

**T.C.
İSTANBUL AYDIN ÜNİVERSİTESİ
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ**



**TANZİMAT DÖNEMİ TÜRKÇE TİYATRO METİNLERDE
KADIN KARAKTERLER**

YÜKSEK LİSANS TEZİ

İlknur AKBULUT

**Tiyatro Yönetmenliği Anasanat Dalı
Sahne Sanatları Programı**

Tez Danışmanı: Doç. Dr. M. Melih KORUKÇU

Ocak, 2019

**T.C.
İSTANBUL AYDIN ÜNİVERSİTESİ
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ**



**TANZİMAT DÖNEMİ TÜRKÇE TİYATRO METİNLERDE
KADIN KARAKTERLER**

YÜKSEK LİSANS TEZİ

**İlknur AKBULUT
(Y1612.210019)**

**Tiyatro Yönetmenliği Anasanat Dalı
Sahne Sanatları Programı**

Tez Danışmanı: Doç. Dr. M. Melih KORUKÇU

Ocak, 2019

T.C.
İSTANBUL AYDIN ÜNİVERSİTESİ
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ MÜDÜRLÜĞÜ



YÜKSEK LİSANS TEZ ONAY FORMU

Enstitümüz Drama ve Oyunculuk Anasanat dalı Sahne Sanatları Tezli Yüksek Lisans Programı Y1612.210019 numaralı öğrencisi **İlknur AKBULUT**'Un "TANZİMAT DÖNEMİ TÜRKÇE TİYATRO METİNLERDE KADIN KARAKTERLER" adlı tez çalışması Enstitümüz Yönetim 28.01.2019 tarih ve 2019/2 sayılı kararıyla oluşturulan jüri tarafından oybirliği/oyçokluğu ile Tezli Yüksek Lisans tezi 06.02.2019 tarihinde kabul edilmiştir.

	<u>Unvan</u>	<u>Adı Soyadı</u>	<u>Üniversite</u>	<u>İmza</u>
Danışman	Doç. Dr.	M. Melih KORUKÇU	İstanbul Aydın Üniversitesi	
Asıl Üye	Prof.	Mehmet BİRKİYE	İstanbul Aydın Üniversitesi	
Asıl Üye	Doç.	Nazım Uğur ÖZÜAYDIN	İstanbul Üniversitesi	
Yedek Üye	Doç.	Arif Can GÜNGÖR	İstanbul Aydın Üniversitesi	
Yedek Üye	Dr. Öğr. Üyesi	Hasret Esra ÇİZMECİ AVCI	Çanakkale On sekiz Mart Üniversitesi	

ONAY

Prof. Dr. Ragıp Kutay KARACA
Enstitü Müdürü

YEMİN METNİ

Yüksek Lisans tezi olarak sunduğum “Tanzimat Dönemi Türkçe Tiyatro Metinlerde Kadın Karakterler” adlı çalışmanın, tezin proje safhasından sonuçlanmasına kadarki bütün süreçlerde bilimsel ahlak ve geleneklere aykırı düşecek bir yardıma başvurmaksızın yazıldığını ve yararlandığım eserlerin Bibliyografya’da gösterilenlerden oluştuğunu, bunlara atıf yapılarak yararlanılmış olduğunu belirtir ve onurumla beyan ederim. (02/06/2019)

İlknur AKBULUT



ÖNSÖZ

Bu araştırma, T.C. İstanbul Aydın Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Tiyatro Yönetmenliği Anasanat Dalı Sahne Sanatları Bilim Dalı Programı Yüksek Lisans tezi olarak hazırlanmıştır.

Okul dönemi boyunca bize nitelikli eğitim veren, tez döneminde akademik tecrübelerini benden esirgemeyen değerli hocam Doç. Dr. M. Melih Korukçu'ya, Başarılarıyla bana ilham kaynağı olan, aynı günlerde yüksek lisans eğitimine başladığımız, kızım Ayçim Likos'a, bugüne kadar bana emeği geçen tüm öğretmenlerime, desteklerini hep yanımda hissettiğim sevgili hayat arkadaşım ve aileme teşekkürü bir borç bilirim.

Subat, 2019

İlknur AKBULUT



İÇİNDEKİLER

ÖNSÖZ.....	v
İÇİNDEKİLER	vii
ÖZET.....	ix
ABSTRACT	xi
1. GİRİŞ.....	1
1.1. Amaç	1
1.2. Önem	1
1.3. Sayıtlılar	1
1.4. Sınırlılıklar	2
1.5. Örneklem	2
2. TANZİMAT DÖNEMİ TÜRK TİYATROSU'NA GENEL BİR BAKIŞ.....	3
2.1 Tanzimat Öncesinde Osmanlı'da Batılı Tarzda Tiyatro Gösterileri	4
2.2 Tanzimat Dönemi Türk Tiyatrosu'nda Batılı Tarzda Türkçe Tiyatro Gösterileri	6
2.3 Tanzimat Dönemi Türk Tiyatrosu Oyuncularına Genel Bir Bakış	10
2.4 Tanzimat Dönemi Türk Tiyatrosu'nda Türler ve Yazarlar	12
2.4.1 Komedi	12
2.4.2 Manzum Dramlar	13
2.4.3 Romantik Dramlar.....	14
2.4.4 Melodramlar.....	14
2.4.5 Duygusal Evcil Dramlar.....	15
2.4.6 Müzikli Oyunlar	16
2.5 Değerlendirilme.....	16
3. TANZİMAT DÖNEMİNDE OSMANLI TOPLUMUNDA KADIN.....	19
3.1 Miras Hakları.....	21
3.2 Evlilik Kurumu.....	22
3.3 Eğitim	24
3.4 Değerlendirme	25
4. TANZİMAT DÖNEMİ TİYATROSUNDAN ALTI MODEL OYUN, ALTI KADIN KARAKTER	29
4.1 Şair Evlenmesi.....	29
4.1.1 Kumru Kişileştirmesinin Genel Kurgusu.....	31
4.1.2 Değerlendirilme	33
4.2 Nesteren.....	34
4.2.1 Nesteren Kişileştirmesinin Genel Kurgusu.....	36
4.2.3 Değerlendirilme	38
4.3 Vatan Yahut Silistre	39
4.3.1 Zekiye Kişileştirmesinin Genel Kurgusu.....	43
4.3.3 Değerlendirilme	45
4.4 Afife Anjelik.....	46
4.4.1 Afife Anjelik Kişileştirmesinin Genel Kurgusu.....	48
4.4.2 Değerlendirilme	50
4.5 Zavallı Çocuk	50

4.5.1 Şefika Kişileştirmesinin Genel Kurgusu.....	53
4.5.2 Değerlendirilme	55
4.6 İstanbul Efendisi.....	55
4.6.1 Çengi Afet Kişileştirmesinin Genel Kurgusu	59
4.6.2 Değerlendirilme	62
5. SONUÇ VE ÖNERİLER.....	65
KAYNAKLAR	71
ÖZGEÇMİŞ.....	75



TANZİMAT DÖNEMİ TÜRKÇE TİYATRO METİNLERDE KADIN KARAKTERLER

ÖZET

Bu tezin amacı, Tanzimat döneminde Türkçe kaleme alınmış tiyatro metinlerinde kadın karakterin özelliklerinin belirlenmesidir.

Çalışmanın birinci bölümü olan giriş kısmında, çalışmanın çerçevesi ele alınmıştır. İkinci bölüm, batı tiyatrosunun Osmanlı topraklarında yer almasının anlatıldığı tarih bölümüdür. Bu bölümde Osmanlı Devleti'nin batı tiyatrosu ile tanışması, ve tiyatronun XIX. yüzyılda Osmanlı'da nasıl geliştiği anlatılmıştır. Aynı zamanda bu dönemde Türkçe kaleme alınmış tiyatro oyun türlerinin komedy, manzum dram, romantik dram, melodram, evcil ve duygusal dram, müzikli oyun olduğu tespit edilmiştir.

Üçüncü bölüm, yapılan çalışmanın sonucunun sağlıklı olması için kaleme alınmış bir bölümdür. Bu bölümde Tanzimat döneminde toplumda kadının yeri sorgulanmıştır. Kaynaklar araştırılmış, toplumda kadına ne gözle bakıldığı, ne haklara sahip olduğu, Tanzimat döneminde yapılan yeniliklerin kadının toplumsal hayatı ve yerini nasıl etkilediği ortaya konmuştur.

Dördüncü bölümde, Tanzimat dönemindeki tiyatro türlerinden birer oyun örneği seçilmiştir. Seçilen oyunlar; komedy türü için Şair Evlenmesi, manzum dram için Nesteren, romantik dram için Vatan Yahut Silistre , melodram için Afife Anjelik , duygusal ve evcil dram için Zavallı Çocuk, Müzikli Oyun türü için ise İstanbul Efendisi'dir. Tanzimat dönemi Türkçe tiyatro metinlerinde kadın karakterlerin özelliklerini tespit edebilmek için adı geçen bu oyunlarda konunun ekseninde duran kadın karakter, ana kadın karakter olarak kabul edilmiştir. Belirlenen karakter yazar tarafından hangi özellikleri öne çıkartılarak kaleme alınmıştır sorusu çerçevesinde alıntılarla incelenmiştir.

Sonuç bölümü tüm bölümlerde elde edilen verilerin karşılaştırıldığı ve tespitlerin yapıldığı değerlendirme yapılan bölümdür. Özellikle üçüncü bölümde görülen Tanzimat dönemindeki Osmanlı kadını ile dönemin tiyatro eserlerinde yer alan kadın karakterlerin özellikleri karşılaştırılmış ve ne kadar gerçek oldukları incelenmiştir. Bunun yanında, yazarların kadın karakterleri neden kaleme aldıkları, karakter özelliklerini ne amaç güdererek belirledikleri incelenmiş ve tartışılmıştır.

Anahtar Kelimeler: *Türk Tiyatrosu, Kadın Karakter, Tanzimat.*



WOMEN CHARACTERS IN TURKISH THEATRE DURING THE TANZIMAT ERA

ABSTRACT

The purpose of this thesis is to analyze female characters in Turkish Theatre during the Tanzimat Period.

First section is the introduction and a general structural outline.

Second part is a historical discussion of Western Theatre's presence and influence upon Ottoman Empire, analyzing its effects on Ottoman theatre in late nineteenth century. Popular types of plays are discussed, concluding that comedy, poetic drama, romantic drama, emotional drama, melodrama and musicals are the types of plays produced during this era.

In section three, after an intensive search of related literature, the place and importance of women in Ottoman Society is analyzed, with the effects of reforms and civil rights movements of that time.

In the fourth section, some popular plays of the Tanzimat Period are discussed from the point of women characters. These include “Şair evlenmesi” for comedy, “Vatan Yahut Silistre” for romantic drama, “Afife Anjelik” for melodrama, “Zavallı Çocuk” for emotional drama and “İstanbul Efendisi” for musical. In order to determine the attributes of female characters in Turkish plays of the Tanzimat era, the woman who is directly related to the main theme is selected and analyzed as the main character.

In the last section, a conclusive evaluation is conducted by comparing different female characters from previous sections and assessing how realistic these could be, along with authors' motivations in creating them. Characters from the plays discussed in the third section are used specifically for the above mentioned analysis.

Keywords: *Turkish Theatre, women characters, Tanzimat.*



1. GİRİŞ

Tanzimat Dönemi, Türk tiyatro tarihi açısından batılı tiyatro anlayışı ile tanışmanın dönemi olmuştur. Bu dönemde Osmanlı topraklarında devletin izniyle ve desteğiyle tiyatro salonları kurulmuş, bu desteği gören sanatçılar, tiyatro toplulukları oluşturmuştur. Bunun yanında ilk Türkçe tiyatro oyunları da bu dönemde kaleme alınmıştır.

Konumuz olan “Tanzimat Dönemi Türkçe Tiyatro Metinlerde Kadın Karakterler”in analizinin yapılabilmesi için çalışmanın ikinci bölümünde Tanzimat Döneminde tiyatronun gelişimi çalışmanın çerçevesinde anlatılacaktır. Üçüncü bölümde Tanzimat’ın ilanı olan 1839’dan II. Meşrutiyet’in ilanı 1908 yılına kadar Osmanlı Toplumunda kadının yerine değinilecektir. Çalışmanın dördüncü bölümü ise Tanzimat Döneminde yazılmış Türkçe oyunlarda yer alan ana kadın karakterlerin incelenmesine ayrılmıştır.

1.1 Amaç

Tanzimat Dönemi Türkçe tiyatro metinlerde ana kadın karakterin nasıl kişileştirildiği ve dönemin kadın algısıyla olan ilişkisinin tespit edilmesi.

1.2 Önem

Yapılan çalışma, batılı anlamda tiyatronun sergilendiği ilk dönem olan Tanzimat Dönemi’nde, oyun yazarlarının, kadın karakterin hangi özelliklerinin üzerinde durduğu, nasıl anlatıldığı, tiyatro metinlerinde kadının toplumdaki yerinin nasıl tasvir edildiğinin belirlenmesi açısından önemlidir.

1.3 Sayıtlar

Tanzimat Dönemi Türkçe tiyatro metinlerinde kadın karakterlerin özelliklerinin tespiti için yapılan bu çalışmadaki sayıtlar (varsayımlar) şunlardır:

- İncelenen oyunlar Tanzimat Dönemi'nde kaleme alınmış tiyatro metinleridir.
- İncelenen oyunlarda mutlak bir tane incelenebilecek, konuya etki eden ve şekillendiren kadın karakter bulunmaktadır.

1.4 Sınırlılıklar

Bu araştırma, Tanzimat Döneminde Türkçe olarak kaleme alınmış “Komedyâ”, “Manzum Dram”, “Romantik Dram”, “Melodram”, “Duygusal Evcil Dram”, “Müzikli Oyun” türlerinde seçilen birer örnek ile sınırlandırılmıştır.

1.5 Örneklem

Şair Evlenmesi, Nesteren, Vatan Yahut Silistre, Afife Anjelik, Zavallı Çocuk, İstanbul Efendisi adlı oyunlar örneklem olarak seçilmiştir.

2. TANZİMAT DÖNEMİ TÜRK TİYATROSU'NA GENEL BİR BAKIŞ

Tanzimat Fermanı'nın okunması, Osmanlı Devleti'nin ilk defa Avrupa'nın devlet yönetim kültürünü kendi bünyesine adapte etmesine doğru adım attığı süreci başlatmıştır. Osmanlı Devleti'nin XVIII. yüzyılda Avrupa'nın iyice gerisinde kalmaya başlaması, sonrasında gelen toprak kayıpları, ekonominin sarsılışı ve diğer nedenler Osmanlı Devleti hükümdarlarını değişim arayışına sokmuş, ancak bu değişim XIX. yüzyılda Tanzimat Fermanı'nın ilanı ile gerçekleşebilmiştir.

Tanzimat süreci klasik devlet ve hukuk anlayışının tamamen değiştiği bir dönemdir. Bu dönemin başlangıcı 17. Yüzyıla dayanır. Bu döneme dek Avrupa'nın en güçlü ekonomisine, ordusuna ve nüfusuna sahip olan Osmanlı, batının fikri, ilmi, ekonomik gelişmelerine kendi iç dinamikleri ile karşılık verememiştir. Bu yüzyıldan itibaren devlet sisteminde görülen yolsuzluklar, ulemanın düşüşü, adalet sisteminde meydana gelen aksaklıklar devleti bir bunalıma doğru sürüklemiştir. Bu bunalımın neticesinde III. Selim dönemi ile devlet sisteminde birtakım fiili değişiklikler yapma fikri gündeme gelmiştir. (Değirmenci, 2015; 25)

III. Selim'in hükümdarlık döneminde orduda değişim yapmak amacıyla yeni bir ordu kurduğu, ancak yeniçeri ayaklanması ile tahttan indirildiği tarihte yer alan olaylardır. III. Selim ile planlanan ama başarılı olmayan değişim ve modernleşme hareketi II. Mahmut döneminde tekrar gündeme gelmiş ve değişim ve modernleşme Tanzimat Fermanı'nda yer alan maddelerle gerçekleşmeye başlamıştır.

Batılı anlamda tiyatronun kurumsal olarak bu topraklara geliş tarihi Tanzimat'ta Batıya doğru atılan adımlarla olmuştur. Metin And bu yüzden "Başlangıcından 1983'e Türk Tiyatro Tarihi" adlı kitabında (And, 1994; 11-206) Türk tiyatro tarihini iki ana başlık altında incelemiştir; bu başlıklardan ilki, "Geleneksel Türk Tiyatrosu", ikincisi ise "Batı Etkisinde Türk Tiyatrosu"dur.

Batılı anlamda tiyatronun kurumsal olarak bu topraklara geliş tarihi Tanzimatla olmuştur. Bu yüzden Metin And, "Batı Etkisinde Türk Tiyatrosu"nın başlangıç tarihini 1839 yılı olarak vurgular. "Batı Etkisinde Türk Tiyatrosu" Metin And tarafından üç ayrı döneme ayrılır (And, 1994; 67-206):

- Tanzimat ve İstibdat Tiyatrosu. (1839-1908)

- Meşrutiyet Tiyatrosu. (1908-1923)
- Cumhuriyet Tiyatrosu (1923-1982)

Kısaca özetlersek, Tanzimat Tiyatrosu dönemi, Tanzimat Fermanı'nın ilanı olan yıl ile başlar ve II. Meşrutiyet'in ilanı olan 1908'e kadar devam eder. Bu dönemin en büyük özelliği Türk yazarların tiyatro eserleri yazdığı, tiyatro binalarının inşa edildiği, tiyatro oyuncularının yetiştiği, seyircinin batılı tiyatroyu tanımaya ve ilgi duymaya başladığı bir dönemdir.

Bir başka deyişle; Osmanlı toplumunun Batı tiyatro anlayışının yerleşmesi Tanzimat ile olmuştur. Ancak şu gözden kaçmamalıdır, sonraki kısımda anlatılacağı gibi, Batı tiyatrosu ile Osmanlı'nın buluşması daha önceki tarihlere dayanır.

2.1 Tanzimat Öncesinde Osmanlı'da Batılı Tarzda Tiyatro Gösterileri

Batı tiyatrosu ile Osmanlı'nın buluşması konusunda kaynakları incelediğimizde kayıtlara geçen ilk gösterinin 1562 yılında İstanbul Sultanahmet Meydanı'nda gerçekleştiğini görüyoruz:

Esmâ Sultan'ın kölelerinin 1562'de Atmeydanı'nda bunlara benzer mitolojik konulara dayanan bir nev'i pantomim balesi icra ettiğine dair belgeler mevcuttur (Esmâ Sultan, Sultan III. Murad'ın kızkardeşi ve Sokollu Mehmed Paşanın eşidir). (Kosal, 1999; 639)

Bu buluşma ile ilgili bilgiye Mehmet Fuat'ın Tiyatro Tarihi kitabında rastlıyoruz: Fuat, Osmanlı tarihinde Tanzimattan önce XVI. ve XVII. yüzyılda iki “ballet-pantomim” gösterisinin kayıtlara geçtiğini belirtir. XVI yüzyıldaki gösteri Hammer tarihinde yer almaktadır; Hammer, III. Murat'ın 1582'de düzenlediği sünnet düğününde müzikli oyun oynandığını aktarmıştır.

XVII. yüzyılda gerçekleşen gösteri ise Fransız Elçisi tarafından tarihe geçmiştir. Elçi Marquie de Nointel, IV. Mehmet'in hükümdarlık döneminde 1675'de bir düğünde olayın gerçekleştiğini anlatmıştır. (Fuat 2010; 224-225)

Mehmet Fuat, Tiyatro Tarihi adlı kitabında bu olayı Albert Vandal'ın bu oyundan bahsettiğini söyler, onun kaleminden şu satırları aktarır:

Padişah, oğlu, vezirleri, subayları, fevkalade süslü olan açık pavyonda yerlerini aldılar; ayakta idiler. Bütün bu büyük sarıklılar, muhteşem bir hareketsizlik içinde duruyorlardı. Gerek onların, gerekse kendilerini, hafif bir kafes arkasında saklamakta olan sultan hanımların önünde, baladinlerin kendilerini birden ortaya attıkları görüldü; bunlar kadın ve

erkek iki ayrı cinse ait ayrı ayrı elbiseler giymişlerdi. Dans eden kadınları parlak renkli etekleri raks esnasında dalgalana dalgalana dönüyordu; oyunları Aretin'in masallarına ve Apulee'nin altın eşek hikâyesine benziyordu. Sonra güneş battı, bu mimique (mukallidlik) sanatı yerini, dinî hareketler serisine bıraktı. Bütün aktörler ve orada bulunanların hepsi, padişah, vezirleri ve başka kimseler namazın art arda gelen yedi pozunu yaptılar. Göz uzaklara kadar yalnız büyük bir intizam içindeki diz çökmeleri ve yere baş koymaları görüyordu. (Fuat 2010; 225)

Metin And, aynı olaya “100 Soruda Türk Tiyatrosu” adlı kitabında değindikten sonra, yine XVII. yüzyılda bu sefer İzmir'deki Fransız konsolosluğunda tiyatro sahnesi kurularak, Fransız yazarlarının oyunlarının oynandığı ve bu gösterimlere Türklerinde çağrıldığını belirtmiştir.(And, 1970; 81)

Görüldüğü gibi Tanzimat ilanının olduğu yüzyıldan önce bu topraklarda tiyatro gösterileri yapılmıştır. Mehmet Fuat'ın Tiyatro Tarihi adlı kitabında Tanzimat öncesi XVIII. yüzyılda da Batılı tiyatro sergilendiğini anlattığı görülmektedir. Mehmet Fuat, I. Abdülhamit'in hükümdarlığı sırasında kızı Rabia Sultan için düzenlenen şenlikler sırasında haremde tiyatro sahnesi kurularak oyun sahnelendiğini belirtmiştir. Haremin özel bir yer olması, yabancıların girmesinin mümkün olmadığı bir disipline sahipliği açısından bu bilgi çok önemlidir.(Fuat 2010; 225)

XIX. yüzyıla geldiğimizde daha Tanzimat Fermanı okunmadan önce tiyatro konusunda adımlar atıldığı görülmektedir. Tanzimat öncesinde tiyatroya ilgi ve Tanzimat tiyatrosuna katkıda bulunabilecekleri kısaca özetleyelim:

Özellikle Osmanlı'da Ermenilerin tiyatro konusunda çalışmaları devletin batılılaşma hareketlerinden yani Tanzimat Fermanı'nından çok daha önce olmuştur. İstanbul'da 1810 yılında Venedikyan, Muyapan, Hayık, Minas, Pijikyan ile tiyatro çalışmaları başlamıştır. Metin And, Osmanlı'daki Ermenilerin tiyatro konusunda nasıl öncülük ettiklerini şu şekilde anlatmıştır:

Türkiye'deki Ermenilerin tiyatro çalışmaları ise Venedikyan, Muyapan, Hayık, Minas, Pijikyan'm önderliğinde 1810'da İstanbul'da başladı. 1815'te Pijikyan'ın yazdığı Ardaşes adlı tragedya 1815 yılında Mıhtıryan öğrencilerince sahneye kondu. Ayrıca varlıklı Düzyan ailesinin Kuruçeşme'deki konağında yeni Ermenice güldürüler sürekli olarak oynanıyordu. 1828'de İstanbul'da Kirkor Varjabet Peştemalçıyan önderliğinde Kumkapı'da Bezciyan ilkokulunda Harutyun Amire yardımıyla başka oyunlar gösterildi, ayrıca konusu Incil'den alman oyunlar oynandı. Bir yazarlar derneği kuruldu ve ünlü İtalyan yazarı Metastasio'nun Olimpiade adlı eseriyle Didos'un Merhameti sahneye kondu. 1836'da İzmir'deki Mezropyan okulu öğrencileri öğretmen Rupen Andreas

Papazyan'm önderliğinde Goldoni'nin La Locandiera adlı komedyasını İtalyanca oynadılar, ancak yabancı dilde olduğu için ilgi çekmedi. (And, 1970; 88-89)

1820'de Debureau adlı topluluğun İstanbul'a gelip II. Mahmut'un izniyle sarayda çeşitli temsiller verdiğini bilmekteyiz. İzmir'de yayımlanan gazete Journal de Smyrne'nin 14 Kasım 1838 yılına ait sayısındaki haberde II. Mahmut'un Beyoğlu bölgesinde Gaetano Mele'nin tiyatro kurmasına izin verdiği, temsiller vermesini desteklediği konusunda haber yer almaktadır. (Ünsal, 2006; 59)

II. Mahmut'un tiyatroya ilgisini 40'ı tragedya, 50'si dram, 30'u melodram, 100'ü komedy, 280'i vodvil olmak üzere 500 tiyatro metninin kitaplığında yer almasından görmekteyiz. (Artu, 2010; 58)

Prag'da yayımlanan Ost und West adlı derginin 1839 Eylül sayısına dayanarak, Tanzimat Fermanı sırasında İstanbul'da hali hazırda iki anfi tiyatronun varlığını görüyoruz. Aynı zamanda İtalyan operalarının oynana geldiği bir tiyatro ve geleneksel Türk oyunlarının sergilendiği bir başka tiyatro İstanbul'da aktif olarak işletilmektedir. (And 1970; 91). Bu anlatımlardan da görülmektedir ki, 1839 yılında yaygınlaşmaya başlayacak olan Batı Tiyatrosu hareketinden hemen önce biri geleneksel tiyatro gösterilerine ayrılmış, toplam dört tiyatro gösteri alanı İstanbul'da bulunmaktadır ve buralarda gösteriler sergilenmektedir.

2.2 Tanzimat Dönemi Türk Tiyatrosu'nda Batılı Tarzda Türkçe Tiyatro Gösterileri

Her ne kadar yaygın olarak düzenli olarak Türkçe tiyatro gösterilerinin 1868'den itibaren Osmanlı Tiyatrosu tarafından düzenlendiği bilinse de, batılı formda Türkçe tiyatro oyunlarının temsil edildiği ilk yer padişahın sarayı olmuştur.

Bu tiyatro oyunları Sultan Abdülâziz'in huzurunda gerçekleşmiş ve sergilenen tür komedyalar olmuştur.

İstanbul'a Abdülmecit çağında gelmiş Ubcini, Türkiye mektuplarında, 1847'de Sultanın Moliere'in çeşitli oyunlarını, bu arada Le Bourgeois Gentilhomme ile Malade Imaginaire'i, Türkçeye çevirtip Çırağan sarayında oynattığını yazar. Bu konuda daha kesin bilgiyi İstanbul'da Fransızca yayımlanan Journal de Constantinople gazetesinin 11 Ocak 1847 günlemleri sayısında buluyoruz. (And 1970; 97)

Tanzimat Döneminde Azınlıkların, özellikle Ermeni tiyatro gruplarının zaman zaman İstanbul ve İzmir’de Türkçe oyunlar sergiledikleri ve halkın ilgi gösterdikleri kayıtlara geçmiştir. Ancak düzenli olarak Türkçe temsil örneğini saraydan sonra İzmir’de görüyoruz. Ermeni sanatçılardan oluşan “Vasपुरagan topluluğu” 1862 - 1864 yılları arasında batılı anlamda tiyatro oyunlarını Ermenice Türkçe, Fransızca dillerinde sahnelemişlerdir. Bu tiyatro grubunun bir önemi de Türk Tiyatro Tarihi’nin önemli figürlerinden “Güllü Agop”un bu toplulukta bulunmasıdır.

“Güllü Agop’un bir tiyatronun nasıl işletilmesi gerektiği konusunda bu konuda tecrübeler edindiğini düşünmek yanlış olmaz. Hem Ermenice, hem Türkçe, hem Fransızca oynuyorlardı. Türkçe temsiller daha ilgi çekiyordu. Nitekim Türkçe oynadıkları oyunlar arasında Namusun Mükâfatı, Mahcubiyetin Mükâfatı, Kocasını Aldatan Kan, Don Cesar de Bazan, George Dandin, Hocanın Telâşı ve başkaları vardı. Bundan sonra kurulan Asya Kumpanyası ve Osmanlı Tiyatrosu ile temsillerin Türkçe verilmesi yerleşti.

1868’den itibaren düzenli gösteriler yapan tiyatro topluluğu olan “Osmanlı Tiyatrosu”nun başında Güllü Agop vardır. Bu topluluğun Türk Tiyatro Tarihi açısından bir önemi de 1869 yılında devlet ile yaptığı anlaşma ile tekel olmasıdır.

1869’da Sadrazam Âli Paşa’nın görevlendirdiği Darülfünundan Âli Suavi Efendi’nin başkanlığında dönemin konuyla ilgili yüksek görevlilerini ve tanınmış kişilerini çağırır. O güne kadar süre gelen tiyatrolara ödenek vermek, yardımcı olmayı gölgede bırakacak daha büyük bir proje vardır ortada. Türk, Bulgar, Rum ve Ermenilerin bir araya geleceği planda tragedyalar, ahlaka uygun ve elit oyunlar Türkçe, Bulgarca, Rumca ve Ermenice sahnelenecektir. Bu amaçla kurulacak tiyatro için ise “Tiyatro-yi Sultani” adı düşünülmüştür. Ancak bu girişimden sonuç alınamamıştır. Bu yüzden on yıllık bir anlaşma ile “Güllü Agop” isimli kişiye tekel olma hakkı verilmiştir.” (Çevik 2018; 7)

Güllü Agop’un tekelleşmesinin resmi belgeleri hakkındaki bilgiyi Metin And şu şekilde vermiştir:

Güllü Agop’a verilen tekele gelince bu, 15 sefer 1287 ve 4 Mayıs (16 Mart 1870) tarihli Şûra-yi Devlet Umumî tez keresi ve şartname metni Başbakanlık Arşivi Şûra-yi Devlet belgeleri 777 sayıdadır. Şartname 11 maddedir. Buna göre, Güllü Agop İstanbul, Üsküdar ve Beyoğlu’nda Türkçe drama, tragedya, komedy ve vodvil oynamak tekelini on yıl süreyle almaktadır. Opera ve benzeri müzikli türler bu tekelin dışında bırakılmıştır. Tekel olduğuna göre bu süre içinde başka tiyatrolara izin verilmeyecektir. (And 1970; 85).

Yukarıda verilen bilgilerden anlaşılabileceği gibi, Batılı tiyatronun Osmanlı topraklarında düzenli olarak Türkçe sahnelenmesi uzun yıllar almıştır. Bu düzenli sahnelenme gerçekleşene kadar, oyunlar yabancı dillerde sergilenmiş, yabancı dile hâkim Osmanlı seçkinleri Avrupa’da da tanık oldukları bu sanata ilgi göstermişlerdir.

Düzenli Türkçe Tiyatro gösterilerinin düzenlenmesi ile tiyatro daha halk katmanına yayılmıştır. Kayıtlarda halkın tiyatroya ilgi gösterdiğini ama oyun izleme adabı konusunda bilgi sahibi olmadığını görmekteyiz. Bunun yanında Müslüman kadınlar tiyatro salonlarına gelemiyordu. Bu yüzden tiyatro salonlarına kadınlar için kafesli bölmeler yapıldığını görüyoruz. Kimi zamanda temsiller sadece kadınlar için düzenleniyordu. Ancak belirtmeliyiz ki, batı kültürü ile yeni yeni tanışan Osmanlı toplumunda kadınların tiyatro seyretmesi hiçbir şartta hoş karşılanmıyordu.

Osmanlı’da Güllü Agop’un Osmanlı Tiyatrosu’nun 1969’da devletle imzaladığı anlaşmaya kadar ve sonrasında Tanzimat Dönemi Türk Tiyatrosu’nu etkilemiş birçok topluluk vardır. Bunları kısaca şöyle özetleyebiliriz:

Ohannes Kasparyan’ın Aramyan topluluğu (1846 -1866). Bu topluluk bir tiyatro binası kurup düzenli temsiller verdi. Ancak ortaoyunu niteliğindeki temsiller ile öne çıkmıştır.1856’da Serap Hekimyan’ın yaptığı çalışmalar dikkat çekicidir. Bedros Magakyan, Hovannes Acemyan, Bedros Çuhacıyan, Abraham Narinyan, Avedis îdareciyan, Tomas Terziyan, Serope Banliyan, Harutyun Çamaşırcıyan; kadınlardan Agavni Hamoyan, Agavni Terziyan, Tahuki Dikranyan, K. Baltayan ve Aruzyak Papazyan isimli sanatçıları bir araya getirerek “Şark Tiyatrosu” (Aravelyan) topluluğunu kurdu. Türk, İtalyan ve Ermeni dillerinde oyunlar oynadıkları bilinmektedir. (fayllar.org, 2016)

1870 Türk Tiyatro tarihi açısından önemli yıllardan biridir. Yukarıda da anlatıldığı gibi, 1869’daSadrazam Âli Paşa’nın emriyle Türk, Bulgar, Rum ve Ermenilerin bir araya gelerek oluşturulacak ve adı “Tiyatro-yi Sultani” bir toplulukla, Türkçe, Bulgarca, Rumca ve Ermenicetragedyalar, ahlaka uygun ve elit oyunların oynanması projesi için harekete geçildi. Ancak ortak bir noktada anlaşılamayınca 1870 yılında Güllü Agop’la anlaşılmış, yapılan anlaşma çerçevesinde “Tiyatro-yu Osmanî” topluluğuna tekel olma hakkı verilmiştir. Bu anlaşmaya göre Türkçe dram, tragedya komedy ve vodvil oynatmak bu topluluğun tekelindeydi.

Devletin ve basının desteğini arkasına alan topluluk özellikle 1872 ve 1873 yılında güçlüdür. Ancak 1874 yılında iki ayrı topluluk Güllü Agop ve topluluğunun tekeli kırarak için harekete geçer. Bunlardan ilki Dikran Çuhacıyan'ın yöneticiliğini yaptığı Opera Tiyatrosu adlı topluluktur. Diğeri ise Hamdi Efendi yönetimindeki “Hayalhane-i Osmani” adlı topluluktur.

Dikran Çuhacıyan'un Güllü Agop'un tekeli kırarak için öne sürdüğü sav, yapılan tekel anlaşmasının müzikli oyunları kapsamadığı yönündeydi. Hamdi Efendi ve topluluğu ise tuluata dayalı oyunların anlaşma kapsamına girmediği, yapılan anlaşmanın metine dayalı oyunları ilgilendirdiği idi.

Güllü Agop'un yaptığı tekel anlaşması delindikten sonra, II. Meşrutiyetin ilanına dek geçen dönemde birçok tiyatro topluluğu kurulmuş ancak pek azı uzun süreli yaşayabilmiştir. Metin And, 1874 sonrası kurulan topluluklar hakkında şu bilgiyi bize vermiştir:

Dönem sonuna dek arada bir kendini gösteren kısa ömürlü toplulukların dışında Mınakyan'ın Osmanlı Tiyatrosu veya Osmanlı Dram Kumpanyası en önemli topluluk olma niteliğini koruyabilmiştir. Bu yıllarda da tuluat tiyatroları çalışmalarını sürdürüyorlardı. Özellikle Küçük İsmail'in Temaşahane-i Osmani, Abdürrezzak'ın Handehane-i Osmani toplulukları bunların en önemlileriydi. (And 1994;90).

Türk Tiyatro Tarihi'nde Türkçe gösteri yapan tiyatro toplulukları ve bu topluluklar hakkında yaşanan önemli gelişmeleri kısaca şöyle özetleyebiliriz (And 1994;90):

Bursa valisi Ahmet Vefik Paşa, 1879 yılında bir tiyatronun kurulmasına önyak olmuştur. İstanbul'dan gelen oyuncular; Fasulyeciyan, Holas, Fasulyeciyan'neşi, Küçük İsmail, Ahmet Fehim, Triyants, Tospatyan, Hiranuş (bu oyuncuların adı belirlenebilmiştir.) kurulan bu tiyatroda görev almışlardır. Metin And'ın aktarımına göre bu tiyatroda Moliere'in bütün oyunları sergilenmiş, Ahmet Vefik Paşa'nın görevinden alınması ile 1882'de tiyatro dağılmıştır. 1880 yılında Güllü Agop'un tekel anlaşması sona ermiş, aynı zamanda Gedikpaşa Tiyatrosu ile kira süresi de bitmiştir. Güllü Agop bundan hemen sonra Osmanlı Tiyatrosu'nun yöneticiliğini bırakmıştır. 1881 yılında Üsküdar ve Kadıköy bölgesinde Türkçe dışındaki dillerde tiyatro oyunu oynanması belediye tarafından yasaklanmıştır. 1882'de Mınakyan'ın, Güllü Agop'un topluluğu ile birleşmeye gitmiş, “Osmanlı Tiyatrosu” ve “Osmanlı Dram Kumpanyası” olarak anılan topluluk Türk Tiyatro Tarihi'nde Tanzimat

Dönemi olarak anılan dönemin sonuna kadar varlığını sürdürmüştür. Bursa’da Ahmet Vefik Paşa’nın tiyatrosunda yer alan Fasulyeciyan 1882’de yeni bir topluluk kurmuş, bu topluluk Gedikpaşa Tiyatrosu’nu kiralarak burada oyunlar oynamıştır. 1904 yılında İstanbul Belediye Başkanı Rıdvan Paşa’nın İstanbul’da Türkçe tiyatro sergilenmesini yasakladığını görmekteyiz. Bunun nedeni oğlunun tiyatro ile ilgisini engelleyememesidir. Yabancı toplulukları ve Karagöz, Meddah gösterilerini kapsamayan bu yasak üzerine tiyatro topluluklarının kimi dağılmış, kimi İstanbul dışında tiyatro yapmayı sürdürmüştür. Rıdvan Paşa’nın 1906 yılında öldürülmesi ile yeni gelen belediye başkanı tarafından yasak kaldırılmıştır. Bu dönemde yaşanan önemli bir 1906 yılında Ahmet Fehim Efendi’nin kurduğu Osmanlı Tiyatrosu (komedi, vodvil ve dram kumpanyası) toplulukta Fahri ve Hakkı Necip isimli Türk oyuncuların yer almasıdır.

2.3 Tanzimat Dönemi Türk Tiyatrosu Oyuncularına Genel Bir Bakış

Tanzimat Dönemi’nde Batılı tiyatronun gerek gelişmesinde gerekse toplum tarafından kabul görmesi sürecinde en önemli hizmeti verenler, Osmanlı’da “gayri müslim” olarak anılan Ermeni toplumdur. Türkçe olarak oyunlar oynamaları, tiyatronun toplumun daha geniş bir kesimine yayılmasını sağlamıştır.

Ancak şu bilinmelidir ki, nasıl Müslüman toplumda kadınların sahneye çıkması hoş karşılanmıyorsa, Ermeni toplumunda da bu durum hoş karşılanmıyordu. Bir iki Ermeni kadın sanatçının sahnede amatörce yer aldığı kayıtlara geçse de, profesyonel olarak bir Ermeni kadın sanatçının sahneye çıkışı 14 Aralık 1861’de Arusyak Papazyan ile gerçekleşmiştir. Ancak nasıl Müslüman toplumu tarafından kadının sahnede yer alması doğru karşılanmıyorsa, Ermeni toplumu tarafından da kadının sahnede yer alması doğru bulunmuyordu. Çözüm olarak tıpkı orta oyunundaki gibi erkeklerin sahnede kadın rolleri oynadığı ya da Osmanlı toplumundan olmayan Avrupa’dan gelen kadın oyunculara sahnede yer verildiği görülmektedir.

Metin And, “Metin And - 100 Soruda Türk Tiyatrosu Tarihi” adlı kitabında .Tanzimat Döneminde sahneye çıkan Ermeni oyunculardan şu isimlere yer vermiştir:

Kadın oyuncular arasında şunlar vardı: Yeranahi ve Vergine Karakaşyan kardeşler, Tereza Çuhacıyan, Ekül Gürciyan, Annik Çuhacıyan, Memzur Gürciyan, Aznif Hratçya, Vergine Bağdatlıyan, Bedokya Gürciyan, Bayzar Fasulyeciyan, Amber Asdik, Agavni

Zabel (daha sonra Rupen Binemeciyan ile evlenmiştir), Durik Suşanik, Kalinik Bardizbanyan, Satinik, Pesdos Araksiya, Meryem Zarakyan, Mari Nivart, Siranuş Nigosya, Takuhi Hiranuş, Tefar Bağdatlıyan, Marika Cenanyan, Fiturik Kayıkçıyan, Mari, Öjeni, Koharik Şirinyan, M. Annik, K. Dimeryat, Emir, Hiranuş, Viktor, Alis, Sofi, Kör Mari (keyifli Mari de deniyor), Roza Felekyan, Ofelya, Kınar, Berjuhi, Agavni Keseciyan, Külhanyan, Recçine (İtalyan asıl'ı), Aznif Binemeciyan, Makrıköylü Mari, Yebros Gümrükçıyan. Hermine. Bunlar arasında Karakaşyan Kardeşler, Mari Nivart, Hiranuş en sivrilmişleriydi. Erkeklerle gelince şunları sayabiliriz: Tomas Fasulyeciyan, Dikran Tospatyan, Kirkor Sandalcıyan, Karnik Gümüşçıyan, Karnik Kürkçıyan, Mihran Demirciyan, Abraham Haraçyan, Mardiro Mmakyan, Manok Sisak, Serope Benliyan, Karakin Riştuni, Takvor Nalyan, Haçik Papazyan, David Tiryanst, Dikran Sancakçıyan, Mikael Berberyan, Mıgırdıç Çifteveryan, Bedros Atamyan, Harutyun Aleksanyan, Keork Holas, Mikael Çaprast, Benliyan, Büyük Şahinyan, Yaldızçıyan, Mişel Zarakyan ilk sahneye çıkanlardı. (And, 1970, s.108).

İlk Türk ve Müslüman sahne sanatçısı Ahmet Necip Efendi'dir. 1898 yılında ölene kadar, önce Güllü Agop'un Osmanlı Tiyatrosu'nda, sonra Mınakyan'ın grubunda yabancı ve Türk oyunlarda önemli roller üstlenmiştir. Müslüman kadın için ise durum daha da karışıktı. Değil sahneye çıkmak, bir kadının tiyatro salonundaki bir kafesin arkasında seyirci olması bile hoş karşılanmıyordu. Tanzimat Döneminde kadın oyuncu olarak Müslüman Türk toplumundan sadece bir kadın ismi kayıtlara geçmiştir.

Sahneafifeye ilk çıkan Müslüman kadının, 19. yüzyılın ikinci yarısında, "Amelia" sahne adıyla çıkan, bir kazaskerin kızı olan Kadriye'dir. Bir temsilde tanındığı için, sonradan sahneyi bırakmak zorunda kalmıştır.

...Agah Özgüç'ün (2006) bu konuda verdiği bilgiler ise şöyledir: Sahneye çıkan ilk Müslüman Türk kadını 1889 yılında Nazilli'de sahneye çıkan Amelia sahne adıyla Kadriye'dir. İkinci olarak sahneye çıkan ise 1920 yılında Mevdude Refik'tir. Mevdude Refik'ten otuz gün sonra da, 15 Eylül 1920'de, Afife Jale (1902-1941) ilk kez sahneye çıkmıştır. (Oruç, 2015).

Tanzimat Döneminde yaşamış önemli Müslüman oyuncularını olarak şu isimler görülmektedir; Selim, Murat, Nurettin, Mehmet Nâmık, Mehmet Edip, Küçük Nuri, Hüsnü Ethem, İbrahim, Ortaoyunundan Kavuklu Hamdi, İsmail Hakkı, Küçük İsmail, başka topluluklarda ve tulûat oyuncularından Ahmet Hulusi, Kemal Efendi, İsmet Fahri ve Hakkı Necip.

2.4 Tanzimat Dönemi Türk Tiyatrosu'nda Türler ve Yazarlar

Dönemin tiyatro ilanları incelendiğinde farklı türlerin bilincinde olan tiyatro topluluklarını görüyoruz. Oyun duyurularında dram, komedy, tragedy, vodvil gibi tür isimlerine yer verildiğini kaynaklar söylemektedir.

Metin And, Tanzimat Dönemindeki batı tiyatrosunda Türk yazarların yazdıkları oyunları değerlendirirken altı ayrı başlıkta oyunları toplamıştır. And, bu başlıkların tam bir tür anlayışına uymadığını ama araştırma kolaylığı açısından bu yola gittiğini belirterek, aynı başlıkta toplanan oyunların ortak özelliklere sahip olduğunu altını çizerek, Metin And'ın Tanzimat Dönemine ait tiyatro metinlerini ayırdığı sınıflandırma şöyledir:

“1. Komedyalar; 2. Manzum Dramlar; 3. Romantik Dramlar; 4. Melodramlar; 5. Evcil ve Duygusal Dramlar; 6. Müzikli Oyunlar.” (And, 1999; 99)

2.4.1 Komedy

Tanzimat Dönemi komedyaları, aşırılıklar ve kusurların altını çizen bir yapıya sahipti. Geleniğin içinde bulunan gerek ortaoyunun ve Karagöz'ün gülmece alışkanlığı ile diğr türlere göre daha başarılı oyunlar yazıldığı görülmektedir. Ancak komedy, diğr türlerden daha az sahnede sergilenmesi tercih edilen bir tür olmuştur.

İbrahim Şinasi'nin “Şair Evlenmesi” oyunu hem Türkçe yazılmış ilk Türk oyunudur ve komedy türündedir.

Dönemin komedyalarında kimi zaman Moliere etkisi açıkça görülür. Bu etkilerin görüldüğü oyunlar olarak Hasan Bedrettin Paşa ve Manastırlı Mehmet Rıfat'ın beraber kaleme aldıkları “Nedamet”, Ömer Faik'e ait olan “Karı Kocaya Uygun”, Şemsi'nin “Kendim Ettim, Kendim Buldum”, Tevfik'in “Ahmak Herif, Hasis Karı” - “Ölmediğime Ben de Şaşıyorum, Hekim” adlı komedyalar sayılabilir.

Ahmet Mithat'ın “Açık Baş” ismindeki yaşlı bir adamın yaşını kabul etmemesi gibi evrensel insani bir konuyu ele alan komedyalar olduğu gibi, Lûtfi'nin kaleme aldığı “Kaçgöç” gibi Osmanlı toplumunun geleneklerinin doğurduğu olumsuz etkileri eksen alan “Erkekler Arasında” gibi oyun konuları dönemin komedyaları arasında görülmektedir. Toplumdaki Batılılaşma sonucu ortaya çıkan değişimleri ve bu

değişime uyum sağlamaya çalışırken taklitçi olmayı ele alan komedyalardan Nuri'nin “Zamane Şıkları” ve M. F. İmzalı “İşte Alafranga”dır.

Bu dönemde başarılı komedyacı yazarlarını saymak gerekirse, akla gelen isimlerden biri Ali Bey'dir. Yazarın “Misafiri İstiskal” ve “Geveze Berber” isimli iki kısa komedyası mevcuttur. Suphi'ye ait Felâket-i Aşk oyunu da hem dört perde oluşu hem de güldürü öğelerini ustaca kullanışı ile dikkat çekicidir. Osman Hamdi Bey'in kaleme aldığı “İki Karpuz Bir Koltuğa Sığmaz” ve Recaizade Ekrem'in “Çok Bilen Çok Yanılır” adlı dolantı komedyası dönemin önemli eserleridir.

2.4.2 Manzum Dramlar

Adını tamamı ya da bir kısmı ölçülü uyaklı şekilde yani “manzum” yazılmasından alan bir türdür. Tiyatro türleri arasında “Manzum Dram” diye bir tür olmamasına rağmen, Metin And, bu dönemde tragedyaya yazmaya çalışan yazarların bazı eserlerini bu türün içinde değerlendirmiştir. And, bu değerlendirmeyi ve bu isimlendirmeyi neden yaptığını şu sözlerle açıklamıştır:

Manzum dram diye bir tür yoktur. Ancak, bu dönemin yazarlarından tragedyaya yazmak isteyenler tragedyanın gerektirdiği kuruluşu, çatışmayı, izlenim ve etkiyi gerçekleştirememişlerdir. Bu çabanın sonucu ortaya çıkan eksik (ya da taslak tragedyalar) ‘tragedyalar yerine ‘manzum dramlar’ demeyi yeğledik. Artık ömrünü yitirmiş tragedya türünde Avrupa yazarları bile bocalarken, bizim yazarlardan başarılı sonuçlar beklemek gereksiz olurdu. (And, 1994; 102)

“Manzum Dram”ı bir tür olarak ele aldığımızda bu türde ilk eser veren kişinin “Sergüzeşt-i Perviz” isimli oyunu Ali Haydar Bey olduğunu görüyoruz. Yazarın, bu türde “İkinci Ersas” ve “Rüya Oyunu” isimli iki oyunu daha vardır.

Bu türde eser veren önemli yazar ve eserleri kısaca şöyle sayabiliriz: Yeğenzade Hüseyin Fazıl “Aheng”, Tepedelenli H. Kâmil “Ma'suka / Muhafaza-i Aşk”, İbnürreşad Ali Ferruh “Hûşenk”.

Manzum Dram türünde Abdülhak Hâmit'in aruzla, eşlemeli kafiyeli, gerisi düzyazı ile yazılmış eserleri mevcuttur. Bu eserler; “Sardanapal”, “Nestereri”, “Tezer / Melik Abdurrahman-i Sâlis”, “Eşber” “Zeyneb”tir.

2.4.3 Romantik Dramlar

Tanzimat Dönemi Türk Tiyatrosu'nda en önemli etkiyi yapan tür romantik dramlardır. Bu dönem romantik dramlarında, “kötülük ve iğrençlik, gariplik ve olağandışılık”, “öz çocuğunun ölümünü isteyen baba”, “öz çocuğunu kendi eliyle öldüren baba”, “anne ve kızına göz koyan papaz”, “üvey oğlunu seven kadın”, “güzelle çirkin karşıtlığı”, “yer ve zaman uzaklığı”, “Çeşitli çevre ve toplumsal sınıftan insanların bir araya gelişi” “ülkücülüğün ve yücelmenin önemi” gibi konuların öğelerin ele alındığı görülür.

Dil olarak, coşkusal ve özensi bir dil kullanılmış, karmaşık ve coşkunsal imgelere yer verilmiştir. Bu türde bazı yazarların, karakterleri derinliğine inebilirken, bazı yazarların aşırı duygu içinde karakterleri tipleştirmeye gittiği görülür.

Romantik dramların önemli özelliklerinden biri, mutlu sonla bitmekten çoğunlukla uzak durmalarıdır. Romantik dram yazarları böyle bir son için kendilerini zorlamamışlar, aksine iyilerin kazandığı kötülerin kaybettiği bir son yerine trajik sonları çoğunlukla seçmişlerdir.

Toplumu etkilemesiyle bu türün en önemli eseri olarak, Namık Kemal'in “Vatan Yahut Silistre”oyunu gösterilmektedir. Edebi açıdan ise bu türün en başarılı eseri Abdülhak Hamit'e ait olan “Finten” adlı oyundur.

Abdülhak Hâmit'in ilk eseri “Macerayı Aşk”, Ahmet Mithat Efendi'nin “Siyavuş yahut Furs-i Kadîm”, Samipaşazade Sezai'nin “Şîr”, Namık Kemal'in “Celâleddin Harzemşah”, Şemseddin Sami'nin “Seydi Yahya”, Abdülhak Hâmit'in “Tarık yahut Endülüs Fethi” bu türde yazılmış önemli eserlerdir.

2.4.4 Melodramlar

Melodram türü, yabancı ve yerli tiyatro grupları tarafından tercih edilen ve en çok oynanan tür olmuştur. Bunun nedeni genelde mutlu sonlar barındırması, kötünün sonunda cezasını bulmasıdır. Ancak belirtmeliyiz ki, bu dönemde birçok melodram kaleme alınmış, ancak birçoğu başarısız yazılan oyunlar olmuşlardır.

Melodramlarda romantik bir olaylar dizisi, heyecan ve merak uyandıran bir gelişim vardır. Burada karakterlerin davranışlarının etkisi olaylar dizisine bağlıdır. Korku, acıma, sevinç, nefret, gibi duygular kaim çizgiler ve güçlü duygular olarak verilir. En kaim

çizgisiyle çatışma, iyilik ve kötülük arasındadır. Kişiler belirgin tipler olarak çizilir: olayların kaynağı ruhsal etkiler yerine eylemlerden, dolantılardan gelişir. Kişiler iyiler ve kötüler olarak kesin çizgilerle ikiye ayrılır. Oyun genellikle mutlu biter, kötüler, ezenler cezalarını görür: iyiler, ezilenler de hak ettikleri mutluluğa kavuşurlar. (And, 1994; 108)

Yine Hasan Bedrettin Paşa ile Manastırlı Mehmet Rifat'ın Ahmet Yetim yahut Netice-i Sadakat'i bu dönemin başarılı sayılabilecek bir melodramıdır.

Melodram türünü en iyi işleyen dönemin oyunları olarak, Hasan Bedrettin Paşa ile Manastırlı Mehmet Rifat'ın kaleme aldığı "Fakîre yahut Mûkâ- fat-ı İffet"i ile "Ahmet Yetim yahut Netice-i Sadakat" oyunları, Mehmet Ziya'nın "Eden Bulur yahut Merhametsiz Valide"si, Yağcızade A. Nuri'nin "Hilekâr Karı yahut Hüekârın Mumu Yatsıya Kadar Yanar"ı, Recaizade Ekrem'in "Afife Anjelik"i, ikincisi ise Mehmet Rifat'ın Pâkdâmeri"i sayılabilir.

2.4.5 Duygusal Evcil Dramlar

Duygusal ve evcil dram adıyla isimlendirilen tür Tanzimat Dönemi Türk Tiyatrosu'nun en özgün türüdür, ama uzmanlar tarafından bu tür, özgünlüğü ölçüsünde başarısız olarak kabul edilmiştir.

Bu tür, gerçekçi bir yaklaşımla, eğlenceye, kumara ve içkiye düşkün gençleri ve aile reislerini, erkeklerin kendinden oldukça genç olan kızlara meyletmelerini, çok evlilik gibi toplumsal konuları aşırı vurgulu, aşırı duygusal ve acındırarak ele alır. Duygusal Evcil Dramlar, bu yaklaşımlarıyla Tanzimat Dönemindeki diğer oyun türlerinden farklı bir tür olarak karşımıza çıkmaktadır.

Bu oyunlardaki yinelenen durum, dramatik durumları 36 kesimde inceleyen Polti'nin 28. durum olarak ele aldığı "Yasaklanan veya engellenen aşklar" başlıklı duruma uygun düşmektedir. Polti'nin bu ana durumda saydığı engellere göre bizden örnekler verelim:

- Sınıf ayrımının engellemesi: Garip Çoban, Tesir-i Aşk yahut Zahmetsiz Ölüm.
- Servet ayrımının engellemesi: Dâhiye-i Aşk yahut Hicran, Felaket.
- Düşmanlıklar ve rastlantısal engeller: Feryat, Bedbaht Âşıklar, Vuslat, Sıdh-ı Canan, Sönmez Ateş.

- Kızın bir başkasına verilmek istenmesi, veya sevilenin bir başkasıyla evlendiğinin sanılması: Firkat, Kaza ve Kader, Mücazat, Şöhret'e Muhabbet Ne Harabiyet, Zavallı Çocuk, Is- kat-i Cenin.
- Ailelerin gençler arasındaki ilişkiden hoşlanmamaları: Namurad, Âsi Behçet, Hasret Mihnet yahut İftirak-i Aşk.
- Üvey ana, üvey baba, kaynana ve kaynatanın engelleme-leri: Şefkatsiz Valide, İçli Kız.
- Sevgililer arasında uyuşmazlık: Esrar-i Aşk, Tasvir-i Sebat, Netice'i Sevda, Biçare. (And, 1994; 110)

Bu türde başka yazarların da oyun yazmasına neden olan iki oyunun varlığından söz edebiliriz. Recaizade Ekrem'in "Vuslat yahut Süreksiz Sevinç" ve Namık Kemal'in "Zavallı Çocuk" adlı oyunlarının kazandığı başarı, oyun yazarlarının bu türde oyunlar yazma konusunda cesaretlendirmiştir.

Muallim Naci'nin "Heder"i, Manastırlı Mehmet Rifat'ın "Görenek"i, "Afet-i Çelil yahut İnhimak-ı Sefahat"i, Hasan Bedrettin'in "Iskaat-ı Cenin"i, Ahmet Mithat'ın "Eyvah!"ı Yusuf Neyir'in "Tasvir-i Sebat yahut Nesibe"si, Abdülhak Hamit'in "İçli Kız"ı bu türe ait önemli oyunlar arasında sayılabilir.

2.4.6 Müzikli Oyunlar

Halk tarafından ilgi gören ve yazımı açısından dönemin başarılı türü "Müzikli Oyunlar"dır. Bu tür opera, operet, güldürü, vodvil biçimlerinde kaleme alınmıştır. Bu türün ilgi görme nedeni olarak, müziği, dansı ve güldürüyü bir arada içinde barındıran bu türün bu yapısı ile geleneksel tiyatroya benzemesidir. Bu benzerlik yazarlar açısından da kolaylık sağlamıştır. Bu özelliği ile bu tür günümüze kadar yaşamış, Cumhuriyet döneminde de bu türde oyunlar yazılmış ve sahnelenmiştir.

"Arifin Hilesi", "Köse Kâhya" ve "Leblebici Horhor Ağa" bu türün Tanzimat Dönemi'nde kaleme alınmış önemli örnekleri olarak anılmaktadır.

2.5 Değerlendirme

Bu bölümde anlatılanları kısaca özetlemek gerekirse:

Tanzimat Fermanı, Osmanlı Devleti'nin gelişimi ve batı kültürüne adapte olması için atılmış adımların başlangıcıdır. Hedeflenen değişim önce bürokratik ve sonra yasal

düzenlemeler yönünde düşünülmüştür. Bu dönemde çıkan en önemli yasalardan biri, gayri müslümlerin Müslümanlarla vergi ve diğer konularda aynı sorumluluk ve haklara sahip olmasıdır. Bu Osmanlı'da yaşayanların artık teba olarak değil, vatandaş olarak görülmesinin de başlangıcı olmuştur. Tanzimat Fermanı'ndan sonraki değişimler bu kadarla kalmamış, Avrupa kültürü ile yetişen bir aydın sınıfı ortaya çıkmış ve sarayın da desteğiyle Avrupa kültürüne ait bazı öğeler topluma sunulmuştur. Bu sunulan öğelerden biri de Batılı anlayıştaki. Tiyatro sanatıdır.

Osmanlı Devleti'nde ilk kurulan tiyatrolarda öncü olarak Ermeni vatandaşların başı çektiği görülmektedir. İlk günden itibaren bu tiyatrolarda Türk oyuncular yer alsalar da oyuncuların çoğunluğunu Ermeni vatandaşlar oluşturmaktaydı. Cinsiyet olarak Müslüman halktan hiç kadın oyuncu görülmezken, Ermeni kadın oyuncuların da kendi cemaatleri tarafından ayıplandıklarını görmekteyiz.

Tiyatroya halkın ilgi göstermesi ile Tanzimat Döneminde birçok tiyatro topluluğu kurulmuş, bu topluluklar inşa edilen tiyatro salonlarında halka oyunlarını sergilemişlerdir. Bu ilgi Avrupa kültürünü tanıyan ve Avrupa edebiyatından roman ve hikâye türünü öğrenerek bu konuda eserler vermeye başlayan birçok Türk yazarı etkilemiştir. Türk edebiyatı için önemli olan ve aynı zamanda Tiyatro oyunu yazan yazarlara Namık Kemal, Abdülhak Hamit, Recaizade Ekrem, Ahmet Mithat Efendi, Sami Paşazade Sezai gibi isimler örnek gösterilebilir.

Tanzimat Döneminde İstanbul, İzmir ve Bursa gibi şehirlerde yer alan tiyatro gösterilerinin diğer illere ve bölgelere yayılabilmesi için devlet bu sanatı Tanzimat Dönemi boyunca desteklemiştir. Bunun nedeni, tiyatronun devlet erkânı tarafından toplumun olumlu yönde değişimi ve batı kültürüne yaklaşmasını sağlayabilecek bir araç olarak görülmesidir. Bu desteği alan tiyatro topluluklarının zaman zaman Anadolu'ya turneler düzenledikleri de görülmüştür. Tüm bu destek ve toplum ilgisi ile birçok genç tiyatroya merak salmış, birçok yazar birçok oyun türünde Türkçe oyunlar yazmışlardır.



3. TANZİMAT DÖNEMİNDE OSMANLI TOPLUMUNDA KADIN

İkinci bölümde Tanzimat Dönemi Türk Tiyatrosu konusu işlenirken, bu dönemde toplumda yaşayan kadınlar konusunda geçen iki bilgi dikkat çekicidir. Bunlardan ilki, ülkede yaşayan Ermeni sanatçıların Osmanlı'daki tiyatro konusunda nasıl öncülük ettikleri anlatılırken Ermeni kadınların sahneye çıkmasının aslında Ermeni toplumu tarafından hoş karşılanmamasıdır. (And 1970; 104). Diğer dikkat çeken nokta ise, bir Müslüman kadının tiyatro salonundaki bir kafesin arkasında seyirci olmasının bile ayıplanıyor olmasıdır. (And 1970; 104).

Tanzimat Döneminin ilk yıllarında Osmanlı'da kadını iki farklı sosyal grup içerisinde incelemek mümkündür. Bunlardan ilki saray ve sarayda görevli vezirlerin, paşaların ailesine mensup kadınların yaşamıdır. II. Mahmut ve sonraki padişahların Avrupa kültürüne etkisi, saraydaki kadınların eğitime de, saraydaki kültüre de yön vermiştir.

Sarayın teşkilâtında daha önceleri var olan; dinî, resmî ve özel vazifelerde ananevi bir biçimde ilgisi bulunan Müezzi-nân, Fasil Takımı, Orkestra gibi bölümlerle birleştirilmiş olan Muzıka-yı Hümâyûn, daha sonra Tiyatro, Orta Oyunu, cambazlık, hokkabazlık, koro, Karagöz, kukla ve hattâ Opera ile Operet gibi bölümleri bünyesine katarak, genişlemiş ve özel bir eğitim teşkilâtı olmuştur. (Karamahmutoğlu, 1999; 630)

Gülay Karamahmutoğlu'nun değindiği Muzıka-yı Hümâyûn bünyesinde kurulan bölümlerin saray kadınlarına kazandırdığı kültür özendirici olmuştur. Bunun yanında padişahın etrafındaki görevlilerin padişaha hoş görünmek için ailelerine Avrupa kültürünü öğrenmelerine destek verdikleri de görülmüştür. Bir başka deyişle, padişahın batı kültürü ve batılılaşmaya karşı ilgisi ilk olarak sarayda yaşayan kişileri etkilemiştir. Vedat Kosal, yaşanan bu tabloyu adeta bir fotoğraf karesi gibi kaleme aldığı satırlara yansıtmıştır:

19. yüzyılda artık Türklerde batı müziğiyle uğraşmaya başladılar. Sultan Abdülmecid devrinde piyano çalan ilk hanımlar arasında meselâ meşhur bestekâr Leylâ (Saz) Hanımefendi vardır. Bu mevzuda epey bilgi edinmemizi sağlayan hatıratında yüksek burjuvaziye mensup kızların da Çırağan ve Dolmabahçe Saraylarının meşkhânesinde Muzıkây-ı Hümâyûn âzasından (yani erkeklerden) ders aldığını yazar. Hanımların tesettür

ederek girdiği bu derslere dansözler ve halayıklar başı açık olarak katılır. O devirde sarayda hanımlardan müteşekkil bir orkestra ve koro da mevcuttur. Üyeleri rolüne göre hanım veya bey kılığına girerek opera, operet ve bale temsilleri verirler. (Kosal, 1999; 640-641).

Oysa, şehirde ve köy yerinde, kadınlar için daha katı kuralların geçerli olduğu bir hayat devam etmektedir. Gülden Gözlem Küçük Arat, “Osmanlı Şehir Kadınının Ortaoyunundaki “Zenne” Tipine Yansımaları” adlı yazısında, sultanın daha özgürlükçü ve Avrupalı görüşleriyle şekillenen sarayın ve efradının hayatından farklı yaşayan “köylüler, aşiret kalıntıları ve İstanbul'daki alt sınıftakiler”i kapsayan bir çevreden söz eder. Bu çevre, saray ve efradının ailelerinden daha geniştir. (Küçük Arat, 2008; 108)

Kaynaklar incelendiğinde görülmektedir ki, Saray, yüzyıllar içinde kendini bağlayan gelenekleri bir kenara bırakarak, daha farklı bir toplum yaratmayı isterken, saray içinde kuralları ve kültürü buna göre şekillendirmeye çalışırken toplum hala geleneklerine tutunmakta ve toplumdaki kadının rolü geleneklere göre şekillenmektedir:

Orta sınıf Osmanlı kadınının eğlence şekli ise düğün, helva sohbeti, hıdrellez gezmesi, mesireler ve hamam sefalarından oluşmuştur. Yiyecekleri ile hamama giden kadınlar göbek taşında sohbet ederler aynı zamanda anneler de oğullarına kız beğenirler. Şehrin tüm dedikoduları da burada öğrenilir. Çalgı, çengi eşliğinde kınalar yakılır, eğlenilir. Evler mobilyasız olduğu için, giysilerin yanı sıra minder, yastık, havlu, bohça, mendil ve örtü gibi eşyaların hepsi el işidir, kadınların en önemli uğraşları işleme ve nakışdır. (Küçük Arat, 2008; 112).

Gülden Gözlem Küçük Arat “Osmanlı Şehir Kadınının Ortaoyunundaki ‘Zenne’ Tipine Yansımaları” adlı makalesinde 1881-1907 yılları arasında İstanbul’da yaşamış Dorina Lockhart Clifton Neave’in “Twenty Six Years In Bosphorus” adlı çalışmasında: “Bir erkek eşliğinde olmaksızın, kadınların şehrin sokaklarında dolaşmaları hiçbir vakit emin bir hareket olmamıştı.” (Küçük Arat, 2008; 111) cümlesine dikkat çeker. Bu cümle bu bölümde yer alan Tanzimat’ta kadınlar adına yapılan her bir reformun toplumda tam karşılığını hemen bulmadığının bir göstergesidir.

Bunun nedeni aslında Tanzimat ile başlayan modernleşmenin var olan aydınlar aracılığı ile tepeden inme bir proje olmasıdır. Yasemin Avcı, “Osmanlı Devleti’nde Tanzimat Döneminde ‘Otoriter Modernleşme’ ve Kadının Özgürleşmesi Meselesi” adlı makalesinde Tanzimat projesinin kimi zaman merkezi otorite tarafından

toplumun çeşitli katmanlarından tepki görmemek için sınırlandırılarak topluma yansıtıldığı görüşündedir:

Tanzimat ile başlayan reform çağında idari mekanizmanın modernleştirilmesi konusunda değişimin gerekliliği tartışmasız olarak kabul edilirken, geleneksel normlara aykırı olarak toplumsal alanda ortaya çıkabilecek farklılaşmalar merkezi otorite tarafından sınırlandırılmaya çalışılmıştır. Yukarıdan işte tam bu nedenle “otoriter” bir modernleşme olarak nitelendirilebilir. Bir taraftan toplumsal düzenin referans kaynağını oluşturan geleneksel yapılar korunmaya çalışılırken diğer taraftan muhafazakar bir modernleşme ya da dereceli bir yenileşme bizzat devlet tarafından tercih edilmiştir. (Avcı, 2007, s.14).

Tanzimat’ın modernleşme projesi olarak Osmanlı hayatına ve kadın hakları açısından getirdiği en büyük değişim cariyelik ve esirler konusunda olmuştur. “Osmanlı’da Tanzimat Fermanı Sonrası Kadın Hakları – I” adlı makalesinde Tarık Burak Koçak bu konuda şu bilgiyi verir:

“... bazı esirlerin alım-satımı yasaklanarak İstanbul’da Tavukpazarı civarında yer alan esir pazarı da kapatıldı. Beyaz esirlerin alınıp satılması ancak 1854’de resmen gerçekleşirken, 1857 yılında ise siyah esirlerin alınıp satılması yasağı getirildi.” (Koçak 2014).

Cariyelik ve kölelik 1885 yılında tamamen kaldırılmış, bir anlamda kadının bir mal olarak toplumda yer almasının önüne geçilmiştir. Bunun yanında kaynakları incelendiğimizde Tanzimat Fermanı ve onu takip eden 1856 tarihli Islahat Fermanı ile devletin kadınları toplumun eşit bir ferdi yapma çabasını açıkça görüyoruz. Bu bölümde çeşitli başlıklar altında Tanzimat’ın kadınlara getirdiği kazanımlar ele alınacaktır.

3.1. Miras Hakları

Osmanlı’da Tanzimat’ın kadına tanıdığı önemli haklardan biri miras hukuku konusunda olmuştur. Ancak bu birden bire gerçekleşmemiştir. XIX. yüzyıla kadar Müslüman kadının miras hakkı İslâm hukukunun ona verdiği haklarla tanımlanmıştır.

Kur’an kadına birçok durumda miras hakkı tanımıştır. Ancak üç durumda kadına erkeğin yarısı kadar miras payı vermiştir. Bunlardan birincisi karı–kocanın durumudur. Diğer ikisi ise kadının aynı ana–babanın çocuğu olarak erkek kardeşleriyle birlikte mirasçı olmasıdır. Aslında kadının mirastan yarım pay alması durumu sınırlıdır. Bununla birlikte bu paylaşımın günümüzdeki “kanun önünde eşitlik” ilkesiyle bağdaşmadığı da bir gerçektir.(Yürüt, 2017; 376)

Tanzimat’la verilen hakların asıl önemli olan yönü, XIX. yüzyıla kadar miras hakkı olarak eşitlik sağlanması değildir. “Tanzimat Döneminde (1839-1876) Kadın Yaşamındaki Modernleşme” adlı çalışmasında Figen Aydınör, kadınlara miras hakkı olarak normal mallarda İslâm hukuku işletilirken, miras konusu arazi olduğunda gelenek ve görenek denilerek, toprakların parçalanması için kadınlara hak ettikleri arazi payının verilmediğini belirtir ve şöyle devam eder:

Osmanlı İmparatorluğunun kuruluşundan 1567 tarihine kadar miras hukukunda, miri arazi tasarruf sahibinin arazisi, erkek evlada geçerken, bu tarihte yapılan bir değişiklikle “tapu bedeli” ile kız evlada da geçmesi kabul edilmiştir. Yine 1567 kanununa göre anneden kalan toprak, erkek çocuğa tapu bedeli verilme koşuluyla verilmiştir. (Aydınör, 2006; 20).

1567 tarihli “Arazi Kanunnamesi” olarak anılan bu kanun 1847 yılında kız çocuğun babasının arazisine bedel ödemediği şekilde değiştirilmiştir. Bu yeni düzenleme ile kız çocuklar mirastan erkek çocuklarla eşit pay alma hakkına sahip olmuşlardır.

Örfi intikalde ise 1847 yılına kadar mirisin kadın ya da erkek oluşu miri arazinin paylaşım biçimini değiştirmiştir. 1847 yılında çıkarılan tebliğde ise kadın ve erkek mirisin miri arazisinin intikalinde erkek ve kız evlât arasında eşitlik sağlanmıştır. Bundan sonra çıkarılan 1858 tarihli Arazi Kanunnamesi, 1867 tarihli Tevsi-i İntikal Nizamnâmesi ve 1912 tarihli Emval-i Gayr-ı Menkulenin İntikalât-ı Hakkındaki Kanun-u Muvakkat’ de erkek ve kız çocuklar arasındaki eşitlik ilkesi korunmuştur. Hatta bu düzenlemelerde daha alt derecelerdeki kadın ve erkekler arasında da eşitlik ilkesi benimsenmiştir. (Yürüt, 2017; 376)

3.2. Evlilik Kurumu

Tanzimat’ın modernleşme hareketi olduğu düşünüldüğü ve bazı kural ve kanunların Avrupa’dan alınarak uygulandığı düşünüldüğünde, Müslüman bir toplumdaki kadının evliliği ile Avrupa toplumundaki kadının evliliği arasındaki iki önemli farkı belirtmek gerekir.

İlk temel fark, İslâm’ın erkeğe verdiği birden fazla kadınla evlenme hakkıdır. Avrupa toplumunda olmayan bu kurala karşın, Katoliklikte olduğu gibi evli kişilerin boşanamama kuralı İslâmiyet’te yer almamaktadır.

Osmanlı Müslüman kadınının evliliği ile Avrupa kadınının arasındaki önemli fark ise Osmanlı’da Müslüman bir kadının evlendiğinde üzerinde olan malların kocasına geçmemesi ve kadının mülkiyetinde kalmasıdır. Ancak bu Avrupa’da böyle değildir.

Kadın mal sahibi olabildiği gibi, bu mallar evlilik sonrasında kocasının üzerine geçmemektedir.

Hak ehliyeti ceninin sağ ve hür doğmasıyla kazanılır. Fiil ehliyetinin şartları ise, temyiz kudretine sahip olma, balığ olma ve reşit olmadır. Hak ve fiil ehliyetinin kazanılmasında cinsiyetin bir önemi yoktur. Hak ve fiil ehliyetine sahip bir kadın, erkekler gibi her türlü hukuki işlemi yapabilir. Evlilik kurumu da Avrupa hukukunun aksine kadının ehliyeti üzerinde herhangi bir etki doğurmaz. Kadınların maddi varlıkları evlendiklerinde sona ermez veya kocalarının mülkiyetine geçmez. İslam-Osmanlı Hukukunda evlilikte mal ayrılığı rejimi kabul edilmiştir. Kadınlar mal varlıkları üzerinde kocalarının iznine ihtiyaç duymadan her türlü tasarrufta bulunabilirler. (Yürüt, 2017; 373).

Tarık Burak Koçak, “Osmanlı’da Tanzimat Fermanı Sonrası Kadın Hakları” iki bölümlü yazısının ilkinde Tanzimat Döneminde kadının evlilik hayatını etkileyen düzenlemelere şöyle değinmiştir:

Ayrıca evlilik sözleşmeleri artık resmi devlet memurları önünde yapılmaya başlanmıştı. Ancak yapılan bu değişiklikler o zamana göre radikal olarak değerlendirilebilecek düzeydeydi. Bu nedenle izin alınmadan yapılan evliliklerin geçerliliği devam etti ve izin usulü sadece bir formalite olarak muhafaza edildi. Ama elbette bu düzenlemelerin erkeklerin evlenme ve boşanma konusundaki serbestliklerini biraz olsun kısıtladığı bir gerçektir. (Koçak, 2014)

Tanzimat Döneminde yapılan evlilik düzenlemelerini şu şekilde özetlenebilir (Aydınör, 2006; 30-33) :

Tanzimat Döneminde evlilik ile ilgili ilk düzenleme 1844 (hicri 1269) yılında yayınlanan ferman ile yapılmıştır. Bu fermanın çıkış nedeni Kocaeli il meclisinin İstanbul’a yaptığı başvurdur.

1269/1844 tarihli fermanıdır. Evlenememe konusunda Koca İli Meclisinden yapılan bir başvuru İstanbul’a gönderilmiştir. Bazı veli ve akrabaların kızlarını, 30 yaşına gelmeden evlendirilmeleri, genç dulların da yine evlenmelerine izin verilmediğine değinilerek “neslin teksirini” engellendiği belirtilmiştir.

Bu kararlara göre; ergen kızların ve genç dulların şer’ân bir engel yoksa velileri onaylamasa bile kadı izni ile evlenebilmeleri olanaklı kılınmıştır. Veliler kıyılan bu nikâhı bozamazlar.(Aydınör, 2006; 30-31)

1874 (hicri 1289) yılında yayınlanan “İzdivaç ve Tenaküh Maddesi Hakkında Tenbihâtâ Havi İlânnâme” Tanzimat Dönemi’nde evliliği kolaylaştıran ikinci düzenleme olarak kaynaklarda yer alır:

Evlilik olayının bir düzene sokulması gereğine işaret edilen ilannâme’de önce on madde ile nelerin yasakladığı sıralanmış, ardından da teb’a dört sınıfa ayrılarak evlenirken yapabileceği masraf ve verebilecekleri eşya ile bunların miktar ve değerlerini ayrıntılı olarak belirtilmiştir.(Aydingör, 2006; 31-32)

1881 (hicri 1298) yılında yayınlanan nizamname, daha önce ilan edilen ferman ve ilannamenin devamı niteliğindedir. Evlilik kayıtlarının düzenli tutulması amacıyla yayınlanan bu nizamname, belediyelerin evlilik işlemlerini onaylaması ve kayda geçmelerini düzenler. Bu sayede Osmanlı’da farklı inançlarda farklı dinsel nikâhlar kıyılarak kendi ibadethanelerinde nikahları kayda geçen kişiler, tek bir kuruma kayıt edilerek takip edilebileceklerdir.

Evlilik kayıtlarının düzenli tutulmasını emreden bu nizamnamede belediyeler dinsel makamlardan (mehekim-i şer’iye, patrikhane ...) alınan evlenme izinnamelerini onaylayacaktır.

Nikahlar, bu onaylama işlemi gerçekleşmeden, yani izinnameler belediyeye kaydedirilip özel mühür vurdurulmadan kıyılmayacaktır. Yine imam, ve ruhani reisler “talak” durumunu da bir ilm u haber ile belediyeye bildireceklerdir. Onaysız izinnamelerle nikah kıyan ve talak durumunu belediyelere bildirmeyen imam, papaz ve hahamlar ceza kanununun ilgili maddesince cezalandırılacaklardır. Evlilik için belediye yatırılacak sicil kayıt masrafı ise yalnızca beş kuruştur.(Aydingör, 2006; 32)

3.3. Eğitim

Bu bölümün başında saray ve saraya bağlı ailelerin kadınlara ve haklarına yaklaşımı ile halktaki yaklaşımın farklı olduğu belirtilmişti. Sarayın kendilerine ait yaklaşımı toplumun geneline yayma isteği ile kız ve erkek çocukların mahalle mektepleri yerine daha modern okullarda karışık eğitim görme isteğinde olduğunu ama bu konuyu işleme sokamadığını görmekteyiz. (Kodaman, 1990; 145) 1857, 1863 ve 1864 yıllarında ilköğretimi ilgilendiren kararlar alındığı, ama para ve öğretmen sayısının yetersizliği gibi olanaksızlıklar yüzünden bu kararların uygulanamadığı görülmektedir. (Aydingör, 2006; 162)

1843 kadınların eğitim ve sosyal hayata katılımı açısından en önemli atılım yılı olarak değerlendirilebilir. Bu yıl kadınlar ilk kez ebelik eğitimi almaya başlamışlardır:

Osmanlı Devletinde Kadınlar sağlıkla ilgili bilgileri tamamen çevrelerinden öğrenmektedirler. Bu konuda kadınların toplu olarak eğitilmesi ilk defa Tanzimat

Döneminde düşünülmüştür. Tıbbiye Mektebinde ebelik kursları açılması için hekimbaşı tarafından 1842’de hükümete bir tahrir verilmiş ve kabul edilmiştir. Bunun sonucu 1843’de Tıbbiye Mektebinde ebelik eğitimine başlanmıştır.

Burada eğitim mankenler üzerinde yapılmaktaydı. Ayrıca ebe hanımların yapacakları mesleki tatbikat sırasında yanlarında erkek bulunmaması şartı getirilmiştir. (Aydingör, 2006; 66)

1859 yılı kızlar için açılan bugünkü ortaokulla eşit olan ilk kız rüştiyesi İstanbul’da Sultanahmet’te kurulmuştur. Rüştiye okullarının kurulması kadının toplumun sosyal yaşantısı içine alınması açısından önemlidir. İlk kurulan Rüştiye sonrası doğacak ihtiyaçlar kadının eğitiminde yeni atılımların ortaya çıkmasına neden olacaktır.

“Tanzimat Döneminde (1839-1876) Kadın Yaşamındaki Modernleşme” adlı çalışmasında Rüştiyelerin kız sanayi mekteplerinin kurulmasına ön ayak olduğunu belirtir ve kurulan “kız sanayi mektepleri”ni şöyle niteler: “Kız Sanayi Mektepleri, hanımların el becerilerini geliştirmeyi ve bunlardan ekonomik kazanç sağlamayı amaçlayan okullardır.” (Aydingör, 2006; 66).

Bayram Kodaman, “Tanzimat’tan Sonra Türk Kadını” adlı çalışmasında Kız Sanayi Mektepleri’nin başta bir kurs niteliğinde olduğunu, I. meşrutiyet sonrası okul niteliği kazanarak ülkede yaygınlık kazandığını belirtir:

1863’te Niş’te kız ve erkek çocuklar için açmış olduğu "Islahane" ile yapıldığı bilinmektedir. Bu ilk tecrübelerden ilham alınarak, 1868’de açılan Erkek Sanayi Mektebi’ne paralel bir şekilde 1869’da da Yedikule’de bir Kız Sanayi Mektebi açılmıştır. Ancak bu mektebi okuma-yazma, teknik ve sanat öğreten bir yer olarak görmemek lâzımdır. Dolayısıyla, mektebi kalifiye kadın veya kız işçi yetiştiren amelî bir kurs yeri kabul edebiliriz. (Kodaman, 1990; 151)

Kodaman’ın belirttiğine göre, I. Meşrutiyetten hemen sonra İstanbul’da onbeş, İstanbul dışında altmış dokuz Kız rüştiyesi mevcuttur. (Kodaman, 1990; 149) Bu okulların varlığı kadın öğretmen ihtiyacını doğurmuş ve bunun sonucu ise kız öğretmen okullarının açılması zorunlu hale gelmiştir. (Aydingör, 2006; 68) Bu amaçla kurulan “Darulmuâllimat” adlı kadın öğretmen okulu 1873 yılında onyedî öğrencisini mezun ederek, ilk mezunlarını vermiştir. (Aydingör, 2006; 71)

3.4 Değerlendirme

Bu bölümde anlatılanları kısaca özetlemek gerekirse:

Tanzimat Döneminde yaşanan kültürel değişimden ilk olarak etkilenen kadın grubu Saray ve çevresindekilerin eşleri ve kızları olmuştur. Yeni kurulan orduya eşlik edecek askeri müzik grubu ihtiyacını karşılamak için kurulan Muzıka-yı Hümayun ile saraydakiler önce Avrupa müziği, sonra ise Avrupa’da yer alan gösteri sanatları ile tanıştılar. Sarayda yer alan kadınların gerek yeni müzik türüne gerekse yeni tanıştıkları bu kültüre yüksek ilgi gösterdiklerini görüyoruz.

Saraylı kadınların Avrupa kültürüne ilgisinin toplumda benzeri şekilde yer alması çok daha sonra gerçekleşmiştir. Tanzimat’ın başında Osmanlı’da kadınlar hala sokağa yalnız çıkması ayıptır, kafes ardından bile tiyatro izlemesi iyi karşılanmaz... Bir başka deyişle Tanzimat her ne kadar Avrupa’ya kültür olarak yaklaşmayı hedeflese de Osmanlı’da kadın, Tanzimat’ın ilk yıllarında yüzyıllardır yaşadığı toplumsal hayata devam etmiştir.

Tanzimat ile kadının toplumdaki yeri değişmemiş görünse de, devletin kadına verdiği yeni haklarla ve yaptığı düzenlemelerle Osmanlı kadını, toplumda ikinci sınıf olmaktan, birey olmaya doğru birkaç adım yaklaşmıştır.

Bu dönemde önemli kanuni düzenleme miras konusunda olmuştur. Ailesinden kendisine kalan araziye para ödemedi sahibi olabilme hakkı, devlet garantisine alınmıştır. Müslüman kadının erkek kardeşleriyle eşit miras payını alması da bu dönemde gerçekleşmiştir.

Kadının bireyleşmesi konusunda Tanzimat Döneminde atılan önemli adımlardan bir kısmı ise evlilik müessesinde yapılan düzenlemelerle gerçekleşmiştir. Evlendiği andan itibaren üzerindeki mal varlığı kocasına geçen kadın, bu dönemde yapılan düzenlemelerle kendi malına sahip olma hakkı kazanmıştır. Bu düzenleme, kadının kocasından ayrı bir birey olduğunun devlet tarafından kabulüdür.

Evlilik konusunda bir diğer düzenleme ise her nikâhın önce devletten izin alınarak yapılması şartının getirilmesidir. Devlet kendisine bildirilmeyen nikâhları gerçek saymayacaktır. Bu düzenlemenin kadına evlilik kurumu üzerinden yaşatılan adaletsizliklerin önüne geçtiği, yaptığı evliliklere resmiyet kazandırdığı açıktır.

1854’de beyaz esirlerin, 1857’de siyah esirlerin alınıp satılması yasağı ve 1885 yılında cariyelik ve köleliğin tamamen kaldırılması kadının toplumda bir meta olmaktan çıkması yine Tanzimat Dönemi’nde kadının toplumdaki hakları açısından atılmış önemli adımlar olmuştur.

Bu dönem aynı zamanda kadının mesleki eğitimin yolunun açıldığı dönemdir. 1859 yılı ilk kız rüştiyesi, 1863 yılı ise ilk Kız Sanayi Mektebi'nin açıldığı yıldır. Sonrasında hanımların el becerilerini geliştirmesini ve ekonomik kazanç sağlamalarını hedefleyen Kız Sanayi Mektepleri ülkenin farklı bölgelerinde kurulmaya devam etmiştir. Tüm bu eğitim atılımları, XIX. yüzyılın sonuna doğru, kadının toplumda daha fazla yer alması, birey olması ve kendi ayakları üzerinde durabilmek için gereken donanımı kazanmasını sağlamıştır.





4. TANZİMAT DÖNEMİ TİYATROSUNDAN ALTI MODEL OYUN, ALTI KADIN KARAKTER

Metin And'ın (And, 1999; 99)Tanzimat Dönemine ait tiyatro metinlerini altı türe ayırdığı, bu türleri; Komedya; Manzum Dramlar; Romantik Dramlar; Melodramlar; Evcil ve Duygusal Dramlar; Müzikli Oyunlar, başlıkları altında topladığı çalışmanın ikinci bölümünde belirtilmiştir.

Bu bölümde, bu oyun türlerinden birer oyun örneği seçilmiştir. Seçilen oyunlar; komedya türü için Şair Evlenmesi, manzum dram için Nesteren, romantik dram için Vatan Yahut Silistre, melodram için Afife Anjelik, duygusal ve evcil dram için Zavallı Çocuk, Müzikli Oyun türü için ise İstanbul Efendisi'dir.

Tanzimat Dönemi Türkçe tiyatro metinlerinde kadın karakterlerin özelliklerini tespit edebilmek için yukarıda adı geçen oyunlarda konunun ekseninde duran kadın karakter ana kadın karakter olarak kabul edilmiştir. Belirlenen karakter yazar tarafından hangi özellikleri öne çıkartılarak kaleme alınmıştır sorusu çerçevesinde alıntılarla incelenmiştir.

4.1Şair Evlenmesi

Tanzimat Dönemi yazarlarının ilklerinden olmayı başarmış olan değerli yazar Şinasi'nin, “Şair Evlenmesi” piyesi komedya türünde olup, Türk tiyatrosunun mihenk taşlarından biridir.

İbrahim Şinasi'nin ilk olarak 1860 yılında Tercümân-ı Ahvâl'de yayımlanan, ardından kitap olarak basılan Türk edebiyatının batılı anlamdaki ilk özgün tiyatro eseridir. Yazar Şinasi, dilin sade kullanımı açısından dil devrimine büyük destek sağlamış ve görücü usulü evliliğin bireyler üzerindeki yıkımına ışık tutarak toplumsal bir soruna parmak basmıştır. Piyesteki özellikler incelendiğinde müzik kullanımı dikkat çekmektedir. Bir başka dikkat çekici özellik, ortaoyunu, meddah ve karagözdeki gibi söz oyunlarına yanlış anlamalara dayalı komedi yaklaşımının zaman zaman kullanımıdır.

Uzun süre Fransa'da kalan şair, bu ulusun edebiyatını okumuş ve çağdaşı olan ünlü Fransız yazarlarıyla tanışma olanağını elde etmiştir. Batı düşüncesi ve Fransız edebiyatından önemli ölçüde etkilenen şairimiz bu etkiyi hukuk, adalet, eşitlik gibi kimi yönetsel alanlarla bireysel hak ve özgürlükler alanındaki düşüncelerinde gösterdiği gibi, bazı ünlü Fransız şairlerinden yaptığı şiir çevirilerinde ve özellikle, o tarihe kadar bir iki küçük ve acemi oyun dışında Türk edebiyatının yabancı olduğu tiyatro alanında göstermiştir. Bu yönüyle Şinasi'nin Şair Evlenmesi, sanatsal niteliği düşük olsa bile, tarihsel özelliği ve dönemin koşulları nedeniyle üzerinde durulmaya değer bir ilk yapıt olarak edebiyat tarihimize geçmiştir. (Aydın, 1998; 138)

Sahne üzerindeki bu yenilikler Türk tiyatrosunun gelişimine olanak sağlamış ve ardından gelecek olan eserler için nitelikli bir zemin hazırlığı sağlamıştır. Oyun karakterleri toplumsal bir ayna niteliğindedir. Din adamının rüşvet alması inanç sömürgesindeki yolsuzluklara, ahlaksızlıklara parmak basarken, mahallenin olayların derinliğine hâkim olmadan galeyana gelmesi, kadınların çöpçatanlık yapması gibi unsurlar tiyatronun hem güldüren hem de düşündüren yanına nitelikli bir örnek teşkil etmektedir.

Bir başka detay ise yazar Şinasi'nin batıda tiyatro örneklerini incelemesine rağmen yurdumuzda bu oyundan başka bir eser üretmediği gerçeğidir. Dönem şartlarında incelediğimizde tiyatro alanındaki yeniliklere öncü niteliğinde olan “Şair Evlenmesi” eseri bu başarısını halkın tarihinden gelen Hacivat- Karagöz orta oyunu kültüründen esinlenerek sağlamıştır. Batak Ese ve Atak Köse oyun kişilerinin konuşmaları, Karagöz oyunlarının Kayserili, Kastamonulu, Laz vs. tiplerine bir örnek teşkil etmektedir. (Baykul 2016;69)

Bu piyeste orta oyunu geleneğimizde üretilen eserler ile bir başka benzerlik gösteren unsur ise mahalleli tipleridir. (Baykul, 2016; 65)

Oyun tek perde ve (9) dokuz sahne planında aktarılmıştır.

İlk sahne Müştak Bey'in severek evlendiği Kumru Hanım ile yaşayacağı gerdek gecesinin heyecanı ile başlamaktadır. Kumru Hanım'ın ablası Sakine Hanım'ı da Hikmet Efendi ile aralarını yapma fikri muhabbet konusu edilmiştir.

Bir sonraki sahne gerdek odasında geçmektedir. Ziba Dudu, gelinin geleceği haberini Müştak Bey'e verir.

Müştak Bey, gelini beklerken ona bir şarkı hediye etmek için prova yapar. Ziba Dudu ve Habbe Kadın gelini hazırlayıp Müştak Bey'in huzuruna getirirler. Gelinin Sakine Hanım olduğunu gören Müştak Bey oracıkta bayılır.

Müştak Bey, yaşadığı olay karşısında Ziba Dudu'ya dert yanar. Sakine Hanım ile evlenmektense gönül rahatlığıyla hapisanede yatmayı daha uygun bulduğunu söyler.

Ziba Dudu Müştak Bey'in isyanına dayanamaz ve aceleyle Ebulaklaka hocayı eve çağırır ve durumu anlatır. Hoca Müştak Bey'i kızın ırzına geçmekle suçlar ve nikahı bozmak istemez. Müştak bey suçlu konuma düşer ve mahallelinin gazabına uğrar.

Hikmet Efendi, durumu çözmek için Ebulaklaka'nın cebine rüşvet koyar, hoca nikahı yanlış kıydığını ilan eder. Yaşça büyük olanın değil, boyca büyük olanın nikahını duyurarak Müştak Efendinin gönlünü yapar.

Bir sonraki sahne gerdek odasında geçmektedir. Habbe Kadın, Kumru Hanım'ı Müştak Bey'e gelin olarak sunar. Müştak Bey, evdeki herkesin çıkarılmasını, yalnız kalmalarını ister. Hikmet Efendi, Müştak Bey'in yanına gelerek yaşadıklarından sonra nasihatlerde bulunur. Hata yapmak ve sonuçlarını yaşamak bir başka hatayı önler diyerek durumdan ders çıkarmasını öğütler.

4.1.1 Kumru kişileştirmesinin genel kurgusu

Oyunda yer alan dört kadın karakter içerisinde, olaylar ana karakter Kumru'nun etrafında gelişmektedir.

Kumru Hanım genç, endamı yerinde ve güzel bir kadındır. Müştak Bey, ondan şu sözlerle bahseder:

(Kumru Hanım için) MÜŞTAK BEY- O tazelikte, hüsnü gibi huyu da güzel!
(Baykul, 2016, s.59)

Kumru karakterini sahnede oyunun sonunda görürüz.

Müştak Bey, Kumru Hanım'dan her ne kadar, "hüsnü gibi huyu da güzel." sözleri ile bahsetse de, oyun içinde Kumru Hanım'ın karakterini belirleyecek iki ayrı bilgi yer almaktadır. Bunlardan ilki onun da Müştak Bey'i seviyor olmasıdır. İkinci bilgi ise ablası Sakine Hanım'ın yanlışlıklar sonucu Müştak Bey ile evlendirilmesine çok üzüldüğü ve günlerce ağladığıdır.

Bu iki bilgi ile karaktere ancak taş kalpli bir karaktere sahip olmadığı yönündedir. Oyunun bir komedi olduğu düşünöldüğünde bu özelliğinden dolayı Kumru Hanım'ın iyi karakter olduğu söylenebilir. Ancak kendi yerine ablasının evlendirilmesindeki sergilediğı tavır da bir o kadar dikkat çekicidir. Yaşananlara itiraz etmek yerine kendi içine dönerek ağlayacak bir yapısı olması karakterinin melankolik özellikler taşıdığını düşündürmüştür.

Rolün yönelişine baktığımızda, Kumru Hanım her genç kız gibi sevdiği erkekle evlenmek ister, fakat çöpçatanlık görevindeki Ziba Dudu ve Habbe Kadın işleri karıştırır ve Müştak beyin Sakine Hanım ile evlenmesini sağlarlar. Tanzimat Döneminde işlenen görücü usulü evliliklerin yıkımla sonuçlandığı gerçeğı bu dört kadın karakter üzerinden işlenmiştir. Bu tür istem dışı gelişen olaylarda kadının söz hakkı olmadığı ve kaderine boyun eğdiği gerçeğı de Kumru Hanım karakteri üzerinden işlenmiş ve kadının toplumdaki yerine dikkat çekilmiştir. Ana kadın karakter Kumru Hanım olarak işlense de olaylar ve durumlar Müştak Bey üzerinden kurgulanmış ve işlenmiştir. Müştak bey'in Kumru Hanıma olan aşkı, aradaki çöpçatanların dolambacı, mahallelinin her duyduğuna sorgulamadan inanması ve din adamlarının halkın duygularını ve parasını sömürmesi bir aşk hikayesi üzerinden anlatılmıştır.

Birbirlerini seven iki aşık Kumru Hanım ve Müştak Bey, mahallelinin karışması ve yardımcı kişilerin olaya müdahil olması sonucunda bir dolambacın içinde kalırlar. Kumru Hanım, Müştak Bey'i çok sevse de ablası Sakine Hanım ile evlenmesine engel olamaz. Tam kaderine ağlarken yanlışlık düzeltilir ve mutlu sona erdirilir. Sakine Hanım ise mutluluğı bulduğunu sanır fakat Müştak Bey'in kalbinde Kumru Hanım'dan başkasının yeri yoktur. Nikah bozulur ve Sakine Hanım hem yaşlı hem de dul duruma düşer. Ziba Dudu ve Habbe Kadın Müştak Bey'i yaşça büyük olanın evlenmeden küçüğüne sıra gelmeyeceğini bildiklerinden Sakine Hanım ile nikahlarlar, fakat Müştak Bey'in kararlı tavrıyla işler daha da dolambaçlı bir hal alır. İki kadın bu yanlış düzeltir ve sevenleri kavuşturur. Kişilerin birbirleri ile olan ilişkileri bağlamında engeller tespit edilse de asıl engel sebepleri toplumu yansılayan görüşlerden doğmaktadır. Oyunda mahalleli kişilerin ve din adamının etkisi bir hayli fazladır. Çöpçatan kadınların cehalet ile yaptıkları eşleştirmeler dönem özelliklerini taşıyan ve insan hayatını etkileyen olaylara yerinde bir örnek teşkil etmektedir. Yazar

Şinasi, görücü usulü evliliklere karşı görüşüne iki kadın oyun kişisi üzerinden bir mesajla iletilmiştir.

Mahalleli tiplerini ise genel bir çerçevede işlenmiş olup kişisel özellikler bağlamında derinlik yaratılmamıştır. Ne var ki toplum algısını yansıtan, dinlemeden yargılayan, olayları neden- sonuç ilişkisi içerisinde incelemeyen direkt yargılamaya varanlar olarak resmedilmiştir. Piyasasında dönemin algısını anlatan en iyi unsurlardan olmuşlardır. Oyun içindeki bazı tiplerin isimleri işlendikleri kişisel özelliklerle bağlantılı olmuştur.

Müşak: Can atan ve özleyen (kahramanımız sevdiğine kavuşup, evlenmeye can atan.
Ziba: Süslü, özentili.

Dudu: Papağan

Habbe: Hileci, hile yapan

Ebu'l Laklaka: Gevezelerin babası, çok konuşan

İsim ve içerdiği anlam bağlamında incelediğimizde Şinasi'nin yerinde bir tespit yaparak tiplerine anlam kazandırması dikkat çeken bir ayrıntı olmuştur.

Rolün hedefi sevdiğine kavuşup evlenmek, engeli ise mahallelinin karışması ve yardımcı kişilerin olaya müdahil olması sonucunda yanlış kişilerin evlenmesidir. Kumru Hanım, Müşak Bey'i çok sevse de ablası Sakine Hanım ile evlenmesine engel olamaz. İki kadın bu yanlış düzeltir ve sevenler kavuşturulur. Kişilerin birbirleri ile olan ilişkileri bağlamında engeller tespit edilse de asıl engel sebep, toplumu yansıtan mahalleli kişiler ve din adamlarıdır.

4.1.2Değerlendirme

Oyundaki Kumru karakteri, yukarıda aktarıldığı kadar dar anlatılmış bir karakterdir. Onun oyunun ana kadın karakteri kabul edilmesinin nedeni, oyundaki olayların onun ekseninde dönmesidir. Bu şekilde bakıldığında aslında oyun bir toplum eleştirisi olarak ele alınmalıdır.

Kişiler üzerinden eserde verilmek istenen mesaj, görücü usulü evliliklerin kişileri yıkıma uğratması gibi gözükse de bu bir toplum eleştirisidir. Bu evliliğin gerçekleşmesini sağlayan çöpçatanlar; dedikoducu, yaygaracı ve her duyduklarına inanan, mahalleliyi kışkırtan mahalle kültürünün üyeleri kişiler olarak işlenmişlerdir.

Şair Evlenmesi piyesinde dikkat çeken unsurlardan biri ise diğer oyun kişilerine nazaran dönemin aydın kişileri olarak bahsedebileceğimiz Müştak Bey ve Hikmet Efendi’de yanlışlıkları düzeltmek yerine bu yanlışla ortak olmaktadırlar. Müştak Bey’in görücü usulü ile evlenmesi, Hikmet Efendi’nin dolambacı düzeltmek için imama rüşvet vermesi bu yanlış düzeltmek yerine buna ortak olduklarını göstermektedir. Yenilikçi türde yazılan Şair Evlenmesi piyesi, barındırdığı müzik ve danslarla da Türk tiyatrosuna yeni bir soluk getirmiş ve yerli türünde eserler yazılması için diğer yazarları teşvik etmiştir.

Çöpçatan kadınların cehalet ile yaptıkları eşleştirmeler dönem özelliklerini taşıyan ve insan hayatını etkileyen olaylara yerinde bir örnek teşkil etmektedir. Yazar Şinasi, görücü usulü evliliklere karşı görüşüne iki kadın oyun kişisi üzerinden bir mesajla iletilmiştir.

Ana kadın karakter olarak görülen Kumru Hanım, genç, güzel, iyi huylu ve Müştak Bey’e temiz duygular besleyen, sakın mizaçlı Türk kadınıdır. Sesini çıkarmayan, söz hakkı olmayan, haksızlığa başkaldırmayan, kaderine razı gelen ve duygularını sessizce ağlayarak yaşayan bir kişi olduğu dikkat çekmektedir.

Kumru Hanım oyun süresince, itiraz etmemiş, günlerce kaderine ağlamış ve toplum tarafından kabul görülen kız olmuştur. Oyunun bütünü incelendiğinde dönemin kadınının ne kadar kapalı ve izole bir hayat yaşadığı, toplum içerisinde var olmadığı, sosyal hayattan uzak tutulduğunun vurgulandığı görülür.

4.2 Nesteren

Nesteren, 1878 yılında Abdülhak Hâmid Tarhan tarafından kaleme alınmış, manzum dram türünde tiyatro oyunudur. Yazar eseri Paris’te yazmıştır. Eserin, Tarhan’ı memuriyet hayatından ettiği bilinmektedir. Türk-Rus savaşı hayal edilerek yazılan eserde, basım ve yayın izinleri alınmış olmasına rağmen yapılan şikayetler, onu işinden etmiştir.. (Tarhan1994; 126)

Abdülhak Hâmid, Nesteren’i Pierre Corneille’in Le Cid isimli eserinden esinlenerek kaleme almıştır.

Hâmid Nesteren'in konusunu Corneille'den aldığını kısmen itiraf ediyor. Fakat şairin, eserlerinden bahsederken kullandığı dil gösteriyor ki, buna rağmen bu iki trajedi kendi malıdır, daha doğrusu Hâmid bunu böyle farzetmektedir. (...) Eşber için Hâmid sadece “mün’akistir” dediği halde Nesteren için “muktebes” diyor. Bu kelime adaptasyonun Türkçe mukabilinden başka bir şey değildir. Şu hâlde şairin kendisi de Nesteren'in bir adaptasyon olduğunu kabul ediyor demektir. (Perin 1946; 173) (Karaburgu, 2010; 326)

Oyun altı (6) fasıldan oluşur.

Olay Kabil'de geçmektedir. Kabil Meliği olan Behram ile Gazanfer kardeşirler. Gazanfer, halkın sevmediği bir yöneticidir, Behram sevilen bir veliahttır.

Bu iki zıt yaradılışlı kardeşin çocukları olan Nesteren ve Hüsrev de birbirlerine âşıktırlar. Gazanfer, halkın kendisine karşı olan sevgisizliğin sebebi olarak gördüğü kardeşi Behram'a ülkeden gitmesini söyler, Behram ise karşı çıkar. Gazanfer ile Behram arasında geçen tartışma, Gazanfer'in Behram'a tokat atmasıyla bir felaketin başlangıcı olur. Behram, oğlu Hüsrev'e bunun bir namus meselesi olduğunu bu yüzden Gazanfer'i öldürmesi gerektiğini söyler.

Hüsrev, bir gece Gazanfer karısı ile uyurken odalarına girer ve düello düzenleyerek Gazanfer'i öldürür. Hüsrev'e karşı ilgisi olan Nesrin, cinayeti üstlenir. Ancak Hüsrev sonra halk mahkemesinde işlediği cinayeti itiraf eder ve Nesrin'i kurtarır. Nesteren, babasını öldürenin sevdiği adam olduğunu öğrenir ve onu öldürmeye yemin eder. Nesteren Bender'e eğer Hüsrev'in canını alırsa kendisiyle evleneceğini söyler. Hüsrev'i öldürme fikriyle yola koyulan Bender, onu sadece yaralar.

Hüsrev, sefere çıkar ve zaferle döndüğünde Nesteren'le evlenir. Gerdek gecesi Hüsrev'i öldürmeyi düşünen Nesteren, zehir içer ve ölür. Sevgilisinin ölümüne tanık olan Hüsrev, kendisini hançerleyerek öldürür.

Nesteren'in eserinin olay örgüsü altı kısımda incelenmiştir. Bu kısımların ilki Nesteren ile Hüsrev'in birbirlerine duyduğu aşk, ikinci kısım Gazanfer ile Behram arasındaki güç ve iktidar savaşı, üçüncü kısım Gazanfer'in Hüsrev tarafından öldürmesi, dördüncü kısım cinayeti Nesrin'in üstlenmesine karşın Hüsrev'in itiraf edişi, beşinci kısım Nesteren'in babasının intikamını almak istemesi, altıncı kısım ise Nesteren ile Hüsrev'in intihar etmesi olarak ayrılmakta ve eserin konu itibarıyla genel kanavasını oluşturmaktadır.

4.2.1 Nesteren kişileştirmesinin genel kurgusu

Bu oyunda iki adet kadın karakter kullanılmıştır. Ana karakterin Nesteren olduğu gözlenmiştir.

İktidar hırsıyla dolan iki kardeşin çatışmasının yanı sıra aşk temasının da işlendiği bu eserde ana karakter Nesteren'dir Tarhan, olayların işleyişini ve çatışmaları bu oyun kişisi üzerinden işlemiş ve konunun devamlılığını sağlamıştır.

Nesteren oyunun başında güzel ve endamlı bir kadın olarak görülür. Ancak yaşadığı dram oyunun ilerleyişiyle onun fiziksel görünüşünü etkiler:

NESTEREN: Dünya dönüyor, ben fikrimde kaim;

Gözümün nuru söndü, aşkın daim:

Ağlaya ağlaya gözüm karardı;

Yirmi yaşında saçım ağardı;

Hem sabiye döndüm hem ihtiyara! (Engünün, 2002, s.219)

Yukarıdaki alıntıda da görüldüğü gibi oyunun başında henüz yirmi yaşında genç ve güzel bir kadın olan Nesteren, yaşadıkları ile saçları beyazlamış, omuzları hafifçe kamburlaşmıştır. Ancak ruhen belirtildiği yaştan çok daha olgun bir hale de bürünmüştür.

Nesteren karakterinin iki önemli karakter özelliğinden bahsetmek mümkündür. Bunlardan ilki seven kalbe sahip, aşık bir kadın oluşudur. Oyunun sonunda, zehir içerek intihar ettiği anda Hüsrev'e söylediği sözler Hüsrev'e "ruhum" hitabı ona duyduğu büyük aşkın göstergesidir:

HÜSREV: Ne var? Nesteren!

NESTEREN: Hiç... Zehirlendim, ölüyorum

HÜSREV: Nasıl?

NESTEREN: Böyle ayrı yaşamaktan ne hasil?

Ötede birleşiriz... Fani dünya

Bu ıstırabı değmez...

HÜSREV: Öyle mi? Ya...

Nur-u vücudun mezara iner de

Ben durur muyum? Hançerim nerde?

Yerde!

NESTEREN: Gel ruhum gel... Veda edelim (Engünün, 2002; 252)

Ancak Nesteren'in ikinci duygusu intikamdır ve oyun, onun aşk ve acı duyguları arasında bocalaması üzerinedir. Çünkü intikam almak istediği kişi ile âşık olduğu kişi aynı insandır. Sevdiği kişinin babasını öldürdüğü gerçeği ile toplumun böylesine bir katille evlendiği yönündeki baskıları arasında sıkışıp kalan, çaresiz bir kadın profili çizilmiştir. Tarhan, bu ikilemi oyun boyunca başarılı bir şekilde vermeyi sürdürmüştür. Nesteren'in bocalayan yanı oyunu sürükleyen, merak duygusunu ayakta tutan ikinci özelliğidir:

Padişâhım! Vazifen kısas. Oğlunu urdur, sonra da beni as! Bana yârim can, size katil halef Muzır olmak ma'lûm, evlâsı telef! İdâmını talep ettiğim zalim sizin oğlunuzsa benim sevgilim! Sizin nısf-ı ömrünüzse kezâlik Benim de ömrümün nısfına mâlik! Halk için şehzâde ise bence şâh. Halk için şâh ise bence padişâh, Halk için padişâhsa bence sanem!.. Nazarımda âlem onsuz cehennem, Onunla birlikte bir dâr-ı mihnet, Ölürse mezar, urulursa cennet!... Adle tahtınız mahalli-i ihtisas, Kısas isterim, padişâhım, kısas! (Engünün, 2002; 211)

Nesteren'in babasının katili ile evlenme gerçeği onu öç alma duygusu ile katil olmaya iterken bir yandan da kalbinde taşıdığı aşk buna engel olmaktadır.

Hüsrev ve Gazanfer arasında ise intikam alma teması üzerinden bir çatışma bulunmaktadır. Hüsrev, Gazanfer'in babasına attığı tokadın intikamı almak ister, çünkü bu şeref ve namus meselesi olmuş, itibarsızlaştırmaya hizmet etmiştir.

Gazanfer ve Behram arasında ise iktidar teması altında bir çatışma bulunmaktadır. Çünkü, Gazanfer halkın kendisine olan sevgisizliğinin sebebi olarak Behram'ı görmektedir. Gazanfer, Behram'ı sürgüne göndermek ister fakat bu isteği yerine getirilmez. Gazanfer bu itaatsizlikleri sebep göstererek Behram'a tokat atar ve olay namus meselesi halini alır.

Nesteren ile Nesrin karakterleri arasındaki çatışma teması ise rekabet üzerinedir. Nesrin'in Hüsrev'e beslediği gizli aşktır, Nesteren'in Hüsrev ile evli olması iki kadın arasında bir çatışma unsuru doğurmuştur.

Oyunun sonunda, hayatın yarattığı bu ikileme karşı güçlü bir karar alan Nesteren karakteri çizilir. Nesteren'in önünde, aşkını seçerek ömür boyu ayıplanmak seçeneği durmaktadır. Diğer seçeneği ise intikam alarak aşkından vazgeçmek ama ömür boyu aşk acısı çekmektir. Nesteren bu noktada güçlü bir aşık insan kimliği koyarak aşkı için kendi hayatından vazgeçer.

Oyunda hedef Nesteren'in sevdiği adamla mutlu bir hayat sürmeyi istemesi, engel sevdiği adamın babasının katili olmasıdır, sonuç ise Nesteren'in hayatına son vermesidir. Nesteren hedefine ulaşamamıştır.

4.2.2Değerlendirme

Tarhan'ın ele aldığı kadın karakterlerin kişisel olarak melankoliye yatkın, aşka âşık olan kadın karakter özellikleri Nesteren eserinde de aynı şekilde karşımıza çıkmaktadır. Nesteren Osmanlı toplumundaki Türk kadınına temsil etmez. Bunun nedeni oyunun Kabil'de hayali bir sarayda geçiyor olmasıdır. Eserde sarayın tasvirinin yapılmaması mekanın ve ülkenin hayali olduğunun göstergesi gibidir.

Nesteren karakterinin Abdülhak Hamid'in savunduğu fikirleri ortaya koymak için bir araç olarak kullandığı görülmektedir. Yazarın neredeyse her eserinde işlenen kadınların eğitiminin önemi teması bu eserde yer almaz.

Yazarın bir iktidar ve aşk öyküsü üzerinden layık olmak temasının alttan işlendiği görülür. Hüsrev'e ne kadar âşık olsa da onunla evlenmesi halkça uygun olmayacaktır. Burada kişinin kocalık mevkiine liyakati sorgulanmaktadır.

Toparlamak gerekirse, Nesteren'in sıkışmışlığı üzerinden izleyicinin sadece aşkı değil, iktidar ve liyakat kavramlarını sorgulaması da yazar tarafından amaçlanmış, bu sorgulama, Nesteren'in başına gelen olaylar ve düştüğü ikilem üzerinden sağlanmıştır.

4.3Vatan Yahut Silistre

Namık Kemal'in 1873 yılında İbret Gazetesi'nde kaleme aldığı, 'Vatan Yahut Silistre' adlı oyunu, dönemin romantik dram türüne bir örnek niteliğindedir. Oyun, 1 Nisan 1873 tarihinde Gedik Paşa Tiyatrosu'nda Güllü Agop Kumpanyası tarafından

sahnelenmiş, izleyenler üzerinde derin bir etki bırakarak ve yoğun tezahüratlarla ayakta alkışlanmıştır.

Osmanlı'nın eski kuvvetinden uzak olduğu yıllarda yazılan eser, halka vatan aşkını aşılayıp canlandırmak amacıyla yazılmıştır

Türk askerinin vatan için gösterdiği fedakârlığı anlatan oyun, Osmanlı'nın toprak kaybettiği ve eski gücünü yitirdiği dönemin gerçeklerini yansıtır

Vatan yahut Silistre, Batılı anlamda yazılan ve oynanan ilk tiyatro eseridir. Eserin gerçek adı Vatan'dır, uygulanan yasaklar nedeniyle Silistre adı ile oynanmış sonra da Vatan yahut Silistre adı ile tanınmış, kabul görmüştür.

Namık Kemal'in Gelibolu'da yazmaya başlayıp İstanbul'da tamamladığı eser, sağlığında sahnelenişini görebildiği tek oyundur. İlk temsilin sahnelenmesinden sonra izleyicilerin galeyana gelerek başlattıkları gösteriler, yazarın Magusa'ya sürülmesine sebep olmuştur. (Aydoğan, 2003, s.16-18)

Vatanperverlik duygularını işleyen eser, yarattığı ilgi ile diğer yazarlarda da tiyatro oyunu yazma hevesi uyandırmıştır. Çok sevilen eser Avrupa'da da ilgi uyandırmış, Rusça ve diğer dillere tercüme edilmiştir. (Aydoğan 2003, s.27)

Oyun dört (4) perde ve yirmi sekiz (28) sahne planında aktarılmıştır.

Birinci perde, Zekiye'nin sokakta gördüğü İslam Bey'e olan aşkıyla başlamaktadır Zekiye, sokakta gördüğü İslam Bey'e ilk görüşte aşık olur. İçinde bulunduğu yoğun duygular daha önce böyle bir sevgiyi hiç tatmadığını anımsatır. İslam Bey'i tekrar görme umudunu taşısa da bir daha hiç karşılaşmayacak olmaları ihtimali de yüreğine saplanmaktadır.

İslam Bey aniden Zekiye'nin penceresinden içeri girer ve genç kadının yoğun hislerinin karşılıksız olmadığını, aynı aşk ateşiyle kendisinin de kavrulduğunu söyler. İki genç kavuşmuş olsalar da İslam Bey'in vatan ülküsü her şeyin ötesindedir. Ailesinde birçok şehit bulunan İslam Bey, vatan için yapılan çağrıya cevapsız kalmayacak ve canını verme pahasına Silistre kalesini kurtarmaya gidecektir. Babasının askerden dönmediğini bilen Zekiye aynı endişeyi İslam Bey için yaşar fakat onun kararına engel olamaz.

İslam Bey'in odadan çıkışından sonra Zekiye büyük bir buhrana kapılır. Kendini öldürmeyi dahi düşünür. Ama kavuşma umudu kendisini bu eylemden uzaklaştırır.

Ölmüş annesinin yokluğuna sitem eder ve kendisinin mezarındaki ölüden farksız olduğunu söyleyerek annesinin kabrinin yanına sokulma hayalini kurar.

İslam Bey meydanda vatani kurtaracak yiğitler için bir çağrı yapar ve bu yolda karşılaşabilecekleri koşullardan bahseder. Gönüllüler hiç tereddüt etmeden bu çağrıya kulak verir.

Zekiye pencerenin ardından İslam Bey'in konuşmasını dinler ve 'beni seven ardımdan gelsin' cümlesi içini yakar. Sevdiği adamın peşine düşmek için erkek kılığına girmeyi göze alır.

Zekiye odanın içinde delirmiş gibi koşturarak kılık değiştirmeye çalışır ve süt ninesi Hanife şaşkınlığını gizleyemez. Zekiye delirmişçesine ninesi Hanife'yi suçlar. Eğer kendisini bahçelere götürüp görücüye çıkarmasaydı İslam Beyin acı aşkını hiç tatmamış olacağını söyler. Bu sözlerinin yıkıcılığını sonradan fark eden Zekiye, ninesi Hanife'den helallik alır ve yola koyulur.

Zekiye'nin gidişinin ardından süt ninesi Hanife fenalık geçirir ve olduğu yere yığılır.

Beş sahneden oluşan ikinci perde askerlerin cenk türküsü söylemesiyle başlamaktadır. Askerlerden Sıtkı Bey savaşacaklar içinde ayırım yapmak ister fakat herkes ölümü göze alır. Zekiye'nin tüysüz suratı ve yaşça küçüklüğü dikkat çeker. Fakat vatan için ölme niyetinde olduğundan aralarına kabul edilir.

İslam Bey vurulmuştur ve kanaması vardır. Bitkin bir halde vaziyeti anlatırken daha fazla bedeni dayanamaz, bayılır. Aşkını kaybetmekten korkan Zekiye onu kucaklar ve tedavi etmek için ne gerekiyorsa yapar. Sıtkı Bey bu durum karşısında çok duygulanır ve gözyaşlarını gizleyemez.

Sıtkı Bey kızının kaybolduğu haberini gelen mektupla alır. Bu sırada Rüstem Bey onu çok sevdiği bir arkadaşına benzettiğini söyler. Sıtkı Bey bahsedilen Ahmet adlı askeri tanıdığını, başından birçok talihsiz olay geçtiğini bu yüzden de kimliğini gizlediğini söyler. Ve sözlerini 'Allah rızası için bir yerde rast gelirsen tanıma' diyerek durumun üzerini örtmek için çabalar. gönüllü asker düşmanın geldiğini bağırır.

İkinci perde Zekiye'nin, cenkte yaralanan İslam Bey'e refakat etmesiyle başlamaktadır. Zekiye hasta olan aşığını hayranlıkla izlerken gittikçe yaklaşan top sesleri çadırın içini sarmaya başlar. Vatan aşkıyla yanıp tutuşan İslam Bey bir an

önce yerinden kalkıp cenk etmek ister fakat bu durum çadırın köşesine saklanan Zekiye'yi bir hayli telaşlandırır. Top seslerinin sıklaşması İslam Bey'i yerinden kaldırırken Zekiye'nin telaşlı sesi duyulur ve karşısında gördüğü yüze inanamaz. Zekiye, İslam Bey'in vatana olan aşkı gibi kendi kalbinde bir aşkın ateşine düşmüştür ve iki kalp cengin ortasındadır. Top sesleri daha da yakından duyulur.

Yarbaylardan biri Silistre kalesini teslim etmeyi teklif eder ve vatan aşkıyla yanan gönüllüler arasında bir kaos yaşanır. Vatanın hiçbir parçasının verilmeyeceği ve Silistre kalesinin düşmeyeceğine dair canları pahasına ant içerler.

düşman sağ mevziiden hücumla kalkmıştır, düşman askerleri sayıca fazla olduğundan Sıtkı Bey'in aklına parlak bir fikir gelir. Düşman cephanesini patlatmak, zarara uğratmak az olan asker açığını kapatmak için geçerli bir sebep olacaktır. Bunun için bir gönüllü arayınca İslam Bey hiç tereddüt etmeden kabul eder, fakat gönlü buna razı gelmeyen Zekiye kendisi de görev edinerek İslam Bey'in peşine koyulur.

Sıtkı Bey, düşman askerlerin toplandığı haberini alır ve Abdullah Çavuş'u yanına çağırır. Bu akşamki görev için canı pahasına bunu üstlenip üstlenemeyeceğini sorar ve Abdullah'ın cevabıyla göreve dahil eder.

Zekiye yalnız başınayken düşüncelere dalmaktadır. Bu görevden sağ çıkıp çıkamayacağını bilmemektedir. Kalbindeki aşkla vatan için yanıp tutuşan İslam Bey'in ölümü bir dakika düşünmemesine hayranlık duyar. Onun bu denli cesaretli oluşu artık Zekiye'yi de ölümden korkutmamaktadır.

İslam Bey, Zekiye'yi ölüme sürüklediği için kendini suçlamaktadır. Fakat Zekiye için ölüm, İslam Bey'in hayatta olmadığı her andır. Birbirlerinin aşkı olmadan bu dünyada yaşamaktansa, ölüme dahi birlikte gidip öteki alemde kavuşma hayali içindedirler.

Sıtkı Bey, göreve göndereceği askerlerin son hazırlıklarını kontrol eder ve helalleşir. Son kez Zekiye'nin masum yüzüne bakar ve oğlunu anımsar.

Üçüncü Perde Sıtkı Bey'in karar sonrası düşüncesi ile başlar, düşmanın mevzileri boşalttığını duyan Sıtkı Bey, büyük bir vicdan azabı duyar. Verdiği kararın hatalı olduğunu düşünür ve giden askerlerin geri döneceğine dair tek bir umut taşımaz. Ailesinden herkesi kaybettiği gerçeğiyle yaşayan Sıtkı Bey, evladı bildiği askerlerin de ölmüş olabileceği ihtimaline dayanamaz. Subaylardan biri düşman askerlerinin

geri çekildiği haberini Sıtkı Bey'e getirir ve arkalarından saldırma emri ister. Fakat Sıtkı Bey bu fikre karşı çıkar.

Abdullah Çavuş koşarak gelir ve Sıtkı Bey'den düşmana karşı top atışı için izin ister. Sıtkı Bey, bu kez kabul eder, yanına Abdullah Çavuş'u çağırır ve görevin detaylarını sorar. Abdullah Çavuş, İslam Bey'den ve Zekiye'den eşine az rastlanır bir kahramanmış gibi bahseder. Sıtkı Bey askerlerinin her biriyle gurur duyar, başarısını kutlamak adına İslam Bey'i yanına çağırır. Onun ne kadar gözü kara bir yiğit olduğundan bahseder ve vatan aşkıyla dolu olan göğsüyle gurur duyar. İslam Bey, çocuk saydığı Zekiye'yi sorduğunda ise bunu etrafta kimseler yokken kendisiyle konuşmak istediğini söyler ve Abdullah Çavuş'u odadan çıkarırlar.

İslam Bey, Zekiye'nin namahrem olduğunu Sıtkı Bey'e söyler. Büyük şaşkınlık yaşayan Sıtkı Bey, bu duruma çok sevinir. Zekiye'nin kaybolan kızı olma ihtimali bir an olsun kendisini heyecanlandırır.

Sıtkı Bey, Zekiye'nin masum yüzüne baktığı anda kendi kızı olduğunu anlar. Hayatında uzun süredir eksik olan aile saadeti Zekiye'sine kavuşmakla bir nebze olsun diner. Çok sevdiği, oğlu gibi gördüğü İslam Bey'le düğünlerini yapma kararı alır. Hem evladına kavuşan hem de Silistre kalesini kurtaran Sıtkı Bey, bütün askerlerini kutlar ve helalleşir.

4.3.1 Zekiye kişileştirmesinin genel kurgusu

Bu oyunda ikikadın karakter kullanılmıştır. Oyun ana kadın karakter Zekiye üzerine kurulmuştur.

Tanzimat Dönemi tiyatro metni özellikleri çerçevesinde vatan bütünlüğünün önemli olduğu mesajının iletilmek istendiği metinde, iki kadın oyun karakterlerini incelediğimizde, Zekiye oyun kişinin henüz on yedi yaşında genç ve güzel bir kadın olduğu, ailesi tarafından iyi bir eğitimle donanım sahibi edildiği bilgisi gözlemlenmiştir. Zekiye, gözü kara aşık, sevdiği için fedakarlıklar yapan, cesur ve akıllı kişilik özellikleri çerçevesinde işlenmiştir.

Zekiye'nin genel geçmişi hakkında bilgiler, oyunun ilerleyişi içinde başka kişilerin değinmelerinden öğrenilir:

Manastır'da oturan ve Arnavut asıllı olan bir ailenin kızıdır. Sıtkı Bey'in açıklamasına göre, ondört aylıkken yetim kalmıştır. Rüstem Bey'in bilgilendirmesine

göre de 18 yaşında olması gerekir. Silistre'ye Adem adını taşıyan bir gönüllü olarak giden Zekiye, okumuşluğuna karşılık, annesinin ve babasının adım öğrenemeyecek denli zayıflatılmış, inandırıcılığı bozulmuş bir tiptir. (Sevinçli, 1991; 185)

Zekiye karakterinin en önemli karakter özelliği sevmeye duyduğu açlıktır. Anne, baba ve kardeş sevgisini yaşamadan büyüyen Zekiye'nin İslam Bey'e olan aşkı bu yüzden hastalıklı derecede güçlüdür. Zekiye bu güçlü duygunun esiri olduğunun da farkındadır:

ZEKİYE: (Sözünü keserek) - Sus! Yemin edeceksen istemem. Ağzından bir yalan çıkabileceğini bir dakika olsun düşünsem, o dakikada çıldırırım. Ah! Bilsen seni gözüm nasıl görüyor! Gönlüm nasıl biliyor! Yüzüne baktıkça Allah'ın bir lütfü can bulmuş da önümde geziyor sanıyorum. Sen erkeksin...

Belki böyle şeyler hatırına gelmez. Seni gördükçe ne düşünüyorum, biliyor musun? Buradan gittikten sonra zihnimde kalacak hayalini kısıkanıyorum da beni bütün bütün unuttuğunu işitiyorum. Delilik... Değil mi? (Namık Kemal, 2016; 18)

İslam Bey ise, vatan sevgisinin vücut bulmuş halidir:(Namık Kemal, 2016, s.19)

Zekiye'nin vatan sevgisinin İslam Bey'e duyduğu aşktan çok daha zayıf olduğu İslam Bey'in gönüllülerle yaptığı konuşmayı pencereden izleyen Zekiye'nin alaycı sözlerinde görülür:

ZEKİYE: (Pencerenin kenarından acı acı gülererek) - Beyi seven ardından ayrılmazmış! Bakın, sözünü söylerken vatandan başka bir şey düşünüyor mu? Bakın, burada bir zavallı var, kendinden ayrılmayı canından ayrılmaktan beter bilen ama ayrılmamaya çare bulamayan biri var diye hiç aklına getiriyor mu? Seni seven ardından ayrılmaz, öyle mi? İşte ben de ayrılmıyorum... Amma erkek değilmişim... Kim bilecek ki?(Namık Kemal, 2016; 25)

Oyunun dramatik yapısı açısından Zekiye'nin İslam Bey'i her şeyden çok, İslam Bey'in ise vatanını her şeyden çok sevmesi Zekiye'nin değişim dönüşümünü sağlayacak çatışmanın kaynağıdır. Yukarıda verilen "Amma erkek değilmişim... Kim bilecek ki?" sözleri Zekiye'nin erkek kılığına girerek İslam Bey'in peşinden cepheye gitme kararını verdiği andır.

Bu bağlamda Zekiye'nin savaş olgusunun kayıplara ve tahribatları yol açtığından, derin duygular beslediği İslam Beyi kaybetme korkusuyla, onunla birlikte savaşla

savaşmaya giderek önemli bir cesaret örneği sergilemiştir. Bu oyundaki diyaloglardan anlaşıldığı kadarıyla Zekiye'nin ilk defa kaderine müdahale ettiği, kaderinin iplerini eline aldığı andır.

Erkek kılığına girerek cepheye giden Zekiye'nin en büyük kazanımı, canından vaz geçerek vatan için ölümü göze alan askerleri, gönüllüleri görerek vatan kavramının gerçekte ne olduğunu öğrenmek olacaktır. Zekiye'nin vatan sevgisinin ne demek olduğunu anladığı, oyunun sonlarına doğru İslam Bey söylediği sözlerde görülmektedir:

ZEKİYE: Ah!.. Sen vatanını düşündükçe ne kadar büyüyorsun... Ben de seni düşündükçe gönlüm öyle yüceliyor... Söyle! Bana anlat... Seni dinledikçe sanki ömrüm artıyor... Öyle ki bedenimden taşacak gibi oluyor... Gönlümde güller açıyor... Fikrimde güneşler doğuyor. Bu sözlerinle ben de erkek gibi oldum. Zaten gönlüm, üzerimdeki kıyafetlerden daha erkektir.(Namık Kemal, 2016, s.48)

Özetle, ailesinin konağında büyüyen Zekiye'nin annesi ve erkek kardeşi vefat etmiş olması, babasını ölmüş zannetmesi yalnız büyümüş olması onun karakterini şekillendiren ana özelliktir. Çocukluğunu sadece sütünesiyle geçirmiş olması onu sevgiye aç, sevgiyi bulduğu kişiye hastalık derecesinde bağlı ve fedakâr bir kişilik sergilemesine yol açar.

İslam Bey'in kendisi yerine vatanı tercih ederek cepheye gidişi onun değişim dönüşüm yolculuğuna çıkmasına, erkek kılığına girerek İslam Bey'in peşinden cepheye gidişine yol açacaktır. Oyunun cephede geçen bölümleri hem oyunun ana amacı olan vatan sevgisi temasını işleyen hem de Zekiye'nin vatan sevgisini öğrendiği bölümlerdir.

Zekiye oyun kişinin hedefi, ilk görüşte kara sevdaya tutulduğu İslam Bey ile mutlu olmaktır. Bu duruma engeli ise İslam Beyin vatan ülküsü uğruna aşkını bırakıp mücadeleye katılması ve Zekiye'nin kadın olduğu için bu mücadeleye dahil olamayacağıdır. Sonuç olarak ise, Zekiye hedefini gerçekleştirir.

4.3.2Değerlendirme

Zekiye, aşk duygusunun yaşam üzerinde farklı konumlarda ortaya çıkabildiğini gösteren oyun kişisidir. Kalbi aşk ile vatan aşkı olgularının aynı şiddetle işlendiği bu

oyunda Zekiye oyun kişisi iyi bir yansılama örneğidir. Namık Kemal, kız çocuklarının eğitime olan desteğine Zekiye oyun kişisi ile bir gönderme yapmıştır.

Namık Kemal Vatan Yahut Silistre oyununda, erkeğin, vatanı için çalışan, gereğinde yaşamını ortaya koyan, şehit olmayı göze alan bir profil çizmesi gerektiğini savunmuştur. Kadının görevi ise, vatan için çocuk doğurmak, çocuklarını vatansever yetiştirmektir.

Oyunda Namık Kemal'in toplumda erkek ve kadının görevleri konusunda fikirlerini net şekilde ortaya koymaktadır, erkek görevleri kadın sevgiyi temsil eder. Bu yüzden kadın, erkeğine her konuda destek olmalıdır. Namık Kemal, Vatan Yahut Silistre adlı oyununda savunduğu kadın tipini Zekiye üzerinden idealize etmiştir.

4.4 Afife Anjelik

Afife Anjelik, Tanzimat Dönemi melodram türüne bir örnek teşkil etmektedir ve Recaizade Mahmud Ekrem'in tiyatro alanındaki ilk metnidir. Refika Altıkulaç Demirdağ "Tanzimat Tiyatrosunda Avrupalı Kadınlar ve 'İffet' Meselesi" adlı çalışmasında bu oyunun Genevière de Barabant efsanesine dayandığı belirtmiştir.(Demirdağ 2007; 22)

Tanzimat Döneminde 1870 yılında yazılan Afife Anjelik eserinde Mahmut Ekrem'in yazım tekniği, dil kullanımı ve üslup bakımından eserin zayıf ölçüde kalması talihsizliğinin, ikinci piyesi olan Vuslat-yahut-Süreksiz Sevinç'te üstesinden gelmiş ve başarılı eserler ortaya koyarak edebi kimliğini daha da sağlamlaştırmıştır.

Bu oyundaki Fransız kahramanların Türk ya da Müslüman imajından farklı özelliklerini bulmak biraz güçtür. Anjelik, tıpkı bir Müslüman kadın gibi namusunu korumak ve eşine sadık kalabilmek için canından vazgeçer. Kocas, tıpkı bir Türk ya da Müslüman gibi kendisine sadık kalmadığını duyduğunda eşinin ölümle cezalandırılmasını kabul eder. Bu durumda yazarın milliyet ya da din ayrımı gözetmeksizin, evrensel olduğunu düşündüğü bir yaklaşımla oyunu kaleme aldığını söyleyebiliriz. Yazar, oyununda Avrupa'yı Osmanlı ya da Türk kültür özelliklerinden ayırabileceğimiz bir tutumla yansıtmamıştır. Belki sadece bir kadının diğer erkeklerle özgürce konuşabilmesi örnek olarak gösterilebilir. Oyunun yazıldığı dönemdeki eserlerde eğer konu Osmanlı'da geçiyorsa, kadının rahatça görüşebildiği

insanlar anneleri, babaları ya da hizmetçi kadınlardır. Hizmetli erkeklerle bir münasebetten pek bahsedilmez. (Demirdağ 2007; 22-23)

Oyun dört (4) perde ve on bir (11) sahne planında aktarılmıştır.

Birinci perde Anjelic'insavaştta olan kocası Mişel'e duyduğu özlemve sitemle başlamaktadır.Anjelic kocası Mişel'in gidişinin ardından yoğun bir özlem duygusuna kapılmaktadır. Uzayan günler 1 ayı bulmuş fakat Mişel'den tek satır mektup gelmemiştir. Bu durum Anjelic'i umutsuzluğu sürüklemiştir. Anjelic'in keyifsiz olduğunu gören Jozef sebebini öğrenmek için hamle yapar fakat bu hamle aslında niyetini alenen Anjelic'e aktarması için bir zemin niteliğindedir. Genç bir kadının ilgisiz olan kocasını beklemeyi büyük bir talihsizlik sayar ve hak ettiğini düşündüğü ilgiyi kendisinin vereceğini, buna karşı çıkarsa şiddete başvuracağını söyler. Anjelic duydukları karşısında yıkıma uğrar. Anjelic'i solgun bir şekilde yataarken gören Filip telaşlanır. Anjelic, Jozef'in kendisi için düşündüğü hain emellerini Filip'e anlatır. Filip, Allah'a sığınmasını önerir ve kendisini koruyacağını söyler. Kont Mişel'e durumu anlatan bir mektup yazacağını söyleyerek Anjelic'i biraz olsun rahatlatır. Jozef, Anjelic ve Filip'e hain bir oyun oynar. Onları Kont Mişel'e gönderilecek olan mektup hakkında konuşurken, yanına aldığı iki jandarma ile uygunsuz bir şekilde baskına uğratmış gibi durum içine sokar. Filip'in idam, Anjelic'in ise hapis emrini verir.

İkinci perde Anjelic'in zindanda kaderine sitem etmesiyle başlamaktadır. Anjelic, esir tutuluşuna isyan eder. Artık buradan çıkabilmek için hiçbir umudu kalmamıştır. Allah'a ölmek için yalvarır ama küçük kızı Anna'nın hiçbir suçu olmamasına rağmen bunu dilediği için kendini suçlar. Yaradan'a sığınır ve onun adaleti karşısında Jozef'e lanet yağmasını diler. Josef uzun süredir tutsak kalan Anjelic'in pişman olduğunu düşünerek yanına gider ve teklifini yineler. Fakat Anjelic için değişen hiçbir şey olmamıştır. O yalnızca Allah'a sığınmış ve yaşadığı sürece namusunu korumaya yemin etmiştir. Israrcı tavrını sürdüren Josef Anjelic'ten olumlu yanıt alamaz ve kızı Anne ile birlikte kendisini de öldüreceğini söyler. Jozef'in sebep olduğu ölüm fermanını kurtuluş sayan Anjelic'in tek düşüncesi, kızı Anna'nın kendinden önce ölmesidir. Josef zaliminin kendisine acı yaşatmak için önceliği Anna'ya vereceğini düşünür ve içten içe buna mutlu olur. Çünkü kızının ölümüne şahit olmayı gözü arkada kalmamak olarak yorumlamıştır. Anjelic içeriye aniden giren kişiden bir an ürker fakat karşısında beslemesi Eliza'yı görünce sevinir. Fakat Eliza'nın getirdiği

haberler pek iç açıcı değildir. Önce Filip'in öldüğünü söyler, sonra da Kont Mişel'den ölümünü onaylayan bir emrin Jozef'e gittiği haberini verir. Anjelik duydukları karşısında derin bir üzüntü yaşar ve Eliza'dan aldığı kalem ve kağıtla Kont Mişel'e durumu açıklayan ve helallik isteyen bir mektup yazar. Eliza'nın mektubu ulaştırmak için koşarak çıkmasının ardından Jozef idam fermanı için Anjelik'in yanına gelir ve son kez kararını sorar. Anjelik'in kararlı tavrı ile bir daha yüzleşen Jozef cellatlarına ölüm emri verir. Cellatlar Anjelik'in suçsuz olduğunu aralarındaki konuşmalardan duymuş ve böyle bir günaha ortak olmamak için onu salmaya karar vermişlerdir.

Üçüncü perde Kont Mişel'in gelen mektubu okuduktan sonraki pişmanlığıyla başlamaktadır. Seferden döner dönmez Eliza'nın getirdiği mektubu okuyan Kont Mişel kendisinin verdiği yanlış karardan dolayı öldürülen Anjelik için büyük bir pişmanlık ve vicdan azabı duyar. Akıl hocası Fransuva'ya durumu anlatır ve ondan nasıl bir yol izlemesi gerektiği hakkında fikir edinir. Hiçbir aklın çare olmadığı vicdan azabı karşısında ölmeyi düşünen Mişel, Fransuva'nın böyle bir şey yaparsa cennete buluşma imkanlarının elinden alınacağı ve iki alemde de hasret kalacakları sözüne inanarak bu eyleminden vazgeçer. Halkın gözünde yarattığı izlenimin böylesine kederle zedeleneceğini düşünen Fransuva, Mişel'e av merasimi düzenlemesini teklif eder. Bu teklifi kabul eden Mişel, kalabalıktan uzak bir şekilde gönül acısını gözden uzakta yaşamak için yola koyulur.

Dördüncü perde Anjelik'in sığındıkları mağarada kızı Anna ile konuşmasıyla başlamaktadır. Anjelik, kızı Anna ile sığındığı dağda bir mağaranın içinde yaşamaya başlamıştır. Fakat Anna, büyüdükçe etrafındakileri fark edip annesine sorduğu sorulara yanıt bekler olmuştur. Her cevabı büyük bir metanetle veren Anjelik, Anna'nın babasını sorduğu sırada derin bir üzüntü duymuştur. Anjelik, dizine yatırdığı yavrusu Anna ile etraftan çeşitli sesler duyar ve irkilirler. Kendisiyle hesaplaşma içinde olan Mişel mağaranın kapısına geldiğinde birden Anjelik'i görür. Öldü zannettiği ailesini gördüğünde sevinç ile şaşkınlık yaşar. Anna hiç görmediği fakat annesinden sıklıkla duyduğu babasının kucağına atlar ve sıkıca sarılır. Mutluluk içinde Allah'a şükreden aile yeniden bir arada olmuştur.

4.4.1 Afife Anjelik kişileştirmesinin genel kurgusu

Bu oyunda üç adet kadın karakter kullanılmıştır. Ana kadın karakter Afife olarak tespit edilmiştir.

Fransız Kont Mişel'in eşi olarak kurgulanmış olan Afife Anjelik'in genel görünüşü hakkında oyunda bir bilgi veya ipucu bulunmamaktadır.

Afife Anjelik'in karakter özelliği olarak ise öncelikle inançları doğrultusunda davranışı öne çıkmaktadır. Kont Mişel'in savaşa gidişinden sonra emanet edildiği Jozef tarafından tacize ve baskıya maruz kalan Afife, zindanda geçen süre boyunca dua etmiş, ve haklının elbet aydınlığa kavuşacağı inancını taşıyarak Allah'a sığınmıştır. O'na göre ölüm kolay olsa da, kızı Anna için yaşamak ve onu korumak tek ilkesi olmuştur.

ANNA- Ah' Ben ne bahtı kara bi çare imişim! Bunca müddetten beri çektiğim dert ve belaya dağlar dayanmaz iken ben tahammül ettim. Daha hala ölmedim, işte sağım, ah keşke ölseydim!...Yok, ciğerparesi Anna'yı nasıl terk edebilirim? Kime bırakırım?... (Recâizade M. Ekrem, 2014; 29)

Afife, zindanda başına gelen belaya dayanamayarak canına kıymak istediğinde onu bu fikirden döndüren en büyük etken Anna'dır. Mağarada yaşarken Anna'nın çocuk saflığında sorduğu sorular ve hayatı öğrenme aşkı Afife'yi hayata bağlar. Bu aynı zamanda onun güçlü bir anne karakteri olduğunun göstergesidir.

Hem kadın, hem eş, hem de en önemlisi anne olarak Afife Anjelik dayanılmaz acılar yaşamıştır. Ancak Jozef'in isteklerine boyun eğmemiş ve kızı Anna'yı tüm kötülüklerden koruyarak kadınların içinde bulunduğu düzene ortak etmemiştir.

Bunun yanında Allah'a sığınsa da kendini samimi bir kalple anlatmayı seçmesi, mektup yazarak olup bitenleri anlatmaya çalışması önemlidir.

AFİFE- Jozef'in aldatması üzerine katl ve idam ile tarafınızdan mahkum olduğumu Eliza'dan beş dakika önce haber alarak, karanlık zindanda sana şu varakpareyi tahir eyledim. Bu varakparem size avdetinizde verileceğinden ve op vakte kadar ise hak-i mezar içinde belki eczayı bedenim tarumar olacağından bunu yazmaktan maksadım önceden karar verilmiş ölümden nefsimi kurtarmak değil, belki beni sana hıyanet etmiş bildirdiklerinden dolayı hakkımda kıyamete kadar sürüp gidecek olan hiddet ve

nefretinizi teskin etmek için olayın doğrusunu bildirmektir. (Recâizade M. Ekrem, 2014; 35)

Anjelik'in Kont Mişel'e mektubu, özgürlüğüne kavuşmasındaki en büyük etkenlerden biri olacaktır. Oyun boyunca başına gelen tüm kötülüklerden Allah'a sığınır ve Eliza haricinde yaşayan kimseden medet ummaz, çare beklemez. İçinde bulunduğu durumu kabullenir ve eyleme geçmez. Çünkü kendisinin böyle bir gücünün olmadığı, çaresizliğin alın yazısı olduğu çoktandır öğretilmiştir.

Afife Anjelik ve Kont Mişel arasında aşk ve inanç temaları üzerinden bir çatışma yaratılmıştır. Bu çatışma sonucunda Kont Mişel ilk kez değişim göstermekte ve Afife için alınan ölüm kararına karşı pişmanlık duymaktadır.

Afife Anjelik oyun kişinin hedefi iftiradan kurtulmak ve kızı Anna ile Kont Mişel'e kavuşmaktır. Bu duruma engeli ise Kont Mişel'in, Jozef'in yazdığı mektubun gerçekçiliğini sorgulamadan ona güvenerek Anjelik'in idam fermanını vermesi, varılan sonuç ise, her zaman Allah'a inanan ve onun adaletine sığınan Afife, hedefine ulaşmıştır.

4.4.2Değerlendirme

Afife Anjelik, kadın kimliğinin erkek egemen dünyadaki yerini gösteren oyun kişisidir. Başına gelen olaylar karşısında kendini savunmasına fırsat verilmemiş, kocası tarafından dahi doğruluğundan şüphe duyulmuştur. Hem çaresizliğini hem anne yüreğini hem de her koşulda eşine sadık oluşunu görürüz. Oyun boyunca başına gelen tüm kötülüklerden Allah'a sığınır ve Eliza haricinde yaşayan kimseden medet ummaz, çare beklemez. İçinde bulunduğu durumu kabullenir ve eyleme geçmez. Çünkü kendisinin böyle bir gücünün olmadığı, çaresizliğin alın yazısı olduğu çoktandır öğretilmiştir. Afife, durumu anlatmak için Kont Mişel'e yazdığı mektupta dahi kabullenişin izleri görülmektedir.

Afife Anjelik, Tanzimat Dönemi ideal kadın tipinden beklenen özelliklerin vücut bulduğu bir karakterdir:

Tüm zorbalıklara karşı iffetini koruması ve aile birliğine sadık kalmıştır.

Tanrı'nın adaletine sonsuz olarak güvenmektedir. Onun karakterinde Tanrıya sığınma ve adalet olgusu üzerinden işlenmiş, haklının er geç hakkına kavuşacağı mesajı verilmiştir.

4.5Zavallı Çocuk

1873 yılında Namık Kemal tarafından yazılan, duygusal dram türüne örnek oyun, ilk defa 18 Ocak 1874 tarihinde Gedikpaşa Tiyatrosu'nda sahnelenmiştir. Yazar görücü usulü evlilik ve kadının evlilik kararında söz sahibi olmayışını uzun ve karışık bir sahne entrikasına dönüştürmeden, yalın ve gerçekçi bir dille aktarmıştır.

Sürgünde kaleme aldığı oyunu izleme şansı olmamıştır.

Eserdeki zehir içme bölümü Victor Hugo ve Shakespeare metinlerinden esinlenilmiş olup, Türk sinemasında aşkı uğruna veremden ölen kadın/erkek oyun kişileri içinde nicesine fikir kaynaklığı etmiştir. (Kaplan 1988; 23)

Oyun üç (3) perde ve on dört (14) sahne planında aktarılmıştır.

Birinci Perde Şefika'nın Ata Bey'e olan yoğun aşkını dile getirişiyle başlamaktadır. Sahnede Şefika, çocukluğundan beri birlikte büyüdüğü Ata Bey'e derin hisler beslemektedir. Henüz yaşı çok küçük olduğundan duygularındaki bu değişme kendisi de anlam veremese de tıbbiyede okuyan Ata Bey'i mektebe gitmeden bir kez daha olsun görebilmeyi diler. Ata Bey ve Şefika'nın gözüne sabaha kadar uyku girmemiştir. Şefika öncelikli olarak duygularını açsa da Ata Bey utangaçlığından uykusuzluğunun sebebini ders çalışmaktan olduğunu söyler. Fakat Şefika'nın duygularından emin oluktan sonra kendisine duyduğu aşkın gerçek sebep olduğunu itiraf eder. Ev halkından birilerinin geldiğini duyan genç aşıklar, muhabbetlerinin dikkat çekmemesi için ellerine geçen ilk kitabı alır ve okur gibi yaparlar. Halil Bey, gençlerin okuduğu kitabı merak eder ve kendisine bir pasaj okumalarını ister. Muhabbet üzerine olan bu bölüm Şefika'nın hassas kalbini derinden etkiler. Halil Bey, Şefika'nın halinden bir şeyler sezer ve gençleri yalnız bırakmak ister.

Ata Bey'in uzun süreliğine okula gidecek olması Şefika'yı çok üzer. Ata Bey, Şefika'nın saçından bir tutam keser ve yanına alır.

İkinci perde Tahire Hanım'ın kızı Şefika için uygun gördüğü damat adayını açıklamasıyla başlamaktadır.

Tahire Hanım, Şefika için kendisinden yaşça büyük bir paşayı damat olarak seçmiştir. Fakat Halil Bey bu fikre çok sıcak bakmamaktadır. Önce Şefika'nın

fikrinin sorulmasını önerse de Tahire Hanım anne babaların karar vermesini yeterli görmektedir. Halil Bey, Şefika'nın kendi akranlarından olan Ata Bey'le evlenince daha mutlu olacağını söylese de Tahire Hanım Ata Bey'i 'halayık' olarak görür ve bu fikre karşı çıkar. Tahir Hanım ve Halil Bey, Şefika'yı yanlarına çağırarak kendi kararının ne yönde olduğunu sorular, fakat Şefika utangaç olduğundan gönlünden geçenleri söyleyemez. Halil Bey, ısrarla konuyu Ata Bey'e getirirse de Şefika gerçek duyguların söylemekten kaçınır.

Şefika, babası Halil Bey'in evde olmadığından emin olduktan sonra duygularını annesi Tahire Hanım'a anlatır. Tahire Hanım, Şefika'nın Ata Bey'e olan sevgisine inanmaz ve karşı çıkar. Eğer Paşa ile evlenmezse babasının borç senedi yüzünden bütün ailenin hapse gireceğini ve tek kurtuluşun kendisi olduğunu Şefika'ya anlatır. Şefika, bu ağır yükün altında ezilir ve paşa ile evlenene kadar bu süreçten Ata Bey'in asla haberi olmayacağı sözünü alarak annesinin teklifini kabul eder.

Ata Bey, müjdeli haberi vermek için Şefika'nın yanına gelir. Tıbbiyede başarılı olmuş ve Türkistan'da gerçekleşecek olan sınav için hocalarının kendisini önerdiğini haberini verir. Fakat Şefika'nın kederli yüzünden kendisinden bir şeyler gizlediğini anlar. Ata Bey, ısrar etse de Şefika hiçbir şey söylemez ve öksürerek koltuğa yığılır.

Üçüncü perde hastalığı ağırlaşan Şefika'nın doktor kontrolü ile başlamaktadır.

Şerife Hanım, eve gelen hekimden Şefika'nın durumunun çok ağır olduğunu, hastalığın hızlı seyrettiğini öğrenir. Şefika'nın başında bekleyen ev halkı, Tabende'nin getirdiği senetle irkilir. Artık hem kızları hasta hem de borç içindedirler. Şefika, annesi Tahire Hanım'a bugün Ata Bey'in geleceğini söyler ve kendisine verdiği sözü hatırlatır. Anlaşmalarına göre Ata Bey, kendisinin hasta olduğunu bilmeyecek, Boğaziçi'ne gezintiye gittiği için evde olmadığını sanacaktır.

Şefika, doktorun söylediklerini işitmiştir. Artık ölümün en kısa zamanda kendisini bulacağını bilmektedir. Son isteği Ata Bey'i görmek olur fakat ona vefasızlık ettiği için başına bunların geldiğini düşünmesinden de çekinir.

Halil Bey, Ata Bey'e gerçekleri anlatır. Şefika'nın nikahlandığını ve ağır hasta olduğunu artık Ata Bey'de biliyordur. Eczaneden tesirli bir ilaç ister ve Şefika'nın odasına gider. Sevdği kadını hasta ve biçare gören Ata Bey, eczaneden istettiği zehri fincana koyar ve içer. Şefika'nın yatağına yatar, sevdiği kadına yolunda öldüğünü söyleyerek can verir.

Şefika evdekileri başına çağırır ve son arzusunu söyler. Bu gidişin bir ölüm olmadığını, aksine sevdiğine kavuştuğu düğün günü olduğunu, bu yüzden arkasından lokma dağıtılmasını değil düğün şerbeti yapılmasını ister ve gözlerini kapatır. Kızının ölü bedenine bakan Halil Bey'in son sözü 'zavallı çocuk' olur.

Tanzimat Dönemi tiyatro metni özellikleri çerçevesinde evlilik birliğinin sağlanması için bireylerin seçimlerini kendi iradeleriyle yaptığı sürece mutluluk sahibi olunacağı, dayatmaların ve zorlamaların yıkımla sonuçlanacağı mesajı verildiği bu Eserde en çok ilgi gösterilen bölüm olan Ata Bey'in zehir içtiği kısım ise Victor Hugo'nun "Herhani" ve Shakespeare'in "Romeo ve Jüliet" eserlerini akla getirir. . (Kaplan 1988; 23)

Oyunun ana çatışması olarak Şefika'nın istemediği kişi ile evlendirilmesidir. Bu durum aynı zamanda oyunun konusunu da oluşturmaktadır.

4.5.1Şefika kişileştirmesinin genel kurgusu

Bu oyunda dört (4) kadın karakter kullanılmıştır. Ana kadın karakter Şefika'dır.

Zavallı Çocuk adlı oyunun ilk perdesi Şefika ile Ata arasında geçer. İlk perde de gördüğümüz Şefika, bir paşa tarafından talip olunacak kadar güzel bir genç kızdır. Yaşı konusunda ilk perdede bir bilgi geçmemektedir. Onun yaşı ve fiziki durumu hakkında ayrıntılı bilgiyi ikinci perde de annesi ve babası arasındaki konuşmada verilmiştir.

Şefika'nın babası Halil Bey ve Şerife Hanım, Şefika'nın paşa ile evlendirilmesiyle ilgili aralarında konuşmaktadırlar. Babası Halil Bey, Şefika'nın bu durumdan duyduğu sıkıntıya ve günden güne zayıflaması konusuna değinirken yaşından da bahseder: .

HALİL BEY: Çocuk ne kadar içlidir bilirsin, evlenme sözünü söylediğimiz vakit, ben istemem dediğine, ağladığına bakmadım; fakat, bilmem dikkat etmedin mi, senin ısrarını gördü mahzun mahzun bana baktı. Benden de yüz bulamadı, çehresine bir karanlık renk geldi, gözlerine bir hafif duman çöktü. Hâlâ o renk gitmiyor, hâlâ o duman geçmedi. O kadar zayıflıyor ki, bayağı her gün vücudunun eriyen yerleri gözle fark olunuyor. Gözleri daima toprağa bakıyor. On dört yaşında çocuk sende benden bîtâb olmuş. Biçareye bir hâl olmasından korkuyorum. Çocuğun gönlünde bir sevda hissediyorum.(Namık Kemal, 2016; 99)

Şerife Hanımın eşine verdiği cevapta, Şerife Hanımın bu evlilikte ısrarcı olduğu anlaşılır ve Şefika'nın on dört yaşında olduğu annenin repliğinde de yer alır:

TAHİRE HANIM: Allah Allah! O yaşta çocuk sevdayı ne bilecek? Zahir on dört yaşında masumları bırakalım, istedikleri gibi evlensinler, istedikleri adama varsınlar, öyle mi? Sonra dünyada ananın, babanın ne lüzumu kalır? Şimdi Şefika, mesela kasabın چراغını seviyorum derse kolundan tutalım da koynuna mı atıverelim?(Namık Kemal, 2016; 99)

Bu konuşmalar ve oyunun bütünü dikkate alındığında Şefika'nın şu fiziksel özellikleri hakkında bilgi sahibi olunur: Şefika, on dört yaşında, bir paşanın talip olacağı kadar güzel bir kızdır. Ancak zorla evlendirilmesi söz konusu olduğundan derin bir üzüntü yaşamaktadır. Yaşadığı bu üzüntü yüzünden çokça zayıflamış ve hastalıklı bir görünüm kazanmıştır.

Şefika ailesinin refahı için çok sevdiği aşkından vazgeçerek kendinden yaşça büyük bir erkek ile evlenmeyi kabul etmiş, fakat kederinden hasta olmuştur. Namık Kemal'in oyunlarında kız çocuklarının eğitim ve karar alanlarında özgür bırakılması düşüncesine örnek teşkil etmektedir.

Şefika'nın ailesinin sözünden çıkmayan, onların söylediklerini uygulayan, dönemin terbiyesini ideal şekilde uygulayan bir genç kız olduğunu annesi Tahire Hanımın şu sözlerinde görürüz:

TAHİRE HANIM: Hangi kıza anası babası, “Seni filâna vereceğiz” der de kız sevinç gösterir? Şefika o kadar terbiyesiz mi ki, bizden utanmasın? Hangi kız babasından, anasından ayrılacağını işitir de memnun olur? Şefika o kadar merhametsiz mi ki, bizden ayrılacağına hiç üzülmese? Bey, size bugünlerde bir şey oldu; kızın evden gideceğini düşündükçe aklınız da başınızdan gidiyor. (Namık Kemal, 2016; 98)

Şefika'nın ailesinin onu evlendirme isteğine zayıfça itiraz ettiğini ilk olarak ikinci sahnenin başında babasının şu sözlerinde görürüz:

HALİL BEY: Çocuk ne kadar içlidir bilirsin, evlenme sözünü söylediğimiz vakit, ben istemem dediğine, ağladığına bakmadım; fakat, bilmem dikkat etmedin mi, senin ısrarını gördü mahzun mahzun bana baktı.

Şefika'nın istemediği halde evlendirilmeye itirazının gerçekten görüldüğü yer, ikinci sahnenin ilerleyen bölümlerinde annesi ile arasında geçen konuşmadır:

ŞEFİKA: Anneciğim, niçin bu kadar üstüme varıyorsunuz? Kızınıza hiç merhametiniz yok mu? Beni Paşa'ya vermeyin de öldürün, vallahi, billahi razıyım.(Namık Kemal, 2016; 105)

Şefika'nın itirazlarına karşın annesinin ailenin zor durumunu dile getirmesi, Şefika'nın fedakâr tarafını göstermesini sağlar

Bu diyalogdaki, “Feda olsun. Gönlüm de feda olsun, canım da feda olsun... Atâ... Atâ da feda olsun. Yaparım, bundan sonra ne emrederseniz onu yaparım.” sözleri Şefika'nın sevdikleri için aşkından vazgeçecek kadar fedakâr bir yapıya sahip olduğunun göstergesidir. (Namık Kemal, 2016; 105-106)

Şefika ailesinin refahı için çok sevdiği aşkından vazgeçerek kendinden yaşça büyük bir erkek ile evlenmeyi kabul etmiş, fakat kederinden hasta olmuştur. Namık Kemal'in oyunlarında kız çocuklarının eğitim ve karar alanlarında özgür bırakılması düşüncesine örnek teşkil etmektedir.

Şefika, yaşça büyük sorumluluklar yüklenen fakat kendi hayatı için vereceği kararlarda ‘çocuk’ ilan edilen oyun kişisidir. Ata Bey'e duyduğu aşk ciddiye alınmaz. Annesi tarafından yaşamda para ve mevkii sahibi olmanın mutluluk vereceği fikri empoze edilmeye çalışılır. Fakat Şefika'nın hassas kalbinde böyle şeylerin hiçbir değeri yoktur. Bu yükü taşıyamaz ve hasta olur. Tahire Hanım,hayatta para ve mevkii sahibi olmanın mutluluk vereceğine inanır. Kendince olan doğruyu başkalarının hayatı üzerinden kurmaya çalışması felaketten başka bir şey getirmez.

Şefika oyun kişisinin hedefi Ata Bey ile evlenip mutlu bir hayat sürmektir. Onun saf kalbinde buna imkân vermeyen tek şey Ata Bey'in tıbbiyede geçirdiği uzun vakitler. Engeli ise annesi Tahire Hanım'ın varlıklı fakat kendinden yaşça büyük bir eş adayı seçip ailenin refahı için evlenmesinin son çare olduğunu söylemesi ve Şerife'nin bunu kabul etmek zorunda olmasıdır. Sonuç ise, genç Şefika derdinden verem hastalığına tutulur ve hayatını kaybeder. Ne Ata Bey'e ne de zorla evlendirildiği kişiye eş olamamış, mutluluğu yakalayamamıştır.

4.5.2Değerlendirme

Eserde yer alan ana kadın karakter Şefika dönemin kız evladını temsil eder. Ailesinin sözünden çıkmaması, söz hakkı olmadığını düşünmesi,ailesinin ona çizdiği geleceğe çaresizce rıza gösterip, itiraz etmemesi çatışmanın zayıf kalmasına yol açmıştır.

Şefika'nın bu tavrı ve davranış biçimi dönemin toplumundaki yaygın genç kız tipini temsil etmektedir.

Oyun içinde onu Ata karakterine karşı aynı yumuşak başlılık içinde görürüz. Ona duyduğu aşktan aldığı güç ile oyunun iki yerinde ailesine itiraz etmeye kalksa da, hemen bastırılabilir kadar güçsüz bir kadın figürüdür. Aşkı için savaşamamış, kaderine razı gelmiş, büyüklerine saygısızlık etmemek için boyun eğmiş olan Şefika'nın, dönemin aile baskısı altında yaşayan, söz hakkı olmayan, güçsüzleştirilen Türk kadınına örnek temsil ettiğini söyleyebiliriz.

Görücü usulü, yaşça büyük erkeklerle zorla evlendirme geleneği yani oyunun dramatik açıdan çatışmasını yaratan, Tahire Hanım ve Halil Bey'in, kızlarını 40 yaşına yakın bir paşaya zorla vermeleri olarak gözükmektedir. Aslında bu olaydan güçlü bir çatışma doğabilecekken bu çatışmayı zayıf kılan durum Şefika'nın karakteridir.

Namık Kemal'in "Zavallı Çocuk"ta konuyu işlerken romantik bir aşkı bir melodram olarak işleme seçimi, o günlerin söz hakkı olmayan kadını, görücü usulü evliliğin sonuçlarını ve yaşanan kötü sonu öne çıkarmak amaçlı olduğu açıktır.

4.6İstanbul Efendisi

İstanbul Efendisi oyunu, Musahipzade Celal tarafından yazılan Tanzimat Dönemi "Müzikli Oyun" lara örnek teşkil eder.

91 yıllık yaşamı boyunca Türk tiyatrosunun gelişmesine katkıda bulunan yazar, eserleriyle Türk Tiyatrosu'nda derin etkiler bırakmıştır.

Gençlik yıllarında Ortaoyunu ve Karagöz gösterilerinde bulunmuş, Çenebaz ve Zenne tiplerini oynamıştır. Geleneksel Türk tiyatrosu karakterlerini, Batılı tiyatro kalıplarıyla harmanlamıştır.

İlk büyük eseri İstanbul Efendisi'ni 1912 senesinde "Müzikal Komedi" yaratmak amacıyla yazmıştır. Batılı tiyatroyla Geleneksel Türk Tiyatrosunu birleştirmiş, o dönemin adeta panoramasını yansıtmıştır.

1914 yılında sahnelenen oyun, değişik sahnelerde 299 kez sahnelenmiş, son olarak da şehir Tiyatroları'nda sahnelenmiştir.

Oyun üç (3) perde, kırk iki (42)sahnedan oluşmaktadır.

Birinci perde, Çengi Afet'in cariyelerinin şarkı söylemesiyle başlar, sahnede Afet, satın aldığı kızlara dans etmeyi öğretmektedir. Esirlerinin en iyi şekilde yetişmesini isteyen Afet kadınların geri kalmasından yakınmaktadır. Bu sırada gelen Feraset'e Afet dert yanar Feraset, Afet'e gençliğini hatırlatır. Afet'in söylemlerinden zamanının en gözde isimlerinden olduğunu anlıyoruz.”... Her gün bir mesirede, bir lalezarda, her gece bir yalıda, bir köşkte, bir konakta zevk u sefa... ne günler gördüm Feraset. Ah ne günler...” Afet hiç evlenmemiş, her gece gönöl eğlendirip, raksetmiştir. “İbrahim Paşa saraylarında Sadabad kasırlarında sabaha kadar zil döğen Çengi Afet'e koca olacak baba yiğidin o zaman alnını karışlardım.” demesiyle öğreniyoruz. “Her gece atlas keselerle rubiyeler top top şallar, kumaşlar küme faslı ile raks ettiğim meydanlara serpilirdi. Afet ilk 3 sahne bize gençliğinde ne kadar alımlı, dikkat çeken bir kadın olduğunu ve değişmediğini anlatmaktadır. Dördüncü sahnede Afet'in kambur, cüce, dilsiz cariyesi Fidan gelir, heyecanlıdır, eve bir erkeğin geldiğini beden diliyle izah eder. Diğer kızlar gibi beğenilip alınmayı bekleyen Fidan, yıllardır her gelen erkeğe bu nedenle heyecan yapmakta fakat bir türlü onu beğenen çıkmamaktadır.

Yeni sahne Safi Çelebi'nin Afet'in evine giriş yapmasıyla başlar. Afet'e aşık olduğu kadını anlatmak istemiştir. Veliefendi'de, gördüğü bu minimini hanımdan pembe bir mendil almıştır, Afet, pembe gönlüm sende yorumu yapar, o dönemde kadınlar okuma yazma bilmediğinden, hislerini mendille anlatırlarmış. Kadının oturduğu konağı tarif eder, Afet bu konağı tanımaktadır, istanbul kadısı Savleti Efendi'nin konağı ve kızı Ema Hanım. Bu durumdan korkuya kapılan Safi Çelebi'yi sakinleştiren Afet pembe mendili alır ve Safi Çelebi için Ema Hanım'la iletişime geçeceğini söyler. O arada İstanbul Efendisi'nin böcek başısı Yahudi Menteş Ağa gelir.Menteş, yamağı Ferhat Ağaya halayık almak için, Afet'le pazarlık ve istişarede bulunur. Savleti Efendi kızı için fal açmaktadır. Savleti Efendi'nin yıldız name ve fallara bel bağladığını, hurafelere değer verdiğini kızını bu falların sonucuna göre evlendirme isteğini görürüz. Musahipzade Celal bu sahnede dönem inançlarını hicvetmiş, hurafelerle dalga geçmiştir. Menteş, Ema ile evlenmek istemekte ve Afet'le işbirliği yapmak arzusundadır. Akıllı Afet durumu anlayıp, idare edecektir.

Feraset sahneye girer, Afet kurduğu planı gerçekleştirmek üzere hazırlıklara başlayalım der, safi çelebi ile esma'yı evlendirmek için savleti Efendi'ye oyun onanacak, onun cin, peri fal düşkünüğü suistimal edilecektir.

Ferhat Ağa ve Menteş Ağa sahneye girmesiyle yeni sahne başlar. Ferhat Ağa'nın evlenme isteği yoktur, Menteş Ağa kandırmıştır. Sırayla evdeki cariyeler görülür, Afet kızları sırayla tanıtır, metheder, vücut, saçlar, dişler, eller, ayaklar anlatılır, burada o dönemde kadının nasıl değerdendirildiği ile ilgili fikir sahibi olabiliriz, kadın sadece bir maldır, söz hakkı yoktur.

İkinci perde, Savleti Efendi'nin konağında başlamaktadır. Esmâ ve Dilaram sohbet etmektedir. Esmâ, attığı mendili Safi Çelebi'nin anlamadığını düşünür. Dilaram Esmâ'yı sakinleştirerek Safi Çelebi'nin yakında geleceğini anlatır. Birlikte evlilik hayalleri kurup istişarede bulunurlar. Esmâ babasını Safi Çelebi'yi kabul etmeyeceğini düşünür..

Savleti Efendi o dönemin İstanbul kadısıdır. Kadılık görevini dahi cinlere perilere inanarak gerçekleştirdiğini görürüz. Kadı yerde ilmi nücum kitabını görür. Bu “değerli” kitabın neden yerde olduğunu soruşturduğunda İrfan'ın koyduğunu söylerler sinirlenir İrfan'ı çağırır.

İrfan'ın gelmesiyle başlayan sahnede “Bu ne gaflet?” bu değerli kitap yere bırakılır mı sorusuyla karşılaşır, sahne İrfan'ın burçları ezberleyememesiyle sürer. Babasının her sorusunu düşünür, cevap bulamaz. sorulara zorlanışı komediyi yaratır. Savleti, kızı Esmâ'yı evlendirme konusunu açar. Menteş'e Ferhat'ın Esmâ ile izdivacı konusunu sorar, o da Ferhat'ın evlilik kararını bildirir, o kapıyı kapatmış olur, fal açarlar, sonunda tesbihini bahçeye saklamaya karar verir, tesbihi bulanla kızını evlendirecektir.

Kadı tüm erkekleri çağırır, tesbihini bulmalarını ister, tesbihi Dilaver bulur, kızını ona vermeye karar verir. Dilaver çok üzölür çünkü sevdiği kız Dilaram'dır, sahne sonunda birlikte kaşmayı düşünürler.

Esmâ Dilaver ile evleneceğini öğrendiğinde çok üzölür. O sırada konağa Afet ve Feraset gelirler. Afet ağlayan Esmâ'ya Safi çelebi'nin verdiği mendili uzatır, Safi'nin ona olan aşkını anlatır, aralarını yapmak için bir oyun planladığını ve her şekilde yardım edip etmeyeceğini sorar. Sevdine kavuşmak için her şeye razı geldiğini

söyleyen Esmâ, plana dahil olur. Afet yanlarında getirdiği cariye kızları Kadı Efendi'nin huzuruna çıkarırken konakta çığlıklar duyulur.

Dilaram sahneye girer, Kadı Efendi'ye Esmâ'nın kaybolduğunu söyler. Savleti telaşlanır herkese arama emri verir. Herkes Esmâ Hanım'ı arar ama bulamazlar.

Heyecanla sahneye giren İrfan “Buldum buldum” deyip herkes Esmâ'yı bulduğunu düşünürken, daha önce bulunmuş tesbihi cebinden çıkarıp gösterir.

Savleti Efendi'ye yıldızlarla ilgili bir hurafe anlatılır, sorunların bundan çıktığını düşünen Kadı Afet'e gider. Afet'ten çare arayan Savleti, kızının kayıp oğlunun da Esmâ'nın yıldızıyla oynadığını söyler. Tecrübesine güvendiği Afet'ten yardım umar. Tüm bu sıkıntıların peri işi olduğunu söyleyen Afet, Feraset'e tütsü yaptırıp baş perileri çağırılmalı diye çözüm sunar. Kadının güvenini kazanır. Feraset çağırılır, oyun başlar tütsülerle sahneye gelen Feraset, cinlerle iletişime geçer gibi yaparak Esmâ'yı kurtaracak kişiyi tarif eder, bu kişi tabi ki Safi Çelebi'dir. Tarife uyan kişiyi bulmak Savleti'nin görevidir. Sahne biterken Kaf dağından yuvarlanarak bahçeye inen Esmâ görülür.

Aslında kanlar içinde tanınmayacak halde görünen kadın Fidan'dır, dehşet içinde kalan Kadı Efendi'ye çözüm olarak, ertesi sabah gelecek, fiziki özellikleri Safi Çelebi olan erkekle nikah kısılması ve böylece Esmâ'nın iyileşip kurtulması olarak sunulur. Afet'in entrikalı planı tıkr tıkr işlemektedir. Sabah Kadı Efendi yola çıkıp bu delikanlıyı bulacaktır.

Çarşıya inen Savleti, tarife uygun delikanlıyı arar, tütüncü dükkanında onu görür, sohbet eder, ikna olur, kızını evlendireceği adamı bulmuştur, böylece Esmâ iyileşecektir. Safi isminde f harfi olması da önceki hurafesini desteklemektedir.

Üçüncü perdede Afet ve Feraset oyunun işleyişini, Savleti Efendi'nin konağında neşeli bir şekilde takip ederler, hazırladıkları planla Safi ile Esmâ, Dilaver ile Dilaram kavuşup, Menteş'de cezasını bulacaktır

İrfan Afet'in yanına gelir, suçluluk duygusu içerisinde. Kardeşine üzülür. Afet'te İrfan'a bir daha cinlerle uğraşmaması gerektiğini söyler

Savleti Efendi'de kızını merak etmekte, endişe etmektedir. Afet Feraset'in sürekli tütsü yakıp, perileri davet ettiğini, Safi Çelebi'nin bu işi halledeceğini Savleti Efendi'ye söyler. Feraset tütsülemeyi ve perileri çağırmayı sürdürürken, Fidan

gelinlikle sahneye girer. Savleti Efendi'nin elini öptükten sonra Savleti Fidan'ın beline kuşak bağlar, duvağı açmak isteyen Savleti Afet tarafından uyarılır. “Gelin duvağına damattan başka kimse el süremez.” Savleti Efendi kabullenip düğünü beklemek üzere çıkar. Afet'in planı yolundadır, iki aşık kavuşacaktır. Fidan'da ilk ve belki son kez gelinlik giydiği için çok mutlu olmuştur.

Afet iyice keyiflenmiştir, artık geriye tek bir iş kalmıştır, Fidan'ı kimse anlamadan konaktan çıkarmak ve planı tamamlamak.

Telli duvaklı olan Esmâ mutluluk içinde sahneye girer, gelin odasına geçerken Dilaram kendisi için Afet'e dert yanmaktadır Afet şimdi Dilaram ile Dilaver'i kavuşturmak için gerekeni yapacaktır. Damat Alayı sahneye gelir. Menteş Safi Çelebi'ye bir yumruk atıp Esmâ'nın hıncını alır. Savleti Efendi “Esasen bu hayırlı evliliğin olabilmesi için hayli uğraştım. Gaipden pek çok haber aldım. Sonunda, niyet ve fallarla damadım Safi Çelebi'yi keşfettim...” Diyerek damadı Safi Çelebi'ye olan güvenini ve kızının iyileşme isteğini dile getirir.

Esmâ'nın iyileşmesini heyecanla bekleyen Savleti Efendi, müjdeli haberi kim getirirse ödüllendireceğini söyler. Haberi Dilaram getirir. Bunun üzerine Savleti Efendi “dile benden ne dilerse” der, utanan Dilaram arzusunu söyleyemese de onu azat eder evlenme isteğini anlar. Keyfi yerinde olan Savleti Efendi içeriye ilk giren ere Dilaram'ı vermeye karar verir.

Dilave sahneye girer Savleti Efendi görmeden İrfan'ı sahneden sahneden dışarı atar. Dilaver ve Dilaram'ın evlilik kararı çıkar, Dilaram çok mutlu olur. Sahneye el öpmek üzere Esmâ ve Safi Çelebi gelirler.

Esmâ ve safi çifti babaları Savleti Efendi'nin elini öper, kızının iyileşmiş görüntüsü Savleti Efendi'yi çok mutlu eder. Afet ve Feraset'in planları işlemiş, sevenler kavuşmuş, konakta herkes çok mutlu olmuştur.

4.6.1 Çengi Afet kişileştirmesinin genel kurgusu

Oyunda dört (4) kadın karakter kullanılmış, ana karakter Afet olarak işlenmiştir.

Afet'in gençliğinde çok güzel olduğu, çok canlar yaktığı, istediği her şeyi zamanında yaşamış ve elde etmiş olduğu vurgusu Feraset ile girdiği diyalogda ortaya çıkar:

FERASET: Hey kuzum hey. Çengi Âfet diye İstanbul çalkalanırdı. Vezirü vüzera peşinde dolaşırdı.

AFET: Ah. Ah... Feraset, Damat İbrahim Paşa'nın lale safalarında pervane gibi dönerdim. Her gün bir mesirede, bir laleazar da, her gece bir yalı da, bir köşkte, bir konakta zevk-ü sefa... Ne günler gördün Feraset ne günler... Ah o günler... Şimdi bana masal gibi geliyor. Üç çifte kayığın kışına sırma saçaklı el ehram serilir... Gümüş kadife minderler döşenir... Arkamda mevsimin rengine göre eflâtun, sarı, yahut zümrüt yeşili çuha. İçi ipek astarlı feracemle şöyle bir kurulurdum. Beyaz şalvarlı, sırma cepkenli güzel kürekçiler küreğe davranır...

AFET: (Gülerek) Koca mı! Ayol Feraset çıldırdın mı? İbrahim Paşa saraylarında Sadabad kasırlarında sabaha kadar zil döven çengi Afet'e koca olacak baba yiğidin o zaman alnını karışlardım.

FERASET: Ah, ah kadını ne ele sığardın ne avuca, senin uğruna ne babayiğitler mahvoldu. Ah... Ama eline geçeni tutamadın kadını. O zamanlar üstüne yağın altın yağmuru eteklerinden vefasız âşıklarının kucağına dökülürdü. Bir taraftan aldın bir taraftan verdin. (Musahipzade Celal, 2013; 6-7)

Afet'in aynı konuşmanın bitiminde söylediği "Gönül kocamaz Feraset, gönül kocamaz." (Musahipzade Celal, 2013; 7) sözleri, kendisini hala eski günlerdeki kadar iyi ve güzel hissetmesinin göstergesidir.

Elli yaşlarında, o dönemin önemli esircilerinden biri olarak karşımıza çıkan Çengi Afet, esirci pazarından aldığı kızları alıp eğitmekte ve önemli kişilere satmaktadır.

50 yaşında o dönemin en büyük esircilerinden biridir. Lüle kaküllü saçları keman kaşları vardır. Başında da ipek bir fes. Yemeni üzerinde kabak çiçeği büyüklüğünde zümrütlü iğne, kulağında büyük küpeler, inci gerdanlığı uzun ipek entarisi vardır. Belinde zümrüt ve elmaslı tokalı bir kemeri elinde altın saplı mini kırbacı ile ihtişamından hiçbir şey kaybetmediğini gösterir. Kadın köleliği ile uğraşır. Esirci pazarından aldığı kadınları eğitir saraylara, konaklara satar. Yetiştirdiği kadınların en iyisi olması için uğraşır. Kendisi hiç evlenmemiştir. (Çevik, 2018; 42)

Çengi Afet, oyunda farklı alanlarda farklı yaklaşımları ile karşımıza çıkmaktadır:

Yaptığı işi ciddiye almakta ve otoriter bir tavır sergilemektedir. Oyunun en başında yetiştirdiği kızlarla yaptığı konuşmadaki sert üslubu yaptığı işi ciddiye almanın göstergesidir. Çengi Afet bu tavırları ile yetiştirdiği kızlarda saygı uyandırmıştır.

Çengi Afet'in oyunun başında kızlara söylediği sözlerden aslında onların iyiliğini istediği ve bu yüzden otoriter davrandığı görülmektedir:

AFET: Eğer oynamazsanız size ders vermeyeceğim keleş müşterilere ucuz hizmet halayığı diye çıkaracağım... Her gün uğraş, uğraş, bıktım usandım.

AFET: Her şeyi öğrenmeliler. Böyle akça pakça halayıklar on parmağında on marifet müşteriye çıkmalı. Ben böyle isterim. Bilirsin çokluk ucuz hizmet halayığın satmam, marifetli kızlar saraylara, konaklara satarım. Sattığım vakit de şöyle koltukları kabarmalı. Yalnız güzellik para etmez. Güzellikten bir erkek iki günde usanır, erkeği zapt etmenin yolunu bilmeli. (Musahipzade Celal, 2013; 12)

Çengi Afet'in yardımcısı olan Feraset'in "Söylediklerinizin hepsi ana nasihati. Kız öpün bakayım ananızın elini!" (Musahipzade Celal, 2013; 12) repliği önemlidir. Bu replik Afet'in yetiştirdiği kızlardan sadece para kazanmak amacı gütmemediğini, onların gittikleri yerde iyi evlilikler yapabilmeleri için otoriter davrandığını vurgular.

Çengi Afet'in bir diğer öne çıkan özelliği ise gerek yaptığı işle gerekse zekâsıyla sosyal olarak saygı gören bir kadın olmasıdır. Oyunun içinde gerek Safi Çelebi, gerek Menteş Ağa (Hacı Mimi), gerek Esmâ, gerekse Savleti Efendi yeri gelince ona akıl danışmakta, yeri gelince yardım istemektedirler.

Menteş Ağa, Esmâ Hanım'ı elde edebilmek için Ferhat Ağa'ya oyun kurmaya Afet'e koşar.

MENTEŞ: Dinle beni Afet Kadın, halayıklardan birini Ferhat Ağaya beğendireceksin. Anlıyor musun?

Bir diğer kişilik özelliği ise aşka duyduğu saygıdır. Güçlü olup başkalarını ezenlere ve kurnazlık yapmaya kalkan kişilere karşı acımasız ve entrikacı olan Çengi Afet, yumuşak yürekli insanlara karşı bir o kadar yumuşak yüreklidir. Bu kişilik özelliği Esmâ ile konuştuğu sahnede açıkça gözükmemektedir. Çeşitli oyunlarla Safi Çelebi'ye verdiği sözü tutup, Esmâ ile birlikteliğini sağlayabilecekken, Esmâ'nın da Safi Çelebi'yi gerçekten isteyip istemediğini sorgular ve kuracağı entrika için adeta iznini ister.

AFET: Güzelim ağlama, gözlerine yazık değil mi? Beni Safi Çelebi sizi sevdiğini söylemek için gönderdi. Siz şimdi bana şunu söyleyin, siz de çelebiyi sahiden seviyor musunuz?

ESMA: Canım kadar.

AFET : Sevdığıne bir fedakârlık edebilir misin?

ESMA: Mümkün olsa onun için her fedakârlığı yaparım ama elimden bir şey gelmez ki. Bir çaresi olsa...

AFET: Çaresini ben bulursam... (Musahipzade Celal, 2013; 24)

Oyunda entrikacı bir karakter olarak gözüken, entrikalarıyla olayların mutlu sonlanmasını sağlayan Çengi Afet'in tüm özellikleri birleştirildiğinde ortaya aslında bambaşka bir kişilik yapısı çıkmaktadır.

İşinde otoriter olan, kişilerin akıl danışacak, yardım alacak kadar saygı duyduğu, sevenlerin kavuşması için uğraşan Çengi Afet, aslında kurnazlığı, zekâsı ve bilgisiyle güçsüzlerin ezilmesine engel olmak için entrikalar düzenler.

Yetiştirdiği cariyelere otoriter olma nedeni iyi yere satılmaları, ezilmemeleri ve olabilirse satın alan kişinin karısı olacak kadar yükselebilmeleridir.

Kendisinden yardım isteyenlerin niyetlerini rahatlıkla çözen Afet, yardım isteyen niyetinin iyiliğine göre yardımcı olmaktadır.

Oyunda Afet'in hedefi aşıkları birleştirmek, engeli Savleti Efendi'nin sevenleri başkası ile evlendirme isteğidir. Sonuçta Afet entrika ile amacına ulaşır, sevenler bir araya gelir.

4.6.2Değerlendirme

İstanbul Efendisi oyunundaki Çengi Afet karakterini, bu çalışmanın üçüncü bölümünde anlatılan Tanzimat Dönemi kadın özellikleri ile değerlendirdiğimizde, Çengi Afet'in günümüze ulaşan belgelere göre hayale yakın bir sosyal konumda olduğu görülmektedir. Tanzimat Dönemi kadınının durumunu görebilmek için oyundaki Çengi Afet karakteri yerine diğer kadın karakterlere bakılmalıdır. Diğer kadınların özellikleri ve sosyal konumları ile Çengi Afet'in özellikleri ve sosyal konumları taban tabana zıttır.

Diğer kadın karakterlere bakıldığında alınıp satılan, köle ve cariye olarak kullanılabilen, eğer özgür ise kimle evleneceğine erkeklerin karar verdiği kadın tipi açıkça oyunda görülmektedir. Esmâ'nın evlenmesi konusunda söz sahibi olan Salvati

Efendi'dir. Kölesi Dilaram'ı serbest bıraksa bile kimle evleneceği konusunda son söz sahibinin yine Salveti Efendi olduğu, oyunda açıkça vurgulanmıştır.

Oyundaki Çengi Afet karakteri, cinsiyetler arasındaki bu dengesizliği ve haksızlığı kurnazlığı ve entrikalarıyla dengeleyen unsur olarak karşımıza çıkar. Çengi Afet'in entrikacı yapısı ve kurnazlıkları, erkek egemen toplumda kadının ayakta kalabilmesinin sırrının savıdır. Bir başka deyişle yazara göre erkek egemen toplumda kadın nefes alabilmek ve söz sahibi olabilmek için zekasını ve cinselliğini kurnazca kullanmalıdır. Musahipzade Celal'in olayları çözümleyecek erkek bir karakter yaratmak yerine Çengi Afet gibi bir karakter yaratması ve karakteri bu şekilde kurgulaması sanki bu düşünceden kaynaklanmaktadır. Yazar Tanzimat Dönemi kadının erkek egemen toplumda kurnazlığı sayesinde söz sahibi olabileceğini savunmaktadır.



5. SONUÇ

Tanzimat Dönemi, Osmanlı Devleti'nin ordu düzenlemesi yaptığı ve idari olarak yüzünü Avrupa'ya döndüğü bir dönemdir. Buna paralel olarak sosyal ve kültürel yaşamın etkilenmesi de yaşanmaya başlamış, Avrupa kültürü ile yetişmeye başlayan aydınlar, toplumun değişimi, daha modern bir yapıya kavuşması için fikri tartışmalar içine girmişlerdir.

Osmanlı topraklarında ilk defa roman türünün yazıldığı, tiyatro oyunlarının oynandığı XIX. yüzyılda, aydınların fikri tartışmaları için seçtikleri araçlardan biri tiyatrodur. Toplumun eğitilmesi için önemli bir araç olan sanattan faydalanılması görüşü ile kaleme alınan oyunlar, sahnelenir ve kimi hiç ilgi görmez iken, kimi gerçekten ilgi görür ve toplumun eğitimi amacını gerçekleştirir. “Tanzimat Dönemi Türkçe Tiyatro Metinlerde Kadın Karakterler” başlıklı bu çalışma, Tanzimat Döneminde kaleme alınan tiyatro metinlerindeki kadın karakterleri inceleyerek, yazarların kadını nasıl tasvir ettikleri ve hedefledikleri değişimi inceleme amacıyla yazılmıştır.

Çalışmanın giriş bölümü olan birinci bölümde çalışmanın hedefleri belirlenmiştir.

İkinci bölümün konusu Tanzimat Döneminde Osmanlı'da ortaya çıkan Batılı anlayıştaki tiyatrodur. Aslında Osmanlı'nın kendine has bir geleneksel tiyatro geleneği vardır. Ancak, Tanzimat Fermanı ile yönetim anlayışındaki değişimler, kültür ve sanat alanına da yansımış, önce Osmanlı sarayı, sonra Osmanlı toplumu Avrupa kültürünün bir parçası olan tiyatroya ilgi göstermiştir. Toplumsal değişime yardımcı olacağı düşünülen tiyatro saray tarafından da desteklenmiş, bu dönemde bir çok topluluk kurulmuştur. Avrupa edebiyatı ile tanışıp, daha önce Osmanlı edebiyatında bulunmayan nesir hikâye ve roman türünde eserler veren yazarların bir kısmı Türkçe piyesler de kaleme almışlardır. Bu oyunların sahnelendiği Tanzimat Dönemi tiyatrosu, Meşrutiyet ve Cumhuriyet dönemini beslemesi açısından da çok önemlidir.

Çalışmanın üçüncü bölümü, Tanzimat'ın Osmanlı kadınına nasıl yansıdığı konusundadır. Toplum hayatında ikinci sınıf olan kadının tam olarak özgürlüklerini elde edemese de birey olarak kabul görmesi için yapılan atılımlar ilk olarak bu dönemde gerçekleşmiştir. Miras haklarının erkek varislerle eşitlenmesi, evliliklerin devlet tarafından kayda alınması, kadınlar için mesleki okullar açılması gibi atılımlar bu bölümde kaynaklara dayanılarak anlatılmıştır.

Çalışmanın dördüncü bölümü Tanzimat Döneminde kaleme alınmış “Komedy”, “Manzum Dram”, “Romantik Dram”, “Melodram”, “Duygusal Evcil Dram”, “Müzikli Oyun” türlerindeki tiyatro metninde yer alan ana kadın karakterin incelenmesine ayrılmıştır.

“Komedy” türünde örnek eser olarak Şair Evlenmesi adlı oyun seçilmiş, bu oyundaki Kumru karakterinin ana kadın karakter olduğu tespit edilmiştir. Oyunda Kumru karakteri Müştak Bey’e âşıktır. Ama oynanan oyunla Müştak Bey kandırılır ve istemeden Kumru’nun ablası Sakine Hanım ile evlendirilir. Kumru’nun tek yapabildiği içli içli ağlamasıdır. Onun bu içine kapanık karakteri oyuna da yansımış, yazar ironiyle kaderine razı olan, ses çıkarmayan bu karaktere diyalog yazmamıştır.

“Manzum Dram” örneği olarak seçilen Nesteren oyunundaki ana kadın karakter oyuna adını veren kişi olan Nesteren’dir. Bu oyun Kabil sarayında, hayali kişiler arasında geçen bir dramı konu eder. Nesteren babasının katili olan Hüsrev’e âşıktır. Hüsrev Nesteren’in babasını öldürüp hükümdar olduğunda Nesteren’le evlenmek ister. Nesteren’in önünde iki seçenek durmaktadır; aşkını seçerek ömür boyu ayıplanmak ya da aşkından vazgeçip ömür boyu acı çekmek. Bu iki seçenek yerine güçlü bir aşık kadın karakteri sergileyerek ölümü seçer. Ölümü sırasında Hüsrev’e söylediği sözler ondan vazgeçemediği için hayatından vazgeçmesinin göstergesidir.

“Romantik Dram” örneği olarak seçilen Vatan Yahut Silistre oyunundaki ana kadın karakter Zekiye’dir. Anne, babasız büyüyen, kardeşi savaşta şehit olan sütünesi Hanife tarafından büyütülen Zekiye 17 yaşında eğitimli bir genç kızdır. Geçirdiği bu çocukluk yüzünden sevgiye ve ilgiye aç büyümüştür. Âşık olduğu İslam Bey onu bırakıp savaşa gitmeye karar verdiğinde Zeki’ye ölümü göze alarak aşkının peşinden cepheye gider. Onun bu yaptığı, dönemin var olan tüm tabularına aşkı için karşı gelmektir. Bu oyundaki ana kadın karakter olarak, sevdiğini destekleyen ve sevgisine sahip çıkan, aşkından vazgeçemeyen güçlü ve eğitimli bir karakter sergiler.

“Melodram” örneği olarak seçilen Afife Anjelik oyunundaki ana kadın karakter oyuna adını veren kişi olan Afife Anjelik’dir. Bu oyunun geçtiği yer olarak Fransa’nın seçilmesinin nedeni, oyunda yer alan olaylardır. Anjelik’e ahlaksız teklifte bulunan Josef’i reddeden Anjelik, Josef tarafından iftiraya uğrar ve hapse atılır. Anjelik aslında Osmanlı kadınına temsil etmektedir. Ancak, oyunda yaşanan olaylar Osmanlı toplumunda geçse seyircinin tepki göstereceğini düşünen yazar, olay örgüsünü Fransa’da kurmuş, karakterleri de Fransız olarak kaleme almıştır. Oysa Afife Anjelik, ahlakı, kocasına sadakati, maruz kaldığı iftiraya karşı çıkmak yerine Tanrı’ya sığınması ve sabretmesi ile örnek bir kadın profili çizer. Afife Anjelik’in kendini öldürmekten çekinecek kadar büyük Allah korkusu, çocuğu için her şeye rağmen yaşamayı göze alması, aile birliğine inancı ve kocasına duyduğu aşkı en önemli karakter özellikleri olarak tespit edilmiştir.

“Duygusal Evcil Dram” örneği olarak seçilen Zavallı Çocuk oyunundaki ana kadın karakter Şefika’dır. Oyunun konusu, sevdiği kişi yerine ailesi tarafından başkasıyla evlendirilmek istenen Şefika’nın acıklı hikayesidir. Evleneceği zengin paşa sayesinde ailesinin borçlarını ödeyeceğinden, ailesine karşı gelemmez, oyunun sonunda üzüntüden verem olur ve ölür. Ailesinin sözünden çıkmaması ile örnek evlat profili çizen Şefika, ailesinin borçtan kurtulması için kendini feda edecek kadar vefakârdır. Ancak bu tamamen görünüştedir. Çünkü aşkına duyduğu yüksek bağlılık onu üzüntüye düşürür ve üzüntüsünden verem olur. Bu adeta onun aşkına sözle olmasa da tüm benliği ile sahip çıkmasının sembolüdür.

“Müzikli Oyun” örneği olarak seçilen İstanbul Efendisi oyunundaki ana kadın karakter Çengi Afet’tir. Afet, erkek egemen toplumunda kurnazlığı ile ayakta kalan toplumda çok görülmeyen aykırı bir kadın tipidir. Oyundaki her karakter ondan yardım alır. O ise kurnazlığını güçlülere karşı güçsüzlerin kazanması için kullanır. Çengi Afet’in en önemli özelliği aşka ve âşık çiftlere karşı yufka yürekli oluşudur.

Tanzimat Dönemi Türkçe yazılmış altı eserde yer alan altı ana kadın karakter incelenmiştir ve Osmanlı kadınının Tanzimat toplumdaki yerinin bu eserlerde nasıl tasvir edildiği tespit edilerek, aşağıda maddeler halinde verilmiştir:

Oyunlarda öne çıkan en önemli tema evliliktir. Çengi Afet karakteri haricinde tüm kadın karakterler, ya evlidir, ya evlenmek istemektedir. Çengi Afet’in evlilik ile

doğrudan isteği görülme de, yetiştirdiği cariyelerin evlenebilmeleri asıl amacıdır. Onlara bu yüzden katı davrandığını özellikle oyunda belirtir. Aynı zamanda sevenleri kavuşturmak için entrika düzenleyerek aşka ve evliliğe verdiği değer oyunda vurgulanmıştır.

Toplumun Osmanlı kadınına verdiği ilk ve en önemli rol anneliktir. Genç kız, anne adaydır ve Şair Evlenmesi, Nesteren, Vatan Yahut Silistre, Zavallı Çocuk oyunlarında görüldüğü gibi yaşı geçmeden evlenmelidir. Eğer anne ise, Afife Anjelik oyununda olduğu gibi iyi bir eş olmalı aileyi bir arada tutmalıdır.

Tüm oyunlarda kadın aşkın temsilcisi olarak tasvir edilmiştir. Tüm karakterler farklı yollar izleseler de aşklarından vazgeçmezler. Vatan Yahut Silistre ve Afife Anjelik'teki gibi aşkı için ölümü göze alır veya Nesteren ve Zavallı Çocuk'taki gibi aşkı ile arasındaki engelleri ölümle aşar, ya da Şair Evlenmesi oyunundaki gibi aşkı için gözyaşı döker.

Çalışma sırasında yapılan incelemelerde, yukarıda sayılan özelliklerin yanında şu tespitler de yapılmıştır:

Tanzimat Döneminde kadın, özgür değildi. Tek başına dışarı çıkma hakkı neredeyse yoktu. Toplumun içine karışıp erkeklerin bulunduğu mekânda özgürce hareket edemediğini tiyatrolarda kadınlar için ayrılan kafesli bölümlerde de görmekteyiz. Bu veriler göz önünde tutulduğunda anlamaktayız ki kadının toplumdaki yerierkeklerle eşit değildi ve erkeklerden sonra geliyordu.

Erkeklerle eşit haklar elde etmek için mücadele etmek yerine, Tanrı'nın adaletine güvenmesi ve sabretmesi bekleniyordu.

Evlilik çok önemliydi. Bu kurumda evlenecek kadının söz hakkı yoktu. Onun kimle ne zaman evleneceğine ailesi (kimi zaman toplum baskısı ile) karar veriyor ,kadının evleneceği kişiyi ya çevresi ya arabulucular buluyor, evlenme görücü usulü gerçekleşiyordu.

Çalışmanın üçüncü bölümünde yer alan tarihsel incelemede de görülmektedir ki; Osmanlı'da 1859 yılına kadar kadınların meslek sahibi olmasını sağlayacak herhangi bir okul veya eğitici yapı bulunmamaktadır. Kadınlar sadece mahalle mekteplerinde dini eğitim alabilmektedirler. Tanzimat Döneminden önce ve sırasında uzun süre

toplumda kadına biçilen tek rol bir erkeğe eş olması, çocuk doğurması ve anne olarak çocuk yetiştirmesi yönündedir.

Osmanlı'da, erkek egemen toplum olarak kadına bir birey olarak değil, nesli sürdürecektir bir araç, bir mal olarak kabul edilmesini kölelik kurumunun devam etmesi ve kadının esir olarak satılmasından da görmekteyiz.

İncelediğimiz oyunlarda kadın ve kadının toplumdaki yeri ile ilgili yapılan tespitler ise şöyledir:

Kadının izole bir hayata sahip olduğu, oyunlarda da gözlemlenir. Oyunlar kadın karakterlerin etrafında geçerken, bazı kadın isimlerinin oyun içinde geçip, sahnede hiç görünmemeleri, bahsedilen kadın karakterlerin sahnede yer almamalarını görmekteyiz. Bunun nedenini, kadının neredeyse kendi evi ile sınırlı bir hayatı olması, (yakın akrabası olan erkekler hariç) erkeklerle aynı mekânda bulunamaması olarak düşünebiliriz.

Toplumda kadına biçilen tek rol bir erkeğe eş olmak, çocuk doğurmak ve anne olarak çocuk yetiştirmek olduğundan, oyunlarda evliliğin kadının hayatındaki en önemli olay olduğu görülmektedir. Evlenilecek kişi konusunda kadının söz sahibi olmayıp, ebeveynlerinin karar vermesi, arabuluculuk ve görücü usulü evlilik geleneğinin yanlışları, oyunlarda trajik ya da gülünç şekilde işlenmiş, bu durum oyunlarda eleştirilmiştir.

Oyunlarda eğitimli kadının kaderci düşünmeyip, kendi isteklerinin peşinden gidişi de görülmektedir. Oyunlarda yer alan eğitimsiz kadın karakterler ise, onlara dikte edilen hayatı kaderci bir kabullenişle yaşamakta ve bu durumun ortaya çıkardığı sorunlarla baş etmeye çalışmaktadırlar. Görülmektedir ki oyun yazarları, kaleme aldıkları bu karakterler üzerinden kadının eğitim alması ve kendi kaderini kendi tayin etmesi gerektiğini savunmakta, bu şekilde yapılacak bir toplumun daha sağlıklı olacağını anlatmaktadırlar.

Zaman zaman oyunlarda toplumun gerçeği ile örtüşmeyen, ama dramatik yapının üzerine kurulduğu kadın karakterlerin varlığı gözlemlenmiştir. Aşk yüzünden erkek kılığına girip cepheye giden, ya da kurnazlık ve cinsellik ile erkek egemen toplumda kendini var etmeyi başarmış karakterler gerçekte uyuşmayan kadın oyun karakterlerine örnektir. Kadının cinsiyeti fark edilmeden cepheye savaşması veya erkek egemen toplumda ticaret yapabilmesi, Tanzimat toplumunda kadının yeri göz

önünde tutulduğunda gerçekçi değildir. Oyunların ekseninde yer alan ve gerçekçi olmayan bu karakterler üzerinden yazarlar, kadının cesareti, zekâsı ile toplumda yer alması gerektiği ve daha fazla söz hakkı verilmesinin toplumu ilerleteceğini vurgulamışlar, kadının bir araçtan, öte toplumda bir birey olması gerektiğini vurgulamışlardır.

Daha önceki bölümlerde yer alan incelemeler ve yukarıda yer alan tespitler göz önünde bulundurulduğunda, yazarlar, Tanzimat Dönemi tiyatrosunda yer alan kadın karakterler üzerinden toplumdaki yanlışları vurgulamış, ideal toplumun nasıl olması, bu toplumda kadının yerinin ne olması gerektiğini, trajik ve gülünç olarak anlatmışlardır.

Yapılan incelemeler ve tespitler sonrasında, yazarların oyunların içinde anlatıp resmettikleri kadın karakterlerin, Tanzimat toplumunda gerçek hayatta yer alan kadın tipi ile örtüştüğü anlaşılmıştır.

KAYNAKLAR

- And, Metin.** (1970). *100 Soruda Türk Tiyatrosu Tarihi*. 2. Baskı. İstanbul: Gerçek Yayınevi.
- And, Metin.** (1994). *Başlangıcından 1983'e Türk Tiyatro Tarihi*. 2. Baskı. İstanbul: İletişim Yayınları.
- Artu, Mine.** (2010). *Türk Tiyatrosu'nda Oyun Yazarlığının Gelişimine Yönelik Girişimler Üzerine Bir İnceleme*. Yüksek Lisans Tezi. İzmir: Dokuz Eylül Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü.
- Avcı, Yasemin.** (2007). Osmanlı Devleti'nde Tanzimat Döneminde “Otoriter Modernleşme” ve Kadının Özgürleşmesi Meselesi. *OTAM (Ankara Üniversitesi Osmanlı Tarihi Araştırma ve Uygulama Merkezi Dergisi)*. Sayı: 21 Sayfa: 001-018
<http://dergiler.ankara.edu.tr/dergiler/19/1157/13608.pdf>
- Aydın, Abdulhalim.** (1998). Şinasi'nin Şair Evlenmesinde Fransız Etkisi. *Fırat Üniversitesi Sosyal Bilimler Dergisi*. Cilt 11. Sayı:1. 137-150.
<http://web.firat.edu.tr/sosyalbil/dergi/arsiv/cilt11/sayil/137-150.pdf>
- Aydınör, Figen.** (2006). *Tanzimat Döneminde (1839-1876) Kadın Yaşamındaki Modernleşme*. Yüksek Lisans Tezi. Eskişehir: Anadolu Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü.
- Aydoğan, Bedri.** (2003). Namık Kemal'in Magosa Sürgünlüğü. *Çukurova Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi*. Cilt 12, Sayı 12. 15-28.
http://turkoloji.cu.edu.tr/YENI%20TURK%20EDEBIYATI/aydogan_2.pdf
- Baykul, Yalçın.** (2016). İlklerin Efendisi Şinasi ve Şair Evlenmesi. İstanbul: Mitos Yayınları.
- Çevik, Cengiz.** (2018). *Geleneksel Türk Tiyatrosu Motifli Komedilerde Entrika Kurucu Olarak Kadın Ve Üç Model Oyun: Yedi Kocalı Hürmüz, Kanlı Nigar, İstanbul Efendisi*. Yüksek Lisans Tezi. Danışman: Doç. Dr. M. Melih Korukçu. İstanbul: TC. İstanbul Aydın Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü.
- Değirmenci, Rıdvan.** (2015). *Tanzimat Sürecinde Osmanlı Devleti'nin Hukuk Değişimi Ve Namık Kemal'in Hukuk Anlayışı*. Yüksek Lisans Tezi. Danışman: Prof. Dr. Ali Şafak Balı. Ankara: TC. Yıldırım Beyazıt Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü.
- Demirdağ, Refika Altıkulaç.** (2014). Tanzimat Tiyatrosunda Avrupalı Kadınlar ve “İffet” Meselesi. *Dergi Park Akademik*. Yıl 2014, Cilt 11, Sayı 66. 19-28. <http://dergipark.gov.tr/erdem/issue/5904/78064>

- Enginün, İnci.**(2002). *Abdülhak Hamid Tarhan Tiyatroları* 7.İstanbul: Dergah Yayınları.
- Fuat, Mehmet.** (2010). *Tiyatro Tarihi*. 3. Baskı. İstanbul: MSM Yayınları.
- Kaplan, Mehmet (1948).***Namık Kemal Hayatı ve Eserleri*. İstanbul: İbrahim Horoz
- Karaburgu, Oğuzhan.** (2010). *Abdülhak Hâmid Tarhan'ın Tiyatro Eserleri Üzerinde Bir Araştırma Ve İnceleme*. Doktora Tezi. Danışman: Prof. Dr. İsmail Çetişli. Denizli: Pamukkale Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü.
- Karamahmutoglu, Gülay.** Tanzimat Dönemi'nde Müzik-Dönem Padişahları Ve Müzik Anlayışları. *Osmanlı, C.10*. Ankara, 1999, s. 630-637.
- Koçak, Tarık Burak.** (2014).Osmanlı'da Tanzimat Fermanı Sonrası Kadın Hakları – I. *Gazete Bilkent*. 28.04.2014. <http://www.gazetebilkent.com/2014/04/28/osmanlida-tanzimat-fermani-sonrasi-kadin-haklari-i/>
- Kodaman, Bayram.** (1990). Tanzimattan Sonra Türk Kadını. *Ondokuz Mayıs Üniversitesi Samsun Eğitim Fakültesi Dergisi*. Sayı:5. 131-171. <http://dergipark.gov.tr/download/article-file/188215>
- Korukçu, Münip Melih.** (2016). Oyun Analizi. İstanbul: Mitos Boyut Yayınevi.
- Kosal, Vedat.** (1999). Osmanlı İmparatorluğu'nda Klasik Batı Müziği. *Osmanlı, C.10*. Ankara, 1999, s. 638-642.
- Kudret, Cevdet.** (2004). Karagöz III. İstanbul: Yapı Kredi Kültür ve Sanat Yayıncılık Ticaret ve Sanayi A.Ş.
- Küçük Arat, Güliden Gözlem.** (2008). Osmanlı Şehir Kadınının Ortaoyunundaki “Zenne” Tipine Yansımaları. *Tematik Yazılar, Toplum ve Demokrasi*, 2 (4). Eylül-Aralık, 2008. <http://dergipark.gov.tr/download/article-file/211007>
- Namık Kemal.** (2016). *Vatan Yahut Silistre & Zavallı Çocuk*. İstanbul: Halk Kitabevi.
- Musahipzade Celal.** (2013). *İstanbul Efendisi*. İstanbul: Cengiz Çevik Edisyonu.
- Oruç, Kemal.** (2015). Oyunculuk Tarihinde Kadının Yeri. *Mimesis Dergi*. 05.03.2015. <http://www.mimesis-dergi.org/2015/05/oyunculuk-tarihinde-kadının-yeri>
- Recâizade M. Ekrem.** (2014). *Afife Anjellik*. 2.Baskı. Ankara: Akçağ.
- Sevinçli Efdal.** (1991). *Namık Kemal ve Tiyatro*. İzmir: Dokuz Eylül Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Yayınları.
- URL 1.**<http://fayllar.org/hazirlayanlar-v3.html?page=24>
- Ünsal, Şuayip.** (2006). *Geçmişten Günümüze “Soytarılık” Kavramının Tiyatroda Yansıması*. Yüksek Lisans Tezi. İzmir: Dokuz Eylül Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü.

Yürüt, Berna. (2017). Tanzimat Sonrası Osmanlı Kadın Hareketi Ve Hukuki Talepleri. *TBB Dergisi* 2017 (özel sayı). 365-396.
<http://tbbdergisi.barobirlik.org.tr/m2017-2017-1728>





ÖZGEÇMİŞ

Kişisel Bilgiler:



Doğum Yeri: İstanbul

Doğum Tarihi: 12. 04. 1970

Eğitim:

- 1982 Acıbadem İlkokulu
- 1988 Kadıköy Kız Lisesi
- 1989 MSÜ Saadet İkesus Altan şan sınıfı
- 1998 EAÜ Halkla ilişkiler
- 2014 Başkent Akademi tiyatro bölümü
- 2015 Kartal Belediye Drama-oyunculuk okulu
- 2016 EAÜ Uluslararası ilişkiler
- 2018 ADU Yaratıcı Drama Liderliği
- 2019 İAU Tiyatro Yönetmenliği Yüksek Lisans

Sahne iş Deneyimleri :

- 1994 İBB Şehir Tiyatroları ‘Evita’ müzikali oyuncu (3 yıl)
- 2013 Haldun Dormen ile ‘Müzikallere Selam’ oyuncu
- 2014 Kartal Belediye Tiyatrosu ‘Joko’nun Doğumgünü’ oyuncu
- 2015 Kartal Belediye Tiyatrosu ‘Televizyon Cumhuriyeti’ oyuncu
- 2016 İstanbul özel tiyatrolarda Drama & Diksiyon Eğitimci
- Melih Kibar ve Fahir Atakoğlu ile müzikal çalışmalar

