

**T.C.**  
**BOLU ABANT İZZET BAYSAL ÜNİVERSİTESİ**  
**SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ**  
**SOSYOLOJİ ANA BİLİM DALI**  
**SOSYOLOJİ BİLİM DALI**

**1860 – 1923 YILLARI ARASI TÜRK TİYATRO METİNLERİNDE**  
**DİN ADAMI ALGISI**

**YÜKSEK LİSANS TEZİ**

**Hazırlayan**  
**Onur ERDEMİR**

**Danışman**  
**Dr. Öğr. Üyesi İbrahim BİRİ**

**BOLU 2019**

**Sosyal Bilimler Enstitüsü Müdürlüğüne,**

**Onur ERDEMİR'e ait "1860 – 1923 Yılları Arası Türk Tiyatro Metinlerinde Din Adamı Algısı" adlı çalışma, jürimiz tarafından Sosyoloji Anabilim Dalında Yüksek Lisans / Doktora Tezi olarak oy birliğiyle/ ~~oy çokluğuyla~~ kabul edilmiştir.**

**Tez Savunma Tarihi**

**24.06.2019**

**Unvan, Adı, Soyadı**

**İmza**

**Üye (Tez Danışmanı) : Dr. Öğr. Üyesi İbrahim BİRİ**

**Üye : Prof. Dr. Yahya Mustafa KESKİN**

**Üye : Doç. Dr. Hasan Hüseyin TAYLAN**

**Sosyal Bilimler Enstitüsü Onayı**



**Doç. Dr. Yaşar AYYILDIZ**

**Sosyal Bilimler Enstitüsü Müdürü**

## ETİK UYGUNLUK BEYANI

Yüksek Lisans Tezi olarak sunduğum, “**1860 – 1923 Yılları Arası Türk Tiyatro Metinlerinde Din Adamı Algısı**” başlıklı çalışmanın yazılmasında, bilimsel ve etik kurallara uyulduğunu, başvuru kaynaklardan yapılan alıntılarının adlarının bilimsel kurallara uygun olarak metin içinde, dipnotlarda ve kaynaklarda gösterildiğini, kullanılan verilerde herhangi bir tahrifat yapılmadığını, tezin tamamının ya da bir kısmının bu üniversite veya başka bir üniversitede bir tez çalışması olarak sunulmadığını beyan ederim.

  
**Onur ERDEMİR**

**28.06.2019**

## ÖN SÖZ

Bu çalışmada Türk Tiyatrosu'ndaki din adamı figürü incelenmiştir. Bu inceleme din, din adamı, sanat ve sanatçı kavramları çerçevesinde ilişkilendirilerek incelenmiştir. Çalışma boyunca din ve din adamı, sanat ve sanatçı kavramları üzerinden, Türk toplumunun dönemsel yaşadığı ekonomik, siyasi ve sosyal değişimler de sosyolojik bir perspektifle ele alınmıştır.

Bu çalışmayı yaparken desteğini esirgemeyen ve bana rehberlik eden değerli danışman hocam Dr. İbrahim BİRİ'ye, tezimi yazma sürecim boyunca en büyük motivasyon kaynağım olup bana destek veren sevgili Hatice ATAŞ'a sonsuz teşekkürlerimi sunarım. Eğitim hayatım boyunca desteğini esirgemeyen ve bugünlere gelmemde emeği yadsınamaz olan aileme teşekkür etmek de bu sayfayı en anlamlı kılacak teşekkürdür.

**Onur ERDEMİR**

**28.06.2019**

## ÖZET

### 1860 – 1923 YILLARI ARASI TÜRK TİYATRO METİNLERİNDE DİN ADAMI ALGISI

Onur ERDEMİR

Yüksek Lisans Tezi

Sosyoloji Anabilim Dalı

Danışman: Dr. Öğr. Üyesi İbrahim BİRİ

Haziran 2019, 130 + xi Sayfa

Bu tez çalışmasında, Türk tiyatro faaliyetlerindeki din adamı figürü incelenecektir. Bu çalışma 1923 yılına kadar yazılmış metinlerdeki din adamı karakterlerinden ve sözlü dönemden günümüze kadar ulaşan seyirlik oyunlardan yola çıkarak yapılmıştır. İçeriklerine ulaşılabilen köy seyirlik oyunları, orta oyunları ve meddah hikâyeleri de dönemsel açıdan fark olup olmadığını anlamak için araştırmaya dâhil edilmiştir. Bu araştırmanın amacı, Türk Tiyatrosu'nda din adamlarının nasıl algılandığını tespit etmektir. Araştırmanın diğer bir amacı ise yazılı tiyatro metinlerindeki din adamı karakterlerini temel alarak, yazarların din adamlarına yönelik tutumlarını ortaya koymaktır. Bununla birlikte araştırmanın cevap bulmayı amaçladığı bir soru da şudur; tiyatro faaliyetinde bulunan insanların din adamları figürlerinde dönemsel açıdan anlamlı bir fark var mıdır?

Bu araştırma için kullanılan bütün kaynaklar (konuyla ilgili makaleler, kitaplar, oyun metinleri ve başka araştırmalar) ayrı ayrı analize tabi tutularak anlamlandırılmaya çalışılmış ve bu çalışmada tümevarım yöntemi kullanılmıştır.

**Anahtar Kelimeler:** Din Adamı Algısı, Yazar, Türk Tiyatrosu.

## **ABSTRACT**

### **RELIGIOUS MAN PERCEPTION IN TURKISH THEATER TEXTS BETWEEN 1860 - 1923**

**Onur ERDEMİR**

**Master Thesis**

**Department of Sociology**

**Advisor: Dr. Lecturer İbrahim BİRİ**

**June 2019, 130 + xi Pages**

In this thesis, the figure of religious man in Turkish theatre plays will be examined. This study is based on the religious man characters in the texts written until 1923 and on rural drama reached today. The stories of rural drama plays whose content was accessible, middle play (orta oyun) and encomiast (meddah) stories were also included in this study to see if there were periodic differences. The aim of this study is to determine how the religious man in Turkish theater is perceived. The other aim of this study is to reveal the authors' attitude towards religious man depending on the religious man in written theater texts. Besides this, the question this study wants to answer is; Is there a significant periodic difference in the figures of religious man of people having theater events?

All the resources used in this research (essays, articles, books, theater texts and other researches) are tried to be explained by analyzing one by one and in this study, inductive method is used.

**Keywords:** Religious Man Perception, author, Turkish Theater.

## İÇİNDEKİLER

<b>ONAY SAYFASI.....</b>	<b>ii</b>
<b>ETİK UYGUNLUK BEYANI.....</b>	<b>iii</b>
<b>ÖN SÖZ .....</b>	<b>iv</b>
<b>ÖZET .....</b>	<b>v</b>
<b>ABSTRACT.....</b>	<b>vi</b>
<b>İÇİNDEKİLER.....</b>	<b>vii</b>
<b>RESİMLER LİSTESİ.....</b>	<b>x</b>
<b>KISALTMALAR LİSTESİ.....</b>	<b>xi</b>
<b>GİRİŞ.....</b>	<b>1</b>
<b>I. BÖLÜM</b>	
<b>1. TEMEL KAVRAMLAR.....</b>	<b>6</b>
1.1. Din .....	6
1.1.1. Etimolojik ve Semantik Açından Din .....	6
1.1.2. Sosyolojik Açından Din Tanımı.....	8
1.1.2.1. Özsel Tanımı.....	8
1.1.2.2. İşlevsel Tanımı.....	10
1.1.2.3. Hem Özsel Hem İşlevsel Tanımı .....	12
1.2. Din Adamı .....	14
1.2.1. Yahudilikte Din Adamı .....	16
1.2.2. Hıristiyanlıkta Din Adamı .....	18
1.2.3. Müslümanlıkta Din Adamı .....	22
1.3. Sanat .....	27
1.4. Sanatçı .....	32

## II. BÖLÜM

<b>2. TİYATRO VE DİN.....</b>	<b>37</b>
2.1. Tiyatro Yapan ve Din Adamı İlişkisi .....	37
2.1.1. Hem Tiyatro Yapan Hem Din Adamı .....	37
2.1.2. Tiyatro Yapan veya Din Adamı .....	40
2.1.3. Tiyatro Yapan ve Din Adamı .....	46
2.2. Türk Tiyatrosu, Din ve Din Adamı İlişkisi .....	47
2.2.1. Şaman Göçebe Türkler .....	48
2.2.2. Anadolu’da Tiyatro Faaliyetleri: Köy Seyirlik Oyunları .....	52
2.2.3. Osmanlı Devleti Döneminde Tiyatro .....	57
2.2.3.1. Orta Oyunu .....	59
2.2.3.2. Meddah .....	62
2.2.3.3. Karagöz Oyunu .....	63
2.2.4. Modern Türk Tiyatrosuna Doğru .....	64
2.2.4.1. Tanzimat Dönemi Tiyatrosu .....	65
2.2.4.2. Meşrutiyet Tiyatrosu .....	71

## III. BÖLÜM

<b>3. BULGULAR.....</b>	<b>74</b>
3.1. Sözlü Dönem Tiyatro Faaliyetlerinde Din Adamı.....	74
3.1.1. Köy Seyirlik Oyunlarında Din Adamı .....	75
3.1.1.1. “Deve” Oyunu .....	75
3.1.1.2 “Parayı Ver” Oyunu .....	76
3.1.1.3. “Ölü” Oyunu .....	78
3.1.1.4. “Kadı” Oyunu .....	79
3.1.1.5. “Çolak” veya “Kolsuz” Oyunu .....	80
3.1.1.6. “Şeytan Çık” Oyunu .....	81
3.1.1.7. “Su Dökme” Oyunu .....	82
3.1.2. Meddah Hikâyelerinde Din Adamı .....	82
3.1.2.1. “Meraklı Nedim Hoca” .....	82
3.1.2.2. “Bir Sarhoşun Rakıya Tövbesi” (Mazlum Bey’den Bir Taklit) ..	85
3.1.3. Ortaoyununda Din Adamı .....	85



3.1.3.1. Büyücü .....	86
3.1.3.2. “Mahalle Baskını” veya “Şalgam Hoca” .....	91
3.1.3.3. “Sahte Gelin” veya “Ters Evlenme” .....	94
3.1.3.4. “Tireli” .....	96
3.2. 1860 – 1923 Yılları Arası Türk Tiyatro Metinlerinde Din Adamı Algısı .....	97
3.2.1. Tanzimat Dönemi (1860 - 1908) Tiyatro Metinlerinde Din Adamı.....	97
3.2.1.1. Şair Evlenmesi .....	98
3.2.1.2. Açıkbaş .....	101
3.2.1.3. Gâve .....	104
3.2.1.4. Târik yahut Endülüs Fethi.....	107
3.2.1.5. Çok Bilen Çok Yanılır .....	108
3.2.2. Meşrutiyet Dönemi (1908-1923) Tiyatro Metinlerinde Din Adamı .....	110
3.2.2.1. Köprülüler .....	111
3.2.2.2. Lale Devri .....	113
3.2.2.3. Atlı Ases .....	114
3.2.2.4. Hazan Bülbülü .....	114
3.2.2.5. İstibdâdın Vahşetleri yahut Bir Fedâînin Ölümü .....	115

#### **IV. BÖLÜM**

<b>4. SONUÇ ve DEĞERLENDİRME .....</b>	<b>118</b>
--	------------

<b>KAYNAKLAR .....</b>	<b>122</b>
------------------------	------------

## RESİMLER LİSTESİ

**Resim 1.1:** Albrecht Dürer / Yakası Kürklü Cübbe İçinde Kendi Portresi ..... 35

**Resim 2.1:** “Kylix”/Antik Yunan İçki Kabı – Dionysos Gemide Resmedilmiş Halde.. 41



## KISALTMALAR LİSTESİ

<b>DİB</b>	: Diyanet İşleri Başkanlığı
<b>TDK</b>	: Türk Dil Kurumu
<b>TDV</b>	: Türkiye Diyanet Vakfı
<b>M.S.</b>	: Milattan Sonra
<b>M.Ö</b>	: Milattan Önce
<b>MEB</b>	: Milli Eğitim Bakanlığı
<b>Bkz.</b>	: Bakınız
<b>T.C.</b>	: Türkiye Cumhuriyeti

## GİRİŞ

“Sanat” ve “Din” iki kavram. “Sanatçı” ve “Din Adamı”. İki insan. “-cı” ekinin ve “Adam” kelimesinin karşılaşmasının ne kadar eski olduğu konusu hala tartışılmaktadır. Sanatçılar, sanatın insanlık ile beraber ortaya çıktığını savunurlar. Ne tesadüf ki din adamları da, dinin insanlık ile birlikte ortaya çıktığını savunurlar. İlk insanlar ile konuşabilme şansı bulunmadığına göre dinin ve sanatın ortaya ne zaman çıktığı üzerinde değil, sanatçının ve din adamının karşılaşmasının üzerinde durmak yapılmaya çalışılan bu araştırma için daha yararlı olacaktır. Bu araştırmanın konusu bakımından “din adamı” ve “sanatçı” kavramları üzerinde durulması gereken kavramlar.

“Kimi düşünörlere göre yeryüzünde ilk sanat dans. Bütün öbür sanatların anası. İlkel insan yiyeceğini, sığınacağı yeri sağladı mı, arkasından dans gelir. Dans duyguların, heyecanların ilk ortaya vuruluş yolu, sanatların başlangıcıdır. Kimi düşünörlere göre ise taklit insanın çocukluğunda başlayan, doğadan gelme bir özelliğidir, daha aşağı hayvanlara üstünlüklerinden biri de budur, en taklitçi yaratık olması, taklit yoluyla öğrenmeye başlaması” (Fuat 2000: 11-13). Bu düşünörlere göre de ilk sanat tiyatro. Ancak burada atlanmaması gereken nokta yiyecek buldu diye dans edenlerin veya yarın yiyecek bulabilmek için taklit yapan kişilerin hepsinin ilkel toplumlar içinde din adamı olmasıdır. İlkel toplumlarda “Din Adamı” ve “Sanatçı” aynı kişiydi. Zamanla bu ikisi birbirinden ayrılmışlardır.

Bu araştırmada “din adamı” olgusu, dünyada üç büyük din kabul edilen Hristiyanlık, Müslümanlık ve Yahudilikteki din adamlarını nitelemek için kullanılmaktadır. Sanat ve sanatçı kavramı tiyatro, müzik, resim, edebiyat vb. birçok sanat dalını nitelemesi nedeni ile araştırmanın anlaşılabilirliği bakımından karışıklığa sebep olabilir. Bu araştırmada genelde sanat ve sanatçı kavramı tiyatroyla ilgili olarak kullanılmıştır.

Sanatçılar yaşadıkları toplumdan ayrı düşünülmemeyeceği için ele aldıkları konu-kişi-olay vs. için kendi tutumlarını eserlerinde dile getirmemiş oldukları düşünülemez. “Değişik kültürlerin tiyatrolarındaki eylem anlayışı, o kültürün olaylara, insanlara yaklaşımı, zihniyeti, yani değer sistemi ile önemli bir ilişki içerisindedir.” “Bir dönemin değer sistemini günlük yaşam, bu yaşamın belirleyicisi olarak iktidar ilişkileri, iktisadi yapı ve inanç sistemleri içinde saptayabilmek, gösterim içindeki insanın eylemini, bu eylemin üzerine oturduğu dinamikleri daha iyi anlamamızı sağlayacaktır” (Ünlü 2006: 39).

Erving Goffman’da aktör kavramı eylemde bulunan insanın karşılığıdır. Bu tiyatrodan da, gerçek yaşamda da aynı kavramla dile getirilir. Her ikisinde de benlik bilinci ile hareket eden kişiyi niteler. Benlik kavramı, aktör (birey, eyleyen) kavramının kapsayıcısıdır. Goffman’ın benlik kavramı ise Mead’in düşüncelerinden beslenmektedir. Mead’e göre benlik aktör’ün içinde bulunduğu toplumdan ayrı değerlendirilemez. Bu yüzden toplum, birbiri ile ilişki içerisinde bulunan bir yapı olarak meydana gelir. Buradan hareketle toplumun, aktörlerin (bireylerin) sosyal etkileşimlerinin sonucunda ortaya çıkan bir unsur olduğu anlaşılmaktadır.

Goffman, “performans” sözcüğünü ise, kendi anlatımı ile şunu ifade etmek için kullanmıştır; “bir kimsenin belli bir gözlemci kümesi önünde sürekli bulunduğu bir süre boyunca gerçekleştirdiği ve gözlemciler üzerinde biraz da olsa etkisi olan tüm faaliyetleri anlatmak için "performans" sözcüğünü kullandım” (Goffman 2014: 33). Bu araştırmada performans olarak adlandırılacak şey tiyatro metinleridir. Çünkü yazar tarafından seyircinin gözlemine sunulan o’dur.

Goffman benlik kavramını dramaturjik teori ile birlikte şekillendirir. Goffman’a göre benliğin asıl sahibi aktif bir halde olan aktör değil; aktör ile seyirci arasında olan etkileşimin sonucunda ortaya çıkan bir unsurdur (Dever 2014: 373). Goffman’a göre aktörler seyircilerin sorun çıkaracak olanlarını kendilerini engelleme riskine karşı kontrol etmek isterler. Aktörler, gösterdikleri benliğin seyirciler tarafından kendi istedikleri şekilde anlaşılmasını isterler (Ritzer & Stepnisky 2013: 120). Bu yüzden sanatçıların düşüncelerini, değer yargılarını anlayabilmek için eylemlerine bakmamız

gerekmektedir. Goffman, bir kişiyi tanımak için bir sürü bilgi kaynağı olabileceğini dile getirir. Kişinin kendi davranışlarından, geçmiş deneyimlerden yola çıkarak veya kişinin kim ve ne olduğuna yönelik ortaya koyduğu belgelerden faydalanılabilir (Goffman 2014: 15). Bu çalışmada da bu belgelerden yararlanılarak dönemin ve dönem insanının düşünceleri ortaya konmaya çalışılacaktır.

### Araştırmanın Konusu ve Amacı

Tiyatro metnindeki din adamı figürlerinin incelenmesindeki amaç Goffman'ın dramaturjik teorisinin esası ile benzerdir. Aslında dramaturji teorisinde Goffman, gündelik yaşamın doğaçlama yaşanmadığını, kurgulardan oluştuğunu ve eylemi gerçekleştiren her aktörün, o eylemi sanki bir sahnede oynuyormuşçasına bunu gerçekleştirdiğini dile getirir (Poloma 2011: 213). Goffman'da İdealize etme, performansın sergilendiği toplumun beklentilerine uygun hale getirilmesi bir nevi o davranışın "toplumsallaştırılması"dır. Kişi kendini seyirci önünde bulduğunda performansını toplumun onayladığı değerler üzerinden kurmaya çalışır (Goffman 2014: 44-45). Tiyatro metinleri de bu yönden idealize edilmiş eserlerdir. Çünkü her bir eser seyirci için yazılmaktadır. Goffman'a göre insanlar hem tiyatrodaki hem de gerçek yaşamda yaptıklarını seyirciye beğendirme çabası içerisindedirler. Bir sanatçının eserini ortaya koyarken de bundan bağımsız hareket ettiği düşünülemez. Kendi eserini hazırlarken sanatçının seyirciye (eseri okuyan) ona göre doğruyu söyleme ve onaylanma kaygısı içerisinde olduğunu düşünmek gerekir. Bu düşünceden yola çıkarak, bu çalışmanın amacı yazarların din adamı figürlerini seyirci karşısında nasıl göstermeye çalıştıklarını incelemektir.

Edebi sanatlarda ortaya bir sanat eseri koyanlar eserlerinde kişiler, toplum veya olaylar üzerinden kendi düşüncelerini kelimelerle ifade ederler. Bu eserlerde inceleme yaparken eseri yazarın içinde bulunduğu toplumdan ve şahsi görüşlerinden bağımsız düşünemeyiz. Bundan dolayı aslında araştırmanın konusu 1860 – 1923 yılları arası Türk Tiyatro metnindeki din adamı figürünün metin yazarları tarafından nasıl ortaya konulmuş olduğudur.

## Araştırmanın Kapsamı ve Sınırlılıkları

Araştırmanın verileri içinde din adamı olarak adlandırabileceğimiz bir figür bulunan, 1860 – 1923 yılları arasında yazılmış tiyatro eserlerinden elde edilmiştir. Araştırmanın kapsamı “Türk tiyatro metin yazarlarının din adamı figürünü nasıl yansıtmış olduğu” şeklinde açıklanabilir. Ancak araştırma 1860 – 1923 yılları arasında yazılmış tiyatro eserleri ile sınırlı olup bu Türk Tiyatro tarihinin bütün dönemlerine genellenemez. Ayrıca bu çalışmada incelenen eserler Türkler tarafından Türkçe yazılmış ve Latin alfabesine aktarılmış eserlerle sınırlandırılmıştır.

## Araştırmanın Yöntemi

Araştırmada metin yazarlarının din adamlarını nasıl algıladığını ve eserlerine nasıl yansıttıklarını ve onları seyirciye nasıl göstermek istediklerini anlamak için nitel araştırma yöntemlerinden içerik analizi kullanılmıştır. İçerik analizi yöntemi seçilmesinin nedeni bu araştırmanın amaçları ile bu yöntemin uyumlu olmasıdır. Çünkü içerik analizi metinden ortaya çıkan yorumların bir takım işlemler sonrasında ortaya çıkarıldığı bir araştırma tekniğidir. Bu yorumlar ise mesajın kendisi, göndereni ve alıcısı hakkındadır (Weber 1989: 5).

## Araştırmanın Evreni ve Örneklemi

Bu araştırmanın evreni içinde din adamı karakteri bulunan, Türkçe dilinde yazılmış bütün tiyatro eserleridir. Bu eserleri inceleme olanağı hem maddi hem de zaman açısından mümkün olmadığından 1860 - 1923 yılları arasında yazılmış tiyatro metinleri ile sınırlandırılmıştır. Araştırmanın örnekleme ise bu dönemde yazılmış eserlerden içinde din adamı karakteri bulunması şartı ile “rastgele örneklem seçim” tekniği ile seçilmiştir.

## Veri Toplama Teknikleri

Bu çalışmada veriler, tiyatro metinlerinin içerikleri analiz edilmek suretiyle elde edilmiştir. 1860 – 1923 yılları arasında yazılmış Türkçe Tiyatro eserleri için kaynak

taraması yapılarak bulunan eserler içerisinde rastgele örneklem seçilmiş ve bu çalışma içerisinde incelenmiştir. Ayrıca sözlü dönem eserleri çalışmaya çeşitlilik ve anlam katması açısından da çalışma içerisinde incelenmiştir.





# I. BÖLÜM

## 1. TEMEL KAVRAMLAR

Bu araştırmanın amaçladığı hedefler doğrultusunda öncelikle incelenecek kavramlar “din” ve “din adamı”dır. Din olmadan, din adamı olamayacağından öncelikle dinin tanımlanmasına çalışılacaktır. Ardından din adamı kavramı incelenecektir.

### 1.1. Din

Konu din olunca tek bir tanım yapılması zor olduğundan dini tanımlamaya çalışırken öncelikle dinin etimolojik ve semantik anlamları incelenecektir. Daha sonra sosyolojik bakış açısı ile din tanımlanacaktır. Bu bölümde dinin özsel tanımı, işlevsel tanımı ve hem özsel hem işlevsel tanımları incelenecektir. Din tanımının ardından din adamı kavramı tanımlanmaya çalışılacaktır. Din adamının ortaya çıkmasını sağlayan şey bir din olduğundan, din adamı kavramının ne olduğunu açıklamak için dinlerin kendisine başvurulacaktır. Bütün dinleri incelemek olanaksız olduğundan sadece üç büyük din sayılan Hristiyanlık, Yahudilik ve Müslümanlıktaki din adamı tanımları ortaya konulmaya çalışılacaktır.

#### 1.1.1. Etimolojik ve Semantik Açıda Din Tanımı

Din kelimesi, Türk Dil Kurumu tarafından hazırlanan Güncel Sözlük'te “Tanrı'ya, doğüstü güçlere, çeşitli kutsal varlıklara inanmayı ve tapınmayı sistemleştiren toplumsal bir kurum”, “Bu nitelikteki inançları kurallar, kurumlar, töreler

ve semboller biçiminde toplayan, sağlayan düzen” ve “İnanılıp çok bağlanılan düşünce, inanç veya ülkü, kült” ([http://www.tdk.gov.tr/index.php?option=com\\_gts&arama=gts&guid=TDK.GTS.5bb8e66270c0b8.37752546](http://www.tdk.gov.tr/index.php?option=com_gts&arama=gts&guid=TDK.GTS.5bb8e66270c0b8.37752546), 6 Kasım 2018’de erişildi) olarak üç farklı şekilde tanımlanmıştır.

Din kelimesi etimolojik ve semantik açıdan farklı dillerde farklı manaları vardır. Mesela; “Öz Arapça ’da din “usul, adet, tutulan yol ve huy” gibi manalara gelmektedir. Aramî-İbranî dillerinden geldiği ifade edilen anlamı ile din kelimesi ise, “mülk, idare etmek, hükmetmek, ceza, yargı, hesap, muhasebe ve mükâfat” anlamlarında kullanılmaktadır. Farsça ‘da, Zend-Avesta’daki Dâena sözcüğünden geldiği öne sürülen din kelimesi, “din ve mezhep edinmek, inanmak, âdet edinmek” manalarını ifade etmektedir” (Günay 2014: 212).

Eski Türklerin ruh ve beden bilgisinin kaynağını işaret etmek için, özellikle Oğuzların “din” kelimesini kullandıkları bilinmektedir (Sunar 1962: 64-69). Eski Yunanca’da ise din, “korku ile karışık sevgi ve saygı” anlamına gelmekteydi. Din’in İngilizcesi ‘religion’ kelimesinin “Hristiyan Çiçeron” diye tanınan Lactantius, İlahi Müessese adlı eserinde ‘re-li-gare’ yani ‘bağlanmak’ kökünden geldiğini bildirmektedir (Günay 2014: 213).

Sanskritçe’de “dharma” kelimesi kanun veya kutsal kanun anlamına gelmektedir. Ancak din kavramını kapsayacak şekilde de kullanılmaktadır. Kökeni Sanskritçe ’deki “dharma” kelimesine dayanan Pali dilindeki kullanımı ile “Dhamma” kelimesi anlam olarak İngilizce’ye şöyle çevrilmektedir: din, gerçek, doktrin, doğruluk, fazilet, öz, atom, fenomen, mahiyet, kanun, düstur. Buradaki çoğu anlam, Hint dinlerinde ortaktır. Hinduizm’de “dharma” en başta din anlamına gelirken, kutsal dili Pali olan Budizm’de “dhamma” daha çok “doktrin” anlamına gelmektedir (Tümer 1987: 218).

Çinliler, din için "chung chiao" kelimesini kullanırlar. Japonlar, Budizm’e inanmaya başlamadan önce dini ifade etmek için kullandıkları "Şinto" (Tanrıların Yolu anlamına gelen Çince "Şen-Toa"dan) deyimini hala kullanmaktadırlar. Aslında "tao"

kelimesi, çok eski zamanlardan beri "yol", "usul" anlamında kullanılmaktadır (Tümer 1987: 219).

Görüldüğü üzere din kelimesi, farklı toplumlarda farklı karşılıklar bulmuştur. Ancak farklı sözcükler kullanımına rağmen kullanılan bu sözcüklere yüklenen anlam düzeyinde bir ortaklaşalığı (doğüstülük, kutsallık, yol göstericilik vb.) görmek mümkündür.

### 1.1.2. Sosyolojik Açıdan Din Tanımı

Tarih boyunca birçok düşünür, araştırmacı, yazar, bilim insanı din üzerine yazılar yazmış, onu tanımlamaya, ne olduğunu anlamaya ve anlatmaya çalışmışlardır. Ancak sosyolojik yaklaşım dini tanımlama çabalarını iki kategori halinde sınıflandırmıştır. Din sosyolojisi üzerine çalışmalar yapan sosyologlardan bazıları dini, onun ne olduğunu, içerdiği özne ve nesnelere ortaya çıkararak özsel biçimde tanımlamaya çalışmışlardır. Kimi sosyologlar da dini, toplumun üzerindeki etkisini anlamak amacıyla, toplumsal işlevi açısından anlama ve tanımlama çabası içerisine girmişlerdir.

İki tanımlama şeklinin de eksik olduğu, açıklayamadığı noktaların olması araştırmacıları yeni tanımlamalar yapmaya zorlamıştır. Bu yeni tanımlamalarda hem özsel hem işlevsel açıklamalar bir arada yapılmaya çalışılmış, dinin kapsamlı bir tanımı ortaya konmaya uğraşmıştır.

#### 1.1.2.1. Özsel Tanımı

Özsel çalışmalar dinin içeriğini ve kapsamını konu alırlar. Dinlerin insanlara ne söylediği, dinin değişmez özne ve nesnelere (tabiatüstü, insan, kutsal olan vb.) ne olduğu ile ilgilenirler. Özsel tanımlamalarda buna bağlı olarak dini kavramsallaştırma-terimselleştirme eğilimindedirler. Bu tarz tanımlamalara örnek olarak Rudolf Otto'nun "Din kutsalın tecrübesidir" (Aktaran; Wach 1995: 37) tanımı verilebilir.

Özsel tanımlamalardan; Antropolog E. B. Tylor'ın “din ruhsal varlıklara inançtır”; M. Spiro'nun “din insanüstü varlıklarla kültürel bir etkileşimdir”; P. L. Berger'in “din kutsal kozmosla oluşturulan beşeri girişimdir” (Aktaran; Eyüpoğlu ve Batuk 2015: 38) tanımları dini, bireyin bir kutsala veya doğüstü bir varlığa inancı ile sınırlandırmış durumdadır.

W. James ve Vergote'ye göre din; “tabiatüstü ilahi ve kutsal bir varlık ile ilişkili olan inançların, tasavvurların, tecrübelerin, duyguların, işaretlerin, dilin ve davranışların bütünü” olarak tanımlanır. Tamminen de dini benzer bir şekilde tanımlamıştır. Ona göre din; “Tanrı/kutsal/aşkın olana az veya çok bilinçli bağlılıktır. Bu bağlılık ve teslimiyet bireyin kişiliğinde tecrübeler, inançlar ve düşünceler şeklinde tezahür eder ve kişinin ibadetleri, ahlaki davranışları ve diğer etkinliklerini güdüler” (Aktaran; Hökelekli 2010: 26).

Özsel olarak adlandırılan tanımlarda karşımıza dini bir fenomen olarak en çok Tanrı kavramı çıkmaktadır. Bu tanımlarda Tanrı'dan başka ortak olarak kutsal, inanç, insanüstü, ruh ve kutsal kozmos gibi fenomenler görülebilir. Özsel tanımlar, dini adeta Tıbbi Materyalizme indirgeyen; dini, içgüdülere, cinsiyete, nevrozlara, karaciğerin bir fonksiyonuna bağlayan yaklaşımlara bir tür cevap olması açısından önemlidir” (Eyüpoğlu ve Batuk 2015: 100-101).

Görüldüğü gibi özsel tanımlamalarda dinin insan hayatında nasıl bir yer kapsadığı, dinin insana ve toplum düzenine etkileri gibi açıklamalar yer almamaktadır. Oysa birçok dinin içeriğinde yer alan emirler, ibadetler, yasaklar, kurallar insanı ve toplumu etkilemek ve şekillendirmek amacı taşırlar.

Özsel tanımlar dinin birey ve toplum ile ilişkisi sonucu ortaya çıkan sosyal ve psikolojik etkileri göz ardı ettikleri için bu yönden kısıtlı tanımlar olarak kabul edilmektedir. Oysa dinin birey ve toplum ilişkisi yadsınamaz bir gerçektir. Günümüzde hala din, insanın aidiyet ihtiyacı, inanç isteği, kutsala saygı gibi manevi taraflarında önemli bir ihtiyacı karşılamaktadır. Bunun sonuçlarının toplumsal yaşama da yansıdığı gerçeğini göz ardı edemeyiz.

### 1.1.2.2. İşlevsel Tanımı

Dini tanımlamaya çalışan araştırmacıların bir kısmı da dinin toplum ve insanla etkileşimi açısından açıklamaya çalışmışlardır. Bu tarz tanımlamalar din olgusunun insan ve toplum yaşamına sirayet eden etkilerini açıklayarak tanımlama eğilimindedirler. Örneğin, Erich Fromm (1981: 41)'a göre din; “bir grup tarafından paylaşılan, o grup üyelerine kendilerini adayabilecekleri bir hedef sunan ve onlara ortak bir davranış biçimi veren bir sistemdir”. Bu tanımdan yola çıkarak insanların bir dine kendini adanması ve aynı dine mensup insanlara o dinin belirlemiş olduğu ortak bir amacın bulunması bir dinin oluşması için yeterlidir. Tanım da dinin toplum üzerindeki etkisi son kısmında açıklanmıştır. Fromm'un tanımına göre din tarafından belirlenen ortak amaç, ortak davranış biçimlerine yol açmaktadır. Bu tanımda dinin toplumsal işlevi, ortak davranış biçimleri ortaya çıkarması olarak anlaşılmaktadır.

Din üzerine çalışma yapmış sosyologlardan Gordon Marshall (1999: 156), “kutsal fikrine dayalı olan ve müminleri bir sosyo-dinsel topluluk içinde birleştiren bir inançlar, semboller ve pratikler (örneğin, ritüeller) kümesidir diyerek dini tanımlamaktadır. Marshall bu tanımıyla bir dini, kendine inananları sosyal ve dinsel özellikler gösteren bir topluluk içinde bir araya getirmesi noktasında işlevsel olarak yorumlamıştır.

Batson ve Ventis dine sosyo-psikolojik bir bakış açısıyla yaklaşarak işlevsel bir tanıma ulaşmışlardır. Bu yaklaşımla dini; “ Din, canlı varlıklar olduğumuzu ve mutlaka bir gün bizimle birlikte diğer canlı varlıkların öleceğini bilmemiz olgusundan doğan sorunların sorumluluğunu tek tek şahsen yüklenmeye bizi sevk eden her şeydir ” (Aktaran; Hökelekli 2010: 27) şeklinde tanımlamışlardır. Bu araştırmacılara göre din, ölüm gerçeğini inananlarına hatırlatan ve bu yüzden yaşarken yaptıklarının tamamından sorumlu tutulduklarını bildiren her şeydir. Batson ve Ventis'in din tanımında dinin işlevsel yönü, dinin ölüm olgusu üzerinden insanın davranışlarını düzenlemeye çalışmasında yatmaktadır.

Ünlü sosyolog Emile Durkheim (2005: 42-43)'e göre din;

“Dini, beşeri eylemin doğal bir tezahüründen başka bir şey olarak görmeyen bir kimse için, bütün dinler, istisnasız bilgi vericidir. Her bir din, kendine has bir biçimde, insanı ifade ederler ve bu yüzden de, doğamızın bu yönünü en iyi bir şekilde anlamamıza yardım edebilirler. Dini olan her şeyin, ayırt edici özelliği olarak kabul edilenlerden biri, "tabiatüstü" düşüncesidir”.

“Hegel’in Hukuk Felsefesinin Eleştirisi” adlı kitabında söylediklerinden yola çıkarak Alman filozof Karl Marx (2009: 192)'a göre, “din ezilen insanın içli ezgisini, kalpsiz bir dünyanın sıcaklığını, tinin dıştalandığı toplumsal koşulların tinini oluşturuyor. Din, halkın afyonunu oluşturuyor. Halkın aldatıcı mutluluğu olarak dini ortadan kaldırmak, halkın gerçek mutluluğunu istemek anlamına geliyor”. Marx, dinin toplumla münasebeti esnasında topluma mutluluk getirdiğini ancak bu mutluluğun uyuşturucu kullanımı sonrası ortaya çıkan yalancı bir mutluluk gibi bir nevi illüzyon olduğunu belirtiyor. Ezilen insanın –ona göre bu insanlar işçi sınıfını oluşturuyor- acımasız bir dünyada bu yalancı mutluluğa inanmaması gerektiğini, gerçek mutluluğa ulaşabilmek için dinin ortadan kaldırılması gerektiğini söylüyor. Marx bu tanımda dine sadece insanlara olan etkisi üzerinden yaklaşmış, dinin ne olduğu ile ilgili herhangi bir açıklama yapmamıştır. Ona göre din bir yanılsama halinden başka bir şey değildir.

Bir başka sosyolog J. M. Yinger ise dini; “Din, bir halk grubunun onun vasıtasıyla beşer hayatının temel problemlerine çözümler aradığı bir inanç ve pratikler sistemidir” (Aktaran; Günay 2014: 226) şeklinde tanımlamıştır. Yinger, insanların bir dine yüklediği anlamları tek bir çatı altında toplamış ve bu anlamı, inanan insanların kendi yaşamlarındaki sorunlarına çözüm arayışı olarak belirlemiştir. Bu tanımda Yinger dine herhangi bir doğaüstülük yüklememiş, insanların dini anlamlandırmalarını, insan ve toplum yaşamında dinin ne işe yaradığını açıklamaya çalışmıştır.

İşlevsel tanımların birçoğunda dine bağlı insan ve toplum yaşamında görülen durumlardan bir ya da birkaçı ortaya konmaya çalışılmıştır. Din kavramı, bu tür tanımlarda bağımsız değişken olarak yer almıştır. İnsan davranışları ve toplum düzeni ise bağımlı değişken olarak ortaya çıkmaktadır. Bir din sadece insanları ve toplum

düzenini düzenlemekte ancak hiçbir şekilde ne toplumlardan ne de insanlardan etkilanmemektedir. Bu sebepten dolayı bu tür tanımlar tek yönlü tanımlar olarak nitelendirilmişlerdir. Dinlerin, insana ve topluma etkilerini açıklamaya çalışırken, insanların ve toplumların dinler üzerindeki etkilerini (örneğin; Arabistan'daki İslam anlayışı ile Türkiye'deki İslami yaşam arasındaki farklılıklar) görmezden gelmek tanımları eksik kılmaktadır. Ayrıca dinin etkilerini birkaç duruma indirgemek gibi bir yanlışla düşerek dinlerin kapsayıcılığını açıklamakta yetersiz kalmaktadırlar.

### 1.1.2.3. Hem Özsel Hem İşlevsel Tanımı

Özsel ve işlevsel tanımlar ayrı ayrı birbirlerini dışlayıcı durumdadırlar. Tek yönlü yapılan tanımların bir takım yönlerden eksik kaldığı açıktır. Özsel tanımlar sadece dinin ne olduğu, onu oluşturan özne ve nesnelere neler olduğu ile ilgilenirken, işlevsel tanımlar da sadece dine dışarıdan bakan birinin yorumları olarak ortada durmaktadır. Tabii ki okuyucu bu tanımlardan birini veya her ikisinden bazı özellikleri kabul edebilir. Ancak bu tip bir sınıflandırmaya giden araştırmacılar kendilerini tek yönlü açıklama yapma şeklinde kısıtlama ve diğer tanımları dışlama eğilimindedirler.

Bu türden kavramsal sınırlandırmaları aşmak amacıyla araştırmacılar daha çok yönlü ve daha kapsayıcı tanımlar yapmak gereği duymuşlardır. Daha kapsayıcı tanımlar ortaya koymaya çalışırken hem özsel hem de işlevsel tanımlardan yararlanmışlardır. Bu anlamda Geertz'in din tanımı dikkat çekicidir. Geertz (Aktaran; Günay 2014: 218)'e göre din; "İnsanlarda uzun süreli, geniş kapsamlı ve güçlü güdüler yerleştirmeye çalışan bir semboller sistemidir". Bu tanımda dini oluşturanın bir semboller sistemi (dil, ritüeller, özneler, nesnelere) olduğu dile getirilirken, bu semboller sisteminin insanlarda uzun süreli ve geniş kapsamlı bir davranış biçimi oluşturmaya çalıştığı söylenmiş, böylelikle dinin hem özsel hem de işlevsel yönü tanıma dâhil edilerek çok yönlü ve kapsamlı bir tanım elde edilmiştir.

Geertz, inançların insanların ve toplumların üzerinde üç farklı işlevi olduğunu, bunları içeren inanç sistemlerinin din sayılabileceğini dile getirir. Ona göre bu üç farklı işlev şunlardır;

- “1. Sıra dışı, akıl ötesi olay ve deneyimler için açıklamalar getirme.
2. İnsanın acı ve sefaletini anlama ve duygusal destek verme.
3. Şeylerin nasıl olduğu ile nasıl olmaları gerektiği arasındaki süreksizliği (kopukluğu) açıklamak için işe yarar ahlaki ölçütler sağlama yolunda anlam üretme” (Aktaran: Hökelekli 2010: 29).

Bu üç farklı işlev din olma kıstası olarak belirlenmiş durumdadır. Bu kıstaslar insan ve toplum yaşamında neyin dine ait olduğunu, neyin din kavramı ile açıklanabileceğini anlatabilmek açısından ortaya konulmaya çalışılmaktadır. Bu kıstaslar genelde bir din olma koşullarının maddeler halinde ortaya çıkardığı liste şeklindedir.

Bu listelere bir başka örnek Southwold tarafından ortaya koyulmuştur. Ona göre bir şeyin dini olup olmadığına karar verebilmek için şu kıstasları göz önüne almak gerekir:

- “1. Tanrı vb. kutsallara yönelik merkezi ilgi ve insanların onlarla ilişkisi.
2. Dünyevi unsurların kutsal ve profan<sup>1</sup> halinde dikotomik<sup>2</sup> ayrışması ve kutsala yönelik merkezi ilgi.
3. Dünyevi varlığın sıradanlığından kurtuluşa doğru bir yönelim.
4. Dini pratikler.
5. Yanlış olduğunu düşünmeksizin, “mistik kavramlar” gibi ne mantıki olarak ne de deneysel olarak açıklanabilir ya da yüksek derecede muhtemel inançlar.
6. Bu tür inançlara dayanan ahlaki kod.
7. Bu kodun ihlali durumunda doğüstü müeyyideler<sup>3</sup>.
8. Herhangi bir mitoloji.
9. Bir kutsal metin ya da aynı şekilde yüceltilen sözlü gelenekler.
10. Ruhbanlık ya da uzman dinî elit.
11. Manevi bir topluluk, bir kilisede bütünleşme (Durkheimci anlamda).
12. Etnik ya da benzeri grupla bütünleşme” (Aktaran: Kurt 2008: 81-82).

<sup>1</sup> Profan: Kutsal olmayan, dini olmayan.

<sup>2</sup> Dikotomi: Mantıkta birbirini dışlayan iki seçenek, ikilem.

<sup>3</sup> Müeyyide = Yaptırım.



Kapsayıcı tanımlar, tek yönlü tanımlara göre daha sağlıklı görünmektedir. Ancak buna rağmen birçok belirsizliğe de yol açabilmektedirler. Çünkü bir inanç sistemi din sayılabilmesi için ortaya konan kriterlerin hepsini içermesi mi gerekmektedir? Yoksa birkaçının bir inanç sistemi içerisinde yer alması o sistemi dini olanların içine dahil etmeyi olanaklı kılmakta mıdır? Buna rağmen yine de kapsayıcı tanımlar, hem özsel hem de işlevsel tanımları içinde barındırması bakımından bilimsel olarak daha kabul edilebilir bir durumdadır.

## 1.2. Din Adamı

Din adamı, ‘Güncel Türkçe Sözlük’te “mesleği dinle ilgili işler olan görevli” ([http://www.tdk.gov.tr/index.php?option=com\\_gts&arama=gts&kelime=din%20adam%C4%B1&guid=TDK.GTS.521fd1c84269b7.37698037](http://www.tdk.gov.tr/index.php?option=com_gts&arama=gts&kelime=din%20adam%C4%B1&guid=TDK.GTS.521fd1c84269b7.37698037), 6 Ekim 2018’de Erişildi) şeklinde tanımlanmaktadır.

İngilizcede ise “priest” kelimesi din adamını ifade etmek için kullanılır. Bu kelime etimolojik açıdan Fransızca “prêtre”, onun da Grekçe “presbutês” kelimesinden türediği ileri sürülmektedir. Bu kelime ilk başlarda Kilise yönetimi üyesi anlamındayken daha sonra semantik açıdan değişime uğramış ve ibadetleri idare eden manasını kazanmıştır (Aktaran: Karşlı 2010a: 27).

Din adamının etimolojik ve semantik açıdan tanımlamalarında bir kişinin din adamı sayılabilmesi için resmi ve gayri resmi diye bir ayırım yapılmamaktadır. Ancak zamanla toplumlarda din işleri ile uğraşan kurumlar (Papalık, Diyanet İşleri Başkanlığı vb.) ortaya çıkmış bulunmaktadır. Din adamlığı da bu kurumların güdümüne girmiş bulunmakta ve devletler, kurum ve kuruluşlar için resmi din adamı sıfatı geçerli sayılmaya başlanmıştır.

Din adamlığı müessesesinin bir ihtiyaç sonucu ortaya çıkmış olduğu muhakkaktır. Bu, din adamlarının ortaya çıkmasında ve önemini kaybetmeden günümüze kadar gelmesinde önemli bir etken olmuştur. İnsan yaşamındaki birçok şeyi

anlamlandırırken birçok şeyden yararlanmışır. Yeri geldiğinde sihir, büyü ve mistizmi bu amaç doğrultusunda kullandığı görülür (Öztürk 2010: 7).

Günümüzde anlaşıldığı şekli ile din adamlığı, ilkel din olgusunun gelişip, karmaşık bir yapıya sahip olması ile birlikte ortaya çıkmıştır. Ancak TDK'nın tanımı esas alındığında, din adamlığı eski göçebe Türklerin de dini inancı olan Şamanizm'e kadar dayandırılabilir. Şaman sözcüğü; Hindistan Pali dilinde 'ruhlardan esinlenen kişi' anlamına gelen *Sramana* sözcüğü, Mançu dilinde 'oynayan, zıplayan' anlamına gelen *Saman* sözcüğü ile ifade edilir (Akın 2015: 43). Şamanlardaki 'kam' denilen kişilerin yaşadığı toplumda bir hekim gibi hastalıkları iyileştirdiğine, sihirbazlar gibi mucizeler gösterdiğine inanılır. Ama bunlardan başka olarak rahip, mistik veya ozan olarak da nitelendirilebilirler. Çünkü o, o dönem toplumunda kendine özgü sihirseld/dinsel bir yaşam içinde yer almaktadır (Eliade 1999: 22).

Mısır ve Çin'deki eski dini kaynaklara göre, din adamı: "Tanrı veya tanrıların hizmetine giren, insanlarla, onlar arasında araçlar olarak hareket eden kimselerdir" (Karlı 2010a: 34).

Halk tarafından ise din işleri ile ilgilenen imam, müftü, molla, râhib, keşiş, papaz vb. hepsine din adamı ünvanı verilmektedir. Bazı insanlara göre, din adamı, dini törenlerin yönetilmesi işi ile uğraşan ve din konusunda bilgili insanlar için kullanılan bir tabirdir (Karlı 2010a: 26). Halk, din adamı için resmi ve gayri resmi diye bir ayırım yapmamaktadır.

1992'de yapılmış olan "Halktaki Din Adamı İmajı ve Din Görevlilerinden Beklentileri" adlı tez çalışmasında, halkın din adamı denilince nasıl bir adam düşündükleri sorusunu cevaplamak için sordukları "Din adamı denince aklınıza nasıl bir tip gelmektedir? Belli başlı özellikleriyle yazar mısınız?" sorusuna en çok alınan cevaplardan ilk ikisi şunlardır; "Din adamlarını Allah ve Resulüne en yakın kişi olarak görmek istiyorum", "Din görevlisi içinde bulunduğu toplumu öylesine yönlendirmeli ki, onlara öyle düzen ve ahenk vermeli ki adeta o toplumun bu konuda tuzu biberi olmalıdır" (Uygun 1992: 25-26).

Din adamı görüldüğü üzere, genelde kutsal ve doğaüstü olan ile ilişkilendirilmiş durumdadır. Kutsalın bilgisine sahip olması en temel özelliği iken, bu bilgiyi yaşadığı topluma iletmesi ise en önemli görevlerindedir. Bu bilgiler ışığında din adamı, kutsal ve profan arasında bağ oluşturması beklenen kişi olarak ortaya çıkmaktadır.

### 1.2.1. Yahudilikte Din Adamı

Yahudiliğin kutsal kitabı sayılan Eski Ahit'te 'din'anlamına gelen bir kelimeye rastlanılmamaktadır. Günümüzde, Yahudiler "religion" kelimesinin karşılığı olan "dath" kelimesini, Babil sürgünü sonrasında yaygın olarak kullanmaya başlamış ve kelime ilk olarak Ezra<sup>4</sup> ve Ester<sup>5</sup> kitaplarında "hüküm", "yargı", "kanun" anlamına gelecek şekilde kullanılmıştır. Bugün ise, "religion" ve "din" anlamına gelecek şekilde hala "dat" terimini, dindar birini belirtmek için "dati", dindarlık için ise "datiyut" kelimelerini kullanırlar. Diğer dinlerden bahsederken de "dat"ı kullanırlar; "Dat İslam" ve "Dat Nastrut" gibi (Adam 2000: 130-132).

Yahudiler tarihte ilk olarak "Atalar Dönemi" olarak adlandırılan dönemde ortaya çıkmıştır. İsrail soyunu oluşturan ilk atalar, İbrahim ile oğlu İshak ve torunu Yakup'tur. Musa öncesi dönemi kapsayan Atalar Döneminin, M.Ö. XX. yüzyıllarda başladığı kabul edilir. Atalar Dönemi ve Musa döneminde mesleği din ile ilgili olan bir kişi karşımıza pek çıkmamaktadır. Ancak Musa döneminden sonra gelen Krallar Döneminde (M.Ö. 12-10) Levioğulları ayin ve ibadetlerde ön plana çıkmıştır. (Karslı 2010b: 63).

Eski Ahit'te din adamlığı müessesesi ilk olarak "Levioğulları" bölümünde açıklanmaktadır. Bu bölümde ibadet ve ayinlerin nasıl olacağı, bunların kimler tarafından yönetileceği, haram ve helal yiyecekler, tapınma biçimleri vb. konular hakkında bilgi verilmektedir. (Kutsal Kitap 2017: 135-178).

<sup>4</sup> Eski Ahit'te tarihler kitaplarından biridir. İ.Ö. 538'de Babil'den dönüp, Yeruslaim'de ibadet ve ayinleri yeniden başlatan Yahudilerin neler yaptıklarını anlatır.

<sup>5</sup> Eski Ahit'teki Ester kitabındakiler, İ.Ö. V. yüzyılda Pers Kralı Ahaşveroş'un sarayında geçer. Ester adlı Yahudi kraliçe bu kitaptaki olayların başkahramanıdır. Kraliçe Ester, Yahudi leri düşmanlarının planladığı büyük bir felaketten kurtulmalarını sağlar.

Eski Ahit'te din adamı anlamına gelebilecek ifadelere baktığımızda karşımıza ilk "Levi" ismi çıkmaktadır. Aslında Levi, Yakub Peygamberin üçüncü oğlu, Musa ve Harun Peygamberlerin ise atasıdır. Levi'nin soyundan gelen Levioğulları, Yahudilerin on iki kolundan birisidir. Levililer, Eski Ahit'te din adamı sınıfını temsil eder (Üzüm 2007: 120). Bir nevi Yahudi din adamlarının atası sayılabilecek olan Levi'ye Yahudilikte özel bir yer verilir. Levi kelimesi, Yahudilerin dini rehberi anlamında kullanılmaktadır. Din adamı olarak Levi, Tanrıların kanununu bilen kişi ve bu kuralları anlatan kişi olarak bir rehber olmasından dolayı, insanların onun sözünü dinlemesi gerekir (Karşlı 2010a: 55). Çünkü kutsal ile profan arasındaki bağı kuracak kişi o olmuştur. Bir peygamber değildir ancak Tanrı ile insan arasında aracı olma özelliğinin atfedilmesi sebebi ile peygamber nitelikleri göstermektedir.

Eski Ahit'te din adamı anlamına gelen bir başka ifade Kohen (Kâhin) kelimesidir. Kohen, sözlüklerde "priest" kelimesiyle eş anlamlı olarak kullanılmaktadır. Bu kelime, kutsal kitapta yapılması söylenen ibadetleri yerine getiren kimseleri anlatmaktadır. Ayrıca Kohenler, kurban ve diğer ibadetleri yöneten, Yahudi hukuku ve gelenek-görenekleri konusunda halkı eğiten kimselerdir (Karşlı 2010a: 56). Musa'ya vahyedilen On Emir'in yazılı olduğu iki tabletin saklandığı Ahit Sandığı'nı taşıma görevi de kohenlere aittir (Karşlı 2010b: 69).

Üzüm (2007), Kohenliğin belli başlı özelliklerini, yazmış olduğu doktora tezinde şöyle özetlemiştir;

- “1. Kohenlik belirli ailelerin elinde olup, babadan oğula geçen bir meslektir,
2. Aileler bir tek mabede hizmeti nesiller boyu devam ettirebiliyorlardı,
3. Kohenler belli bir mekan ya da bölgeye hasredilmemelidirler. Çünkü onlar aynı fonksiyonları göçebe veya şehirli insanlar arasında da icra edebilmekteydiler” (Üzüm 2007: 125).

Buna göre Yahudilikte din adamlığı yani Kohenlik, kurumsallaşan bir durum olmaktan çok, Tanrı tarafından verilmiş ilahi bir lütuf olarak ortaya çıkmaktadır.

Rabbi (Haham), Yahudilikte din adamını belirtmek için kullanılan sıfatlardan bir başkası. İbranice “üstat”, “üstadım”, “efendim” gibi anlamlara gelmektedir (Gündüz 1998: 316). Ortaçağ’da Yahudi dini öğretileri kendi zamanlarına uyarlamak için rabbilerin yaptıkları çalışmalar sonucu Rabbinizm meydana geldi. İlk dönemlerde din bilgini, dini kanunları en iyi bilen ve onları yorumlama yetkisine sahip kimselere Rabbi denirdi. Ancak daha sonraları hemen hemen bütün Yahudi liderler isimlerinin başına Rabbi ünvanı almaya başladı.

Yahudilikte, din adamlığı konusunda önemli kişilerden biri, Ezra (MÖ 432-397?) olarak kabul ediliyordu. Talmud onun hakkında şöyle yazar: “Eğer Musa ondan önce gelmiş olmasaydı, Ezra Tevrat’ın vahyine mazhar olabilirdi.” Ezra, yaptığı dini düzenlemelerle Yahudiliğin bugünkü şeklini almasında büyük pay sahibidir (Karşlı 2010b: 65).

Yahudiler, din adamları ile diğer toplumların sahip olamadığı bir mertebeye sahip oluyorlardı. Çünkü Kohenler ve Levililer kendilerine özgün fonksiyonları icra ederken, bunu kutsal oldukları için yapıyorlardı (Üzüm 2007: 271). Buradan anlaşıldığı üzere Yahudilikte din adamlığı sadece tanrının, kutsal, doğüstü olanın bilgisini insanlara açıklamakla bitmiyordu.

### 1.2.2. Hristiyanlıkta Din Adamı

İlk dönem Hristiyanlıkta din adamı sayılabilecek havarilik ve tebliğcilik statüleri bulunmaktaydı. Hristiyanlar Pavlus ve onun gibilerin İsa’dan ve Kutsal Ruh’tan<sup>6</sup> vahiy aldıklarına ve tebliğ etme görevi ile kutsandıklarına ve onlara peygamber sıfatıyla bakmaktadır. On iki havari öğretilerine göre tebliğ görevine mazhar olmuş insanlar toplumun en yüksek makamındaki din adamlarıydı. Hristiyanlıktaki ibadet ve din adamlığı ile ilgili gelişmeler, Yahudilerdeki “tapınak din adamlığı” ve “kurban” ibadeti ile ilişkili olduğu anlaşılmaktadır (Karşlı 2010a: 193-194).

<sup>6</sup> Kutsal Ruh, Tanrı’nın kendini insanın içinde hissettirmesine denmektedir. Hristiyanlar için insanın kendinde farkında olduğu iman gücü, Tanrı’yla konuşma isteği vb. duygular Kutsal Ruh’un tezahürleridir.

Daha sonraki dönemlerde ortaya çıkan Papaz veya rahip, Gündüz'ün yazmış olduğu “Din ve İnanç Sözlüğü”nde; kilisede görevli din adamı olarak tanımlanmıştır (Gündüz 1998: 301). Rahip kelimesi arapça “korkmak” anlamında iken, papaz kelimesi, Yunanca”büyük”, “ileri gelen” anlamındaki “presbus”tan türemiştir. Asıl görevleri kilisede sakramentleri yönetmektir. Kilisede rahip olabilmek için 6-7 yıllık bir eğitim sürecinden sonra üst kademe bir din görevlisi tarafından atanmak gerekmektedir (Karlı 2010a: 197-198). Rahibin görevlerinden biri, günlük (sabah, akşam ibadeti) ve haftalık (pazar günü ibadeti) ibadetlerin kilisede onun eşliğinde yapılmasıdır (Küçük ve Tümer 1993: 264).

Hristiyanlıkta din adamlarının görevi, ayin yönetimi ve inananları kutsama, tövbe ile insanları Tanrı'ya götürme olup, bu yetki de rahip takdis sakramenti<sup>7</sup> ile kazanılır (Erbaş 2013: 218). Yeni Ahit'te Pavlus din adamına ait görevler için şunları söylemektedir: “İnsanlar arasından seçilen her başkâhin, günahlara karşılık sunular ve kurbanlar sunmak üzere Tanrı'yla ilgili konularda insanları temsil etmek için atanır<sup>8</sup>.” Buradan yola çıkarak Pavlus'a göre din adamı, Tanrı ile kul arasında kutsalın bilgisinin aracılığını yapan kimse olarak ortaya çıkmaktadır. Yine Pavlus, rahiplik görevi için yeterliliğin Tanrı tarafından bahşedildiğini Yeni Ahit'teki “Galatyalılara Mektup” bölümünde şöyle vurgular; “İnsanlarca ya da insan aracılığıyla değil, İsa Mesih ve O'nu ölümden diriltten Baba Tanrı aracılığıyla elçi atanan ben Pavlus'tan ve benimle birlikte olan bütün kardeşlerden Galatya'daki kiliselere selam!”<sup>9</sup>.

Hristiyanlıkta günümüzde din adamları sınıfı bulunmakta ve bu sınıf genellikle hiyerarşik bir yapıya sahiptir. Bu hiyerarşi, Hz. İsa'nın ve havarilerin rahipliği anlayışından ortaya çıkmaktadır ancak sonraki dönemlerde bu konuya ait bilgiler Yeni Ahit'ten yola çıkarak geliştirilmiş ve yenilenmiştir. Çünkü ilk dönem Hristiyanlıkta din adamlığı sınıfı yoktu. Sadece Yeni Ahit İsa'yı, İbranilere Mektup bölümünde sürekli olarak başrahip olarak ifade etmektedir (Karlı 2010a: 198-199).

<sup>7</sup> Sakrament; Hristiyanlık'ta tanrının katıldığına inanılan kutsal ayinler. Örneğin; vaftiz etme vb.

<sup>8</sup> Yeni Ahit, Pavlusun İbranilere Mektubu, 5/1.

<sup>9</sup> Yeni Ahit, Galatyalılara Mektup, 1/1.

Katolik Hristiyanlarına göre din adamları içinde ilk sırayı Roma piskoposu almaktadır. Hiyerarşi aşağıdan yukarı şöyledir: Diyakos, rahip, piskopos, kardinal ve papa. Bu hiyerarşiyi belirleme yetkisi de sadece piskoposa aittir. Çünkü Rahip takdisi ayini bilgisine sadece o sahiptir (Erbaş 2013: 218).

Ortodokslarda ise en üst sırada patrikler vardır. Ancak bütün patrikler arasında derece açısından hiçbir fark yoktur. Buradaki hiyerarşi ise şöyledir: diyakos, papaz, keşiş, metropolit, patrik. Protestanlık'ta ise hiyerarşi oluşmamıştır, kilisenin her şeyiyle ilgilenen pastör diye bir görevlisi bulunmaktadır. Tek ve şaşmaz otorite İncil'dir. Bundan dolayı Protestanlığın alt mezheplerinden biri olan Kalvin Kilisesine “Kutsal Kitap Hristiyanlığı”da denilmektedir (Erbaş 2013: 218).

Din adamlarının neler olduklarını ve görevlerini açıklamak gerekirse hiyerarşik olarak üst sıralardan başlamak anlaşılabilirlik bakımından daha yararlı olacaktır. Papa, Hristiyanlık dünyasında en etkin din adamı olarak ortaya çıkmaktadır. Papa ünvanı, ilk dönemlerde Batı Kilisesi'nde önemli ve ünlü piskoposlara verilen bir ünvan iken Doğu Kilisesi'nde ise İskenderiye Piskoposu için kullanılmaktaydı fakat daha sonra Roma Piskoposu için kullanılmaya başlandı. Papa günümüzde sadece Katolik Kilisesi ve Hristiyanlarının dini lideridir. Papalık, tanrısal bir kurumdur. Bu yüzden Papa, “masum, hata ve günah işlemesi imkansız” bir dini figür olarak ortaya çıkmaktadır. Bu yüzden Yeni Ahit'in nihai yorumu yanılmaz, Papa tarafından yapılmaktadır. Böylece Papa, Tanrı vahyinin insanlığa ulaşma yollarından biri olmaktadır. (Karlı 2010a: 195). Papa, ayrıca Vatikan Devleti'nin başkanıdır ve Papa'yı kardinaller seçer. Katolik mezhebi lideri olarak Papa'nın belli başlı özellikleri şunlardır;

- “1 . Dini başkan, Papa'dır. Papa, İsa'nın vekili, Petrus'un halefidir.
2. Papa, yanılmaz otoritedir. Roma, diğer Kiliselerin ruhani merkezidir ve hepsinden üstündür.
3. K ilise, evrenseldir; onun dışında kurtuluş yoktur. Kilise, Kutsal Ruh tarafından sevk ve idare edilmektedir. İncil'in yorumu Kilise eliyledir” (Küçük ve Tümer 1993: 270).

Hristiyan din adamlarında hiyerarşik olarak Papa'dan sonra, Papa tarafından atanan, 1179'dan itibaren Papayı da seçme gücünü elinde bulunduran kardinaller yer almaktadır (Gündüz 1998: 213). İlk başlarda kardinal kelimesi, Kilise'ye bağlı olan din adamını ifade etmek için kullanılırdı. Sonraları merkezi kiliseleri yönetenlerin genel adı oldu (Karlı 2010a:195). Papanın başkanlığında Vatikan'da toplanarak bakanlar kurulu gibi görev yapar kardinaller ve Papaya karşı sorumludurlar. Vatikan'daki her komisyonun işlerini Papalığın yönetim işlerinden sorumlu kardinaller üstlenir (Öztürk 2010: 40).

Önem sırasına göre kardinallerden sonra piskoposlar gelmektedir. Piskoposlar II. yüzyıldan itibaren önem kazanmaya ve kendilerini kilisenin tek temsilcileri saymaya başladılar. Yöneticilerden biri rahip'lerin başına geçerek Kilisenin başı oldu; ondan sonra da episcopus (piskopos) unvanına bir tek o sahip oldu (Challaye 1998:190). Piskopos kelimesi etimolojik açıdan “idareci” anlamına gelen Yunanca bir kelime “episkopos”tan türemiştir. Piskopos denilen kişi, bazı Hristiyan kiliselerinde birden fazla cemaatten oluşan bir bölgede başpapaz olan, fetva verme yetkisine sahip üst kademe din adamıdır (Karlı 2010a: 196-197). Katolikler için Piskoposlarda ilk sırayı Papa olarak da adlandırılan Roma piskoposu almaktadır (Erbaş 2013a: 218).

Patrik, Hristiyan dünyasında bir başka din adamı sayılabilecek kişidir. Patrik kelimesi, Yunanca “Patriarhis” kelimesine karşılık gelmektedir. Bu kelime “pater” (peder) ve “achon” (lider) kelimelerinden türetilmiştir. Hristiyanlıkta, Ortodoks mezhebinde Papa'nın üstünlüğü kabul edilmez. Ortodoks kiliselerine mensup olanların dini lideri olarak en yüksek rütbeli piskopos, Patrik'tir. Ancak Patriklerin yetkileri Papa'nın aksine kendi bölgesi dışında geçerli değildir. (Karlı 2010a: 197). Ortodoks mezhebinde kiliseler, kendi patriklerince yönetilen ve bir ana kiliseye bağlı olan kiliseler olmak üzere ikiye ayrılmaktadır. Kendi patriklerince yönetilen kiliselerin sayısı ondörttür. Bunlar, İstanbul, İskenderiye, Antakya, Kudüs, Bulgar, Sırp, Moskova, Rumen patriklikleri, Gürcistan Katolikosluğu, Kıbrıs, Yunan, Polonya, Arnavutluk, Çekoslavakya kiliseleri. Bir ana kiliseye bağlı olan Ortodoks kiliselerin sayısı ise altıdır. Bunların isimleri ise, Finlandiya Kilisesi, Japon Kilisesi, Çin Kilisesi, Estonya-Litvanya Kiliseleri, Macar Kilisesi, Makedo Kilisesi'dir (Erbaş 2013: 222-223).



Diyakoslar ise rahiplik hiyerarşisinde, rahiplerden sonra yer alırlar. Rahipler, diyakoslar arasından seçilmektedir. Diakon olarak da adlandırılan diyakoslar, eski dönemlerde fakirlere sadaka dağıtmak gibi işlerle ilgilenirlerdi. Günümüzde ise kilisede rutin ibadetlerde rahiplere yardımcı olmaktadırlar (Gündüz 1998: 95). Diyakoslar, ibadeti yönetenler ile ibadete katılan insanlar arasında aracılık rolünü üstlenirler. Duaları yönetirler ve liturji adı verilen halka açık dini ibadetlere katılanlara ibadetin önemli anlarını belirtirler (Eliade 2003: 69). Diyakoslar, Hristiyanlıkta din adamı sayılmalarına rağmen rahip olana kadar kilisede yardımcı görevli olarak görülmektedirler.

### 1.2.3. Müslümanlıkta Din Adamı

Müslümanlıkta din adamlığı, kutsal kitap sayılan Kur'an-ı Kerim'den yola çıkarak incelendiğinde şununla karşı karşıya gelmektedir; “Allah'ın yakınından hahamlarını ve râhiblerini, rabler edindiler. Meryem oğlu Mesih'i de öyle. Oysa onlara verilen emir, sadece tek bir Tanrıya kul olmaları idi. Ondaki başka ilah yoktur. Allah onların ortak koştukları şeylerden uzaktır.<sup>10</sup>” Bu ayetten İslam'ın diğer dinlerdeki Tanrı-kul arasında aracı olan din adamı durumuna karşı çıktığı anlaşılmaktadır. Buna rağmen daha önce söylenen siyasi ve sosyal sebeplerden kaynaklı zaman içinde din adamı olarak adlandırılacak kişiler ortaya çıkmıştır.

Aydın Mülayimov 2015 yılında yazmış olduğu “Kur'an'da Din Adamları” adlı yüksek lisans tezinde günümüzdeki din adamları için; “devlet tarafından imam tayin edilenlere ve din hizmetlerini yürütenlere yanlışlıkla din görevlileri denilir. Bunlar aslında devlet görevlileridir ve devlet istediği zaman görevinden azledebilir (Mülayimov 2015: 98)” demiştir. İslam'da Hristiyanlık ve Yahudilikteki gibi kutsanmış veya başka türlü bir din adamı sınıfı dile getirilmemesine rağmen halk bu devlet görevlileri ile birlikte çevrelerinde dini konularda yetkin gördükleri kişileri de din adamı sıfatı ile değerlendirmekte ve onlardan din konusunda beklentileri bulunmaktadır.

---

<sup>10</sup> Kuran-ı Kerim, Tevbe, 9/31

Müslümanlıkta hiyerarşik bir din adamı sınıfı oluşmamış, Hristiyanlıkta görüldüğü şekli ile kilise teşkilatı şeklinde bir yapılanma da meydana gelmemiştir. Ancak dini otoriteler kendi şartları çerçevesinde kurumlaştı ve devletle bir ölçüde bütünleşme gösterdi. Önceleri din adına fetva verme özel bir girişim olarak gerçekleşiyor devlet adına fetva verilmesi hoş karşılanmıyordu. Ancak kadılık, Araplarda bir anlamda daha önceki dönemlerin hakemlik kurumunun bir devamı niteliğinde Emevi döneminde devlete bağlı bir kurum olarak ortaya çıkmıştı. Kadılık, kadı el-kudat'lık, kazaskerlik, şeyhülislamlık ve müftülük kurumlarının ortaya çıkmasını, Osmanlı'da meşihat'ın<sup>11</sup> 1826'da resmi bir devlet kurumuna dönüştürülmesi izledi (Günay 2014: 592-593).

Din adamı denilince akla ilk gelen İmam, kelime olarak Arapça emm kökünden gelir ve “öne geçmek, sevk ve idare etmek” anlamını taşır. Terim olarak “cemaatle kılınan namaza liderlik eden kimse” ve “devlet başkanı” manalarına gelmektedir (Küçükkaşçı, İMAM, <https://islamansiklopedisi.org.tr/imam#1>, 24 Ocak 2019'da Erişildi). İmamlar, Osmanlı döneminde var olmuşlar ve yaşadıkları mahalledeki insanların ibadetlerini yerine getirmeleri, Müslüman kadınların örtünme kurallarına uymalarını sağlamak gibi dini sayılabilecek görevleri vardı. Bunun yanında içki içilen yerlerin bulunması, para karşılığında cinsel ilişkiye giren kadınlar varsa bunları belirleyip cezalandırılmak suretiyle mahallenin düzenini sağlardı (Beydilli, İMAM, <https://islamansiklopedisi.org.tr/imam#2-osmanli-devletinde-imamlik>, Erişim Tarihi: 25 Ocak 2019'da Erişildi).

Vaiz ise anlam olarak “öğüt veren, vaaz eden, doğru yolu gösteren” anlamına gelmektedir. Dini görevler açısından vaize baktığımızda ise ibadet yerlerinde dini kaynaklardan örneklerle insanlara öğüt veren, bu konularda halka doğru yolu anlatmaya çalışan din görevlisi olarak karşımıza çıkmaktadır (Sürmeli vd. 2009: 377).

Osmanlı Devleti, İslam hukuku ile yönetilirdi. Bu yüzden hukuk görevlileri, din adamlarından oluşmaktaydı. Örneğin kadı, sivil ve ceza hukukuyla ilgili bütün davalara bakan yargıç olarak tanımlanmaktadır. Ayrıca bir kadı, dinsel konularda anlaşmazlıkları

<sup>11</sup> Meşihat: Osmanlı Devletinde bugünkü DİB görevini yürüten Şeyhülislam makamı.

çözümlemeye çalışan kişi olarak görülmektedir. Baş yargıçlara ise Kadı'l-Kudat denmekteydi (Gündüz 1998: 208).

Kazasker, Müslümanlık tarihinde askerler arasında anlaşmazlıklar sonucu ortaya çıkan davalara bakan ordu kadısı, Osmanlı'da ise Divan-ı Hümayun'a üye, yargının ve eğitimin teşkilat sorumlusu olarak tanımlanmaktadır. Kadı ve asker kelimelerinin birleştirilmesinden ortaya çıkan kadı'l-asker kelimesi, Osmanlı'da 'kazasker' şeklini almıştır. Osmanlı döneminden önce Anadolu Selçukluları'nda da kazaskerlik makamı bulunmaktadır. Osmanlı'da resmi bir makam olarak kazaskerliğin ortaya çıkışı I. Murat döneminde olmuştur. Kazaskerlik, devletin şer'i-hukuk<sup>12</sup> yapılanmasını temsil etmekteydi ve padişahın meşruiyet kazanmasında önemli bir yere sahipti. Kazaskerlerin tayin edilmeleri ve azledilmeleri padişahın emri ile olmaktadır. Görevleri de padişah tarafından belirlenmiş bulunmaktaydı. Kazaskerliğin ilk ortaya çıktığı dönemlerdeki görevleri ordudaki askerlerin hukuki meselelerini halletmek, seferlere katılmak sureti ile davalara bakmaktı. Daha sonraki dönemlerde kadıların, medresede eğitim veren hocaların tayin ve azilleri ile uğraşmak başlıca görevi oldu (İpşirli, KAZASKER, <https://islamansiklopedisi.org.tr/kazasker>, 24 Ocak 2019'da Erişildi).

Şeyhülislam, dini konularda en üst derecede bilgi ve yetkiye sahip kimse anlamındadır. Aslında bazı alimlere verilen bir sıfat olan şeyhülislam kelimesi, Osmanlı'da İstanbul müftüsünün ünvanı olarak, daha sonraki dönemlerde ise siyasi otorite tarafından yetkilendirilen, devletin en üst rütbeli din adamını belirtmek için kullanılmaya başlandı. Üst düzey dini törenleri yönetir, gerektiğinde dini konularda fetva yayınlardı (Gündüz 1998: 353). Bu fetvalar kanun niteliğindedir. Cumhuriyetten kısa bir süre sonra laiklik ilkesinin kabul edilmesi ile birlikte, meşihat makamları kaldırılarak yerine daha sonraki adı Diyanet İşleri Başkanlığı olan bir kurum kuruldu (<http://www.wikizeroo.net/index.php?q=aHR0cHM6Ly90ci53aWtpcGVkaWEub3JnL3dpa2kvxZ5leWjDvGxpc2xhbQ>, 1 Ocak 2019 'da Erişildi). Şeyhülislam siyasi otoriteye bağlıydı. Yetkilendirilmesi ve yetkilerinin sona erdirilmesi siyasi otoritenin sözü ile olurdu. Sonunda bir kanunla varlığına son verilmiştir. (Bayındır 1999: 110).

<sup>12</sup> Kaynakları Kur'an, hadis, icma ve kıyasa dayanan hukuk sistemi.

Cumhuriyet dönemi ile birlikte DİB kurulmuş ve din adamları, resmi kurumlar tarafından görevlendirilmiş “din görevlisine” dönüşmüştür. Bu görevliler imam, vaiz, müftü, DİB başkanı gibi isimlerle nitelendirilmişler ve hepsinin görevleri kurum tarafından belirlenmiştir.

Cumhuriyet döneminde ise imamların görevleri resmi kurumlar tarafından çıkarılan kanunlar ile belirlenmiştir. Öncelikli görevleri ibadet alanlarını hizmete hazır halde bulundurmak, bayram, teravih, cenaze, günlük ve haftalık namaz gibi ibadetlerin yerine getirilmelerini sağlamaktır. 633 sayılı kanunun yürürlüğe girmesi ile birlikte ilçenin en rütbeli din adamı olan müftünün onay vermesiyle Kur'an ı Kerim öğretmek, ibadetle ilgili konularda insanlara bilgi vermek de imamın görevleri arasına girmiştir. DİB’e bağlı olan imamlar dışında, belediyelere bağlı olarak çalışan Müslüman kişilerin cenazeleri için gerekli görevleri yerine getirmekle görevli olan cenaze imamları ve bazı hastanelerde vefat eden insanlar cenaze görevlerini yerine getirmekle mesul, unvanı imam olan hastane görevlileri de bulunmaktadır (Yücel, İMAM, TDV İslâm Ansiklopedisi, <https://islamansiklopedisi.org.tr/imam#3-cumhuriyet-doneminde-imamlık> 24 Ocak 2019’da Erişildi)

Osmanlı döneminde fetva<sup>13</sup> verebilme yetkisi önceleri sadece şeyhülislama ait iken zamanla bu konuda özel bir izlek ile birlikte meşihata bağlı olarak buldukları yerlerdeki halkın sorunlarına yanıt veren müftüler ortaya çıkmıştır. Cumhuriyet dönemine bakıldığında ise DİB’e bağlı bir müftülük teşkilatı oluşturulmuştur. Ancak fetva verme yetki alanı oldukça sınırlandırılmıştır. Örneğin, kanunlarla belirlenmiş hukuki konularda bir devlet yapılanması olarak fetva veremez (Atar, Fetva, TDV İslam Ansiklopedisi, <https://islamansiklopedisi.org.tr/fetva>, 25 Ocak 2019’da Erişildi). Günümüzde müftü, Müslümanların yaşadıkları yerlerde onların dini konulardaki ihtiyaçlarıyla ilgilenmekle görevli olan ve görevli bulunduğu il veya ilçelerde bulunan din görevlilerinden sorumlu kişidir (Sürmeli vd. 2009: 257).

Kelime anlamı olarak diyanet, “din, dini görevleri hakkıyla yerine getirmek, dindarlık” demektir (Sürmeli vd. 2009: 61). Osmanlı dönemindeki meşihat makamı,

<sup>13</sup> İslam dininde, hukuki veya dini bir konunun veya bir problemin dine uygun şekilde çözümünü içeren, din adamlarınca verilen hüküm.

Cumhuriyet döneminde ilk olarak ‐Diyanet İşleri Reisliği‐ olarak ortaya çıkmış, daha sonra adı DİB şeklinde değiştirilmiştir. Meşihat makamının etki ve yetki alanı, DİB’e oranla daha geniş bir alana yayılıyordu. Günümüzdeki birçok kurumun yetki alanlarının hemen hemen tamamı bir dönem meşihat makamının sorumluluğu altında toplanmıştı. Buna bağlı olarak meşihat makamı başındaki şeyhülislamın yetkileri, Diyanet İşleri başkanına göre çok daha geniş bir alanı kapsamaktaydı. Ancak Tanzimat dönemi ile birlikte şeyhülislamlığın etki ve yetki alanı azaltılmıştı. Cumhuriyet dönemine daha gelmeden önce, meşihat makamına bağlı bulunan yargı, eğitim-öğretim ve vakıf hizmetlerinin büyük bir kısmı Adliye, Maarif ve Evkaf bakanlıklarına devredilmışti. Böylece, şeyhülislamın etki ve yetki alanı fetva verme, medreselerde eğitim-öğretim ve şer’i-hukuk mahkemeleriyle sınırlandırılmıştı (İpşirli, şEYHÜLİSLAM, TDV İslam Ansiklopedisi, <https://islamansiklopedisi.org.tr/seyhulislam>, 25 Ocak 2019 ’da Erişildi).

Diyanet İşleri başkanının görevi ise kurumun çalışmalarının düzenini, yürütülmesi ve denetlenmesini sağlamaktır. Diyanet İşleri başkanının etki ve yetkisi içinde bulunup, kurum tarafından topluma sunulan hizmetler şunlardır: 1) Dini konularla ilgili sorulan konular için fetva hizmetleri. 2) Vaaz, hutbe, konferans, seminer, kurs vb. yollarla irşat ve tebliğ hizmetleri. 3) Toplumun dini konularda bilgilendirilmesi, isteyen kişilere Kur’an ve İslam bilgilerinin öğretilmesi. İmamet, hitabet, ezan, ikamet vb. ibadet ve cami hizmetleri. 4) Kur’an’ı orijinal dilinde okumak ve gerekli ilmihal bilgilerinin öğretilmesini kapsayan eğitim hizmetleri. 5) Toplumun dini konularda bilgilendirmek üzere yazılı, sesli ve görüntülü yayımların yapılması suretiyle verilen yayın hizmetleri (Yücel, DİYANET İşLERİ BAşKANLIğI, TDV İslam Ansiklopedisi, <https://islamansiklopedisi.org.tr/diyanet-isleri-baskanligi>, 25 Ocak 2019 ’da Erişildi).

Bu araştırmanın amaçladığı hedefler doğrultusunda incelenecek diğer kavramlar ‐sanat‐ ve ‐sanatçı‐dır. Sanat olmadan, sanatçı olamayacağından öncelikle sanatın tanımlanmasına çalışılacak, daha sonrasında sanatçı kavramı açıklanacaktır.

### 1.3. Sanat

Konu sanat olunca saf ve net bir tanım yapılması zor olduğundan sanatı tanımlamaya çalışırken öncelikle sanatın etimolojik ve semantik bakımından anlamları incelenecektir. Takiben sanat hakkında çeşitli kişiler tarafından yapılmış tanımlar verilecektir. Bütün kavramlar açıklandıktan sonra bu araştırma için bir sanat tanımı çerçevesi oluşturulacaktır.

Sanat kelimesi, TDK tarafından hazırlanan Güncel Sözlük'te; "bir duygu, tasarı, güzellik vb.nin anlatımında kullanılan yöntemlerin tamamı veya bu anlatım sonucunda ortaya çıkan üstün yaratıcılık", "Belli bir uygarlığın veya topluluğun anlayış ve zevk ölçülerine uygun olarak yaratılmış anlatım", "Bir şey yapmada gösterilen ustalık", "Bir meslekte uyulması gereken kuralların tümü", "Zanaat" (Türk Dil Kurumu, [http://www.tdk.gov.tr/index.php?option=com\\_gts&kelime=SANAT](http://www.tdk.gov.tr/index.php?option=com_gts&kelime=SANAT), 26 Ocak 2019 'da Erişildi) olarak beş farklı şekilde tanımlanmıştır.

Sanat kelimesi etimolojik ve semantik açıdan farklı dillerde farklı manalara gelmektedir. Mesela; sanat kelimesi Türkçe'ye, Arapça'da "imalat, işçilik, ustalık, hüner" anlamındaki "Şan<sup>s</sup>a<sup>t</sup>" kelimesinden geçmiştir. Bu kelime de "imal etti, yaptı, işledi, düzenledi" anlamındaki "Şana<sup>s</sup>a" kelimesinin mastar halidir (<https://www.etimolojiturkce.com/kelime/sanat>, 26 Ocak 2019'da erişildi). Arapça 'da günümüzdeki şekli ile sanat anlamına gelen kelime ise "fan" olarak karşımıza çıkmaktadır.

Osmanlı'da sanat kelimesi, "bir meslek grubunun (marangoz, demirci, kuyumcu vb.) yaptığı ustalık gerektiren iş" anlamına gelen zanaat kelimesiyle ortak bir doğrultuda kullanıldığı anlaşılmaktadır. Osmanlıca 'da sanat ile ilgili olanı anlatmak için kullanılan bazı kelimelerin anlamlarına bakmak bunun anlaşılmasına katkı sağlayacaktır;

- "Masnu : 1) sanatla yapılmış 2) sahte, düzme.
- Pîşe : 1) sanat, meslek. 2) iş. 3) huy, tabiat, adet. 4) kaval.
- Pîşe-ger : 1) sanatkâr, işçi.
- Sınâat : 1) sanat, zanaatta ustalık, maharet.
- Sinâ'î : 1) sanatla ilgili olan şeyler. 2) tabiattan olmayan, insan yapısı.

Sanâyi-i nefîse: 1) güzel sanatlar.

Sanâyi , snâât : 1) Sanatlar, zanaatlar” (Devellioğlu 2010).

Osmanlıca’da sanat sözcüğü, hiçbir zaman tek başına günümüzdeki anlamı ile sanatı ifade etmek için kullanılmamıştır. Sanatın tarihsel gelişimi içerisinde bir zamanlar sanatçının aynı zamanda zanaatçı olması gibi ona işe yarar bir şey, faydalı olanı üretme noktasından yaklaşmıştır. Sanatkâr ve işçi aynı kelime ile ifade edilmiş, sanat ile ilgili olan şeyler, bir emek sonucu ortaya çıkan insan yapısı olarak nitelendirilmiştir. Sanatla yapılmış olan da sahte ve yapay ile eş anlamda kullanılmıştır.

Sanat kelimesinin İngilizcesi olan ‘art’, at bakıcılığı, şiir yazma, yöneticilik, ayakkabıcılık vb. her türlü insani hüneri anlatmak için kullanılan Latince ‘ars’ ve Yunanca ‘techne’ kelimelerinden türetilmiştir. İngilizcede de XVIII. yüzyıldan önce “sanat” ve “zanaat” kavramları ortak bir anlamda kullanılıyordu. “Sanatçı” sadece tiyatrocular, ressamalar, besteciler için kullanılan bir kelime değildi. Ayakkabıcılar, at arabası tekerleği üreticileri, simyacılar için de kullanılabiliyordu (Shiner 2017: 23-24).

Sanat, bazı araştırmacılara göre ilk insanın ortaya çıkmasından itibaren ritüel şeklinde insanlığın yanında olmuştur. Bu yüzden sanat onlara göre, insanlık tarihi kadar eskidir. İlkel insanların kutsal amaçlarla, bir tanrıya tapınma amacıyla ritüel olarak yaptıkları dansları, taklit yapmaları, duvarlara hayvan figürleri çizmelerini sanat eseri saymaktadırlar. Bir takım başka araştırmacılar ise sanat özellikleri gösteren şeylerin aslında bir zanaat ürünü olduğunu söylemektedir. İlkelerin taklit etmesinin bir nedeni olduğunu, günümüzdeki anlamı ile sanat için değil ondan bir fayda bekleyerek yaptıklarını söylüyorlar. Tanrıdan istekte bulunmak için dini bir ayin olarak taklit yaptıklarını, hayvan figürlerini birbirleri ile iletişime geçmek için çizdiklerini söyleyerek karşıt bir söylemde bulunuyorlar (Fuat 2000: 14-15).

Bu araştırmanın amaçları doğrultusunda sanat tanımını yapmak için başvurulacak yol ise; ilkel insanın eylemlerindeki sanat özelliklerini göz ardı etmeden, daha sonraki zamanlarda sanat ve zanaatın birbirinden ayrılmasıyla ortaya çıkan “iyi, güzel, hoş

giden, estetik vb. kavramları içinde barındıran sanat” ifadesi ışığında bir sanat tanımı yapmak.

Sadece estetik bir kaygı ile üretilen sanat eseri yaratma fikri insanlığın ortaya çıkışına göre çok yeni bir düşüncedir. Şu an sanat sayılan ilk çağlarda insanların ürettikleri eserler, ilk çağda bereket getirme, güneşe tapma, ölümlere saygı, ibadet olarak veya fayda gözetmek amacıyla yapılırdı. Batının, modern çağdaki kıstaslarına göre bunları bir sanat eseri olarak görmek zor olsa da bu eserlerin, bir sanat eserinde aranan yaratıcılık, estetik vb. içerikleri barındırdıklarını yadsımak olanaksızdır (Bugler vd. 2017: 12-18).

Sanat ve zanaat kavramının bir karışımı olan “beceri ve estetikle icra edilen her türlü insan etkinliği” tanımı XVIII. yüzyılda değişikliğe uğradı. Beceri ve estetiğin birbirinden ayrı değerlendirilmeye başlaması ile iki farklı tanımın ortaya çıktı. Bunlar; İlhamla, dehayla ortaya çıkan güzel sanatlar (şiir, resim, müzik vb.) ile beceri ve kurallar sonucu ortaya çıkan zanaat ve popüler sanatlar (ayakkabıcılık, nakışılık, hat yazısı vb.) (Shiner 2017: 23).

Sanat hakkında daha önce yapılmış tanımların veya ‘sanat’ ve ‘zanaat’ ayrımının yapılmaya başlamasıyla ortaya çıkan tanımların hemen benimsendiği ve insanların bütün sanatlara bu tanımlar üzerinden yaklaşım sergiledikleri söylenemez. Sanatın tanımı bazen şu şekilde de yapılır: İnsan zihninin eşya üzerindeki pırlıtsı. Bu, yüzlerce tanımdan yalnızca bir tanesidir. Örneğin, sanatın halk dilinde tanımı: "güzel olan, hoşumuza giden şey" olarak özetlenebilir (Mülayim 1994: 18). Bu yüzden sanatın tanımları hiçbir zaman bu tanımlarla sınırlı kalmamıştır. Sanat, soyut kavramlar üzerinde şekillenen bir olgu olduğu için üzerinde yorumlanacak birçok alan bulunmaktadır. Birçok düşünürde buradan yola çıkarak sanatı tanımlamaya çalışmıştır.

Sanat nedir? Bu soru ise 2500 yıllık bir geçmişe sahiptir. Sanatsal faaliyetler gibi insanlık tarihi kadar eski değildir. Çünkü bu soru mağaraya boğa çizenin, Yunan vazosu süsleyenlerin veya disk atan sporcu heykelini yapan kişinin sorusu değildir. Aslında daha sonraki dönemlerdeki ressam Leonardo da Vinci’nin, Rembrandt’ın da sorusu



değildir (http://www.sanatteorisi.com/sanatteorisi.asp?sayfa=Makaleler&icerik=Goster&id=2740, 27 Ocak 2019'da Erişildi). Sanatı keşfetmeye yönelik sorulara ilk olarak filozoflar cevap vermiştir. Örneğin; Antik Yunan'da yaşayan Platon'a göre sanatlar gerçek olmayan, gerçek nedir sorusuna bir cevap bulmaya çalışmayan bir etkinliktir. Bütün sanat eserleri kopyadır ve bu yüzden aralarındaki farklar önemsizdir. Sonuçta hepsi bir ve aldatmacadır. Platon'un öğrencisi olan Aristoteles'e göre ise tüm sanatlar bir taklitten ibarettir. Ancak, sanatçı sadece taklitçi değildir, olmamalıdır. Sanatçı dünyayı algılar ve bunu sanat eserinde yeniden yaratır ve daha iyinin özlemine meydana getirir. Bu bağlamda Aristoteles sanatın bir taklit olmadığı onu aşan ve insana ait bir eylem olduğunu dile getirir (Kavuran ve Dede 2013: 47-64).

Bazı filozoflar sanatı güzellik ile bağdaştırmıştır. Örneğin M.S. IV.-V. yüzyıllarda yaşamış Aurelius Augustinus'a göre eksiksiz uyum birliklidir. Sanatlarda insanların hoşlandıkları şey, orantıdır. Orantı ise, uyum ve birlik sonucu ortaya çıkar. Bunun sonucunda da güzellik oluşur. Parçalar arasındaki düzen ve birlik güzelliği ortaya çıkarmaktadır. Plotinos ise "güzellik, düzen ve orantıdan çok, orantı ve düzende parıldayan şeydir" diyerek güzelliğe kutsal bir anlam katmış ve güzelliğin Tanrıdan geldiğini dile getirmiştir. (Mülayim 1994: 29).

Bazı filozoflar da güzelliğin zenginlik olduğunu dile getirmişlerdir. Bundan dolayı zengin olmayan bir topluma sanatı sevdirmek mümkün değildir. Çünkü yaşamak derdi sanattan fazla olacaktır. Tarihçi ve İslam bilgini İbn Haldun bu konuda şunları söylemiştir:

"Bil ki, musiki ve şarkıcılık (mugannilik) bir sanat olup, ancak içtimai ve medeni hayatın gelişmiş olduğu bölge ve şehir ahali arasında yayılır. Kazanç, yaşamak için gerekli nesnelere ve ihtiyaçlar yerine getirildikten ve medeni hayat itiyatlarını tatmin etmek devresi geldikten sonra bu sanata karşı meyil ve heves uyanır. Ancak bundan sonra bolluk ve medeni hayatın itiyat ve icapları ile nejislerini hoşlandırmak isteyenler, musiki ve muganni sesleri işitmek isterler, başka deyimle, ekonomik halleri bu devreye gelenler bu sanata ihtiyaç duyarlar" (Haldun 1996: 432).

XIX. yüzyıl filozofu Hegel'e göre, sanat, doğanın bir taklidi değildir. Olsa olsa ancak o bir idealdir. Bu yüzden de sanattaki güzellik, doğanın güzelliğinden üstün olmalıdır. Hegel, bu güzellik idealini tarihsel gelişim içinde incelemiş ve sanat tarihini üç ana evreye ayırmıştır. Bunlar:

*“Sembolik Sanat:* Bu sanatın kaynağı Doğu'dur. Doğu toplumları, düşüncelerini, sembol yapılarla, eserlerle anlatmışlardır. Garip, fantastik ve karmaşık olması en büyük özelliğidir (İran, Hindistan, Mısır sanatlarında olduğu gibi).

*Klasik Sanat:* Bu sanatın amacı, ideal olanı, yani güzel olanı meydana getiren iki unsurun, ruh ile maddenin ahengini gerçekleştirmektir. Bu sanatta ruhu ifade eden biçim, ancak insan biçimi olabilir. Antropomorfizm<sup>14</sup> bu sanatın özüdür. Yalnız insan biçimi, ruhu anlatabilir. Tanrılar bile insan kılığında gösterilmiştir. Eski Yunan ve Roma sanatı bu görüşü esas alır. Ancak bu sanatlarda soğuk ve cansız bir şey vardır.

*Romantik Sanat:* Tarihsel evrim içinde sanatın aldığı son şekildir. Romantik sanatın kaynağı olarak modern çağ ve Hristiyanlık kastolunmaktadır Bu sanat sembolik sanatın tam zıttıdır. Bu sanattaki oransızlığı doğuran şey, ruhun karanlık bulunması değil, tersine madde ile ifade olunamayacak kadar derinleşmiş ve kendi bilincine varmış olmasıdır. Klasik sanatlarla romantik sanatlar karşılaştırılırsa, denebilir ki romantik sanatın temel özelliği müzik unsurudur; şiirde lirik söyleyiştir. Plastik sanatlarda da karakter bir soluk gibi kendini hissettirir” (Mülayim 1994: 30-31).

XX. yüzyıl düşünürlerinden B. Croce ise güzelliğin önemsenmesi yerine anlatımı ön plana koyuyor. Sanatı şimdiye kadar var diye kabul edilen kendine özgü sanat sezgisinden çıkarıp gündelik hayat gerçeğinin içine sokuyor. *“Hiç kimse, fizyolojiden öğrendiği her hücrenin bir organizma olduğu ve her organizmanın bir hücre veya hücrelerin bir sentezi olduğu bilgisi karşısında şaşmaz; Hiç kimse dağ doruklarında, küçük bir kayayı veya bir taş parçasını meydana getiren şeylerin aynı kimyasal elemanlar olduğunu öğrenince şaşırmaz; Büyük hayvan fizyolojisinden ayrı küçük hayvanlar fizyolojisi yoktur; Dağların kimyasından başka olan bir kayalar kimyası yoktur”* (Croce 1969: 11). Bu yüzden de gündelik yaşamın bize hissettirdiklerinden, bütün sanat sezgilerine kadar bir tek sezgi vardır. Bu bütün

<sup>14</sup> Antropomorfizm: İnsanbiçimcilik. İnsana ait olan özelliklerin başka bir şeye atfedilmesi.

sezgileri inceleyen “estetik” bilimidir. Ona göre doğa, sanatçının estetik bilimi ile buluşup kaynaşması sonucu ortaya çıkan bir yorumla güzelleşebilir.

Sanat tanımları çoğunlukla, eserde yer alacak şeyin algılanış ve esere yansıtılış biçimi üzerinden şekillenmektedir. Bu algılayış biçimleri Antik Yunan’da taklit etme üzerinde şekillenerek tanımlarda yer alırken, daha sonraki dönemlerde ele alınan şeyin yorumlanması biçiminde kendini göstermektedir. Elbette sanatçının, eserinde yorumunu göz ardı ettiği söylenemez. Bir ressam hiçbir yorum katmasa bile renkleri oluştururken bir güzellik yakalamaya çalışacaktır. Modern çağda artık özgünlük kavramı sanata atfedilen en büyük değerlerden biridir.

### 1.3. Sanatçı

Sanatçı, ‘Güncel Türkçe Sözlük’te “Güzel sanatların herhangi bir dalında yaratıcılığı olan, eser veren kimse, sanat adamı, sanat eri, sanatkâr, artist” ve “Sinema, tiyatro, müzik vb. sanat eserlerini oynayan, yorumlayan, uygulayan kimse” ([http://www.tdk.gov.tr/index.php?option=com\\_gts&arama=gts&guid=TDK.GTS.5c4ecb2e10cad4.44534035](http://www.tdk.gov.tr/index.php?option=com_gts&arama=gts&guid=TDK.GTS.5c4ecb2e10cad4.44534035), 28 Ocak 2019’da Erişildi.) olarak iki farklı şekilde tanımlanmaktadır. TDK’nın bu tanımlarına göre sanatçı olabilmek için güzel sanatların herhangi birinde eser vermek yeterli olmaktadır. Ancak tarih boyunca ve modern çağda sanatçıya biçilen roller çok farklıdır. Sanatçı olabilmek için gereken nitelikler çağdan çağa, toplumdan topluma hatta kişiden kişiye değişim gösterebilmektedir.

Sanatçının en temel özelliği bir birey olmasıdır. Toplum içinde yaşayan bir birey. Fikirleriyle ve duygularıyla yaratıcı birey. Yaratıcılıktan kasıt, sanat yaratıcılığı. Sanat yaratıcılığı; kişinin çatışma ve tartışmalarından, duygularından ve coşkularından doğan endişelere sanat vasıtasıyla çözüm veya cevap aramasıdır. Birey olarak sanatçı kaygılarını yaratıcılıkla sonuca ulaştırır. Düşüncelerini, hayallerini, yaşamını sanat eseriyle anlatır. (Mülayim 1994: 36). Elbette bunları yaparken sanatçıyı doğup, büyüdüğü ve yaşadığı toplumdan soyutlanmış olarak düşünemeyiz. Sanatçıyı yaratan toplum ile sanat, sanatçı ve sanat eseri arasında birçok ilişki vardır. Bu ilişki sanat

sosyolojisinin bir konusu olarak ortaya çıkmaktadır. Bu çalışmada bunu temel almakta, buradan yola çıkarak bir sonuca varmak istemektedir.

Eski çağlardaki sanatçı anlayışı modern çağda zanaatçıya tekabül etmektedir. Marangozluk gibi resim, heykel sanatlarında da Yunanlı ya da Romalı bir sanatçı/zanaatçının kurallara bağlı kalarak bu kuralları beceri ve güzellikle eserine aktarması bekleniyordu. O dönemde tıp, askeri stratejiden çömlekçilik ve şiire kadarki çeşitli sanatlarla uğraşan insanlar modern çağdaki anlamı ile ne zanaatçı ne de sanatçıydı. Onlar incelikleri ve becerileri ile sanatçı/zanaatçıydı. (Shiner 2017: 51-52).

Antik Yunan'da, Platon taklitçi olduğu sürece sanatçıya gerek olmadığını söylüyordu. Çünkü Platon'un sanat anlayışının temelinde, onun idealar fikri yatmaktadır. Platon, idealar düşüncesinde, iyiyi, doğruyu ve güzelliği gördüğü için, sanatı ve sanatçıyı da bu kavramlar üzerinden incelemiştir. Platon her şeyin özünün, en iyi şeklinin idealar evreninde olduğunu, yeryüzünde var olanların ise ideaların taklitleri olduğunu söyler. Platon'a göre yeryüzündeki her şey bir taklitten (mimesis) meydana gelmektedir. Bu yüzden sanatçının yapıp ettiklerini taklidin taklidi olarak görmektedir (Elmalı-Özden 2011:137; Aktaran: Turan 2015: 1-8).

Platon idea fikrinden yola çıkarak sanatı üçe ayırır. Bunlara kullanma, yapma ve benzetme sanatı adını verir. Bu sanatları açıklamak için de sedir örneğini kullanır. Ona göre bir sedir, tanrı tarafından yaratılır, marangoz bunu üretmek için işçilik eder, ressam da bunu eserinde benzetme yoluyla eserine aktarır (Elmalı-Özden 2011:137; Aktaran: Turan 2015: 1-8). Platon'a göre ilk ortaya çıkan sanat eseri, sedir kavramının kendisidir. Çünkü zihinde varolmuş sedir kavramı mükemmeldir, kusursuzdur. Eksiklik veya olumsuzluk yoktur. Mutlaktır, yani ideadır. İkincisi yani marangozun işçisi olduğu sedir, idea ile kıyaslandığında hatalar yapılarak üretilmiş, ideanın taklidi bir sanat eseridir. Üçüncüsü ve sonuncusu ise marangozun ürettiği sedirin taklidini yapar. Bu taklit sırasında sedirin hatalarının üstüne hatalar koyarak onu meydana getirir. Bu da tanrının sanat eserinden çok uzaklaşılmasına neden olacaktır. Bu yüzden sanata da sanatçıya da gerek yoktur. Eğer sanatçı var olacaksa bir ayna olmamalı, ideal ve akıl yoluyla ulaşılan olanı eserlerinde ifade etmelidir (Kavuran ve Dede 2013: 47-64).

Aristo ise Platon'dan ayrı olarak sanatçıyı, insanlara düzmece kopyalar üreten biri olarak görmemektedir. Aksine insanlara dünyanın kendisinden farklı güzellikler gösterebilen, doğada olmayan ama olabilir güzellikleri eserlerine yansıtan kişiler olarak görmektedir. Sanatçı eserini ortaya koyarken, ona kendi yorumunu da katar. Aristo'ya göre sanatını bu şekli ile oluşturur (Kavuran ve Dede 2013: 47-64).

Rönesans dönemine gelindiğinde sanat kavramı henüz güzel sanatlar ve zanaat/popüler sanatlar olmak üzere ikiye ayrılmadığı için modern dönem sanatçısına ait olan “sanatçı kendini gerçekleştirme, kendini ifade etme ve özgünlük peşinde olmalı” diye bir düşünce hala oluşmamıştı. Heykeltçileri, ressamı toplu olarak seramikçilerden veya nakkaşlardan ayıran bir sanatçı kavramı da ortaya çıkmamıştı. Ancak bu dönemde zanaatçı/sanatçılar hayal güçlerini eserlerine yansıtmada oldukça ilerleme kaydetmişlerdi. Bu en çok resim, heykel ve mimarlık sanatlarında kendini gösteriyordu.

Ancak yine de bu dönemdeki sanatçılar, modern sanatçının sahip olduğu sadece kendini ifade etme arzusuna sahip değillerdi. Eserlerini kişisel bir ifade olarak yaratmazlar, sipariş usulü ile veya işlevsellik gözeterek üretirlerdi. Yine de bu dönemde ortaya çıkan üç durum modern sanatçı kavramının doğuşunu akıllara gelmesini sağlamaktadır. Bunlar; a) sanatçı biyografisinin ortaya çıkışı, b) kendi portresinin gelişimi, c) saray sanatçısının yükselişi (Shiner 2017: 74-79).



**Resim 1.1.** Albrecht Dürer / Yakası Kürklü Cübbe içinde Kendi Portresi

(**Kaynak:** <https://www.istanbulsanatevi.com/sanaticilar/soyadi-d/durer-albrecht/albrecht-durer-yakasi-kurklu-cubbe-icinde-kendi-portresi-6800/>, 29 Ocak 2019 Tarihinde Erişildi.)

XVIII. yüzyılın ortalarına gelindiğinde sanatçı ve zanaatçı açık bir biçimde birbirlerinden ayrı olgular olarak değerlendirilmeye başlanmıştır. Lacombe’un “Güzel Sanatlar İçin Cep Sözlüğü” adlı çalışmada sanatçıyı tanımlarken şu cümleleri kullanıyordu; “Sanatçı: Liberal sanatları icra eden kişilere, özellikle ressam, heykeltarihi ve gravürcülere denir” (1952; Aktaran Shiner 2017: 153).

Modern dönemlere geldiğimizde ise sanatçının olmazsa olmazları ortaya çıktı. Mesela, özgürlük, hayal gücü, özgünlük gibi kavramlar sanatçının yaratıcı olmasını amaçlayarak ortaya koyulmuş kavramlardır. Fransız düşünür Baudelaire hayal gücünü “yeteneklerin kraliçesi” ve “yarı ilahi” olarak tanımlamaktadır. Coleridge ise hayal gücünü üçe ayırır: Bütün insanlarda olan hayal gücü, beceri sahibi zanaatkarlarda varolan çağrışımsal hayal gücü ve son olarak da gerçekten yaratıcı olan sanatçılardaki hayal gücü (Shiner 2017: 282). Bir sanatçıdan da kendini ifade etmesi ve kendini gerçekleştirmesi için bu hayal gücünü kullanması beklenmektedir. Bu yüzden sipariş

üzerine ortaya konulan eserler sanat eseri olarak sayılmamaktadır. Bir sanatçı, sanatını kendi istekleri, düşünceleri üzerinde temellendirmelidir.

Buna mahsuben modern dönemde birçok sanat/sanatçı tanımı ortaya çıktı. Örneğin, ünlü Rus yazar Tolstoy “*Sanat, düşünebilen, gerçeği görebilen, toplumu anlayabilen insanların işidir*” (Akdoğan 2001: 226) diyerek, sanatçıya düşünme, gerçeği görerek toplumu anlama görevlerini vermiştir. Rus besteci Mussorgsky ise sanatçı olabilmenin şartını şu tek cümle ile açıklıyordu: “Sanatçının yasası kendisidir” (Salmen 1983: 270; Aktaran: Shiner 2017: 285). Mussorgsky, bu sözü ile sanatçının özgürlüğünün sınırsız olması gerektiği yönünden modern sanatçıyı tanımlamıştır.

Sanat/sanatçı hangi dönemde olursa olsun üretme etkinliğinden vazgeçemez. Sanat, eseri ile varolabilen bir olgu, sanatçı ise bu eseri üreten kişidir. Sanatçı bu formülde olmazsa olmaz olarak ortada durmaktadır. Sanatçının bir insan olduğu gerçeğinden yola çıkarak bu çalışmanın amaçlarına uygun şekilde bir sanat tanımı yapılacaksa bu, şu şekilde olacaktır: Sanat, eserin sahibi ile var olur. Eserin sahibinin yaşamı, yaşadığı ortamdan soyut düşünülemez. Bu yüzden bir sanat ve eseri, eser sahibinden izlerle (eser sahibinin yaşamışlıkları, zekası, yaratıcılığı, duyguları, düşünceleri vs.) var olur. Bilincini veya bilinçaltını bir kenara koyabilen bir insan bulamadığımız sürece.

## II. BÖLÜM

### 2. TİYATRO VE DİN

#### 2.1. Tiyatro Yapan ve Din Adamı İlişkisi

##### 2.1.1. Hem Tiyatro Yapan Hem Din Adamı

Tiyatro sanatının kökenlerini ilk çağlardaki ritüellere dayandıran birçok araştırmacı bulunmaktadır. Onlara göre o çağlarda insanlar, ihtiyaç duydukları şeylerin veya kendi varlıklarının doğal nedenlerini anlamayıp, açıklayamadıklarından bunları doğüstü ya da büyüsel güçlerle ilişkilendirmiştir. Kendi varlığının nedenini doğüstü olana bağlamış olan ilkel insan, zaruri ihtiyaçlarının giderilmesi için bu üstün güçlerle birtakım araçlarla bağlantı kurmaya çalışır. Bu araçlar tekrar tekrar kullanılır, sonunda kalıplaştırılır ve sonucunda çıkan faaliyet ritüel olarak adlandırılır. Tiyatronun kaynağını burada gören araştırmacılar, ritüel ile tiyatronun birbirine benzer özellikleri olduğunu söylemektedir. Onlara göre ritüel ve tiyatro aynı temel öğeleri kullanırlar: Müzik, dans, söz, maskeler, kostümler, oynayanlar, seyirci ve sahne (Brockett 2000: 16-18).

Tiyatro sanatının ortaya çıkışını ritüellere dayandıranlar için efsaneler ile şamanlığın önemli bir yeri vardır. İşlevselliğin tamamlayıcı unsuru olan efsaneler ile şamanların büyü törenlerindeki faaliyetler bu görüşün temelini oluşturur (Nutku 1985: 20). Bir olayı veya bir şeyi taklitle canlandırma, şamanlıktaki büyü törenlerinde görülmekteydi. Tiyatronun ilk çağlarda dini bir işlevle ortaya çıktığı görüşü de bu törenlerde yapılan oyun ve dansa dayandırılmaktadır. Örneğin; Abdülkadir İnan, Doğu



Türkistan Türklerinin ve Yakutların şamana “oyun” dediklerini, “şaman” kelimesinin de “zıplayan, dans eden” anlamında olduğunu söylüyor (Şener 1975: 37).<sup>29</sup>

İlk çağlarda yapılan doğaüstü büyüsel ayinlerde unutulmaması gereken buradaki büyücünün aynı zamanda din adamı olduğudur. Çünkü o yaşadığı toplumda dini bir görev üstlenmiştir. Başlangıçta büyü herkes tarafından bilinen bir eylem olarak gerçekleşirken zamanla toplumda iş bölümü gerçekleşince büyücü/din adamlığı herkesin bilmesi gereken ikinci bir iş değil, ayrı bir iş olarak önem kazandı. Zamanla toplumdaki bütün büyücü/din adamlarının arasından tek kişi bu görevi üstlendi. Bu büyücü/din adamlarının yaşadığı toplumda üstlendiği görevlerden bazıları şunlardı; “Ruhların yardımıyla hastaları iyileştirmek, avı çoğaltmak, yağmur yağdırmak”. Böylelikle, görüldüğü üzere ortaya mesleği din ile ilgili işler olan bir görevli ortaya çıkmış oluyordu. Zamanla büyücü/din adamı topluluğun en güçlü ve önemli bireyi oldu. Çünkü o tanrıların ve kutsanmış ataların elçisi olarak görülüyordu. İşte tam bu noktada ilkel tiyatrunun yönetmeni ortaya çıkmış sayılabilir. En başta ortaklaşa oynanan oyunlar, yerini müziğiyle, dansıyla, olaylar dizisiyle, dini işleviyle büyücü/din adamlarının yönetmenliğine bıraktı. Bu ilkel tiyatrunun modern dönemdeki gibi sahnesi yoktu, herhangi bir mekânda gerçekleştirilebiliyordu. Yazılı bir metin de yoktu, ortaklaşa meydana getiriliyordu. Sadece basit bir yönetmen/büyücü/din adamı vardı (Fuat 2010: 19-23).

Asya ülkelerinde de şamanlığın taklitli, danslı canlandırmalarının izlerine rastlanmaktadır. Geleneksel bir Sri Lanka oyununun temeli, Thovil adında oyunlaştırılmış bir ayine dayandığı kabul edilmektedir. Bugün de aynı amaçlarla oynandığı görülen bu oyun, bir hastalık iyileştirme ayinidir. Buda'nın adını anarak hastalık yapan kötü ruhların kovulduğuna inanılmaktadır. Oyunun oynandığı belli bir zaman yoktur. Hastalık ortaya çıktığında oyun, Thovil rahipleri tarafından gerçekleştirilmektedir. Thovil denilen ayin, dört ayrı anlatım bölümünden oluşmaktadır. Bunlar; söz, jest, müzik ve taklit. Söz: Ölçülüdür. Arada doğaçlama ortaya çıkan diyaloglar da bulunmaktadır. Jest: Hareketler çok canlı meydana gelmektedir. Oyuncular bir akrobat kadar beceriklidirler. Müzik: Tartımlıdır. Ayin boyunca davul

<sup>29</sup> Bu konu sonraki başlıklarda daha ayrıntılı bir şekilde incelenecektir. Bkz. “Şaman Göçebe Türkmenler.”

çalmaktadır. Taklit: Özel giysilerle ve maskeyle ortaya koyulur. Hastalığın sebebi, ruhların nasıl ortaya çıktığı, hangi özelliklere sahip olduğu, hastaya nasıl bulaştığı taklitle anlatılır (Şener 1975: 39-40). Belli bir düzeni olan, içinde farklı disiplinlerden yöntemler barındıran bu töreni gerçekleştiren rahipleri, teatral faaliyetlerde bulunan din adamları olarak görebiliriz.

Eski Mısır tiyatrosunun ise 4500 yıllık (M.Ö. 4000-M.S. 400) tarihi bir serüveni olmasına rağmen, çok az değişiklik yaşamış bir tiyatro serüveni var. Serüvenin içeriği, din, inanç ve gelenekten oluşuyor (Fuat 2010: 24). Mısır’da birçok piramit duvarlarında, ölüm sonrası ruhun azap çekmediği, kutsandığı bir yere gitmek için nelerle karşılaştığını betimleyen sahne ve hiyeroglifler keşfedilmiştir. Bazı araştırmacılara göre, bu piramit yazıları ölmüş firavunun ruhunu huzura erdirmek için, rahipler tarafından dinsel bir tören olarak sahnelendiler. Bu yazılı törenlerin sahnelendiğinin düşünülmesine yol açan durum, duvar yazılarında diyalogların bulunmasıdır. Bu dinsel törenleri anlamak için günümüzdeki dinsel törenler hiçbir katkı sağlamamaktadır. Çünkü kültürel olarak aktarım gerçekleşmesi mümkün değildi. Bu törenin gerçekleştiği Mısır ve Uzakdoğu’daki herhangi bir tapınağa, tanrının hizmetinde bulunsun diye hükümdar tarafından atanmış rahipten başka kimse giremezdi. Bu rahip tanrı huzurunda kralı temsil ederdi. Kralın temsilinde kral gibi davranır, onun için tanrıya adaklar sunar, kralın istediklerinin yerine gelmesi için tanrıya dua ederdi (Brockett 2000: 22-23).

Bazı araştırmacılar, ritüel geleneğinin Yunan tiyatrosunun doğuşunu etkilediğini savunmaktadırlar. Şener’e göre, Antik Yunan’da ortaya çıkan “Tragedya ritüeldir, mitdir, acı çekmektir” (Şener 2006: 225). Bunun için de kanıt olarak Antik Yunan tarihçisi Heredotos’un yazılarını öne sürmektedirler. M.Ö. 450 yılında Mısır’da yapmış olduğu bir gezide gördüğü iki temsili, Yunanlıların şerefine oyunlar yapılan Dionysos<sup>30</sup>’un ve Osiris’in bir başka türevi olduğunu dile getirmektedir. Ancak yapılan araştırmalar Mısır ve Yunan tiyatrosu arasında bir bağ kuramamışlardır. Bir bağ kurulsa bile Antik Mısır tiyatrosu, Yunan tiyatrosuyla karşılaştırıldığında değişmeyen bir yapıya sahip olup hiçbir gelişme kaydetmemiştir (Brockett 2000: 23-24).

<sup>30</sup> Dionysos (Bacchus): Zeus’un oğlu, şarap, coşkunluk, eğlence ve hazzın tanrısıdır.

Tarihin en eski çağlarında anlamlandırılmayan her şeyin büyüsel olanla ilişkilendirilmesi, taklit yoluyla onunla ilişkiye geçildiğine inanılmasına ve kutsal olanı kendine ve başkalarına sirayet ettirebilme gücünün kazanıldığına inanılmasına yol açmıştır. Bu taklitler bir seyirlik oyun olarak düzenlenmemiştir belki, ancak içerisindeki teatral faaliyetler de göz ardı edilemez. Bu yüzden ilk çağlarda kutsalı sirayet ettirebilme gücünü (büyü, ayin vb. şeylerle) elinde bulunduran kişiler için hem tiyatro yapan hem din adamı diyebiliriz.

### 2.1.2. Tiyatro Yapan veya Din Adamı

Modern dönem Batı Tiyatrosu'nun kökeni Antik Yunan tiyatrosudur. Antik Yunan tiyatrosunun kökeni de farklı şekillerde açıklanmaktadır. Bazı araştırmacılar ilk tiyatronun, daha eski çağlarda ölü insanlar için yapılan taklitli kutsal törendeki koro şarkıların alınarak ve ardından üzerine dans eklenerek, böylece dini özelliklerden uzaklaştırılarak ortaya çıktığını savunmaktadır (Şener 1975: 36). Bir başka açıklamaya göre, Antik Yunan tiyatrosunun kaynağı büyücülüğe, bereket törenlerine, yağmur yağdırma ayinlerine dayanmaktadır. İlkel insanların kışın gidişi-ilkbaharın gelişini kutlamak için yaptıkları, kışın ölümünü-ilkbaharın doğumunu temsil eden seyirlik törenler yaptıkları bilinmektedir. Şerefine yapılan törenlerde de Dionysos'un ölümü ve doğumu her yıl tekrar kutlanmaktaydı. Bazı araştırmacılara göre ise Yunan Tiyatrosunun doğuşu da buradan olmuştur. Bir başka görüşü savunan araştırmacılar, Yunan tiyatrosunun kökenini kutsallaşmış liderler, savaşçılar, kahramanların yaşamlarını taklit yoluyla anlatan büyüsel savaş danslarında görmektedirler (Fuat 2010: 28-29).

Antik Yunan'da tiyatro, seyircileri dini bir haz ve coşku ile kaplarken, aynı zamanda toplumun ahlaki normlarına göre onu eğitmiş ve denetim altında tutulmasına destek olmuştur (Şener 2006: 52). Seyirci zaten tiyatroya giderken dini bir törene gittiğini düşünerek gitmekteydi (Nutku 1985: 67). Tiyatro oyuncularını da normal vatandaş sayılmazlardı. Onlar bir tanrıya, Dionysos'a hizmet eden kişilerdi. "Mesleği din ile ilgili işler olan görevli" tanımından yola çıkarak bakıldığında bir nevi din adamı

sayılırlardı. Bu yüzden diğer insanlardan farklı değer görürler, askerlik yapmaz, elçilik gibi değerli işlerle görevlendirilirdi. (Fuat 2010: 37)

Antik Yunan'dan önce arkaik Yunan'da, M.Ö. VII. ve VI. yy'da Dionysos şerefine yazılmış “dithyrambos” şarkıları okunurdu. Antik Yunan'daki tragedya<sup>31</sup> bu şarkılardan ortaya çıktığı varsayılmaktadır (Şener 2006: 16). Antik Yunan'da yılın belirli günlerinde Dionysos şerefine düzenlenen şenliğe de “Kent Dionysia'sı” adı verilirdi. Beş, altı gün süren bu şenlikte ünlü Yunan oyun yazarlarının eserleri sergilenirdi. İlk gün Dionysos rahibi liderliğinde, gemi-arabası içinde bir tören düzenlenirdi. Dionysos heykeli tapınaktan, tiyatro alanına götürülür, adına kurbanlar kesilirdi. İkinci gün Dionysos şerefine yazılmış dithyrambos şarkılarının yarışmaları olurdu. Son üç gün ise tiyatro oyunlarına ayrılırdı (Fuat 2010: 34-35).



**Resim 2.1:** “Kylix”/Antik Yunan İçki Kabı – Dionysos gemide resmedilmiş halde. (Kaynak: <https://www.pinterest.fr/pin/502292164672903879/>, 11 Şubat 2019 tarihinde erişildi.)

Yunan tragedya yazarları, bu şenlikler için yazdıkları oyunlarda genellikle günah ve ceza kavramlarını işlerlerdi. Bu yüzden Antik Yunan oyunları, dini bir ritüelin gelişmiş hali olarak nitelendirilebilir. Ayrıca bir tiyatro oyunundan çok -koro sayesinde- müzikli oyuna yakın sayılırdı. Seyirciyi bu koronun okuduğu dini ilahiler etkilerdi.

<sup>31</sup>Trajedi(Tragedya): Ululaştırılmış bir kahramanın konu edildiği, hayatın acıklı ve hüznü taraflarını konu edinen manzum tiyatro eseri.

Tiyatro Dionysos'un tapınağı, oyuncular din adamlarıydı ve rollerden bir bölümü tanrıları temsil etmekteydi (Nutku 1985: 34-35).

Antik Yunan'da üç tür oyun vardı; Kutsal kahramanların hikâyelerinin anlatıldığı, karakterler arasında tanrılara da rastlayabildiğimiz trajediler; kahramanların yaşamlarını komikleştiren satir<sup>32</sup> oyunları; günlük yaşam komedileri. Bu üç oyun türü eserlerinin yazılış nedeni, biçimi olsun, oyunculuk şekli olsun benzerlik gösterirdi. Tiyatro, satir ve günlük yaşam komedi oyunları ile dinsel/büyüsel olandan sıyrılmaya başlamıştır. Komedi oyunlarına kadar bir tapınma aracı olan tiyatro faaliyetleri, komedi ile birlikte bu durumdan uzaklaşmış eğlence amacıyla yapılmaya başlanmıştır. Bu haliyle tiyatro, modern anlamdaki sanat anlayışına biraz daha yaklaşmış oldu (Fuat 2010: 30-32).

Antik Yunan tiyatrosunun siyasi sebepler sonucu gerilemesiyle, XVI. yy.a kadar Avrupa tiyatrosunun üzerine ölü toprağı serilmişti. Ortaçağa ait bir tiyatrodan bahsedebilmek oldukça zordu. Saf bir tiyatrodan da bahsetmek çok zordu. Oldukça ilginç bir tiyatro yapılmaktaydı bu dönem. Gezgın oyuncuların tiyatrosu. Bu oyuncular sadece oyun oynamaz, cambazlık, kukla ve çalgı gösterileri de sergilerdi. Oyuncular bu dönemde gezgindi. Çünkü kilise, tiyatroya "Şeytanın Kilisesi" unvanını vermişti. Bu yüzden oyuncuların her an diken üstünde olması gerekiyordu. Ancak tiyatroyu yasaklayan kilise, yine aynı şekilde tiyatroya kendi eli ile can verecekti (Fuat 2010: 57-58). Çünkü tiyatronun etkileme gücünden faydalanarak onu dini eğitim aracı olarak kullanacak, gelişmesini sağlayacaktı. (Şener 2006: 86)

Kilisede tiyatro. Chambers'a göre, Ortaçağ'daki kilise tiyatrosunun temelinde dini özellikler gösteren halk bayramları bulunmaktadır. Bu bayramlarda oynanan oyunlar, Ortaçağ ve Rönesans tiyatrosuna çok fazla katkıda bulunmuştur (1967; Aktaran: Şener 1975: 37). VII. yy'da, Papa Gregory eskiden kalma bazı kutlamalara, törenlere izin vermekteydi. Ancak bir zaman sonra bu etkinlikler bazı papazlara bunların Hristiyanlığa aykırı olduğunu düşündürtmeye, bu yüzden rahatsız etmeye başlamıştı. Bu yüzden, Dionysos'un şerefine yapılan tarım şenliklerini andıran bazı

---

<sup>32</sup> Satir: Taşlama, hiciv.

törenler kilise tarafından yasaklandı (Fuat 2010: 66). Ancak kilise, insanların oyun seyretme isteğini fark etti. Halkın oyun seyretmesini engelleyemediğini anlayan kilise, ahlaka aykırı olan, dini içeriğe sahip olmayan, yasak tiyatro yerine, din adamlarının ortaya koyduğu, kilisenin kendi içinden çıkan oyunların seyredilmesini uygun gördü (Fuat 2010: 60).

Kilisede yapılan tiyatro IV. yy.da yapılan “High Mass” törenlerinden de etkilendi. Bu tören, ne yapılıp ne edileceği belli olan çok fazla değişim göstermeyen bir törendi. Tören aralarına “trope” denilen mecaz anlatım içeren manalı sözler eklenirdi. Kilise tiyatrosunun temelleri bu trope bölümünde görülmektedir. Hemen hemen her Mass töreni sonunda sergilenen “Quem Quaeritis” meleğiyle, Üç Meryem trope’u bir tiyatro oyunu gibi oynanırdı. Bir piskopos bunun nasıl oynanması gerektiğini anlatan ayrıntılı bir yönetmelik hazırlamıştı. Bu yönetmelikte yer alan yönergeler şunlardı; a) Papazlar tören esnasında -şu şekilde, şöyle- yürüyecek; b) Adak yerinin yanına mezara benzer bir yer yapılacak; c) İsa’nın vücudu yerine bir haç beze sarılıp mezara yatırılacak; d) Melek rolündeki papaz ile İsa’nın vücudunu yağlamaya gelen kadınları canlandıran papazlar sırası ile Latince şu sözleri söyleyecek:

“Melek: Kimi arıyorsunuz?

Kadınlar : Nasıralı İsa’yı.

Melek : Burada değil o. Yükseldi, önceden bildirildiği gibi. Gidin, anlatın ölümü yendiğini, yükseldiğini.

Kadınlar : (Koraya dönüp) Şükürler olsun! Efendimiz dirildi -Alleluia! Resurrexit Dominus!-

Melek :(Hala mezar başındadır. Oradan kadınlara) Gelin, yeri görün -Venite et videte locum, ilahisi okunacak-”

e) Melek rolündeki papaz ilahiyi okuduktan sonra mezarın örtüsünü kaldıracak, beze sarılı mezara konmuş İsa’nın kaybolduğunu, mezarda sadece bezin kaldığını gösterecek; f) Üç Meryem rolündeki kadınlar bundan sonra buhurdanlarını mezara koyacak ve kefeni mezardan alacaklar; g) Kefeni bütün insanlara gösterir şekilde “Efendimiz Kabirden Kıyam Etti (*Surrexit Dominus de sepulchro*)” ilahisini okuyarak kefeni adak yerine koyacaklar; h) İlahiden sonra İsa’nın dirilmesinden duyduğu sevinçle

manastır başı da, “Tanrım Seni Övüyoruz (*Te Deum Laudamus*)” ilahisini okuyacak, bütün çanlar aynı anda çalacak (Fuat 2010: 59-60).

Bu oyun planına “Concordia Regularis” denmekteydi. Oyun planını hazırlayan Piskopos, kendi görev bölgesindeki bütün manastırların bu plana uyarak bu oyunu oynamasını buyurmuştu. Bu dini oyun halk tarafından çok büyük ilgi görünce, kilise bu tarz yeni oyunlar üretmek gereği gördü (Nutku 1985: 88).

Başlarda Latince olarak sahnelenen oyunlar, daha sonra halkın inancını kuvvetlendirmek için halkın dilinde sergilenmeye başladı. İzleyen sayısı arttıkça yeni oyunların sayısı daha da arttı. İzleyenler ve oyunlar arttıkça dini tiyatrolar kilise dışına taşdı. Çünkü en büyük kiliseler bile izlemeye gelen seyirci sayısının yanında küçük kalıyordu. Bunun için oyunlar kilisenin önünde sergilenmeye başladı ve halk seyretmek için kilise önünde toplanmaya başladı. Böylelikle dini oyunlar kiliseden çıkıp insanların arasına karıştı (Nutku 1985: 88). Kilise dışına taşan oyunlarda yeni konular, yeni mekânlar ortaya çıkmaya, bunun sonucunda da dekorlar değişmeye başladı. Yeni ortaya çıkan dekorlara evler deniyordu. Bu evler genelde şunları temsil ediyordu: “Cennet, cehennem, limbo (vaftiz edilmeden ölenlerle, İsa'dan önce yaşamış olanların ruhlarının gittiği yer), Pilate'ın (İsa'nın çarmıha gerilmesine göz yuman Romalı temsilci) evi, Herod'un (Judea kralı) sarayı, Kudüs tapınağı, Bethlehem ahır (İsa'nın doğduğu yer) (Fuat 2010: 60).”

Günümüze ulaşan en eski kilise oyunlarının adı: “Âdem” ve “Diriliş”. Kilise dışında oynanan ilk oyun olan “Âdem” oyununun metninde yazar, oyunun önüne oyun tarzını ve nasıl oynanması gerektiğini bildiren bir hareket bildirisi yazmıştır. Bu bildiriye göre Cennetin yüksekte olması gerekmekte, iyi kumaştan olmak kaydı ile güzel ipek perdelerle süslenmeli, çiçekle, güzel meyve ağaçlarıyla hoş bir görüntü ortaya çıkarılması gerekmekteydi. Cennet'teki rolleri canlandıran kişilerin omzundan aşağısı gözükmeyecek, Cehennemden ise dumanlar çıkacak, korkunç görüntüleri ile şeytanlar bağıra çağıra rollerini canlandıracaklardı (Nutku 1985: 91). Oyunun oynanacağı sahne ise, kilisenin önü olacaktı. Tanrı rolündeki papaz, kilise kapısından sahneye çıkacak ve aynı kapıdan içeri girecekti.

Bir papaz, Âdem oyunu için oyuncuların nasıl oynaması gerektiğini anlattığı yazısında, Hamlet'in oyuncu tiradını<sup>33</sup> hatırlatan şu sözleri söyler: “Âdem ne zaman karşılık vereceğini iyi bilmeli, sözleri ne çok çabuk, nede çok yavaş olmalı. Yalnız o değil, bütün oyuncular acelesiz konuşmaya alıştırmak, sözlerine uygun hareketler yapmayı öğrenmeliler... Cennetin adını anan kişiler cennete doğru bakmalı, göstermeli cenneti. Hani cennet de gösterilecek gibi: Güzel kokulu çiçekler, yapraklar serilmeli çevresine, içine sallanan meyveleriyle ağaçlar yerleştirilmeli; öyle ki bakar bakmaz çok tatlı bir yer olduğu anlaşılın” (Fuat 2010: 61).

Diriliş oyunun başında ise “evler”i anlatan bir giriş bölümü var. Bu bölümde yazarlar şunlar:

“Önce bir bir bildirelim  
 Oyuna girecek evleri:  
 Bir haç koyacağız ilkin;  
 Arkasından mezar gelir.  
 Bir de zindan olmalı  
 Suçluları tıkmaya.  
 Şu yanda cehennem,  
 Açık açık görülsün.  
 Şurada da cennet; sonra da  
 Bir yer Pilate'la adamlarına” (Fuat 2010: 60-61).

Kilisede düzenlenen bazı şenliklerde bir takım din adamları tarafından, başka bir takım din adamlarını rahatsız eden oyunlar da oynanıyordu. Örneğin, “Soytarılar Bayramı” adı verilen düşük rütbeli papazların bir eğlencesi vardı. Bu eğlence, tiyatronun kiliseye kök saldığı dönemlerde ortaya çıkmıştı. Genç papazlar kendi aralarında bir “Soytarılar Piskoposu” seçiyordu. Daha sonraki zamanlarda bu eğlenceye

<sup>33</sup> HAMLET: Verdiğim parçayı, ne olur, dediğim gibi, rahat, özentisiz söyle. Çünkü birçok oyuncular gibi söz parlatmaya kalkacaksan, mısralarımı şehrin tellahına okuturum daha iyi. Elini kolunu da havalara savurma öyle; ölçüsünde, tadında bırak her şeyi. Duyduğun coşkunluk bir sel, bir fırtına, bir kasırga gibi de olsa, onu dindirecek bir hava bulmalı, buldurmalısın. Doğrusu, yürekler acısı geliyor bana gürbüz bir delikanlının, takma saçlar sakallar içinde, bir acıyı yüreğini paralarca, didik didik ederce bağırıp halkın kulaklarını yırtması; o halk ki çoğu kez anlaşılmaz, dilsiz oyunları, gürültü gümbürtüyü sever... Fazla durgun da olma; aklını kullanıp ölçüyü bul. Yaptığın söylediğini tutsun, söylediğin yaptığını. En başta gözeteyeceğimiz şey, yaradılışa, tabiata aykırı olmamak (Shakespeare 1983: 78-79).



açık saçık şarkılar da eşlik etmeye başladı. Bu yüzden Papa oyunların kilisenin daha dışında, pazarlarda oynanmasını istemiştir (Fuat 2010: 66-67). XII. yy'da dinsel oyunlar kilise dışında papazlar tarafından oynanmaya başlamıştı. XIV. yy'da Pazar yerinde oynanan bu oyunların sayısı daha da artmıştır (Fuat 2010: 61-62).

Kiliseden kopup, alışveriş yerlerinde dini olandan uzaklaşıp halkın istekleri doğrultusunda şekillenen tiyatro, insana ait olan gülünçlükleri, sosyal ilişkileri, tutkularını sergilemeye başladı. Pazar yerinde oynanan bu tiyatro, kilisedeki din adamlarından sonra ahlakçıların tepkisi ile karşılaştı. O dönemde açık saçık ve kaba olarak nitelendirilerek, tiyatro kisvesi altında halka her türlü şekilde kötü örnekleri gösterdikleri söyleniyordu (Şener 2006: 86-87).

Antik Yunan'da görülen tiyatro faaliyetleri dini etkilerden kurtulmuş değildi. Oyunlardaki konular dini olmasa bile sergilendiği şenlikler dini bir amaç katmış bulunuyordu. Kilise oyunlarında ise dini amaçlarla tiyatro faaliyetleri kullanılıyordu. Amaç tiyatro değildi, ancak tiyatro yapılıyordu. Bunları gerçekleştiren herkese, "mesleği din ile ilgili işler olan görevli" tanımından yola çıkarak hem tiyatro yapan hem din adamı denilebilir.

### 2.1.3. Tiyatro Yapan ve Din Adamı

Modern çağdaki tiyatro sanatına uygun şekilde bir anlayış orta çağın sonlarına doğru ortaya çıkmaya başladı. Modern dönemde "Klasik Akım" olarak adlandırılan dinsel olmayan tiyatro, Fransa ve İngiltere'de krallığın güçlenmesiyle ortaya çıkmıştır. Bu dönem, klasik tiyatronun teorisinin ve başlıca eserlerinin üretildiği dönemdir. Fransa'da Ortaçağ'da ortaya çıkan dini ve yetke çatışmalarının sonucunda devlet otoritesi, kilise ve kilisedeki din adamları, lonca gibi kurumlar ve derebeyleri arasında güçlü bir denge sağladı. İngiltere'de ise bu durumun oluşması için elli altmış yıl daha geçmesi gerekiyordu (Şener 2006: 90-91).

Klasik akım tiyatro Fransa'da çok güçlü örnekler vermiştir. Tiyatro, krallık tarafından desteklenmekte ve tiyatronun saray ile saray çevresini ele alarak onların

yaşamlarını yansıtmış olduğu anlaşılıyor. Çünkü o dönem Fransız tiyatro metinlerinde monarşi değerleri vurgulanıyor ve yüceltiliyordu (Şener 2006: 87). Fransa'daki bu tiyatro "Soytarılar Bayramı"ndan ve aralık ayı başında düzenlenen St. Nicholas Günü'nde korodaki çocuklardan birinin piskopos ilan edilmesi mantığına dayanan "Çocuk-Piskopos" şenliklerinden ortaya çıkmıştı. Soytarıların, hiciv temelli kısa oyunları olan "sottie"ler, soytarı bayramlarından doğmuştu. Çocuk-piskopos şenliklerinde ise türkülü, maskeli, saygısızlığa kaçmayan oyunlar oynanırdı. Birçok araştırmacı Parisli amatör oyuncuların buradaki oyunlardan çıktığını ve sonradan az bir para karşılığında oyunlarını oynadıklarını söylemektedir (Fuat 2010: 68).

İngiltere de dini oyunlardan kopuşu sağlayan "Morality" adı verilen oyunlardır. Morality oyunları ilk olarak 1384'te, İngiltere'de oynanmıştır. Bu oyunlarda dinin öğütlediği veya yadsıdığı ahlaki normlar, sahnede somutlaştırılmıştır İyilik, kötülük, alçakgönüllülük, şehvet, oburluk vb. kişileştirilerek oyunlar ortaya konmuştur (Fuat 2010: 65). İngiltere'de morality oyunları oynayan bazı topluluklar o dönem kral veya bazı soylular tarafından korunmakta ve desteklenmekteydi. Elizabeth dönemindeki dinsel olmayan, yüksek zümre tiyatrosu da bu durum sonucunda ortaya çıkmıştır (Fuat 2010: 68).

Bu şekilde kilisenin öncülüğünde başlayan tiyatro serüveni profesyonel oyuncuların eline geçmeye başladı. Rönesans ile tiyatro başka bir boyut kazandı. Uluslararası bir nitelik taşıyan Kilise tiyatrosu, Shakespeare, Marlowe, Corneille, Moliere, Racine gibi sanatçıların ortaya çıkmasıyla ulusal tiyatro halini aldı (Fuat 2010: 69). Böylece tiyatro yapan ve din adamı olarak iki farklı disiplin kişisi ortaya çıkmış bulundu. Tiyatro artık kendi özerkliğini ilan etti. Bu dönemden sonra tiyatro yapan ve din adamları toplumun farklı statülerini kapsar duruma geldiler.

## 2.2. Türk Tiyatrosu, Din ve Din Adamı İlişkisi

Türklerin tarihte ortaya çıktıkları tarih net olarak bilinmemektedir. Türkler üzerine yazılı belgeler ilk olarak M.Ö. 2000'lerde Çinliler tarafından yazılmıştır. Bu

kaynaklarda Türklerin oynadığı dramatik nitelikli oyunlarına rastlanmaktadır. Bu çalışmada Türk Tiyatrosu derken ilk olarak Orta Asya'daki göçebe Türkmenlerin sanatsal faaliyetleri incelenecektir. Daha sonra Türklerin Anadolu'ya girişi ile başlayan Anadolu'daki teatral faaliyetler incelendikten sonra 1923'te Cumhuriyet'in ilanına kadar olan geleneksel halk tiyatrosu dönemi incelenecektir.

Tiyatro sanatı kökenlerinin ritüellere dayandırıldığı bilinmektedir. Bu ritüelistik özelliklere Türk Tiyatrosunun kökenlerinde de rastlanmaktadır. Bu çalışmada Göçebe Türkmenlerdeki tiyatro anlayışı bu bakımdan incelenecektir. Daha sonrasında Anadolu'da ortaya çıkıp uzun süre varlığını sürdüren köy seyirlik oyunları ile Osmanlı'daki Geleneksel Türk Tiyatrosu, "Meddah", "Karagöz-Hacivat" ve "Orta oyunu" dini özellikleri bakımından araştırmaya dâhil edilecektir. Türk tiyatrosunun geçirdiği aşamalar açıklandıktan sonra Batılı anlamda Türk Tiyatrosunun oluşumu Tanzimat dönemi ile erken dönem Cumhuriyet dönemi olmak üzere iki farklı evrede incelenecektir.

### 2.2.1. Şaman Göçebe Türkler

Türk tiyatrosu denilince sadece yakın bir geçmiş söz konusu edilmektedir. Çünkü modern dönemdeki batılı anlamda tiyatro Anadolu'da çok yakın bir geçmişte ortaya çıkmıştır. Ancak teatral faaliyetler açısından bakıldığında bu tiyatro çok daha geçmişe götürülebilmektedir. Örneğin, Çin kaynaklarında M.Ö. 2000'li yıllardan günümüze kadar gelen belgelerde dramatik nitelikli Türk oyunlarına rastlanmaktadır. Bir kısmı okunur durumda olan bu belgelerden anlaşıldığı kadarıyla oyun şu şekilde gerçekleşmekteydi: Bir Türk, evde karısını ve kızını bırakarak Çinliler ile savaşıma gider. Bir Çinli evde yalnız kalan anneyi elde etmek için eve gelir ancak Türk kadını cansiperane bir şekilde kendini korumaya çalışır. Çinli istediğini elde edemeyince kadının yüzünü yaralayarak güzelliğini ondan alır. Bu arada kendisine savaşta muvaffakiyet kazandıracağını düşündüğü muskasını takmayı unuttuğunu fark eden Türk geri dönüyor ve karısını yüzü yaralanmış halde görüyor. Bunun üzerine Çinli'den intikam alıyor ve oyun kanlar içinde sona eriyor (Sevengil, 1959). Bu dramatik ve profan nitelikli oyunların dışında bazı araştırmacılar, Türklerin atası olan şamanların da

birçok sanatsal faaliyetlerde bulunduğu hatta tiyatro sanatının doğuşuna neden olduğunu söylemektedir. Bu faaliyetlerin Türk kültürüne etkisi açısından Metin And, “Başlangıcından 1983’e Türk Tiyatro Tarihi” adlı kitabında şunları söyler; “Türklerin eski yurdu Orta Asya’nın ve şaman inançlarının izlerine Anadolu Türklerinin kültüründe geniş ölçüde rastlanabilmektedir. Tarikat, zikir, tören ve danslarında bile bu etkinin izlerini bulmaktayız” (2014: 9).

Eski Türkler’de kabileden biri ölürse tüm kabilenin katıldığı bir tören düzenlenirdi. Bu törenlerde ilkel taklit, dans, şiir, pantomim örnekleri görülürdü. Bunların gerçekleşmesi ile ortaya basit bir tiyatro ortaya çıkmış sayılabilir. Ancak unutulmaması gerekir ki bunların hepsi dini amaçla yapılmakta, bu törenleri gerçekleştiren din adamları da aynı zamanda törenleri düzenleyen kişi olarak ilk tiyatro yönetmeni, taklitleri yapan kişi olarak da ilk oyuncu sayılmaktadır. (Fuat 2010: 217). Zaten kandaş/göçebe toplumlardaki birçok düşünce ve eylem kutsallık barındırmaktadır. Bu toplumlar için yeryüzündeki her şey insan ile eşittir. İlkel toplumların birçoğunun yaşam biçiminde görülen bu inanişe “Animizm” denmektedir. Her şeyin bir ruhu vardır, insan hiçbir şeyden üstün değildir inancı, Şamanın kendini göstermesiyle bütünü ile ortadan kalkmasa da değişim geçirir. Bu değişim, kutsal ile insan arasına bir aracı girmesidir (Ünlü 2006: 49-50).

Orta Asya’da yaşayan Türkler oldukça fazlaydı. Buradaki toplumlar tanrılara yaklaşmak için pek çok zaman onları taklit eder, hikâyelerini anlatırlardı. Yakutlar’daki bir inanç Dionysos törenlerini hatırlatır niteliktedir. Bu inanişe göre en ulu tanrı Art-Tuyun-Aga kendi için kurban adanmasını hoş karşılamazdı. Onun yerine gençler dokuz bardak kırmızı dokuz kez içerlerdi ve ardından coşkulu oyunlar oynarlardı (Fuat 2010: 219). Yine Orta Asya’da yaşayan din adamı olarak şamanların Yakutlarda, erkek olanları Türkçe bir kelime olan “oyun”, kadın olanları Moğolca’dan gelen “udahan”, orta şaman “orta-oyun”, ulu şaman “ulahan-oyun” kelimeleriyle nitelendirilmekteydi. Oyun kelimesi, sadece şaman din adamlarını nitelemek için kullanılmıyordu. Mesela, Türkistan’da bir şaman ayininin tamamına da oyun deniyordu (And 2012: 37).

Kimi araştırmacılara göre şaman sözcüğü Hindistan Pali dilinde “ruhlardan esinlenen kişi, budhacı rahip” anlamındaki “Sramana”dan, kimi araştırmacılara göre ise Mançu’da “zıplayan, dans eden” anlamındaki “saman” kelimelerinden türemiştir. Türkçe-Tatarca “kam”, Kırgız ve Kazaklarda “bakşı” kelimesi şamanı nitelemektedir. Bu dillerin hepsinde de byclğyle, doğa üstü gçlerle hastalık iyileştirici hekimliğiyle, iyi ve kötü ruhlarla insanların iletişimini sağlamasıyla bir nevi din adamı kimliği taşımaktadır (Akın 2015: 43).

Göçebe Türkmen kültüründe, kadın-erkek şaman ayrımı gibi zıtlıklar önemli yer tutmaktadır. Bunlara kelimelerin anlamlarında bile rastlanmaktadır. Örneğin, “ak” soyluluğu, “kara” ise soylu olmayan topluluğu sembolize etmek için kullanılırdı. Göçebe Türkmenlerdeki bu zıtlık, Türk tiyatrosunun tarihsel seyri içinde çok sonraki dönemlerde bile devam edecek “ak” ve “kara” çatışmasının temelidir. Erkek ve kadın ayrımı gibi şamanlar iyilik isteme-kötülük yapma/defetme ayinleri yönünden, “ak şaman” ve “kara şaman” olmak üzere de ikiye ayrılırlar (nl 2006: 54-55).

Birçok farklı araştırmalarda şaman ayinlerinde ufak tefek değişikliklere rastlanmaktadır. Ancak her bir şaman ayininde şu unsurlar eksiksiz bulunmaktadır; döngüsellik, taklit ve kendinden geçme (trans hali). şaman, bunların tamamını dans, şarkı ve teatral faaliyetler eşliğinde kendini kışkırtarak meydana getirir. Bunlar yapılırken dikkatimizi çeken bir başka şey, davul. şamanın ayın sırasında kullandığı en önemli aracı. Bugün, Anadolu topraklarında (Bolu, Kastamonu) görülen davullu dansçılar bazı araştırmacılara göre Orta Asya Türkmenlerinden kalmış bir kültürdür (And 2012: 91).

Abdülkadir İnan, “Tarihte ve Bugün şamanizm” adlı kitabında, teatral faaliyetler barındıran ve en uzun şaman ayini olan, en büyük Tanrı lgen adına yapılan bir ayini anlatır. Bu ayin Tanrı’dan bir şey isteyen ve bunun için şamana başvuran biri için düzenlenir. O ayindeki teatral faaliyetlerden bazıları şunlardır; Ayin başlamadan önce ayini düzenleyen kişi için Tanrıya kurban olarak adanacak bir hayvan seçilir ve törene katılanlardan birine verilir. Bu kişiye “başkuthan kişi” denir. Başkuthan, Tanrı katına

kurbanı taşıyacak olan ruhu canlandırır. Sonrasında Kam<sup>34</sup> bir kayın ağacının yaprak ve dallarını kurban üstünde, yelpaze olarak salladıktan sonra elbisesini giyip, külahını takar ve eline davul ve tokmak alır. Önce Ülgen'i, sonra evlatlarını ve onlara bağlı ruhları davet eder. Kam bu ruhlardan bazılarını ilahiler okur. Ardından öldürülmüş ve içi doldurulmuş bir kaz ile gökyüzüne uçmayı canlandırır ve kaza: "Ak ayazın önünden, ak bulutun üstünden / Gök ayazın önünden, gök bulutun üstünden / Gök tanrıya doğru git !" der. Kam, kazı canlandırarak, kaz da sanki kendine cevap veriyormuş gibi kendi söylediklerine cevap verir. Bunlar, kurbanlık hayvanın görünmeyen canını yakalamak için yapılan bir törendir. Binek olarak kullanılan kaz da hayvanın canı yakalandıktan sonra uçup gitmiş gibi canlandırılır. Kam daha sonra törenin bir yerinde davulu ile çağırdığı ruhlar ile konuşur. Çağırdığı ruhlar ona güya "hey, kam" derler. Kam da ruhların geldiğini anlatmak için birden yerinden fırlar, davulunu çalarak, devamlı şiirsel dualar ederek tekrar bildiği tüm ruhları adlarıyla çağırmaya devam eder. Yine tüm ruhlar kam'a "hey, kam" diye güya seslenirler. Bundan sonra kam, ayini yaptıran kurban sahibini ve ailesini, davulu ile kucaklayıp, kutsar; bütün uğursuz ve kötü etkilerden onları temizler. Bu kişilerden çıkan kötü ruhları Altay dağlarının ötesine defeder. Ayini yaptıranlara kut (saadet) diler ve Tanrı Ülgen'e ulaşmak için adak kurbanın canı ve kurbanı tutan başkuthan ile beraber göğe doğru uçmayı canlandırmaya başlar. Göğün birinci katına geldiğinde, şimşekle, gök gürlemeleriyle karşılaşır, ikinci katta kaz ile yola devam etmeye başlar ancak onu da biraz yola devam ettikten sonra bırakır. Yola devam edecekken başkuthan şöyle der; "benimle beraber gel!", başkuthan ağlayarak "ben buradan döneceğim" diye cevap verir. Buradan tek başına devam eden kam, göğün tüm katlarını teker teker, her katta nelerle karşılaştığını canlandırarak çıkar. Dördüncü katta, davulu ile gök gürlemelerini seslendirir, beşinci katta gök gürlemeleri şiddetlenir. Bu katta yaratıcı (Yayuçı) adında yüce bir ruh vardır. Bu ruh dişidir. Çünkü kam ona "anam" diye seslenmektedir. Yayuçı Hatun, kam'a "Sen kimin kalıntısısın, kimin torunusun? adını söyle. Kişinin adı, geyiğin tüyü olur; adını, yolunu anlat. Kanatlılar uçmayan, tırnaklılar basmayan bu yere pis kokan böcek gibi nasıl geldin?" şeklinde tehditkâr sorular sorar. Kam korku dolu şekilde "Kara kamın kalıntısıyım, ulu kamın torunuyum... anam Yayuçı hatun! Dilek dilenmeğe geldim... secde ediyorum" diye cevaplar. Yayuçı Hatun ile karşılıklı konuşmaya devam ederler. Bütün bunlar üç

<sup>34</sup> Türkler ve Moğollarda şaman denilen din adamına verilen isim.

gün süren ayin ve törenin bazı parçalarıdır. Bu anlatılanlardan başka bazı ayinlerde şamanlar göğe doğru değil, yer altına doğru yolculuk yapar, orayı anlatacak temsiller yaparlar. Bu temsillerde Tamu (cehennem) üstündeki kıl köprüden geçilişini, sarı çöller üstünden uçuş sırasında görülen günahkâr kamların iskeletleri ile karşılaşmaları, karanlık yerlerde yaşayan tanrıların dünyalarında yılanlarla, ejderlerle, canavarlarla rastlaştıklarını anlatırlar (1986: 104-107).

Şamanın yaptıkları, toplum içindeki rolü gibi çift taraflıdır. Çünkü o, eylemleri ile yaşanan problemlere çözüm bulurken aynı zamanda bu yaptıklarında estetik unsuru gözardı etmez. Şamanın yaptıklarını bir oyun olarak kabul edebilir, şamanın kendisini de bir oyuncu olarak değerlendirebiliriz. Çünkü o, yaptıklarıyla büyüsel ve ayinsel bir hava yaratırken teatral faaliyetlerden oldukça fazla yararlanır (Tuna 1998: 102). Buraya kadar ayinde olanlarla ilgili bütün anlatılanlarda dikkat edilmesi gereken de budur. Bir şaman, ayin boyunca her şeyi, herkesi yeri geldiğinde ilahi okuyarak, yeri geldiğinde enstrüman çalarak, yeri geldiğinde canlandırarak anlatır. Bu canlandırılanlar bir hayvandan, ulu tanrılara kadar geniş bir yelpazede yer almaktadır.

### 2.2.2. Anadolu'da Tiyatro Faaliyetleri: Köy Seyirlik Oyunları

Türklerin, Orta Asya'dan Anadolu'ya gelişleri ile birlikte yerleşik hayata geçiş de yavaş yavaş başladı. Bu geliş, Türklerin Anadolu'ya giriş tarihi olarak bilinen 1071 yılında bir anda olmamış, uzun bir süreç sonunda gerçekleşmiştir. Orta Asya'dan gelirken elleri boş gelmemiş, kültürlerini de beraber getirmişlerdir. Bu kültür elbette Şamanizm özelliklerini de içermekteydi. Şaman, bu dönemde kimi zaman büyücü/hekim olan bir doktor, kimi zaman kutsal hayvan figürleri şeklinde karşımıza çıkar. Yani, bu şamanistik kültür, Anadolu'ya geldiğinde kaybolmamış, yerleşik halde bulunan kültür ile kaynaşmıştır. Bundan dolayı bugün bile Anadolu köylüsünün geleneksel seyirlik oyunlarında bu kaynaşmış kültürlerin izlerini görmek mümkündür (Akın 2015: 58). Sevda Şener de bu köy seyirlik oyunlarının “doğanın üretici ve yaşatıcı güçlerini kutsama kökeninden gelmekte” (1974: 26) olduğunu söyler.

Anadolu’da köy seyirlik oyunları, köylülerin kış aylarında, bayram, düğün, şenliklerde hoş vakit geçirmek için oynanmakta olan teatral özellikler gösteren faaliyetlerdir (Elçin 1964). Bu oyunlar, o dönemlerde tanrısal olanla kurulan bir ilişki olarak görülebilir. Ya benzer olayların benzer sonuçlar doğuracağı ya da ilahi özellikler barındıran zıtlık düşünceleri döneme hâkimdi. Örneğin, bir gök gürlmesi esnasında öküzü ölen bir insan, daha sonraki senelerde aynı zamanlarda gök gürlerse başka bir öküzünün daha öleceğine inanırdı. İlahi zıtlık durumuna örnek olarak ise mutluluktan, zenginlikten bahsetmenin zıttını ortaya çıkaracağı düşüncesi örnek verilebilir. O dönemlerde oynanan oyunlar, bireysel bir yaratım olmaktan çok toplumsal yarar sağlamak üzere oynanır ve oynandıkları toplumun birlikteliğinin artmasına yardımcı olurdu (Ünlü 2006: 62). Ancak bu oyunların temel özelliklerinden, tek tanrı inancının yaygın olduğu modern çağa kalan tek şey oynama faaliyetidir. Çünkü o dönemlerde oynamak bir zorunluluktur. Mesela, eski Türklerin Şamanizm geleneğini ve Anadolu’nun büyü törenlerinin izlerini taşıyan “Bodi Bodi” ve “Bodi Bostan” oyunlarının oynanma nedeni olan yağmur dilenmek, toplu bir ritüel ortaya çıkarması nedeniyle dogmatiktir (Akın 2015: 58-59).

Anadolu’daki tarım toplumlarında mevsimsel rutinlerin zamanla kutsal özellikler gösteren ritüellere dönüştüğü görülmektedir. Bu ritüel/oyunlar Anadolu’daki uygarlıklarca, aynı özellikler gösteren ancak farklı isimlerle andıkları tanrıların şerefine düzenlendiği bilinmektedir. Örneğin, Mezopotamya uygarlıklarından Sümerlerde toprağın anası İnanna, aynı topraklardaki başka bir toplum olan Akadlar’da İştar adını almaktadır. İlkbaharda yapılan bu tanrıçaların ritüelistik düğünleri toprağın bereketini arttırmak için yapılırdı (And 1962a: 8). Bu ritüel özelliği taşıyan seyirlik oyunlar sadece Anadolu’da değil, Avrupa’da birçok oyunda özelliklerini kaybetmeden günümüze kadar gelecektir (Akın 2015: 59).

Köy seyirlik oyunları bir merasim şeklinde gerçekleşir, oyunlar bu merasim sırasında yapılırdı. Bu merasim bazı safhalarda gerçekleşirdi. Öncelikle köyde, gece bir gezinti ile başlardı. Bu geziyi farklı rolleri olan üç kişi ve deve, tilki gibi hayvanları temsil eden kişilerden oluşan bir kafiye, köydeki gençleri peşine takarak gerçekleştirmekteydi. Bütün köy kapı kapı dolaşılırdı. Buna “Saya Gezmek” adı verilir.



Hayvan rollerindeki kişilerin ayaklarına, kollarına, boyunlarına çingirak takılır, davul ve zurna çalınır, bütün kabile ve peşine takılan herkes şakalarla köye şen-şakrak bir gece geçirtmeye çalışılırdı. Kapı kapı dolaşılırken, adet olarak her evdeki kadınlar tarafından önceden hazırlanmış yağ, bulgur, un, yumurta gibi ikramlar alınır, türlü oyunlarla gezi tamamlandıktan sonra bu toplanan ikramlarla yemekler hazırlanırdı. Bu hazırlık bitinceye kadar çeşitli oyunlar oynanır, en son hep birlikte yemek yenir ve merasim sona ererdi (Tecer 1940: 12-13). Buraya kadar anlatılan süreç içinde oynanan bazı oyunlar tiyatro özellikleri taşımakta, Anadolu’da teatral faaliyet olarak görülebilecek eylemler de bu oyunlarda ortaya çıkmaktadır.

Eski-yeni, bolluk-kıtlık, ölüp-dirilme, ak-kara, gece-gündüz, yaz-kış vb. karşıtlıklar Anadolu köylüsünün yukarıda anlatılan merasimlerin temasını oluşturur. (Ünlü 2006: 64-66). Bu temalar Şamanizm ritüellerinden etkilenen Anadolu’nun seyirlik oyunlarında da kendine yer bulmuştur. Örneğin, ölüp-dirilme oyunlarının en bilineni “Ölü Oyunu” ya da başka bir isimle “Arap Oyunu”dur (And 1962a: 49). Bu oyunun üç başkarakteri bulunmaktadır. Bunlardan ilki, yüzü, elleri simsiyah olması gereken, başında koyun postundan bir başlık, elinde tüfek veya sopa olan, kambur ve göğsü şişkin canlandırılan “Arap” karakteri. İkincisi, sırtında beyaz bir post, başında büyük, beyaz bir başlık ile uzun, bembeyaz sakallı bir ihtiyar olarak canlandırılan “Koca” karakteri. Üçüncüsü ise, bir erkeğin kılık değiştirerek oynadığı bir kadın tiplemesi olan “Gelin” karakteri. Oyun bu üç kişi arasında, beyaz postlu ihtiyarın düşmanı olan Arap tarafından öldürülmesi ve ardından kadının feryat figan yas tutması ile ölmüş ihtiyarın ağzına yemişler koyulması sonucu ihtiyarın tekrar dirilmesi şeklinde cereyan eder (Tecer 1940: 13).

Anadolu seyirlik oyunlarındaki doğüstü anlamlandırmalarla bütün dünyada karşılaşılabılır. Örneğin, Anadolu’da ölüm-yaşam ile ilişkilendirilmiş olan, bereketin ve doğurganlığın sembolleri Ana Tanrıça Kybele ve Attis figürleri Akdeniz ve Kuzey Asya ülkelerinde de görülmektedir (Ünlü 2006: 64). Bu semboller bir nevi evrenseldir. Mesela Campbell, bu evrensel anlatımları, tanrıdan bolluk bereket isterken ona adanan “kutsal kral kurbanı” ile ilişkilendirir. Ona göre, eski zamanlarda oynanan eski yıl-yeni yıl şenliklerindeki dramatik oyunlar, gizemlerin en büyüğünü taşımaktadır. Bu dramatik

oluşum tarih boyunca burada en güçlü ifadesini bulmaktadır. Geleneksellik çatısı altındaki tipler, ilahi ve tanrısal olanın somutlaştırılması ve karakterize edilmesi ile tüm dünyada destanlar ve ritüellere evrensel bir özellik kazandırmaktadır. Günümüzde Anadolu'daki seyirlikler ile Kuzey Amerika yerlilerinin oyunları ortak bir kaynaktan beslenmiştir. Bu kaynak tanrısal olanın dünyaya egemen olduğu zamanlardan izlerini günümüze bırakır. Anadolu'da köy seyirlik oyunlarında eski yıl-yeni yıl gizemini ve çatışmasını taşıyan oyunlar bulunmaktadır. Bu oyunlardan biri Anadolu'nun farklı yerlerinde oynanan "Köse Oyunu" adlı oyundur (Akın 2015: 61).

"Köse Oyunu" ya da başka bir isimle "Köse-Gelin" oyunu, eski yılın bitişi sayılan Şubatın 17'sinde başlayıp, üç gün boyunca sürer. Oyunda eski yılı ve yeni yılı temsil eden ayrı ayrı birer güvey<sup>35</sup> ve bir de gelin olmak üzere üç başkarakter ve birkaç yardımcı oyuncu bulunmaktadır. Eski yıl güveyi başında yünden bir çoban başlığı, köse olduğu için takma bir sakal, elinde bir baston, ayaklarında çarık ve uzun yün çoraplı bir şekilde giyinmiş kambur bir ihtiyar olarak canlandırılır. Yeni yıl güveyi başına kasket takmış, sırtına alacalı, yakasız ipek bir gömlek geçirmiş, düz renk bir pantolon ve nakışlı uzun çoraplar giymiş genç, gürbüz ve sıhhatli biri olarak canlandırılır. Gelin ise, yüzü makyajlı olarak oynayan, oyun adetlerine göre oyunda konuşmayan, gelin elbisesi giyen bir erkek tarafından canlandırılan bir karakterdir. Oyun ise şu şekilde gerçekleştirilir; ÖNCÜ olarak adlandırılan yardımcı oyuncu Köse (eski yıl güveyi) ile Gelinin şen şakrak bir şekilde evlendirir. Köse ile Gelin ortaya oynayarak gelirler, karşılaşır. Gelin bu karşılaşmadan memnun kalmaz ve bakışları, mimikleri ile yaptıkları ile Köseyi hipnotize edip, bayıltır. Gelin, Köse'yi diriltmeye çalışır ancak başaramaz. Yardımcı oyuncular ihtiyarı dışarı çıkarırlar. ÖNCÜ, genç güvey (yeni yıl güveyi) ile birlikte ortaya gelerek halka konuşur; "Arkadaşlar, moruk öldü, köyün en güzel kızını yeni yıl ile evlendiriyoruz" diyerek, yeni evliliği takdim eder (Elçin 1964: 28-29). Böylelikle eski yılı bütün köy hep birlikte öldürmüş, yeni yıla geçiş yapmışlardır.

Kars'ta oynandığını bildiğimiz, şamanlığın kalıntılarını taşıyan, dramatik özellikler taşıyan Köse Oyunu'nda ise dört oyuncu bulunur. İki kardeş rollerini

---

<sup>35</sup> Güvey: Damat

canlandırırılar. Kardeşlerden biri ak don üstüne, ak bir koyun postu giyerek, bacaklarının arasına at yerine bir odun almış, bir elinde de kamçı varken kambur bir şekilde rolünü oynar. Görünen her tarafı kömürle boyanır. İkinci kardeşin kamçısı yoktur. Bu kardeşin de her tarafı boyanmıştır. Üçüncü kişi, kadın kılığında bir erkektir. Birinci erkek kardeşin kızıdır. Dördüncü kişi ise battaniyeye sarılı yerde yatmakta olan bir domuzdur. Oyun başlarken “ağır bar” adlı halk oyunu oynanırken kız kaçırlır. Kardeşler birbirlerini suçlarken kavga çıkar. Birinci kardeş, ikinci kardeşi öldürür. Sonrasında onu iyileştirmeye çalışır, doktor çağırır ama işe yaramaz. Bunun üzerine kızgınlıkla, kamçısını kardeşine doğru savurur, kardeş dirilir. Ondan sonra “Çeçen Kızı” adlı oyun havası çalınır. Dirilen kişi dile getirir; “Üç gündür açım!”. At yerine domuz vurup, kesilir ve paylaşılır. Sonra hep birlikte “Laz Bari” adlı halk oyunu oynanır. Tam burada dile getirilmesi gereken konu, bu seyirlik oyununun Şamanizm etkisi altına kalmış olduğu düşüncesidir. Örneğin, at yerine bacakların arasına sopa koymak, kamçıyla ölü dirilmesi, ak ve kara karşıtlıkları, domuzun kurban edilmesi gibi durumlar Şamanizm etkilerinin görüldüğü durumlardır. Örneğin, at yerine bacakların arasına sopa koyarak attan daha hızlı gidildiğine inanıldığı için yapılırdı ve bu durum Macar şamanı “Taltos”ta görülen bir ritüeldi. Başka yörelerde oynanan oyunlara bakıldığında, bu sopanın bir “phallus<sup>36</sup>” sembolü olduğu görülmektedir. Bu da şamanlıktaki phallus ibadetlerinden kalma bir alışkanlık olarak görülebilir. Kamçı ile iyi etmek de, Orta Asya şamanlığına ait bir ayin parçasıdır (And 2012: 49-50).

Animist inanca özgü özelliklerin şamanlığa yansması ile şaman, kendi ruhunun bir hayvanda belirebileceğine inanır ve bu şekilde ölü hayvan tekrar canlanacaktır. Buradan aktarılan kültürle kutsal hayvanlar da Anadolu’daki seyirlik oyunlarda kendilerine yer bulur. Örneğin, Erzurum’da genellikle doğanın yeniden doğuşuna eşlik etmek için oynanan Fattik Oyunu’nda ayı canlanmasının bir şamanı sembolize etmesi muhtemeldir (Akın 2015: 64-65).

İslamiyet öncesi dönemlerde şamanlardan kalma kutsal hayvan figürlerine başka örnek olarak; Türkmen dervişi Geyikli Baba’nın geyiklerle dolaşması, Bektaş Veli’nin şahin kıyafetleri ile uçması vb. verilebilir (İnan 1986: 83). Günümüzde şamanlığın ve

---

<sup>36</sup> Phallus: Erkek üreme organı

medeniyetlerin ortak payda da buluştuğu birçok adet, kutsal ve sanatsal ifadede kendini gösterir. Aynı şekilde kutsal ve profan olan danslarda da Şaman etkilerine rastlanabilir. İslam öncesi dönemlerde Orta Asya ve Anadolu kültürünün dini olan üzerinde etkileri en az Alevi-Bektaşî özelinde göze çarpmaktadır. Bunun dışında kalanlarda bağımlı olunan durum genellikle dini olandır. Bu yüzden bağımsız bir tavır kazanamayan tiyatro, bir gösteri biçimine evrilememiştir (Akın 2015: 65). Anadolu’da seyirlik oyunlar günümüzde ya tümüyle kaybolmuş durumda ya da asıl işlevlerini ve anlamlarını kaybetmiş bir şekilde sadece turist eğlencesi olarak oynanmaktadır (Ünlü 2006: 73).

### 2.2.3. Osmanlı Devleti Döneminde Tiyatro

Genel bir açıklama yapılması gerekirse, Türkler arasında İslamiyet’in kabulünden sonra ortaya çıkan sanat anlayışının tiyatroya etkilerini anlamak için İslam toplumlarında sanat düşüncesini derinden etkileyen tasavvuf düşüncesinin incelenmesi gereklidir. Anadolu’daki toplum yaşamı İslam inanç kültürü, Şamanlık kültüründen kalma kalıntılar ve Anadolu’da yaşamış eski dinlerin kültürü sentezlenerek şekillenmiştir. Bu bir araya gelen kültürlerin gelenekleri, ortaya çıkan yeni kültürde iç içe geçmiş değil, birbiriyle uyumlu hale gelmiş durumdadır. Bu yüzden Anadolu’da İslam kültürü Türk, Acem, Kürt geleneklerini, Şamanlık ve Zerdüştlük inançlarını ve kısmi de olsa Hıristiyan ve Yahudi unsurları içermektedir. Burada tasavvuf inancının varlığına ulaşmış oluyoruz. Tasavvuf, “Tanrının niteliği ve dünyanın oluşumu, varlık birliği anlayışıyla açıklayan dinsel ve felsefi bir akım” olarak tanımlanmaktadır. Bu anlayış sosyal ilişkilerden giyim kuşama, edebiyattan resime kadar birçok alanı etkilemiştir (Ünlü 2006: 80-83). And, bunun nedenini “Geleneksel Türk Tiyatrosu” kitabında, “İslam’ın yaşam görüşü, salt Tanrı ve yazgı anlayışı, bireyin “muharrik”le (ilahi oynatıcı) ile çatışmasına, ona başkaldırmasına ya da istem ile ödev arasındaki çatışmaya, dolayısıyla dramatik kavrama karşıdır” (1985: 32) yorumuna yer vererek açıklamıştır.

Osmanlı döneminde de dramatik sanatlar, felsefe ve düşüncenin gelişimi yanında kısmı gelişme gösterebilmiştir. Devletin resmi düşüncesi, dini olanı kabul ediyordu. Bu yüzden teatral faaliyetler, modern anlamda tiyatro şekline evrilememiştir

(Akın 2015: 93). Çünkü İslam dininde her şeyin yaratıcısı tektir. Bu yaratıcı dışında insan temsilleri vermek uygun görülmemiştir. Zaten Osmanlı Devleti'nde sanat, Antik Yunan'da olduğu gibi zanaatla eş değer tutulmuştur. Güzel sanatlar kendini, musikiden mutfak eşyalarına, mimariden kitap ciltlerine gösterebilmektedir. Dini olanın tek kıstas olarak görüldüğü toplumda, inancın yol vermediği durumlar, inananlar tarafından pek taraftar bulamamıştır. Bu yüzden genellikle toplumun dini inancına sahip olmayan insanların eylemleri arasında tiyatroya rastlamaktayız. Ancak yine de Şaman Göçebe Türklerden kalma izler ve Anadolu seyirlik oyun kültürü eşliğinde saray şenlikleri, Meddahlık, Gölge Oyunu, Orta oyunu, tuluat gibi gösteri türlerine rastlanabilmektedir (Ünlü 2006: 80).

And'a göre Osmanlı döneminde, tiyatro faaliyetleri gerçekleştiren toplumda dört zümre vardır. Bunlar; "saray ve çevresi, esnaf loncaları, asker ocakları ve dinsel öğretilerle tarikatlar"dır (1970: 76). Saray'da oynanan oyunlar, Osmanlı'nın ilk dönemlerinde bile ortaya çıkmış durumdadır. Çeşitli şehirlerde (Bursa, Edirne, İstanbul) saray eşrafından kişilerin günlerce sürebilen düğün, sünnet gibi eğlenceler düzenlendiği bilinmektedir. Bu eğlencelerde insanları güldürmeye çalışan sanatçılar yer alırdı. Bu saray eğlenceleri çoğaldıkça mudhik<sup>37</sup>, mukallit<sup>38</sup> adları verilen sanatçılar da çoğaldı (Fuat 2010: 224).

Metin And'ın tiyatro faaliyetleri ile ilgilendiğini söylemiş olduğu zümrelerden asker ocaklarının düzenlediği oyunlar için de birkaç söz etmek gerekir. Türkler çok eski tarihlerden beri savaşçı bir toplum olarak görülmektedir ve o zamanlarda savaş oyunları ortaya koyarlardı. Osmanlılar ise savaş oyunlarını bir tiyatro gösterisine benzer şekilde sunacak kadar geliştirmişlerdir (And 2012: 57). Mesela, XVI. yy.'da, padişah Kanuni Sultan Süleyman zamanında bir sünnet düğününde böyle bir oyun gerçekleştirilmişti. Atmeydanı'nda deriden iki kule karşı karşıya dikilmiş ve gerçek silahlarla tam bir savaş canlandırılmıştı. O dönem, bu tür oyunların deniz savaşları için olanları da gerçekleştirilirdi (Fuat 2010: 224).

---

<sup>37</sup> Muhdik: Güldürücü

<sup>38</sup> Mukallit: Taklitçi

Tarikatların dinsel öğretileri sonucu ortaya çıkan bazı dramatik faaliyetler de bulunmaktadır. XII. yy'da Mevlana'nın oğlu tarafından kurulmuş bir tarikat olan Mevlevilik; dansı, müziği, sözü Selçuklu'nun saray eşrafına hoş gösterebilmiştir. Mevlevilik'in "sema" adı verilen danslarının kaynağı Şaman'a ve gök ile ilişkilendirilen ilkel danslara kadar götürülebilir. Osmanlı'da ise bu Mevlevi 'semah'ı, Sünni mezhebine ait dini bir dans şekli olarak kabul görmüştür. Buna karşın başka tarikatların ortaya çıkmasıyla XVI. yüzyıl döneminde "İslam'da raks etmek helal mi?" tartışmalarına yol açmıştır (Akın 2015: 104-105).

Osmanlı döneminde tiyatro faaliyeti olarak görülebilecek olan Orta oyunu, Karagöz oyunu ile birlikte Meddahlık ve Orta oyunun sahneye taşınmış hali olan, Osmanlı'nın son dönemlerinde ortaya çıkan tuluat geleneksel halk tiyatrosunu oluşturmaktadır. Tanzimat dönemindeki Türk tiyatrosunun incelenmesine başlamadan önce bu sayılanların nasıl bir dramatik faaliyet olduğunun ve din ile ilişkilerinin açıklanması çalışmanın amaçları doğrultusunda faydalı olacaktır.

#### 2.2.3.1. Orta Oyunu

Saray'ın desteklediği oyuncular zamanla meslek haline gelerek kol diye adlandırılan kumpanyalar oluşturmaya başladılar. Bu meslek grubu daha sonra esnaf loncalarının "zuhuri" koluna bağlanmış ve usta-çırak ilişkisi içerisinde gelişmiştir. İlk başlarda tasavvufi yansımalar sonucu biçimlenmiş bu eğlence türü daha sonraki dönemlerde akrobasi, gözbağcılık, hayvan oynatıcılığı gibi eski alışkanlıklardan kalma öğelerden kurtularak, dans ve müzik çerçevesinde bir sahne oyunu sayılabilecek olan bir oyuna dönüşmüştür (Akın 2015: 100).

Orta oyunu sanatçılarının ilk zamanlarda şenliklerde birçok olayı oynayarak canlandırdıkları bilinmektedir. Bu oyunların da on sekizinci, on dokuzuncu yüzyıllarda "koloyunu" ya da "orta oyunu" adıyla anılan oyunlara evirildiği bilinmektedir (Fuat 2010: 224). Osmanlı'da düzenlenen şenliklerde oyuncular bazı dramatik oyunlar oynamaktaydı. Bu şenlikler de bazı tarikat mensupları da gözbağcılığı, semah gösterileri vb. beceriler gösteriyorlardı. Ancak kol adı verilen oyuncu toplulukları şenlik zamanları

dışında farklı işler için de oyunlar oynardı. Esnaf loncalarının, seferberlik durumlarında askeri güce dönüşmesi, esnaf loncalarına bağlı oyuncuların da asker olması demekti. Buradan yola çıkan bazı araştırmacılar da Orta oyununun Yeniçeri'lerin "orta" adındaki grubundan çıktığını iddia etmişlerdir (Nutku 1985: 196).

Orta oyunu, gölge oyunu olup perde arkasında oynatılan Karagöz'den farklı olarak insanların kendisi tarafından gerçekleştirilmekteydi. Bu yönü ile Karagöz'den çok farklı olmasına rağmen birçok benzerlikleri (oyun havaları, kişileri, oyun temaları vb.) bulunmaktadır. Osmanlı'da dramatik gösterilerin daha I. Bayezid (1360-1403) zamanında bile sarayda görüldüğü bilinmektedir. Ancak o zamanlardan kalma kaynaklardan da Karagöz ile Orta oyunu arasında benzerlikler bulunmaktadır. Surnamede<sup>39</sup> yer alan minyatürler, Karagöz ve kukla oyunlarındaki gibi giyinmiş oyuncular olduğunu göstermektedir. Bunlardan başka olarak metinlerden de bu aynılık kanıtlanabilmektedir (And 2014: 49-50). Ahmet Rasim metinlerin benzerliği konusunda "Karagöz Kitabı" adlı eserinde şunları söylemektedir; "... Orta oyunlarının repertuarı çok sınırlı idi. Adeta Karagöz'ün oyunlarını, taklitleriyle birlikte –yapı planlarını toprağa tatbik etmiş olmak gibi yüzeyde bir ustalıklı- çalmış görünüyordu (2000: 119; Aktaran: Akın 2015: 101).

Orta oyunun kendi özelliklerine bakılması gerekirse; oyunda iki başkarakter vardır: Pişekâr ve Kavuklu. Bütün oyunun çatısı, bu karakterlerin arasındaki çatışmadan kurulurken, bütün oyun da bu iki kişinin etrafında gelişir. Orta oyunu olmazsa olmaz dört bölümden oluşmaktadır. Bunlar: a) Öndeyiş b) Söyleşme c) Fasil (oyun) d) Bitiriş. a) Öndeyiş: Oyunun takdim edildiği ve tanıtıldığı bölümdür. Zurna ile Pişekâr havası çalınır, Pişekâr ortaya gelir ve zurnacıyla aralarında şöyle bir sohbet geçer;

"Pişekâr- Efendi cümleten safalar geldiniz. (Zurnacıya) Amma benim pehlivanım!

Zurnacı- Buyur benim pehlivanım!

Pişekâr- Bu da hesap değil.

Zurnacı- Nedir hesabın!

<sup>39</sup> Surname: Osmanlı'da şenlikler hakkında yazılan edebî metinler.

Pişekâr- Borcu sıkıyor kasamın. ... oyunun (oyunun adını söyler) taklidini aldım. Çal da oyunumuz başlasın, tenezzülen teşrif buyuran zevât-ı kirâm zevkiyâb olsunlar.”

Buradan sonra genellikle Kavuklu havası çalınır, Kavuklu, Kavuklu-arkası ile ya da cüce ile sahneye gelir ve Pişekâr ile aralarında kısa bir konuşma olur. Buradan sonra da ikinci bölüm “söyleşme” gerçekleşir. b) Söyleşme: Karagöz ile Hacivat’ın atışmaları gibi Kavuklu ile Pişekâr’ın ustalıkla laf atışması yaptıkları, çene yarıştırdıkları bölümdür. Burası da kendi içinde iki bölüme ayrılmaktadır. İlk bölüm “arzbar” denilen, Kavuklu ile Pişekâr’ın birbirlerini tanıyor olduklarını anlamaları, bu anlama oldukça uzun sürer, çünkü birbirlerinin sözlerini yanlış veya tersten anlarlar. Bunlarla geçen arzbar bölümünden sonra “tekerleme” bölümü gelir. Burada Kavuklu başından geçen bir olay anlatıyor gibi gözüktür. Pişekâr da bunu gayet ciddi dinler, ancak sonunda bu anlatılanın bir rüya olduğu ortaya çıkar ve söyleşme bölümü sona erer. c) Fasil: Tekerlemeden sonra gelen bu bölüm, asıl oyunun oynandığı bölümdür. Birçok oyunda Kavuklu işsizdir, iş aramaktadır. Pişekâr ona tekerleme bölümü sonunda bir iş bulur. Bu bulunan iş farklı oyunlarda farklılaşır. Her oyunda farklı bir meslek yapma ihtimali bulunmaktadır. Çeşitli karakterlerin oyuna girmesi ve çıkması ile fasıl bölümü sona erer. Ancak unutulmamalıdır ki burada yazılanlar sadece taslak olup oyunun çoğu doğaçlama oynanmaktadır. d) Bitiş: Bu bölüm çok kısadır. Pişekar oyunu tanıttı başlatan olduğu gibi oyunu sonlandırandır. Sahneye gelir, seyircilerden özür dileyerek bir sonraki oyunun takvimini, yerini, adını duyurur (And 2014: 53-54).

Orta oyununda dini etkilere baktığımızda karşımıza çıkan ilk durumlardan biri kadınların yokluğu olmaktadır. Oyunda kadın rolleri yok değildir. Ancak bu roller, erkekler tarafından icra edilmektedir. Oyundaki bu tiplere “Zenne” adı verilmektedir. Bu rolü icra edenler takma saç takıp, bunun üstüne oyali yazmalar geçirirler. Arkalarına kenarları işlenmiş ferace giyip, yüzlerini sadece gözler açık kalacak şekilde kapatırlardı (Sevengil 1959: 69).

Orta oyunu taklide dayalı anlayışı nedeniyle toplumda gördüğü her şeyi taklide dökme eğilimindedir. Osmanlı gibi çeşitli dinleri, milletleri bünyesinde barındıran bir



toplum, zengin bir taklit edilecekler yelpazesi oluşturmaktadır. Böylelikle dini konu edinen taklitlerde –örneğin, Hıristiyan taklidi yapanların kâfir sayılması gibi- fetvalar verilmesine neden olur (Kudret 1994: 18; Aktaran: Akın 2015: 101). Osmanlı’da oyunculara pekiyi gözle bakılmazdı. XVI. yy’da oyuncular için söylenenlerden birkaç örnek vermek gerekirse; “ehl-i ırz<sup>40</sup> olan Müslümanları gayetle sevmezler”, “bir bölük günahkâr-ı na-kâmdır<sup>41</sup>” (Nutku 1985: 206).

### 2.2.3.2. Meddah

Âşık, ozan, halk hikâyeciliğine anlatı tekniğini kullanması sebebiyle benzeyen meddahlar, anlatı sırasında jest, mimik, mizansen kullanımı ile seyirlik bir oyun olmaya yaklaşarak onlardan ayrılır (Ünlü 2006: 87). Metin And’a göre “Geleneksel Türk seyirlik oyunlarının en önemlilerinden birisi Meddah’tır. Meddah, bir anlatı türü olması bakımından Karagöz, orta oyunu gibi dramatik türlerden ayrılrsa da, anlatı bölümlerinin aralarında söyleşmeli, taklitli, kişileştirmeli kesimler yerleştirildiği için o da kolaylıkla dramatik türden sayılır. güldürmecenin yanı sıra çeşitli havayı, mizacı yansıması bakımından onlardan ayrılır. Dede Korkut, Köroğlu gibi geleneksel Türk kaynaklarından gelen konular, İslam geleneğinden gelen dinsel konular, Seyyit Battal Gazi, Kerbelâ olayının çeşitli oluntuları, Hazreti Hamza’dan, Hazreti Ali’den gelen konular, İran geleneklerinden efsaneler, Destanlara, Şehnamelere dayanan konularla bu çeşitlilik içinde değişik mizaçları yansıtır” (2014: 31).

Meddah kelimesi, Arapça “methetmek kökünden gelir ve anlamı kutsal kişileri övendir. Meddahın yaptığı Orta Asya’daki şamanların, bakışların<sup>42</sup> geleneklerinde görülen hikâyeye anlatan ozanlar gibi halk hikâyeciliğidir. Arap meddahlar konularını dinden almaktadır. Anadolu’ya gelindiğinde sazına sözünü katıp hikâyeye anlatanlar var iken kentlerde meddahlarla karşılaşmaktadır. Fütüvvetname’ye göre dört farklı meddah vardır. Bunlardan peygamberi öven hikâyeler anlatan ile ulu insanların hikâyelerini anlatanlar, çok benzemeseler de Türk meddahının yaptıklarına daha yakındır. Türk meddahı anlattıklarını şiveli konuşarak, taklit veya canlandırma yaparak

<sup>40</sup> Ehl-i Irz: Şerefli ve temiz olan. Namuslu, iffetli kimse.

<sup>41</sup> Na-kâm: Muradına eremeyen. Arzusuna kavuşamayan

<sup>42</sup> Bakış: Şamanlıktaki büyücü/hekim.

süsler. Bu şekli ile de tiyatroya daha çok yaklaşmış olur. Anlattıkları konular arasında dini temalar olsa da sadece o kaynaktan beslenmez. O toplumu elinden geldiğince, dilinin döndüğünce yansıtmaya, bunu yaparken mizahı, taklidi, güncel olanı elden düşürmemeye gayret ederek gerçekleştirir ne yapıyorsa (Akın 2015: 94-95).

Tuncor'un aktardığına göre, Meddahların birçoğu sol omzunda bir mendil bulundururdu. Bu mendil, anlattığı hikâyelerde meddahın en yakın arkadaşıdır. Meddah, taklit sırasında bu mendille ağzını kapatır, dinlenme amacı ile mendilini çeşitli amaçlarda kullanır ve sonra tekrar omzuna alırdı. Elinde mendilden başka bir de değnek bulundururdu meddah. Bu değneği kapı çalma sesi, sert bir vuruş sesi çıkarma gibi kendine yardımcı olacak şekilde işlevsel kullanırdı. Meddahların bu eşyaları kullanmalarındaki amaç sadece anlatıma renk katmaktır (Oral 2013: 26).

### 2.2.3.3. Karagöz Oyunu

Bir hayal oyunu olarak bilinen Karagöz, bir gölge oyunudur. Karanlık bir ortamdaki beyaz bir perde, bu perdenin arkasından perdeye yakılan ışık ve insan şeklindeki deriden yapılmış figürler. Karagöz, figürlerin ışıkla perdenin arasına koyularak, üzerine Karagözcü'nün bu hayalleri taklitle, şive ile bir olay çerçevesi içerisinde konuşturmasıyla gerçekleştirilir (Fuat 2010: 233).

Anadolu'ya Mısır'dan gelen gölge oyunu zamanla Karagöz adıyla anılmaya başlanmıştır. Tasvir konusunda Anadolu toplumu, inançları yüzünden yasakçı bir toplum olmasına rağmen perde arkasından oynatılan figürleri kanıksamış hatta dönem şeyhülislamlarından; bir gölge oyunu ibret almak için seyrediliyorsa, seyredilmesinin haram olmadığı yönünde fetva almıştır. İlk ortaya çıktığı dönemlerde tasavvufi özellikler barındırdığı söylenen Karagöz, daha sonraki dönemlerde sosyal ilişkileri eleştiren bir gösteri türüne bürünmüştür (Akın 2015: 96).

Türklere ait gölge oyunu kesin biçimini XVII. yy'da ancak almıştır. Bu dönemde Karagöz toplumda yaygınlaşmış, sadece Ramazan'da, Sarayda veya belli başlı yerlerde değil, Anadolu'nun birçok yerinde oynatılmıştır (Nutku 1985: 202). Bu oynatılan gölge

oyununda başkarakter iki kişidir. Karagöz ve Hacivat. Karagöz söylediğini sakınmayan, saf ve düz bir halktan kişidir. Hacivat ise çıkarıcı, yanar-döner olabilen, okumuş bir tiptedir. Orta oyunundan olduğu gibi bunda da yardımcı tipler bulunmaktadır. Bunlar, Osmanlı'da sık karşılaşılan tipler olmasıyla sosyal bir önem taşır (Fuat 2010: 232-233).

Karagöz oyunu, orta oyununda olduğu gibi dört bölümden meydana gelmektedir. Bu bölümler; 1. Mukaddime (Giriş) 2. Muhavere (Söyleşme) 3. Fasıll (Asıl oyun) 4. Bitiş. Oyunun mukaddime bölümünde Hacivat perdeye seyirciye göre soldan gelir, bir semai okur. Semai bitiminde "Off ... hay Hak!" sözüyle bu bölümün en önemli öğelerinden perde gazeline başlar. Bu okunan gazeller genelde dünyanın fani oluşu, görünenin arkasındaki asıl gerçeğin görülmesi gerektiği gibi tasavvufi düşünceler içermektedir. Hayal perdesi de denilen Karagöz perdesinin bir ibret perdesi olduğu burada dile getirilir. Ancak Karagöz oyununda perde gazelleri dışında tasavvufi öğelere pek rastlanmaz (Akın 2015: 96-97).

Karagöz oyununda gazellerden dolayı dini öğelere rastlamak, Osmanlı'daki diğer dramatik türlere göre daha olasıdır. Diğer oyun türlerine göre daha serbest gelişim sağlayabilmiş olması da bu dini öğelerin onu korumuş olmasındandır. Çünkü gölge oyunlarına mistik/tasavvufi bir anlam yüklenmiştir. Perdenin arkasında bir tek sanatçı vardır. Bu sanatçı, nasıl perdeye yansıttığı figürlerle oyunlar oynuyorsa, tek yaratıcı olan Allah'da öyledir. Onun perdeye yansıttığı insanlar kendilerince birtakım oyunlar oynuyor gözüküyorlar ancak perde kalktığında ortada bir tek sanatçı yani Allah kalır (Sevengil 1959: 74). Muhyiddin-i Arabi öncü olmak üzere birçok tasavvuf ehli "dünya hayatı ancak bir oyundan ibarettir" anlayışını, bir perde arkasından yönetilen dünya tasavvuru olarak yorumladıklarını dile getirmişlerdir. Onlara göre dünyadaki her şey bir Karagöz oyununda olduğu gibi gözükmeyen bir el tarafından yönlendirilmektedir (Ünlü 2006: 89).

#### 2.2.4. Modern Türk Tiyatrosuna Doğru

Geleneksel halk tiyatrosunun ardından modern dönem Türk tiyatrosu üç bölümde incelenecektir. Bu dönemler, çalışmanın kapsamı bakımından şu şekilde

belirlenmiştir; 1839'dan 1908'e kadar olan modern anlamda tiyatronun yapılmaya başlandığı Tanzimat Tiyatrosu dönemi, 1908'den 1923'e kadar olan Meşrutiyet Tiyatrosu'nu kapsayan dönem ve 1923'ten 1946'ya kadar olan erken dönem Cumhuriyet Tiyatrosu. Bu dönemlerin seçilmesinin nedeni her birinde farklı siyasal ve toplumsal gelişmeler yaşanmış olmasıdır. Metin And, bu dönemlerle birlikte değişen sosyal, siyasal yapının tiyatroya yansımalarını şu şekilde özetlemiştir; "...bu tarihler aynı zamanda tiyatro bakımından da geçerlidir. Şöyle ki 1839 Gülhane Hattı Hümayunu'nun okunduğu yıl İstanbul'da dört tiyatronun açıldığı yıldır. Aşağıda da vurgulanacağı gibi önce tiyatro binalarının yapılması Batı tiyatrosunun kökleşmesi için en önemli adımdı. 1908 yılı Hürriyetin ilanı ve Meşrutiyet'in kabulü olduğu kadar, tiyatro bakımından da önemli bir yıldır. Çünkü 1884 yılından başlayarak 1908'e kadar II. Abdülhamit'in sıkıdenetimi altında tiyatro etkinliği ve gelişimi durmuş, oyun yazarları oyun yazamaz olmuşlardır. 1908'de Hürriyet'in ilanının daha ilk haftalarında tiyatro etkinliği başlamış, yazarlar başdöndürücü bir hızla oyunlar yazmaya başlamışlardı. 1923 yılı ise Meşrutiyet döneminin tam sonu sayılamaz; bu bağlamda birçok tarih ileri sürülebilir. Ancak 1923 hem yeni döneme anayasal değişimle Cumhuriyet adının konması bakımından geçerli bir başlangıç tarihi olduğu gibi, gene 1923 tiyatro açısından da bir dönüm noktasıdır. İlerde ilgili bölümde görüleceği gibi, tiyatromuzun en önemli sorunu olan kadın sanatçıların sahneye çıkması, Atatürk'ün yüreklendirmesi ve verdiği güvence ile gerçekleşmiş olup, ilk kadın sanatçılar 1923 yılında hiçbir baskıya uğramadan sahneye çıkabildikleri gibi, ayrıca gene 1923 yılında Ankara hükümeti tiyatroyu desteklemek konusunda ilk adımı atmıştır" (2014: 67-68).

#### 2.2.4.1. Tanzimat Dönemi Tiyatrosu

Bugüne kadar olan her şey, bugün olacak olan şeylerin tezahürleri olabilirdi en fazla. Bu yüzden bugün başlayan her şey sil baştan başlamış sayılabilirdi. Seyircisinden oyuncusuna, oyun yerinden oynanacak olan metinlere kadar her şey değişiyordu. Bu değişimin siyasal, toplumsal, dini, ekonomik vb. birçok nedeni vardı. Bu değişimin siyasi açıdan başlangıç tarihi 1839'da Gülhane Hatt-ı Hümayunu'un okunduğu tarihtir. Batı etkisinde olsa da modern Türk tiyatrosu açısından bir başlangıç tarihi belirlenecek

olursa, Şinasi tarafından yazılan ilk Türk tiyatro eseri sayılan “Şair Evlenmesi”nin yazım tarihi olan 1859 söylenebilir.

Batılılaşma furyası ile laiklik kavramı da Fransızcadan Türkçeye geçmiştir. Altındal’ın açıklamasına göre, din adamlığı ve yetkileri olmayan anlamındaki “laos” kelimesinden gelen “laikos” kelimesi, dini olmayan, dine ait olmayan, profan unsurlara ait olan anlamına gelmektedir. Laiklik, din ve devlet işlerinin birbirlerine karışmaması temelinde bir düşünce yapısıdır. Cumhuriyet’in yapısıyla özdeş düşünülen laiklik kavramı, Tanzimat döneminde batıdan taklit edilen birçok yenilik ile beraber Türkçeye girmesine karşın siyasi ya da toplumsal olarak bir karşılık bulamamıştır. Osmanlı Devleti, yönetimi laik olmayan, şeriat ilkelerine dayanan dini bir devlettir. Bu yüzden ilk yapılan yenilikler var olan şeriat düzenini değiştirmek gibi bir düşüncede yapılmamış, şeriatın yetersizliği Meşrutiyet’le beraber tartışılmaya başlanmıştır. Bu dini yönetim anlayışı “eşitlik” kavramına değil “adalet” kavramına dayanmaktaydı. Çünkü istikrarlı bir toplum için adaletin sağlanması şarttı. Adalet anlayışı ise, yöneten sınıf (askeri sınıf ve ulema) ile yönetilen sınıf (köylü, tüccar, zanaatkâr) arasında sosyal dengeyi sağlamak için gerekli görülüyordu. İslam devleti Osmanlı’da Hıristiyanlar ve Yahudiler bu yüzden yöneten kesime dâhil olamıyordu. Bunun sonucunda gayri-müslimler cemaatler halinde örgütlenip, milliyetçilik fikri ile çocuklarını Avrupa’da okuttular. Bu da Osmanlı Devletinin ideolojisi olan Osmanlılık fikrinin artık işlevselliğini kaybettiği anlamına gelmektedir. XVII. yy’dan itibaren hissedilen değişim rüzgârı 1839’a gelindiğinde, Osmanlılık, Türkçülük ve İslamcılık temelleri üzerine oturtulmuş Gülhane Hatt-ı Humayunu’nun okunması ile II. Mahmut devrinde Tanzimat Döneminin yaşanmasına yol açar. Artık İslam’ın şartlarına bağlı kalınacak, Osmanlılık fikri gereği, Tanrı desteğindeki padişah önünde müslim, gayri-müslim herkes eşit sayılacak ve padişah herkesin padişahı olacaktır (Akın 2015: 117-120). Kongar’a göre Gülhane Hatt-ı Humayunu sonrasında üç önemli sonuç meydana gelir: 1) Padişah karşısında merkezi bürokrasi güç kazanır. 2) Gayri-müslim Osmanlı vatandaşlarının ticari faaliyetleri güvence altına alındığı için Avrupa ile daha rahat ticaret yaparlar ve Osmanlı’nın ekonomik sömürüsü çoğalır. 3) Avrupa ülkeleri, Osmanlı’nın içişlerine daha çok karışma fırsatı elde ederler, bir tür yarı-sömürge durumu oluşmaya başlar (1993: 68 ; Aktaran: Ünlü 2006: 109).

1839'da İslami bir üslupla sağlanmaya çalışılan eşitlik yetmemiş olacak ki 1859'da II. Islahat Fermanı yayınlandı. Bu yayınlanan fermanın amacı, Osmanlıcılık fikrinin yerine tüm dini cemaatlere eşit haklar sağlanması ile Müslüman ve gayrimüslim Osmanlı vatandaşları arasında eşitlik yaratmaktır (Islahat Fermanı, <http://www.wikizero.biz/index.php?q=aHR0cHM6Ly90ci53aWtpcGVkaWEub3JnL3dp a2kvSXNsYWVhdF9GZXJtYW7EsQ>, 23 Şubat 2019'da erişildi). Bu ferman herkese dini ibadetlerini özgürce gerçekleştirebilme fırsatı sağlıyor, fermanında “kimse dini yüzünden aşağılanamaz” ibaresi yer alıyordu. Tanzimat'la birlikte daha önceden dini emirlerle sınırlandırılmış olan bilim ve sanat, yeni yasalarla biraz daha geniş bir özgürlük alanı kazandılar. Batı'dan gelen bilim yanı başında eğitim sistemini de getirmiştir. Bu da batı edebiyatının, Osmanlı'da var olan İran ve Arap menşeli kültür, sanat faaliyetleri ile sentezlenmesine yol açmıştır. Bu yüzden Tanzimat aydını ne tam Batı'ya ait olmuştur ne de tam Doğu'nun kültürünü yansıtabilmiştir, çelişkiler içinde kalmıştır (Akın 2015: 122-123).

Tanzimat'taki aydınlarda Batı tiyatrosu sevdası oluşmadan önce Türklere özgün birbirinden farklı iki geleneksel tiyatro bulunmaktaydı. “Köylü Tiyatrosu geleneği” ve “Halk Tiyatrosu Geleneği” (And 2014: 11). Tanzimat döneminin çelişkileri sanata da yansımış, halkın geleneksel sanatı ve tanzimat aydını sanatı gibi keskin farklar oluşmuştur. Bu dönemde Ziya Gökalp'in deyimiyle “iki medeniyet” kavramı türemek zorunda kalır: Resmi medeniyet, halk medeniyeti. Alafranga-alaturka lafları zıt iki gösterge birimi olarak kullanılırlar. Seyirlik oyunlar (Karagöz, Orta Oyunu) alaturka, Batı Tiyatrosu alafranga olarak nitelendirilir (Akın 2015: 124).

Osmanlı'da Batılılaşma ile ortaya çıkan toplumsal değişimler sonucunda edebiyat, sözlüden yazılıya doğru evrilmiştir. Devlet ve halk sanatçıları dışındaki bir aydın grubu Batı tarzı sayılabilecek bir edebiyatı ülke içinde yaşatmaya başlamıştır. Benzer bir durum tiyatrodaki da yaşanmaktaydı (Ünlü 2006:115). Tanzimat döneminde edebiyatın batı merkezli gelişmesinde üç isim başı çeker; İbrahim Şinasi (1826-1871), Ziya Paşa (1825-1880 ve Namık Kemal (1840-1888). Bunların arasında Şinasi, “Şair Evlenmesi” adlı ilk Türkçe Tiyatro oyununu 1859'da yazar. Yazarın bu oyunu yazmaktaki başarısı Türk edebiyatına tiyatro dilini yerleştirirken gösterdiği maharettir.

Şinasi, Karagözde iki boyutlu ve perdede gölge olarak oynayan figürleri ve Orta Oyunu'nda kalıplaşmış belli başlı tiplere özgür eylem fırsatı sağlar. Yine Bu dönemde Namık Kemal tarafından yazılmış “Vatan yahut Silistre” oyunu ajitasyonun bilinçli olarak esere işlendiği ilk tiyatro metnidir. Namık Kemal bu eserinde de yansıttığı gibi “Vatan ve Hürriyet” sloganının amansız savunucusu durumundadır. Tanzimat düşüncesinin vücut bulmuş hali olan Ziya Paşa ise “Ümmetim efradının değişik fikirlere sahip olması Allah'ın bir lütfudur” hadisinden yola çıkarak bir meclis kurulmasını isteyerek, gayri-müslimlere eşit haklar verilmesini isteyen kararsız bir batıcı olarak görülmektedir (Akın 2015: 124-125).

Türk toplumunda bazı konuların tartışmaya açık bir yanı uzun yıllar olmamış, bu konular ancak batılılaşma hareketleri ile tartışılır hale gelen bir durum olmuştur. Tanzimat döneminde çokça tartışılan konulardan biri: Kadın. Çamurdan'a göre bu dönem tiyatrosunda kadın erkeğin gölgesi olarak görülmektedir (2015: 52). Durakbaşa'ya göre Osmanlı'da bu dönem kadınların durumu için gelişen yenilikçi fikirler, ataerkil iş bölümündeki “analık” rolünü daha iyi yerine getirebilmesi için ortaya konmaktaydı (2002: 104). Bundan ayrı olarak, bu dönemde kadın üzerine görüşler ikiye ayrılmıştır. Oyunlar da yazmış olan Şemseddin Sami bu konuda Batıcı bir tavır takınarak, batıda kadınların sahip olduğu hakların kendi toplumundaki kadınlar için de istemektedir. Namık Kemal ise kadın konusu için şunları söyler; “Dans etmekle, şeytanla flört etmek arasında hiçbir fark yoktur” ve “Eğer sizin medeniyet zannettiğiniz şeylerin karıların açık saçık sokağa çıkması ve meclislerde dans etmesi ise onlar ahlakımıza mugayirdir. Biz istemeyiz, istemeyiz, bin kere istemeyiz” (Akın 2015: 129).

Gölge oyunundaki Hacivat'ın Sokak adamı, kaba saba diyerek halkı aşağılaması yeni dönem romanlarında Rezaizade Ekrem'in “Araba Sevdası” adlı eserindeki kimlik yoksunu “Bihruz Bey” kişisine dönüşür. Bu dönemde sokaktaki adamı canlandıran Karagöz'ün yöneten sınıfla arası açılır. Batı eğitimi ve tekke eğitim arasında mekik dokuyan, halkı aşağılayan sınıfa karşı, aşağılanan kitle aynı şekilde cevap vermeye başlar. Bunun sonucunda gelenek modernlik, din ile yeni din, üst kesim alt kesim (halk) arasında kültürel bir çatışma yaşanmaya başlar (Akın 2015: 132).

Bu dönem edipleri, Fransız Mercier ve Diderot'nun söylemleriyle gelişen, “tiyatro, ahlaki ve siyasi faydayı kendine temel alarak faaliyete geçmelidir” düşüncesini benimsemişlerdir (And 2014: 73). Bunlardan Theodor Kasap kendine temel aldığı “ahlak” kaidesi üzerinden Türk tiyatrosunu şekillendirmektedir:

“... Sivilizelerimiz mademki Fransızca biliyor ve tiyatroyu seviyorlar şu işin aşağı işini bırakıp da yerli mahsulüne iane etseler yani adab ve terbiyemize muvafık suretde bazı oyunlar tercüme ve tertib ederek iane eyleseler ne olur.

(...) Avrupa oyunları elbette bizim ahlakımıza tevafuk etmez.

(...) En evvel şunu bil ki tiyatronun esası ahlaktan başka hiçbir maksad üzerine mebni değildir” (Sevinçli 1991: 99-102; Aktaran: Akın 2015: 136).

Tanzimat döneminde batılılaşmaya başlayan sanatın yegâne işlevi ve amacı eğiticiliktir. Namık Kemal tiyatrodaki seyirciyi ahlaki olarak eğitmeyi amaçlar. Ona göre tiyatroyu bir “ahlak mektebi” olarak görmek gerekir: Çünkü bir yazarın yazmış olduğu birkaç tiyatro ile millet terbiye edilebilir (Ünlü 2006: 115-117). Bu dönem yazarlarından Namık Kemal ve Ahmet Mithat için İslam ahlak kaidelerine uygun şekilde Batılılaşma'ya bir sınır getirmek çok önemlidir. Onlar için İslam dinine ait olanların önemi maneviyata verdiği değerle namuslu, ahlaklı insanlar yetiştirmesinde yatmaktadır. Bu düşüncelerini eserlerinde de görebilmek mümkündür. Onlar eserleriyle halkı uyarmak ve yetiştirmek kaygısındadır. Mesela Ahmet Mithat, “Felatun Bey ile Rakım Efendi” isimli romanında öncelikle İslami ilim ve sanatlar eğitiminin alınması, sonrasında bilim öğrenilmesi gerektiğini savunmaktadır. Çünkü ona göre Batılılaşmış bir eğitim, İslam gölgesinde gelişmelidir (Akın 2015: 133) düşüncesini okuyucusuna aktarmaya çalışır.

Tanzimat döneminden önce Türk tiyatrocunu bulmak zordu. Tiyatro daha çok Ermeniler tarafından kendi dillerinde yapılmaktaydı. Ermeniler, seyirci çekmek için zamanla oyunlarını Türkçe oynamaya başladılar. Ancak iyi Türkçe konuşan, iyi oyuncu bulmakta zorluk çektiler. Kadın oyuncular bu dönemde sahneye çıkıyor ancak Müslüman olmayan kadınlardı bunlar. Müslüman kadınların sahneye çıkılması kesinlikle yasaktı. “Osmanlı Tiyatrosu”nun, Güllü Agop tarafından açılması ile Osmanlı'da ilk ulusal tiyatro kurulmuş olur. Bu tiyatrodaki yapılan duyuruların etkisi ile



Müslüman oyuncular yavaş yavaş sahneye çıkmaya başlamıştır (And 2014: 74). Tabii erkek olmak şartıyla.

Güllü Agop seyirciyi yetiştirmek istemiş, seyirci kültürü oluşturmak istemiştir. Seyircilerin sadece erkek olması geleneğini de değiştirmeye çalışmıştır. Kadınlar için biletleri daha ucuz fiyata satmış, tiyatrosunda oyunu kimsenin onları görmeden seyredebilecekleri kadınlara özel kafesler yaptırmıştır. Bunun sonucunda kadınlar tiyatro seyretmeye başlamıştır. Ancak bu şikâyet konusu olmaktan kurtulamamıştır (Akın 2015: 137). Ancak yine de seyircilerin yetiştirilmesi için büyük bir çaba gösteriliyordu. 1859'da seyircilerin bir tiyatro oyununda neler yapması gerektiği, tiyatro için hazırlanmış bir tüzüğün içerisinde madde madde yazılmıştır. Bu maddelere göre seyirciler silah, sopa, şemsiye ile ve sarhoş bir şekilde salona giremeyecek, sigara içme alanları dışında sigara içilmesine müsaade edilmeyecek, bağırıp gürültü eden, adap kurallarına aykırı davrananlar oyundan atılacaktır. Yasakların kontrolü kolluk kuvvetleri tarafından sağlanacaktır (And 2014: 70).

Dönem yazarları tragedya yazmaya çalışmışlar ancak başarılı olamamışlardır. Çünkü trajik olan İslam'ın içinde yer almaz. Tanrıya başkaldırı için kesin bir ilahi yasak vardır. Birey henüz kendi yaşamına yön verecek, kendi kaderini tayin edecek yetkinlikte değildir (Akın 2015: 140). Toplum, Batı ve Doğu düşünceleri arasında sıkışmışken halk tarafından yeni gelen reddedilerek gelenek ve inançlara daha sıkı sarılır. Bu dönemde hala orta oyunları oynanmaya devam ettirilse de kendini yenileyerek sahneye çıkmak durumunda kalır. Pek çok dönem aydını (Namık Kemal vd.) geleneksel olana karşı çıkarlar ancak toplum, ilim ve fenden çok hocalara, batıl olana inanmakta ısrar eder (Akın 2015: 141).

Batılılaşma, aydın olarak adlandırılan kesim tarafından halk değerlerini reddetmek olarak kanıksanmıştır. Namık Kemal gibi dönem sanatçıları, geleneksel tiyatronun “müstehcen” ve “işe yaramaz” olduğunu ileri sürmüşler, Karagöz ve Ortaoyunu oyunlarının ahlaka aykırı olduğunu, özellikle kadınların bu oyunları izlemesinin sakıncalı olduğunu dile getirmiştir (Ünlü 2006:117). Bu dönemde Orta

oyunu, Karagöz gibi halk tiyatrosu geleneği aydınlar tarafından unutturulmak istenmektedir. Bu da ortaya bir kimlik sorunu çıkarmaktadır.

1870 yılına gelindiğinde ise tiyatrolara ödenek vererek onları yüreklendirmenin yanı sıra bir Ulusal Tiyatro oluşturma düşüncesi ortaya çıkmıştır. Bu fikirler bir sonuca erememiş, bunun yerine 1870'ten 1880'e Güllü Agop'un tiyatrosuna tekellik verilmiştir (And 2014: 85). Tragedya, vodvil, dram gibi yazılı oyun türlerini oynama hakkı sadece ona ait olmuştur. Orta oyunu kendine oynama alanı bulamayınca, kendisini sahneye taşıyarak sadece doğaçlamaya dayanan "Tuluat" adında Batıcı tiyatroya daha yakın yeni bir kimlik edinir. Aydın kesim, diğer halk geleneklerine yaptıkları gibi bu oyun türünü de küçümser. Kısaca, Gökalp'in bahsettiği "iki medeniyet" tiyatrodaki da kendini göstermektedir (Akın 2015: 142).

1878'de İstibdat dönemi başlar. Bunun nedeni olarak tiyatronun halk üzerinde olan tesiri gösterilmektedir. Namık Kemal'in oyunu "Vatan Yahut Silistre" büyük başarı kazanmış, halk oyun sonrası sokaklara dökülmüştü. Bunun üzerine oyunun yazarı sürgüne gönderilip, oynandığı tiyatro kapatılmıştı. Bunun üzerine tiyatro üzerindeki baskı artmaya başlamıştı (Ünlü 2006: 118). Birçok oyun havadan nem kapılarak sansüre uğrar bu dönemde. Saray, tarikatların saray üzerinde baskısı ile geleneksel yönetim tarzı ile iktidarın otoritesini sağlamaya çalışılmıştır. Bunun sonucunda ortaya çıkan sansür ile birlikte tiyatro II. Meşrutiyet dönemine kadar uzun bir sessizliğe gömülmüştür (Akın 2015: 137).

#### 2.2.4.2. Meşrutiyet Tiyatrosu

Meşrutiyet kelimesi, Arapça 'şart' kökünden türeyen bir kelimedir ve Osmanlı'da kullanıldığı şekli ile "bir hükümdarın başkanlığı altında bulunan parlamento idaresi" (Devellioğlu 2010: 632) anlamını taşımaktadır. II. Meşrutiyet'in ilanı ile birlikte toplum üzerine bir özgürlük rüzgârı esmeye başladı. Bu rüzgâr tiyatroya da uğradı (Ünlü 2006: 118). Bu dönemde özgürlük fikrini toplumla buluşturabilmek adına, dini bir aidiyet kavramı olan ümmet düşüncesi yerine ulusallaşma düşüncesini yayma çabası vardır. And'ın aktarımıyla Ahmet Fehim'in söylemlerine göre "boş bir arsaya dört gaz sandığı

koyup bir de çarşaf geren herkes “Yaşasın Vatan! Yaşasın Hürriyet!” bağırtıları arasında tiyatro bakımından hiçbir değeri olmayan oyunları, halkın bu coşkunu sömürerek oynatıyordu” (2014: 115). Meşrutiyet tiyatrosu dönemin siyasi olaylarına paralel gelişti. Tiyatrodan “vatan” ve “hürriyet” sesleri gelmekteydi. Bu dönemde istibdat dönemindeki yasaklı eserler tekrar oynanmaya başlamıştı. Tiyatro, yine amaç olarak değil bir araç olarak önemliydi. Bu dönemde, hürriyet isteğini dile getirmenin bir aracı olarak görev yapıyordu. Gündüzleri İttihat ve Terakki Cemiyeti’nin yetenekli konuşmacılarını dinleyen halk, akşamları bir eser, bir fikir üretme ihtiyacına yanıt vermeyen, aşırı bir aşkınlık, coşkunluk içeren sözde tiyatro eserlerini seyretmekteydiler (Akin 2015: 150).

O zamane toplumunda tiyatro, radikal dinciler tarafından ise hala bir günah keçisi olarak görülmektedir. Onlara göre tiyatro bir ibretlik olma veya ahlak dersi verilecek bir yer olamazdı, olsa bile orada saatler sürecektir olan bir şey vaaz kürsülerinden daha kısa sürede halledilebilirdi. Kürsülerden verilen vaazlara göre ise de dönemin sonlarına kadar Müslüman kadının tiyatrodaki oyuncu olabilmesi bir yana hala kadının tiyatro oyunları seyretmesi dini açıdan uygun görülmemekteydi. Erkek ve kadınlara ayrı seanslarda, aynı oyun gösterilmek suretiyle bu sorun kısmi çözüme kavuşmuştu. Ancak o dönem özgürlükleri için bu insanlara yeterli gelmemiş olacak ki İzmir’de, İttihat ve Terakki Cemiyeti’nin düzenlediği bir tiyatro gösterisine kadınlar da gelmek istemiş, cemiyet üyeleri de bunu kabul etmişti. Fakat birtakım dinci grup, bıçaklarla tiyatronun etrafını sararak kadınları tehdit etmişlerdi (And 2014: 116). Seyirci bile olamadığı bir ortamda, bir Müslüman kadının ilk kez sahneye çıkması için 1920 yılı beklenmek zorundaydı. Bu yıl Afife Jale, Hüseyin Cahit Yalçınlar’ın “Yamalar” adlı oyununda ilk kez sahneye çıktı. Bunun sonrasında tiyatro, polis tarafından baskına uğrar. Bu dönemde ahlak tartışmaları bu yüzden ayyuka çıkar. Bazı tiyatro oyunlarında kadınların eşcinsellikleri gösterilmeye çalışınca da büyük tepkiler ile karşılaşmıştı (Akin 2015: 154).

1908’de Meşrutiyet’in ilanı ile birlikte saray tiyatrosu da sona ermişti (And 1970: 14). İslami yaşam tarzının, Osmanlı Devleti’nin durumu ile paralel bir şekilde çöküşe geçmesinin nedenleri arasında saray ve çevresi, hocalar ve hurafeler, bilinçsiz tekke

müritleri görülmekteydi. Laiklik düşüncesi tiyatrodaki karşılığını bulmaya başlamıştı fakat bu yine de insanlar için kimlik sorununa bir çözüm yolu olmaktan çok uzaktı. Ancak Tanzimat ve II. Meşrutiyet Döneminin Türk toplum yaşamına en büyük katkısı, bu dönemlerde doğan Türk-İslam karışımı bir resmi ideolojinin Cumhuriyet dönemine miras kalmasıdır. Cumhuriyet döneminde bu düşünce Türk milliyetçiliği olarak hayat bulacaktır (Akın 2015: 156).

Akı'nın anlattığına göre dönem yazarları, edebi eserlerin kalitelerini batılılaşma üzerinden değerlendirmişlerdir. Halide Edip Adıvar, çeviri ya da uyarılama eserlerin niteliklerine bağlı olarak yaratıcılık becerilerinin gelişeceğini ya da köreleceğini söyleyerek, dönem eserlerinin kalitesizliğine isyan eder. Reşat Nuri Güntekin ise çeviri ya da uyarılama olarak hazır metinler üzerinde bir edebi gelenek yaratılmaya çalışmasını doğru bulmaz. Batı'dan gelecek olana kendi toplumsal değerlerimizi ve psikolojimizi uyarlayarak eser üretmek edebiyatı bilmeyen, anlamayanların, tiyatroyu sadece eğlence aracı olarak görenlerin yapacakları bir şeydir. Bu yapılanlardan ulusal bir edebiyat veya ulusal bir tiyatro ortaya çıkmaz (1989: 231; Aktaran: Akın 2015: 158).

Değişen toplum yapısı, halkın bilinçsiz bırakılışı, radikal dincilerin baskısı, hükümetin içinde bulunduğu aciz durum, kuvvetli batılılaşma rüzgârı, farklı farklı grupların toplum üzerinde kurtuluş projeleri yürütmesi halkın şaşkın bir durumda kalmasına yol açmıştır. Bu dönemde görülen bu durum, herkesin yönetimde söz sahibi olması isteği, kendini duyurmak istemesi tiyatroya da sıçramıştı. Hiçbir bilgisi, görgüsü olmayan birçok insanı bu dönemde sahnede görmek mümkündür (And 2014: 117). Özgürlük ortamının insanlara kazandırmış olduğu bu cesaret, insanları sahneye çıkardığı gibi metin yazma konusunda da isteklendirmişti. Bu dönem birçok tiyatro eserinin ortaya çıktığı bir dönem olmakla birlikte düşüncelerin de bu metinlerde rahatça dile getirilmeye çalışıldığı görülmektedir. Cumhuriyetin ilanı ile birlikte tam bir özgürlük havası estirilene kadar bu çalışmalar devam edecek yeni rejimle birlikte tam özgürlüğüne kavuşacaktır.

## III. BÖLÜM

### 3. BULGULAR

Türk Tiyatrosu'nun tarihsel süreci, çok eski çağlardan günümüze kadar olan bir dönemi kapsayacak kadar genişletilebilmektedir. Ancak bu inceleme, amaçları doğrultusunda “Yazısız Tiyatro Faaliyetlerinde Din Adamı” ve “Yazılı Tiyatro Metinlerinde Din Adamı” olmak üzere iki başlıkta yapılacak olup, araştırmanın örnekleme; oynandığı zamanlarda metinsiz bir şekilde ortaya konan, ancak bir şekilde günümüze ulaşan oyunlardan Meşrutiyet dönemlerindeki yazılı metinlerine, araştırma için bir kanı oluşturacak kadar olmasına özen gösterilerek rastgele şekilde seçilmiştir.

#### 3.1. Sözlü Dönem Tiyatro Faaliyetlerinde Din Adamı

Anadolu'da karşımıza çıkan seyirlik oyunların kökeni, yapılan araştırmalara göre çok eski tarihlerdeki sözlü bir geleneğe kadar dayanmaktadır (Elçin 1964). Bu sözlü gelenek kendini sonraki dönemlerde görülen köy seyirlik oyunları, orta oyunu, tuluat temsillerinde göstermekteydi. Hatta bu gelenek Cumhuriyet'in ilk dönemine kadar uzanmıştı. Bu geleneğin ürettiği eserler içerisinde yaşamdan etkiler görmek elbette mümkün. Örneğin 1565 yılında, Arap Fatma adında, o döneme göre uygunsuz yaşayan bir kadının evini mahalleli basar. Kadın onlara “İmamınıza, kadınıza ve şeriatinize la'net!” diye bağırması sonucu ceza aldığı kayıtlara geçer. Daha sonraki dönemlerde yazılmış Karagöz oyunundaki “Kanlı Nigar” metninde de hafifmeşrep bir kadının, evini basmaya gelmiş mahalleliye karşı saldırısı görülür (Sevengil 1959: 76). Bu yüzden, bu çalışmada, ilk olarak günümüze kadar ulaşabilen bu sözlü geleneğin yansıması olan tiyatro faaliyetlerindeki din adamı figürleri incelenecektir.

### 3.1.1. Köy Seyirlik Oyunlarında Din Adamı

Bu oyunların çoğu eski göçebe Türkmenlerdeki ritüellerin kalıntısıdır (And 2014: 16). Sözlü geleneğin ilk yansımaları bu ritüellerden kalma Anadolu'nun seyirlik oyunlarında kendini göstermiştir. Bu yansımalar günümüzde, Anadolu köylerinde hala görülmektedir. Anadolu köylerinde oynanmakta olan köy seyirlik oyunları çeşitli zamanlarda çeşitli amaçlarla gerçekleştirilir. Bu oyunlardan kimisi kutsal amaçlarla kimisi eğlence amacı ile gerçekleştirilmektedir. Günümüzdeki yansımalarında “dramatik olsun ya da olmasın aslında bu günün yaşam biçimine ve şartlarına göre biçimlenen köy seyirlik oyunlarında köylü, ritüel imgeleri çoğu zaman ve düşünmeden eğlence unsuruna dönüştürmüştür. Ölülerle dalga geçilmesi, hocaların soytarılık yapması, ağıtların komik söylenmesi gibi eylemler aslında köylünün kendi yaşantısının eğlence görüntüleridir (Özdiñer 2011: 32). Araştırmada incelenmeye çalışılacak olan da bu oyunların bazılarındaki din adamı olarak adlandırabileceğimiz rollerdir.

Günümüze kadar gelmeyi başaran bu seyirlik oyunların sözlü geleneke beslendiği bilinmektedir. “Günümüzde oynanan oyunlarda ölüyü diriltene ve ona yol gösterene hocaların, imamların, aksakallıların ilk görünümünün şamanlar olduğunu söylenebilir (Durmaz 2012: 111).” Ancak sözlü geleneğe bağlı olması, onun metinleştirilmemiş olması bu araştırmanın zorluklarından. Ancak kuşaktan kuşağa aktararak gelen bu oyunların nasıl oynandığı üzerine birçok araştırma yapılmış bazıları metinleştirilmiştir. Bu çalışmada oyunlardaki din adamı figürlerinin neler yaptığı, oyundaki işlevinin ne olduğu üzerinden inceleme yapılacaktır.

#### 3.1.1.1. “Deve” Oyunu

Bayramlarda, düğünlerde eğlence amaçlı oynanan bu oyun için köy ahalisi kendi imkânlarıyla içine iki kişinin girebileceği büyüklükte deve kostümü hazırlar. Oyunda devenin içine giren iki kişi, devenin başında duran Deveci tarafından yönlendirilir ve oyunun oynanacağı yere getirilir. Buradan deve koşturulmaya başlanır ve bütün köy dolaşılır. Bu dolaşma sırasında köydeki her yerleşim yerine uğranılır, daha sonra oyuncular arasında paylaşılmak üzere bahşiş toplanır. Bu koşturmaca sonunda deve

yorgunluktan yere yığılır, deveci tarafından seyircilerin arasından bir hoca bulunur ve deveye okunup, üflenir, tekrar canlandırılır. Deve bir süre daha koşturduktan sonra oyun sona erer (Durmaz 2012: 69-70).

Köy seyirlik oyunlarının çok eski dönemlerden kalma izler taşıdıkları bilinmektedir. Bu oyunda da Hoca'nın bir sağaltıcı görevi ifa etmesi, eski göçebe Türkmenlerde şamanların büyücü/hekim görevini akıllara getirmektedir. Şaman gibi ölüyü diriltmeye çalışır şekilde, Hoca da deveyi tekrar diriltmeye çalışır. Buradan yola çıkarak halkın gözünde Hoca karakterinin de bir büyücü/hekim işlevine sahip olduğu düşünülebilir.

Ayrıca hoca kişinin seyirciler arasından bulunması, oyunda hoca karakterinin ve söylediği sözlerin çok önemli olmadığını göstermektedir. Bunlar, bu yönüyle genel olarak toplumun gözündeki din adamı imajına uygun hareketler olarak da görülememektedir. 1992 yılında yapılmış olan bir çalışma da insanlara “Din Adamı denince aklınıza nasıl bir tip gelmektedir?” sorusu sorulmuş; en çok alınan cevaplar arasında “din hocalarımız gerektiğinde avukat gibi konuşan, gerektiğinde öğretmen olup eğiten zatlardır (Uygun 1992).” görülmüştür. Ancak bu oyunun Balıkesir’de günümüzde oynanan varyantlarına baktığımızda Hoca karakterinin hiç de düzgün konuşmadığını görüyoruz. Devenin yattıktan sonra hoca başına gelip dualar ederek, maniler söylemektedir. Bu maniler Balıkesir’in farklı köylerinde farklılaşmaktadır.

“Altı keçe üstü keçe/Sabaha kadar için geçe [Karasukabaklar].

Derelerden geçmişsin/ Kurbağalardan Ürkmüşsün [Kutludüğün].

Daha çıkarsın yersin eriği /Ovaya inersin yersin böreği/ Ne sormadan da öldün / A... K...Devesi [Turfullar].

Derede yersin kuruğu/ Tepede yersin eriği /Neden S... öldün/ Kahpenin eniği [Doğanlar]” (Durmaz 2012: 72).

### 3.1.1.2. “Parayı Ver” Oyunu

Bu oyun metin haline getirilmiş oyunlardandır. Oyun, kutsal amaçlarla değil eğlence amacı ile oynanan bir oyun olarak karşımıza çıkmaktadır. Bu oyundaki karakterler; Karadenizli kılığında giyinmiş müşteri ve oğlu, hamamcı kıyafeti giyinmiş

hamamcı, sarıklı, cübbeli, şalvarlı, bıyıklı Kadı, Kadı'nın arkadaşı, mübaşir ve polis. Oyun, hamama gelen müşteri ve oğlunun hamam parasını hamamcıya vermeden kaçmaya çalışmasıyla başlar. Bunun üzerine Polis gelir, hepsini Kadı'nın yanına götürür. Kadı ilk duruşmada müşteri ve oğlunun söylediği ahenkli ve komik sözlere kaptırır kendini ve bir hafta duruşmayı erteler. Sonraki sahnede kadı, arkadaşı ile konuşur. Ona yarın mahkeme olduğunu isterse gelebileceğini ancak tek şartının mahkemede ne olursa olsun oynamaması gerektiğini söyler. Bir sonraki sahne, mahkeme sahnesidir. Kadı ve arkadaşı yan yana oturmuşlardır. Mübaşir herkesi mahkemeye çağırır. İlk mahkemedeki konuşmalara benzer şekilde konuşmalar olur. Karadenizli Müşteri ve oğlunun ahenkli ve komik sözleri sonucunda Kadı'nın arkadaşı istemsizce oynar, meydana çıkar, orada dans eder. Bunun üzerine oyun sona ermeden Kadı ile arkadaşı arasında şöyle konuşmalar geçer;

“Kadı : (Arkadaşına) Ne oldu bey birader, hani bana söz vermiştin! Bu değişme nasıl oldu?

K. Arkadaşı : (Kadı'ya yaklaşır) Bu heriflerde bu ahenk varken ne ben sözümde durabilirim; ne de hamamcı parasını alır.

Kadı : (Arkadaşının sözlerine uyar. Davacıya yüzünü çevirir.) Anlaşıldı. İş bitti. Kararımı verdim. Müşteriler beraat etti” (Elçin 1964: 76).

Bu oyunun günümüze Osmanlı döneminden kalmış olduğu, Kadı karakterinden anlaşılmaktadır. Çünkü Cumhuriyetin ilanından sonra kadılık makamı diye bir makam kalmamış, yerine getirdiği adalet işlevi çeşitli kurumlara verilirken, din adamlığı görevi ise imamlara verilmiştir.

Oyunun eğlence amacı ile oynandığını ve oyunda Kadı karakterinin din adamlığı rolünden çok adalet görevlisi olarak işlevinin olduğunu görmekteyiz. Kadı karakterinin parayı vermeden kaçmaya çalışan Müşterilere söylediği şu sözler; “...Parayı verecek misin? Yoksa dayak attırıp hapse tıktırayım mı? (Elçin 1964: 75)” göstermektedir ki Kadı görevini yapmaya çalışmaktadır. Ancak oyunun herhangi bir mesaj verme kaygısı gütmemesi, Kadı karakterinin oyun içinde Müşteri ve oğlunun komik sözler söylemesi ile çok rahat bir şekilde değişime uğramasını sağlar ve oyun müşterileri haksız oldukları halde beraat ettirmesiyle son bulur. Ancak burada şu unutulmamalıdır ki oyunda amaç



Kadı'yı yermek veya övmek değil eğlenmektir. Tabi bu duruma şu şekilde açıklamakta mümkündür; Kadı karakteri köylüler tarafından bu haksızlığı çok kolay bir şekilde yapabilecek şekilde algılanmaktadır. Ancak bu, bir olasılık olarak ancak bu çalışmada yer bulabilir.

### 3.1.1.3. “Ölü” Oyunu

Bu oyunda acemi bir oyuncunun elleri, kolları ipe bağlanarak yere yatırılır, üzeri beyaz çarşafla örtülür. Bu oyundaki Yörük karakterlerden birinin ölmüş yakınıdır. Oyun, Yörük'ün cenaze başında ağlaması ile başlar. İçeri, başında kavuk gibi sarılmış bir poşu ile Fakir karakteri girer, selam verir Yörüklere. Onlar, Fakir'i başındaki kavuk benzeri başlık yüzünden hoca zannederler, ondan ölüyü kaldırmaları için yardımcı olmasını isterler. Fakir, kendisinin hoca olmadığını söyleyince Yörükler kalkıp, Fakir'i döverler. Fakir, hocalığı kabul eder ve komik dualar ile oyunu bitirir. Bu oyunun örnek metni Uysal'ın aktardığına göre şu şekildedir;

“Fakir : Selâmünaleyküm ağalar.

Yörükler : Aleykümselâm hocam. (Fakiri hoca zannederler.) Hocam seni Allah gönderdi. Bir cenazemiz var. Yardımcı ol da şu mevtayı kaldırıverelim.

Fakir : Ağalar ne diyorsunuz siz? Sandığınız gibi değil. Ben hoca filan değilim. Ölü kaldırmadan da hiç anlamam.

Yörükler : Sen hocalığı kabul etmezsin ha! (Hep birlikte ayağa kalkarak fakiri turayla döverler.)

Fakir : Peki, peki. Oldu, oldu. Şu mevtayı önce bir yıkayalım. (Daha önceden hazırlanmış bir kova suyu, ölü rolü oynayan acemi oyuncunun üzerine döker.) Şimdi de sıraya girin bakalım mevtanın namazını da kılıverelim. (Ellerin kaldırarak duaya başlar.)

Kaldırın ölünüzü,

Döğelim hepinizi.

Bi hürmetül Fatiha.

(Yörükler ölüyü bir masanın üzerine yerleştirerek odanın bir köşesine götürürler.

Fakir yine ellerini kaldırarak duaya başlar.)

Yaylaya çıktın yedin eriği,

Sehile indin yedin koruğu,

*Sana ne oldu da öldün Allah'ın yürüğü*” (1984: 64-78; Aktaran: Atçeken 2015: 114-115 ).

Bu oyunda din adamı figürü yoktur. Ancak din adamı olarak zannedilen bir figür vardır. Din adamları hakkındaki anlayışlarını anlayabilmek için diğer karakterlerin din adamı zannedilen Fakir ile olan ilişkisine bakmakta fayda vardır. İlk olarak hoca zannedilen Fakir karakteri, Allah tarafından gönderilmiş kutsal bir kişilik olarak görüldüğünü düşündürmektedir. Ancak daha sonra hoca olmadığını dile getiren Fakir, Yörükler tarafından dövülerek hoca olduğuna ikna edilir. Buradan çıkan sonuç, Yörükler için önemli olanın hoca değil, işlerinin halledilmesi ve ölünün cenaze namazının kılınması olduğudur.

#### 3.1.1.4. “Kadı” Oyunu

Bu oyun, Günsel Eke'den aktaran And'ın söylediğine göre Burdur'da oynandığı tespit edilen bir köy seyirlik oyunudur. Oyun “Efe” oyununun devamı olarak oynanmaktadır. Efe oyununda ilk olarak Şalvarlı, gömlekli, kuşaklı, fesli, çizme giyen, ellerinde bıçak ve tabanca bulunan üç dört efe, Üç etek denilen giysiyi giyen, gümüş kemerli, yüzü peçeli, başı pullu tülbentli Gürcü ve beyaz kıyafetler giymiş, başına külah takmış, yüzünü siyaha boyamış Arap oyun kişileri ortada dolaşırlar. Efe havası çalınır, efeler oynar ardından Gürcü'yü oynatırlar. Seyirciler tarafından Gürcü kaçırlır. Ardından efeler birbirleri ile kavga ederler, Arap'ı döverler ve Arap, Gürcü'yü aramaya koyulur. Arap, Gürcü'yü bulur geri getirir ve “Kadı” oyunu oynanmaya başlar. Gürcü oynarken elinde salyangoz, patates veya soğandan bir tesbih ve bir asa olan, arkasına, önüne yastık koymuş, üstüne bir palto giymiş, koyun tüyünden sakal ve bıyık takmış Kadı gelir. Efeler Gürcü'yü de alıp, kaçarlar ve onu tekrar oynatırlar. Nene denilen, Gürcü'nün annesi olan, Yaşlı kadın kılığında bir oyuncu elinde beşikle ağlayarak gelir, Kadı'ya başvurur. Kadı tarafından efeler yakalanıp, sorgulanırlar. Ardından Kadı tarafından Arap ve Gürcü evlendirilir, efeler de Kadı'yı döverler. Bu sırada Arap ortada dolaşp, içinde kül ve tuz karışımı bulunan, boynunda asılı duran torbadan ateşe avuç avuç atar, tuzun ateşte patlamasıyla zıplayarak oraya buraya koşar (1985: 107-108).

Din adamı figürü olarak bu oyunda Kadı karakteri karşımıza çıkmakta ve hem sosyal hem de dini durumlarla ilgilenen bir karakter olarak görülmektedir. Birinin kaçırılması ile başvurulması gereken kişi olarak sosyal problemler ile ilgilenen kadı, aynı zamanda nikâh kıyabilecek bir din görevlisidir. En azından bu oyundaki işlevi ile köylüler tarafından bu şekilde algılanmaktadır. Ancak yine de büyük bir hürmetle yaklaşılmadığı aşikârdır, çünkü efeler tarafından kadı karakterine dayak atılmaktadır.

Bu oyunun Erzurum'daki varyantında ise Kadı karakteri oyunu düzenleyen, yöneten ve bizzat oyunda rol alan olarak ortaya çıkmaktadır (Düzgün 1994: 102). Oyunun içinde de oynanan oyunların sırasını belli edecek şekilde rol almaktadır.

Erzurum'da görülen bir başka çeşit “Kadı Oyunu”nda ise başında sarık, elinde tesbih bulunur şekilde Kadı karakteri oynanır. Bir şenlik esnasında hırsız gelip oyundaki kadın kılığına girmiş olan bir erkek olan Kadı'nın eşi, Cazı Nene'yi kaçıır. İnzibatlar hırsızı yakalayıp, getirirler. Hırsız, Kadı tarafından cezalandırılır (Düzgün 1994: 127). Bu oyunda da Kadı karakteri dini görevliden çok günümüzdeki mesleki tanımlamaya göre adalet görevlisi olarak oyunda yer almaktadır.

### 3.1.1.5. “Çolak” veya “Kolsuz” Oyunu

Bu oyunun başında meydanda kadın kılığına girmiş iki erkek bulunur. Daha sonra gömleğinin içine kollarını saklayan Çolak veya Kolsuz gelir ve kızlarla oynar. Yüzleri siyaha boyalı, bacaklarına beyaz bez dolamış Alabacaklar gelip çolağa kızlarla oynayamacağını söyleyip, döverler. Ardından ellerinde tüfek, başlarında poşu, ayaklarında çizmeli olan zeybekler kızlarla oynarlar. Çolak zeybekleri kadıya şikayet eder. Kadı iki tarafı da dinler zeybekleri haklı bulur. Çolak itiraz eder, bu sırada halktan birkaç kişi kızları kaçıır. Kızların babası gelir, kızlarını çağırır sonra elindeki sopayla kızların etrafındakileri döver (And 1985: 112).

Kız kaçıрма oyunlarında olan bu oyunda da Kadı bir haksızlık, bir problem sonrasında başvuru bir adalet görevlisi olarak ortaya çıkmaktadır.

### 3.1.1.6. Şeytan Çık Oyunu

Bu oyun da “Parayı Ver” oyunu gibi eğlence amaçlı oynanan ve metinleştirilmiş oyunlardandır. Oyunda din adamı figürü olarak Hoca karakterini görmekteyiz. Oyunda Hoca dışındaki karakterler; Şeytan, hocanın yardımcısı ve seyirciler arasındaki üç köylüdür. Hoca oyundaki başkarakterdir. Sırtı kambur yapılmış, beyaz sakal takmış bir ihtiyardır. Üzerine eski bir palto geçirmiştir. Şeytan ise Hoca tarafından seyirciler arasından seçilir. Genellikle saf olan veya oyunu bilmeyen bir kişi tercih edilir. Hoca’nın yardımcısı ise Hoca’nın emrini bekleyen, köşeye saklanmış, Hocanın emri ile önündeki su dolu kovayı Şeytan’ın kafasına boşaltan kişidir (Elçin 1964: 80).

Oyun, hocanın seyircilerin olduğu alana gelmesi ve onlara aralarına bir şeytanın karıştığını duyurmasıyla başlar. Ardından köylüler, Hocanın, Şeytan’ı bulmasını isterler. Hoca seyircilerin arasına gelir aralarından bir Şeytan seçip ortaya getirir. Ceketin kolunu başına geçirir, Şeytan göremez olur. Sonrasında Hoca, Şeytan’ın kulağına; “...Anaların doğuramadığı, babaların besleyemediği, ninelerin beleyemediği benim kulunum, tayım. Ben sana ‘Şeytan çık’ dediğim zaman ‘Çıkmam’ diye bağır (Elçin 1964: 81)” sözlerini söyler. Bunun üzerine etrafını göremeyen Şeytan’a “Şeytan çık” diye bağıır. Şeytan, “Çıkmam” diye cevap verir. Bu laf dalaşı bir süre devam eder, Hocanın üç kez ıslık çalması ile yardımcısı gelir ceketin kolundan içeri suyu boşaltır, böylece Şeytan ortaya çıkmış olur.

Bu oyunda Hoca karakteri, Şeytan ile mücadelesi üzerinden değerlendirilebilir. Köylülerden birinin Hoca’ya, Şeytan’ın bulunması ile ilgili söylediği şu sözlerden; “...Hoca sen çıkar ortaya. Usul sende, yol sende (Elçin 1964: 80)”, köylülerin Hoca karakterini, Şeytan’la mücadele konusunda yetkili kişi olarak görüldüğü sonucu çıkarılabilir. Bunun dışında oyunda Hoca karakteri, Şeytan ile münasebeti dışında pek bir işlev göstermemektedir. Şeytan olduğu için Hoca vardır bir nevi.

### 3.1.1.7. Su Dökme Oyunu

Bu oyun bazı yörelerde “Hoca Oyunu” ya da “İmam Oyunu” olarak da adlandırılmaktadır. Bu oyunda başına bezle ya da eşarpla bağlanmış su dolu bir çanakla Hoca'nın ortaya gelmesiyle başlar. Ardından Hoca isteyen kişilere okuma yazma, dua öğreteceğini, isteyenlerin sorularını cevaplayacağını söyler. Oyun gereği bunlar yapılmış gibi yapılır. Sonunda hoca öğrencilerin arasında bu oynanan oyunu en çok bilmeyene gidip “sen en iyi öğrenciydin, al bu kavuğu hak ettin” der ve eğilir. Hocanın eğilmesi ile çanağın içindeki su öğrencinin başından aşağı dökülür (Durmaz 2012: 85).

Hoca kelimesi birçok farklı meslek grubu için kullanılabilir. Bu çalışma için bu oyundaki Hoca'nın din adamı sayılmasını sağlayan durum dua öğretiyor olmasıdır. Eğlence amaçlı oynanan bu oyunda Hoca karakteri, okuma yazma öğretmesi ile öğretmen, dua öğretmesi ile dini görevli, sorusu olanlara cevap vermesi ile bilgili veya yetkin bir kişi olarak ortaya çıkmaktadır.

### 3.1.2. Meddah Hikâyelerinde Din Adamı

Meddahlık, bir nevi hikâye anlatıcılığıdır. Bu Türk kültürünün en önemli sanatsal parçalarından biridir. Hareket ve taklidi de işin içine katarak yapılan hikâye anlatıcılığı çok eski çağlarda bile vardı (Nutku 1997: 1). Bu hikâyeler genellikle ders verme amacı ile kıssadan hisse mantığıyla söylenmiş metinler olmakta ve toplumun yaşam tarzlarını yansıtmaktaydı. Günümüze kadar aktarılan meddah hikâyelerindeki din adamı figürlerini bu bakımdan incelemek bu çalışma için yararlı olacaktır.

#### 3.1.2.1. “Meraklı Nedim Hoca”

Bu hikâyede bir sürü kişi anlatılmaktadır. Bir ortaoyunu kalabalıklığında kişi sayısına sahiptir. Gülmece unsurlarıyla bezenmiş olan bu hikâye, seyirlik oyun sayılabilecek şekilde bir yapıya sahiptir. Bu hikâyenin kısa bir özeti şu şekildedir; Nedim Hoca, bulunduğu yerde hükümet dairesinde işi olanlara yol göstermesi ile iyi bir şekilde büyük ün salmış bir kişidir. Öyle biridir ki devlet dairelerinde işi olan hiç kimse

ona danışmadan işini görmezmiş. Bu adam o kadar yoğun olurmuş ki namazlarını kılmaya bile vakit bulamazmış. Nedim Hoca buna bir hal-çare düşünmüş ve sonunda şunu bulmuş; herkesle yüz yüze görüşmektense insanlar dertlerini bir kâğıda yazıp versinler ve iki günden sonra gelip cevabını alsınlar. Ancak bunun sonucunda masasının üstü evrakla dolmuş. Bu kâğıtlardan birkaçında yazan yazıları ne kadar uğraşsa da anlayamaz. Bu anlamadığı kağıtların sahipleri; Ermeni Hamparsum, Arnavut Yaşar, Laz Duran, Gülşenoğlu Kırçık Pehlivan. Hoca bunları yanına çağırıp dertlerini kendi ağızlarından dinlemek istemiş. Hepsini birden Hoca'nın yanına gelmiş ancak Hoca ile bir türlü anlaşamamışlar, onu komik duruma düşürmüşler. Bir sürü badire atlattıktan sonra herkes ile tek tek konuşmayı başarmış, oyunun sonunadoğru onları odasından göndermiş. Gönderdikten sonra Cumbardak adında bir deli odaya gelmiş ve onunla sohbet etmeye başlamıştır. Sohbet ilerledikçe Nedim Hoca'da saçma laflar etmeye başlamış, Cumbardak ile karşılıklı saçmalamışlardır. Bunu duyan konu komşu, zabıtalara haber verip her ikisini de hastaneye götürmüşlerdir.

Diğer kişiler ile olan ilişkisine bakmadan önce bu hikâyede Nedim Hoca'dan nasıl bahsedildiğini incelemek gerek. Anlatan kişi kişilik özellikleri olarak Nedim Hoca'yı oyunun başında; “Zaman-ı selefde<sup>43</sup> Meraklı Nedim Hoca nâmıyla müsemmâ bir kimse varmış. Bu adamcağız vakit ve zamanını ilm-i fıkıh<sup>44</sup>, ilm-i hukuk, ilm-i riyâziye<sup>45</sup>, ilm-i tasavvûf ve ilm-i nücûm<sup>46</sup> ve buna mümâsil<sup>47</sup> ulûm<sup>48</sup> ve fûnûnun tahsiline sarfetmiş. Bu zât olduğu büyük bir vilâyet içinde o kadar kesb-i şöhret<sup>49</sup> eylemiş ki eshâb-ı mesâlih<sup>50</sup> işlerini Hoca Nedim Efendi'ye müracaat etmeksizin tasviye etmezlermiş ve hocanın irâe târik<sup>51</sup> ettiği üzere amel edecek olurlar ise bî-şüphe<sup>52</sup> işleri hüsn-i neticeye<sup>53</sup> vâsıl olurmuş<sup>54</sup>. Bu adamcağız nîk-nâm<sup>55</sup> ve şöhret kazanmış eshâb-ı

<sup>43</sup> Selef: Bir görevde, bir makamda kendinden önce bulunmuş olan kimse.

<sup>44</sup> İlm-i fıkıh: Şeriat ilmi. Şeriat usul ve hükümleri.

<sup>45</sup> İlm-i riyazîye: Hesap, matematik ilmi.

<sup>46</sup> İlm-i nücûm: Astroloji ilmi.

<sup>47</sup> Mümâsil: Benzeyen, andıran.

<sup>48</sup> Ulûm: İlimler, bilgiler.

<sup>49</sup> Kesb-i şöhret: Şöhret, ün kazanma.

<sup>50</sup> Eshâb-ı mesâlih: Resmi dairelerde işi olan kimseler.

<sup>51</sup> İrâe-i tarik: Usul, yol gösterme.

<sup>52</sup> Bî-şüphe: Şüphesiz.

<sup>53</sup> Hüsn-i netice: Güzel sonuç.

<sup>54</sup> Vâsıl olmak: Erişmek, ulaşmak.

<sup>55</sup> Nîk-nâm: İyi ün kazanmış.

mesâlihle, ikâmet ettiği ufak bir hânesi dolub, boşalırmuş. Bî-çâre adam bu kadar adamın tecemmu<sup>56</sup> ve izdihâmından bîzâr olup<sup>57</sup> hattâ ibâdet ve taâm etmeğe<sup>58</sup> bile müsâit bir vakit bulamaz” (Nutku 1997: 235) bir kişi olarak anlatmaktadır. Yani “meraklı” sıfatı ile ünlenmiş, bütün yaşamı ilim üzerinde çalışmakla geçen, ilim sahibi, devlet işlerinde çalışan, çok fazla çalışmak durumunda kalan, yol gösterici, insanların kendisine itimat ettiği biri olarak görülmektedir.

Hoca, fiziksel olarak ise şu şekilde tanımlanmaktadır; “...gayet meraklı, sıkılmağa gelmez ve kısaca boylu, gayet şişmanca, büyük başlı ve açık mâî gözlü, köse sakallı, ince bıyıklı, başında turuncu renginde pamuk memlû<sup>59</sup> bir kavuk üzerinde yirmi kulaç beyaz sarık ve ayağında nar çiçeği şalvar, sarı mest pabuç, güler yüzlü, sıcak kanlı, gayet tuhaf ve nâzik bir ademdir. Kendisini gören insan gülmekten kendini men‘ edemez” (Nutku 1997: 236).

Diğer hikâyeye kişileri, hikâyede Hoca’ya saygılı bir tutum takınır gözükmektedir. Ancak bu tutum, Hoca’ya karşı davranışlarda dikkat edilmemesi ile çelişkili gibi görünür. Bunun nedeni, hikâyede gülmece unsurunun sağlanmaya çalışılması ile açıklanabilir. Arnavut Yaşar kısmında anlatılanlar buna örnek olarak gösterilebilir;

“Arnavut Yaşar ileri gelerek :

"Mori, hoca efendi, mori pe pe pe vallahi ben namuslu adam, mori iska, mori benim var bir müşkül. Po po po bu müşkülü acacak sen, rica ederim, mori," diye Hoca Nedim'in ayağına kapanırken, ayağını çekince bi-çâre Hoca yine arkası üstüne düşerek :

"Allah cezânı virsun yetişme herif böyle işkencesine ricâ mı olur?"

Arnavut:

"Mori afedersin kaza mori, kaza"

"Nasıl kaza, öyle ayak mı öpülür?"

"Mori yavaş tuttum mori işte böyle yaptım, mori mori ben böyle yaptım," diyerek tekrar Hocanın ayaklarına kapanıp çekince Hoca tekrar arka üstü," (Nutku 1997: 240).

<sup>56</sup> Tecemmu': Toplanma, yığılma.

<sup>57</sup> Bîzâr olmak: Usanmak, bıkmak.

<sup>58</sup> Taâm etmek: Yemek yemek.

<sup>59</sup> Memlû: Doldurulmuş, dolu.

### 3.1.2.2. “Bir Sarhoşun Rakıya Tövbesi” (Mazlum Bey’den Bir Taklit)

Bu hem anlatılıp hem oynanan hikâyede başrol, bir sarhoş. Bu Sarhoş’un, Hoca’ya gelip kendini içmeye tövbe ettirmesini istemesiyle taklit başlar. Hoca ona yol gösterir, yatsı namazına gelmesini ister. Namaza giderken sırasıyla Külhanbey, Yahudi, Kürt ve Ermeni ile karşılaşır. Hepsi de ondan bir kadeh içki içmesini ister. Sonunda camiye sarhoş olmuş bir halde varır. Hoca, bu yüzden Sarhoş’a bir tokat patlatır. Sarhoş namazın bu olduğunu zannedip yanındakine “Hoca bana ben de sana” diyerek bir tokat atar. Bu şekilde taklit sona erer.

Bu hikâyede din adamı figürü kötülüklerden alıkoyan bir kişi olarak görülmektedir. Sarhoş’un kendi yapamadığına Hoca’nın çözüm bulacağını düşünerek ondan yardım istemesi buna örnektir;

“Sarhoş:

Hoca efendi, mutlaka bana tövbe ettireceksin bu akşam. Çünkü karıynan boyuna çingar ediyoruz. Hadi, Hocacım, beni mutlaka rakıya tövbe ettireceksin!” (Nutku 1997: 323).

Hoca, tövbe etmek isteyen kişiyi hikâyenin sonunda sarhoş olarak camiye geldiği için tokatlar. Buradan anlaşılmaktadır ki Hoca toplumu düzeltmek hususunda gerekirse cezalandırma yöntemine başvurabilmektedir. Bu fiziksel şiddet şeklinde de kendini gösterebilir.

### 3.1.3. Ortaoyununda Din Adamı

Cevdet Kudret’in söylemiyle “Ortaoyunu, dört-bir yanı firdolayı seyircilerle çevrilmiş bir meydanda, belli bir konunun kanavasına uyularak, fakat herhangi yazılı bir metne bağlı kalınmadan, canlı oyuncularla oynanan doğmaca [=irticalî, tuluatlı] bir oyundur. Bu oyun, belli bir vakanın çevresinde örülmüş çalgı, şarkı, raks, taklit ve konuşmalardan birleşiktir (2007a: 11).



Ortaoyununun doğaçlamaya dayanması nedeni ile her oyun farklı bir metin üretilmesi olasıdır. Ancak Kudret'in de söylediği gibi bu oyunlarda kimi belli başlı kalıplardan yola çıkılmakta ancak aynı kişiler oynasa bile iki oyun farklı seyredilebilmektedir. Örneğin Kudret Kavuklu Hamdi'den aktardığı “Büyücü Oyunu” için “Büyücü oyunu, dünyada basılan (1888) ilk orta oyundur. Üç yabancı dile (Macarca, Almanca, İngilizce) çevrilmiştir. Elimizde iki ayrı metin vardır. Her ikisini de Kavuklu Hamdi Efendi oynamıştır. Türkolog Kúnos'un yazıya geçirip yayınladığı ilk metin Pişekâr Tosun Efendi ile, ikinci metin Pişekâr küçük İsmail Efendi ile oynanmıştır. Öyle anlaşılıyor ki, Kavuklu Hamdi Efendi, aynı konuyu zamanla işleyip geliştirmiş, ilk metindeki “Arap” tipini çıkarmış, onun yerine “Çömez, Rumelili, Cûd, Hırbo, Denyo” tiplerini eklemiş; ayrıca olay örgüsünde de birtakım değişiklikler yapmıştır: birinci metinde evi Kavuklu kiralamış, Zenneler sonra gelmiş, ikinci metinde ise Zenne'ler evi tutmuş, Kavuklu daha sonra meydana görülmüştür; ikinci metinde Çömez ve büyücü Hoca da dondurulmuştur; ilk metnin sonunda Kavuklu cezalandırılmış, ikinci metinde ise bağışlanmıştır (2007a: 185).

Bu bölümde, günümüze ulaşmış belgelerdeki ortaoyunu ve karagöz fasıllarında din adamı figürünün nasıl olduğu incelenecektir. Karagöz fasıllarının incelenmesindeki amaç, bazı oyunların hem karagözde hem de ortaoyununda oynanmış olmasıdır.

Eskiden oynanan oyunların özetlerine bakılarak ve daha sonraki dönemlerde metne dökülmüş ortaoyunlarında yer alan din adamı figürü incelenmeye çalışılarak ortaoyununda din adamı figürü ortaya konmaya çalışılacaktır.

### 3.1.3.1. “Büyücü”

And'ın aktardığı bu oyun, Kudret'in bahsettiği ikinci oyundur. Bu oyun, ortaoyunu kalıplarından yeni ev bulma kalıbında oynanagelmiş bir oyundur. Oyun kişileri ise; Pişekâr, Kavuklu, Zenne (Kavuklunun karısı), Yaşlı Zenne, Kayarto, Cüce, Büyücü (Hoca Yakup Efendi), Hoca'nın Çömez'i, Cud, Hırbo, Denyo, Kayserili, Laz, Rumelili, Arnavut. Oyun, orta oyunun geleneğine uygun bir şekilde başlar. İlk sahnede Zenne, Kayarto ve Yaşlı Zenne'nin alacaklılarından kaçmak için yeni bir eve taşınmak

istediklerini görülmektedir. Ev ararken Pişekâr ile karşılaşır, ondan yardım isterler. Pişekâr onlara Kavuklu'nun evini kiralar. Bu sahnenin ardından Pişekâr ve Kavuklu'nun muhavere bölümü başlar. Burada Kavuklu başından geçmiş gibi bir olay anlatmaya çalışır, sonunda olayın gerçek değil rüya olduğu anlaşılır. Ardından fasıl bölümü başlar, Büyücü Hoca elinde kısa bir değnek ve bir kitap ile sahneye gelir, göğe bakarak orada olmayan şeyleri gördüğünü dile getirir. Kavuklu onun bu hallerine laf atarak onunla tartışır, üzerine doğru yürürken Hoca büyü yaparak onu dondurur. Genç ve Yaşlı Zenne, Pişekâr sahneye gelirler, Kavuklu için hocadan af dilerler, sonunda onu affettirip, çözdürürler. Kavuklu, Pişekâr'dan hocanın bunu nasıl yapıldığını kendine öğretmesi için konuşmasını ister. Hoca ricalarını kıramaz, kabul eder, öğretir. Kavuklu talim yaparken Hoca'nın Cücesini dondurur. Hoca'nın kendine kızması üzerine Hoca'yı da dondurur. Çevresindekiler gelip Hoca'yı donmuş görürler, Kavuklu'ya kızarlar. Ondaki Hoca'yı tekrar çözmesini isterler, Kavuklu sonunda dayanamaz, çözer. Hoca kızarak gider. Ardından Kavuklu evinin etrafında dolaşan alacaklılar (Laz, Cud, Kayserili vd.) ile tek tek tartışır ve onları da dondurur. Büyücü Hoca tekrar gelir, hepsini çözer. Kavuklu'yu cezalandıracak iken Pişekâr, Zenneler vs. tekrar devreye girerler, affetmesi için Hoca'ya yalvarırlar. Oyun, Hoca'nın Kavuklu'yu affetmesi ile sona erer.

Bu oyundaki din adamı, doğüstü güçlerle donatılmış bir din adamıdır. Görülmeyeni görebilen, elinde insanları dondurabilme gücüne sahip birisidir. Elinde asası ve kitabı ile birlikte büyücü vasıflarına sahip olduğu anlaşılmaktadır. Kavuklu, Hoca'nın ne yaptığını anlamamakta ve bundan dolayı ona inanmamaktadır. Hoca'yı uydurma olarak konuşmakla itham eder. Daha önce açıklandığı gibi orta oyununda Kavuklu tiplmesi kaba-saba, cahil halkı temsil etmekte iken Pişekâr ise okumuş, bilgili, görgülü yüksek zümre insanını temsil etmektedir ve Kavuklu'nun anlamadığı cümlelerle konuştuğu görülmektedir. Kavuklu ile Hoca da oyun boyunca anlaşamaz. Daha doğrusu Kavuklu, Hoca'yı anlamakta güçlük çeker. Çünkü Hoca ağdalı, süslü cümleler ile konuşur:

“HOCA : Sen sus bu cahilin cehlinden<sup>60</sup> havvası cihanı<sup>61</sup> halas<sup>62</sup> hak gerekdir.  
Söyle defolsun zira hiddetimi mucip oluyor<sup>63</sup>.”

<sup>60</sup> Cehl: Bilgisizlik, cahillik.

KAV. : (Cüceye dönerek) Ne dedi, ne dedi anlayamadım.

CÜCE: Aman birader hiddeti çek fenadır. Hazır git diye destur veriyor fırsattan istifade et te hemen savuş (And 1962b: 63).”

Kavuklu tarafından deli olarak görülen Hoca, Pişekâr tarafından ise hürmete layık, saygı değer bir kişi olarak görülmektedir. Pişekâr, Kavuklu ile konuşurken daha anlaşılır bir dil ile konuşmaya çalışırken, Hoca ile konuşurken süslü bir dil kullanır. Pişekâr’ın bu iki oyun kişisi ile konuşmaları arasındaki fark gözle görülür bir şekilde açıktır:

“HOCA :Madem ki reca ediyorsunuz haydi kabul edeyim, ama İsmail efendi bu hususa tekeffül ederseniz<sup>64</sup>.

KAV. : (Pişekâr’a sokularak) İsmail o tekfür<sup>65</sup> dedi ne demek o?

P. : Canım sus birader, işi bozacaksın senin nene lâzım (Hocaya) Hayhay efendim tamamile tekeffül ediyorum. Siz hemen lütfediniz.

HOCA : Mademki öğledir (Defteri değneği Kavukluya vererek) Buyurunuz fakat suistimal edilmîyecek.

KAV. : Peki efendim sulu istimler etmem. Fakat okumasını öğretmediniz.

P. : Çok teşekkürler ederiz efendim. Şimdi okunacak havvası<sup>66</sup> lütfen talim buyursanız.

HOCA : Pekala, (Kavukluya) buraya gel bakalım. Bana tekarrip et<sup>67</sup>.

KAV. : İsmail ne dedi?

P. : Efendim yaklaş diyor, durma sokul” (And 1962b: 67).

Oyunda Pişekâr ile Hoca gayet rahat bir şekilde konuşup, anlaşılır. Pişekâr ile konuşma üsluplarının benzer olması, Hoca’nın Pişekâr’ı saygıdeğer bir kişi olarak tanımlaması ve birbirlerini tanıyor olmalarından yola çıkarak Hoca’nın da yüksek zümre insanlarından biri olarak görüldüğü düşünülebilir.

“PİŞEKÂR : (Gelerek) Vay efendim sefalar geldiniz.

<sup>61</sup> Havâss-i cihân: Dünya büyüü.

<sup>62</sup> Halâs: Kurtarma

<sup>63</sup> Mucib olmak: Sebep olmak, gerektirmek.

<sup>64</sup> Tekeffül Etmek: Kefil olmak.

<sup>65</sup> Tekfür: Bizans’ta kale komutanı, derebeyi.

<sup>66</sup> Havâss: Büyü duası.

<sup>67</sup> Takarrüb etmek: Yaklaşmak.

HOCA : Var ol İsmail efendi sefada daim ol. Şu herifi cahili şerifi tanır mısın?

PİŞEKÂR :Evet efendim benim refiki şefikimdir<sup>68</sup>. Şunlar da ailesidir. Efendim zatı haslarına karşı galiba bir hatada bulundu. Öyle mi efendim eğer öyle ise efendim cahildir kusuruma bakmayınız af buyurunuz.

ZENNE : Efendim bu benim ehlimdir<sup>69</sup>. Biraz kaba ve cahildir. Af buyurunuz efendim. (Hep beraber yalvarırlar)

HOCA : Pekala madem ki siz şahadet ediyorsunuz fena bir adam olmayıp ancak cahildir ve cahilin cehline bağışlamamı reca ediyorsunuz ben de af ettim” (And 1962: 64).

“HOCA : Her ne hal ise işte bu zevatı muhteremenin<sup>70</sup> ve çoluk çocuğunun şefaati niyazına<sup>71</sup> hürmeten seni af ettim. Haydi var sağlığıma dua et te bir daha öyle bilmediğin şeylere müdahale etme” (And, 1962b: 64).

“HOCA : İsmail efendi her şey oldu, aşikar. Sizin kefaletinizi kabul hazirunun<sup>72</sup> şefaatinin makbul buldum” (And 1962b: 95).

Oyunda Hoca, Kavuklu gibilerin kendi işlerini anlamayacağını düşünmekte, Kavuklu gibiler de Hoca'nın yaptıklarını küçümsemektedir. Hoca, Kavuklu'ya kendi işleri ilgilenmesini öğütlemekte iken Kavuklu ise onun deli olduğunu düşünmektedir;

“KAV. : (Derhal fırlayarak hocanın arkasından bakdığı yere bakar tuhaf tuhaf biçimlere girer) Ulan bu herif neler görüyor? Hoca efendi ben bir şey görmüyorum.

HOCA : (Hoca Kavukluya bakarak) Sen sus sen öyle şeylere karışma. Görmüyor musun ey miskin. (Bir şeyler okur gibi yapar üfler elile havaya işaretler yaparak) Evet evet ta kendisi.. Peki baş üstüne.

KAV. : Haydi ulan sende bir saattir hava ile konuşuyorsun. Deli misin nesen?” (And 1962b: 62).

<sup>68</sup> Refiki Şefik: Şefkatli arkadaş.

<sup>69</sup> Ehl: Karı, koca. Eş.

<sup>70</sup> Zevât-i muhtereme: Saygıdeğer kişiler.

<sup>71</sup> Şefâat ü niyâz: Bağışlama isteği ile yalvarma.

<sup>72</sup> Hâzırûn: Hazır bulunanlar.

Pişekâr'da olduğu gibi Hoca'nın da Kavuklu ve Pişekâr ile konuşmasında farklılıklar göze çarpmaktadır. Pişekâr'a rica cümleleri kullanarak konuşur, Kavuklu'yla ise emir cümleleri göze çarpmaktadır:

“P. : Recamızı kabul buyurarak bizi de, ailesini de, bu zavallıyı da sevindiriniz.

HOCA : Madem ki reca ediyorsunuz haydi kabul edeyim, ama İsmail efendi bu hususa tekeffül ederseniz” (And 1962b: 67).

“HOCA : (Kitabı açarak) Şuraya dikkat et dokuzuncu babın on birinci faslı beraber okuyalım. Es tefelhü, mes tefuha estepeta. Oldu mu ezber ettin mi? Yalnız este peta de kâfi.

P. : Efendim öyle birden bire ezber edemez, fakat her halde bir kerre daha lutf buyurulursa fena olmaz.

HOCA : Baş üstüne buyurunuz (Kavuklu'ya) haydi beraber oku... estefetuha... mes tefe tuha.. cstepeta haydi bir daha beraber oku” (And 1962b: 68).

Hoca tarafından Kavuklu gibi kaba-saba konuşanlar aşağılanır. Ona göre, insan cahilse haddini bilmeli, ona göre davranmalıdır. Oyunda Hoca, Kavuklu'yu sürekli olarak “cahil” sözü ile aşağılar. Kendini ondan üstte görür. Hoca'nın bu sözlerine örnek olarak şunlar verilebilir; “..Vay cahil cehlanın cehlile tecahül etmiş<sup>73</sup> herif hiddetimi topunla çıkarmadan şuradan defol diyorum”, “İşte senin layığın. Öyle kal da aklın başına gelsin. Her insan haddini bilmelidir. Yoksa bildirirler cahil seni”, “Sen sus bu cahilin cehlinden havvası cihanı halas hak gerekdir” (And 1962b: 63-64).

Hoca, Kavuklu dışındaki tüm oyun kişilerine göre ilim sahibi, hürmete layık bir kişi olarak görülmektedir. Örneğin, Kavuklu'yu oyunun sonunda cezalandırmaması için şunlar söylenir;

“HEPSİ BİRDEN: Hoca efendi biz de reca ederiz af et. Bir iştir oldu, geçti. Siz büyük efendisiniz, onun çoluk çocuğuna merhamet edersiniz” (And 1962b: 95).

“Sizler alim, fazıl insanlar daima küçük ve cahillerin kusurlarını af buyururlar” (And 1962b: 94).

<sup>73</sup> Câhil ü cühelânın cehliyle tecâhül etmiş: bilgisiz ve bilgisizlerin bilgisizliğiyle bilgisizleşmiş.

“ZENNE :Efendim bu zavallı benim zevcemdir. Her şeye akli ermez. Sizin kudret ve kuvvetinizi bilemediği için size karşı hürmetsizlik etmiştir. Af buyurunuz, bağışlayınız” (And 1962b: 94).

Kavuklu Hamdi'nin aktardığı, Büyücü adlı oyundaki Hoca karakteri için genel bir çerçeve çizilecek olursa, bu şöyle olur; Toplumda statü olarak üst basamaklarda yer alan, ilim, irfan, bilgi sahibi, toplum tarafından saygı gören, kaba-saba insanlara itimat etmeyen ancak yine de onlara yardım edebilen bir tip.

### 3.1.3.2. “Mahalle Baskını” veya “Şalgam Hoca”

Mehmet Safer'den aktarılmış Bu oyun, iş arama kalıbında oynanan bir oyundur. Kavuklu'nun, Pişekâr ile iş araması, çeşitli işlere girip çıkması temeline dayanır. Oyun kişileri; Pişekâr, Kavuklu, Kambur, Zenneler(Kavuklu karısı ve Şekerpare), Hırbo, Çelebi, Laz, Kayserili, Acem, Tatar, Sarhoş, Kürt, Denyo, Şalgam Hoca ve Çömezleri. Bu oyun da muhavere bölümü ile başlar. Burada Kavuklu bir şeyler anlatır, Pişekâr'ın söylediklerini yanlış anlayarak onunla atışır. Pişekâr yine anlatılanın gerçek olduğunu zanneder iken sonunda Kavuklu bütün anlattıklarının rüya olduğunu söyler. Bundan sonra fasıl bölümü başlar. Burada Kavuklu, Pişekâr'dan mahalle muhtarı olduğu için kendine iş bulma konusunda yardımcı olmasını ister. Pişekâr onu Hırbo'nun yanında bekçi olarak işe sokar. Ardından Şekerpare, Pişekâr'ın yanına derdini anlatmaya gelir. Şekerpare, çocukken öksüz ve yetim kaldığını, Şalgam Hoca diye birinin onu yanına alıp, oğlu ile birlikte büyüttüğünü ve şimdi de oğlu ile birbirlerini sevdiklerini ama buna Şalgam Hoca'nın engel olduğunu çünkü Hoca'nın, “Şekerpare'yi kendime nikâhlamak için büyüttüm” dediğini anlatır. Pişekâr ona yardım etmeyi kabul eder. Onu Kavuklu'nun evinin karşısında boş bir eve yerleştirirler. Şalgam Hoca'nın oğlu olan Çelebi gelir, onu ziyaret eder. Bunu gören bekçi Hırbo, Kavuklu ile beraber evi basmaya gider. Giderken tek tek bütün mahalleliyi yanında götürürler. Herkes içeriden gelen türkü ile mest olur evi basmaktan vazgeçerler. Bütün mahalleli evin etrafında toplanmışken en son Şalgam Hoca çağırılır. Çelebi ile Şekerpare evden dışarı çıkarlar. Bütün mahalleli Şalgam Hoca'ya hakaretler savurur, kızı kendisine almaktan vazgeçip, Çelebi'ye vermesini söylerler. Şalgam Hoca sonunda vazgeçer. Hoca düğün

masraflarını, Kavuklu'nun da düğünlerdeki hizmetleri üzerine aldığını söylemesi ile oyun sona erer.

Bu oyunda Hoca karakterinin çocuğu olmasına rağmen bir evlatlık alıp onu büyütebilecek kadar varlığa sahip olması, kiraya verebilecek bir evinin olması, karnı şişmiş şekilde şişman olarak oynatılmasının istenmesi (çok yemekten şişmiş olacağı düşündürülmek istenmiş olabilme ihtimali), eteklerini taşıyan adamlarının olması (*Şalgam Hoca görünür. İki Çömez, eteklerini taşır. Mahalleli, arkasında, ilâhi söyleyerek gelirler. Şalgam Hoca'nın karnı gayet şişman olacak*) (Kudret 2007b: 272), kendisinden “kodaman<sup>74</sup>” diye bahsedilmesi “(PİŞEKÂR: *Ona hâcet kalmadı. Mahallenin kodamanı var. Hepiniz bir olun, doğru, Şalgam Hoca'yı alın, gelin*) (Kudret 2007b: 272)” halktan biri değil, yüksek zümre insanı olduğunu düşünülmesine yol açmaktadır.

Bu oyunda Şalgam Hoca'yı küçük yaştan evlatlık bir kız alıp kendisi için yetiştiren, kendinden yaş olarak çok küçük bu kızla evlenmek isteyen biri olarak görüyoruz. Şalgam Hoca, bunun uğrunda Şekerpare'yi seven kendi oğlunu evden kovup kızını yanında tutmaya devam edecek kadar bu işin üstünde durur:

“KAVUKLU: Ben anlatayım, bir hocaya evlât olmuş, oğlu ile sevişmiş, büyük babası yerinde olan hoca kendine zevce edinmek istemiş, oğlunu kovmuş, bu da kaçmış” (Kudret 2007b: 260).

“PİŞEKÂR : Oğlu ile sevişiyorsunuz diye sizi sokağa mı attı?

II.ZENNE : Öyle yapsaydı başımla beraberdi. Fakat, evvelâ sulbünden<sup>75</sup> hâsıl olan evlâdını tard<sup>76</sup> ve evinden de kovdu.

PİŞEKÂR: Seni seviyor diye mi?

II. ZENNE: Hayır. Beni kendisi için büyütmüş, nikâhla kendisi alacakmış” (Kudret 2007b: 259).

<sup>74</sup> Kodaman: Alay olarak söylenen, bir yerde ileri gelen, para ya da makam sahibi insanları anlatmak için kullanılan söz.

<sup>75</sup> Sulb: Döl, soy.

<sup>76</sup> Tard etmek: Kovmak, uzaklaştırmak.

Şalgam Hoca'nın yüksek zümreden olduğunun düşünülmesine bir başka sebep onun konuşma üslubudur. Anlaşılmaz şekilde konuşması, abartılı ve süslü bir yapıdadır. Bu da halk adamı imajındaki Kavuklu tarafından anlaşılmadığı için alaya alınır. Hoca ise anlamsız cümleleri çok önemli şeylermiş gibi aksettirir. Hoca, sahneye ilk girdiğinde konuşulanları bunlara örnek gösterebiliriz:

“ŞALGAM HOCA : Köşe odasından iki pencere açtırılıp lodos poyrazının imtizâc<sup>77</sup> etmesiyçün baklavadan hâsıl olan illetten dolayı dolap kapısını delip boğazına takmayınca ısıtma'ya çare bulunmaz.

KAVUKLU : Aferin, şalgam tohumu!

ŞALGAM HOCA :Münâdiler<sup>78</sup> nidâ etmekte olup dümeni eğri döndürerek Beyazıt meydanında lenger-endâz<sup>79</sup> olup Akıntıburnu'nda tekerlek kırılıp terzimakası “-Ben paçamı ütileyemem.” Dediği zamanlar mısır buğdayı gibi sakal koyvermek olmaz, baba.

KAVUKLU : İsmail, bu adam çok okumuş; derin divane” (Kudret 2007b: 272-273).

Oyunun sonlarına doğru mahalleli kendinden yaşça küçük kızı kendine almak istediğini öğrendiğinde Hoca'nın suratına tükürürler. Buradan çıkan sonuç Hoca'nın dokunulmazlığının olmadığıdır. Mahalleli tarafından yanlış yapıldığında uyarılabilecek düzeyde bir statüye sahiptir. Mahallelinin bu tavrına rağmen kararından vazgeçmeyen Şalgam Hoca, Hırbo'nun onu tehdit etmesi ile ancak oğlu ile Şekerpare'nin evlenmesine müsaade eder:

“PİŞEKÂR: Eee, efendim, mademki iş bu raddeleri buldu, Şekerpâre'yi oğlunuza vereceksiniz.

KAVUKLU: Eğer hak ararsanız, ikisi de birbirine lâyık.

ŞALGAM HOCA : Olamaz, efendim, olamaz!

HIRBO : Banğa bah, yobaz! Hinciye gadar senden tarafa çıhdum. Şimden gerü bu gızı bu enüğe virmezsen hinan olsun şu elimdeki zonpa ile gafanı girar, seni dünyadan ahrete gocertirün.

<sup>77</sup> İmtizac: Uyuşup, kaynaşmak.

<sup>78</sup> Münadi: Tellal.

<sup>79</sup> Lenger-endaz: Demirlemek, demir atmak. (Lenger: Gemi demiri)



ŞALGAM HOCA : Mademki sen öyle arzu ediyorsun, senin hâtıran için ben de verdim. Hep düğün masârifi benim üzerime olduğu gibi, bir de ev bağışladım” (Kudret 2007b: 273).

Bu oyunda ortaya çıkan din adamı figürü; yaşlı olmasına rağmen genç kızla evlenmek isteyen, bunun için ısrarcı, yüksek zümreye mensup bir insan emareleri gösteren, halkın anlamayacağı bir konuşma üslubu kullanan, halk tarafından efendi, hazret olarak görülen ancak dokunulmazlığı olmayan bir kişi olarak ortaya çıkmaktadır.

### 3.1.3.3. “Sahte Gelin” veya “Ters Evlenme”

Bu oyun, hem Karagöz hem de ortaoyunu fasıllarında bulunan bir oyundur. Karagözdeki Hacivat, ortaoyununda Pişekâr, Karagöz ise ortaoyununda Kavuklu olarak karşımıza çıkmaktadır. Metin And’ın aktardığı özete göre oyun şu şekilde gerçekleştirilir; “Çelebi, Hacivat’a sarhoş olan kardeşini evlendirmek istediğini, böylece belki sarhoşluktan vazgeçebileceğini söyler. Hacivat durumu karısına açar, o da Karagöz’le evlendirmek fikrini ileri sürer. Hacivat, Karagöz’e rastlayınca ona kadınmış gibi davranır, Karagöz’ün neredeyse kadın olduğuna inanası gelir. Karagöz’e durumu anlatır, ona para da verir. Karagöz de durumu karısına bildirir. Hacivat’ın da yardımıyla Karagöz’ün karısının da aklı yatar. Karagöz kadın gibi giydirilir, adını da Kartopu koyarlar. Önce kayınvalide, görünce, komşu kadın görücülüğe gelip Karagöz’ü beğenirler. Hacivat düğün hazırlıklarına başlar. Köçek oynatılır. Önde tablalılar<sup>80</sup>, arkada İmam, Kambur Mehmet, mahalleliler, üç Bebe Ruhi, güvey, çelebi ve Bekçi Baba alayla geçerler. İmam dua okur. Damat, Karagöz’ün yüzünü görmek ister, Karagöz yüzünün her yeri için ayrı bir görümlük ister. Sarhoş, Karagöz’ün yüzünüz zorla açar, evlendiğinin erkek olduğunu görünce içmemeye karar verir”

İslam dininde, Hristiyanlıktan farklı olarak nikâhın din adamı tarafından kıyılması gerekmez. Evlenecek kişilerin iki şahit huzurunda evlenmek istediklerini beyan etmesi ile nikâh kıyılmış olur. Ancak İslam tarihinde nikâha atfedilen önemden dolayı bu nikâhlama işini dini ve hukuki hükümler konusunda bilgili, toplum tarafından

<sup>80</sup> Tablalı: Tepesi geniş ve daire biçiminde olan başlık.



Bu oyunda din adamı figürü, nikâh kıymakla görevli, halk tarafından da bu görevin ona ait olduğu bilinen, sözüne güvenilen bir karakter olarak ortaya çıktığı görülmektedir.

#### 3.1.3.4. “Tireli”

Bu oyundaki din adamı figürü, “Kokoroz” adı ile oyun kişileri arasında yer almaktadır. Cevdet Kudret’in açıklamasına göre “oyuna İmam çıkarılmadığı için, onun paradisi olarak böyle bir tip uydurulmuş. Karagöz oyunlarında ise perdeye İmam çıkarılmıştır” (2007b: 591). Metin And ise bu oyunun özetini şu şekilde açıklamaktadır; “18 yıldız kızını arayan Tireli Aslan Bey, Kavuklu’yu uşak olarak yanına alır. Aslan Bey’in kaybolmuş kızı bu arada mahalleye gelir, Pişekâr ona ev bulur. Bundan sonra kızın evine sırasıyla alacaklılar gelir; Tiryaki, Kürt, Acem, Muhacir, Kayserili. Kavuklu aracılığıyla –büyük bir kısmını cebine indirir- Aslan Bey kızın borçlarını öder. Aslan Bey’e uşaklık yapan Denyo ise bu paraları kızın gönlünü kazanmak için verdiğini söyler. Hem de Aslan Bey’in karısına. Kadın da ya Kavuklu gider bu evden ya da ben diyerek evden ayrılır. Aslan Bey de Kavuklu’yu karısının kılığına sokarak bu ayrılığın faturasını ona çıkarır. Sonunda da Kavuklu’nun kızla evlendirilmesine karar verilerek çözüm bulunur. Sonunda, kızın Aslan Bey’in kızı olduğu anlaşılınca, kızını uşağı olan Kavuklu’ya vermemek ister. Ancak söz vermiştir. Kokoroz gelir, nikâhı kıyar. Önce Kavuklu’ya çirkin bir sahte gelin gösterilir, sonra da gerçek gelinle evlendirilir (1985: 455).

Bu oyundaki Kokoroz, “Sahte Gelin” oyunundaki İmam ile aynı amaçla oyunda bulunmaktadır. İkisi de nikâh kıymak için oyunda yer alır ve komik, absürd şekilde dua ederek gülmece unsurunu sağlarlar. Tek farkları Kokoroz’un İmam’a göre daha süslü bir dil kullanmasıdır;

“KOKOROZ: (Duaya başlar.) Cümleten deye: “—Hay hay hay! Güm!”

KAVUKLU: İskeleye kazık kakıyorlar.

KOKOROZ: Üzerimize ehem, elzem olan lâklâkıyyât<sup>81</sup>, Rabbim şu âdemle şu kadının hüsn-i imtizâclarını<sup>82</sup> maymun mundar<sup>83</sup> eyleye!.

<sup>81</sup> Lâklâkıyyât: Boş laf, çene çalma.

MAHALLELİ: Hay hay!

KOKOROZ: Çürük gemilere sandaal eyleye!

MAHALLELİ: Hay hay!

KOKOROZ: An-karîb-üz-zâman<sup>84</sup> helâ kapılarına mandaaal eyleye!

MAHALLELİ: Hay hay!

KOKOROZ: İkisini birden sebzevatçı dükkânına kınalı şalgaam eyleye!

*MAHALLELİ: Hay hay!”* (Kudret 2007b: 591-592).

### 3.2. 1860 – 1923 Yılları Arası Türk Tiyatro Metinlerinde Din Adamı Algısı

Türk Tiyatrosu, ilk metnini Şinasi'nin “Şair Evlenmesi” adlı oyunu ile ortaya çıkardı. Daha önce oynanan oyunlar doğaçlamaya dayanıyordu. Şair Evlenmesi sonrasında birçok oyun metni yazıldı. Bunda Batılılaşma hareketleri etkisinin olduğu göz ardı edilemez. Batılılaşma etkisi ve Türkiye topraklarının kültürü ilk dönem oyunlarına yansımıştır. Oyunlarda hala Pişekâr, Kavuklu tiplerini gözükmektedir. Oyunlardaki rol kişileri derin psikolojik çözümlere dayanan kişilerden değil toplumun belirli bir kesimini sahnede göstermek üzere karikatürize edilmiş tiplerden oluşmaktadır. Bu, yazısız dönem tiyatrosunda görülene benzer bir durum olarak görülmektedir. Bu yüzden, bu çalışmada Geleneksel Türk Tiyatrosu başlığı altında Cumhuriyet dönemine kadar olan yazılmış tiyatro metinlerinin de incelenmesi gerekmektedir. Yazılı metinler dönemi de iki başlık altında incelenecektir: “I. Meşrutiyet (1876-1908) Dönemi Tiyatro Metinlerinde Din Adamı”, II. Meşrutiyet Dönemi Tiyatro Metinlerinde Din Adamı”.

#### 3.2.1. Tanzimat Dönemi (1860 - 1908) Tiyatro Metinlerinde Din Adamı

1860 yılında padişahın isteği üzerine yazılan ilk tiyatro metninden sonra tiyatro eserleri üreilmeye başlandı. Bu metinler genelde biçim bakımında yetersiz olmakla birlikte eserin sahnede oynanması için değil okunması için de yazıldığı oluyordu. Yeni

<sup>82</sup> Hüsn-i imtizâc: iyi anlaşma, uyuşma.

<sup>83</sup> Maymun mundar: “Meymûn ü berhurdâr” (uğurlu ve mutlu) sözünün çarpıtılmış hali.

<sup>84</sup> An-karîb-üz-zaman: Yakın zamanda.

eser üretimi 1884'te mevcut yönetim tarafından tiyatro yasaklanıncaya kadar ancak sürdürülmüştür. 1884'ten 1908'e kadar neredeyse hiç eser verilmemiştir. Bu başlık altında da bu dönem içinde verilen eserlerdeki din adamı karakterleri incelenecektir.

### 3.2.1.1. Şair Evlenmesi

Şinasi'nin 1860 yılında Tercüman-ı Ahval gazetesinde yayınladığı “Şair Evlenmesi” adlı bu oyun, yazılmış ilk Türk tiyatro eseri olarak tarihe geçmiştir. Bu oyun dramatik özellikleri bakımından Batılı anlamda ilk yerli tiyatro eseri olarak kabul edilmektedir.

Oyunda din adamı figürü olarak karşımıza “boş ve manasız sözler söyleyenlerin babası” anlamına gelen “Ebü'l-Laklaka” çıkmaktadır. Oyunda başlıca olaylar şöyle cereyan etmektedir: Oyun, evlenmeye hazırlanan ve Kumru Hanım ile evlendiği için çok mutlu olan Müştak Bey ile arkadaşı Hikmet efendi arasındaki konuşmayla başlar. Müştak Bey'in tek çekindiği şey ise Kumru Hanım'ın kambur, çirkin ve yaşlı ablası Sakine Hanım ile akraba olacak olmasıdır. Evlilik zamanı gelip, gelin getirildiğinde Müştak Bey ile Sakine Hanım evlendirilmeye çalışıldığı anlaşılır. Oyundaki Ziba Dudu karakteri, Müştak Bey'in Kumru Hanım ile değil, Sakine Hanım ile nikahlandığını ileri sürer. Bunda yanlışlık olduğunu düşünen Müştak Bey, nikahı kıyan Ebu'l-Laklaka'dan yardımı ister, ancak o da çirkin ablayı evlendirme planına yardımcı olmaktadır. Müştak Bey yine de evliliği kabul etmez. Ebu'l-Laklaka ve mahalleli buna tepki gösterir. Bu sırada Hikmet Efendi, Ebu'l-Laklaka'ya rüşvet verir ve ondan bu olayda taraf değiştirmesini ister. Rüşveti alan Ebu'l-Laklaka düşüncelerini değiştirir. Müştak Bey'in “büyük kızla” evlendiğini söylerken aslında yaşça değil “boyca” büyük olan kızla evlendiğini söyler. Olay tatlıya bağlanır ve Müştak Bey ile Kumru Hanım evlenir.

Oyunda din adamı olarak görebileceğimiz karakter Ebu'l-Laklaka, mahallenin imamıdır. Oyunda, Osmanlı döneminde yaygın olarak görülen görevlerinden birini icra etmiş bulunmaktadır; nikâh kıymak;

“ZİBA DUDU: ...(Habbe Kadın'a) Haydi yenge kadın, o gelin hanımı çabuk dışarı çıkar da nikâhını kıyan imam efendiyi çağır” (Şinasi 2019: 8).

Ebu'l-Laklaka'nın fiziksel durumu ve konuşma üslubu oyun metninde şu şekilde anlatılmaktadır; “Başında bir mendil ile kılık değiştirmiş olarak ve lisanıyla “ayın”ları çatlatarak ve “kaf”ları patlatarak” (Şinasi 2019: 8). Bu üslup abartılı ve süslü bir dil kullandığını, halk ağzından ayrı bir konuşma biçimine sahip olduğunu göstermektedir. “Ayın” ve “kaf” arap harfleri olduğu da hesaba katılırsa Arapçayı bildiği ve bu dilin özelliklerini günlük yaşamına da yansıttığı anlaşılmaktadır. Hoca bu dil özellikleri ile birlikte üstten ve ağzı bozuk konuşur.

“MÜŞTAK BEY: Efendim rica ederim lütfedin dilim döndüğü kadarıyla size durumu anlatayım.

EBÜ'L-LAKLAKA: Sen sus kuş beyinli! Ninen yaşında kadın; biçare hatun yalan mı söyleyecek?” (Şinasi 2019: 8).

Şinasi, bu oyun metninde Ebu'l-Laklaka'yı halk tarafından hürmet edilen (Ziba Dudu'nun, Ebu'l Laklaka oyuna girdiğinde entarisinin ön eteğiyle başını örtmüş olduğu halde elini öpmesi), sözüne değer verilen, ne diyorsa doğru olarak görülen biri olarak (mahallelinin, Hoca ne derse onay vermesi) göstermiştir. Mahallede istediği insanı oturtup, istemediği insanı oturtmayacak kadar halk üzerinde kudrete sahip bir kişiliktir.

“EBÜ'L-LAKLAKA: Bana danışırsanız, her şeyden evvel, edepsiz ilan edelim de bir daha mahallede oturtmayalım. Artık istemeyüz!

MAHALLELİ: İstemeyüz!” (Şinasi 2019: 10).

Şinasi bu karakteri seyirci karşısına çıkarırken amaçladığı şey elindeki yetkileri kullanarak kendi çıkarını düşünen bir din adamı portresi çizmektir. Bunu da metnin sonlarına doğru rüşvet alması ile birlikte fikrinin değişmesi ile bize göstermiştir.

“EBÜ'L-LAKLAKA: Daha ne olsun? Kendisine nikâh ettiğim kız istemiyor da onun küçüğünü istiyor. Bu ne demektir?

HİKMET EFENDİ: Efendim sinirlenmeyiniz (gizlice bir para kesesi göstererek), küçük kız sende isteriz.

BATAK ESE: Efendi nedir o? Rüşvet mi alıyorsunuz?

EBÜ'L-LAKLAKA: (Batak Ese'ye) Ben öyle şey mi kabul ederim? (Hikmet Efendi'ye gizlice) Yan cebime ko. (Hikmet Efendi keseyi gizlice imamın yan cebine koyar)" (Şinasi 2019: 12).

Oyuna girdiği ilk anlarda Müştak Bey'in büyük kız ile evlendiğini söyleyen Ebu'l-Laklaka, Hikmet Efendi'den para alması ile düşünceleri değişir. Ancak yine de halk onun dediğinin doğruluğunu veya yanlışlığını sorgulamaz, ne derse kabul eder.

"HİKMET EFENDİ: Aman efendim, gerçek her ne ise layıkıyla meydana çıkarın da, ona göre şanınıza düşeni işleyin.

EBÜ'L-LAKLAKA: Böyle kibar bir şekilde ricanızı ifade buyuruşunuzdan, gönlümdeki hiddet gitti de yerine merhamet geldi. (Mahalleliye) Yahu mahalleli; ben bu işte bir başka türlü hakkaniyet görmeye başladım. Zira sonradan aklıma bir şey geldi.

MAHALLELİ: Nedir o?

EBÜ'L-LAKLAKA: Hani nikahını kıydığım hanım "büyük kızdır" diye deminden söylemişim ya?

MAHALLELİ: Öyle ya!

EBÜ'L-LAKLAKA: Fakat büyük kız derken kastım yaşta büyük değildir, boyda büyük manasındır. Zira büyük kız kırk yaşını geçmiş olduğu halde damat beyin dengi olamaz. İşte benim bildiğim bu kadardır. Her bir zamanda ve her bir mekanda böyle doğrucasına şahitlik ederim.

BATAK ESE: Siz bu kadar dil ile tasdik ettikten kelli biz de tüm kablimizle onaylarız.

MAHALLELİ: Hay hay!" (Şinasi 2019: 13).

Bu dakikadan sonra artık Müştak Bey ile Kumru Hanımın evliliği için çaba harcamaya başlar. Hatta Kumru Hanımın damadı istememesinden korkar. Hikmet Bey'e "efendim" demeye başlar, abartılı saygılı ifadelerde bulunur. Çünkü çıkarı oradadır.

"HİKMET EFENDİ: Hayır. Fakat damatla gelinden başka evde bulunanların cümlesini beraber götürmenizi rica ederiz!

EBÜ'L-LAKLAKA: Rica neymiş, emredin efendim! (Mahalleliye) Haydin mahalleli (Ziba Dudu'ya) Haydi kılavuz kadın! (Habbe Kadın'a) Haydi yenge kadın!" (Şinasi 2019: 15-16).

Şinasi, eserinde din adamı figürünü seyirci karşısında, halk tarafından hürmet gösterilen ancak bu din adamının bu hürmeti kendi çıkarları doğrultusunda istediği gibi kullanan bir kişi olarak çizmiştir.

### 3.2.1.2. Açıkbaş

Ahmet Mithat Efendi bu oyununda din adamı kılığına girmiş bir kişi üzerinden oyununu yazmıştır. Oyunda din adamı olarak görülen Fettan aslında bir din adamı değildir. Ancak din adamı kılığına girerek işlerini yoluna koymaya çalışır. Oyunun özeti şudur: Eşinin ölümünden sonra çok genç bir kadınla evlenen Hüsnü Bey, kendi kızını da ihtiyar biri (Şehsuvar) ile evlendirmek ister. Üvey anne de bu evliliğin olmasını ister, çünkü üvey kızının evleneceği adamın (Şehsuvar) oğlu Numan ile kaçak aşk yaşamaktadır. Hüsnü Bey eşinin gönlü olsun, kızı da evliliğe razı olsun diye muska yazdırır. Ancak muska yazdırmak için gittiği kişi hoca kılığındaki kızının sevgilisi Fettan olduğunu bilmez. Fettan onu kandırarak, güvenini kazanır. Evine yerleşir. Kızı kendine aşık eder ve onunla evlenir.

Bu oyunda din adamı kılığındaki bir aktörün diğer aktörlerle ilişkisi üzerinden din adamı figürü incelenecektir. Buradaki Fettan kişinin din adamı olduktan davranışlarını nasıl düzenlediği, başkalarının bu hocaya nasıl davrandığı üzerinden açıklanacaktır. Oyunda bir de din adamı figürü olarak karşımıza çıkan "İmam" ve "Hoca Efendi" rolleri bulunmaktadır. Bunların arasında mukayeseli bir inceleme yapılmaya çalışılacaktır.

Oyunun bir bölümünde 'Papas'tan bahsedilmektedir. Oyunda Hüsnü Bey'in kızı Şehsuvar Bey'i istemediğini belli etmek için "ben o papasa varmam" demiş olduğu söylenir. Sonra da bununla ne demek istediği şu şekilde açıklanır;

"HÜSNÜ BEY: Papas kim?



HESNA HANIM: Şehsuvar Bey imiş. Adlı şanlı Şehsuvar Bey'i de papas etti.

HÜSNÜ BEY: Canım bu kız Şehsuvar Bey'in nesini beğenmiyor.

HESNA HANIM: Hangi birini söyleyim. Ak sakallı imiş. Oynak mizaç imiş. Zevzek imiş. Sevimsiz imiş. Bir parası yok iken borç eder, müsriflik eder bir herif imiş. Artık neler neler!" (Enginün 1990: 58).

Görülüyor ki "papas" kelimesi çok olumlu anlamlar ifade etmemektedir o günün toplumunda.

Oyun kişilerinden Hesna Hanım'ın söylediklerinden anladığımıza göre, Hoca figürü kendinden doğaüstü yetenekler sergilemesi beklenen kişi olarak karşımıza çıkmaktadır. Dil ya da göz bağlayabilen, insanları büyü ile muska ile birbirine aşık edebilen bir din adamı.

"HESNA HANIM : (Yalnız) – Eğer bu Açıkbaş Hoca Elena'nın dediği kadar ise işimiz iş. Hele hepsinden evvel yaptıracağım şey şu bizim herifin dilini bağlatmaktır..." (Enginün 1990: 67).

Açıkbaş Hoca fiziki olarak ise oyunda şu şekilde tasvir edilmektedir; "*hocanın ak saçları omuzlarından ve ak sakalı göbeğinden aşağı sarkmıştır...*" (Enginün 1990: 70). Açıkbaş Hoca konuşurken süslü bir dil ve ağız kullanır. Oyunda "buharalı telaffuzuyla" diye belirtilerek normalden farklı konuşulacağı vurgulanmıştır:

"AÇIKBAŞ: (Buharalı telaffuzuyla) Ve aleyna ve aleykümüşelâm ya efendina. Ve rahmeteullahü berakatühü. Buyurunuz" (Enginün 1990: 71).

Açıkbaş Buhara'dan gelmiş hoca taklidi yaptığı için İmam ile Hoca Efendi karakteri oyunda daha sade bir dil kullanmaktadır. Bu üç karakterden de örnek vermek gerekirse;

"HOCA EFENDİ: Evet efendim. Pek münasip bulduk. Açıkbaş Hoca dâiniz sahihan kemal sahibi bir adam diyorlar efendim" (Enginün 1990: 95).

"İMAM EFENDİ: Evet efendin! Kâtibâne söyleyince bu kadar eder. Onu biz anlamaz isek de erbabı anlar." (Enginün 1990: 97)

“AÇIKBAŞ: Mekruhadandır azizim mekruhadandır. Ehl-i riyazetin kursağına haram değil, mekruh değil, hattâ helâl olan şeylerden bile pek çok şey girmemesi evlâdır” (Enginün 1990: 84).

Oyunda Fettan, din adamlığını kendi çıkarları için kullanmaktadır. Fettan olarak bildiklerini insanları etkilemek, doğaüstü güçleri olan biri olarak gözükmek için Hoca sıfatıyla kullanmıştır. Mesela bu yönüyle yazarın din adamlarının insanlar üzerindeki etkisini dikkate alarak karakteri din adamı kılığına soktuğunu oyunda açıklamaktadır.

“YEKTA HANIM: Bu kadar büyüleri nasıl yaptın?

FETTAN EFENDİ: Nasıl yapacağım. Hiçbir şey yapmadan yapardım. Bir kağıdın üzerine yirmi otuz tane elifçiklikler çizer, sıracaya iyidir diye ver, içsin. Hanşun manşun diye bir dua oku adını sihr-i batıl ko. Bir tekerlik kağıdın üzerine bir daire çiz içine beş on rakam yaz, bağılyı açmak için ver. Artık sorar mısınız. Hatta sizlerin de Açıkbaş Hoca için hiçbir şüpheniz var mıydı?

SIDIKA HANIM: Vallahi benim bir şüphem yoktu” (Enginün 1990: 92).

Yazar, Açıkbaş karakterinin bu durumunu daha da pekiştirmek için metin içinde “nefesi kuvvetli” “Buharalı” vb. sıfatlarla anılmasını sağlamış, bütün kötülüklerden uzak bir kişi olduğunu oyunda dile getirmiştir.

“HÜSNÜ BEY: Şimdi Şehsuvar Bey’den çok senanızı işittim efendim.

HESNA HANIM : Allah nefesine kuvvet versin. Zaten herkes senâsıyla meşgul” (Enginün 1990: 75).

“HÜSNÜ BEY: Efendim bir çubuğa<sup>85</sup> ikbal var mı?

AÇIKBAŞ: Hayır efendim kerahatten<sup>86</sup> ictinab<sup>87</sup> ederim azizim.

HÜSNÜ BEY: Nargile margile?

AÇIKBAŞ: Estağfirullah! Estağfirullah! Euzzibillah!” (Enginün 1990: 82).

Bu oyunda da din adamları oyundaki diğer kişilerden hürmet gören kişilerdir. Bu hürmeti görmek için Açıkbaş açıkça oyunlar oynamaktadır. Etrafındakilere herşeyi dini adetlere göre yaşadığını göstermeye çalışır. Sadece dini olarak yasaklanmış olan

<sup>85</sup> Çubuk: Eskiden tütün içmek için kullanılan bir araç.

<sup>86</sup> Kerahat: Bir şeyi kötü veya iğrenç bulma.

<sup>87</sup> İctinab: Çekinme, sakınma.

(haram) şeyleri değil sadece yapılmaması tavsiye edilmiş (mekruh olan tütün, kahve, çok yemek yemek vb.) şeyleri de yapmadığını dile getirir.

Oyunda Açıkbaş Hoca toplum tarafından din adamı olarak görülürken, İmam Efendi nikah kıymaya yetkisi olan dini bir görevli olarak karşımıza çıkmaktadır. İmam Efendi olması gerektiği gibi davranan bir din adamı olarak gösterilmektedir. Nikahını kıyan, insanları dikkatle dinleyen biridir. Açıkbaş Hoca ile Yekta Hanımın nikahını İmam efendi kıyar. İmam Efendi, Açıkbaş Hoca'nın çizdiği çerçeveye göre daha olumlu bir intiba bırakmaktadır. Örneğin, İmam Efendi'nin oyunda ilk sözü şudur;

“BİR GAZETECİ: Efendiler! Nikah cemiyetinde sükut etmek görenek midir?

İMAM EFENDİ: Hayır efendim hayır! Gülmeli söylemeli, latife etmeli bugün.”

(Enginün 1990: 96).

Ahmet Mithat, oyunda din adamlarını seyirci karşısına hem kötü hem de iyi olarak çıkarır. Açıkbaş kılığıyla Fettan, din adamlığını kendi çıkarları için kullanır. Bu eylem kötü amaçla yapılmamasına karşın istenildiğinde kötülük için de çok kolay bir şekilde kullanılabilirdi düşüncesi ortaya çıkar. İmam Efendi ise olması gerektiği gibi davranan bir rol kişisi olarak karşımıza çıkar. Halkın anladığı dilden konuşan, nikah kıyan, yardıma ihtiyacı olanlara yardımcı olmaya çalışan biridir.

### 3.2.1.3. Gâve

Şemsettin Sami metnin önsözünde oyunun konusunu Firdevsî'nin “Şehnâme”sinden aldığını ancak bunu değiştirdiğini belirtir. Gave adlı bu oyunda, Cemşid'in tahtını elinden alan zalim hükümdar Dahhak'ın, demirci Gâve'nin çobanlarla beraber tahttan indirilip, Cemşid'in torunu Feridun'un tekrar tahta çıkartılması konu edilir.

Oyun, sabah saatlerinde zalim hükümdar Dahhâkîn sarayında Cemşid döneminde de sarayda çalışan, şimdi Dahhâk'ın kahyalığını yapan Ferhad'ın konuşmasıyla başlar. Perviz'in Hübçehr'den hoşlanması ve bunu kendi kendine dile

getirmesinin ardından mübidler<sup>88</sup> ile Dahhâk arasında Dahhâkîn gördüğü rüyanın yorumlanma sahnesi ile devam eder. Sonrasında Dahhâk'ın kızı Hûbçeher'i, veziri Kâhtan'a vermeye karar vermesinin ardından Hûbçeher ve Perviz'in birbirlerine aşklarını dile getirmeleriyle sona erer. İkinci perde satırlarla kurbanların kesildiği, korkunç bir şekilde tasvir edilmiş yılanların mabedinde Hûbçeher ve Perviz'in konuşmalarıyla başlar ve Dahhâk'ın Kahtan ile evlilik yapılması emrine karşı gelirler. Bunun üzerine ikisinin de yılanlara kurban edilmesi kararıyla perde sona erer. Üçüncü perdede dağların ortasında yasaklanmış olmasına rağmen çobanlar tarafından Nevruz Bayramı'nın kutlandığı görülür. Askerler tarafından kutlama alanı basılır, çoban çocukları yılanlara kurban edilmek için götürülür. Geride kalanlar ise demirci Gâve'ye çocuklarını kurtarmak için çare aramaya giderler, perde sona erer. Dördüncü perde Gâve'nin demirci dükkânında, akşam yemeği sırasında geçer. Gâve'nin de çocukları askerler tarafından alıkoyulmuştur. Gâve'yi ayaklanma başlatmak için liderlik yapmaya ikna ederler ve perde sona erer. Beşinci ve son perde yine yılanlar mabedinde geçer. Bu perde de Gâve önderliğinde ayaklanmanın başarıya ulaşması ve bu ayaklanma sonucunda gerçekte Feridun olan ama bilmeyen Perviz'in tahta oturmasıyla oyun sona erer.

Bu oyunda karşımıza din olarak 3500 yıl önce İran'da görülen Zerdüştlük çıkar. Oyunda bu dine mensup din adamları da mübidler olarak adlandırılmaktadır. Adını kurucusu Zerdüş'ten alan bu din, düalist temelde gelişen, iki tanrılı bir dindir. Bu tanrılardan biri iyiliklerin (Avestada, Ahura Mazda vb. isimlerle anılır) tanrısı, diğeri ise kötülüklerin (Ahriman, Div, Drug vb. isimlerle anılır) tanrısıdır (Can 1968: 274).

Oyunda mübidler fiziksel olarak “siyah, uzun cübbeli, uzun saçlı ve ellerinde uzun değnekler veya yılanlar olan” kişiler olarak tanımlanmaktadır. Mübidler yılanlara secde eden din adamlarıdır. Oyunda ise ilk Dahhâk, mübidlerden düş yorumlayan kişiler olarak bahsetmektedir. Bu düş yorumlamaları sayesinde oyundaki kişiler tarafında bilinmeyi bilme gibi bir yetenekleri olduğu zannedilmektedir:

“Dahhâk - ... ben kötü bir düş gördüm; mübidleri bekliyorum. Gelsinler düşümü yorumlasınlar..” (Sami 2013: 37).

<sup>88</sup> Mübid: Zerdüş'te dininde din adamı, ruhani lider.

“Dahhâk – Ey tanrılarımızın temiz kulları! Sizin, tanrılarımıza olan temiz ve güzel hizmetiniz sayesinde bir takım gizli işlerin açıklanması için gereken bilgileriniz var” (Sami 2013: 39).

Mûbidler tanrının hizmetinde bulunması gereken kişiler olması gerekirken oyunda hükümdar Dahhâk’ın istediklerini ona vermeye çalışırlar. Bunu yaparken çocukları kurban ettirecek kadar acımasız olabilmektedirler. Oyunda din hükümdar Dahhâk’ın otoritesi altında kalmaktadır:

“Başmûbid – Velinimetimiz! Ne emriniz varsa, tanrılarımızın sayesinde yerine getirmeye çalışacağız!” (Sami 2013: 39).

“Başmûbid – Efendim, onun bir güçlüğü yoktur: Şimdiye kadar, tanrılara her gün iki kuzu kurban edip beyinlerini verdiğimiz gibi, şimdiden sonra da, kuzu yerine her gün iki çocuk kesilecek” (Sami 2013: 41).

“Başmûbid (Mûbidlere) – Tutun! Bırakmayın! (Mûbidler Ferhâd’ı tutup çevirirler) Sen bize verilen emri işitmedin mi? Bizi de kendin gibi, alınan bir emri yerine getirmeyenlerden mi sandın? Oğluna acıyorsan, niçin zindana koyup da kurban olarak kesilmesi için ayırdın?

Ferhad – Bir insanlık için... bir zavallıyı kurtarmak için

Başmûbid – Öyleyse şimdi de verilen bir emre uyulması için oğlunun kesildiğini görürsün de, bir daha emre karşı koymaktan vazgeçersin” (Sami 2013: 109).

Mûbidler oyunda nikâh kıymaya yetkili kişiler olarak görülmektedir. Nikâh akdi gerçekleştirilirken kullandıkları cümleler de göz önüne alınırsa Şemseddin Sami’nin mûbidleri Osmanlı’da nikâh kıymaya yetkili din adamları imamlara benzediği söylenilebilir:

“Dahhâk (Mûbidlere) – Yarın hazır olun; kızımın Kahtân ile nikâhı kıyılacaktır” (Sami 2013: 37).

“(Mûbidler kısa bir süre güzel ve yavaş bir sesle ilahi okuduktan sonra, Dahhâk kafesin sağ yanına çekilerek ayakta durur; kolunu kafesin üzerine dayar. Başnûbid, kafesin solunda durur; Kahtân ile Hûbçehr’i kafesin önünde tutarlar; mûbidler çevrelerini alırlar.)

Başmûbid (Kahtân'a) – Siz, Hûbçehr'i eş olarak kabul ettiğinizi, burada tanrılarımızın huzurunda belirtir misiniz?

Kahtân – Evet, Hûbçehr'i eş olarak kabul ettiğimi, tanrılarımızın huzurunda belirtirim.

Başmûbid (Mûbidlere) – Siz, Kahtân'ın, Hûbçehr'i eş olarak kabul ettiğine tanık olur musunuz?

Bir mûbid – Evet, Kahtân'ın Hûbçehr'i eş olarak kabul ettiğini kendi ağzından işittik; tanrılarımızın huzurunda onaylarız.

(Bu soru ve yanıt üç kez yinelenir.)” (Sami 2013: 57).

Oyundaki din adamları kendi çıkarlarını kollayan, acımasız, siyahlar içinde, otoritenin gücünü arkasında bulundurmaya çalışan ve bunun içinde dini kullanan tipler olarak tasvir edilmiştir. Çünkü Gâve, Dahhâk'ı öldürüp, kurban edilecek çocukları kurtardığında, o zamana kadar kutsal saydıkları şeyleri lanetlemişlerdir;

“Mûbidler (Hepsi birden Gâve'nin ayaklarına kapanarak) – Aman! Tövbe!

Gâve – Ciğerparelerimizi koynumuzdan alıp da bu çirkin hayvanlara kurban etmek istiyordunuz ha? (Yılanların bulunduğu kafesi tekmeler, yere yuvarlar, çevresindeki süsleri kırıp yırtarak) Bu çirkin ve korkunç hayvanları insan beyniyle besleyecektiniz!

Mûbidler – Tövbe! Şimdiden sonra, bunları en çok aşağılayan biz olacağız!” (Sami 2013: 115).

#### 3.2.1.4. Tarık yahut Endülüs Fethi

Abdülhak Hamit Tarhan tarafından yazılan bu oyun Arapların Endülüs'ü almasını konu almaktadır. Oyuna adını veren Tarık, Musa b. Nusayr'ın kölesidir ve onun kızını sever. Nusayr onu kölelikten azat eder ve Endülüs'ü alması için emrine bir ordu verir ve Got kralı Rodrik'i öldürüp başını getirirse kızı ile evlenebileceğini söyler. Tarık savaşı kazanır, Rodrik'i savaş alanında öldürüp başını Nusayr'a gönderir. Ancak Tarık'ın başarılarını kıskanan Nusayr, kesin zafer kazanmak için kaçan düşmanı kovalayan Tarık'a dur emri verir. Bunu dinlemeyen Tarık'a emre itaatsizlikten hapis cezası verir. Ancak bir zamanlar benzer bir hatayı halifeye karşı kendi yapmıştır. Tarık

olayının halifenin kulağına gitmesi sonrasında halife derhal Tarık'ın salınmasını ister. Nusayr denileni yapar ve Tarık hapisten çıkararak sevdiği ile evlenir (Karaburgu 2010: 121).

Bu metinde din adamı figürü olarak karşımıza Papaz çıkmaktadır. Papaz, şehvetine düşkün, insanları ölüme sürüklemekten çekinmeyen biri olarak karşımıza çıkar. Papaz'ın ilk olarak Lusi adındaki kıza daha sonra onun annesine olan şehvetli duyguları oyunda iki intihar olayının gerçekleşmesine sebep olmuştur. Oyunda Papaz bu yönüyle kötü bir din adamını temsil etmektedir.

### 3.2.1.5. Çok Bilen Çok Yanılır

Recaizade Mahmut Ekrem tarafından yazılan bu oyun bir komedidir. Oyun Azmi Efendi adındaki Maraş Kadısı çevresinde geçer. Kaymakam Edip efendi ile araları bozuktur. Onun kızı Lütfiye'yi Halep Valisi'nin oğlu İhsan Bey ile evleneceğini duyar. Edip Bey'in zengin olacağını, gücünün, kudretinin çok artacağını düşünüp, onu çok kıskanır. Ona engel olmak ve onu mutsuz etmek için kafasında planlar kurar. İhsan Bey, Lütfiye'yi önceden görüp, tanımak için yoksul biri gibi giyinir ve Maraş'a Azmi Efendi'nin yanına gelir. Kendi kafasında plan kuran Azmi Efendi, tanımadığı için yoksul olduğunu zannettiği İhsan Bey'i Lütfiye ile Halep Valisi'nin oğlu İhsan Bey diye tanıtarak evlendirir. Lütfiye ile yoksul birini evlendirerek Edip Bey'in güç, kudret kazanmasını engellediğini düşünen Azmi Efendi çok sevinir. Lütfiye ise yanlış kişi ile evlendiğini düşünüp çok üzülür. Ancak onun gerçekten İhsan Bey olduğunu anlayınca Azmi Efendi'den intikam almak için plan yapar. Azmi Efendi'nin odasına gider, kendisini Kahveci Hasan Ağa'nın kızı Ayşe olarak tanıtır ve onu baştan çıkartır. Efendi onunla evlenmek için eşinden boşanır ve Ayşe ile evlenir. Hasan Ağa'nın gerçek kız Ayşe ise topal, hafif akıllı, çirkin bir kızdır. Lütfiye intikamını alır ve oyun biter.

Azmi Efendi'nin fiziki özellikleri hakkında oyunda pek bir detay verilmemiştir. Bir tek oyunun başında elinde tespih olduğu ve onu çekerek bir şeyler düşündüğü açıklanmıştır. Oyundaki konuşma üslubu ise diğer karakterler ile aynı sadeliktedir. Bu yönlerden yorum yapılacak herhangi bir veri mevcut değildir.

Bu oyunda yine bir makam sahibinin makamını elinde bulunduğu gücü kendi çıkarları için kullandığını görüyoruz. Yazar, Azmi Efendi’yi daha oyunun girişinde hırsları ve ihtirasları olan bir adam olarak bize tanıtır;

“AZMÎ EFENDÎ – (Tespini minderin üstüne atıp sıkıntı içinde dizine vurarak) Allah kahretsin!.. Ya bu haber doğru çıkarsa... Herifin bana yapmayacağı kalmaz. Allah göstermesin!... Eğer böyle bir şey varsa onun gururundan, azametinden yanına yaklaşılmaz. Bir tek azamet etse iyi... Kuru azameti önemsemem... Fakat zenginleşecek... Büyüyecek...Büyür ya!... Saygınlığı!... O da artacak... Doğal olarak... Sonra bu herif adam neler yapmaz? Ne sitemler etmez? Şimdi bile hali tavrı değişti. Kıskanıyor değilim. Ama ne yalan söyleyeyim gönlüm de şu herifin böyle devlete nail olmasını hiç istemiyor...Hiç şüphem yok! Eğer gerçekleşirse kahrımdan ölürüm. Hayır!... Boş durmaya gelmez, bunu engellemek için şimdiden bir çare bulmalıyım” (Ekrem 2012: 13).

Çıkarları doğrultusunda tüm değerlerini hiçe sayabilen bir tip olarak karşımıza çıkar. Oyunda Müslüman bir din adamı olmasına rağmen yalan söyler, kendini şeytana teslim etmekten çekinmez, istediklerinin olması için hatta bunu arzu eder;

“... Bu güzel hile olur ama nereden bulacağım öyle gezgin kılıklı birini!... Buralı olursa olmaz, mutlaka yabancı olmalı. Hınzır şeytan! Bana şu hileyi hatırlattın, bir de öyle bir adam gönderirsen var ya kulun kölen olurum senin!” (Ekrem 2012: 13).

Dini de kendi istediklerini elde etmek için kullanmaktan geri kalmaz. Azmi Efendi, yoksul kılığındaki İhsan Bey’i evlendirebilmek için hile yapmak gerektiğini bilir. İhsan Bey’i ikna etmek için de dini bilgilerini çarpıtarak kullanır;

“AZMÎ EFENDÎ – Yok! Mutlaka bu iyiliği yapmalıyım. Yemin ederim.Altından da kalkabilirim inşallah! Fakat evladım! Sizin de bildiğiniz gibi dünyada bazı işler vardır ki bir hileye başvurmadıkça yani doğrudan doğruya... Efendim?

İHSAN BEY – Evet efendim!

AZMÎ EFENDÎ – Gerçekleşmez. Bu tarz işlerde yapılan hileye şeriat dilinde caizdir derler, çünkü hiçbir günahı yoktur, hatta merhum şeyh Sadi “İş bitiren



yalan, fitne koparan doğrudan iyidir.’ Buyurmuşlar. Nasıl da doğru bir söz” (Ekrem 2012: 19).

Azmi Efendi hakimlik işini de düzgün yapmaz. İşi gereği bakması gereken davaları bilmeden hüküm verir. Bu yüzden yanlış kararlar verdiğini oyunda anlatır;

“AZMİ EFENDİ – (Önündeki kitabın yapraklarını hızlı hızlı çevirerek.) Canım geçen gün gözüme ilişmişti... Şimdi bir türlü bulamıyorum... Herifler gelirse... Ben daha hiç bu işe bakamadım. Hay Allah kahretsin... Fihrist de fihrist değil ki... Aradığın bulunmuyor... Çok ayıp olacak... Geçen gün de gene yanlış bir hüküm verdim gitti... adam karısını yine alabilir idi ya neyse... Ne fark eder? Zavallı herif ağlaya ağlaya gitti” (Ekrem 2012: 42).

Azmi Efendi güzel kadınların tuzağına düşecek kadar irade yoksunu bir karakterdir. Lütfiye'nin yaptığı oyuna hiç zorlanmadan kanıverir. Makamını, değerleri, inancını düşünmeden onu öpmek ister;

“AZMİ EFENDİ - ... Dayanamayacağım, bir öpücük!...

KADIN – (Çekilerek.) Yok efendim! Şimdi olmaz. Ben size namahremim... Siz de günaha girersiniz, ben de...

AZMİ EFENDİ – Canım, bir buseden ne çıkar!... (Kadının gerdanını göstererek) İşte şuradan!... sadece bir öpücük...”(Ekrem 2012: 46).

Bu oyunda Azmi Efendi bir kötülük timsali olarak çizilmiştir. Din adamlığını da bu kötülüğüne alet etmektedir. Yazar bu oyunda bir din adamını eleştirmekten çok bir makam, otorite sahibinin eleştirisini yapmaktadır. Çünkü oyunda Kadı Efendi'nin din adamlığından çok devlet adamlığına vurgu yapılmaktadır.

### 3.2.2. Meşrutiyet Dönemi (1908-1923) Tiyatro Metinlerinde Din Adamı

Bu dönem de yeni bir özgürlük ortamı doğmuştur. Bununla birlikte “Servet-i Fünun”, “Fecr-i Ati” gibi edebiyat toplulukları ortaya çıkmıştır. Bu topluluklardaki sanatçılar edebiyatın her alanında eserler üretmeye tekrar başlamıştır.

### 3.2.2.1. Köprülüler

Müsahipzade Celal'in yazmış olduğu bu oyun tarihi bir olayın metinleştirilmiş halidir. Bu oyun Köprülü Mehmet Paşa'nın yaşadıkları ve devamında olanlar üzerinden anlatılmaktadır. Oyun Paşa'nın nasıl sadrazam olduğunun anlatılması ile başlar. Sadrazamlığı kabul etmesi ile sahne sona erer. Bir sonraki sahne Köprülü Mehmet Paşa öldükten on yıl sonrasını anlatır. Bu sahnede Köprülü'nün oğlu Fazıl Ahmet Paşa sadrazam olmuştur. Sahne Kandiye kuşatması sırasında geçer. İlk olarak tutsak edilen yeniçeri Mehmet ile eşi Mari ve Venedikli papazlar arasında konuşmalar görülür. Mehmet'in suçu bir Hristiyan kızla evlenmiş olmaktır. Mari' de suçlu sayılmaktadır çünkü savaşta kocasını kendi dininden olan insanlara karşı savunmuştur. Papazlar ve Şövalye Dö Sen Remi Türklerin nezdinde Mehmet ve Mari'den intikam almak isterler. Ancak tam bu sırada Yeniçeriler baskın yapar esirleri kurtarır, sahne sona erer. Bir sonraki sahnede ise Fazıl Ahmet Paşa'nın Kandiye Kuşatmasında nasıl muvaffak olduğu anlatılır. Venedikliler, Fazıl Ahmet Paşa'ya teslim olur, oyun biter.

Bu oyundaki din adamları, hristiyan olarak karşımıza çıkmaktadır. Ancak bu din adamları günlük yaşamda tasvir edilmemişlerdir. Bir savaş ortamında din adamlığı yapmaktadırlar. Düşman esirleri karşısında konuşurlar. Bu şekilde çizilen bir din adamı portresi acımasız bir din adamı portresi olarak karşımıza çıkmaktadır. Oyunda din adamı olarak görülebilecek iki karakter vardır. Papas Markam ve Rahip Pallada.

Papas Markam'ın oyunda ilk sözü Mehmet'e yönelik söylediği "Senden intikam alacağız"dır. Rahip Pallada'da Mehmet'e "Sus... barbar, vahşi..." diyerek bir bakıma Türkleri nasıl gördüğünü dile getirmiş olur. Bundan yola çıkarak yazarın Hristiyanların, Türklerden intikam almak istediklerini ve onları barbar vahşi olarak gördüklerini düşündüğü söylenilebilir. Düşmanlıkları çok kesin bir çerçevede çizilmiştir. Düşmanlarını ateşte yakmayı düşünecek kadar acımasız bir nefretle dolu olduklarını sözlerinden anlaşılabilir.

"MARKAM — (Haykırarak) Ne duruyorsunuz? İkisini de ateşe atmalı"  
(Hançerlioğlu 1970: 147).

“MARKAM — (Esirleri göstererek) Bunları öldürelim de intikam alalım, öyle gidelim” (Hançerlioğlu 1970: 148).

Rahip Pallada ise kendi otoritesine dayanarak dini emirleri istediği gibi kullanmaktadır. Karşısına bunun olmayacağı söylendiğinde bile bir an şüphe etmez, istediklerinin yerine getirilmesini ister;

“RAHİP PALLADA — Bu kadını alınız. Bu mücrimenin ıslahına çalışınız.

RAHİBELER — (Gelirler.)

MARKAM — Gel, içeri gideceğiz.

MARİ — İçerde ne yapacağım?

PALLADA — Cürmünü affettirmek için saçların kesilecek, târiki dünya olacaksın.

MARİ — (Mehmet'in yanına sokularak) Hayır... Hayır... Nikâhlı bir kadın manastıra kapatılamaz.

PALLADA — (Şiddetle üstüne yürüyerek) Sen Hristiyan değil misin?

MARİ — Hristiyanım, hem de pek dindar bir Hristiyanım. Fakat sizin teklifinizi reddediyorum çünkü zevcim vardır.

PALLADA — O nikâh feshedildi.

MEHMET — Nikâh iman gibidir. Ne cebirle aktolunur ne de cebirle fesholunur.

PALLADA — Alın şu sefil kadını, söyletmeyin...

MARİ — (Haykırarak) Ben kimsenin dinine, imanına tecavüz edilmeyen Türk memleketinde doğdum, büyüdüm. O memlekette bir Hristiyanı camiye kapayıp eza etmezler. Siz beni, üzerinde iman ettiğim salip<sup>89</sup> bulunan manastıra ne hakla hapsedeceksiniz?” (Hançerlioğlu 1970: 146).

Papazlar bu kadar düşmanlıklarına rağmen korkaktırlar. Türkle adayı kuşattıklarında yaptıkları ilk iş manastıra kendilerini kapatmak olur. Çünkü;

“BİR KORSAN — (Koşarak gelir.) Adanın etrafını Türk gemileri kuşattı, hücum ediyorlar...

HEP BİR AĞIZDAN — Eyvah, eyvah mahvolduk.

---

<sup>89</sup> Salip: Haç.

SEN REMİ — (Koşarak gelir.) Ah, ah, aziz kardeşler! Her şey bitti, her şey mahvoldu...

MARKAM — Eyvah, duracak vakit yok...

PALLADA — Manastıra ilticadan başka çare yok. Türkler mabetlere taarruz etmezler” (Hançerlioğlu 1970: 148).

Bu metinde Musahipzade Celal’in oyununda Hristiyan din adamı karakterlerinde dil açısından veya fiziki açıdan belirtilen bir değişiklik yoktur. Daha çok karakterlerin acımasızlıkları ve düşmanlıkları üzerinden kendilerine bir çerçeve çizilmiş durumdadır.

### 3.2.2.2. Lale Devri

Musahipzade Celal’in yazdığı bu oyunda din adamı olarak incelenecek bir karakter bulunmamaktadır. Ancak oyunun giriş kısmında oyunun genel içeriğiyle pek alakası bulunmayan Kadı Efendi’den bahsettikleri bir bölüm bulunmaktadır. Musahipzade Celal’in din adamları hakkında görüşlerini anlamak amacıyla orayı da incelemeye dahil edilmesi uygun görülmüştür.

Oyunda bir Kadı’nın matbaayı frenk icadıdır diye kabul etmemesi üzerine yorum yapılmaktadır. Yazar karakterleri konuştururken sanki kendi düşüncelerini onlara söylettiriyor gibidir. Din adamlığı için sadece bilgi birikimin yeterli olmayacağını, bunun yanında gerçeği kavratacak güçlü bir zihne de gereksinim olduğu dile getirilir.

“SABİH ÇELEBİ — (Elinde kağıtlarla gelir)

DAMAD İBRAHİM PAŞA — Ne oldu?

SABİH — Efendimiz, tarih ve eş’ara ait âsârın tab’ı misillû kütübü ilmiyenin dahi tabı ve temsilinde izni şer’i itâsında tereddüde mahal olmayacağı tarzında Kadı efendiye ferman buyrulan tezkere tastir olundu. (Kağıdı Paşaya uzatır)

PAŞA — (Kağıdı okur, Nedim’e dönerek) Kadı Efendi hazretleri frenk icadıdır diye Müteferrika İbrahim’in matbaasında kütübü ilmiyenin tabı ve temsiline itiraz buyuruyorlar.

ŞAİR NEDİM — Efendi hazretlerinin telebbüs buyurdıkları cübbenin çuhasını, akşam sabah yedikleri helvanın şekerini acaba nere icat etmiş?

PAŞA — Evet Nedim, işte irfansız ilim, marifetsiz kuvvet neye yarar” (Hançerlioğlu 1970: 170).

### 3.2.2.3. Atlı Ases

Musahipzade Celal’in yazdığı bu oyunda “Demli” adıyla din adamı figür karşımıza nikah kıyan bir din adamı görevlisi olarak çıkmaktadır. Oyunda nikah kıymak dışında herhangi başka bir işlevi yoktur.

### 3.2.2.4. Hazan Bülbülü

Hüseyin Rahmi Gürpınar’ın yazdığı bu oyunda bir din adamı karakteri yoktur. Ancak oyun boyunca hocalara gitmekten, büyü yaptırmaktan bahsedilmektedir. Hocalar olağanüstü güçleri olan kişi olarak karşımıza çıkmaktadır. Oyun da karakterler hocalara büyü yaptırmaya götürmektedir;

“ANİKA: Nuruosmaniye'deki hocalara gidip büyü yaptırttığından ...” (Gürpınar 1968: 215).

“SELİME: Sen Refi Efendi'ye varmak için hoca hoca dolaşıp büyüler yaptırttığını unuttun mu?” (Gürpınar 1968: 301).

Hocaların nefesi kuvvetli olanını ararlar. Nefesi kuvvetli hoca, yaptığı büyü daha etkili hoca demektir;

NURİ BEY: Benim nefesim hocanınkinden daha tesirlidir. ARİFE HANIM: Şüphe yok ... Şüphe yok ... Fakat sizin nefesiniz zavallı kızı yatıştırmaz, bütün bütün delirtir.

Oyunda bir sıkıntının iki çözüm yolu var olarak görülmektedir. Ya hekim ya hoca. Hekim ve hoca bir tutulur;

ARİFE HANIM: Böyle bir iş için sizden para almam, ama benim de büyük sıkıntım var. Torunum hasta... Hekime, hocaya para yetiştiremiyorum... insanlar başından irak... Dağlara taşlara fena bir illetten yatıyor. Artık ondan bize hayır yok ya, eh işte ümit dünyası. ..” (Gürpınar 1968: 255-256).

“...Galiba kız bu evlenmeye pek istekli değil. .. Bu söz çıktı çikalı bir iç sıkıntısı illetine uğradı. Hekim, hoca dolaştırıyorlar” (Gürpınar 1968: 285).

### 3.2.2.5. İstibdâdın Vahşetleri yahut Bir Fedâînin Ölümü

İstibdât döneminin (II. Abdülhamit dönemi) baskıcı anlayışını eleştiren bu eser Filibeli Ahmet Hilmi tarafından yazılmıştır. Eser üç perdelik facia olarak tanıtılmıştır. Oyun döneminde yasak sayılan birkaç ilan, mektup ve evrakla yakalanan Takover adındaki Ermeni çocuğunu Zaptiye Nazırının sorgulamasıyla başlar. Aslında suçsuz olan ve suçsuzluğunu kanıtlamaya çalışan Takover’a önyargılı bir biçimde yaklaşan Zaptiye Nazırı onun kesin suçlu olduğuna inanılır. Yapılan işkencelere daha fazla dayanamayan Takover suçsuz olmasına rağmen işkenceden kurtulabilmek umuduyla suçu kabul eder ve gerçekte yaşanmamış birkaç şeyi suç olarak itiraf eder. Yine de işkenceler sona ermez ve Takover kendinden geçer. Takover’dan istediklerini alamayan hafiyeler Jön Türklere mensup muhalif Şefkati’yi takibe alırlar ve Şefkati’nin haberleştiği kişinin izini sürerlerken birinci perde sona erer. İkinci perde cinayet koşullarında geçer. Kurt Hakkı, Nuri, Kürt İsmail, Cünbirader, Yedi Bela gibi bütün mahkumlar seyirciye tanıtılır. Bu bölümde işkenceler sadece Takover’e yapılmamış, onun ailesi olan Şerbetçiyan ailesi öncelikli olmak üzere Şefkati, Abdullah gibi karakterler de işkencelere maruz kalmıştır. Son perdede ise Şefkati’nin ve diğer mahkumların aileleriyle sohbetleri görülür. Oyun, Ferik’in işkencelerine dayanamayan Şefkati’nin onurlu bir davranış göstererek intihar etmesi ve bunu duyan Şefkati’nin kızkardeşi Şefika’nın cinnet geçirmesiyle sona erer.

Oyunda din adamı olarak görebileceğimiz iki karakter bulunmaktadır; Papaz ve Gavur İmam. Bu iki karakter oyunun ikinci perdesindeki cinayet koşullarında gözükmektedirler. Papaz karakteri işkence gören Ermeni çocuğu Takover’in amcasıdır ve oyunda “seksen yaşında, titrek” bir kişi olarak tanımlanır. Gavur İmam’ın fiziki durumu için bir açıklamama bulunmamaktadır. Genel olarak bakıldığında oyunda her iki karakterde herhangi bir dini görev ifa etmemektedir. Onların oyunda sadece mahkum olarak yer aldıkları anlaşılmakta ve oyunda her iki karakter de konuşmalarında sade bir dil kullanmaktadır.

Papaz karakteri koğuştaki cani olarak adlandırılan mahkumlardan bile yaşından dolayı saygı ve hürmet görür. Müslüman olmaması ile ilgili herhangi bir imâda bulunulmaz;

“Hakkı: - ... (Papazı görerek) Zavallı ihtiyar. Baksana Yedi Bela! Şu benim postumu papazın altına ser, bunlar bu gece benim koğuşa misafir.

Sabri: - (Yavaşça) Âlîcenap<sup>90</sup> cani!” (Yıldız 2017: 107).

Papaz da aynı şekilde hürmet gösteren, iyilik karşısında kendi dininden olup olmadığına bakmadan dua edebilen, kendinden yaşça küçük birinin elini öpecek kadar mütevazı bir kişiliktir;

“Papaz: - Takover mi? Küçük çocuk ha! (Ayağa kalkarak titrek ve boğuk bir sesle) Takover’in bereli vücudunu canilerin şenîâne<sup>91</sup> tecavüzlerinden kurtardın... oh... gel... gel... oğlum ben yaşta senden büyüsem de torunum Takover gibi ben de senin elini öpeyim!

Hakkı: - (Papazın elini tutup öperek) Zavallı dede!

Papaz: - (Ellerini açarak gözlerini semaya dikerek) Bizi Yaradan, şimdi bizi gören Allah! Bu âlîcenap delikanlının seyyiatını<sup>92</sup> affet. İki dünyada aziz et” (Yıldız 2017: 109-110).

Oyunda Gavur İmam karakterini, rüyasını tabir ettirmek için konuşurken görürüz. Bu sahne dönemin yönetici sınıfını eleştirmek için yazılmış bir sahnedir. İmam rüyasında kadife elbiseler giymiş on tane eşeğin süpürge sapı kadar büyük kalemlerle kağıtlara birşeyle yazdığını görmüştür;

“Ali: – Sen heyet-i vükelayı<sup>93</sup> görmüşsün (Kahkahalar).

Gavur İmam: - Eşek gördüm be!

Ali: - Vükela-yı feham<sup>94</sup>ımızın ruhunu gördün demektir.” (Yıldız 2017: 114).

Oyunda din adamı karakterleri daha öncede belirtildiği gibi dini işlevleri üzerinden değil oyundaki işlevleri üzerinden oyunda yer almışlardır. Papaz karakterinin

<sup>90</sup> Âlîcenap: Yüce ruhlu.

<sup>91</sup> Şenia: Kötü, ayıp iş.

<sup>92</sup> Seyyat: Günah, suç.

<sup>93</sup> Heyet-i Vükela: Bakanlar Kurulu.

<sup>94</sup> Vükela-yı Feham: Büyük vekiller.

Ermeni olması hasebiyşe döneme göre azınlık olduğu ve buna rağmen hürmet gösterilen bir karakter olarak karşımıza çıkarılması yazar tarafından olumlu bir papaz karakteri çizilmeye çalışıldığı düşünülebilir.





## IV. BÖLÜM

### 4. SONUÇ ve DEĞERLENDİRME

Türk Tiyatrosu modern anlamda çok geçmiş dönemlere götürülemese de tiyatro faaliyetleri açısından oldukça uzun bir geçmişe sahiptir. Bu geçmiş dönem tiyatro faaliyetleri yaşamın kendinden beslenmiş ve buna göre kendini şekillendirmiştir. Doğaya hükmetme isteği, ilahi varlıklara tapınma, eğlence vb. günlük yaşama ait unsurlar Anadolu'daki tiyatro faaliyetlerinin temelini oluşturmuştur diyebiliriz. Bu sonraki dönemlerde Batılılaşma hareketleri ile birlikte modern anlamda tiyatro ortaya çıkmaya başlamış ancak yine de bir sanat olarak icra edilmeye başlanmamıştır.

Araştırmanın kapsamı gereğince din adamı figürünü incelemeye başladığımız ilk tiyatro faaliyetleri, Anadolu'da eski zamanlarda bile görülen günümüze kadar uzantıları devam eden köy seyirlik oyunlarıdır. Bu oyunlar yazılı olmayıp sözlü bir geleneğe dayanmaktadır. Bu oyunların kimisi kutsal kimisi eğlence amacı ile gerçekleştirilmekteydi. Bu oyunlar köyde yaşayan insanlar tarafından belirli günlerde oynanan oyunlardır. Köy seyirlik oyunlarına bakıldığında bu oyunlar bireysel bir sanat yaratıcılığından çok kolektif bir yarar sağlama çabası içerisinde gerçekleştirilen oyunlardır. Tarım toplumlarında görülen mevsimsel ayinler zamanla kutsallaşmış ve doğaya hükmetmek için yapılmaya başlanmıştır.

Araştırma kapsamınca bir sonraki incelenen dönem Osmanlı Devleti dönemi oldu. Osmanlı Devleti Döneminde de ilk olarak sözlü tiyatro faaliyetleri dönemi incelendi. Bu dönemde devletin resmi düşüncesi dini olanı içselleştirdiği için tiyatro faaliyetleri uzun bir süre modern anlamda tiyatroya evrilemedi. Bu yüzden Osmanlı döneminde varolan sözlü tiyatro faaliyetleri içerisine incelenmek için ortaoyunları ve meddah hikâyeleri dahil edildi.

Bu dönem de bahsettiğimiz tiyatro faaliyetleri saray zümresi tarafından gerçekleştirilen veya gerçekleştirilen faaliyetler ve halkın seyrettiği seyrettiği faaliyetler olarak ikiye ayrılır. Anadolu’da halk seyirlik oyunları ve meddâh hikayeleri izlemekteydi. Saray çevresi ise ortaoyunu denilen bir tür doğaçlama tiyatrosu seyretmeye başlamıştı. Bu oyunlar bir meydanın ortasında oynanan, eğlencelik oyunlardı. Bu dönem oyunlarının da yazılı metinleri olmadığı için bir kültür birikimi olması pek mümkün değildi. Bu yüzden elimize geçen ortaoyunları ve meddâh hikâyeleri pek azdır. Ancak yine de bu günümüze aktarılan ortaoyunu metni ve meddâh hikayelerinde din adamı figürlerine rastlanmıştır.

Tanzimat döneminde Batılılaşma hareketleri ile birlikte Türk Tiyatrosu ilk yazılı eserini üretir. Modern tiyatroya doğru ilk adım atılmıştır. Ancak bu eserler yine saray çevresine oynanan oyunlar ve halka oynanan oyunlar olmak üzere ayrılmaktaydı. Bunu dönem aydınlarının düşüncelerinde de “alaturka” ve “alafranga” ayrımı olarak görmek mümkündür. Tiyatro bu dönemde didaktik bir amaç edinir kendine. Tiyatro siyasi ve ahlaki fayda temelinde kendini gerçekleştirmelidir. Toplum tiyatroyla eğitilmelidir. Bu yüzden bu dönem eserlerinde yazarın kendince olması gerekenleri yazdıkları anlaşılabilir. Oyun kişilerinin herhangi bir psikolojik derinliğe sahip olmaması, hepsinin oyunda bir sosyal tipi temsil etmesine dayandırılabilir. 1878’de İstibdat döneminin başlaması ile tiyatro 1908’e kadar büyük bir sessizliğe gömülür.

Araştırmada 1908’den 1923’e kadar olan dönemi kapsayan Meşrutiyet Dönemi tiyatrosu ise, yazarların büyük bir özgürlük ortamı içerisinde eserlerini ürettikleri dönemdir. Bu dönem Vatan, Hürriyet gibi kavramların eserlere yansıdığı, eski dönem siyasetinin, toplumunun eserlerde eleştirildiği bir dönemdir.

Geleneksel Türk Tiyatrosunda din adamı figürü incelendiğinde ise din adamının toplum yaşamında önemli yer tuttuğu görülmektedir. Bu çalışmada İlk olarak köy seyirlik oyunlarındaki din adamı figürü incelendi. Burada din adamı karakteri genelde günlük yaşamda karşılaşılan sorunlar için başvuru biridir. Kimi zaman köyün sorunlarını çözmeye gelen bir Kadı, kimi zaman haksızlık, bir problem sonrasında başvuru bir adalet görevlisidir. Eğlence amacı ile oynanan oyunlarda din adamlarının

dayak yemesiyle, bir hekim/büyücü gibi doğüstü güçlere sahip olduğu oyunlarla ve şeytanla mücadele eden bir figür ile karşılaşmıştır.

Meddah hikâyelerinde ise sadece iki hikâyede din adamı figürüyle karşılaşmıştır. Bunlardan ikisinde de bir problem sonrasında başvuru bir dini görevli olarak karşımıza çıkmaktadır. İlk hikâye Meraklı Nedim Hoca'da bilgi birikimi çok yüksek, işini çok düzgün yapan, akıl almak için insanların kendisine çok güvendiği biri olarak görülmektedir. Hikâyede diğer kişiler tarafından Hoca olmasından dolayı çok hürmet gören bir kişiliktir. Diğer hikâye "Bir Sarhoşun Rakıya Tövbesi"nde hoca bir problemin çözülmesi için başvuru bir kişi olarak ortaya çıkmaktadır.

Ortaoyununda din adamı halkın farklı yörelerinden insanlar ile karşılaşmaya başlamıştır. Din adamı figürü yaşamın içinde görürüz. Ancak oyunlarda her zaman halk tarafından hürmet gören, bilgili bir kişidir. Bazı oyunlarda doğüstü güçleri olan, yüksek zümre kişisi ve nikâh kıymakla görevlidir. Bazen de saçma sapan sözler söyleyen buna rağmen halk tarafından saygı gören sözü dinlenen biri olarak oyunlarda yer almıştır.

Tanzimat Dönemi ile birlikte tiyatro metinleri ortaya çıkmıştır. Bu dönem metinlerinde din adamları halk tarafından hürmet gösterilen ancak hürmet gören "Hoca"lık vasıflarını kendi çıkarları için kullanan din adamlarıdır. Bu din adamları süslü ve halkın anlamayacağı dilden konuşurlar. Bazı oyunlarda daha önce de görüldüğü gibi nikâh kıymakla görevlidirler.

Bu dönem tiyatro faaliyetlerinde Müslüman din adamından farklı dinlerin din adamları da görülmektedir. Bu karakterler yazarlar tarafından bu dönemde pek olumlu bir çerçevede ele alınmamıştır. Şehvetine düşkün, kendi çıkarları için herşeyi yapabilen, acımasız kişilerdir. Bazı metinlerde Müslüman bir din adamı gibi nikâh kıydığı görülmektedir. Bunu dönemin yaygın düşüncesi ve devletin bir şeriat devleti olmasıyla bağlantılı görebiliriz.

Meşrutiyet Dönemi tiyatro metinlerine baktığımızda din adamı yeniliklere kapalı, dar bakış açısına sahip, nikâh kıymakla görevli bir kişi olarak görülür. Bu dönem metinlerinde daha önce görülen din adamına hürmet edilmesi, saygı gösterilmesiyle pek karşılaşmamaktadır. Bu dönemde metinlerde din adamına hürmet varsa bile bu din adamı olduğu için değil başka sebeplerden dolayı olmaktadır.

Bu dönem de Müslüman olmayan din adamlarına karşı Tanzimat dönemine göre hoşgörü ile yaklaşıldığı görülmektedir. Bazı metinlerde Papaz'ın eli öpüldüğü ona kalkıp yer verildiği ve bunun iyilik maksadıyla yapıldığı görülmektedir.

Bütün bu çıkarımlar incelenen metinler veya belgelerden yola çıkarak yapılmıştır. Türk Tiyatrosu'nda din adamı figürü hürmete layık görülen, ancak kişisel çıkarları yüzünden bu hürmeti kötüye kullanan, nikâh kıymakla görevli kişiler olarak görülebilir. Dönemsel olarak farklılıklar tiyatro metinlerinin ortaya çıkmasıyla daha fazla gözükmiştir. Bu yüzden bir karakterin toplumsal açıdan nasıl algılandığını anlamak için tiyatro metinlerini incelemek oldukça yararlı yollardan biridir.

## KAYNAKLAR

- Adam, Baki (2000). *Yahudilikte Din Kavramı ve Din Anlayışı*. Dinler Tarihi Araştırmaları II. Ankara: Dinler Tarihi Derneği Yayınları: 129-134.
- Akdoğan, Bayram (2001). Sanat, Sanatçı, Sanat Eseri ve Ahlak. *Ankara Üniversitesi İlahiyat Fakültesi Dergisi* 42(1): 213-245.
- Akın, Banu Ayten (2015). *Din - Dram*. İzmir: Serüven Kitabevi.
- And, Metin (1962a). *Dionisos ve Anadolu Köylüsü*. İstanbul: Elif Yayınları.
- And, Metin (1962b). *Kavuklu Hamdi'den Üç Ortaoyunu*. Ankara: Forum Yayınları.
- And, Metin (1970). *100 Soruda Türk Tiyatrosu Tarihi*. İstanbul: Gerçek Yayınları.
- And, Metin (1985). *Geleneksel Türk Tiyatrosu*. İstanbul: İnkılap Kitabevi.
- And, Metin (2012). *Oyun ve Bügü*. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- And, Metin (2014). *Başlangıcından 1983'e Türk Tiyatro Tarihi*. İstanbul: İletişim Yayınları.
- Atar, Fahrettin (2019). *Fetva*. TDV İslam Ansiklopedisi: (<https://islamansiklopedisi.org.tr/fetva>, 25 Ocak 2019'da erişildi).
- ATÇEKEN, Özlem Varışlı (2015). *Karaman'da Oynanan Köy Seyirlik Oyunları ve Türküleri*. Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi. Konya: Necmettin Erbakan Üniversitesi Eğitim Bilimleri Enstitüsü.

- Bayındır, Abdülaziz (1999). *Din ve Devlet İlişkileri*. İstanbul: Süleymaniye Vakfı Yayınları.
- Beydilli, Kemal (2019). *İmam*. TDV İslam Ansiklopedisi: <https://islamansiklopedisi.org.tr/imam#2-osmanli-devletinde-imamlik>, 25 Ocak 2019'da erişildi).
- Brockett, Oscar G. (2000). *Tiyatro Tarihi*. Ankara: Dost Kitabevi.
- Bugler, C., Whatley, M., Kramer, A., Zaczek, I., & Weeks, M. (2017). *Sanat Kitabı*. (A. Fethi, Çev.) İstanbul: Alfa Yayınları.
- Can, Cahit (1968). Zerdüştçülük, Zerdüşt ve Hukuk (Avesta). *Ankara Üniversitesi Hukuk Fakültesi Dergisi*, 25(1), 273-288.
- Challaye, Felicien (1998). *Dinler Tarihi*. (S. Tiryakioğlu, Çev.) İstanbul: Varlık Yayınları.
- Croce, Benedetto (1969). *İfade Bilimi ve Genel Lingüistik Olarak Estetik*. (İ. Tunalı, Çev.) Erzurum: Atatürk Üniversitesi Yayınları.
- Çamurdan, Esen (2015). *Tanzimat Dönemi Türk Tiyatrosu*. İstanbul: Habitus Yayıncılık.
- Devellioğlu, Ferit (2010). *Osmanlıca-Türkçe Ansiklopedik Lugat*. Ankara: Aydın Kitabevi Yayınları.
- Dever, Ayhan (2014). Sosyolojik Bir Teori Olarak Dramaturjik Teorinin Futbola Uygulanması. *Uluslararası Sosyal Araştırmalar Dergisi* 7(32): 372-381.
- Durakbaşa, Ayşe (2002). *Halide Edip*. İstanbul: İletişim Yayınları.
- Durkheim, Emile (2005). *Dini Hayatın İlkel Biçimleri*. İstanbul: Ataç Yayınları.

Durmaz, Uğur (2012). *Balıkesir Köy Seyirlik Oyunları Üzerine Bir İnceleme*. Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi. Balıkesir: Balıkesir Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü.

Düzgün, Dilaver (1994). *Erzurum Köy Seyirlik Oyunları*. Yayımlanmamış Doktora Tezi. Erzurum: Atatürk Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü.

Ekinci, Ekren Buğra (2006). *Osmanlı Hukukunda İzzinnâme ile Nikâh*. Türk Hukuk Tarihi Araştırmaları(2): 41-60.

Ekrem, Rezaizade Mahmut (2012). *Çok Bilen Çok Yanılır*. İstanbul: Sis Yayıncılık.

Elçin, Şükrü (1964). *Anadolu Köy Orta Oyunları*. Ankara: Türk Kültürünü Araştırma Enstitüsü.

Eliade, Mircea (1999). *Şamanizm*. (İ. Birkan, Çev.) Ankara: İmge Kitabevi.

Eliade, Mircea (2003). *Dinsel İnançlar ve Düşünceler Tarihi (Cilt 3)*. (A. Berktaş, Çev.) İstanbul: Kabalcı Yayınevi.

Enginün, İnci (1990). *Ahmet Midhat Efendi'nin Tiyatroları*. İstanbul: Marmara Üniversitesi Yayınları.

Erbaş, Ali (2013). *Yaşayan Dünya Dinleri*. Eskişehir: Anadolu Üniversitesi.

Eyüpoğlu, Osman ve Batuk, Cengiz (2015). "Özsel ve İşlevsel Din Tanımları Bağlamında Assisili Francis Mistisizmi ve Protestan Ahlakının Mukayesesi". *Ondokuz Mayıs Üniversitesi İlahiyat Fakültesi Dergisi*(38): 95-122.

Fromm, Erich (1981). *Psikanaliz ve Din*. (A. Arıtan, Çev.) İstanbul: Fatih Yayınevi.

Fuat, Memet (2010). *Tiyatro Tarihi*. İstanbul: MSM Yayınları.

Goffman, Erving (2014). *Günlük Yaşamda Benliğin Sunumu*. İstanbul: Metis Yayınları

Gönülal, Özand. *Sanat Nedir. Sanat Teorisi*: (<http://www.sanatteorisi.com/sanatteorisi.asp?sayfa=Makaleler&icerik=Goster&id=2740>, 27 Ocak 2019'da erişildi).

Günay, Ünver (2014). *Din Sosyolojisi*. istanbul: insan yayınları.

Gündüz, Şinasi (1998). *Din ve İnanç Sözlüğü*. Ankara: Vadi Yayınları.

Gürpınar, Hüseyin Rahmi (1968). *Hazan Bülbülü*. İstanbul : Atlas Kitabevi.

Haldun, İbn-i (1996). *Mukaddime II (4 b.)*. (Z. K. Ugan, Çev.) İstanbul: MEB Yayınları.

Hançerlioğlu Orhan (1970). *Musahipzade Celal -Bütün Oyunları-*. İstanbul: Milliyet Yayınları.

Hökelekli, Hayati (2010). *Din Psikolojisi*. Eskişehir: Anadolu Üniversitesi.

İnan, Abdülkadir (1986). *Tarihte ve Bugün Şamanizm*. Ankara: Türk Tarih Kurumu Basımevi.

İpşirli, Mehmet. *Kazasker*. TDV İslam Ansiklopedisi: (<https://islamansiklopedisi.org.tr/kazasker> 29 Ocak 2019'da erişildi).

İpşirli, Mehmet. *Şeyhülislam*. TDV İslam Ansiklopedisi: (<https://islamansiklopedisi.org.tr/seyhulislam>, 29 Ocak 2019'da erişildi).

Karaburgu, Oğuzhan (2010) *Abdülhak Hamid Tarhan'ın Tiyatro Eserleri Üzerinde Bir Araştırma ve İnceleme*. Yayımlanmamış Doktora Tezi. Denizli: Pamukkale Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü.

*Karagözün gelin olması oyunu (Ters Evlenme)*. (2019). Karagöz Web Sitesi: [http://www.karagoz.net/gelin\\_karagoz.htm](http://www.karagoz.net/gelin_karagoz.htm) adresinden alındı

Karlı, İbrahim Hilmi (2010a). *Kutsap Kitaplara Göre Din Adamları*. Ankara: Türkiye Diyanet Vakfı.



Karlı, İbrahim Hilmi (2010b). Kur'ân'da Yahudi Din Adamlığı. *Milel Ve Nihal*, 7(1): 61-93.

Kavuran, Tamer & Dede, Bayram (2013). Platon ve Aristoteles'in Sanat Etiği, Estetik Kavramı ve Yansımaları. *Sanat Dergisi*(23): 47-64.

Kitap, Kutsal (2019, 1 1). *İbraniler'e Mektup*. Kutsal Kitap Web sitesi: <https://www.kutsalkitap.org/online-kutsal-kitap/> adresinden alındı

Kudret, Cevdet (2007a). *Ortaoyunu (Cilt 1)*. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.

Kudret, Cevdet (2007b). *Ortaoyunu (Cilt 2)*. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.

Kurt, Abdurrahman (2008). Sosyolojik Din Tanımları ve Dine Teolojik Bakış. *Uludağ Üniversitesi İlahiyet Fakültesi Dergisi*, 17(2): 81-82.

*Kutsal Kitap - Yeni Dünya Çevirisi*. (2017). New York: Watch Tower Bible and Tract Society of Pa.

Küçük, Abdurrahman & Tümer, Günay Tümer (1993). *Dinler Tarihi*. Ankara: Ocak Yayınları.

Küçükaşçı, Mustafa Sabri (2019). *İMAM*. TDV İslam Ansiklopedisi: <https://islamansiklopedisi.org.tr/imam#1> adresinden alındı

Marshall, Gordon (1999). *Sosyoloji Sözlüğü*. (O. Akınhay, & D. Kömürcü, Çev.) Ankara: Bilim ve Sanat Yayınları.

Marx, Karl (2009). *Hegel'in Hukuk Felsefesinin Eleştirisi*. (K. Somer, Çev.) Ankara: Sol Yayınları.

Mülayim, Selçuk (1994). *Sanata Giriş*. İstanbul: Bilim Teknik Yayınevi.

Mülayimov, Aydın (2015). *Kur'an'da Din Adamları*. Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi. Sakarya: Sakarya Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü.

Nutku, Özdemir (1985). *Dünya Tiyatrosu Tarihi (Cilt 1)*. İstanbul: Remzi Kitabevi.

Nutku, Özdemir (1997). *Meddahlık ve Meddah Hikâyeleri*. Ankara: Atatürk Kültür Merkezi Başkanlığı Yayınları.

Oral, Ünver (2013). *Meddah Kitabı*. İstanbul: Kitabevi Yayınları.

Özdiğer, Ferruh (2011). *Andaolu Köy Seyirlik Oyunlarının Gösteri Danslarına Dönüştürülmesinde Yöntem Önerisi ve Bir Uygulamaya Örneği*. Yayınlanmamış Doktora Tezi. İzmir: Dokuz Eylül Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü Sahne Sanatları Anabilim Dalı.

Öztürk, Alparslan Emin (2010). *Yahudilik, Hıristiyanlık, Hinduizm ve Budizm'de Din Adamları*. Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi. Van: Yüzüncü Yıl Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü.

Poloma, Margaret M. (2011). *Çağdaş Sosyoloji Kuramları*.(H. Erbaş, Çev.) Ankara: Palme Yayıncılık.

Ritzer, George & Stepanisky, Jeffrey (2013). *Çağdaş Sosyoloji Kuramları ve Klasik Kökleri*. Ankara: De Ki Basım Yayım.

Sami, Şemseddin (2013). *Gâve*. (İ. Morana, Dü.) İstanbul: Bordo Siyah Yayınları.

Sevengil, Refik Ahmet (1959). *Eski Türklerde Dram San'atı*. İstanbul: Maarif Basımevi.

Shakespeare, William (1983). *Hamlet*. (S. Eyüboğlu, Çev.) İstanbul: Remzi Kitabevi.

Shiner, Larry (2017). *Sanatın İcadı*. İstanbul: Ayrıntı Yayınları.

- Sunar, Cavit (1962). Din Nedir?. *Ankara Üniversitesi İlahiyat Fakültesi Dergisi(1)*: 64-69.
- Sürmeli, M., Alkan, A., Delieser, B., Mavili, Y., Akyürek, Ö., Baştürk, A., & Çınar, A. (2009). *Dini Terimler Sözlüğü*. Ankara: MEB Yayınları.
- Şener, Sevda (1974). Moliere ve Türk Komedyası. *Tiyatro Araştırmaları Dergisi(5)*: ?-30.
- Şener, Sevda (1975). Tiyatronun Kaynağına İlişkin Kuramlar. *Tiyatro Araştırmaları Dergisi(6)*: 23-48.
- Şener, Sevda (2006). *Dünden Bugüne Tiyatro Düşüncesi*. Ankara: Dost Kitabevi.
- Şinasi, İbrahim (2019). *Şair Evlenmesi*. Tanzimat: <http://tanzimat.k12.org.tr/sair-evlenmesi/> adresinden alındı
- TDK. (2019, 01 28). *Sanatçı*: [http://www.tdk.gov.tr/index.php?option=com\\_gts&arama=gts&guid=TDK.GTS.5c4ecb2e10cad4.44534035](http://www.tdk.gov.tr/index.php?option=com_gts&arama=gts&guid=TDK.GTS.5c4ecb2e10cad4.44534035) adresinden alındı
- Tecer, Ahmet Kutsi (1940). *Köylü Temsilleri*. Ankara: Çığır Mecmuası Neşriyatı.
- Tuna, Erhan (1998). *Bir Tiyatro Eylemi Olarak Şamanizm, Bir Oyuncu Olarak Şaman ve Günümüz Tiyatrosuna Etkileri*. Yayımlanmamış Doktora Tezi. Ankara: Ankara Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Tiyatro Ana Bilim Dalı.
- Turan, Esra Yıldız (2015). Platon'un İdealar Kuramı Ekseninde Mimesis Olarak. *Tarih Okulu Dergisi(22)*: 1-8.
- Tümer, Günay (1987). Çeşitli Yönleriyle Din. *Ankara Üniversitesi İlahiyat Fakültesi Dergisi 28*: 213-267.
- Uygun, Hamdi (1992). *Halktaki Din Adamı İmajı ve Din Görevlilerinden Beklentileri*. Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi. Samsun: Ondokuz Mayıs Üniversitesi.

- Ünlü, Aslıhan (2006). *Türk Tiyatrosunun Antropolojisi*. Ankara: Aşina Kitaplar.
- Üzüm, Hamza (2007). *Yahudilikte Din Adamları Müessesesi*. İstanbul: Marmara Üniversitesi .
- Wach, Joachim (1995). *Din Sosyolojisi*. (Ü. Günay, Çev.) İstanbul: Mar. Üniv. İlahiyat Fak.Vakfı.
- Weber, R.P. (1989). *Basic Content Analysis*, Sage, London.
- Yıldız, H. (2017). *Filibeli Ahmet Hilmi'nin Tiyatroları*. Konya: Palet Yayınları.
- Yücel, İrfan. *Diyanet İşleri Başkanlığı*. TDV İslam Ansiklopedisi: (<https://islamansiklopedisi.org.tr/diyanet-isleri-baskanligi>, 25 Ocak 2019'da erişildi).
- Yücel, İrfan. *İmam*. TDV İslam Ansiklopedisi: (<https://islamansiklopedisi.org.tr/imam#3-cumhuriyet-doneminde-imamlık>, 25 Ocak 2019'da erişildi).

## İNTERNET SİTELERİ

- [http://www.tdk.gov.tr/index.php?option=com\\_gts&arama=gts&guid=TDK.GTS.5bb8e66270c0b8.37752546](http://www.tdk.gov.tr/index.php?option=com_gts&arama=gts&guid=TDK.GTS.5bb8e66270c0b8.37752546), 6 Kasım 2018'de erişildi.
- <https://www.etimolojiturkce.com/kelime/sanat>, 26 Ocak 2019'da erişildi.
- <https://www.istanbulsanatevi.com/sanaticilar/soyadi-d/durer-albrecht/albrecht-durer-yakasi-kurklu-cubbe-icinde-kendi-portresi-6800/>, 29 Ocak 2019'da erişildi.
- <http://www.wikizero.biz/index.php?q=aHR0cHM6Ly90ci53aWtpcGVkaWEub3JnL3dp a2kvSXNsYWwhdF9GZXJtYW7EsQ>, 23 Şubat 2019'da erişildi.
- [http://www.karagoz.net/gelin\\_karagoz.htm](http://www.karagoz.net/gelin_karagoz.htm), 17.03.2019'da erişildi.

TDK, *Din Adamı*: [http://www.tdk.gov.tr/index.php?option=com\\_gts&arama=gts&kelime=din%20adam%C4%B1&guid=TDK.GTS.521fd1c84269b7.37698037](http://www.tdk.gov.tr/index.php?option=com_gts&arama=gts&kelime=din%20adam%C4%B1&guid=TDK.GTS.521fd1c84269b7.37698037), 12 Aralık 2018'de erişildi.

TDK, Sanat: [http://www.tdk.gov.tr/index.php?option=com\\_gts&kelime=SANAT](http://www.tdk.gov.tr/index.php?option=com_gts&kelime=SANAT), 26 Ocak 2019'da erişildi.

Wikizero. *Islahat Fermanı*: <http://www.wikizero.biz/index.php?q=aHR0cHM6Ly90ci53aWtpcGVkaWEub3JnL3pa2kvSxNsYWVhdF9GZXJtYW7EsQ>, 23 Şubat 2019'da erişildi.

Wikizero. *Şeyhülislam*: <http://www.wikizero.net/index.php?q=aHR0cHM6Ly90ci53aWtpcGVkaWEub3JnL3dpa2kvxZ5leWjDvGxpc2xhbQ>, 4 Ocak 2019'da erişildi.