksikti... ne mi yapıyorsunuz? Eşref'le el ele vermişsiniz bu evi alt üst edip duruyorsunuz... Bu evi yıkmaya çalışıyorsunuz!..

Belkıs – Biz mi?..

Afif – Evet siz, siz. bütün züppeliklerinizi burada tatbik ediyorsunuz. Bu kadınlı erkekli çay ziyafetleri, bu kıyafetler, bu çıkıp girişler, bu tavırlar, bu oturup kalkışlar... ve bu... ve bu oda döşeyişler. Demin buraya girdiğim zaman sandım ki göç ediyorsunuz... Her şey alt üst idi. Kıza sordum, bana gelin hanım böyle

⁴³⁰ Yakup Kadri Karaosmanoğlu, **Tiyatro Eserleri**, hazırlayan: Niyazi Akı, İletişim Yayınları, İstanbul, 1983,

emretti, dedi. Eğer bu sahi ise bir parça haddini tecavüz etmişsin... Kızım bak, aklını başına devşir.⁴³¹

Ailede, toplumsal devrimlerle gelen değerler değişimini reddeden tek kişi Afif Molla değildir. "Evvela dışarıda akan seli, büyük seli durdurmak lazım..."⁴³² düşüncesindeki büyük oğlu Lûtfî de değişimin karşısındadır. Karşı devrim için örgütlenen Tarikat-ı Felahiye adlı gerici bir örgüte üye olan Lûtfî, evinde toplantılar düzenlemektedir. Onun karşısında ise toplumsal devrimlerin sözcüsü Eşref vardır. Lûtfî tutuklanıp, hapsedilince evdeki ilişkiler daha da gerilir. Afif Molla olanlardan Eşref 'i sorumlu tutmaktadır. Baba oğul arasında yüz yüze bir çatışmanın olmadığı oyunda, aile üyeleri öncelikle temsil ettikleri ya da inandıkları değerlerden dolayı birbirlerine karşıttırlar. Bu karşıtlık aynı mekânda devinen üyelerin bir türlü bir araya gelip aile olgusunu yaşama geçirememelerine neden olur. Diğer bir deyişle ailenin bir aradalığı tesis edilemez.

Geleneksel olanla modern olanın karşıtlığı üzerine kurulu oyunda; Cumhuriyet devrimlerini benimsemiş, modern yaşamın gereklerine uyum sağlayan Belkıs ile Kurtuluş Savaşı'na katılmış sonra yazar olarak ün yapmış Cumhuriyetçi ve özgürlükçü Eşref yeniliğin temsilci olarak çizilir. Afif Mola ve büyük oğlu Lûtfî ise yeniliğe uyum sağlamakta direnen, geleneğin koruyucusu ve savunucusu olarak kurgulanmıştır. Yazar bu karşıtlıklara karşı mesafeli bir tutumla yaklaşarak tarafsız davranır. Bu durum da öne çıkan değişim içerisindeki toplumun güncel gerçeğidir.

Yazar daha önce gördüğümüz Cumhuriyet ideolojisini benimsetmek amacıyla yazılan "ülkücü oyunlar"da olduğu gibi, Kurtuluş Savaşına katılmış, Cumhuriyet ideolojisini benimsemiş olan Eşref'i idealleştirmek amacıyla aşırı yüceltmelere kalkmaz. Benzer bir anlayışta Lûtfî'nün kişileştirmesinde devam eder. Lûtfî, geleneksel inancı ve yeniliği reddeden tavrına rağmen olumsuz bir kurgu içerisinde değildir. Evdeki düzensizlik, yeni ile eskinin uyumsuz karışıklığı; "Eski bir dekor içinde eşyanın yeni tarza göre özentili bir tasnifi..."⁴³³ şeklinde yansıtılır. Bu durumun, Türkiye toplumunun bir resmi olarak yansıtıldığı, oyundaki şu sözlerle açık edilir:

Afif – ... tıpkı memleketin hali gibi... her şey alt üst...

Lûtfî – Yanlış anlamayın... şikâyetim Belkıs'tan değildir. Ben onu bu yeni ceryanların masum kurbanlarından biri addediyorum... (elindeki şapkayı göstererek) Ben bunu isteyerek mi giyiyorum? Fakat işte giyiyorum... Şimdi dışarıya çıkınca ben de herkes gibi bunu başıma geçireceğim. Asrîlik, bu bizim için bir ağır mecburiyet haline geldi.

⁴³¹ A. e., s. 54.

⁴³² A. e., s. 52.

⁴³³ A. e., s. 51.

Afif – Ya bu deveyi gütmeli ya da bu diyardan gitmeli mi, diyeceksin?..
Lûtfi – Hayır, hayır, bilakis ben mücadele taraftarıyım... Ben diyorum ki düşmanı
evvela dışarıda yenmek lâzım...⁴³⁴

Lûtfi, kardeşi Eşref'in tüm uyarılarına karşı çıkarak verdiği mücadele sonrasında İstiklâl Mahkemesi tarafından idama mahkûm edilir. Afif Mola hastalanır. Eşref babasının suçlamalarına dayanamayıp, annesiyle birlikte evi terkeder. Belkıs ise bu "sağanağın" ardından iki çocuğuyla birlikte kalakalır.

Yazar, oyundaki karşıtlıkta herhangi bir tarafı yücelterek idealleştirmemiş olsa da, esasında bu karşıtlıktan toplum olarak kurtulabilmenin yolunun uzlaşmak, bir senteze ulaşmak gerektiğini şu sözlerle ima eder:

Belkıs – Sahi, anne! Bazen düşünüyorum da bütün bu didişme, bu çekişme ne için? diyorum. Eğer bu cıdalden maksat herkesin saadeti ve rahatı ise evvelâ ruhlardaki ihtilâci teskin etmek lâzım geliyor ve bunun için de her şeyden evvel anlaşmak, anlaşmak lâzım.⁴³⁵

Sancılı bir değişim süreci yaşayan Türk toplumundaki çarpıklıklara tarafsızca eğilen bir başka yazar da Reşat Nuri Güntekin'dir. Yazar **Yaprak Dökümü**⁴³⁶ adlı oyununda değer değişiminden kaynaklanan eski ile yeni karşıtlığını yine aile kurumu içerisinde ele almaktadır. Oyunda, modernleşme süreci ile birlikte toplumun temel kurumlarına kadar inen değerler değişiminin neden olduğu çatışma ortamında yaşayan aile üyeleri arasında ortaya çıkan ayrılıklar ve bu geçiş dönemi insanların çalkantılı yaşantısı yansıtılır. Bir İstanbul beyefendisi olan Ali Rıza Bey'in bütün dünyası kitapları ve çocukları üstüne kuruludur. Mutasarrıflıktan emekli olan Ali Rıza Bey, memleketi olan İstanbul'a yerleşmiş, eskiden babasına ve kendisine kucak açtığı Muzaffer'in yanında tercüman olarak göreve başlamıştır. Bütün kusuru eski terbiyeye bağlı, namuslu ve dürüst bir adam olması ve öyle kalmak istemesi olan Ali Rıza Bey, değişen değer yargıları karşısında şaşkındır. Müdürü Muzaffer'in kendi referansı ile işe aldığı sekreterle ilişkiye girmesinden dolayı abartılı bir idealizm sergileyerek işten ayrılan Ali Rıza Bey'in kendi idealleri doğrultusunda yetiştirdiği oğlu Şevket, onun bu kararını övünçle karşılasa bile, gündelik hayatla daha iç içe olan ve evini kısıtlı bir ekonomiyle çekip çevirmeye çalışan karısı Hayriye, bu durumdan memnun olmamıştır. Çünkü eşinin takındığı idealize edilmiş namuslu tavır karınlarını doyurmamaktadır. Kocasının ek işinden kazandığı parayla zar zor geçinen aile, artık

⁴³⁴ Yakup Kadri Karaosmanoğlu, **Tiyatro Eserleri** s. 52.

⁴³⁵ **A. e.**, s. 79.

⁴³⁶ Reşat Nuri Güntekin, **Yaprak Dökümü**, MEB. Yayınları, İstanbul, 1992

daha zor günler geçirecektir. Ali Rıza Bey, eşi tarafından övülmeyi beklerken, eşinin surat asması Ali Rıza Bey'in zoruna gitmiştir. Karısı Hayriye ise alışlagelmiş olan geleneksel kadın tavrını bir yana bırakarak isyan eder ve gerçekleri kocasının yüzüne vurur. Çocuklar artık büyümüşdür ve ihtiyaçlar daha da artmıştır. Çevrelerinde gördükleri şeyleri onlar da istemekte, küçük şeylerle avunmamaktadırlar. Yaşam ilerlemekte ve farklılaşmaktadır. Ali Rıza Bey ise bunun farkında değildir. O kendi dünyasında, erdemleri ve kızlarıyla, gündelik yaşamın getirisi olan yeni sosyo-ekonomik koşullara ilgisiz bir şekilde yaşamaktadır. Batılılaşma olgusuyla birlikte değişen yaşam biçimi ve tüketim anlayışını algılayacak ve yeni şartlara göre pozisyon alacak bir duruş sergilememektedir. Hayriye, değişmelerin farkındadır ve ailesini bekleyen tehlikenin belirtilerini görmüştür. Bu yüzden kocasının dikkatini çekmiş, onu uyarmıştır. Çünkü değişen yaşam koşullarında artık abartılı namus söylemlerine ve içi boş beylik laflara yer yoktur. Namuslu kalabilmek için yeni şartları fark etmek ve bu şartlara göre kendini düzenlemek gerekmektedir. Ali Rıza Bey'in değer yargıları geçmişte kalmış, gramafonla sembolleştirilen yeni hayat -Batılı yaşam biçimi- çoktan aile kurumuna sızmıştır. Bunun farkında olmayan tek kişi ise Ali Rıza Bey'dir. Artık karısı da eşinin değişen, dönüşen şartlar karşısındaki güçsüzlüğünü anlamış, ona olan saygısını yitirmiştir.

HAYRİYE - Saçım ağarınca kadar sana çocuk gibi inandım, Ali Rıza Bey, alım adam, okumuş adam, kadri bilinmemiş adam diye inandım ve acıdım artık yeter, madem ki elindeki son ekmek parçasını bırakmak namus borcuymuş, bırak fakat unutma ki pahalılık artıyor, meleklerin git gide zaptedilmez hale geliyorlar. (Bağırarak) Pencereyi kapa diye bağırдың yüzüme, pencere kapamakla iş bitmiyor, çünkü gramafon artık içerdedir, Ferhunde Hanım kendi gramafonunu onlara hediye etti, içerde dans ediyorlar, neye soktun evime onu. (Şiddetle pencereyi açar, uzaklı yakınlı gramafon feryatları işitilir.) Bu bir salgın, Ali Rıza Bey karşı dursana, sustursana, evimde, susturayım, çocuklarım sokağa dökülsünler daha mı iyi, üstelik bir de yokluk, yokluk yüzünden evlatlarım birer birer dökülmeye başlarsa, iki elim on parmağım yakandadır.⁴³⁷

Ali Rıza Bey, artık zor zamanlar yaşamakta, kitaplarını satarak geçinmeye çalışmaktadır. Otoritesini bütünüyle kaybetmiş, aile içi hiyerarşideki konumu sıfırlanmış, değer yargıları alt üst olmuştur. Oğlu Şevket, düğününün olduğu gece Ali Rıza Bey'in gittiği Bağlarbaşı'ndaki emekliler kahvehanesine gelerek babasını bulur. Ali Rıza Bey, burada kendisi gibi yeni düzenin getirdikleri karşısında tutunamamış birkaç yaşlı adamla arkadaşlık etmektedir. "Salgın git gide şiddetini arttırıyor, benim kapımı da zorlamağa başlıyor, karşı koymak mı? Ne ile? Leyla ile Necla biz de

⁴³⁷ A. e., s. 31.

yaşamak istiyoruz diye başkaldırıyorlar⁴³⁸ diye Şevket'e dert yanar. Böylesi hızlı değişim süreçleri ortaya bir değerler karmaşası çıkarmakta, kuşaklar ya da toplumun farklı kesimleri arasına aşılması zor uzaklıklar koymaktadır. Bu uzaklık çağdaş yaşam biçimini benimseyenle eski değerlere bağlı kalanların arasına girerek iletişimin kopmasına, uyumun bozulmasına neden olmaktadır.⁴³⁹

“Harp sonu dediğimiz dünyanın esasen bulanık bir zamanında bu pek birden bire olan eskiden yeniye geçiş hareketinin bir çok muhafazakar aile çocuklarında sarsıntılar çöküntüler yapması kaçınılmaz bir zarurettir.(...) Yaprak Dökümü'ne bu zaviyeden bakılırsa onda muayyen bir zamanın geçici hastalığından daha esaslı bir şey görmek lazım gelir. Ailede baba otoritesinin zayıflaması. Her zamanda baba, değişmez sandığı dünyasının nizamlarıyla hayat, zevk, ahlak vesair telakkileriyle beraber ihtiyarlar; günden güne değişip yenileşen bir hayatı mahluku olan çocuklarıyla anlaşılamaz hale gelir; onlar üzerindeki otoritesini kaybeder. Bu aşağı yukarı her zamanın hikayesidir. Fakat bizim inkılabımız gibi büyük bir devir değişimi zamanlarında şiddeti artar. Ali Rıza Bey ideallerine ulaşamaz. Bu Osmanlı münevveri hepimizin saygı ile sevdiğimiz fakat eskimiş fikirlerine yan çizmeye mecbur babalarımızdan biridir. Onun asıl yaprak dökümünü çocuklarının birer birer dökülmesinde değil, kendi fikir ve kanaatlerinin dökülmesinde aramak lazım gelir.”⁴⁴⁰

Ali Rıza Bey, yaşananlardan dolayı sıkıntılıdır. Çocuklarının yaşam biçimini onaylamamakta fakat ekonomik anlamda da yaşadığı çöküş nedeniyle çocukları üzerinde otorite kuramamaktadır. Yaşananlara engel olmaya kalktığında ise zaten karısı hemen kendisine engel olmaktadır. Ali Rıza Bey, artık yaşananlar karşısında teslim olmuş, istemese bile düzene uyum sağlamaya başlamıştır. Eski Ali Rıza Bey gitmiş, yerine başka biri gelmiştir. Fakat sonradan yaşananlar düşünüldüğünde bunun bir travma hali olduğu açıktır.

ALİ RIZA BEY - (...) Annen melek gibi kadın, fakat o da onların tarafına geçti. Kim var şimdi böyle olmayan diyor kızlarına, ne hazırladın, başka türlü nasıl koca bulacaklar, bu onların ekmeği diyor, başka hangi çaremiz var, evime bir akın başlıyor, evvela köşeye bucağa kaçıyorum, fakat sonradan düşünüyorum ki, buna da hakkım yok, kızlarımızı alacak adamları hiç olmazsa gözümle görmeliyim, gündüzün fenerle sokakta adam arayan Diyojen gibi, ben de danslı bu gece toplantılarında kızlarıma koca aramağa mecburum, fakat hangisine emniyet edebilirim yarabbi? Çocuklarımin etrafında şüpheli gölgeler dolaşüyor, bu sefer artık olacak diyorum, fakat gölgeler kayboluyor, yerine yenileri beliriyor.⁴⁴¹

Fikret dışında, yaşanan gösteriş ve parıltıdan nasibini alabilmek ve alafranga hayatın nimetlerinden faydalanabilmek için sahip oldukları değerleri feda eden aile, yeni bir çevre edinmiş, zevk ve eğlencede aşırıya kaçmaya başlamıştır. Leyla nişanlısı

⁴³⁸ A. e., s. 43.

⁴³⁹ Sevda Şener, "Oyun Yazarı Reşat Nuri Güntekin", **Hürriyet Gösteri**, Aralık 1989, Sayı:109, s. 23.

⁴⁴⁰ **Reşat Nuri Güntekin'in Tiyatro ile İlgili Makaleleri**, "Romandan Piyas Çıkarmak", **hazırlayan:** Kemal Yavuz, Kültür Bakanlığı Yay, İstanbul, 1976, s.s. 116-121.

⁴⁴¹ Reşat Nuri Güntekin, **Yaprak Dökümü**, s. 44.

Abdülvahap'tan ayrılır. Sebep ise küçük kardeşi Necla'dır. Leyla'dan hevesini alan Suriyeli Abdülvahap, şimdi de Necla ile evlenmek istemektedir. Bunu duyan Ali Rıza Bey beyninden vurulmuşa döner. Hemen nişan hediyelerinin gönderilmesini ister. Ama Necla, Ali Rıza Bey'e karşı çıkar.

NECLA - Baba, Baba o kadar acele iyi değil.

ALİ RIZA - Ne demek?

NECLA - Düşünmek lazım baba.

ALİ RIZA - Neyi?

NECLA - Ne hakla kısmetime mani oluyorsunuz baba, sırtıma bir manto istediğim zaman Emniyet Sandığının borcu olduğu gibi duruyor diyen sen değil misin? Bir çorap için, bir gömlek için, yer demir gök bakır. Gemisini kurtaran kaptan diye kurt gibi uluyan sen değil misin?

(...)

ALİ RIZA - Yaprak dökümü. Anladık yakamı bırakmayacaksın, ama elimde bir tane de mi kalmayacak? ⁴⁴²

Yaşanan olayları hazmedemeyen Ali Rıza Bey, gittikçe daha çok içine kapanırken, geçmişte üzerine titrediği bütün değerlerin yavaş yavaş anlamsızlaştığına şahit olmakta ve çareyi ailesinden kaçmakta bulmaktadır. Hiyerarşik ilişkiler ağı ve temeller sarsılmıştır. Bu durum ailenin diğer fertlerinin de işine gelmiştir. Bu arada Şevket tutuklanır. Ferhunde, Şevket'i terk etmiş, ailede yaşananlara dayanamayan Fikret, üç çocuklu bir adamla evlenerek aileden ayrılmış, Leyla ise sokaklara düşmüştür. Evdekilere küsen Ali Rıza Bey, Fikret'in yanına gider fakat orada tutunamayacağını anlayınca sütkardeşine uğrar. Oradan da beklediği ilgiyi göremeyen Ali Rıza Bey, felç geçirerek hastaneye yatırılır. Daha sonra ailesi onu Gureba Hastahanesi'nde bulur. Artık aileye zengin bir müteahhit'in metresi olan Leyla bakmaktadır ve bunamış olan Ali Rıza Bey'i de yanına almıştır. Bu durum Ali Rıza Bey'in ve onun eskimiş söyleminin artık çöktüğünün kanıtıdır.

“Ali Rıza Bey'in karakter sağlamlığı olarak değerlendirdiği niteliğin yaşam tarafından katılık olarak yargılanması onun dramını oluşturur. Yaşam esneklikten yoksun olanları bağışlamaz. Tutarlı olmak için kendi değerlerinden hiç ödün vermeyen Ali Rıza Bey yoldan çıkan kızının ekmeği ile beslenen bunak bir ihtiyar olmaktan kurtulamaz.” ⁴⁴³

Hüseyin Rahmi Gürpınar'ın, **Kadın Erkeklesince**⁴⁴⁴ adlı oyunu, Cumhuriyet Modernleşmesinin, kadının aile ve toplum içerisindeki rolünü yeniden tanımlayarak

⁴⁴² A. e, s.s. 89-91.

⁴⁴³ Sevdâ Şener, "Oyun Yazarı Reşat Nuri Güntekin", **Hürriyet Gösteri**, Aralık 1989, Sayı:109, s.s. 24-25.

⁴⁴⁴ Hüseyin Rahmi Gürpınar, **Kadın Erkeklesince**, Marifet Matbaası, İstanbul, 1933

oluşturduğu "Yeni Kadın" imgesinin ürünü olan Türk kadınının, kendisine sunulan eşitliklerden yararlanmaya kalkmasıyla ortaya çıkan eski-yeni çatışmasını ele alır. Ali Tevfik Bey, vesayeti altındaki öksüz ama zengin Memduha'nın babasından kalan mirası yönetmekte, zorlaşan hayat şartları karşısında yaşadığı rahat hayatı bu servetten faydalanarak sağlamaktadır. Ali Tevfik Bey'in eşi Mebrure Hanım, çok varlıklı olmayan ailesinin geleceğini garantiye almak için, kendileriyle birlikte yaşayan ve eşinin vesayeti altında bulunan Memduha ile oğlu Ali Süreyya'yı evlendirmek istemektedir. Ali Süreyya ise bu evliliği şiddetle reddediyordur. Annesinin bütün çabalarına rağmen Memduha ile evlenmeyi reddeden Ali Süreyya, bu kararlılığının nedenini açıklarken yeni kuşağın bakış açısıyla da tanışılır. "Memduhanın fazla saffeti bence büyük kusurdur. Evlenecek olsam benimle yumruk yumruğa fikri mücadeleye kadir bir kadın almak isterim"⁴⁴⁵ diyen Ali Süreyya, eskinin ana babasının seçimlerine rıza gösteren saygılı evlat modelinden oldukça farklıdır. Eski kuşağın ise Ali Süreyya'yı anlaması zordur.

MEMDUHA HANIM - Oğlum bu zamanda para kuvveti her şeye galiptir...(...) Memduhanın izdivaca mani saydığın saffetinden çok ziyade serveti var.

ALİ SÜREYYA - Anne servetle değil kalbe muvafık bir hüviyetle evlenilir.

MEBRURE - Yeni fikirlerin bayraktarı gibi görünmeye uğraşıyorsun amma telakkilerince çok gerisin...Gönül işleri geçmiş zamana ait birer oyuncak hükmünde kaldı. Bu vakitte parasız hiçbir şey olmuyor "mahdumunuzun maaşı kaç liradır?,, diye sordukları zaman cevap vermeye utanıyorum...(.)

ALİ SÜREYYA - Anne yığılı bir servet tükenmeye mahkumdur. Fakat kuvvetli bir azimle her mania yenilebilir. Ben çalışacağım, karım çalışacak. Kazancımızı akşam yuvamıza getireceğiz. (...) İki kafa, dört kol. İşte yaşamak için kullanacağımız aletler.

MEMDUHA HANIM - Ah yavrum, çok basit fikirlerle oyalanarak kendini aldatıyorsun. İki kol, bir kafa. Ve çalışmak hüsnü niyeti herkeste vardır. Ve bu azme rağmen dünya sekenesinin onda sekizi aç.⁴⁴⁶

Son zamanlarda oğlu Ali Süreyya'nın halini pek beğenmeyen Mebrure Hanım, oğlunu gözleyip, kendisine haber getirmesi için bir dedektif tutar. Oğlu Ali Süreyya'nın bir şirkette küçük bir aylıkla çalışan Nebahat isminde bir kızla görüştüğünü ve gizli gizli buluştuğunu öğrenir. Mebrure Hanım daha bu haberin şokundan kurtulmadan, Ali Süreyya Bey ile Nebahat'in Maslak yolunda trafik kazası yaptıkları haberi gelmiş, kazayı küçük yaralanmalarla atlatan gençlerin ise gizlice evlenmiş oldukları ortaya çıkmıştır. Oğlunun seçtiği kızı gelin olarak istemeyen Mebrure Hanım için ise artık yapacak bir şey yoktur. Mecburen evinin kapısını oğlu ve gelini Nebahat'a açar. Nebahat ile bir sohbetlerinde Nebahat'ın Ali Süreyya ile

⁴⁴⁵ A. e., s. 23.

⁴⁴⁶ Hüseyin Rahmi Gürpınar, *Kadın Erkekleşince*, s.s. 23-24.

evlendiği için ailesi tarafından reddedildiğini öğrenen Mebrure Hanım, bu durumdan çok rahatsız olmuş, zaten bu evliliğe karşı olduğundan, Nebahat ile yıldızları bir türlü barışmamıştır.

Nebahat'in örf, adet ve gelenekleri dışlayan tutum ve davranışları bütün aileyi, özellikle de Mebrure Hanım'ı çıldırtmaktadır. Zaten bir yerde geçmişin örf adet ve geleneklerinin temsilcisi olan Mebrure Hanım ile “Yeni Kadın” Nebahat'in anlaşmalarını beklemek mümkün değildir. Bu konuda Nebahat'i teselli etmeye çalışan Ali Tefvik Bey'in "Aldırma kızım. Geçen asrın istipdat perverdesi kadınla bu asrın cümhuriyet zihniyetinden doğan yeni kadınlık çarpışıyor. Elbette anlaşılamayacaksınız. Elbette birinizin tavrı, hareketi ötekine giran gelecek”⁴⁴⁷ sözleri durumu özetlemektedir. Fakat durumların bu raddeye gelmesinde, Nebahat'in abartılı bir modernlik söylemi içinde olması ve kadınlara sunulan hakları kendi çıkarları için kullanmaya çalışmasının payı çoktur. Berna Moran, Gürpınar'ın eserlerinde eski kafa ile yeni kafanın sürekli çatışmakta olduğunu belirtir. Fakat bu "yeni kafa"yı temsil edenler her zaman olaylara akıl yoluyla bakabilen, tarafsız bilimsel bakışı hazmetmiş kişiler değildir, çoğu içinde yaşadıkları toplumun ahlakını reddeden zıppıktı kişilerdir.”⁴⁴⁸ Moran'ın belirlemesi Nebahat'e uymaktadır. Yeni vasıflarla donatılmış olan Nebahat'in marjinal tutumlar takınıp, kadın-erkek eşitliğini ve eşiyle yaptığı evlilik sözleşmesini bahane ederek durumları işine geldiği gibi yorumlaması sorun yaratmaktadır. Özellikle Mebrure Hanım'ın dayanacak gücü kalmamıştır.

MEMDUHA HANIM - Dağ taş çamaşır yıgıldı. İşçi getirmeye halimiz müsait değil. Reyhana biraz yardım ediverde bu kirliliğin bir parça önünü alalım dedim.. Havuza düşmüş kedi gibi hemen ikrahla başını sallayarak: "Ben kadın hizmeti göremem süfli iştir. Ben erkeğim,, dedi. Bu cevabı karşısında dona kaldım. Büyük inkılaplar oldu. Dünya değişti. Bütün bildiğimiz gördüğümüz adetlerin akıntıları tersine döndü. Fakat rabbim muhafaza etsin değişikliğin bu türlü bızden başka kimsenin evinde görülmemiştir”⁴⁴⁹

Nebahat'in devrimlerle gelen yenilikleri kendi çıkarları yararına kullanmaya kalkmasıyla ev gergin ilişkiler ağıyla örülü bir mekâna dönüşmüş gibidir. Daha çok gelin-kaynana ikilisi arasında yaşanan sıkıntılar yüzünden evin erkekleri, özellikle de Ali Süreyya ezilmektedir. Eski kuşağın yeni kuşağı bu haliyle kabul etmesi, onları içlerinde barındırmaları mümkün gözükmemektedir. Yaşanan gerginliğin bir şekilde çatlaklar yaratacağı kaçınılmazdır. Zaten Ali Süreyya üzerine kurduğu mutlu aile

⁴⁴⁷ A. e. s.s. 69-70.

⁴⁴⁸ Berna Moran, **Türk Romanına Eleştirel Bir Bakış 1**, İletişim Yay, İstanbul, 1991, s. 88.

⁴⁴⁹ Hüseyin Rahmi Gürpınar, **Kadın Erkekleşince**, 1933, s.s. 75-76.

hayalini Nebahat yüzünden kaybeden Mebrure Hanım, evin huzursuzluk kaynağı yeni kuşağa artık sabır gösterecek durumda değildir. Ali Süreyya'nın Nebahat'in hamile olduğunu söylemesi bile annesinin kalbini yumuşatamaz. Öncesinde gelinine sıcak davranan ve ona sevgi gösteren Ali Tefik Bey bile Nebahat'i dışlar. Yeni kuşak evi terk eder. Bir süre sonra hamile olan Nebahat doğurur. Fakat, Nebahat'in kadınlara tanınan hakları yanlış anlaması ve kendi çıkarları için kullanmaya kalkması, genç çiftin acılar yaşamasına sebep olacaktır. Çalışma hayatının öne çıkardığı şartlar yüzünden bebeklerini kaybeden gençlere sıcak bir dost eli gene eski kuşak tarafından uzatılacaktır.

Ahmet Muhip Dranas'ın **Gölgeler**⁴⁵⁰ adlı oyununda da değerler değişiminin yarattığı krize değinilir. **Gölgeler**, değişen, dönüşen değer yargılarıyla birlikte bireyin, burjuva aile ve evlilik kurumu içerisinde yaşadığı ruhsal problemlere eğildiği bir oyundur. Ataerkil aile düzeninin kışkırtılmış babalık formu, yeniden kurgulanan değer yargıları karşısında bastırılmaya, yıkılmaya mahkûmdur. Geçmişte kendileriyle gerektiği biçimde ilişki kurmayan, onları sindiren ve kendi ego dairesi içerisinde ailesinin hayatını yöneten bu güçlü yapının çökmesiyle ipler ailenin diğer fertlerinin eline geçmiş, geçmişin güçlü, tanrısal babası, doğanın kaçınılmaz sonucu olarak ihtiyarlayınca, kendi köşesine çekilmeye mecbur olmuştur. Geçmişte otorite karşısında ezilen ve birbirine yaklaşan ailenin fertleri, bu otoritenin çökmesi karşısında rahatlamışlar ve kendi ilişkilerini rahat rahat yaşamaya başlayarak, geçmişin otoritesini dışlamışlardır. Baba, bu durumda kendi yalnızlığına çekilmiş, kendi iç dünyasında oluşturduğu yeni ilişkilerle avunmaya belki de geçmişin parlak günlerini hayalindeki farklı bir kadınla, Narçiçeği Elbiseli Kadın'la yeniden yaşamaya çalışmıştır. Bu dışlanma doğaldır ki yaşının getirisi olan kuruntuları da beraberinde getirmekte, ölümün yaklaştığını hissederek yaşlı adam, karısının kendisini aldattığını, kendisi ölünce de mutlaka bir başkasıyla olacağını düşünmektedir. Baba'nın geçmişiyle düşsel bir ilişki içerisinde olduğu oyunda, sürekli git-gellerle, düş ve gerçeğin iç içedir.

⁴⁵⁰ Ahmet Muhip Dranas, **Gölgeler**, Ulus Basımevi, Ankara, 1947

Oyunda, geleneksel aile yapısının yerini alan modern aile anlayışıyla, yüzeysel de olsa oluşmaya başlayan bireyselleşmeyle birlikte değişen aile içi roller,⁴⁵¹ Baba tarafından şöyle dile getirilir:

BABA - Mühim olan nedir bilir misin? Daha doğrusu, feci olan. evet, feci. İnsan bazı gerçekleri pek geç anlıyor, mesele bu. Hayatı da, insanları da, eşyayı da, hatta kendi kendini de anlıyorsun bir gün geliyor, hem, ne iyi anlıyorsun; ama heyhat, iş işten geçmiş oluyor. Bu güzel gerçekler, evet, bizi aldatan, mahzun eden şeylerin sahici yüzleri, güzel yüzleri, artık aldatmıyan, vefalı olan tarafları, bir gün ortaya çıkıyor ama bakıyorsun, ömür teknesi de son sahile varmış. Artık o güzel yüzler senin çevrende bir rüya gibi dolaşüyor; elle dokunamıyorsun, yanlarına yaklaşamıyorsun...(Bir susuş) İşte o zaman senin demin söylediğin gibi, ayıkla pirincin taşını.⁴⁵²

Hizmetçisiyle, uşağıyla burjuva aile düzeneğinin birer ferdi olarak karşımıza çıkan oyun kişileri, babanın ölümüyle birlikte aile bağlarını dışlarlar. Bu aile formunun iki yüzlü ve çıkara dayalı ilişkiler biçimi anne, oğul ve kız arasında hemen kendini gösterir. Babanın maddi birikimlerinin bulunduğu kasanın anahtarı için tartışma başlar aralarında. Anahtarı elinde tutan anne, oğluna anahtarı vermez, oğlan ısrar edince babasının kim olduğuna dair bilginin yalnızca kendisinde olduğunu söyler, mirastan ümidini kesen kızın nişanlısı hamile olan kızı terk eder. Ancak anahtara sahip olursa geri gelecektir.

Bu oyunda geçmiş ve gelecek çatışması hem toplumsal olarak ülkenin yaşadığı eski ve yeni, gelenek ve moderne denk gelmekte, hem de oyundaki babanın, kendi yaşamı içerisindeki eski ile yeninin çatışıklığı yaşanmaktadır. Eski ve yeni çatışmasını ele almak çoğu yazar bu malzeme üzerinden hareket etmektedir. Çünkü toplumun 1950'lere gelene kadar son yüz yılı aşkın süredir yaşadığı karşıtlık eski ve yeni, modern ve gelenek karşıtlığıdır.

⁴⁵¹ Yavuz Pekman, "Ahmet Muhip Dıranas'ın Sahnesinden Günümüze Bir Bakış", **İstanbul Üniversitesi Edebiyat Fakültesi Tiyatro Eleştirmenliği ve Dramaturji Bölümü Dergisi**, sayı:1, 2002, s. 18-19.

⁴⁵² Ahmet Muhip Dıranas, **Gölgeler**, Ulus Basımevi, Ankara, 1947, s. 63.

SONUÇ

Osmanlı İmparatorluğu'nun modernleşme süreciyle resmi olarak karşılaştığı 19. yüzyıl; etkisi bugün bile süren büyük gelişmelerin yaşandığı önemli bir dönüm noktasıdır. Bu yüzyılda ortaya çıkan gelişmeler, toplumsal tarihimizde eşine az rastlanacak türden büyük değişimlerdir. Yüzlerce yıldır süregelen geleneksel yaşayış biçimi bu dönemde neredeyse birden bire tepe taklak olmuş, toplum günlük yaşam içerisindeki davranış kurallarından başlayarak; askeri, bürokratik ve kültürel alanda radikal bir değişim isteğinin nesnesi konuma getirilmiştir. Devletin bir ideoloji olarak benimsediği modernleşme hamlesi, yaşamın her alanında hissedilirken, değişim yanlıları, değişmesini umdukları toplumu istenilen doğrultuda eğitmek ve dönüştürmek için bir takım ideolojik aygıtlarla işe koyulmuşlardır. Bu noktada dönemin aydınları batı tarzı tiyatroyu, modernleşme ideolojisinin halka benimsetilmesi ve bu yönde halkın eğitilmesi için en uygun ve etkin bir araç olarak görmüştür.

Bu dönemde aydınların modernleşmek uğruna hemen her alanda geleneğe karşı açtıkları “savaş”, bugün gelinen nokta itibarıyla değerlendirildiğinde yanlış bir hamle olarak görülebilir. Denilebilir ki; aydınlar geleneği modernliğin karşıtı konumunda ele alıp, ancak geleneği yok ederek modernleşilebileceği inancıyla hareket etmiş ve yanlış bir adım atmışlardır. Modernleşmeci Tanzimat aydınları toplumu eğitmeyi ve yeni değerler doğrultusunda dönüştürmeyi hedefleyerek, toplum içinde gördükleri aksaklıkları gidermek ve inandıkları değerler doğrultusunda modern bireyler inşa etmek misyonuyla çalışmışlardır. Ancak, geçmişe yaslanmadan ileri gidilemeyeceği gibi, geleneğin desteği olmadan da modernleşilemez. Gelenek ve modern kavramlarına ilişkin kavramsal bir ilişki kurarken, her ikisi arasında bir zıtlık değil; diyalektik olarak birbiriyle bağlantılı bir ilişki kurmak gerekmektedir. Gelenek ve modern kavramları arasında ileriye yönelik bir süreklilik ilişkisi bulunmaktadır. Geleneksel olan modern olanın içine bir biçimde sızacak ve varlığını devam ettirecektir. Bu noktada modernleşme yolunda örnek alınan batı toplumlarının, modernliği geleneği yok sayarak değil; geleneğin içinden, gelenekle paralel giderek yakaladıklarını bir kez daha hatırlamak gerekir.

Geleneğe yaslanmayan, hatta geleneği redderek var olmaya çalışan bir modernleşme hareketi; doğal olarak tarihsel ve toplumsal bir yabancılaşmayı da beraberinde getirecektir. Geleneğin içinde yaşayan tarihsel ve kültürel değerlerin, yok

sayılarak modernliğin tesis edilmesi mümkün değildir. Böyle bir yaklaşım, Türk toplumunda olduğu gibi tepeden inme bir yaklaşım olacak ve kültürel düzeyde toplumsal ve bireysel krizlere yol açacaktır. Nitekim radikal bir devrimle toplumu topyekün modernleştirmeyi amaçlayan modernleşme sürecimiz bütüncül bir değişim gerçekleştirememiştir. Süreç boyunca Türk toplumu modernitenin öngördüğü değerlerle tanışmış fakat bu değerleri içselleştirememiştir. Bu yüzden Tanzimat Dönemi'nde elit kesimin, Cumhuriyet'te ise devletin eliyle Batı'yı model alarak ve çoğunlukla geleneğin reddi üzerinden gerçekleştirilmek istenilen modernleşme hamleleri, beklenen sonucu vermemiştir. Çünkü Osmanlı'da başlayan modernleşme çabaları alt yapıyı değiştirmeden üst yapısal değişikliklerle ilerlemeye çalışmıştır. Böylece istenilen değişim geniş halk kitlelerine ulaşamamış, üstelik günlük yaşamda bir kargaşaya yol açmıştır. Kültürel değişim isteğinden rahatsız olan halk, savunma refleksiyle hareket ederek kültürel anarşi üretmiştir. Halkın büyük bir kısmı dışarıdan dayatmacı değişim isteğine direnmiş ve yeni değerlere kuşkuyla yaklaşmıştır. Geleneksel toplumda yaşayan insan modeli, geleneği sürdürmeye koşullu bir bilinç içerisinde hareket eder. Dolayısıyla henüz değişime hazır olmayan geleneksel cemaat toplumu Osmanlı da muhafazakâr bir dirençle değişime karşı temkinli yaklaşmıştır.

Oysa modernlik, öncelikle hem toplumsal hem de bireysel düzeyde tarihe ve değişime, kişinin bu değişim karşısındaki konum ve tutumuna ilişkin bir özbilinç gerektirmektedir. Bu özbilinç; kişinin öznelliğini kazanması ve kendini bağımsızca temsil etmesi olarak açılabilir. Dolayısıyla modernliği bu bağlamda görmek ve sadece Avrupa toplumlarına özgü olmadığını kabullenmek gerekmektedir. Başka toplumların da kendi modernliğini oluşturmaları mümkündür. Batı Avrupa, bireyin tarihsel kaynağı ve yetiştiği coğrafya olmuş olsa da, başka toplumlar da meselenin özünü idrakte hareket ederek modernleşebilir ve modern bireyler var edebilirler. Ancak modernleşme; Batı Avrupa dışında pek çok toplumda olduğu gibi Türk toplumunda da, parametreleri başka bir coğrafyada şekillenmiş olan tarihsel bir fenomene yetişme süreci olarak tanımlanabilir.

Tanzimat ve Cumhuriyet Dönemleri boyunca aydınların ve devlet ideolojisinin içine düştüğü yanlış, geleneğe karşı bir modernlik tesis etme anlayışı olmuştur. Bu anlayış batı tarzı tiyatro türünün benimsenmesinde ve ilk örneklerini vermesinde de kendini gösterir. Osmanlı'da yüz yıllardan beri var olan karagöz, ortaoyunu ve meddah

gibi geleneksel tiyatro türleri, batıdan ithal edilen yazılı tiyatro formunun benimsenmesiyle neredeyse tamamen yok sayılmış ya da görmezden gelinmiştir.

Bu anlayışın asıl nedenini, dönem itibariyle yaygınlaşmaya başlayan milliyetçilik akımı ve modernleşme ideolojisinde aramak doğru olacaktır. Çünkü her iki ideoloji de, geleneksel tiyatromuzun yapısı içerisinde halka telkin edilemeyecek ideolojilerdir. Geleneksel tiyatromuz, bir İmparatorluk tiyatrosu olması nedeniyle çok uluslu, çok dilli ve çok kültürlüydü. Bundan dolayı yazarlar modernleşmeye ve milliyetçiliğe dair fikirlerini geleneksel tiyatro formu içerisinde iletemeyecekleri için batı tarzı tiyatroya yönelmişlerdir. Tip kişileştirmesine dayanan geleneksel tiyatromuzda, modernleşme ve milliyetçi ideoloji doğrultusunda ideal bireyler kurgulamak yazarlar için olanaksız gözümektedir. Bundan dolayı yazarlar ideolojileri doğrultusunda ideal birey tasarımlarını ancak batı tarzı tiyatro aracılığıyla var etme yolunu seçmişlerdir. Bu yüzden batılı tarzda tiyatroyu benimseyen yazarlar; geleneksel tiyatroyu basit, gereksiz, hattâ; “bi edibane” bulmuşlardır. Buna karşılık batı tarzı tiyatro, yazarların ideolojilerini halka daha iyi taşıyabileceği inancıyla fazlaca önemsenmiş ancak, yazılan oyunlar; örnek alınan batının basit birer taklidi olmaktan ileri gidememiştir. Çünkü batının binlerce yıllık geleneğinin bir ürünü olan bu tiyatro, bize oldukça uzak ve yabancı kalmaktadır. Dolayısıyla yazarlar çoğunlukla batı tiyatrosundan uyarlamalarla veya birebir taklitlerle oyunlar yazmış ve tiyatroyu kendi iç estetiğinden kopararak ideolojileri doğrultusunda araçsallaştırmışlardır.

Tanzimat Dönemin’de Şinasi’yle başlayan batı tarzı tiyatroya, Namık Kemal ve Ahmet Mithat Efendi gibi öncü yazarların eliyle, ideolojik bir araç olarak toplumun eğitilmesi yönünde bir misyon yüklenmiştir. Bu ideolojik yaklaşımın sonucunda, yeni başlayan dram sanatımız, geleneğe dönüşmek bir yana; yüklendiği ideolojinin altında ezilerek uzunca bir dönem gelişme gösterememiştir. Modernleşme ideolojisi doğrultusunda ideal bireyler inşa etmek isteği üzerine kurgulanan tiyatro metinleri, gerçeklikten beslenmediği gibi, didaktik ve romantik üslubuyla, sanatın doğasına aykırı bir estetikle, toplumsal bir üst gerçeklik oluşturmak amaçındadır. Yazarlar, içine düştükleri mantıksal hatanın farkında olmaksızın, kurguladıkları ideal bireylerin toplumsal yaşamda oluşacağını varsaymış ve böylece ne isteklerine ulaşabilmiş ne de yazılı tiyatroyu olumlu yönde bir geleneğe dönüştürebilmiştir.

Tanzimat Dönemi’nde oyun yazarlarımızın içine düştüğü ideolojik kaygı toplumun modernleşme doğrultusunda dönüştürülmesi ve ideal bireylerin

yetiştirilmesi olmuştur. Bundan dolayı yazarların; görücü usulü evlilik, aile, kadının özgürleşmesi, özgürlük, vatan sevgisi ve Batı hayranlığı gibi temalar üzerinde yoğunlaştığı görülür. Benzer temaların tekrarlanmasının temel nedeni, modernleşme süreci boyunca toplumun yaşadığı kültürel değişim krizidir. Yazarlar toplumun karşı karşıya geldiği kültürel değişimi tiyatro aracılığıyla çözmeyi düşünmüş ve bu yüzden toplumsal gerçeklikten kopuk bir bakış açısıyla hareket etmişlerdir. Eski düzen ile yeni arasında bocalayan ve bu yüzden bilinç parçalanmaları yaşayan bir topluma yol göstermek adına, faydacı bir tutum takınan oyun yazarları; sosyal bir misyon yüklenerek tiyatroyu eğitici, öğretici bir kürsü gibi görmüşlerdir. Bundan dolayıdır ki, yazılan oyunlar romantik bir üslup içerisinde, ütöpik bir yaşam kurgusuyla biçimlendirilmiştir. Böylece tiyatral öz ve estetik gözardı edilerek, tiyatro esas amacından uzaklaştırılmıştır. Oyun yazarları, gecikmiş bir endişeyle “az zamanda çok işler” başarabilmek için, estetik kaygılardan uzak kalarak, modern toplumun yapı taşını oluşturacak olan ideal bireyler yetiştirmenin peşine düşmüşlerdir.

Türk Tiyatrosu, modernleşme süreciyle birlikte hemen her alanda olduğu gibi tiyatro alanında da neredeyse gelenekle bağını bütünüyle koparmıştır. Geleneksel tiyatroyu temel alarak üzerine yeni olanı inşa etmeyi başaramamış olan tiyatromuz, uzunca bir süre batılı yazarları taklit ederek bir dram geleneği oluşturmak istemiştir. Ancak model alınan ile model alan arasında bulunan derin uyumsuzluğun bir sonucu olarak Türk Tiyatrosu kendine özgü bir kimlik edinememiştir. Oyun yazarlarımız, Tanzimat’la birlikte başlayan batılılaşma süreciyle, toplumun yaşadığı kültürel çatışmaların tanığı olarak, genellikle benzer konulara yönelmiş ve batı tiyatrosundaki örneklerinin aksine derinliksiz, yüzeysel kurgular içerisinde hapsolmuşlardır.

Tanzimat’la başlayan modernleşme süreci yumuşak bir geçiş hamlesi olarak gözüксе de, Cumhuriyetle birlikte keskin ve dayatmacı bir zihniyete bürünerek totaliter olmayan, demokrat bireyler üretmek istemiş ve bu yolda pek çok kurum gibi tiyatronun da araçsallaşmasına neden olmuştur. Tanzimat oyun yazarlarının genel eğilimi kendimiz kalarak batıdan faydalanmak isterken, Cumhuriyet döneminde ise yazarlarımız, batı gibi olmak, hatta onları geçmek, ezmek gibi bir kompleks içerisinden oyunlar üretmişlerdir. Bu bağlamda Türk Modernleşmesinin, başlangıcından nerdeyse günümüze dek, bir düöalite yarattığı, “bizler ve onlar” ikiliği şeklinde yaşandığı bir gerçektir. Bu sorunsal yazarları da içine çekerek Tanzimat ve Meşrutiyet yıllarında modern yaşamın gereklerini halka benimsetmek amacıyla

oyunlar yazmalarına neden olurken, Cumhuriyet Türkiye’inde ise milli kimliğin inşasına ve resmi ideolojinin pekiştirilmesine yönelik olarak gelişmesine neden olmuştur. Batı’lı örneklerinin aksine Türk Tiyatrosu uzunca bir dönem sanatsal amacından kopararak, modernleştirme ideolojisi doğrultusunda "kamu yararına" sunulmuştur. Bundan dolayı da, Tanzimatla başlayan modern Türk Tiyatrosu uzun yıllar boyunca taklitten öteye geçememiş, batı modelinde bir tiyatronun toplumumuzda yeşerip kök salması mümkün olamamıştır. Bir bakımdan, modernleşme bağlamında hâlâ devam eden ve tam olarak tamamlanmamış bir süreç söz konusudur. Batı toplumlarının binlerce yıllık geleneğe dayanan, felsefi düşünsel altyapısı sonucu elde ettiği modern toplum ve birey, bizde tepeden inme bir yöntemle, sunî bir ortamda yeşertilmek istenmiştir. Oyun yazarlarımız yazdıkları oyunlar aracılığıyla halkı eğitmek ve yeni değerlere hazırlayıp dönüştürmek amacıyla hareket etmiş, bunun sonucundaysa idealize tiplerden kurulu bir tiyatro üretmişlerdir. Oyun yazarlarının kurguladığı oyun kişileri günlük pratik yaşam içerisinde seçilen, psikolojik derinliği içerisinde ele alınmış oyun kişileri değildir. Oyunlarda idealleştirilen tipler yazarların toplumda oluşmasını istediği refleksleri harekete geçirmek üzere oluşturulan model tiplerdir. Burada amaçlanan yazarların idealleri doğrultusunda kurguladıkları tipler aracılığıyla toplum algısını biçimlendirmektir.

Türk Tiyatrosu’nun “en verimli” dönemi olarak kabul edilen 60’lı yıllarda, oyun yazarları, 1960 Anayasası’nın sağladığı özgürlük ortamı sayesinde daha özgün oyunlar yazmışlardır. Bu dönemde Geleneksel tiyatroyla kurulan bağ oyunlara olumlu yönde yansımış, yazarlar belirli bir tiyatro estetiği yakalayarak toplumcu bir bakışla, Türk Tiyatrosu’nun uzun yıllardır bulamadığı damarı yakalamışlardır. Ancak 1980’li yıllara kadar süren bu verimli dönem, yine bir askeri darbe sonucu oluşan “sıkı yönetimden” nasibini alarak, adeta sessizliğe gömülmüştür. Darbe ortamının oluşturduğu “apolitik” toplumdan yazarlar da etkilenmiş, yazılan oyunlar, suya sabuna dokunmayan veya üstü örtük, dolaylı göndermeler içeren bir yapıda yazılmıştır. Dolayısıyla Türk Tiyatrosu kısa geçmişi içerisinde sürekli olarak, kimi zaman toplumsal, kimi zamansa siyasî ideolojilerin etkisi altında kalarak, kayda değer bir başarı elde edememiştir.

Ulusal tiyatro arayışlarının sona erdiği günümüzde ise gerek ödenekli tiyatrolar gerekse kurumsal tiyatrolar, çağın gerçekliğinden uzak, klasik oyun anlayışıyla, dar bir seyirci kitlesine seslenmektedir.

Buna rağmen sayıları fazla olmamakla birlikte İstanbul başta olmak üzere, birkaç büyük şehirde son yıllarda görülmeye başlayan Alternatif Tiyatro arayışları, olumlu sonuçlar vermeye başlamıştır. Kimi zaman bodrum katlarını, kimi zamansa apartman dairelerini tiyatro sahnesine çevirerek, kendi yazdıkları samimi hikâyeleri sahneleyen bu alternatif gruplar; bir kimlik arayışı içine düşmeden oyunlarında “insanı” merkeze koyarak tiyatro yapmaktalar. Bu da umutsuzluğa düşmememiz için olumlu bir adım gibi gözüküyor.

KAYNAKÇA

- Abdülhak Hâmid Tarhan, **Abdülhak Hâmid Tarhan Tiyatroları 1**, Yayına Hazırlayan: İnci Enginün, İstanbul, Dergâh Yayınları, 2002, s.92
- Abdülhak Hâmid Tarhan, **Abdülhak Hâmid Tarhan Tiyatroları 5**, Yayına Hazırlayan: İnci Enginün, İstanbul, Dergâh Yayınları, 2002, s.95
- Ahmet Mithat Efendi: **Bütün Oyunları**, Hazırlayan: İnci Enginün, İstanbul, Dergâh Yayınları, 1998, s. 9.
- Akı, Niyazi: **Çağdaş Türk Tiyatrosuna Toplu Bakış 1923-1967**, Erzurum: Atatürk Üniversitesi Yayınları, 1968, s.22.
- Akı, Niyazi: **XIX. Yüzyıl Tiyatro Tarihi**, Erzurum, Atatürk Üniversitesi Yayınları, 1963,
- Akı, Niyazi: **XIX. Yüzyıl Türk Tiyatrosunda Devrin Hayat ve İnsanı**, Erzurum, Atatürk Üniversitesi Yayınları, No:327, 1974, s. 92
- Akşin, Sina: **Türkiye'nin Yakın Tarihi**, Ankara, Cumhuriyet Yayınları, 2012, s. 38
- Althusser, Louis: **İdeoloji ve Devletin İdeolojik Aygıtları**, çev. Mahmut Özışık, İstanbul, İletişim Yayınları, 2000, s.13-16
- Altıkulaç Demirdağ, Refika: “Abdülhak Hâmid Tarhan’ın Eserlerinde Doğu-Batı Karşılaştırması ve Kültür Meselesi”, **Hacettepe Üniversitesi Türkiyat Araştırmaları Dergisi**, Güz (13), 2010, s. 7-20
- Altun, Fahrettin: **Modernleşme Kuramı: Eleştire Bir Giriş**, İstanbul, Yöneliş Yayınları, 2002, s. 180-181.

- And, Metin: **Tanzimat ve İstibdat döneminde Türk Tiyatrosu 1839-1908, Ankara, Türkiye İş Bankası Yayınları 1972, s.s. 336-337.**
- And, Metin: **Cumhuriyet Dönemi Türk Tiyatrosu, Ankara, Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları, 1983, s. 466-467.**
- And, Metin: **Elli Yılın Türk Tiyatrosu, İstanbul, Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları, No: 124, 1973, s.65**
- And, Metin: **Meşrutiyet Dönemi Türk Tiyatrosu, 1972, s.400**
- Anderson, Benedict: **Hayali Cemaatler, İstanbul, Metis Yayınları, 2007, s.s. 3-12.**
- Aristoteles, **Poetika, çev. Samih Rifat, İstanbul, Can Yayınları, 2010, s.4**
- Armstrong, Nancy: **History in the House of Culture: Social Disorder and Domestic Fiction in Early Victorian England, Poetics Today, Published by: Duke University Press, Vol. 7:4, 1986, s.s. 654-658. www.jstor.org.**
- Atiker, Erhan: **Modernizm ve Kitle Toplumu, Ankara, Vadi Yayınları, 1998.**
- Avcı, Yasemin: **“Osmanlı Devleti’nde Tanzimat Döneminde “Otoriter Modernleşme” ve Kadının Özgürleşmesi Meselesi”, Ankara Üniversitesi Osmanlı Tarihi Araştırma ve Uygulama Merkezi Dergisi, Ankara, Sayı:21, 2007, s.2**
- Aydın, Suavi: **Kimlik Sorunu, Ulusallık ve Türk Kimliği, Öteki Yayınevi, Ankara, 1998, s. 89.**
- Baki, Elif: **Ulusun İnşası ve Edebiyat Kanonu, İstanbul, Libra Kitapçılık ve Yayıncılık, 2010, s.173**
- Baltacıoğlu, İsmayıl Hakkı: **Türk’e Doğru, İstanbul, Kültür Basımevi, 1943,**
- Baraz, Mehmet Rebi Hatemi: **İbn-ür Refik Ahmet Nuri Sekizinci, Cilt II, Ankara, Kültür Bakanlığı Yayınları, 2001, s. 100.**

- Barck, M. Buhr, W. Schroeder, K: **Bilimsel Düşüncenin İlkeleri 2, Aydınlanma Hareketi ve Felsefesi**, çev. Veysel Atayman, İstanbul, Birim Yayınları, 1984, s. 5.
- Baumeister, Roy F. **Identity Cultural Change and Struggle For Self**, New York Oxford University Press, 1996
- Bayri, Hakan: **Türkiye’de Kimlik Siyaseti Sorunu ve Ulusal Kimlik**, Erzurum, Doktora Tezi, Atatürk Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, 2008, s. 56-57.
- Belge, Murat: "namık kemal: aşk ve evlilik üzerine", **Edebiyat Üstüne Yazılar**, İstanbul, Y.K.Y, 1994, s.s. 289-290.
- Berkes, Niyazi: **Türk Düşüncesinde Batı Sorunu**, İstanbul, Bilgi Yayınevi, 1975, s.193
- Berkes, Niyazi: **Türkiye’de Çağdaşlaşma**, İstanbul, Yapı Kredi Yayınları, 2002, s.372
- Berman, Marshall: **Katı Olan Her Şey Buharlaşıyor**, İstanbul, İletişim Yayınları, 2013, s. 103.
- Bozdoğan, Sibel: **Modernizm ve Ulusun İnşası Erken Cumhuriyet Türkiye’sinde Mimari Kültür**, İstanbul, Metis Yayınları, 2012, s. 49.
- Brocet, Oscar: **Tiyatro Tarihi**, Ed: İnönü Bayramoğlu, Ankara, Dost Yayınları, 2002, s. 164-170.
- Budak; Ali: **Osmanlı Modernleşmesi ve Edebiyat**, Dumlupınar Üniversitesi Sosyal Bilgiler Dergisi, sayı 18, Ağustos 2002.
- Bulaç, Ali: “İslam ve Gelenek”, **Bilgi ve Hikmet**, sayı:9, Kış 1995, s. 11.
- Büyükarman, Didem Ardalı: “Vatan Kavramının Türk Tiyatro Edebiyatındaki Seyri Üzerine Bir İnceleme,” **A.Ü. Türkiyat**

Araştırmaları Enstitüsü Dergisi Erzurum, Sayı 37, 2008, s.141

Calinescu, Matei

Modernliğin Beş Yüzü, çev. Sabri Gürses, Küre Yayınları, İstanbul, 2011

Connell, R. W:

Toplumsal Cinsiyet ve İktidar, Çev: Cem Soydemir, İstanbul, Ayrıntı Yayınları, 1998, s. 141-150.

Coşkun, İsmail:

“Modernleşme Kuramı Üzerine”, **Sosyoloji Dergisi**, sayı:1, İstanbul, İstanbul Üniversitesi Edebiyat Fakültesi Yay. 1989, s. 299.

Cottingham, John:

Kartezyen Düalizm: İlahiyat, Metafizik ve Bilim, **Cogito**, Y.K.Y, 1997, sayı:10, s.283

Çağlar, Behçet Kemal:

Attila, Ankara, Cumhuriyet Halk Fırkası Genel Kâtipliği Ulus Basımevi, 1935, s. 29.

Çağlar, Behçet Kemal:

Çoban, Ankara, Cumhuriyet Halk Fırkası Genel Kâtipliği Ulus Basımevi, 1935, s.s. 68-73.

Çağlar, Behçet Kemal:

Ergenekon, Ankara, Cumhuriyet Halk Fırkası Genel Kâtipliği Ulus Basımevi, 1935, s. 7.

Çakır, Serpil:

Osmanlı Kadın Hareketi, Metis Yayınları, İstanbul, Kadın Araştırmaları Dizisi:4, 1994

Çamlıbel, Faruk Nafiz:

Akın, İnkılap ve Aka Kitabevleri, İstanbul 1965, s.s. 7-8

Çamlıbel, Faruk Nafiz:

Özyurt, İstanbul, İnkılap ve Aka Kitabevleri, 1965, s. 17.

Çelik, Sara:

Modern Felsefe 1, Editörler: Sara Çelik, Serdar Uslu, Eskişehir, Anadolu Üniversitesi Yayını, Haziran 2012, s. 1-4.

Çetin, Halis:

“Gelenek ve Değişim Arasında Kriz: Türk Modernleşmesi” **Doğu – Batı**, Düşünce Dergisi, Yıl 7, sayı: 25 Kasım-Aralık-Ocak 2003-2004, s.171-175

- Çetin, Halis: **Modernleşme ve Türkiye’de Modernleştirme Krizleri**, Ankara, Siyasal Kitabevi, 2003, s. 97.
- Çiğdem, Ahmet: **Aydınlanma Felsefesi**, İstanbul, Ağaç Yayıncılık, 1993, s. 48.
- Çüçen, A.Kadir: “Batı Aydınlanmasının Düşünsel Kökenleri ve Eleştirisi”, Muğla Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi, **İLKE**, Atatürk’ün Doğumunun 125. Yılı ve Cumhuriyetimizin 83. Yılı Özel Sayısı, s. 27.
- D’Hollbach, Henry Tillich: **The System Of Nature Or Laws Of The Moral And Physical World** Vol 1 1868 Trans. H.D Robinson, s. 5.
- Demir, Kemal Tahir: **Notlar/Osmanlılık/Bizans**, Yay. Haz. Cengiz Yazoğlu, İstanbul, Bağlam Yay. 1992, s.42
- Demir, Kemal Tahir: **Yorgun Savaşçı**, İstanbul, Tekin Yayınevi, 2002, s.147
- Dıranas, Ahmet Muhip: **Gölgeler**, Ankara, Ulus Basımevi, 1947, s.63
- Doğaner, Yasemin: “Cumhuriyet’in Onuncu Yıl Kutlamaları”, **Askeri Tarih Araştırmaları Dergisi**, Ankara, yıl:5, Sayı:9, Şubat 2007, 2007, s.119-143.
- Durakbaşı, Ayşe: “Cumhuriyet Döneminde Modern Kadın ve Erkek Kimliklerinin Oluşumu: Kemalist Kadın Kimliği ve ‘Münevver Erkekler’”, **75 Yılda Kadınlar ve Erkekler**, Ed: Ayşe Berkay Hacımırzaoglu, İstanbul, Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları, Tarih Vakfı ortak yayımıdır, Ekim 1998, s. 47
- Durgun, Şenol: Otoriter Devletin Demokratikleşmesi, **Yeni Türkiye Dergisi**, 5/29
- Eisenstadt, S. Noah **Modernleşme: Başkaldırı ve Değişim**, Çeviren: Ufuk Coşkun, Ankara, Doğu Batı Yayınları, 2007, s. 11

- Elias, Norbert: **Uygarlık Süreci I**, çev. Ender Ateşman, İstanbul, İletişim Yayınları, 2002, s. 139.
- Enginün, İnci: **Abdülhak Hâmid'in Mektupları**, İstanbul, Dergah Yayınları, 1995, s. 27
- Enginün, İnci: **Yeni Türk Edebiyatı-Tanzimat'tan Cumhuriyet'e (1839-1923)**, İstanbul, Dergah Yayınları, 2006, s.s. 725-726.
- Enver Töre, **Meşrutiyet Tiyatrosu**, İstanbul, Duyap Yayınları 2006, s. 57.
- Firidinoğlu, Nilgün: "Faruk Nafiz Çamlıbel'in "Kahraman Destanı" ve Yazınsal Metnin Üretim Sürecinde İdeolojik Zorunluluğun Rolü", **İstanbul Üniversitesi Edebiyat Fakültesi Tiyatro Eleştirmenliği ve Dramaturji Bölümü Dergisi**, sayı: 17, 2010,
- Findley, Carter Vaughn "Decision Making İn The Ottoman Empire", **V. Milletlerarası Türkiye Sosyal ve İktisat Tarihi Kongresi**, T.T.K. Yay., Ankara, 1990,
- Fusun Üstel, **"Makbul Vatandaş"ın Peşinde II. Meşrutiyet'ten Bugüne Vatandaşlık Eğitimi**, İstanbul, İletişim Yayınları, 2011
- Gellner, Ernest: **Uluslar ve Ulusçuluk**, İnsan Yayınları, İstanbul, 1992, s. 78.
- Giddens, Anthony **Modernite ve Bireysel – Kimlik: Geç Modern Çağda Benlik ve Toplum**, çev. Ümit Tatlıcan, Say Yayınları, 2014
- Giddens, Anthony: **Modernliğin Sonuçları**, Çeviren: Ersin Kuşdil, İstanbul, Ayrıntı Yayınları, 2004, s. 19.
- Goethe, **Faust**, Çeviren: Ali Çankırılı, İstanbul, Timaş Yayınları, 2005.

- Gökalp, Ziya: **Türkçülüğün Esasları**, Haz. Mehmet Kaplan, İstanbul, Kültür Bakanlığı Yayınları, 1976, s.s. 36-37.
- Göle, Nilüfer: **Türkiye’de Modernleşme ve Ulusal Kimlik**, Modernleşme Bağlamında İslamî Kimlik Arayışı, Ed: Sibel Bozdoğan, Reşat Kasaba, Tarih Vakfı Yurt Yayınları, s.88
- Gümüšoğlu, Firdevs: Cumhuriyet Döneminin Ders Kitaplarında Cinsiyet Rollerini, **75 Yılda Kadınlar ve Erkekler**, Ed: Ayşe Berktaş Hacımiraçoğlu, İstanbul, Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları, Tarih Vakfı ortak yayınıdır, Ekim 1998, s.s. 103-111
- Günay, Ünver: **Din Sosyolojisi**, İstanbul, İnsan Yayınları, 2000, s. 358.
- Gündüz, Aka: **Beyaz Kahraman**, Aka Gündüz Kitabevi, Ankara, 1932, s.34
- Gündüz, Aka: **Mavi Yıldırım**, Cumhuriyet Halk Fırkası Yayınları, Hakimiyeti Milliye Matbaası, Ankara, 1933, s. 30.
- Güntekin, Reşat Nuri: **Hançer**, İstanbul, İnkılap ve Aka Kitabevi Yayınları, 1972, s.s. 77-79.
- Güntekin, Reşat Nuri: **Yaprak Dökümü**, İstanbul, MEB. Yayınları, 1992 s.31
- Gürbilek, Nurdan: **Kötü Çocuk Türk**, İstanbul, Metis Yayınları, 2012,
- Gürpınar, Hüseyin Rahmi: **Kadın Erkekleşince**, İstanbul, Marifet Matbaası, 1933, s. 23.
- Habermas, Jürgen: “Modernlik: Tamamlanmamış Bir Proje”, **Postmodernizm**, Çev. Güleengül Naliş, Derleyen: Nemci Zekâ, İstanbul, Kıyı Yayınları, 1994, s. 31–44.

- Hollinger, Robert: **Postmodernizm ve Sosyal Bilimler**, çev. Ahmet Cevizci, İstanbul, Paradigma Yayınları, 2005, s.44-45
- Huntington Samuel P., **The Change to Change, Modernization, Development and Politics**, New York, 1973,
- Inkeles, Alex: **Participant Citizenship in Six Developing Countries** The American Political Science Review, Published by: American Political Science Association, Vol:3, No:4, Dec. 1969, page: 1120-1141, Stable URL: www.jstor.org/stable/1955075.
Inkeles, Alex “The Modernization of Man”, **Modernization: The Dynamics of Growth**, Ed. Myron Weiner, Washington, 1977, s.154-157
- Alex, David Horton Smith, **Becoming Modern: Individual Change in Six Developing Countries**, Harward University Press, 1974, s.210
- İpşiroğlu, Nazan –Mazhar: **Sanatta Devrim**, İstanbul, Hayalperest Yayınevi, 2011, s. 96.
- Jameson, Frederic **Biricik Modernite**, çev. Sami Oğuz, Epos Yayınları, Ankara, 2012
- Jeanniere, Abel: “Modernite Nedir?”, Çev. Nilgün Tural, **Modernite Versus Postmodernite**, Derleyen: Mehmet Küçük, Ankara, Vadi Yayınları, 2000. s. 96.
- Jervis, John **Exploring the Modern: Patterns of Western Culture and Civilization**. Oxford: Blackwell, 1998.
- Jusdanis, Gregory: **Gecikmiş Modernlik ve Estetik Kültür Milli Edebiyatın İcad Edilişi**, Çeviren: Tuncay Birkan, İstanbul, Metis Yayınları, 1998, s. 145.
- Kadioğlu, Ayşe: Cinselliğin İnkârı: Büyük Toplumsal Projelerin Nesnesi Olarak Türk Kadınları, **75 Yılda Kadınlar ve Erkekler**, Ed: Ayşe Berktaç Hacımiraçoğlu, İstanbul, Türkiye İş Bankası

Kültür Yayınları, Tarih Vakfı ortak yayınıdır,
Ekim 1998, s.s. 91-92

Kalaycıoğlu, Ersin. Sarıbay, Ali Yaşar: **Tanzimat: Modernleşme Arayışı ve Politik Değişme, Türkiye’de Politik Değişim ve Modernleşme**, Der. Ersin Kalaycıoğlu, Ali Yaşar Sarıbay, İstanbul, Alfa Aktüel, 2007, s. 7.

Kandiyoti, Deniz: Modernin Cinsiyeti: Türk Modernleşmesi Araştırmalarında Eksik Boyutlar, **Türkiye’de Modernleşme ve Ulusal Kimlik**, Ed: Sibel Bozdoğan, Reşat Kasaba, İstanbul, Tarih Vakfı Yurt Yayınları, 2012,

Kandiyoti, Deniz: **Cariyeler Bacılar Yurttaşlar: Kimlikler ve Toplumsal Dönüşümler**, Çev. Aksu Bora, İstanbul, Metis Yayınları, 1997, s.211

Kant, Immanuel: “Aydınlanma Nedir? Sorusuna Yanıt” çev. Nejat Bozkurt, **Seçilmiş Yazılar**, İstanbul, Remzi Kitabevi, 1984, s. 136.

Kant Immanuel, Beantwortung der Frage: Was ist Aufklärung?, 5 Dezemb. 1783Kaplan,

Mehmet: **Tanzimat’tan Cumhuriyet’e Kadar Türk Kültüründe Gelişmeler**, İstanbul, Kültür ve Dil, Dergâh Yayınları, 1992, s.90.

Kaplan, Mehmet: **Türk Edebiyatı Üzerine Araştırmalar 3**, İstanbul, Dergâh Yayınları, 1985, s. 34.

Karabulut, Mustafa: **Batılılaşma Açısından Tanzimat Dönemi Türk Romanı**, Fırat Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Türk Dili ve Edebiyatı Anabilim Dalı (Yayımlanmamış Doktora Tezi), Elazığ, 2008, s. 20-21.

Karadağ, Nurhan: **Halkevleri Tiyatro Çalışmaları (1932-1951)**, Ankara, Kültür Bakanlığı Yayınları, 1988, s. 125.

- Karaosmanoğlu, Yakup Kadri: **Tiyatro Eserleri**, hazırlayan: Niyazi Akı, İstanbul, İletişim Yayınları, 1983, s. 54
- Karpat, H. Kemal: **Türk Demokrasi Tarihi**, İstanbul, İmge Yayınları, 2008, s. 151.
- Kaya, Yalçın: **Aydınlanma Çağı ve Felsefesi**, İstanbul, Tıglaf Matbaacılık, 2000, s. 9.
- Keyman, Fuat: “Türkiye’de ve Avrupa’da Sivil Toplum”, **Sivil Toplum ve Demokrasi**, Konferans Yazıları, Yayına Hazırlayan: Arzu Karamani, no:3, 2004.
- Kırkpınar, Leyla: “Türkiye’de Toplumsal Değişme Sürecinde Kadın”, **75 Yılda Kadınlar ve Erkekler**, Ed: Ayşe Berktaç Hacımırzaoglu, İstanbul, Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları, Tarih Vakfı ortak yayınıdır, Ekim 1998, s.s. 13-15.
- Kısakürek, Necip Fazıl, **Tohum**, Büyük Doğu Yayınları, İstanbul 2005, s. 166.
- Kızılçelik, Sezgin. Erjem, Yaşar: **Açıklamalı Sosyoloji Sözlüğü**, İzmir, Saray Kitabevi, 1996, s. 51.
- Kirk, Russel: **Ten Conservative Principles**, Adapted from *The Politics of Prudence* (ISI Books, 1993). Copyright © 1993 by Russell Kirk. Used by permission of the Estate of Russell Kirk <http://www.kirkcenter.org/>. The Russel Kirk Center for Cultural Renewal.
- Kongar, Emre: **Toplumsal Değişme Kuramları ve Türkiye Gerçeği**, İstanbul, Remzi Kitabevi, 2008, s. 319
- Köker, Levent: **Modernleşme Kemalizm ve Demokrasi**, İstanbul, İletişim Yayınları, 2012, s.54.
- Kudret, “Cevdet: “Alafranga Dedikleri”, **Tarih Toplum Dergisi**, Sayı:1, Ocak 1984, s. 267-271.
- Kumar, Krishan: **Sanayi Sonrası Toplumdan Postmodern Topluma**, Çeviren: Mehmet Küçük, Ankara, Dost Kitabevi, 2004, s. 88.

- Kuran, Ercüment: **Türkiyenin Batılılaşması ve Milli Meseleler**, Ankara, Türkiye Diyanet Vakfı Yayınları, 1997, s.151-154
- Kurtuluş, Hilmi: **Türk Tiyatrosu**, İstanbul, Toker Yayınları, 1987,
- Kumar, Krishan **Modern Toplumsal Düşünce Sözlüğü**. Ed. William Outhwaite. Danışman Ed. Alain Touraine. Çev. Ed. Melih Pekdemir. Madde Çev. Alev Erkilet Başer.
- Küçükömer, İdris: **Cuntacılıktan Sivil Topluma**, İstanbul, Bağlam Yayıncılık, 1994, s. 190.
- Küçükömer, İdris: **Cuntacılıktan Sivil Topluma**, İstanbul, Bağlam Yayıncılık, 1994
- Laroui, Abdullah: **Tarihselcilik ve Gelenek**, çev. Hasan Bacanlı, Ankara, Vadi Yayınları, 1998, s.63.
- Lewis, Bernard: **Modern Türkiye'nin Doğuşu**, Çev. Babür Turna, Ankara, Arkadaş Yayınevi, 2008, s. 473
- Machiavelli, **Hükümdar**, çev. Selahattin Bağdatlı, İstanbul, Der Yayınları, 1999, s. 82
- Mardin, Şerif: **Din ve İdeoloji**, İstanbul, İletişim Yayınları, 2003, s.72
- Mardin, Şerif: **Türk Modernleşmesi, Makaleler 4**, Derleyen: Mümtaz'er Türköne, Tuncay Önder, İstanbul, İletişim Yayınları, 1991, s. 10-11.
- Mardin, Şerif: **Yeni Osmanlı Düşüncesinin Doğuşu**, İstanbul, İletişim Yayınları, 1998, s.321
- Michelet, Jules: **Fransız İhtilali Tarihi C.1**, çev. Hamdi Varoğlu, İstanbul, M.E.B. Yayınları, 1964, s. 246.
- Mignon, Laurent: **Türkiye'de Tiyatronun Yolculuğu**, Yay. Haz. Süreyya Karacabey, "Bir Rasyonalistin Romantik

- İsyanı: Şair Evlenmesi” Ankara, A.Ü. DTCF Yayınları, 2010, s. 368-369.
- Moran, Berna: **Türk Romanına Eleştirel Bir Bakış 1**, İstanbul, İletişim Yay, 1991, s. 88.
- Moran, Berna: **Türk Romanına Eleştirel Bir Bakış I**, İstanbul, İletişim Yayınları, 2003, s. 206
- Musahipzade Celal, **Bütün Oyunları**, Hazırlayan: Orhan Hançerlioğlu, Milliyet Yayınları, s. 268.
- Namık Kemal, **Akif Bey**, İstanbul, Remzi Kitabevi, s.18
- Namık Kemal, **Celaleddin Harzemşah**, Ankara, Akçağ Yayınları, 2005,s. 81.
- Namık Kemal, **Vatan Yahut Silistre**, Hazırlayan: Kenan Akyüz, Ankara Dün-Bugün Yayınevi, 1960, s.
- Namık Kemal, **Zavallı Çocuk, İstanbul, Remzi Kitabevi, 1974**, s. 76.
- Namık Kemal: **Osmanlı Modernleşmesinin Meseleleri Bütün Makaleleri I**, Yayına Hazırlayanlar: Nergiz Yılmaz Aydoğdu-İsmail Kara, İstanbul, Dergâh Yayınları, 2005, s. 474-479. Namık Kemal, “*Vatan*”, *İbret*, No: 121, (22 Muharrem 1290 / 10 Mart 1288) s.1-2
- Nayır, Yaşar Nabi: **İnkılâp Çocukları**, Cumhuriyet Halk Fırkası Kâtibiumumiliği, Ankara, 1933, s.s. 4-5.
- Nayır, Yaşar Nabi: **Mete**, Varlık Yayınları, İstanbul, 1980, s. 17.
- Noah, Eisenstadt, S: **Modernleşme: Başkaldırı ve Değişim**, Çeviren: Ufuk Coşkun, Ankara, Doğu Batı Yayınları, 2007, s. 11.
- Nutku, Hülya: **Tarihsel Dram ve Cumhuriyet Dönemi Türk Tiyatrosunda Tarihsel Dram Modelleri**, C. 1-2,

- Ankara, Devlet Tiyatroları İç Eğitim Dizisi, 1986, s. 68.
- Nutku, Özdemir: **Dünya Tiyatrosu Tarihi Cilt 1**, İstanbul, Remzi Kitabevi, 1985, s. 173.
- Okay, Orhan: **Batılılaşma Devri Türk Edebiyatı**, İstanbul, Dergâh Yayınları, 2005, s. 19.
- Ortaylı, İlber: **Osmanlı Toplumunda Aile**, İstanbul, Pan Yayıncılık, 2002, s.63
- Önberk, Nevin: “Namık Kemal’de Özgürlük Fikri”, **Doğumunun Yüz Ellinci Yılında Namık Kemal**, Ankara: Atatürk Kültür Merkezi Yayını 1993, s. 103-112.
- Önen, Nizam **İki Turan**, İstanbul, İletişim Yayınları, 2005, s.31
- Önertoy, Olcay: “Nigar Hanım Ve Tesir-İ Aşk”, **Tiyatro Araştırmaları Dergisi**, Ankara, A.Ü.DTCF Yayınları, 1976, Sayı:7, ss.234-235
- Örik, Nahid Sırrı: **Bütün Oyunları**, İstanbul, Oğlak Yayınları, 1997, s.s.13-1
- Öztürk, Nurettin: **Türk Edebiyatında İnsan**, Atatürk Kültür Merkezi Başkanlığı Yayınları, Ankara 2001, s .217.
- Pekman, Yavuz: “Ahmet Muhip Dıranas’ın Sahnesinden Günümüze Bir Bakış”, **İstanbul Üniversitesi Edebiyat Fakültesi Tiyatro Eleştirmenliği ve Dramaturji Bölümü Dergisi**, sayı:1, 2002, s.18-19
- Pekman, Yavuz: **Çağdaş Tiyatromuzda Geleneksellik**, Mitos Boyut Yayınları, İstanbul 2002, s.13
- Pekman, Yavuz: “Tanzimat Dönemi Oyun Yazarlığında Batılılaşma Olgusu”, **Tiyatro Araştırmaları Dergisi**, Ankara, A.Ü.DTCF Yayınları 2002, s. 18.

- Pekman, Yavuz: “Türk Tiyatrosunda Bir ‘Başrol’ Olarak Mahalle”, **İstanbul Üniversitesi Edebiyat Fakültesi Tiyatro Eleştirmenliği ve Dramaturji Bölümü Dergisi**, İstanbul, sayı 10, 2007 s. 22.
- Platon: **Devlet**, çev. Ersin Uysal, İstanbul, Dergah Yayınları, 2006, s. 3-8
- Recaizade Mahmut Ekrem: **Bütün Eserleri Cilt 3**, Haz: İsmail Parlatır, İstanbul, M.E.B. Yayınları, 1997, s. 197.
- Rousseau, Jean Jacques: **Toplum Sözleşmesi**, çev.Vedat Günyol, İstanbul, İş Bankası Kültür Yayınları, 2006, s. 46-70.
- Safa, Peyami: **Türk İnkılâbına Bakışlar**, Ankara, Kültür Bakanlığı Yayınları, 1981,
- Sait Halim Paşa: **Buhranlarımız ve Son Eserleri**, Yayına hazırlayan: Ertuğrul Düздаğ, İstanbul, İz Yayıncılık, 1998, s.55-56
- Sarıbay, Ali Yaşar: **Kamusal Alan Diyalojik Demokrasi ve Sivil İtiraz**, İstanbul, Alfa Yayınları, 2000
- Sarıbay, Ali Yaşar: **Türkiye’de Demokrasi ve Sivil Toplum**, Türkiye’de Politik Değişim ve Modernleşme, Ed: Ersin Kalaycıoğlu, Ali Yaşar Sarıbay, İstanbul, Alfa Aktüel Yayınları, 2000, s. 544-559.
- Seçkin, Bilge: **1908 Devriminde Politik Tiyatro ve Besa Oyunu**, İ.Ü. Siyasal Bilgiler Fakültesi Dergisi, sayı:38, Mart 2008, s. 266.
- Sevengil, Refik Ahmet: **Türk Tiyatrosu Tarihi III Tanzimat Tiyatrosu**. (İstanbul: Milli Eğitim Bakanlığı Yayınları, 1961), s.104-106. *Ahmet Fehim Bey'in Hatıraları*, Yayına Hazırlayan: Hafi Kadri Alpman, (İstanbul: Tercüman Gazetesi, 1977)
- Shayegan, Daryush: **Yaralı Bilinç Geleneksel Toplumlarda Kültürel Şizofreni**, İstanbul, Metis Yayınları, 2012, s. 59.

- Shils, Edward: “Modernliğin Gölgesinde Gelenek”, **Doğu Batı** Düşünce Dergisi, Yıl 7, sayı: 25 Kasım-Aralık-Ocak 2003-2004, s.s. 146-147.
- Smith, Anthony D: **Ulusların Etnik Kökeni**, Çev: Derya Kömürcü, Ankara, Dost Kitabevi Yayınları, 2002, s.s. 57-58.
- Sokullu, Sevinç: **Türk Tiyatrosu’nda Komedyanın Evrimi**, Kültür Bakanlığı Yayınları, Ankara 1998, s. 173.
- Stearns, Peter N. **Oxford Encyclopedia of a Modern World**, Oxford University Press, 2008
- Şener, Sevdâ: "Oyun Yazarı Reşat Nuri Güntekin", **Hürriyet Gösteri**, Aralık 1989, Sayı:109, s.23
- Şener, Sevdâ: **Cumhuriyet’in 75 Yılında Türk Tiyatrosu**, İstanbul, Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları, 2000, s. 89.
- Şener, Sevdâ: **Çağdaş Türk Tiyatrosunda Ahlak Ekonomi Kültür Sorunları**, Ankara Üniversitesi Dil Ve Tarih Coğrafya Fakültesi, Ankara, 1970, s. 17.
- Şener, Sevdâ: **Çağdaş Türk Tiyatrosunda İnsan (1923 – 1972)**, Ankara, Ankara Üniversitesi Dil ve Tarih Coğrafya Fakültesi Yayınları, 1972, s.10
- Şener, Sevdâ: **Musahipzade Celâl ve Tiyatrosu**, Ankara, Ankara Üniversitesi Dil Ve Tarih Coğrafya Fakültesi Yayınları, No: 146, Tiyatro Enstitüsü Serisi: 2 Türk Tarih Kurumu Basımevi, 1963, s. 98.
- Şeriati, Ali: **Dinler Tarihi Cilt 1**, çev. Abdullah, , İstanbul, Yedi Gece Kitapları 1982, s.182-186
- Şinasi, **Şair Evlenmesi**, Tertip Eden: Mustafa Nihat Özön, İstanbul, Remzi Kitabevi, 1972, s. 70-
- Tanilli, Server: **Devlet ve Demokrasi**, İstanbul, Cem Yayınları, 1993, s. 34.

- Tanilli, Server: **Uygarlık Tarihi**, İstanbul, Alkım Kitabevi, 2007, s. 436.
- Tanpınar, Ahmet Hamdi: **19. Asır Türk Edebiyatı Tarihi**, İstanbul, Yapı Kredi Yayınları, 2008, s. 52-53.
- Tansel Abdullah, Fevziye: **Namık Kemâl'in Hususi Mektupları I**, Ankara, Türk Tarih Kurumu Yayınları, 1967, s. 119-185.
- Tekin Önür, Huriye: **1980 Sonrası Türk Toplumunda Bireyin Dönüşümü**, VI: Ulusal Sosyoloji Kongresi, "Toplumsal Dönüşümler ve Sosyolojik Yaklaşımlar" Adnan Menderes Üniversitesi, Ekim 2009, s. 598.
- Timur, Taner: **Osmanlı Kimliği**, İmge Kitabevi, Ankara, İmge Kitabevi, 2000, s.s. 37-39
- Timur, Taner: **Osmanlı-Türk Romanında Tarih, Toplum ve Kimlik**, İstanbul, İmge Kitabevi Yayınları, 2002, s. 70.
- Tosun, Ramazan: "Atatürk'ün Türk Tarih Tezi", **Selçuk Üniversitesi, Atatürk İlkeleri ve İnkılap Tarihi Araştırma ve Uygulama Merkezi Ata Dergisi**, Konya 2002, sayı: 10, s. 229-234.
- Toulmin, Stephen: **Cosmopolis: The Hidden Agenda of Modernity**, Chicago, University of Chicago Press, 1992, s. 8.
- Touraine, Alain: **Modernliğin Eleştirisi**, Çeviren: Hülya Tufan, İstanbul, Yapı Kredi Yayınları, 2004, s.9
- Tönnies, Ferdinand: **Fundamental Concept of Sociology**, NewYork, 1940. Aktaran: Hilmi Yavuz, **Batı Uygarlığı Tarihine Teorik Bir Giriş**, s. 145.
- Tönnies, Ferdinand **Community and Society: Gemeinschaft und Gesellschaft**, translated and edited by Charles P. Loomis, The Michigan State University Press, Copyright 1957, pp
- Töre, Enver: **II. Meşrutiyet Tiyatrosu**, İstanbul: DUYAB Yayınları, 2006, s.5

- Tuncay, Murat: “Modern Türk Tiyatrosu’nun İlk Sıkıntılarına Toplu Bakış”,**yedi**, Dokuz Eylül Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Yayını, s. 20.
- Turan, İlter: “Türkiye’de Demokrasi Kültürü”, **Yeni Türkiye Dergisi**,1999, 5/29, s. 144.
- Turani, Adnan: **Çağdaş Sanat Felsefesi**, İstanbul, Remzi Kitabevi, 1998, s.s. 24-26.
- Türköne, Mümtaz’er: **Siyaset**, İstanbul, Opus Yayınları, 2009, s. 215.
- Uluç, A.Vahap: “Birey ve Sivil Toplum İlişkisi Çerçevesinde Türkiye’de Demokrasi Sorunu”, **Mukaddime**, sayı:6, 2012, s.11
- Ülgener, F. Sabri: **Zihniyet, Aydınlar ve İzm’ler**, Ankara, Mayaş Yayınları, 1983, s.s.52-53
- Ülken, Hilmi Ziya: **Türkiye’de Çağdaş Düşünce Tarihi**, İstanbul, Ülken Yayınları, 1992, s.66
- Üstel, Füsun: **Makbul Vatandaşın Peşinde II. Meşrutiyetten Bugüne Vatandaşlık Eğitimi**, İstanbul, İletişim Yayınları, 2011, s. 15.
- White, Jenny B: **Para ile Akraba, İstanbul**, İletişim Yayınları, 1999, s.s. 64-65.
- Weber, Max **Economy and Society**, University of Califomia Press, London, USA,1978, vol.: 2.
- Yalçın, Alemdar: **II. Meşrutiyette Tiyatro Edebiyatı Tarihi**, Ankara, Akçağ Yayınları, 2002, s.124
- Yavuz, Kemal: **Reşat Nuri Güntekin'in Tiyatro ile İlgili Makaleleri**, "Romandan Piyas Çıkarmak", **İstanbul**, Kültür Bakanlığı Yay, 1976, s.s.116-121
- Yavuz, Hilmi: **Batı Uygarlığı Tarihine Teorik Bir Giriş**, Ankara, Aşina Kitaplar, 2008, s. 145.

- Yeşilkaya, Neşe: Halkevleri', **Modern Türkiye'de Siyasi Düşünce** 'Kemalizm', C. 2, İstanbul İletişim Yayınları, 2004, s. 115.
- Yücedağ, İbrahim: "Moderniteyi Marshall Berman Üzerinden Okumak", **Şarkiyat İlmi Araştırmalar Dergisi**, Genç Araştırmacılar Özel Sayısı, Ocak 2011, s. 83-86.
- Yüksel, Ayşegül: **Cumhuriyet'in 75. Yılında Türk Tiyatrosu** "Panel, İstanbul Devlet Tiyatrosu, Cumhuriyet Dönemi Türk Oyun Yazarlığı," İstanbul, Mitos Boyut Yayınları, s.48

TAMER TEMEL - ÖZGEÇMİŞ

1975- Kayseri doğumlu

1995 - Atatürk Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Sahne Sanatları Bölümü Dramatik Yazarlık Ana Sanat Dalı'nda üniversite eğitime başladı.

1999- Atatürk Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Sahne Sanatları Bölümü Dramatik Yazarlık Ana Sanat Dalı'ndan “1990'dan Günümüze Türk Tiyatrosu'nda Postmodern Özellik Gösteren Oyunlar” başlıklı tez çalışmasıyla lisans eğitimini tamamladı.

2002- Atatürk Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Sahne Sanatları Bölümü Dramatik Yazarlık Ana Sanat Dalı'nda Araştırma Görevlisi olarak göreve başladı.

2007- Atatürk Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü'nde “Necati Cumalı'nın Oyunlarındaki Kadın Karakterlerin İncelenmesi” başlıklı tez çalışmasıyla Yüksek Lisans eğitimini tamamladı.

2008 –İstanbul Üniversitesi Edebiyat Fakültesi Tiyatro Eleştirmenliği ve Dramaturji Bölümü'nde, YÖK kanununun 35. Maddesi gereğince Araştırma Görevlisi olarak, doktora eğitimi almak amacıyla görevlendirildi.