

**T.C.
FATİH ÜNİVERSİTESİ
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ
TÜRK DİLİ VE EDEBİYATI ANABİLİM DALI**

**TANZİMAT TİYATROSUNDA KADIN
YÜKSEK LİSANS TEZİ**

**Tez Danışmanı
Yrd. Doç. Dr. Sezayi ÇOŞKUN**

**Hazırlayan
Ömer Delikgöz**

İstanbul – 2010

Öğrenci : Ömer Delikgöz
Enstitüsü : Sosyal Bilimler
Anabilim Dalı : Türk Dili ve Edebiyatı
Tez Konusu : Tanzimat Tiyatrosunda Kadın
Tez Tarihi : 18.06.2010

Bu tezin şekil ve içerik açısından Sosyal Bilimler Enstitüsü Yüksek Lisans Tez Yazım Klavuzunda belirtilen kurallara uygun formatta yazıldığını onaylıyorum.

İMZA
Doç.Dr. Mehmet GÜMÜŞKILIÇ
Anabilim Dalı Başkanı

Türk Dili ve Edebiyatı Anabilim Dalı 51070826 numaralı öğrencisi Ömer Delikgöz tarafından hazırlanan bu tezin Yüksek Lisans Tezinde bulunması gereken yeterliliğe, kapsama ve niteliğe sahip olduğunu onaylıyorum.

İMZA
Yrd.Doç.Dr. Sezai Çoşkun
Tez Danışmanı

Tez Sınavı Jüri Üyeleri

Yrd.Doç.Dr. Sezai ÇOŞKUN

.....

Doç.Dr. Yusuf ÇETİNDAG

.....

Doç.Dr. Hüseyin ÖZCAN

.....

Bu tezin Sosyal Bilimler Enstitüsü Yüksek Lisans Tez Yazım Klavuzunda belirtilen kurallara uygun formatta yazıldığını onaylıyorum.

İMZA
Doç. Dr. Mehmet ORHAN
Müdür

ÖZET

KONU: TANZİMAT TİYATROSUNDA KADIN

Türk toplumunda kadının yerinin tartışılmaya başlanması Osmanlı modernleşme hareketiyle önemli bir paralellik gösterir. XVIII. yüzyılda, önceleri askeri alanda başlayan Osmanlı modernleşme hareketi, XIX. yüzyılda imparatorluğun Batı karşısında geri kalmışlığının kabulüyle birlikte içtimai hayatın bütün katmanlarına yayılmıştır. Bu durum zaman içinde toplumda seferberlik haline dönüşmüş ve hemen ardından “Batılı ve Modern bir neslin inşası” fikri ortaya çıkmıştır. Böylece kadın ve erkeğin toplumdaki konumunun yeniden ele alınması zorunlu hale gelmiştir.

Batı tipi bir toplum için yapılan çalışmalar her ne kadar erkeği hedef alsada, erkeğin ilk öğretmeninin evdeki anne ya da kadınlar olması kadının da modernleşmesini zorunlu kılmıştır. Bir zorunluluk ilişkisi içerisinde gelişen bu durum, kadınlara yönelik okulların, mesleki eğitim veren kursların açılmasını sağlamıştır. Özellikle Tanzimat fermanının ilanından sonra gelişen matbuat âleminde kadının Osmanlı toplumundaki konumunu tartışan pek çok gazete yazısı yazılmış, kadınlarla ilgili kitaplar neşredilmiştir. Dönemin pek çok edebi eserlerinin en önemli konularından birisi kadın meselesi olmuş ve olmaya devam etmektedir.

Çalışmamızda, Osmanlı kadınının Tanzimat dönemi tiyatro metinlerinde nasıl ele alındığını sorusuna cevap aranmış, piyeslerdeki kadına ait meseleler: aile ve evlilik ilgili meseleler, eğitim ile ilgili meseleler ve sosyal hayata ait meseleler olmak üzere üç kısımda incelenmiştir. Ayrıca Tanzimat dönemi tiyatro metinlerinde kadın tipleri ideal, menfi, cariye kadın tipleri şeklinde incelenerek Tanzimat dönemi kadın algısını belirlemeye çalıştık.

Anahtar Kelimeler: Tanzimat, tiyatro, kadın, tipler, meseleler,

ABSTRACT

SUBJECT: WOMEN IN TANZİMAT THEATRE

Women's place in Turkish society begins to be discussed with the Ottoman modernization movement is an important parallel. XVIII. century, the formerly Ottoman modernization movement, which started in the military field, XIX. century of the empire with the West against the accepted social backwardness has spread to all layers of life. In this case, over time, community mobilization, and soon after was transformed into a "modern Western, and the construction of a generation" idea has emerged. So that the position of women and men in society has become mandatory to be reconsidered.

Western type of society, although the work is targeted at men, though, the first teacher of men or women to be mothers at home in women's modernization was necessitated. Obligation to develop a relationship in this case, schools for women, the opening of the course that has provided vocational training. After the declaration of the Tanzimat edict, especially in the developing world of the Press to discuss the position of women in Ottoman society of the many newspaper articles written, books have been published about women. Many literary works of the period, one of the most important issue was the question of women and continues to be.

In our study, the Ottoman woman's Tanzimat period drama texts handled that answers to the question dialed, plays in the women's own issues: family and marriage issues, education-related issues and social life of issues in three parts were investigated. Moreover, the type of women in the Tanzimat period drama, the ideal, negative, concubines, female types as determined by examining the perception of women in the Tanzimat period, we tried.

Key Words: Tanzimat, theater, women, types, issues

İÇİNDİKİLER

Özet	i
Abstract	ii
İçindekiler	iii
Kısaltmalar Cetveli	iv
Önsöz	v
GİRİŞ	1

BİRİNCİ BÖLÜM

1. 1 TANZİMAT TİYATROSUNDA KADINA İLİŞKİN

MESELELER

1.1.1 Aile ve Evlilik Hayatına İlişkin Meseleler	17
1.1.1.1 Görücülük	20
1.1.1.2 Birden Fazla Kadınla Evlilik	30
1.1.1.3 Boşanma	36
1.1.1.4 Evlilikte Denklik	40
1.1.1.5 Cariyelik	49
1.1.2 Kadın Eğitimine İlişkin Meseleler	61
1.1.3 Sosyal Yaşama İlişkin Meseleler	76

İKİNCİ BÖLÜM

2.1 KADIN TİPLERİ	91
2.1.1 İdeal Kadın Tipleri	96
2.1.1.1 Gazi Tipi Kadın	97
2.1.1.2 Sevgili Tipi Kadın	111
2.1.2 Menfi Tipi Kadın	122
2.1.3 Cariye Tipi Kadın	139
SONUÇ	154
KAYNAKÇA	160

KISALTMALAR CETVELİ

- a.g.e** : Adı geçen eser
bkz. : Bakınız
c. : Cilt
çev. : Çeviren
F. : Fakülte
haz. : Hazırlayan
MEB : Milli Eğitim Bakanlığı
N. : Numara
s. : Sayfa
Ün. : Üniversite
TDK : Türk Dil Kurumu
Yay. : Yayınlayan

ÖNSÖZ

Toplumunu ve özellikle toplumun aktığı istikameti anlamak için, sadece sosyal kurumlara ve onların etrafında gelişen ilişkilere bakmak yeterli değildir. Yani, toplum ve toplumun yaşadığı değişim süreci, belli genel yapılarla izah edilemez. Çok zaman ayrıntılar, küçük bir takım semboller yaşanan değişimi ve dönüşümü, maddi ve manevi bütün unsurlarıyla daha açık yansıtabilir.

Toplumların geçirmiş oldukları değişimleri anlamak ve anlamlandırmak için edebiyat oldukça önemli bir veri kaynağıdır. Türk modernleşmesinin 200 yıllık tarihi içerisinde edebiyat, düşüncenin ve yaşam biçimlerinin topluma yansıtıldığı en önemli araç olmuştur. Aydınlar, topluma ait sorunları, tasavvurlarındaki toplum algılarını olaylar ve karakterler üzerinden sunmuşlardır. Toplum sorunları açısından aydınların üzerinde durdukları en önemli konuların başında kadın ve kadına ait meseleler gelmektedir. Kadın ve kadına ait meseleler her dönemde farklı farklı şekilde ele alınmış, dönemin şartlarına göre kadın meseleleri için çözümler üretilmiştir. Ancak kadın meselelerini önemseyen aydınların sunmuş oldukları çözümler objektif bir şekilde değerlendirildiğinde, kadın çözümünün öznesi olmaktan ziyade nesnesi durumdadır. Aydınlar, toplumun asli unsurlarından olan kadını tahayyüllerinde toplum anlayışına hizmet eden bir araç olarak görmüşlerdir. Kadın bir birey olarak toplumun öznesi durumuna hiçbir zaman yükselememiştir. Tanzimat dönemiyle başlayan bu durum Türk modernleşmesinin en büyük eksikliğidir. Bu bağlamda Türk modernleşmesinde kadın algısını daha samut ortaya koymak ve geçmişteki deneyimlerden yararlanmak için edebiyat alanında yapılacak çalışmalar oldukça önemlidir.

Tanzimat ile birlikte edebiyat hayatımıza yeni girmeye başlayan roman, hikâye ve tiyatro gibi türler toplum için sanat anlayışı içerisinde

gelişerek toplumsal hatta var olan sorunları tespit eden ve çözümler üreten araçlar olmuşlardır. Edebiyat tarihçileri ve sosyologlar roman ve hikâye türleri üzerinden sosyolojik tahliller yaparak toplumun içinde bulunmuş olduğu sosyo-psikolojik durumu tespit etmeye çalışmışlardır. Ancak tiyatro diğer türlerden farklı olarak sosyolojik bir incelemeye tabi tutulmamıştır. Bu bağlamda Türk modernleşme tarihinde birçok ilkin görüldüğü devir olan Tanzimat dönemini kadın meseleleri açısından tiyatro metinleri üzerinden değerlendirmeye çalıştık. Araştırmamızda Tanzimat döneminde yazılmış telif kitaplar değerlendirilmeye tabi tutulmuştur. Çalışmamıza ilk olarak Gıyasettin Aytaş'ın Tanzimat dönemi neşredilen telif tiyatro eserler listesini baz alarak Latin harflerine aktarılan tiyatro metinlerini temin ederek başladık. Bu metinlerin temininden sonra Atatürk Kütüphanesinde bulunan Osmanlıca tiyatro metinleri tespit ederek inceledik. Tiyatro metinlerindeki kadın ait unsurları iki açıdan değerlendirmeğe çalıştık. Çalışmamızı kadına ait meseleler ve kadın tipleri şeklinde iki bölümde ayırdık. Kadın meselelerini dönemin sosyal ve siyasal şartları içerisinde inceledik. Tiyatro metinlerindeki kadın kahramanları ideal, menfi ve cariye tipi olmak üzere üç bölümde inceledik. Sonuç kısmında genel değerlendirmelerde bulunarak çalışmamıza son verdik.

Gerek konunun belirlenmesi, gerekse çalışmamın tamamlanması aşamalarında beni sürekli cesaretlendiren ve yardımlarını esirgemeyen değerli Hocam Yard. Doç. Dr. Sezayi Coşkun'a, metinlerin değerlendirilmesinde ve düzeltilmesinde yardımcı olan sevgili arkadaşım Nuran Kekeç'e ve çalışmanın her safhasında yanımda olan ve destekleyen sevgili eşim Şeyda'ya öncelikle teşekkürlerimi sunarım.

Ömer Delikgöz

İstanbul-2010

GİRİŞ

Sosyal koşulların bir araya gelmesi ile şekillenen içtimai hayat, gelişen ve bu gelişimi sosyal dinamiklerin etkisiyle yineleyen bir yapıdır. Toplumsal dinamiklerin şekillendirdiği bu yapı, yaban insandan günümüz insana gelene değin yaşanan “ilerleme” sürecinin vardığı noktadır. İnsan topluluklarının göçebe hayattan yerleşik hayata, kabile düzeninden şehir hayatına doğru geçirmiş olduğu değişim çizgisi bunun en tipik örneğini teşkil eder. Sosyal bilimlerde “kültürel değişim” kavramıyla tanımlanan bu değişimi şöyle açıklamak mümkündür.

Kültürel değişim, bir cemiyetin mevcut nizamını, yani içtimai, maddi ve manevi medeniyetini bir tipten başka bir tipe kalbeden bir prosestir. Böylece kültür değişmesi, bir cemiyetin siyasi yapısında, idari müesseselerinde ve toprağa yerleşme ve iskân tarzında, iman ve kanaatlerinde, bilgi sisteminde, terbiye cihazında, kanunlarında, içtimai iktisadının dayandığı istihlak maddelerinin sarfında az çok husule gelen tahavvülleri ihtiva eder. Terim en geniş manasıyla kültür değişmesi, insan medeniyetinin daimi bir faktörüdür; her yerde ve her zaman vukua gelmektedir (Turhan 1969: 58).

İnsanlık tarihi dâhilinde hemen her toplumun yaşadığı bu değişim süreci, sosyologlar tarafından “serbest” ve “zorlanma” değişimler olmak üzere iki başlık altında ele alınmaktadır. Serbest değişim, belli bir toplumun içte veya dışta zorlanmaksızın temasa geçtiği kültür veya kültürlerin unsurlarını veya kalıplarını benimsemesi sonucu, kültürde meydana gelen değişimleri ifade eden bir süreçtir. Toplum

mensuplarının maddi veya manevi ihtiyaç duydukları, fayda sağlanacağına inandıkları, kendilerine itibar kazandıracak olan veya bunların dışındaki bir nedenle lüzumlu olduğuna kanaat getirdikleri yeni bir unsurun hiçbir zorlama olmaksızın kendi kültürlerine dâhil edilmesi sonunda ortaya çıkacak bu değişim, serbest değişme olarak adlandırılır. Zorunlu değişmeler ise; iç ya da dış baskılar sonucunda, alınan kültürel unsurların oluşturduğu değişimdir. Serbest değişimin aksine, bir baskı unsurunun varlığı, bu değişme tipinin esas karakterini belirler. Zorunlu değişimdeki müdahale unsuru ise cebren veya ılımlı bir ortamda gerçekleşebilir (Akkayan 1979:15-17).

İnsanlık tarihinde gözlemlenen bu değişim çizgisi, Türk toplumunun “kültürlenme” sürecinde de görülmektedir. Türk toplumu, XVIII. yüzyıldan başlayarak günümüze değin siyasi, ekonomik ve sosyal alanda Batı Avrupa formlarına ve normlarına uyum gösteren kültürel bir değişim içerisindedir. Batılılaşma, modernleşme veya çağdaşlaşma olarak anıla gelen bu kültür değişim, yüzyıllar içerisinde inişli-çıkışlı bir seyir izler. Mümtaz Turhan (1969: 192), Türk toplumunun geçirmiş olduğu bu kültür değişimini üç kısma ayırmaktadır:

—Toplumda belli başlı her hangi bir değişme meydana getirmeyen ve başlangıcı kesin olarak tespit edilemeyen münferit unsurların ithal edildiği safha ile bunların bilinçli bir şekilde aktarıldığı safhadan oluşan serbest değişim devri; yani on dokuzuncu asra kadar olan devir.

—Bir intikal devri olarak III. Selim devri. Kapsamlı ve radikal kültür değişmelerin ancak mecburi bir şekilde meydana getirebileceği kanaatinin belirmeye başladığı zorunlu değişim devri.

—II. Mahmut'tan günümüze kadar olan devir.

Türk toplumunun geçirmiş olduğu kültürel değişim, toplum hayatında bazı kırılmaların yaşanmasına neden olmaktadır. Çünkü Osmanlı gibi geleneksel anlayışın etkin bir biçimde hissedildiği toplumlarda, yenilik her zaman ihtiyatla karşılanır; bu toplumlarda istikrarı, yani mevcut düzeni korumak esastır. İlerleme, gelişme kalkınma gibi modern dönemin kavramları geleneksel toplumlar için istikrarsızlık ve geleneksel toplumun varlığını tehdit anlamlarına gelmektedir (Armağan 1992: 19–23).

Bu açıdan II. Mahmut'tan başlayan ve Tanzimat döneminde hızlanan Türk modernleşme hareketi, bireyin hak ve özgürlüklerini içine alarak genişleyen, geleneksel-tarımsal toplumun kentsel-seküler bir sanayi toplumuna dönüşmesini sağlayan Avrupa tipi bir modernleşme süreci değildir. Tam aksine, Avrupa emperyalizmi karşısında devletin varlığı ve bütünlüğünü korumayı amaçlayan devlet elitleri tarafından başlatılan ve yönetilen "savunmacı" bir reform programıdır (Kongar 2005:318–323). Bu çerçevede değerlendirildiğinde Türk modernleşmesinin iki önemli unsuru karşımıza çıkmaktadır. Bunlardan ilki, Türk toplumu gibi Batılı olmayan toplumların, yaşamış oldukları ya da maruz kaldıkları modernleşme pratiklerinin, tarihsel olarak asla "çağdaş" pratikler olmamasıdır. Batılılaşma, bu toplumlar için bir telafî edici ideoloji ve tarihsel gecikmişliğin giderilmesinin bir aracı olarak kendisini kurar (Çiğdem 2002:68). Türk toplumunun da Avrupa toplumlarının geçirmiş olduğu "modernleşme" evrelerini geçirmeksizin girişmiş olduğu "modernleşme" çabası, aslında sadece "transkültürasyon- zorla kültürlenme" şeklinde (Güvenç 2005:246) modernitenin kurumsal altyapısına benzemeye çalışmaktan başka anlam ifade etmez.

İkinci önemli unsur, Tanzimat döneminde başlayıp günümüze kadar değişimlere uğrayarak yepyeni bir boyut kazanan Türk modernleşmesinin, Batı'da olduğu gibi, aşağıdan yukarı değil; yukarıdan aşağıya doğru bir seyir izlemiş olmasıdır. Değişimin "yukarıdan" geldiği pek çok toplumda görüldüğü gibi, Türk toplumunda da Batılılaşma ancak dışsal taşıyıcıların etkisiyle mümkün olabilmektedir. Bu dışsal taşıyıcılar merkezi devlet, bürokrasi sınıfı, seçkinler ve aydın kesiminden oluşmaktaydı. Bu noktayı Levent Köker (2000:14) şu biçimde açıklamaktadır:

Yuvarlak bir tarihlendirmeye, 1500'lerden 1900'lere uzanan dört yüzyıllık bir toplumsal değişimin ürünü olan "demokrasi"ye ulaşmak isteyen Batılı olmayan toplumlar, Batı'nın bu süre içinde gerçekleştirdiği dönüşümleri çok daha kısa bir zaman dilimi içinde gerçekleştirmek durumundadırlar. Bu nedenle de, değişim sürecinin son derece yavaş işlediği, adeta durağan olan Batılı olmayan toplumlarda insan iradesini aktif müdahalesi (yani eylem) gerekmektedir. İnsan iradesi -içgüdüsel değil de- önceden (zihinde) tasarlanmış olduğundan, bu müdahaleyi ancak "modern devlet" in niteliklerini kavrayabilmiş toplum kesim(ler)i (özellikle de intelligentsia) yapacaktır. Batılı olmayan toplumların değişim süreçlerinde gözlenen bu "müdahale", modernleşme kuramına göre "geleneksel toplum"dan "modern toplum"a geçiş aşamasında zorunludur.

Bunun yanı sıra Osmanlı toplumunda modernleşme isteğinin halktan gelmemesi ve bunun üzerine yönetici ve aydın sınıf için zorla toplumsal değişimi sağlamak ilk andan itibaren benimsenen bir yöntem olmuştur. Bu durum, "modernleşmenin" değil "modernleştirmenin" esas olması ve modernleştirmenin tepeden tabana yönelik bir etkiyle gerçekleştirilmesi inancını doğurmuştur (Aktar 1993:13).

Türkiye’de, reform hareketinin temelini teşkil eden bu müdahaleci ve yönetici anlayış, devletin sadece siyasi, idari ve ekonomik alanlarda değil; toplumsal değerlerin değişiminde de etkin olmasını sağlamaktadır. Devlet bürokratları ve aydınlar, toplumsal değişim politikasında birbirleriyle çok fazla çatışmaya girmeden (Argın 2009:86) hedeflenen toplumun oluşturulmasında etkin bir biçimde yer alırlar.

Devlet-aydın arasındaki asgari müşterekte sağlanan bu ittifak, zaman içerisinde merkezi otoriteyi kullanarak "devletçi-seçkin" bir anlayışın toplumu değiştirip dönüştürme geleneği şekline bürünür. Bu anlayış, Tanzimat dönemi ile başlayıp Cumhuriyet döneminde de devam edecek olan Türk modernleşme sürecinin en belirgin özelliklerinden birisidir (Kongar 2008: 318–321). Tarihsel bir süreç içerisinde kendi dinamiklerini kullanarak değişmeyen, ya da değişim için gerekli şartlara ve sosyal aktörlere sahip olmayan Türk toplumunda, devlet erkinin tasarrufunda gerçekleşen kurumsal reformlar, özel ve kamusal alanda yapılan yasal düzenlemelerle hedeflenen toplumsal değişimin gerçekleşmesi istenir (Hülür 2005: 311–339).

Türk aydınları, toplumda değişimin birden gerçekleşmesini zorunlu görmekteydiler. Çünkü Türk toplumunun, Batılı toplumlar gibi olabilmesi için, Batı’nın modern olma sürecinde geçirdiği yüzyıllara sahip olmadığına inanmaktaydılar. Onlara göre, böylesi uzun bir değişim sürecine girmek, Batı’yı hep geriden takip etmekten başka bir anlama gelmeyecektir. O halde yapılması gereken ani ve kuvvetli bir sıçrayışla Batı’yı bulunduğu son aşamada yakalamaktır. Bu düşünce

biçimine sahip aydınlar, devletin bürokratik mekanizmaları kullanılarak yeni toplum tipine ulaşılacağına inanmaktaydılar; ve bu nedenle de zihinsel bir rahatlık içerisindeydiler (Vatandaş 2006: 126).

Tanzimat'tan önce, II. Mahmud döneminde yeniyi hakikaten benimseyecek bir nesli yetiştirmek için Harbiye ve Tıbbiye mektepleri kurulmuş; mühendishane mektepleri geliştirilmiş, yeni bir iletişim kanalı olarak da Türk toplum hayatına gazetecilik sokulmuştur (Budak 2004:35).

Tanzimat devrinde ilk olarak yüksek öğretim veren müesseselere talebe yetiştirmek maksadıyla, mahalle mekteplerinin kurulması ve bu mekteplerde modern usullerle eğitim verilmesi hedeflenmiştir. Bu eğitim çalışmalarının düzene sokulması ve takip edilebilmesi için 13 Mart 1845 yılında Meclis-i Vâlâ adında geçici bir meclis kurulur. Mecliste, halkın cehaletten kurtulması ve herkesin, gereken ilim ve fenleri tahsil etmesi şeklinde padişahın emri üzerine eğitim, iki ana başlık altında ele alınmaktadır. Bunlardan ilki, insanlık gereği olarak görülen temel eğitim “ki, her ferdin öncelikle zaruri olan dini ve farîzalarını öğrenip kendi işlerinde başkasına muhtaç olmayacak derecede tahsil görmesi”, ikincisi ise ferdin, akıl ve hikmet'in icabı olan, faydalı bilim ve fenleri kazanması, faziletli, terbiyeli ve malumatlı olmasıdır (İhsanoğlu 1992:360-363).

Meclis-i Vâlâ'nın yerine 1846 yılında Meclis-i Maarif-i Umûmiye adında daimi bir maarif meclisi kuruldu. Maarif meclisinin ilk ele aldığı mesele, ilk ve orta eğitiminin bir düzene kavuşturulmasıdır. Bu amaçla var olan mahalle mektepleri düzenlenmiş, İstanbul ve taşrada yeni okullar açılmıştır (Kafadar 1997: 95-96).

İlk ve orta öğretim ıslah edilirken, bu okullara öğretmen yetiştirmek maksadıyla 1848 yılında İstanbul'da Dârülmualimîn açılmıştır. 1865 yılında halka okuma-yazma öğretmek ve parasız yatılı okullar açmak gayesiyle, Cemiyet-i Tadrîsiyye-i İslâmiye kurulmuş; bir süre sonra da sıbyan mekteplerinin öğretmen ihtiyacını karşılamak için İstanbul'da, 15 Kasım 1868 yılında Dârülmualimîn açılmıştır (Özcan 1992: 443).

Osmanlı Devletinde, Batı bilimini dolaysız olarak tanımak maksadıyla II. Mahmut döneminden başlayarak Avrupa'ya talebe gönderilmeye başlandı. İlk gönderilen talebeler, tamamen askeri sahalarında tahsil görmüşlerdir. 1839 da Tanzimat'ın ilanına kadar Avrupa'ya toplam 36 talebe gönderilmiştir. 1856-1864 yılları arasında otuz sekizi Müslüman, yirmi üçü gayri Müslim toplam altmış bir kişi Paris'e gönderilmiştir. 1856 yılında Osmanlı devleti tarafından Paris'te mekteb-i Osmanî adıyla bir okul açılmıştır. Bu okul da daha çok Paris'e tahsile gönderilen talebeler lise eğitim görmüşlerdir (İhsanoğlu 1992:374).

Tanzimat'ın ilanı ile birlikte Avrupa'ya sivil konularda eğitim için de öğrenci gönderilmeye başlanmıştır. 1876 yılına kadar sadece Fransa'ya gönderilen öğrenci sayısı 200'e yaklaşmıştır (Budak 2004: 18). Bu genç öğrenciler daha sonra devletin ve toplumun önemli yerlerinde etkin görevler üstleneceklerdir. Özellikle Tanzimat'ın getirdiği nispi rahatlamanın arkasından meydana gelen azınlık-Müslüman, bürokrasi-reaya, "ulusçuluk" gibi çatışma alanlarının çözümünde fikir öne sürenler arasında bu genç nesil yer alacaktır.

Türk modernleşmesinin temel özelliklerinden olan Tanzimat döneminde belirgin olarak görülmeye başlayan, pek çoğu devletin kurduğu, idari ve askeri okullarda okumuş veya devlet bürolarında yetişmiş; Batı Avrupa'da bulunmuş, entelektüel-eleştirel yaklaşımı benimseyen, iyi derecede yabancı dil bilen, Batı'lı gibi olmanın kendi toplumlarına mutluluk ve refah getireceğine inanan bir devletçi-seçkin, burjuva kültürünün etkisini çok fazla hisseden (Çavdar 1999: 25) erken Osmanlı bürokratları (Mardin 1985:47) devlet aklının işlevsel kılınmasının bir organı olmuştur (Çiğdem 2009: 120-121).

Tanzimatçı aydınların müdahaleci ve yönlendirici anlayışının temelini savunmaya dayalı bir değişim politikası oluşturmaktadır. Asıl amaç devletin idarî mekanizmasını kontrol altına alarak imparatorluğun devamını sağlamak ve Avrupa kültürünün harekete geçirdiği değişimi kontrol altında tutmaktır. Ancak bu durumdaki Osmanlı aydını kendi içinde bazı çelişkiler yaşar. Aydınlar, bir yandan eskinin ve geleneğin içinde yaşarken bir yandan da, kendilerince ve el yordamı ile moderniyi yakalama çabası içindedirler. Bu durum, modernleşme yanlısı Osmanlı/Türk aydınlarının ortak paydası ve çelişkisini oluşturmaktadır (Koçak 2001:74).

Bu açmaz içerisinde bulunan aydınlar, toplumda görülen sosyal ve kültürel değişimin kontrol altına alınması ve istenilen şekilde ilerleyebilmesi amacıyla, görüntü itibarıyla dışsal; ancak içerik açısından olabildiği kadar içsel olan taşıyıcı kurumlara ihtiyaç duyulmaktaydılar. Tanzimat Dönemi'nde ilk örneklerini görmeye başladığımız yeni edebiyat da, uzun bir süre Türk modernleşmesinin taşıyıcı bir kurumunu teşkil eder.

Yeni Osmanlılar hareketinin basın alanındaki ısrarlı mücadelesi, elbette, gelenekselden olandan ayrılmalarını ve yeniyi temsil etmelerini simgeliyordu. Basın, ama aynı zamanda kamu oyununa hitap edebilecek her türlü edebi ve edebi olmayan tarz, onlar açısından, siyasal fikriyatlarını deklare edebilecekleri bir alan ve önemli bir fırsattı.(...) bu faaliyet alanı, Osmanlı/Türk toplumunda başka pek çok alanda öncü kol olmayı gerektiriyordu. Tanzimat edebiyatı olarak anılacak ilk Osmanlı/Türk romanlarının ortaya çıkışı, şiirin içerik değiştirmeye çalışması, nesillerin, üstelik devlet katı lisanının ötesine geçerek anlaşılır bir Türkçe ile yazılması gibi derin bir anlayış farkı, tiyatro, hepsi bu çabanın bir yan ürünü olarak ortaya çıkmıştır. Mücadelenin siyasi tayin ediciliği, bütün alanların da daha baştan edebi ve estetik bir değer olarak değil, fakat, tam aksine, siyasi bir eylem platformu olarak görülmesine ve algılanmasına neden olmuştur. (Koçak 2001:78-79)

Namık Kemal, Ahmet Mithat, Şemsettin Sami ve Şinasi gibi yazarlar, Batı'dan uygar edebi form olarak ithal edilen roman, hikâye, tiyatro türlerini Osmanlı'yı uygarlığa götürecektik eğitici, ilerletici bir araç olarak görmekteydiler. Ancak asıl mesele, bu Batılı formların taşıyacağı içeriktir. Yazarlar, natüralist ve romantik edebiyatın kendi toplumlarına dönük tarihsel eleştirisini, düz anlamlarıyla kendi eselerine taşırlar. Bu formlarla Batılı yaşamı tanıyan Tanzimat aydınları, Osmanlı'nın kurtuluşunu Batı'nın teknolojisinden yararlanmakta görmekte beraber, Batı'nın bir bütün halinde ahlaksal zaafa düştüğüne ikna olmuşlardır. Bu durum; hem kendi kimliğine sahip çıkmayı hem de kendi değerlerini yozlaşmış Batı'ya karşı savunmayı meşrulaştırır (Türkeş 2009:590-591).

Batılılaşma süreci içinde edebiyat da, diğer kurumlar gibi tedbirli bir öykünme ile, Batı modellerine göre oluşturulmaktaydılar. Batılı biçimi, doğulu içeriğiyle yeni edebiyat, toplumsal eğitimi ve ilerlemeyi temsil etmektedir.

Edebiyatın bu olgudan (Batılılaşma) nasiplenişi, hem etkilenişi ve hem de etkileyiş gücü ve fonksiyonu ile diğer sahalardan daha çok önem kazanmaktadır. Çünkü diğer sosyal sahaların temelindeki zihnî değişimin, idrâk farklılaşmasının hazırlayıcı, yahut hızlandırıcı motor gücünü edebi eserlerle topluma taşınan fikirlerin ve kavramların çizdiği “müdrîke” ve “muhayyile” atmosferi oluşturmuştur. Bu atmosferin en belirgin bir surette edebi etkinlik alanlarından birisi de tiyatrodur. (Andı 1995: 142)

Tanzimat aydınları için tiyatro, toplumun değişip dönüşmesinde önemli ve etkili bir yol olmakla birlikte; diğer vasıtalara göre belli üstünlükleri de barındırmaktadır. Bunlardan en önemlisi tiyatronun işleviyle alakalıdır. Tiyatronun işlevinin, eğlendirmek mi yoksa eğitmek mi olduğu konusu dönemin tartışmalarından birisidir. Ancak tiyatronun, sadece eğlendirmek gibi bir işlevi olduğu kimse ileri sürmemiştir.

Bir güzel oyun okumak, oynandığını görmek kadar lezzet vermese bile yine roman mütâlâasına müreccahtır. Çünkü, oyunda hissiyat daha şiddetli tasvir olunur. Mavzû'a mütemmim suretinde gelen târifât ve avarız ise hikâyelerde olduğu kadar mufassal ve münevveş olmadığından, insanın te'ssürâtı bir takım lezzet-şiken fasıllara uğramıyor. (Namık Kemal 1993: 349)

Bu dönem yazarları, Fransa'da 18.yüzyılda Mercier ve Diredot'nun kuramlarıyla ortaya çıkan tiyatronun varlık gerekçesinin

ahlaksal ve siyasal yararı olması görüşünü benimsemektedirler. Bu düşüncelerden ötürü ortaya çıkan drama türü de bu görüşe uygun olduğu için rağbet görmüştür (And 1983:156).

Tanzimat aydınlarının tiyatro anlayışında önce tiyatronun gerekliliği üzerinde durulmaktaydı. Dönem aydınları, uygar ülkelerin hepsinde gelişmiş bir tiyatronun var olduğunu, uygarlık yolunda olan Türk toplumunun da gelişmiş bir tiyatroya sahip olması gerektiğini savunmakta ve Batı'lı olmanın bir ölçütü olarak değerlendirmekteydiler. Dolayısıyla tiyatro sanatı, Batı uygarlığının bir ürünü olarak, hem topluma Batı'lı yaşam biçimini tanıtacak, hem Batı'lı olmada yol gösterici olacaktır.

Tiyatroya bir de şu nazarla bakarım ki: Tiyatro her memleket-i mütemeddine için levazım-i zaruriye sırasına girmiş olup medeniyetçe bizim gibi henüz kemale takarrüb etmemiş olan yerler içinse, bunun lüzumu bir kat daha artar (Ahmet Mithat 1990:2).

Aydınlar, Osmanlı toplumunun da modern bir toplum olabilmesi için kendi geleneksel tiyatro anlayışından kurtulup gerçek bir tiyatro beğenisine kavuşmak gerektiğine inanıyorlardı. Dahası, o dönem Osmanlı aydınlarının hemen hemen hepsi halkın tiyatro yoluyla eğitilebileceği kanısındaydılar.

Halk terakkiyatı ve medeniyetçe matlup olan dersi yalnız müellefat-i ciddiye mütalaasından almakla kalırsa maksadın bu suretle husulü pek çok zamanlara tevakkuf eder. Zira elhaletü hazihi oldukça revaç bulan bir kitap bin beş yüzden nihayet iki bin beş yüz nüshaya kadar

satılabilmektedir. Bu da beş senede ancak satılıp biter. Yüz binlerce nüfus için mütalaa edilen şu rağbet hiç menzilesinde addedilse sezadır. İmdi biz okumak yazmak bilmeyen nüfusu tiyatrodaki ibretli oyunlar irasıyla terbiye etmeğe cidden çalışacak olursak sanat-i tibatdan ziyade tiyatro sanatıyla muvaffak olabiliriz. Zira her defasında yedişer sekizer yüz nüfus tiyatrodaki bulunmak şartıyla on beş yirmi defa temaşagaha vaz'olunan bir oyunu on onbeş bin nüfusa göstermiş oluruz (Ahmet Mithat 1990:3).

Yepyeni bir yaşam biçimi olan tiyatronun, toplum tarafından nasıl algılandığını ortaya konması için bazı sorulara cevap vermek gerekmektedir. Tiyatro yazarları eserlerin mukaddimelerinde ya da son cümlelerinde bunu dile getirirler. Arifi Paşa'nın Fransız von Werner'e Murat Efendi takma adıyla söyledikleri oldukça ilginçtir. Arifi Paşa'ya göre: Ulusal tiyatro için bir temel bulunmamaktadır. Gündelik hayatta bireyler hep horlanırlar. Bu yaşayış öylesine sert kurallar içerisinde kısıtlanmıştır ki bunun sahneye konmasında elverişli bir yön yoktur. Aynı durum daha geniş ölçüde aile yaşayışı için de söz konusudur. Bundan başka halk, aile düzeninin sahnede canlandırılmasını ailenin kutsallığına saygısızlık olacağı için istememektedir. Bu konuların dışında geriye tarihi dram kalır. Bunlarda dönemin şartları düşünüldüğünde pek olanaklı değildir. Siyasi oyunlar da *Silistre* oyununda olduğu gibi pek çok baskıya uğraya bilir. Tüm bu olumsuzlar dışında elde sadece çeviri eserler kalmaktadır. Çeviri eserler ya kötü çevrilmekte; ya da herkesin anlayacağı bir dille kaleme alınmamaktaydı. Aralarında başarı kazan oyunlar olsa da onlar da sanatsal açıdan oldukça yetersizdir. Çeviri oyunlarda ortaya konulan dünya, Osmanlı toplumuna oldukça yabancıydı. Ortak bir dil ve düşünce sistematiği oluşmayınca, tiyatro eserleri halk nezdinde bir eğlence unsurundan öteye gidememektedir. Arifi Paşa'nın söyledikleri, dönemin gerçeklerini oldukça iyi dile getirmektedir. Yerli oyun

yazarları, özellikle “geleneksel aile düzeni” bakımından büyük kısıtlamalar içindedir. Yazarlar bu durumu yenmek için ya yerli çevreyi, kişileri çok sınırlı davranış ve durumlar içinde ele almakta; ya da konuyu Avrupa veya Türkiye’de Müslüman olmayanların yaşantılarına uyarlamaktaydılar (And 1983:154–155).

Tiyatro sanatına yüklenen bu misyon, aslında Tanzimat’ın önünü açtığı; yenileşme dalgasının ülkenin kurtuluşunu Batı’lı kurumlarda gören ve imparatorluğun idari, ekonomik ve sosyal alanlarda değişmesini isteyen ideolojik anlayışın bir parçasıdır.

Türk modernleşmesinin ilk evresine ait sosyal, siyasi ve kültürel alanlarda Batı’dan alınacak kurumlarla ülkenin dönüştürülebileceği inancı ve yukarıdan aşağıya bir yöntemle başlatılan kurumsal modernleşme, geleneksel Osmanlı toplumundaki ataerkil yapıyı da kaçınılmaz bir biçimde etkilemektedir (Saraçgil 2005:9). Erkeği ev dışı kamusal hayata ve kadını ev içi aile yaşamına ait gören geleneksel hayat görüşünde, cinsellik düzeyinde ilk kez bazı değişiklikler talep edilmeye başlanmıştır (Van Ose 2001:339). Osmanlının geleneksel cinsiyet anlayışı fazla değiştirilmeden ataerkil yapıyı fazla sarsmadan, muhafazakâr bir bakış açısıyla kadın ve erkeğin toplumsal hayatta yeri yeniden konumlandırılarak yeni bir aile modeli tanımlanmaya çalışılmaktadır. Tabii ki bu durumda ataerkil aile modelinde kadının konumu, vazifesi gibi konuların süre gelen yaşam biçimleri içerisinde hayat bulması imkân dâhilinde değildir. Bunun yanında rol model olan Batılı yaşam tarzındaki kadının sosyal konumu, modernleşme tartışmalarında kadın modernleşmesinin tam da odak noktası olmasına sebebiyet vermemektedir. Tanzimat aydınının kadın meselesine dikkatini yöneltmesi, başlangıçta bir tür savunma ya da yanlış iddialara cevap verme telaşıdır. Osmanlı kentlerinde sayıları her geçen gün artan

Avrupalılar, Osmanlı toplumunda görülen çok kadınla evliliği, tesettürü, mesturiyeti (saklanma) ve cariyeliği İslam dininin kadınlara değer vermeyişinin bir ispatı gibi algılamaktadırlar. Tanzimat yazarları, İslamiyet'e yönelen tenkitleri çürütmeye çalışırken bir yandan da modernleşme çabası içinde kadına sağlanacak hakların aslında İslamiyet'in kaynağında da olduğunu ispata çalışırlar. Kadının modernleşmesiyle ilgili tartışmalarda ortaya konan yeni fikirlerin meşruiyeti İslam'da aranmaktadır.

Ahmet Mithat'a göre İslam kültürünün büyük üstünlüğü manevi değerlere verdiği önemle namuslu ve iffetli insanlar yetiştirilmesindedir. Bu konuda Namık Kemal de aynı onun gibi düşünür. Aile bağı gibi bazı bağların Batı'daki zayıflamamış olması da İslami kültürün camiacı niteliğinden ileri gelir ve bu camiacılık korunması gerekli bir niteliktir. Ahmet Mithat'a göre Müslüman kadının bu camiacı toplumda öylesine ayrıcalıklı bir konumu vardır ki feminizme hiç gerek yoktur. Bir kez Katoliklikte boşanma yoktur fakat Müslümanlıkta vardır; bu da kadına kötü bir evliliği mahkûm olmama şansı verdiği için iyidir. (Parla 1990: 33)

Bu doğrultuda, İslamiyet'in ilk yıllarından ilham alınması istenerek, Asr-ı Saâdet döneminde kadınların statüleri ve hangi meslekleri icra ettikleri anlatılır (Kurtoğlu 2000: 24). İslamcılık, Batıcılık ya da Türkçülük hangi düşünsel çerçeveyi benimsemiş olursa olsun kadın meselesini ele alan yazarların büyük çoğunluğu, Osmanlı kadını için üç ilke tespit etmektedir: "iyi ana, iyi eş, iyi Müslüman". Yazarlara göre bir kadının bu üç temel özelliklere sahip olabilmesi için iyi bir eğitime tabi tutulması gerekir (Güzel 1985: 859). Bu ilkeler ile kastedilen kadının aile içindeki yerini eğitimle zenginleştirip onu daha değerli kılmaktan başka bir şey değildir. Bu doğrultuda, toplumdaki

mevcut geleneksel-ataerkil yapılanma ile erkeğin kadına üstünlüğü ve kadının yerinin öncelikle aile içinde olduğu anlayışı benimsenir.

Osmanlı Müslüman feministi denilebilen kişiler-erkek ya da kadın olsun- düşünce ve fikirlerinde, kadının yerinin cinsiyet düzenine göre öncelikle aile içinde olduğunu tartışmıyor, hatta kadının ailedeki yeri ve ondan doğan rol ve görevlerinin vatan, millet hatta ırk için ne kadar önemli olduğunu vurguluyorlardı (Van Os 2001: 335-336).

Osmanlı kadının konumunu iyileştirilmeye yönelik reform fikirleri, cinsler arası geleneksel iş bölümünde kadınların temel rolü olan “analık” rolünü daha iyi yerine getirmesi hedefine uygun olarak kadınların eğitilmesi şeklinde formüle edilmiştir (Durakbaşa 2000:104).

Doğal olarak o dönem Osmanlı aydınının hemen hemen hepsi kadın meselesini konu aldıkları çalışmalarında bu düşünceyi temel almaktadırlar. Oluşturdukları sivil örgütlenmeler, çıkardıkları gazeteler, yazdıkları şiirler, romanlar ve tiyatro oyunlarında kadının ele alınışı hep bu fikirsel zemin üzerine kurulur; dahası bu fikirlerin yaygınlaştırılması ve toplum tarafından içselleştirilmesi için tiyatro bir araç olarak kullanılır. Şinasi, Namık Kemal, Ziya Paşa, Ahmet Mithat, Ahmet Vefik Paşa, Direktör Ali Bey, Ebüziya Tevfik, Recaiade Mahmut Ekrem gibi dönemin başlıca aydın ve yazarları, aynen romanda olduğu gibi tiyatro türünün varoluş şartlarını ve onun için gerekli ortamı hazırlayıcı konular seçerler. Aile içi ilişkiler, görücülük usulü evliliğin tenkidi, aşk münasebetleri gibi kişi mahremiyetlerinin ifşasına dayalı konular başta gelir. Modernleşen hayatta olması gereken

duygular, kaprisler, ahlak-ihtiras bocalamaları, çatışmalar, tereddütler, kahramanlıklar, ihanetler gibi olgular Tanzimat tiyatrosunda yer alır (Andı 1995:152). Bu olgular içerisinde kadın meselesi ise savunmacı, korumacı bir bakış açısıyla değerlendirilmeye çalışılır.

Modernleşmenin esas problemini teşkil eden “toplumda kadının nasıl konumlandırılacağı meselesi”, edebiyat ve sanat aracılığıyla çözülmeye çalışılmaktadır. Roman, hikâye, şiir gibi türlerin yanı sıra, tiyatro türü de imkânlar dâhilinde bu soruna çözüm üretme çabasıdadır. Tiyatro, harici alanda henüz bin bir zorlukla bulunan kadını, artık izlenebilen bir “obje” haline getirir ve dönemim tüm karmaşasını barındıran özne olarak yansıtır. “Özne” olma yolundaki kadının kimlik kazanma durumunu, yerine göre ironik yerine göre ise daha realist bir üslupla ifade eden tiyatro, temaşa sanatının ona verdiği tüm yetkeleri kullanır. Böylece, Modernleşmeye ait bütün olgular, tiyatro yoluyla, bir yaşantı halinde tek tek bireylerde ve bütün olarak toplumdaki görünüşleriyle ele alınır; bu yolla seyirciye-dolayısıyla dönüştürülmesi planlanan topluma- Batı’lı hayat ve düşünceye ilişkin elle tutulur bir örnek sunulur.

BİRİNCİ BÖLÜM

1.1 TANZİMAT TİYATROSUNDA KADINA İLİŞKİN MESELELER

1.1.1 Aile ve Evlilik Hayatına İlişkin Meseleler

İnsanlık tarihi boyunca değişim ve dönüşümün en net görüldüğü yapılardan birisi toplumdur. Bünyesinde barındırmış olduğu sosyal kurumların, insan ilişkilerinin ve bu ilişkilerin neticesinde ortaya çıkan sosyal değerlerin birbirlerini karşılıklı olarak etkiledikleri bir yapı olan toplum, farklı hız ve tempolarla zaman içinde değişmekte, bu yapıyı meydana getiren unsurlardan birinin değişmesi diğer unsurların değişimini de beraberinde getirmektedir. (Kıray 1964: 6)

Toplumsal yapı içerisinde sürekli olarak değişen unsurlardan birisi de hiç şüphe yok ki aile müessesesidir. Aile müessesesinin geçirdiği değişim ve dönüşüm, diğer unsurlara nazaran fazlasıyla önem arz etmekte ve doğurduğu etkiler bakımından öne çıkmaktadır. Ailenin sosyal yapıyı oluşturan en temel birim olması, toplumun devamlılık ve düzenini sağlayan ana yapı olarak genel bir kabul görmesi bu önemin altında yatan temel etkendir.

Aile müessesesi, diğer toplumlarda olduğu gibi Türk toplumunda da tarih içerisinde çeşitli değişimlere uğramıştır. Türk toplumunda aileyi; İslamiyet öncesi, İslamiyet sonrası ve Batı uygarlığının etkisi doğrultusunda şekillenen Türk aile yapısı olmak üzere üç safhada sınıflandırmak mümkündür (Türkdoğan 1993: 29).

Türklerde aile kurumunun kökenlerine bakıldığında, başlangıçta bugünkü anlamda bir aile yapısının bulunmadığı, karı-koca ve çocuklar arasında aile ilişkileriyle kıyaslanamayacak ölçüde gevşek ilişkiler yaşandığı, asıl bağlılığın klan üyeliği esasına dayalı olduğu ve akrabalık ilişkilerinin klan içindeki ilişkilere göre belirlendiği görülmektedir (Tezcan 2000: 19).

Türklerin İslamiyet’i kabul etmeleriyle birlikte sosyal kurumlar ve özellikle de aile kurumu yoğun biçimde İslami normların etkisi altına girmiştir. Türkdoğan (1993:49), maruz kalınan bu etkinin Türk ailesinin gelişim çizgisini değiştirmedini iddia etmekte, bu konuda Eski Türk kültür kodlarını referans göstererek, şaman töre ve gelenekleri yerine İslami inanç ve değerler sistemine geçişin, geleneksel kültür kodlarının sürmesini sağladığını ve Türk ailesinin kendi tarihi gelişim çizgisini bozmadığını ifade etmektedir.

Çin ve Roma gibi kadim medeniyetlerde görülen ve erkeğin aile bireyleri üzerinde geniş çaplı yetkiye sahip olduğu aile tipine Pederşahî aile denilmektedir. Bu aile düzeninde ev halkı ve ailenin diğer fertleri, aile reisinin malı sayılır ve aile reisi isterse bu üyeleri satabilir, öldürebilir ya da hibe edebilir. Türk aile yapısının babaya sağlamış olduğu güç ve otoriteden dolayı Pederşahî bir aile tipi arz ettiği düşünülebilirse de; kadın hukukuna duyarlı olmasından dolayı, bu yapı yarı pederşahî aile olarak tanımlanmaktadır (Fındıkoğlu 1999: 648).

Ziya Gökalp’e (2007: 499) göre, Türklerde “maderşahî” yahut “pederşahî” aile hiçbir zaman tek başına hâkim olmamıştır. Ataerkil otoritenin yoğun olarak hissedildiği Türk ailesi, özü itibariyle pederşahî değil, pederî aile özellikleri taşımaktadır. Pederî ailede, aile reisi ya da baba, pederşahî ailedeki gibi aile bireyleri üzerinde geniş çaplı yetkiye

sahip değildir, sadece onlar hakkında demokratik bir velayet yetkisini elinde bulundurmaktadır. Pederî aile yapısında baba tarafından olan akrabalar ile ana tarafından olan akrabalar birbirine eşittir. Baba, söz sahibi olmakla birlikte aile ile ilgili konularda ananın fikrine de başvurur. Çocuklar ve kadınlar da önemli haklara sahiptirler (Gökalp 2007: 493).

Osmanlı ailesi “geleneksel aile” tipi olarak adlandırılan anne, baba, çocuklar, evlenmemiş, dul kalmış ya da “boş kağıdı” olarak eve geri dönmüş kadınlarla, erkeğin anne ve babasından oluşmaktadır (Çakır 1994: 185). Batılı yaşam tarzının Türk toplumunda görülmeye başlanmasıyla birlikte “çekirdek aile” veya “tipik aile” olduğu varsayılan bir aile tipine doğru bir değişimin olduğu görülmektedir. Bu modelin temel varsayımına göre “normal aile” baba, anne, iki çocuktan oluşur. Sosyolojinin “düzen”, “uyum”, “denge”, “anlayış” kavramlarını kullanarak tasvir ettiği bu aile tipinde, kadın ve erkeğin birbirini tamamlayan ayrı ayrı görevlere sahip olduğu varsayılır. Buna göre bu aile, erkeğin evini geçindiren, kadının ise “ev kadını” olduğu orta sınıf bir aile tipidir (Ecevit 1993: 9-28).

“Geleneksel aile” tipinden “çekirdek aile” tipine geçiş esnasında aile kurumu içerisinde en radikal değişimi, ailenin temel taşı olan kadın geçirmiştir. Kadın, doğan çocukların sosyalleşmesinden birinci derecede sorumlu olduğundan; onun geçirmiş olduğu değişim ve dönüşüm doğrudan aile kurumunun diğer bireylerine yansımakta, dolayısıyla kadın değişirken kendisiyle birlikte aileyi de değiştirmektedir.

Osmanlı toplumundaki geleneksel aile müessesesi ve bu müessese içerisinde kadının durumu ile ilgili meseleler Osmanlı aydınlarını çokça meşgul etmiştir. Eskinin pederî, mutlak otorite sahibi erkek, artık Batılı yaşam tarzını benimseyerek, Batı tipi ailelerin temel özelliklerinde olduğu gibi eşine duygusal anlamda daha yakın olan, ve çocuklarının bakımına da yardımcı olabileceği bir pozisyon almış ve ailesinin diğer fertlerinden bağımsız olarak eşiyile baş başa kalabileceği bir aile ortamını tercih eder olmuştur (Ortaylı 2000: 152-153).

Tanzimat devri oyun yazarları aile müessesesinin gerek fertler gerekse toplum açısından sağlıklı bir şekilde devam edebilmesi için ailenin teşekkülünden önce bazı tedbirlerin alınması gerektiğini savunmuşlardır. Görücülük, evlilikte denklik, birden fazla kadınla evlilik, boşanma, cariyelik ile ilgili meseleler üzerinde durmuşlardır.

1.1.1.1 Görücülük

Osmanlı toplumunun geleneksel hayatında kadın ve erkeğin yaşam alanları belli bir çerçeve içerisinde tutulmuştur. İslam inancındaki “mahremiyet” anlayışı içerisinde gelişen bu yaşam biçimi, kadın ve erkeğin her türlü ilişkisinde kendisini hissettirmiştir. Özellikle evlilik müessesesinde bu durum açıkça ortaya çıkmaktadır. Kadın ve erkeğin evlenmeden önce birbirlerini görmeleri toplumda hoş karşılanmamıştır.

Görücülük olarak adlandırılan “görmeden evlenme meselesi” Tanzimat döneminin en tartışmalı konularının başında gelmektedir. Osmanlı’da kadınlara yönelik çıkan gazete ve dergilerde yer alan pek

çok okuyucu mektubunda kadınlar, aile içindeki hukuklarının işlevsel hale gelmesi için geleneksel evlilik anlayışı olan görücülük usulünün yeniden ele alınmasını ya da işlevsel hale getirilemiyorsa bu adetten vazgeçilmesini istiyorlardı (Delikgöz 2009:24).

Osmanlı toplumunda görücü usulü evlilikler, evlenme çağına gelmiş bir erkeğin annesi ya da yakını olan bir hanımın, bir kızı beğenmesi ve ona talip olmasıyla gerçekleşiyordu. Görücü usulü evlilik, Türklerin İslamiyet'i kabul etmeden önce kullandıkları bir gelenektir. Osmanlı toplumunda evliliklerin gerçekleşmesinde, aracılardan evlenilecek kişinin özelliklerine dair verdikleri bilgiler neticesinde evlilikler gerçekleşmekteydi (Abdülaziz Bey 1995:106). Aile büyüklerinin yanında aileler arasında evlilik akdinin gerçekleşmesini sağlayan arabulucular da bulunmaktaydı ve bu işi yapan kişilere çöpçatan denilmekteydi. Çöpçatanlar aileler arasında kendilerince uygun gördükleri insanları belli bir ücret karşılığında evlendiriyorlardı. Öyle ki, kadınlar açısından çöpçatanlık bir meslek haline gelmişti. Mehmet Şakir tarafından kaleme alınan *Teehhül Yahut İlk Göz Ağrısı* piyesinde, bir sosyal kurum olarak aracılık müessesesi üzerinde durulmuştur. Akile Dudu, evlilik konusunda usta bir aracıdır. Kendisi, hem evlilik hem de boşanma konularını büyük bir ustalıkla başarmaktadır.

AKİLE: (...) İşte dal dingil bir hatun iken maârif sayesinde hem kızımı hem oğlumu gül gibi büyüttüm. Kendime de yan gözle bakan olmadı. Şimdi İstanbul'un teehhül nâzırı yahud çöpçatanıyım kız, dul, erken mahlûl bulup alıvermek için hanımlar, beyler, efendiler hele yabancılar hep bana mürâcaat ederler Ey yazım olmasa çamaşırculuktan baka neye yarardım. Artık deme adama mektup, muhabbetname bile yazıyorum. Çünkü dünürlükten vakit kalmıyor.

Şu sanatım o let senelerini ganimet yılı diye anıp zenginlerin olduğunu dört gözle bekleyen cami kayyumlarından, kilise papazlarından, hele herkesin yekdiğeriyle kavga niza' çıkarmasını intizâr eden dava vekillerinden, arzuhalci köşe başı yazıcılarından kırk kere a'lâ ya evet ben nev'-i beşerin izdivaçla teksîr-i tenâsülünü arzu ve o yolda hizmet edenlerdenim! (Mehmet Şakir 1302: 20-21)

Evlenecek çiftler arasında mizaç bakımından uygunluk olup olmadığına bakılmaksızın sırf tavsiyelere dayanarak evlilikler gerçekleştirilmekte ve eşler birbirlerini ancak evlendikleri gün görebilmekteydiler. Bu durum eşler arasında arzu edilen muhabbetin oluşmamasına ve aile içinde bazı sıkıntıların yaşanmasına sebebiyet vermekteydi. Ahmet Mithat Efendi'nin *Açık Baş* adlı piyesinde, Hüsnü Bey, kendisinden hayli küçük olan Hesna Hanım ile evlidir. Hesna Hanım, Hüsnü Bey'i hiç görmeden, çöpçatanların vasıtasıyla evlenmiştir. Ancak bu durumdan oldukça şikâyetçidir ve bu âdetin dönemin kızları tarafından benimsenmediğini şu cümlelerle ifade eder:

HESNA HANIM: A! Biçare dünyamı bilmezdim. Sen beni istediğin zaman ak mısın, kara mısın diye bir kere görmek bile hatırıma gelmedi, çöpçatan çatmış ise olur, yıldızımız barışmış ise pekâlâ geçiniriz dedim, sandım. Hiç her kız bana mı benzer (Ahmet Mithat 1990:58).

Osmanlı ailesi, yönetim açısından ataerkil, soydanlık açısından babadan oğla soy zincirini sürdüren, mutlak otoritenin yaşlı erkeğe ait olduğu geniş bir aile tipidir (Budak 2004:43). Kararların alınmasından, çocukların velayetine değin, tüm haklar babanın ya da yokluğunda aile büyüğü olan başka bir erkeğin tekelindeydi (Çakır 1994:185). Evlilik

kararının alınmasında ailedeki büyük erkeğin sözü geçerliydi. Verilen kararın eleştirilmesi hiçbir şekilde hoş karşılanmamıştır. Abdülhak Hamit'in ilk eseri olan *Macera-yı Aşk* piyesinde evlenecek çiftlerin rızası alınmadan yapılacak evliliklerin sakıncaları konu edilmiştir. Timurlenk sülalesinden bir kabilenin reisi olan Adil Behram, oğlu Bedirfelek Mirza'yı kardeşi Erdişir Mirza'nın Sakıbe Sultan adlı güzel kızı ile evlendirmek ister. Erdişir Mirza da bu evlilik teklifini uygun bularak kızıyla Bedirfelek'in evlenmesine onay verir. Ancak Sakıbe Sultan, Bedirfelek'in yerine onun hizmetinde çalışan Haydar isminde bir gence âşıktır. Erdişir Mirza ile Gülnaz arasında aşağıda geçen diyalogda aile büyüklerinin çocuklarının, rızaları alınmadan evlendirilmek istenmesinin sakıncaları dile getirilmiştir:

GÜLNAZ: Evet Bedr-i felek'e namzet etmişsiniz. Ya Bedr-i Felek'i istediğini bilir miydiniz? Bir kere Sakıbe Sultan'a sordunuz mu? Ben bir şehzade bilirim, babası bilmediği bir kıza namzet etti. Çocuk kızı her ne kadar istemediyse de kimse dinlemedi. Akibet cebren nikâhını akdedecek olurlar, çocuk babasından korktuğu cihetle ne yapsın, ister istemez söz verdi. Nikâhtan sonra şehzade yine kızı görmek istedi razı olmadılar. Sonra da hem babası hem kız memleketini bırakıp başını aldı gitti. Biçare kız ise nikâhlı nikahlı bekliyor.

ERDİŞİR MİRZA: Olmaz, olmaz! Sen beni bilirsin. Ben tenezzül etmem ki Sakıbe'nin reyini sorayım.

DİLARA SULTAN: Sakıbe'ye sormak ne lazım? Bedr-i Felek'i biz beğendik, istedik ya!

GÜLNAZ: Sakıbe'ye sormak ne lazım? Bedr-i felek'i siz beğendiniz, istediniz ya!.. İşte onun için sultan da sizin beğenip istediğinizi derhal kabul etti de kendi sevdiği adamdan vazgeçti öyle mi?

ERDİŞİR MİRZA: Beni dinle Gülnaz. Bir kız her gördüğünü beğenir, ister fakat babalar öyle değildir. Babalar gördüklerini birer birer dener de sonra en beğendikleri hangisi ise onu isterler!

GÜLNAZ: Bu sözünüz doğrudur fakat sizin bu sözünüzün doğru olmasıyla her bir sözünüzün doğru olmasıyla herkesin her bir sözü mutlak yanlış olmak lazım gelmez a? Bakınız ne diyeceğim.. Acep bir kere kızınızın istediği adamı deneseydiniz yahut sizin istediğinizi bir kere de kızınızdan sorsaydınız, bu pişmanlıklara mahal kalır mıydı?

ERDİŞİR MİRZA: Sakıbe'nin iyi ile kötüyü ayırmağa muktedir olmadığım halde kendi beğendiğim adamı ondan niçin sorayım? Yahut onun beğendiğini tecrübeye neden lüzum göreyim Gülnaz? Sakıbe'nin Haydar'a alaka etmesi rezalettir vessalam!

GÜLNAZ: Siz alakayı iradi mi belliyorsunuz?

ERDİŞİR MİRZA: Vakıa alakası iradi değildir... Fakat bir dereceye kadar mesela namuslu bir kadının bir çapkına veyahut namuslu bir adamın bir kahpeye alaka edip etmemesi elbette elindedir.(...)

ERDİŞİR MİRZA: (...) On yedi yaşındaki bir kıza alaka yakışır mı! On yedi yaşındaki bir kız gönül derdi nedir bilmek elverir mi?

GÜLNAZ: On yedi yaşındaki bir kızın gönlü canavar gönlü değildir a! On yedi yaşındaki bir kız için arzu yok mudur? Emel yok mudur? (Abdülhak Hamit 2002:93-94).

Osmanlı toplumunda erkek ve kadınların eşlerini seçmeleri ve beğenmelerinin İslam şeriatına aykırı olduğuna dair yanlış bir inanış söz konusudur. Hanefî âlimlerine göre kadın ister bakire olsun, ister dul olsun zevcini seçmekte hürdür. Kadın izni ve müsaadesi alınmadan evlendirilemez (Aktaş 1984:53). Hz. Peygamber de “Kızın rıza göstermesi, bu mesele açıldığında sükût etmesi, dul kadınların rızası ise bizzat cevap vermesi şeklinde olur” buyurmuşlardı (Müslim 2006:316). İslam dini evlenmeden önce tarafların karşılıklı rızasını aradığı gibi, şer’i hudutları aşmamak kaydı ile evlenecek kadın ve erkeğin birbirlerini görmesini de uygun görür (Nasıf 1978: 514). Nitekim Hz. Peygamber (sav) bir kadın ile evlenmek isteyen bir sahabisine şu tavsiye de bulunmuştur: “O kadını görmelisin. Zira görerek evlenmek,

evlendikten sonra aranızdaki sevginin devamını sağlar” (Nasıf 1978: 832). Görücülük usulünün bazı kaideleri dini açıdan eleştirilmiştir. *Macera-yı Aşk* piyesinin önemli kadın karakterlerinden olan Zeynep Begüm, İranlı bir Han’ın kızıdır. Kendisi Haydar Mirza’ya görmeden nikâh edilmiştir. Zeynep Begüm bu âdetin İslam şeriatına uymadığını şöyle dile getirmektedir:

ZEYNEP BEBÛM: (...) Haydar Mirza beni bilmez, beni görmedi, görmeden nikâhımızı kıydılar? Ne yapsın? Görmediği, bilmediği bir kızı niçin istesin? Beni o kadar görmek istedi, göstermediler! Niçin? Çünkü kızı varacağı erkeğe göstermemek ve erkek alacağı kızı gösterilirse, hiçbir şey denilmemek adetmiş! Müslümanlıkta şer’in hilafına adet olur mu? Şer’in hilafına olan adetlerde fayda görülür mü? Elbette görülmez, görülmüyor. İşte delili.. İşte semeresi! O benden ayrılmak için firar etti, ben onu gördüm... Seviyorum! O beni görmedi, sevmiyor (Abdülhak Hamit 2002: 103) .

Her ne kadar görücülük âdeti İslam kaidelerinin dışında bazı unsurları içinde barındırıyor olsa da yine de şer’i hudutların dışına çıkmamıştır. İslam hukukunda evlenme akdini ifade etmek için, nikâh tabiri kullanılır. Nikâh, karı kocanın beraber yaşamasına ve birbirinden yararlanmasına imkân doğuran ve taraflara karşılıklı hak ve görevler yükleyen rızaya dayalı bir akittir. Osmanlı toplumunda nikâhın icrası için tarafların “kadı”dan nikâhı kıyacak olan din adamına hitaben “izinname” almaları gerektiği genel olarak kabul edilmiştir. Nikâh akdinin geçerli olabilmesi için İslam dininin getirdiği bazı kurallar bulunmaktadır. Bunlardan ilki evlenecek çiftlerin iki şahit huzurunda evlenmeyi kendi verecekleri beyan ile dile getirmeleridir. Bazen evlenecek çiftlerin, nikâhını kıyacak kimsenin huzurunda evlenme beyanlarını kendileri değil de, bir vekil vasıtasıyla verdikleri görülmektedir (Aydın 1985:15). Ancak dönem aydınları, nikâhın

icrasında bu durumu bazı sıkıntılara sebebiyet vermesinden dolayı eleştirmişler ve eşlerin evlenmeden önce şeriatın dışına çıkmamak kaydı ile evleneceği kişi hakkında fikir sahibi olmasını savunmuşlardır. Şinasi'nin *Şair Evlenmesi*'nde bu tarz da kısılan nikâhların ne gibi yanlışlıklara sebep olduğuna işaret edilmiş, Kumru Hanım yerine onun büyük kız kardeşi Sakine'nin Müştak Bey'e nikâhının kısılmasını buna örnek olarak verilmiştir:

ZİBA DUDU: Amanın efendim, güvey olacak şu herif, isteye dileye aldığı hanımı şimdi istemiyor. Bütün saçını başını yoldu. O şöyle dursun, yenge kadınla bana bir etmediği edepsizlik kalmadı. Size nakletmeye utanıyorum.

EBÜLLAKLAKA: (Müştak Bey'e): Vay namusuz vay!

MÜŞTAK BEY: Efendim, kerem ediniz, bendeniz de bildiğim kadar hakikati size anlatayım.

EBÜLLAKLAKA: Sen sus, sefih! Kadının ninen gibi biçare hatun yalan mı söyleyecek?

ZİBA DUDU: Efendim, bu kızı mutlaka almalıdır.

EBÜLLAKLAKA: Almalı ya! Almazsa, ırzına leke sürmüş demek olur. (Mahalleliye) Öyle değil mi, komşular?

MAHALLELİ: Hay hay!

MÜŞTAK BEY: Alamam, efendim! Bunda bir yanlışlık var. Zira bana nikâh ettiğiniz kız bu değildir. Bunun küçüğüdür. Ben onu isterim.

EBÜLLAKLAKA: Hayır, sana nikâh ettiğim büyük kızdır.

MÜŞTAK BEY: Değildir (Şinasi 1982:36-37).

Görücülük anlayışına getirilen eleştirilerin temelinde yatan en önemli etken bu tür evliliklerin aile kurumunun sağlamlığını sarstığına dair inançtır. Tanzimat döneminde ortaya çıkmaya başlayan yeni

toplum anlayışında, aileyi meydana getiren kadın ve erkeğin arasındaki uyumsuzluk, tasavvur edilen yeni neslin oluşumunda en büyük engeldi:

HİKMET EFENDİ: İşte, kendi menfaati için ak ve muhabbet tellallığına kalkışan kılavuz kısmının sözüne itimat edenin hali budur.(...)Sen ve ayalin birbirinizi her cihetle tanıdığınız halde, evlenirken ne belalara uğradın, bakındı...Ya birbirlerinin ahvalini asla bilmeyerek ev bark olanların hali nasıl olur? Var bunu kıyas eyle (Şinasi 1982:20).

Tanzimat döneminde Batı ile olan etkileşim, Batılı modern yaşamın en önemli unsurlarından olan bireyin hak ve özgürlüklerinin, değişim talep eden toplum kesimlerince benimsenmesine imkân vermiştir. Bu bağlamda Osmanlı toplumunda kadının bireyselleşmesi anlamındaki ilk çabalar, aile kurumunun oluşumunda kadının da söz sahibi olması yönünde taleplerle gerçekleşmiş ve bu talepler görücülük anlayışının yanlışlığı üzerinde yoğunlaşmıştır. Şemsi'nin *Mücazat* adlı piyesinde Selanik Valisi Reşit Paşa, kızı Nazlı Hanım'ı Kadri adında bir paşa oğluna vermeyi düşünmektedir. Nazlı Hanım babasının bu otoritesine şiddetle karşı çıkarak şunları dile getirir:

NAZLI: İnsanlar. Yalnız kendi akıllarını beğenen insanlar. O insanlar değil midir ki dünyayı bu hale getirmişler. Kızlarını verecek insanları zengin ararlar. Çirkinde olsa malını emlakini sorarlar. Birbirinden haz etmeyen karı koca isterse dünyalar kadar malları olsun hiç güzel geçinirler mi? (Şemsi 1291: 47)

Evlilikte her iki tarafın rızası alınmalı, kız ve erkeğin birbirlerini tanımalarına imkân verilmeli ve bu şekilde iki tarafın da evlilik için gerekli vasıflara sahip olup olmadıklarını öğrenmeleri sağlanmalıdır.

Gerekirse kız, çıkan talibini imtihana tabi tutabilecek derecede onunla vakit geçirmelidir. Bunun yanında evlilik akdinin yıllar boyu sürmesi için tarafların arasında muhabbet olmalıdır. Yusuf Neyyir'in *Tasvir-i Sebat* adlı piyesindeki Nesibe karakteri kitaplara çok düşkün bir genç kızdır. Hayatı kitaplardan tanıyan Nesibe, aşk konusunda erkeklere hiçbir şekilde güvenmez. Evlilik konusunda oldukça katı olan Nesibe, evlilikte taraflar arasında bazı şartların sağlanması gerektiğini şöyle dile getirir:

NESİBE: (...) Muhabbet iki taraflı olmalı. İki tarafta birbirinin meşrebini, mizacını bilmeli ki devam edebilsin! Yoksa öyle ale-l-amyâ muhabbet devam edemeyeceği için beyhude olur. Hem ona muhabbet-i sahiha i'tlakıda haiz olamaz. Mesela sen bana şimdi izhar-ı muhabbet ediyorsun. Benim ne meşrepte olduğumu bilir misin? Bilfarz bende severim desem bakalım senin muhabbetini muhafaza edebilecek kadar aklım insaniyetim olduğunu biliyor musun? Şüphe yok ki bilmezsin. Çünkü daha beni ancak bu gece gördün. Ben de seni bu gece gördüm. Ne sen beni tecrübe ettin ne de ben seni... (Yusuf Neyyir 1290: 21).

Kadının bireyselleşmesinde erkek bakış açısı oldukça önemlidir. Tanzimat aydınlarının medeniyet tasavvurundaki kadın algısı, kadının Osmanlı toplumunda yeniden konumlandırılmasıyla doğrudan ilişkilidir. Bu algıda kadın, erkeğin ona çizmiş olduğu medeniyet çizgisinde yer alır. Tanzimat tiyatro metinlerindeki eğitimli, ideal baba figürü bu anlayışı temsil etmesi açısından dikkat çekicidir. Ahmet Mithat Efendi'nin *Çerkez Özdenler* adlı piyesinde Samurkaş'ın babası olan Timurtaş Bey, Tanzimat aydınlarının bir temsilcisi durumundadır. Özellikle Timurtaş'ın kendi kültürünün dışında başka kültürleri tanıması bu düşüncelerin oluşumunda ana etkidir. Timurtaş, kızı ile olan ilişkisinde bu durumu şöyle dile getirir:

TİMURTAŞ: Hiç Çerkesiztan'da benden başka bir baba kızı ile izdivaç bahsi eder mi? Bunu her baba ayıp sayar. Fakat ben çok gezmişim, cihanın terbiyesini görmüşüm. Dünya diyarında bir tanecik kızımın muhabbeti cangahımı istila etmiştir. Kızımın en yakın dostu, en mahrem-i esrarı ben olmaya çalıştım. Hatta damadım olduktan senelerce sonra ancak elimi öptürebileceğim bir çocuğu bu muhabbetin şevkiyle izdivaç vaadini de kendim vermiştim (Ahmed Mithat: 1990:263).

Görücü usulü ile evlenmenin zararları veya faydaları hakkında görüş bildiren Tanzimat yazarları, görücü usulünün bizzat kendisini değil de evlenecek adayların fikirlerinin alınmamasını tasvip etmemişlerdir. Namık Kemal *Aile* başlıklı makalesinde ailelerin kızlarının rızasını almadan onları evlendirmeleri konusunda şunları dile getirmektedir:

Ne zamana kadar valideler kızlarını satılık bir meta gibi, senelerce her gün esirci bakışlı görücünün ayıp arayan bakışlarına arz ettikten sonra, hediyelik cariye gibi bir kerecik rızasını sormaya tenezzül etmeksizin kendi beğendikleri bir adamın eline teslim edecek (Namık Kemal 2005: 277).

Tanzimat dönemi oyun yazarları da bu bakış açısını dolaylı bir şekilde yazmış oldukları tiyatro eserlerine yansıtmışlardır. Tanzimat tiyatrosunda görmeden evlenme meselesi Şinasi'nin *Şair Evlenmesi* piyesinin dışında konu edilmemiştir. Daha çok evlilik meselesini ele alan piyeslerde görücülük âdetine değinilmiştir. İncelemiş olduğumuz oyunlarda görmeden evlenmeğe açık bir şekilde karşı tavr alınmamışsa

da, görücü usulüyle yapılan evliliklerin olumsuz yanları dile getirilerek, bu tür yapılan evliliklerin yanlışlığı üzerinde durulmuştur.

1.1.1.2 Birden Fazla Kadınla Evlilik

Osmanlı aile hukuku, İslam şeriatının ortaya koyduğu ilkeler çerçevesinde oluşmuştur. Örf'e dayalı bazı uygulamalara ise şer'i hükümlere ters düşmemek kaydıyla aile hukuku içerisinde yer verilmiştir (Ortaylı 2000:456–467). Bir erkeğin birden fazla kadınla evlenmesi de bu ilkeler çerçevesinde belirlenmiştir. Kur'an-ı Kerim'de;

Eğer yetimlere karşı adil davranmamaktan korkuyorsanız, o zaman, size helal olan (diğer) kadınlardan birisi ile evlenin – (hatta) ikisi, üçü veya dördü (ile); ama onlara adil bir tarafsızlıkla muamele edemeyeceğinizden korkarsanız, o zaman (sadece) bir tane ile- yahut meşru şekilde sahip olduğunuz ile (evlenin). Bu, doğru yoldan sapmamanız için daha uygundur (Nisâ, 4/3).

Şeklinde ifade edildiği üzere İslam şeriatı toplumda ancak dörde kadar evliliğe müsaade etmiş, bunu da eşler arasında adaletli olma şartına bağlamıştır.

Kınalızâde Ali Çelebi'nin (ö.979/1572) çok kadınla evlilik konusundaki görüşleri oldukça dikkat çekicidir. Onun anlatımına göre birden çok kadınla evliliğe özenen kişilerin ekseriyetle evlerinde mücadele, husumet, kötü yaşayış mevcuttur, aile düzeni bozuktur. İlk kadın, haklı olarak eve karşı ilgisizdir. Erkek, evde tendeki can gibidir, iki bedene bir can olmadığı gibi iki eve bir erkek yaraşmaz (Kınalızâde: 48).

Osmanlı ailesi esas itibarı ile çokeşli değildir. Ortaylı, çokeşliliğin demografik nedenlerden dolayı hiçbir toplumda yaygın olamayacağını savunmaktadır (Ortaylı 2000:88). Şer'iyye sicilleri ve tereke defterleri üzerinde yapılan araştırmalar da Osmanlı toplumunda birden fazla kadınla evliliğin yaygın olmadığı görülmektedir. İstanbul, Edirne, Bursa, Ankara, Şam gibi şehirlerin şer'iyye sicilleri üzerinde yapılan çalışmalardan elde edilen neticelere göre, birden fazla kadınla evlilik oranı %5 ile %12 arasında değişmektedir (Öztürk 2002:409). İstanbul'da 1880'den sonraki evlilikler konusunda yapılan bir çalışma, bu dönemde çokeşliliğe saray çevresiyle üst düzeydeki din görevlileri arasında rastlandığını, ama çokeşliliğin tüccar ve zanaatkârlarda görülmediğini ortaya koymuştur (Faroqhi 1997: 118).

Osmanlı toplumunda çokeşlilik fazla görülmemesine rağmen dönemin aydınları tarafından gündeme getirilmiş ve oldukça yoğun bir surette eleştirilmiştir. Bu eleştirilerin merkezinde yatan temel sebep, Avrupalıların birden fazla kadınla evlilik konusunda İslam'a getirmiş olduğu eleştirilere tepkidir. Dönem aydınları çokeşliliğin İslam'ın bir emri değil, bir müsaadesi olduğu hususunda ortak bir kanıya sahiptirler. İslam'da tek eşle yetinmenin tavsiye edilmiş olması, medeni dünya için daha uygundur (Fatma Aliye 2007: 14-15).

Tanzimat döneminin kimi yazarları, Osmanlı toplumunda sık görülmemesine rağmen çokeşlilik üzerinde durmuşlar ve birden fazla kadınla evliliği tenkit etmişlerdir. Ahmet Mithat Efendi, *Eyyah* adlı piyesinde birden fazla kadınla evliliğin sakıncaları üzerinde durur; din ve örfler cevaz verse bile, birden fazla kadınla evlenmenin doğru olmadığını savunur (Aytaş 2002:166). Meftun Bey, birbirinden habersiz olan iki kadınla evlidir ve ilk karısı olan Sabire'ye ikinci evliliğini bir türlü söyleyememiştir. Sabire Hanım, kocasını ikinci bir

kadınla paylaşmaya asla tahammül edemeyecek bir yapıya sahiptir.
Bunun şakasını bile kaldıramaz:

MEFTUN BEY: Şey! Canım Sabire! Şaka bu ya. Vallahi şaka. Fakat gel seninle bir kavl edelim. Ben seni yenersen sen bana izin vermiş ol, sen beni yenersen benim de evlenmeğe hakkım kalmamış olsun da, bundan sonra hiç bu şakayı etmeyeyim.

SABİRE HANIM: Ya maazallah sen beni yenersen?

MEFTUN BEY: Canım evleneceğimden değil ya? Akşamüstü ne ile vakit geçireceğiz?

SABİRE HANIM: Ben öyle tehlikeli şey istemem. Başka eğlence kalmadı mı? (Ahmet Mithat 1990:19)

Meftun Bey'in ikinci karısı Leyla Hanım eşinin kendisinin dışında bir kadınla evli olmasını istemez. Leyla Hanım, erkeğin kadın üzerindeki hakkı kadar kadının da erkek üzerinde hakkının olduğunu savunmaktadır:

MEFTUN BEY: Ortağı olan kadınların canı yok mu?

LEYLA HANIM: Aman bana öyle şeyler söyleme? Başkasını bilmem, fakat benim o anda canım çıkar. (...)

LEYLA HANIM: Vallahi efendiciğim sahih söylüyorum. Ne yapayım elimde değil. Baba görmedim, kardeş görmedim, evimizde erkek olarak gözümü açtım seni gördüm. Babam da sen, kardeşim de sen, hepsi sen. Benim senden başka kimsem yok. Elbette senin de benden başka kimsen olmadığını isterim. Ayıp değil a. Buna gençlik derler. Acaba sen de benim seni sevdiğim kadar seviyor musun? (Ahmet Mithat 1990: 28)

Sabire'nin babası Rıfat Bey, Meftun Bey'in hal ve hareketlerinden şüphelenerek onu takip ettirir ve Meftun Bey'in ikinci evliliğinden haberdar olur. Rıfat Bey, Meftun Bey'e iki kadın arasında tercih yapması gerektiği konusunda telkinde bulunur. Ancak Rıfat Bey'in kızının dışında bir başka kadın ile evlilik yapması konusunda Meftun Bey'i eleştirmemesi dönem aydınlarının bu konudaki açmazlarını ortaya koyması açısından önemlidir:

RIFAT EFENDİ: Ben bizim burada da bir evimiz olduğunu altı aydan beri haber almış ve tahkik etmişim. Ancak sizi rahatsız etmemek ve kızın kanına girmemek için renk vermiyordum. Pek güzel, Allah mübarek eylesin. Halkın kârı da bizim ârımız mı? (Ahmet Mithat 1990:29).

Meftun Bey, Sabire Hanım'ın üstüne Leyla Hanım ile evlenmesini İslam'ın getirdiği şartlara ve kayıtlara riayet ettiği takdirde meşru ve makul görür. Ona göre, İslam'daki bu şartlara uyup birden fazla kadınla evlenenler eleştirilmemelidir:

MEFTUN BEY: (...) İki karı almışsam gavur olmadım a. Allah'ın emri değil mi? Dörde kadar bile evlenebilirim. (...) Hangisini aç bıraktım. Hangisini çıplak (Ahmet Mithat 1990:33).

Ahmet Mithat Efendi piyesinde, Meftun Bey karakterini birbirinden habersiz iki kadınla evlendirerek, birden fazla kadınla evliliğin hoş bir durum olmadığını Meftun Bey'in ağzından şöyle dile getirir:

MEFTUN BEY: (...) Elbette Sabire benden daha sadık, benden daha merttir. Onun üzerine evlenmek alçaklığını ben irtikab ettim, böyle bir denaeti hiç ummam ki Sabire irtikab etsin (Ahmet Mithat 1990: 45)

Sabire Hanım, Meftun Bey'in ayrılığına daha fazla dayanamayarak ölüm döşeklerine düşer. Meftun Bey, büyük bir vicdan azabı duyarak ölüm döşegindeki Sabire Hanım'ı son bir kere görmek ister ve yanına gider. Sabire Hanım'a karşı bağlılık ve sadakat sözleri söyleyerek kendi vicdanını rahatlatmak istese de bunda pek başarılı olamaz. Sabire Hanım'a, Leyla Hanım'ı boşadığına dair sözler söyler. Sabire Hanım bunun resmiyete dökülmesini isteyerek, Meftun Bey'in Leyla Hanım'ı boşadığına dair yazmış olduğu mektubu Leyla Hanım'a ulaştırmak üzere Ayşe Kadın'ı gönderir. Bu esnada Sabire Hanım ruhunu teslim eder ve Meftun Bey hem Sabire Hanım'ı hem de Leyla Hanım'ı kaybeder. Ahmet Mithat Efendi'nin vermek istemiş olduğu birden fazla kadınla evliliğin insana felaket getireceği yönündeki mesaj da böylece yerine getirilmiş olur:

MEFTUN BEY: (Saçlarını Yolar) Eyvah, gitti Sabire'm. Leyla'da... gitti. (Sendelemeye başlar ve tamam düşecekken Rıfat Efendi arkasından kucaklar. Bu aralık perde iner (Ahmet Mithat 1990: 53).

Şemsettin Sami "*Kadınlar*" adlı eserinde bir erkeğin birden fazla kadını aşkla sevemeyeceğini, "Birden fazla karı alan bir erkeğin normal bir aile oluşturmasının mümkün olmadığını" ifade eder (Sami 1996:60). Yine yazara göre aileyi oluşturan etken kadın ile erkek arasındaki sevgi ve sadakattir. Bu, ailenin diğer bireylerinin mutluluğu

için de esastır. Yazarın dikkat çektiği bir diğer husus ise aşk söz konusu olduğunda kadın ile erkeğin gösterdiği farklılıklardır:

Aşk ve muhabbet hususunda kadınların erkeklerden bir farkı varsa, o da kadınların erkekler kadar çabuk sevmemeleri, fakat sevdikleri zaman daha fazla sevmelerinden, aşkta daha ayağı sağlam olmalarından ve aşka daha sadık bulunmalarından ibarettir (Şemsettin Sami 1996:61).

Toros'un *Üvey Ana* piyesinde zengin bir ailenin kızı olan Zekiye, sosyal statü bakımından kendinden çok aşağı seviyede olan arabacıları Veli Efendi'yi sevmektedir. Zekiye ailesinin karşı çıkmasına rağmen Veli ile evlenmiştir. Ancak, bu uğurda babasını ve annesini feda eden Zekiye, Veli'den gerekli karşılığı görmediği gibi, Veli bir de onun üzerine evlenir. Zekiye'nin fedakârlığı ve tahammülü sadece Veli'ye olan sevgisinden dolayıdır:

ZEKİYE HANIM: Bak ben seni sevdim hem de nasıl bilir misin? Canım gibi. Lakin sen kıymet bilmedin. Üzerime Şöhret Hanımı aldın, evime getirdin. Bir gün senden şikâyet etmedim. Tek sen mu'zib olmasın diye. Fakat sen beni aldattın. Seni severim diye zararı yok eğer sana muhabbetim olmasaydı seni ve Şöhret Hanım sevgilinizi evimden kovabilirdim (Toros 1292: 13).

Veli'nin evlendiği ikinci eşi, Zekiye'nin varlığına tahammül edemez ve onu zehirleyerek ortadan kaldırır. Birden fazla kadınla evliliğin mutluluk getirmediği böylece ortaya konur. İki oyunda da haksızlığa uğrayan, aldatılan kadınların ölmesi ilgi çekicidir. Yazarlar her ne kadar erkekleri bu konuda suçlasalar da ilk eşleri oyunun

sonunda öldürerek, birden fazla evlilik neticesinde kadınların uğramış oldukları olumsuzlukları göstermişlerdir.

Osmanlı zihniyet dünyasında çokeşlilik, kabul edilen bir yaşam biçimi değildir ve dolayısıyla da poligami, Osmanlı toplumunda geniş bir uygulama alanı bulamamıştır. Osmanlılarda çok kadınla evliliğin nadir olduğunu Tanzimat yazarları da ifade etmektedir. Ahmet Mithat Efendi, akademisyen bir Fransız'ın İslam ülkelerindeki poligaminin azlığını şu ilginç sözlerini nakleder:

Biz sizde.. poligaminin..ismi var cismi yok olduğunu biliriz. Fakat siz poligamiyi meth edersiniz de biz zemmine mecburuz. Siz yalnız methedip icrasında racilsiniz. Biz ise zemmederek icrasında saiyiz.” (Ahmet Mithat 1998:87)

Dönem müelliflerinin şartlara riayet edildiği takdirde, birden fazla kadınla evliliği benimsedikleri söylenebilir. Tanzimat oyun yazarları da çokeşliliği Osmanlı toplum yapısıyla çok fazla bağdaştıramadıkları için eselerinde olumsuz kanaatler ileri sürseler de birden fazla kadınla evliliğe tamamen karşı çıkmamışlardır.

1.1.1.3 Boşanma

İslam hukukuna göre; talak, muhalaa, tefrik ve ölüm evliliği sona erdiren sebeplerdir. Talak, erkeğin tek taraflı olarak evliliği sona

erdirmesidir. Her ne kadar bu boşanma şeklinin erkeğe çok kolay bir şekilde evliliği bitirme yetkisinin verildiği zannedilse de bile Osmanlı cemiyet yapısının sağlam olması, sebepsiz boşanmaların hoş karşılanmayışı, dini mesuliyetler talak vakalarının az olması sonucunu doğurmuştur. Özellikle mehir, iddet nafakası gibi erkeğin boşanma durumunda üstlenmesi gereken mali sorumluluklar, aile kurumunun bir nevi teminatı durumundadır (Aydın 1995: 114).

İslam hukukuna göre, ayrı ayrı üç talakla boşanmış bir kadın, başka bir erkek ile evlenmediği müddetçe tekrar eski eşi ile evlenemez. İslam toplumlarında talak lafzına fazlaca hüküm bağlanmıştır ve talak hakkının kızgınlık gibi sebeplerle fevri olarak kullanılması durumunda, bu durumun aşılabilmesi için hulle adetine başvurulmuştur. Hulle, üç talakla boşanmış bir kadının, eski eşine tekrar dönmesi maksadıyla, bir başka erkekle evlenmesidir (Aydın 1995: 114-115). Osmanlı toplumunda belli bir ölçüde görülen hulleciler genellikle saf kimselerden, özellikle de körlerden seçiliyordu (Sertoğlu 1992: 45-46).

Kadının kocasını razı etmek şartı ile alacağı mehir ve iddet nafakasından vazgeçerek yahut ilave bir ödeme yaparak kocasından boşanmasına muhalaa denir (Aydın 1995:114). Talak ve muhalaa şeklindeki boşanmalarda, mahkemelerin rolü sadece tespit ve tescilden ibarettir (Aydın 1995:115). Sicillere kaydedilen boşanma kayıtlarından anlaşıldığına göre, en önemli boşanma sebebi şiddetli geçimsizliktir (Aydın 1995: 117).

İslam hukukuna göre kadınlar belirli sebepler ileri sürerek, eşlerinden ayrılmayı hâkimlerden talep edebilirler. Osmanlı'da sınırlı da olsa kendilerine nafaka bırakmadan eşleri kaybolan kadınlar, XVI. yüzyılın sonuna kadar kazai boşanma imkânlarından

yararlanmaktaydılar. Ancak bu tarihten itibaren Hanefi mezhebine uygun olmadığı için bu uygulama terk edilmiştir (Aydın 1995: 16-17).

Evliliği sona erdiren sebeplerden birisi de ölümdür. Bu durumda, sağ kalan eş vefat edenin mirasçısı olmaktadır ve İslam'ın miras hükümlerine uygun olarak mirastan payını almaktadır. Kadın ancak iddetini doldurduktan sonra evlenebilir (Aydın 1995: 117).

Tanzimat dönemi tiyatro eserlerinin bir kısmında boşanma meselesine temas edilmiştir. Hasan Bedrettin'in *Fakire Yahut Mükâfat-ı İffet* piyesinde, kocası tarafından yanlış anlaşılmasından dolayı talak ile boşanmış bir kadının başından geçenler konu edilmiştir. Mehmet Bey'in karısı Servet Hanım, Kethüda Veli Efendi'nin iftirasına uğrar. Bu iftira üzerine Mehmet Bey, Servet Hanım'ı boşar. Mehmet Bey'in Servet Hanım'ı boşaması oldukça basit bir şekilde gerçekleşir. Karısına çektirmiş olduğu sıkıntılar yüzünden Veli Efendi'yi azarlamağa giden Mehmet Bey, geri döndüğünde Servet Hanım'ı boşadığını söyler. Servet Hanım bu duruma bir anlam veremez ve ilginç bir şekilde niçin boşandığını sormadan Mehmet Bey'den af diler:

MEHMET BEY: Cenab-ı Hak bir de evlat
ihsan etti. Sen ise bunların şükrünü bilmeyerek
bana hıyanet ettin.

SERVET HANIM: Ah hıyanet mi?

MEHMET BEY: Evet hıyanet etti ve
hıyanetliklerin de bence sübut buldu. İnsan bu
âlemde namusu için yaşar. Anladın mı, namus
pek büyük bir şeydir. Sen o namusu lekeledin.
Bunun için bir namuslu erkeğin zevcesi
olamazsın.

SERVET HANIM: Aman efendim..
Anlamıyorum.

MEHMET BEY: Evet anlayamazsın. Anlamak
işine elvermez. Hanım efendi (Elindeki
yemeniyi Servet Hanımın başını örterek) bu

anda benden boşsun. Seni tatlik ettim (Hasan Bedrettin 1293:185-186).

Mehmet Bey, karısına atılan iftirayı tetkik etmeden karar vermiştir. Tek taraflı alınan boşanma kararlarının, evlilik müessesesinin sona erdirilmesinde ne kadar büyük sorunlar doğurduğu eserde vurgulanmıştır.

Evlilik akdinin sona erdirilmesi bazen sözlü olarak değil, “boşanma ilamı” denilen yazılı bir kâğıtla da yapılabilirdi. Bir erkek, boşanmak istediği karısına bir boşanma ilamı veriyordu. *Eyvah* piyesinde Meftun Bey, kayınpederi Rıfat Bey’in ısrarları neticesinde Sabire’den boşanmaya karar verir ve Sabire’den boşandığını şöyle ifade eder:

MEFTUN BEY:... Bana darılma a kuzum. Talihine darıl. Kendi talihine darıl. (Diyerek cebinden bir beyaz mendil çıkarıp kızın başına örter ve bir de mektup çıkarıp eline verir ve ağlaya ağlaya) Artık benden bir şey sorma, ben gideyim ca-yı helakimi arayım! (Deyip çıkar gider) (Ahmet Mithat 1990:38).

Meftun Bey, sadece boşanma ilamı ile Sabire’yi değil ikinci karısı olan Leyla Hanım’ı da boşar. Sabire Hanım, ölüm döşeginde Leyla Hanım’dan intikam almak için Meftun Bey’e Leyla Hanım’ı boşadığına dair bir boşanma ilamı yazdırır:

SABİRE HANIM: Pekala. (Ayşe kadına) Ayşe kadın bana bir hokka kalem bul. (Ayşe kadın “Peki” deyip çıkar). Bununla beraber bilmiş ol ki benim için çok şey feda etmiyorsun. Ben senin için bir can feda ediyorum. Sen benim

için Leyla'yı feda ediyorsun. (Ayşe kadın hokka kalem ve kağıt getirir.) Al bakalım kalemi.

MEFTUN BEY: (Kalemi alarak kemal-i cesaretle) Söyle bakalım.

SABİRE HANIM: Fatih'te Derinkuyu mahallesinde Salkım sokağında yirmi üç numaralı hanede Rahime Hanımın kerimesi Leyla Hanım.

Hanım Efendi!

Sizinle bir buçuk seneden beri iyi kötü nasılsa geçindik, fakat bundan sonra geçinmeğe ihtimal kalmadı. Sebebini sormak iktiza etmez. Allah'ın emriyle aldığım gibi, işte yine Allah'ın emri ile sizi boşuyorum. Talak-ı selase ile boşsunuz. Bundan sonra iradeniz elinizde olsun. Koy bakayım imzanı. Mührünü de mühürle (Ahmet Mithat 1990:52).

Tanzimat dönemi tiyatro eserlerinde boşanma meselesi, İslam hukukunun erkeğe vermiş olduğu tek taraflı evliliği bitirme yetkisinin keyfi şekilde kullanılması açısından ele alınmıştır. Dönem yazarları evliliği kadın ve erkek arasında yapılan bir akit olarak görmekteydiler. Onlara göre, bu akdin yaşam boyu sürebilmesi için erkeğin bu keyfilikten olabildiği kadar uzak durması gerekir. Ancak Osmanlı hukuk sistemi içerisinde boşanma hakkının kadına da verilmesi tartışmalarının yapıldığı bir dönemde bu meselenin oyunlarda yer almaması dikkat çekicidir.

1.1.1.4 Evlilikte Denklik

Kadın ve erkeğin hukuki bir zeminde hayatlarını birleştirmeleri olarak tanımlanabilecek olan evlilik; toplumların yapısı, kültürü, dini, örf ve âdetleri gibi özelliklerine göre farklılık göstermiştir. Eş seçme

kıstasları her toplumun kendi kültür ve medeniyeti tarihi boyunca şekillenerek farklılaşmış, kendisine has bir yapı meydana getirmiştir.

İslam medeniyeti ve kültüründe yer alan toplumlar, İslam dininin getirmiş olduğu kaideler içerisinde aile kurumuna özel bir önem vermişlerdir. İslam aile hukukunun, aile kurumunun kuruluşundan sona ermesine kadar ve hatta sonrası için de çeşitli detayları içermesi bu dinin gerek evlilik gerekse aile birliğine verdiği önemin bir göstergesi olarak kabul edilebilir. Evliliğin kuruluş aşamasında eşler arasındaki denklik konusu da bu detaylardan biri olarak ele alınabilir.

İslam hukukunda eşler arasındaki denklik, "kefâet" terimiyle ifade edilmektedir. Kefâet, sözlükte "eşitlik, benzeme, benzerlik, denklik, misil-emsal ve bir şeyin başka bir şeye nazîre olması" gibi anlamlar taşıyan " k.f.e " fiilinden türemiş bir mastardır (Devellioğlu 2001: 501). Elmalılı Muhammed Hamdi Yazır (1992:113-114) bu kelimenin anlamı hakkında şu tespitlerde bulunmuştur:

Kefâet kelimesi, "tekâfe'ü" şekliyle küfûv, sadece uygun, eşit, eşdeğer bir eş ve arkadaştan ibaret değil aynı zamanda zıt eşit, rakip ve hasım manasına gelir ki, misil ve nazîr bu manadadır. Bu yönü ile iki erkek aynı şekilde iki dişi birbirine denk olabilirse de bir erkek ile bir kadın denk olamaz.

Her biri aynı kıymeti değil mukabil bir kıymeti haiz olmakla biri diğerinden uzak ve aynı makamda olmayıp maksadın oluşması için ikisinin de değerlerde birleşmesi manasındadır. Evlilikteki kefâet, bu manadadır. Bu yüzden nikâhta, savata ve daha başka şeylerde filan filana denktir denilir.

Terim anlamında ise kefâet, bir takım sıfatlarda eşler arasındaki eşitliği (İbn Abidin 1983: 422); erkeğin nesep, din, mal, hürriyet, meslek gibi yönlerden kadına denk olması veya ondan daha üstün olmasını (Bilmen 1968: 65); kadının ve velilerinin kocada ayıplamadıkları bir sıfatın bulunması gerektiğini, aynı zamanda bu hal sayesinde (denklik ile) kadın ve velilerinin de kınanmadığını, tabii ve kemal sıfatların hepsinde nikâhta eşit olmayı ifade etmektedir (El-Ceziri 1994: 2112).

Evlenecek kadın ve erkek dindarlık, ailenin İslam'a giriş tarihi, iktisadi (zenginlik, meslek) ve sosyal seviye (hürriyet, nesep) gibi bazı hususlarda birbirlerine denk olmalı veya kadın şerefçe kocasından daha aşağı mertebede bulunmalıdır. Eşler arasında denklik şartı dini olmaktan çok sosyal yapı ile ilgilidir ve toplumların genel kabullerini yansıtır (Erdoğan 2005: 300).

Yukarıda verilen tanımlardan yola çıkılarak ifade etmek gerekirse; kefâet, evlenecek eşler arasında dini, ekonomik ve sosyal bakımdan yakınlık ve denkliği (Döndüren 1998: 265), kadının muhtelif bakımlardan kendine denk sayılan bir erkekle evlenmesini, daha çok da evlenecek eşlerden erkeğin kadına denk olmasını ifade eden bir terimdir (Cin 1988: 158).

Tanımlardan da anlaşıldığı gibi kefâet sadece kadın açısından ve erkekte aranmaktadır, yani kadının kendine denk bir erkekle evlenmesi istendiği halde erkek için böyle bir istek söz konusu değildir (Cin 1988:158). Fıkıhçılara göre, şerefli (asil) bir kadın, kendisinden daha düşük seviyede bulunan bir adama kadınlık etmekten çekinir. Kadını alan kocasıdır, ailenin ismi kocaya aittir. Bu yüzden kadının düşük seviyede olması erkeği çok fazla etkilemez (İbn-i Abidin 1983: 422). Kadın ancak kendine denk olan kimse ile evlendiği zaman mutlu olabilir. Çünkü sosyal mevkisi yüksek olan soylu bir kadın hiçbir

zaman bayağı bir kimsenin eşi olmak istemez (Çakır 2006: 5). Bu durum evlilikteki karşılıklı sevgi bağını zayıflatacağı gibi, evliliğin devamını da güçleştirecektir (Acar 2000: 194).

Aileyi oluşturacak bireylerin uyumlu bir çift olmalarında sosyal bakımdan denk olmasına dikkat edilir. Osmanlı toplumunda eşler arasındaki sosyal seviye mümkün olduğu kadar göz önünde tutulmuştur. Çiftlerin asgarî müşterekte denkliği yakalayamamaları, her ikisi için de mutsuzluk nedeni olabilir. Ailelerin, evlendirecekleri kız ve oğulları için adaylarda aradıkları vasıfların en önemlisi maddi ve manevi denklidir.

Tanzimat dönemi tiyatro eserlerinde bu konuya sıklıkla değinilmiştir. Ancak dönem yazarlarının bu konuda ikili bir bakış açısı söz konusudur. Aşk ve sevginin ön plana çıkarıldığı piyeslerde birbirini seven gençlerin, sosyal seviye uyumsuzlukları yüzünden evlenmelerine mani olunması tenkit edilmiştir. Hasan Bedrettin'in *Iskat-ı Cenin* piyesinde Derviş Bey, kızı Afife'yi kardeşinin oğluna vermeyi düşünmektedir. Ancak Afife, Kâğıthane gezisinde görerek âşık olduğu Hilmi Bey'i istemektedir. Hilmi Bey hem zengin hem de asilzade olmasına rağmen Derviş Bey, onu ailesi için uygun görmez ve bu evliliğe karşı çıkar:

DERVİŞ: Ne diyorsun? Ben kızımı öyle soyu soppu belirsiz adama vermem. Bizim Şevki'nin nesi var? Hem akrabamız, hem de uslu zengin bir tüccardır. Hem öyle kızların her dediğini yaparsak onun ucu bucağı bulunmaz. Öyle değil mi?

KETHÜDA: Orasını bilmem. Siz babasınız. İrade sizindir. Lakin siz bilirsiniz efendim

DERVİŞ: Yok kadın söyle hakkım var ya. Şimdi Şevki dururken kızı başkasına mı vereyim?

KETHÜDA: Efendim ya kızınız Şevki'yi istemezse nasıl dirlik ederler?

DERVİŞ: İstemez ne demek. Onun dediği mi olacak, benim ki mi? İstersem hamala veririm (Hasan Bedrettin1290:19-20).

Toros'un kaleme *Üvey Ana* piyesinde zengin bir ailenin kızı olan Zekiye, sosyal statü bakımından kendinden çok aşağı seviyede olan arabacıları Veli Efendi'yle evlenmek istemektedir. Ailesinin bu ilişkiye karşı çıkmasına rağmen Zekiye, aşkına sadık kalarak Veli Efendi ile evlenir. Ancak, evlendikten çok kısa bir zaman sonra Veli, Zekiye hanımın üzerine ikinci evliliğini yapar. Zekiye Hanım, bu duruma çok üzülür ve yapmış olduğu yanlış tercihi canını vererek öder. Yazar, bir kadının kendinden aşağı seviyede bir kimse ile yapacağı evliliğin nelere sebebiyet verdiğini Zekiye Hanım'ın ağzından şöyle dile getiriyor:

ZEKİYE HANIM: Efendi size ettiğim iyilikleri unutamazsınız değil mi?

VELİ EFENDİ: Hiçbir vakitte.

ZEKİYE HANIM: Lakin sizin bana ettiğinizi unutturum mu zannediyorsun asla.. asla..

VELİ EFENDİ: (Mahcubane önüne bakarak)
Aman efendim

ZEKİYE HANIM: Affedilecek zaman geçti halime bak ta ettiklerinden nadim ol.

VELİ EFENDİ: Efendim.

ZEKİYE HANIM: Bak ben seni sevdim hem de nasıl bilir misin? Canım gibi. Lakin sen kıymet bilmedin. Üzerime Şöhret Hanımı aldın, evime getirdin. Bir gün senden şikâyet etmedim. Tek sen muzip olmasın diye. Fakat sen beni aldattın. Seni severim diye zararı yok eğer sana muhabbetim olmasaydı seni ve Şöhret Hanım sevgilinizi evimden kovabilirdim (Toros 1292:12-13).

Osmanlı toplumunda, Avrupa medeniyetindeki gibi bir sınıfsal yapı bulunmasa da yine de insanlar sosyal statülerine ve iktisadi durumlarına göre değerlendirilmekteydi. Tanzimat ile görülmeye başlayan batılı değerler, toplumsal yapıyı bireyin öne çıkarıldığı, sosyal statünün eleştirildiği bir yapıya dönüştürmüştür. Ahmet Mithat Efendi'nin kaleme aldığı *Hükm-i Dil* piyesinde, insani değerler açısından sosyal statünün önemli olmadığı, asıl önemli olanın şahsiyet olduğu vurgulanır. Sosyal statüye önem veren bir ailenin kızı olan Margerit, ailesinin asil olmadığı için vermek istemediği gençle kaçmayı tercih ederek, asaletin önemli olmadığını şöyle dile getirir:

MARGERİT: (...) Cümlemizi bir Allah yaratmadı mı? Cümlemiz anasır-ı erbadan müretteb değil miyiz? Hepimizde cevher-i insaniyet musavi değil mi? Hiç insanın büyüğü, küçüğü, eşrefi ednası olur mu? Bu fikir cühelaya mahsustur. Bizim kanımız mukaddestir diyen herifler asilzadelerden ziyade uluvv-i cenab, istikamet-i tab olamaz mı? Hem de efendim bizim asalet diye iftihar ettiğimiz şeref, ibtidadan kazanana racidir. Ben filanın oğluyum demek ne fayda verir. İnsan işte ben filanım diyebilmeli, bir adam kendi nam ve unvanıyla iftihar etmeli (Ahmet Mithat 1990: 154).

Toplumsal değişim, kadınların evlilik algılarını ve yaşam biçimlerini tamamen değiştirmiştir. Kadınlar artık hayatlarını birleştirmek istedikleri erkeklerin sosyal konularından daha ziyade manevi şahsiyetine dikkat ediyorlardı. Mehmet Şakir'in kaleme aldığı *İnatçı Çöpçatan* piyesinde Hazret Bey, kızını zorla bir halı tüccarına vermek istemektedir. Zehra Hanım ve evin hizmetçisi Vassaf, Hazret Bey'i bu fikrinden vazgeçirmeye çalışırlar. Vassaf, bir genç kızın

eşinde araması gereken en önemli şeyin sevgi denklığı olduğunu şöyle dile getirir:

VASSAF: İyi kız, genç kendisine denk yiğit ister, çayı mayı gözü görmez. Uşak'ta doğmuş büyümüş bir kız çay kimiz bilmez. Bahusus hafîdiniz memleketten gelsin diye kırk yıl beklesin dursun mu? Hem de arada muhabbet de var.

HAZRET: İyle tigel... Memleketdin hicret kiladuganıda o yiti sikiz yaşıda bir birağı irdi. Onu Gacduvan'da bırakmış irdim. İmdi yigit olmuş. İslambulga gilmiş. Onu Abdulcabbar Efendi tâbit muârefe kiladuganıdın ütgari minga bitik göndürmiş yahşi yigit oldukni bildürmiş. (Cebinden mektup çıkarır) Münâvemene mektubni singa gösterür min! Uşak'ta Buharalı Zarifcan Efendiga mingadır... Min da anın buraga gilması için cevap yazdum yakında gelecekni küp me'mûl kılur min.

VASSAF: Hay aman o mektubu salik selamet yazmıya idi. Hafîdinizin İstanbul'a geldiğini size bildirmiye idi de tek şu kız kurtulaydı. Peki imdi o yiğit yakında gelsin diyelim? Kız illa bu görüp sevdiği beyi istiyor. Ölürüm ondan başkasına varmam diyor. Onu ne yapalım? Vaz geliniz şu ham hayalden Allah aşkına.(...)

VASSAF: İlâhi yarabbi... Efendim böyle eylerde inad elvermez! Sonra kızınızı yüzden gözden çıkarırsınız, mahcup olursunuz. Ben buranın nan ve nimetiyle perverde olduğum içim size işin iktizasını söylüyorum. Artık dosdoğrusunu apaçık söylerim ki: Yâdigâr ile o bey sevişmişler, haberleşmişler. Sonu fenaya varır; bilirsiniz ki.. Ak pervazsız akli gözünde zincir delisi bir cebbardır, her yola sapar her yaramazlığı yapar. Nasihat! Pıf... Mecnun kısmı nasihat mi dinler be!! İşte size söylüyorum son pişmanlık fâide vermez (Mehmet Şâkir 1885: 25-26).

Tanzimat dönemi tiyatrolarında eşler arasında denklik yaş uyumu bakımından da ele alınmıştır. Eşler arasındaki büyük yaş farkının

mutluluk getirmediği üzerinde durulmuştur. Kocanın çok yaşlı, buna karşı kadının ise çok genç olmasının hem psikolojik, hem de ahlaki sorunlara sebep olabileceği dile getirilmiştir. Ahmet Mithat Efendi'nin *Açık Baş* piyesinde, Hüsnü Bey, kendisinden oldukça genç olan Hesna Hanım ile evlidir. Eşler arasındaki büyük yaş farkı evlilikte bazı sorunları da beraberinde getirmiştir. Hesna Hanım, Hüsnü Bey'i sevmemekte, üvey kızı Yekta Hanım'a dolaylı da olsa bunu anlatmaktadır:

HESNA HANIM: Ben bir günden bir güne “of yapma dişli heriften artık bıktım usandım” dedim mi? Şimdiye kadar ağzımdan “ bu aksakallı ak saçlı ihtiyarla ömrüm günüm geçip gidiyor” lakırdısı çıktı mı? (Ahmet Mithat 1990: 64).

Hüsnü Bey, kendisinden oldukça küçük bir kadınla evli olmanın vermiş olduğu sıkıntıları atmak için kızı Yekta Hanım'ı da kendisi gibi yaşlı olan Şehsuvar Bey'e vermek istemektedir. Ancak Yekta Hanım, Şehsuvar Bey'in kendi dengi olmadığını, genç bir kızın yaşlı bir erkekle evlenmesinin yanlışlığı üzerinde durur.

YEKTA HANIM: Bir kere Şehsuvar Bey benim dengim değil efendim. O ellisini geçmiş, ben henüz geçmiş onaltı yaşında bir çocuğum. Yarın on sene sonra, o gelecek altmışına ben gireceğim yirmi altı yaşına. Buna münasebet var mı?

HÜSNÜ BEY: Allah Allah! Hesna Hanım'ın canı yok mu? İşte ben kırka varıyorum o daha ondokuzunda. (...)

YEKTA HANIM: Onun canı var mı yok mu ben bilmem, fakat ben onun gibi olmağı da istemem (Ahmet Mithat 1990:60-61).

Hüsnü Bey, değişen şartları ve durumları algılamakta çok zorlanmaktadır. Yaş farkının doğurmuş olduğu neticeleri görmek istemeyen Hüsnü Bey, karısını bıraktıktan sonra hala kendisinden oldukça küçük genç bir kız istemeyi sürdürür. Bu tavırlarıyla Hüsnü Bey'in toplumdaki değişime mutlak manada karşı koyan kesimi temsil ettiği söylenebilir.

HÜSNÜ BEY: (...) Bırakmak karının canına minnettir. Lakin kendisini zaten nasılsa alabilmiştik. Bir daha böyle bir genci nasıl ele geçirebiliriz. Vakıa ben o kadar geçkin bir erkek değilim! Ama zamanenin kızları acayıp. Genç olsun genç olsun diye ellerinden gelse beşikteki çocuklara varacaklar! Tuhafı neresi? (Ahmet Mithat 1990: 70).

Aldatma dürtüsü eşler arasındaki yaş farkının doğurmuş olduğu sonuçlar içerisinde en çok vurgu yapılan husustur. Dönem tiyatro metinlerinde eşlerini aldatan kadınların ortak özelliklerinin en önemlisi eşlerinden oldukça genç olmalarıdır. Yazarlar, yaş farkından dolayı bu tür kadınların eşlerini aldatmalarını farkında olmaksızın! vurgulamaktadırlar. Mehmet Ziya'nın *Eden Bulur Yahut Merhametsiz Bir Valide* piyesinde Nafia Hanım çok genç yaşta, kendisinden oldukça büyük bir adamla evlendirilmiştir. Nafia Hanım on iki yaşından beri Rüstem Bey'e âşıktır ve ona kavuşmak için eşini zehirleyerek öldürmüştür. Nafia Hanım içinde bulunmuş olduğu bu durumu şöyle dile getirir.

NAFİA HANIM: (...) Babaları da tuhaftı. Elli yaşında olduğu halde beni aldı da evleninceye kadar kendini bana sevdirmeye çalışırdı. Hiç on dört yaşındaki bir kız elli yaşındaki bir ihtiyara

muhabbet eder mi? Babam kadar vardı. Belki babamdan bile ihtiyar idi. Yirmi sene bir yerde oturduğuma ve bir yastıkta baş koyduğuma hala taaccüp ediyorum. Çok sabırlı imişim (Mehmet Ziya 1298:16).

Modernleşme gerçeği kadınların hayat algısını büyük ölçüde etkilemiştir. Geleneksel yaşamın dışına çıkan kadının, yaşam standartları, bakış açıları, tercihleri önemli ölçüde değişmiştir. Tanzimat döneminde kadının çalışma hayatına girmesi ve eğitim görmesiyle başlayan bu süreç, evlilik şekillerini, kurulacak ailelerin yapısını, eşlerin iletişim biçimlerini, görev paylaşımlarındaki değişimler dahil geniş bir sahayı etkilemiştir. Kadındaki zihniyet değişimi, eş seçimi noktasındaki algıların da değişmesi sonucunu doğurmuş ve bu durum, Tanzimat dönemi tiyatro eserlerine denklik anlayışının eleştirilmesi şeklinde yansımıştır.

1.1.1.5 Cariyelik

Modern yaşam biçimlerinin ortaya çıkışı, toplumlarda var olan bazı düzenlerin yıkılması ve kullanılamaz hale gelmesiyle mümkün olmuştur. Yakın geçmişe kadar gerek ekonomik gerekse sosyal hayat içinde vazgeçilmez bir kurum olan kölelik, kapitalizmin ve bireyselleşmenin gelişmesi ile önemini kaybetmiştir.

İnsanlık tarihi ile birlikte ortaya çıkan kölelik; eski, orta ve yakın çağ dünyanın, Avrupa ekonomisinin ve sosyal hayatının değişmez bir unsuru olmuştur. Eski Türk toplumlarında da, Hunlardan başlayarak kölelik sistemi bulunmaktaydı. Bu köleler daha ziyade ev içi

hizmetlerde kullanılmaktaydı. Uygur Türklerinde, kadınlar ve çocuklar, borçlanmadan dolayı köle durumuna düşebildikleri gibi para ve mal karşılığında satılabilmekteydiler. Uygurlardan sonra Karahanlılar, Harzemşahlar ve özellikle Selçuklular dönemi ile birlikte eskiden beri kölelik müessesesi, yerleşik hayata geçen Türklerde de yavaş yavaş belirginleşmeye başlar (Parlatır 1987: 5).

Müslümanlığı Türkler arasında X. yüzyıldan itibaren yayılmaya başlaması, öteden beri mevcudiyetini sürdüren kölelik kurumuna yeni değer yargılarının katılmasını sağlamıştır. Bunlar ise İslam şeriatı hükümlerine göre şekil kazanan değer yargılarıdır.

Eski Arap medeniyetlerinde de kölelik müessesesi bulunmaktaydı. Cahiliye devri Araplarında köleler evlenme akdi yapabiliyorlardı. Ancak bu evlilikler sadece köleler arasında olmaktaydı. Hür ile köle hiçbir şekilde evlenemezdi. Böyle bir durum söz konusu olduğunda idam gibi ağır cezalar verilirdi.

Araplarda köleliğin sebepleri arasında savaş, adam öldürme, zina ve benzeri ağır suçlar, borçluluk ve aile babasının evlatlarını köle olarak satması gibi durumlar yer alıyordu (Engin, Akyüz: 1994: 493-494). İslamiyet'ten sonra da kölelik kurumu, şekil açısından bazı değişikliklerle varlığını sürdürmüştür. Köleliğin İslamiyet'ten sonra yasaklanmamasında "İslam fütuhatı"nın rolü büyüktür (Parlatır 1987:6). İslam hukukuna göre, savaşlarda kadın ve çocuklar da olmak üzere ele geçirilen savaş esirlerinin özgürlüklerine kavuşabilmek için eski Arap geleneğinde olduğu gibi kurtuluş akçesi olarak adlandırılan "fideye-i necat"ı ödemeleri gerekiyordu. Bunun ödenmemesi durumunda ise "esaret"e düşülüyordu. İslam hukuku, köleliği, savaş

esirine uygulanabilecek usullerden sadece biri olarak, geçici bir süre için, zaruret şartıyla ortaya koymuştur (Fendoğlu 1996: 78).

İslam şeriatına göre köleler, efendinin malı olarak kabul edilmiştir. Ancak köleler isterse özgürlüğü için efendisiyle anlaşma yapabilir ve efendi bunu reddedemez. Kadın köleler, efendilerinin malı olduğu için onların “istifraş” (odalık)ı olabilirler, aralarında nikâha gerek yoktur. Öte yandan, başka biri ile evli olan cariyelerin çocukları köle olarak efendinin malı sayılır. Ancak İslam şeriatına göre çocuk, cariyenin sahibinden olmuşsa hürdür. İslam hukukunun iki gayesi vardır: hürriyeti yaygınlaştırmak ve mevcut dünya düzenini korumak. Bu iki amacı birleştiren İslamiyet, savaş esirliğini ve doğum dışındaki köleliği ortadan kaldırmıştır (Fendoğlu 1996: 79).

Müslüman toplumdaki kölelik kurumu da Avrupa toplumlarındaki işleyişinden, bazı noktalarda ayrılmaktaydı. Avrupa ve özellikle Amerika’da ağır iş gücüne ve toplu çalışmaya dayalı kölelik, Müslüman ülkelerinde daha dar bir kullanım alanı, ev içi hizmeti olarak görölüyordu (Parlatır 1987:1). Osmanlı toplumunda köleler, bulunduğu ailenin veya yerin sosyal ve dini faaliyetlerine katılan, bir arada yaşayan, bulunduğu evin yediğinden yedirilen, giydiğinden giydirilen kişiler olarak görölmüştür. Toplumda kölelere “kölem” diye hitap edilmesi yasaklanmış, onları inciten hiçbir davranışa izin verilmemiştir. Özel hukuk ve kamu hukukunda çerçevesi çizili, geçici bir savaş esirliği olan köleler için devlet onları azad etmek amacıyla ayrı bir fon oluşturmuştur (Parlatır 1987: 79).

Osmanlının sosyal hayatında, özellikle köşklerde ve varlıklı ailelerin evlerinde cariyelerin önemli bir yeri vardı. Cariyeler ev içi

hizmetlerde kullanıldığı gibi odalık olarak da kullanılmaktaydı. Cariyelere hizmetlerinden dolayı belli bir ücret ödenirdi. Köleler bu ücreti biriktirerek efendisiyle mükatebe denilen bir akit yapabiliyordu. Bu akitte köle veya cariye, belli bir bedel ödediği takdirde efendisinden, kendisine hürriyetini vermesini isterdi veya aynı teklifi efendisi ona yapardı. Üzerinde anlaşmaya varılan bu bedel hazır ise köle bu bedeli hemen öderdi, değilse, efendisinin kendisine tanıdığı bir süre içinde bedeli temin ettikten sonra ödemek şartıyla hürriyetine kavuşurdu (Bilmen 1968 :46-54). Kölelik belli bir süre için tayin edilmiştir. Gerek sarayda olsun gerekse sosyal çevrede olsun bu süre, beyaz köleler için dokuz, siyahiler için yedi yıl olarak belirlenmiştir. Bu sürenin sonunda kölelere “azatlık kâğıdı” verilirdi. Onlar, isterlerse efendilerinin yanında kalabilirler, isterlerse de bütün mal varlığı verilerek “Çırağ” edilirdi (Leyla Saz 1974:52).

Osmanlı imparatorluğunun iktidarı boyunca sosyal hayatta önemli bir yer tutan kölelik kurumu, dünya devletlerinin zorlamalarıyla XIX. yüzyılın ortalarından başlayarak tartışılmaya başlanmıştır. Gülhâne Hatt-ı Hümayun’un ilânını takip eden yıllarda Osmanlı Hükümeti, özellikle Avrupalı büyük devletlerin baskılarıyla karşılaşmamak için, esir ticaretini yasaklayan kararlar almıştır. Nitekim; 27 Ocak 1847'deki İrade-i Seniye tarafından İstanbul esir pazarının kapatılması, Afrika kıtasında esir ticaretinin yasaklanması emredilmiştir. 1849'da Sadrazam Mustafa Reşit Paşa'nın, Trablusgarp valisine yazdığı emirde, iç ticarete esirlerin susuzluktan ölmeleri üzerine, İslâmi kurallar uyarınca bu ticaretin yapılmaması istenmiştir. 1853'te Sadrazam Mustafa Naili Paşa da Irak, Hicaz ve Bağdat'a gönderdiği emirde zenci taşıma yasağının önemle ve dikkatle uygulanmasını istemiştir. 1857'de ise Abdülmecid esir ticaretindeki yasağa uyulması konusunda ferman yayınlamış, bu konuda ne kadar hassas olduğunu göstermeye çalışmıştır (Atamer 1967: 23-24). 24

Aralık 1876 Kanun-u Esasi ile de Osmanlı tebaasının hürriyetleri temin edilmiştir. Ancak esaretin yasaklanmasına rağmen kararlar etkili olmamıştır. Çünkü, esaret Osmanlı Devletinin ana kanunu olan şeriat tarafından makbul görülen bir müessesedir. Ancak imparatorluğun son bulması ve Türkiye Cumhuriyeti'nin kurulmasıyla bu kurum kesin olarak ortadan kalkmıştır.

Tanzimat dönemi tiyatrolarında cariyelik daha çok ferdi özgürlükler çerçevesinde ele alınmıştır. Namık Kemal'in *Gülnehal* adlı piyesinde piyese adını veren Gülnehal karakteri ferdi özgürlüğün bir timsali olarak kullanılmıştır. Gülnehal aslında bir bey kızıdır. On altı yaşında, kocasıyla mutlu bir yaşam sürerken kocasının hasımları eşini öldürmüşler ve onu da bir esirciye satmışlardır:

GÜLNEHAL: Bende memleketimde senin gibi bir bey kızıydım. Benim de senin gibi saltanatım, konağım, halayım, hizmetkarım vardı. Ben de senin gibi on altı yaşında idim. Ben de senin gibi bir bey severdim... Ah! Kahrolsunlar, onun da düşmanları vardı. Onun da en büyük düşmanı, Muhtar Beyin düşmanı gibi akrabasıydı... Melunlar gece geldiler, konağımı bastılar, beyimi yanımdan ayırdılar, gönlümden kopardılar, gözümün önünde parladılar. (...) Ne talihsizim ki, o dakikada ölüp de ahrete olsun beyimle beraber gidemedim! Allah, ikimize, yer altında olsun, beraber yatacağımız bir yatak nasip etmedi... Gebereceğime, bayılmışım.

İSMET: Zavallı dadıcığım!

Gözlerimi açtım ki kendimi gemide, elimi ayağımı zincirde buldum. Meğer, beyimin canına kıyan melunlar beni de esir diye cellat suratlı bir herife satmışlar. (Namık Kemal 1969:17)

Esir edinme kaynaklardan en önemlisi satın alma yoludur. Osmanlı imparatorluğunda yaygın biçimde görülen esir ticareti, büyük bir kazanç yolu olmuştur. Osmanlı devletinde esir ticareti: Kafkas bölgesi; Gürcü, Çerkez, Abaza Arap ve Afrika bölgesi: Musavva, Cidde. Kuzey Afrika; Libya, Tunus, Cezayir. Yunanistan, Sırb, Bulgar, Polonya, Rusya ve Balkan olmak üzere dört bölgede yapılmaktaydı. Esir pazarlarına getirilen çeşitli köleler bu pazarlarda alınıp satılmıştır. İstanbul'a gelen kölelerin birçoğu bu güzel şehirde yaşama arzusu ile satılmayı istiyordu. Çerkezler arasında "Bir diyar-ı İslam'da öleyim" anlayışı çok yaygındı. (Parlatır 1987:12)

Ahmet Mithat Efendi'nin *Çerkez Özdenler* piyesinde Arslangöz, sevgilisi Samurtaş'ın bir başkasıyla evlenmesi vasiyetini yerine getiremediğinden kendisini Ziba'nın aracılığıyla cariyeye gibi bir esir olarak sattırmaya karar verir. Kendisine karşı çıkan Ziba'nın yalvarmaları kar etmez. Bir Acem'e, cariyeye olarak satılır. Ziba ile Arslangöz arasında geçen konuşmada Ziba, Arslangöz'e kendisinin bir bey kızı olduğunu hatırlatarak cariyeye olarak gidecekse eğer daha sonra hanım olabileceği bir yere gitmesini tavsiye eder:

ZİBA: ... Çerkez beyleri cariyeleri hiçbir vakitte odalık edip de sonra da hanım etmezler. Ama İstanbul'a yahut Tahran'a giderlerse hanım olacaklarını cariyeler de bilirler... (Ahmet Mithat 1990:279).

Osmanlı toplumunda cariyelerin eğitimine de önem verilmekteydi. Küçük yaşlarda alınan cariyeler yeteneklerine göre müzik, şiir, edebiyat, Kur'an okuma, ev idaresi gibi konularda eğitilerek yetiştirilmişlerdir. Çünkü iyi eğitim görmüş cariyeye, daha fazla para eden cariyeye anlamına gelmekteydi (Kurnaz 1997:53).

Recaizade Mahmut Ekrem'in *Vuslat Yahut Süreksiz Sevinç* adlı eserinde Vuslat, Naime Hanım tarafından çok küçük yaşta satın alınarak yetiştirilmiş bir cariyedir. Piyano, ud çalmasını, şarkı söylemesini, okuyup yazmasını ve dikiş nakış gibi önemli işleri yapmasını bilen Vuslat, altı yüz altına bir konağa gelin olmak üzere satılır:

LÜTFİYE HANIM: Evet efendim! Şunu demek isteyeceğim ki oğluma şehir kızı almaya bir türlü cesaret edemiyorum. Odalık alayım da biraz geçinsinler. Eğer oğlum da ben de hoşlanırsak nikâh edelim diyorum. Birkaç vakitten beri her taraftan cariyeler getirttim. (...)

NAİME HANIM: Evet efendim! Ben onu pek küçük aldım. Bize geldiği zaman beş yaşında ağzı daha süt kokar bir Çerkez kızı idi. Terbiye ettim. Okuttum, yazdırdım. Kanun öğrettim. Daha yaşı henüz on dördü bitirdi, on beşine bastı. Kendisi okumak, yazmak, kanun çalmaktan başka ala dikiş de diker. Hele kanaviçenin ustasını geçti (Recaizade M.Ekrem 1997 :149-151).

Osmanlıların kölelik anlayışı, Hıristiyan Batınınkinden çok farklı idi. Birçok Batılı kaynaklarda bu durumdan bahsedilmiştir. 1843'de İstanbul'a gelen Gerard Nerval (1974:67) şunları söylemiştir:

Türkiye'de erkekler ve kadınlar ne evle ne de çocukla meşgul olurlar. Herkes kendi kendinedir. Çocuklar büyüyünce annelerinin peşinden gitmez, kölelere emanet edilir. Köle diyorum ama bunlar gerçekten ailenin ferdi sayılırlar. Ağır iş göremez, tıpkı eskiden olduğu gibi sadece ev işleriyle uğraşırlar...

Bu tür cariyeler, hizmetçi statüsündeki efendilerinin üzerinde istifraş hakkı bulunmayan yani cinsi münasebet hakkı olmayan, sadece istihdam hakkı bulunan cariyelerdir. Bu durumdaki cariyelerin efendileriyle münasebetleri, sadece iş münasebetidir. Tanzimat tiyatrosunda sıklıkla kullanılan bu motif, en belirgin şekilde Namık Kemal'in *Gülrihal* piyesindeki Gülrihal karakterinde görülmektedir.

GÜLNİHAL: (...) Annenin ağzından çocuğu olacağı sözünü işittiğim vakit, gönlümde ne kadar his varsa yerinden oynadı, ümidlerim tazelandı. Daha sen ananın karnında iken, zihnimi bütün hayalin bürüdü. Ah, ecel beyimle aramızı ayırmaydı, benim de o vakit çocuğum olabilirdi. Allah, seni verdi. Bizim annenle zati vücudumuz iki ise, kalbimiz birdi. Kendi kendime derdim ki: "Hakk'ın bize bağışladığı küçük meleğe annesi beşik yapıyorsa, ben de kucağımı salıncak yaparım. Hanım süt verecekse, ben de can veririm!" Konca tomurcuğu gibi dünyaya geldin. Önce benim nefsimle açıldın, önce benim yüzüme güldün (Namık Kemal 1969: 20-21).

İslam hukukunun cariyeye olarak kabul ettiği kadın kölelerin ikinci kısmı, eş statüsünde olan veya istifraş hakkı bulunan cariyelerdir. İstifraş hakkına dayanarak efendi, karı-koca hayatı yaşadığı cariyesinden çocuk sahibi olunca, cariyeye ümm-i veled statüsüne geçer. Bu durumda, efendinin cariyeden doğan çocuğu hür olarak dünyaya gelir. Cariyelerin esirlikten kurtularak evin hanımı konumuna geldikleri bu kurum pek çok cariyenin düşlediği ve ulaşmak istediği bir mertebedir. Tiyatro eserlerinde cariyeler, yazarların edebiyat anlayışlarındaki romantizmin etkisiyle, odalık anlayışından dolayı acı çeken karakterler olarak çizilmiştir. Sevdiği erkeğe bağlılığından dolayı odalık olmayı sürekli geri çeviren cariyeye tipleri karakterize edilmiştir. Abdülhak Hamit'in *Sabr u Sebat* piyesinde Münim Efendi,

cariyelerinden Güleşan'a gönlünü kaptırmıştır, onunla evlenmeyi istemektedir. Güleşan ise Münim Efendi'nin oğlu Mehmet Bey'i sevmektedir. Bu sebepten dolayı Güleşan, Münim Efendi'yi sürekli oyalamakta, onun arzularına karşı mümkün oldukça direnmektedir:

GÜLFEŞAN: Efendim, bir şey söyleyeyim. Allah'a şükür, servetmiş müsait, şeraitiniz müsait, benim gibi on tane odalık almağa kudretiniz müsait, istediğiniz kadar alınız. Hepsinden birer çocuğunuz olsun. Her biri dünyanın bir tarafında şanınızı, şöhretinizi bildirsün. Bir ben değilim efendim. Halayık kıtlığı mı var?

MÜNİM EFENDİ: Evet vakıa. Vakıa şeriat dörde kadar nikah ile almağa bile izin verir, ben de bilirim ama...

GÜLFEŞAN: Bilirsiniz, bilirsiniz zahir, hem şeriatin bu türlü ahkâmını, Müslümanlığın bu aksamını hepsinde ziyade, herkesten iyi bilirsiniz. (...)

MÜNİM EFENDİ: Tevlid şart değil a... İlaç mıydı? İskatin çaresi mi bulunmaz?

GÜLFEŞAN: Ya geçen gün, evlendiğimden maksadım çocuk sahibi olmaktır buyuruyordunuz. Şimdi nasıl oluyor da iskata kail oluyorsunuz... Siz valide rahmini, sizin merhamet damarı gibi iskat açısına tahammül eder mi sanıyorsunuz?

MÜNİM EFENDİ: Bana bak teklifimi kabul eder misin?

GÜLFEŞAN: Hayır, heza...haşre kadar kabul etmeyeceğim.

MÜNİM EFENDİ: (...) Şimdiden sonra bu kız yanıma çıkacak değildir. Yer katındaki penceresiz odaların birinde oturacak... Kimse ile görüşüp konuşmayacak. Gamdan başka yiyecek, gamhaneden başka yer, karanlıktan başka ortalık, senin çehrenden başka da insan yüzü görmeyecek... (Abdülhak Hamit 2002 :52-53).

Tanzimat ile birlikte ortaya çıkan siyasi ve sosyal hayatta hürriyet düşüncesi, edebi alanda özellikle Tanzimat edebiyatının ikinci kuşağında “insan hürriyeti” ve “insan eşitliği” biçiminde görünür kazanmıştır. İnsanın içtimai hayatta en büyük değer olarak kabul edildiği bu dönemde kölelik, insani değerler açısından yoğun bir şekilde eleştirilmiştir. Tiyatro oyun yazarları, köleliği daha çok kadın hak ve özgürlükleri içerisinde değerlendirmişlerdir. Ahmet Mithat Efendi, Abdülhak Hamit gibi anneleri cariye olan yazarların bu konuyu ele alış şekilleri dikkate değerdir. Abdülhak Hamit *İçli Kız* piyesinde cariyelik ile düşüncelerini açıkça ortaya koyar. İnsan eşitliği perspektifinden hareketle Hamit, cariyelerin diğer insanlardan farklı olmadığını şöyle dile getirir:

İÇLİ KIZ: Ben sana nereye gittiklerini sormuyorum a kardeş, daha gelmediler mi dedim?...

PERENGİZ: Küçük hanımcığım?... Bana kardeşim demeyiniz. Hanımefendi darılıyor.

İÇLİ KIZ: Benim indimde herkes kardeşdir. Ayrı gayrı yoktur. Sen nasılsan ben de öyleyim (Abülhak Hamit 2002:92).

Hamit, sosyal yaşamın şartlarının oluşması halinde kölelik kurumunun kaldırılması gerektiğini savunur. Ancak yazar bunu açıkça dile getirmekten sakınarak bireysel bir tavır şeklinde ortaya koyar. Burada dikkati çeken unsur, yazarın bu düşüncelerini iyi eğitilmiş genç bir kız üzerinden dile getirmesidir:

İÇLİ KIZ: Bu halayık kısmına da ne kadar acırım. Bak mesela şu biçare... genç, güzel, mahcup, terbiyeli, ancak tahsili eksik, üç sene evvel İstanbul'a gelmiş, tamam on sekiz yaşında iken memleketinden ayrılmış... Kim bilir zavallının orada bir sevdiği, bir nişanlısı mı var nedir ki, iki lakırdıda bir, bana

gelinlikten bahsediyor. Kim bilir, biçare anasının yanında ne kadar rahatla, ne kadar ümit ile ömür sürmüştür? Buraya gelmiş. Eziyet görür, cefa görür, dayak yer, hakaret görür. Sahipten kendi kulu imiş gibi kullanır. Acaba ben idareme karışır bir adam olsaydım, halayık kullanabilir miyim? Zannetmem. İnsafım beni men ederdi... (Abdülhak Hamit 2002:92).

Osmanlı toplumunda kölelik kavramı, iktidarın yapısı ile yakından ilişkilidir. Devletin geleneksel yapısı ve padişahın merkezi konumu, büyük ölçüde kul sisteminin işlerliği ile güvence altına alınmıştır. Kulluk, Osmanlı iktidar anlayışının en önemli sembollerinden birisidir. Kul statüsündeki kişiler ister köle kaynaklı, ister doğuştan Müslüman ve hür olsunlar, padişahın verdiği iradeyle, onun iktidar gücünün küçük bir yansımasını oluşturuyorlardı. İktidarın üst katmanı olan Padişah'tan başlayarak büyükten küçüğe doğru ilerleyen iktidar gücü, tabi olma anlayışının etkisiyle çift taraflı bir bağımlılık sistemini oluşturmuştur. Gücünü kullardan alan politik bir iktidar, bu iktidar gücü tarafından korunma altına almış kul ilişkisi Osmanlı yönetim anlayışını temelini teşkil ediyordu. Tarihsel süreç içerisinde değişime uğrayan kulluk sistemi, toplumsal kültür tarafından kuvvetli bir biçimde benimsenmiş politik iktidar unsurlarından birisidir. Toplumsal hiyerarşinin temel taşlarından biri olan bu mekanizma, güçlü-güçsüz ilişkilerini tanımlayan en önemli kültürel ve psikolojik unsurdur. Bu sebeple Osmanlı aydınları, kölelik kurumunu tenkit ederek özgürlük fikrinin cazibesini kuvvetli bir biçimde duyuyor olsalar da, bu olgu onlar için köklü bir politik, kültürel ve kurumsal töreyi temsil etmektedir. Bu törenin, özellikle de aile yaşamının en mahrem mekanizmalarında önemli yer tutan odalık cariyelerin, edebi metinlerde Osmanlı medeniyetini kölelik kurumu yüzünden eleştiren Batı dünyasının temsilcilerine karşı savunulduğunu görürüz. Dönem edebiyatçılarının cariyeler köleler konusundaki tutumları, romantik aşk

yaşama arzusu, aileyi yeniden ve çiftlerin karşılıklı sevgisi üzerine temellendirerek kurmak ve böylece modern toplumun oluşumunu mümkün kılmak gibi istekleri yüzünden temelsiz ve belirsiz bir hal almaktadır (Saraçgil 2005:111-113). Tanzimat dönemi tiyatro oyun yazarları da çok farklı olmayan bir surette, cariyelik meselesini ele alırken, onun sosyal hayattaki konumunun yanı sıra fikri yönden de insani değerlere aykırı düşen unsurlarını da ortaya koymaya çalışmışlardır. Yazarlar, insanoğlunun mal gibi alınıp satılmasının yanlışlığı üzerinde durmuşlardır. Tanzimat yazarları, eserlerinde dönemin romantizm anlayışına uygun olarak köleliliği “hissi bir mevzu” (Tanpınar 1988:268) olarak ele alarak cariyelerin çekmiş oldukları acıları dile getirmişler ve eserlerinde cariyeler karakterlerini dönemin ideal kadın algısı olan “iyi eş, iyi anne, iyi Müslüman” formülüne uygun şekilde oluşturmuşlardır.

1.1.2 Kadın Eğitime İlişkin Meseleler

Türk Batılılaşma sürecinde eğitim, toplumun sosyal, kültürel, ekonomik ve siyasi yapısının değişmesinde lokomotif işlevi görmektedir. Toplumların değişip dönüşmesinde önemli rol oynayan eğitim, Tanzimat ile birlikte yeni bir neslin meydana getirilmesi anlayışında esas bir etken olmuştur. Bu bağlamda eğitim alanında atılan ilk adımlar erkeği hedef almaktadır. Ne var ki, erkeğin ilk öğretmenin evdeki kadın veya anne olması kadının da eğitimini zorunlu kılar. Buradaki amaç devleti ayakta tutmakla yükümlü erkeğin yanında, onun düşünce dünyasına hitap edebilen, onun tanıdığı dünyayı anlayan ve paylaşan kadının meydana getirilmesidir (Argunşah 2006: 223).

Tanzimat döneminde yeni eğitim tarzının temelini, halka gerekli olan bilgilerin ulaştırılması, yeni yetişen nesillerin her yönden geliştirilerek kendilerinin ve toplumlarının refah ve saadetinin yükseltilmesi anlayışı oluşturmaktadır (Zengin 2004: 30). Bu amaçla Osmanlı eğitim sisteminin dinsel içerikli ilimden; dünyevi, seküler ilme dönüştürülmesi doğrultusunda devlet merkezli reformlar yapılır. Osmanlı devletinde, Tanzimat'a kadar kadınların eğitilmesini amaçlayan bir sistem oluşturulamamıştır. Tanzimat öncesinde eğitim yerleri Sıbyan ve Enderun mektepleri ile medreselerden ibaretti. Osmanlı kadını erkeklerden farklı olarak sadece Sıbyan mekteplerine devam etmekte; bunun dışında eğitimini sürdürememekteydi. Toplumun üst katmanına mensup ailelerin kızları, evlerinde aldıkları özel ders ile yetiştiriliyorlardı. Üst tabaka Osmanlı ailelerinin uyguladıkları bu eğitim, entelektüel Osmanlı kadınının meydana çıkmasında önemli bir işlev görmekteydi (Meriç 2001: 195). Lâkin Tanzimat, devletin Osmanlı kadınına mesleki ve kültürel açıdan eğitim kapılarını açtığı farklı bir dönem olmuştur. Bu duruma en iyi örnek Fransa'nın Duruy Kanunu'ndan etkilenerek hazırlanan 1869 Maarif-i Umumiye Nizamnamesi ile kızlar için öğretmen okulu açılması ve rüştiyelerin çoğaltılması kararıdır (Kurnaz: 1992: 17). Bu

nizamnamede, kızların eğitimi için alınan önemli kararlar ise şunlardır: Sıbyan mekteplerinde devam zorunluluğunun getirilmesi, İstanbul ve diğer şehirlerde kız rüştiyelerin açılması; kızlar için kadın öğretmen yetiştirmek amacıyla Darülmuallimat'ın (26 Nisan 1870) açılması. O dönemde, Darülmuallimat, Darülfünun açılıncaya kadar kızlar için en yüksek eğitim kurumu mahiyetindedir (Kurnaz: 1992: 50).

Kızlar zorunlu hale getirilen sıbyan mekteplerin yanı sıra, toplumun pratik ihtiyaçlarını karşılamaya yönelik meslek eğitimi de verilmektedir. Mesleki eğitim özellikle kız çocuklarının yetkin olduğu alanlarda tercih edilmektedir. Buradaki amaç değişen ve dönüşen toplum hayatının gereklerinin genç kızlara öğretilmesidir. Osmanlı orta ve üst tabaka gençlerinin mesleki eğitimi olarak başlayan süreç, toplum hayatının değişimi ile alt tabakalara doğru yaygınlaşmaktadır. Bu durum, sosyal hayata yeni bir hareketlilik alanı getirirken kadınlar geleneksel dönemden farklı olarak kamusal hayatta da yer almaktadır.

Tanzimat aydınları kadının eğitilmesini, oluşturulacak yeni neslin inşasında önemli bir unsur olarak görmektedirler. Ancak bu eğitimin nasıl verileceği ciddi bir sorun teşkil etmektedir. Tanzimat döneminde açılan okullar, fiziki olarak belli bir imkân sağlasa da kadınların eğitime teşvik edilmesi başlı başına bir problem oluşturur. Yeni edebiyatın Batılı yaşam biçimini içinde barındırması ve oluşturmuş olduğu rol modellerle insanları etkilemesi, edebiyatın da toplumun eğitilmesinde, bir araç olarak kullanılmasını sağlamaktadır. Osmanlı aydınları yeni edebiyatın sunmuş olduğu olanaklar çerçevesinde kadın eğitimi teşvik etmeyi hedeflemişlerdir. Genel olarak edebi türlerin çoğunda bu teşvik açıkça görülürken, Tanzimat tiyatrosunda kadının eğitilmesi öncelikli bir konu olarak ele alınmamaktadır. İlk dönem Osmanlı tiyatrosunda toplumun eğitilmesi, cahilliğin ortadan kaldırılması gibi büyük hedefler doğrultusunda kadın eğitimine

değinilmektedir. Dönemin oyun yazarları tiyatronun seyirlik bir tür olma özelliğinden yararlanarak erken dönem Osmanlı-Türk romanında olduğu gibi ideal kadın karakterlerini bir model oluşturacak şekilde ele almaktadırlar: kitap okuyan kadın figürü gibi. Buradaki amaç kadınları okumaya teşvik etmektir. Namık Kemal'in *Vatan Yahut Silistre* piyesinde aile içi eğitimin önemi vurgulanır. Oyunun baş kadın karakteri Zekiye, annesi tarafından yetiştirilmiş, dönemin ideal kadın tiplerindendir:

ZEKİYE: (Kitabı sandığın üstüne bırakarak) Ah!.. Nineciğim! Nineciğim! Gönlüme neden bu kadar rikkat verdin? Fikrimi niçin bu kadar açtın?.. Sen de şimdi kızını görsen okuttuğuna pişman olurdun...(..) Seni babam okutmuş, onun yoluna öldün. Beni sen okuttun yoluna ölmek değil, öldüğüne ağlamak bile gelmiyor (Namık Kemal 1969: 23).

Hedeflenen ideal Osmanlı kadınının meydana getirilmesinde, Osmanlı toplumunun üst tabakasına mensup aile kızlarına "konaklarda" verilen eğitim önemli bir işlev görmektedir. Tanzimat döneminde konaklarda verilen eğitim, geleneklere ve alışkanlıklara uygun bir tarzda, dönem kadınları için gerekli görülen eğitim kaidelerine uygun olarak verilir. Tanzimat tiyatrosunda kadına yönelik eğitim ev içinde sınırlandırılır. Kurumsal eğitimin geleneksel kadın eğitimini değiştireceği fikri dolayısıyla, tiyatro metinlerinde kadının ev dışında bir yerde eğitim alması konusuna değinilmez. Çünkü kadının okullarda eğitim alması, aile gözetiminden uzaklaşmasına, var olan kadını kontrol eden yapının ortadan kalkmasına sebebiyet verecektir. Toplumun belli kesimlerince bu sebepten ötürü kadının ev dışında eğitim almasının tasvip edilmemesi oyun yazarlarının da böyle bir tutum içine girmelerine neden olmaktadır¹: Talat'ın *Feryad* adlı piyesinde Aliye ev içinde yetiştirilmiş bir genç kızdır. Annesi

¹ 1872 senesine ait (Dersaadet ve Bilâdı Selâse) de Maarif Nezaretinin idaresi altında bulunan bütün mektepler ve talebelerine ait listede Darülmuaallimat' ta 37, 8 Kız Rüştüyesinde ise toplam 207 talebe bulunmaktadır (Antel 1999:457-458).

Vuslat, Aliye'yi istemeye gelen görücülere, kızının maharetlerini anlatırken, onun eğitim durumunu da temas eder:

VUSLAT: Vaka zamane kızları kimi pek serbest, açık meşrep olur. Kimi hobbaz olur. Zavallı benimki aylarca sokağa çıkmaz. Bazı kere gönlü açılın diye köşe penceresine zorla oturttururum. Öyle seyirlere filana merakı yoktur. Küçükten beri hevesi yazmak, okumak nakış işlemek. Bunlardan gezmeğe vakit bulamaz. Gerek Türkçe gerekse Fransızca pek güzel okur, yazar. Piyano, keman gibi çalgılar da çalar. Şimdi de bir tiyatro kitabı yazıyor. Maşallah hünerlidir kızım! Değme bir kitap yazdığı için mektuplara cevap veremez. Beybabası küçükten beri okuyup yazdırdı. Hala da hocası ders var, ders alır (Talat 1292: 45).

Toplumun eğitilmesinde en büyük amaç var olan cehaletin ortadan kaldırılmasıdır. Tanzimat tiyatrosunda cehalet meselesine değinen eserler de kaleme alınmış ve eğitimsizliğin ne tür felakete sebebiyet vereceği gözler önüne serilmiştir. Mehmet Sadi'nin *Afet-i Cehl Yahut İnhimak-ı Sefahat* adlı piyesinde ailenin çocuk eğitimde ne kadar önemli olduğu vurgulanmakta; çocukların yetiştirilmesinde ebeveynlerin üzerine düşen sorumluluklardan bahsedilmektedir. Eserde en dikkat çeken unsur, yazarın cehalet ve eğitim ile ilgili bütün düşüncelerini Nigar karakteri üzerinden dile getirmesidir. Nigar, bir cariye olmasına rağmen, okuma yazma bilen ve eğitimin insan hayatında ne kadar önemli olduğunun farkında olan ufku geniş bir kadındır.

NİGAR: Off! Ne kadarda gönlüm sıkılıyor! Cihanı gözüm görmüyor! Güya zindan içindeyim! Sanki kabir azabındayım! Yarabbi, acaba kullarımı kabirde böyle mi azap ediyorsun? Bir sene evvel yine halayıktım. Fakat hanımlar gibi gönülsüzce yaşadım. Şimdi bin türlü bela bin türlü mihnet içindeyim. Halayıklığımda o da başka! Ne talihsiz başım varmış, bilemem ki. Yok yok Nigar öyle ne söylüyorsun? Senin kadere imanım yok mu?

Bunların cümlesi icab-ı hükm kader değil mi? Okudun okudun da hala adam olamadın mı? Yoksa belaya musibete sabırdan başka çare olmadığını henüz öğrenmedin mi? Ah cehalet!! Dünyada insanların mahv ve helakine kadar her türlü felaketine sebep olan sen değil misin? Seni bir haneye getirip de sakinlerini kapılapamaca diyar-ı ahrete yolcu eden illet sariye-i mühlikeye teşebbüs etsem hakkım yok mu? Evet. Cehl bir maraz-ı mühliktir. Hem de çiçek illetine benzer. Birinin devası nasıl çocuk iken aşılarmakta ise, birinin de yine çocuk iken talim ve terbiye ettirmektir (Mehmed Sadi 1291: 9-10).

Tanzimat dönemi aydınları, ailenin çocuk eğitimi ve çocuğun görevleri üzerinde geleneksel görüşlerden farklı düşünceler gündeme getirirler. Ailelerin görevlerini sadece dini ve geleneksel normların öğretilmesiyle sınırlayan görüşler eleştirilir, sorumluluk alanı genişletilerek yeniden tanımlanır. Çocuğun yetiştirilmesinde babanın ve annenin rolünün hiçbir zaman göz ardı edilmemesi gerektiğini savunan Nigar, çocuklarına gerekli eğitimi sağlamayan aileleri tenkit eder:

NİGAR: (...) Ne kabahati mi var? Onun büyük kabahati vaktiyle oğlunu okutup yazdırmaması. Emr-i terbiyesine dikkat etmemesi değil mi? Kadınlığıyla validesi “şu çocuğu okutalım, yazdıralım adam olsun” demişte “Benim servetim ona da onun çocuklarına da yetişir.” Diyerek malına güveniyormuş. Bundan büyük kabahat mi olur? (Mehmed Sadi 1291: 20).

Eğitimin insanın doğumundan ölümüne kadar geniş bir süreç olduğunu, iyi eğitim almayan bir insanın okul hayatında başarısız olacağını, bu başarısızlığın insanın mesleki ve sosyal yaşamını da etkileyeceğini bilen Nigar, eğitimsizliği bir kader olarak görmezken ancak eğitilmiş insanın çok şeyler yaptığını ve yapabileceğini söyler:

SABRİ EFENDİ: vaka kızım büyük hakkınız var. Lakin ne çare kader böyle imiş.

NİGAR: O da yanlış. O da kadere bütan! Evet, kader hepimizin imanımız var. Lakin vaktiyle mümkün el-icra olan esbabına teşebbüs etmeyerek fevt-i fırsat edipte sonra bu su-i tedbiri kadere hamletmek bütan değil de nedir? Bu kadar okuyan yazan tahsil-i funun ve maarif eyleyenler anaların karnında mı öğreniyorlar? Yoksa bu sermayeyi bütün bütün say'sız mı husule getiriyorlar? Onlar insan değil mi? Görmüyor musunuz hayvanlar bile bir dereceye kadar talim ve terbiye kabul ediliyor. İnsana eşref-i mahlûk olarak yaratışının tahsil-i maarife neden kabiliyet olmasın? Say ve tahsil ile onlar ölmez? Baksanıza denizde vapurlar, karada şimendiferler, fabrikalar ateşin buharıyla işliyorlar. Telgraflar elektrik kuvvetiyle bir anda şarktan garba haber verip alıyor. Daha saymakla tükenmez. Akıllara hayret verir bunca eserler meydana duruyor. Bu kuvvetleri keşfeden o kadar adam ihtira eyleyenler insan değil mi? İnsanlarda bunları kuvve-i akıyla, kuvve-i tahsiliyle vücuda getirmiyorlar mı? Neye tereddüt ediyorsunuz? İşte size daha büyük bir misal ben değil miyim? Efendimin hanımının saye-i himmetlerinde kadınlığımla ve fakat say ile halimce birer dereceye kadar tahsil-i maarif eylemişken. Süheyl Bey'de vaktinde say edeydi ya ettirilirdi. Erkeklığıyle acaba benden aşağı mı kalırdı? Şu bizim Ülfet bile bir sene içinde ara sıra okutup göstermekle haylice okumayı yazmağı öğrendi. Hasılı bütün kusur bütün kabahat vaktiyle ehemmiyet vermemekle ve esbapta teşebbüs etmemektedir. Vesselam! (Mehmet Sadi 1291: 22–23).

Yaygınlık kazanmaya başlayan kurumsal eğitim, çocuğun modernleşme anlayışı içerisinde değişmesinde de etkili olmuştur. Şerif Mardin bu değişimi şöyle dile getirir:

Osmanlı'da rüştiye ve kolejleriyle yeni bir eğitim sistemi ortaya çıkmıştı; herkes –en azından giriş sınavlarında başarılı olanların hepsi- ders kitaplarına sahiptiler. Bu kültürel açıdan önemli bir ayırım noktası oluşturmaktadır. Çünkü, öğrenimde ve eğitimde yüz yüze ilişkilere dayanan sistemin yerini artık kitap ilişkisi almıştır. Eski toplumun kişiye bağlı yönü böylece kırılmış olmaktadır. Eğitim sisteminin reform yoluyla, toplumsal yapının bu kişiye bağlılık boyutunu değiştirecek bir dizi yenilik ortaya çıkıyordu. Artık hocanın yerini giderek daha büyük oranda ders kitapları alıyordu. Ansiklopediler, sözlükler, romanlar artık bilginin yeni kaynakları haline gelmişlerdi. Mehmet Kaplan da bu konudaki değişime dikkat çeker; Tanzimat okullarının ilk mezunları olan 1890'lı yılların kuşağı ile 1870'li yıllarının kuşağı arasındaki farklılığın “kitap” bilgisine dayandığını söyler. 1890 kuşağı söz konusu olduğunda sanki ‘okul ve kitap’ onların yaşamla ilişkilerini kesmiş gibiydi (Mardin 1997: 190-191).

Modern eğitim çocukların kamusal alanda yeni yeni ortaya çıkan mesleklere sahip olmaları için de gereklidir. Böylece babadan oğla geçen geleneksel iş anlayışı, gelişmelerden etkilenir ve bu alanda kırılmalar yaşanır. Nigar da, çocuğun eğitiminde en az aile kadar hatta daha baskın bir şekilde kurumsal eğitimin önemini vurgular ve Tanzimat döneminde eğitim alanında yapılan düzenlemelere değinir:

SABRİ EFENDİ: Lakin! Bir şey daha var. Çocuklar okuduğu yazdığı halde de yine cahil kalıyorlar buna ne dersiniz?

NİGAR: Ne mi derim? Kabahati yine başak bir şey değil çocukların babalarına sair velilerine bulurum. Çünkü bazıları Süheyl Bey'in pederi gibi servetlerine istinat ederek bazıları da aman bir tanedir diyerek çocuklarını talim ve terbiye için taziyik ve icbar edecek yerde bilakis yüz verip şımartırlar. Mektebe devamlarını dikkat etmez, ehemmiyet vermezler. Çocukları da tabii hoppa büyür. Cahil kalır. Bundan başka “mekteplerin

intizamsızlığı, çocukların ehliyetsizlikleriyle ikdamsızlığı esbab-ı tahsileyenin suubet müşkilatı gibi daha bazı sebepler de var ama bunlar evvelleri imiş. Şimdi hamdolsun! Onların hepsi ıslah ettirildi. Bir taraftan da ikmaline çalışılıyor. (Mehmed Sadi 1291: 23-24)

Modern tarzda eğitilen ilk bireyler, geleneksel toplum hayatının bazı sembollerinin gelecek kuşaklara taşınmasına engel olur. Eğitilmiş genç kızlar ve erkekler “evlilik” konusunda geleneksel algılayıştan farklı düşünmeye başlamışlardır. Tanzimat dönemi oyun yazarları da modern eğitimin neticesinde kadında görülen bu değişimi, değişik şekillerde ele almaktadırlar. Bunlardan ilki geleneksel ile modern yaşam arasında kalmış kendisine kimlik arayan “kadının” konumudur. Oyun yazarları eğitilmiş kadını, geleneksel yaşamın kadına biçtiği roller ile yüzleştirerek, geleneksel yapının eleştirisini yapmaktadırlar. *Kölemenler* piyesinde Süeda, babasının kendisini evlendirmek istediği kişilere karşı çıkar ve çeşitli evlilik taleplerini geri çevirir. Yani iyi eğitilmiş bir kız başkalarının kendi hayatıyla ilgili vermiş olduğu kararlara karşı çıkmaktadır:

HASAN: (..) yüzünü ekşitiyorsun galiba kocanın beyzade zengin adamlardan birisini olmasını tasavvur ediyorsun. Ben biliyorum ya.. Sana bu fikirleri veren hep okumaktır. Vaka okuyup yazmak öğretmeği istedimse de şimdilik bu fikrimden döndüm.

SÜEDA: Ama babacığım

HASAN: Evet bundan sonra seni okumaktan men edeceğim çünkü sen ondan başka türlü istifadelere kalkıştın. Galiba masal kitapları okuduğun zaman efkârın bütün bütün onların içine dalıyor kendini fakir bir Arap kızı olduğunu unutuyorsun, kendine münasip kocaları reddediyorsun (Hasan Bedreddin 1292: 12).

Geleneksel yaşamda kadından beklenen boyun eğme, dayanma, her şeyi olduğu gibi kabul etme anlayışının değişmesi, kadının eğitilmesiyle mümkün olur. Bu değişim, yeni bir kadın tipinin oluşmasına imkân sağlar. Yeni kadın tipinin temsilcisi olan Süeda, okuyup yazmasının onu ne kadar bilinçlendirdiğini, kendi hayatıyla ilgili vereceği kararlarda söz sahibi olması gerektiğini şöyle dile getirir:

SÜEDA: pek çok hakkın var babacığım... Vaka okumak benim fikrimi bütün bütün parlattı âlemin ahvalini okudukça anlattı. Lakin sizin zamanınız gibi benim aklımı bozmadı. Kendimin kim olduğunu biliyorum. Fakir bir ihtiyarın kızıyım... Lakin fakir olmakla beraber hukuk-i insaniyeden de sakit değilim. ... (...) Babacığım artık beni söyletme... Kitapları okumaktan aldığım fikrin hülasesını müsaade ederseniz söyleyeyim. Allah'ın bize verdiği her hal için kendine teşekkür etmeli.

HASAN: Evet burası pek güzel

SÜEDA: Dur daha var... Bir de say etmeli. Sayyı alkışlamalı... Ama sayyı öyle icra etmeli ki mümkün-i husul kâffe-i eşyaya sarf etmeli. Ah beni komşumuz çitliğinin oğluna kabulden men eden şey... Onu sevmiyorum baba. Teehhül nedir bilir misin? İkinci bir âlem-i hayattır. O âlemde zamanı hoş geçirmek için iki eşin muhabbetleri karşılıklı olmak şarttır. Hayat-ı hukukiye cenabı hak doğrudan doğruya vermiştir. Fakat bu ikinci âlem-i hayata biz kendimiz gideceğimizden esbab-ı saadetini de düşünmeliyiz.

HASAN: Evet orası da doğrudur.

SÜEDA: İşte bu yeni âleme girileceği zaman pek ihtiyatlı, pek tedarikli davranmalıdır. Âlemin her ahvalini birbiriyle müsavat üzere taksim edip paylaşacak iki eş olmalıdır. Hülasa baba muhabbet muhabbet olmalıdır. Muhabbet olunca ufak meserret büyür dehşetli kederler geçilir eğer muhabbet olmazsa... Vicdan..

HASAN: Ah... o ne diyorsun vicdan ne demek.

SÜEDA: ne ise şu efkârını beğendim zannederim. İşte kitap okumanın verdiği fikirler bunlardır (Hasan Bedreddin 1292: 12-13).

Osmanlı toplumunda kadının konumunu iyileştirmeye yönelik fikirler, esas olarak cinsler arası geleneksel iş bölümünde kadınların temel rolü olan analık rolünü daha iyi yerine getirebilmeleri hedefine uygun olarak kadınların eğitimi üzerine yoğunlaşmaktadır (Durakbaşı 2002: 104). Eğitim, kadının aile içindeki konumunu işlevsel hale getirmesinin yanında toplumda bir birey olarak yer almasına da imkân sağlarlar (Delikgöz 2009:27). Kadının birey olarak toplumsal yaşamda var olabilmesi için öncelikle insanlık vasfını kazanması gerekir. Bu da ancak eğitimle mümkün olabilir:

NESİBE: (kadının uyuduğunu görerek) İşte bunlar böyledir! Okunan şeyleri bile dinlemezler ki hatta kitap okumak lezzetini bilsinler! İlim ve marifetin meziyetini anlasınlar! Zannederler ki insanlık yalnız iyi fena, manalı manasız sözler söylemekle olur? İnsan insaniyetini ilim ve marifetle bilir! Her şeyin hakikatini onunla fark ve temyiz eder! İlimden behresiz olan insanlar sıkılmaz çehrelere benzer ki istidad-ı tabisinin ve gabar perdesiyle örtülmüştür! Cevher insanı ilm ve maarfilele celallenir. Her şeyin lezzeti onunla bilinir. Her şey onunla teshil ve tahsil edilir (Yusuf Neyyir 1290:11-12).

Geleneksel dönemde özel alanın sınırları içinde “mahrem” olarak kabul edilen kadına verilen eğitim, kadını başkalaştırır ve kadının toplumsal hayatın içinde bir “birey” olarak yer almasını sağlar. Birey olarak kadının toplumda yer alabilmesi, çalışma hayatına girmesiyle doğrudan ilişkilidir. Kadının ekonomik açıdan üretken olması, toplumsal alanda geleneksel dönemden farklı bir yapının oluştuğunun ya da oluşacağını bir göstergesidir. Ekonomik alanda üretken olmak da ancak eğitimin sağlamış olduğu imkânlar çerçevesinde gerçekleşebilir. Kadınlar sosyal yaşamlarındaki uğraşlarını, almış oldukları eğitim ile birleştirerek ekonomik olarak üretkenliğe dönüştürebilirler.

Mehmet Şakir tarafından kaleme alınan *Teehhül Yahut İlk Göz Ağrısı* piyesinde, Akile Dudu, babasının kendisine vermiş olduğu eğitimi, ailesinin geçimini sağlamak için kullanır:

AKİLE:(..) Ha onların tirillikleri sabırsızlıkları Hakk'a tevekkül etmemelerinden ileri gelir. Hele kendilerinde kanaat hamiyet cevheri olmayıp da kan yüzünden servet meziyet kazanmayı bahadırılık sayan gençleri yahut çalışmayıp da ailesini sıkıntı içinde yaşatan dinçleri insandan saymam. Onlar adeta kalp hayvandır. Vicdansız iz'ansız nadandır Ben âciz bir kadın iken gayret himmet tedbir sayesinde beylercesine yaşıyorum Çok şükür Mevla'ya...

DURMUŞ: Rahmetli pederinize dua ediniz ki o sizi okutmuş yazdırmış. Ya o zat karanlık fikirli babalardan olup da kızının öyle olur böyle olur diye bin vâhime ile sizi kâtip etmemiş olsa idi böylece kimsesiz kaldığımız vakit ne yapabilirdiniz Bu yaştan sonra kocalardan kalan ma'sumlar nerede sığındırılırdı. Artık kocadan kocaya sekiz. Bir koca daha dokuz.

AKİLE: Hakkın var babacığım Hep bu rahatlar maârif sâyesindedir Zira okumuşlar cesaret mahallinde cebbazlık, sabır ve teennî yerinde çalkazanlık etmez Bu üslubla gemisini yüzdürür. İşte dal dingil bir hatun iken maârif sayesinde hem kızımı hem oğlumu gül gibi büyüttüm. Kendime de yan gözle bakan olmadı. Şimdi İstanbul'un teehhül nâzırı yahud çöpçatanıyım kız, dul, erken mahlûl bulup alıvermek için hanımlar, beyler, efendiler hele yabancılar hep bana mürâcaat ederler Ey yazım olmasa çamaşırculuktan baka neye yarardım. Artık deme adama mektup, muhabbetname bile yazıyorum. Çünkü dünürlükten vakit kalmıyor. Şu sanatım o let senelerini ganimet yılı diye anıp zenginlerin olduğunu dört gözle bekleyen cami kayyumlarından, kilise papazlarından, hele herkesin yekdiğeriyle kavga niza' çıkarmasını intizâr eden dava vekillerinden, arzuhalci köşe başı yazıcılarından kırk kere a'lâ ya evet ben nev'-i beşerin izdivaçla teksîr-i tenâsülünü arzu ve o yolda hizmet edenlerdenim! (Mehmet Şakir 1302: 20–21).

Osmanlı toplumunda Batılı yaşam tarzının belirgin olarak ortaya çıkışı, geleneksel hayat tarzının yavaş yavaş yok olacağı düşüncesini meydana getirmektedir. Bu şüphe ve olumsuz bakış, özellikle kadın ve edebiyat ilişkisinde bariz olarak görülür. Bazı Osmanlı aydınlarına göre yeni edebiyat, Batı medeniyet kültürü içerisinde oluşmuş olduğundan, gayr-i ahlaki yaşam biçimleri sunmaktadır. Bu gayr-i ahlaki yaşam biçimi özellikle Türk kadınına tesir edecek ve sonuçta Osmanlı toplum yapısı çökecektir (Andı 1999: 35–36). Tiyatro metinlerinde bu bakış açısı kadın eğitiminde ele alır ve eleştirilir. Bu durum, kadının eğitimsiz kalmasına sebep olarak görülmektedir. Salih'in kaleme aldığı *Kara Talih* piyesinde cehaletin insanların başına ne gibi felaketler açabileceğine temas edilir. Eserin başkarakteri Ata, çok zengin ve cimri babası Abdurrahman Efendi tarafından annesi ölünce eşi ve çocuğu ile birlikte evden atılır. Babası tarafından okutulmayan, bir meslek sahibi olamayan Ata, evden atılınca geçim sıkıntısına düşer. Nedim Bey, Ata'nın durumuna çok üzülür ve Abdurrahman Efendi'yi oğluna yardım etmesi için ikna etmeye çalışır. Ancak bunda başarılı olamayan Nedim Bey, okumaya ve eğitime karşı olanların cezalandırılması gerektiğini Abdurrahman Efendi'ye şöyle açıklar:

NEDİM BEY: (...) Kuzum âlemde kimse yoktur ki tahsil-i hüner ve maarif etmişte aç kalmış ve hiçbir kimse gelmemiştir ki tekmil-i hüner etmeden dünyadan lezzet bulmuş olsun. İşte sizin gibiler değımlidir ki çok okursa kız kısmı büyücü olur diye cahil ve hoca olacak değil A! Diyerek oğullarını gafil bırakıp ta nihayet evlatlarını rüsva erler. Ve kibirlerini yediremeyip de sanata vermeyerek nihayet sürüm sürüm süründürenler ve bu yüzden mülkümüzü de terkipten alıkoyanlar! Sizin gibileri kesmek asmak ile intikam alınmaz (Salih 1290:41-42).

Modern anlamda tiyatronun Türk toplumunda görülmeye başlaması, Batılı modern bir yaşam şeklinin ortaya çıkışıyla ilintilidir. Batılı yaşam biçimi içinde var olan yapılar, bir şekilde Türk toplumuna getirilerek örnek alınan Batılı ve modern insanın yetiştirilmesini hedeflemektedir. Bu Batılı ve modern yaşam biçiminin belli araçlarla topluma sunulması gerekir. Edebiyat, bu açıdan Osmanlı aydınları tarafından Batılı düşünce ve yaşam biçiminin, daha doğrusu Batılı anlayışın topluma sunulması için en uygun vasıtaadır. Batılı edebi türler, bu anlamda Batılı düşünce ve yaşam biçimini temsil etmektedir. Tabii ki de bu düşünce biçimini var olan edebi türlerle yaşama geçirmek imkânsızdı. Ancak tiyatronun Batılı yaşam tarzını temsilî olarak sahneye koyuyor olması, tiyatroya karşı tepkiyi de beraberinde getirmektedir. Tiyatro metinlerinde bu anlayış açık bir şekilde ortaya konulur. Ali Necip Paşazade'nin kaleme aldığı *Sanki Aşk* piyesinde aşırı batılılaşma ve bunun toplum hayatına yansımaları konu edinilir. Mazlum Bey'in annesi Dudu Hanım, genç kız ve erkeklerin geleneksel hayat tarzından uzak bir biçimde birbirleriyle ilişkiler içinde bulunmalarından oldukça şikâyetçidir. Ona göre, gençlerin gayr-i ahlakî ilişkiler içinde bulunmalarında edebiyatın, özellikle de tiyatronun sunmuş olduğu yeni yaşam biçimleri etkili olur:

DUDU HANIM: Hep bunları okuyarak böyle şeyleri öğreniyorlar zamanımızın çocukları. (Eliyle tiyatro kitaplarını gösterir) aslı faslı yok bir takım "misaller" ne bu! Tiyatro edep mektebi imiş, irfan mektebi imiş, hay yere batsın! Olmaz olsun böyle mektep... Lüzumu yok... Herkesin evladını baştan çıkarmağa hele kızlarda dersek namussuzluk sorma gayri. Öyle bildiği bir adamla oturup da bir takım cilveler, muhabbetler. Muhabbet değil ya aşüftelik. Bizim küçüklüğümüzde utanırdık şayet sokakta bir erkek yüzünü görecekti diye... Bunlar ise kendilerini erkek erkekler kadın. Erkeklerle adeta cilve ediyorlar (Ali Necip Paşazade 1299:10-11).

Edebiyat ile eğitim arasında sıkı bir bağ bulunmaktadır. Edebiyat sözcüğünün kökünü oluşturan ve “terbiye-eğitim” anlamına gelen “edeb” kelimesi bunu açıkça göstermektedir. İlk dönem Tanzimat sanatçıları da edebiyatın etimolojik kökenine uygun hareket ederken “toplum için sanat” ilkesine bağlı kalarak, toplum ile ilgili konuları ele alırlar. Onlara göre, edebiyat toplumun hizmetinde olmalıdır (Kavcar 1994:11). Edebiyatın toplumun eğitilmesi açısından önemli olduğu düşüncesi, toplumun belli kesimlerince benimsenmez. Edebiyatın gayr-i ahlaki yaşam biçimlerini tasvir ediyor olduğuna dair inanış, eğitim konusunun sakıncalı olduğu düşüncesini doğurmuştur. Salih’in kaleme aldığı *Asi Behçet* piyesinde Behçet Bey, yeni edebiyatın eğitim aracı olarak kullanılmasına karşıdır ve bu tavrını kızı Servet Hanım ile olan diyalogunda şöyle dile getirir:

BEHÇET BEY: Hanım kızım kitap mı mütalaa ediyorsunuz?

SERVET HANIM: Evet Efendim

BEHÇET BEY: Ne kitabı?

SERVET HANIM: Yemen tarihi

BEHÇET BEY: Ha! Yemen tarihi o pek güzeldir ama öbür takım tiyatro kitapları bilmem neler var. Onları sakın okuma çünkü hepsi alaka gibi şeylerden bahseder ve onları okuyanlar baştan çıkar. Fakat böyle tarih gibi şeyler okur isen hem eğlenirsin hem de malumat kesb edersin (Salih 1290:11).

Osmanlı aydınlarınca kadının eğitimi toplumsal değişimin geleceğe taşınması açısından önemli görülmektedir. Eğitimin, aileyi ve dolayısıyla toplum hayatını değiştireceğine dair inanışla kadınlar için önce sağlam bir aile eğitimi, sonra ise mekteplerde hatta Darülfünun’da yüksek bir eğitim amaçlanır. Ne var ki, bu pek de kolay sağlanamaz. Bunun önünde en önemli engel, devletin ve toplumun bakış açısıdır. İlk kız Rüşdiye’sinin 1858’de ve Sıbyan, Rüşdiye okullarına kadın öğretmen yetiştirecek olan Darülmualimat’ın da 1870’de açıldığını göz önüne alırsak, aradaki zamanın

önemi daha iyi kavranacaktır (Çakır 1994:221-222). Zira toplumun geleneksel zihin yapısı, böyle bir ani değişime hazır değildir. Ancak bütün olumsuzluklara rağmen kadın eğitimi, ev içinde ya da kamusal eğitim alanlarında verilmeye çalışılır.

Tanzimat aydınları, memleketin içinde bulunduğu gerilikten kurtularak ilerleyip medenileşmesi için, kadın eğitiminin yaygınlaşmasını temel şart olarak görürler. Ancak söz konusu sistemde bu hedefe ulaşmak oldukça zordur. Bu sebepten dolayı insanların belli vasıtalarla eğitilmesi gerekmektedir. Bu vasıtaların en önemlilerinden birisi de tiyatrodur. Tiyatroya verilen bu görev, kadın eğitimi açısından tam da işlevsel olarak kullanılamaz. Tanzimat tiyatrosunda kadın eğitimi konusuna pek fazla değinilmez ve eğitilmiş kadınların eğitim durumları hakkında bilgi verilmez. Sadece aşkın ve evliliğin konu edildiği piyeslerde kızların ve erkeklerin birbirleriyle mektuplaştıkları bildirilir; onların okuma yazma bildiklerini göstermektedir. Ancak bu eğitimin nasıl verildiği eserlerde açık bir şekilde belirtilmez.

1.1.3 Sosyal Yaşama İlişkin Meseleler

İslam medeniyeti ile yüzyıllar boyunca şekillenen Osmanlı toplumunda, Batıyla etkileşim sonucunda bir takım değerlerde değişim meydana gelir. Toplumda yerleşmeye başlayan Batılı yaşam biçimi ile geleneksel değer yargılarının çatışması sonucu sosyal yaşamda uyumsuzluklar görülür. Bu uyumsuzlukların ilk yansımaları kadının sosyal yaşamda nasıl konumlandırılacağı meselesinde ortaya çıkar.

Osmanlı toplumunda kadın ve aile mahrem kabul edilir; sosyal yaşam normları da bu çerçevede belirginlik kazanır. Toplumda erkek ve kadının yaşam alanları İslam dininin getirmiş olduğu kaidelere uygun olarak düzenlenir. Erkeğin dünyası kamusal, kadınınki ise özel ve mahrem kabul edilmektedir. Bu iki ayrı dünyada kadın içerenin, erkek ise dışarının insanıdır (Çakır 1994:158). Cinsler arasındaki bu mekânsal ayrılık, kurallarını kendilerinin oluşturdukları bir kadın toplumunun ortaya çıkarmasına imkân sağlar. Kadınların oluşturduğu oldukları bu toplumda, üst statü sahibi yaşlı kadınlar, evdeki diğer kadınlar üzerinde olduğu kadar aile içindeki genç erkekler üzerinde de otoriteye sahiptirler (Pierce 1996:6). Mekânları içinde olabildiğince özgür olan kadınların dış hayat söz konusu olduğunda ev dışına çıkmaları hoş görülmemektedir (Kınalızade:49). Modernleşmeyle birlikte geleneksel dönemde erkeğin alanı olan dış mekânda, kadının da yer almaya çalışması toplumsal hayatın yeniden tanımlanmasını mecbur kılar (Meriç 2000:107). Kadının dış hayatta yer almasını sağlayan en önemli etken olan giyim kuşam bu anlamda yeniden şekillenmeye başlamıştır.

Giyim kuşam, tarihin her devrinde var olan tanımının dışında farklı anlamlar taşır. Bireyin ait olduğu sınıf, edindiği meslek, inandığı din, dünya görüşü, mensup olduğu millet vb. hakkında fikir sahibi olmanın ilk ve en kolay yolu çoğu kez onun giyim kuşamı olmuştur. Özellikle Osmanlı gibi kozmopolit bir yapıya sahip olan toplumlarda giyimin bu işlevi daha bariz bir şekilde görülür.

Bu anlamda Osmanlı'nın geleneksel yaşamında kadınların giyim kuşamı her zaman çok önemli olmuştur. Kadının dış mekanda nasıl giyineceği yasal düzenlemelerle belirlenir (Caporal 1982:141-148). Bunun nedeni geleneksel, hayatta toplumsal alanda erkek egemen bir yapının hâkim olması ve buna kaynaklık eden örfi kabullerdir (Meriç 2000:55). Serpil Çakır (1994:174), bu konuyu şu şekilde ifade etmektedir:

Kadını toplumdan soyutlayan en önemli unsurlardan biri "tesettür" olgusuydu. Kadınlar ev dışında vücutlarını ve yüzlerini göstermeyen yeldirme, ferace ya da çarşaf giyerlerdi. Bir dinsel kural olan örtünme koca tarafından istendiği gibi, devlet tarafından da uygulanan karar ve yasaklarla denetim altına alınmıştır. Çünkü İslam toplumlarında kadın, giyimiyle de, toplumsal ve siyasal projeye dahil edilmiştir. Tesettürle biçimlenen giyimden sadece mahremlerin, cinselliğin korunması, gösterilmemesi değil, toplumsal düzenin korunması da amaçlanmıştır.

Bundan dolayı toplumsal düzende meydana gelen her türlü değişimin yansımaları kadın giyiminde gözlemlenebilir (Vaka 2003:1011). Nitekim Batılılaşmayla birlikte kadının toplumsal hayatta ve iş hayatında yer almaya başlaması, Osmanlıda kadının toplumsal

hayatta temsil eden ferace ve yaşmak gibi tesettür öğelerinin şekil değiştirmesi sağlamıştır.

Batılı anlayışın etkisiyle değişen Osmanlı kadının dış mekân kıyafeti, toplumsal yaşamdaki değişimin en bariz göstergesidir. Batılı moda anlayışına uygun olarak giyinmek, kadınlar için çoğu kez Batılılaşmayla aynı anlamı taşır. Ancak taklit üzerine inşa edilen Batılılaşma anlayışı birçok açıdan eleştirilmektedir. Bu eleştirilerden ilki, giyim kuşam konusunda yapılan israfa kendini gösterir. Mehmet Rifat tarafından kaleme alınan *Görenek* adlı piyes bunu durumu örnekler niteliktedir. Bu piyesteki başkarakter Naim Bey, kültürlü, okumuş ve geleneklere karşı birisidir. Karısının şahsında gösteriş budalası, batılı gibi olmaya çalışan kadınları şu sözlerle tenkit eder:

NAİM: (...) Bizim Türk kadınları ziynet, sefahat, israf, tembellik olsun da aç gezmeye razı. Hiçbir kere idareyi düşünmezler. Hele birkaç seneden beri Allah imdat eyleye. İstanbul kadınları bildiklerini unuttukları öylesi azıcık dikiş gibi şeyler bildikleri hiç olmazsa kendi elbiselerini dikerlerdi. Şimdi o da yok. Bu gidişle Allah imdat eyleye. Yaptıkları elbiseye kumaş fiyatından ziyade dikiş parası veriyorlar (...). Evvelesi sokağa çıkardı. Ne ise giyecekleri yerlere yürürler giderlerdi. Şimdi ise o kör olasıca tramvaylar bilmem şirket arabaları çıktı. Kadınlar da kibarlaştı. Bir sokağa çıkışları da en aşağı yarım lira (Mehmet Rifat: 26-27).

Kadının dış hayatta yer alması, erkeğe ait olan dış hayatın kullanım alanının daralmasına ve farklılaşmasına sebebiyet vermektedir. Kadının dış mekânda daha çok görünür hale gelmesi, erkeklerde ciddi gerginlik meydana getirir ve sokağa çıkan kadın,

hemcinsleri tarafından farklı bir şekilde algılanır. Dönemin gazete ve dergilerinde kadınlara karşı erkeklerin yaptığı sataşmalar sık sık ele alınmıştır (Delikgöz 2009:26). Bu durum, Tanzimat sonrasında toplumsal yapıda birdenbire kadınla karşılaşan Türk erkeğinin yaşadığı gerilime ve özgürlük alanının paylaşımına gösterdiği tepkinin bir yansıması olarak değerlendirilebilir (Meriç 2000:107–108). Mehmed Ziya'nın *Eden Bulur Yahut Merhametsiz Valide* adlı piyesinde, Nafia Hanım, çocuk denecek yaşta, kendisinden oldukça yaşlı biriyle evlendirilmiş, mutsuz bir kadındır. Gezmeyi, eğlenmeyi seven Nafia Hanım, kocasını zehirleyerek hür olmaya çalışır. Kocasını öldüren Nafia Hanım sık sık erkeklerle gönül eğlendirmek için gezmeğe gider ve bu düşüncelerini şöyle dile getirir:

NAFİA HANIM: (...) (Kendi kendine) Hele yaşmaklanınca kendimi hakikaten bir genç kız zannediyorum. Biraz da düzen müzen versem artık arkama düşmeyecek erkek kalmaz. Ama bu İstanbul'un erkeleri de gördükleri kadının arkasına takılırlar. Acaba bu hanım bizi ister mi bizi kabul eder mi demezler. Sade kendilerini takdime çalışıyorlar... (Mehmed Zita 1298: 11).

Toplumsal yaşamdaki bu değişim, kadının görünürlük kazanmasıyla doğrudan ilişkilidir. Kadınlara sağlanan mekânsal imkânlar, geleneksel ile modern anlayış arasında çatışmaların doğmasına neden olur. Ahmet Mithat Efendi'nin *Eyvah* adlı piyesinde, Meftun Bey, sosyal hayatta değişime dikkat çekerken, kadının dış mekânda yer alış şeklini eleştirir. Erkek ve kadının çok değiştiğini düşünen Meftun Bey, toplumsal yaşamda şimdiye kadar görülmeyen kadın-erkek ilişkilerinin ortaya çıkışını şöyle dile getirir:

MEFTUN BEY: (...) Bir alay genç kadın. Toz gibi yaşmaklar, karabina kadar şemsiyeler, bir alay da süslü beyler... Artık beni söyletme. İşte şu her günkü rezalet vesselam.

AYŞE KADIN: Sizin gözünüz başka bir şey görmez ki!

MEFTUN BEY: Yok ama Ayşe kadın. Sahih söylüyorum. Gençlik var, gönül var, aşk var, sevda var; ama bu beylerimin, bu hanımlarımın hali öyle değil. Doğrusunu söyleyeyim. Hele ben kadın olsam, bu nazlıların hiç birine göz ucuyla bile bakmağa tenezzül etmezdim. Efendim, yürek ise bu nasıl yürek. Gönül ise bu nasıl gönül. Kırk anbar. Yolda bin kadına rast gelseler, hepsine arz-ı iştiyak ediyorlar. Ama yine kabahat kadınlardan ki bunların maymun gibi yüzlerini, gözlerini yumuşturup durmasına gülüyor mülüyorlar da heriflere ümit veriyorlar (Ahmet Mithat 1990:17).

Modern hayat, insanı geleneksel dönemden farklı olarak buldukları mahalle ve sokaklardan dışarı çıkarır; kentin merkezlerinde, meydanlarında ve belirli bölgelerinde açılan yeni mekânlarda insanın sosyalleşmesini sağlar. Osmanlı toplumsal hayatında da modern hayatın oluşturmuş olduğu yeni mekânları görmek mümkündür. Kâğıthane, Çamlıca gibi dış mekânlar, insanların içinde bulunduğu mekânların dışında yeni yaşam alanları olur. Osmanlı kadını da, modern yaşamın sunmuş olduğu bu yeni sosyal mekânlarda yer almaya başlar. Geleneksel hayatın kalıplaşmış, bir düzen içerisinde tasarlanmış kadın-erkek ilişkileri bu mekânlarda daha farklı bir boyut kazanır.

Hasan Bedreddin'in *Iskat-ı Cenin* adlı piyesinde Afife, Kâğıthane'de bir gezi esnasında Edirne zadedânından birinin oğlu olan Hilmi Bey'i görerek âşık olur. Afife, Hilmi Bey'i görmesini şöyle anlatır:

AFİFE: Hani ya bundan üç ay evvel validemle Kağıthane'ye gitmiş idik.

KETHUDA: Ha bende birlikte değil miydin ya?

AFİFE: Evet sizde var idiniz? Orada bir şey gördüm. Görür görmez fena oldum. Yüreğim oynadı. Bence güzelliğini tarif edemem. Doğrusu sevdim. Allah esirgesin erkeklere işaret etmek filan gibi şeylere alışık değilsem de ne çare o vakit kendimi tutamadım (...). O da bana etti. İşte o gün yüreğimde muhabbet ateşi yayıldı...

KETHUDA: Ya... Ey sonra, o beyi görebildiğiniz mi ve kimin nesi imiş öğrenebildiğiniz mi...

AFİFE: Evet bazı defa bu sokaktan geçiyor. Geçenlerde kapının önüne gelmiş bir kağıt bıraktı bende aldım. Meğer bana yazılmış bir mektup imiş. Bir takım diller dökmüş (Hasan Bedreddin 1290: 9-10).

Beyoğlu, Kâğıthane, Çamlıca gibi yerler batılı yaşam değerlerini temsil etmeleri açısından oldukça önemlidir. Bu mekânlar kadınların da gidip eğlendikleri, erkeklerle birlikte olmaya başladıkları yerler haline gelir. Geleneksel hayatın cinsler arasında sınırları belirleyen kaç-göç anlayışından kurtulmak isteyen kadınlar, bu gibi yerlerde gönüllerince eğlenip, erkeklerle gönül ilişkilerinde bulabilirler.

Abdülhak Hamit'in *İçli Kız* piyesinde İçli Kız (Sabiha Hanım)'ın üvey annesi Hatice Hanım sürekli olarak Beyoğlu'na, mesire yerlerine gitmektedir. Hatice Hanım, eve kapanan dışarı çıkmayan Sabiha'yı tenkit ederken İzzet ile Sabiha arasında mektup götürüp getiren kadın, onu zamane kızlarına benzememesi yönünden takdir eder:

YAŞMAKLI: Kimse ile görüşmeyip de evde ne yapıyorsun kızım?

İÇLİ KIZ: Ne yapacağım efendim? Okur yazarım...

YAŞMAKLI: Hiç mi hiç gezmeğe çıkmaz mısın?

İÇLİ KIZ: Pek nadir.

YAŞMAKLI: Aferin kızım. Ne kadar nadir gidersen o kadar iyi edersin. Gidip de ne yapacaksın? Geçen gün Beyoğlu'na gittim. Cuma idi. Sağlıkla gitmeseydim! Ah. O zamana kızların hali ah. Bir yapmadıkları kalmıyor... Sakın, sakın gitme kızım. Adın çıkar. Orada gezenler gibi rezil ve rüsvay olursun... (...) İstedikleri rezaleti izliyorlar. Bu ettiğiniz nedir denecek olursa, alafrangadır, diyorlar ki ben o gün sürüsüyle Frenk kadınları gördüm. Hepsi edepli edepli, uslu uslu geziyorlar. Yüzleri açık ama alınları da açık. Hepsi önlerine bakarak geziyorlar... Bizimkilerin haline bakıp bakıp eğleniyorlar. Sakın kızım, sakın kimselere uyup da gitme. Kadınlarla erkeklerin toplandıkları yerlere sakın gitme (...) (Abdülhak Hamit 2002:97).

Toplumsal yapıdaki değişim, geleneksel hayatın eğlence anlayışını da büyük ölçüde etkiler. Eğlence hayatındaki değişim, modern ölçülere uygun olarak tasarlanmaktadır. Modern ölçüler, sosyal hayatta en önemli desteğini, “hayatın ve yaşam biçiminin medenileşmesine yaptıkları katkı” şeklinde ifade edilen psikolojik kabulden almaktadır” (Meriç 2000:148). Batılı yaşam tarzının Osmanlı toplumuna sunduğu salon, balo, tiyatro, sinema gibi yeni mekânlar, kendi davranış ölçülerini de beraberinde getirir. Tabii ki de geleneklerine sıkı sıkıya bağlı Osmanlı toplumunda bu yaşam biçimi bazı olumsuzları da doğuracaktır.

Yusuf Neyyir'in *Tasvir-i Sebat* piyesinde Münim, evlenmeden önce karısı Nesibe'ye kendisine sadık kalacağına, onu aldatmayacağına

söz vermesine rağmen evlendikten; kısa bir süre sonra, Beyoğlu'nun eğlence dünyasına dalarak karısını Frenk kadınlarıyla aldatmaya başlar. Nesibe kocasının, yaptıklarına çok üzülmekte, bu üzüntüsünü ise şöyle dile getirmektedir:

NESİBE: Yanımdan bir lahza ayırmadığım gözümden sakındığım Menum Bey haftalarca eve gelmez, yüzüme bakmaz oldu. Beyoğullarında balolarda Kâğıthanelerde sevdiği Belaş namımdan bir kadının arkasında gezinmeğe başladı. Ben aralık ta evde ima suretinde beyefendi bu halden vazgeç dedikçe bana müstehizyane bir gülüşle mukabele eder oldu. Bunu ne pederime ne de valideme söyledim (Yusuf Neyyir 1290:75-76).

Osmanlı toplumunda Batılı kültürü derinlemesine tanımayan, fakat Batılı gibi yaşamaya gayret eden bir zümre ortaya çıkmıştır. Batılı yaşantıya özenen ve tamamıyla Batıyı taklit eden bu zümre, toplumda "Alafranga Züppe", "Turfanda" olarak tanımlanır (Timur 1991: 290). Bu tipler, gerek toplum ile olan ilişkilerindeki yüzeysellik gerekse de yaşam biçimlerindeki yapmacılık açısından toplumun farklı kesimlerince eleştirilir. Tanzimat döneminde gündelik hayatta ortaya çıkmaya başlayan batılı yaşamı taklit etmekten öteye geçmeyen alafranga anlayışı, ailenin konu edildiği tiyatro oyunlarında sıklıkla karşımıza çıkan ve eleştirilen bir olgu olmuştur. Bu oyunların bazılarında, aile fertlerinden birinin alafrangalık özentisi aileyi zor duruma düşürür, aile kurumu bu alışkanlıktan zarar görür. *Tasvir-i Sebat* piyesinde Muhsin Bey, alafranga yaşam biçiminin bireyler üzerindeki etkisini şöyle açıklar:

MUHSİN: (...) Sizin gibi bir takım genç beyler bu makule karılara kapılırdaki bin türlü belalara giriftar olurlar bazısı sefahatte medeniyet namı vererek dolaşır bazıları da bin

Fransızcanın suret-i telaffuzunda meleke peyda etmek istiyorum da onun için bu karılarla ülfet ediyorum diyerek tariz edenleri ıskat etmeğe çalışırlar. Hâlbuki asıl medeniyet her bir hal ve hareketini bir daire-i iffet ve istikamet içinde bulunarak kimsenin hukukuna tariz etmemektir. Irzıyla edebiyetle yaşamaktır. Herkes olur ise olsun malını, ırzını, ırzını namusunu namusun gibi bilerek tecavüz etmemektir. Her ne ise hele siz pek ucuz kurtuldunuz yoksa bu yolda çok familyalar mahvoldu çok hanedanlar can ve malını söndü (Yusuf Neyyir 1290:68-69).

Alafranga yaşam tarzı cinsler arasında geleneksel hayatın çizmiş olduğu sınırları kaldırarak erkek ve kadının daha serbest ilişkiler içerisinde bulunması sonucunu doğurur. Eskiden evlerinden çıkmayan kadınlar, seyir yerlerinde ve pazarlarda dolaşır. Aynı mekânları paylaşan kadınlar ve erkekler karşılıklı gönül ilişkilerine girmekten de kendilerini alı koyamaz. Kadınların eskiye nazaran daha serbest davranışlar içinde olmaları nesiller arası çatışmanın doğmasına neden olur. *Sanki Aşk* piyesinde Dudu Hanım, kendi nesliyle, içinde bulunmuş olduğu zamanın neslini şöyle mukayese eder:

CEMİLE HANIM: Efendim! Zamanımızın ekseri adamları hep böyle şimdi ortalık alafranga. Bir parça serbest meşrep işler ne yapalım?

DUDU HANIM: Öyle ya! Aşüfteliğin adı serbest meşrep bana öyle serbestliğin. O piyano çalmanın lüzumu yok! Bunlar hep kızgınlığa bir vesile. Düşünün de bakın bizim küçüklüğümüzde böyle şeyler var mıydı? Ne güzel kadın kadıncık işlerimizle meşgul olurduk. Erkek lakırdısı ağzımıza alamadık. Bunlar öyle değil. Birbirini gördüler, biliyorlar (Ali Necip Paşazade1299:13).

Geleneksel dönemden farklı olarak kadının ev dışında yer alma talepleri, sosyal hayattaki ahlâkî değerlerin yeniden ele alınarak sorgulanmasına neden olur. Osmanlı toplum yapısında yer alan ve kadını mahrem kabul eden korumacı anlayışın temeli, kadını dış hayattan olabildiğince soyutlayan bir düşünce yapısına dayanmaktadır. Batılılaşma ile birlikte yeniden tanzim edilen kadının toplumsal hayatı, “medeni, çağdaş” kavramları etrafında oluşan değerler dünyası içerisinde değerlendirilmeye başlanmıştır. Ancak bu durum yüzyıllar içerisinde meydana gelmiş İslami değerler ile sosyal hayatta kabul görmeye başlayan Batılı değerlerin bir arada yaşandığı toplumsal bir yaşamın ortaya çıkmasına neden olur.

Sanki Aşk piyesinde Hilmi Bey kızı Pürnaz’ın Mazlum Bey ile seviştiğini öğrenir ve bu konuda karısı Muhibbe Hanım’ı tedbir alması konusunda uyarır. Muhibbe Hanım’ın bu işte bir anormallik görmediğini söylemesi üzerine de, Hilmi Bey meselenin namusa dokunur yanına dikkati çeker:

HİLMİ BEY: Seniye, Pürnaz nerede?

MUHİBBE HANIM: Seniye burada, Pürnaz bahçeye gitti.

HİLMİ BEY: Hanım! Sen bu kızın yularını salıyordun. Hiç bırakmıyorsun böyle olmaz. İşittiğime göre iş başka diyorlar.

MUHİBBE HANIM: Ne gibi?

HİLMİ BEY: Ne gibi olacak. Kız birini seviyormuş böyle bir lakırdı var.

MUHİBBE HANIM: Allah Allah!! Ne münasebet. Velew ki sevse bile ayıp mı? Böyle şeylerin daima vuku var.

HİLMİ BEY: Yok öyle deme. Ne demek! Buna adeta namussuzluk derler. Önünü almalı. Sonra fena olacak bilmez misin? Seniye’nin bir zaman birisiyle oturduğunu görerek ne hale getirdim. Eğer, bunu da bir şey mi sezecek

olursam sonra ne yapacağımı ben bilmiyorum
(Ali Necip Paşazade1299: 26-27).

Modernleşme ile birlikte toplumda görülen değişim ve dönüşüm aile yuvasının tanzimi konusunda da etkili olur. Eğitilmiş bireylerde evlilik algısı farklılaşır. Bu gelişme bireyin, hem zihinsel değişimine neden olurken hem de toplumsal hayatında hal-i hazırda geçerli olan geleneksel hayata ait birçok kültür birikimini değiştirir. Evlenme adetlerinden biri olan başlık parası geleneği, Batılı değerlerin ortaya çıkmasıyla birlikte geçerliliğini yitirmeye başlar. *Eden Bulur Yahut Merhametsiz Valide* piyesinde Nafia Hanım ile oğlu Cavid Bey arasında geçen diyalogda başlık parası âdetinin toplumsal hayatta nasıl yavaş yavaş ortadan kalktığı görülmektedir:

NAFİA HANIM: Nasıl ağırlık falan istemeyecekler mi?

CAVİD BEY: Hayır efendim. Bendenizden hiç bir şey istemiyorlar. Yalnız yüz görümlülüğü.

NAFİA HANIM: Öyle ise pekala. Zaten İstanbul'un kızları gittikçe ucuzluyorlar. Galiba bir vakit gelecek ki erkekler için tehhül etmek gaye ekmek almaktan daha kolay olacak.

CAVİD BEY: İhtimaldir. Hele arkadaşlarımın pek çoğu evlendi. Hepsi benim gibi evlendikten başka bazıları da yüz görümlülüğü bile vermemişler (Mehmed Ziya 1298:34-35).

Modernleşme sürecinde kamu alanının genişlemesi sonucu toplum üyeleri daha sıkı ve yoğun bir iletişim alanı içine girerler. Kamu alanının en önemli özelliği görünürlülüğü öne çıkarmasıdır. Sokak da bu açıdan ele alındığında, insanların geçirdiği değişimi; davranışlar, kıyafet, iletişim vs. konusunda en iyi yansıtan alandır. Nitekim, Batılılaşma döneminde modernleşmenin vitrini sayılan sokak, değişen toplum hayatının bir göstergesidir. Bu değişim çerçevesinde

dış görünüş, dış mekân, kıyafet ve iletişim biçimleri, geleneksel dönemden ciddi farklılıklar gösterir.

Ali Rıza'nın *Mızrak Çuvala Sığmadı* piyesinde Osmanlı sokak hayatından kesitler bulmak mümkündür. Vasfiye, evlilik hazırlıkları yapmak için çarşıya alışverişe gider, ancak çarşı kapalı olduğu için bir kahvehanenin yanında beklemeye başlar. Kahvehaneciyle girişmiş olduğu diyalog, Osmanlı kadınının ev dışındaki mekânlarda yaşadıklarını ortaya koyması açısından önemlidir:

VASFİYE HANIM:(...) Kıyafetim de pek fena. Şimdi benim halime vakıf olanları budala demezler mi? Derya. Hiç kocaya varacak bir kadın böyle bir kıyafetle sokağa çıkar mı? Ya rast gelirsem herifçeğizimi bu kılıkta görür ise? (Biraz düşündükten sonra) adam daha iyi beni ihtiyar sanırda zıfak gecesi taze olduğumu görünce çıldırır.

TAHİR: Dükkanın önüne kabalık etme.

VASFİYE: Çarşıya gideceğim kardaşım fakat açılmamışta onu bekliyorum.

TAHİR: Öyle ise valide bir iskemle vereyim de şöyle otur.

VASFİYE: (Valide dediğine hiddetle) Gözün çıksın hain hain yüzüme ne bakıyorsun.

TAHİR: (Kendi kendine) Hadi cadı sen de. (Vasfiye) darılma valideciğim darılma! Al vereyim de olur.

VASFİYE: Lüzumu yok benim gibi genç kadın kahvede oturabilir mi? (Ali Rıza 1292:33-35).

Kadının geleneksel dönemden farklı olarak dış mekânda görülmeye başlaması, kadın ve erkek açısından bazı olumsuzlukları da beraberinde getirir. Bu olumsuzluklar, kadının toplumsal alanda cinsler arası ayrıma tabi tutularak “aile kadını” şeklinde yeniden

tanımlanmasıyla bir nebze olsun çözülmek istenir. Toplum hayatında kadınla birlikte bulunmak ise, hem mekân açısından hem de davranışlar açısından değişime neden olmaktadır. Bu gelişmeler toplumsal yapının görünür alanı olan sokakta açıkça ortaya çıkar. Davut Esat'ın *Bihaber Peder Yahut Bir Günde Üç Kişinin Vefatı* adlı piyesinde Rauf Bey, Feride'yi sevmektedir. Rauf Bey, Uşağı İbiş'in vasıtasıyla Feride ile çeşitli mekânlarda görüşür. Bu mekânlardan birisi de sokaktır:

FERİDE HANIM: Malumunuz ki bendeniz erkek gibi öyle sokakta gezemem!

REFET BEY: Canım burası sokağa benzemiyor ki adeta bahçe..

FERİDE HANIM: Öyle ama buradan yol geçiyor. Sizin sesinizi işittikçe başka bir erkek gelir zannıyla kendimi sakladım (Davut Esad 1305:55).

Osmanlı insanının arka arkaya yaşamış olduğu savaşlar, toplumsal kırılmalara ve toplum hayatının değişmesine sebep olur. Savaşlar nedeniyle erkek nüfusunun cepheye sevk edilişi, istihdam alanında büyük bir boşluk doğurur. Bu boşluğun kadınlar tarafından doldurulması, kadının sosyal hayatta daha etkin olmasına imkân verir (Caporal 1982:135-140). Bir başka deyişle, kadına ev içinde iyi bir anne ve iyi bir eş olma misyonunun yanı sıra, dışarıda da, gerek ailesine gerekse ülkesine katkıda bulunacak çalışma imkânı sunulmuştur (Delikgöz 2009:25). Salih'in kaleme aldığı *Kara Talih* piyesinde, babası tarafından evden atılan Ata, karısı Zeliha ve oğlu ile birlikte sokakta kalır. Kendilerine acıyan Nedim Efendi, onlara sığınabilecekleri bir oda verir. Zeliha, aile bütçesine katkı sağlamak ve eşine yardımcı olmak için çok düşük ücretle gömlek dikmektedir ve çekmiş olduğu sıkıntıları şöyle dile getirir:

ZELİHA: Kadının ben de elimden dikişten başka bir iş gelmez ki çalışayım da kocama yardım edeyim. Çalışıyorum çabalıyorum ama dört günde altmış paraya ancak bir yağlıkçı gömleği dikebiliyorum. O zalim yağlıkcılarda altmış parayı altmış kere gidip gelince vermezler. Hele İstanbul ahalisi koca bir hırkayı on kuruşa diktirmek için bizim gibi düşkünleri ararlar bulurlar. Çabalaya çabalaya tırnaklarını kopararak dikersin iki haftada güç hal ile bitirirsin parasını verinceye kadar bin türlü eziyet ederler (Salih 1290:27-28).

18. yüzyıldan itibaren sosyal hayatı yeniden biçimlendiren modernleşme anlayışı, insanın geleneksel dönemde din merkezli olarak zihnini, hareketlerini ve dolayısıyla toplumsal alanı kullanma biçimini değiştirir. Modernleşme ile toplum hayatını belirleyen yapılar, geleneksel dönemden farklı bir yapıya bürünmektedir. Değişimin insana getirdiği en önemli problem, artık hayatın parçalı olarak algılanmasıdır. Bu algılayış şeklinde, sosyal yaşamı şekillendiren veriler, geleneksel dönemden farklı olarak dünya/ahiret merkezli düşünülmez. Bilakis dünya ile ahiret bir araya gelemeyecek şekilde uzaklaşmıştır. Dolayısıyla din, toplumsal hayatın dışına çıkartılmış ve yaptırım gücünü kaybetmiştir. Bu gelişme, toplum hayatını kamusal ve özel alan olarak ayırır ve yeniden tanımlanır. Toplumsal hayatın özel alanı kabul edilen aile kurumu da, modernleşme ile birlikte büyük bir değişim geçirir. Aile kurumunda meydana gelen değişimin temelinde, toplum hayatındaki “modern kadın” anlayışı vardır.

Geleneksel dönemde zamanını sadece evde geçirmekte olan şehirli Kadın, yaşantısını ev eksenli olarak şekillendirmekteydi. Tanzimat ile birlikte kadının, geleneksel dönemden farklı olarak dış mekânda görülmeye başlaması, toplumun sosyal hayatının değişmesiyle doğrudan ilişkilidir. Tanzimat dönemi tiyatro eserlerinde

kadının sosyal yaşamdaki yeri, daha çok Batılılaşmanın toplum hayatına yansması şeklinde ele alınmaktadır. Yazarlar, Batılı hayat tarzının yanlış anlaşılması yüzünden toplumda olumsuzlukların yaşandığını ve aile kurumunun ve özellikle de kadınların bu anlayıştan çok zarar gördüğünü dile getirirler.

İKİNCİ BÖLÜM

2.1 KADIN TIPLERİ

Roman, hikâye, tiyatro gibi edebi türlerde şahıs veya kişi kadrosu diye adlandırılan tip ve karakterler, sanat ürünlerinin esas unsurlarındandır. "Tip" kavramı sözlükte çeşit, tür, cins, sınıf ve "aynı cinsten bütün varlıkların veya nesnelerin temel özelliklerini büyük ölçüde kendinde toplayan örnek" (TDK 2005) anlamlarına gelmekteyken, "karakter" kavramı 'kişiliğin bireye özellik veren ve ahlaksal davranışları ile ilgili görülen değişmezlik durumu; benzerlerinden bir nesneyi ayırt etmeye yarayan özellik' anlamlarına gelmektedir (Karaalioglu 1975: 184). E.M. Forster (1985:108), bu kavramları farklı bir bakış açısıyla değerlendirerek, eser kahramanlarını iki grupta toplar. Forster, kahramanları psikolojik özelliklerine göre, yalınkat ve yuvarlak karakterler olarak ayırmaktadır:

Roman kişilerini 'yalınkat' kişiler ve 'yuvarlak' kişiler diye ikiye ayırabiliriz. Yalınkat kişiler on yedinci yüzyılda "humour" adı verilirdi; bunlara kimi zaman "tip" kimi zaman "karikatür" de denmektedir. Katıksız biçimiyle yalınkat roman kişisi, tek bir nitelik ya da düşünceden oluşur. Yapısına birden çok nitelik gir mi, kenarlardan kıvrılarak yuvarlaklaşmaya başlar.

Forster (1985:109-119), yalınkat ve yuvarlak karakterlerin özellikleri ise şöyle açıklamaktadır:

Yalınkat kişilerin bir büyük yararı, romanda ne zaman ortaya çıksalar tanınabilmelidir. Okuyucunun bakan gözü değil de, gönül gözü tanır onları. Yalınkat roman kişilerinin ikinci

yararı, okuyucu bunları sonradan kolayca anımsayabilmesidir. Olayların etkisiyle değişmediklerinden, okuyucunun aklında değişmez bir biçimde yer ederler. Kabul etmek gerekir ki, tek tek yalınkat kişiler yaratmak, çok yönlü yuvarlak kişiler yaratmak kadar büyük bir başarı değildir; ayrıca yalınkat kişiler arasında en iyileri güldürücü olanlardır. Ağırbaşlı ya da acıklıları insanı sıkabilir. Acıklı bir rolü uzun süre yalnız çok yönlü kişiler üstlenebilir ve güldürü ile tutarlılık dışında kalan bütün duyguları ancak onlar uyandırabilir. Bir roman kişinin çok yönlü olmadığını anlamak için, inandırıcı bir biçimde bizi şaşırtabiliyor mu, şaşırtmıyor mu, ona bakarız. Eğer hiç şaşırtmıyorsa, yalınkattır. Şaşırtabiliyor da inandırıcı olamıyorsa, yuvarlaklık taslayan yalınkat kişidir.

Bu alıntıda Forster, roman kahramanlarını kişi kavramıyla açıklamaktadır. Basit yapılı ve tek bir cümle ile tanımlananları 'yalınkat kişiler' (tip) ile, karmaşık yapıdakileri ise 'yuvarlak' kelimesiyle adlandırır.

Forster'ın bu açıklamalarından hareketle, tipi edebî terim olarak; "nev'i şahsına münhasır" özellikler göstermeyen hangi açıdan bakılırsa bakılsın mübalağalı, bir şekilde belli bir zümrenin veya fikrin temsilciliğini yapan, ister gerçek hayattan alınmış olsun isterse bütünüyle hayali bir kimliğe sahip olsun son şeklini mutlaka sanatçının muhayyilesinden alan sahip olduğu benzer özelliklerle tek bir eserde değil birçok eserde karşımıza çıkan isimli veya isimsiz kahraman şeklinde tanımlamak mümkündür (Çiftçi 2007:4). Bu tanımlardan yola çıkarak tip hakkında bazı kıstaslar belirlemek edebi açıdan tipi daha anlaşılır kılacaktır:

1) Tip, basit ve basmakalıptır. Yani huylarıyla, davranışlarıyla, düşünme biçimleriyle, klişe özellikleri gösterir.

2) Tip, bir grubun, bir sınıfın temsilcisi konumundadır. Eserdeki kimliği ile üzerinde taşıdığı özellikler olumlu ya da olumsuz olabilir.

3) Tip, temsilcisi olduğu sosyal grubun medeniyet, kültür ve dünya görüşünün adeta bir sisteme kavuşturan kişidir.

4) Tipler, sosyal bakımdan manalıdır; muayyen bir devirde toplumun inandığı değerleri temsil ederler. Bunlar arasında toplumun sevmediği, küçük gördüğü, alay ettiği tiplerde vardır.

5) Tipler olağan, normal kişiler değildirler. Çevresiyle, şahsi ve toplumsal kaderiyle çatışma, tiplerde doruk noktasına ulaşır. Onlar, ortalama insanın dışında bir düşünceye sahiptirler.

6) Tip, yazarın hayat hakkında söylemek istediği şeyleri taşıyan bir araçtır.

7) Tip oluşturmada uygun ayrıntılar seçilir ve var olan abartılı bir biçimde yansıtılır. Okuyucu onu kolaylıkla hatırlayabilir ve çevresindeki kişilerle özdeşleştirebilir (Çifçi 2007: 44-47).

Batılı eleştirmenler, tip kavramını eserlerde ikinci derecedeki kişileri tanımlamak için kullanılırken, Türk Edebiyatında ise tip kavramı daha çok eserdeki başkişiler için kullanılmaktadır. Edebiyatımızda Batı'dan farklı olarak gelişen tip tanımında iki unsurun etkili olduğu söylenebilir. Bunlardan ilki, Avrupa'da roman, hikâye ve tiyatrunun geliştiği bir zamanda, bu türlerle yeni tanışan yazarlarımızın geleneksel anlatı türünün özelliği olan tip anlayışından tam manasıyla kopamamasıdır. İkincisi de, Osmanlı toplumunun içinde bulunduğu durumdan kurtulma reçetelerinin arandığı bir dönemde, "edebiyata toplumu eğitme ve değiştirme misyonunun yüklenmesi" eserlerde, belli bir ideolojiyi temsil kişilerin çizilmesine sebebiyet vermektedir.

Modern Türk edebiyatında kahramanlar, daha çok sosyolojik görünümleri açısından ele alınır. Bu sebepten dolayı edebi metinlerde tipler, sosyal hayatta belli bir sınıfın, zümrenin veya grubun temsilciliğini yapan birçok fiziki ve psikolojik niteliklere sahip olan çoğu zaman soyut ve hayalî bir görünüşü olan kahramanlardır. Bu tiplerin en önemli özelliği, içinde buldukları devrin kültür ve medeniyet anlayışının birer yansımaları olmasıdır. Türk tarihindeki medeniyet değişmesi ile eserlerde çizilen tiplerin değişmesi arasında paralellik bulunmaktadır. Türklerin İslamiyet'ten önce Orta Asya'daki yaşam tarzlarının ve medeniyet anlayışlarının bir ürünü olan alp tipi, İslamiyet'ten sonra yerini gazi, veli, âhi, rind, tiplerine bırakır. Bunlar büyük ölçüde Tanzimat'a kadar devam eden bir medeniyetin ürünüdür. Tanzimat'tan sonra ortaya çıkan ve daha çok roman, hikâye ve tiyatro gibi vakaya dayanan edebî eserlerde kendisini gösteren alafranga tipi, alaturka tipi, aydın tipi, bürokrat tipi ve idealist insan tipi de Batıyla temasa geçen (Tanpınar 1988: 43-44) iki medeniyet arasında kimlik bunalımı yaşayan toplumun ürünleridir. Bununla birlikte bu devirde yazılan eserlerde gazi, sevgili tiplerinin bazı özellikleriyle devam ettiği görülür (Kaplan 1986:6). Her ne kadar Osmanlı toplumunda değişim hızla gerçekleşse de, yüzyıllar içinde oluşmuş insan tiplerinin değişimi bir anda mümkün olmaz. Hatta bu değişimin görünebilmesi için aradan uzun bir zaman geçmesi gerekir. Mesela; alp tipinin önce alp-eren tipine, daha sonra da gazi tipine dönüşmesi çok uzun bir zaman içinde gerçekleşmiştir. Klasik edebiyatın sevgili tipinin Tanzimat'tan sonraki sevgili tipine dönüşümü de birden gerçekleşmez (Kaplan 1986:6). Bunun yanında belli bir devir ve medeniyet dairesi içinde ortaya çıkan bir tipin başka bir devir ve medeniyette varlığı sürdürmesi mümkün değildir. Çünkü o tipi meydana getiren içinde bulunduğu tarihi şartlar ve durumlar değişir; toplum içinde işlerliğini kaybetmiştir.

Eski çağlara ait bir tip, başka bir medeniyet merhalesi içinde görününce, mutlaka dejenere olur ve er geç ölür. Zira bir toplumda, muayyen

bir tipi yaşatan, o toplum içinde bulunduğu tarihi an ve durumdur (Kaplan 1986:111).

Türk tarih ve edebiyatının her medeniyet devresi ve her sosyal tabakası, kendisini temsil eden belli tipleri doğurur. Bir medeniyet devresinden başka bir medeniyet devresine geçilince de reel hayattaki insan tipleri değiştiği gibi edebi eserlerdeki insan tipleri de değişir (Kaplan 1986: 6).

Edebi eserlerdeki tipler, hayatı temsil etmesi açısından değişik konumlarda yer alırlar. Bunların bazıları menfi, bazıları da müspet veya ideal tiplerdir. Tiplerin eserde yer alışı, yazarın bakış açısıyla doğrudan ilişkilidir. Yazar, kötü bir durumu, inancı veya ahlaki resmetmek için kötü tipler oluştururken gerçekleştirmesini arzu ettiği şeyleri de, ideal tiplerle vermeye çalışır. Tanzimat'tan sonraki Türk edebiyatçıları da Batılı yazarlar gibi gerçek hayatı eserlerine yansıtmaya çalışırlar. Tanzimat dönemi tiyatro eserlerinde de bu anlayışa uygun sosyal hayatı temsil eden kadın tipler çizilir.

Tanzimat döneminde ferdi şahsiyetlerden ziyade, özlenen ortak değerleri temsil eden örneklere önem verildiği için (Kaplan 1986:7) edebiyatçıları eserlerinde sıklıkla bu tipleri idealize ederler. Bunun yanı sıra, klasik edebiyatta yer alan zâhid ve rakîb gibi menfi tipler de değişerek, alafranga züppe ve menfi kadın tiplerine dönüşürler. Bu dönemde özellikle tiyatro eserlerinde kadın tiplerini sosyal ve psikolojik özelliklerine göre; idealize edilen kadın tipleri; gazi tipi, sevgili tipi; menfi kadın tipleri; cariye tipleri gibi kadın tipleri ayırmak mümkündür.

2.1.1 İdeal Kadın Tipleri

"İdeal" terimi, "düşüncenin yöneldiği nesne" (Güçlü 2002:712) anlamındaki "idea"dan türemiştir. Terim anlamı "güzel insanların hayalindeki bir hülya, bir arzu; ulaşılması gereken uygun hedef olarak bilinir. İnançlı bir insanın gönlünde kurgulayabileceği, tasarlayabileceği, tasavvur edebileceği düşünceler ve beklentiler halitasında (bilişiminde) meydana gelen yüksek-manalı hedef" anlamlarına da gelmektedir (Seyyar 2007:433).

Eflatun, ideaların zihinden ayrı olarak gerçek bir varoluşa sahip olduklarını, hatta asıl gerçekliğin, idealar olduğunu iddia etmektedir (Güçlü 2002: 712). Ona göre, ideal âlem, şahsi hayatımız ve içinde bulunduğumuz dünyanın hayatı gibi sınırlı değil; ezeli ve ebedidir. Çünkü duyularımızla algıladığımız şeylerin yetkin ilk örneklerinin bulunduğu Tanrının zihnindeki âlemdir. Bu âlemin belli bir zamanı ve mekânı olmadığı için somut değil, soyuttur. Ayrıca idealar, doğru ve kesin bilginin nesnesidir. Gerçeklik ve değer derecesi bakımından somut-tikel varlıkların çok üstünde olan idealar; somut varlıkların, tikel nesnelerin yalnızca görünüşlerinin olduğu mutlak gerçekliklerdir. Bir idea; somut varlığın, tikel nesnenin kendisinin bir kopyası olduğu model ya da ilk örnektir (Cevizci 1999: 444).

İdealar bu manada, aslında birer kavramlar dünyasıdır ve insan zihnindeki görünümdür. Ancak insan zihnine akseden kavramların anlamlandırılması, insandan insana farklılık gösterir. Dolayısıyla ideal, kişiden kişiye değişen subjektif bir kavramdır. Bunun yanında ideal, türünün yetkin bir örneğidir; kopya edilecek kendisine öykünülecek bir modeldir (Cevizci 1999:444).

Edebiyat açısından "ideal tip"; yazarın ana temaya bağlı kalarak kendi kafasında biçimlendirdiği, duygu ve düşüncelerini dile getirdiği, toplumda görmeyi arzu ettiği ve meydana gelmesi için gayret sarf ettiği hayali bir tiptir (iftliki 2000: 47).

Edebiyatçıların sanata bakış açıları, ideal tiplerin farklı şekillerde ortaya çıkmasına neden olur. "Sanat için sanat" anlayışını benimseyen veya sanatı "şahsî ve muhterem" kabul eden edebiyatçıların ideal tipleri, bütünüyle kendi arzularının neticesinde oluştururlar. Sanatı toplum ve millet için bir vasıta olarak gören edebiyatçıların ideal tipleri ise toplumun zaruret ve özleyişlerine tekabül eder (Kaplan 1986: 191).

Tanzimat dönemi oyun yazarları eserlerinde çizdikleri ideal kadın tipini, bazen reel hayattan bazen de kendi muhayyilesinden almaktadır. Fakat bu tip, gerçek hayattan alınsa bile tarihin veya coğrafyanın ulaşılamayacak bir yerinde yaşamaktadır. Dolayısıyla edebî eserdeki ideal kadın tipinin gerçek hayattaki yansıması yüzeysel bir benzerlikten öte değildir. Tanzimat yazarlarındaki bu ideal kadın algısı tiyatro metinlerine gazi tipi ve sevgili tipi şeklinde yansımaktadır.

2.1.1.1 Gazi Tipi Kadın

Tiyatro, roman, hikâye gibi bir olay çevresinde gelişen edebi metinlerde kahraman, okuyucuya iletilmek istenen mesajı eserin kurmaca dünyası içinde savunmak ve hayata geçirmekle yükümlüdür. Toplumla yön göstermek gibi kendilerine önemli misyon yükleyen yazarlar, kaleme almış oldukları eserlerde kahramanlarını bu esaslara uygun olarak seçerler. Edebiyatımızda ve kültür tarihimizde ilk karşılaştığımız kahraman tipi, atlı göçebe kültürün "alp tipi"dir.

Konar-göçer Türk kültür hayatının ortaya çıkarmış olduğu alp tipi, edebiyatımızın destan döneminin ideal insan tipini temsil etmektedir. Dışa dönük, sürekli hayvanlarla veya başka insanlarla çarpışan, hareketli ve cihana hâkim olmak isteyen bu tip ve göçebe bir hayat tarzını sürdürür. Türklerin ideal insanı olan alp tipinin önemli özelliklerinden biri de kendine olan güvenidir. Bu yüzden alp tipinden beklenen, kahramanın kendi kuvveti ile düşmanı tek başına yenebilmesidir.

Destanlarda genellikle alp tipi kadın ve erkekler en az kendileri kadar cesur ve kuvvetli olmasını isterler. Bu sebeple de eşler evlenmeden önce birbirlerini denerler. Alp tipi kadın, eşinde cesaret, kuvvet ve kendine güven arar; bileğini bükebilecek ya kendisinden üstün ya da en kötü ihtimalle kendi güce denk olanı kabul eder (Kaplan 1976:43). Cihana sahip olmak düşüncesiyle insanlarla çarpışan ve devamlı hareket halinde olan alp tipi, İslamiyet'in kabulüyle birlikte yerini gazi tipine bırakır.

Oğuz Kağan'dan başlayan ve İslamiyet'in
Türkler arasında yerleşmesine kadar devam

eden dönemde Türk topluluklarını derleyip toparlayan, onlara düzen veren, ruh veren bu tip, göçebe ve yarı göçebe, hayvan sürüleriyle uğraşan toplumların korkusuz, faziletli, her yönden ideal tipidir. Atı ve silahı ile kendine güvenmekte, soyu için sürekli olarak düşmanlarla savaşmaktadır. Alp tipi, Türk milletinin bilinçaltında sürekli yaşamış; Müslüman olduktan sonra gâzâ şevki ile de birleşerek 'gazi tipi' hâline gelmiştir (Ergün, 1987:56).

Gazi tipi, Alp tipinin İslam hüviyetini kazanmış ve kâfirlere karşı mücadele veren şeklidir. İslamiyet'le birlikte kahraman, artık hayvanlarla ve düşmanlarla olan mücadelesini bırakarak onun yerine insanları "hak dinine" çağırmayı ve Müslümanlara eziyet edenleri ıslah etmeyi veya yok etmeyi kendine görev bilir (Ergün 1987:56).

Gazilerin kapısı herkese her zaman açıktır, onlar zengine ve fakire eşit muamele ederler. Allah'ın sevgili kulu olan gaziler için gaza bir yaşama biçimidir. Farklı bir yaşamı hayal bile edemeyen gaziler, gaza için yaşadıklarını ve "şehit" olarak ölmek istediklerini her zaman vurgularlar. Alp tipi kendisi, ailesi ve soyu için savaşırken, gazi tipi inançları için savaşır; soyun yerini ümmet alır. Kadın-erkek gazi tipi kendine güvenen tek başına halkı ve ülkesi için çaba gösteren cesur kahramanlardır.

Gazi tipi, Osmanlı'nın çöküşe gittiği bir dönemde, bu çöküşü önlemek isteyen Tanzimat yazarlarınca yeniden tüm canlılığıyla tekrar işlenen bir tip olur. Tanzimat yazarlarının gazi tipini öne çıkarmasında, kahramanlık dönemine dönüşü sağlamak; tarihten alınmış konularla halkta tarih bilincini oluşturmak ve Osmanlı'yı eski ihtişamlı günlerine yeniden kavuşturma isteği etkili olmaktadır. İşleyeceğimiz kadın

kahramanlarının büyük bir kısmı, tarihi kişiliğe sahip olmakla birlikte, yaşadıkları toplumun düşünce ve inançlarını, tip olarak kendi üzerinde toplarlar ve gazi tipi kadın olarak karşımıza çıkarlar. Bu dönem tiyatrolarının içinde kadın gazi tipini işleyen en önemli eser Abdülhak Hamid'in *Tarık*'ıdır. Endülüs'ün Müslümanlar tarafından fethini mevzu edinen *Tarık* piyesinde kadın karakterler iki şekilde yer alırlar. Bunlardan ilki İspanya'yı fetheden gelen erkeklerin yanında, onlar kadar idealist, cesur mücahidelerdir. İkincisi de İspanya'da yaşayacak, iki toplumun kaynaşmasında rol oynayacak fedakâr kadınlardır. Birinci grup, kadının kahramanlık yönünü alırken, ikinci grup ise kadının aşk ve evlilikteki fonksiyonunu verir (Uğurcan 2002:90). Piyenin baş kadın karakterlerinden Zehra, Emir Musa Bin Nasir'in kızıdır. Genç kız, İslam dinine ve Arap kavmine mensup olmanın gururunu taşır. Bunu her durumda dile getiren Zehra, kendisine ait meziyetleri ırkına has bir özellik sayarak milliyeti ile övünür. Arap kadınının sanata, topluma, devlete olan katkılarının önemine değinen Zehra, Arap kadınına ait bu meziyetleri şöyle ifade eder:

ZEHRA: Ben Emir Musa'nın kızıyım; Arap kavmindenim. Edibe, gaziye olmuşum, çok mu? Bana Arap'ta okuyup yazması yok bir kız, bir kadın gösterebilir misiniz? Her gördüğümüz ya edebden, yahut gazadan bahsediyor. En tazemiz elde kalem, edep mektebindendir, yazdığı şiirde muharebeler tasvir eder. En yaşlımız, belinde kılıç, ordu merkezindedir, muharebeye hazırlanırken şiir olur. Ben İslam kızı, İslam hemşiresi, İslam hemşehri değil miyim? Ben niçin akranımın dününde kalayım? Kadın, erkek herkesin okuyup yazmak bilmesi İslamiyet mukteziyetinden değil midir? Ben niçin herkesten madud olmuyorum? Ehlim olmadığıçün mü beni na-ehl add ediyorsunuz? (Abdülhak Hamit 2002: 40).

Zehra, savaşta bir berberinin saldırısına uğrayan kumandan Tarık'ı ölümden kurtarır. Tarık'a aşık olan Zehra, duygularını fırsat bulduğu bir zamanda duygularını ona açar. Tarık'ın da aynı şekilde mukabelede bulunmasından sonra Musa Bin Nasir, kızı Zehra ile Tarık'ı nişanlamaya karar verir. Ancak Nasir, Tarık'a İşpanya Kralı Rodrik'in kellesini getirdiği takdirde kızını vereceğini söyler. Tarık, bunun üzerine hiç beklemeden savaşa gitmek için hareket eder. Zehra da Tarık ile savaşa gitmek ister ancak babası buna engel olur. Zehra, bu duruma şu şekilde isyan eder:

ZEHRA: Tarık gidiyor, ben niçin burada garipler, müttehimler, esirler, yetimler gibi kalayım?.. Mücahidelerin haremleri de harbe gidiyor, beraber şehid, beraber gazi oluyor. Benim kabahatim nedir ki Tarık'ı tehlikede düşüneyim de yanına gidemeyeyim (Abdülhak Hamit 2002:40-41).

İnsana has her türlü kusurdan, nefsanî her türlü kötülükten uzak duran ve şahsi hiçbir şey istemeyen Zehra, bütün mutluluğu İslamiyet'in ve Arap kavminin dirliğinde bulur:

ZEHRA: Ne olmuş? İslam beyninde bir fitne mi var?

MUSA: Hayır, İslam beynine öyle fitne filan giremez.

ZEHRA: Fıkralarımızdan biri münhezim mi olmuş?

MUSA: Hayır, öyle bir şey olsa, ben senin nikahımı mı düşünürüm.

ZEHRA: Mahkemelerin birinde haksızlık mı edilmiş?

MUSA: Hayır, ben mahkemenin öylesini yıkarım.

ZEHRA: Halife Şer'in hilafına bir harekette mi bulunmuş?

MUSA: Hayır, kim bırakır ki öyle bir harekete cesaret edecek?

ZEHRA: Vücudu lazım olan ümeramızdan biri mi irtihal etmiş?

MUSA: Hayır, orduya taalluk eden yeri yok.

ZEHRA: İslam'a zararlı olacak bir hadise mi işittiniz?

MUSA: Hayır. Öyle bir Şey olsa ben burada mı dururum?

ZEHRA: Bunlardan başka beni hangi haber mahzun eder? (Abdülhak Hamit 2002:125).

Bütün beşerî zaafıardan arınmış olan Zehra, eserde yüksek ahlâk anlayışının bir timsali olarak yer alır. Zehra, her türlü söz ve davranışları, din ve millet ideali çerçevesi içinde, ferdi ve nefsi duygulardan uzak olan ideal bir Müslüman kadın tipi olarak çizilmiştir. Piyeste, beşeri duygulardan o kadar uzak bir anlayışa sahip olan Zehra, halasının kızı Salha'ya çeşitli sualler sorarak, O'na Tarık'a olan aşkını itiraf ettirir. Tarık gibi üstün meziyetlere sahip bir insana âşık olmanın bir Şeref olduğunu söyleyerek, Salha'ya izdivaç ortaklığı teklif eder. Zehra'nın kendi rızasıyla niŐanlısını Salha'yla paylaşmaya kalkması, yazarın zihnindeki ideal kadın anlayışının tezahürü olarak değerlendirilebilir:

ZEHRA: Benim fikrimce İbn Ziyad afvolunmalı, yine memuriyetine alınmalı.

AZRA: Benim zannımca afvetmek elvermez, bir de taltif ister, o da İbn Ziyad'a kerimenizi tezvic etmektir.

MUSA: Ben de öyle düşündüm, Şimdi nikahlarını akdettireceğim. Ne dersin Zehra?..

ZEHRA: Sulha binti Eyub da beraber olmak Şartıyla.

MUSA VE AZRA: (Tagayyürle) Salha mı?

ZEHRA: Evet, İbn Ziyad'a ikimiz beraber tezvic olunmalıyız.

MUSA VE AZRA: (Kalbi) Hala haberi yok. Zavallı Sulha. (Birbirleriyle bakışırlar)
MUSA: Hiç İbn Ziyad buna razı olur mu? Binti Eyub ile iyi geçineceğinizi bilmez.
ZEHRA: Tarık beni bilir. Ben de Sulha'yı bilirim. İki ortak birbiriyle geçinememek nerelerde olur. Onu da siz bilirsiniz, o imtizaçsızlığın sebebi kocalarından müsavi muamele görmemektir. Bizse pekala biliriz ki Tarık benimle Binti Eyub'a müsavi muamele, müsavi nazar eder. Hem de görüyorsunuz, Binti Eyub'u isteyen benim. O da beni reddetmez, eminim. Tarık beni Sulha'nın üstüne, yahut Sulha'yı benim üstüme almayacak, ikimizi beraber alacak, demek ki rızamızla alacak; niçin geçinemeyelim? Bilmem Azra ne der? Benim itikadımca. İki kız almağa mecbur olan adam ikisini bir günde alınmalıdır (Abdülhak Hamit 2002:122-123).

Tarık piyesinin önemli ikinci kadın karakteri Azra, Arap mücahidelerindendir. Eserdeki diğer kadın karakterlerde müşahede ettiğimiz bütün beşeri zaaflardan uzak oluş hali, Azra'da da görülmektedir. Cebel-i Tarık Boğazı'nın eski emiri, sonradan Müslüman olarak Müslim adını alan Kont Culyanus, bu genç kıza âşık olur. Ancak Azra, Müslim'in ilan-ı aşkına karşı millet aşkını öne çıkarır ve şu mukabelede bulunur:

MÜSLİM: Vatan ve millet muhabbeti başkadır. İnsan bir güzele taaşşuk eder, bir millete âşık olamaz.

AZRA: Vay!... İnsan millete âşık olamaz mı imiş? Senin muhabbet edeceğin kadında ne var? Güzel bir çehre, hoş bir tabiat, nazlı bir endam, tatlı bir bakış, tatlı bir lakırdı söyleyişten, biraz da irfan ile zekâdan başka bir şey yok. Düşündüğün zaman, hep o çehre, o tabiat hatırına gelecek; gördüğüm vakit, hep o endamı görüp o lakırdıyı işiteceksin. Fakat bir millette... Bir millette ne yok!... Sevap için

minderde umuma hitap eder görgülü ihtiyarlar, muharebat ve edebiyat üzerine seyf ü kalem kullanır yiğit gençler, medrese köşelerinde elinden kitap düşmez çalışkan çocuklar, siyasiyat ve riyaziyata istila etmiş vüzera, ulema, hikemiyat ve keşfiyat âlemlerinde teferrüd göstermiş hükema, ukala, ezkiya, şakirdanını kendi mertebe-i kemaline isal etmedikçe milletin saadet ve terakkisi hasıl olamayacağını yakinen bilmiş binlerce üstad, ittihad ile tevhid sayesinde insaniyeti bir noktada cem'etmeğe hazırlanmış yüz binlerce mücahid, Allah vergisi olan kardeşliğe faik surette birbirine muhabbet etmiş birtakım vefadar ve sadık muhibler, müdavatında feda-yı can edercesine bezl-i vücud eylemiş bir çok munsif ve hazık ettibba, senin sevdiğinden güzel birkaç yüzbin kadın, tasavvur edeceğinden marifetli birkaç yüz bin güzel var. Düşündüğün vakit, hepsi gözünün önüne gelir, gözünün önüne geldikçe hepsini bir kere daha düşünmek istersin. Buna millet sevdası demezler de ne derler?... (Abdülhak Hamit 2002:82-83).

Azra, Müslim'in aşkını reddeder ve erkeklerin yapabildikleri her işi, kadınların da rahatlıkla yapabileceklerini ileri sürerek, Arap mücahidelerinin kahramanlıklarını anlatır. Arap kadınları, İspanyol güzelleri gibi balolarda bahçelerde görünmeyip, medreselerde, savaş meydanlarında yer alırlar:

MÜCAHİDE: Mevzun lakırdı da bir marifet midir? Ben onu sayıklarken de söyleyebilirim!... Gülüyorsunuz! Bu adam Arap mücahidelerini tahkir ediyor da siz hala gülüyorsunuz!...

MÜSLİM: Ettiğim, hâşâ hakaret değil, hayrettir.

MÜCAHİDE: Hayret edecek de bir şey yok. Bunlar bütün adiyatu tabiiyat.

MÜSLİM: Size öyleyse muhabbet edeyim; bu da tabiidir; hiç bir şey demeyiniz.

MÜCAHİDE: Bazı kere husumet de tabiidir; fakat sükût ile geçiştirilmez. Muhabbetinizi müsteid ve muntazır planlara arzediniz. Ben sizden yalnız kadınların harbe gitmesini tecviz ve teslim istiyorum.

MÜSLİM: Teslim ederim; ihtiyaç messederse melaikten de istimdad olunur.

MÜCAHİDE: Hem de tacviz etmelisiniz. Biz de sizin gibi yaşar, sizin gibi ölürüz. Amir de oluruz, memurda oluruz. Biz İspanya mahubeleri gibi balolarda, bahçelerde görünmeyiz, medreselerde, ma'rekelerde görünürüz, onlar gibi çeng ü çigane zevkimize gitmez, biz yalnız nakkareler, galebeler çalmak isteriz. Onlar gibi mücevher kemerler değil, kılıçlar, hançerler kuşanırız. Onlar, öyle olduklarıçün mahsur kalırlar, esir olurlar. Biz böyle olduğumuz için düşman saraylarında kral hazinelerinde gezeriz!... (Abdülhak Hamit 2002:79-80).

Başkalarının sevinciyle sevinen, derdiyle dertlenen Azra, İslamiyet'in vazife, ahlak, toplum-fert ilişkilerini anlatmayı üstlenmiş; kadın kılığında bir ideoloji temsilidir. Tehlikeden yılmayan, şimşek hızındaki erkeklerden aşağı kalmayan, onların himayesine ihtiyaç duymayan bir kızdır (Uğurcan 2002: 91).

Dünya üzerindeki dinler ile devletler, erkekler ile kadınlar arasında eşitlik görmek isteyen Azra, bir merkez-i hükümet tarafından bütün dünyanın idare edilmesi fikrini destekler. İnsaniyetin kemale ulaşması için dua eder:

AZRA: Ah keşki insaniyet kemalini bulduktan sonra doğaydık!... Keşki dünyada, hatta kutuplar gibi iki değil hararet-i merkeziye gibi, bir merkez-i hükümet teessüs edeceği zamanda doğaydık! (...) Yarabbi!... Yarabbi!... Eşref-i

mahlukatın olan beniademi ne zaman mükemmel göstereceksin?...

MÜSLİM: Kadınlar senin fikrinde, senin hilkatinde, senin faziletinde görüldüğü zaman...

AZRA: Ben ancak hükümet ile edyan, zükür ile nisvan beyninde görmek isterim.

MÜSLİM: Ben de herkeste bu fikri bulmak isterim. Araplar çok terakki etmişler, çünkü ekser-i nisvanını sen fikrinde, sen istidadda görüyorum!... Ah!... Yahu alem bir beşik, insaniyet bir çocuktur... (Abdülhak Hamit 2002:79).

Müslim ile Azra arasında geçen bu diyalog, kadın ile gelecek arasındaki ilişkinin ortaya konulması ve insanlığın üç zamanında da mükemmelliğin kadına bağlı olduğunun gösterilmesi bakımından dikkati çeker. Biri Doğu, diğeri ise Batı toplumunda yetişmiş iki insanın aynı noktada birleşmesi oldukça önemlidir (Uğurcan 2002: 93). Hamid, Müslümanların başarılarının ardında, daima kadının bulunduğunu *Tarık* piyesindeki Zehra ve Azra karakterleri üzerinden ispata çalışmaktadır. Onlar, kahramana ihtiyaç duyulan bir toplumun, erkek kadar güçlü kadınlarıdır (Uğurcan 2002: 276).

Abdülhak Hamid'in konusunu tarihten alan diğeri bir piyesi olan *Nazife*'de de gazi tipini temsil eden Nazife karakterine yer verilir. Nazife, Arapları yenerek İspanya'dan kaçan Kral Ferdinando'nun âşık olup da saraya aldığı yetim bir Arap kızıdır. Ferdinando, genç kıza âşıktır; ancak Nazife İspanya kralını beğenmesine rağmen, Halife Abdullahü's-sagir'e ve Araplara yapılan kötülükleri unutmamıştır. Nazife, milletini kıran hükümdarın ısrarına hiddetle cevap vererek onu asla sevemeyeceğini söyler:

Fikrim sana olmayınca mermuz,

Olmak ne için mücerreb-amuz?..
Ben istemeyip duruken ikram,
Hep böyle gider ise ısrar,
Son söz diye eyleyim ki tekrar:
İhya değil, eylesen de ilhak,
Sevmem seni şahid olsun eflak! (Abdülhak
Hamit 2002:119).

Milli duygularla Ferdinando'ya karşı çıkan Nazife, bir vatanperverdir. İspanya Kralı, Endülüs gibi büyük bir devleti yıkmış, orduları bozmuştur. Nazife, krala meydan okuyan bir tavır takınarak onun Araplara yaptığı kötülükleri şöyle dile getirir:

Gırnata'yı aldınız zarar yok,
Bir dağlı kıza zafer yok
Bir yolcu çıkardınız ki gelmez
Bir orduyu bozdunuz düzelmez!..
Bir beldeyi yıktınız yapılmaz,
Bikesleri devlete kapılmaz!..
Merdanımızı sen et teemmül!..
İslam kızı hak yolunda sapmaz,
Tapmaz sana Ferdinando, tapmaz!.. (Abdülhak
Hamit 2002:125)

Nazife kendi milletine ve halifeye kötülük eden Kral Ferdinando'ya varmaktansa ölümü tercih ederek, intihar eder. Bu piyeste Nazife'nin ferdi saadetini, millet ideali uğruna feda ettiğini görülmektedir. Müslüman kadınlarının yabancı erkeklerle evlenmeleri gazi tipi kadın anlayışına ters düştüğü için Nazife ölümü tercih eder. Din ve geleneğe uygun olarak erkeğin ihtida etmesi hariç, metinlerde gayr-i Müslim erkeklerle evlilik rastlanmaz; Azra ile Müslim evlenebilirken, Nazife'nin intiharı bu sebeple açıklanabilir. Hamid, bu tarihi tiyatro eserinde vatan sevgisini kadın kahramanı Nazife vasıtasıyla işler. Gırnata'nın Mollası, İspanyollara direnmeyi başaramamışken, tek başına bir kadın bunu başarır. Gazi tipinin temel

özelliklerinden olan vatani için mücadele etmekten ve canını vermekten çekinmeme hasletleri, Nazife karakteri üzerinden seyirciye sunulmaktadır.

Namık Kemal'in *Vatan Yahut Silistre* piyesindeki Zekiye karakteri, Tanzimat döneminin tipik kadın karakterlerinden birisidir. Zekiye, Rumeli şehirlerinden birinde sütanesiyle birlikte yaşamaktadır; orduya gönüllü yazılmış olan İslam Bey'e âşıktır. İslam Bey, cepheye gitmek için vedalaşırken Zekiye, onu bu fikrinden caydırmak ister. Ancak İslam Bey, gitme gerekçesinin vatan-millet meselesi olduğunu söyleyince Zekiye, sevgisini ve aşkını ikinci plana bırakarak onun gitmesine razı olur.

ZEKİYE: Eğer... Vatan.. Vatan.. olunca...
Ben... Ne derim? Ben.. Ne diyebilirim? Git!..
Git Beyim!.. Dünyanın bu hali de varmış. Ben
vatani bilirim. Ben vatan lakırdısı işittim..
(Namık Kemal 1969: 23).

Vatan sevgisini her şeyden üstün tutan İslam Bey, çok sevdiği Zekiye'yi vatani için terk eder. Zekiye ise, bu ayrılığa tahammül edemeyince İslam Bey'in "beni seven arkamdan gelsin" sözü üzerine, erkek kılığına girerek cepheye gider.

Allah'ın sevgili kulu olan gaziler için gaza bir yaşam biçimidir. Farklı bir yaşamı hayal bile edemeyen gaziler, gaza için yaşadıklarını ve "şehit" olarak ölmek istediklerini her zaman vurgularlar. Vatan müdafaası için gelen gönüllüleri denetleyen kale kumandanı Sıtkı Bey tarafından "sen daha silah kullanamazsın" diye cepheden göndermek istenen Zekiye şu cevabı verir:

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

ABDULLAH ÇAVUŞ (Miralaya yaklaşarak): İkimizde şu zavallı çocuk kalınca kıyamet mi kopar?

SITKI BEY: Sen galiba bir vakit olacak ki, 'kale elden giderse yine kıyamet mi kopar?' diyeceksin.

ABDULLAH ÇAVUŞ: Hayır beyim. Ben ölmeden kale elden gitmez. Öldükten sonra da lakırdı söyleyemem ya. Nasıl kıyamet kopar derim?

ZEKİYE: Benden ne istersiniz. Vatan bir Allah tekkesi değil midir? Tekkeye gelen kurban semizliğine, zayıflığına bakılır mı? Lütfedin, çocuklarınıza da devlet yolunda ölmeye izin verin. Bu kadar gençler verenden vebadan ölüyor. Bir iki de kurşundan güllenden ölürse ne olur? (Namık Kemal 1969:57-58).

Genellikle gazi tipi kadınlar, birer kahraman yardımcısı olarak eserlerde işlev görürler. Aktif bir hayatı birlikte paylaşacağı erkeğin cesur ve kuvvetli olmasını isteyen gazi tipi kadının amacı, dışarıdan gelebilecek saldırılara karşı korunmaktır. Eşinde cesaret, kuvvet ve kendine güven arayan gazi tipi kadın, idealleri uğruna eşiyile beraber her türlü mücadeleyi vermeye hazırdır. Zekiye, İslam Bey'in vatanını korumak için vermiş olduğu mücadeleyi takdir eder ve vatan müdafaası için cephede onunla beraber olmayı da bir görev addeder:

ZEKİYE: Ah sen vatani düşündükçe ne kadar büyüsün, ben de seni düşündükçe gönlümde o kadar büyüyorum. Söyle! Bana böyle lakırdılar söyle. Sanki işittikçe hayatım artıyor, artıyor da vücudumdan taşacak gibi oluyor. Gönlümde

güller açılıyor. Fikrimde güneşler doğuyor. Bu sözlerinin sayesinde ben de erkek oldum. Hem gönlüm esvabımdan erkektir. Yarın kavga çık. Elbette herkesin önünde bulunacaksın. Ben de seninle ölümü paylaşmayız.. Yine büyüklük sende...Sen vatanın için çalışıyorsun. Ben senin için (Namık Kemal 1969: 88-89).

Vatan kavramı ve onun çevresinde oluşturulan yeni gazi tipi kadının diğer bir örneği de Mehmet Sadettin'in kaleme aldığı *Tuna Yahut Zafer* adlı piyesteki Fatma Hanım'dır. Sivas'ın bir köyünde yaşayan Fatma Hanım, babasını ve eşini vatan uğruna şehit veren dul bir kadındır. Vatan tehlike içindedir. Fatma Hanım, oğlunun tıpkı babası ve dedesi gibi vatani uğruna düşmana karşı savaşmasını, onların öcünü almasını ve bu uğurda gerekirse ölmesi gerektiğini oğluna izah eder. Yazar, Fatma Hanım'ın şahsında devrin analarının vatan konusundaki tavırlarını ve hassasiyetlerini dile getirir:

FATMA HANIM: Git oğul git!.. Babanın dedenin intikamını al. Ben seni ancak böyle şanlı kanlı gün için doğurdum. İşte şan günleri geldi. Haydi git!!

Git!..Git!.. Ananın değil, devletin ve milletin uğrunda, hatta vatanın bir çöpünün muhafazası yolunda bile ciğerparesinin ölümünü çok görmez. Ecdadımız ve eslafımız olan o kanlı şanlı Osmanlılar vatan ve devletlerini senin gibi koç yiğitlere kahramanlara ısmarladık. (...)Dedelerinin dereler gibi kanlar seller akıtarak zapt ettikleri, her ucunu nice şehitlerin kanlarıyla yoğurdukları şu mukaddes topraklar sana bir daha ekmek verir mi? (...) Haydi sevgili kuzum. Ananı hiç düşünme. Milletten bir ferdine, vatanın bir çöpüne bile beni değişme. Ben seni uyurken ninni yerine Gaziler Şarkısını söyledim. Emzirirken de ya gazi ya şehit diye emzirdim (Mehmet Sadettin 1290:2-5).

Osmanlı devletinin içinde bulunduğu zor durum karşısında aydınlar, insanlarda tarih bilinci oluşturmayı bir kurtuluş reçetesi olarak görürler. Bu amaçla vatanın kazanılmasında ne tür zorluklar yaşandığını öne çıkarırlar. Fatma Hanım, vatanın ne zorluklarla elde edildiğini ve korunduğunu oğluna şöyle izah etmektedir:

FATMA HANIM: Senin soyundan sopundan, anansının babasının çoluğunun çocuğunun gözü önünde rahat döşeğinde can vermiş daha kimse gelmemiştir. Hepsi devlet ve milletin şan ve şöhretini muhafaza etmek ve ecdadının yattığı toprakları düşmana çiğnetmemek için kurban oldular. Sen hiç köyümüzdeki mezarlıkta ecdadından-deden başka-hiç kimsenin adını işittin mi? Mezarını gördün mü? (Mehmet Sadettin 1290:6).

Millî gururun yükselmesinde ve halkta tarih şuurunun uyanmasında, belirli ölçüde katkıda bulunan gazi tipi, bu kadın karakterlerle karşımıza çıkar. Müslüman kadının, dinî, siyasî, sosyal idealleri, onların da tıpkı erkekler gibi, bilgili, vatansever ve kahraman olmalarına yol açmaktadır. Dönemin gazi tipinin temel özelliklerini gösteren bu kadınlar, Tanzimat aydınının tasavvurundaki kadın algısının birer yansımasıdır.

2.1.1.2 Sevgili Tipi Kadın

Türkçede “sev” filinden türeyen sevgili kelimesi, sevgi ve bağlılık duyulan, sevilen, âşık olunan kimse, dost, yar anlamlarına gelmektedir (TDK 2005). Türk kültür dünyasında sevgili kavramı daha çok aşk teması içerisinde değerlendirilir. Özellikle İslamiyet’in kabulünden sonra Türk edebiyatı ve sanatında aşk konusu, gerek

mahiyeti gerekse işlenişi bakımından çok geniş bir alanı etkilemiş; farklı sahalarda değişik eserlerin ortaya çıkmasına neden olmuştur.

Divan ve tasavvuf edebiyatında tabii, ruhanî, ilahî aşk şeklinde işlenen aşk teması, yüzyıllar içerisinde, gerek şekil gerekse mahiyet olarak öncekinden farklı bir yapı ve gelişme göstererek yenileşme devri Türk edebiyatında da ana tema olarak yerini almaktadır. Batı edebiyatının ve bilhassa Fransız romantiklerin etkisiyle eserler vermeye başlayan yazarlar; roman, hikâye, şiir ve tiyatrodaki aşkı dinî ve tasavvufî özelliklerin dışında vazgeçilmez bir unsur olarak kullanırlar. Aşk, bu dönemin bütün ürünlerine kadına duyulan maddi-beşerî bir alâka şeklinde yansımıştır. Ulaşılamayan ve daha çok hayalde yaşatılan bir sevgili ile ona kavuşma motifi yerini, acı-tatlı yönleriyle beraber yaşanılan saadeti veya kederiyle hissedilen bir hayata, hayatın getirdiği ölüm ve ayrılık gibi sebeplerle sona ermesi üzerine çekilen çeşitli ıstırap ve hasret duygularına bırakır (Uzun 1991: 20-21). Batılı Türk edebiyatının ilk eserlerinde devrin sosyal şartları ve romantizmin tesiriyle aşk ve sevgili temaları idealize edilerek geleneksel dönemden farklı olarak yeni aşık ve sevgili tipi ortaya çıkar.

Tanzimat dönemi edebiyatçıları, insan psikolojisini önemseyen bireyin sıkıntı ve acılarını derinden inceleyen bir edebiyat anlayışından gelmediklerinden dolayı, vermiş oldukları ürünlerde insana ve bireye ait konular da oldukça zayıf kalırlar. Tanpınar, dönem yazarlarının bu yetersizliğini şöyle açıklar:

...edebiyatımızın ananesinde ‘introspection’ün bulunmaması, insan psikolojisini ne din ve mistik tecrübenin, ne de eski edebiyatımızın derinleştirmemiş olması, bu tecrübeye ilk defa

girmiş olan muharrirlerin eserlerini(..) baştan verimsiz yapar.(...)bu muharrirlerin hiç biri, insanı bir başlangıç gibi alarak işe koyulmuyorlardı. İnsana dikkat etmemiş bir medeniyetten gelmiş olmanın bütün zaafları bu serlerde vardır (Tanpınar 1988: 283).

Yazarların, insan psikolojisine uzak oluşları, geleneksel edebiyatın etkisiyle eserlerinde gerçek hayattan kopuk ideal tipler ortaya koymalarına sebebiyet vermektedir. Aşk konusunun işlendiği eserlerde, görülen ideal sevgili tipi de bunun birer yansıması şeklinde ele alınabilir.

Tanzimat oyun yazarları, aşk konusunu merkeze alır oluşturdukları metinlerde kadın karakterlerini idealize ederek tasavvurlarındaki ideal sevgili tipini yansıtmaya çalışırlar. Tiyatro metinlerinde ideal sevgili tipini, belli özellikleri açısından sınıflandırabilmek mümkündür. İdeal sevgili tipinin en önemli özelliği fedakâr olmasıdır. *Macera-yı Aşk* piyesinde, Zeynep Begüm, İran vükelasının sarayın itimadını kazanmış Mirza Hasan Han'ın kızıdır. Ailesi, genç kızı şer'iate aykırı olur düşüncesiyle nikâhlanacağı eşi Haydar Mirza'ya göstermez. Zeynep Begüm ise, Haydar Mirza'yı görmüş ve ona aşık olmuştur. Anne ve babasının zorlamasıyla evlenen Haydar Mirza, bu duruma daha fazla dayanamayarak İran'ı terk eder; resmini görüp aşık olduğu Sakibe Sultanın sarayına gelir. Haydar Mirza'nın arkasından verem olan Zeynep Begüm ailesiyle Hicaz'a gider. Dönüşte Türkmen haramileri Zeynep'i kaçıarak, Afganlı bir tacire satarlar. Tacir, Zeynep'i oğluna gönderirken, yolda haramilerle karşılaşılır ve haramiler tekrar Zeynep Begüm'ü kaçırlar. Bu defa Zeynep'i haramilerden kendisine âşık olan Abdüll-cebbar kurtarıp Sakibe Sultan'ın sarayına cariye olarak getirir. Zeynep, orada kendisini

tanımayan nikâhlı kocası Haydar Mirza ile karşılaşır ve onu sevdiği Sakibe Sultan'a kavuşturmaya çalışır:

ZEYNEP BEGÜM: Burada görürdü.. her vakit görürdü..lakin nasıl görürdü? Kendini Sakibe Sultan'la birleştirmeye, görüşmeye, arada sırada birbirlerine mektup getirip götürmeye beni vasıta olmuş gibi görürdü!.. Sakibe Sultan'a hasım olması lazım gelen Zeynep'i Sakibe Sultan'ın en sadık cariyelerinden Gülnaz diye çağırırdı!... Evet. Benim yani nikahlı karısını sevdiğine vasıtalık hizmeti eder yabancı bir kız zannedirdi (Abdülhak Hamit 2002:205-206).

Zeynep Begüm, kocasıyla Sakibe Sultan'ın aşklarına vasıtalık ederken hiçbir şekilde kıskançlık duygusuna kapılmaz. Dönemin fedakâr kadın tipinin bir örneği olan Zeynep Begüm, beşeri bütün his ve arzularından arınmıştır. Gerçek hayattan alınmış bir tip olmayan genç kız, hiçbir kıskançlık hissine kapılmadan, kocası ve sevdiğine aracılık etmeye nasıl tahammül ettiğini şöyle açıklar:

ZEYNEP BEGÜM: Tahammül ederim.. Çünkü ikisinin de mahcub ve mahzun olduğunu istemezdim! Sakibe Sultan'ın ne kabahati var? Beni ne bilsin Haydar'ın nikahlısı olduğumu ne bilecek! Bir de tahammül ettim de fena mı oldu? İşte ikisi de birbirlerine malik oldular.. Ben öyle hazine değer gencin telefını niçin isteyim? Madem ki onların bekası benim tahammülümle hasıl olacak niçin tahammül etmeyim?.. Her ne ise olan oldu.. Gayretim sayesinde alemde bahtiyar olmuş iki yar-ı mu'aşaka-kârın dua-yı rahmetine mahzar olmak bence dünyaya değil Haydar'a malik olmaktan da evladır! (Abdülhak Hamit 2002:207-208).

İdeal sevgili tipinin diğerk bir özelliği ise sevgi için mücadele vermektir. Kadın, sevdiği erkek uğruna maddi ve manevi her şeyi feda edebilecek tabiatta olmalıdır. Esarete düşmeye, zulme uğramaya katlanarak sevginin gücünü ispatlamalıdır. Bu durum tiyatro metinlerine, kadının sevgilisine vermiş olduğu söze sadık kalması ve bu sözünü yerine getirmek için her türlü tehlikeyi göze alması şeklinde yansır. Ahmet Mithat Efendi'nin *Hükm-i Dil* adlı piyesinde asil bir genç kız olan Margret'in, bahçıvan Pol'e duyduğu aşk anlatılır. İki genç arasındaki iktisadi ve sosyal farklılıktan dolayı evlenmelerine Margret'in ailesi karşı çıkmaktadır. Margret, aşkı için ailesini ve zenginliğini bir kenara koyarak Pol ile Amerika'ya kaçar:

MARGRET: Kendimizi birbirimizi ağış-ı musahebetinde görmeğe bence bir mani varsa o da şu "Baraval" unvanından yakamı sıyırđığım anda ortadan kalkar. şimdi efkarım yakamı o unvandan sıyırmaktır. Lakin bunun için senin küçük fedakarlık ihtiyarım lazımdır. Nasıl yapabileceksin?

(...)

MARGRET: (...) sabah oluyor, şimdi seni ben çıkarayım, git yarın akşam güneş battıktan üç saat sonra köşkün arka kapısına gel, iki hayvan da beraber getir. Biz Amerika'ya gitmek için peşin İspanya'ya Kadis limanına kaçarız. Amerika bizim gibi sitem-didelerin melceidir (Abdülhak Hamit 2002:155-157).

Osmanlı toplumunun kabul ettiği ortak değerler açısından iffet kavramı, İslamiyet'in etkisiyle her dönemde önemsenir. Kendini zapt etme, bir şeyi yapmaktan çekinme, perhiz etme, mutedil olma, namuslu olma, erdemli olma ve lekesiz olma manalarına gelen iffet kelimesi, sütün memede birikmesi, haram ve çirkin işlerden kaçınma, memede kalan sütü içmek anlamlarını da ifade etmektedir. Türkçede iffet ve namus kavramları bir arada kullanılır. Namusun erkek, iffetin ise kadın için kullanılması daha yaygın bir uygulamadır (Bayraklı 2000: 33).

Birçok Osmanlı aydınına göre, Müslüman kadını Batılı kadından ayıran en mühim vasıf da budur. İslam kadınları için kullanılan “muhaddere” tabirinde iffetli kadın manasının bulunması da bunun önemini gösterir (Okay 1975:173). Tanzimat dönemi tiyatrolarında iffet kavramı ideal sevgili tipinin olmazsa olmaz özelliğidir. Mehmet Rifat’ın *Pakdâmen* piyesinde memleket müsellimi Ali Bey, Dilfirib Hanım ile evlenir. Birbirlerini çok seven bu iki çift, Davut Paşa’nın Ali Bey’i eyalet etrafındaki eşkıyâları kovması için görevlendirmesi neticesinde kısa bir süre ayrılık yaşayacaklardır. Ali Bey, kendi yokluğunda evine ve ailesine göz kulak olması için, adamlarından güvenilir biri olarak gördüğü Seyid Ağa’yı vekil bırakır ve görevini yerine getirmek için yola çıkar. Seyid Ağa, Dilfirib Hanım’a karşı zapt edilmez bir yakınlık duymaya başlar. Sonunda niyetini ve arzusunu Dilfirib Hanım’a açar ve ondan bir yakınlık görmeyi umar. Dilfirib Hanım bu olay karşısında Seyid Ağa’ya büyük tepki gösterir. Bu durumu bir mektup yazarak Ali Bey’e bildirir. Ancak bu mektup, Ali Bey’e ulaşmadan Seyid Ağa, onu postadan geri alır. Bu arada Dilfirib Hanım’ın hamileliğini öğrenen Seyid Ağa, bunu fırsat bilerek Ali Bey’e iftira dolu bir mektup yazar. Mektubunda, Dilfirib Hanım’ın kendisini aldattığını, hatta başkasında bir bebek beklediğini söyler. Ali Bey, bu iftiralara inanır ve Dilfirib Hanım’ın zindana atılmasını emreder. Dilfirib Hanım, Seyid Ağa’nın her türlü tehdit ve zorlamasına boyun eğmez. Kocasına karşı sadakatte kusur etmeyen Dilfirib Hanım, sevgili tipine örnek gösterilecek önemli karakterlerinden birisidir.

İdeal sevgilinin diğer bir özelliği ise iyi eğitilmiş olmasıdır. Dönemin kadın eğitimine vermiş olduğu önem dikkate alındığında tiyatro metinlerinde çizilen eğitilmiş kadın tipi, Tanzimat aydınlarının oluşturmayı tasarladıkları yeni nesil için vazgeçilmez bir unsurdur. Bu amaçla tiyatro metinlerinde ideal sevgili tipleri dönemin ihtiyaçlarına cevap verecek şekilde eğitilmiş olarak çizilmiştir. Ancak metinlerde eğitilmiş kadınların, içine kapanık bir ruh halleri vardır. Kendilerini

yalnız okumaya veren bu kadınlar, sosyal hayatın gerçeklerinden oldukça kopukturlar.

Ahmet Mithat Efendi'nin *İçli Kız* piyesindeki Sabiha Hanım, on dokuz yaşında devamlı arayış içerisinde olan genç bir kızdır. Ancak aradığının ne olduğunu kendisi de bilememektedir. Her gördüğü şeyi çabuk seven fakat; ondan da çabuk bıkan bir mizacı vardır. Kimseyle görüşmeyen ve odasından dışarı çıkmayan Sabiha Hanım'ın karamsar bir psikolojisi vardır. Kendi halini düşünmekten ve iç dünyasında dolaşmaktan başka bir şey istemez:

İÇLİ KIZ: Ben bu dünyada hiçbir derde, hiçbir felakete uğramadım. Ya niçin yine uğramadığı felaket kalmamış talisiz kadar mahzun geziyorum?.. Niçin? Ben şu ömrümden, hayatımdan hiçbir gün, hiçbir mazarrat görmedim. Ya neden yine bir saat gün görmemiş yetim gibi doğduğuma pişman oluyorum? Neden? Niçin ömür dedikleri zaman hemen öleceğim sanıyorum? Niçin dünya lakırdısı olunca ah etmemek elimden gelmiyor? Niçin okuduğum daima kederli kederli aşk ve muhabbet masallarına mahsus olmuş? Niçin tarih okumakta bir gazelin hatta vasfını işitmekte bulduğum lezzetti bulamıyorum. Niçin? Be neden bu haldeyim? Ben niçin bu halde yaratılmışım? (Ahmet Mithat 1990:90).

Tiyatro eserlerindeki okur kadınlar, edebiyatın kurgu dünyasından oldukça etkilenmişlerdir. Yazarlar, okudukları roman ve tiyatro eserlerindeki kahramanlara özenen bu kapılma yüzünden gerçekle bağını yitirmiş, eğitilmiş kadın tipine sıklıkla değinirler. Bu gerçekten kopuşun edebi metinlerde dile getirilmesi de dönem yazarlarının bir özelliği olarak karşımızda çıkmaktadır. Nuri Bey'in kaleme aldığı *Biçare* piyesindeki Servet Hanım, hayatını çevresindeki kadınlardan oldukça farklı şekilde idame ettiren içe kapanık bir kadındır. Hayatı sadece kitap okumaktan ibarettir:

ADİLE HANIM: A kızım her gün her saat kitap mütalaasıyla meşgul olursunuz, usanmaz mısınız, canınız sıkılmaz mı? Bizim bildiğimiz kızlar dikiş dikerler, nakış işlerler ve daha sonra buna memalik işlerle meşgul olurlar. Şimdiki kızlar ise de bir kere dikiş dikmezler yalnız tiyatro, hikaye, kitapları okumakla vakit geçirirler. Bilmem ki ne anlar, ne öğrenirler(Servet'i göstererek) biri de bizimkisi değil mi? Hiçbir saat elinden kitabı bırakmaz. Bizim vaktimizde böyle şeyler yoktu.

SERVET HANIM: Valideciğim okumaktan alınan lezzet ne dikişte olur ne de gergefte hiç bir şeyde olmaz. Ah aşk onun için okumaktan başka eğlence bulamıyoruz.

ADİLE HANIM: okuma lazım. Bu kadar olmaz. Bazı gece saat altıya ve bazı da sabaha kadar kitap okuyorsun. Artık buna vücut dayanır mı?

SERVET HANIM: Ne bileyim onunla vakit geçiriyorum (Nuri Bey 1293:11-12).

Tanzimat aydınlarının üzerinde önemle durdukları meselelerden birisi de çocuk terbiyesidir. İçinde yaşadıkları toplumu değiştirmek için mücadele veren bu yazarlar, toplumun değişim ve ilerlemesinin tek tek bireyler üzerinden gerçekleşeceğine inanmaktadırlar. Bu yazarlar diğer eserlerinin yanı sıra tiyatro metinlerinde de, ideal sevgili tiplerinin iyi anne ve iyi eş vasıflarını öne çıkarılarak yeni neslin yetiştirilmesinde kadının önemine vurgu yaparlar. Zira iyi terbiye edilmiş bir çocuk, önce ailesini sonra içinde yaşadığı toplumu yüceltecektir. Bu yüzden de çocuk terbiyesi konusu, aslında o dönem yazarlarımıza göre bir medeniyet meselesidir. Dönem yazarlarına göre, ideal sevgili tipinde bulunması gereken özelliklerin başında çocuğunu sevmek ve ona saygı duymak gelir. İdeal anne, çocuğunu çok dikkatli bir şekilde terbiye eder; onu hayali varlıklarla korkutmaz.

Çocuk, pedagojinin ilkeleri doğrultusunda, eğitime uygun yaşa geldiğinde, eğitim başlamalıdır. Rezaizade Mahmut Ekrem'in kaleme aldığı *Afife Anjelik* piyesinde kocası savaşa giden Anjelik, saray bakıcısı Josef'in kötü arzularına karşı direnir. Bu durumu kendine yediremeyen Jozef, Kont Mişel'in yetkilerini kullanarak türlü iftiralarla hamile olan Anjelik'i hapse attırır. Olanları Josef'in kurguladığı biçimiyle öğrenen Kont Mişel de Anjelik'in ölüm emrini verir. Hapisteyken kızı Anna'yı doğuran Anjelik, bir şekilde hapishaneye girerek yanına gelen beslemesi Eliza aracılığıyla olan bitenleri yazdığı bir mektubu Kont Mişel'e ulaştırır. Yaptığı hatayı anlayan Kont Mişel büyük bir pişmanlık duymaktadır. Bu arada suçsuz olduğuna inan cellâtlar, öldürdüklerini söyledikleri Anjelik'i serbest bırakırlar. Hapishanede dünyaya getirdiği kızını da alarak dağlara kaçan Anjelik, bir mağaraya sığınır. Oyunun bu bölümünde, Anjelik ile kızı arasında, anne-çocuk ilişkisine dair öğretici konuşmalar geçmektedir. Yazar, bu konuşmalarda, çocukların anne-babalarına varoluşlarıyla ilgili sordukları sorulara, anne -babaların zora düşmeden nasıl cevaplar verebileceklerinin bir örneğini verir. Bu diyalogda dönemin algısına hizmet eden anne-çocuk ilişkisine dair öğretici yaklaşım açıkça görülmektedir.

ANA: Ey bu dağları kim yapmış o kadar büyük şeyi sen kaldırabilir misin? Üzerindeki mavi şey nedir ne kadar güzel?

ANJELİK: Ah kızım hani sana her gün söylemez miyim ki bizi yok iken var edip göz kulak burun ağız ve el ayak ihsan eden bir Allah vardır. İşte o azîmüşşândır ki bu dağları o mavi şeyi yarattı, zat-ı ulûhiyetinin azamet ve kudretine nihayet yok o sana büyük ve ağır görünen şeyler ona göre zerre bile değildir.

ANA: Ey valideciğim biz evvel yok muyduk?

ANJELİK: A kızım var mıydık ya hani bir kere çayırdaki beraber gezerken uzun bir yeşil hayvan gördün de kaçtık hatırında mıdır?

ANA: Evet valideciğim, bilirim o yılan idi, hani ben koşamadım da sen kucağına aldın idi.

ANJELİK: Hah biliyorsun! Hani ondan daha evvelleri seni alıp şuradaki ormanın içinden akan suyun kenarında otururduk, o da hatırın da mı?

ANA: Onu biliyorum.

ANJELİK: Tamam işte o yılana tesadüf ettiğimiz zamanlardan kendini bilmeğe başladın, ondan evvel kendini bilmez bir küçük çocuktun, sana meme verdim ondan daha evvel de hiç yok idin Allah seni bana ihsan etti.

ANA: Allah beni sana nasıl ihsan etti?

ANJELİK: Kızım her insan kendi gibi bir erkek insanla bir dişi insanın ictimâından hasıl olur, onu hasıl edenlerin erkeği baba ve dişisi anadır, işte ben senin annenim, senin bir de bir baban vardır amma burada değildir (Recaizade 1997:51-53).

İdeal sevgili davranışlarıyla çocuğu için örnek teşkil eder. Tanzimat tiyatro yazarların çizdiği ideal anne, çocuklarını yetiştirmede, iyi eğitim almalarının yanında, onların kararlarına da saygılı olarak kişiliklerinin oluşmasına katkıda bulunmaktadır. Bu ideal anne, içinde yaşadıkları toplumun geleneklerinin aksine, evlilik konusunda da çocuklarını serbest bırakır. Eş seçimi, ister erkek ister kız çocukları için olsun, tümüyle tarafların kararına bağlıdır. Ahmet Mithat Efendi'nin *Hükm-i Dil* piyesindeki Fitnet, kızı Margret ve Pol arasındaki sosyal statü farkını görmezden gelerek evlenmeleri için kocası Kont'u ikna etmeye çalışır. İçinde yaşadığı toplumun bütün tepkilerini göz ardı eden Fitnet, pratik çözümler üreterek kocası ile damadı arasındaki sorunları gidermeye çalışır.

FİTNET: Senin damadın asilzade olmasından muradın damadının ulüvv-i cenabı vesair güzel ahlaki cami olması değil midir? İşte bunların cümlesi Pol'de mevcuttur. Ama diyeceksin ki asilzade değil. Bir hanedana mensup değil. Fakat ben görüyorum ki Pol ali bir hanedana peder olmaya layıktır. Evladı asilzadeler

sınıfına gelebilir. Hem de hanedan dedikleri gökten inmediler ya. Cümlesini zaten pespayenler teşkil etmedi mi?

(...)

FİTNET: (...) Gidiniz babanızın elini öpünüz. Damadı kendi elini öptüğü halde artık onun mukavemeti, mecali kalmaz. Böyle yere göğe sığmayan bir kahraman elini öptükten sonra bir adamın sahihan inada mecali kalmaz. Haydi elini öpün! (Ahmet Mithat 1990:164-165).

Aşk anlayışının içinde bulunduğu devre ve sosyal koşullara göre değişik şekillerde algılandığı bilinmektedir. Klasik edebiyatta maddi ve manevi aşk söz konusu olduğunda ağırlık olarak manevi aşka yönelinir. Klasik edebiyat eserlerinde aşklar platonik, sevgili ise vefasız ve zalimdir. Âşık olan kişi ise her zaman bahtsızdır; “sevgili vefasızdır”. Sevgili, sevene sürekli acı çektirir. Tanzimat ile başlayan yeni edebiyat anlayışında ideal sevgili tipi, klasik edebiyatın soyut sevgili tipinden oldukça farklıdır. Bu dönemde tasvir edilen ideal sevili tipi; genç, zarif, hususiyetle edebiyattan, musikîden anlayan, güzel konuşan, ev idaresinde, çocuk terbiyesinde bilgili; evine, ailesine bağlı; kocasına sadık, iffet ve haysiyete düşkün, vakur, ciddi, marifetli, fedakâr kadınlardır. Gerçek hayatta pek de örneğine rastlanılmayan bu kadınlar, Tanzimat dönemi oyun yazarların ideal kadın tipini temsil etmektedirler.

2.1.2 Menfi Tipi Kadın

Evli bir kimsenin, bir başkasıyla gönül ilişkisi içerisinde olması ahlakî olarak her devirde ve toplumda şiddetle eleştirilmektedir. Tanzimat sonrasında kadının cemiyet içerisinde kazanmış olduğu serbestlik, aşk münasebetlerini değiştirir. Mesire yerlerinde bir araya gelen kadınlar ve erkekler arasında başlayan aşk ilişkileri devrin, aydınlarınca eleştirilir. Tiyatro metinlerine yasak aşk olarak yansıyan bu tema, menfi kadın tipi olarak adlandırılan aşk ve ihtiras düşkünü kadın kahramanlar üzerinden verilir.

Abdülhak Hamid'in *İçli Kız* piyesi, araya üvey ana kıskançlığı ve rekabet girmiş bir aşk hikâyesidir. Bu aşkın kahramanları, kitaba adını veren İçli Kız (Sabiha) ve İzzet isminde bir delikanlıdır. Bir kadının getirmiş olduğu bir mektupla mahallerinden bir gencin kendisine âşık olduğunu öğrenen Sabiha, onu henüz görüp tanımadan sevmeye başlar. Bu aşk birkaç görüşmeden sonra iyice kuvvetlenir. Fakat korkunç bir üvey anne olan Raife, Sabiha'nın odasında gördüğü İzzet'e âşık olur. Sabiha ile İzzet'in evlenmesine engel olmak için araya maniler sokar. Raife, öyle bir kıskançlık buhranı içerisine girmiştir ki, Sabiha'nın kayınpederi Sadi Efendi'ye, Saliha'nın ahlâken düşmüş bir kız olduğunu bildiren mektuplar yazar. Ayrıca Sadi Efendi'yle âşıkane ilişkiler kurar, onun paralarını harcayarak düğünün gecikmesini sağlar. Doktorları elde ederek verem olan Sabiha'yı öldürtmeyi tasarlar. Ancak Raife'nin ortaya çıkardığı güçlüklerin bir kısmı halledilerek ölmek üzere olan Sabiha, İzzet ile evlendirilir. Fakat Raife, Sabiha'yı ortadan kaldırma fikrinden hâlâ vazgeçmemiştir. Bu amaçla yeni oyunlar düzenler. Sabiha'nın son gelen krizde öldüğü zannedildiği bir sırada çağrılan başka bir doktor, derin bir baygınlık geçiren Sabiha'yı kurtarır. Ancak bu müthiş üzüntü ile İzzet çıldırmıştır. Raife'nin bu

olay üzerine gelmesiyle, Sabiha'nın evlenme mevzuuyla uzaktan yakından alakalı bütün erkekleri kandırıp bu işi geciktiren kadın olduğu anlaşılır. Raife'yi, aldattığı erkeklerden en genç ve samimiyetle sevmiş birisi onu silahı ile öldürür.

İçli Kız piyesinde baş kadın karakteri Sabiha Hanım görünse de, Raife Hanım'ın Sabiha ile ilgili vakalarda faal rol alması, hatta ondan daha ön planda bulunması, eserin onun üzerine inşa edildiği fikrinin doğmasına neden olmaktadır.

Bir üvey anne olarak kuvvetli çizilmiş olan Raife, içtimai hayat bakımından vasatı altında bir seviyededir. Üvey anneliğinden gelen menfi yönlerine ilave olarak ahlaken de sukût etmiş bir tiptir. Kendisinden yaşça büyük olan kocasını, bir takım mahalle delikanlıları ile aldatır.

Raife, eksik yönleri ve hataları olan bir üvey annedir. İzzet'i Sabiha'nın yanında gördüğü zaman beğenen Raife, bütün hile ve desise zekâsını kullanarak, onu Sabiha'dan ayırmaya karar verir. İzzet'e sahip olmak için Sabiha'yı ortadan kaldırmayı planlayan Raife, Sabiha'nın yokluğunda kocasının mirasına tek başına konmayı da düşünmektedir. Sevgilileri ayırmak için hilelere başvuran Raife, tahriklerle Sabiha'nın psikolojisini bozar:

RAİFE: Ama sizin okuduğunuz kitap aşüfteliğe dair olmalı?

SABİHA: İbret almaya müsteid bir kız öylesinde de ibret alır..

RAİFE HANIM: Siz ibret almağa pek mi müsteidsiniz. (Kahkaha ile güler) Bana kalırsa aşüfteliğe dair bir kitabı siz okumamalısınız. Çünkü öğreneceğiniz şeyleri zaten bilirsiniz.

Belki o kitaba bir örnek yazmak bile elinizden gelir. (Yine güler) Düşünüyorsunuz, acaba anlayamadınız mı? (Abdülhak Hamit 2002:133).

Diğer taraftan fotomontaj yaptırarak kendisi ile İzzet'in beraber olduğu fotoğrafı gösterip İzzet ile Sabiha'nın arasını açmayı ümit eder:

RAİFE: Ama bu resmin yanında bir resim daha var. Baksanıza, elimle üstünü kapadım. Onu da göstereyim mi? İster misin? İster misin? İşte (Yine o kağıdın üzerinde ve İzzet'in resminin yanında olan resmi gösterir.)

SABİHA HANIM: (Fevkalade telaş ile) Aman Yarabbi!.. Kendi resmi. İzzet'le beraber.

RAİFE HANIM: (Yine müzeyyifane gülerek) O ne ya? Renginiz uçuyor. Acaba resmimi pek mi beğendiniz? (Saliha ıztırap ile önüne bakar. Raife resmi koynuna kayarak) Hayaline mani oldum dediğimi ihtimal ki kalben tasdik ettiğiniz İzzet Bey'i sizi ne kadar sevdiğini gördünüz mü? Gördünüz mü?

SABİHA HANIM: Aman Yarabbi. (Sandalyeye tutunarak kendi kendine)

RAİFE HANIM: Bu resimleri gördükten sonra benim de sizi rakip görmekte haklı olduğumu tasdik ettiniz mi? Ettiniz mi? (Abdülhak Hamit 2002:135).

Eserde Raife'nin Sabiha'ya olan düşmanlığının temelinde şahsi hesaplar yatmaktadır. Her ne kadar ona olan nefreti kıskançlık duygusundan kaynaklanıyor gibi görünse de, Sabiha'nın ölümünü istemesinin asıl sebebi, Mesut Efendi'nin mirasına tek olarak konma arzusudur. Para hırsı gözünü öyle bürümüştür ki kendi çocuğunu öldürmekte tereddüt etmeyen, Raife adeta bir canavara dönüşür.

RAİFE HANIM: (Kendi kendine) İnaniyor. İnaniyor. Geberdiği zaman piçi bulunmasın da

malı bana kalsın diye düşündüğümü biliyor da inanıyor. A şaşkın, a şaşkın. Ben para tama'ıyla üç aylık çocuğumu düşürdüm. Kendi ciğerpareme kıydım, acımadım da senin Sabiha'nı mı esirgeyeceğim?(...)

(Yine Mesut'a bakıp gizli gizli gülerek)İnanıyor. İnanıyor. Malına mülküne güvenip göz dikip de eşe dosta kurulmak için kendisine vardığını düşünmüyor da inanıyor. A budala, a budala. Acaba ben istediğim yere gitmesem, istediğim, beğendiğim beylerle görüşmesem, senin karşında oturup da kokmuş yüzüne bakmayı çeker miydim, sanıyorsun... (Abdülhak Hamit 2002:: 142-143).

Sabiha'ya olan kıskançlığı, yalnız yabancılarla değil, babası ile de alâkalıdır. Mesut Efendi, Sabiha'yı sevdiğini saklamamakla beraber, karısında çekinerek onu daha fazla sevdiğini belli edemez. Evlat muhabbeti ile zevce muhabbetinin farklı şeyler olduğunu söyler. Fakat Raife, kendisinden başka kimsenin sevilmesine tahammül edemeyecek kadar bencil ve kıskançtır.

RAİFE HANIM: İşte bu, işte bak bu benim elimden gelmez. Ben kimseyi benden ziyade sevdiğinizi çekemem. İşte siz de görüyorsunuz a. Görüyorsunuz a. Öyle bir şey düşündükçe ne yapacağımı bilmez oluyorum (Abdülhak Hamit 2002: 142).

Raife Hanım, Sabiha ile İzzet'i ayırmak ve onu elde etmek için, Sadi Efendi'yi, Ahmet Bey'i, Ahmet Efendi'yi ve hekim Yorgi'yi kullanır. İzzet'in babasını ve izdivaç işi ile meşgul olan Ahmet Bey'i elde eder. İkisi ile de ayrı ayrı yerlerde ve kendisine başka isimler vermek suretiyle görüşmeye başlar. Tanınmamak ve yakalanmamak için tedbirler alacak kadar da kurnazdır. Fakat bütün bu gayretlerine rağmen istemiş olduğu neticeyi elde edemez. Saliha, İzzet ile evlenir ve ölümden kurtulur. Buna mukabil Raife, Ahmed'in tabancasıyla ölür.

Raife Hanım, oyunun gelişmesine ve neticeye etki etmesinde, önemli bir rol oynamaktadır. Eserdeki olay örgüsü, gerilim unsurları tamamen Raife Hanım'ın üzerinden sağlanmaktadır. Saliha Hanım, aksiyon bakımından oldukça pasif ve sönüktür. Saliha Hanım'ın yazar tarafından böyle çizilmesinde iki unsur etkili olmuştur: Raife'nin şahsiyetinin daha iyi ortaya çıkarılması ve ikili bir karakter kıyaslaması yapılarak iyi ile kötünün gözler önüne serilmesi.

Raife, her yaptığı kötülüğü bilerek ve isteyerek yapar. Hedeflemiş olduğu noktaya ulaşmak için durmadan çabalar. Muvaffak olmak için ne pahasına olursa olsun harekete geçmeden önce kurnazca ve mükemmel planlar hazırlar. O kadar bilerek ve şuurlu hareket eder ki, öldüğünde bile bunlardan dolayı pişmanlık veya vicdan azabı duymaz.

Kıskançlık, menfaat, biraz da intikam duygularını tatmin etmek ve onlardan ilham ettiği kötülükleri yapabilmek için, namusunu feda etmekten çekinmez; Raife yaptıklarından hiçbir şekilde pişmanlık veya mahcubiyet duymaz. Bu biraz da Raife Hanım'ın içtimai seviye bakımından pek yüksek olmamasının neticesidir. Eserde görüştüğü bütün kadınlar, yaşlı ve cahil mahalle kadınlarıdır.

Namık Kemal'in, *Akif Bey* adlı piyesinde, "Ne idüğü belirsiz, basit, tatsız, aşağılık bir melodram kahpesi" (Güntekin 1988: 7) özellikleri gösteren "kötü kadın" Dilrüba, erkekleri ağına düşürerek onların sırtından geçinmeyi adet edinmiş, hafif bir kadındır. Hanımı Dilrüba'ya deli gibi âşık olan Osmanlı donanması kaptanlarından Akif

Bey, yakın zamanda Karadeniz’de bir savaşa katılmak için Sinop’a sefere çıkacaktır. Akif Bey, başına bir şey geldiği takdirde eşi Dîlrüba’nın sıkıntıya düşmemesi için gerekli tedbirleri almaya çalışır. Bu konuda arkadaşı Şahin Bey’den yardım isteyen Akif Bey, Şahin Bey’i başına bir şey geldiği takdirde, babasını bularak hazırlamış olduğu zarfları ona vermekle görevlendirir. Akif Bey aslında eşi Dîlrüba Hanım’ı yanlış tanımaktadır. Dîlrüba, Akif Bey’in kendisine karşı beslediği duyguları yeterli bulmaz, bunları aptallık olarak değerlendirir. Kocasının cepheye gittiği gün bile bir düğüne gitmekten çekinmemiştir. Cariyesi Kamer dahi bu işe şaşırmıştır:

DİLRÜBA: ...Kamer sen bu eve satılalı kaç yıl oluyor?

KAMER: Ben saymasını bilmem ki... Var belki sekiz, on on beş sene...

DİLRÜBA: Biz buraya geleli yedi sene oldu...

KAMER: (Surat asarak) Belki öyledir. Bana ne? Ben incileri toplarım daha iyi... (yere eğilir)

DİLRÜBA: (Eliyle onu menederek) Dur!.. Söyleyeceğim bitmedi. Sen esircinin evinden bu eve geleli beri bu evden kaç erkek geçti?

KAMER: Ne bileyim? Çoook... Dedim ya, sayı bilmem diye...

DİLRÜBA: Hepsinin arkasından ağlamak, karalar giymek, düğüne gitmemek lazım gelse, ne olurdu benim halim?

KAMER: Onlar başka.. Bu kocanız ne olsa...

DİLRÜBA: Onlar arasında nikahlı kocalarım olmadı mı?

KAMER: Doğru ama, bu başka koca..

DİLRÜBA: Her koca ayrı ağaçtan mı yetişir?

KAMER: Bunu seviyordunuz.

DİLRÜBA: Hiç başka sevdiğim olmadı mı?

KAMER: (Şaşalamış) Ne bileyim? Belki olmuştur.

DİLRÜBA: (Onun kulağını çekerek) Aptal kız...

KAMER: Beyefendiyi sevmiyor musunuz?

DİLRÜBA: Niçin sevmeyeyim? Sever elbette insan.. Evin içinde bir koca, bir erkek elbette fena bir şey değil.. Ama her dakika... (Namık Kemal 1988: 24–26).

Dilruba, dıştan saf, temiz ve samimi görünmesine rağmen, her an kocasına ihanete hazır bir kadındır. Aslında Dilruba, Akif Bey'e parası için katlanmaktadır. Akif Bey'in, Sinop'a sefere gittikten birkaç gün sonra gemisiyle beraber yandığı haberinin gelmesi üzerine Dilruba, iki yalancı şahit bularak Esat Bey adlı bir gençle evlenmeye kalkar. Ölüm haberinin yayılması üzerine Şahin Bey, elindeki zarfları Akif Bey'in babasına ulaştırır. Akif Bey, babası Süleyman Bey'den gelinini alıp İstanbul'a götürmesini istemektedir. Süleyman Bey, onu almaya geldiğinde ise Dilruba gitmeyi reddederek, utanmadan bütün gerçekleri kayınpederinin yüzüne söyler ve Akif Bey'in ailesiyle dalga geçip, onlara hakaret eder.

DİLRÜBA - Siz soyca mı delisiniz?

SÜLEYMAN - Ne dedin kızım?

DİLRÜBA - Kendiyle yedi ay geçindik, bir gün münasebetsiz muhabbetten baş alamadım; ahrete gittiği meydana çıkalı daha üç gün oldu imdi de yerine siz mi peydah oldunuz.

SÜLEYMAN - Hanımefendi babasına gönderdiği vasiyetnamede bile sizden başka bir şey düşünmeyen kocanızdan o kadar bizar mıydınız?

DİLRÜBA - O benim bileceğim şey.(...) Benim gibi yirmi yaşında bir kadın bir mevtanın hayaline bağlanır, kalkar, kaynatasının arkasına düşer, memleketini bırakır, gurbetlerde kendini bir evin kölesine hapseder, öyle mi? (Namık Kemal 1988: 59–60).

Böyle bir fitrata sahip olan Dilruba Hanım'ın eşine sadık bir kadın olması beklenemez ve Akif Bey'in yokluğunda oturup onun yolunu beklemesi düşünülemezdi. Dilruba Hanım da deniz kenarlarına,

mesire yerlerine giderek erkeklerle görüşür ve Esat adında bir gence kancayı takarak onunla gönül eğlendirir:

DİLRUBA: O çılgınlığı ben yaptım... Size gülümsedim... Yapar mı bunu kendini bilen bir kadın? Ama yaptım... Ben içimdekini saklayamam ki... Biliyorsunuz sizi yakından doya doya ancak şimdi görüyorum. Kaç defa deniz kenarında karşılaştık... Bana yine söz söyledim.. Bende artık size cevap vermekten kaçınmayacak kadar kendimi kaybetmiştim (Namık Kemal 1988: 99).

Akif Bey, geri geldiğinde Dİlrüba Hanım'ın evlendiğini duyunca büyük üzüntüye kapılır. Ancak, bir gün içki sofrasında, Dİlrüba Hanım'ın kendisinden boşanmak için tutmuş olduğu adamların birinden hakikâti öğrenir. İntikam arzusuyla yanan Akif Bey, Dİlrüba'nın evine gider ve onu öldürmek için ateş ederken kurşun Esat Bey'e isabet eder. Esat Bey de Akif Bey'i bıçaklayarak öldürür. Oyunun sonunda bu duruma şahit olan Süleyman Efendi, Dİlrüba'yı öldürürken ve şu ibretlik sözleri sarf eder:

SÜLEYMAN: (Kemal-i hiddetle) Geberiyor da hala adam aldatmaya çalışıyor. Al!, Al! O can mahiyetine girip de vücuduna istila eden şeytan cehenneme bir saat evvel gitsin. Geberdin mi köpek? Canına kıymak nasıl olurmuş, anladın mı, fahişe?... Akif, bahtsız çocuk, yerinde rahat yat. Helakine sebep olanlar da seninle bir günde mezara gidiyor. Ah, ne olurdu? Birkaç dakika sağ olaydın da yoluna öldüğün ne iğrenç bir çehre imiş göreydin. Geberdi, rengi küf tutmuş peynire benzedi, yüzü de kalbi kadar çirkinleşti. Vah biçare Akif! Bu kadar alçak bir fahişe için hem sen katil oldun, hem beni bu yaştan sonra katil ettin. Gaza yolunda, devlet hizmetinde sarf ettiğimiz emekler hebaya gitti. İki dünyamız

birden harap oldu, öyle mi? (Biraz düşündükten sonra, bir mekânetle) Estağfurullah! Sen hayatına kasteden bir adamı öldürdün, mazursun. Ben iki delikanlıyı zehirlemiş, helak etmiş bir yılanı rast geldim, ezdim, mahvettim. Ecir beklerim (Namık Kemal 1988: 112).

Mehmet Ziya'nın kaleme aldığı *Eden Bulur Yahut Merhametsiz Valide* piyesindeki Nafia Hanım, çok genç olmasına rağmen yaşça kendisinden oldukça büyük bir adam ile evlendirilmiştir. Başında mutsuz bir evlilik geçen ve iki çocuk dünyaya getiren Nafia Hanım, gezmeyi, eğlenmeyi, gençliğini yaşamayı çok sevmektedir. Yasak aşk yaşadığı ve on iki yaşından beri âşık olduğu Rüstem ile daha rahat görüşmek; tamamen onun olmak için kocasını ve çocuklarını öldürmekten çekinmeyecek bir ruh yapısına sahiptir. Bu emellerine ulaşmak için ilk önce sistemli bir şekilde kocasını zehirleyemeye başlar. Sonunda bu isteğini elde eder. Babalarını kaybeden Cavid Bey ve Fitnat sürekli ağlayarak onun yokluğuna üzülmektedirler. Nafia Hanım da sahte gözyaşlarıyla onları teselli etmeye çalışır. Nafia Hanım'ın bu yapmacık hareketlerinin temelinde üzüntülü görünerek çocuklarının babalarından kalan mirası elde etme arzusu vardır. Bu amacına ulaşması da pek uzun sürmez:

NAFİA HANIM:.. Yalan yere ağlamak biraz güç ama neyse artık kolayını öğrendim. Ağlarken hep sahtekârlığım ortaya çıkacak diye korkuyorum idim. Hele şükürler oldun babaları gibi çocukları da ahmak da anlayamadılar. Beni de gören evladlarına muhabbetli bir valide zanneder. Hâlbuki elimden gelse ikisini birden yok ederim. Babalarını ne kadar sevdimse, piçlerini de o kadar seviyorum. Babalarını paraları için sevdiğim gibi, evlatlarını da paraları için seveceğim. Ama bunları ben doğurmadım mı? Kim doğurursa doğursun. Mademki sevmediğim bir herifin çocuklarıdır. Bir vakitte sevmem (Mehmet Ziya 1298: 10).

Nafia Hanım, para için her şeyi gözü almış durumdadır. Eğlenceye, gezmeye ve sefahate düşkün biri olduğundan, eşinden kalan mirası çocuklarıyla paylaşmamak için planlar kurar. Bu planın ilk ayağını, kızı Fitnat oluşturmaktadır. Nafia, kardeşler arasını bozmak için Cavid'e, kız çocuklarına kalan mirasın aslında kızın eşinin olacağına dair dönemin geleneksel bakış açısını yansıtan sözler söyleyerek Fitnat'ın mirastan hak almasını engellemeye çalışır:

NAFİA HANIM: İki gözüm. Miras pek tuhaf bir şeydir. İki kardeşi birbirinin kanını içecek derece birbirine düşman eder. Bak kardeşinde maşallah büyüdü. Birkaç seneye kadar gelin olur. Bakalım damadımız olacak efendi de senin gibi gözü tok mu olacak. Hem kız kısmına emniyet edilmez çünkü kızlar tek mil akrabalarını kocarlı için feda ederler. Ben de öyle idim. Her kız da öyledir. Eğer kocasını da bir parçacık sevecek olursa (Mehmet Ziya 1298: 8).

Nafia Hanım'ın ikinci planı ise oğlu Cavid'in miras almasını engellemektir. Cavid, annesinin babasının arkasından döktüğü gözyaşlarından etkilenerek babasından kalan mirasını annesine bırakmayı düşünür. Ancak Celal Bey ve diğer dostlarının ikâzı ile bu düşüncesinden vazgeçer ve Nafia Hanım bu planını gerçekleştiremez:

NAFİA HANIM: ... Sanki iyi mi oldu? Adeta beni esir ettiler. Gönlüme kahya kalmadı derken, hareketime bile kahya peyda oldu. Azıcık gezmeğe çıksam, arkamda bir kolcu. Evime bir misafir gelse, kapı deliğinde gözcü eksik olmuyor. Ben Cavid'i aldatırım sanırken o beni aldatmağa kalktı (Mehmet Ziya 1298: 30).

Cavid Bey, Celal Bey'in kızı olan Feride'yi sevmekte; Celal Bey ve kardeşi Nihat Bey, Nafia'nın bütün kötülüklerini bilmektedirler. Cavid'e bütün parayı annesine bırakmayarak bankaya yatırıp anaparanın faizini vermesini öğütler. Celal Bey ve Nihat Bey, Nafia'yı sürekli gözaltında tutmakta ve her hareketini takip etmektedirler. Nafia Hanım, toplumun hoş karşılamadığı, daha çok zevk ü sefa düşkünlerinin gittiği mekânlardan çıkmamaktadır.

NİHAT BEY: Türbeye gidecek. Her vakit gideceği hemen her gün ziyaret ettiği yeşil bir türbeye.

CELAL BEY: Yeis yok. Fena yere gitmemiş ya. Türbeye gitmiş. Belki sonra da camiye gidermiş.

NİHAT BEY: Kah. Kah. Kah. Sahiden türbe mi zannettiniz. Nafia Hanımda türbeye ziyaret edecek camiye gidecek yüz, suret var mı? Gittiği türbe öyle bir yeşil türbe hakikati kârhanedir. Öyle bir kârhanedir ki fabrika-haneleri değil. İnsan kâhanesidir. Orada zevk ü sefa olunup bazı zehirli okun uçları sivrileştiriliyor. Bu oklar düşman için hazırlanıp dostların ciğer-hanelerine sokmak için hazırlanıyor. Orada namuslu erkekler iffetli bulamazlar (...) (Mehmet Ziya 1298: 19).

Planları suya düşen Nafia, oğlu Cavid'i babası gibi zehirleyerek öldürmeye karar verir. Cavid'in hayatta olduğu sürece Rüstem ile evlenmesinin imkânsız olacağını bilen Nafia, Rüstem'den zehir göndermesini ister. Daha önce, planlarını öğrenen ve oğlu Cavid'i seven cariye Dilruba'yı zehirleyen Nafia, daha sonra oğlu ve gelini Feride'yi de zehirler. Bu durumdan Dilruba'nın mektubuyla haberdar olan Cavid Bey, kızı ve damadını kurtarır ve Nafia Hanım polis tarafından tutuklanır. Oyunun sonunda Nihat Bey'in söylediği son sözler, piyeslerde işlenen menfi kadın tipinin özelliklerini dile getirmesi açısından önemlidir.

NİHAT BEY: Dünyada kadın kısmına inanmak kadar hamakat olamaz. Kadınları evvel yılandırlar ki cildlerinin rengiyle insanı iğfal edip dişleriyle ciğerlerini delerler. Ah oğlum ah. Analar evlatlarını için hakikaten müşfike iseler de müstesnaları da olabilir. Kadınları üç şey yoldan çıkarabilir ki onlarda aşk, ızdırab, ihtiyaçlar (Mehmet Ziya 1298: 39).

Abdülhak Hamid'in, konusu Hindistan'da geçen *Duhter-i Hindu* adlı piyesinde, Hindistan'daki İngiliz valisi Bortel'in karısı Elizabet, Hindistan'a gelişinden bir yıl sonra, bir tesadüf eseri Binbaşı Thompson ile karşılaşır ve onun evinde ağırlama teklifini kabul etmesiyle aralarında aşk başlar. Elizabet, onu gördüğü an iradesini kaybetmiştir ve geceyi onun evinde geçirmeye razı olur:

ELİZABET: Baksana beni davet ediyor. Ben de bilmem neden, davetini kabul etmek istiyorum. Tuhaf şey, gerçekten gitmek istiyorum (Abdülhak Hamit 2002: 41).

Elizabet, Binbaşı ile ilişkisinde devamlı bir ikilem içindedir. Binbaşı'ya âşık olduğu için kendisini affedemez. Eşine sadık kalamamanın azabını yaşarken, Thompson'a meyletmekten de kendini alı koyamaz. Evli bir kadının, bir başka erkeği sevmesinin doğru olmadığını bildiği halde Binbaşı'yı seviyor olmaktan büyük bir azap duyar.

ELİZABET: Kocama yalan söyledim de geldim diyorum işitmedin mi? Bir kadın için eşine sadık olmamaktan büyük kabahat yoktur. Ben sana muhabbet etmekle, kocama ihanet etmiş oluyorum. Düşündükçe hiddet ediyormuşum çok mu? (Abdülhak Hamit 2002: 51).

Elizabeth her ne kadar duygusal anlamda çatışmalar yaşasa da, ilk başta göstermiş olduğu irade zayıflığı, onu daha başka hatalar yapmaya mecbur eder. Thompson'a duyduğu aşk yüzünden kocasını öldürmeyi bile aklından geçirir. Ancak bu fikri fiiliyata dökmez ve tatbik etmek için bir çaba içerisinde bulunmaz.

Elizabeth, kocasını hiç sevmemektedir. Bortel, son derece kaba, zalim, zevkine düşkün, sefih ve insafsız bir adamdır. Bir kadının kocasında görmek istemediği kusurların hemen hepsi onun şahsında toplanmış gibidir. Bortel'in, Elizabeth'e olan davranışları oldukça kötüdür:

ELİZABET: Adam karısının hal ve tavrını mizacını müstehcen görür ise anı ıslah için ahlak risaleleri okumaktan başka yol yoktur. Dövmek, azarlamak faide vermez, zarar verir. Okumakla mütenebbin olmayan bir kadın te'dib ile de etvârını değiştirmez. (...) Sir Bortel beni döver, hem de bana bildire bildire başkalarını sever (Abdülhak Hamit 2002: 52-53).

Elizabeth'in Thompson'a göstermiş olduğu zaafıta, kocasına karşı duyduğu nefret etkili olmaktadır. Kendisini döven ve aldatan kocasına ihanet etmeye nefsinde hak bulur:

ELİZABET: Thompson, benim sana muhabbetim var. Fakat bilmelisin ki, seninle görüştüğüm, yalnız seni sevdiğimden değil, kocamı da sevmediğimdendir. Bu adamın muamelesi o kadar tahkir-amizdir ki, benim yerimde bir başkası olsa bir gün tahammül etmezdi (Abdülhak Hamit 2002: 53).

Elizabet, yaptığının iyi bir şey olmadığını bilse bile sevdiğinden vazgeçecek kadar kuvvetli bir iradeye sahip değildir. Elizabet'in ahlak anlayışında namus kavramı, belli bir yeri teşkil etse de, O, namus konusunda yanlış inanışlara sahiptir. Yapmış olduğu yanlışlıkları kendi vicdanından evvel toplum vicdanında değerlendirerek ihanetini mazur göstermeye çalışır. Bunun yanı sıra kocasından ayrılmayı din ve mezhep açısından hatalı görür:

ELİZABET: Kocamdan ayrılmakla tereddütlü davranışım, gönlümce bir mania mebni değildir. Beni idare eden kuvvet, serap muhabbet değil, biraz da namustur. Kocamdan ayrılmak isterim, senin için isterim. Kocamdan ayrılamam, namus için ayrılmam. (...) Biz Protestan değil miyiz? Dinimiz iktizasınca, kocamdan ölünceye kadar ayrılamam (Abdülhak Hamit 2002: 104-105).

Elizabet'te din duygusu ve namus fikri az da olsa teşekkül etmesine rağmen vicdan mesuliyeti ve irade zaafı onu hatalara itmektedir. Ancak bu durum onu hamiyet duygusundan uzak tutmamıştır. Bu hamiyet duygusuyla Elizabet, kocasını öldürme cesaretine sahip olmuştur:

ELİZABET: Thompson, benim hamiyetim vardır. Ben, büyük bir vakaya sebep olacağım. Fakat yalnız sana olan muhabbet-i kalbiyem cihetiyle değil, hamiyet-i milliyem münasebeti ile de sebep olacağım (Abdülhak Hamit 1998: 106).

Elizabet, her ne kadar kendisi ahlaksızca bir ilişki içerisinde olsa da, umumi ahlak kurallarına riayet etmeye çalışmaktadır. Öyle ki, sevgilisi uğruna kocasını öldürdüğü Thompson'ı Sürücoy ile olan münasebetinden dolayı kocalıktan reddedebilmiştir:

ELİZABET: Kızın ırzını, namusunu berbad edersin, öyle Thompson? Bir kızın ırzına tasallut, ömrüne tasallut demektir. Fahişeliğine tasavvut etmektir. Sen o biçarenin hem ömrüne, hem ırzına kasd ediyorsun öyle mi? Öyle ise ben bugünden sonra Thompson'un karısı değilim (Abdülhak Hamit 2002: 172).

Hint halkının çekmiş olduğu acılara şahit olan Elizabet, kendisini halkın intikam silahı olarak görmeye başlar. Bortel'den zulüm gören Hint halkının isteğine uyarak kocasını zehirler. Ancak vicdan azabı ile cemiyete hizmet etmişliğin huzuru, onun içinde çatışmalar doğurur:

ELİZABET: Mütecasir olduğum fiil-i temsimin kendi nefsim hizmet garazının sebebiyet verdiği ciheti, zihnim tefekkür istidadından kalmadıkça, beni kıyamete kadar ıztırabsız koymaz. Lakin ancak bu kadar cemiyetli bir kavmi ölümden, yahut ondan da beter olan zarurettten kurtardığım için de haşre kadar iftihar ederim (Abdülhak Hamit 2002: 168).

Elizabet, piyes boyunca iradesizliği yüzünden ve can korkusuyla hatalar yapmıştır. Kendi hayatını kurtarabilmek için kocası Bortel'i ve sevgilisi Thompson'un öldürmekten çekinmemiştir. Bir nevi nefsi müdafaa içerisinde katil olmuştur.

Piyesin ikinci bölümünden itibaren görülmeye başlayan Elizabet, eserin en önde olan canlı tipidir. Piyesin olay örgüsü onun üzerinden verilir. Hamid, eserde müsbet ve menfi tip karşılaştırmasını, zayıf ve silik karakterdeki Suruciye ile güçlü kişiliği olan ve ölümcül oyunlar peşinde koşan Elizabet karakteri üzerinden yapar.

Eserde psikolojik çatışma yaşayan tek kahraman Elizabet'tir. Onun kendine göre bazı buhranları vardır. Kendi vicdanını rahatlatmak, yaptıklarının makul ve haklı hareketler olduğunu kendisine ve başkalarına inandırmak için gayret içerisindedir.

Tanzimat dönemi tiyatro metinlerinde yer alan menfi kadınları, bazı hususiyetleri nazarı itibara alarak sınıflandırmak mümkündür.

1) Menfi kadınlar kendilerine isim ve servet temin eden ihtiyarlarla evlidirler. Sevdikleri veya sahip olmak istedikleri erkek, başka bir genci kızını sevmektedir. Onları ortadan kaldırıncaya gayelerine vasıl olacaklardır.

2) Bu kadınlar hedefledikleri gayeye ulaşmak için hiç zorluk çekmeden en korkunç planları kurmakta son derece mahirdirler.

3) Menfi kadın tipi çok bariz şekilde paraya düşkündürler. Bunun yanında ahlaki zaafı da vardır.

4) Menfi kadınların hemen hepsinin bir cinayette rol aldığı görülür.

5) Menfi kadınların büyük bir çoğunluğu annelik vasfına sahip olmuştur.

6) Menfi kadınlar sonuna kadar ihtiraslarının esiridirler. Büyük bir kısmı yapmış olduğu kötülüklerden ötürü vicdan azabı duymaz.

7) Menfi kadında intikam hissi baskın bir şekilde görülür.

8) Şahsiyeti kusurlu ve zayıf olan bu menfi kadınların çoğunun kaderi piyes içinde tamamlanır ve onlar cezalarını bulurlar.

Menfi kadınların hayatında kaderin rolü bir dereceye kadar kabul edilmekle beraber, daha ziyade insanın akıl ve iradesi ön planda tutulurken kader kurbanı gibi görünenlerin zaafı, eğlence ve sefahate düşkün hafif meşrep yaratılışları üzerinde durulmaktadır. Kadının akı ve iradesi sayesinde her türlü sıkıntıyı aşarak iffet ve haysiyetini koruyabileceği fikri, Tanzimat dönemi yazarları tarafından benimsenmektedir (Has-Er 2000: 410).

2.1.3 Cariye Tipi Kadın

Tanzimat dönemi tiyatro metinlerinde kölelik müessesesi sosyal bir tema olarak ele alınmasına rağmen köleliğin tamamen karşısında durulmamıştır. Esaret teması çoğunlukla dönemin edebiyat anlayışına uygun olarak romantizmin etkisiyle, aşk konulu piyeslerde yan unsur olarak kullanılır. Eserlerin şahıs kadrosunda yer alan cariyeler, dönemin kadın kahramanları için belirlenmiş olan kalıplar içerisinde oluşturulur.

Cariye tipi, tiyatro metinlerinde yer alış ve işleniş şekilleri açısından değerlendirildiğinde bu tiplerin piyeslerde diğer kadın tiplerinden farklı özellikler taşıdıkları görülür. Osmanlı toplumunun kadın ve aile konusundaki hassasiyetlerini daima göz önünde bulunduran Tanzimat yazarları, eserlerinde kadın erkek ilişkilerini toplumun ahlak ve değer yargılarına göre düzenler ve bunları dikkate alarak olay, kişi ve mekân yaratmak zorunda kalır. Bu sebepten dolayı dönem yazarları, Batılı eserlerde olduğu gibi bir kadınla bir erkeği herhangi bir yerde bir araya getiremezlerdi. Tanzimat yazarları, özellikle tiyatronun vazgeçilmez konularından aşkı işlerken böyle bir güçlükle karşılaşır. Bu güçlük, edebi metinlerde insan ilişkilerinin niteliğini doğrudan tayin eden bir unsur olarak karşımıza çıkar. Yazarlar bu zorluğun üstesinden gelmek için farklı yöntemlere başvurmuşlar:

Tanzimat romanında cariyenin ayrı bir işlevi daha vardır. İslam dinindeki kaç-göç dolayısıyla, romanda kadın ve erkek arasında sevgi ilişkileri düzenlemek zordu. Batı edebiyatında olduğu gibi evlilik öncesi dostluk, flört ya da sevişme olamazdı. Evlilik dışı kadın

erkek ilişkisi için başlıca üç olanak vardı: Türk erkeği ya Rum, Ermeni, Fransız gibi başka dinden bir kadınla; ya fahişe olan bir Türk kadınıyla; ya da bir cariye ile sevişebilir, ilişki kurabilirdi. Bunun için, özellikle temiz bir aşkı konu edinmek isteyen yazar, cariyeye başvurmak zorundaydı (Moran 1985:413).

Cariyelerin romanlarda gördüğü bu işlev, Tanzimat dönemi tiyatro metinlerinde de açıkça görülür. Abdülhak Hamid'in kaleme aldığı *Sabr ü Sebat* piyesinde Raksaver, Kafkasya'dan kaçırılarak satılmış bir Çerkez kızıdır. Münif Paşa'nın konağında cariye olan Raksaver, Münif Paşa'nın kardeşi Münim Efendi'nin oğlu Mehmet Bey ile gönül ilişkisi içerisinde. Ancak Münim Efendi de Raksaver'e ilgi duymaktadır. Raksaver ile Mehmet Bey ileride evlenmek için birbirlerine söz verirler. Raksaver'i oğlundan kıskanan Münim Efendi, Mehmet Bey'i evlatlıktan reddeder ve amcasının kızı ile evlenmediği için konağından kovar. Bunun üzerine Mehmet Bey, memleketinden kaçarak Paris'e gelir. Münim Efendi, Güleşan olarak adını değiştirdiği Raksaver ile evlenmeyi arzu etmektedir. Güleşan ise her seferinde Münim Efendi'nin bu arzusuna bir bahane göstererek onu reddeder. Zeki bir cariye olan Güleşan, Münim Efendi'nin beraber olma isteklerine annesinin kendisini doğururken öldüğünü, bundan dolayı da loğusalıktan korktuğunu söyleyerek ona karşı çıkar:

GÜLEŞAN: Efendim, olmaz deyişimden haz mı ediyorsunuz ki yine bir düzeye üstüme varıyorsunuz? Efendim dediğinizi yapmak elimde değil. Korkuyorum. Ne yapmanız korkuyorum. Öldüreceğinizi bilsem yine korkacağım. Ölümden korkmam, ölürüm diye korkuyorum! Elimde değil. Korkmamağa gücüm yetmiyor. Vallahi elimde değil! Vallahi korkuyorum.

(...)

MÜNİM EFENDİ: A kız. A çocuk. Her doğuran ölür mü? Ninen seni doğururken ölmüş diye senin de loğusalık döşeğinden ölü çıkman mı lazım gelir?

GÜLEFŞAN: Loğusalarda ölmeyen varsa yok mu efendim? Daha evvelsi gün Emine Hanım söyledi. On beş gün evvel bir loğusa ölmüş, hem de bu mahallede! (Abdülhak Hamit 2002:50-51).

Gülefşan, yaşı yetmişe gelmiş bir erkeğin kızı yaşında genç bir kız ile evlenme arzusunu eleştirir. Gülefşan bu durumu değerlendirirken şöyle demektedir:“Evladının evladı yerinde bir kızı esir etmiş senin gibi ihtiyara acaba şehir kızı olsa neler yapmazdı.” (Abdülhak Hamit 2002:50) Gülefşan, iradesi kuvvetli, hiçbir şeye kolayca kendini kapılmayan bir tiptir. Münim Efendi’yi sürekli olarak oyalar; onun arzuları karşısında mümkün merteye direnir. Ancak Münim Efendi, bu ısrarcı arzularının karşılığını bulamayınca Gülefşan’ı zemin katında, penceresiz bir odaya hapseder. Üç sene süren bu mahkûmiyetten sonra ölüm döşeğinde olan Münim Efendi, Gülefşan’ı hapsediği yerden çıkarır ve gönlünü almaya çalışır. Gülefşan ile Mehmet Bey ise vaktiyle birbirlerini sevmiş ve yine birbirlerini beklemek için ahdetmişlerdir. Gülefşan, bu ahde vefa göstererek, Münim Efendi’yi reddetmiş, pek çok eziyete göğüs germiştir:

MÜNİM EFENDİ: Ettiğin inadın sebebini söyle, bari son demimde olsun şüpheden kurtulayım.

GÜLEFŞAN: Ben inat etmedim efendim, ben sebat ettim. Bu sebatın sebebi de bir ahittir. Bundan beş sene evvel dünya yüzünde kimselere varmamağa ahdettim. Ölümünün her türlü gözüne alıp sabr etmeğe işte bunun için mecburum. Bu ahdi de kendi kendime etmedim. Ahdimiz karşılıklıdır. Bir beyle beraber.

MÜNİM EFENDİ: (Yatağından bir şiddetli heyecan ile) Ha! Bir beyle beraber mi?(...)

GÜLEFŞAN: Evet, ahd ettik, tamam beş sene evvel, birbirimizden ayrılısak da ayrılmasak da birbirimizden başkasını istememeğe ahd ettik. İhtiyaç yoktu ya, çünkü muhabbetimizden ahd yerine geçerdi yemin hükmünde olurdu, neyse, beşe senedir birbirimize hasretiz. Ne onun benden, ne benim ondan haberim var. Öyle iken ben bu tarafta ahdime vefa ediyorum, sabr ediyorum, vazifemi ifa ediyorum. Aradığımı bulmaktan ümidimi kessem, öldüğümü bilsen, öleceğimi bilsen, yine sözümden dönmeme, yine kimseye rağbet etmem (Abdülhak Hamit 2002:76-77).

Gülefşan'ın bir odalık olmasına rağmen efendisine boyun eğmeyerek sevgilisine ahde vefa göstermesi dönemin cariye tipinin genel özelliklerindedir. Vefalı olan Gülefşan, oyunun sonunda Mehmed Bey ile bir araya gelerek çekmiş olduğu acıların mükâfatını alır.

Sabr ü Sebat piyesinde, dönemin tipik cariye algılayışının özelliklerini görmek mümkündür. Dönem adetlerine göre bir eve satılan cariyenin mazisi ile irtibatını kesmek maksadıyla satıldığı evde adı değiştirilir. Raksaver, Münim Efendi'nin konağına satıldıktan sonra Gülefşan adını almıştır.

Dönem eserlerinde cariyeler efendilerini sevmezler; herhangi bir sebepten ötürü odalık olmayı istemezlerse efendisine karşı çıkarlar, fakat; sevdikleri mevzu bahis olduğunda her türlü mücadeleyi göze alırlar. Aşkla, sevgiyle karşılaşan cariye, tiyatro metninde aktif bir tip haline gelir (Seraslan 2000:212). Gülefşan, Mehmed Bey'e vermiş oldu ahdi yerine getirmek için efendisi Münim Efendi'nin evlenme

ısrarlarına karşı çıkar ve bu uğurda üç yıl penceresiz bir odada yaşamaya razı olur.

Mahmed Sadi'nin kaleme adlığı *Afet-i Cehl Yahut İnhimak-ı Sefahat* adlı piyesde Süheyl Bey, çok zengin bir tüccarın oğludur. Babası tarafından okutulmayan Süheyl, onun ölümünün ardından kalan mirası kadınlarla ve kumar oynayarak tüketir. Süheyl Bey'in odalığı olan Nigar, eğitimli bir cariyedir.

NİGAR: (...)Efendimin hanımının saye-i himmetlerinde kadınlığımla ve fakat say ile halimce birer dereceye kadar tahsil-i maarif eylemişken. Süheyl Bey'de vaktinde say edeydi ya ettirilirdi. Erkekliğiyle acaba benden aşağı mı kalırdı? Şu bizim Ülfet bile bir sene içinde ara sıra okutup göstermekle haylice okumayı yazmağı öğrendi. Hasılı bütün kusur bütün kabahat vaktiyle ehemmiyet vermemekle ve esbapta teşebbüs etmemektedir. Vesselam! (Mehmed Sadi 1291:22).

Nigar, cariyeye olmasına rağmen, eğitimsizliğin ve cehaletin ne kadar kötü bir şey olduğunu bilmektedir. Ancak tiyatro metinlerinde okumuş kızlarda görülen iç sıkıntılar, çatışmalar Nigar'da da görülür.

NİGAR: Off! Ne kadarda gönlüm sıkılıyor! Cihanı gözüm görmüyor! Güya zindan içindeyim! Sanki kabir azabındayım! Yarabbi, acaba kullarını kabirde böyle mi azap ediyorsun? Bir sene evvel yine halayıktım. Fakat hanımlar gibi gönülsüzce yaşardım. Şimdi bin türlü bela bin türlü mihnet içindeyim. Halayıklığımda o da başka! Ne talihsiz başım varmış, bilemem ki. Yok yok Nigar öyle ne söylüyorsun? Senin kadere imanın yok mu? Bunların cümlesi icab-ı hükm kader değil mi? Okudun okudun da hala adam olamadın mı?

Yoksa belaya musibete sabırdan başka çare olmadığını henüz öğrenmedin mi? Ah cehalet!! Dünyada insanların mahv ve helakine kadar her türlü felaketine sebep olan sen değil misin? (Mehmed Sadi 1291:9-10).

Süheyl Bey'i seven fakat sevgisine bir karşılık bulamayan Nigar, kendini tamamen bu karşılıksız sevgiye adanmıştır. Bu yüzden, Süheyl Bey için her türlü fedakârlığı yapmaya hazırdır:

NİGAR: Seviyorum, Süheyl'i canımdan ziyade seviyorum. Lakin o beni sevmiyor. Evet sevmiyor! Eğer sevseydi, pederi beni kendisine odalık olarak alalı bir seneyi geçti. Bu müddette velev bir kere olsun beni agûş-ı ülfetine alamaz mıydı? Evet evet sevmiyor, istemiyor. O varsın sevmesin, istemesin! Ben onu severim. Sevmeyi de, yolunda ölmeyi de canıma minnet, başıma devlet ve saadet bilirim (Mehmed Sadi 1291:10-11).

Nigar, Süheyl Bey'in içinde bulunduğu duruma üzülererek onu sıkıntıdan kurtarmak için çareler düşünür. Nigar'ın başvurduğu çarelerden bir tanesi de ölen babasının ağzından ona yazılmış bir vasiyet mektubudur. Babası sözde Süheyl'in bu duruma düşeceğini bilerek ona bir mağaza daha bırakmıştır. Ancak Süheyl alışkanlıklarını bırakmak kaydıyla bu mağazaya sahip olacaktır. Önceleri nasihati tutacak gibi görünen Süheyl Bey, alışkanlıklarına devam eder ve sonunda mağazayı satmak zorunda kalır. Nigar da, Süheyl Bey'in içinde bulunmuş olduğu durumdan haberdardır:

NİGAR: Ne nakit kaldı? Ne emlak ne akar kaldı.. Hatta evdeki cariyeleri bile birer birer sattı...

NİGAR: İşittiğime göre Hürmüz namımda birini seviyormuş. Servetini de kumarda sair sefahatte çürüttüklerinden maadasını onun yolunda telef etmiş (Mehmed Sadi 1291:16-17).

Süheyl Bey'in yaşamış olduğu bunca sıkıntının temelinde cahillik yatmaktadır. Bir babanın sorumsuz davranışları, genç bir adamın hayatının yok olmasına sebebiyet verir. Nigar, dönemin Tanzimat aydınlarının birer sözcüsü gibi eğitilmiş bir insanın neler yapacağını şöyle dile getirir:

NİGAR: Bu kadar okuyan yazan tahsil-i funun ve maarif eyleyenler anaların karnında mı öğreniyorlar? Yoksa bu sermayeyi bütün bütün say'sız mı husule getiriyorlar? Onlar insan değil mi? Görmüyor musunuz hayvanlar bile bir dereceye kadar talim ve terbiye kabul ediliyor. İnsana eşref-i mahluk olarak yaratışının tahsil-i maarife neden kabiliyet olmasın? Say ve tahsil ile onlar ölmez? Baksanıza denizde vapurlar, karada şimendiferler, fabrikalar ateşin buharıyla işliyorlar. Telgraflar elektrik kuvvetiyle bir anda şarktan garba haber verip alıyor. Daha saymakla tükenmez (Mehmed Sadi 1291:22).

Mehmed Sadi, piyesinde eğitim meselesinin önemini vurgulamak için karşıt iki tip kullanmaktadır. Süheyl zengin, fakat cahil bir erkek, Nigar ise cariyeye fakat okumuş aydın bir kadındır. Yazar, eğitim ile ilgili bütün düşüncelerini Nigar karakterinin üzerinden vererek tasavvurundaki Osmanlı kadınının düşünce yapısını yansıtır.

NİGAR: (...) Kabahati yine başak bir şey değil çocukların babalarına sair velilerine bulurum. Çünkü bazıları Süheyl Bey'in pederi gibi servetlerine istinat ederek bazıları da aman bir tanedir diyerek çocuklarını talim ve terbiye için tazyik ve icbar edecek yerde bilakis yüz verip

şımartırlar. Mektebe devamlarını dikkat etmez, ehemmiyet vermezler. Çocukları da tabii hoppa büyür. Cahil kalır. Bundan başka “mekteplerin intizamsızlığı, çocukların ehliyetsizlikleriyle ikdamsızlığı esbab-ı tahsileyenin meşkulatı gibi daha bazı sebepler de var ama bunlar evvelleri imiş. Şimdi hamdolsun! Onların hepsi ıslah ettirildi. Bir taraftan da ikmaline çalışılıyor (Mehmed Sadi 1291:24).

Nigar’ın Süheyl Bey’i içine düşmüş olduğu durumdan kurtarmak için giriştiği tüm çabalar sonuçsuz kalır. Süheyl Bey, o kadar çaresizdir ki, kendisini delice seven, onu kurtarmak için her türlü çabayı gösteren Nigar’ı, ekonomik sıkıntılarını hafifletmek için bir esirciye satar. Nigar’dan elde etmiş olduğu parayı da kısa sürede bitiren Süheyl Bey, borçlulardan kaçmaya başlar. Çaresiz bir olduğu bir zamanda, imdadına yine Nigar yetişir. Süheyl Bey, Nigar’ın bu son iyiliği karşısında ezilir ve daha fazla dayanamayarak intihar eder.

Tanzimat tiyatrosunda cariye tipine şahıs kadrosunda yer veren oyunlarda genellikle fedakârlığı cariyeler yapar ya da yapmak durumunda bırakılır. Nigar da sevdiği erkek için çok fedakârlıkta bulunur. Öyle ki, kendisini satmasına rağmen efendisine yardım etmek için elinden geleni yapmaya çalışır. Bunun dışında, eserlerde cariyelerin alıştıkları evden memnun olmalarına rağmen ve bilhassa da suçsuz olsalar da birdenbire satılmaları işlenen bir temadır. Bu durum *Afet-i Cehl Yahut İnhimak-ı Sefahat* piyesinde de işlenmektedir. Süheyl Bey, içine düştüğü ekonomik sıkıntıdan kurtulmak için, kendisini seven onun için her türlü sıkıntıya katlanan Nigar’ı esirciye satar.

Cariyeler, hizmetçi veya odalık edinmek için satın alınır. Şayet küçük yaşta satın alınırlarsa amaçlarına uygun olarak eğitime tabi

tutulurlar. Hizmet cariyelerine görgü kuralları, el işleri, odalıklara ise fazladan, okuma yazma ve hatta yabancı dil öğretilir. Nigar da evin hanımı tarafından eğitilmiş aydın bir cariyedir. Eserdeki yazar tarafından Nigar'a yüklenen misyon dikkate alındığında Nigar, entelektüel Osmanlı kadının bir temsilcisi durumundadır. Ancak burada dikkat edilmesi gereken unsur, Nigar'ın hür bir kadın olmayışıdır. Yazar, bir cariyenin bile eğitildiğinde neler yapabileceğini göstererek hür Müslüman-Türk kadınına eğitime teşvik eder.

Namık Kemal'in *Gülrihal* piyesinde Muhtar Bey ile İsmet birbirini seven iki amca çocuğudur. Ancak onları kıskanan Sancak Beyi Kaplan Paşa, Muhtar'ı ortadan kaldırıp, İsmet'i elde etmek için her türlü yola başvurabilecek bir ruh yapısına sahiptir. Bu amaçla Muhtar'ı hapse attıran Kaplan Paşa, Muhtar'ın kurtulması için İsmet'in kendisiyle evlenmesini şart koşar. İsmet sevgilisinin başına herhangi bir şey gelmemesi için kendisini feda etmeye hazırdır. İsmet'in dadısı Gülrihal, Muhtar'ı haptisten kurtarmak için daha önce kendisine talip olan Tüfekçibaşı Zülfikar Ağa'yı kullanır. Zülfikar Ağa'ya eğer Muhtar Bey'in haptisten kaçmasına yardım edecek olursa, kendisine varacağını söyleyen Gülrihal, Muhtar Bey'in kurtulmasını sağlar. İki sevgili birbirine kavuşurken Gülrihal, Kaplan Paşa'nın hançer darbeleriyle can verir.

Piyese adını veren Gülrihal, aslında bir Bey kızıdır. On altı yaşında iken sevdiğinden ayıran kişiler onu bir esirciye satarlar. Gülrihal'i diğer cariyeye tiplerinden farklı kılan en önemli özelliği ise hür bir ev hanımı olarak, hem hizmetinde cariyeler bulundurmuş, hem de cariyeye sıfatıyla başka genç kızlara ve hanımlara hizmet etmiş olmasıdır. Bu vesileyle Gülrihal, hayatında hanımlığı da cariyeliği de yaşamış bir tiptir.

GÜLNİHAL: Bende memleketimde senin gibi bir bey kıızıydım. Benim de senin gibi saltanatım, konağım, halayım, hizmetkarım vardı. Ben de senin gibi on altı yaşında idim. Ben de senin gibi bir bey severdim... Ah! Kahrolsunlar, onun da düşmanları vardı. Onun da en büyük düşmanı, Muhtar Beyin düşmanı gibi akrabasıydı... Melunlar gece geldiler, konağımı bastılar, beyimi yanımdan ayırdılar, gönlümden kopardılar, gözümün önünde paraladılar. (...) Ne talihsizim ki, o dakikada ölüp de ahrete olsun beyimle beraber gidemedim! Allah, ikimize, yer altında olsun, beraber yatacağımız bir yatak nasip etmedi... Gebereceğime, bayılmışım.

İSMET: Zavallı dadıcığım!

Gözlerimi açtım ki kendimi gemide, elimi ayağımı zincirde buldum. Meğer, beyimin canına kıyan melunlar beni de esir diye cellat suratlı bir herife satmışlar (Namık Kemal 1969:17).

Kaçırılması ardından büyük acılar yaşayan Gülnihal'in, yaşadığı şiddet gördüğü hakaretler yüzünden kalbi intikam duygularıyla dolmuştur. Gülnihal'in şahsiyetinde çekmiş olduğu, yüzyıllar boyunca cariyeye olarak alınıp satılan kadınların yaşadıkları çilenin bir numunesi durumundadır:

GÜLNİHAL: Ellerimdeki zinciri dişimle kemirmeye başladım. Ben ne kadar çırpındım, ne kadar çabaladımsa esirciler de o kadar dövdüler. Öyle zamanlar oldu ki, dayak altında ölmeyi de canıma minnet bildim. Onlar dövdükçe çırpınmaktan, çabalamaktan geri durmadım. Nihayet, eziyetten takatim kesildi, geri durmadım, kah bayıldım, kah kendimi kaybettim. Nihayet eziyetten eziyete, dayaktan dayağa, hakaretten hakarete, beladan belaya

düşerek buralara kadar geldim. Dünyanın her türlü felaketi, gönlüme bir katılık getirmişti. İçimdeki yaralar, gide gide kabuk tutmaya başlamıştı. Hamur durdukça nasıl ekşir, göğerişir; vakit geçtikçe, gönlümde olan kader de öyle tabiatını değiştirmiş, bütün bütün kine, intikama dönüşmüş (Namık Kemal 1969:18).

Türk evlerinde cariyeler, hizmetçi ve dadı olarak da kullanırlar. Yaşları ilerleyince ev içinde kendilerine ve sözlerine itibar edilir hale gelir; kısmen de olsa dadılık etmişse, ikinci anne gibi muamele görürdü. İsmet'in dadısı Gülnihal de böyle bir cariyedir. Bu durumdaki cariyelerden beklenen sadakat ve fedakârlıktır:

GÜLNIHAL: Çocuk, yüreğim doldu, artık çatlayacak! Artık içinde ne varsa meydana dökülecek! Beyin sağ! Allah birbirinizin acısını göstermesin. Sağ ama, ben kurtardım. Zülfikar'ın eliyle kurtardım. Zülfikar, hizmetine mükafat olarak, beni istedi. Sana haber vermemeyi şart koştu. Birine söz aldı, birine yemin ettirdi. Ah, benim de bir beyim vardı. Bilirsin ki, on beş yıldır hayaline tapıyorum. Hayali, dünyada her şeyden değerli bilirdim. Onu da ayağımın altına aldım. Kendimi- keşke kendimi olsa- gönlümü feda ettim, sana beyini kurtardım! Gözümün önünde senin nasıl helak olduğunu gördüm. Seni o hallerde gördükçe, çektiğim eziyetlerden, canım vücudumdan nefret etti. Yine, bir kere ağzımı açıp da, sana şikâyet etmedim. Ben, senin için dünyada her neye olsa katlanıyorum. Her neyim varsa feda ediyorum (Namık Kemal 1969:115).

Osmanlı cemiyet hayatında çocuk terbiyesi bakımından mühim bir unsur da dadı kalfalardır. Namık Kemal Gülnihal'in şahsında dürüst, sadık, fedakâr bir kalfanın bütün özelliklerini göz önüne serer.

Bunun yanında yazar, ferdi hürriyeti ve bu hürriyet için bireylerin vermiş oldukları mücadeleleri Gülnihal üzerinden vermektedir.

Recaizade Mahmut Ekrem'in *Vuslat Yahut Süreksiz Sevinç* piyesinde aynı evde birlikte büyüyen cariye Vuslat ile evin oğlu Muhsin'in arasında yaşanan aşk konu edilmektedir. Dönem adetlerine göre evde yetiştirilmek üzere alınan cariyeler, evin bir ferdi gibi görülür; eğitim ve terbiyesi tamamlandıktan sonra kimi zaman iyi bir müşteri çıktığı vakit satılır. Beyaz cariyeler bilhassa da Çerkez cariyeler, beğenilip, tercih edilirdi. Bu sebepten dolayı Çerkez cariyelerin fiyatları diğerlerine göre epeyce yüksektir. Bu cariyeler güzel ve sağlıklı olursa, fiyatı daha da artardı. Vuslat'ta bu vasıflara sahip Çerkez bir cariyedir. Vuslat'ı çok küçük yaşta alarak büyüten ve yetiştiren Naime Hanım, iyi bir talip çıktığında onu satmaya karar verir:

NAİME HANIM: Ey kadın!... Kıza ne isteyim? Elli bin istesem çok mu acaba?
NAYAB: Kim?.. Bizim kıza.. Vuslat'a mı? Vallahi pek az... Şimdi nerde böyle halayık? Şimdi halayık kıt.. kıt.. Şimdi siz alacak olsanız Vuslat gibi bir halayığı elli bine alabilir misiniz? Ben sizin yerinde olsam yüz bin kese isterim (Recaizade 1997:145).

Satılmasına karar verilen Vuslat, Muhsin'in bu işe kayıtsız kalmasına çok üzülmüştür. Sevgisine karşılık bekleyen Vuslat, Muhsin Bey'in kendisinin satışı konusunda fikri sorulduğunda verdiği cevabı öğrenince çok üzülür. Cariye tipinin klasik özelliği olan sevilme arzusu Vuslat'ta da görülmektedir:

VUSLAT: (...) Vuslat'la alıp vereceği yokmuş... Yokmuş... Yokmuş... Olmasın... Yokmuş da... Alıp vereceği yokmuş da o iltifatlar neydi? Beni odasına her gece neye kabul ederdi? Bana Zavallı Çocuk'u okutup niye ağlardı? Benim de ağladığımı görüp niye içini çekerdi? (Recaizade 1997:170).

Vuslat, gittiği bir düğünde Latife Hanım adında bir kadın tarafından çok beğenilir. Latife Hanım Vuslat'ı almak için Naime Hanım'a başvurur. Latife Hanım'ın, Vuslat'ı almaktan maksadı, onu cariye olarak kullanmak değil de, oğluna gelin etmek içindir. Naime Hanım, bir evlat gibi yetiştirdiği Vuslat'ın cariye olarak değil de, bir paşa konağına gelin olarak gitmesini uygun gördüğü için Vuslat'ı satar. Satıldığı gün Vuslat, Muhsin Bey'e açılarak ona olan duygularını dile getirir. Muhsin Bey'in bu aşka karşılık vermesi, Vuslat'ın üzüntüsünü daha da artırır. İki sevgili için artık çok geçtir; Vuslat artık satılmıştır ve bu akitten dönülmesi imkânsızdır. Vuslat ertesi sabah, gözyaşları içerisinde evden ayrılır:

VUSLAT: (Yaşmaklanıp feracesini giydikten sonra odasının her cihetine mütehassirane bakarak ve mendiliyle gözlerini silerek) Ah! Odacığım! Bir daha seni göreceğim miyim? (Recaizade 1997:189).

Muhsin Bey, bu ayrılığın getirmiş olduğu acılara dayanamayarak vereme yakalanır. Bunun yanında Vuslat'ı satın alan Latife Hanım'ın, bir paşa hanımı değil de, esir ticareti ile uğraşan bir köle taciri olduğu ortaya çıktığında, Vuslat çoktan Giritli Mustafa Efendi'ye odalık olarak satılmıştır. Satıldığı günden itibaren Vuslat, her geçen gün aşk ve ayrılık acısıyla inleyerek hastalanır. Mustafa Efendi, Vuslat'ın çekmiş olduğu acıların bir aşktan kaynaklandığını öğrenince, ölmek üzere olan Vuslat'ı sevgilisine kavuşturmak için çaba sarf eder. Mustafa

Efendi'nin çabalarıyla Vuslat ile Muhsin Bey birbirlerine kavuşsalar da çok kısa süre sonra ikisi de yakalanmış oldukları hastalıkların neticesinde ölürlür.

Vuslat Yahut Süreksiz Sevinç piyesinde esaretin birkaç unsuru, Vuslat tipinin kişiliğinde ve olaylar zinciri boyunca onun çevresinde dile getirilir. Bunlardan ilki cariyelerin yetiştirilmesidir. Vuslat, Naime Hanım tarafından çok küçük yaşta satın alınarak yetiştirilmiş bir cariyedir. Piyano, ud çalmasını, şarkı söylemesini, okuyup yazmasını ve dikiş nakış gibi önemli işleri yapmasını bilmektedir. Diğer de cariyeye alım-satımıdır. Tiyatro metinlerinde bu durum romantik unsurlar içerisinde verilir. Cariyelerin ailelerinden koparılarak satılmaları, daha sonra cariyeye olarak yetişmiş oldukları evden belli bir ücret karşılığında satılarak tekrar evlerinden ve yurtlarından koparılmaları sıklıkla işlenen temalardır. Vuslat'ın yaşamış olduğu mekânsal ayrılıklar onun ruh dünyasında önemli etkiler bırakır.

Tanzimat dönemi tiyatro eserlerinde tip seviyesine yükselen cariyelerin ortak yönleri göz önüne alınırsa cariyeye tipleri için şu özellikleri sıralamak mümkündür.

1) Savaşlarda esir alınmak, kaçırılmak, ebeveynleri tarafından satılmak veya kendilerini satmak suretiyle cariyeye durumuna düşmüşlerdir. Bunlardan odalık edinmek veya nikâh ile alınmak istenenlerin çoğu Çerkez'dir. Nigar, odalık için satın alınmış Çerkez bir cariyedir.

2) Cariyeler, hizmetçi ya da odalık edinmek için satın alınır. Küçük yaşta satın alınan cariyeler amaçlarına uygun olarak iyi bir eğitime tabii tutulurlar. Hizmet cariyelerine görgü kuralları, el işleri,

odalıklara ise bunların yanın da okuma yazma öğretilir. Bunların dışında dini konularda da eğitilirler. Musikiye yetenekleri var ise bu alanda ud, piyano çalma gibi eğitimler de verilir. Vuslat, bu cariyeye tipinin iyi bir örneğidir.

3) Cariyelerin satıldıkları evde dikkat çeken özelliklerine göre, Farsça bir isim verilir. Buradaki amaç onların mazileriyle olan ilişkilerini kesmektir. Raksaver'in Münim Efendi'nin evinde Güleşan adını alması gibi.

4) Cariyeler, namuslarına düşkün, sevdiklerine sadıktırlar. Gerekirse bu hususta, hiçbir fedakârlıktan çekinmezler.

5) Sevmenin yanında sevmeyi de isterler. Eğer efendilerini sevmeyiz ve istemezlerse odalık olmaya karşı çıkarlar. Kimi zaman sevdikleri uğruna mücadeleyi göze alırlar. Güleşan'ın mücadelesi ve sevdiğine kavuşmak için efendisine karşı gelişi buna tipik bir örnektir.

SONUÇ

Tanzimat döneminde, Osmanlı idari teşkilatının yeniden yapılanmasına paralel olarak toplumsal yaşamda görülen kültürel değişim, devlet ve aydınlar tarafından kontrol edilmeye çalışılmıştır. Geleneksel değerlere aykırı olarak toplumsal alanda ortaya çıkabilecek farklılaşmalar, devletin ve milletin geleceği açısından sakıncalı görülmektedir. Bu düşüncenin neticesinde ortaya çıkan müdahaleci ve kontrollü modernleşme, yukarıdan yönlendirilen otoriter bir “modernleştirme” anlayışının doğmasına neden olur. Aydınlar, bir taraftan toplumsal düzenin referans kaynağını oluşturan geleneksel yapılarını korumaya çalışırken diğer taraftan muhafazakâr bir modernleşme ile toplumsal ve siyasal alanda Osmanlı toplumunu dönüştürmeyi arzu etmektedirler.

Aydınlar, toplumun ve idari teşkilatın dönüştürülmesi için görünüş açısından “dış-sal”, içerik açısından “iç-sel” araçlara ihtiyaç duymaktadırlar. Bu manada yeni edebiyat toplumun eğitilmesi ve yönlendirilmesi açısından aydınlara büyük imkânlar sağlar. Roman, hikâye ve tiyatro gibi türler, Tanzimat aydını için düşünce dünyalarını yansıtmada birer araç olarak karşımıza çıkar. Toplum tasavvurunun yansıtılmasında, istenilen düzeyde ve yönde toplumun şekillendirilmesinde yeni edebiyat, özellikle de tiyatro önemli bir işleve sahiptir.

Batılı anlamda tiyatro, sadece bir sanat türü olarak değil; bir yaşam biçimi olarak da toplumu şekillendirmesi açısından toplumsal bir aygıt olarak görülmektedir. Bu çerçevede aydınlar, tiyatronun ahlaksal işlevini öne çıkararak fikri dünyalarında oluşturmuş oldukları

ideal toplum anlayışını tiyatro üzerinden halka sunmayı amaçlarlar. İdeal toplumun ortaya çıkabilmesinin, yeni neslin yetiştirilmesinin kendine güven duyan bireylerin topluma kazandırılmasıyla mümkün olabileceğini bilen Tanzimat aydınları, Osmanlı toplumunda kadının konumunu yeniden ele alırlar.

Tanzimat ile birlikte, Osmanlı devletinin idari ve siyasi yapısı gibi fikri ve sosyal yapısı da değişir. Bu değişimin en açık şekilde görüldüğü müesseselerden biri de aile ve onun içindeki başat rolü üstlenen kadındır. Tiyatro oyun yazarları, cemaat ahlakının kabul etmediği “açık saçıklık” ve cinslerin birbirleriyle toplumsal temasına karşı kesin bir tavır ile toplum ahlakını savunurken modern ailenin doğması açısından cinsler arasında temasın olması gerektiğine inanırlar. Bu açmazların ilk yansımasını tiyatro metinlerinde, geleneksel ailenin ilk ve en çok eleştirilen özelliği olan görücü usulünde görmekteyiz. Yazarlar, evlenecek, yuva kuracak, aile oluşturacak kadın ve erkeğin birbirlerini görmeden yapacakları evliliğin sağlıksız olacağını dile getirirlerken dinin izin verdiği çerçevede, toplumsal ahlak anlayışına ters düşmeden evlenecek çiftleri bir araya getirmeye çalışır. Ne var ki, dönem şartları düşünüldüğünde kadının evli olmadığı bir erkekle görüşmesinin gayri ahlakî olduğu anlayışı yazarları ikilem içerisinde bırakır. Yazarlar bu ikilemi karakterlerine de yaşatır. Pek çok metinde evlenmeden önce birbirlerini görüp seven âşıklarda bu çatışma görülür.

Osmanlı toplumunda birden fazla kadınla evlilik dini kaidelere aykırı olmamasına rağmen toplumsal değerler açısından hoş karşılanmamaktadır. Kentsel yaşamda belli bir gelir düzeyine sahip toplum kesimlerinde görülen bu durum, tiyatro metinlerinde ilginç bir şekilde sosyal eleştiri unsuru olarak kullanılır. Bu eleştirilerin

temelinde, Avrupalıların birden fazla kadınla evlilik konusunda İslam'a getirmiş olduğu eleştirilere tepki yatmaktadır. Dönem aydınları, çokeşliliğin İslam'ın bir emri değil de; bir müsaadesi olduğu hususunda düşünceleri dile getirerek toplumda var olmayan bir durumu eleştirirler.

Türk toplumunda birbirleriyle evlenecek kişilerin, uyumlu bir çift olmaları için sosyal seviyelerinin birbirlerine denk olmasına dikkat edilmektedir. Tiyatro metinlerinde sosyal denklik anlayışı, bireyin öne çıkarıldığı, toplumsal-sınıfsal ayrılıkların azaldığı modern düşünce ile geleneksel hayatta bireyden ziyade sosyal seviyenin önemli olduğu düşünce anlayışı içerisinde değerlendirilmektedirler. Dönem yazarları, her iki bakış açısıyla sosyal denkliği ele alırlar.

İslam hukukuna göre evliliğin son bulmasında erkek belli ölçülerde, kadına göre daha geniş yetkilere sahiptir. Ancak İslam'ın boşanma neticesinde erkeğe getirmiş olduğu yükümlülükler ve toplum tarafından boşanmanın hoş görülmemesi, boşanma vakalarının Müslüman Osmanlı ailesinde az görülmesini sağlamıştır. Tanzimat dönemi tiyatro metinlerinde ise boşanma mevzusu bu açıdan çok ele alınmamış; sadece erkeğin keyfi şekilde evlilik müessesesine son vermesi eleştirilmiştir.

Kölelik, Osmanlı toplumunda gerek politik gerekse de ev içi organizasyon açısından önemli bir kurumdur. Ancak Osmanlı devletinin Batı medeniyeti ile münasebetlerinin artması, kölelik kurumunun sorgulanmasını da beraberinde getirmiştir. Tanzimat dönemi oyun yazarları köleliğe karşı paradoksal bir tutum takınırlar. Aydınlar, bir yandan dolayı yollarla köleliği toplumsal eleştirisini

yaparken öte yandan da geleneksel düzende varlığını korunması gerektiğini savunurlar.

Tanzimat dönemi aydınlarına göre, medeniyetin bütün nimetlerinin ortaya çıkışı ilim ve akla bağlıdır. Toplumsal değişimin temel unsuru, her maddi ve manevi büyüklüğün tükenmez kaynağı kabul edilen kurumsal eğitime önem verilmesi, aydınlar tarafından benimsenmektedir. Bu açıdan kadın eğitimi devlet politikası haline getirilmiştir ve iyi yetişmiş kadının Batılı hemcinsleri gibi iyi bir nesil yetiştireceğine inanılmıştır. Tanzimat tiyatro metinlerinde ise kadın eğitimi topluma ait bir mesele olarak ele alınmamaktadır. Daha çok cahilliğin ve eğitimsizliğin bireyin hayatını nasıl etkileyeceği üzerinde durulmuştur. Kadın eğitimi, sadece ev içi eğitim şeklinde verilmiş; kadının kamusal eğitim alması gerekliliğine değinilmemiştir. Böyle bir tercihin yapılmasında kadının ev otoritesi dışında eğitim alması kadın üzerinde var olan gücün azalacağı düşüncesinden doğmuş olabilir.

Osmanlı toplumunda zamanını sadece evde geçirmekte olan şehirli kadın, yaşantısını ev eksenli olarak şekillendirmekteydi. Tanzimat ile birlikte Batılı değerlerin toplumda benimsenmeye başlanması, kadını da geleneksel dönemden farklı olarak dış mekânda görünür kılar. Tanzimat dönemi tiyatro eserlerinde kadının sosyal yaşamdaki yeri, daha çok Batılılaşmanın toplum hayatına yansımaları şeklinde ele alınır. Dönem yazarları, aşırı Batılılaşmanın toplumda bazı olumsuzluklarının yaşanmasına sebebiyet verdiğini ve aile kurumunun ve özellikle de kadınların bu anlayıştan çok zarar gördüğünü dile getirirler.

Tanzimat dönemi tiyatro metinlerinde kadın kahramanlar, yazarın düşünce dünyasının bir yansıması şeklinde yer alır. Yazarlar, daha ziyade pasif, gelenek ve örfler karşısında isteklerini söyleyemeyen ve acılarını içine atarak kaderine razı olan kadın ve genç kız tiplerini ele alırlar. Bunların yanında yeni toplumun inşasında vazife alacak ideal kadın karakterleri arasında, gazi tipi kadın dediğimiz vatanperver kadın tipi de yer alır. Bu kadın tipleri vatanın bekasında önemli vazifeler ifa ederler. İdeal kadın karakterlerinden biri olan sevgili tipi ise, yazarların tasavvurundaki Batılı, modern kadının özelliklerini taşır. Sevgili tipi kadınlar, güzel, terbiyeli, kültürlü, marifetli, kendisinden ziyade ailesi için yaşayan fedakâr kadınlardır. Ancak bu ideal kadınlar tek yönlü ve yalınkat karakterlerdir.

Saadeti ve mutluluğu önceleri evinde yaşayan Müslüman-Türk kadınının, modern hayat ile ilişkisi arttıkça Avrupaî eğlencelere ilgi duymaya başlar. Sosyal yaşamdaki değişimin neticesi olarak ortaya çıkan mesire yerleri, kadın ve erkek karşı cinslerin geleneksel değerlere aykırı olarak bir arada oldukları mekânlar haline gelmiştir. Tanzimat oyun yazarları da genç kızların ve kadınların bu şekildeki heveslerini hoş karşılamamışlardır. Piyeslerde yer alan menfi kadınlar da modern hayatın getirmiş olduğu bu serbestlik anlayışının etkisiyle toplumun gayri ahlaki bulduğu davranış ve ilişkiler içerisinde resmedilmişlerdir. Hemen hemen bütün menfi kadınlar annelik tecrübesini yaşamış; para, şehvet ve ihtirasa yenik düşmüş kadınlardır. Romanlarda görülen hayat kadını, mürebbiye gibi menfi kadın tipleri ise piyeslerde yer almaz.

Türk tiyatro tarihi açısından bir dönüm noktası olan Tanzimat tiyatrosu gerek Batılı anlamda ilk tiyatro ürünlerinin verildiği, gerekse de toplumsal ve siyasal alanda birçok yeniliğin görüldüğü dönem olması hasebiyle oldukça önemli bir devirdir. Bu dönem boyunca tiyatro ile yazılı metinlere bakıldığında Batılı tiyatronun teorik anlamda

bir alt yapısının oluşturulduğu görülür. Ancak bu teorik yapı tiyatro metinlerine başarılı bir şekilde yansıtılamaz. Bunda en önemli etken sanatsal anlamda belli yetkinlikten ve zevkten uzak oluşu ve geleneğin baskın dünya anlayışıdır. Birçok yazar eleştirmiş olduğu hataları kendi eserlerinde yapmaktan geri durmamıştır. Bu hataların farkında olan yazarların da yeteneksiz oluşları sanatsal anlamda yetersiz eserler kaleme almalarına sebep olmuştur.

Türk düşünce tarihinde edebiyat, özellikle de tiyatro türü önemli bir yere sahiptir. Batı düşünce sistematığı tiyatro üzerinden Türk toplumuna verilmeye çalışılmıştır. Batılı ve modern bir insan modeli, tiyatronun görsel dünyasından yansıtılmıştır. Tanzimat tiyatrosunun bu özelliği belki de hiçbir dönemde bu kadar baskın bir şekilde görülmemiştir. Bu zelliğiyle Tanzimat tiyatrosu sadece edebiyat açısından değil; diğer sosyal bilimler için de önemli bir kaynaktır. Ancak bunun yanında tiyatronun toplumsal meselelere yaklaşımı roman, hikâye türlerine göre çok yüzeyseldir. Özellikle kadının toplumdaki yeni konumu ile ilgili konuları ele aliş şekilleri oldukça ürkek ve yetersizdir. Aydınların tiyatroya üzerinden kadının toplumdaki konumunu düzeltme, sorunlarını deşme ve kadını belli bir medeniyet düzeyine eriştirme hedefleri tam manasıyla hayata geçirilememiştir.

KAYNAKÇA

- ABDÜLAZİZ Bey 1995, **Osmanlı Adet Merasim ve Tabirleri** (haz. Kazım Arısan, Duygu Arısan Günay), İstanbul: Tarih Vakfı Yurt Yayınları
- AHMED H. ve A. Necip Paşazade 1299, **Sanki Aşk**, İstanbul.
- ACAR, Halil İbrahim 2000, **İslam Hukukunda Evliliğin Sona Ermesi, Erzurum**: Ekev Yayınları
- AKKAYAN, Taylan 1979, **Göç ve Değişme**, İstanbul: İstanbul: İstanbul Ün. Edebiyat Fakültesi Yayınları
- AKTAŞ, Melahat 1984, **İslam Toplumunda ve Çağımızda Kadın**, İstanbul: Ölçü Yayınları
- AND, Metin 1972, **Tanzimat ve İstibdat Döneminde Türk Tiyatrosu**, Ankara: Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları
- AND, Metin 1983, **Türk Tiyatrosunun Evreleri**, Ankara: Turhan Kitabevi
- ANDI, M. Fatih 1995, **İnsan-Toplum-Edebiyat**, İstanbul: Kitabevi
- ANDI, M. Fatih 1999, **Roman ve Hayat**, İstanbul: Kitabevi
- ANTEL, Sadrettin Celâl 1999, 'Tanzimat Maarifi', **Tanzimat**, İstanbul: Komisyon c.I:444-462
- ARGIN, Şükrü 2006, "Türk Aydınım Devlet Aşkı ve Aşkın Devlet", **Modern Türkiye'de Siyasi Düşünce: Dönemler ve Zihniyetler**, İstanbul: İletişim Yayınları C.9:84-111.
- ARGUNŞAH, Hülya 2006, 'Kadın Olarak Yazmanın Başında Mektuplar' **Hece: Mektup Özel Sayısı**, 114/115/116: 222-229.
- ARMAĞAN, Mustafa 1992, **Gelenek**, İstanbul: Alternatif Üniversite
- AYDIN, Mehmet Akif 1985, **İslam-Osmanlı Aile Hukuku**, İstanbul: Marmara Üniversitesi İlahiyat Fakültesi Vakfı
- AYTAŞ, Gıyasettin 2002, **Tanzimat Tiyatro Edebiyatı Tarihi**, Ankara: Akçağ Yayınları

- ATAMER, Hamdi 1967 Aralık, "Zenci Ticaretinin Yasaklanması", **Belgelerle Türk Tarihi Dergisi**, 3: 23-27
- BAYRAKLI, Bayraktar 2000, **Kadın, Sevgi ve Temel Haklar**, İstanbul: İşaret Yayınları
- BİLMEN, Ömer Nasûhi 1968, **Hukuk-i İslâmiyye ve Istilahât-i Fıkhiyye Kâmusu**, C.II, İstanbul: Bilmen Yayınevi
- BUDAK, Ali 2004, **Batılılaşma Sürecinde Çok Yönlü Bir Osmanlı Aydını Münif Paşa**, İstanbul: Kitabevi Yayınevi.
- CAPORAL Bernard 1982, **Kemalizmde ve Kemalizm Sonrasında Türk Kadını** (çev. E. Eyüpoğlu), Ankara: Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları.
- CEVİZCİ, Ahmet 1999, "İdea", **Paradigma Felsefe Sözlüğü**, İstanbul: Paradigma Yayınları
- CİN, Halil 1988, **İslam ve Osmanlı Hukukunda Evlenme**, Konya: Selçuk Üniversitesi Yayınları
- ÇAKIR, Serpil 1994, **Osmanlı Kadın Hareketi**, İstanbul: Metis Yayınları
- ÇAKIR, Latife 2006, **İslam Hukuku Kaynaklarında Evlilikte Denklik Meselesi ve Günümüz Türk Toplumundaki Yansıması** (Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi) Adana: Çukurova Ünivesitesi
- ÇAVDAR, Tevfik 1995, **Türkiye'nin Demokrasi Tarihi 1839-1950**, Ankara: İmge Kitabevi
- ÇİĞDEM, Ahmet 2006, 'Entelektüeller ve İdeolojiler', **Modern Türkiye'de Siyasi Düşünce: Dönemler ve Zihniyetler**, İstanbul: İletişim Yayınları C.9:112-124
- ÇİĞDEM, Ahmet 2002, 'Batılılaşma, Modernite ve Modernizasyon', **Modern Türkiye'de Siyasi Düşünce: Modernleşme ve Batıcılık**, İstanbul: İletişim Yayınları C.3:
- ÇİFÇİ, Sinan 2007, **Yeni Türk Şiirinde İdeal Tipler**, (Yayınlanmamış Doktora Tezi), İstanbul: Marmara Üniversitesi
- ÇİFTLİKÇİ, Ramazan 2000 Haziran, 'Türk Romanında Tip ve Karakter Problemi', **Yedi İklim**, 123: 42-52

DELİKGÖZ, Ö. ve Z. ŞEHİT 2009, 'Osmanlı Kadınının Bireyselleşme ve Modernleşme Süreçlerine Kadın Mektuplarını Etkisi' **K.E.K.B.M. 20. Yıl Sempozyumu: Kadın Belleği Oluşturmada Kaynak Sorunu:** 21-29

DEVELLİOĞLU, Ferit 2001, **Osmanlıca Türkçe Ansiklopedik Lügat**, Ankara:Aydın Kitabevi Yayınları

DÖNDÜREN, Hamdi 1998, **Delilleriyle Aile ilmihali**, İstanbul: Erkam Yayınları

DURAKBAŞA, Ayşe 2002, **Halide Edip**, İstanbul: İletişim Yayınları

ECEVİT, Yıldız 1993, 'Aile, Kadın ve Devlet İlişkilerinin Değerlendirilmesinde Klasik ve Yeni Yaklaşımlar', **Kadın Araştırmaları Dergisi**, 1: 9-28

EKMELEDDİN, İhsanoğlu 1992, 'Tanzimat Öncesi ve Tanzimat Dönemi Osmanlı Bilim ve Eğitim Anlayışı', **150. Yılında Tanzimat** (haz. Hakkı Dursun Yıldız), Ankara: T.D.K Yayınları:335-395

EL-CEZİRİ, Abdurrahman 1994, **Dört Mezhebe Göre İslam Fıkhı** (çev. Mehmet Keskin), İstanbul:Çağrı Yayınları.

ERDOĞAN, Mehmet 2005, **Fıkıh ve Hukuk Terimleri Sözlüğü**, İstanbul: Ensar Neşriyat

ERGÜN, Mustafa 1987, 'İnsan Şahsiyetinin Oluşmasında Örnek Tiplerin Önemi ve Battal Gazi Tipi" **Milli Kültür**, 58: 54-59.

ENGİN N. ve V.AKYÜZ 1994, **Asrı Saadette Kölelik ve Cariyelik**, C.I İstanbul: Beyan Yayınları

ENGİNÜN, İnci 1990, **Ahmet Mithat Efendi'nin Tiyatroları**, İstanbul: Marmara Üniversitesi Yayınları

ENGİNÜN, İnci 2002, **Abdülhak Hamid Tarhan Tiyatroları**, İstanbul: Dergâh Yayınları

FATMA Aliye ve MAHMUD Esad 2007, **Taaddüd-i Zevcat** (haz. Firdevs Canbaz), Ankara: Hece Yayınları

FAROQHİ, Suraiya 1997, **Osmanlı Kültürü ve Gündelik Yaşam** (çev.: Elif Kılıç), İstanbul: Tarih Vakfı Yurt Yayınları

- FENDOĞLU, Hasan Tahsin 1996, **İslam ve Osmanlı Hukukunda Kölelik ve Cariyelik**, İstanbul: Beyan Yayınları
- FINDIKOLU, Fahri 1999, ‘Aile ve Kadın Telakkisinde Tebeddül ‘, **Tanzimat**, İstanbul: MEB. Yayınları, c.II:648-659
- FORSTER, E.M 1984, **Roman Sanatı** (çev. Ünal Aytür), İstanbul: Adam Yayınları
- GÖKALP, Ziya 2007, **Ziya Gökalp Kitaplar 1** (haz.M.Sabri Koz ve Diğerleri), İstanbul: Yapı Kredi Yayınları
- GÜÇLÜ, A.Bâki ve Diğerleri 2002, "İdea", **Sarp Erk Ulaş Felsefe Sözlüğü**, Ankara: Bilim ve Sanat Yayınları
- GÜVENÇ, Bozkurt 2005, **Türk Kimliği**, İstanbul: Remzi Kitabevi
- GÜZEL, Şehmus 1985, ‘Tanzimat'tan Cumhuriyet'e Toplumsal Değişim ve Kadın’, **Tanzimat'tan Cumhuriyet'e Türkiye Ansiklopedisi**, İletişim Yayınları, İstanbul c. III:858-864
- HAS-ER, Melin 2000, **Tanzimat Romanında Kadın Kahramanlar**, Ankara: Atatürk Kültür Merkezi Başkanlığı
- HASAN B. ve Mehmet R. 1293, **Fakire Yahut Mükafat-ı İffet**, İstanbul
- HASAN B. ve Mehmet R. 1292, **Kölemenler**, İstanbul
- HASAN B. ve Mehmet R. 1290, **İskat-ı Cenin**, İstanbul
- HÜLÜR H. ve G. AKÇA 2005, ‘İmparatorluktan Cumhuriyete Toplum ve Ekonominin Dönüşümü ve Merkezileşmenin Dinamikleri’, **Türkiyat Araştırmaları Dergisi**,17: 311- 339
- İBN’UL HACCAC, Nisaburi 2006, **Sahih-i Müslim** (çev. Mehmed Sofuoğlu) İstanbul: İrfan Yayıncılık
- İBN ABİDİN, Muhammed Emin, **Reddü'l-Muhtâr Ale'd-Durri'l-Muhtâr** (çev. Ahmet Davutoğlu), İstanbul: Şamil Yayınevi, C.5
- KAPLAN, Mehmet 1986, **Türk Edebiyatı Üzerinde Araştırmalar - 3: Tip Tahlilleri**, İstanbul: Dergâh Yayınları
- KARAALIOĞLU, Seyit Kemal 1975, **Edebiyat Terimleri Kılavuzu**, İstanbul: İnkılap ve Aka Basımevi

- KAVCAR, Cahit 1994, **Edebiyat ve Eğitim**, Ankara: Ankara Ün. Eğ. Bil. Fak. Yayınları.
- KINALIZADE Ali Çelebi [t.y.], **Devlet ve Aile Ahlakı** (haz. Ahmet Kahraman), İstanbul: Tercüman Gazetesi,
- KINALIZADA Ali Çelebi [t.y.], **Ahlak-ı Alai: Ahlak İlmi** (haz. Ahmet Kahraman), İstanbul: Tercüman Gazetesi
- KIRAY, Mübeccel 1964, **Ereğli: Ağır Sanayiden Önce Bir Sahil Kasabası**, Ankara:T.C Başbakanlık DPT Yayınları
- KOÇAK, Cemil 2001, “Yeni Osmanlılar ve Birinci Meşrutiyet”, **Modern Türkiye'de Siyasi Düşünce: Cumhuriyet'e Devreden Düşünce Mirası, Tanzimat ve Meşrutiyet'in Birikimi**, İstanbul: İletişim Yayınları, C.1:72-82
- KONGAR, Emre 2008, **Toplumsal Değişme Kuramları ve Türkiye Gerçeği**, İstanbul: Remzi Kitabevi
- KÖKER, Levent 2000, **Modernleşme Kemalizm ve Demokrasi**, İstanbul: İletişim Yayınları
- KURNAZ, Şefika 1997, **Cumhuriyet Öncesinde Türk Kadını**, Ankara:Milli Eğitim Basımevi
- KURT, Abdurrahman 1998, **Bursa Sicillerine Göre Osmanlı Ailesi (1839-1876)**, Bursa:Uludağ Üniversitesi Basımevi
- KURTOĞLU, Ayşenur 2009, ‘Tanzimat Dönemi İlk Kadın Yayınında Dinin Yer Alış Biçimleri’ (haz. Yıldız Ramazanoğlu), **Osmanlı'dan Cumhuriyet'e Kadının Tarihi Dönüşümü**, İstanbul: Pınar Yayınları
- MARDİN, Şerif 1997, **Bediüzzaman Said Nursio Olayı: Türkiye'de Din ve Toplumsal Değişme**, İstanbul: İletişim Yayınları
- MARDİN, Şerif 1985, ‘Tanzimat ve Aydınlar’, **Tanzimat'tan Cumhuriyet'e Türkiye Ansiklopedisi**, İstanbul: İletişim Yayınları c. 1: 46-60
- MEHMED Ziya 1298, **Eden Bulur Yahut Merhametsiz Bir Valide**, İstanbul
- MEHMED Rifat [ty], **Görenek**, [y,y.y]
- MEHMED Sadettin 1290, **Tuna Yahut Zafer**

MEHMED Sadi 1291, **Afet-i Cehl Yahut İnhimak-ı Sefalet**, İstanbul

MEHMED Şakir 1302, **Teehül Yahut İlk Göz Ağrısı**, Bursa

MEHMED Şakir 1302, **İnatçı Yahur Çöpçatan**, Bursa

MEHMED, Şevket Bin Bekir Naci 1311, **İddianın Sonu Cinayet**, İstanbul

MERİÇ, Nevin 2001, **Osmanlı'da gündelik hayatın değişimi**, İstanbul: Kaktüs Yayınları

NAMİK Kemal 1969, **Gülnihal** (haz. Kenan Akyüz), Ankara: Kültür Bakanlığı Yayınları

NAMİK Kemal 1969, **Vatan Yahut Silistre** (haz. Kenan Akyüz), Ankara: Milli Eğitim Bakanlığı

NAMİK Kemal 1988, **Akif Bey** (haz. Reşat Nuri Güntekin), Ankara: Kültür Bakanlığı Yayınları

Namik Kemal 2005, **Osmanlı Modernleşmesinin Meseleleri: Siyaset, Hukuk, Din, İktisat, Matbuat** (haz. Nergiz Yılmaz Aydoğdu, İsmail Kara), İstanbul: Dergah Yayınları

NASIF, Mansur Ali 1976, **Tac Tercemesi** (çev. Bekir Sadak), İstanbul: Eser Kitabevi

NERVAL, Gerard 1974, **Muhteşem İstanbul** (çev. Refik Özdek), İstanbul: Boğaziçi Yayınları

NURİ Bey 1293, **Biçare**, İstanbul

ORHAN, Orhan 1975, **Batı Medeniyeti Karşısında Ahmet Mithat Efendi**, Ankara: Atatürk Üniv. Yayınları

ORTAYLI, İlber 1993, 'Osmanlı Ali Hukukunda Gelenek, Şeriat ve Örf', **Sosyo-Kültürel Değişme Sürecinde Türk Ailesi**, c.II: 456-467

ORTAYLI, İlber 2000, **Osmanlı Toplumunda Aile**, İstanbul: Pan Yayınları

ÖZCAN, Abdülkadir 1992, 'Tanzimat Döneminde Öğretmen Yetiştirme Meselesi' **150. Yılında Tanzimat** (haz. Hakkı Dursun Yıldız) Ankara: T.D.K Yayınları:441-474

- ÖZTÜRK, Sait 1999, 'Osmanlı Toplumunda Çok Evliliğin Yeri'
Osmanlı Araştırmaları Ansiklopedisi, Ankara: Yeni Türkiye
YayımlarıC:V: s.407-411
- PARLA, Jale 1990, **Babalar ve Oğlular**, İstanbul: İletişim Yayınları
- PARLATIR, İsmail 1987, **Tanzimat Edebiyatında Kölelik**, Ankara:
Türk Tarih Kurumu Basımevi
- RECAİZADE Mahmud Ekrem 1997, "**Afife Anjelik**" **Bütün eserleri**
(haz. Nurullah Çetin ve Diğerleri) Ankara: Milli Eğitim Bakanlığı,
- RECAİZADE Mahmud Ekrem 1997, "**Vuslat Yahut Süreksiz
Sevinç**" **Bütün eserleri** (haz. Nurullah Çetin ve Diğerleri) Ankara:
Milli Eğitim Bakanlığı,
- PEİRCE, Leslie P. 1996, **Harem-i Hümayun, Osmanlı
İmparatorluğunda Hükümranlık ve Kadınlar** (çev. Ayşe Berktaş),
İstanbul: Türkiye Ekonomik ve Toplumsal Tarih Vakfı
- SADIK 1292, **Asi Behçet**, İstanbul
- SALİH 1290, **Kara Talih**, İstanbul
- SARAÇGİL, Ayşe 2005, **Bukalemun Erkek**, İstanbul: İletişim
Yayımları
- SAZ, Leyla 1974, **Harem'in içyüzü** (haz. Sadi Borak), İstanbul:
Milliyet Yayınları
- SERASLAN, Halim 2000, **Cariyelik ve Türk Romanında Bazı
Cariye Tipleri**, Konya: SEL-ÜN Yay.
- SERTOĞLU, Midhat 1992, **İstanbul Sohbetleri**, İstanbul: Bedir
Yayımları
- SEYYAR, Ali 2007, **İnsan ve Toplum Bilimleri Terimleri;
Ansiklopedik Sosyal Bilimler Sözlüğü**, İstanbul: Değişim Yayınları
- ŞEMSİ 1291, **Mücazat**, İstanbul
- ŞİNASİ 1982, **Şair evlenmesi** (haz. Şemseddin Kutlu), İstanbul:
Remzi Kitabevi
- TALAT 1292, **Feryad**, İstanbul
- TARHAN, Abdülhak Hamid 2002, **Duhter-i Hindu** (haz. İnci
Enginün), İstanbul: Dergah Yayınları

- TARHAN, Abdülhak Hamid 2002, **İçli Kız** (haz. İnci Enginün), İstanbul: Dergah Yayınları
- TARHAN, Abdülhak Hamid 2002, **Macera-yı Aşk** (haz. İnci Enginün), İstanbul: Dergah Yayınları
- TARHAN, Abdülhak Hamid 2002, **Nesteren** (haz. İnci Enginün), İstanbul: Dergah Yayınları
- TARHAN, Abdülhak Hamid 2002, **Sabr u Sebat** (haz. İnci Enginün), İstanbul: Dergah Yayınları
- TARHAN, Abdülhak Hamid 2002, **Tarık Yahut Endülüsün Fethi** (haz. İnci Enginün), İstanbul: Dergah Yayınları
- TARHAN, Abdülhak Hamid 2002, **Tezer** (haz. İnci Enginün), İstanbul: Dergah Yayınları
- TANPINAR, Ahmet Hamdi 1988, 19 uncu Asır Türk Edebiyatı Tarihi, İstanbul:Çağlayan Kitabevi
- TDK 2005, "Tıp", **Türkçe Sözlük-2**, Ankara: TDK Yayınları
- TEZCAN, Mahmut 2000, **Türk Aile Antropolojisi**, Ankara:İmge Kitabevi
- TİMUR, Taner 1991, **Osmanlı -Türk Toplumunda Tarih, Toplum ve Kimlik**, İstanbul: Afa Yayınları
- TOROS 1292, **Üvey Ana**, İstanbul
- TURHAN, Mümtaz 1969, **Kültür Değişmeleri**, İstanbul: M.E.B.Yayınları
- TÜRKDOĞAN, Orhan 1993, "Türk Ailesinin Genel Yapısı", **Sosyo - Kültürel Değişme Sürecinde Türk Aile Yapısı**, Ankara: T.C Başbakanlık Aile Araştırma Kurumu Yayınları
- TÜRKEŞ, A.Ömer 2009, 'Toplum ve Kimlik Kurma Kılavuzu Olarak Roman', **Modern Türkiye'de Siyasi Düşünce: Dönemler ve Zihniyetler**, İstanbul: İletişim Yayınları, C.9:844-869
- UĞURCAN, Sema 2002, **Abdülhak Hamid Tarhan'ın Eselerinde Tarih**, İzmir: Akademi Yayınları
- UZUN, Mustafa, "Aşk" **Türk Diyanet Vakfı İslam Ansiklopedisi**, C.4, İstanbul: 1991

- YAZIR, Muhammed Hamdi 1992, **Hak Dini Kur'an Dili**, İstanbul:Azim Yayınevi, c. X.
- YUSUF Neyyir 1290, **Tasvir-i Sebat**, İstanbul
- VAKA, Demetra 2003, **İstanbul'un Peçesiz Kadınları**, İstanbul: Kitap Yayınevi
- VAN OS, Nicole 2001, 'Osmanlı Müslümanlarında Feminizm', **Modern Türkiye'de Siyasi Düşünce: Cumhuriyet'e Devreden Düşünce Mirası, Tanzimat ve Meşrutiyet'in Birikimi**, İstanbul: İletişim Yayınları, C.1:335-347
- VATANDAŞ, Celalettin 2006, 'Kapsam ve Yöntem Açısından Türk Modernleşmesi', **Dünden Bugüne Türkiye'nin Toplumsal Yapısı** (ed: Mehmet Zincirkıran), Ankara:Nova Yayınları ss.105-140
- ZENGİN, Zeki Salih 2004, **Tanzimat Dönemi Osmanlı Örgün Eğitim Kurumlarında Din Eğitimi ve Öğretimi (1839-1876)**, İstanbul: MEB.

İNCELENEN DİĞER METİNLER

AHMED Fahri ve Mustafa 1301, **İbret Yahut Talihli Familya**, İstanbul

AHMED Fahri ve Mustafa 1300, **Kahraman Kız**, İstanbul

AHMED Mithat 1990, **Fürs-i Kadimede Bir Facia Yahut Siyavuş** (haz. İnci Enginün), İstanbul: Marmara Üniversitesi Yayınları

AHMED Mithat 1990, **Ahz-ı Sar Yahut Avrupa'nın Eski Medeniyeti** (haz. İnci Enginün), İstanbul: Marmara Üniversitesi Yayınları

AHMED Mithat 1990, **Çengi Yahut Daniş Çelebi** (haz. İnci Enginün), İstanbul: Marmara Üniversitesi Yayınları

AHMED Muhtar 1304, **Mesture-i Aşk Yahut Muhabbetin Sonu Cinayet**, İstanbul

ALİ Bey (Bir Zat) 1289, **Geveze Berber**, İstanbul

ALİ Bey 1287, **Misafir-i İstiskal**, İstanbul

ALİ Haydar Emir, **Sultan Selim-i Salis**

ALİ Haydar Bey 1876, **Rüya Oyunu**

ALİ Haydar 1288, **İki Karpuz Bir Koltuğa Sığmaz**, İstanbul

ALİ Rıza 1292, **Mızrak Çuvala Sığmaz**, İstanbul

ARİF 1290, **Kaza ve Kader**, İstanbul

ASAF Şerâfeddin 1308, **Timsâl-i Aşk**, İstanbul

DAVUT Esad 1305, **Bihaber Peder Yahut Üç Kişinin Vefatı**, İstanbul

EBUZZİYA Tevfik 1288, **Ecel-i Kaza**, İstanbul

H.KAMİL, Tepedenli 1303, **Ma'suka Yahut Muhafaza-i Aşk**, İstanbul

HASAN B. Ve Mehmet R. 1296, **Ahmet Yetim Yahut Netice-i Sadakat**, İstanbul

HASAN B. Ve Mehmet R. 1292, **Delile Yahut Kanlı İntikam**, İstanbul

HASAN B. Ve Mehmet R. 1292, **Ebu'l Feda**, İstanbul

HASAN B. Ve Mehmet R. 1292, **Ebulala Yahut Mürrüvet**, İstanbul
HASAN B. Ve Mehmet R. 1292, **Nedamet**, İstanbul
HASAN B. Ve Mehmet R. 1297, **İkbal**, İstanbul
İBNÜRREŞAD (Ali Ferruh) 1303, **Huşenk**, İstanbul
M. F (Mustafa Fahri) 1290, **İşte Alafiranga**, İstanbul
MEHMED Rıfat 1324, **Ya Gazi Ya Şehit**, İstanbul
MEHMED Şakir 1302, **Evhami**, Bursa
MEHMED Şakir 1302, **Yalan Tükendi**, Bursa
MEHMED Şakir 1301, **İcab-ı Gurur Yahut İnkılab-ı Muhabbet**,
Bursa
MEHMED Şakir 1302, **Kırk Yalan Köse**, Bursa
Namık Kemal 2005, **Celalettin Harzemşah** (haz.Oğuz Öcal), Ankara:
Akçağ Yayınları
Namık Kemal 2008, **Zavallı Çocuk**, Ankara: Elips Kitap
Namık Kemal 2006, **Kara Bela**, İstanbul: İlya Yayıncılık
NEF'İ 1292, **Felaket**, İstanbul
NURİ 1290, **Zamane Şıkları**, İstanbul
RECAİZADE Mahmud Ekrem 1997, **“Çok Bilen Çok Yanılır” Bütün
eserleri** (haz. Nurullah Çetin ve Diğerleri) Ankara: Milli Eğitim
Bakanlığı,
S. Vehbi 1302, **Haşim Bey Yahut Münasebetsiz İzdivaç**, İstanbul
SAMİPAŞAZADE Sezai 1292, **Şir**, İstanbul
ŞEMSETTİN Sami 2008, **“Besa Yahut Ahde Vefa” Şemsettin
Sami'nin Tiyatroları** (haz. Enver Töre) İstanbul: Asos Yayınları
ŞEMSETTİN Sami 2008, **“Gâve” Şemsettin Sami'nin Tiyatroları**
(haz. Envet Töre) İstanbul: Assos Yayınları
ŞEMSETTİN Sami 2008, **“Seyd-i Yahya” Şemsettin Sami'nin
Tiyatroları** (haz. Envet Töre) İstanbul: Assos Yayınları
ŞEMSİ 1290, **Tedbirde Kusur**, İstanbul
TARHAN, Abdülhak Hamid 2002, **Nafize** (haz. İnci Enginün),
İstanbul: Dergah Yayınları

TARHAN, Abdülhak Hamid 2002, **Eşber** (haz. İnci Enginün),
İstanbul: Dergah Yayınları

YAĞCIZADE A. Nuri 1302, **Hilekar Karı Yahut Hilekarın Mumu**
Yatsıya Kadar Yanar, İstanbul