

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

TANZİMAT DÖNEMİ TİYATRO ESERLERİNİN
FOLKLORİK AÇIDAN İNCELENMESİ

YÜKSEK LİSANS TEZİ

DANIŞMAN
Prof. Dr. Esma ŞİMŞEK

HAZIRLAYAN
Ömer Faruk ELALTUNTAŞ

ELAZIĞ-2012

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

TANZİMAT DÖNEMİ TİYATRO ESERLERİNİN FOLKLORİK
AÇIDAN İNCELENMESİ

YÜKSEK LİSANS TEZİ

DANIŞMAN

Prof. Dr. Esma ŞİMŞEK

HAZIRLAYAN

Ömer Faruk ELALTUNTAŞ

Jürimiz, tarihinde yapılan tez savunma sınavı sonunda bu yüksek lisans / doktora tezini oy birliği / oy çokluğu ile başarılı saymıştır.

Jüri Üyeleri:

- 1.
- 2.
- 3.
- 4.
- 5.

F. Ü. Sosyal Bilimler Enstitüsü Yönetim Kurulunun tarih ve sayılı kararıyla bu tezin kabulü onaylanmıştır.

Prof. Dr. Erdal AÇIKSES
Sosyal Bilimler Enstitüsü Müdürü

ÖZET**Yüksek Lisans Tezi****Tanzimat Dönemi Tiyatro Eserlerinin Folklorik Açıdan İncelenmesi****Ömer Faruk ELALTUNTAŞ****Fırat Üniversitesi****Sosyal Bilimler Enstitüsü****Türk Dili ve Edebiyatı Anabilim Dalı****Halk Edebiyatı Bilim Dalı****Elazığ – 2012, Sayfa: XIII+247**

Kültür, bir milletin sahip olduğu birikimi, karakterini ortaya koyan ve geleceğini inşa etmesini sağlayan en önemli unsurlardan biridir. Bu bakımdan halk kültürü, bir milletin aslî karakterini teşkil eder.

Yüzyılların deneyimlerinden süzülerek biçimlenmiş, kuşaktan kuşağa aktararak günümüze kadar gelmiş olan değerlerimizin oluşturduğu halk kültürümüz; her dönem, hem yazılı hem de sözlü gelenekte yaşatılmaktadır. Bu açıdan, Tanzimat Dönemi'nde önemli bir yeri olan tiyatro eserlerinin, folklorik unsurlar açısından incelenmesi çalışmamızın konusunu oluşturmaktadır. Genellikle sosyal konuların ön planda olduğu, asıl gayesi halkı bilinçlendirmek ve halkı eğitmek olan bu dönemin tiyatroları, aynı zamanda milletimizin kültürünü ve toplumumuzun değerlerini de yansıtmaktadır. Bu bağlamda Hayrullah Efendi, Şinasi, Namık Kemal, Ahmet Mithat Efendi, Direktör Ali Bey, Feraizade Mehmet Şakir, Ahmet Vefik Paşa, Recaizade Mahmut Ekrem, Abdülhak Hamit Tarhan, Şemsettin Sami, Ebuzziya Tevfik gibi edebiyat tarihimizin önemli şahsiyetlerinin tiyatro eserlerini ele aldık.

Çalışmamızda genel olarak ortaya koymaya çalıştığımız durum, folklor unsurlarının tiyatro metinlerinde hangi ölçülerde yer aldığı, kullanılış şekilleri ve ortaya çıkan sonuçlarıdır. Burada kültür unsurlarının yerinde kullanılmasının anlatılara kattığı zenginliğin halk bilimi ve çağdaş edebiyat disiplinleri açısından önemi ve disiplinler arası malzeme alış verişinin ortaya koyduğu sonuçlar değerlendirilmiştir.

Anahtar kelimeler: Türk Edebiyatı, Tanzimat Dönemi, Halk Bilimi, Kültür, Tiyatro.

ABSTRACT**Master Thesis****Study of Tanzimat Period Theatre Works in Terms of Folklore****Ömer Faruk ELALTUNTAŞ****The University of Fırat****The Institute of Social Sciences****The Department Of Turkish Language And Literature****Folk Literature Discipline****Elazığ - 2012, Page: XIII+247**

Culture is one of the most important factors that present its character and its saving and helps to build its future. From this point of view folk culture constitutes the fundamental character of a nation.

Our folk culture, which is shaped by the experiences 20 centuries, lives in oral and written customs. Analyzing the theatre works, which are important in Tanzimat Period, in the terms of folklore builds up our topic of study. Generally social subjects are in the fore front and the main purpose is to raise the awareness of public in the theatres of this period, it reflects the culture of nation and values of society. In this regard, we tried to put forth similar and different sides by comparing the folkloric and cultural factors in the theatre Works of important figures in Turkish Literature history like Hayrullah Efendi, Şinasi, Namık Kemal, Ahmet Mithat Efendi, Director Ali Bey, Feraizade Mehmet Şakir, Ahmet Vefik Paşa, Recaizade Mahmt Ekrem, Abdulkhak Hamit Tarhan, Şemseddin Sami and Ebuzziya Tevfik.

The situation that we tried to set forth in our study is to what extent folkloric factors are found in a theatre text, their ways of usage and the results. The importance of cultural factors for folklore and modern literature disciplines with their correct usage and the richness that they add to narratives is evaluated here. And also we evaluated the results of material exchange between disciplines.

Key Words: Turkish Literature, Tanzimat Period, Folklore, Culture, Theatre.

İÇİNDEKİLER

ÖZET	II
ABSTRACT.....	III
İÇİNDEKİLER	IV
ÖN SÖZ	IX
KISALTMALAR	XII
GİRİŞ.....	1
I. TANZİMAT DÖNEMİ TİYATRO EDEBİYATIYLA İLGİLİ GENEL	
BİLGİLER.....	1
I.1. Tiyatronun Tarihi Gelişimi	6
I.1.1. Türk Tiyatrosu ve Gelişimi	12
I.1.1.1. Geleneksel Türk Tiyatrosu	12
I.1.1.2. Çağdaş Türk Tiyatrosu	16
I.2. Tanzimat Dönemi İçerisinde Tiyatronun Yeri.....	20

BİRİNCİ BÖLÜM

1. TANZİMAT DÖNEMİ İÇERİSİNDE ELE ALINAN TİYATRO ESERLERİ

1.1. Hikâye-i İbrahim Paşa be-İbrahim-i Gülşenî	23
1.2. Şair Evlenmesi	24
1.3. Vatan Yahut Silistre	25
1.4. Gülnihal.....	25
1.5. Zavallı Çocuk	25
1.6. Akif Bey	26
1.7. Kara Bela.....	26
1.8. Celaleddin Harzemşah	26
1.9. Eyvah.....	27
1.10. Açıkbaş.....	27
1.11. Çengi Yahut Daniş Çelebi.....	27
1.12. Fûrs-i Kadimde Bir Facia Yahut Siyavuş	28
1.13. Çerkes Özdenler	28
1.14. Ahz-ı Sar Yahut Avrupanın Eski Medeniyeti	29
1.15. Hükm-i Dil	29
1.16. Geveze Berber	29

1.17. Letafet	29
1.18. Ayyar Hamza	30
1.19. Kokona Yatıyor.....	30
1.20. Misafir-i İstiskal	30
1.21. Evhami	30
1.22. İlk Göz Ağrısı.....	31
1.23. Zor Nikâhı	31
1.24. Zoraki Tabip.....	31
1.25. Afife Anjelik	31
1.26. Çok Bilen Çok Yanılır	32
1.27. Sabr u Sebat.....	32
1.28. İçli Kız.....	32
1.29. Tarık Yahut Endülüs Fethi	32
1.30. Seydi Yahya	33
1.31. Gave	33
1.32. Ecel-i Kaza	33

İKİNCİ BÖLÜM

2. TANZİMAT DÖNEMİ TİYATRO ESERLERİNDE HALKBİLİMİ UNSURLARI

2.1. Halk Edebiyatı Unsurları.....	39
2.1.1. Anonim Halk Edebiyatı Unsurları.....	41
2.1.1.1. Manzum Olanlar	41
2.1.1.1.1. Türkü	42
2.1.1.1.2. Mani	44
2.1.1.2. Mensur Olanlar	50
2.1.1.2.1. Masal	50
2.1.1.2.2. Efsane	51
2.1.1.2.3. Destan.....	54
2.1.1.3. Kalıplaşmış İfadeler	56
2.1.1.3.1. Atasözleri	57
2.1.1.3.2. Deyimler.....	61
2.1.1.3.3. Dualar (Alkışlar)	109

2.1.1.3.4. Beddualar (Kargışlar).....	116
2.1.1.3.5. Özlü – Ölçülü Sözler.....	120
2.1.1.3.6. Yeminler.....	121
2.1.1.3.7. Selamlaşmalar	124
2.1.1.3.8. Argo Sözler	126
2.1.1.3.9. Hitaplar.....	127
2.2. Dil ve Anlatım.....	129
2.2.1. Halk Ağzı.....	129
2.3. Geçiş Dönemleri.....	133
2.3.1. Doğum	133
2.3.2. Evlenme	134
2.3.2.1. Evlenme Biçimleri	135
2.3.2.1.1. Kız Kaçırma	135
2.3.2.1.2. Görücü Usulü	137
2.3.2.2. Evlenme Öncesi Yapılan Uygulamalar.....	138
2.3.2.2.1. Evlenme İsteğini Belli Etme	139
2.3.2.2.2. Kız Bakma – Görücü Gitme.....	140
2.3.2.2.3. Kız İsteme	142
2.3.2.2.4. Nişan	143
2.3.2.3. Düğün.....	144
2.3.2.3.1. Nikâh	145
2.3.2.3.2. Çeyiz Götürme	147
2.3.2.3.3. Gelin Alayı	148
2.3.2.3.4. Gelin İndirme	148
2.3.2.3.5. Gerdek	149
2.3.2.4. Düğün Sonrası Yapılan Uygulamalar	150
2.3.2.4.1. Gelin Paçası.....	150
2.3.3. Ölüm	150
2.3.3.1. Ölüm Öncesi Yapılan Uygulamalar.....	152
2.3.3.1.1. Ölümü Düşündüren Belirtiler.....	152
2.3.3.2. Ölüm Anı	153
2.3.3.3. Ölüm Sonrası Yapılan Uygulamalar.....	154
2.3.3.3.1. Ölünün Defnedilmeye Hazırlanması	154

2.3.3.3.2. Vasiyet.....	155
2.4. Halk Bilgisi Unsurları	157
2.4.1. Halk Takvimi.....	157
2.4.2. Halk Zoolojisi	159
2.4.3. Halk Hekimliği	163
2.4.4. Halk Ekonomisi	164
2.5. Seyirlik Oyunlar	166
2.5.1. Ortaoyunu	166
2.6. Oyunlar – Eğlenceler.....	171
2.6.1. Çocuk Oyunları	171
2.6.2. Yetişkin Oyunları	172
2.7. Halk İnanışları.....	174
2.7.1. Tabiat ile İlgili İnanışlar	175
2.7.1.1. Orman İyesi.....	175
2.7.1.2. Su İyesi	176
2.7.1.3. Dağ İyesi	177
2.7.1.4. Ateş İyesi	178
2.7.1.5. Gökkuşağı	179
2.7.2. Olağanüstü Varlıklar İle İlgili İnanışlar	180
2.7.2.1. Cin.....	180
2.7.2.2. Peri	182
2.7.2.3. Albastı.....	182
2.7.2.4. Çarşamba Karısı.....	183
2.7.2.5. Gulyabani.....	184
2.7.3. Dini İnanışlar	184
2.7.3.1. İslamiyet ile İlgili İnanışlar	185
2.7.3.2. İslamiyet Dışı Dini İnanışlar	192
2.7.4. Diğer Halk İnanışları	193
2.7.4.1. Büyü.....	193
2.7.4.2. Tılsım	196
2.7.4.3. Muska.....	196
2.7.4.4. Nazar	197
2.7.4.5. Rüya	198

2.7.4.6. Fal	201
2.7.4.7. Uğur – Uğursuzluk.....	203
2.7.4.8. Formülistik Sayılar	204
2.7.4.8.1. Üç Sayısı ve Katları	206
2.7.4.8.2. Yedi Sayısı ve Katları	212
2.7.4.8.3. Kırk Sayısı ve Katları.....	215
2.8. Törenler - Kutlamalar - Bayramlar	220
2.8.1. Hidrellez	220
2.8.2. Nevruz	221
2.9. Halkın Giyim Kuşamı	224
2.9.1. Erkek Giyimi	225
2.9.2. Kadın Giyimi	225
2.10. Halk Mutfağı	227
2.11. Diğer Geleneksel Unsurlar	230
2.11.1. Misafirperverlik Geleneği	230
2.11.2. Saygı Geleneği.....	231
2.11.3. Erliğin Sınanması Geleneği	232
2.11.4. Ulak Geleneği.....	234
2.11.5. Sonradan Kazanılan Akrabalıklar.....	235
2.11.6. Avcılık Geleneği.....	236
SONUÇ	237
KAYNAKÇA.....	240
ÖZ GEÇMİŞ	247

ÖN SÖZ

Milletlerin ya da toplumların tarih boyunca ortaya koyduğu maddî ve manevî ürünler, şekillendirdiği değerler, duygu ve düşünce dünyaları, davranış biçimleri, hayat anlayışları, kültürü oluşturmaktadır. Kültür süreklidir, aynı zamanda tecrübeler bütünüdür. İçinde barındırdığı bilgi birikimi kuşaklar arasında aktararak paylaşılır ve devam ettirilir. Kültürel unsurlar, insanların ve toplumların ihtiyaçlarını karşıladığı müddetçe devam eder. İhtiyaçları karşılamayan unsurlar ise toplum tarafından ayıklanır, yerine yeni unsurlar gelir. Bu durum kültürün canlı bir yapı olduğunu gösterir.

Kültür tarihindeki temel değişme ve gelişmelere paralel bir düzlemde biçimlenen Türk Edebiyatı, başlangıcından günümüze değin üç önemli evre üzerine kurulur. Bu evreler, mitik söylenceler üzerine oluşan Halk Edebiyatı; ortak İslami kültür çerçevesinde gelişen Klasik Dönem Türk Edebiyatı; son olarak da 1839'da başlayan ve Batılılaşma sürecinin ilk adımını oluşturan, daha sonraki dönemlerde Yeni Türk Edebiyatının ilham kaynağı olan Tanzimat Dönemi Edebiyatıdır.

Genel itibarıyla bütün bu farklı adlandırmaları, ortak bir tinin, dönemsel araçlarla kendini açıklaması şeklinde görmek daha doğru olacaktır. Bu nedenle Türk Edebiyatının bütünlüğü, Türk tarihinin aralıksız akışından kaynaklanan bir gereklilik olarak öne çıkar.

Tanzimat Dönemi, sosyal ve siyasi değişmeler açısından olduğu kadar, edebiyatımız açısından da önemli bir dönüm noktasıdır. Tanzimat'tan sonra edebiyatımız, o zamana kadar karşılaşmadığı birçok yeni edebi türle tanışmıştır; bunlardan biri, belki de en önemlisi tiyatro olmuştur.

Tanzimat Dönemi ile birlikte yazılmaya başlanan tiyatro eserleri, edebiyatımıza girmiş yeni bir türün ilk örnekleri olmanın yanında, toplumumuzda meydana gelen değişimleri ve bu değişimlerin kültür hayatına etkisini yansıtmaları bakımından da dikkat çekicidir. İncelediğimiz tiyatro metinlerinde sürekli olarak, kültürümüzün etrafında cereyan eden folklorik unsurları aramaya çalıştık. Böylece, yenileşme hareketlerinin ön planda olduğu, yeni sosyal ve siyasi gelişmelerin etkisi altında olan bu dönem içerisinde yazılmış olan tiyatro eserlerine yansıyan halk bilimi unsurlarını tespit etmeye ve değerlendirmeye gayret ettik.

İnceleme alanımız içerisinde yer alan tiyatro eserlerinin temininde çeşitli güçlüklerle karşılaştık. Birçoğunun yeni baskısının olmadığını, bu eserlerin kütüphanelerimizde de dağınık bir şekilde yer aldığını gördük. Özellikle Milli Kütüphane koleksiyonlarının, Tanzimat Dönemi tiyatro eserleri açısından yetersiz olduğunu fark ettik. Bunun sonucunda dönemin önemli yazarlarının tiyatro eserlerine eğilerek otuz iki eseri çalışmamızın içine aldık.

Çalışmamıza başlamadan önce, süreç boyunca bağlı kalacağımız metodu belirleyerek belli bir plan dâhilinde ilerlemeye çalıştık. Çalışmamız, söz konusu eserlerin taranması, bulunan malzemelerin tasnifi ve elde edilen bilgilerin halk bilimi açısından yorumlanması şeklinde üç aşamadan oluştu. Bütün bu unsurları birleştirerek, Tanzimat Dönemi tiyatro eserlerinin, kültür birikimimiz açısından bulunduğu nokta hakkında bir sonuç çıkartmaya çalıştık.

Çalışmamız, Önsöz ve Kısaltmaların dışında Giriş, Birinci ve İkinci Bölüm, Sonuç ve Kaynakçadan oluşmaktadır. Giriş bölümünde Tanzimat Dönemi tiyatro edebiyatıyla ilgili genel bilgiler vererek, Tanzimat Dönemi içerisinde tiyatronun yerine ve tiyatronun tarihi gelişimi içerisinde Geleneksel Türk Tiyatrosu ve Çağdaş Türk Tiyatrosu üzerinde durduk.

Birinci Bölüm’de çalışmamızın içerisinde ele aldığımız otuz iki tiyatro eserini tanıtarak bu eserler hakkında kısaca bilgi verdik.

İkinci Bölüm’de ise Tanzimat Dönemi tiyatro eserlerinde halkbilimi unsurlarını ele aldık. Unsurların hangi eserde nasıl kullanıldığını örneklerle gösterdik. Bu bölümü tasnif ederken; Halk Edebiyatı Unsurları, Geçiş Dönemleri, Halk Bilgisi Unsurları, Seyirlik Oyunlar, Oyunlar – Eğlenceler, Halk İnanışları, Törenler – Kutlamalar – Bayramlar, Halkın Giyim Kuşamı, Halk Mutfağı ve Diğer Geleneksel Unsurlar olmak üzere 11 ana başlık altında değerlendirdik.

Yaptığımız çalışma, farklı disiplinlerin birbiriyle olan bağlantısı ve çağdaş edebiyat içerisinde halk bilimi unsurlarının nasıl kullanıldığının ortaya konulması açısından önem taşımaktadır. Bu bakımdan hem halk bilimini hem de çağdaş edebiyatı kapsayan bu tezde, daha çok halk bilimi disiplinine bağlı kalarak tezimizi şekillendirdik. Ancak bazı bölümlerde de çağdaş anlatı metinleriyle alakalı yorumlar yapmaya çalıştık.

Sonuç bölümünde çalışmamızın genel bir değerlendirmesini yaparak, Tanzimat Dönemi’nde edebî hayatımıza yeni giren ve türünün ilk örnekleri olan tiyatro eserlerinde, folklorik unsurların nasıl ve ne derece kullanıldığını görünür hale getirmeye

çalıştık. Ayrıca tespit ettiğimiz genellemeleri, karşılaşılan güçlükleri ve bu çalışmanın bilime olan katkılarını özetledik. Kaynakçada ise, çalışmamızda kaynak olan tiyatro eserleriyle, konumuzla ilgili yararlandığımız süreli ve süresiz yayınları alfabetik sıraya göre verdik.

Çalışmamız içerisinde kullandığımız ifadelerde, Türk Dil Kurumunun 2009 yılında yayımladığı Yazım Kılavuzu'nu ölçüt aldık. İncelediğimiz eserlerde ise, halk bilimi ile ilgili olarak alınan bölümlerde, eserin kendi imlasına bağlı kaldık.

Halk bilimi ve halk edebiyatı kavramlarını bilimsel bir disiplin içinde algılamam, yüksek lisans eğitimiyle birlikte başlamıştır. Bu eğitimim esnasında, bu bilimi çok yönlü tanımamı sağlayan, öğrencisi olmakla övündüğüm Sayın Prof. Dr. Esmâ ŞİMŞEK Hanımefendiye saygıyla teşekkürlerimi sunarım.

Çalışmam boyunca yol göstericiliklerini, maddi ve manevi desteklerini benden esirgemeyen değerli hocalarım Yrd. Doç. Dr. Ebru ŞENOCAK'a, Yrd. Doç. Dr. Birol AZAR'a, ve Arş. Gör. Dr. Gülda ÇETİNDAG SÜME'ye teşekkürü bir borç bilirim.

Niteliği ne olursa olsun bütün çalışmalar, elbette ki en yakınımızın desteği olmadan ilerleyemez. Her zaman desteğini yanımda hissettiğim aileme ve özellikle sevgili eşim Emine ELALTUNTAŞ'a da teşekkürlerimi sunmak istiyorum.

Elazığ – 2012

Ömer Faruk ELALTUNTAŞ

KISALTMALAR

Çalışmada Kullanılan Kısaltmalar

bk.	: Bakınız
C	: Cilt
çev.	: Çeviren
F.Ü.	: Fırat Üniversitesi
Fak.	: Fakülte
MÖ	: Milattan Önce
s.	: sayfa
S	: sayı
TDK	: Türk Dil Kurumu
vb.	: ve benzeri
vd.	: ve diğerleri
vs.	: ve saire
Yay.	: Yayınları
yy.	: yüzyıl

İncelenen Eserlerin Kısaltmaları

A	: Açıkbaş
AA	: Afife Anjelik
AB	: Akif Bey
AH	: Ayyar Hamza
ASYAEM	: Ahz-ı Sar Yahut Avrupanın Eski Medeniyeti
CH	: Celaleddin Harzemşah
ÇBÇY	: Çok Bilen Çok Yanılır
ÇÖ	: Çerkes Özdenler
ÇYDÇ	: Çengi Yahut Daniş Çelebi
E	: Eyvah
EK	: Ecel-i Kaza
EV	: Evhâmî
FKBFYS	: Fûrs-i Kadimde Bir Facia Yahut Siyavuş
G	: Gave
GB	: Geveze Berber
GN	: Gülnihal
HD	: Hükûm-i Dil
HİPBİG	: Hikâye-i İbrahim Paşa Be İbrahim-i Gülşeni
İGA	: İlk Göz Ağrısı
İK	: İçli Kız
KB	: Kara Bela
KY	: Kokona Yatıyor
L	: Letafet
Mİ	: Misafir-i İstiskal
SS	: Sabr u Sebat
SY	: Seydi Yahya
ŞE	: Şair Evlenmesi
TYEF	: Tarık Yahut Endülüs Fethi
VYS	: Vatan Yahut Silistre
ZÇ	: Zavallı Çocuk
ZT	: Zoraki Tabip

GİRİŞ

I. TANZİMAT DÖNEMİ TİYATRO EDEBİYATIYLA İLGİLİ GENEL BİLGİLER¹

Osmanlı Devleti, yükselme devrinde kendi uygarlıklarının Batınınkinden daha üstün olduğunu bildiği için, Batıda olan yenilik ve reformlara kayıtsız kalmıştır. Batı ile olan ilişkiler sadece siyasal alanda olmuş, bunun dışında kültürel ve bilimsel hiçbir konuyla ilişki içinde olunmamıştır. Ama 17. yüzyıl sonu ile 18. yüzyıl başlarında ardı ardına gelen mağlubiyetler ve bunun sonucunda gelen toprak kayıpları Osmanlı'ya adeta bir tokat gibi gelmiş ve önemsemedikleri, yeniliklerini uygulamadıkları Avrupa'nın kendisinden önde olduğunu fark etmiştir. Gerileme dönemine giren Osmanlı, Batının askerî teknolojisinin savaşın sonucunda oldukça etkili olduğunu anlamış ve askerî teknolojiyi öğrenip kendi sistemlerine uygulayabilmek için Avrupa'ya elçiler göndermeye başlamıştır.

Batının, Osmanlı karşısındaki bu siyasal üstünlüğü bir süre sonra kendini farklı alanlarda da göstermiş ve zaman içinde halka da bu üstünlük yansımış olacak ki; halk arasında Batı, özellikle Fransız taklitçiliği yayılmaya başlamıştır. Osmanlı aydınları Batıya gidip orada öğrendikleri her bilgiyi Osmanlı Devleti'nde uygulamaya çalışmış, bunun için pek çok uğraş vermiştir.

Bu arada Osmanlı her geçen gün biraz daha kötüleşip toprak kaybetmeye devam etmiştir. Osmanlı'nın bu kötü durumundan faydalanmak isteyen Avrupalı devletler, azınlıkları bahane ederek Osmanlı'nın iç işlerine müdahale etmeye başlamışlar ve hatta tüm kontrolü ellerinde bulundurmuşlardır. Gerekli gördükleri yerde azınlıklara ayrıcalık verilmesini isteyerek sözde yenilik altında pek çok hak elde etmişlerdir.

Bunlardan biri de 1839'da 2. Mahmut'tan sonra tahta çıkan Abdülmecit, Reşit Paşa'nın da etkisiyle yayınlanan Tanzimat Fermanı adlı siyasal içerikli bir fermanıdır. Bu nedenle 1839'da başlayan bu döneme Tanzimat Dönemi denir.

2. Mahmut döneminin sonuna doğru Batıda görev yapan Osmanlı elçileri Avrupa'da kameralizm adlı sistemi keşfetmişlerdir. Millî devletlerin kurulmasında ve

¹ Bu bölüm hazırlanırken, “Ramazan KORKMAZ vd, **Yeni Türk Edebiyatı El Kitabı**, Ankara, 2005, s. 24-35” ve “Saadettin YILDIZ, **Tanzimat Dönemi Edebiyatı**, Ankara, 2006, s. 21-40” adlı eserlerden yararlanılmıştır.

orta sınıfların güçlenmesinde etkili olan bu sistem bir yandan sınıfların güçlenmesinde bir yandan da feodalizmin kalan etkilerini yok etmeyi amaçlamıştır. Osmanlı aydınlarına kameralizmin en cazip gelen tarafı Osmanlı İmparatorluğu gibi dağınık ve çok uluslu bir ülkeyi birleştirme ihtimalinin olmasıydı. Osmanlı devlet adamları ise hâlâ halk üzerinde bir ‘Osmanlıcılık’ bilinci oluşturabileceklerini düşünmekteydiler.

Tanzimat kurucuları Batı’dan askerî teknik ve teknolojiyi Osmanlı’ya uyarlarken bir yandan da onların günlük kültürlerini de Osmanlı içerisine almışlardır. Bu Avrupalılaşma denen durum yaşamın her sahnesinde gözle görülebilecek bir ilerleme kaydetmiştir. Şehrin her yerinde Batıya ait izlere rastlamak mümkündür.

Tanzimat Fermanı’nda halkın can ve mal güvenliği, kanun önünde eşitlik, mülkün miras olarak bırakılabilmesi, alınacak vergilerin adaletli olması gibi maddeler yer almaktadır. Bu maddelerin Osmanlı toplumunun önde gelenleri tarafından ortaya atılmasındaki amaç, gerileme dönemi yaşayan Osmanlı’yı bir bütün olarak ayakta tutabilmektir. Aynı zamanda ortaya çıkan Fransız İhtilali’nden sonra bu fermanın yayınlanmasının altında yatan asıl sebep de şudur: Osmanlı gibi çok uluslu bir devleti ‘milliyetçilik’ akımının etkisinden kurtarmak. Yapılan bu fermanla halka daha fazla hak, adalet ve eşitliğin getirilmeye çalışıp orta yolun bulunmasıyla kısa süreliğine de olsa bir başarı sağlanmıştır.

Tanzimat Fermanı’nın Müslümanlardan ziyade gayrimüslim halka hitap etmesi, gayrimüslim halkın yapılan yeniliklerden memnun olmaması ve bunların yanında kendilerini Osmanlı’daki azınlıkların haklarını korumakla mükellef sayan Avrupalı devletlerin de yapılan yeniliklerden hoşnut olmayarak baskılarına devam etmeleri Osmanlı Devleti’ni tekrar başa döndürmüştür. Tanzimat Fermanı Avrupa devletlerinin Osmanlı’yı elde etmek için çabaladıkları bir dönemde onlara karşı tedbir olarak uygulamaya çalışılmış; ancak bu tedbir yukarıdaki sebeplerden ötürü başarıya ulaşamadığı gibi Avrupa’nın Osmanlı için planladıklarının işleyişini de kolaylaştırmıştır. Sonunda Tanzimat amacına ulaşamamış ve başarısızlıkla sonuçlanmıştır.

Tanzimat Dönemi edebiyatı ise, bir yandan artık eski gücünü büyük ölçüde kaybetmiş olan “eski edebiyat”a tepki; bir yandan da merkezi Fransa olan bir Batı’nın önümüze serdiği yeni değerlere ve bunların telkin ettiği sanat anlayışına özenme sonucu meydana gelmiş bir edebiyattır.

Kendini yenileme ve yeniden güçlenme heyecanının yaşandığı Tanzimat'ta, Namık Kemal başta olmak üzere, Tanzimat sanatçıları “eski”yi şiddetle tenkit ederken, “yeni”yi daha çabuk, daha kolay benimsetebilecekleri düşüncesiyle, “eski”nin güzelliklerini görmezden gelmişler; yine aynı sebeple “yeni”de mevcut aykırılıkları, temelsizlikleri ve uyumsuzlukları yok sayma yoluna gitmişlerdir. Eskinin tümüyle kusurlu, yeninin ise her şekilde mükemmel sayıldığı görülür.

“Tanzimat devri, bütün benzerlerinde görüldüğü üzere, siyaset, medeniyet, bilim, yönetim, dil ve sanat – edebiyat gibi alanlarda tereddütlerin, çelişkilerin yaşandığı, tek bir çizgisi bulunmayan bir devirdir. Buna rağmen diyebiliriz ki, Tanzimat edebiyatı bir değişmenin edebiyatıdır. Değişme ne kadar kapsamlı olursa olsun, eskiye ait unsurların tamamı değişmez; bu yüzden yeninin tabanında eski var olmayı sürdürür. Tanzimat edebiyatı bir taklit edebiyatıdır. Taklit edilen hiçbir kaynak bütün unsurlarıyla alınıp benimsenemez; öyleyse, yeni, Avrupa’dan ne kadar çok şey alırsa alsın, onları eskiye ait olanlarla birleştirerek, kaynaştırarak kullanır. Tanzimat edebiyatı bir red edebiyatıdır. En köktenci değişmelerde bile geçmişi bütün kadrosuyla reddetmek mümkün değildir. Tanzimat edebiyatının temelinde divan ve halk edebiyatlarının etkilerini aramak gerekir.” (Yıldız, 2006: 25)

Tanzimat Döneminde iki ayrı dünya karşı karşıya gelmiştir: İslam dininin ve Türk milli kültürünün değerler sistemine göre şekillenmiş olan “eski” ile Batıya ait değerlerin ve özellikle Fransız kültürünün şekillendirdiği bir “yeni”. Tanzimat edebiyatının ilk yıllarında “eski” ayrı, “yeni” ayrı birer düzlem olarak karşımıza çıkar. Tanzimat sanatçısı, bu iki ayrı değerler düzlemini tek düzleme indirebilmenin zorluklarını sonuna kadar yaşamıştır. Kültür ve siyaset alanında çok belirgin olan bu zorlukların, edebiyata daha da karmaşık bir yapıyla yansıdığı görülür.

Dönemin edebiyatını değerlendirirken bu karmaşayı mutlaka dikkate almak gerekir. “Eski”nin arkasındaki değerler sistemi ile “yeni”nin arkasına almaya çalıştığı değerler bütünü, ikisi birden bir edebi devrin alt yapısını oluşturma konumuna gelmiştir. “Yeni”yi değerlendirirken bu durumu göz önünde tutmak gerekir.

Sosyal olaylar için kesin başlama veya bitiş tarihleri ortaya koymak kolay değildir. Çünkü toplumların bu tür olayları derinlemesine kavrayıp bu doğrultuda bir şuur geliştirmesi uzun zaman alır. Edebiyat da sosyal hayatın çok önemli bir şubesidir. Ve o da belli bir hazırlık devresine ihtiyaç duyar.

“Tanzimat’ın edebi ve felsefi yönü, Tanzimat’ın siyasi ve idari başlangıcından yaklaşık 20 yıl sonra görülmeye başlar. Bu bakımdan 1859 yılı, Türk edebiyatındaki yeniden yapılanmanın miladı sayılmalıdır. Zira bu tarihten itibaren, yeniliğin asıl zeminini oluşturacak sanat ve düşünce alanlarındaki temasların ürünleri ortaya çıkar.” (Korkmaz, 2005: 24)

Bir bakış tarzından yeni bir bakış tarzına, köklü bir terbiyeden yeni bir terbiyeye, bir zevkten başka bir zevke geçmek basit bir şey değildir. Kültür, esaslı bir direnme dinamizmine sahiptir. Bu yüzden yazarlar, gerekli olduğuna inansalar bile geleneğin çizgisinden ayrılma konusunda titiz ve temkinli davranmışlardır. Bu da yeni bir edebi geleneğin başlama tarihini zorlaştırmıştır.

Buna rağmen önemli bazı siyasal, sosyal, kültürel hareket ve olayları nişan taşı kabul ederek başlangıç veya bitiş tarihleri belirlemek mümkün, hatta gereklidir. O halde Tanzimat Dönemi Edebiyatı için de belli bazı gelişmeler doğrultusunda bir başlangıç noktası belirleyebiliriz.

“İlk özel Türk kültür gazetesi olan Tercüman-ı Ahval’in yayına başlaması, edebiyatta yeni duyuş ve düşünüş tarzının kamuya ulaştırılması imkânlarını arttırmış; ‘yeni’ ile ilgili edebi verimlerin kök salması için de uygun ortam hazırlamıştır. Aslında, Şinasi’nin 1858’de yayımladığı Terceme-i Manzume, 1859’da yayımladığı Şair Evlenmesi, Hayrullah Efendi tarafından 1844’te yazıldığı kabul edilen Hikâye-i İbrahim Paşa be İbrahim-i Gülşeni adlı dört perdelik dram, Tercüman-ı Ahval’den önce olmakla beraber, daha geniş kitlelere ulaşma imkânları dikkate alınırsa, bu gazetenin çıkışını Tanzimat Devri Edebiyatı’nın başlangıcı olarak kabul etmek daha doğru olur. Ancak, gerek Terceme-i Manzume, gerek Şair Evlenmesi, Tercüman-ı Ahval’in ‘son söz’ olmasının zeminini hazırladığını da kabul etmek gerekir.” (Yıldız, 2006: 27)

Tanzimat Dönemi Edebiyatı’na genel olarak baktığımızda şu özellikler karşımıza çıkar:

a) Tanzimat Edebiyatı, özellikle batılı devletlerin Osmanlı Devleti sınırları içindeki azınlıkların haklarını korumak için aldıkları tavrın sonucu olarak yürürlüğe giren Tanzimat Fermanı’nın ilan edilmesinden sonra ortaya çıkan ve gelişen yeni edebiyat akımının ilk evresidir.

b) Tanzimat Edebiyatı sanatçıları divan edebiyatında bulunan şiir, tarih, mektup gibi edebiyat türlerini batı anlayışına göre yenilemişlerdir. Ayrıca edebiyatımızda hiç bulunmayan makale, roman, tiyatro, hikâye, anı, eleştiri gibi yeni

türleri getirmişlerdir.

c) Tanzimat Edebiyatı'nın özellikle ilk döneminde yetişen sanatçılar Voltaire, Rousseau gibi Fransız yazarların etkisi altında kalıp eserlerinde zulüm, haksızlık, yolsuzluk ve cehalete karşı mücadeleye girmişlerdir. Vatan, millet, hürriyet, kanun, hak, adalet, meşrutiyyet gibi kavramları halka öğretmeye çalışmışlardır.

d) Tanzimat sanatçılarının çoğu Fransız edebiyatının sanatçılarından örnek alarak kimisi klasik, kimisi romantik, kimisi de realist özellikler taşıyan eserler vermişlerdir. Ancak bu akımlar kesin çizgilerle benimsenmemiştir.

e) Halk için yazma görüşünün sonucu olarak konuşma dilinin yazı dili haline getirilmesi savunulmuştur. Tanzimat Edebiyatı sanatçılarının çoğu böyle düşündüğü halde eski alışkanlıklarından tamamen kurtulup konuşma dilinde yazmış değillerdir. Sade dil, daha çok tiyatrodaki kullanılmıştır.

f) Tanzimat Edebiyatıyla birlikte nesirde noktalama işaretleri kullanılmaya başlanmıştır.

I.1. Tiyatronun Tarihi Gelişimi

Tiyatro, tüm sanat dallarını kendinde toplayan; eserle, oynandığı yerle, sahne, yönetmen ve seyircisiyle bir bütündür. Biri eksik oldu mu tiyatro kan kaybeder. Her tiyatro yapısı bir arayışın sonunda gerçekleşir. Bu aşamaları Sevda Şener şu şekilde sıralamaktadır: *“Yazım aşamasında ilk malzemenin seçilmesi, bu malzemeden dramatik bir öykü oluşturulması, anının vurgulanması ve bütün bunların nasıl bir biçimlemeyle en iyi anlatılabileceğinin belirlenmesi, sahne üstü göstergelerin dikkate alınması.”* (Şener, 2003: 9)

Estetiğin konusu olan güzel sanatlar beş ana bölümde düşünülmüştür: Müzik, mimari, heykel, resim ve edebiyat. Tiyatro, opera, bale, sinema gibi sanat dallarınınsa bu beş sanat dalının birkaçının birleşimiyle meydana geldiği kabul edilir. Bu sınıflama aynı zamanda güzel sanatlarda basitten karmaşığa doğru bir gelişmeyi göstermesi bakımından da değerlidir. Orhan Okay bu sanat dallarını belli başlıklar altında toplar: *“Mimari, heykel, resim gibi maddi malzemeye dayananlar plastik sanatlar; müzik ve edebiyat ise fonetik sanatlar diye adlandırılır, plastik sanatlar sadece göze hitap eder, müzik kulak içindir ve edebiyatsa zihinsel bir sanattır.”* (Okay 1998: 15)

Niyazi Akı ise sanat dallarına Orhan Okay’dan farklı yaklaşır ve sanat dalları arasında kesin çizgilerle bir ayrı yapılmayacağını vurgular: *“Aslında güzel sanat dalları arasında kesin bir çizgi yoktur. Her biri bir diğeriyle yakından bağlantılıdır. Bu nedenle tiyatro; şiir, hikâye, roman hatta basından ayrı olarak değerlendirilemez; çünkü aynı kaynağa dayanmaktadır.”* (Akı, 1989: 5)

Güzel sanatların içinde tiyatro önemli bir yer tutar. Tiyatro konusundaki kuramsal görüşler Antik Yunan’a dayanmaktadır. Platon yapıtlarında, dağınık olarak sanat ve tiyatro sanatı konusuna yer verirken; Aristoteles, Poetikasında ilk sistemli tiyatro düşüncesini oluşturur. Roma’da tiyatro düşüncesinin en önemli ürünüyse Horatius’un Ars Poetikasıdır. Roma düşüncesinde sanat konusunda kuramsal sorunlara fazla ilgi duyulmaz, sanat hakkındaki yazılarda daha çok sanatın topluma karşı görevi ve sanat teknikleri üzerinde durulur. Horatius’un eserinde de tiyatronun eğitici işlevi ve biçimsel düzeni hakkındaki açıklamalar dikkat çekmektedir. Yunan sanatında, şiir ve tiyatrodaki çok geniş anlamda bir eğiticilik gözetilirken Roma sanatında, günlük yaşamı kolaylaştırmak ve insanı bu yaşama daha iyi uyacak biçimde eğitmek esas alınmıştır. Roma tiyatro düşüncesinde, eğitme ve zevk önemli görülmüştür. (Şener: 2001, 15–16)

Ortaçağ'da tiyatro yasaklandığında tiyatro ile ilgili düşünce de üretilmez. Rönesans'ta ise doğrudan doğruya tiyatroya ilişkin görüşleri içeren çok az yazı bulunmaktadır. Edebiyat kuramcıları şiir sanatını ele alırken tiyatro edebiyatına da değinmiştir. Bu dönemde tiyatro düşüncesi Antik Yunan ve Latin tiyatro anlayışının takipçisi niteliğindedir. (Şener, 2001: 69–73)

XV. ve XVI. yüzyıllarda tiyatro, her sınıfın isteğine cevap verdiği için farklı sanat ölçütlerinin başarılı bir sentezini yapmış, kendini eğlenceli bir sanat dalı olarak kabul ettirmiştir. Kilisenin uzun yasaklama döneminden sonra ve Ortaçağ sonlarına doğru tiyatronun yine kilisenin içinde doğduğu görülür. Kilise babaları, Hristiyan öğretisini okuma yazma bilmeyen halka daha kolay öğretebilmek için kutsal kitaptan aldıkları bölümleri oynatmışlardır. Bu oyunlar zamanla kilisenin avlusuna, oradan da kent alanlarına yayılmıştır. Zamanla bu kutsal öykülere halk anlatıları, gülünçlü bölümler eklenmiş, tiyatro kendi bağımsız varlığını oluşturmuştur; ancak bu bağımsızlık din adamlarını rahatsız etmiş, bu sebeple de tiyatronun gelişimini kınayan bildiriler yayınlanmıştır. (Şener, 2001: 75–78)

XVII. ve XVIII. yüzyıllarda Avrupa'ya klasik akım egemen olur. Bu dönemde Rönesans'taki tiyatro düşüncesiyle tiyatro olayı arasındaki kopukluk giderilir. Antik Yunan tiyatrosunun örnek alınması, yalınlığın gözetilmesi, bir önceki dönem tiyatrosunun taşkınlıklarından kaçınılması bu dönemde öğütlenir. Klasik tiyatro düşüncesi akla, toplumsal davranış kurallarına, ahlak değerlerine bağlılık ve biçimde özen ister. XVIII. yüzyılda toplumda meydana gelen değişiklikler, seyircinin yenilik isteği ve klasik oyun akımlarının bu beklentiyi karşılamakta yetersiz kalışı, tiyatrodaki yeni eğilimlerin ortaya çıkmasına neden olmuştur. Trajedi ve komedi türlerinin dışında ana türler oluşmuş, seyirciyi duygulandırarak etkileme yöntemleri ortaya çıkmıştır. Romantik akım XVIII. yüzyılın sonlarında ortaya çıkar, XIX. yüzyılın ilk yarısında tiyatro sanatı parlak dönemini yaşar ve aynı yüzyılın ortalarında gücünü yitirir. Romantik tiyatro düşüncesi öncelikle Fransız devrimini hazırlamış olan İnsan Hakları Bildirgesi'nde yer alan özgürlük, eşitlik, adalet gibi ilkelerle yurt sevgisi, ulus sevgisi, dinsel inançlara bağlılık gibi değerlerle beslenmiştir. (Şener, 2001: 80–88)

Tiyatroda gerçekçi akım XIX. yüzyılın ikinci yarısında güç kazanmıştır. Tiyatroda gerçekçiliğin öncüleri olan düşünürler tarafından bu yeni akımın ortaya çıkışı romantizme duyulan tepki olarak açıklanmıştır. Gerçekçi tiyatroyu savunanlar günlük yaşam gerçeklerine eğilmek, bunları bilimsel yöntemlerle incelemek ve verileri süssüz

bir anlatımla seyirciye sunmayı savunmaktadırlar. Genellikle modern tiyatronun gerçekçi akımla başladığı kabul edilmektedir. XIX. yüzyılın ikinci yarısında endüstrileşmenin gelişmesine ve orta sınıfın zenginleşmesine bağlı olarak ortaya yeni sorunlar çıkmış, bu sorunlar akla olan güveni sarsmıştır. Somut gerçeğe önem veren, bu gerçeğin ancak deney yaparak ve deney sonuçlarını akılla değerlendirerek elde edilebileceğini kabul eden pozitivizme karşı, sezginin ve düşün önemi üzerinde durulmaya başlanmıştır. Bu dönem mistik eğilimler yeniden güçlenmiştir. Sanatta, karşı gerçekçi eğilimlerin güçlenmesinin bir başka nedeni de orta sınıfın beğenisi doğrultusunda gelişen, sanatsal düzeyi düşük yapıtların yaygınlık kazanmasıdır. (Şener, 2001: 89-95)

Türk tiyatrosunun gelişim süreci incelendiğinde Batı tiyatrosunun etkilerinden uzak kalmadığı görülecektir. Tiyatronun eğitici yanı ve belli dönemlerde yasaklanması da tıpkı Batı'daki gibi Türk tiyatrosunun yaşam sürecinde de karşı karşıya olduğu bir durum olmuştur. Tiyatronun halk üzerindeki etkisinden faydalanma düşüncesi devrin yönetimi için hoş giden bir durumken, belli dönemlerde, çeşitli sebeplerle engellemelere uğraması da insanlığın toprak, kültür ve inanç farkı olsa bile yaklaşımlarının ortak olabileceği düşüncesini ortaya koymaktadır.

Türk toplumunda Tanzimat'la meydana çıkan yenilenme ve ilerleme süreci öncelikle romanda, hikâyede, şiirde biçime değinen değişikliklerle ortaya çıkmaktadır. Bu türler kendi yapısal özelliklerini korumakla birlikte, toplumsal ve bireysel konulara yönelmeye başlamış, zenginleşmiştir. Bu devrin şiirinde sosyal gerçeklere yönelişle görülen akılcılık, hikâye ve romanın yaşama yönelişiyle ortaya çıkan gerçekçilik, Batı düşünce akımlarının ve edebi örneklerinin yansıması olmuştur. Hepsinin ortak özelliğiye eskiyi yerip yeniyi övmeleri, yeniyi eskinin yerine geçirme çabalarıdır. Tiyatro böyle bir yapı içinde tanınmıştır.

Şinasi'nin, **Şair Evlenmesi**'ne kadar birkaç çeviri hariç Türkçe yazılmış tiyatro eserine rastlanmaz. II. Mahmut devrinde tiyatro zevkimiz biraz daha gelişmiş; fakat yine de yaygın bir hale gelememiştir. Bununla beraber 1820'den itibaren zengin Ermeni ailelerinin evlerinde tiyatro temsilleri verildiği ve bu çalışmaların Ermeni okullarında da sürdürüldüğü bilinmektedir. Lirik tiyatronun İstanbul'a hızla girmesi, Beyoğlu'nda kabul görmesi ve hayli yoğun bir çaba halinde devam etmesi ise 1839'da tahta çıkan Sultan Abdülmecit dönemine rastlamıştır. İlk tiyatroda bu yıllarda Giustiniani adında bir Venedikli tarafından kurulmuştur. Bir yandan tiyatrolar kurulurken bir yandan da

temsiller verilmiş, tiyatro türünü tanıtan yazılar da bu dönemde yazılmıştır. O tarihlerde operalar yanında tiyatro eserleri de sahnelenmiş; fakat bu eserler yabancı dille oynandığı için bu durum tiyatro seyircisini kısıtladığından Türkçe oyunlar sahnelenmek zorunda kalınmıştır. İlk çare olarak da çeviriye başvurulmuştur. Özellikle XIX. Yüzyılın ortalarında hareketli bir görsel sanatlar devresi başlamıştır.

Türk tiyatro edebiyatı incelendiğinde, bizdeki tiyatro edebiyatının varlığını komik unsurların oluşturduğu söylenebilir. Özellikle Goldoni ve Moliere'in eserleri çevrilmiş ve uygulanmıştır. Ahmet Vefik Paşa, Moliere'in hemen hemen bütün oyunlarını Türkçe'ye aktarırken bir kısmını uyarlamış, hatta bizde bir Moliere geleneği oluşturmuştur. Edebiyatımızda trajedinin ilk örneklerine ise 1866'da rastlanmaktadır; fakat bu örnekler için tam bir trajedi bilgisi ve anlayışıyla yazılmıştır, denemez.

Trajedinin ardından tarihi dramlar dikkati çeker, tarihi dramlara, konularına bakıldığında düzyazıyla yazılmış trajedi de demek mümkündür. Konularını tarihten alan bu eserlerde tarihsel gerçeklikten çok dramatik öğelere önem verildiği için bunlar aynı zamanda romantik dramların da özelliklerini taşımışlardır.

XIX. yüzyılın ikinci yarısında, üzerinde en fazla durulan konu ise Batı olmuştur. Batıya göre kendimizi geride kalmış görmemiz, bizi eskiyi düzeltip yeni düzen kurma çabasına sürüklemiştir. Tanzimat Dönemi eserlerinin çoğunda karşımıza çıkan kendimize yönelik eleştiriler, geri kalmışlık kanısında ve karşımızdaki gelişme hayalinin peşine düşmemizden olmuştur.

"Sansür, istibdatla başlayıp 1908 meşrutiyetine dek sürmüş, oyunların yasaklanması ya da oyuncuların tutuklanması ile yetinilmemiş, tiyatroların yıkılmasına kadar varan koyu bir baskı uygulanmıştır. Yerli basında yasaklanmış oyunlar çeşitli yazılarla bildirilmiş; fakat tiyatro binalarının yıkılmasına yer verilmemiştir. Kimi zaman oyunların adları bile sakınca yaratmıştır." (Konur, 2001: 181)

Cumhuriyet döneminde sansür uygulama yetkisi Matbuat Umum Müdürlüğüne verilmiştir, bu dönemde bazı filmler, piyesler sıkı bir kontrole tabi tutulmuştur. Bu uygulamadaki temel esas ise Cumhuriyet kanunlarına, ulusal prensiplerimize aykırı görülenlerin gösterilmesine izin verilmemesi yönündedir. Sansürün her toplumda karşımıza çıkmış olması aslında görsel sanatların gücünün en iyi göstergesidir. Özellikle tiyatro halkla birebir iletişim sağlama, seyirciyi derinden etkileyip yönlendirme gücüne sahip oluşuyla sansürden nasibini en çok alan tür olmuştur.

1870’le 1888 yılları arasında ise halk dramları karşımıza çıkmıştır. Onların ortaya çıkışında ise en etkili unsur yine sansürdür. İç ve dış politikayı, padişahı, maliyeyi, sarayı kısacası kurulu düzeni şu veya bu amaçla yazmak yasaklanmıştır. 1859’dan sonra tiyatrodan en fazla rağbet gören dallar; entrika komedisi, halk dramı, romantik dram ve melodram olmuştur. XIX. Yüzyılın ikinci yarısında en yoğun tiyatro hareketi ise 1866 ile 1877 yılları arasında görülmüş, bu dönemde iki yüzden fazla telif, çeviri ve uyarlama eser ortaya konmuştur. Bu dönemin ardındansa 4–5 yıllık bir duraklama dönemi yaşanmıştır. 1882 ile 1885 yılları arasında hareket belirmişse de buna bir canlanma denemez; çünkü 30 – 40 eserle yürüyen bu devrenin ardından uzun bir suskunluk dönemi başlamıştır. 1908 Meşrutiyeti bu suskunluğun bittiği zaman olmuştur. Bu yıla dek süren suskunluk dönemlerinin en büyük nedeni ise sansürdür. 1908 ile 1909 yılları arasında 40 kadar piyes yazılmıştır. 30’a yakın çeviri ve uyarlama hariç bu sayı 180’i bulmuştur. Meşrutiyet dönemi tiyatrosunu 1908’de başlamış kabul edebiliriz; çünkü hürriyetin ilanı adı verilen bu tarihte yurdun içinde ve dışındaki hürriyet savaşının kesin sonucu alınmıştır. 1876 anayasası tekrar yürürlüğe girmiş, mutlakiyet ve Abdülhamit rejimi sona ermiş; Padişah, meclisin açılışını, genel seçimlere gitmeyi kabul etmiştir. Bu dönemin başlangıcı Meşrutiyet tiyatrosunun da başlangıcı kabul edilir; Abdülhamit yönetiminin ve sansürünün kısıtladığı tiyatro faaliyetleri ve oyun yazarlığı bu tarihte canlanmış, tiyatrolar açılmış, yazarlar kısa sürede oyunlar yazmış, bunlar sahnelenmiştir. Tanzimat yazarlarının Abdülhamit döneminde yasaklanan oyunları da bu dönemde sahneye koyulmuştur. Meşrutiyetin bitişi ise Osmanlı İmparatorluğu’nun son bulması olarak kabul edilebilir. 29 Ekim 1923’te Meşrutiyet rejimi yerini Cumhuriyete bırakmıştır. Bu yeni rejim tiyatro bakımından da önemlidir. Gerçi Kurtuluş Savaşı’nın yorgunluğu, yeni devlet kurmanın zorlukları belki ilk yıllarda önemli tiyatro olayları olmasını engellemiştir; ancak Cumhuriyetin ilanından kısa bir süre önce İzmir’de bulunurken içlerinden Muvahhit, Behzat ve Şadi Beyler; Gazi Mustafa Kemal’le görüşmüş, Gazi onları Ankara’ya çağırarak, halkın tiyatro seyretmesinin uygun olacağını, tiyatroyla halkı aydınlatmak, uyarmak gerektiğini belirtmiştir. Bu aynı zamanda devlet tarafından tiyatro sanatına ilgi gösterileceğinin de göstergesi olmuştur. (Yalçın, 2002: 9–14)

Bununla asıl yapılmak istenen tiyatronun eğitici yanından faydalanmak hem halka yönelik hem de halka yararlı olan, onun kültür düzeyini yükseltecek, halk tiyatrosunun temellerini atma isteğidir.

“1923-1995 arası eser veren yazarların doğum tarihleri incelendiğinde 1870’e kadar indiği görülür. Faruk Nafiz Çamlıbel, Reşat Nuri Gültekin, Musahipzade Celal... Bu yazarların ortak özelliği ise inkılâpları tanıtmak, Cumhuriyet döneminin getirdikleriyle Osmanlı’nın yozlaşmış yanlarını karşılaştırmak ve Atatürk’ün tarih tezini işlemek olmuştur. 1940’tan itibaren şairlerin de tiyatroya sahip çıktığı görülmüştür. 1960’lı yıllarsa tiyatronun altın çağıdır. Batı tiyatrosunun öncüleriyle seyircinin tanıştığı bu dönem, kısa zamanda yerini propaganda tiyatrosuna bırakacak eserlerin de verildiği bir dönem olmuştur. 1970-1980 arası tiyatrodan seyircinin soğuduğu bir dönemdir. Politik baskı, resmi olmaktan çok, özel olarak tiyatroyu denetim altına almıştır.” (Enginün, 2003: 141)

Altmışlı yıllar Türk tiyatrosunun toplumsal sorumluluğun bilincinde ürünler verdiği, sanatsal ölçülere duyarlı, çağdaş tiyatro düzeyini oluşturma ve bu düzeyi koruyarak kendi kişiliğini bulma yolunda önemli adımlar attığı yıllar olmuştur. Yetmişli yıllarda ise bu hareketlilik toplumsal olaylara bağlı olarak hız kazanmıştır. Gündemde olan politik görüşler sahneye yansımıştır. Seksenli yıllarda tiyatrodan hem yazarlık hem sahne uyarlaması bakımından duraklama döneminin yaşandığı görülmüştür. Doksanlı yıllarsa kolay olanla yetinme eğiliminin ödenekli tiyatrolarda da görüldüğü; yüzeyselliğin tiyatroları da etkisi altına aldığı bir dönemdir. Tiyatro, popüler kültürün etkisi altına girmeye başlamıştır. (And, 2009, 156–162)

Tiyatronun tarihi gelişimi göz önünde bulundurulduğunda görülmektedir ki, gerek Batı gerekse Türk toplumunun insanla birebir iletişim kurmanın en etkili yolu olan tiyatroyu, düşünceyi yayma aracı olarak kullanmıştır. Zaman zaman topluma hızla ulaşan ve mesajı gereğinden hızlı ileten bu sanat dalı engellemelerle karşılaşmıştır; ancak toplumun değişim sürecine girdiği her evrede yer alması ve topluma yön gösterici olması önlenememiştir. Bu çalışmanın temel amaçlarından biri olan bu yanı keşfedebilmek öncelikle tiyatronun gelişim sürecini bilmekten geçmektedir.

I.1.1. Türk Tiyatrosu ve Gelişimi

Tiyatro tarihini, ilkel toplumların “kut” törenlerindeki taklitli eylemlerden başlatırsak, Türk tiyatrosunun izleri şaman törenlerindeki canlandırmalara kadar gidebilir. Anadolu’da yaşamış ilkel toplumların mevsim törenlerinde yaptıkları taklitli oyunların kalıntılarına ise, bugün artık büyü niteliğini yitirmiş olarak yaşayan ve köy seyirlik oyunları olarak adlandırdığımız taklitli oyunlarda rastlamaktayız.

“Köy seyirlik oyunları halkın mevsim dönüşlerinde, gündüzün en uzun ya da gecenin en uzun olduğu gün dönümlerinde, ava çıkmadan önce, av dönüşü ya da mevsim değişimlerinde baharın gelmesini, toprağın, hayvanın, insanın üreme gücünün artmasını, bolluk olmasını sağlamak üzere, doğa güçlerini etkilemek ve onların gücünü kendi yönlerine çekmek için yaptıkları törenlerden kalmaktadır.” (Şener, 2001: 11)

İlkel insan, benzetme yoluyla doğa güçlerini etkileyebileceğine inandığı için, gerçekleşmesini istediği doğa olayının taklidini yapmıştır. Bugün bazı köylerde oynanmakta olan taklitli oyunlar, asıllarının büyü işlevini yitirerek ve değişerek günlük yaşama uyarlanmış uzantılarıdır.

I.1.1.1. Geleneksel Türk Tiyatrosu

Geleneksel Türk tiyatrosu, Batılı anlamdaki çağdaş tiyatronun dışında kalıp, Türk toplumunun geleneksel yapısı içinde ortaya çıkarak bu temel üzerinde süreklilik gösteren tiyatro türleridir. Tanzimat’la Batı tiyatrosunu benimsemeden önce yüzyıllar boyunca bize özgü, özgün geleneksel tiyatromuz vardır.

Geleneksel Türk tiyatrosu iki farklı grup halinde incelenmektedir. Çevre bakımından birbirinden farklı iki gelenek günümüze kadar yaşayabilmiştir. Bunlardan biri köylü tiyatrosu geleneği, diğeri ise halk tiyatrosu geleneğidir. Köylü tiyatrosuyla, köylerde sergilenen dramatik gösteriler; halk tiyatrosuyla da şehirlerdeki dramatik oyunlarla sihirbazlık, hokkabazlık gibi el becerisine dayanan gösteriler amaçlanmaktadır. Millet olarak Orta Asya’dan getirdiğimiz ve İslam medeniyeti çerçevesi içinde benimsediğimiz sanatsal değerlerin Anadolu coğrafyasındaki terkihi sonucunda ortaya çıkan bu oyunlar, Tanzimat’tan sonra gelişen çağdaş tiyatronun yaygınlaşması ile birlikte etkisini giderek azaltmıştır.

Kaynağı çok eski dinsel törenlere dayanan ve günümüzde de varlığını sürdüren köylü tiyatrosu oyunları, eski Ön Asya uygarlıklarının bolluk törenleri ile Anadolu’ya göç etmiş Türklerin atalarının kültüründe yer alan şaman törenlerinin birleşiminden

oluşturmuştur. Seyirlik köy oyunlarının yanında, yine şaman kültüründen izler taşıyan köy kuklası da bugün varlığını sürdürmektedir. Şii kültürünün ürünü olan taziye geleneğinin izleri de kırsal kesimde muharrem törenlerinde anlatı düzeyinde görülür.

“Halkın büyük çoğunluğu olan toprağa bağlı Türk köylüsünün eski bolluk kut törenleri ve animizm inançlarını sürdürdüğü seyirlik oyunları zamanla biçim ve öz bakımından değişikliklere uğramasına karşın, günümüze değin yaşayabilmiştir. Köylümüz zamanla geleneksel oyunlarına, bu eski örnekler üzerine kendi toplumsal yaşantısını katmış olmakla birlikte, bu gelenek bizde öteki ülkelere göre bozulmamış ve süreklilik göstermiştir. Hayvan benzetmeceleri, danslar, kukla, çeşitli doğmaca oyunları kapsayan bu oyunlara köy çocuklarının oyunlarında da rastlamaktayız.” (And, 2009: 11)

Köylü tiyatrosu geleneğinin oyunlarının çoğu eski ritüel kalıntılardır. Bunların dramatik niteliği en azından oyuncunun, kendisinden başka bir kişiliği canlandırmasında görülür. Bu oyunlar, daha çok köy çevrelerinde, yılın belirli günlerindeki bazı törenlerle düğünlerde ve genellikle kış aylarında düzenlenen sıra gecelerinde sergilenir. Oyunlar, dramatik nitelik, kılık değiştirme, yüzünü boyama, maske ve çeşitli donatımların kullanılması, sözlü oyunlarda söyleşmeye de başvurulması ile sağlanır. Nitekim tiyatronun kökeninin, Eski Türk inançlarının en temel unsuru olan Şamanizm’e dayandığına dair görüşler yaygındır. Şamanist törenlerin özelliği, izleyici ya da katılımcılara, tanrısal gücün simgesi yerine kendisini göstermesidir. Bu törenlerde belirli kurallara uygun davranışlarda kendinden geçen şaman, öte dünya ile bu dünya arasında aracı rolü üstlenmektedir.

Bayat, Şaman merasimleri ile canlandırma sanatına dayalı tiyatro oyunları arasındaki bağlantıyı şöyle açıklar: *“Genel Türkçede kamlık adı ile bilinen Şamanın esrime yolu ile yaptığı merasime Türkmenler göçyürme derler. Diğer Orta Asya Türklerinde Şamanın kamlığına peri oyun derler. Etnografik verilerde de Türklerin Şaman merasimlerine oyun dediklerini görürüz. Hatta Müslüman olan Türkmenlerin Çovdur boyu da Şamanın kamlık etmesine oynamak derlerdi. Oynamak terimi, Altay-Sayan Türklerinde, Uzak Doğu ve Sibiry halklarında da kullanılmaktadır. Şaman oyunu şamanın olgunluk yolunu sembolize eder. Yakutlar hatta Şamanlarına oyun demekle Şaman-oyun ilişkisini birleştirmişlerdir. Nitekim Şaman terimi de oynayan, zıplayan anlamındadır. Oyun, Şamanlıkta dıştan ayrılmanın, reel dünyadan çıkmanın,*

başka bir boyuta varmanın tek yolu, Şaman merasiminin esas unsurudur.” (Bayat, 2009: 219)

Geleneksel Türk tiyatrosunun kaynakları içerisinde köy seyirlik oyunlarının özel bir yeri vardır. Halen özellikle Anadolu'daki pek çok köyde devam ettirilen köy seyirlik oyun geleneğinin tarihi binlerce yıl öncesine dayanmaktadır.

Daha çok kentsel kesimde gelişmiş olan halk tiyatrosu geleneğinde, söze dayalı türlerin başında meddah, karagöz, ortaoyunu, tuluat ve kukla yer almaktadır.

Geleneksel Türk tiyatrosunun gerek kırsal, gerekse kentsel kesimde görülen türlerinin ortak özelliklerinin başında, yazılı bir metne değil doğaçlamaya dayanması ve belirli bir tiyatro yapısı ya da sahne gerektirmesi gelir. Şarkı, dans, söz oyunları ve taklit, geleneksel Türk tiyatrosunun vazgeçilmez öğeleridir. Geleneksel Türk tiyatrosunun temel ögesi güldürüdür. Geleneksel Türk tiyatrosunda oyun kişilikleri tip düzeyindedir, karakter boyutuna ulaşmaz. Bu tiyatronun bir başka özelliği de sürekli bir sergileme düzenine bağlı olmayıp bayram, düğün, sünnet vb. çeşitli toplumsal olaylar içinde yer almasıdır.

“Geleneksel Türk tiyatrosunda topyekün hayatın teşhiri söz konusu değildir. Hayat, çok küçültülmüş dilimler halinde sunulur. Fakat bu nükteli teşhir, birçok küçük parçanın bir araya gelmesiyle piyesleşir.” (Yıldız, 2006: 108)

Meddahlık Türklerde Orta Asya'dan bu yana var olan hikâye anlatma geleneğinin İslam kültüründeki benzer gelenekle birleşmesiyle gelişmiş, son biçimini 16. yüzyılda kahvehanelerin açılmasıyla almıştır.

Metin And, meddahın hikâyesini sunarken izlediği tavra dikkat çekerek: *“Karagöz ve ortaoyununun salt birer göstermecî tiyatro olmasına karşın meddahın, seçtiği konulara göre benzetmecî, gerçekçi, yanılsamacı tiyatroyu zorladığını”* (And, 1985: 219) belirtir. And, meddahlığın diğer geleneksel gösteri sanatlarından farklı olan özelliğini de şöyle açıklar: *“Meddah geleneği, dramatik seyirlik oyun türleriyle birçok ortak özellikler göstermekle birlikte, öteki türlerin hep güldürüye yönelmiş ve göstermecî bir sunuşta olmalarına karşılık meddahın dinsel, destansı, yiğitsi, duygusal, ağlatılı konulara da yer vermesi, ayrıca dinleyici ve seyirciyle duygusallık bağı kurmaya ve özdeşleşmeye dayanması bakımından öteki türlerden ayrılır.”* (And, 1973: 416-417)

Türk halk tiyatrosu geleneğinin en önemli ürünleri olan Karagöz ise özellikle büyük kentlerde yaygınlaşmıştır. Karagöz yüzyıllar boyunca Osmanlı Devleti'nin

egemenliği altında kalan Avrupa topraklarında da etkili bir tür olarak var olmuştur. Adını oyunun iki başkişisinden biri olan Karagöz'den alan Türk gölge oyununun kökeni ile ilgili olarak farklı görüşler ileri sürülmüştür. Asya kökenli olduğu tahmin edilen gölge oyununun Anadolu'ya ne zaman girdiği ve oyunun iki başkişisi Karagöz ile Hacivat'ın yaşamış gerçek kişiler olup olmadığı konusunda da çeşitli görüşler söz konusudur.

Bu konuda en kapsamlı çalışmanın sahibi olan Metin And, gölge oyununun Yavuz Sultan Selim'in Mısır'ı aldığı 1517 yılında Cize'de seyrettiği oyunu beğenip Mısırlı gölge oyunu ustasını İstanbul'a götürmesinden sonra Türkiye'ye girdiği sonucuna ulaşmıştır. O, Orta Asya'da varlığı bilinen ve “kavurcak, kaburcak, kolkorçak” adlarıyla anılan oyun ile kuklanın kastedildiğini, araştırmacıların da bu noktada yanılarak “kolkorçak”ı gölge oyunu sandıklarını, bu yüzden kökenle ilgili yanlış tahminde bulunduklarını belirtir. (And, 1977: 250-251) Günümüzde en fazla kabul gören görüş budur.

Ortaoyunu, halk tiyatrosunun en gelişmiş türüdür. Karagöz, kukla, meddah oyunları, başka yerli seyirlik öğelerin bir bileşimi sayılabilecek ortaoyununun daha önceki yüzyıllarda da kol oyunu, meydan oyunu, taklit oyunu, yenedünya oyunu gibi adlar altında var olduğu bilinir. 19. yüzyılın sonlarıyla 20. yüzyılın başlarında altın çağını yaşayan ortaoyunu, Tanzimat'ta benimsenmeye başlayan Batı modelindeki tiyatro ile uzun süre yarışmış, Cumhuriyet'ten sonraysa öbür geleneksel türlerle birlikte silinmeye yüz tutmuştur.

Ortaoyununun kaynağı ve adı ile ilgili çeşitli görüşler vardır. Bunlardan en yaygını, oyunun ortada, halk arasında oynandığından bu adı aldığı yolundadır. Bunun yanı sıra yalnızca yer açısından değil, oynandığı zaman bakımından da bu adın verilmiş olabileceği, başka gösteriler arasına konulmuş oyun anlamına geldiği de savunulur. Ortaoyununun Comedia dell 'arte'ye benzerliğinden yola çıkarak İtalya'dan Venedik ve Cenevizliler yoluyla geldiğini, Türkiye'de buna Arte oyunu denildiğini ve bunun giderek ortaoyununa dönüştüğünü öne süren kaynaklar da vardır. (And, 1985: 337-343)

Çevresi seyircilerle kuşatılmış bir meydanda belli bir konu etrafında, fakat herhangi bir yazılı metne bağlı kalınmadan, canlı oyuncularla oynanan doğmaca bir oyun olan ortaoyunu, belli bir olayın çevresinde örülmüş, çalgı, şarkı, dans, yansılama ve konuşmalardan ibarettir.

Geleneksel Türk tiyatrosunda tuluat, yani doğaçlama oyun ortaya koyma, Türk tiyatrosunun bütün dallarında genel bir özellik olarak bilinmekle birlikte, başlı başına bir türdür. Tuluat oyuncusu, bir metne bağlı kalmadan, içinden geldiği gibi konuyu geliştirir, kendi zekâsı ve yeteneği doğrultusunda oyunculuğunu sergiler, oynadığı eseri, oyunun sergilendiği zaman ve seyircinin özelliklerine göre değiştirir. Bazen oyunun konusu olarak halkın beğeneceği bir ad bulunur, ilan edilir; ancak ondan sonra sahnede konunun nasıl işleneceği, oyunu yöneten tarafından ana çizgileriyle belirlenir.

Türk seyirlik sanatlarının en eskilerinden biri olan kukla, konuşmalarını ve ses taklitlerini tek bir sanatçının üzerine aldığı ve kişileri temsil eden bebeklerle oynattığı bir oyundur. Kukla, Anadolu'ya Orta Asya'dan gelmiştir. Orta Asya'da kuklayı karşılamak üzere kavurcak, kabarcuk, korçak ve çadır hayal terimleri mevcuttur. Bu terimler bazı Türk boylarında bugün de kullanılmaktadır. (And, 1985: 264)

Geleneksel Türk tiyatrosu, Tanzimat'a kadar bütünüyle, Tanzimat'tan sonra ise kısmen Osmanlı toplumunun tiyatro ihtiyacını karşılamıştır. Günümüzde ise kırsal kesimde varlığını az da olsa sürdürebilen köy seyirlik oyunlarının dışındaki dramatik tezahürler büyük ölçüde ortadan kalkmıştır.

I.1.1.2. Çağdaş Türk Tiyatrosu

Türk halkı Batı modelinde tiyatroyla azınlıkların sunduğu tiyatro gösterileri yoluyla tanışmıştır. Osmanlı sarayı ise yabancı toplulukların gösterilerine büyük önem vermiştir, Batı tiyatrosunu Türk halkından daha önce benimsemiştir.

Batı tiyatrosunun Türk kültürüne tam anlamıyla aktarılması Tanzimat'ta oluşmuştur. Batı tiyatrosunun, 1839 Tanzimat Fermanı'nın öngördüğü ilkeler doğrultusunda Batıya yönelen Osmanlı toplumuna girişi, geleneksel Türk tiyatrosuna bir yandan birçok olumlu katkıda bulunurken, bir yandan da onun çağdaş doğrultuda gelişmesini engellemiştir. Batı modeli tiyatronun benimsenmesiyle Türk tiyatrosu yeni bir yöneliş içine girmiştir. Her şeyden önce tiyatrodaki yazılı metne geçilmiş, yabancı yazarlardan yapılan çeviri ve uyarlamalar yanında Türk yazarları da oyun yazmaya başlamışlardır. Böylece Batıya oranla çok geç de olsa bir dram geleneği başlamıştır. Batı modelinde tiyatronun Türkiye'ye gelmesi sonucunda çerçeve sahneli yeni tiyatro yapıları kurulmuş, topluluklar bu tiyatrolarda düzenli olarak oyun sergilemeye başlamışlardır. Böylece tiyatroyu kurumsallaştırma yönünde önemli bir adım atılmıştır. Batı tiyatrosu modelini benimseyen Türk tiyatrosunun gelişimi çok genel bir yaklaşımla

iki aşamada incelenebilir. Bu aşamalar Tanzimat Fermanı'nın ilanıyla, Türkiye Cumhuriyeti'nin kurulması arasında yer alan hazırlık aşaması ve Cumhuriyetin kuruluşundan günümüze uzanan gelişme aşamasıdır.

“Türk tiyatro seyircisi, Karagöz, Meddah ve ortaoyunu aracılığıyla temaşa sanatına yabancı değildi. Yeni hayatı yeni tarz temaşa tarzıyla canlandırma ihtiyacı, Batılı tiyatro tekniğine uygun tiyatro eserlerini davet ediyordu. Buna dayanarak, çeşitli tiyatro grupları turneler düzenlediler, Osmanlı'ya kendi tiyatrolarını seyretme alışkanlığını kazandılar. Bu hususta saray çevresinden, bazı aydınlardan ve özellikle azınlıklardan yardım, teşvik ve destek gördüler.” (Yıldız, 2006: 109)

Çağdaş Türk tiyatrosuna ilk önemli adım 1860'ta yapılan Gedikpaşa Tiyatrosu'yla atılmıştır. 1861'de bu tiyatroyu kiralayan Güllü Agop, 1868'de Osmanlı Tiyatrosu adlı bir topluluk kurarak Türk yazarlarına ve Türkçe oyunlara yönelmiştir. 1870'te Sadrazam Ali Paşa'nın İstanbul'un çeşitli bölgelerinde Türkçe oyunlar sergileyen tiyatrolar kurması koşuluyla kendisine sağladığı destekle, Türkçe oyunlar oynama imtiyazını 10 yıl elinde tutan Güllü Agop'un topluluğunda Ermeni oyuncuların yanında Müslüman Türk oyuncular da yetişmiştir. Bu oyuncular içinde en ünlüsü Ahmed Fehim'dir. Osmanlı Tiyatrosu'nda Namık Kemal, Ahmet Mithat Efendi, Abdülhak Hamid, Recaizade Mahmut Ekrem gibi ünlü şair ve yazarların yapıtları, Ahmed Vefik Paşa'nın usta işi Moliere uyarlamaları, özellikle ünlü Fransız melodram, güldürü ve vodvillerinin çevirileri, kantolar, müzikli oyunlar ve operetler sahnelenmiştir. Güllü Agop'un Osmanlı Tiyatrosuna yön verdiği 15 yılın en önemli sonuçlarından biri de izleyicinin tiyatroya alışması olmuştur. Bu arada padişahlar da tiyatroya büyük ilgi göstermişlerdir. Abdülmecit 1858'de Dolmabahçe sarayının yakınında bir saray tiyatrosu, tiyatroya baskı ve sansür koymasıyla ünlü Abdülhamit de 1889'da Yıldız Sarayı'nın bahçesinde yabancı tiyatro ve opera oyunlarının sahnelendiği bir tiyatro salonu yaptırmıştır. (Akı, 1989: 23–25)

Tiyatroda Batı modelinin benimsendiği hazırlık aşaması döneminde oyun yazarlığında önemli bir atılım görülmemektedir. Yazarlar, daha önce hiç denemedikleri bir türde kalem oynatırken ister istemez Batılı ustalara öykünmüşlerdir. Türk yazarları en çok etkileyen yabancı kaynaklar Victor Hugo'nun, Shakespeare'in, Moliere'in oyunlarıdır. Bu bakımdan Türk dram sanatının İbrahim Şinasi'nin yazdığı ve ilk özgün Türk oyunu olan **Şair Evlenmesi**'yle başladığı kabul edilir. Bu oyunu, özellikle romantik yurtsever duygularıyla yüklü oyunlar izlemiştir. Bu

yapıtlar içinde en göze çarpanlardan biri de Namık Kemal'in **Vatan Yahut Silistresi** olmuştur. Meşrutiyet'ten sonra da özgürlük konusunu işleyen romantik tarihsel oyunlar ağırlık kazanmıştır. 1839 – 1923 dönemi içinde yazılan oyunlar genel olarak komediler, tarihsel dramlar, romantik dramlar, orta sınıf trajedileri ve melodramlardır. Bu dönemde yazılmış yüzlerce oyundan günümüzde de oynanabilir olanların sayısı çok azdır. Bu tür oyunların başında Ahmed Vefik Paşa'nın Moliere'den yaptığı uyarlamalarla oyun yazarlığını Cumhuriyet döneminde de sürdüren Musaphizade Celal'in Batı'nın töre komedisi geleneği içinde Osmanlı toplumunu eleştirdiği oyunlar gelir. (And, 2009: 155-157)

Cumhuriyet Dönemi tiyatrosunda Batı modelini benimseyen Türkiye, gerek tiyatronun kurumsallaşması, gerekse oyun yazarlığının gelişmesi bakımından önemli atılımlara sahne olmuştur.

Tiyatroyu Türkiye'de çağdaş bir sanat alanına dönüştürme yolunda ilk büyük katkı ünlü tiyatro ve sinema adamı Muhsin Ertuğrul'dan gelmiştir. 1927'de, Darülbedayi'nin başına geçen Ertuğrul, yerli yazarları yüreklendirmesiyle, izleyiciye sunduğu çağdaş çeviri oyunlarla, sahneleme, oyunculuk ve dekor kullanımında güncel anlayışı yerleştirmesiyle, yetişmelerine katkıda bulunduğu kadın ve erkek oyuncularla bugünkü Türk tiyatrosunun temellerini atmıştır. Eğitim görmüş tiyatrocuların yetişmesinde büyük hizmet vermiş olan Ankara Devlet Konservatuvarı ise, Musiki ve Temsil Akademisi'nin bir bölümü olarak açılmıştır. Burada, ilk mezunların çıktığı 1941'de Tatbikat sahnesi oluşturulmuştur. Bu hazırlık aşamalarından sonra da 1949'da Devlet Tiyatroları resmen kurulmuştur. 1950'den sonra tiyatro kuramlarının gelişmesi bakımından önemli atılımlar gerçekleştirilmeye başlanmıştır. Tiyatronun yaygınlaştırılması yolunda devlet eliyle sürdürülen çabalar sonucunda Devlet Tiyatroları, Ankara, İstanbul, İzmir, Bursa, Adana, Trabzon ve Diyarbakır gibi kentlerde perdelerini açarak ve turneler düzenleyerek Türkiye'nin her yanında izleyiciye ulaşır hale gelmiştir. Türk oyun yazarlığında Cumhuriyetin ilk 30 yılında ağırlık kazanan eleştirel gerçekçi yaklaşım etkisini günümüze değin sürdürmüştür. 1950'lerden çok partili döneme geçildiğinde devlet yönetimine ilişkin siyasal sorunlar da tiyatro sahnesinde gündeme getirilmiştir. Aynı zamanda, toplumsal sorunları yansıtmaya aşamasından, bu sorunların kaynak ve nedenlerini irdeleme aşamasına geçildi. Bu dönemde Türk tiyatrosu yeni yazarlar kazanmıştır. (And, 2009: 162–168)

1960'lar Türk tiyatro edebiyatı içinde parlak bir dönem olmuştur. Siyasal, ekonomik, kültürel açılardan önemli bir bilinçlenme aşamasının yaşandığı bu dönemde tiyatro, çeşitli kesimlerin sorunlarına eğilmiştir. Bir yandan, orta sınıftan ailelerin yaşadığı toplumsal ve ekonomik sorunları irdeleyen gerçekçi oyunlar yazılırken, köy ve gecekondu ortamı da folklorik özellikleriyle sahneye getirilmiştir. Bu dönemin en yaygın türlerinden biri de konularını Osmanlı tarihinden, halk kahramanlarının yaşamlarından ve mitolojiden alan, şiir diliyle yazılmış oyunlardır. Güngör Dilmen, Orhan Asena, Turan Oflazoğlu, Necati Cumalı bu doğrultuda yapıtlar vermişlerdir. 1960'ların sonlarına doğru siyasal içerikli belgesel oyunlarda yazılmaya başlanmıştır. Sermet Çağan'ın, Brecht'in epik tiyatro yöntemini doğrudan uyguladığı **Ayak Bacak Fabrikası** (1964), bu dönemde toplumcu gerçekçi yaklaşımın bir örneği olmuştur. Türk oyun yazarlığına öz ve biçim açısından kişiliğini kazandırma yolunda önemli bir katkı 1960'larda Haldun Taner'den gelmiştir. Ahmet Kutsi Tecer'in 1940'larda geleneksel Türk tiyatrosunun oyun yapısını ve göstermecî anlatımını kullanarak yazdığı **Köşebaşı** oyununun ardından, 1950'lerde ve 1960'ların başlarında göstermecî anlatımı kullanma ve tiyatrodaki açık biçim anlayışını benimseme yolunda oyun denemeleri yazmış olan Taner, 1964'te Gülriz Sururi Engin Cezzar Tiyatrosu tarafından sahnelenen **Keşanlı Ali Destanı**'yla Geleneksel Türk tiyatrosunun belirleyici özelliklerini çağdaş anlamda toplumsal siyasal bir içerikle birleştiren yeni bir yerli türün, yerli epik müzikalin yaratıcısı olmuştur. (And, 2009: 168–181)

1970'lerde pek çok topluluk ağırlıkla politik tiyatro üstünde durmuştur. Bu dönemde sık sık yerli ve yabancı siyasal-belgesel oyunlar sahnelendi; bir yandan da gerçekçi köy oyunları, tarihsel oyunlar, geleneksel Türk tiyatrosunun özelliklerine dayalı müzikli oyunlar, kabare oyunları, epik oyunlar yazılmıştır. Ülkede yaşanan toplumsal siyasal çalkantılardan tiyatronun da olumsuz bir pay aldığı bu dönemin en başarılı oyunlar, geleneksel Türk tiyatrosunun anlatım biçimlerini kullanmayı sürdüren Turgut Özakman'ın aynı biçimi benimseyen Oktay Arayıcı'nın ve **Asiye Nasıl Kurtulur?** Oyunuyla yine, gene epik türde yazdığı toplumcu gerçekçi oyunlarla pekiştiren Vasıf Öngören'in ürünleridir. (And, 2009: 181–185)

1980'lerde ise oyun yazarlığı nicelik ve nitelik açısından bir durgunluk yaşamıştır. Bu dönemde Refik Erduran, Orhan Asena, Turan Oflazoğlu, Necati Cumalı, Melih Cevdet Anday, Turgut Özakman, Sabahattin Kudret Aksal, Recep Bilginer, Güngör Dilmen, Başar Sabuncu, Dinçer Sümer gibi 1950'lerden ya da 1960'lardan bu

yana oyun yazmayı sürdüren yazarlar dışında, 1970'lerde yazmaya başlayan Bilgesu Erenus ve Tuncer Cücenoglu'nun, yapıtlarıyla 1980'lerde gündeme gelen Murathan Mungan, Ülkü Ayvaz, Ferhan Şensoy ve Mehmet Baydur gibi yeni yazarların oyunları sergilenmiştir. (And, 2009: 194–206)

I.2. Tanzimat Dönemi İçerisinde Tiyatronun Yeri

Türk tarihinde dramatik türün geçmişine ilişkin elimizde kesin bir bilgi olmamasına rağmen tiyatronun roman gibi beşeri bir ihtiyaç olduğunu düşünerek başlangıcının çok eski dönemlere rastladığını ileri sürebiliriz.

Eski Yunan'dan Batı dünyasına miras kalan zengin tiyatro türü ve tiyatro edebiyatı bizim kültürümüzde olmasa bile; “seyretme” ihtiyacını karşılayan Karagöz ve Ortaoyunu bu alandaki boşluğu büyük ölçüde doldurmuştur.

“Batı tarzı tiyatro yenileşme dönemi Türk edebiyatına kazandırılmış edebi bir türdür. Daha önce şehir merkezlerinde şekillenen halk tiyatrosu (Karagöz, orta oyunu, meddah vb) ile köylerde oynanan seyirlik oyunlar mevcuttu. Fakat bu oyunlar belirli bir senaryoya dayanmıyordu. Ayrıca sahne tekniğine göre de düzenlenmiş değildi. XIX. Yüzyılda yeni anlayışa bağlı tiyatro eserlerinin yaygınlık kazanmaya başladığı sırada uzun süre gelenekli oyunlar varlığını sürdürür.” (Korkmaz, 2005: 63 - 64)

Nihayet Tanzimat ile birlikte tiyatro türünün kapıları Türk milletine açılmış; Türk Edebiyatına da yeni bir soluk gelmiştir. Bu konuda Tanpınar'ın görüşleri dikkat çekicidir: *“1839 – 1856 yıllar arasında memlekete giren yenilikler arasında bizce en mühimi, o zamana kadar pek az bilinen bir yazı nev'ini tanıtmayı, sonra da bir taraftan umumi hayata, diğer taraftan gelecek nesillerin fikri çalışmasına tesiri itibariyle tiyatro olmuştur.”* (Tanpınar, 2003: 148)

Tanzimat Edebiyatı'nın hazırlık döneminde tiyatro, Türk halkının Batı medeniyetini tanımasına oldukça yardımcı olmuştur. Tanzimat'tan önce Avrupa'dan gelen bazı tiyatro topluluklarının İstanbul'da birtakım temsiller verdikleri bilinmektedir. Bu topluluklar 1839'dan sonra ülkemizde uzun süre kalmaya ve kendi tiyatro binalarını yapmaya başlamışlardır.

Osmanlı Tiyatrosu yarı resmi olmasının yanı sıra Türk tiyatrosunda ilk kez edebi heyete sahip olmasıyla da dikkatleri çekmektedir. Bu modern tiyatrodaki Namık Kemal, Ali Bey, Ahmet Mithat, Ebuzziya Tevfik, Şemsettin Sami gibi Türk yazarları ile tanınmış Batılı yazarların tiyatro eserleri ve yine Batının başlıca operaları ile ilk Türk

operaları büyük bir ciddiyetle sahneye konulmuştur. Sonraları Gedik Paşa Tiyatrosu adıyla tanınan bu tiyatro 1884'te Abdülhamit tarafından yıktırılmıştır. Böylece 1908 yılına kadar Türk sahnesi Batılı anlamda tiyatrodan uzak kalmıştır.

Tanzimat'ın ilk döneminde büyük bir canlılık taşıyan sahne hayatı kısa sürede meyvesini vermiş ve Batılı Türk tiyatro geleneğinin temelleri atılmıştır. Batılı edebi türler arasında ilk olarak tiyatroyu tanıyan Türk aydınları, Batılı anlamdaki ilk denemelerini bu türde yapmışlardır. Diğer türlerdeki ilk denemeler 1860'dan sonra karşımıza çıkarken tiyatroya bu tarihten önce de rastlarız.

İlk Türkçe tiyatro eserinin ne zaman ve kim tarafından yazıldığı konusu hala netleşmemiştir. Yeni belgeler ele geçinceye kadar Abdülhak Hamid'in babası Hayrullah Efendi tarafından yazılan ve ilk kez 1839'da yayınlanan **Hikâye-i İbrahim Paşa be-İbrahim-i Gülşeni** oyunu ilk örnek olarak kabul edilmiştir.

Bu oyun ve sonrasındaki Tanzimat Dönemi tiyatro eserleri incelendiğinde dilin ilk eserlerde sade ve anlaşılır olduğu fakat zamanla ağırlaşarak diğer türler gibi yabancı kelime ve terkiplerle dolduğu görülür. Özellikle Abdülhak Hamit'in dili bir süre sonra aydınlar tarafından bile anlaşılamayacak duruma gelmiştir.

Aytaş, Tanzimat Dönemi tiyatrosunun teknik özelliklerini şu şekilde özetler:

a) *“Bu dönemde oyunlar genellikle komedi, trajedi ve dram niteliğini taşır. Eserlerde yoğun biçimde Batı tiyatrosunun, Moliere'in, Corneille'in, Goldoni'nin, Shakespeare'in etkisi görülür. Çeviri ve adapte çalışmaları yaygınlık kazanmıştır.*

b) *Vak'a kuruluşunda tam bir başarı ve istikrar yoktur. Bu, tiyatro yazarlarımızın tecrübe yetersizliğinin yanında, halka basit yollarla mesaj ulaştırılmasının yeterli görülmüş olmasının tabii sonucudur.*

c) *Sahne tekniğine uygun eserler yanında, sadece okunmak için yazılmış eserler de vardır. Namık Kemal'in 16 perdelik **Celaleddin Harzemşahi**, Abdülhak Hamid'in sahneye konup oynanması hemen hemen mümkün olmayan **Finteni** bu cinstendir.*

d) *Tanzimat sanatçılarının okunmak için tiyatro eseri yazmaları, kitle eğitiminde hayatı temsil etmek suretiyle izah eden tiyatro türünden faydalanma düşüncesiyle izah edilebilir. Sahnelenmese bile, diyaloglar mesaj kolaylığı getirmektedir.*

e) *Kompozisyon olarak kuvvetli, çok iyi işlenmiş eserler fazla değildir. Diyaloglar arasında sağlam bağlantılar kurulmadığı için, bu diyaloglarla sağlam bir duygu ve düşünce kompozisyonu meydana getirilememiştir.*

f) *Karakter teşkilinde zorluklar çekilmiştir. Osmanlı toplumunun bilinen kadın – erkek münasebetleri sebebiyle, kadının gerçek bir karakter olarak oyuna katılması mümkün olmamış; erkek kahramanların da iç dünyaları etraflıca tahlil edilememiştir.*

g) *Tiyatro ile uğraşan yazarların bazılarının halka yabancı olmaları sebebiyle, halka mensup karakterler iyi canlandırılmamış, bunlar geleneksel tiyatrodan alınan ilhamla; fakat ona göre daha cansız olarak oyunlara dâhil edilebilmiştir.*

h) *Mensur oyunların yanında, manzum oyunlar da kaleme alınmış, özellikle manzum olanlarında sahne tekniğine uygun bir dil ve üslup yaratmada sıkıntı çekilmiştir. Batılı tarzda tiyatroyla henüz karşılaşmış bulunan yazarlarımızın, ilave bazı zorluklar taşıyan manzum tiyatroya yönelmeleri, gelişmeyi geciktirici bir unsur olarak kabul edilebilir.*

i) *Ders verme amacı ve bazı ahlaki endişeler daha öne çıktığı için, karakter yaratma konusunda fazla titizlik gösterilememiştir. Romantik edebiyat akımlarının da etkisiyle, karakterlerin ya çok iyi veya çok kötü oluşunun, yani tek yönlü kalışının önüne geçilememiştir.” (Aytaş, 2002: 11)*

Çağdaş Türk tiyatrosunun ilk ürünleri konu bakımından Tanzimat’ın prensiplerine uygunluk göstermiştir. Batılı - Doğulu ikiciliğini ve onunla gelen çelişme ve tartışmaları kendinde barındırmış olan Tanzimat tiyatrosu genellikle fert, aile ve toplum hayatını düzeltmeyi amaçlamıştır. Tanzimat Dönemi tiyatro yazarları “milli tiyatro” adını verdikleri yeni bir tiyatro çeşidi çıkarmış; kahramanlık duygularını, vatan ve millet sevgisini geliştirip idealist bir sanat anlayışı benimsemişlerdir.

Dönemin eserlerine tiyatro tekniği açısından yaklaşıncı pek çok eksikle karşılaşılır. O yılların, çağdaş Türk tiyatrosunun ilk yılları olması teknik hâkimiyetin yetersizliğine neden olmuş; fakat asıl Osmanlı tiyatrosunun yıkılmasından sonra oynanmak için değil okunmak için kaleme alınan eserler Türk Tiyatro Edebiyatı’nın ilerlemesini durdurmuştur.

BİRİNCİ BÖLÜM

1. TANZİMAT DÖNEMİ İÇERİSİNDE ELE ALINAN TİYATRO ESERLERİ

Türk toplumunu kökten sarsan, siyasi ve sosyal düzen üzerinde önemli etkiler uyandıran Tanzimat, siyasi yapımızda olduğu kadar, sosyal ve kültürel yapımızda da önemli değişimlere vesile olmuştur. Uzun yıllardır devam ede gelen dil ve edebiyat geleneğimiz, yerini yeni tür ve şekillere bırakmaya başlamıştır. Bunlardan biri, belki de en önemlisi tiyatro olmuştur.

Tanzimat'tan sonra yazılmaya başlanan tiyatro eserleri, edebiyatımıza girmiş yeni bir türün ilk örnekleri olmanın yanında, toplumumuzda meydana gelen siyasi ve sosyal değişimleri ve bu değişimlerin insan hayatına etkisi bakımından da dikkat çekicidir.

Tanzimat Dönemi edebî hayatımız içerisinde tiyatro türü önemli bir yer tutar. Bunu da yazılmış olan tiyatro eserlerinin çokluğu göstermektedir. Bu devirde yüz elli civarında tiyatro eseri yazılmış olmasına rağmen devrin sosyal ve siyasi çalkantılarının yanında, dağınık bir yayın hayatı, devletin uyguladığı yayın politikası ve en önemlisi de peş peşe gelen savaşlar, yazılan birçok eser gibi tiyatro eserlerinin de sağlıklı bir şekilde günümüze ulaşmasını engellemiştir. Bu bağlamda tezimiz içerisinde incelediğimiz eserler dönemin en önemli yazarları ve yazarların en önemli eserleri niteliğinde olan otuz iki eserdir.

1.1. Hikâye-i İbrahim Paşa be-İbrahim-i Gülşenî

Abdülhak Hamid'in babası Hayrullah Efendi tarafından yazılan **Hikâye-i İbrahim Paşa be-İbrahim-i Gülşenî** (İstanbul-1839) adlı eser, ilk örnek olarak kabul edilmiştir.

Bu oyun dört perdeden oluşan bir dramdır. 1534 Bağdat seferi sırasında ordu defterdarı İskender Çelebi'yi haksız yere idam ettirdiği ve saltanat hırsına kapıldığı için Kanuni tarafından 1536'da idam edilen Sadrazam İbrahim Paşa ile aynı devirde Mısır'da büyük ün salmış mutasavvıflardan İbrahim Gülşenî'nin ve Mısır valisi Kavalalı Mehmed Ali Paşa'nın oğlu İbrahim Paşa'nın şahsiyetleri birbirine karıştırılarak Osmanlı İmparatorluğu için asıl tehlikenin sonuncusundan geleceği söylenmek istenen bu oyunda tarihi atmosferi tamamlamak için dil ve üslup 16. yüzyıla uydurulmaya çalışılmıştır.

1.2. Şair Evlenmesi

Şinasi'nin Türk Edebiyatı'na kazandırdıklarından, kuşkusuz en önemlisi **Şair Evlenmesi** (İstanbul-1859) adlı tek perdelik komedidir. Ahmet Kutsi Tecer'in deyiimiyle "kendinden daha önce ortaya çıkan bazı tercümelere yahut oyun kanavalarına benzemez. O, tam manasıyla, edebi bir yeniliktir. Yazı geleneği dışında kalan tiyatro dilini edebiyatımıza sokan odur." Bu eserin halkın tiyatroya duyduğu eğilim; verilen oyunların genellikle yabancı dillerde olması ve Türkçeye çevrilip oynanan eserlerin dil bakımından zayıf, konu bakımından yerli halkı az ilgilendirir olması nedenleriyle yazılmış olabileceği düşünülmektedir. Şinasi'nin halka yönelen tarafını gazetesinde olduğu gibi tiyatro eserinde de görmekteyiz.

Eserde Müştak Bey, severek evlendiği Kumru Hanım'a kavuşmanın coşkusunu yaşamaktadır. Kumru Hanım'ın evde kalmış, çirkin bir de ablası vardır: Sakine Hanım. Müştak Bey'in arkadaşı Hikmet Bey evde büyük kız dururken küçüğünün evlendirilmesinin geleneğe aykırı olduğunu ileri sürerek, Müştak Bey'e bir oyunla Kumru Hanım'ın yerine ablasının verileceğini söyler. Nitekim olaylar tam da Hikmet Bey'in düşündüğü gibi olur. Kumru Hanım'ı bekleyen Müştak Bey karşısında Sakine Hanım'ı bulur. Evliliğe aracı olan Ziba Dudu ve Habbe Kadın Müştak Bey'in tepkisi üzerine durumu düzeltmek için nikâhı kıyan imamı ikna etmeye çalışırlar; fakat imam Hikmet Bey'in verdiği parayla ikna olur. Bir yanlışlık yaptığını halka duyurur ve Müştak Bey, Kumru Hanım'a kavuşur. Yapıtın sonunda Hikmet Bey arkadaşına öğütlerde bulunur.

Şair Evlenmesi adlı eserde folklorik açıdan birçok konuya değinilir. Halk kültüründe önemli yeri olan görücü usulü evlenme yöntemi şiddetle eleştirilse de halk biliminin hemen hemen bütün unsurlarını bu eserde görmek mümkündür.

Tanpınar'ın "*Şinasi'nin 'Şair Evlenmesi'nde milli bir tiyatroya varacak en kısa yolu aradığı muhakkaktır. Bu, ancak halk ananesi ile olabilirdi.*" (Tanpınar 2003: 150) ifadesinde belirttiği gibi Şinasi bu eserinde, gerek kaynak, gerek üslup ve kuruluş bakımından, Türk tiyatrosunun temellerini atmış ve milli tiyatroya gidecek yolu pekiyi göstermiştir.

1.3. Vatan Yahut Silistre

Namık Kemal'in ilk ve şöhreti en yaygın olan eseridir. Dört perdelik bu oyun tiyatro tekniği, olayların tertibi ve birbirine bağlanması açısından oldukça zayıftır. Sahnelerin çoğu diyalog şeklindedir. Eserde tez – antitez çatışması yoktur. Namık Kemal'in şahıs ve tiyatro tarihimiz bakımından oldukça önemli bir eserdir. Eserin konusu vatanseverliktir.

Rusların boğazlara hâkim olmak ve Türk topraklarını diğer Avrupa devletleriyle paylaşmak için giriştiği savaşlardan biri de 1853 Kırım Harbi'dir. Bu harbin Rumeli'de Musa Paşa kumandasındaki altı bin kişilik Türk askeri, Tuna kıyısındaki Silistire kalemizi Ruslara karşı kırk bir gün müddetle müdafaa etmiş, yaptığı çıkarmalarla Rus ordusunu perişan ederek zaferler kazanmıştır. **Vatan Yahut Silistre** (İstanbul-1872), bu savaşta yaralandıkları görülen bazı Türk – İslam kahramanlarının hareketlerinden ilhamla yazılmıştır. Bu eserin kahramanlarından Abdullah Çavuş ile İslam Bey gerçekten yaşamış, bu kahramanlıkları yapmış şahsiyetlerdendir.

1.4. Gülnihal

Namık Kemal'in tiyatro eserleri içerisinde en başarılı olanlarından biri **Gülnihal** (İstanbul-1875) dir. Bu eserde olaylar gayet açıktır ve birbirine girmemiştir. Eserin asıl adı “Raz-ı Dil” dir. Namık Kemal bu oyunda da vatan sevgisine yer vermiş, bu temel düşüncesini belirtme fırsatını kaçırmamıştır. Eserde geçen şahıslar ihtirastır. Duygu ve heyecanlar, fikrin yerini almıştır. Dili konuşma diline yakındır. Beş perdelik bu eserin kadın kahramanlarından Gülnihal'in gönlündeki asıl sır, istibadata karşı ayaklanmadır. Namık Kemal'in haksızlıklara karşı baş kaldıran vatansever duruşunu bu eserde görmek mümkündür.

1.5. Zavallı Çocuk

Namık Kemal'in Magosa'da yazdığı üç perdelik bir eserdir. Kemal, bu eserinde annelerin, babaların arzu ve baskılarıyla tanımadıkları, sevmedikleri kimselerle evlenmek zorunda kalan genç kızların çok hazin hayatlarını sahneye koymuştur. **Zavallı Çocuk** (İstanbul-1873) romantik Avrupa edebiyatında görülen, en popüler eserini Alexander Dumas'ın “Kamelyalı Kadın” adlı eseriyle verem edebiyatı ve intihar edebiyatı hareketlerini Türk Edebiyatı'na aksettiren ilk eserlerdendir.

1.6. Akif Bey

Namık Kemal'in ilk önce **Danış Bey Yahut Fahişe Naibe** adıyla hikâye olarak planladığı bu eser Magosa'da **Akif Bey** (İstanbul-1873) adıyla tiyatro haline getirilmiştir. Hareket ve diyalog bakımından canlı, olay kurgusu düzgün, sahnede oynanmaya uygun ve bestelenmiş şarkıları da içeren eser, konusuyla da belli bir dönemin tarihini içerir. Konu Yunan İsyanı, Navarin Olayı ve Kırım Savaşı etrafında döner.

Bir deniz subayı olan Akif, Dilruba adında ahlak yönü zayıf bir kadınla evlenir. Dilruba kocasının Sinop muhaberesinde öldüğünü yalancı tanıklarla kanıtlar ve başka biriyle evlenir. Durumu öğrenen Akif, kadını hemen boşar. Öç almak amacıyla kadının evine gider ve Dilruba'nın yeni kocasıyla çatışır. İkisi de ölür. Akif'in babası da Dilruba'yı öldürür.

1.7. Kara Bela

Namık Kemal'in neşredilmesini çok istediği halde hayatında basılamayan bu eser, piyeslerinin en zayıfı ve kendisinin esas meseleleri ile irtibatı en gevsek olanıdır.

Magosa'da yazılan bu eser, saray hizmetindeki bir harem ağasının, bir şehzadeyi seven ve babası Hint hükümdarı olan bir kıza olan aşkı ile bunların ölümlerine yol açan facianın hikâyesidir. Bu bakımdan konusu itibarıyla Kara Bela diğer tiyatrolardan ayrılmaktadır. **Kara Bela** (İstanbul-1875) da padişahlara ders verilmek istenmiş, sarayların iç yüzü halkın gözleri önüne serilmiştir.

1.8. Celaleddin Harzemşah

Celaleddin Harzemşah (İstanbul-1876), Namık Kemal'in on beş perdelik tarihi bir eseridir. Eser, Harzemşahlar Devleti'nin son hükümdarı Celaleddin Harzemşah'ın hayatını, kahramanlıklarını ve Moğollara karşı Türk – İslam dünyasını korumak için giriştiği mücadeleyi anlatır. Bu eser, oynanmak için değil okunmak için yazılmıştır. Bir şahsın ve onun etrafında geçen olayların sahneye konulmuş şeklidir. Olayların gidişinde tarihten ayrılmamış, karakterleri tasvirde daha serbest hareket etmiştir. Namık Kemal'in İslam birliği ülküsü, bu eserinde en güzel şekilde işlenmiştir.

Halk bilimi açısından çok önemli noktaların yer aldığı bu eserde olaylar karşılıklı konuşmalar ve hitaplarla yürütülür. Namık Kemal'in romantizmini aksettirdiği eserde şahıslar süslü sözlerle konuşurlar.

1.9. Eyvah

Ahmet Mithat Efendi'nin Türk kültürü, örf ve adetlerine değinir nitelikteki bu eseri, her ne kadar dönemin şartlarına göre yanlış bir durum sayılmasa da iki evlilik yapmanın yanlışlıklarını ve olumsuz sonuçlarını dile getirmektedir.

Eyvah (İstanbul-1885), Ahmet Mithat Efendi'nin ilk tiyatro denemesidir. İki defa basılmış tezli bir oyundur. İslamiyet örf ve adetlerine göre izin verilse de, iki kadınla evlenmenin doğru olmadığı fikrine dayanır.

Eser, iki evli Meftun Bey'in acıklı macerası, tekrar evlenme şakaları ve tavlâ oyunuyla hemen hemen bir vodvil havasıyla başlar. İkinci perdenin başında da görülen bu hafif komedi havası eserin hatta Ahmet Mithat Efendi'nin bütün tiyatrolarının en önemli taraflarından birisidir. Eser ilk defa 1873'te oynanmıştır.

1.10. Açıkbaş

Ahmet Mithat Efendi'nin **Eyvah**'la başlayan sosyal içerikli tiyatroları **Açıkbaş** (İstanbul-1873) ile devam eder. Konuca basit içerikli olan bu eserde bir gencin sevgilisine kavuşabilmek için türlü yolları denemesi anlatılır.

Eyvah'ta başlayan bazı halk inançlarını tenkit, **Açıkbaş**'ta da devam etmektedir. Ahmet Mithat Efendi, bu eserde Moliere'e yaklaşır ve bu eser edebiyatımızda bir yığın benzer eserin başlangıcı olur.

1874'te kaleme alınan eserde hem bazı halk inançlarıyla alay edilir hem de yaş farkını dikkate almadan yapılan evliliklerin yarattığı kötü neticelere değinilir. Eserde ayrıca medrese tahsili görenlerle halkın dil bakımından anlaşılamamalarından söz edilir ve çok canlı örnekler verilir.

1.11. Çengi Yahut Daniş Çelebi

Ahmet Mithat Efendi'nin bu eserinde yanlış eğitim alması nedeniyle ve annesinin uğraştığı işlerden dolayı kendini cinlerle ve perilerle muhatap sanan saf bir gencin başına gelenler anlatılır.

Çengi Yahut Daniş Çelebi (İstanbul-1884) Ahmet Mithat Efendi'nin aynı adı taşıyan romanından oyunlaştırılmıştır. Şarkı sözlerini Muallim Naci'nin yazdığı bu oyun müzikal olarak da oynanmıştır.

Bu eserde de halk inançlarına çok bağlı yetişen bir çocuğun terbiyesi tenkit edilir. Dıştan bakıldığında halk inançlarına sıkça yer verilen bu oyunun asıl ruhu, yanlış eğitim verilmesinden doğan sonuçların gösterilmesidir.

1.12. Fûrs-i Kadimde Bir Facia Yahut Siyavuş

Ahmet Mithat Efendi'nin tarihi konulara değinen **Fûrs-i Kadimde Bir Facia Yahut Siyavuş** (İstanbul-1884) adlı tiyatro eseri aynı zamanda roman şeklinde de okunabilecek bir yapıya sahiptir. Bir aşk hikâyesi üzerine kurulu olan ve olay örgüsünün şekillenmesine sebep olan bu olayda kahramanlık ve dürüstlük konularına da sıklıkla değinilmektedir.

Eserin konusu **Şehname**'den alınmış ve başına “roman şeklinde okunmak üzere” ibaresi konulmuştur. Üvey oğluna âşık olan bir kadının ona iftira edişi ve bu iftiranın ortaya çıkmasıyla delikanlının babası tarafından sefere gönderilmesi hikâye edilir. Ahmet Mithat Efendi'nin konusunun **Şehname**'den aldığı bu eseri onun farklı kültürler arasında sentez kurma çabası içerisinde olduğunu da gösterir.

1.13. Çerkes Özdenler

Ahmet Mithat Efendi'nin, Çerkes örf, adet ve törelerini tanıtır nitelikteki bu eseri gerek toplumun yaşayış biçimini ve kanunlarını anlatması, gerekse de çeşitli mesajlar vererek yapılacak hataların insan yaşamına etkisini anlatması bakımından önemlidir.

Mahalli örf oyunlarından **Çerkes Özdenler** (İstanbul-1884), sadece oynanmak için değil roman gibi okunmak için de yazılmıştır.

Bu oyun Ahmet Mithat Efendi'nin Kafkasya hikâyelerine ve yazılarına bağlıdır. Bu oyundan sonra Çerkesleri tahkir etmekle suçlanan Ahmet Mithat, ithamlara cevap verir. Kendisini destekleyenler de çıkar; ancak **Çerkes Özdenler**'in tiyatro tarihimizdeki bir önemi de Mithat Efendi'nin Çerkesler'in istiklalini temin propagandası yaptığı için jurnal edilmiş, eserin oynanması yasaklanmış, oynandığı tiyatronun da yıkılarak istibdat döneminde tiyatro faaliyetlerine son verilmiş olmasıdır. Oyunda Çerkes asillerinin hayatlarından, adetlerinden bahsedilir ve kanlı bir aşk hikâyesi anlatılır.

1.14. Ahz-ı Sar Yahut Avrupanın Eski Medeniyeti

Ahmet Mithat Efendi'nin tiyatroları içerisinde en başarısız olarak kabul edilen **Ahz-ı Sar Yahut Avrupanın Eski Medeniyeti** (İstanbul-1884), insan haklarını ve Avrupa'daki sınıf mücadelelerini kendisine konu almıştır.

1.15. Hükm-i Dil

Ahmet Mithat Efendi, **Hükm-i Dil** (İstanbul-1884) adlı eserinde bireysel özgürlük fikrini başka bir boyut ve biçimde ele almaktadır. Oyun, tıpkı yazarın bir diğer oyunu **Ahz-ı Sar Yahut Avrupanın Eski Medeniyeti**'nde olduğu gibi, Osmanlı'da değil Avrupa'da geçmekte, soylu bir genç kızın bahçıvanına beslediği aşk konu edilmektedir.

Ahmet Mithat Efendi her iki oyununda da, Avrupa'da aristokrasi ve halk arasında yaşanan özgürlük mücadelesinin gerçek bir fotoğrafını, Osmanlı'da filizlenmeye başlayan hürriyetçi düşünceye adeta bir örnek olarak sunmakta, **Hükm-i Dil**'i asaletin babadan oğla geçen bir unvan değil, insanın kişiliğinden kaynaklanan bir erdem ya da değer olduğu tezi üzerine kurmaktadır. Bu tez, bireyin kendi iradesi ve aklıyla hareket eden, kendi içinde özgürleşmiş bir varlık olarak kabulünün yanı sıra, toplum içindeki sınıf farklılıklarının ortadan kalkarak herkesin eşit olarak görülmesi anlamını da içermektedir. Böylesi bir anlayış, bireyi boyunduruk altına alan toplumun kural ve yasalarının yerine doğal hukukun ikamesine yönelik bir tutumu da barındırmaktadır.

1.16. Geveze Berber

Tanzimat Dönemi'nin önemli komedi yazarlarından Direktör Ali Bey'in yazdığı **Geveze Berber** (İstanbul-1871) bu eserde konu olarak çağrılan tanıdık bir berberin yerine gelen geveze bir berberin yarattığı gülünç olaylar anlatılır.

1.17. Letafet

Letafet (İstanbul-1897), Ali Bey'in direktörlüğü zamanında Düyun-i Umumiye basımevinde bir miktar basılıp eşe dosta dağıtılan; fakat Ali Bey'in tiyatro ile çok uğraşmasına karşılık, herhangi bir yerde oynandığı hakkında kayda rastlanmayan bir oyun olarak kalmıştır.

Eserde birbirini çok seven ve evlenmeye niyetlenen iki gencin evliliklerinin çeşitli sebeplerle iptal edilmesini; fakat daha sonra kızın tam başkasıyla evleneceği sırada kaçarak eski sevgilisiyle evlenmesi durumu anlatılır.

1.18. Ayyar Hamza

Ayyar Hamza (İstanbul-1871), Ali Bey tarafından Molière'in **Scapinin Dolapları** adlı eserinden uyarlanmıştır. Molière de bu eserini, Latin komedi şairlerinden Terence'in **Phormion** adlı eserinden uyarlamıştır.

Eserde, maddi anlamda zor durumda olan iki delikanlıdan birinin uşağının, delikanlıların babalarından parayı almayı başarması anlatılır. Ayyar Hamzanın oynadığı oyunlar, çevirdiği dolaplar komik unsurlar oluşturur.

Eserin dili dönemine göre sadedir. Yazar noktalama işaretlerini kullanmış, eserinin sonunda noktalama işaretlerini nerede ve niçin kullandığını açıklamıştır.

1.19. Kokona Yatıyor

Ali Bey'in kaleme aldığı **Kokona Yatıyor** (İstanbul-1870) adlı bu eserinde eve geç geleceğini bahane ederek sevgilisiyle kaçamak yapmaya giden Kostaki ile onun evde olmamasını fırsat bilerek baloya giden eşi Kokona'nın yokluğunu fırsat bilen hizmetçi Elenko ve sözlüsü Yanko'nun eğlenme planlarını, ansızın eve dönen Kostaki'nin bozması ve Kokona'nın yokluğunu saklamaya çalışan Elenko'nun düzmece oyunlarını sergilediği dolambaçlı bir komedi anlatılır.

1.20. Misafir-i İstiskal

Ali Bey tarafından yazılan **Misafir-i İstiskal** (İstanbul-1872) de eve gelen rahatsız edici bir misafirin gitmesi için ev sahiplerinin verdiği zorlu mücadele eğlenceli bir atmosferde anlatılır.

1.21. Evhami

Feraizcizade Mehmet Şakir tarafından yazılan **Evhami** (Bursa-1884), Molière'in Ahmet Vefik Paşa tarafından **Meraki** adıyla uyguladığı **Hastalık Hastası** adlı komedisinin çerçevesi içinde yazdığı bir oyundur.

Bu oyun Feraizcizade Mehmet Şakir'in hem Molière havasına en çok yaklaştığı hem de en başarılı eseridir. **Evhami** hastalık korkusu üzerine kurulan, bununla birlikte

din dışı halk inançlarına da sıkça yer verilen bir oyundur. Eserin başında ve sonunda ortaoyununun giriş ve sonuç bölümlerine yer verilmesi, esere geleneksel halk tiyatrosu havası vermiştir.

1.22. İlk Göz Ağrısı

Feraizcizade Mehmet Şakir'in **İlk Göz Ağrısı** (Bursa-1886) yılında yazdığı bu eser evlilik kurumu ile o dönemin evlenme adet ve geleneklerini işleyen bir komedidir. Dönemin evlilik sorunları ve eş bulma yöntemlerinin anlatıldığı eserde devrin toplumsal ve kültürel yapısı, zengin halk dili ve renkli tipler kullanılarak yansıtılmıştır.

1.23. Zor Nikâhı

Ahmet Vefik Paşa'nın **Zor Nikâhı** (İstanbul-1869), onun Molière'den aktardığı oyunlar arasında ilk yapıtıdır.

Ahmet Vefik Paşa'nın dilimize uyarlamada son derece başarılı olduğu bu eserde evlilik konusu işlenir. 50 yaşından sonra evlenmeye niyetlenen Hacı Ivaz Ağa, evlenme düşüncesi için kimden fikir almak isterse cevap alamaz. Sonra evlenme fikrinden vazgeçmek ister; fakat evlenmeyi düşündüğü kızın ailesi buna müsaade etmez ve zorla nikâhlanır.

1.24. Zoraki Tabip

Ahmet Vefik Paşa, **Zoraki Tabip** (İstanbul-1869) adlı eserini de Molière'den uyarlamıştır.

Eser konusu itibariyle kocasından yediği dayakların intikamını almak isteyen bir kadının kocasını usta bir hekim diye etrafa yayması üzerine hastaların hücumuna uğratması, kocasının zor durumda kalması ve yine kadının öğrettiği bir oyunla bu sıkışık durumdan kurtulması anlatılmaktadır.

1.25. Afife Anjelik

Afife Anjelik (İstanbul-1872), Recaizade Mahmut Ekrem'in, tiyatro alanındaki ilk eseridir. Eser, konusunu Batı kaynaklı bir efsaneden almıştır. Konusu bakımından yabancı olan bu eser, bir dram olarak kaleme alınmıştır. Eserin, yazarın tiyatro alanındaki ilk denemesi olması ve tiyatro tekniğine yeterince hâkim olmayışı itibariyle birtakım kusurları bulunmaktadır.

Afife Anjelik'te konu, aynı adlı kadın kahramanın etrafında gelişmektedir. Eserin kurgusu birden çok temayı kullanmayı gerektir. Eserin bütününe bakıldığında ilahi adalet fikrini doğrular nitelikte bir ilerleyiş görülür. Jozef'in tacizlerine direnen ve namusunu koruyan Anjelik ile hatasını anlayıp pişman olan Mişel, eserin sonunda mutlu olurlar.

1.26. Çok Bilen Çok Yanılır

Recaizade Mahmut Ekrem'in konusunu Binbir Gündüz Hikâyelerinden alan **Çok Bilen Çok Yanılır** (İstanbul-1875) adlı eserinde; Maraş kadısı Azmi Efendi, Kaymakam Edip Efendi'yi çekememekte, onu azapta bırakmak için hiçbir fırsatı kaçırmamaktadır. Kaymakamın, kızını Halep valisinin oğluna nikâhlayacağı haberini alınca, bir oyunla buna engel olmak ister. Türlü türlü oyunlar oynayan Azmi Efendi en sonunda kendi kazdığı kuyuya kendisi düşer.

1.27. Sabr u Sebat

Asıl şöhretini şairliğiyle kazanan Abdülhak Hamit Tarhan'ın çok sayıda tiyatro eseri de vardır. **Sabr u Sebat** (İstanbul-1874) bunların başında gelir.

Konusunu tarihten alan **Sabr u Sebat**'ta, Rumeli köylülerinin gündelik hayatlarıyla ilgili realist anlatımlara yer verilir. Genel olarak Hamit'in eserlerinde halk bilimi unsurlarının pek az yer bulmasına karşın **Sabr u Sebat** deyim ve atasözlerine sıklıkla yer verilmiştir.

1.28. İçli Kız

Abdülhak Hamit Tarhan'ın yazdığı bu eser, konusu itibariyle Namık Kemal'in **Zavallı Çocuk** (İstanbul-1875) adlı eseriyle büyük benzerlik gösterir.

Eserde Mesut Efendi'nin kızı Sabiha, İzzet'i sevmektedir. Üvey annesi Raife, nedimelerinden Emine'nin de yardımıyla Sabiha'yı İzzet'e vermemek için türlü türlü oyunlar oynar, kendisini bazen Sabiha, bazen Mesut Efendi'nin ilk karısı Nafiye olarak tanıtır ve onların adlarını kirletmekteyken durum anlaşılır ve düzelir.

1.29. Tarık Yahut Endülüs Fethi

Hamit, **Tarık Yahut Endülüs Fethi** (İstanbul-1880) adlı bu eserinde, Tarık Bin Ziyad'ın İspanya'yı fethetme vazifesini, Endülüs Emevi Devleti'nin kuruluşunu ve

yıkılışını anlatmıştır. Eserde Türk kahramanları yüceltmiş; dolayısıyla da Abdülhak Hamit'in İslam dünyasındaki saygınlığı bir kat daha artmıştır.

1.30. Seydi Yahya

Şemsettin Sami'nin tiyatro eserlerinin ortak yönü, insanı romantik duygulara sürükleyecek unsurların yanında adalet ile zulmün mücadelesi ve sonunda adaletin galip gelmesidir.

Seydi Yahya (İstanbul-1875), konusunu Endülüs tarihinden almıştır. Olaylar İspanya'da, Raze Kalesi'nde geçmektedir. Seydi Yahya kaleyi İspanyollara karşı korurken ihanet sonucu kaleyi İspanyollar alır ve Seydi Yahya esir düşer. Zindanda da ihanete uğrayan Seydi Yahya, halkın gözünde hain olarak bilinir. Seydi Yahya zindandan çıktıktan sonra her şey anlaşılır.

1.31. Gave

Şemsettin Sami'nin yazdığı **Gave** (İstanbul-1876), Firdevsi'nin Fars Edebiyatının milli destanı olan **Şehnamesinden** değiştirilerek alınmıştır.

İran'ın mitolojik hükümdarlarından Cemşid'in tahtına oturarak halkı zulümle yöneten Dahhak'ı, Arabistan çöllerinden gelerek peşine taktığı çobanlarla birlikte tahtından indiren demirci ustası Gave'nin, Cemşid'in torunu Feridun'u tahta çıkarması konu edilmektedir. Demircinin bu hikâyesi Fransız ihtilalını hatırlattığı için döneminde aydınlarca beğenilmiştir.

1.32. Ecel-i Kaza

Ecel-i Kaza (İstanbul-1872), Ebuzziya Tevfik'in ilk ve tek tiyatro eseridir. Yazıldığı dönemde büyük yankı uyandıran bu eserde, aralarında kan davası bulunan ailelere mensup iki gencin; hem kızın baskıcı babasının bu davayı sürdürüşü hem de keyfi icraatlarından dolayı birleşemeyen iki gencin sonu ölümle biten romantik aşk maceraları anlatılmıştır.

İKİNCİ BÖLÜM

2. TANZİMAT DÖNEMİ TİYATRO ESERLERİNDE HALKBİLİMİ UNSURLARI

Tiyatro eserlerinde yer alan halkbilimi unsurlarına geçmeden önce halkbiliminin tanımı, özellikleri, dünyada ve ülkemizdeki gelişimi üzerinde durmak gerekir.

Halk bilimi, toplumun inançlarını, gelenek ve görenek gibi kültürel unsurlarını inceleyen bir bilim dalıdır. Halk bilimi konu olarak halkın yaşantısını, bilgisini, felsefesini; masal, efsane, destan gibi edebî ürünlerini ve diğer maddi, manevi ürünlerini ele alır.

“Halkın geleneğe bağlı maddî ve manevî kültürünü kendine özgü metotlarla derleyen, araştıran, sınıflandıran, çözümleyen ve halk kültürü üzerinde değerlendirmeler yapan bir bilimdir. İngilizce ‘folk’ halk, ‘lore’ bilgi, bilim demektir. Türkçeye ‘halk bilgisi’, ‘halkbilim’ ve ‘halk bilimi’ olarak çevrilmiş, sonuçta halk bilimi karşılığı benimsenmiştir.” (Tan, 2008: 9)

Bir halk kültürü ürününün folklor malzemesi olarak sayılabilmesi için; sözlü geleneğe ait olması ve anonim olması, nesilden nesile aktararak yaşaması gerekmektedir. Folklorun amacı, toplumun sosyo-ekonomik dinamiklerini ortaya çıkarmak, kültür birliğini sağlamak, milli kültürden hareketle evrensel kültüre katkıda bulunmaktır. Bu konuda Örnek’in görüşleri çok önemlidir: *“Halkbilim, bir ülke ya da belirli bir bölge halkına ilişkin maddî ve manevi alandaki kültürel ürünleri konu edinen, bunları kendine özgü yöntemleriyle derleyen, sınıflandıran, çözümleyen, yorumlayan ve son aşamada da bir bileşime vardırma amaçlayan bir bilimdir. Bir ülkenin, bir yöre halkının, bir etnik grubun yaşamının bütününe kapsayan ve temelinde o halkı oluşturan insanların ortak ve yaygın davranış kalıplarını, yaşama biçimini, belirli olaylar ve durumlar karşısındaki tavrını, çevresini ve dünyayı algılayışını açıklamada; geleneksel ve törensel yaşamı düzenleyen, zenginleştiren, renklendiren bir dizi beceriyi, beğeniyi, yaratıyı, töreyi, kurumu, kurumlaşmayı göz önüne sermede; bir ucuyla geçmişe, bir ucuyla zamanımıza uzanan gelenekler, görenekler, adetler zincirini saptamada; bu zincirin köstekleyicisi ya da destekleyici halkalarını tek tek belirlemede; halk kültürünün atar damarlarını yakalayarak bunların özgün ve çağdaş yaratmalar çıkarmada halkbilimin rolü ve önemi birinci derecedir.”* (Örnek, 2000: 16)

Halk biliminin başlangıcı olarak Almanya’da, Grimm kardeşlerin 1812 yılında sözlü gelenekten derleyerek oluşturdukları ve yayımladıkları **Ev ve Peri Masalları** adlı masal kitapları kabul edilmektedir. Bu bilim dalının adı olan ‘folklore’ terimi ise ilk kez 1846’da William John Thoms tarafından kullanılmıştır. Buradaki ‘folk’, halk; ‘lore’ ise bilim anlamına gelmektedir. Folklor, kelime olarak hem bu bilim dalını hem de bu alanda elde edilen malzemeyi karşılamaktadır.

Halkbilim, Batı düşünce geleneğinde uzun bir evrimin sonucu olarak bağımsız bir disiplin niteliğinde ortaya çıkar; ancak bu bilim dalının entelektüel bir güç olarak ortaya çıkmasından çok öncelerde de pek çok folklorik ögenin derlendiği kaynaklara rastlamak mümkündür.

Avrupa düşünce tarihinde halk, halkın kültürü, inançları, gelenekleri, töreleri, törenleri ve edebiyatın bir ilgi konusu ve bilgi sahası oluş sürecindeki en önemli etkenlerden birisi Amerika’nın Avrupalılarca bulunuşu ve kısa sürede ona hâkim olarak Amerika’yı sömürgeleştirmeleridir. Bu konuda Güzel, şöyle der: *“Halk bilimi, Batı düşünce ve entelektüel dönüşümünün uzun süreçlerine dayandırılarak anlatılmaktadır. Avrupa’da halk hayatına dair ilk merak coğrafi keşiflerle başlar. Bunun da ilk ayağını Amerika’nın Avrupalılarca keşfi oluşturur. Avrupa’da Reform ve Rönesans yeniliklerinin yayıldığı dönemde İngiltere’de Halk Bilimi’nin temelinde ‘pre romantik’ akım belirir. Klasik edebiyatın kalıplaşmış, sıkıcı ve duygusuz anlatımına tepki olarak doğan ve ‘Şiirsel İsyan’ olarak adlandırılan bu akım çeşitli dinlerin ve destanların şiirsel dillerini kullanarak Romantizm’e öncülük eder.”* (Güzel, 2010: 57)

Rönesans ve reform hareketleriyle Avrupa’da yaşanan sosyal ve felsefi gelişmelere bağlı olarak ulusal birlik duygularının ön plana çıkması, halk yaşamına karşı büyük ilgi uyandırmıştır. Fransız devriminin getirdiği serbest düşünceler, halk yaşamının araştırılmasını, sanatta ve edebiyatta halkçılık hareketlerinin bilinçlenip güçlenmesini sağlamıştır. Bu düşünceler ışığında, halkın yaratıp kullandığı maddi ve manevi kültür ürünleri derlenip toplanarak çağdaş edebiyatın çeşitli alanlarında ve güzel sanatlarda bu ürünlerden yararlanmaya başlanmıştır.

“Halk bilimine duyulan ilgiyle millî ruhun uyanması arasında doğrudan bir ilgi vardır. Finlandiya ve İrlanda gibi ülkeler kültürel bağımsızlıklarını, kendi dillerini canlandırarak, destanlarını efsanelerini, masallarını bıkıp usanmadan toplayarak sağlamışlardır.” (Çobanoğlu, 2008: 30) Halk biliminin 19. yüzyılın başında bağımsız bir bilimsel disiplin olmasında, o dönemde yaygın felsefi akım olan romantizmle

yakından bir ilişkisi vardır. 19. yüzyılın başlarında Avrupa’da romantizmle halk zihni ve milli ruh kavramları ortaya atılarak milli birliğin sağlanması gerektiği vurgulanmıştır.

Avrupa’da 19. yüzyılın başlarında başlayan milliyetçi romantizm ve halk bilimi çalışmaları, Türkiye’de 20. yüzyılın başlarında ortaya çıkan Türkçülük hareketiyle doğrudan ilgili olarak kendisini göstermeye başlar. Türkçülük hareketini yaymak, Türk kültürünü ortaya çıkarmak için kurulan ilk dernek “Türk Derneği”dir. Dernek, **Türk Derneği Mecmuası** vasıtasıyla okuyucularından bulundukları çevreden türküler, atasözleri ve hikâyeler toplanmasını ister. Böylece folklor çalışmaları bilinçli bir şekilde yürütülmeye başlanır. Ardından “Türk Yurdu” ve “Türk Ocağı” dernekleri kurulur. Bu iki dernek sonradan “Türk Ocağı” adı altında birleşir ve **Genç Kalemler Mecmuası** ile birlikte Türkçülük hareketinin gelişmesi için çalışmalar yapar. Ziya Gökalp ise Türkçülük hareketini “Halka Doğru” prensibiyle milli kültürün ortaya çıkarılması, milli ruhun uyanması yolunda sistemli bir hale getirir. Ardından Gökalp öncülüğünde **Halka Doğru** adlı bir dergi çıkarılır ve Ziya Gökalp, Türkiye’de ilk defa folklordan söz eden yazıyı bu dergide yayımlar. Gökalp, bu yazısında folklorun tanımını yapar ve folklor terimi için halkıyatı kullanır. Bu yazıdan sonra Mehmet Fuat Köprülü **İkdam** gazetesinde “Yeni Bir İlim: Halkıyat – Folklor” adlı yazısını yayımlar. Köprülü, yazısında folklorun Batı’daki gelişimini anlatır ve Türkiye’de bu ilim dalının bilinmeyişi nedeniyle kayıplarımız üzerinde durarak aydınlarımızın bu konuya dikkatlerini çekmeye çalışır. Bu iki yazının ardından Rıza Tevfik Bölükbaşı da **Peyam** gazetesinde “Folk-Lor” adlı yazısını yayımlar ve folklorun çalışma sahası hakkında bilgi verir. Bu çalışmaların yanında “Türk Bilgi Derneği” destan derleme faaliyetine girişir ve derlediği destanları yayımlar. 1920 yılında Maarif Vekâletine bağlı “Hars Dairesi” kurulur ve bu daire öğretmenler vasıtasıyla yurdun dört bir yanından folklor ürünleri derlenmesi ve kaydedilmesi çalışmalarını yapar. Bu çalışmalardan başka kurulan dernekler vasıtasıyla halkta, Türk halk bilimi araştırmalarına ilgi uyandırılmaya çalışılır. 1932 yılında kurulan “Halk Evleri Derneği”, folklor ürünlerinin toplanması için yurt çapında düzenli bir şekilde çalışır. Elde edilen ürünler dergiler vasıtasıyla yayımlanır. Bundan sonra halk bilimi çalışmaları üniversitelerde açılan halk bilimi kürsüleri ve dersleri vasıtasıyla yürütülür. Bu alanda uzmanlar yetiştirilerek çalışmalar devam ettirilir. (Aksoy, 2005: 13–17)

Türkiye’de folklor çalışmalarını sergilediği anlayışlara, çalışma metoduna ve verilen ürünlerin nitelik ve çeşitlerine bakarak, kronolojik olarak Dursun Yıldırım’ın tasnifine göre şu beş dönemde inceleyebiliriz.

- a) **“Örtülü Dönem (1839-1908):** *Bu dönem, Tanzimat ve Meşrutiyet devirleri içinde yetişen aydınların yaklaşımlarını ve çalışmalarını içermektedir. Bu dönemde Folklor sözcüğü açık olarak söylenmez.*
- b) **Türkçü Dönem (1908-1920):** *En belirgin özelliği, Folklor ilmine ciddi eğilimin ilk defa yapıldığı dönemdir. Folklor sözcüğü açıkça söylenir.*
- c) **Sentezci Dönem (1920-1938):** *Bu dönem işlevci bir anlayışa sahiptir. Bu devirde folklor, milli kültürün temel yaratıcısı olarak ele alınmıştır.*
- d) **Dergici Dönem (1938-1966):** *Bu döneme toplayıcı ve yayıcı dönem de denilebilir. Bu devirde dergi çalışmalarıyla ülkenin her yerinden folklor ürünleri derlenmiş ve okuyucunun hizmetine sunulmuştur.*
- e) **Bilimci Dönem (1966-):** *Bu devrin en belirgin karakteristiği, folklor ilmi, devletin hem sorumlu bakanlıklarında hem de üniversitelerinde ciddi bir biçimde ele alınmış, belli bir program dâhilinde hem folklorla yönelik bilimsel çalışmalar yapılmış hem de profesyonel folklorcular yetiştirilmiştir.” (Güzel, 2010: 59)*

Halk bilimi, günümüze kadar ulaşan gelenekleri, görenekleri, inançları, maddi kültür ürünlerini açıklamada, halkın dünya görüşünü ve beğenisini anlamada önemli işlevler üstlenmiştir. Halk bilimi edebiyat, tarih, sosyoloji, psikoloji, antropoloji, etnoloji, arkeoloji, hukuk gibi bilim dallarıyla yakından ilişki kurup onların verilerinden yararlanarak toplumun dünya görüşünü, yaşayış şeklini, kültürünü ortaya koyar. Böylece milletler kendilerine ait değerleri daha yakından ve açık bir şekilde tanıyarak bu değerlerle ürünlerin içtimaî hayat içerisindeki rollerini de öğrenirler. Yerel zenginlikler, çağdaş değerlerle yorumlanarak milli kültürün gelişmesi sağlanır.

Kökü mahallileşme cereyanına kadar giden halkbilimi ve halk kültürüne olan ilgi, Tanzimat döneminde artarak devam eder. Dönemin Şinasi, Namık Kemal, Ahmet Mithat Efendi gibi önemli edebiyat adamları fikirlerini halka yayabilmek için, özellikle halkın diline ve kültürüne yönelmişlerdir.

İncelediğimiz eserler Tanzimat Dönemi’nin bahsi geçen önemli edebiyat adamlarının kalemlerinden çıkan tiyatro eserleri olduğu için, genel olarak bu eserlerin

büyük bir kısmında mahallileşme çabalarını görmekteyiz. Halk kültürüne yönelişin önemli bir ayağı olarak eserlerde halkbilimi unsurlarının sık sık kullanıldığını, kimi zamanda bu unsurlara yönelik olumsuz eleştiriler yönelttiklerini görmekteyiz. Tanzimat Dönemi içerisinde yazılan, türün edebiyatımızdaki ilk örnekleri sayılan tiyatro eserlerinden incelediklerimiz içerisinde yer alan halkbilimi unsurlarını şu şekilde tasnif etmek mümkündür:

- Halk Edebiyatı Unsurları
- Dil ve Anlatım
- Geçiş Dönemleri
- Halk Bilgisi Unsurları
- Seyirlik Oyunlar
- Oyunlar – Eğlenceler
- Halk İnanışları
- Törenler – Kutlamalar – Bayramlar
- Halkın Giyim Kuşamı
- Halk Mutfağı
- Diğer Geleneksel Unsurlar

2.1. Halk Edebiyatı Unsurları

Türkler, dünya coğrafyası üzerinde sık sık yurt değiştirerek çok geniş bir alana yayılmışlar; birçok dinin ve kültürün etkisinde kalarak farklı uygarlıklar yaşamışlardır. Bunun sonucunda Orta Asya'dan günümüze değişen ve gelişen geleneğe bağlı edebiyatları oluşmuştur.

Türk Edebiyatı'nın doğuşunda ilk örnekler olarak manzum eserler karşımıza çıkar. Buradan hareketle Türk Edebiyatı'nın köken olarak halk inancına dayalı ihtiyaçlardan kaynaklanan ve bu ihtiyacı karşılayan halk şairleri tarafından meydana getirildiğini söyleyebiliriz. Bu bağlamda Artun şöyle der: *“Bir milletin toplumsal yapısı ve yaşama biçimiyle edebiyatı arasında bağ vardır. Toplumsal yapıda ve yaşama biçiminde ortaya çıkan değişimler, etkisini edebiyatta da gösterir. Başlangıçtan günümüze kadar edebiyatımız değişimlere bağlı olarak çeşitli evreler geçirmiştir. Türk halk şiiri geleneği, Türk kültürünün tarih içindeki görünümü, değişmesi ve gelişmesine paralel olarak bir değişim ve gelişim içinde olmuştur. Aynı uygarlığa bağlı kültürler, aynı dünya görüşünde birleşirler. Bir uygarlığın dünya görüşü de o uygarlığa özgü bir edebiyat anlayışı doğurur.”* (Artun, 2009: 17)

Bir diğer genel kabule göre de bütün güzel sanatların doğuşunda din faktörü vardır. Bir başka ifadeyle güzel sanatlar dinden doğmuştur. Bu da zamanla kültür, medeniyet ve inanç değişiklikleriyle karşılaşmıştır; fakat edebiyatımızın kurucusu sayılan halk şairleri değişik kimliklerle her zaman varlığını korumuştur.

Halk edebiyatı mahsullerinin özelliklerine baktığımızda, karşımıza bazı özellikler çıkar. Ana özelliklerden birisi, bu eserlerin sözlü olmasıdır. Türk edebiyatının sözlü özelliği halk geleneğinde yaşatılmıştır. İkinci önemli özellik ise, şiirlerin kopuz denilen bir saz eşliğinde söylenmesidir. Söz ve müziğin birleşimi sonucu, genellikle doğaçlama eserler ortaya çıkmıştır. İrticalen söylenen bu şiirler daha sonraları cönk adı verilen şiir mecmualarında toplanmıştır. Üçüncü önemli özellik, halk şiirimizin içerisinde anonim ürünlerin çok sayıda olmasıdır. Bu yüzden halk edebiyatı ürünleri, halkın malı sayılır. Dördüncü bir özellik ise manzum eserlerde hece ölçüsünün kullanılması ve nazım biriminin dörtlülük olmasıdır. Milli ölçümüz olan hece ölçüsünün, halk edebiyatı ürünleri içerisinde en güzel şekliyle işlendiğini söyleyebiliriz. Halk şairlerine eski şiir geleneği içerisinde “ozan” adı verilirdi. Bu ad, 16. yüzyıldan itibaren yerini “âşık”a bırakmıştır. Halk şairlerinin söylediği şiirleri anında yazıya

geçirmemeleri, ağızdan ağza dolaşan şiirlerin değişmesi sonucunu da beraberinde getirmiştir.

Türk halk edebiyatının genel bir tasnifini yaptığımızda, İslamiyet öncesi Türk edebiyatının İslamiyet sonrası Türk edebiyatından farklılıklar gösterdiğini görürüz.

İslamiyet öncesi Türk edebiyatının sözlü kültüründe gelişen destan, sav, koşuk, sagu gibi türler görmekteyiz. Ayrıca yazılı kültürümüzün ilk örnekleri olan Yenisey Abideleri, Orhun Abideleri ve Uygur edebiyatının mahsulleri de bu döneme rastlar.

İslamiyet sonrası Türk halk edebiyatında ise, Anonim Halk Edebiyatı, Dini-Tasavvufi Türk Şiiri ve Âşık Tarzı Şiir Geleneği karşımıza çıkar.

Anonim edebiyat, söyleyeni belli olmayan, halkın ortak malı sayılan ürünlerin oluşturduğu, sözlü geleneğe dayalı edebiyattır. Sözlü olduğu için, ürünler; halk arasında dilden dile geçtikçe zaman, kişi, yer unsurlarına bağlı olarak değişikliklere uğramıştır.

Dini-tasavvufi Türk şiiri, İslamiyet'in ve tasavvufun etkisiyle ortaya çıkmıştır. İslamiyet'in kökleşip yayılmasında büyük etkisi olan tasavvuf, zamanla edebi eserlerde de işlenmiş, din ve tasavvuf, edebiyat aracılığıyla yayılmaya çalışılmıştır. Dini-tasavvufi Türk şiirine, tekke şiiri de denmektedir. Tekke şairlerinin çoğu tarikatlarda yetişmiş şeyh ve dervişlerdir. Tekke şiiri, halk şiirinden de divan şiirinden de nazım şekilleri almıştır. Tekke şiirinde ilahi, nefes, nutuk, devriye, şathiye ve deme gibi nazım şekilleri kullanılmıştır.

Âşık tarzı şiir geleneğinin kaynağı, İslamiyet'in kabulünden önceki sözlü edebiyattır. Şiirini aşk, doğa, kahramanlık gibi konularda, sazıyla birlikte söyleyen şairlere İslamiyet'ten önce "ozan", "baksı", "kam", "oyun" denilirken; İslamiyet'in kabulünden sonra "âşık" ya da "saz şairi" denmiştir. Usta-çırak ilişkisiyle yetiştirilen âşıkların çoğu okuma yazma bilmeyen; ancak saz çalma ve şiir söyleme yeteneği olan kişilerdir. Âşıklar, saz şairliğini usta âşıkların yanında öğrenir, sonra onlardan mahlas alarak diyar diyar gezmeye, ellerinde saz ile şiirler söylemeye başlarlar. Âşık tarzı şiir geleneği içerisinde koşma, semai, destan, varsağı gibi nazım şekilleri kullanılmıştır.

İncelediğimiz tiyatro eserleri içerisinde Anonim Halk Edebiyatı'nın manzum ve mensur eserlerine, ayrıca dil ve anlatım açısından dikkat çeken unsurlara rastladık.

2.1.1. Anonim Halk Edebiyatı Unsurları

Anonim edebiyat, ilk söyleyeni unutulmuş, toplumun ortak vicdanını, zevkini yansıtacak biçimde varyantlaşmaya uğramış ürünlerdir.

“Anonim halk edebiyatı, kimin tarafından söylendiği bilinmeyen, halkın ortak malı olan edebiyattır. En belirgin özelliği sözlü olmasıdır. Teknik yönden tam bir sanat eseri özelliği göstermemekle birlikte bu ürünler milli bir karaktere sahiptir.” (Artun, 2009: 31)

Anonim edebiyat ürünleri, sözlü kültür unsuru olduğu için halk arasında dilden dile geçer ve bazı değişikliklere uğrar. Aynı ürün çeşitli bölgelerde farklı özellikler kazanır. Anadolu sahasındaki anonim edebiyat, İslamiyet öncesi Türk edebiyatının İslam kültürü içindeki devamıdır.

“Bugüne kadar varlığını sürdürmüş olan ve anonim eserler olarak nitelediğimiz metinlerin, bir tarihte sahibi belli idi. Edebi metin; güzelliği, sağlamlığı, ortak zevki ihtiva etmesi özelliklerine sahipse, kısa zamanda ortaya çıktığı çevrede derhal kabul görmüş ve hızla, farklı coğrafyalara yayılmış, zamanla ilk sahibinin ismi unutulmuştur. Bu arada eser farklı zamanlarda ve farklı coğrafyalarda nesilden nesile aktarılırken, kimi metinler üzerinde birtakım değişiklikler ve ilaveler yapılarak, ilk şekilden kısmen değişik metinlerin vücuda getirildiği de olmuştur.” (Kaya, 1999: 1)

Anonim Halk Edebiyatı ürünleri, diğer edebiyat ürünlerinden farklı olarak yalnızca metinden ibaret değildir. Onlar bir metne dayalı olmakla beraber işlevsel yönleriyle ön plandadır. Bir başka deyişle Anonim Halk Edebiyatı ürünlerinin sosyal, psikolojik ve dilbilimsel yönden pek çok işlevleri vardır. İslamiyet sonrası Anonim Halk Edebiyatının temel unsurlarının büyük bir kısmı incelediğimiz eserlerde karşımıza çıkmıştır.

2.1.1.1. Manzum Olanlar

Anonim Halk Edebiyatının manzum yönü kendi içerisinde çeşitlilik gösterir. İslamiyet öncesine baktığımızda sagu, sav, koşuk, kojan, takşut, takmak, yır, küğ, şlok, padak, kavi, başık gibi türlerle karşılaşmaktayız. İslami dönem ürünleri olarak da türkü, mani, ağıt, ninni, düzgül, bilmece, tekerleme gibi türler vardır.

Türküler, daima bir ezgiyle söylenen besteli şiirlerdir. Genellikle hecenin 11’li kalıbıyla oluşturulmuştur. Türkülerin düzenleyenleri ya unutulmuşlardır ya da bilinmezler. Maniler, hemen her konuda söylenmiş dört mısralı müstakil şiirlerdir.

Ağıtlar, sevilen bir kişinin ölümünden duyulan acıyı dile getiren ve her zaman bir ezgiyle söylenen şiirlerdir. Ağıtlar da aslında bir türkü çeşidi sayılabilir. Ninniler, annelerin bebeklerini uyutmak amacıyla belli bir ezgi ile söyledikleri manzum parçalardır. Ninniler de ağıtlar gibi belli bir şekle sahip değildir. Düzgüler, insanla, gelenekle, hayatla, iş ve ticaretle, davranış ve nasihatle ilgili olarak, hemen her hususta kanaat ve tecrübeleri yansıtırlar. Düzgülerin dörtlükler halinde söylenmiş şekillerinin yanında ikilik ya da üçlük biçiminde ortaya konmuş örnekleri de vardır. Bilmeceler, çoğunlukla cevabı içinde saklı olan ve düşünceyi geliştirmek amacıyla türetilen soru biçimleridir. Bilmecelerin manzum ve mensur şekilleri vardır. Tekerlemeler ise, sözcüklerin ses benzerliğinden yararlanılarak oluşturulan yarı anlamlı, yarı anlamsız sözlerdir. Tekerlemelerin de manzum ve mensur şekilleri vardır. Manzum tekerlemelerde ölçü, uyak, seci ve aliterasyondan yararlanılmaktadır.

İncelediğimiz tiyatro eserlerinde ise bu türler içerisinde sadece türkü ve manilerin yapısal özelliklerini gösteren dörtlükler mevcuttur.

2.1.1.1.1. Türkü

Türküler belli bir çevrenin ve bu çevreye bağlı olayların izlerini taşır, bir taraftan ferdin bir taraftan da toplumun duygularını ifade eder. Toplumun acılarını, sevinçlerini, aşk tutkularını dilden dile, muhitten muhite taşıyan türkülerde milletin hayat anlayışı, folklorun yaşattığı motifler, ezgiler belli şekiller içinde sergilenir. Bu yönüyle türküler milli bir yapıya sahiptir.

Boratav, türküyü “*Bir ezgi ile söylenen halk şiirlerinin her çeşidini göstermek için en çok kullanılan ad türküdür.*” (Boratav, 2003: 150) şeklinde tanımlar.

Türküler, başlangıcından bu yana Türklerin sosyal, siyasal, kültürel ve dini hayatının her safhasında varlığı kabul edilen bir birikimdir. Bu birikim, yaşanan tarihi süreç içinde önemli izler bırakmış, Türk insanı ve Türk toplumu üzerinde etkili olmuş, her türlü kültürel değişim ve baskıya rağmen günümüzde de bu etkisini güçlü bir biçimde sürdürmektedir. İnsanımız çoğu zaman türkülerde kendini aramış ve onda kendini bulmuştur. İçini türkülere dökmüş, sevincini, heyecanını, hüznünü, acısını türkülerle dile getirmiş, sırlarını türkülerle paylaşmış, derdini türkülere açmış, aşkını, sevdasını, hatırasını, gönlünü, kalbini, kısacası yüreğini türkülerle ortaya koymuştur. Türküsüz kalmayı vatansız kalma gibi görmüş, onsuz kendini gurbette hissetmiştir.

Doğuştan itibaren sözlü geleneğin ürünü olan türküler, zamanla yazılı olarak da Türk edebiyatı içindeki yerini almış, halk şiirinin önemli örneklerini oluşturmuştur.

“Sözlü ve yazılı edebiyatımızda duyulan, söylenen veya görülen türküler, atalar sözü, masallar, bilmeceler ve maniler gibi yaygın mahsullerdir. Bu mahsullere Doğu ve Kuzey Türkleri aynı kökten gelen ‘yır’ ve ‘cır’ adını vermişlerdir. Batı Türkleri, Türk kelimesinden doğan ve Türkler’e mahsus ezgi manasına gelen ‘türkü’yü kullanmaktadırlar. Bu kelimedenden icad etmek manasına gelen ‘türkü yakmak’ deyimini türemiştir.” (Elçin, 2010: 195)

Hem anonim hem de bir âşığa ait olarak söylenen türküler halkın ortak duygularının tercümanıdır. Halkın samimi duygularını ifade etmesi hasebiyle türkülerimiz çok sevilir.

Folklor ürünleri olarak işlenen türküler, insanımızın yaşama biçimini yansıtır. Halk edebiyatı ile halk musikisi en çok türkülerde bir araya gelir; çünkü insanımızın sevdasını, sevgisini, sevincini tasasını, yiğitliğini hüznünü, kederini, umutlarını, kısacası hayatının büyük bir bölümünü türkülerin diliyle söylemiştir. Türküler insanoğlunun başına gelen olayları, bunun toplum içindeki iz ve akislerini, aşk, hasret, gurbet gibi insanların ortak duygularını, mertlik ve kahramanlık gibi milli karakteri ve tarihi olayları konu alan bir kültür hazinesidir.

Tanzimat Dönemi tiyatro eserlerine baktığımızda Ahmet Mithat Efendi’nin **Çengi Yahut Daniş Çelebi** adlı eserinde Daniş’in sevgilisi Peri’ye söylediği türkü anlatılan olaya uygun bir şekilde esere zenginlik katmıştır.

“Merhamet kıl şeha

Etme artık cefa

Sensiz olmaz sefa

Olma bizden cuda

Gel bana gel bana

Aşıkım ben sana

Naz u işven yeter

Etme halim beter

Ver safa serteser

Kalmasın gam keder

Gel bana gel bana

Aşıkım ben sana” (ÇYDÇ/211)

Başlangıçta bir kişinin yaratmasıyla ortaya çıkan türküler, bir süre sonra yeni eklemelerle anonimleşen bir yapıya sahiptir ve böylece toplumun malı olur. Halk arasında geçen herhangi bir olay türkünün yakılmasına sebep olabilir. Türküler, kültürümüzde duyguların dörtlükler halinde en içten yansıtıldığı nazım şekilleridir. Tanzimat Dönemi tiyatrolarında, gerek bazı eserlerin konusu itibariyle gerekse de sahnede canlandırmaya daha müsait olması yönüyle türkü örnekleriyle karşılaşmak muhtemelken; incelediğimiz eserler içerisinde türkü örneklerinin bulunduğu diyaloglara görüldüğü gibi sadece **Çengi Yahut Daniş Çelebi** adlı eserde rastlanmıştır. Yukarıda aşk konusunun işlendiği bu türkü de Çengi'nin sevgilisine söylediği dörtlükler halinde ve kavuştakları iki dizeden oluşan bir türküdür. Genel olarak baktığımızda da nazım şekli olarak türküler içerisinde, dörtlükler halinde olup kavuştakları iki dizeden oluşan türküler yaygın olarak kullanılmaktadır. Bununla birlikte türküler genellikle yedi, sekiz ve on bir hece ile söylenirler. Az da olsa beş ve on beş heceli türküler de vardır; fakat elimizdeki türkü örneği yapısına göre geleneğe uygunluk gösterirken hece sayısı yönünden uygunluk göstermemektedir.

2.1.1.1.2. Mani

Maniler, yüzyılların deneyimlerinden süzülerek biçimlenmiş, belli kuralları olan kuşaktan kuşağa aktararak günümüze ulaşmış bir gelenektir. Manilerde de türkülerde olduğu gibi Anadolu insanının düşünce yapısını, beğenisini, dertlerini, kıskançlıklarını, özlemlerini, sevgilerini ve ortak kültürün sergilenişini görmekteyiz.

Kaya, mani geleneği hakkında öz bir tanım yapar: “*Az sözlerle çok anlamların ifade edildiği, seveda konusu ağırlıkta olmak üzere hemen her konuda söylenmiş, yedi heceli, müstakil dörtlüklü anonim şiirlere mani denir.*” (Kaya, 1999: 10)

Mani, Anonim Halk Edebiyatının en yaygın şeklidir. Yedi heceli ve dört mısralı tek kıtadan meydana gelir. Dört mısralı manilerde, üç mısra serbest, diğer mısraları kendi aralarında kafiyeli dörtlükler halinde söylenen nazım şeklidir. Kafiye düzeni (aaxa) şemasına uygundur. İlk iki mısra, çok defa asıl mana ve musikiyi hazırlayan giriş niteliğindedir. Dörtlüğün anlam yükünü üçüncü ve dördüncü mısralar taşır. Bununla beraber en güzel maniler, ilk mısralarıyla son iki mısrası arasında gizli bir bağ kurabilen ve böylece dış âlem ile iç duyguları kaynaştırmayı başaranlardır.

Anonim mani dörtlüklerinde Türk toplum yapısına ve düşüncesine ait izleri duygu, içten bir anlatımla buluruz. Ayrıca yöresel gelenek ve göreneklerin izlerini manilerde görebilmekteyiz. Kültür ve medeniyet tabakalarının maddi ve manevi malzemesini aksettiren maniler, tabii olarak bestesiz veya âşıklar tarafından hususi makamlarla söylenmektedir.

atıktaş, mani geleneğinin önemi hakkında şöyle der: *“Maniler, Anonim Halk Edebiyatının en tanınmış folklorik ürünlerinden birisidir. Maniler her türlü hayati olayları (aşk, gurbet, kıskançlık, kırgınlık ve tabiat vb.) işleyen, halk edebiyatının bilinmeyen şairleri tarafından söylenmiş, halka mal olmuş kıymetli gönül yadigrlarıdır. Türk insanının duygularını manilerle dile getirmesi, çeşitli gönül rperişlerini böyle kısa, öz ve kesin ifadeyle dile getirilişi; onun sevgi, aşk gibi konulardaki hassasiyetini ve fitri zeksının işlediğini gösterir.”* (atıktaş, 2001: 13)

Millet kimliğı olan kültürler uygarlığı oluşturur. Kültür bir insan topluluğunun oluşturduğı, geliştirdiğı içinde yaşadığı ve yaşattığı ortamdır. Ortak duygu ve davranışlar bütünüdür. Maniler İslamiyet öncesinden günümüze kadar yaşamını sürdürmüştür. Maniler, Türk toplum hayatının ifadesi, milli bilinç ve duygu beraberliğinin bir göstergesidir. Maniler, halk ruhunun yansıtıcısıdır.

İncelediğimiz tiyatro eserleri içerisinde çeşitli mani örneklerine rastlamaktayız. Yedili hece lsyle ve aaxa kafiye şemasıyla oluşturulan mani örneklerine, Feraizcizade Mehmet şakir’in **Letâfet** adlı eserinde rastlamaktayız. Bu manilerin konusu sevda manileridir. *“Sevda manileri, sayı itibariyle en çok söylenen mani çeşitleridir. Âşık gençler, bu manilerle içlerindeki aşkın ateşini, sevgiliye olan hasretlerinin acısını, onu görememenin doğıurduğı sıkıntıyı dindirmeye çalışır, ruhunu teskin eder. Teması aşk olan sevda manilerinde hemen her konuya yer verilmiştir. Bunların içinde de daha ziyade; ayrılık, dert, güzellik, hasret, heyecan, kıskançlık, kibir, şikayet, tasvir, vuslat, yemin gibi konular işlenmiştir.”* (Kaya, 1999: 61) Teması aşk olan sevda manilerinin dışında, incelediğimiz eserlerde sosyal konulu maniler de bulunmaktadır.

“...Tatlı imiş izdivaç
 Şartı dahi imtizaç
 Bir karı almak gerek
 Ergen için la-ilaç” (L/126)

“...Kızla dulun farkı var
 Yaşlı olan dul arar
 Genç iken evlenmeğe
 Bakire kızlar yarar” (L/126)

“...En gücü bitti hele
 Geçmedi kimse ele
 Eyliyelim kim dua
 Son hayırlı gele.” (L/149)

“...Aferin Abdi Ağa
 Sen daha çok yıl yaşa
 Ettiğin hizmetlerin
 Methi senaya seza” (L/149)

“Hava güzel, seyirci çok
 Zenginlere bahane yok
 Alışveriş az olsa da
 Şükrederiz gözümüz tok” (L/49)

“Hava güzel, seyirci çok
 Güzellere bahane yok
 Fakat uzaktan bakarız
 Sokulmayız gözümüz tok” (L/50)

“Ayvazlara hor bakmayın
 Hırsız diye kulp takmayın
 Üç beş kuruş aylıklarını
 Minnetle başa kakmayın

*Kalksa konaklardan dolap
Ayvazların hali harap
Sade maaş kafi değil
İçmek için eski şarap*

*Daim düğündür sözleri
Yoksa güler mi yüzleri
Kazgan ile zerde pilav
Ancak doyar aç gözleri*

*Aşçıbaşı düşmanları
Bir de vekilharç kurnazı
Hoşlanmayınca derakap
Tardettirirler ayvazı” (L/142-143)*

Her türlü hayat hadiseleri arasında, aşk, gurbet, kıskançlık, hasret, kırgınlık, tabiat vb. temleri işleyen manilerde ilk iki mısra bir bakıma duygu, düşünce ve hayalin girişini teşkil etmektedir. Üçüncü ve dördüncü mısradaki ise asıl konu vermeye çalışılır.

Genel olarak kafiye örgüsü *aaxa* şeklindeki manilerin yanında, kafiye örgüsü *aabb* olan maniler de bulunur. Yine **Letâfet** adlı eserde bu çeşit mani örneklerine rastlamak da mümkündür.

*“İşte gelin geliyor
Seyre gelin, geliyor
Hak vere dirlik heman
Hoş olalar her zaman” (L/122)*

*“Gel buraya bak ne var
Hepsi de işe yarar
Evlenecek kızları
Gör de beğen bir karı” (L/123)*

“Lakırdıyı uzatma
 Hiç beni gayre tutma.
 Seni de bir gün olur
 Kısmetin gelir bulur.” (L/125)

“Biraderim evleniyor
 Pek güzel bir kız alıyor
 Ne kadar güzel bilseniz!
 Bayılırsınız görseniz

Hokka ağız, kiraz dudak
 Boy bos fidan, gerdan kaymak
 Ahu gözlü, keman kaşlı
 Çekme burun, sırma saçlı” (L/97)

“Adına derler Letafet
 Ah bir görseniz ne afet
 Bakışı bağrımı deldi
 Yüreğim ağzıma geldi

Ne güzel şeydir evlenmek,
 Kendine bir eş edinmek!
 Benim de darısı başıma
 Bastım on sekiz yaşıma” (L/98)

“Dünyada olmadık yoktur
 Feleğin işleri çoktur
 Haktan gelen inayettir
 Sabrın sonu selamettir.” (L/143)

İncelediğimiz eserlerde kafiye örgüsü abab şeklinde olan dörtlükler de bulunmaktadır.

*“Fal bakar; niyete bakar!
Bahtın güzel kendin gibi
Falıma hiç yoktur uyar
Kendin güzel bahtın gibi.” (L/65)*

*“Bahtiyarsın uzatma
Çok yaşayın beraber.
Zannıma artık bana
Geldi sıra, birader.” (L/124)*

*“Sende nedir bu halet?
Zevkime çok gidersin
Başka kıza ne hacet?
Sen de bana yetersin!” (L/123)*

Maniler, kuruluşu kolay, güzel ve duyguları en kısa biçimde söylemeyi sağlayıcı bir türdür. Bu yönüyle mani söyleme geleneği çok yaygındır; fakat incelediğimiz tiyatro eserleri içerisinde sadece **Letafet** adlı eserde manilere rastlanmaktadır. Bunun sebebi ise eserin yazarı Ali Bey’in de dediği gibi, eserin bir opera – komik olarak kaleme alınmasıdır. Yani bizdeki adıyla müzikli tiyatronun ilk eseri olan **Letafet**’te karşılıklı konuşmalar çok yoğundur. Böylelikle müziğin de etkisiyle karşılıklı konuşmalarda kafiyeli diyaloglar göze çarpar. Bu kafiyeli diyaloglar yer yer mani örnekleri olarak karşımıza çıkmaktadır.

Mani söyleme geleneği, yüzyılların deneyimlerinden süzülerek biçimlenmiş, belirli kuralları olan, kuşaktan kuşağa aktarılarak günümüze ulaşmış bir gelenektir. İncelediğimiz eserler içerisinde her ne kadar tek bir eserde karşılaşmış olsak da, manilerde insanların düşünce yapısını, beğenisini, sevdalarını, özlemlerini, dertlerini, ortak duygu ve davranışların yansıtılmasını, eserin yazıldığı döneme ait gelenek ve göreneğin izlerinin sergilendiğini görmekteyiz.

2.1.1.2. Mensur Olanlar

Halk edebiyatının belli başlı mensur türlerine baktığımızda mitler, efsaneler, destanlar, masallar, hikâyeler ve fıkralar karşımıza çıkar.

İncelediğimiz eserlerde bu nesir türleri içerisinde masal, efsane ve destan özelliği gösteren parçalara rastlanmaktadır.

2.1.1.2.1. Masal

Anonim Halk Edebiyatı'nın anlatmaya dayalı türlerinden biri olan ve sözlü gelenek yoluyla nesilden nesle aktararak günümüze kadar gelmeyi başarabilen masal, önemli bir kültür hazinesidir.

Sakaoğlu, masalı şu şekilde tanımlar: *“Kahramanlarından bazıları hayvanlar ve tabiatüstü varlıklar olan, olayları masal ülkesinde cereyan eden, hayal mahsulü olduğu halde dinleyicileri inandırabilen bir sözlü anlatım türüdür.”* (Sakaoğlu, 2007: 2)

Masallarla ilgili önemli çalışmaları olan Şimşek, masal için şöyle bir tanım yapar: *“Genellikle özel kişiler tarafından, kendine mahsus olağanüstü zaman, mekân ve şahıs kadrosu içerisinde, yaşanan hayat ile hayal edilen hayatın sistemli bir şekilde ifade edildiği; klişe sözlerle başlayıp, yine klişe sözlerle biten hayal mahsulü sözlü anlatım türüdür.”* (Şimşek, 2001: 3)

Seyidoğlu, masalın özelliklerini ve formel söylemlerini de içine alan bir tanım yapar: *“Halk arasında yüzyıllardan beri anlatılmakta olan ve içinde olağanüstü kişilerin, olağanüstü olayların bulunduğu, bir varmış, bir yokmuş gibi klişe bir anlatımla başlayan, belli bir uzunluğu olan, sonunda yedi, içti, muratlarına erdiler yahut onlar erdi muratlarına biz çıkalım kerevetine, gökten üç elma düştü, biri anlatana, biri dinleyene, biri de bana, gibi sözlerle sona eren, zaman ve mekan kavramlarıyla kayıtlı olmayan bir anlatım türüdür.”* (Seyidoğlu, 1985: 5)

Bir destan veya halk hikâyesi kadar uzun olmayan masallar genellikle nesir şeklindedir. Masalların dili, halkın anlayacağı şekilde açık ve sadedir. Masalların olağanüstü kahramanları ve mekânları vardır. Konuşan hayvanlar, cinler, periler, gulyabaniler, Kaf Dağı, devler ülkesi vb.

İnsanlığın hayat içinde ve tabiat karşısındaki ortak duygu ve düşüncelerinin temlerini işleyen masallar, söylendikleri dile göre milli karakter kazanırlar. Zamana, mekâna ve inançlara göre değişikliğe uğrayan; bazen eski motiflerini kaybedip yeni motiflerle beslenen bu mahsuller halk edebiyatının en önemli malzemelerindendir.

İncelediğimiz masallar içerisinde masal sadece bir yerde geçer. Namık Kemal’in **Akif Bey** adlı eserinde geçen diyalogda bir nevi masal özelliklerinden bahsedilir.

“ŞAHİN – ...Hani تنها dağlarda, harap yerlerde gulyabaniler, peri kızları olurmuş da insanı esir edermiş, kanını en son damlasına varıncaya kadar içmedikçe elinden bırakmazmış diye masallarda işitmez miyiz? Eğer öyle gulyabani, öyle peri kızı varsa biri, belki birincisi budur.” (AB/37)

Görüldüğü gibi yukarıdaki diyalogda masalda yer, masal kahramanları ve masal anlatma – dinleme geleneği hakkında bilgiler olduğu görülür. Ayrıca burada önemli masal motiflerinden olağanüstü varlıklara ve masallarda esaret motifine de değinilmiştir.

Olağanüstü varlık olarak değinilen gulyabani, gezginlere ve yolculara uğrayıp onları mahveden, kadın kılığında olduğuna inanılan, bir canavar varlık olarak bilinmektedir. Gulyabani, vücudu tüyle kaplı, kocaman, pis kokulu ve ayakları tersine bir yaratıktır. Gündüzleri mezarlara girer; geceleri ise hortlayıp çıkar. At binmeyi, atkuyruğu örmeyi ve çocukları sever. Gulyabani dağ yamaçlarında ve kimsenin olmadığı çöllerde akşamüstü ortaya çıkar. Avcılara yaklaşıp onlara zarar verir.

Konularına baktığımızda, masalların çeşitli motifler üzerine kurulduğunu görmekteyiz. Yani تنها dağlar, gulyabaniler, peri kızları, esaret gibi tip ve motifler masalların vazgeçilmezleridir.

2.1.1.2.2. Efsane

Türk Dünyasının, halk edebiyatı ürünleri açısından çok zengin olduğu hepimizce bilinmektedir. Türk insanının zengin hayal dünyası, var olan her varlığın bir hikâyesi olduğuna inanmıştır. Bu inançlar ise efsaneleri ortaya çıkarmıştır.

Efsane, inanışlarla ilgili bir Anonim Halk Edebiyatı türüdür. Bu anlatılarda aktarılanlar halk arasında gerçekte olmuş gibi kabul edilir. Efsanelerde olağanüstü varlıklar ve kişiler yer alır. Bu türe ait anlatıların kendilerine ait bir üslubu, kalıplaşmış kurallı biçimleri yoktur.

“Efsaneler, tarihi devirler içinde oluşmuştur. Efsane konuları, çeşitlilik arz eder. Mitlerle zaman başlangıcı aynı olan efsaneler, kahramanlarının özellikleri bakımından mitlerle ayrılır. Efsane kahramanları olağanüstü özellikler gösterir; fakat mitlerdeki kahramanlar gibi tanrısal özelliklere sahip değildirler.” (Seyidoğlu, 1997: 13)

Efsaneler vasıtasıyla tanrılarla bağlantı kurulur. Tanrılar arası ilişkileri, evlilikleri, insanlarla ilgili düşünceleri ve eski Türk hayatının birçok unsurunu içinde taşıyan efsaneler, İslamiyet'in inanış mantığına uydurularak varlıklarını sürdürmüşlerdir. Efsaneler, kâinatın yaratılışını ve doğadaki varlıkları, cinleri ve perileri anlatan efsaneler olmak üzere dörde ayrılır. Edebi tür olarak efsaneyi düz, kısa ve sade bir nesir diliyle anlatılan kutsal öyküler olarak tanımlayan Aslan, masal ve halk hikâyesinden farkını, inanış konusu olmasına ve anlatılan olaylara inanılmasına bağlar. Efsanelerde anlatılan olaylar, belli bir mekâna, adı sanı bilinen ve tanınan ünlü kişilere bağlanır. Efsanelerin büyük birçoğu etiyolojiktir. Şehirlerin, dağların, göllerin, nehirlerin veya herhangi bir olayın meydana gelişini açıklayıcı anlatımlardır. Ancak olayın neden ve sonuçları, efsanenin kendi doğası içerisinde mucizelere ve kerametlere bağlanarak açıklanır. (Aslan, 2008: 288-289)

Sakaoğlu, efsanelerin özelliklerini ve temel vasıflarını dört ana başlık altında toplamaktadır:

“a) Şahıs, yer ve hadiseler hakkında anlatılırlar.

b) Anlatılanların inandırıcılık vasfı vardır.

c) Genellikle şahıs ve hadiselerde tabiatüstü olma vasfı görülür.

d) Umumiyetle belirli bir şekli yoktur; Kısa ve konuşma diline yer veren anlatımadır.” (Sakaoğlu, 2003: 10)

İncelediğimiz eserlerde efsane veya efsane özelliği taşıyan anlatımlar yoktur; fakat Namık Kemal'in **Celaleddin Harzemşah** adlı eserinde Şahmeran Efsanesine ve efsanede geçen, güzelliğiyle bilinen Şahmeran Devletine telmihte bulunulmuştur:

“BURAK – ...Gördükleri büyüklükler şah-ı maran devleti gibi lâfzî murat bir şey değildi ki, şehzade hazretlerine benzesinler?” (CH/217)

Efsane olarak anlatılan “Şahmeran”ın hem kaynaklarda hem de halk arasında yaşayan anlatımına kısaca değinmek gerekir:

Özdemir, Şahmeran motifinin Türk halk kültüründe önemli bir yere sahip olduğunu şu tespitlerle ortaya koyar: Halk dilinde Şahmeran ya da Şahmaran diye adlandırılan başı insan gövdesi yılan olarak betimlenmiş olan yılanların şahı Türk halk kültürünün muhtelif alanlarında karşılaştığımız bir konudur. Onu halk masallarında, halk efsanelerinde, halk kütüphanelerinde, halk inançlarında, halk resim sanatında, kilim ve halı dokumalarında, el işlemlerinde görebiliriz. Zamanla basitleştirilen ve kısalan Şahmeran hikâyesi sözlü geleneğe de yansımıştır. Tespit edilmiş belgelerden

hikâyenin Anadolu’da hem bir halk masalı, hem de bir halk efsanesi olarak yaygın olduğu anlaşılmaktadır. (Özdemir, 1997: 221-225)

Adana’da anlatılan bir efsaneye göre Lokman Hekim ve Şahmeran birlikte anılırlar. Aşağıda özetle verdiğimiz efsaneye göre olayların gelişimindeki genel hatlar, diğer Şahmeran anlatılarıyla paralellik gösterir.

Halk anlatılarında Lokman’ın Misis’e yerleşip yaşaması ve Şahmeran’ın yaşadığı yer olarak bilinen Yıllankale’nin Misis’te bulunması, halkın iki efsane kahramanı arasında bağlantı kurmasına neden olmuştur. Vaktiyle, binlerce yılanın yaşadığı bir mağaraya yanlışlıkla giren bir adam, yılanlar tarafından padişahları Şahmeran’a götürülür. Şahmeran adama canını bağışlayacağını ancak kendisini misafir etmek zorunda olduğunu söyler. Yerini bilen birini serbest bırakarak kendi hayatını tehlikeye atmak istememektedir. Şahmeran ona çok iyi davranır. Adam bir dediği iki edilmeden bütün ihtiyaçları sağlanarak yaşamakta, günlerinin büyük bölümünü Şahmeran’la sohbet ederek geçirmektedir. Ne kadar rahat da olsa, gerçek dünyadan uzak bir mağarada süren bu hayattan sıkılan adam, bir gün yeryüzüne dönmek için Şahmeran’dan izin ister. Şahmeran adama güveninin tam olduğunu, yerini kimseye söylemeyeceğine inandığını belirterek gitmesine izin verir. Ancak kendisini gördüğü için vücudunun pul pul olacağını, bu yüzden vücudunu kimseye göstermemesi gerektiğini de tembih eder. Yeryüzünde normal hayatına dönen adam, Şahmeran’ı gördüğünü hiç kimseye söylemez. Bu arada padişahın kızı hasta olmuş, tedavisi için bütün ülke seferber olmuştur. Kızın iyileşmesini en çok isteyenlerden biri de vezirdir. Gerçek amacı kızla evlenip oğlu olmayan padişahın yerine ülke yönetimini ele geçirmek olan vezir, bütün büyücüleri toplayarak, bu hastalığa çare bulmalarını ister. Büyücülerden birisi, Şahmeran’ın bulunup öldürülmesi ve vücudundan alınacak bazı parçaların kaynatılıp içirilmesi durumunda kızın iyi olacağını söyler. Şahmeran’ı bulabilmek için de vücudu pullu kişilerin aranması gerektiğini ekler. Vezir ülkedeki herkesi zorunlu olarak hamama götürüp soydurarak, Şahmeran’ı gören kişiyi bulur. Adam, Şahmeran’ı öldüreceğini vaat ederek mağaraya gider. Şahmeran’a bütün gerçekleri anlattıktan sonra, ne yapması gerektiğini sorar. Şahmeran: “Ölümümün senin elinden olacağını zaten biliyordum” diyerek kendisini öldürmesini, ancak bunun gizli tutulmasını ister. Çünkü öldüğü duyulursa, dünyadaki bütün yılanlar, insanlardan öğ almaya kalkacaklardır. Daha sonra: “Kuyruğumun suyunu kaynat ve vezire içir ki kısa zamanda ölsün. Gövdemin suyunu kaynat ve kıza içir ki iyileşsin. Kafamın suyunu

kaynat ve iç ki Lokman Hekim olası” diye ekler. Adam biraz da buruk bir şekilde bunları dinler. Şahmeran yılanlara, adamın misafiri olarak gideceğini, çok uzun yıllar dönmeyeceğini, kendisini merak etmemelerini söyler ve yeryüzüne çıkarlar. Adam Şahmeran’ın dediklerini yapar. Vezir ölür, kız iyileşir, kendisi de Lokman Hekim olur. Efsaneye göre Misis yakınında küçük bir dağın tepesine kurulmuş, Yılankale denilen bir kale vardır. Bu kalede sütle beslenen birçok yılan varmış. Bu yılanlar, bir gün sütsüz kalıp kaleden çıkacaklar ve Misis’e inerek orada yaşayanları sokacaklarmış. (Şenesen, 2000: 516-524)

Burada geçen diyalogda yer alan “*şah-ı maran devleti gibi lâfzî murat bir şey değildi*” ifadesiyle bir nevi efsanelerin özelliklerine değinilmiştir. Yukarıda da bahsettiğimiz gibi efsanelerin inandırıcılık vasfı olmakla birlikte umumiyetle tabiatüstü olma özelliği görülür. Bu diyalogda da Şah-ı Meran Devleti’nin sözde bir devlet olduğundan bahsedilir. Yani yüzyıllardır anlatıla gelen bu efsanenin varlığı verilen örneklerle kabul edilmiş; fakat bu efsanenin olağanüstü özellikler gösterdiği için inandırıcılık yönünün olmadığına değinilmiştir.

Efsaneler tarihi devirlerde ve sözlü gelenek içerisinde şekillenip oluşmuş halk anlatılarıdır; fakat incelediğimiz eserler içerisinde tarihi konular olmakla birlikte bu konular, mitolojik çağlara kadar dayanan şekilde değildir. Bu bağlamda incelediğimiz eserler içerisinde efsanevî özellikler gösteren diyaloglara, bir örnek dışında, rastlanmaması da doğaldır.

2.1.1.2.3. Destan

Anonim Halk Edebiyatı’nın edebi türleri arasında yer alan, tarihin romantizminden kaynaklanarak şekil ve özellik kazanan destan, ulus olmanın gereğini ve erdemlerini anlatır. Bu anlatım biçimiyle, zamanın akışı içinde ulus olma bilincine yükselmiş toplulukların tarihi karakterlerini sembolize eden birçok destan günümüze kadar yaşamıştır.

Çobanoğlu, epik destan geleneği hakkında geniş bir tanım yapar: “*Yeryüzünün ve kâinatın oluşumuna, kaostan kozmosa dönüşüm sürecine dair geleneksel dünya görüşlerinin ilk verileri olarak tanımlanabilecek olan mitlerden sonra ve çoğunlukla onların gölgesini ve çizgilerini bir çerçeve olarak taşıyan, gerek kahramanlarının ve gerekse olayların akışıyla birlikte tarihe ait zamanlarda olmuş olayların hikâyesi inancıyla, sözlü kültür ortamında ve yüz yüze bir iletişim bağlamında teatral çizgilere*

sahip bir biçimde anlatılıp nakledilen, en geniş anlamıyla kahramanlık ana temalı öykülerini epik destanlar olarak adlandırıyoruz.” (Çobanoğlu, 2003: 16)

Milli kimliğin oluşması, kendi milletimize ait olan kültür varlıklarımızı tanımakla, okumakla gerçekleşir. Bu kültür varlıklarımızın taşıyıcılarından biri de destanlardır. Destanlar bir milletin bütün varlığını, üzüntülerini, sevinç ve coşkularını kısaca, heyecanlarını hareketlendiren bütün duygu ve düşünce yapısını oluşturan zenginlik hazineleridir. Milletlerin millet olma yolundaki çabalarından izler taşır ve bu çabaların hatıraları ile geçmişle gelecek arasındaki zamanı canlı ve taze tutar.

Tanzimat Dönemi yazarları, Türk kültürünün zengin destan geleneği içerisinde yetişmelerine rağmen bunu eserlerine yeterince yansıtamamışlardır. Eserlerde halk anlatılarının en önemli türlerinden olan milli destanlarımızın etkisi yoktur; fakat incelediğimiz eserler içerisinde konusunu İran tarihinden alan Şemsettin Sami'nin yazdığı **Gave** ve Ahmet Mithat Efendi'nin yazdığı **Fürs-i Kadimde Bir Facia Yahut Siyavuş** adlı eserlerin İran'ın milli destanı **Şehnâme**'den etkilendiği açıkça görülür. Bu eserlerde destan geleneğinin etkisiyle mübalağalı, canlı, aksiyona dönük bir anlatım tercih edilir.

Şehnâme, ünlü İranlı Şair Firdevsî tarafından kaleme alınan, İran'ın Arap egemenliğine girene kadarki tarihini içeren bir destandır. Eserde İran tarihi ve mitolojisi, eldeki eski kitaplara, dilden dile dolaşan söylencelere ve öykülere dayanılarak yazılmıştır. Eser mesnevi biçiminde düzenlenmiş 60 bin beyitlik bir şiiirdir. Firdevsi yapıtını yazarken bir tarihçi gibi çalışmış; tarihsel bilgileri güçlü şiir yeteneğiyle işlemiştir. Yapıtın yazıldığı dönemde Arapça'nın çok yaygın olmasına karşın, Firdevsi Arap dili ve kültürünün egemenliği altındaki İran halkına, büyük bir tarih ve kültür zenginliğine sahip olduğunu göstermek istercesine kendi dillerinde bir yapıt sunmuştur. **Şehnâme** gerek şiirsel gücüyle, gerek bilgi zenginliğiyle Divan şairlerinin başyapıtlarından biridir.(Şişman, 2007: 14-15)

Birçok Divan şairinin **Şehnâme**'den etkilendiği malumdur; görülüyor ki Tanzimat Dönemi tiyatro eserlerinin yazarları da **Şehnâme**'den etkilenmişlerdir. Firdevsî **Şehnâme**'sini yazarken tarih öncesi dönemlerden başlayarak Sasani İmparatorluğu'nun sonun kadar tüm hükümdarların hayatını ayrı ayrı incelemiştir. Ahmet Mithat Efendi, **Fürs-i Kadimde Bir Facia Yahut Siyavuş** adlı eserinde bu hükümdarlardan Keykavus'u işlemiştir. Şemsettin Sami'nin **Gave** adlı eserinde ise İran

hükümdarlarından Cemşid, Feridun ve Dahhak işlenmiştir. Bu eserde de, konular **Şehnâme**yle çok benzerlik gösterir.

Gave adlı eserin başkahramanı, Kültürümüzde Demirci Kave olarak bilinir. Demirci Kave, demircilikle uğraşmaktadır. Demir, Türk mitolojisi ve Türk kültür hayatı içerisinde önemli bir yere sahiptir. **Gave** adlı eserde nevrüz törenlerine sıkça değinilmiştir. Bu eserde hem başkahramanın demircilikle uğraşması hem de nevrüz törenlerinden bahsedilmesi bize Ergenekon Destanı'nı hatırlatmaktadır.

Ergenekon Destanı özetle şu şekildedir: Rivayete göre Köktürklerin ilk ataları Batı Denizi'nin kıyılarında oturuyorlardı. Lin adlı bir memleketin askerleri tarafından bir erkek çocuk hariç hepsi kılıçtan geçirilmişti. Bu çocuğun da kollarını ve bacaklarını kesip bir bataklığa atmışlardı. Dişi bir kurt gelip ona yiyecek getirmiş ve çocuğu büyütmüştür. Daha sonra Türklerin nesli bu kurt vasıtasıyla sona ermemiştir. Bu arada Lin devleti çocuğun yaşadığını duymuş ve asker göndermiştir. Kurt kutsal ruhlar yardımıyla haber almış, Çocuğu alıp bir mağaraya sığınmıştır. Bu mağaranın ortasında çok geniş bir ova vardır. Kurt burada on erkek çocuk doğurur. Dışarıdan kızlar getirerek evlenirler. Böylece nüfusları artar, ovaya sığmaz duruma gelirler. Demir dağı eritirler ve yine başka bir kurdun kılavuzluğunda bu ovoidan çıkarlar. (Ögel, 1993: 18-25) Türklerin buradan çıktıkları günün, yeni gün yani Nevruz günü olduğu kabul edilmektedir. Nevruz günü demir dövülmesi ve ateşle ilgili inançlar bu destana dayandırılmaktadır.

2.1.1.3. Kalıplaşmış İfadeler

Tanzimat Dönemi tiyatro eserlerinde, kalıplaşmış ifadelere çok sık yer verildiğini görmekteyiz. Bu durum özellikle Tanzimat Dönemi yazarlarının dil anlayışlarından kaynaklanmaktadır. Bilindiği gibi bu döneme kadar Türkçe, son birkaç yüzyılda Arapça ve Farsçanın etkisi altında varlığını sürdürmüştür; fakat Tanzimat Dönemi dil açısından sadeleşme sürecinin başladığı dönemdir. Böylelikle yazarlar, genel olarak sade bir dil kullanarak Türkçenin kalıplaşmış ifadelerine sık sık yer vermişlerdir.

Çalışmamızda kalıplaşmış ifadeler başlığı altında *Atasözleri, Deyimler, Dualar, Beddualar, Özlü – Ölçülü Sözler, Selamlaşmalar, Argo Sözler* ve *Hitaplar* gibi alt başlıklar yer almaktadır.

2.1.1.3.1. Atasözleri

Atasözleri; uzun deneme ve gözlemlere dayanılarak ortaya çıkan, bir öğüt veya davranış kuralı belirten, kesin ve anlamlı sözlerdir. Belli bir vesile ortaya çıkınca sözün anlamını kuvvetlendirmek için söylenir. Bu bağlamda atasözleri konuşma içinde anlam ve önem kazanır.

Atasözleri; milletin ortak düşünce ve tutumunu belirtir, bize yol gösterir. Bir atasözü ile belgelendirilen tutumun doğruluğu herkesçe kabul edilir.

"İnsanoğlunun deneyimlerinden, bilgeliğinden ve benzetme gücünden kaynaklanan atasözleri dünyanın her dilinde vardır, çoğunlukla bir tümce biçiminde oluşarak bir yargı anlatan, kimi zaman ölçü ve uyakla, söyleyiş açısından daha etkili olmaya yönelen sözlerdir." (Aksan, 2003: 38)

Ali Püsküllüoğlu, atasözleri için öz bir tanım yapar: *"Ataların, uzun denemelere, gözlemlere dayanan yargılarını genel kural, bilgece düşünce ya da öğüt olarak veren, kalıplaşmış bir biçimi olan, kamuca benimsenmiş, kısa, özlü sözdür."* (Püsküllüoğlu, 2004: 7)

Atasözlerinin halkbilimiyle ilişkisine değinen Kurt, bu sözlerin farklı disiplinler tarafından ele alınması gerektiğini ifade ederken yeni çalışma alanlarına zemin hazırlar: *"Halkbilim, bir bakıma halkın hayatını temsil eder. Atasözleri de, bu bilim dalının ürünü olması nedeniyle halkın hayatını temsil etmede önemli bir paya sahiptir. Halkın hayatından damıtılmış tecrübeleri yansıtır. Hatta geniş ölçüde sosyal gerçekleri, insanların iç veya sübjektif dünyasını ortaya koyan, takdir veya tenkit eden, hükümler veren özellikler de göstermektedir. Atasözleri davranış bilimlerinin değişik alanlarında ele alınabilecek değerli ürünlerdir. Hatta Francis Bacon'a göre; bir milletin zekâsı, fikir kıvraklığı, ruhsal yetenek gücü atasözlerinden bilinir."* (Kurt, 1991: 2)

Doğan Aksan, atasözlerini tanımlarken aynı zamanda bunların karakteristik özelliklerini de ortaya koyar: *"İnsanoğlunun deneyimlerinden, bilgeliğinden ve benzetme gücünden kaynaklanan atasözleri dünyanın her dilinde vardır. Çoğunlukla bir cümle biçiminde oluşarak bir yargı anlatan, kimi zaman ölçü ve kafiye ile söyleyiş açısından daha etkili olmaya yönelen bu sözler çeşitli dillerde benzer özellikler göstermektedir."* (Aksan, 2003: 38)

Atasözlerini tespit ederken bazı yazarların eserlerinde belirgin bir şekilde kullanıldığını, bazı yazarlarda ise hiç atasözü örneklerinin yer almadığını gördük. Örneğin Ahmet Mithat Efendi'nin ve Feraizcizade Mehmet Şakir'in hemen hemen tüm

eserlerinde atasözü örneği bulmak mümkünken, diğer birçok yazarın eserlerinde hiç atasözü örneği bulunmamaktadır. Bu durum Ahmet Mithat Efendi'nin ve Feraizcizade Mehmet Şakir'in eserlerinde halka yönelme olgusunu, halkın kalıplaşmış sözlerini kullanarak gerçekleştirmeye çalıştıklarının bir göstergesidir. Tespit ettiğimiz atasözleri aşağıda alfabetik sıraya göre ve metinde geçen şekliyle sıralanmıştır.

❖ **Acele İşe Şeytan Karışır**

“*HAMDİ – ...Atalarımız ne demişler, ‘Acele işe şeytan karışır’.*” (L/36)

❖ **Altta Kalanın Canı Çıksın**

“*HAFİZE – Neme lazım! Altta kalanın canı çıksın!*” (L/141)

❖ **Atılan Ok Geri Dönmez**

“*TİMURTAŞ – ...Atılan ok geriye dönmez.*” (ÇÖ/337)

❖ **Çıkmadık Canda Umut Var**

“*NAİLE – ...Tevekkeli dememişler, çıkmadık canda ümit var.*” (L/107)

❖ **Çok Gezen Çok Bilir**

“*AZMİ EFENDİ – ...Çok gezen çok bilirmiş diye söylemiş atalarımız, boşuna değil elbet!*” (ÇBÇY/26)

“*İHSAN BEY – ...Sizin de buyurduğunuz gibi çok gezen çok bilirmiş.*” (ÇBÇY/28)

❖ **Doluya Koysan Olmaz Boşa Koysan Dolmaz**

“*MEFTUN BEY – Ya ben buna nasıl takat getirebilirim? Of Allah'ım! Of! Doluya koyuyorum olmuyor, boşa koyuyorum dolmuyor.*” (E/55)

❖ **Eden Bulur, İnleyen Ölür**

“*KUBAT – ...Bunun için fazla dert etmeyin. Sonunda eden bulur.*” (G/66)

❖ **Et Tırnaktan Ayrılmaz**

“İVAZ – ...*Et tırnaktan ayrılmaz. Ağaç ile parmak arasına kabuk sığmaz.*”
(ZT/17)

❖ **Fazla Mal Göz Çıkartmaz**

“NAİLE – *Fazla mal göz çıkartmaz ya!*” (L/99)

❖ **Gönül Bir Sırça Saraydır, Kırılırsa Yapılmaz**

“AKİLE – ...*gönül sırça saraydır, bir kırılmaya görsün derler.*” (İGA/35)

❖ **Gün Doğmadan Neler Doğar**

“NAİLE – ...*Yarına dek sabre delim. Gün doğmadan neler doğar.*” (L/107)

“CANBOLAT – ...*Hayatta ise “ Gün doğmadan neler doğar ” derler.*”
(ÇÖ/348)

❖ **Gün Geçer Kin Geçmez**

“AKİLE – *Gün geçer... Kin geçer...*” (İGA/36)

❖ **Gülü Seven Dikenine Katlanır**

“HİKMET EFENDİ – *Ne çare, gülü seven dikenine katlanır.*” (ÇÖ/360)

❖ **İki Gönül Bir Olunca Samanlık Seyran Olur**

“ZAIK – ...*İki gönül bir olduktan sonra samanlık seyran olur.*” (İGA/66)

“NİKOLA – *Sen de amma tuhaf söylüyorsun ha! Gönül bu! İsterse imparatorun kızı olsun. İki gönül bir olunca...*” (ASYAEM/140)

❖ **Kenarın Dilberi Nazik De Olsa Nazenin Olmaz**

“AZMİ EFENDİ – ...*Aslında beni de çok ilgilendirmez ama kenarın dilberi nazik de olsa nazenin olmaz.*” (ÇBÇY/30)

❖ **Kurt Kocayınca Köpeğin Maskarası Olur**

“EDA – ...*Vah zavallı ihtiyar! Kurt kocayınca köpeklerin maskarası olur derler, doğruymuş.*” (AH/56)

❖ **Mazlumun Ahı Yerde Kalmaz**

“ANA – ...*Çok şükür muvaffak oldum. Mazlumun ahı yerde kalmaz.*” (ASYAEM /148)

❖ **Nikâhta Keramet Vardır**

“HAFİZE – ...*Başında sevmese bile, nikahta keramet vardır, muhabbet sonradan gelir.*” (L/62)

❖ **Sakınılan Göze Çöp Batar**

“MEFTUN BEY – *Olmaz dedim ya. Sakınılan göze çöp batar derler.*” (E/44)

❖ **Ya Bu Deveyi Gütmeli Ya Bu Diyardan Gitmeli**

“LUİZ – ...*Ya bu deveyi gütmeli ya bu diyardan gitmeli derler.*” (HD/186)

❖ **Zorla Güzellik Olmaz**

“KETHÜDA KADIN – ...*Kızın gönlü kimi istiyorsa ona versin. Zorla güzellik mi olur.*” (EK/69)

Ömer Asım Aksoy, atasözlerinin kavram özelliklerini yedi grupta incelemiştir: “Sosyal olayların nasıl olduğunu belirten atasözleri, tabiat olaylarının nasıl olduklarını belirten atasözleri, sosyal olayları bildirirken bunlardan ders almamızı hatırlatan atasözleri, denemelere ya da mantığa dayanarak doğrudan doğruya ahlak dersi ve öğüt veren atasözleri; birtakım gerçekler, felsefeler, bilgece düşünceler bildirerek yol gösteren atasözleri; töre ve gelenekleri bildiren atasözleri; kimi inanışları bildiren atasözleri.” (Aksoy, 2010: 22-23)

Atasözlerinde amaç, işlevlerine uygun olarak birtakım mesajlar vermektir. Tiyatro eserlerinde atasözleri üsluba uygun olarak sembol ve çağrışım yollarıyla kullanılmıştır. Atasözlerinde geleneksel yapının, ahlaki kuralların, dinsel öğretilerin toplum üzerindeki yaptırım gücüne dikkat çekilmiştir.

Atasözlerinin donmuş birer kalıp olduğu bilinmektedir; fakat eserlerde karşılaştığımız kimi atasözlerinin birkaç kalıbı bulunduğunu da belirtmek gerekir. Örneğin: **Zorla güzellik olmaz.** sözünün: **Zorla güzellik mi olur** şeklinde kullanılması veya **İki Gönül Bir Olunca Samanlık Seyran Olur.** sözünün **İki gönül bir olduktan sonra samanlık seyran olur.** veya **İki gönül bir olunca...** şeklinde kullanılması bu duruma örnektir.

Bu farklılık atasözlerinin kalıplaşmış ifade olma özelliğini bozmaz. Bu durum, Tanzimat Dönemi'nin tiyatro yazarlarının dil anlayışlarıyla alakalı bir durumdur.

Tanzimat Dönemi tiyatro eserlerinde deyimlerden olduğu kadar atasözlerinden yararlanılmamıştır. Anlatıma canlılık, işlerlik, renk katmak amacıyla yazarların kullandığı atasözlerinde konu açısından herhangi bir bütünlük veya yoğunluk tespit edilmemekle birlikte 23 diyalogda karşılaştığımız atasözlerine rağmen çeşitlilik göze çarpmaktadır.

2.1.1.3.2. Deyimler

Deyim, bir dilin anlamını yoğunlaştıran en önemli unsurlardan biridir. Genellikle bir durumu, karşılaşılan olayların özelliklerini, insanların çeşitli ruhsal ve fiziksel niteliklerini betimlemek üzere en az iki sözcüğün kalıplaşmasından oluşur. Anlatım gücünü artırıcı, hatırdakalmayı sağlayan öğeler içeren bu anonim ürünler, bir toplumun diline yansıyan kültürünün izlerini göstermesi bakımından bir zenginliktir.

Dilimizde deyimler üzerine yapılmış çok sayıda tanım söz konusudur. Deyimin tanımı konusunda birtakım farklılıklar bulunsa da genel olarak tanımlar birbirine benzemektedir. Öne sürülen ortak özellikler arasında, sözcüklerden en az birinin gerçek anlamının dışına çıkarak kullanılması ve deyim söz öbekleri halinde kalıplaşmış olması yer almaktadır.

Zeynep Korkmaz deyimini şu şekilde tanımlar: *“Belirli gramer kalıpları içinde bir araya gelen birden çok söz ya da söz grubunun, anlama güzellik ve zenginlik katmak için, mecazlı kullanışlar yolu ve çekici anlam kılığı ile yeni bir anlam oluşturacak biçimde kaynaşmış bulunan söz toplulukları.”* (Korkmaz, 2007: 175)

Doğan Aksan, *“Deyim, belli bir kavramı, belli bir duygu ya da durumu dile getirmek için birden çok sözcüğün yan anlamında kullanılmasıyla oluşan sözdür.”* (Aksan 2002: 35) ifadesiyle mecazi anlamı yan anlam olarak değerlendirir.

Deyimlerin çıkış hikâyeleri hakkında **İki Dirhem Bir Çekirdek** adlı kitabıyla İskender Pala deyiimi: “*İki ya da daha fazla kelimeden meydana gelen ve kelimelerin öz anlamları dışında bir anlam ifade eden söz grupları*” (Pala, 2007: ix) şeklinde tanımlar.

Ömer Asım Aksoy **Atasözleri ve Deyimler Sözlüğü** adlı eserinde deyiimi: “*Bir kavramı, bir durumu ya çekici bir anlatımla ya da özel bir yapı içinde belirten ve çoğunun gerçek anlamlarından ayrı bir anlamı bulunan kalıplaşmış sözcük topluluğu ya da tümcedir.*” (Aksoy, 2010: 52) şeklinde tanımlar.

Tanımlardan hareketle, netice olarak sahanın araştırmacıları deyiimin; söz öbekleri şeklinde kalıplaşmış, mecazi anlamlar taşıyan ve anlatım gücünü arttıran sözler olduğu konusunda hemfikirlerdir.

İncelememize esas olan tiyatro eserlerinde ise yoğun deyim kullanımı göze çarpmaktadır. Bu durum Tanzimat Dönemi tiyatro yazarlarının dil ve edebiyat anlayışıyla yakından alakalı bir durumdur. Bu nedenle söz konusu yazarların dil ve sanat anlayışları hakkında verilecek bilgiler, konuya açıklık getirmesi açısından faydalı olacaktır. Bu bağlamda Tanzimat Dönemi’ne bakıldığında özellikle ilk dönem metinlerinin ve bu metinler içerisinde de edebiyatımıza yeni girmiş olan Batı tarzı tiyatronun, “halka yönelme” ve “dilde sadeleşme” hareketlerinin kendisine uygulama alanı bulduğu, dolayısıyla yenileşme dönemi Türk edebiyatının kurucu evresine karşılık geldiği söylenebilir.

“*Yenileşmenin arka plan felsefesine bakıldığında Tanzimat aydını üzerinde derin etkileri olan aydınlanma filozoflarının düşüncelerinin ön plana çıktığı görülmektedir. 17. asırda İngiltere’de başlayıp 18. asırda Fransa ve Almanya’da gelişen ve bugünkü dünyanın şekillenmesinde büyük katkıları olan Aydınlanma Dönemi’nin en önemli temsilcileri Bacon, Voltaire, Montesquieu ve Kant’tır (Korkmaz, 2005: 14). Bu düşünürlerin vizyonunda aklın rehberliğinde şekillenen rasyonel bir dünya tasavvuru vardır. Hemen her konuda cahil bırakıldığı düşünülen bir toplumu aydınlatma gayesi taşıyan aydınlanma filozoflarının bu tavrının edebiyatımızda gerçekleştirilebilmesi için öncelikle halka ulaşmayı sağlayacak gazete gibi bir vasıtaya ve bu halkın anlayabileceği sade bir dile ihtiyaç duyulur.*” (Gariper, 2005: 42)

1860’ta Tercüman-ı Ahval ile başlayan ve Tasvir-i Efkâr, Muhbir, Hürriyet, İbret, Devir, Bedir, Tercüman-ı Hakikat vs. ile devam eden özel neşriyat “aydınlatma” merhalesinin bir ayağını oluştururken, bu süreci gerçekleştiren kadronun tiyatro üzerinden de benzer endişelerle halka ulaşmaya çalıştığını görmekteyiz.

“Sâfi Türkçe, avam lisanı” gibi dilde sadeleşme vurgusu yapan tabirlerinin, yenileşme döneminde bir ilk teşkil ettiği İbrahim Şinasi, bu düşünceyle kaleme aldığı Şair Evlenmesi ile öncü bir rol üstlenir. Söz konusu tiyatro metni için “*bi’l-iltizam lisan-ı âvâm üzre kaleme alınmıştır.*” (Gariper, 2005: 42) diyen Şinasi, edebiyata klasik şiir zevkiyle giriş yapan Namık Kemal’i de kendi çizgisine çekmeyi başarır. “Lisan-ı Osmanî” makalesiyle eski edebiyatı dil ve hayal sistemi üzerinden topa tutan Namık Kemal’in de tiyatro üzerinden yenilikçi düşünceye katkıda bulunduğu söylenebilir. Bu konuda teorisyenlik vazifesine de soyunan Namık Kemal’in yapıtları halka, İmparatorluğun içinde bulunduğu kötü durumdan hareketle konjektürel olarak daha çok vatan ve hürriyet temı üzerinden ulaşır.

Aydınlanma felsefesinin Tanzimat edebiyatçıları içerisinde belki de kendine en belirgin uygulama alanı bulduğu eser külliyatının müellifi, Ahmet Mithat Efendi’dir. Gazeteden tiyatroya kadar her edebî türde ve yayın vasıtasına başvuran Ahmet Mithat’ın bu çabasının bir neticesi olarak “eğitici” kimliğinin ön plana çıktığı görülmektedir.

Şinasi’nin dil konusunda açtığı yolun bir diğer takipçisi Şemsettin Sami’dir. Onun **Lisan-ı Türkî Osmanî** başlıklı makalesi, Türkçenin sadeleşmesi ve gerçek kimliğini kazanması şeklinde özetlenebilecek bir düşüncenin tezahürüdür. Benzer bir dil anlayışıyla tiyatro metinleri vücuda getiren önemli bir yazar da Direktör Ali Bey’dir. Ahmet Vefik Paşa ile birlikte daha çok komediye yoğunlaşan Ali Bey’in bu eserlerinde dili sanatsız ve sadedir.

Bu çalışmaya konu olan tiyatroculardan Recaizâde Mahmut Ekrem, Tanzimat’ın ikinci nesline mensuptur. Başta **Talim-i Edebiyat** adlı edebiyat teorisine ilişkin eserindeki görüşleri olmak üzere, birçok eserinin ön sözüne yerleştirdiği edebî görüşleri ile eski-yeni münakaşasına sebebiyet vermekle birlikte, dil ve edebiyatta tamamıyla yenileşmenin yanında durur. İkisi telif olmak üzere dört tiyatro yazan Recaizâde Mahmut Ekrem’in de bu anlamda Tanzimat’ın kalemelerde halkla iç içe olan birinci nesline oranla daha aristokrat olan ikinci neslinin bir temsilcisi olarak, “dil ve edebiyat” anlayışı yönünden önceki nesilden pek bir farklılık arz etmediği söylenebilir.

Görüldüğü üzere Tanzimat Dönemi tiyatrosunda ön plana çıkan ve yapıtları bu çalışmaya konu olan edebiyatçıların çoğu, çıkış noktası halka ulaşma ve onu eğitme kaygısı olan bir düşünceden hareketle Türkçenin alıntı unsurların tahakkümünden arındırılıp özgün şeklini yansıtan halk ağzına, yani konuşma diline yaklaştırılması

gerektiğini düşünmektedir. Bu anlamda söz konusu tiyatrocularımızın yapıtlarında başta deyim olmak üzere halk kültürüne gönderme yapan bütün dil kullanımları ve folklorik malzemenin sebebi daha iyi anlaşılmış olur.

Eserlerde karşılaştığımız deyimler alfabetik sıraya göre sıralanmıştır.

❖ **Açığa Çıkmak**

“FERHAD – ...Korkarım sırrım **açığa çıkacak!**” (G/10)

❖ **Açığa Vurmak**

“FERHAD – ...Ah, kader! Bir gün bu sırrı **açığa vurma** gücünü bana vermeyecek misin?” (G/16)

“FERHAD – ...vakit her şeyi **açığa vurur!**” (G/17)

❖ **Ağı Düzgün Olmak**

“EFRASIYAB – ...Sen söyle Piran! Senin **ağzın daha düzgündür.**” (FKBFYS/275)

❖ **Ağı Sulanmak**

“HASAN – ...Her şey benzersiz güzel... Görenlerin **ağı sulanır.**” (İGA/49)

❖ **Ağına Almamak**

“SITKI BEY – ...Bundan sonra her kim teslim sözünü **ağına alırsa**, kurşuna dizerim!” (VYS/60)

“HÜSNÜ BEY – Hani ya o Fettan denilen çapkını bir daha **ağına almayacaktı.**” (A/84)

“YUSUF – ... Mektup da yazmayın, beni hiç **ağıınıza almayın!**” (SY/102)

❖ **Ağına Yüzüne Bulaştırmak**

“HÜSNÜ BEY – ...Benim gibi beyinsiz olursa **ağına yüzüne bulaştırır.**” (A/96)

❖ **Ağında Bakla Islanmamak**

“BURHAN – ...karısına sır veren aptalın tekidir. Çünkü onların **ağında bakla ıslanmaz.**” (İGA/9)

❖ **Ağzından Kaçırarak**

“ELENKO – Aman efendim affedin, **ağzımdan kaçtı.**” (KY/85)

“HALİME – Benden de emin olun babacığım! **Ağzımdan bir şey kaçırmayacağım!**” (SY/107)

“OSMAN – ...Buna dair **ağzımdan bir şey kaçırmayasın!**” (SY/105)

❖ **Ağzından Kaptırarak**

“BEHREVER – ...gönlümün bir dolgunluk zamanına rast getirdin, sırrımı **ağzımdan kaptın!**” (KB/98)

“BEHREVER – ...Bir yıldan beri kalbimde, canımdan daha değerli cevher gibi sakladığım sırrımı **ağzımdan kaptın.**” (KB/107)

❖ **Ağzını Bıçak Açmamak**

“LEYLA HANIM – ...Hayır! Hiç öyle değil. Dünya yıkılıp sen altında kalmışsın gibi gelmiştin. **Ağzını bıçak açmıyordu.**” (E/71)

❖ **Ağzını Dilini Bağlamak**

“HESNA HANIM – Tamam, tamam! Yalnız o kadar değil. Bir de bizimkinin **ağzını dilini bağlamalı.**” (A/94)

❖ **Ağzını Toplamak**

“POL – Efendi kendinize gelin. **Ağzınızı toplayın.**” (HD/191)

❖ **Akıl Danışmak**

“SAMURKAŞ – ...senden **akıl danışıyorum.**” (ÇÖ/345)

❖ **Akıl Vermek**

“SENA – Aman Yaver! Ben şimdi ne yapayım? Bana bir **akıl ver.**” (AH/9)

“YAVER – ... Biri olsa da ikimize de **akıl verse.**” (AH/9)

❖ **Akıl Yürütmek**

“BAHTİYAR – ...köprü kelimesinin aslını bir türlü bulamamıştı. Ben hemen **akıl yürütmekle bulmuştum.**” (İGA/16)

❖ **Akla Karayı Seçmek**

“LEKNAHURÎ – ...Bugün suallerine cevap yetiştirinceye kadar **akla karayı seçtim.**” (E/58)

❖ **Aklı Almamak**

“ZEVKÎYE – Bilemiyorum, büyü mü, cadı mı var, ne var bir türlü **aklım almıyor.**” (İGA/45)

❖ **Aklı Başına Gelmek**

“GÜLNİHAL – İşte efendim, İsmet’in **aklı başına geldi.**” (GN/49)

“LÜTFİYE HANIM – ...Her yerin çürüsün de **aklın başına gelsin!**” (ÇBÇY/55)

❖ **Aklı Başında Olmak**

“DİLRUB – Ah, beyin **aklı başında**, huzuru yerinde, bir sürü hayaller kuruyor...” (AB/22)

“ŞEMSEDDİN BEY– Ne zaman **aklı başında** idi ki bugün çıldırsın?” (GN/54)

“AKİLE – ...Bazıları uysal, **aklı başında** damadı bulur da bunarlar.” (İGA/36)

“LETAFET – **Aklı başında değil...** Affet.” (L/138)

“ZEKİYE – ...On iki gündür **aklı başında değildi.**” (VYS/56)

“ANA – Hay hay! Benim **aklım başımda.** Ben hükmederim ki bir kız muvafakat etmezse bir erkek onu zorla alamaz.” (ASYAEM/142)

“ANJELİK – ...Aman sevinçten **aklım başımda değil**, size sergüzeştimi sonra naklederim.” (AA/56)

“ZEKİYE – ...Ben şimdi kendimde değilim. **Aklım başımda yok.**” (VYS/37)

❖ **Aklı Başından Gitmek**

“DİLFERAH – ...elmasların, incilerin yerlerinde yeller estiğini Çelebi'ye gösterdiğim gibi **aklı başından gitti.**” (ÇYDÇ/239)

“NESİBE – Ben fareyi gördüğüm gibi **aklım başımdan gidip** hemen yerimden sıçradım.” (GB/20)

“ZEKİYE – ...Çıldırıyorum, **aklım başımdan gidiyor!**” (VYS/36)

“ŞEFİKA – ...Gene **aklım başımdan gidiyor.** Gene vücudumun her zerresi ayrı ayrı ayağa kalkıyor.” (ZÇ/79)

“DİLRUB – ...Siz gidiyorsunuz, **aklım da başımdan gitti.**” (AB/16)

“TAHİRE HANIM – ...kızın evden gideceğini düşündükçe **aklınız da başınızdan gidiyor.**” (ZÇ/66)

❖ Aklı Ermemek

“PERİ – ...Biri mütecennin, birisi de bunak olan iki adamın bu inceliklere **akılları erer mi?**” (ÇYDÇ /242)

“KÜÇÜK AĞA – Efendim, peder-i azizim! İşte ağa söz anlıyor. İşte **aklı erdi.**” (ZN/88)

“SÜFYAN – ...Benim öyle yalancı cellada filan **aklım ermez.**” (AB/70)

“HALİME – ... Benim öyle zarıflakırdıya **aklım ermez.**” (ZT/53)

“HALİL BEY – ...Ana kız ne yaparsanız yapın! Benim sizin işinize **aklım ermiyor, karışmam.**” (ZÇ/73)

“NURCİHAN – Hayır kızım senin bu türlü keyifsizliğe **aklın ermez.**” (KB/144)

“HAFİZE – Letafet Hanım, senin bu işe **aklın eriyor mu?**” (L139)

“BURHAN – ...sizin böyle şeylere **aklınız erer mi?** Elinizin hamuruyla erkek işine karışmayın bari!” (İGA/9)

❖ Aklına Düşmek

“MEHRU – ...Oğlum **aklıma düştükçe** deli gibi oluyorum, ne söylediğimi, ne yaptığımı bilmiyorum.” (G/53)

❖ Aklına Gelmek

“BEYTİYE – Donanma dediniz de **aklıma geldi.**” (İGA/18)

“OSMAN – Lakin Seydi Yahya'nın hareketi de **aklıma geldikçe** yüreğim titrer!” (SY/94)

“BAHTİYAR – Sus kardeş. Akif **aklıma geliyor** da sinirlerime dokunuyor.” (AB/47)

“MİHRİDİL – ...Onurunuzu düşündüm de gönlünüzün durumu hiç **aklıma gelmedi.**” (KB/108)

“DİLİRUB – ...Ah, şimdiye kadar hiç de **aklıma gelmedi.**” (AB/22)

“ZAIK – ...Ama iyi oldu, şu Akile Dudu'yu **aklıma getirdi.**” (İGA/27)

“SÜLEYMAN – ...ailemden kimsenin namusunun bozulabileceğini hayatımda bir kere **aklıma getirmedim.**” (AB/70)

“SÜLEYMAN – ...Kendine şefaatchi bulmak için adam şehit etmek nereden **aklına geldi?**” (AB/101)

“FERHAD – ...Ah! Nereden **aklına geldi** şimdi bu?” (G/10)

“ŞEFİKA – ...gene bu odada bir hikâye kitabı okuyordum, **aklına geldi mi?**” (ZÇ/54)

❖ Aklından Çıkmak

“BAHTİYAR – Hatta hiç **aklımdan çıkmaz**, bir ticari geziden dönüşümüz donanmaya rastlamıştı.” (İGA/18)

“MUHSİN EFENDİ – Doğru yahu, saat sekizde İhsan Bey kayıkla bizi bekleyecekti, tamamen **aklımdan çıkmış**.” (Mİ/49)

❖ Aklından geçmek

“SÜLEYMAN – ...Ah, gözümde hala kutsalsınız, **aklımdan geçenleri söyleyemem**.” (AB/35)

❖ Aklını Başına Almak

“PERİ – İnşallah bundan sonra hepimiz **aklımızı başımıza alı**ız da hep böyle tatlı tatlı yaşarız.” (ÇYDÇ/241)

“SİYAVUŞ – ...Zaman geçip de **aklını başına al**ınca bu işkenceyi o kadar müthiş bulur ki, buna nispetle ölüm ıstırapı hiç menzilesinde kalır.” (FKBFYS/267)

“GERŞİYUZ – ...**Aklını başına al** da ona göre başının çaresini düşün.” (FKBFYS/287)

“MUHTAR BEY – ...**Aklını başına al**! Billâh şu ellerim zincirden kurtulursa, pençemi karnına salar, ciğerini koparırım!” (G/57)

“FRANSUVA – ...**Aklını başına al** da bir daha acele ve tehevvrle iş görme.” (AA/43)

❖ Aklını Başına Toplamak

“ZEYD – Siz yatın, biraz rahat edin, ben de **aklımı başıma toplayayım**.” (SY/54)

“AHŞİD – ...**Aklını başına topla** sultanım, kaybedecek zamanımız yok.” (KB/141)

“NURCİHAN – ...Kardeşim! Şahım! Velinimetim! Bari siz biraz **aklınızı başınıza toplayınız.**” (KB/162)

❖ Aklını Başından Almak

“MUHSİN – ...Ama ne afet! Kıyamet! **Aklımı başımdan aldı.**” (L/82)

“SABİRE HANIM – ...Benim zannıma göre bir hınzır kaltak, Meftun’uma meftun olmuş da büyüçüler, cincilerle **aklını başından almıştır.**” (E/58)

❖ Aklını Bozmak

“KEYKAVUS – ...Aman Siyavuş sükût etme! Şimdi **aklını bozacağım.**” (FKBFYS/259)

“NESİBE – ...Aman Yarabbi! Korkudan **aklını bozacağım.**” (GB/20)

“NAİLE – Sakın ha! O **aklını bozmuş**, sen de çıldırma!” (L/112)

“RUKİYE – Zavallı adam sonradan **aklını bozmuş** olmalı.” (GB/23)

“SEREFRAZ – Hay... Bu adam **aklını bozmuş**. Gözünün nuru bir danecik evladına kıyacak.” (EK/75)

“FAZİL – O nasıl lakırdı? Sen **aklını mı bozdun?**” (EK/52)

“KEYKAVUS – ...Bir parça gürültü eden insan mutlaka **aklını mı bozmuş?**” (FKBFYS/256)

“HALİME – Maşukan ben miyim? Sen **aklını mı bozdun?**” (SY/98)

“HAFİZE – ...Haydi kızım, içeri... **Aklınızı mı bozdunuz?**” (L/136)

❖ Aklını Kaçırmak

“SENA – **Aklını mı kaçırdın sen!**” (AH/53)

“HAMZA – Ay, ay, ay! Yavaş, **aklını mı kaçırdın sen?**” (AH/53)

❖ Aklını Kaybetmek

“GÜLNİHAL – İsmet, sen **aklını mı kaybettin?**” (GN/43)

❖ Alını Açık Olmak

“SEYDİ YAHYA – Hayır! Benim **alınım açıktır!**” (SY/128)

❖ **Alına Kara Yazı Yazılmak**

“MEFTUN BEY – ...Biz kan ağladıkça kendisinin güle güle gözlerinden yaş gelmesiçün **alnımıza bu kara yazıyı yazmış.**” (E/43)

❖ **Altında Kalmak**

“BEHREVER – ...Allah Allah insan ne kadar büyük olur ise o kadar alçakların kahır **altında kalıyor!**” (KB/109)

❖ **Alt Üst Etmek**

“ZURURİ – ...sizin oğlunuz hakkında verdiğiniz haber de bizim kararı **alt üst edecek.**” (AH/25)

❖ **Altını Üstüne Getirmek**

“ZÜLFİKAR – Şimdi Hâkim Efendi bir güvence daha verecek de işin bütün bütün **altı üstüne gelecek!**” (G/100)

“HALİME – Ah! Yusuf! Ne yaptın! Kalbimin **altını üstüne getirdin...**” (SY/100)

❖ **Arap Saçı**

“RİFAT EFENDİ – ...Ancak, iş şimdi **arap saçı gibi dolaştı.** Başka çare kalmadı.” (E/71)

❖ **Arayı Bulmak**

“AKİLE – ...eskisiyle **aranızı bulsak** iyi olur.” (İGA/42)

❖ **Arkasına Düşmek**

“İSLAM BEY – ...Ben vatanım için buraya geldim. O da benim için **arkama düşmüş,** buraya gelmiş.” (VYS/81)

❖ **Ateş Kesilmek**

“ŞEFİKA – Gene her tarafım **ateş kesildi.**” (ZÇ/49)

❖ **Ateş Püskürmek**

“İHSAN BEY – ...Biraz önce her söylediğime **ateş püskürürken** şimdi kadınlığı tuttu.” (ÇBÇY/60)

❖ **Ayağına Dolaşmak**

“KEYKAVUS – Hâlbuki işte hıyanetin yine senin **ayaklarına dolaştı.**” (FKBFYS/265)

❖ **Ayağı Yerden Kesilmek**

“AZMÎ EFENDİ – ...Adamın **ayakları yerden kesildi.** İmkânı yok mühre dikkat etmez.” (ÇBÇY/42)

❖ **Ayaklarına Karasular İnme**

“SAFİNÂZ – Vallahi hanımcığım, iki saattir arka kapıda bekleye bekleye **ayaklarıma karasular indi.**” (GB/17)

❖ **Bağrını Açmak**

“ZEKİYE – ...Nihayet, kara toprak **bağrını açıyor.**” (VYS/66)

❖ **Baltayı Taşa Vurmak**

“HAFİZE – **Baltayı taşa vurmuşum!** Maşallah maşallah! Aslan gibi delikanlı!” (L/121)

❖ **Baş Başa Kalmak**

“NURCİHAN – ...Kızınızla Mihridil cariyenizden başka odada kimse kalmasın, ferman buyurunuz da bir **baş başa kalalım...**” (KB/147)

❖ **Baş Başa Vermek**

“LÜTFİYE HANIM – ...Hadi git, on paraya bir mum al git yanına da **baş başa verip** derdinize yanın siz de, o da...” (ÇBÇY/57)

❖ **Baş Göz Etmek**

“HÜSNÜ BEY – ...O zaman biz ne yaparız yaparız, kızı **baş göz ederiz.**” (A/105)

“AZMÎ EFENDÎ – ...Deminden beri sizi burada **baş göz etsek** diye düşünüyorum.” (ÇBÇY/29)

“AKİLE – ...Ne ana var ne baba; çocukları da **baş göz ettik.**” (İGA/28)

❖ **Başucuna Dikilmek**

“BEHREVER – ...Bak mezar taşı **başımın ucuna dikildi.**” (KB/98)

❖ **Başucunda Dolaşmak**

“BEHREVER – Ben ölüyorum... Azrail **başucumda dolaşiyor!**” (KB/159)

“SITKI BEY – ...Azrail **başucumuzda dolaşıp duruyor.**” (VYS/47)

❖ **Başı Belaya Girmek / Uğramak**

“HÜSNÜ BEY – ...Birisi kocaya varacak, birisi de evlenecek. Ara yerde benim **başım belaya uğruyor.**” (A/86)

❖ **Başına Bela Olmak**

“ARSLANGÖZ – ...O biçare çocuğun **başına bela olup kalacağım!**” (ÇÖ/353)

❖ **Başını Alıp Gitmek**

“CANBOLAT – ...Samurkaş Bey Arslangöz gibi **başını alıp gidemezdi.**” (ÇÖ/355)

❖ **Başının Etini Yemek**

“HESNA HANIM – ...Sonra **başımın etini yer bitirir,** çünkü ne kadar olsam üvey anayım.” (A/86)

❖ **Baştan Çıkarmak**

“HAFİZE – Halini, şanını bilmediği namuslu bir kadını **baştan mı çıkarmak** istiyor?” (L/138)

❖ **Beti Benzi Atmak**

“SAMURKAŞ – ...Asla **benzim atıp** sararmayacak!” (ÇÖ/346)

“KOSTAKİ – ...Aman hanımım, Rusyalı geldi deyince, Maryanko’nun **beti benzi attı.**” (KY/72)

❖ **Bin Dereden Su Getirmek**

“NUMAN – ... **Bin dereden su getirdim.** Bir türlü ikna kabil olmadı.” (EK/85)

❖ **Boş Bulunmak**

“YUSUF – ...Ah! Nasıl **boş bulundum!**” (SY/101)

❖ **Boynu Kıldan İnce**

“EVHAMİ – ...Ben de kendimi usturlab hazretlerine teslim ettim. Ona karşı **boynum kıldan incedir.**” (E/40)

❖ **Boynunu Bükmek**

“JÖN FİYER – Efendim, karşınızda **boynunu büküp** durana bir kere baksanıza!” (ASYAEM/160)

“TİMURTAŞ – ...Koca bir beyzade benim evimden arsız bir dilenci kovulur gibi **boynunu büküp** gidemez.” (ÇÖ/337)

“EFRASİYAB – ...Senin gibi feleğe baş eğmemek, **boyun bükmemek** derecesinde mağrur olan bir pehlivan için şimdi bu kadar mezellet, meskenet yakışık alır mı?” (FKBFYS/297)

❖ **Boyun Eğmek**

“YEZAD – ...Evet! Feridun ortaya çıkana dek, sabredip kaderimize **boyun eğebiliriz.**” (G/67)

“KUBAT – ...Sabırlı olun, Tanrı’dan gelene **boyun eğin!**” (G/67)

❖ **Burnundan Gelmek**

“SABİRE HANIM – ...Akşamdan beri gülüp oynadıklarımız hep **burnumdan geldi.**” (E/44)

❖ **Burnundan Getirmek**

“*MUHTEREM – ...Ben şimdi gider, yaptıklarını onların **burnundan getiririm.***”
(AH/25)

❖ **Burnunu Sokmak**

“*HİMMET – Kadın Halime, sen sus! Her şeye **burnunu sokma!***” (ZT/32)

“*SELİME – Gelip **burnunuzu sokmak** size mi düşmüş?*” (ZT/16)

❖ **Burnundan Kıl Aldırmamak**

“*BEYTİYE – ...Canım **burnundan kıl aldırıyor.** Terbiyesizin bu tavrına şaşıp kaldık.*” (İGA/40)

❖ **Caka Satmak**

“*AZMÎ EFENDİ – Belli ki kaymakam **caka satmak**, fakir fukarayı bir kat daha tehdit edip canlarını yakmak için oğlunuzun kendisine damat olacağı yolunda bir yalan çıkarmış.*” (ÇBCY/55)

❖ **Can Atmak**

“*CELAL – ...Çektiğin eziyetlerden kurtulmak için cehenneme **can atacaksın** da gitmeye yol bulamayacaksın!*” (CH/192)

“*İVAZ – ...Sizin hizmetinizde bulunmaya **can atarım.***” (ZT/47)

“*KAPLAN PAŞA – ...yine herkes onu benim yerimde görmeye **can atıyor.***”
(GN/38)

“*YADİGÂR – ...kendisi bir herifin ayağını öpmeye **can atıyor.***” (GN/110)

❖ **Can Bulmak**

“*GÜLNİHAL – ...Vücudum, kıştan kurtulmuş ağaç gibi yeniden **can bulurdu.***”
(GN/23)

“*ATA – ...Bir kere yüzüme, gözüme sürüyorum, olmazsa biraz da kokluyorum, her tarafım yeniden **can buluyor**, derslerime öyle çalışıyorum.*” (ZÇ/99)

❖ Can Çekişmek

“SENA – ...Bir de baktık ki, yaşlı bir kadın **can çekişiyor**.” (AH/12)

“ZİVER – ...en üstteki taşçının çekici Hamza’ nın başına düşmüş, bütün beyni dışarı fırlamış. Zavallı şimdi **can çekişiyor**.” (AH/64)

“İVAZ – ...Ben de ilaçlar vardır ki bir illeti sallamaz, hele bir **can çekişme** sıralarına gelsin de görürsünüz.” (ZT/55)

“AKİF – ...Her saat ölüyorum, **can çekişmekteki** acıyı her dakika vücudumda hissediyorum.” (AB/74)

“GÜLNİHAL – ...Bana bir saat yaşamak, bir hafta **can çekişmekten** eziyetli gelir.” (GN/27)

“MİHR-İ CİHAN – ...Zati ben Celal’ in nazarında düştüğümü öğrendiğim dakikada ölürüm. **Can çekişmeye** bile hacet kalmaz.” (CH/181)

❖ Can Düşmanı Olmak

“MEYHANEÇİ – ...Hayal yine o hayal... Birbirimize **can düşmanı olduk**.” (AB/67)

❖ Can Evi

“NEYYİRE – ...Yüzünüze baktığım anda **can evime** bir ok atmış olaydın, mümkün değil, kalbime muhabbetinden önce yetişemezdi!” (CH/84)

❖ Can Kulağıyla Dinlemek

“MİHRİDİL – ...Sözümü **can kulağıyla dinle**.” (KB/98)

“AHŞİD – ...Behrever dinle, **can kulağıyla dinle**” (KB/141)

“SENA – ...**Can kulağıyla dinlemiyorsun**, beni baştan savuruyorsun, sen aşk, sevgi nedir bilmiyorsun.” (AH/12)

“MÜŞTAK BEY – ...Bak o zaman nasıl **can kulağıyla dinlerim**.” (ŞE/48)

❖ Can Olmak

“ZİBA DUDU – İşte, ömrün oldukça sana **can olacak** sevgilin Sakine Hanım...” (ŞE/40)

❖ **Can Vermek**

“KADIN – ...Zevcim düşmanların eline düşüp yüz bin işkenceyle **can verdi.**” (SY/20)

“SEYDİ YAHYA – ...Meydanı muharebede yüz kişiden ziyade elimde **can verdi!**” (SY/20)

“FAZIL – ...Akrabamın cümlesi pençesinde **can verdi.**” (EK/41)

“NUMAN – La havle! Uğruna **can verdiğin** cananı rakibine bağışla...” (EK/87)

“KADIN – ...Dünyaya getirdiğim dört tane ciğerparemin biri birini müteakip açlıktan **can verdiğini** gördüm!” (SY/20)

“CELAL – ...Benim elimden gelse, islâmın yere düşen gölgelerine **can vereceğim.**” (CH/157)

“SEYDİ YAHYA – ...Meydan-ı muharebede vatan uğrunda **can veren** o koca kahramanların vasiyetini icra etmeyeyim mi?” (SY/30)

“GÜLNİHAL – ...Hanım süt verecekse ben de **can veririm!**” (GN/24)

“MEHRU – ...Zalimin zulmüyle baba sevecenliğinin bir arada bulunamayacağını bildiği için, **can verirken** seni bana emanet etti!” (G/51)

“PEDRO – ...Böyle adamlar bir isim, bir namus, bir şöhret için **can verirler.**” (SY/77)

“İSMET – İşte Zülfikar Ağa, hani tüfekçi başı, yolunuza **can veriyor.**” (G/88)

“GÜLNİHAL – ...Bilmezsin, sözlerin sanki vücuduma **can veriyor.**” (GN/115)

“SITKI BEY – ...Ben askere, bu yolda **can vermek** için girdim.” (VYS/49)

“CELAL – Padişahım, milletimi sevdiğim, Milet yolunda **can vermek** istediğim için siz beni şahsınıza, devletinize hain mi zannediyorsunuz?” (CH/98)

“CELAL – Dünya’ da hak yolunda **can vermek** isteyenlerin önünde bulunmak gibi büyüklük mü olur?” (CH/101)

“CELAL – İyice tembih et, kimsenin bir kılına bir puluna dokunan olursa **can vermekle** bile elimden güç kurtulur.” (CH/174)

“AKİF – ...O yolda sevgilimden ayrılmalıyım ki adam olduğumu anlayabileyim. Yoksa **can vermekten** ne olur?” (AB/16)

“CELAL – ...Dünyada yoluna **can vermekten** büyük bir devlet göremediğim Neyyire’ yi telef ettim.” (CH/187)

“SEYFEDDİN – Emrime tabi olup da yolunuza **can vermeye** gelen askerler amirlerinin hakaret görmesini istemiyorlar.” (CH/131)

“MUHTAR BEY – Haremi onun için **can vermiş**, yine kendisini herkesten talihsiz sanıyor!” (GN/65)

“SEYDİ YAHYA – ...Zevci de düşmanların elinde **can vermiş!**” (SY/20)

“AKİF – ...Ben vatanımın namusunu korumak için **canımı vermek istedim**, kader buna razı olmadı.” (AB/56)

❖ Can Yakmak

“BEHREVER – ...Zehir vücut telef eder, o **can yakıyor**, namus helak ediyor!” (KB/155)

“AKİF – ...Bir gemi düşman **can yakmakta** bu melunun yerini tutar mı?” (AB/74)

“ZAHİRE – O, dünyada **can yakmaktan** büyük eğlence bulamayan avcılar, bir tilki bir koyun yavrusunu bile anasının yanında iken öldürmeye kıyamaz.” (CH/195)

“MUHTAR BEY – Hain! Bu kadar ev yıktın, bu kadar **can yaktın!**” (GN/121)

❖ Cana Yakın

“PERİ – ...Oğlu bu kadar budala olmasaydı da biraz daha **cana yakın** bulunsaydı.” (ÇYDÇ/231)

❖ Canı Çıkmak

“İVAZ – ...Hayır adam, **canım çıksın** hekim isem!” (ZT/28)

❖ Canı Sıkılmak

“İVAZ – Ey ne olmuş... **Canım sıkılmasın** diye ediyorum.” (ZT/13)

“ZİBA – ...Yapanlara da **canım sıkılmıştı**.” (ÇÖ/342)

“KUTBEDDİN – Padişahımın hizmetinde, pederimin, validemin yanındayken neye **canım sıkılsın?**” (CH/85)

“EVHAMİ – ...Elbette sonra otura otura **canın sıkılır**; eh, öğle üstü çarşıları bir dolaşırsın.” (E/22)

“FERHAD – Oğlum! Rahat mısın? **Canın sıkılıyor** mu?” (G/45)

“MİHRİDİL – ...Lakırdımın nereye varacağını bildiniz de onun için **canınız sıkılıyor**.” (KB/97)

“NEYYİRE – Burada **canın sıkılmıyor** mu?” (CH/85)

❖ Canı Yanmak

“ZÂİK – ...Böylelerden o ailelerin çok **canı yanıyor**.” (İGA/27)

“PAŞA – ...Benim o ocaktan **canım yandı**.” (EK/81)

“FAZİL – ...Biraz da senin **canın yansın**.” (EK/41)

❖ Canına Okumak

“HAMZA – Vallahi efendim bir çare düşünüyorum, ama sonra anlarılarsa ikimizin de **canına okurlar**.” (AH/51)

❖ Canına Kastetmek

“AKİF – ...Benim **canıma kastetmiş**, sağken ölü göstermeye çalışmış öyle mi?” (AB/74)

❖ Canına Kıymak

“HULUSÎ – ...Yürü hem sebab-i hayatın olan o biçarenin **canına kıy**! Hem amcanın kızına kara taştan gelinlik döşekler yaptır.” (EK/62)

“İSMET – ...Muhtar’ın **canına kıyacaklar** diyorsun. **Can kıymak** isteyenlerin yüzü öyle güleç, öyle gülümser olur mu?” (GN/17)

“ESAD – ...Yüzüme öyle bir bakıyor ki, ne vakit yalnız kalsak **canıma kıyacak** gibi geliyor.” (AB/96)

“KARA VELÎ – Bir adım daha atarsan **canıma kıyarım!**” (GN/34)

“İSMET – ...Eğlenecek kadar eğlendin; sonra hiç acımadan **canıma kıydın**.” (G/88)

“BEHREVER – Ah ölmek nerede kalır? Kendimi öldürmek! Kendi **canıma kıymak**...” (KB/151)

“GÜLNİHAL – ...Meğer beyimin **canına kıyan** lanet olasılar, beni de esir diye cellât yüzlü bir herife satmışlar.” (GN/21)

“ZAHİRE – ...İki mahlûkun biri kabahatli olmakla ikisinin birden **canına kıyar mısın?**” (CH/193)

“PERTEV – ...Paşa akrabamı öldürdü lakin hanedanıma sığındı. Babamın **canına kıydı**.” (EK/42)

“PAŞO HANIM – ...Bir kocan vardı, kıskançlığından bıktın, **canına kıydın!**”
(GN/41)

“CANBOLAT – ...Fakat yalnız yiğitlik göstereyim diye budalacasına **canına kıymadı.**” (ÇÖ/356)

“MİŞEL – ...Of! Dünyada bana en şefkatli, en aziz olan bir vefalı sevgilimin günahsız olarak **canına kıymışım.**” (AA/40)

“NİMET – Zalim! Gözüümün önünde **canına mı kıyacaksın?**” (EK/46)

“FAZIL – ...Yirmi iki yaşında **canına mı kıyacaksın?**” (EK/52)

“PERTEV – ...Beni kurtarmak ümidiyle o çaresizin **canına mı kıyacaksın?**”
(EK/54)

❖ Canına Minnet

“SEYDİ YAHYA – Benim için bir şey değil; bana zaten ne yapabilirler ki... İdamıma hükmetmeler, **canıma minnet!**” (SY/85)

“GÜLNİHAL – ...Bir vakitler dayak altında ölmeyi **canıma minnet** bildim.”
(GN/21)

“MÜŞTAK BEY – O bana can yoldaşı olacağına canım çıksa daha **canıma minnettir.**” (ŞE/40)

❖ Canına Tak Etmek

“ZİYBA – ...Bilmem nice zamandır ki hiç aman zaman vermemesinden, bir nefes aldirmamasından **canıma tak etti.**” (ZN/34)

❖ Canından Olmak

“ŞAHİN – ...Üç senenin içinde sekiz delikanlı tuzağına düştü, **canından oldu.**”
(AB/39)

“AKİF – ...Tam ümit üzerindeyken **canından olsun** ki, cehennemde göreceği azaba burada alışmaya başlasın.” (AB/87)

❖ Canını Almak

“NEYYİRE – ...Yüz binlerce adam zırhlar giyinmiş, sanki zırh giyinmekle gönülleri de demir kesilmiş, **can almakta** Azrail’le yarışıyorlar.” (CH/83)

“KADIN – ...Artık bana edeceğin kalmadı! Gel **canımı al** da kurtulayım!”
(SY/20)

“MUHSİN – ...Kocası olacak herif Azrail gibi **canımı aldı**.” (L/113)

“ZEKİYE – ...Ölüyor! **Canımı alıp** da onu verebilir misiniz?” (VYS/46)

“PERVEZ – Hübçehr! Ne diyorsun! Aman! **Canımı mı alacaksın!**” (G/45)

“SEYDİ YAHYA – ...Dur evvel şu hainin **canını alayım** da...” (SY/58)

“NEYYİRE – ...Bir asker başkasının yakasına sarılmış, bin hırsla, bin gazapla **canını almaya çalışıyor**.” (CH/83)

❖ Canını Dişine Takmak

“SEN ONÖR – ...Sen bizim madama intisap ettiğin zaman **canını dişine alıp** da intisap etmiştin.” (ASYAEM/158)

❖ Canını Feda Etmek

“SEN ONÖR – O zaman ise Jan’ı kaçırıp da sedye içine kendin girmiş olmaklığın bu yolda, ta kendi **canını fedaya** kadar varmak değil midir?”
(ASYAEM/159)

❖ Canını Kurtarmak

“DİLRUB – Hele ikisi de ayrıldı. Şuradan **canımı kurtarayım**.” (AB/99)

❖ Canını Ortaya Koymak

“GÜLNİHAL – ...herkese hakkını vermek için **canını ortaya koydu**. Hepimizin uğrunda şehit oldu.” (GN/30)

“GÜLNİHAL – ...Kimse, rahatça yaşamak için **canını ortaya koymaktan çekinmiyor**.” (GN/29)

❖ Canını Sıkma

“DİLRUB – Benden kendine varmak için hülleye girişecek kadar muhabbet göreceksin de onun için mi **canı sıkılacak?**” (AB/90)

“ARABELLA – Eğlenelim diye çıktık; bu herifler daha ziyade **canımızı sıkıttı!**”
(SY/90)

❖ **Canını Yakmak**

“KAPLAN PAŞA – ...Elbette istediğim gibi *canını yakacağım*.” (GN/38)

“PAŞO HANIM – ...Ah, ninem ölümünden başka bir şey düşünmüyor, yine *canını yakamıyorum*.” (GN/54)

❖ **Ciğeri Yanmak**

“AKİLE – ...densiz damatlardan *ciğerleri yanmış*, ancak utanma belasına sabır ve tahammül göstermek zorunda kalmış nice itibarlı aileler görüyor, tanıyorum.” (İGA/36)

❖ **Çenesi Düşmek**

“NAİLE – ...Bunlar artık edi ile büdü, çeneleri düşmüş, bunamış gevezeler.” (İGA/20)

❖ **Deli Divane Olmak**

“JAN – ...Matmazel birkaç defa kendisine haber göndermiş, o ise *deli mi olmuş divane mi olmuş*, ne olmuş...” (ASYAEM/147)

❖ **Dem Vurmak**

“HALİME – ...şimdi bana aşktan, alakadan *dem vuruyorsun!*” (SY/100)

❖ **Dil Dökmek**

“ELENA – A canım o hep kâtipçe *diller döktü*.” (A/92)

❖ **Dil Uzatmak**

“ZAHİRE – Mahlûkatın mukaddes bildiği fikirler elvermedi de şimdi Cenab-ı Hakk’a da *dil uzatıyorsun!*” (CH/238)

❖ **Dilden Dile Düşmek**

“LEKNAHURÎ – ...Lakin iş artık *dilden dile düşer*.” (E/68)

❖ **Dili Damağı Kurumak**

DANİŞ – Bu gece tüküre tüküre *dilim damağım kurumuş* olsa yeri vardır. (ÇYDÇ/243)

❖ **Dili Dolaşmak**

“BAHTİYAR – ...Dilruba... Ah! **Dilim dolaşmaya başladı.**” (AB/51)

❖ **Dili Tutulmak**

“KORKUT – ...Biz bir marifetli adam, bir hastalık anlar arif kişi arıyoruz ki ağamızın bir kızı var, hastalıktan **dili tutuldu.**” (ZT/20)

“ZAHİRE – Padişahım! Dehşetten **dilim tutuluyor.**” (CH/155)

“HAMZA – ...Ama ne yapıyorsunuz. **Diliniz mi tutuldu?**” (AH/17)

❖ **Dili Varmamak**

“AYŞE KADIN – ...Vallahi kızım söylemeğe de **dilim varmıyor.**” (E/57)

“İHSAN BEY – ...Efendim! Söylemeye **dilim varmıyor.**” (ÇBÇY/27)

“FAZIL – ...Ya Rabbi, söylemeğe de **dilim varmıyor.**” (EK/41)

❖ **Diline Dolamak**

“ZUHURİ – ...Zuhuri Efendi gibi onurlu, şerefli bir adamı **diline dolamış** orda burada konuşuyor.” (AH/59)

❖ **Dilini Tutmak**

“ABDİ – Sen **dilini tutacak** mısın? Yoksa...” (L/111)

❖ **Diş Geçirmek**

“HAMZA – ...Sen korkma, hiçbiri **diş geçiremez** bana.” (AH/62)

❖ **Dizlerinin Bağı Çözölmek**

“HESNA HANIM – Canım koştururaktan **dizlerimin bağı çözöldü.**” (A/124)

“MUHTAR – ...Hala karşımda duruyor da, **dizlerinin bağı çözölmüyor!**” (GN/34)

❖ **Dört Gözle Beklemek**

“AKİLE – ...Zenginlerin ölmesini **dört gözle bekleyen** cami imamlarından, kilise papazlarından, insanların birbirleriyle kavga etmelerini bekleyen avukatlardan, köşe başlarındaki arzuhalcilerden daha iyiyim.” (İGA/29)

“ZEYD – Evet, bu geceyi ben **dört gözle bekliyordum**; çünkü buraya geleli bir hizmet göremedim!” (SY/47)

“NESİBE – ...Akşamdan beri ha şimdi gelecek ha şimdi gelecek diye kendisini **dört gözle bekliyorum.**” (GB/17)

❖ Dünya Gözüyle Görmek

“SEYDİ YAHYA –...Merhamet et, hiç olmazsa ömrümün son gününde bir daha **dünya gözüyle** kızımı göreyim!” (SY/108)

“SEYDİ YAHYA – ...Ah! Kızım! Seni bir daha **dünya gözüyle göremeyeceğim!**” (SY/52)

“SEYDİ YAHYA – Ah! Kızım! Benim kızım! Seni bir daha **dünya gözüyle görüyorum!**” (SY/111)

❖ Ecel Terleri Dökmek

“İSMET – ...Vücudum bir kere daha **ecel terleri dökcek.**” (GN/112)

❖ El Çekmek

“NUMAN – ...Bendeniz ondan **el çektim.** Allah arkadaşınıza mübarek etsin!” (EK/64)

❖ El Etek Çekilmek

“AÇIKBAŞ – ...İşimize de **el etek çekildikten sonra** başlarız.” (AB/115)

❖ El Koymak

“KAHTAN – ...Köylüler de böylece, suçlunun malına **el konması** olayından korkarak, askerin yüzünü bile görmeden cem ayinlerini bırakıp tanrılarımıza tapınmayı kabul edeceklerdir.” (G/35)

“SUBAY – ...Cem ayini yapanların mallarına **el konur.**” (G/107)

❖ Elden Gitmek

“GÜLNİHAL – ...Muhtar Bey canını sakınsın. Sakınmazsa, **elden gider.**” (GN/17)

“ABDULLAH ÇAVUŞ – Hayır, beyim! Ben ölmeden kale **elden gitmez.**”
(VYS/43)

“KAPLAN PAŞA – Ah, yardım umudu da kalmadı! Devlet, bütün bütün **elden gitti!**” (GN/121)

“SÜLEYMAN – ...Akif **elden gitti.** Bu gece ya karıyı ya kendini öldürecek.”
(AB/86)

“EVHAMİ – Ulan Dursun! Bak ben de **elden gittim.**” (E/42)

❖ Ele Almak

“PEDRO – ...Ah! Böyle insaniyete karşı ben yine hamiyetsizliği **ele alacağım!**”
(SY/78)

❖ Ele Geçirmek

“KARA VELİ – ...Yoksa yirmi otuz kişinin kanını içmedikçe **ele geçiremezdik.**”
(GN/55)

❖ Ele Vermek

“HAFİZE – Hem parasını alır, hem de kendisini **ele verirdi.**” (L/138)
“SEYDİ YAHYA – ...Lakin ez-kaza kendini ele verirsen, bu zavallı zindancıyı **ele verme, günahıdır.**” (SY/82)

❖ Eli Varmamak

“DANIŞ – ...Of! Bir türlü **elim varmıyor.**” (ÇYDÇ/245)

❖ Eline Düşmek

“KAHTAN – ...Birazdan ya Hübçehr'i elde edeceğim ya da cellâdın **eline düşeceğim.**” (G/30)

“İVAZ – ...Ah, niçin siz gibi gül endam öyle nadanın **eline düşsün.**” (ZT/54)

“SEYDİ YAHYA – ...Aman ailemizi, evladımızı düşmanların **eline düşürme!**”
(SY/22)

❖ **Eline Geçmek**

“ZEYD – Yirmi bin taler! Yirmi bin taler! Acep **elime geçecek** misin?” (SY/45)

“FİRUZ – ...şimdi gitmesem bana bir daha güveni kalmayacağı gibi böyle güç bela **elime geçen** fırsatı da kaçırmış olacağım.” (GB/7)

❖ **Elinden Gelmek**

“HANİFE – Ne kendimi öldürebiliyorum; ne ölü gibi yaşamak **elimden geliyor!**” (VYS/37)

“PERVEZ – ...Ah, yapamam, **elimden gelmez!**” (G/39)

“SEYDİ YAHYA – Ah! Kızımı hatırıma getirdikçe ağlamamak **elimden gelmez!**” (SY/52)

“MELİK NUSRET – ...Düşmana karşı duramaz isek karşısında mahvolmak da mı **elimizden gelmez.**” (CH/118)

“ŞAHİN – ...Ama biz serhadliyiz, bu türlü işler serhad delikanlısının **elinden gelmez.**” (AB/40)

“İZZEDDİN – ...Evet bu kale ile Tatar’ın hücumuna karşı durmak bir merdin, bir kahramanın **elinden gelmez.**” (CH/144)

“SÜLEYMAN – Kurtulamazsan, intikamını almak da **elinden gelmez mi?**” (AB/83)

❖ **Elini Kana Bulamak**

“DİLRUB – Allah’tan korkmuyor musun? Bu yaştan sonra **elini kana mı bulayacaksın?**” (AB/101)

❖ **Etekleri Tutuşmak**

“EDA – ...Bu haberi alan beyin **etekleri tutuşur.**” (AH/58)

❖ **Fırıldak Çevirmek**

“MADAM MANDOR – ...Güya bizi Sen Onör’e haber vermekle onun tarafından bir ihsana nail olacağını ümit ederek bir **fırıldak çevirmeye** kalkışmıştı.” (ASYAEM/157)

❖ **Gam yemek**

“İSLAM BEY – ...Bundan sonra ölürsem, hatta senin için bile **gam yemeyeceğim**.” (VYS/28)

❖ **Gelin Güvey Olmak**

“PAŞA – ...Herkes burada kendi kendine **gelin güvey oluyor**.” (EK/70)

❖ **Geri Kalmak**

“MÜŞTAK BEY – ...Öyle işinden **geri kaldığına** asla razı olmam.” (ŞE/49)

“İSLAM BEY – ...Kimse sınır boyunun bir taşını korumada, yavrusunu sakınan dişi arslandan, anasını sakınan erkek insandan **geri kalmıyor**.” (VYS/56)

❖ **Göğüs Vermek**

“SÜLEYMAN – ...gülleye, kurşuna **göğüs verdiği** ateşten, sudan korkmadığın gibi; kedere, belaya da metanetle karşı durabilir misin?” (AB/59)

❖ **Gönlü Isınmak**

“VİRJİNİ – ...galiba çocuğa **gönlü ısınmış** olacak.” (ASYAEM/151)

❖ **Gönlünden Çıkarmak**

“SITKI BEY – ...Bir türlü, devletin kendini yetiştirmek için harcadığı paraları **gönlünden çıkaramadı**.” (VYS/51)

❖ **Gönlüne Tesir Etmek**

“AKİF – ...Devletim için hayatımı ne kadar tehlikelere attığımı söyledim, **gönlünüze tesir etmedi**.” (AB/58)

❖ **Gönlünü Açmak**

“ŞEFİKA – İzin verir misiniz, **gönlümü açayım** da içinde olan esrarı önünüze dökeyim?” (ZÇ/74)

“MUHTAR BEY – ...Gelin çevreme... gelin ki size **gönlümü açayım**, düşüncemi göstereyim!” (GN/105)

❖ **Gönlünü Almak**

“İSMET – ...Paşa, benim Muhtar için çay vereceğime bakıyor da, **gönlümü de almak** umuduna mı düşüyor?” (GN/44)

“MÜMTAZ BEY – İhtiyarın neşesini kaçırdık. Bari **gönlünü alınız** da, güzel güzel sohbet edelim.” (Mİ/46)

❖ **Gönlünü Kırmak**

“MEHRU – Ferhad! Dün senin **gönlünü kırdım**.” (G/53)

“ZEKİYE – ...Döktüğün yaşlar, yüzüne yer etmiş! **Gönlünü mü kırdım?**” (VYS/37)

❖ **Gönlünü Yapmak**

“PEDRO – Sırrıma vakıftır! Kızdırmaya gelmez! **Gönlünü yapmalı!**” (SY/121)

❖ **Gönül vermek**

“HÜBÇEHR – ...Babam, bir erkeğe **gönül verdiğimi** bilse, hiç kuşkusuz bir an aman vermez, hemen onu cellâtların eline teslim eder!” (G/22)

“FERHAT – ...Sözün doğrusu ben şu hanıma **gönül verdim**.” (E/97)

“GÜLNİHAL – ...Erkekler, on üç yaşındaki çocuğa da **gönül vermezler** ya!” (GN/48)

❖ **Göz Doldurmak**

“MELİK NUSRET – ...**göz doldurmak** lazım gelir dedim de onun için böyle bir münasebetsizlik ettim.” (CH/165)

❖ **Göz Dikmek**

“ZEVKİYE – ...karıdan çabucak bıkar, başkalarına **göz dikermişsin**.” (İGA/67)

“ESAD – ...Ben, kimsenin eşine **göz dikmedim**. Dul zannettiğim bir kadını nikâh ettim.” (AB/60)

“CELAL – ...Hem imdat etmek isteyenleri mutlak saltanatınıza **göz dikmiş** zannediyorsunuz.” (CH/97)

“NEFİSE – ...Mahiyetini, haddini, liyakatini bilmeyen bir alçak, baştan büyük bir lokmaya **göz dikmiş**.” (ÇÖ/318)

“ZAHİRE – Şu haine bak! Velinimetinin ırzına **göz dikmiş.**” (CH/222)

“ZAHİRE – ...Hınzır, aslan yatağına **göz dikmiş!**” (CH/245)

“LEKNAHURİ – ...Bu Bey karınıza, öbürü de kızınıza **göz dikmiş.**” (E/97)

“NUMAN – Maşallah! Pertev benim ırzıma **göz dikmiş...**” (EK/60)

“PAŞA – Öğren! Pertev senin ırzına, nişanına **göz dikmiş.**” (EK/79)

❖ Göz Koymak

“MUHTAR BEY – ...Bu köpek nasıl benim kardeşime, berikinin mirasına **göz koyabilmiş?**” (GN/105)

“AKİLE – ...Evlerinde on dört yaşındaki kızlara **değişilmeyecek hanımları** varken, dışarıdaki murdar karılara **göz koyarlar.**” (İGA/46)

❖ Göz Ucuyla Bakmak

“MEFTUN BEY – ...Hele ben kadın olsam, bu nazlıların hiçbirine **göz ucuyla bile bakmazdım.**” (E/37)

❖ Gözdağı Vermek

“HAMZA – ...Ayrıca onlar zengin insanlar, para kuvvetiyle her işi götürüler, filan diye biraz **gözdağı verdim.**” (AH/35)

❖ Gözden Çıkarmak

“BEYTİYE – ...Allah rahatlık versin, ben artık saati, kordonu **gözden çıkardım...**” (İGA/20)

“SITKI BEY – ... Allah bilir ama devlet kaleyi **gözden çıkarmış...**” (VYS/61)

❖ Gözden Düşmek

“LEKNAHURİ – Biz **gözden düştük,** öyle mi?” (E/58)

❖ Gözden Geçirmek

“ABDİ – ...Burada bilakis halkın içine girmeli, güzel güzel hanımları **gözden geçirmeli.**” (L/52)

❖ Gözden Kaçırarak

“ZÂİK – Böyle kız gibi halim selim erkeklerin, değer bilir, efendi, nazik, cömert ailelere düştüklerinde adam oldukları da **gözden kaçırılmamalı**.” (İGA/26)

❖ Göze Almak

“ZÜLFİKAR – Bir taşla sorun; her şeyi **göze alabilir misin?**” (G/74)

“PERVEZ – ...Ben de ona bir söz söylemeyi **göze alamadım!**” (G/12)

“MUHTAR BEY – ...Sizi kaybetmeyi **göze alamadım**.” (GN/123)

“SİYAVUŞ – ...perilerin tılsımlarına sihirlerine uğrayarak gözleri bile kör olduğu zaman can fedasını **göze alarak** kendisini kurtaran Rüstem olmuştur.” (FKBFYS/280)

“CANBOLAT – Korkaktır diye şarkılar çıkaran bir aslan yavrusu aslan ki hakkında edilen iftirayı red için nefisini kurban etmeyi **göze aldı**.” (ÇÖ/354)

“CANBOLAT – ...**göze aldığı** fedakârlıkların beyhude olmadığını o surette tahakkuk edecekmiş.” (ÇÖ/356)

“TİMURTAŞ – ...Bari bu kadar fenalıkları **göze aldığın** halde düşmanına, bana, şu ihtiyar Timurtaş’a bir fenalık edebilmiş olacak mısın?” (ÇÖ/338)

“PERVEZ – Ben ölümü **göze aldım!**” (G/45)

“AKİF – ...Vasiyetimi yerine getirmek için buralara kadar savaşı **göze aldınız**, öyle mi?” (AB/56)

“ZÜLFİKAR – ...Meğer herkese, canını **göze alınca** insanlara yardım edebilirmiş.” (G/90)

“FERHAD – ...Onu kurtarmalıyım! Her türlü tehlikeyi **göze alıp** kurtarmalıyım!” (G/64)

“NİMET – ...İstemesem gece vakti korkuları, belaları **göze alır** da buralara gelir miyim?” (EK/51)

“HAMZA – Mecbur kalsa bırakıp Hindistan’a kadar kaçmayı bile **göze alır**.” (AH/37)

“HAMZA – ...Böyle şeyler için her türlü belayı **göze alırım** ben.” (A/56)

“MARGERİT – Ben gönülümün sahibesiyim. Her şeyi **göze alırım**.” (HD/185)

“ZEKİYE – ... Ben de elbette sana herkesten yakın olurum, her fedakârlığı **göze alırım**.” (VYS/58)

“GÜLNİHAL – ...Seni dünyada rahat yaşatmak için ahirette cehennemden kurtulmamayı **göze alırım.**” (GN/21)

“JÖN FİYER – ...Artık her belayı **göze almalı.**” (ASYAEM/154)

“MUHSİN EFENDİ – ...Def edilemeyeceği anlaşıldı. Gece yarısına kadar rahatsızlığı **göze almalyız.**” (Mİ/52)

❖ Göze Çarpmak

“ABDİ – Halkın tuttuğu yolu tutmayıp da kendi kendine birtakım kaideler, adetler icat edersen **göze çarparsın.**” (L/54)

“LEKNAHURİ – ...Yatan bir hint tavuğuna bakınca, başındaki kıkırdakları bembeyaz görünür. Kan diye bir şey **göze çarpmaz.**” (E/53)

❖ Gözleri Dolmak

“ZEKİYE – ...Ben çocukken, ağlarsam kederinden acı acı gülerdin; gülssem, sevincinden **gözlerin dolardı.**” (VYS/37)

❖ Gözleri Kamaşmak

“ŞAHİN – ...Yüzüne kim bakarsa **gözleri kamaşıyor,** kim bakarsa bir daha görmez oluyor.” (AB/42)

“ZEYD – ... Ah! Ölüyorum! Ah! **Gözlerim kamaşıyor.**” (SY/59)

❖ Gözleri Kan Çanağına Dönmek

“KÖYLÜ – Silahlı, hele birisi haydut gibiydi. **Gözleri kan çanağına dönmüş.**” (ASYAEM/145)

❖ Gözleri Kararmak

“MEFTUN BEY – O ne? **Gözlerim kararıyor!** Dizlerim titriyor!” (E/70)

❖ Gözleri Yollarda Kalmak

“BEYTİYE – ...nerelerdeydin? **Gözlerim yollarda kaldı.**” (İGA/13)

❖ **Gözü Doymamak**

“*CAFKO – ...Allah selamet versin, iyi arkadaşdır, adam kollar, ama **gözü** doymaz.*” (G/65)

❖ **Gözü Gönlü Açılmak**

“*PENBE – ...Azıcık **gözüm gönlüm** açılsın.*” (E/69)

❖ **Gözünden Düşmek**

“*HALİME – ...Ben o evvelki hemşiren değil miyim? Niçin böyle birden bire **gözünden düştüm?***” (SY/121)

❖ **Gözünü Dört Açmak**

“*EVHAMİ – ...**Gözünü dört aç.** İnan ki buluttan nem kaparım.*” (E/32)

❖ **Gözüne Girmek**

“*ANTONYO – ...Ben ilk geldiğim vakit ne oyun **gözüme girerdi**, ne bir şey!*” (SY/65)

“*SALİHA – ...Bu eziyetlere ne kadar tahammül edersen, o kadar **gözüme girersin.***” (ÇYDÇ/228)

“*YANKO – Tamam! Şu üvey babanın **gözüne girmeye** bakalım.*” (KY/71)

❖ **Gözüne İlişmek**

“*İVAZ – ...Buna **gözü ilişip** de evlenmeye yeltenmeyen de acaba adam mıdır?*” (ZN/32)

“*AZMİ EFENDİ – ...Canım geçen gün **gözüme ilişti.** Şimdi bir türlü bulamıyorum.*” (ÇBÇY/35)

❖ **Gözüne Kestirmek**

“*DİLFERAH – ...Perinin canını almağa kadar **gözüne kestirdi.***” (ÇYDÇ/37)

❖ **Gözünü Budaktan Esirgememek**

“*ZİBA – ...Öyle **gözünü budaktan esirgemeyen** kahraman...*” (ÇÖ/355)

❖ **Gözünün Önünde Dolaşmak**

“BEHREVER – ...Ölüm her türlü dehşetiyle **gözümün önünde dolaşıyor.**”
(KB/156)

❖ **Gözünün Önünde Durmak**

“HÂKİM EFENDİ – ...Öldürttüğü kadınların, masumların hala hayalleri **gözümün önünde duruyor!**” (GN/122)

❖ **Gözünün Önüne Getirmek**

“SITKI BEY – ...Biçarenin çektiği felaketleri **gözümün önüne getirdim** de...”
(VYS/50)

“SITKI BEY – ...Mezarlarını **gözümün önüne getiremiyorum.**” (VYS/46)

“CELAL – Söyle! Söyle! Hem senin kadar sevdiğim halleri **gözümün önüne getiriyorsun!**” (CH/80)

❖ **Gücü Kesilmek**

“GÜLNİHAL – ...Sonunda eziyetten **gücüm kesildi.**” (G/21)

❖ **Günahına Girmek**

“MADAM MANDOR – ...Onör şimdiye kadar üç dört bigünah adamınızın **günahına girdi.**” (ASYAEM/150)

“İSLAM BEY – ...Beni suçlama! Hem **günahıma girersin**, hem beni büyük bir dert altında bırakırsın.” (VYS/81)

❖ **Hakkından Gelmek**

“PAŞA – ...Kendim giderim... Bir haftada onun da **hakkından gelirim.**”
(EK/83)

❖ **Hatır İçin Çiğ Tavuk Yemek**

“HÜSNÜ BEY – ...**Hatır için semiz tavuk yerlermiş** ama biz bu gece hatır için aç kalacağız.” (A/113)

❖ **Hatırı Kalmak**

“SAMURTAŞ – ...Kavga etmeyeceksen çekil kardeşim. Hiç **hatırım gönlüm kalmaz. Çekil!**” (ÇÖ/340)

❖ **Hava Almak**

“FERHAD – ...Haydi dışarıya gidelim de biraz **hava alalım.**” (G/49)

❖ **İçi Bayılmak**

“MEFTUN BEY – ...Akşam saat dokuzda **içim bayılmıştı.**” (E/68)

❖ **İçi İçine Sığmamak**

“LÜTFİYE HANIM – Tüm bunlar bir rüya mı yoksa? Sevinçten **içim içime sığmıyor!**” (ÇBÇY/60)

❖ **İçine Dert Olmak**

“SABİRE HANIM – ...Şimdi babamın bu söylediği sözden bir şey çıkmaz ya, bu da **içime dert oldu.**” (E/44)

❖ **İçli Dışlı Olmak**

“HESNA HANIM – ...Hazır bizim bey Şehsuvar Bey'i pek seviyor da **içli dışlı olalım** diye çalışıyor.” (A/91)

❖ **İfrit Kesilmek**

“NUMAN – ...Nikâhın tehiri için sabahleyin yazdığım tezkereden Paşa **ifrit kesilmiş.**” (EK/85)

“HÜBÇEHR – ...Ah anacığım! Görmeliydiniz, **ifrit kesilmiş!**” (G/19)

❖ **İğne Atılsa Yere Düşmez**

“DANIŞ – ...Allah bilir ama bu gece şu evin içinde **iğne atılsa yere düşmez.**” (ÇYDÇ/243)

❖ **İğne İpliğe Dönmek**

“*RUKİYE – ...Artık kocasının derdiyle bir ölmüş, bir ölmüş ki, **iğne ipliğe dönmüş.***” (GB/22)

❖ **İlk Göz Ağrısı**

“*AKİLE – ...İşte böylece **ilk göz ağrısı** deyiminin doğruluğu ortaya çıkmış olur.*” (İGA/59)

❖ **İpleri Koparmak**

“*BURHAN – Hayır, hayır; kavga niza olmadı, ama ayrılık oldu; **ipleri kopardım.***” (İGA/35)

“*BURHAN – ...Ben sabırlı adamım; sabreder sabreder sonunda **ipleri koparırım.***” (İGA/36)

❖ **İpliğini Pazara Çıkarmak**

“*PERTEV – ...Ama ben sizin o horozdan kaçan, doğruluk satan Penbe’nizin **ipliğini pazara çıkarmasını** da bilirim!*” (E/39)

❖ **İş İşten Geçmek**

“*FAZİL – Ne olacak of! **İş işten geçiyor!***” (EK/41)

“*LABİYE – ...Yoksa bir kere **iş işten geçtikten sonra**, teessüfün ne faydası olur?”* (AA/40)

❖ **Kale Almamak**

“*ARSLANGÖZ – ...Fakat bir daha bu sözü **kale almamağı** bana vaad etmeni rica ederim.*” (ÇÖ/313)

❖ **Kan Dökmek**

“*KAPLAN PAŞA – ...İster misin aşağı mahalleyi sel basacak kadar **kan dökeyim?***” (G/38)

❖ **Kanı Donmak**

“İSLAM BEY – ...Biz burada teslim lakırdısı işitmeye mi tahammül edeceğiz? **Kanlarınız mı dondu?**” (VYS/60)

❖ **Kanı Kaynamak**

“BURAK – Melike hazretlerinin yine **kanı kaynamaya** başladı.” (CH/231)

“HÜSNÜ BEY – ...Benim de ona **kanım kaynamıştı.**” (A/125)

❖ **Kanına Girmek**

“SABİRE HANIM – ...Bari şu halime merhamet et. Benim **kanıma girmek** mi istiyorsun?” (E/62)

“PAŞA – ...Hele biçare seyyahın **kanına girdim.**” (HİPBİG/34)

“İSKENDER – Şu herifin dimağında fesat vardır; biçare şeyhin **kanına girecek.**” (HİPBİG/24)

“FERHAD – Ah, ne büyük üzüntü! İstemeyerek şu kadının **kanına gireceğim!**” (G/17)

“SEYDİ YAHYA – Yok, yok! Ben bu kadar halkın **kanına giremem!**” (SY/30)

“HAYAL – ...Sakin mesuliyete girme; şehri teslim et; böyle bigünah ihtiyarların, kadınların **kanına girme!**” (SY/23)

“SEYDİ YAHYA – ...Bu kadar halkın **kanına girmek!**” (SY/22)

“JÖN FİYER – ...Fakat işin aslını arayıp taramak, beyhude bir bigünahın **kanına girmek** isterseniz bu kadar gazaba hacet yoktur.” (ASYAEM/159)

“PAŞA – ...Hanedanı ecdadımızın **kanına girmişti.**” (EK/80)

❖ **Karşı Durmak**

“İSLAM BEY – ...On bin süngüye **karşı durduk.**” (VYS/44)

❖ **Kaş Yaparken Göz Çıkarmak**

“FİTNAT HANIM – Zannıma göre biz **kaş yapalım derken göz çıkaracağız.**” (E/60)

❖ **Keçe Külâh Etmek**

“SITKI BEY – ...Ahmet'i de **keçe külâh ettiler.**” (VYS/49)

❖ **Kendine Gelmek**

“*HALİME – ...Kalbime çok telaş getirdin! Bırak biraz kendime geleyim!*”
(SY/101)

❖ **Kendini Yiyip Bitirmek**

“*SABİRE HANIM – ...Maazallah bu gece tavlada yenileydim kendimi yer bitirirdim.*” (E/44)

❖ **Kılı Kırk Yarmak**

“*PENBE – ...Gözden, kaştan anlayan, kılı kırk yaran ince bir zatsınız.*” (E/32)

❖ **Kıyameti Koparmak**

“*ZÜLFİKAR – ...Aman, sizi görmesin, kıyameti koparır!*” (G/90)
 “*SEREFRAZ – ...Şimdi nasıl edelim? Paşa’ ya söylesem kıyameti koparır.*”
 (EK/68)
 “*ŞEFİKA – ...Aman, şimdi ninem gözlerimi kızarmış görürse kıyameti koparır.*”
 (ZÇ/48)
 “*ŞAHİN – ...Şimdi neredeyse gelir. Bilmem neler olacak? Bilmem ne kıyametler kopacak?*” (AB/51)

❖ **Koynunda Yılan Beslemek**

“*BURAK – ...Vücudumu bir ejder sarmış iken koynumda da bir yılan besleyemem!*” (CH/223)
 “*PAŞA – ...Koynunda yılan beslemeğe çalışıyorsun.*” (E/81)

❖ **Kozunu Paylaşmak**

“*HÜSNÜ BEY – ...Söyle de kozumuzu pay edelim.*” (A/87)

❖ **Kulağına Çalınmak**

“*TOMAS – O benim de kulağıma çalındı.*” (A/35)

❖ **Kulağına Gitmek**

“*FERHAD – ...Cem ayininden vazgeçmedin diye Dahhak’ın kulağına giderse.*”

(G/10)

❖ **Kulak Asmak**

“*CAKUMİ – ...Kulak asan olmadı, kız başkasına verildi!*” (SY/70)

“*HAMZA – Sonradan gelecek mirasa kulak asmam ben, istersen türkü söyle hiç kulak asmam.*” (ZT/33)

“*GAVE – ...Oğullarım, kadınların gözyaşları pek sık akar, siz annenize kulak asmayın.*” (G/101)

“*SELİME – Oh senin korkutmana kulak mı asarım sanki!*” (ZT/14)

❖ **Kulak Kesilmek**

“*YAHNİ KAPAN – Tepeden tırnağa kadar kulak kesildim, bir harfinizi kaybetmem.*” (ÇYDÇ/213)

❖ **Kulak Vermek**

“*MÜŞTAK BEY – ...Hikmet Efendinin lakırdısına kulak vermez.*” (Ş/48)

“*İVAZ – ...İşte bizim eczacı bu kar-i müdavatta kullanırız. Bana kulak versenize...*” (ZT/59)

❖ **Kurşuna Dismek**

“*RÜSTEM BEY – ...Biçareyi kurşuna dizmişler!*” (VYS/47)

“*İSLAM BEY – Niye, bu köpeği kurşuna dizmiyorsunuz?*” (VYS/60)

❖ **Kül Üstünde Oturtmak**

“*DANIŞ ÇELEBİ – ...Bizi kül üstünde oturtacaksın, öyle mi?*” (ÇYDÇ/244)

❖ **Küplere Binmek**

“*YAVER – ...bizim ihtiyarların ikisi de sana fena halde kızgınlar, hele seninki küplere binmiş.*” (AH/62)

❖ **Meydanı Boş Bulmak**

“EVHAMİ – ...O da *meydanı boş bulunca* ağzına gelen her şeyi yuvarladı.”

(E/55)

❖ **Nefes Tüketmek**

“ESAD – inanmam, boşuna *nefes tüketiyorsun*. Ne söylesen inanmam.”

(AB/41)

❖ **Olmayacak Duaya Âmin Demek**

“LUİZ – Kabul *olmayacak duaya âmin diyor* da onun için.” (HD/185)

❖ **Ödö Kopmak**

“DANIŞ – Görüyorum zahir, görüyorum. Gözleri küçücük ama cehennem gibi parlıyor. Ama *ödüm kopuyor*.” (ÇYDÇ/234)

❖ **Önüne Düşmek**

“AKİF – ...Bir kere gemi mütevakkil bir yürek gibi korkusuz rüzgarın *önüne düşer*.” (A/17)

❖ **Önünü Almak**

“SÜLEYMAN – İşin *önünü almaya* çalışacağım.” (AB/86)

❖ **Özrü Kabahatinden Büyük**

“HİKMET BEY – *Özrün kabahatinden büyük...*” (ŞE/36)

❖ **Pençesine Düşürmek**

“ŞAHİN – ...devletin en gayretli, en namuslu bir subayını *pençesine düşürmüş*.” (AB/12)

❖ **Pirincin Taşını Ayıklamak**

“HÜSNÜ BEY – ...Hele şuraya otur da *pirincin taşını ayıklayalım*.” (A/84)

❖ **Rahatını Bozmak**

“HALİL BEY – Ben de ne münasebetsiz adamım. Geldim, çocukların **rahatını bozdum.**” (ZÇ/63)

❖ **Rengi Atmak**

“MİHR-İ CİHAN – ...Ne kadar da **rengin atmış!**” (CH/177)

❖ **Renk Vermek**

“AZMÎ EFENDÎ – ... Sakın **renk verme**, gayet ağır dur, hiç şüphe yok kanacak.” (ÇBÇY/35)

“KOSTAKÎ – ...Sen benim için yanıyormuşsun ha? Şimdiye kadar hiç **renk vermedin.**” (KY/85)

“OSMAN – ...Aşkını saklayıp asla **renk vermemelisin!**” (SY/106)

“LETAFET – ...Görmediler şükredelim. **Renk vermeyüp** eğlenelim.” (L/94)

“NAİLE – Asıl derdinizden hiç **renk vermezseniz**, bu geceyi birlikte geçirdikten sonra yarın sabah istediğinizi yaparsınız.” (L/114)

“LETAFET – **Renk vermiyelim.** Şeytan kız! Demincek dikkat ettiğimi anladı.” (L/64)

“SİYAVUŞ – ...İstanbul’ a şeyhim mahsus bu işi size **renk vermiyerek** ifadeye beni memur eyledi.” (HİPBİG/30)

“HADİM – **Renk vermiyor** ama kaziye vakıf olanlara malumdur.” (HİPBİG/84)

“RİFAT EFENDÎ – ...Ancak sizi rahatsız etmemek ve kızın kanına girmemek için **renk vermiyordum.**” (E/53)

❖ **Saçı Uzun Aklı Kısa:**

“NAİLE – ...Kadının **saçı uzun aklı kısadır**... Karısına sırrını söyleyen koca, diyarında duramayıp kaçan koca...” (İGA/10)

❖ **Saçını Süpürge Etmek**

“NİMET – Aç kalırım... Çıplak kalırım... **Saçımı süpürge ederim!** Her belaya her mihnete razıyım!” (EK/72)

❖ **Sağ Olmak**

“SAMURKAŞ – ...Ben de âlemde **sağ oldukça** Arslangöz için bahtiyarlık mutasavver değildir.” (ÇÖ/349)

❖ **Sesi Kesilmek**

“HÜBÇEHR – ...Hemen **sesim kesiliyor**, konuşmam bitiyor!” (G/22)

❖ **Sinirlerine Dokunmak**

“İSMET – ...Dadım sizin için birtakım tehlikeler olduğunu söyledi de, **sinirlerime dokundu.**” (G/26)

❖ **Söz Geçirmek**

“PERVEZ – ...Ama yüreğime **söz geçiremedim!**” (G/39)

“AHŞİD – ...bin kere uyardım, bir türlü **söz geçiremedim.** Zavallı delikanlı!” (KB/130)

❖ **Söz Kesmek**

“ZİBA – ...Oysa bizim beye **söz kesilmiş bile.**” (AH/49)

❖ **Söz Vermek**

“PERVEZ – ...Hübçehr! Baban seni başkasına **söz verdi.**” (G/43)

“FİRUZ – ...Acaba ne yapsam? Yoksa Gitmesem mi? Gelirim diye kesin **söz verdim ama...**” (GB/7)

“İSLAM BEY – ...Albay’a **söz verdiğim** zaman önce vatanımı, sonra da senin benimle beraber geleceğini düşündüm.” (VYS/308)

“İVAZ – Öyle ise kuzum Müstecip Çelebi, siz bana **söz veriniz**, gönlünüze geleni doğruca bildiriniz.” (ZN/20)

“JOZEF – Fakat dediğimi yapacağına **söz verirsen**, yine seni kurtarabilirim.” (AA/35)

❖ **Sözünü Keskme**

“CANBOLAT – Dur, şimdi ben de senin **sözünü keseyim!**” (ÇÖ/348)

“ARSLANGÖZ – ...onun için ben geldiğim zaman **sözünüzü kesiyorsunuz!**”
(ÇÖ/308)

❖ **Sözünü Tutmak**

“ARSLANGÖZ – Canbolat! Kardeşim! Şu firarın sırrını ketm için verdiği **söz**ü tutacak mısın?” (ÇÖ/356)

“GERŞİYUZ – ...Sen de bana verdiği vaadin icra olunduğunu, o derviş ile tarafıma tebşir edersen **sözünü tutar** bir kahraman addolunursun.” (FKBFYS/288)

❖ **Sütten Kesilmek**

“GÜLNİHAL – Sen yeni **sütten kesilmiştin.**” (G/26)

❖ **Taş Atıp da kolu Yorulmak**

“AKİLE – ...ne verirlerse bereket versin der alırım; **taş atıp da kolum yorulmuyor** ya...” (İGA/30)

❖ **Taş Kesilmek**

“NEYYİRE – ...Şu alçaklara bak! **Taş kesildiler.**” (CH/120)

“GÜLNİHAL – ...yine o kan habisin damarlarında, mercan dalı gibi, **taş kesilir** dururdu.” (G/22)

“ESAD – ...Karşımda **taş kesilmiş** sanki. İnsanın eşiyle yatacağı odaya girilir mi?” (AB/97)

“SITKI BEY – ...O zamanlar, gönlü adeta **taş kesilmişti.**” (VYS/51)

“BEHREVER – ...O berikini kaçırdıysa herkesin gönlü de senin hainliğine gibi **taş mı kesilmişti?**” (KB/108)

❖ **Toz Olmak**

“İHSAN BEY – ...Paranın yarısından fazlası da çabucak **toz oldu.**” (ÇBÇY/27)

❖ **Toz Kondurmamak**

“BEYTİYE – Aman damada **toz kondurmayalım.**” (İGA/17)

❖ **Tuzağa Düşürmek**

“YUSUF – ...Benim düşmana dehalet etmekliğim, ancak düşmanı **tuzağa düşürmek** için bir hiledir.” (SY/102)

“ŞAHİN – Kötü kadın, bu yiğidi nereden **tuzağına düşürdü?**” (AB/12)

❖ **Tüyleri Ürpermek**

“BURAK – ...Şunun sözlerini işittikçe öteki dünyadan buralara kadar ses geliyor zannediyorum da **tüylerim ürperiyor.**” (CH/236)

“CELAL – ...Ölüler değil, ölüm canlansa da karşıma gelse yine **tüylerim ürpermez.**” (CH/187)

❖ **Ümidi Kesmek**

“SELİME – ...Altı ay vardır bir hasta kadın sair tabipler **ümidi kesmişler,** boşlamışlardı.” (ZT/22)

“HALİL BEY – Benim çocuktan **ümidim kesiliyor.**” (ZÇ/86)

❖ **Üstüne Varmak**

“FİTNAT HANIM – Efendi, bu kızın **üstüne varmak** olmayacak.” (E/60)

❖ **Üzerine Gelmek**

“KAPLAN PAŞA – Diriler elvermedi, ölüler de **üzerime geliyor!**” (G/121)

❖ **Ya Herrü Ya Merrü**

“MUHSİN – Buna kaba Türkçe ‘**ya herrü, ye merrü**’ derler. Böyle dar sıra da bundan başka çare yoktur.” (L/134)

❖ **Yağmurdan Kaçarken Doluya Tutulmak**

“PEMBE – ...Yağmurdan kaçarken burada doluya tutuldum.” (E/62)

❖ **Yakayı Ele Vermek**

“PAŞA – ...Eyvah! Bana oldu olacak! **Yakayı ele verdim!**” (HİPBİG/35)

“SEYDİ YAHYA – Kurtardığımız adama da tembih ettim ki, şayet **yakayı ele verirse**, senin bu işten haberin olduğunu söylemesin!” (SY/85)

“HAMZA – ...İkimiz de **yakayı ele verirse** okkanın altına gideriz ha!” (AH/52)

“ZEYD – ...**Yakayı ele verirsem**, işim fenadır!” (SY/56)

“YAVER – Bunu önceden düşünseydiniz de **yakayı ele vermeseydiniz** siz de...” (AH/10)

❖ **Yakayı Kurtarmak**

“KÖYLÜ – ...Zaten heriflerin elinden **yakamı kurtarabildiğime** hala inanamıyorum.” (ASYAEM/146)

❖ **Yan Gelip Yatmak**

“EVHAMİ – ...Sabahleyin kalkarsın, hayvanların tımarına suyuna bakarsın, sonra **yan gelir yatarsın.**” (E/21)

❖ **Yan Yan Bakmak**

“HALİME – ...Seninle müteselli olurdum! Şimdi ise benden kaçyorsun! Bana **yan yan bakıyorsun!**” (SY/97)

❖ **Yerin Kulağı Var**

“PAŞA – Sözü uzatma, **yerin kulağı vardır.**” (HİPBİG/21)

❖ **Yerle Bir Etmek**

“KAHTAN – Efendim, bütün şehirlerde Cemşidilerin tapınakları **yerle bir edildi.**” (G/28)

❖ **Yol Açmak**

“FERHAD – Bir düş bu! Acaba nasıl bir düş ki bu kadar telaşa **yol açıyor!**” (G/26)

❖ Yola Gelmek

“KORKUT – ... Sizin artık **yola geldiğinize**, hem de akıllandığınıza memnunum.” (ZT/29)

“SAMURKAŞ – ...Acaba Arslangöz **yola gelip** de izdivacımıza tekrar rıza gösterir itikadında mısın?” (ÇÖ/311)

“NAİLE – Oh. **Yola gelmiş**... Paranın nasıl iş becerdiğini görüyorsunuz ya?” (L/139)

❖ Yola Getirmek

“HESNA HANIM – ...Kıza kalsa biz ne yapar yapar **yola getirirdik**.” (A/91)

“İVAZ – Sen itaat etmiyorsun ama **yola getiririz** seni; ilaca alıştıırırız.” (ZT/45)

“HESNA HANIM – Hınzır aşifteyi **yola getirmek** mümkün değil ki...” (A/92)

❖ Yoldan Çıkarmak

“HESNA HANIM – İşte Yekta'yı böyle **yoldan çıkaran** hep sen değil miydin?” (A/91)

❖ Yolu Gözlemek

“TİMURTAŞ – ...Tabancaların ağızları hep o **yolu gözlesin**.” (ÇÖ/338)

❖ Yolunu Bulmak

“İHTİYAR – ...tam idam olunacakları gün bu zat nefisini tehlikeye sokarak **yolunu bulmuş**.” (SY/25)

“DAHAK – Evet, bu adamdan çok hizmet gördüm, eğer bunun da bir **yolunu bulursa**, kendisini damat edinecek ve kızımı ona vereceğim.” (G/31)

“PERVEZ – ...O vakit ben de kendime kıymanın bir **yolunu bulurum**, ölür kurtulurum!” (G/47)

“FERHAD – ...Telaş etme, bir **yolunu buluruz!**” (G/39)

❖ Yüreği Acımak

“MADAM MANDOR – ...Var dediğim adam da henüz on sekiz, on dokuz yaşında bir çocuk. Doğrusu **yüreğim acıyor**.” (ASYAEM/146)

❖ **Yüreği Ağzına Gelmek**

“MUHSİN – ...Zira gözü gözüne iliştği anda bütün damarlarımdan kanlar cevelana (dolaşmaya) başladı, **yüreğim ağzıma geldi.**” (L/70)

❖ **Yüreği Kalkmak**

“EBULLAKLAKA – Ağladığını gördükçe öyle **yüreğim kalkıyor** ki merhametimden yengeliği kendim edeceğim geliyor.” (ŞE/47)

“MÜŞTAK BEY – ...Yüzünü göreyim de bir kat daha **yüreğim mi kalsın?**” (ŞE/40)

❖ **Yüreği Oynamak**

“HÜBÇEHR – ...İşte, bak, **yüreğim oynuyor!**” (G/23)

❖ **Yüreği Parçalanmak**

“MİHRİ DİL – ...O parlak yüzünüzün bahar bulutuna tutulmuş güneş gibi hem ağlayıcı hem de ağlatıcı bir halde gördükçe **yüreğim parçalanıyor.**” (KB/95)

❖ **Yüreği Taş Kesilmek**

“SITKI BEY – ...Hala, gönlüm insan gönlüne benzememiş! **Yüreğin taş mı kesildi?**” (VYS/72)

❖ **Yüreği Titremek**

“PERVEZ – Onu hatırladıkça **yüreğim titriyor.**” (G/12)

❖ **Yüreği Yanmak**

“MİŞEL – ...**Yüreğim yanıyor**, hiçbir suretle vicdanım rahat etmiyor.” (AA/45)

“RUKİYE – Dün bir de dolabı açıp da ne göreyim, ilaç için bir tane bıraksana bari **yüreğim yanmazdı.**” (GB/21)

❖ **Yüreğine İnme**

“HAMZA – ...Aman yarabbi! Adamın **yüreğine inecek...**” (AH/41)

“MÜŞTAK BEY – Hayır, sevincimden bayılmıyorum; kederimden **yüreğime iniyor.**” (ŞE/39)

“PERVEZ – Ah, **yüreğime iniyor!**” (G/39)

❖ **Yüreğini Dağlamak**

“AKİF – ...Yine Dilrüba’dan ayrılmak **yüreğimi dağlıyor.**” (AB/15)

❖ **Yüreğini Yakmak**

“SÜLEYMAN – ...Lakin Sinop... Ah, herkesin pek **yüreğini yakıyor...**
Düşündükçe çıldıracağım geliyor.” (AB/29)

❖ **Yüz Ağartmak**

“AHŞİD – **Yüz ağarttık** değil mi? Efendimiz Hüsrev kadar bizi de
seviyorlarmış.” (KB/126)

❖ **Yüz Bulmak**

“HALİL BEY – ...Mahzun mahzun bana baktı. Benden de **yüz bulamadı.**”
(ZÇ/66)

❖ **Yüz Çevirmek**

“CELAL – ...Düşman bizden **yüz çevirdi** güya!” (CH/88)

“GÖNÜLLÜ – Hangimizi daha kavga başlamadan düşmandan **yüz çevirecek**
kadar alçak zannediyorsunuz?” (VYS/42)

“DAHAK – ...Yurdumdan ayrıldımsa da atalarımın tanrılarından **yüz çevirmedi.**” (G/122)

“CANBOLAT – ...**yüz çevirmiş** olurum.” (ÇÖ/326)

“SAMURKAŞ – ...Timurtaş Bey dünyada evlat olarak yalnız Arslangöz’e malik
olduğundan kıza o kadar **yüz çevirmiştir.**” (ÇÖ/347)

❖ **Yüz Karası**

“SEN ONÖR – ...Dünyada **yüz karalığının** ne olduğunu bilmezken o yezit bana
yüz karası oldu.” (ASYAEM/164)

❖ **Yüz Sürmek**

“NURCİHAN – *Git kız! Şah'ı arz et, kutsal saltanatına yüz sürerim, biraz lütfen buraya teşrif buyursunlar.*” (KB/144)

❖ **Yüz Tutmak**

“HALİME – ...Adeta benim de muhabbetim aşka tebdil etmeye **yüz tutacak.**” (SY/106)

“AKİF – ...Yenilmeye **yüz tuttuğunu** görürsem cephanesini ateşe vereceğim, kendimi de, gemiyi de, milletimin şanını da göklere çıkaracağım.” (AB/15)

❖ **Yüz Vermek**

“ŞEREFRAZ – Şimdi **yüz verip** de onu o kadar şımartacak ne vardı?” (EK/68)

❖ **Yüzü Kalmamak**

“CELAL – ...Kimseye görünecek **yüzümüz kalmadı.**” (CH/96)

❖ **Yüzü Kızarmak**

“SUDABE – Artık ne diyeyim? **Yüzüm kızarmadan** nasıl tarif edeyim?” (FKBFYS/256)

❖ **Yüzünden Akmak**

“İSMET – ...Hanımefendinin mutluluğu **yüzünden akıyordu.**” (G/17)

❖ **Yüzüne Çökmek**

“AKİF – ...O kararmış gönlümdeki zulmet **yüzüne çökmüş...**” (AB/80)

❖ **Yüzüne Gözüne Bulaştırmak**

“HASNA – Sünbül, kardeşçğim, eğer şunu **yüzüne gözüne bulaştırmadan** yapabilirsen...” (E/74)

❖ **Yüzüne Kara Sürülmek**

“ZİBA – Bazı zevzeklerin sözüyle arslan gibi bir babayiğitin **yüzüne kara sürülür mü?**” (ÇÖ/307)

❖ **Yüzüne Vurmak**

“*SİYAVUŞ – ...Yüzü karasını **yüzüne vurmak** reva mıdır padişahım?*”

(FKBFYS/263)

❖ **Zan Altında Kalmak**

“*KEYKAVUS – ...Bu halde sen birkaç cihetle **zan altında kaldın.***”

(FKBFYS/264)

Tanzimat Devri tiyatro eserlerinde deyim kullanımına yönelik yukarda verilen istatistik çalışmasının sayısal verilerini yapısal anlamda şu şekilde şematize etmek mümkündür:

Deyimleri oluşturan kelime sayısı	1 Kelimeden oluşan deyim sayısı	2 Kelimeden oluşan deyim sayısı	3 Kelimeden oluşan deyim sayısı	4 Kelimeden oluşan deyim sayısı	5 Kelimeden oluşan deyim sayısı
	-	183	179	9	1

Deyimleri oluşturan sözcüklerin bağlanış şekilleri	İsim tamlaması şeklinde öbekleşenler	Sıfat tamlaması şeklinde öbekleşenler	Cümle şeklinde öbekleşenler	Yardımcı fiillerle öbekleşenler.
	3	2	7	360

Buna göre deyimler, ağırlıklı olarak iki ve üç kelimeden oluşmaktadır. Kelime sayısı, yoğun ve hazır anlatım kalıpları olan deyimlerin anlaşılabilirlik hızını ve akılda kalıcılık düzeyini az da olsa etkileyen bir durumdur. Zira benzer yoğun anlatım kalıpları olan atasözleri bu nedenle ritmik desteğe ihtiyaç duyar. Oysa çoğunlukla iki kelimeden oluşan deyimlerde benzer ses uyumlarına pek gerek kalmaz. Nitekim yukarda istatistiği verilen 372 deyimden kelimeleri arasında ses uyumunun olduğu herhangi bir örneğe rastlanmamıştır.

Yapılan istatistik çalışmasında deyimleri oluşturan söz öbeklerinin birkaç istisna dışında genel itibariyle yardımcı fiillerle bağlandığı görülmektedir. Bu, deyimlerin temel niteliği hareket olan hayatın içindeki pratik işlevleriyle yakından alakalı bir durumdur.

Yaşamın içinden çıkan deyimler, bu durumu eylemin varlığına dayalı olarak kurulan eylemlik öbeği yapısındaki deyimlerin yoğunluğuyla göstermektedir. (Maltepe 1997: 168)

Bu yoğun eylem öbekleri dışında *arap saçı, can evi, yüz karası* gibi isim tamlaması; *“ilk göz ağrısı”* gibi sıfat tamlaması ve *boynu kıldan ince, iğne atılsa yere düşmez, özü kabahatinden büyük* gibi cümle şeklinde öbekselen deyimlerden de söz edilebilir. Ayrıca en çok *ağız, akıl, can, dil, gönül, göz, söz, yol, yürek* ve *yüz* sözcükleri kullanılarak deyimlerin oluşturulduğunu görürüz. Yine *aklı başında, aklına gelmek, can vermek, canına kıymak, göz dikmek, göze almak, kanına girmek* ve *renk vermek* deyimlerinin en sık tekrar eden deyimler olduğunu görürüz.

İncelememize esas olan tiyatro eserlerinde yoğun deyim kullanımı göze çarpmaktadır. Bu durum Tanzimat Dönemi tiyatro yazarlarının dil ve edebiyat anlayışıyla yakından alakalı bir durumdur. Bu nedenle söz konusu yazarların dil ve sanat anlayışları hakkında düşünceleri, konuya açıklık getirmesi açısından önemlidir. Bu bağlamda Tanzimat Dönemi’ne bakıldığında özellikle ilk dönem metinlerinin ve bu metinler içerisinde de edebiyatımıza yeni girmiş olan Batı tarzı tiyatronun, “halka yönelme” ve “dilde sadeleşme” hareketlerinin kendisine uygulama alanı bulduğu, dolayısıyla yenileşme dönemi Türk edebiyatının kurucu evresine karşılık geldiği söylenebilir.

2.1.1.3.3. Dualar (Alkışlar)

Dua, hayatımızın anlamı, bizi Yaradan’a yaklaştıran, zor günlerimizde ellerimizi açıp yardım dilediğimiz; mutlu, güzel günlerimizde şükürler ettiğimiz bir hitap, bir sesleniştir. Yaratılış gereği onun gücünü, her şeyin sahibi olduğunu biliriz ve konuşmalarımızda her an onun adını telaffuz ederek manevi bir atmosfere bürünmek isteriz.

“Dua, insanın kendisi ile içinde yaşadığı cemiyetin maddi refah ve manevi saadetinde yardım ve merhametini istemek üzere Tanrı’ya yaptığı bir hitap bir sesleniştir... İptidai cemiyetlerde inanç, sihir, büyü ve fallardan unsurlar alarak

beslenen dualar, sağlık ve hastalık hallerinde, ürünün bereketli olmasında, yağmurun yağmasında, tehlike ve felaketin mal ve mülke gelmemesinde; doğumdan ölüme kadarki bazı merasimlerde iyi ve doğru olduğuna inanılan müspet dileklerin ruhi ve fikri ifadesini dilde kazanır.” (Elçin, 2000: 662)

İnanç, sihir, büyü ve fallardan unsurlar alarak beslenen dualar, sağlık ve hastalık hallerinde, mahsulün bereketli olmasında, yağmurun yağmasında, tehlike ve felaketin mal ve mülke gelmemesinde, doğumdan ölüme kadarki bazı merasimlerde iyi ve doğru olduğuna inanılan müspet dileklerin ruhî ve fikrî ifadesini dilde kazanır.

Türk milletinde dualar, Şamanizm, Budizm, Manihaizm gibi kültürel ve dini devirleri aşarak İslamiyet ile daha düzenli ve yeni bir zihniyetle gelişmiş bir şekilde yaşamaya devam etmektedir.

Tanzimat Dönemi tiyatro eserlerinde toplumun insanlar ve olaylar hakkında iyi yöndeki duygu ve düşüncelerini ihtiva eden bu sözlü kültür ürünlerine sıkça rastlanmaktadır.

Eserlerde geçen dualar genellikle İslami nitelikte olmakla birlikte iki eserde İslamiyet dışı dualara rastlanır. Özellikle Ahmet Mithat Efendi’nin ve Namık Kemal’in eserlerinde dualar daha belirgin şekilde göze çarpar.

“SABİRE HANIM – Allah göstermesin! Şeytan kulağına kurşun!” (E/38)

“SABİRE HANIM – Ya maazallah beni yenersen?” (E/39)

“SABİRE HANIM – Aman Yarab sen bilirsin, sana sığındım.” (E/40)

“SABİRE HANIM – Aman Yarab! Sana sığındım. Yarab! Aman! Aman!” (E/42)

“LEYLA HANIM – Aman aklıma bir şey geldi. Tuhaf. Rabbim hayırlar versin.” (E/49)

“RİFAT EFENDİ – ...Allah gecinden versin, sonra Sabire’yi ne yaparız?” (E/52)

“RAHİME HANIM – Ne yapalım oğlum. Başın sağ olsun. O yattıkça Allah sana ömürler versin.” (E/54)

“RAHİME HANIM – Allah sabırlar versin evladım. Ölenin arkası sıra ölünmez ya?” (E/55)

“LEYLA HANIM – Ben merak etmeyeceğim, öyle mi? Meğer beni Allah meraktan kurtara...” (E/72)

“SABİRE HANIM – Allah mübarek etsin! Allah muhabbetinizi bağışlasın.” (E/76)

“ŞEHİSUVAR BEY – Evet efendim, Allah'ın birliğine emanet.” (A/85)

“HESNA HANIM – Allah nefesine kuvvet versin.” (A/99)

“KOCAKARI – ...Rabbim, Rabbim kötü gözden kötü dilden! Cümleyi, cemi insanları...” (A/113)

“AÇIKBAŞ – Elhamdülillah, Yarabbi şükür...” (A/113)

“HÜSNÜ BEY – Himmetiniz var olsun efendim. Allah nefesinize kuvvet versin.” (A/115)

“FETTAN EFENDİ – Geceniz yahut sabahınız hayır olsun.” (A/123)

“HÜSNÜ BEY – ...Ne ise Allah dirlik düzenlik versin.” (A/125)

“GAZETECİ – Allah mübarek etsin efendim. Nikâhı kıydık kıymaladık, bitti gitti.

MISIRÇARŞILI – Hemen rabbim dirlik düzenlik versin efendim.” (A/131)

Ahmet Mithat Efendi'nin **Ahz-ı Sar Yahud Avrupa'nın Eski Medeniyeti** ve **Hükm-i Dil** adlı eserleri Avrupa'da geçmektedir. Eserlerdeki karakterler de yabancıdır. Bu iki eser genel olarak Avrupa kültürünü ve oradaki insanların yaşantısını anlatır, dini olarak da İslamiyet dışı özellikler görülür; ama eserlerde yapılan dualar İslami niteliktedir.

“JÖN FİYER – Allah ömrünüze bereket versin.” (ASYAEM/152)

“JÖN FİYER – Ağır bir işin içine girdik ama Allah imdat eyleye.” (ASYAEM/154)

“POL – Efendim, Allah hanedanınızı daim etsin. Bana yalnız gölgeniz kafidir.” (HD/187)

“LUİZ – ...Allah sizi birbirinize bağışlasın.” (HD/188)

“ENGÜRÜSİ – ...Hocaların aldıkları aylıklar anamın ak sütü gibi helal olsunlar.” (ÇYDÇ/212)

“NEFİSE – ...Yarabbi! Bari sen merhamet et!” (ÇÖ/337)

“ZİNDANCI – ...Allah bu işin sonunu hayır eyleye!” (SY/82)

“OSMAN – ...Allah büyüktür! İnşallah bir gün olur, biz de kendimize malik oluruz, gaib ettiğimiz hürriyetimizi buluruz!” (SY/91)

“OSMAN – Ah! Evlatlarım! Allah sizi bana bağışlasın! Allah bize selamet yolunu gösterebilir!” (SY/107)

“İSLAM BEY – ...İnşallah, selametle şu muharebeden dönmek nasip olsun.” (VYS/29)

“SITKI BEY – ...Bıyıksızı ölmek ister, aksakallısı ölmek ister. Ne diyeyim? Allah, cümlesini vatana bağışlasın!” (VYS/44)

“ABDULLAH ÇAVUŞ – Lakin ben, ikisinden de hoşnudum, Allah da hoşnut olsun!” (VYS/75)

“SITKI BEY – Aferin, Allah hepinizden razı olsun! Vatanın ekmeği hepinize helal olsun.” (VYS/77)

“SITKI BEY – Dünyada, ahrette yüzün ak olsun.” (VYS/78)

“SITKI BEY – ...Allah sabırlar ihsan etsin!” (VYS/86)

“AHŞİD – ...Çok terbiyeli Mirza. Allah padişahımıza bağışlasın! İnşallah devletinizin sayesinde babanızdan büyük olur.” (KB/113)

“ŞEFİKA – ...Haydi beyim! Allah selamet versin, Allah yardımcın olsun.” (ZÇ/81)

“ŞEFİKA – ...İnsaniyetli imiş. Allah ne muradı varsa versin.” (ZÇ/85)

“ŞERİFE HANIM – ...İnşallah yakında afiyet bulursun. Yine nazik vücudun yeni açılmış güllere döner.” (ZÇ/87)

“ŞEFİKA – ...Ya Rabbi! Babasını hapisten kurtarmak için nefsinin feda eden kuluna merhamet et. Ya Rabbi! Ninesine, kardeşine sefalet çektirmemek için mezara giren biçareye acı.” (ZÇ/91)

“ŞEFİKA – Allah’ım biraz ecelden aman ver. Bir dakika olsun onu göreyim.” (ZÇ/92)

“HALİL BEY – ...Ya Rabbi, sen halimize merhamet et!” (ZÇ/94)

“AKİF – ...Cenab-ı Allah hayırlısıyla kavuştursun; Allah devletimize zeval vermesin! Üzülme, inşallah yakında sağ salim gelirim, inşallah yakında kavuşuruz, tatlı tatlı ömür süreriz.” (AB/24)

“ESAD – Allah dumura uğratmasın.” (AB/28)

“ESAD – Cenab-ı hak hepinizin ömrünü arttırsın.” (AB/28)

“SÜLEYMAN – ...Allah gönlünüze göre versin.” (AB/31)

“SÜLEYMAN – ...Allah gençliğini bağışlasın, yürürken etrafına ne de güzel salınıyor.” (AB/32)

“SÜLEYMAN – ...Kusura bakmayın, biz deliyiz, soyca deliyiz, Allah aklınızı size bağışlasın.” (AB/36)

“ESAD – ...Cenab-ı Hak sonunu hayır eylesin, biz evlendik.” (AB/40)

“ŞAHİN – Akif geliyor. Allah yardımcısı olsun.” (AB/52)

“AKİF – ...Hazreti Musa’ya bir beşiği Nuh teknesi gibi kurtuluş vasıtası kılan Rabbim, beni de o kadar ateşin, o kadar dalganın içinden o tahta parçasıyla kurtarır inşallah...” (AB/56)

“HAMDİ – Allah ömrünüzü arttırsın efendim.” (GN/15)

“İSMET – ...Allah ne dert versin ne de saklatsın.” (GN/20)

“GÜLNİHAL – Yarab, sen halimize merhamet et!” (GN/24)

“GÜLNİHAL – Allah ömrünüzü, devletinizi bağışlasın!” (GN/50)

“ZÜLFİKAR – ...Allah, ulu padişahımıza mutlu, beyimize tükenmez ömürler versin!” (GN/122)

“MİHR-İ CİHAN – ...Yarabbi! Milletini, mezellet içinde; ırzını, düşman pençesinde görmemek için dünyada yaşamak istemeyen biçareye acı!” (CH/304)

“NEYYİRE – ...Allah’ım! Cemalinle bana tecelli etmişsin! Öve öve bir kul yaratmışsın! Bir halde yaratmışsın ki yüzünü Mecusiler görse güneşi bırakır buna tapınır. O kuluna da beni nasip ettin! İnsan kadar aciz bir mahluk arasında Celaleddin kadar ali bir vücut yaratan kudretine, o kadar mümtaz yarattığın bir kulunun gönlünü “Neyyire” gibi değersiz bir biçareye meylettiren merhametine, topraktan, dikenden gül yetiştirdiğin gibi benden de Kutbeddin gibi bir melek vücuda getiren azametine sığınırım. Beni Celalimin muhabbetinden ümitsiz, iltifatından mahrum etme!” (CH/85-86)

“CELAL – ...Mezarı nur ile dolsun! Şehit olmuş, zelil olmamış.” (CH/102)

“ÖZBEK – ...Yarabbi! Zannımı yanlış çıkar! Yarabbi bize bu felaketi gösterme!” (CH/106)

“MELİKE – Allah vücudumun her zerresini birbirinden ayırsın da beni senden ayırmasın.” (CH/110)

“CELAL – ...Allah himmetinden büyük, hizmetinden ziyade sevap ihsan etsin!” (CH/129)

“CELAL – Ya Rabbi! İrade-i ilahiye asi kullarına ceza ise cehennemi yeryüzüne çıkar! Fakat izzetin, cemalin hürmetine ümmet-i Muhammed’i öyle bir musibet görmekten hıfz eyle!” (CH/139)

“NUREDDİN – ...Cenab-ı hak ömrünüzü uzun eylesin!” (CH/147)

“ZAHİRE – ...Yarabbi! Yarabbi! Oğlumun saadetini inayetine havale ettim. Kendini islah et! Islahını o yolda ihsan eyle!” (CH/156)

“CELAL – ...hizmetinde bulunduğum islamiyeti o türlü hesaba ihtiyaçtan Cenab-ı Hak saklasın.” (CH/165)

“ZAHİRE – Allah, gönlünüzde ne kadar elem var ise cümlesini dünyanın en büyük meserretlerine tahvil etsin padişahım!” (CH/189)

“EDİP EFENDİ – ...Bir yastıkta kocayın, Allah mutluluk versin!” (ÇBÇY/48)

“EDİP EFENDİ – ...bu Azmi, senin bildiğin adamlardan değil. Şeytana bile pabucunu ters giydirir o. Allah onun şerrinden korusun.” (ÇBÇY/64)

“KAHVECİ İHSAN – İyi maşallah! Allah sizleri başımızdan eksik etmesin.” (ÇBÇY/97)

“ANJELİK – ...Yarabbi acı bana, bak ne perişan haldeyim.” (AA/28)

“AKİLE – ...Allah ölünceye kadar dirlik düzenlik versin.” (İGA/63)

“LEKNAHURİ – ...Hamdolsun alnım açık, yüzüm paktır.” (EV/67)

“PERTEV – ...Sabrediniz, Allah sonunu iyi getirsin.” (EV/73)

“NAİLE – Allah ömrünüze bereket versin, efendim.” (L/58)

“HAFİZE – ...Allah dirlik düzenlik versin.” (L/63)

“HAFİZE – ...Rabbiye emanet ol, evladım.” (L/119)

“HAFİZE – ...Efendim, Allah dirlik düzenlik versin! İnşallah bir yastıkta kocarsınız!” (L/121)

“NADİR EFENDİ – Subhanallah! Allah encamımızı hayreyleye...” (Mİ/41)

“RİFAT – Efendim, Mevla sizden razı olsun, size şükürler olsun.” (ZT/52)

“İVAZ – Efendim, Rabbim ömürler versin, duacınızım. Lütfunuz müzdat olsun!” (ZN/74)

“AHMET AĞA – ...”Devletimizden o zatı Mevla eksin etmesin.” Buyurdular.” (HİPBİG/18)

“İBRAHİM PAŞA – Mevla muvaffak eyliye.” (HİPBİG/19)

“İSKENDER – ...Hele Mevla encamını hayr eyliye.” (HİPBİG/24)

“PAŞA – Mevla uğurunuzu açık eylesün, inşa'allah muvaffak olursunuz!” (HİPBİG/24)

“İSKENDER – İlahi, cürmümü affet bağışla.” (HİPBİG/29)

“FAZİL – Cenab-ı Hak saye-i inayetinizi üzerimizden eksik etmesin!” (EK/59)

“NUMAN – Cenab-ı Hak ömr-i devletinizi müzdad etsin.” (EK/78)

Ahmet Mithat Efendi'nin, konusunu **Şehname**'den alan ve eski İran tarihini anlatan **Fürsi Kadimde Bir Facia Yahut Siyavuş** adlı eserinde yapılan dualar İslamiyet dışı nitelikler gösterir.

“*PİRAN – ...Cenab-ı Yezdan şahuma çok ömürler versin.*” (FKBFYS/274)

“*PİRAN – Cenab-ı Yezdan şahımızı en uzun ömür ile muammer eylesin.*” (FKBFYS/292)

Şemsettin Sami **Gave** adlı eserinde Firdevsi'nin Şehnamesinden etkilendiğini söyler. Eserde Yezidilerle Cemşidilerin mücadelesi anlatılır. Dolayısıyla bu eserde de dualar İslamiyet dışı nitelikler gösterir.

“*FERHAD – Yüce Tanrım! Ey Cemşid'in tanrısı! Bana ömür bağışla! Şu kutsal görevi gerçekleştirmenin saati gelinceye kadar canımı alma!*” (G/7)

“*FERHAD – İşte kendisi! Arslan gibi! Yüce Tanrım her türlü kötülükten korusun!*” (G/8)

“*DAHAK – Mubidler, sizden memnun oldum, tanrılarınız yardımcınız olsun!*” (G/36)

“*KUBAT – ...Tanrı onu sevenlerine bağışlasın!*” (G/71)

“*GAVE – ...Tanrı zalimin zulmünden bizi korusun!*” (G/98)

Yukarıda da görüldüğü gibi genellikle İslam dininin esaslarına uygun bu dualarla birlikte kişiler Allah'a karşı dilek ve niyazlarını ulaştırmaya çalışmaktadırlar. Genellikle bedenî, ruhî, iktisadî, içtimaî ve dini ihtiyaçların meydana getirdiği bu dualar, atasözleri gibi hüküm bildiren müspet dilek mahsulleridir. İncelediğimiz eserlerin hemen hemen hepsinde dua özelliği gösteren metinler bulunmaktadır; fakat *Allah bağışlasın, Allah korusun, Allah hayır etsin, Allah yardımcın olsun, Allah dirlik düzenlik versin, hamdolsun, İnşallah* şeklindeki dua sözleri diğer dualara göre daha sık karşımıza çıkar.

Bütün sözlü yaratılar gibi, halk dilinde şekillenmiş olumlu temenni - dilek sözleri olan dualar; hangi din, hangi dil, hangi kültür olursa olsun en eski çağlardan beri insanların önemli bir sığınağı olmuştur. İnsanoğlu kendi acizliği karşısında duruma hükmedebilmek ya da karşı koyabilmek için her zaman dualara sığınmıştır. Bu durum Tanzimat Dönemi tiyatrolarında da sıkça kendini gösterir. Eserlerde aşırı bir tevekkül hali göze çarpar ve hemen hemen tüm eserlerde dualarla ilgili diyaloglara rastlanır.

2.1.1.3.4. Beddualar (Kargışlar)

Beddualar, sözlü kültür geleneği içerisinde önemli bir yere sahiptir. Halkın olumsuz duygu ve düşüncelerini yoğun bir biçimde anlattığı kısa söz birlikleridir.

“Beddua, duanın aksi ve zıddı olan lanet, inkisar, bela ve gazap ifade eden menfi sözlerdir. Farsça ‘bed’ ve Arapça ‘dua’ kelimelerinin birleşmesinde yapılan bu tabir ‘kargış’ ve ‘ilenç’ kelimeleriyle de karşılanmaktadır.” (Elçin, 2000: 662, 663)

Adaletsizliğe uğramış, karşılaştığı kötülüklerle ciğeri yanan, uğradığı haksızlığa tepki verme gereksinimi duyan insanoğlu, bedduanın dinen hoş olmadığını bilmesine rağmen bedduaya sık sık başvurur. O an içinde bulunduğu psikolojiden hareketle sağlıklı kararlar veremez. Kızgınlığını, nefretini beddualarla yatıştırmaya çalışır. İşte, beddualar bu ruh halini taşıyan insanın, en büyük sığınıcısı olan Tanrı’dan kötülüğün cezalandırılmasını istemesi için yapılan dileklerden doğan sözlü ürünlerimizdendir.

İnsanın kendisine, ailesine, çevresine ve din gibi önemli olan müesseselerine zararı dokunacak şahıslara, düşünce ve fikirlere karşı davranışlarının şiddetli bir tepkisidir. Adaletsizliğe ve kötülüğe uğramış insanın vicdanında uyanan isyan ve hiddeti susturma çareleri araması gayet tabiidir.

Tanzimat Dönemi tiyatro eserlerinde dualara olduğu gibi beddualara da sık sık rastlanır. Hemen hemen incelenen bütün eserlerde beddua vardır.

“MEFTUN BEY – Allah belasını versin. Debbaghanede bir Sabo var da hesap görürken hep Sabo Sabo diye dilim alıştığından hep dilim ona kaçıyor.” (E/48)

“AYŞE KADIN – Öyle efendim, öyle. Meftun Bey’i tanıdıkça tanıdık. Sabiresiz Meftun’ a dünya haram olsun.” (E/63)

“SABİRE HANIM – Şimdi yanımda olsan da “ sebep olanlar sebepsiz kalsınlar, kör olsunlar” diye ben dua etsem, sen “ âmin “ desen.” (E/65)

“YEKTA HANIM – ...Onun gibi olacağıma Allah benim canımı alsın, daha memnunum.” (A/87)

“HÜSNÜ BEY – Gözleri kör olsaydı.” (A/102)

“HÜSNÜ BEY – Allah bu yoldaki nefesini tıkasın. Âmin!” (A/104)

“HESNA HANIM – ...Kör olasıca aşifte.” (A/104)

“HÜSNÜ BEY – ...Yerin dibine geçesi Numan!” (A/104)

“HÜSNÜ BEY – ...Kafası kör baltayla kesilecek acuze.” (A/108)

“ZİBA – Ağzın kurusun!” (ÇÖ/313)

“ARSLANGÖZ – ...Sen var kork, bayıl, geber! Evet! Korkudan ödün patlayıp geber ki bir kaza kurşunuyla gidip de yanlışlıkla vatanın kınalı kurbanlarından sayılmayasın!” (ÇÖ/314)

“FERHAD – Ah, o iğrenç ve lanetli hayvanlarla birlikte yerin dibine geçesin!” (G/122)

“OSMAN – ...Bu ellere pis diyenin gözü kör olsun!” (SY/91)

“ZEKİYE – Allah, yüz bin kere canımı alsın!” (VYS/26)

“HANİFE – ...Hay, ayaklarım kırılıyordu! Hay, ağzım kuruyaydı! Hay, Allah bin türlü belanı vereydi de...” (VYS/37)

“AHŞİD – ...Ciğeri parçalanasica! Beni aldatacak.” (KB/100)

“MİHRİDİL – Beynin kurusun! Karşıdakilerini gördü de meraklandı!” (KB/100)

“BEHREVER – Sus canın çıksın! Yine durur durur da insanın gönlünden söz eder...” (KB/109)

“BEHREVER – Sus cadı! Sesin kısılsın.” (KB/114)

“BEHREVER – ...cehennem olun şuradan ikiniz de... Allah belanızı versin!” (KB/114)

“BEHREVER – Hay fellah, dilin tutulsun!” (KB/121)

“BEHREVER – Onun da, senin de, şehzadeliğin de dünyanın da Allah bin türlü belasını versin!” (KB/150)

“BEHREVER – ...O cellat önüne gelesi, boynun eğrilsin...” (KB/159)

“MUHTAR – Üç yüz bin kişinin de Allah üç yüz bin kere belasını versin...” (GN/82)

“DİLRUB – ...Allah canımı alsaydı da, bugünleri göstermeseydi!” (AB/22)

“ŞAHİN – ...Keşke baba olacağına daha dünyaya gelmeden telef olaydın.” (AB/39)

“ŞAHİN – Bırak, Allah ettikleri kadar belasını versin de yerin dibine geçirsin!” (AB/49)

“AKİF – ...Of... Dünya, dünya! Cehennemde bir kul isyan ederse Cenab-ı Hak ceza için sana göndersin!” (AB/68)

“ÇALGICI – Kapa çenenin dilin tutulsun!” (AB/70)

“AKİF – Gebersin, yerin dibine geçsin!” (AB/84)

“GÜLNİHAL – ...Beynim köpekler lokması olsaydı da, düşünmeyeydim! Ölü doğaydım da bugünleri görmeyeydim!” (GN/33)

“GÜLNİHAL – ...Hay gözlerinin nuru damla damla yere döküleydi. Ciğerin parça parça olaydı, ağzından geleydi!” (GN/35)

“GÜLNİHAL – ...İnşallah yarına kadar yerin dibine geçersin!” (GN/36)

“İSMET – ...Dadı, ağzın kurusun!” (GN/47)

“İSMET – Hay Allah’ın gazap yıldırımları düşsün de ciğerini nişanlasın!” (GN/48)

“HİLMİ EFENDİ – ...Yarabbi, şu haini adaletinin kılıcına bıraktım. Şeriatının yüceliği için, bu kadar zavallının hakkını üzerine bırakma.” (GN/53)

“MUHTAR BEY – Hepsi birden, girdap gibi döne döne yerin dibine geçsin!” (GN/68)

“CELAL – ...Keşke Allah beni dünyaya göndereceğine yarattığı anda cehenneme ataydı.” (CH/89)

“CELAL – Keşke atlarımızla beraber bütün bütün yerin dibine geçeydik.” (CH/93)

“CELAL – Sizi, bu halde, bu odada bırakmakla hasıl olacak saltanatın Allah bin türlü belasını versin.” (CH/98)

“CELAL – ...Senden nefret eden, Hakkın rahmetinden uzak olsun.” (CH/105)

“NEYYİRE – Mel’un dilin cehennem ateşinden dövülmüş kılıçlar ile doğransın.” (CH/113)

“CELAL – Allah o kaidelerin de, senin de, atının da bin türlü belasını versin!” (CH/133)

“CELAL – ...Hay tepesine Allah’ın yüz bin azap yıldırımı birden vursun.” (CH/190)

“ORHAN – ...Emdiğin süt haram olsun!” (CH/205)

“CELAL – Allah belalarını versin! Erazil...” (CH/255)

“BURHAN – Tepen delinsin, densiz aznavur!” (İGA/51)

“ZEVKİYE – Ah merhametsiz, kız alıyor ha? Kızgın şişlere gelsin, alamadan kara topraklara girsin.” (İGA/62)

“ZAIK – ...Eğer sizden başkasında gönlüm varsa gönlüm kurusun, gözüm çıksın, bundan sonra evlenmeye kalkışırsam başıma minare külâhı geçsin, boynum ilahi kılıcın gazabına gelsin.” (İGA/68)

“LEKNAHURÎ – ...Senden başkasında gözüm yok. Eğer varsa gözlerim kör olsun.” (E/34)

“ZUHURÎ – İnşallah hayrını görmez! Haram olsun! Yarın ahrette on parmağım yakasında olacak.” (AH/45)

“HAMZA – Allah belanı versin, elin kırılsın! Yerin dibine bat haydut herif!” (AH/55)

“FÎRUZ – Yahu adam seni nasıl inandırayım, vallah billâh affettim. Eğer etmedimse gençliğimin hayrını görmeyeyim.” (GB/15)

“FÎRUZ – ...Çarşıdan geçtimse ayaklarım kırılsın.” (GB/19)

“MÜMTAZ BEY – Abdi Bey mi? Onun da boynu altında kalsın, merkebin de...” (Mİ/33)

“SELİME – İlahi belanı bulasın! Çılgın mecnun.

İVAZ – Seni murdar leş, sen belanı bul.” (ZT/12)

“İVAZ – ...Huda belanızı versin, tabibim, ne isterseniz olurum.” (ZT/28)

“NİMET – ...Bu kadar bela? Sonunda göreceğim bu muydu? Keşke anamdan taş doğaydım! Allah canımı alsın!” (EK/49)

Ahmet Mithat Efendi’nin **Ahz-ı Sar Yahud Avrupa’nın Eski Medeniyeti** ve **Hükm-i Dil** adlı eserleriyle Recaizade Mahmut Ekrem’in **Afife Anjelik** adlı eseri genel olarak Avrupa kültürünü ve oradaki insanların yaşantısını anlatıp İslamiyet dışı özellikler gösterse de eserlerde yapılan beddualar İslam inançları doğrultusundadır.

“ANJELİK – ...Hüda-yı Müntakim’ in kahr-ı kahhariyesine uğrayası...” (AA/23)

“ELİZA – Ah efendim o Jozef haini Allah’tan bulsun.” (AA/31)

“POL – ...Benim çırak bunların en alasından terbiyeli. Ne ise Allah belalarını versin.” (HD/192)

“KONT – ...Benim namusumu ayak altına alanı, kara yer kaplasın.” (HD/200)

“KONT – ...Keşki sen bu zullü ihtiyar edeceğine ölseydin daha az teessür ederdim.” (HD/204)

“JÖN FİYER – Allah göstermesin. Size kıyacak eller kırılsın.” (ASYAEM/160)

Şemsettin Sami’nin **Seydi Yahya** adlı eserinde söylenen ve anlamsal olarak bir beddua olan söz, durumun niteliğine göre bir dua olarak anlaşılması yönüyle dikkat çekicidir.

“SEYDİ YAHYA – Sen de mahpus musun?

PEDRO – Evet.

SEYDİ YAHYA – Müddetin?

PEDRO – Ömrüm oldukça!

SEYDİ YAHYA – Öyleyse Allah ömrünü alsın! Senin ve benim için bundan iyi dua yoktur!” (SY/75)

Halk dilinde şekillenmiş kalıplardan biri de beddualardır. Beddualar, duaların aksine olumsuz temenni – dilek sözleridir. Beddualarda kişilerin otorite sayılan güçlerden kişilerin kötülükleri istenir. Bu doğrultuda, incelediğimiz eserlerde beddualarla hem bireysel duygu ve düşüncelerin aktarıldığını hem de uzun bir süreç içerisinde halk tarafından oluşturulmuş olan değer yargılarının korunması, pekiştirilmesi ve yeniden üretilmesinin sağlandığı görülür.

Diyaloglarda da görüldüğü gibi hemen hemen her eserde karşımıza çıkan beddualar, bu ruh halini taşıyan insanların en büyük kudret olan Allah’tan, kötülükleri cezalandırmasını istemeleri yönündeki dileklerinden doğan sözlü gelenek mahsulleri olarak karşımıza çıkar. Daha çok trajedik konular işleyen eserlerde beddualara daha çok rastlandığı görülür. Eserlerde dualar, beddualardan daha fazla diyalogda yer almaktadır. En sık tekrar edilen beddualar ise, *Allah belasını versin, Allah canını alsın, yerin dibine batsın, haram olsun, gözü kör olsun* şeklindedir.

2.1.1.3.5. Özlü – Ölçülü Sözler

Olaya, yere, zamana ve kişilere göre söylenen ve atasözü değeri taşıyan bu sözler aynı zamanda nasihat özelliği de taşımaktadır; çünkü genellikle olup bitmiş bir olay, bir durum gibi sebeplerle söylenmiş olan ölçülü sözler daha sonrası için de ders alınması maksadıyla kullanılmaktadır.

Ölçülü atasözü ve deyimlerimizin yanında kalıplaşmış birtakım vezinli, yani ölçülü, kafiyeli sözler daha kullanırız. Genellikle beyit, üçlük, dörtlük halindeki bu şiir parçalarının şairleri unutulmuş, anonim hale gelmişlerdir. Bu sebeple de halk edebiyatının, folklorun inceleme alanı içine girmişlerdir. Bir bölümü yazılı kaynaklara ölçülü söz, meşhur söz, manzum atasözü, kafiyeli söz adlarıyla geçmişlerdir. Bir bölümü ise henüz yazıya geçirilmemiş olup dilden dile dolaşmaktadır. (Tan, 1986: 9-10)

“AZMÎ EFENDÎ – ...merhum Şeyh Sadi ‘iş bitiren yalan, fitne koparan doğrudan iyidir.’ Buyurmuşlardır.” (ÇBCY/32)

“ANA – O beyzade, ben basbayağı bir kız. Lakin Nikola’nın dediği gibi gönül büyüğe küçüğe bakmaz, sever.” (ASYAEM/145)

“MARGARET – ...Asilzadelerin kanı mukaddes de pespayelerin çürük mü?” (HD/195)

“SÜLEYMAN – ...Adam kendine tarihin en şanlı sayfaları içinde bir mezar edinmeli; ismi milletin hafızasına kazınmalı ki, bahtiyar sayılsın.” (AB/31)

“SELİM – ...Dünyada hangi iş vardır ki sonu ölüm olmasın?” (AB/50)

“SÜLEYMAN – ...Asker olanın, kalbine açılacak yaralara da üzülmemesi gerekir; asıl mertlik odur.” (AB/59)

“CELAL – ...Kim düşman karşısında nefsinin feda ederse dünyada hürmetli bir nam, ahrette saadetli bir hayat kazanır.” (CH/124)

“BURAK – ...Hükümet, iki reyle idare olunmaz. Kılıç iki el ile kullanılmaz!” (CH/214)

“PERTEV – ...Yüz gülmeğe göz ağlamağa çalışır. Kalb ise sade titreyip; çarpınır. Ne yeis var ne emniyet...” (EK/39)

Özlü ve ölçülü sözler, halk anlatı sanatı içerisinde, halk bilgeliğinin önemli bir yanını barındırmaktadır. Hikmetli sözler olarak nitelendirebileceğimiz bu sözler, toplum hayatına bağlı olarak dile getirilen düşünce ve duyguların sanatlı bir dil ile ifade edilmesidir. İncelediğimiz eserler içerisinde yer alan bu sözlerin; içerik yönünden özellikle atasözü ve deyimlerle yakın bağları vardır. Yazılı ve sözlü anlatılarımızda, nazım halinde söylenen özlü – ölçülü sözler de bulunmaktadır; fakat bunlara incelediğimiz eserlerde hiç rastlanmamıştır.

Tanzimat Dönemi tiyatrolarında geçen özlü-ölçülü sözler genellikle tarihi konular işleyen eserlerde kişilerin duruma göre ve anlık söyledikleri sözlerdir. Bazen bu sözler başkaları tarafından söylenmiş sözlerin cümle içerisinde duruma uygun olarak yinelenmesinden ibaret de olabilmektedir.

2.1.1.3.6. Yeminler

Yemin, karşısındaki kişiyi bir duruma inandırmak için Allah’ı ya da kutsal değerleri şahit göstererek yapılan bir çeşit kalıplaşmış sözdür. Yemin halk arasında kasem, ant, şart gibi isimlerle de adlandırılmıştır.

Yemin, sağlam toplumsal bağların ve güvenilir dostane ilişkilerin kurulması için önemli bir vasıtaadır. Yemin, yemin eden kişinin nezdinde kabul gören bir anlam ile bir şeyden çekinmek ya da onu yapmakla nefsi terbiye eder.

Halk kültüründe ve İslam inanışlarında yemin bir çeşit mukaveledir; sadece yeri geldiğinde yemin edilir ve yemine sık sık başvurulmaz. Dürüst bir insanın çok yemin etmesi hoş karşılanmaz.

Tanzimat Dönemi tiyatro eserlerinde geçen yeminler genellikle dini ve geleneksel nitelikli yeminlerdir. Hemen hemen her eserde yeminlere rastlanır. Bu yeminler genellikle Allah'ın adları ve sıfatları üzerine yapılır. Bazı yeminlerde aynı zamanda yeminin gerçekleşmemesi halinde beddua olarak yemin eden kişiye döndüğü de görülür.

“MEFTUN BEY – ...Vallahi emin ol, bir daha evlenmem.” (E/44)

“ARSLANGÖZ – ...Vallahi dinim, asaletim hakkıçün şu yürekte bil farz öyle bir muhabbet bulunsa bile göğsümü yarıp çıkararak o mekruh et parçasıyla beraber o muhabbeti de yere çarpar mahvederim!” (ÇÖ/313)

“SÜFYAN – ...Vallahi billahi, ne türlü temine inanırsan, bir oğlum var, ölüsünü omzumda götüreyim ki ben Esad bey'i bilmem.” (AB/72)

“KAPLAN PAŞA – ...Billah seni çarmıha gererim de, derilerini kırbaçla yüzerim!” (G/119)

“GÜLNİHAL – ...Sakınmazsan elden gider... Vallah gider, Billah gider.” (G/17)

“MEFTUN BEY – Vallahi boş fikir. Senin başın için boş.” (E/77)

“ŞEFİKA – Vallahi billahi, sizin başınız için başka birini düşündüğüm yok.” (ZÇ/73)

“ZÜLFİKAR – Allahilazim, ben buraya Muhtar Bey'i kurtarmak için gelmiştim!” (G/75)

“NEYYİRE – Ah, billahilazim, şeytan da bunlardan alçak değildir.” (C/121)

“FAZIL – ...Billahilazim ne Nimet sıkıntı çekecek, ne kimsenin kanı dökülecek, ne bir haksızlık olacak.” (EK/55)

“AKİF – ...O namertliği işlersem anamdan emdiğim süt bana şehit kanı gibi haram olsun!” (AB/62)

“GÜLNİHAL – ...Seni bu hınzırın elinde bırakırsam, ekmeğin gözlerime dursun, Rabbimin huzuruna lanetli gideyim!” (G/48)

“SÜLEYMAN – ...Fırsat ele geçince Gıyas’ı tatlı canından mahrum etmezsem, Allah’ın rahmetinden mahrum olayım.” (CH/203)

“NUMAN – ...Eğer gönlümde zerre kadar suiniyet varsa Cenab-ı Hakk’ın vahdaniyyetini inkâr etmiş olayım. Vallah muradım memnuniyetinizi istihsale çalışmaktır.” (EK/65)

“HÜBÇEHR – ...Sana yemin ederim ki, sana varmazsam bu dünyada kimseye varmam.” (G/42)

“LUİZ – ...Sizin başınız için yemin ederim ki sizden başka düşündüğü yoktur.” (HD/183)

“SÜFYAN – ...Yalancılara lanet eden Allah’ın Kahhar ismine yemin ederim ki beni yalandan gönderdiğin ahrete seni gerçekten gönderirim!” (AB/71)

“AKİF – ...Rabbimin, Rakib ismine Müntakim adına yemin ederim ki sen bu gece Azrail’in pençesinden kurtulamazsın!” (AB/88)

“ZEKİYE – ...Âlemleri muhabbet üzerine yaratan Rabbimin bin bir ismine yemin ederim ki, dünyada da, ahrette de Zekiye senindir, senin kulundur!” (VYS/27)

“ZÜLFİKAR – ...Rabbimin yüceliğine yemin ederim ki benim için size sahip olmak, dünyada bana büyük nimettir.” (G/75)

“KAPLAN PAŞA – Yalan söylemediğine yemin et!

GÜLNİHAL – Sizin başınız için gerçek söylüyorum.” (G/47)

“GÜLNİHAL – Cenab-ı Hakk’ın tecellisi, şu zindanları dolduran ism-i celaline yemin ederim ki, senden izin almadıktan sonra, beyin sağlığını İsmet’e değil, mezarda başucuma gelecek sorgu meleklerinden başka kimseye söylemem.” (G/76)

“ABDULLAH ÇAVUŞ – ...Allah’la ahdim olsun ki, bir cephane sandığı daha yakmadan, kaleye girmeyeyim!” (VYS/76)

“CELAL – ...Ehl-i beyti, tayyib ü taharetle vasf eden Cenab-ı Hakk’ın kahhar ismine yemin ederim ki Ebu Leheb, dünyada bulunsa idi ümmet-i Muhammed’e bu hıyanetin binde birini reva görmez idi!” (CH/167)

“CELAL – Devletimizi, vücudunuzla zelil eden Kadr-i Mutlak’ın kahhar ve müntakim ismine yemin ederim ki başınızı Cengiz’e binek taşı etmek nahak yere dökülen bu kadar yüz bin mümin kanının vebalini yüklenmekten haliniz Nasır’a gülünç olmak, mahşer dolusu dullar, yetimler ağlatmaktan bir kat hayırlıdır.” (CH/95)

“CELAL – ...cihan mülkü sahihen bir tırnağına değmeyen Neyyire’min başına yemin ederim ki: Celaledin elinde birkaç kılıç, göğsünde birkaç zırh paralamayı ihtiyar edince dünyanın ne tarafına gitse kendine bir devlet peyda eder.” (CH/86)

Yeminler halk arasında kase, and, şart vb. gibi isimlerle de anılır.

“CELAL – ...Şimdi akt olunsun, bu gece de Tebriz’de yatacağım.” (C/173)

“MÜSTECİP – Eh efendim dostluk aşkına kase olsun.” (ZN/20)

Eserlerde geçen yeminler genellikle dini nitelikte iken Şemsettin Sami’nin **Gave** adlı eserinde geçen yeminler din dışı nitelik gösterir.

PERVEZ – Her sabah doğar doğmaz ışıyla bizi aydınlatan, bizi karanlıktan kurtaran, karları buzları eriten, tarlada buğdayı, ağaçta meyveyi olgunlaştıran güneşin ışı için! (G/10)

FERİDUN – Bu çekiçe bu bayrak, dünyada benim soyum durdukça kutsal sayılacaktır. Bunların üzerine yemin ederim ki halkı babam, kardeşim, çocuğum gibi seveceğim! (G/143)

İnsanlar, ilk dönemlerden beri kendileri için önemli olan değerler, kavramlar ve kişiler üzerine yemin etmişlerdir. Bu durum her millette görülür. İncelediğimiz eserlerde de bu türden yeminlere rastlanır. Bazı eserlerde ise diğerlerine kıyasla daha fazla yemin edildiği görülür. Özellikle Namık Kemal’in eserlerinde bu durum böyledir. **Vatan Yahut Silistre, Akif Bey ve Celaledin Harzemşah** gibi trajedik romanlarda kahramanların sıklıkla yemin ettikleri ve söylediklerini, anlam ve anlaşılabilirlik açısından daha da kuvvetlendirmeye çalıştıkları görülür. Yukarıda da görüldüğü gibi eserlerde geçen yeminler dini, bazen din dışı olmakla birlikte geleneksel nitelikli yeminlerdir. Hemen hemen her eserde yeminlere rastlanır. Bu durum hangi eser olursa olsun dini inanışın eserlerde önemli bir yer kapladığını göstermektedir. Bu yeminler genellikle Allah’ın adları ve sıfatları üzerine yapılır. Bazı yeminlerde aynı zamanda yeminin gerçekleşmemesi halinde beddua olarak yemin eden kişiye döndüğü de görülür.

2.1.1.3.7. Selamlaşmalar

Toplumsal yaşamın düzenli gitmesinde, kuralların uygulanmasında etkili olan âdetler içerisinde selamlaşmalar önemli bir yer tutar. Selamlaşma, milletlerin kültürlerinde önemli yer tutan bir davranıştır. Türk kültüründe de selamlaşmaya ayrı bir önem verilmektedir. Selam vermek ve almak hem geleneklerimizin hem de dinimizin

insanlara yüklediği bir toplumsal davranış tarzıdır. Selamlaşma, karşılıklı nezaketin de bir göstergesidir.

Selamlaşma, toplumumuzda kültürün çeşitliliğine göre farklı tarzda kendini göstermektedir. Sözle olduğu gibi hareketlerle de selamlaşma yapılmaktadır. Tanzimat Dönemi tiyatro eserlerinde geçen selamlaşmalar genellikle dini yönlü ve sözlü selamlaşmalardır.

Selamlaşmalar genellikle günün ya da tarihin durumuna göre olabilir. Bazı eserlerde bu yönlü diyaloglar da görülür:

...

“ŞEHİSUVAR BEY – Selamün aleyküm Hoca Efendi

AÇIKBAŞ – Ve aleyna ve aleykümüssalam ya efendina. Ve rahmeteullahü berakatühü. Buyurunuz.” (A/98)

...

“AKİLE – ...Maşallah safa geldiniz.

ZAİK – Safa bulduk hanım.” (İGA/43)

...

“HÜSNÜ BEY – Vakt-i şerifler hayır olsun hoca efendi!

AÇIKBAŞ – Ahsenek Allahu azizim.” (A/103)

...

“CERİ – Sabah şerifler hayrolsun.

AKİLE – Buyurunuz. Safa geldiniz, buyurun.” (İGA/30)

...

“VELİ AĞA – ...Sabah şerifler hayrolsun efendim...

NADİR EFENDİ – Maşallah, buyursunlar.” (Mİ/31)

Diyaloglarda da görüldüğü gibi incelediğimiz eserler içerisinde selamlaşmalar sadece üç eserde kendini göstermektedir. **Açıkbaş, İlk Göz Ağrısı** ve **Misafir-i İstiskal** adlı eserlerde görülen bu selamlaşmaların dini nitelikli oldukları görülür. Yani diyaloglarda kullanılan selam sözcükleri ve karşıdaki kişinin verdiği cevap mutlaka bir iyi dilek ya da dua niteliğindedir. Bu da selamlaşmanın dini ve insani boyutunun bir göstergesidir.

Bu yönüyle özellikle **Misafir-i İstiskal** adlı esere bakıldığında istenmeyen ve beklenmeyen bir misafirin gelmesi halinde dahi hoş bir şekilde karşılandığı, buyur edildiği görülür ki Türk misafirperverliğinin en önemli yanı da budur.

2.1.1.3.8. Argo Sözcükler

Argo sözcükler genellikle olumsuz durumlar karşısında insanların duydukları öfkelerin dile getirilmesidir. Argo sözcükler uzun uzun anlatılamayacak kızgınlıkları birkaç kelime ile anlatırlar. Bu tür sözcükler, içinde bulunulan sosyal yapıya ve kişinin ahlaki düzeyine göre değişik şekillerde kendini gösterir.

“Kendi sosyal çevreleriyle sınırlı yaşayan ve genel olarak toplumun, özel olarak da içinde bulundukları topluluğun geri kalan kesimlerden ayrılmak ya da korunmak isteyen, yaşama ortam ve biçimleri birbirine yakın kişilerce yaratılıp benimsenmiş sözcükler, deyimler bütünü; bu sözcükler bütününe dayalı konuşma biçimidir.” (Aktunç, 1998: 16)

Türk halk kültüründe konuşma dilinde önemli bir yere sahip olan argo, Tanzimat Dönemi tiyatro eserlerinde genellikle kızgınlıkları dile getirmek ve kişi veya durumları aşağılamak amacıyla halk ağzı ile kullanılmış, bu da eserlere ayrı bir canlılık katmıştır.

“MEFTUN BEY – Zararı yok. Ben bu iki günün acısını çıkartırım. Anasını satayım.” (E/48)

“MEFTUN BEY – Vay yezit zar vay!” (E/42)

“MEFTUN BEY – Başkasına bir yâri çok gören o yezit kambur senin iki yârini kıskanacağı ula-bi’t-tariktir.” (E/53)

“MEFTUN BEY – Hayrı şerri yok efendim. Hınzır herif kara haberi getirecek bu geceyi buldu.” (E/54)

“SABİRE HANIM – Benim zannıma göre bir hınzır kaltak Meftun’uma meftun olmuş.” (E/58)

“HESNA HANIM – Hınzır aşifeyi yola getirmek mümkün değil ki...” (A/92)

“SELİME – Hain, hayâsız, bataklı, dolandırıcı, alçak, ipe gelesi, dilenci, ayyar, gaddar, hırsız, hırsız, hırsız!” (ZT/15)

Bir kaba konuşma çeşidi, kültürsüz ve aşağı tabakanın ağzı olarak da tanımlanan argonun, incelediğimiz eserlerde pek de yer almadığı görülmektedir. Argoya rastladığımız eserlerde, argonun halk ağzı içerisinde kullanıldığını görmekteyiz.

Argoyla sadece dört eserde karşılaşmış olmamız, Tanzimat Dönemi yazarlarının dil ve üsluplarında argoyu pek de benimsemediklerini göstermektedir.

Bu dönemde halk ağzına yönelmeye başlayan yazarların yeni bir tür olan tiyatrodaki argoya pek yer vermemelerinin bazı sebepleri vardır. Eserlerin sadece okunmak için değil; aynı zamanda sahnede sergilenecek olması kaygısıyla yazarlar argoya pek yer vermemişlerdir. Ayrıca dönemin siyasi durumunda istibdat politikasının etkin olması da yazarların eserlerinde argo ve küfür gibi nahoş sözcükleri pek kullanmamalarını sağlamıştır.

2.1.1.3.9. Hitaplar

Hitaplar, günlük konuşmalar içinde en fazla kullanılan söyleyişlerden biridir. Kişiye ya da duruma uygun olarak söylenen hitaplar, bir seslenme çeşididir. Hitaplar zamana, mekâna, kültüre ve kişisel özelliklere göre farklılık gösterebilmektedir. Hitaplar söyleyişe farklı bir tarz katarak vurgu görevi de yapmaktadır.

Çok başvurulan anlatım yollarından biri olan hitaplar, tek kişinin karşısındaki birine veya bir kalabalığa karşı konuşması anlamına gelmektedir.

Tanzimat Dönemi tiyatro eserlerinde, dönemin niteliklerine ve eserlerdeki kişilerin sosyal yapı içerisindeki konumlarına en uygun hitaplar kullanılmış, bu da eserlere ayrı bir incelik katmıştır.

“MEFTUN BEY – Sözüme darıldınız mı elmasım?” (E/38)

“MEFTUN BEY – A kuzum...” (E/39)

“LEYLA HANIM – Adam sende. Ne istiyorsun benim dayeciğimden?” (E/49)

“RİFAT EFENDİ – ...Ben sizi bir babayiğit adam tanırım.” (E/52)

“RAHİME HANIM – ...Birkaç lokma şey yer misin arslanım?” (E/55)

“SABİRE HANIM – Ah anacığım, iki gözüüm anacığım.” (E/63)

“FİTNAT HANIM – Kızım! Elmasım!” (E/73)

“FİTNAT HANIM – Niçin kendini üzüyorsun, arslanım hasta kısmı elbette biraz sararır, solar.” (E/73)

“VİRJİNİ – Anladınız mı kuzum?” (ASYAEM/155)

“MARGERİT – Teşekkür ederim, iki gözüüm.” (HD/197)

“ZİBA – Bazı zevzeklerin sözüyle arslan gibi bir babayiğidin yüzüne kara sürülür mü?” (ÇÖ/307)

“CELAL – Çocuk, ben kendim için mi teessüf ediyorum?” (CH/86)

“*CELAL – Gelsin hünsa yürekli erkek!*” (CH/90)

“*CELAL – Gel bakalım Mevlana!*” (CH/163)

“*BAHTİYAR – Ah canım, gönlümün varı dildarım!*

BEYTİYE – ahh, kafesteki papağanım, evlerin şerefi Bahtiyar’ım nerelerdeydin?” (İGA/13)

“*AKİLE – Ya işte böyle ciğerparem!*” (İGA/34)

“*EVHAMİ – Vay, gönlümün şerefi, güzelim, buyurunuz!*” (EV/31)

“*PAŞA – Nedir o hammû? Sen de bir telaş var. Hazırlığınız bitti mi?*” (EK/86)

Yazılı ve sözlü anlatımda hitapların önemli bir yeri vardır. Eserlerde yer alan hitaplar, yazarın okuyucuya ya da izleyiciye yönelik bakış açısını yansıtmaktadır. Hitaplar aynı zamanda toplumun değer yargılarına ışık tutan önemli ipuçlarıdır. Bu hitaplardan yola çıkarak toplumumuzun kültür varlığı hakkında fikir edinmek mümkündür.

İncelediğimiz eserler içerisinde en fazla hitap kullanımının Ahmet Mithat Efendi’nin eserlerinde olduğunu görmekteyiz. Yine bu durum da yazarların dil anlayışından kaynaklanmaktadır. Buradaki hitaplar genel kullanımlar olmakla birlikte güzel benzetmeler şeklindedir. **Ecel-i Kaza** adlı eserde geçen diyalogda kullanılan “hammû” sözcüğü dikkat çekicidir. Bu söz eski dönemlerde yerel bir kullanım olup erkeklerin eşlerine ev içerisinde kullandıkları bir hitaptır. Bunun dışında bazı diyaloglarda da eşlerin birbirlerine sevgi ve muhabbetlerini belirtmek amacıyla ifade ettikleri hitap sözlerine rastlamaktayız; fakat eserlerdeki hitaplar sadece bunlardan mevcut değildir. Hakaret amacıyla ya da kişiler arasında normal diyaloglarda göze çarpan hitaplar da kullanılmıştır.

2.2. Dil ve Anlatım

Dil ve anlatım konusu içerisinde halk etimolojisi, ad verme, ağızlar, kelime hazinesi, bedeni hareketler dışında anlatım ve haberleşme ile değişik konuşmalar ve çağrılar yer alır. Biz bunlardan incelediğimiz eserler içerisinde yer alan halk ağız konusunun üzerinde duracağız.

2.2.1. Halk Ağızı

Ağız bir bölgeye, bir yöreye mahsus ifade şekilleridir. Farklı halk ağızlarının kullanılması ülke içindeki kültür çeşitliliğinin bir göstergesidir.

Ağız, aynı dil içinde ses, şekil, söz dizimi ve anlamca farklılıklar gösterebilen, belli yerleşim bölgelerine veya sınıflara özgü konuşma dilidir. Dilimizde ağız kavramı sürekli olarak şive ve lehçe kavramlarıyla karıştırılmaktadır. Bu sebeple şive ve lehçe kavramlarının da kısaca tanımını vermekte fayda olacaktır. Şive, bir dilin kültür düzeyine göre gösterdiği değişiklik, söyleyiş özelliğidir. Lehçe ise, bir dilin tarihsel, bölgesel, siyasal sebeplerden dolayı ses, yapı ve söz dizimi özellikleriyle ayrılan kollarıdır. (Türkçe Sözlük, 1998)

Folklorik unsurların mevcudiyetini sürdürebilmelerini mümkün kılan ağızlar, özellikle sözlü kültürün aktarılmasında önemli bir vazife ifa etmektedirler. Ağızlar, ortak kültürün minimal düzeyde birbirlerinden farklılaşmasıdır. Aynı ülkede aynı dil, yöresel olarak bazı farklı kullanımlara yol açabilir. Ağızlar kuşaklar arası ayrılığa yol açmazlar. Ağızlar, halk arasında zaman zaman espri konusu yapıp bütünleşme, kaynaşma ve sevgi yaratabilir. Toplumların birlikteliklerini sürdürebilmeleri için çeşitli ritüeller ve sembolik değerler gereklidir. Toplumsal ritüeller bireylerdeki aidiyet bilincinin pekiştirilmesini sağlamaktadır. Aynı zamanda dayanışma gruplarının da şekillenmesini sağlayan bu değerler kolektif düşüncünün sağlanmasında etkin rol oynamaktadırlar.

Ağızlar yöresel olarak farklılıklar gösterebileceği gibi aynı yöre içerisinde de değişiklikler gösterebilir. Bu durum farklı yerlerden gelerek aynı coğrafyaya yerleşen kültürlerin toplumsal etkileşimlerinin bir sonucu olarak ortaya çıkmaktadır.

Tanzimat Dönemi tiyatro eserlerine baktığımızda 4 eserde yöresel ağızların etkili olduğunu görmekteyiz.

Şinasi'nin **Şair Evlenmesi** adlı eserinde geçen diyaloglara bakıldığında İç Anadolu Bölgesi'nin Ankara, Çankırı, Karaman, Kayseri, Kırşehir, Konya, Nevşehir yörelerine ait halk ağızlarının kullanıldığı görülür.

“BATAK ESE – Efendi; biliyo musunuz ki ben bunun daha bilmem nelerini bilürün... Durun size deyivereyin: Ben bekçi olduğumdan için geceleri mahallede dolanurken buna çat pat çak sokak ortasında ırast geliyorun. Bir kere kendiceğine nereden nereden geliyosun diye soracak oldum, bana ne garşuluk verse eyü; taratordan (tiyatro) geliyon, demesün mü? Bu beni masharalığa alma değül de ne demektir? Bakın şu ahmağa!” (ŞE/43)

“BATAK ESE – Feres atlı adam sensin. Ulan hayvan, bana kotu laf söyleyip durma. Şimdi sana fan fin demeyü gösterürün!” (ŞE/43)

“ATAK KÖSE – Ben ne bileyün? Mahalleli istemeyüz diyor, ben de öyle diyorun. Elbette adamların böyle demelerinde hakkı var.” (ŞE/44)

“ATAK KÖSE – Hakkı olduğunu pek yavuz bilürün ama, bak doğrusu neden hakkı olduğunu bilmen...” (ŞE/44)

“ATAK KÖSE – Vay... Niye karışmam? Ben de bu mahallenin kalbur üstüne gelenlerinden değül müyüm?” (ŞE/44)

“ATAK KÖSE – Daha hala sen benim kim olduğumu bilmeyo musun?” (ŞE/44)

“ATAK KÖSE – Öyleyse sen de bilmediğini ne deyi soruyorsun? Hay cahil hay! Şimdi durup da sana anlatacak mıyım ki ben deheey öteki mahallede kiracıyın ve bu mahallede süprüntücü başıyın deyi...” (ŞE/45)

“BATAK ESE – Begefendi, deminden size dediğim ilafların hepiciği şaga içündü. Sizi gasavetiniz vaktında güldürüp eğlendirmek isteyodum.” (ŞE/47)

Feraizcizade Mehmet Şakir'in **Evhâmi** adlı eserinde de yöresel ağızlara sık sık yer verilmiştir. Zaten bu eser geleneksel tiyatronun da birçok ögesini bünyesinde bulundurur. Eserde “Dursun” adındaki kahraman yöresel ağız özellikleriyle konuşturulmuştur; fakat bu eserde halk ağızı açısından dikkat çekici olan taraf aynı kahramanın hem Ege ağızıyla hem de Orta Anadolu ağızıyla konuşturulmuş olmasıdır.

“DURSUN – Topu teneli bi şaplak kodun. Acısını duymadım bile. Pıt diyividi. Ellerün gancuk garı eli gadancuk, Ondan nolur!” (EV/23)

“DURSUN – Aha dimedim diyon ya! Vallah dimedim, billah dimedim! İşte bu kartar...” (EV/23)

“DURSUN – Guzum, sankiliğime... Sözüm mencilisten dışarı... Açılmışsın da, örtiyidim... Alimallah, efendi, sana enüklü gopek kimin bakıyon... Sankiliğime, sen enük, ben gancuk gopek... Ardında dolaşup duruyon... Haa, bi kere de “hı hı hı” itdün, az daha anıra yazdun...” (EV/50)

“DURSUN – Efendicuğum! Şu testilerin ikisini on kuruşa aldım; demincek gürültüden size gösteremedim. Emme kelepri haa! Sahabı dedikine: ‘Efendiye söyle... Tohat bahırı kimin... Ölünceye kadar kullasın...’” (EV/76)

“DURSUN – Emme de sağlam haa! Ölünceye kartar kullan... Toprağı bek pişkin...” (EV/76)

“DURSUN – Neler diyo be? Afendi, gayırma... Kırılırsa bi daha alırız...” (EV/77)

“DURSUN – Ne işte! Çatlamadı bile... Sapsağlam demir kimin...” (EV/77)

“DURSUN – Emme de incuksun... Eğer bu kırılınca ölmek ilazım gelirse, ben öleyin... Aha bu kartar!” (EV/77)

“DURSUN – Yoh, canum... Aha, sapa sağlam duruyor... Nah, bak, Tohat bakırı kimin...” (EV/78)

Direktör Ali Bey’in **Misafir-i İstiskal** adlı eserinin bir yerinde yine Orta Anadolu yöresel ağız özelliklerine rastlanır.

“MEMİŞ – Bahşiş mi? Gözel emme, o bey hiç böyle şey yapmazdı; noldu ki ona?” (Mİ/57)

Ahmet Vefik Paşa’nın adapte eserlerinden **Zoraki Tabip**’te de “Himmet” adlı kahramanın da Orta Anadolu ağız özelliklerine göre konuştuğunu görmekteyiz.

“HİMMET – Aman irabbim, amma da ters işe bulaştuk. Bilmem ki nafîle ne dolaştuk?” (ZT/19)

“HİMMET – Ölesi ta kendisi! Amma belaya çattuk! Dehey donuzun kuyruğu!” (ZT/24)

“HİMMET – Bana bah, tebip değül müsünüz, haa!” (ZT/28)

Halk ağzına dilimizin farklı vurgularla sese dökülmesi de diyebiliriz. İncelediğimiz eserlerde insanların benzer konu ve olayları farklı kelime ve kavramlarla ifade ettiklerini görmekteyiz. Bu farklılık muhafaza edilmesi gereken bir kültürel zenginliktir; çünkü dilimiz mahalli ağızların oluşturduğu bir harmonidir.

Yukarıda da görüldüğü üzere halkın yöresel ağız özelliklerinin yansıtıldığı diyaloglar 4 eserde karşımıza çıkmaktadır. Şinasi’nin **Şair Evlenmesi**, Ferizcizade

Mehmet Şakir'in **Misafir-i İstiskâl** ve **Evhâmi** adlı eserleriyle Ahmet Vefik Paşa'nın **Zoraki Tabip** adlı eserlerinde halk ağızları görülmektedir. Hem Şinasi, hem Feraizcizade Mehmet Şakir hem de Ahmet Vefik Paşa Türk Edebiyatı'nın önemli yazar ve fikir adamlarından olmakla birlikte edebiyatımızda önemli yeniliklere imza atmışlardır ve halk kültürünün önemli unsurlarından olan halk ağzını eserlerinde ustalıkla kullanmışlardır. Yazarlar dilde sadeleşme çalışmalarının ilk olarak gündeme geldiği Tanzimat Dönemi'nde, Klasik Edebiyat'ın ağır dilinden sıyrılarak halka yönelme gayesi içerisindeyler. Tiyatroyu da halka ulaşmanın önemli bir gayesi olarak görmektedirler. Halka ulaşmak için halkın dilini ve ağız özelliklerini kullanmak zaruridir; fakat incelediğimiz eserlerde halk ağzının özelliklerinin yansıtıldığı eserler oldukça kısıtlıdır. Genel olarak eserlerin dili ve üslubu ağır olmamakla birlikte halk ağzının eserlerde sınırlı diyaloglarda karşımıza çıkması da oldukça çelişkili bir durumdur.

2.3. Geçiş Dönemleri

İnsan hayatında üç önemli dönem vardır: doğum, evlenme ve ölüm. Bu dönemlerin her birinde, ait olunan bölgenin sosyal ve kültürel yapısına uygun olarak çeşitli gelenek, görenek ve ayinler gerçekleştirilir. Bu geçiş dönemi normlarının uygulanmasına halk tarafından çok dikkat edilir.

“İnsan hayatının başlıca üç önemli geçiş dönemi vardır. Bunlar; doğum, evlenme ve ölümdür. Her biri kendi bünyesi içerisinde birtakım alt bölümlere ve basamaklara ayrılır. Bu üç önemli aşamanın çevresinde birçok inanç, adet, töre, tören, ayin, dinsel ve büyüsel özlü işlemler kümelenerek söz konusu geçişleri bağlı bulundukları kültürlerin beklentilerine ve kalıplarına uygun bir biçimde yönetmektedir.” (Örnek, 2000: 131)

Halk kültüründe geçiş dönemleriyle ilgili inanç, adet ve pratiklerin eski Türk kültürüyle bağlantıları vardır. Bu inanç ve adetlerin hayatın her döneminde halk üzerinde büyük yaptırım gücü vardır. Bunlar eski kuşaklarla yeni kuşaklar arasında kurulan bir bağlantı zinciridir.

Doğum, evlenme ve ölüm dönemlerinde uygulanan sosyal normların temelinde geçiş dönemini yaşayan kişinin yeni dönemindeki yeni durumunu belirlemek, kutsamak, kutlamak, aynı zamanda kişiyi bu sırada yoğunlaştığına inanılan tehlikeli ve zararlı etkilerden kurtarmak yatmaktadır. Zira insanların bu dönemlerde daha güçsüz ve zararlı etkilere karşı savunmasız olacağına inanılır.

İşte yukarıda bahsedilen nedenlerden dolayı bu dönemlerde gelenek ve görenekler canlı bir şekilde yaşatılır. Bunlar, yaşatıldığı bölgelerdeki kültürel yapı ve sosyal gücü de açıkça gösterir. Çünkü bu gelenek ve görenekler içinde yaşadığı topluluğun hayat tarzının, ortak değer yargılarının yansımasıdır. Bunların bütünü de o milletin kültürünü oluşturur.

Tanzimat Dönemi tiyatro eserlerinde hayatın dönüm noktalarıyla ilgili bölümler; bu dönemlerle ilgili gelenek, görenek ve pratikler yer almaktadır.

2.3.1. Doğum

Doğum, hayatın en önemli olaylarından biridir. Yeni bir hayatın başlangıcıdır. Doğum, geleneklere uygun olmak kaydıyla her zaman mutlu bir olay olarak kabul görür. Gelenek ve göreneklerin, halk inanışlarının en yoğun olduğu dönemlerden biridir.

Doğumla ilgili âdet, inanma ve bunlara bağlı pratikler geçmişte olduğu gibi günümüzde de sürmektedir. İnsanlar tıbbın sağladığı imkânlardan yararlandıkları gibi adetlere uymayı da ihmal etmemişlerdir.

Örneğin genç kadının çocuk sahibi olması için evliliğin ta başlangıcında gelinin yatağında gerdekten önce bir oğlan çocuk yuvarlanır, gelinin kucağına bir oğlan çocuk verilir.

Gelinin hamile kalması gecikirse veya gerçekleşmezse çeşitli kurbanlar adanır, yatırlar ziyaret edilir, dualar okunur.

Tanzimat Dönemi tiyatro eserleri incelendiğinde doğumla ilgili geleneklerin yer almadığı görülür. Eserlerde yer alan kahramanların genellikle gençlik ya da orta yaşlılık dönemleri yer aldığı için doğum geleneği geri planda kalmıştır. Ayrıca eserlerin oynanma gayesiyle de yazıldığı düşünülürse doğum konusunun ve bu konuya bağlı âdet, pratik ve uygulamaların yer almaması oldukça normaldir.

Doğum hadisesi incelediğimiz eserlerde yer almamaktadır; fakat Türk kültürü içerisinde çok önemli bir yere sahiptir. Doğum; mitlerde, efsanelerde, destanlarda, halk hikâyelerinde, kısacası sözlü kültürün tüm ürünlerinde yer almaktadır. Doğum, önemli ve üzerinde çok durulan bir motiftir. Kahramanın annesinin, hamile kalmak için başvurduğu uygulamalar, doğum öncesi yapılan uygulamalar, doğum –ki bu çoğu zaman olağanüstü bir doğum olur-, doğum sonrası ve ad koyma gelenekleri eski Türk inanışlarında yaşatıldığı gibi kimi ritüelleriyle günümüzde yaşatılmaktadır ve bu gelenek destanlarda ve halk hikâyelerinde olmak üzere birçok anlatı türünde karşımıza çıkar.

2.3.2. Evlenme

Doğumdan sonra gelen geçiş dönemi evlenmedir. Bir milletin çekirdeğini aile oluşturur. Her yönden güçlü bir milletin ortaya çıkması sağlam evliliklere bağlıdır. Bu nedenle kültürümüzde evliliğe çok büyük önem verilmekte, evlilik öncesinde, evlilik sırasında ve sonrasında çeşitli iyi ve uğurlu sayılan uygulamaların hayata geçirilmesi görev sayılmaktadır.

“Evlenme, iki gencin hayatını birleştirmesiyle gerçekleşir. Kadına ve erkeğe yeni bir rol kazandıran evlilik ile aile olabilmenin ilk adımı atılmış olur. Evlilikle gelin ve damat artık eş ve karı koca, evli barklı olmuş; anne ve baba olmak için toplumun ilk

olarak öne sürdüğü şartı yerine getirmişlerdir. Evlilikle yeni akrabalık bağları da kurulmuştur.” (Altun, 2004: 89)

Evlenme, bir toplumsal olay olduğu kadar bir dini törendir. Kızın ve erkeğin sosyalleşme sürecinin önemli bir aşamasıdır. Aileler arasında dayanışmayı ve toplumsal ilişkiyi belirler, düzenler. Evlenme, bağlı bulunduğu kültür tipinin öngördüğü belirli kurallara ve kalıplara uyarlanarak gerçekleştirilir. Ulusal yapının oluşmasında birçok değer ve davranışın kazanılması yönüyle evlenme törenleri fonksiyonel etkinlik gösterir.

“Bir topluluğun en küçük çekirdeği olan aileler, evlilikler üzerine kurulmuştur. O halde, güçlü toplulukların temelini, sağlam evliliklerle atmak gerekir. Bu düşünceye bağlı olarak, atalarımız evliliğe büyük önem vermiş; ‘iyi’ veya ‘uğur’ sayılan birçok uygulamayı gelenek haline getirirken; ‘kötü’ yahut ‘uğursuz’ sayılan aktivitelerden de kaçınmışlar ve bunların, olağanüstü güçlerinin olduğuna inanılan iyi ve kötü ruhlar tarafından gerçekleştirildiğine inanmışlardır.” (Şimşek, 2003: 136)

İncelememize esas olan eserlerin birçoğunda evlilikle ilgili gelenekler yer almaktadır. Bu gelenekleri şu bölümler halinde tasnif edebiliriz.

2.3.2.1. Evlenme Biçimleri

Önemli geçiş dönemlerinden biri olan evlilik ile ailenin temeli atılmaktadır. Geçmişten günümüze, kültürel gelenekler çerçevesinde ailelerin nasıl kurulduğuna göz attığımızda çeşitli evlenme biçimleri olduğu görülecektir. Kültürümüzde en çok karşılaşılan evlenme biçimleri görücü usulü ya da kaçarak evlenme şeklindedir. Fakat bunun dışında oturak alma, beşik kertmesi, berdel, taygeldi, levirat, sorarat gibi evlenme şekilleri de mevcuttur.

İncelediğimiz eserlerde ise gençlerin birbirlerini tanınması ve sonrasında ailelerin kız istemesiyle gerçekleştirilen normal evliliklerin dışında, kültürümüzde her dönem önemli evlenme biçimlerinden olan kız kaçırma ve görücü usulüyle evlilik biçimlerini de görmekteyiz.

2.3.2.1.1. Kız Kaçırma

Türk kültüründe en eski evlenme biçimlerinden biri kız kaçırma. Özellikle eski Türklerde evlenmenin, kız kaçırma ve yağma biçiminde olduğunu görmekteyiz.

Hatta Altay ve Yakut Türklerinde meşru evlenme, kız kaçırma yoluyla gerçekleştirilmekteydi.

Bu evlenme biçiminin kökenleri hakkında İnan şöyle der: *“Yakut boylarında kız kaçırmaya gidecek gençler, şaman tarafından bir ayin yapıldıktan sonra yola çıkarlardı. Kız kaçırmaya gidecek gençler bir araya toplanır ve atlarını hazır halde bulundurlar. Şaman direklere bağlı atların yanına kımız dolu bir tulumla gelir ve bundan bir avuç kımız alıp atların çevresine saçı saçar. Kırk kötü ruhun adlarını söyleyerek bunlara karşı gençleri koruması için itik denilen tanrıya yalvarıp yakarır. Âyinden sonra gençler atlarına binip kaçırılacak kızın kabilesine doğru yönelirler. Yakutların bu âdetleri çok eski devirlerde savaş ve baskınla kız kaçırma devrinin hatıralarıdır.”* (İnan, 2000: 166)

Bazı eserlerde birbirini seven gençlerin evlenmelerinin engellenmesi veya birbirlerine kavuşmalarının mümkün görülmemesi halinde tek çare olarak kaçarak evlenmeye teşebbüs ettiklerini görmekteyiz.

Ebuzziya Tevfik’in **Ecel-i Kaza** adlı eserinde Pertev, Ahmed Paşa’nın kızı Nimet Hanım’a gönlünü kaptırmıştır ve onunla evlenmeyi arzu etmektedir. Ahmed Paşa ile Pertev’ in ailesi arasında daha önce meydana gelen kan davası yüzünden Paşa, kızını Pertev’ e vermek istemez. Bunun üzerine iki sevgili kaçarak evlenmeye karar verirler.

“HULUSÎ – ...Oğlum bunun çaresi; Pertev kızı kaçırmalı. Mademki ikisi birbirini seviyor. Aklen naklen hakkıdır. İnsan hakkını güzellikle alamayınca zorla alır. Zaruri şeyleri Allah da affeder.” (EK/59)

Burada dikkat çeken nokta, kız kaçırmanın toplumsal yönünün dışında, dini olarak günah sayıldığıının bilinmesidir; fakat gençler birbirlerini sevdiklerinden ve bu duruma mecbur kaldıklarından dolayı bu günahın affolacağını düşünmektedirler.

Feraizcizade Mehmet Şakir’ in **Evhâmi** adlı eserinde de Pembe, babasının kendisini istemediği birine vermek istemesi yüzünden kaçmak zorunda kalır. Pembe’nin kaçıışı diğer eserlerden farklıdır. Kaçtığı adamı sevip istediği için değil; babasının, onu evlenmek istemediği bir adama vermek istemesinden ötürü kaçmıştır.

“PEMBE – Memlekette babam beni zengin birine vermeğe kalkıştı. Herif zengin ama mavıkmış, kokmuş bir budala. ‘İstemem’ dedimse de, babam Nuh dedi peygamber demedi. Mal delisi olmuştu. Vermek için diretince, ben de bu Leknahuri ile kaçtım.” (EV/62)

Ahmet Mithat Efendi'nin **Hük-m-i Dil** adlı eserinde de evin sahibesiyle bahçıvanının kaçtığı görülür.

“MARGERİT – ...Yarın akşam güneş battıktan sonra köşkün arka kapısına gel, iki hayvan da beraber getir.” (HD/198)

“KONT – ...Kızımız seyahatte iken öldü diyiveririz de hiç olmazsa namusumuzu muhafaza etmiş oluruz.” (HD/200)

Kızının bahçıvanla kaçtığını öğrenen babası bu durumu bir namus meselesi sayar. Gelenekte kız kaçırma, evlilik biçimleri içerisinde önemli bir adettir; fakat kaçan kızın ailesi çoğu zaman bu durumu kolay kolay kabullenemez ve taraflar arasında bu durumdan dolayı ciddi sıkıntılar yaşanabilir.

Eserlerde kız kaçırma olayının önemsenmesinin temelinde, toplumsal kuralların çiğnenmesi yatmaktadır. Kız ailesi için, aileden birinin bir anda, habersizce kaybolması elbette üzücüdür. Birbirini tanıyan iki kişinin bir yuva kurma adına toplumsal kuralları göz ardı etmesi her şeyden önce sosyal bir olgudur. Bu sosyal olgunun incelediğimiz tiyatro eserlerinde de karşımıza çıkması, konunun kültür hayatındaki önemini göstermesi bakımından önemlidir.

Günümüzde yöreler arasında çeşitli değişiklikler olmakla birlikte kız kaçırmada gerçekleştirilen ritüeller benzerlik göstermektedir. Tanzimat tiyatrolarında kız kaçırma ile ilgili geçen diyaloglardan anlaşılacağı üzere günümüzdeki kız kaçırma gereksinimi ve uygulamaları Tanzimat Dönemi ile yakın benzerlik göstermektedir.

2.3.2.1.2. Görücü Usulü

Görücü usulü evlilik, kültürümüzde önemli bir yer tutar. Tanzimat Dönemi tiyatro eserlerinde ise bu evlenme biçimi en çok eleştirilen konulardan biri olmuştur. Birbiriyle evlenecek, yuva kuracak, aile oluşturacak iki kişinin birbirini görmeden yapacakları evliliğin sağlıklı olacağı, böyle bir evliliğin mutsuzluğa sebep olacağı dile getirilmiştir.

Görmeden evlenme konusunu ele alan eserlerin başında hiç şüphesiz Şinasi'nin **Şair Evlenmesi** adlı eseri gelir. Bu eser konu itibarıyla görücü usulü ya da görmeden yapılan evliliklerin geleneksel ve tarihi yönünü ön plana almayarak, bu tip evlenme biçimlerinin ne gibi sakıncalar doğuracağına değinir.

“MÜŞTAK BEY – Öyle ya! Aşk ve muhabbetsiz evlenen geçinebilirse aşk olsun.” (ŞE/35)

Namık Kemal'in **Akif Bey** adlı eserinde Dîlrûba, kötü ve ahlaksız bir kadındır. Kocasına ihanet etmiş, onu sevmediği halde seviyor görünmüştür. Dîlrûba'nın bu durumu eserde geniş bir şekilde irdelenmiş ve görücü usulü evlilik burada da eleştirilmiştir.

“DİLRÛBA – Ben sizin nikâhlınızım, görmeyerek vardım, kocasını varmadan görmek kaç kula nasip olur? Fakat gördükten sonra bir türlü sevemedim. Çaresiz çekip duruyorum.” (AB/87)

Burada *“kocasını varmadan görmek kaç kula nasip olur”* ifadesi görücü usulü evliliğin o dönem için ne kadar yaygın olduğunun göstergesidir. Benzer durum Ali Bey'in **Letafet** ve Ahmet Mithat Efendi'nin **Açıkbaş** adlı eserlerinde de görülür.

“NAİLE – ...Zati Letafet Hanım'ı görüp de severek almadı ya... Görücüler “hanım güzel” demişler o da “nikahta keramet vardır” diyerek herkes gibi gözü kapalı evleniyor.” (L/141)

“HESNA HANIM – ...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, vardım...” (A/85)

Genel olarak incelediğimiz eserler içerisinde evlenme biçimleri konusuna değinen eserlerin ortak noktası kaçarak ya da görücü usulü evliliğin sakıncalarından bahsedilmesidir. Bu durum halk kültürü içerisinde önemli yer tutan bir konu olmasına rağmen sıkça eleştirilmiştir. Hâlbuki hem eserlerde hem de günlük hayatta gördüğümüz yönüyle kaçarak evlenme biçimi evlenecek kişilerin son çaresi olabilecek bir durumdur. Yine aynı şekilde görücü usulü evlilik özellikle İslamiyet'te kadınla erkeğin evlenmeden görüşebilmelerine müsaade olmadığı için yüzyıllardır tercih edilen bir evlenme biçimidir. Bu bakımdan tarihimizin en eski çağlarından beri başvurulmuş bu evlenme biçimleri, bazı Tanzimat Dönemi yazarlarının Batılılaşma adı altında Batı'nın tüm kültürel özelliklerini doğru sayarak, yüzyıllar boyu var olan Türk kültürünün önemli özelliklerini yok sayma gayreti içerisinde olduklarını göstermektedir.

2.3.2.2. Evlenme Öncesi Yapılan Uygulamalar

Evliliklerde, uygulanması gereken bir dizi eylem vardır. Yöresel olarak çeşitli farklar olmakla birlikte evlenecek kişilerin evlilik isteğini belli etmeleri gerekmektedir. Bununla beraber evlenecek kişilerin, o olgunluğa erişmeleri için yaşlarının evlilik

çağına uygun olması da gerekmektedir. Gelin ya da güvey seçimi, görücü gitme, kız isteme, söz ve nişan da evlilik öncesinin önemli ritüellerindendir.

2.3.2.2.1. Evlenme İsteğini Belli Etme

Kültürümüzde yöresel bazı farklılıklar olmakla birlikte ortalama olarak kızlar on yedi - on sekiz, erkekler askerlik dönüşü yirmi iki – yirmi üç yaşında evlenme çağına gelmiş kabul edilirler.

Genellikle kızlarla erkeklerin evlenme yaşları birbirlerine yakın olmaktadır. Çoğunlukla evlenme yaşını ve zamanını ekonomik etkenler, sosyal olaylar, göçler, ölümler belirler. Evlenme girişiminde erkek ve erkek ailesi aktif durumdayken; kız ve kız ailesi pasif durumdadır.

Evlenme yaşına gelen gençler evlilik isteklerini bazı yollarla belli ederler. Ayakkabılarını ters çevirme, iki ayakkabıyı birbirine sürme, devamlı of çekme, süpürgeğin üstüne oturma, pilava kaşık batırma, evden ayrılma isteği vb.

Bazen de gençler asabileşerek evlenme isteklerini belli ederler. **Kara Bela** ve **Hükm-i Dil** adlı eserlerde bu duruma uygun diyaloglar göze çarpar.

“*ŞAH – ...Buraya gel kızım, senin kime varacağın kendi bileceğin şeylerden değildir. Ben seni bugün vezirim olan Hüsrev Han’a vereceğim, karşı çıkış istemem, işte o kadar. Hemşire buyurun gidelim düğünümüzün hazırlıklarına başlayalım.*” (KB/149)

“*MARGERİT – ...Cenab-ı Hak beni ömrümün son saatine kadar yalnız senin kızın olmaklığım için yaratmadı, bir kocanın karısı dahi olmaklığım hilkatim zaruriyatındandır.*” (HD/204)

Evlenme işinde bir de sıra gözetimi vardır. Ağabeylerin veya ablaların daha önce evlenmelerine dikkat edilir.

“*HİKMET EFENDİ – Sakın Kumru Hanımın yerine onu sana verip de bir densizlik etmesinler. Âlem bu ya. Zira büyük dururken küçüğü kocaya vermek adet değildir.*” (ŞE/36)

Görüldüğü gibi hem **Kara Bela**, hem **Hükm-i Dil** hem de **Şair Evlenmesi**’nde geçen diyaloglar evlilik isteğini belli etme ve evlenme çağıyla alakalı geleneklerimizle ortak noktalar içermektedir. Tanzimat yazarlarının eleştirdiği evlilik konusu, ne kadar eleştirilse de geleneğin bu konudaki tüm özelliklerini yansıtmaktadır. Nitekim günümüzde ufak tefek farklılıklar görülür; fakat genel olarak eserlerde bahsedilen usuller hala yaygın olarak görülmektedir. Modern çağın evlenme adetleri ülkemizin

belli yerlerinde gelenekten farklılıklar gösterse de, yukarıdaki diyaloglarda karşılaştığımız geleneksel unsurlar Anadolu'nun birçok yerinde yaygın olarak karşılaştığımız uygulamalardandır.

2.3.2.2.2. Kız Bakma – Görücü Gitme

Geleneksel olarak evlenme işine girişme; kız bakma, kız arama, kız soruşturma ile başlar. Oğullarını evlendirmek isteyen aileler önce akrabalarından, komşularından, yakın çevrelerinden başlayarak kız aramaya çıkarlar. Görücüye çıkma, kız bakma değişik bölgelerde bazı farklılıklar gösterse de bu usul ana çizgileri bakımından aynıdır.

Tanzimat Dönemi tiyatro eserlerinde ise kız bakma işleminde bazı farklılıklar görülür. Geleneğimizde bu görev güveyin yakınlarının yapması gereken bir işken incelediğimiz eserlere bakarak o dönem bu işi yapan kılavuz kadınların olduğunu görürüz.

Kılavuz kadınlar bu işle geçimini sağlayan, gelin adaylarını ve güvey adaylarını tanıyan, onları bir araya getiren, tanıştıran ve evlilik öncesi, düğün, evlilik sonrası sürecinin tamamına dâhil olan kimselerdir.

İncelediğimiz eserler içerisinde Ahmet Mithat Efendi'nin **Açıkbaş** ve Şinasi'nin **Şair Evlenmesi** adlı eserlerinde kılavuz kadın geleneğine rastlanır.

“HESNA HANIM – ...İşte kılavuz kadın gelmiş. Son cevabın ne ise verelim.”
(A/91)

“MÜŞTAK BEY – Aman sus, işte kılavuzum Ziba Dudu geliyor.” (ŞE/36)

Feraizcizade Mehmet Şakir'in **İlk Göz Ağrısı** adlı eserinde yer alan Akile Dudu, kılavuzluğun bir ileri aşamasına geçerek yaşadığı yerin en tanınmış çöpçatanı olmuştur. Gelenekte bu işler güveye gelin bulmak amacıyla yapılırken, Akile Dudu hem güveye gelin hem de geline güvey bulmaktadır. Akile Dudu kendisine gelen kişilerin bilgilerini alıp evlenmek istediği kişilerde ne tür özellikler aradığını detaylıca sorar ve tecrübelerine dayanarak hem erkekler hem de kadınlar hakkında çeşitli tespitlerde bulunur. Böylelikle kişilerin kendilerine en uygun olan eşleri bulmalarına yardımcı olur.

“AKİLE – Yani evli adamlar üç türdür. Birtakımı karılarını döver söver, onlara haydut gibi davranırlar; onlara Köroğlu denir. Bazıları da sakın ve iyi niyetlidir, bunlara hacioğlu derler. Bütün idareyi karısının eline teslim eden kepezelere de kılıbık denir. Kılıbıklar da üç türdür. Birincisi tintin ağadır, gezmelere tintin karıyla gider; ikincisi sinsin ağadır, karısını eğlenceye gönderir kendi evde sinip

gizlenir. Üçüncüsü kapı mandalıdır, hiç hükmü olmaz, karısı onu evcil hayvan misali istediği gibi kullanır. Sanıyorum ki siz hacıoğlusunuz; tavrınızdan öyle anlaşılıyor.” (İGA/30)

“AKİLE – ... Dur, sana iki sorum daha var. Siz ‘salkımsaçak’ mısınız, yoksa ‘çekirdeksiz üzüm’ mü? Salkımsaçak demek, yani, önceki karıdan çoluk çocuğun var mı? Yoksa tek at, tek mızrak mısın?

CERİ – Haa, şimdi anladım. Beni, kadına çekirdeksiz üzüm diye övebilirsin.” (İGA/31)

“AKİLE – Anladım... Size içgüveyliği yakıştır. Eee, gelelim kızların tabiatlarına... Kızlar beş çeşittir. Bakın, kızların bazıları savruk olur; onlara ‘savurt yut’, bazıları köşede oturur, ‘çürüt yut’ derler; üçüncüsü orta halli olur, bunlara da ‘baktım bayağı’ denir. Dördüncü tip kıza, yüz ve endam güzelliği yanında tabiatı da mükemmel olduğundan, onlara ‘evler dayanağı’ tabir edilir. Beşinci tiplere de ‘sade güzel’ denir ki, bu kızlar sadece güzeldirler.” (İGA/32)

“AKİLE – Terbiye bakımından da kızlar beşe ayrılır: ‘Gül, bülbül, gece sefası, alaca karga ve mersin’ diye. Anasından mükemmel ev işleri, kocasına karşı iyi davranma usulleri öğrenmiş iyi aile kızları ‘gül’dür; gittiği evde düzen ve bereket olur. Bu özellikleri yanında bir de öğrenim görmüş olanlara da ‘bülbül’ denir. Evi düzen içinde yürütmeleri yanında kocasının dışarıdaki işlerine ait dert ve sırlarına da ortak olurlar. Eve kapanıp, ev işleriyle ilgilenmeyen ancak yalnızca kadınlık görevlerini yerine getirmekte usta olanlar ‘gecesefası’ türündendir. Öğrenim görmüş ancak çok fazla serbest olan kızlar ‘alacakarga’dır. Evlere kapanmış kızların fukara olanları ise ‘mersin’dir. Namus ve ahlakları iyi ise de, kabalıktan kurtulamaz, derli toplu bir hanım olamazlar. Ev işlerinde, çocukların terbiyesinde kocalarını üzerler.” (İGA/32-33)

“AKİLE – ...Mesela ‘Köroğlu’ ve ‘çiçeği burnunda’ tipi bekarlar ‘eli cebinde’ kızları almalı. Oldukça serveti olan ‘salkım saçaklar’ın alacağı kızın icabına göre bir iki kolu olsun ki, fakir akraba taallukatına faydası dokunsun diye onun kalabalık ailesine katlansınlar. ‘Köroğlu’ ve ‘çiçeği burnunda’ olan ‘salkım saçaklar’, kavgacı, kızgın, sefa düşkününü herifler asla içgüveyi olamazlar. Bir de servetçe kocanın dengi veya çirkin olmalı bu kızlar. O zaman eve gelen zengin kızı uysal davranır. Yani kısaca, memur ve eşraf takımına gül, okumuş, yazarçizer takımına bülbül, ulemaya gecesevası, şık erkeklere alacakarga, garip yiğitlere mersin kızlar iyi olur; anlayacağın hepsinin yeri var.” (İGA/34)

“AKİLE – ...erkeklerin birinci karıları bakır tenceredir, hoyrat tutulup tez tez kalaylanır. İkincisi toprak kaptır, kırılmaması için dikkatli tutulur. Üçüncüsü elmas taşlı bardaktır ki konsol üstünde özenle korunur; ne zaman ki beyefendinin harareti bastırır, o zaman kavranıp şefkatle kullanılır. Yaşlı erkekler değer bilirkişilerdir, kadının görünen bütün arzularını yerine getirmekten geri durmazlar.” (İGA/39)

Evlilik öncesi kız bakma işlemlerinde genel olarak görücü usulü yaygındır. Yukarıda da **Şair Evlenmesi**, **Açıkbaş** ve **İlk Göz Ağrısı** adlı eserlerde kız bu durum görülmektedir; fakat bu durum incelediğimiz tiyatro eserlerinde günümüzdeki halinden epeyce uzaktır. Tanzimat Dönemi’nin sosyal özelliklerine bakıldığında kişilere eş bulma amacıyla çalışan kılavuz kadınlar vardır. Bu kadınlar kişilere eş bulmayı kendilerine meslek haline getirmişler ve etraflarında da böyle ün yapmışlardır. Bu kadınlar sadece erkeğe evlenecek kız bulma amacı gütmeyizler. Aynı zamanda kızlar için de evlenecek erkek bulmaya çalışırlar. Fakat diyaloglarda geçen kılavuz kadın tipi günümüzde pek de görülmez. Bunun yerine bu görevi özellikle erkek tarafının yakınları yerine getirir.

2.3.2.2.3. Kız İsteme

Erkek tarafının gelin adayını beğenmesinden sonra erkek tarafı aile büyükleriyle, yakınlarıyla kız istemeye gider. Bu ziyarette kızın akrabalarından ve ortak komşularından da yanlarına aldıkları insanlar olmaktadır. Kız arama, bulma, beğenmede kadınlar ön plandayken dünür gitmede ise erkekler ön plandadır.

“Kız evindeyken oturulur oturulmaz kız istenmez, kızı dünürçülerin en yaşlı ve itibarlı olanı –Allah’ın emri, peygamberin kavliyle kızınız Fatma’yı oğlumuz Mehmet’e istiyoruz– diyerek kız tarafından ister.” (Artun, 2009: 163)

Yukarıda tarif edilen kız isteme adetlerine bağlı olarak, incelediğimiz eserlerden Recaizade Mahmut Ekrem’in **Çok Bilen Çok Yanılır** adlı eserinde İhsan Bey’e kız istenirken aynı yolun izlendiği görülür:

“AZMÎ EFENDİ – Çok değerli ve ahlaklı oğlum İhsan Beyefendi’nin Allah’ın izniyle evlenme zamanı gelmiştir. Allah’ın izni, peygamberin kavliyle kendisinin dini bütün, namuslu bir genç kız ile evlenmesini uygun buldum. Uzunca bir süre soruşturduktan sonra kasabanızda kaymakam olarak görev yapan pek muhterem Edip Efendi’nin sevgili kızının oğluma uygun yegâne nitelikte bir eş olabileceğini duyduğumdan...” (ÇBÇY/39)

Kız isteme konusu, incelediğimiz eserler içerisinde tek bir yerde geçer; fakat burada dikkat çeken durum, kız isteme esnasında kullanılan sözlerin İslamiyet'in etkisiyle birçok yerde benzerlik göstererek kalıplaşmış bir yapıya kavuşmuş olmasıdır. Yukarıdaki diyalogda Azmi Efendi oğluna kız isteme fikrini önce arkadaşı İhsan Bey'e danışır ve ona fikrini sorar. Günümüzde de yaygın olarak, aileler kız istemeye gitmeden önce kız tarafını araştırır. Hayırlı işin olabildiğini öğrenmeye çalışır. Kız istemeye, ortak tanıdıklarla ve kız tarafının kıramayacağı, zorluk çıkarmayacağı kişilerle gider. Kız istedikten sonra ise kız tarafı, erkek tarafını ve özellikle de damat adayını araştırır. Münasip bir sonuç çıkarsa erkek tarafına durumu bildirir. Yukarıdaki diyalogda ise bütün bu kız isteme safhalarının ilk uygulamasından bahsedilmiştir.

2.3.2.2.4. Nişan

Nişan, kız isteme ve söz kesiminden sonraki aşamadır. Evlilikten önceki önemli bir adımdır. Bu törenle kız ve oğlanın evlenme istekleri çevreye duyurulmuş olur. Nişana genellikle kız tarafının düğünü diye bakılır.

Nişanlılık döneminde hem erkek tarafının hem de kız tarafının yapması gereken işlemler vardır. Kız tarafının bu süre içerisinde çeyiz hazırlaması gerekir. Erkek tarafı ise düğüne hazırlık yapar. Karşılıklı ziyaretler yapılır. Sürekli olarak hediyeleşmeler olur. Eğer nişanlılık süresi içerisinde dini bayramlar denk gelirse bazı yörelerde erkek tarafı, kız tarafına kurbanlık koç gönderir. Yine bazı yörelerde ramazan ayında karşılıklı iftar davetleri gerçekleşir.

Yukarıda bahsettiğimiz günümüz nişan uygulamaları, incelememize esas olan tiyatro eserlerinde karşımıza çıkmaktadır.

“KAPLAN PAŞA – ...Siz şimdi yarı hayatım durumundasınız. Şu yüzük, yanınızda nişanım olsun.” (GN/49)

Namık Kemal'in **Gülnihal** adlı bu eserinde Kaplan Paşa hediye ettiği yüzüğü Gülnihal'in nişan olarak kabul etmesini ister. Yani ortada bir kız isteme durumu olmadan hediye edilen bir yüzük ile nişanın gerçekleşmesi durumu söz konusudur.

Benzer olarak **Çerkes Özdenler** adlı eserde Arslangöz'ün babası Timurtaş Bey, onu Samurkaş Bey ile evlendireceğine dair kızına söz verdiği için Bu sözünü nişan olarak saymaktadır.

“TİMURTAŞ – ...Ben muharebeye giderken senden validen vasıtasıyla almış olduğum muvafakat vaadi üzerine ona söz vermiştim. Sözüm bir nişan demektir.” (ÇÖ/315)

Yine burada da bir tören yokken verilen bir söz ile nişanlama durumu söz konusudur. Aynı eserin devamında kızını Samurkaş Bey’e vermekten vazgeçen Timurtaş Bey, sözünden caydığı için Samurkaş Bey’e bir bedel ödemek ister. Yani bu nişan atmak anlamına gelir ki, günümüzde nişan atan tarafların birbirlerine herhangi bir bedel ödemeleri gibi bir geleneğimiz söz konusu değildir.

“TİMURTAŞ – Bilirsin ki oğlum böyle alışverişlerde bazı kere nişan bile takıldıktan sonra yine geri alınır. Ama Çerkeslerin âdetince o halde kızın talakını satın almalıymış. Vakıa bizde ne nikâh, ne nişan, henüz hiçbir şey yoksa da arzu olunduğu halde kızımın talakını satın almağa kadar da göze aldırırım... Ne miktar mal isterseniz veririm.” (ÇÖ/321)

Ahmet Mithat Efendi’nin **Fürs-i Kadimde Bir Facia Yahut Siyavuş** adlı eserinde Zerdüş adetlerine göre yapılan nişan törenlerine örnek verilir.

“PİRAN – O halde kararımız verildi demek! Şimdi nişan takmak resmini icra edelim. Çıkar şehzadem kolundan bazubendini de Firengis Banu’nun koluna tak. Sen de ey Banu, kendi bazubendini çıkar da şehzadeye tak!” (FKBFYS/285)

Nişan, Türk kültürü içerisinde, bazı yöresel farklılıklar göstermekle birlikte, kız isteme ve söz kesmeden sonraki, düğünden önceki önemli bir aşamadır. Nişan, tören halinde gerçekleştirilen ve çeşitli uygulamaları olan bir dönemdir. İncelediğimiz eserlerde ise nişanın tamamen kültürel unsurlara bağlı olarak gerçekleştirildiği diyaloglar yer almamaktadır. Nişanla ilgili diyaloglar parçalar halinde karşımıza çıkar. Mesela Namık Kemal’in **Gülnihal** adlı eserinde nişanla ilgili geçen diyalogda, nişanın en önemli sembolü olan nişan yüzüğünden bahsedilir. Ahmet Mithat Efendi’nin Çerkes örf ve adetlerinin anlatıldığı **Çerkes Özdenler** adlı eseriyle İran kültürünü anlattığı **Fürs-i Kadimde Bir Facia Yahut Siyavuş** adlı eserlerinde geçen nişan diyalogları, bizdeki nişan merasimlerinin özelliklerini yansıtmamaktadır.

2.3.2.3. Düğün

Düğün, tüm dünya kültürlerinde olduğu gibi Türk kültüründe de insanların mutluluklarını ifade eden en önemli törendir. Düğün, evlenme denilen geçiş döneminin en önemli aşamasıdır. Düğünün en uygun biçimde uygulanmasına çaba sarf edilir.

Düğünden amaç kadın ve erkeğin evliliğini ilan etmek, toplumun gözünde geçerli kılmak, kutlamak ve kutsamaktır.

Düğün toplumsal bir olaydır. Düğüne katılım daha önce yapılan söz ve nişan törenlerinden daha fazla olur. Düğün törenleriyle, gençlerin kuracağı yuva ve ailelerin akrabalık bağları davetlilerin de katılımıyla onaylanmış olur.

2.3.2.3.1. Nikâh

Türk toplumunda iki türlü nikâh işlemi yapılması gelenektir. Öncelikli nikâh, devlet tarafından kabul edilen ve evliliğin garantisi olan resmi nikâhtır. Bu nikâh genelde düğünden önce ya da düğün sırasında resmi yetkililer tarafından yapılmaktadır.

Diğer bir nikâh çeşidi de dini kurallara göre yapılan nikâhtır. *“Bilindiği gibi eski hukukumuzda evlenme akdini ifade etmek için nikâh tabiri kullanılırdı. Nikâh ise, karı koca arasında beraber yaşamaya ve yararlanmaya imkân doğuran ve taraflara karşılıklı hak ve görevler yükleyen rızai bir akittir. Nikâh akdinin yerine getirilmesi için, İslam dininin getirdiği bazı kurallar vardır. Bu kurallar içerisinde, öncelikle evlenecek çiftlerin iki şahidin huzurunda evlenmeyi kendi verecekleri beyan ile iradeleri ile arzu ettiklerini söylemeleri gerekmektedir. Çoğu kere evlenecek çiftlerin, nikâhı kıyacak kimsenin huzurunda evlenme beyanlarını kendileri değil de, bir vekilleri vasıtasıyla verdikleri görülmektedir.”* (Aytaş, 2002: 189)

İncelediğimiz eserlerde nikâhla alakalı dini – kültürel diyaloglar yer almaktadır. **Çok Bilen Çok Yanılır** adlı eserde nikâhın kız evinde kıyılması geleneğine değinilir.

“AZMÎ EFENDİ – Doğru ya! Ne yapalım şimdi? Bari imam efendiyi alıp sizin eve gidelim, olur değil mi?

EDİP EFENDİ – Pek isabet olur. Hem adettendir, nikâh kız evinde kıyılır.” (ÇBÇY/89)

Akif Bey adlı eserde nikâhtan sonra gelinin, artık güveyin himayesinde olduğundan bahsedilir.

“ESAD – ...Hem ben, Allah’ın emriyle onu nikâh ettim, eşime laf söylemek kimsenin haddi değildir.” (AB/41)

Yukarıda da bahsettiğimiz gibi nikâh, her iki tarafın rızasına bağlıdır. Ali Bey’in **Letafet** adlı eserinde buna değinilir.

“HULUSÎ – ...Allah’ın emrini bilmez misiniz? Nikâh iki tarafın rızasıyla olur.” (L/61)

Şair Evlenmesinde nikâhın gelin ve güvey üzerinde bırakması gereken etkiyi, nikâhın dini ve sosyal hayattaki önemini belirtmek üzere Ziba Dudu şöyle der:

“ZİBA DUDU – A kuzum, biraz ağırbaşlı olsana... Artık başından nikâh geçti. Azıcık utan utan!”

MÜŞTAK BEY – Vayy! Adam evlenirken utanmalı mıdır ya?” (ŞE/37)

Açıkbaş adlı eserde nikâhın dini boyutlarından ‘mihir-i muaccel’ ve ‘mihir-i müeccel’ den bahsedilmektedir. Mihir-i muaccel, nikâh esnasında peşin ödenen mehirdir. Mihir-i müeccel ise, mehrin tamamının peşin olarak değil de, evliliğin sona ermesi ya da kocanın ölmesi halinde ödenmesinin kararlaştırılmasıdır. Mihir-i muaccelin ve mihir-i müeccelin kararlaştırılması gelenekte çoğu zaman nikâhtakilerin pazarlık yapması yoluyla belirlenir.

“HÜSNÜ BEY – Lakin nikâhtakiler ne kadar geciktirler! Acaba vekiller pazarlıkta uzlaşamadılar mı? Adam beş aşağıya beş yukarıya pazarlığı kesip hayırlaşıvermeli idiler.

KÂTİP EFENDİ – Bu gibi umur-ı hayriyyede beşe üçe bakmamak lazım.”
(A/130)

“İMAM EFENDİ – Mihir-i muaccel ve müecceli kararlaştı. Bu nikâh, nikâh-ı sahihtir.” (A/133)

İncelediğimiz eserlerin yazıldıkları dönemde resmi nikâh durumu söz konusu olamayacağı için eserlerde anlatılan nikâh, dini nikâhtır. İslamiyet inanışında iki insanın evli sayılabilmeleri için dini nikâh gereklidir. Halk kültüründe dini nikâh işlemi çeşitli ritüellere sahiptir. Yani nikâh öncesinde nikâh esnasında ve nikâhtan sonra yapılması ve uyulması gereken çeşitli adetler vardır. Eserlerde nikâhla ilgili geçen diyaloglar halk kültürümüzün bu konudaki özelliklerini önemli bir noktada aktarmaktadır. Örneğin nikâhın şahitler huzurunda kıyılması, kız evinde kıyılması, mehrin belirlenmesi gibi. Fakat gerek İslamiyet öncesi Türk inanışlarında gerekse de İslamiyet’le birlikte edindiğimiz yeni dini ve kültürel anlayışa göre nikâhla alakalı önemli uygulamalar varken, günümüzde uygulanmayan bazı geleneklerin de diyaloglarda yer bulunduğunu görmekteyiz.

2.3.2.3.2. Çeyiz Götürme

Arapça “cihaz”dan gelen çeyiz; gelin için hazırlanan sandık eşyası, kızın baba evinden götürdüğü mal ve mülktür. Geleneksel kültürümüzde kız çocukları ergenlik çağına gelmeden çeyiz hazırlıklarına başlanır.

“Atalarımızın; ‘Kız beşikte, çeyizi sandıkta’ veya ‘Kızı beşiği belemeli, çeyizini çöpe dolamalı’ şeklindeki sözlerinde olduğu gibi kızlar için çeyiz hazırlığı doğduğu günden başlar ve düğüne kadar devam eder. Hazırlanan bu çeyizler arasında; ‘sandık içi’ diye tabir edilen dantel, oya, kanaviçe, seccade vs. ile eskiden ıstarlarda dokunan namazlığa, kilim, itâ, heybe, çuval, sofrâ, yelek, para ve tütün keselerinin ayrı bir yeri vardır. Her sandıkta ‘kaynana takımı’, ‘damat havlusu’, ‘damat lifi’ mutlaka bulunur. Bunların dışında, çeşitli mutfak eşyaları da kız ailesi tarafından çeyiz olarak hazırlanır.” (Şimşek, 2003: 142-143)

Tanzimat Dönemi tiyatro eserlerinde çeyiz sadece bir yerde karşımıza çıkmıştır. Bu da kız evinin erkek tarafına götürdüğü çeyiz değil; erkek tarafının kız evine yardım amacıyla gönderdiği paradan ibarettir.

“EDİP EFENDİ – ...Acaba çeyiz olarak ne kadar verecekler? Karım elli binden aşağı olmaz deyip duruyordu.” (ÇBÇY/45)

Kültürümüzde pek rastlamadığımız bu çeyiz türü için Artun şöyle der: *“Yörüklerde bir eve gerekli olan bütün eşyayı kız evinin getirmesi adettir. Mutfak eşyaları güvey tarafından sağlanır. Oğlan evinden kalın (ağırlık) istemek adet değilse de çok zaman evlenecek oğlan nişanlısına yardım parası gönderir.”* (Artun, 2009: 168)

Artun’a göre bu geleneğin Yörüklerle ait olduğu söylene de incelediğimiz **Çok Bilen Çok Yanılır** adlı eserde, geleneğin Yörükler dışında da var olduğunu veya yazarın bu geleneği yörük kültüründen almış olabileceğini düşünebiliriz.

Günümüzde ise çeyiz, düğünden önce kız evi tarafından düğünden sonra akrabalara ya da düğüne gelenlere dağıtılmak üzere hazırlanıp belli törenlerle erkek evine götürülen, içinde çeşitli eşyaların bulunduğu bir sandıktır. İncelediğimiz eserlerde sadece bir diyalogda karşımıza çıkan çeyiz geleneği ise günümüzdeki adet ve uygulamalardan farklılıklar göstermektedir.

2.3.2.3.3. Gelin Alayı

Geleneksel kültürde kına gecesinin ertesi günü gelin alma günüdür. Günümüzde gelin alma, düğünle birleştirilmektedir; fakat geleneksel halk kültüründe gelin alma günü, düğün başladıktan sonra üçüncü veya dördüncü güne rastlar.

“Kız evi, kızını yeni yuvasına uğurlayacağı için hüznü, oğlan evi ise aileye katılacak yeni birey için heyecanlı ve mutludur. Kız evinde sessizlik, oğlan evinde ise eğlence hâkimdir. Oğlan evinden konvoy olarak hareket eden gelin alıcılar, gelini aldıktan sonra konvoy halinde davul zurnalarla mahalleyi, köyü veya şehri dolaşırlar. Gelini yeni evine türkülerle, oyunlarla, eğlencelerle getirirler.” (Baştançelik, 1998: 199)

İncelediğimiz eserler içerisinde gelin alayını anlatan herhangi bir diyaloga yer verilmemiştir.

2.3.2.3.4. Gelin İndirme

Gelinin güvey evine getirildikten sonra damatla birlikte kalacakları yere götürülmesine dek geçen aşamadır. Gelin indirmeyle ilgili değişik uygulamalar mevcuttur. Örneğin bazı yörelerde, gelin henüz arabadayken doğurgan olmasını sağlamak için kucağına çocuk verilir. Gelin arabadan indirilmeden önce herkes dua eder. Geline kaşık ya da yumurta kırılır. Yine Türklerin Gök Tanrı inancını benimsediği dönemlerden bugüne kadar canlılığını sürdürme gelenek ve Türk kültüründeki devamlılığın bir göstergesi olan saç geleneği de, gelin indirme esnasında gerçekleştirilir. *“Saçılan nesneler, topluluğun değişik zamanlarda ürettiği ve kendileri için önemli olan ürünlerdir. Bunlar avcılık devrinde avın kanı, yağı ve eti; çobanlık devrinde süt, kımız ve hayvanların yağı; çiftçilik devrinde darı, buğday, meyveler ve altın, para, mücevher gibi kıymetli şeylerdir.”* (İnan, 2000: 167) Bu ve bunun gibi uygulamalar Anadolu’nun her yanında değişik şekillerde görülmektedir.

“ZİBA DUDU – Evladım, gelin hanımı getirdik. Gel koluna gir de köşeye oturt.” (ŞE/39)

İncelediğimiz eserler içerisinde ise sadece **Şair Evlenmesi** adlı eserde gelin indirme işlemi gerçekleştirilir; fakat bu diyalogda anlaşıyor ki, damat gelini almaya gitmemiştir. Gelini yakınları getirmiştir. Uygulamada bazı farklılıklar olmakla birlikte geleneksel olan, gelin alayının gidip şölenlerle gelini alması ve güvey tarafına getirmesidir; fakat bu uygulama, günümüzde farklılıklar göstermektedir. Genellikle

modern düğün törenlerinde gelin ile damat birlikte gelir; gelenekte ise gelinin damat evine yenge eşliğinde getirilmesi ve orada damatla buluşturulması söz konusudur. Yine burada dikkat çeken diğer nokta damadın, gelinin koluna girmesidir. Bu durum da, eski Türk kültürüne bağlı olarak uygulanan pratiklerdendir.

2.3.2.3.5. Gerdek

Medeni veya dini nikâhtan sonra gelinle güveyin bir araya gelmelerine gerdek denir. Böylece gelinin ve güveyin evliliği İslâmi inanış, yasa ve bağlı bulundukları toplum üyelerinin onayı ile geçerli sayılmış olur. Nikâhtan sonra çiftin kalacağı yere “gerdek evi”, “gerdek damı”, “gerdek odası” gibi adlar verilmektedir. Güvey, gerdek odasına sağdıcı ve arkadaşları tarafından yumruklanarak sokulur.

İncelediğimiz eserlerde gerdek ile ilgili birtakım uygulamalardan bahsedilir.

“MÜŞTAK BEY – Hele bu akşam güvey giriyorum ya... Bereket versin ki bugün nikâhım kıyıldı; yoksa aşkla telaşımdan az kaldı nikâhsız güvey girecektim.” (ŞE/35)

Geleneğe göre, gerdek gecesi damat gelinin duvağını açmadan önce geline “yüz görümlüğü” adında bir hediye verir. Ondan sonra gelinin duvağını açar.

MÜŞTAK BEY – ...Topu bir teselli, bir de yüzgörümlüğü... (ŞE/39)

Gerdek gecesi gelinin yanında bir yenge bulunmaktadır. Yenge, gelin ile güveyi el ele tutuşturup gelini güveye teslim ettikten sonra dışarı çıkar. **Şair Evlenmesi** adlı eserde bu görevi Ziba Dudu görür.

“ZİBA DUDU – Haydi kuzum, gelin hanımın duvağını aç da biraz gönlün açılsın.” (ŞE/40)

Yine **Şair Evlenmesi**’nde gelin ile güveye gerdekten önce şerbet içirilmesinden bahsedilmektedir. *“Gelin ile damat, bu şekilde eşikten geçirildikten sonra bir odaya götürülerek, bir süre dinlenirler. Bu arada baş aşçı, bunlara şerbet götürür. Her ikisi de tepsiye bahşiş bırakır. Ancak, geleneğe göre, damadın verdiği para, gelinin verdiğienden daha fazla olmalıdır.”* (Şimşek, 2003: 151)

“MANUK – ...İçeri girdiniz. Avluda imam efendi dua etti. Güvey hareme girdi. Bunlar da yukarı çıkmadılar, ayaküzeri bir şerbet içtiler, çıktılar, gittiler...” (L/152-153)

Gelin ile güvey gerdek odasına geçtikten sonra düğün törenine katılanlar da dağılmaya başlar.

“EBULLAKLAKA – ...Bence daha bir işiniz kaldı mı?

HİKMET EFENDİ – Hayır, fakat güveyle gelinden başka evde bulunanların cümlesini beraber götürmenizi rica ederiz.” (ŞE/48)

Gerdekle ilgili geçen diyaloglar yine **Şair Evlenmesi** adlı eserde yoğunluk kazanmaktadır. Konusu itibariyle görücü usulü evliliğin sakıncalarına değinilen bu eserde evlilik öncesi ve evlilik esnasında yapılması gereken işlemler oldukça geniş bir şekilde yer bulmaktadır. Nitekim bu eserde bahsedilen gerdek uygulamaları birçok yönüyle günümüzde de mevcuttur.

2.3.2.4. Düğün Sonrası Yapılan Uygulamalar

Düğünün bitmesine rağmen düğünle bağlantılı düğün sonrası geleneksel uygulamaların devam ettiği görülmektedir.

2.3.2.4.1. Gelin Paçası

Düğünden sonra da düzenlenen bazı törenler vardır. Bunlardan biri de gelin paçasıdır. Bu gün düğünde kesilen hayvanların kelleleri pişer. Gelin paçası, düğünün yapıldığı perşembenin ertesi günü erkek evinde bütün akrabalara verilen bir yemektir. Gelinin o gün giydiği elbiseye de “paçalık” denir.

“Düğünün ertesi gün düzenlenen törene Tekirdağ’da ‘Gelin Paçası’ adı verilir. Gelin paçası kadın ve kızlar arasında yapılır. Bu günde gelinin gelin gittiği evin erkeklerinin karıları dallı giyerler. Diğer kadınlar normal giysiler içerisinde. Kadınlar çeşitli oyunlar oynarlar, mani türkü söylerler, eğlenirler.” (Artun, 1998: 101)

“ABDİ – Eksik olma kuzum, biz de yorulduk. Evlerimize gidip biraz rahat edelim. Yarın da paçaya geleceğiz. Allaha ısmarladık.” (L/149)

Gelin paçası, günümüzde unutulmuş bir gelenektir. Günümüzde genellikle düğünden sonra düğün evine bir süreliğine gidilmez; fakat gelin paçası işlemine benzer sabahlık işlemi vardır. Belli yörelerde yapılan sabahlık ziyaretleriyle, bir şekilde düğünde bulunamayanlarla çiftin yakınları düğünden bir süre sonra düğün evini ziyaret ederler.

2.3.3. Ölüm

Ölüm, somut olarak insan yaşamının sona ermesidir; ama insan topluluklarının inanış ve törenlerinde bu olay da doğum ve evlenme gibi bir geçiş aşaması değerini taşır.

Hayatın önemli geçiş ritüellerinin sonuncusu ölümdür. Ölüm, insanları olumsuz yönde etkileyen bir dönüm noktasıdır. Ölenin bedeniyle yaşamdan çekilmesi, geride kalanları büyük üzüntülere boğmakta, aynı zamanda onların bu devredeki ve bundan sonraki yaşantılara çeşitli sınırlandırmalar getirmektedir. Bunların yanında ölen kişinin yakınları çeşitli dini ritüelleri yerine getirmekle ve çeşitli uygulamaları yapmakla yükümlü tutulmaktadır. Bu uygulamalarla ölen kişinin ruhunun rahatladığına ve yakınlarının da acılarının hafiflediğine inanılır.

“Ölümün herkes için kaçınılmaz bir son oluşu, dünyanın her yanında ölüm çevresinde toplanan âdetlere ve işlemlere evrensel bir nitelik kazandırmıştır. Bu bakımdan, aralarında gerek coğrafi, gerekse kültürel bakımdan ayrımlar bulunan değişik yapıdaki toplumların konuyla ilgili inanmaları, adetleri ve işlemleri arasında çoğu zaman şaşırtıcı benzerlikler görülmektedir.” (Örnek, 2000: 207)

Eski Türk inancına gören ölüm; nefesin kesilmesi, ruhun bedenden çıkıp uçuşması şeklinde tasavvur edilmektedir. Bunun için bazen ölü yerine “uçmak” tabirini kullanmışlardır. Ölüm halinde yas törenleri düzenlenir, ölü için yemek verme âdeti vardır ki, bu gelenek günümüze kadar gelmiştir. Bütün Türk topluluklarında ölünün hatırasına düzenlenen ve yok olmaktan gelen “yuğ” törenleri tertip edilir. Yine günümüzdeki ağıt yakma geleneği, eski Türk inancında sagularla yerine getirilir.

Anadolu’da ölüm ile ilgili inanç ve uygulamalar, doğal olarak değişen coğrafya ve ortamdan etkilenmiş; ancak bir takım noktalarda, kendisini koruyacak ortamları da bulmuştur. Anadolu inanç coğrafya ortamının ağırlığını, şüphesiz İslam dini oluşturmaktadır. Bu durumda, ilgili geleneksel Türk inanç ve uygulamalarının, İslam’ın vermiş olduğu ruhsatlar sayesinde, kendine bir yer bulabildiğini söyleyebiliriz.

Tanzimat Dönemi tiyatro eserlerinde ölümle ilgili adet, gelenek ve göreneklere rastlamaktayız. Bu eserlerde yazarların yaşadıklarının izlerinin görülmesi hususunu belirtmekte yarar vardır. Her ne kadar tiyatro eserleri muhayyile ürünü de olsalar yazarların bizzat yaşadığı olaylar da eserlerde kendini gösterir. Tanzimat Dönemi’nde Osmanlı Devleti’nin içinde bulunduğu durumu düşünersek, bazı yazarların eserlerinde neden böyle trajedik olaylar yaşandığı konusunda fikir sahibi olabiliriz.

Ölüm olayı vesilesiyle beliren töreleri ve düzenlenen törenleri üç ana başlık altında inceleyebiliriz.

2.3.3.1. Ölüm Öncesi Yapılan Uygulamalar

Ölüm doğadaki tüm canlılar için değişmez bir kural olarak önümüzde durmakta ve yasasını sürdürmektedir. İnsanoğlu için ölümü, kişinin doğaya karşı koyma veya onunla bütünleşme deviniminin ve direncinin kişisel fizyolojik boyutlarda yok olması, durmasıdır diye tanımlayabiliriz.

Ölüm öncesiyle ilgili Örnek'in söyledikleri dikkat çekicidir. *“Hayatın son durağı olan ölüm, insanı korkutan, çaresiz kılan ve sırrına erişilemeyen bir geçiş dönemidir. Ölüm korkusunun bilinçaltındaki baskısıyla tedirgin olan halk düşüncesi, alışlagelmişin dışındaki birtakım davranışları, araç-gereçlerin şu ya da bu biçimdeki kullanılışlarını, meteorolojik olayları, hayvanların hareket ve seslerini, düşlerdeki görüntülerle hastadaki psikolojik ve fizyolojik değişiklikleri çoğu zaman ölümün bir işareti, ön belirtisi saymaktadır.”* (Örnek, 2000: 208)

Bu yönü ile ölüm insanoğluna bir yok oluş, bilinmeyene yolculuk korkusu yüklemektedir. Ölüm olgusunun değişmez niteliği kültürel inanç ve davranışlar bağlamında farklı toplumlarda bile evrensel boyutlu kurumsallaşmış birçok kültürel değerler yumağı oluşturduğu görülmektedir.

2.3.3.1.1. Ölümü Düşündüren Belirtiler

Birtakım davranışlar, olaylar, sesler, rüyalar ya da alışılmamış durumlar ölüm işareti, ölümün ön belirtisi olarak yorumlanır. Ölümün bilinçaltındaki korkusu, bilinmeyen nitelikleri insanı belli inançlara, bilinmezleri çözmeye yöneltir. Evin köpeğinin acı acı uluması, evin bacasında baykuşun çığlıkla ötmesi, ilginç rüyalar, hastanın fazla sararıp solması, sevdiği insanları sayıklaması ölümün birer habercisi olarak yorumlanırlar. Bu belirtiler halkı belli uygulamalara ve pratiklere yönlendirir.

İncelediğimiz eserlerde de bazı kahramanların ölümü önceden hissettiklerini görmekteyiz.

“PERTEV – ...Ömrümde görmediğim kederler... Hayır! Galiba günüm tükeniyor... Galiba neyyir-i ömrüm gurub ediyor...” (EK/88)

“PERTEV – ...Sanki ölüm matem esvabı giymiş de karşımda dolaşıyor! Acaba bu gecenin sabahı var mıdır? Var amma galiba benim için değil...” (EK/89)

“BEHREVER – Dadı buraya gel! Ben vücudumda kötü bir hastalık hissediyorum, galiba ahrete gideceğim.” (KB/156)

Ölüm korkusunun bilinçaltındaki baskısıyla tedirgin olan halk düşüncesi, geleceği bilmek isteğinin de etkisiyle, alışlagelmişin dışındaki birtakım davranışları ölümün bir işareti ya da ön belirtisi saymaktadır. Halk arasında ölecek kişinin ölümü önceden hissettiğine inanılır. Hatta bununla alakalı çeşitli inanışlar ve pratikler de vardır. **Ecel-i Kaza** ve **Kara Bela** adlı eserlerde hastalıklarından dolayı ölümü hisseden kahramanların, bunu kendilerindeki psikolojik ve fizyolojik değişikliklerle hissettiklerini anlamaktayız. Kişilerin kendi kendine konuşması, dalgınlığı ve birtakım ilginç sözlerle çevresindekilere öleceğini hissettirmesi gibi psikolojik belirtilerle, gözlerinin belirli bir noktaya sabitlenmesi, nefes alışverişlerindeki hızlanma, bedenin sararması veya solması, el ve ayak tırnaklarının beyazlaşması veya morarması gibi fizyolojik belirtiler, kişinin ölüme yaklaştığına yorumlanır.

2.3.3.2. Ölüm Anı

Gelenekte ölüm anında yapılması gereken bazı işlemler vardır. Bunlar İslamiyet'in etkisiyle dini ritüeller haline gelmiş ve geçmişten günümüze kadar önemli geleneksel unsurlar olarak devam etmektedir.

Örneğin ölüm anında kişinin ağzına sık sık pamukla zemzem suyu verilmesi, sağ tarafına çevrilmesi, göz kapaklarının kapatılması, çenesinin bağlanması, kişiye ezan okunması, üzerine temiz bir örtü örtülmesi, ellerin göbek üstüne konması, karnının üstüne bıçak konması, Azrail çıksın melekler girsın diye pencerelerin açılması, ayak başparmaklarının birbirine bağlanması, takma dişlerinin alınması, ayakucunda ezan okunması vb.

İncelediğimiz eserlerde ölüm anıyla ilgili diyaloglar bulunmaktadır; fakat bu diyaloglarda ölüm anında yapılan işlemlerden bahsedilmemektedir.

“*SAMURKAŞ – ...Samurkaş ölümden korkmaz.*” (ÇÖ/350)

“*BEHREVER – ...İşte bu uğursuz fellah! Beni ırzımdan mahrum etti, beni Hüsrevime layık olmaktan düşürdü. Bana zehir verdi...*” (KB/158)

“*ATA – ...Ah! Gidiyorum. Arkamdan çok durma. Beni... Beni bekleme! Ah Şefika'm! Ölüyorum. Senin... Senin yolunda ölüyorum.*” (ZÇ/99)

Sadece **Celaleddin Harzemşah** adlı eserde ölen kişinin ölüm anında tekbir getirdiği görülür.

“*ÖZBEK – ...Allah islamı muzaffer etsin! İnşallah o devlete sen nail olursun! “La ilahe illallahu vahdehu la şerike leh!”* (CH/135)

Eserlerdeki ölüm anını anlatan diyaloglar sınırlı bir şekildedir. Burada dikkat çeken nokta, ölüm anındaki kişilerin son anlarında yaşadıkları durumla alakalı çevrelerindekiyle göndermelerde bulunmalarıdır. Eserlerde ölüm anının anlatılması fakat ölüm anında yapılan uygulamalardan bahsedilmemesi, o an canlandırılan sahnenin ölüm üzerine odaklı olmasından kaynaklanmaktadır. Tiyatro eserlerinin sahnede canlandırmaya uygun olması için ölüm anının görüntüyle pekiştirilmesi amaçlanmıştır.

2.3.3.3. Ölüm Sonrası Yapılan Uygulamalar

Ölüm olayı gerçekleşikten sonra yapılması gereken bazı işlemler vardır. Ölümün duyurulması (sela vermek), cenaze namazı, ölünün defnedilmeye hazırlanması gibi belli başlı gömülme hususiyetleri vardır.

2.3.3.3.1. Ölünün Defnedilmeye Hazırlanması

Ölümle ilgili Türk inançları oldukça zengindir. Özellikle ölünün gömülmesiyle ilgili pek çok adet ve inanma vardır. Bu adetler geçmişten gelerek günümüzde hala yaşamaktadır.

Anadolu’da ölünün defni İslami geleneklere göre ölünün gasli, kefenlenmesi, tabuta konması ve cenaze namazının ardından mezara konması şeklinde gerçekleştirilir. Gasil ve kefenleme sürecinde bölgelere göre birtakım mahalli uygulamalar görülür. Bunlar bazı kokulu bitkilerin cennet kokusu inancıyla gasil suyuna konulması, kefene ayet ya da dua yazma biçiminde gözlemlenir.

İncelediğimiz eserlerde ölünün gömülmeye hazırlanmasıyla ilgili diyaloglar mevcuttur. **Celaledin Harzemşah** adlı eserde ölünün yıkanmasıyla ilgili diyaloglar yer alır.

“*CELAL – ...Haydi su ısıtın, mezar kazın, daha ne lazımsa yapın!*” (CH/109)

Ölen kişinin ardından ağıt söylendiği gibi yas da tutulur; ancak İslamiyet’e göre ölünün ardından ağlamak doğru değildir. Bununla birlikte kültürümüzde olduğu şekliyle, yakınlarını ve sevdiklerini kaybedenlerin duydukları acı ve kederin doğal bir sonucu olarak ölüye ağlamak geleneği her devirde görülmektedir. Yine **Celaledin Harzemşah** adlı eserde bu durumun anlatıldığı bir diyaloga rastlamaktayız.

“*CELAL – ...Gözyaşıyla cenaze mi yıkanır? Ben merhumu defnettiğim gibi buradan çıkıyorum.*” (CH/109)

İslami inanışta alınan emaneti bir an önce teslim etmek amacıyla ölünün defnedilmesinde acele edilir. Ölüyü genellikle din adamları ya da ölü yıkayıcıları yıkar. Daha acil durumlarda ise oradaki gücü kuvveti yerinde kişiler yıkar. Yukarıdaki diyaloglarda da bu durum göze çarpar. Babasını kaybeden Celaleddin Harzemşah, onu kendisi yıkar ve defneder. Ölen kişi erkek ise erkekler; kadın ise kadınlar tarafından yıkanır. Ölüyü yıkayacak kişi, bu işe başlamadan önce mutlaka abdest almalıdır. Nitekim Celal de, cenazeyi yıkamadan önce abdestini alır. İslami gelenekte ölüm olayı gerçekleştikten sonra ölünün yıkanması, kefenlenmesi, helallik alınıp cenaze namazının kılınması ve en son da defnedilmesi gerekir; fakat **Celaleddin Harzemşah** adlı eserde bu ritüeller sırasıyla takip edilmemiştir. Ölünün yıkanmasından sonra defnedilmesinden bahsedilmekte, aradaki ritüellerden bahsedilmemektedir.

2.3.3.3.2. Vasiyet

Vasiyet, hem eski inanışlarımızda hem de İslami inanışta önemli bir yere sahiptir. Ölen bir insanın son arzudur ve onu yerine getirmek borçtur. Vasiyet, konu olarak her şeyi kapsayabilir.

Vasiyet genellikle yerine getirilmeye çalışılır; çünkü yerine getirilmemesi ölen kişinin anısına saygısızlık olarak kabul edilmektedir.

İncelediğimiz eserler içerisinde sadece **Çerkes Özdenler**de Samurkaş Bey'in ölürken arkadaşı Canbolat Bey'e vasiyet ettiğini görmekteyiz.

“SAMURKAŞ – ...Şimdi vasiyetimi dinle! Ben kurban olduktan sonra mahsusan gidip Arslangöz'ümü bulacaksın! Düşman kılıcından değil, işte kendi kurşunumdan da korkmadığımı, benzim atmaksızın, elim titremeksizin kendi kendime kıydığımı haber vereceksin. Diyeceksin ki ben öyle korkak alçağın birisi olsaydım Arslangöz'ün yüce gönlü bana meyil etmezdi. Soyzade kahraman olduğum için beni beğenmiş, sevmişti. Son nefesime kadar da bu büyüklüğüme halel getirmedi. Hem diyeceksin ki ben yalnız ölümünden korkmaz bir kahraman olmakla da kalmıyorum. Belki sevdiğimin bahtiyarlığı uğrunda kendi bahtiyarlığımı, kendi tatlı canımı fedaya da muktedir bir cömert olduğumu da gösteriyorum. Ben öldükten sonra rica ederim, bir başkasını daha sevsin. Onunla kamyab olsun. Ruhum bundan hoşlanır. O zaman anlarım ki fedayı can edişim bilküllüye beyhude olmamış.” (ÇÖ/350)

Samurkaş Bey'in ölmeden önce arkadaşı Canbolat'tan istedikleri kendisinin öldükten sonra yerine getirilmesini istediği dileklerdir. Gelenekte vasiyet ölümünden

hemen önce sözlü olarak belirtilen istekler değildir. Halk kültüründe genellikle belli bir olgunluğa erişmiş insanların ölümlerinden sonra yapılmasını istedikleri şeyleri henüz sağlıklıyken hazırladıklarını ya da yakınlarını tembihlediklerini görmekteyiz. Hazırlanan bu vasiyetler günümüzde daha çok kişinin maddi varlığının varislerinin belirlenmesi yönünde olmaktadır; fakat incelediğimiz eserde ansızın kendi canına kıymaya yeltenen Samurkaş Bey'in vasiyeti, vasiyet olmaktan çok içinde bulunduğu durumu ve intiharının sebebini anlatması şeklindedir.

2.4. Halk Bilgisi Unsurları

Halk bilgisi, halkın yaşantısından doğan, herhangi bir yazılı belgeye dayanmayan, nesiller arasında aktararak günümüze kadar gelebilen, tecrübelerle edinilmiş bilgi ve birikimlerdir.

Halk bilgisi ürünleri, zamanla birlikte üzerine yenileri eklenen ve sürekli yenilenen birikimlerdir. Bu birikimi Nail Tan şöyle ifade etmektedir. *“Folklor ürünleri statik, durağan, müzelik değerler olmayıp dinamik, hareketli, yaşayan, durmadan yeni ürünler doğuran bir yapıya sahiptir. Her nesil, folklor değerlerine yeni değerler katar. Bu arada bir bölüm folklor değerleri de unutulur.”* (Tan, 2008: 15)

Halk bilgisi, günlük ihtiyaçlardan doğmuş ve genellikle deneme yanılma usulüyle edinilen bilgi ve birikimin birleşmesinden oluşmuştur. Halk bilgisi insanların hayatını kolaylaştırmak için gündelik hayatta başvurulacak önemli bir kaynaktır.

Tanzimat Dönemi tiyatro eserlerinde gündelik hayatın işlendiği yerlerde halk bilgisi unsurlarının döneme uygun olarak kullanıldığını görmekteyiz. Bu kullanımları şu şekilde sınıflandırabiliriz.

2.4.1. Halk Takvimi

Takvim, zamanı yıllara, aylara ve günlere ayırır. Halk kültüründe de halk takvimi diye adlandırılan, yaygınlık kazanmış bir takvim oluşturulmuştur. Halk takviminde günlerin ve ayların adlandırılmasında insanların yaşam biçimleriyle, coğrafi yapısıyla sınırlayıp şekillendirdiği bazı yerel özellikler görülebilir. Bu özellikler halk arasında eski çağlardan beri kolaylık olması açısından kullanılmaktadır.

“Halk takvimi, geçmişte belli bir olayın zamanını göstermek için halk dilinde örneklerine sık sık rastlanan yöntem, toplumun yaşamında iz bırakmış daha önemli bir olayın bellek taşı olarak alınmasıdır.” (Boratav, 2003: 167)

Başığur, Boratav’a göre daha geniş bir tanımla halk takvimini şöyle açıklar: *“Halk takvimi, bir olayı, kutlu bir anı ya da toplum üyelerince bilinmesi gereken bir devreyi, söz konusu üyelerce de onay görmüş belirli noktalara oturtmaya imkân sağlayan sistem; hatırlamayı ve saptamayı kolaylaştıran doğal, tarihsel, sosyal, ekonomik ve dinsel kimi olgularla bezenmiş anlar dizini olarak tanımlanmaktadır.”* (Başığur, 1998: 1)

Tanzimat Dönemi tiyatro eserlerinde halk takvimine örnek teşkil edebilecek kullanımlar mevcuttur.

MİHRİCİHAN – ...Lalacığım, yıldızların sarısı, pembesi de vardır. Dikkat et de bak! Zühre sarıdır, Merih kırmızıdır. (CH/176)

Günümüzde miladi takvim kullanılmasına rağmen, tiyatro eserlerinin yazıldığı döneme bağlı olarak hicri takvim kullanıldığı görülmektedir. Halk kültüründe de hala bazı yerlerde ay ve yıl isimleri hicri takvime göre hesaplanmaktadır.

ZÜLFİKAR – ...İş recebin dördüncü gecesine düzenlendi. Hazır, mehtap da bulunmaz, ikinci Salı günü burada olacaksınız. (G/85)

Ay isimleri yöreden yöreye farklılıklar gösterebilir.

“Tarıma ve hayvancılığa dayalı üretim tarzı toplumda doğaya bağlı bir ekonomi ve yaşam tarzı oluşturmuştur. Bu nedenle üretim biçimleri yerel takvimlerin oluşmasında önem taşır. Doğal koşullar ve kültürel nedenlerle takvimlerde benzerlik söz konusu ise de, her topluluğun kendine özgü yerel takvimi vardır. Günlerin, ayların adlandırılışında, yılın bölümlenmesinde önemli farklar söz konusudur. (Başuğur, 1998: 1)

Başuğur’un yukarıdaki açıklamalarına uygun olarak **İlk Göz Ağrısı** adlı eserde şöyle bir diyalog geçer.

BAHTİYAR – İtiş, Tokuş, Büyük Nasuh, Küçük Nasuh, Büyük Urbiye, Küçük Urbiye, Recep, Şaban, Ramazan, Bayram, iki bayram arası, davar mezağı... Anadolu’da bazen ayları böyle sayarlar. (İGA/19)

Halk, tecrübelerine dayanarak bazı günleri uğurlu, bazı günleri uğursuz sayarlar. İşlerini ona göre ayarlarlar. Bu inanış eski Türklerde de vardır.

“AZMÎ EFENDİ – ...Dur bakalım, takvimde yarın için ne yazıyor... Pazartesi karmaşık yazıyor. Daha evvel böyle günlerde evlenenler çıkmıştır... Perşembe ‘bir işe başlamaktan sakın’ yazıyor.”

Feraizcizade Mehmet Şakir’ in **Evhâmi** adlı eserinde gök cisimlerinin yüksekliğini bulmak ve yıldız falına bakmak için kullanılan usturlabdan bahsedilmektedir. Yıldız falı, eski Türk geleneklerinden günümüze kadar varlığını korumaktadır.

“Şamanist dönemde Türklerde, Gök Tanrı, ay, yer, su ve ateş temel kültler olmuştur. Güneş, ay ve yıldızlar, Türklerin günlük hayatına o kadar etki etmiştir ki, mesela Hunlar, herhangi bir işe başlarken güneşin ve ayın durumlarına bakmışlar ve önemli kararları, yıldızların durumlarını da yorumlayarak vermişlerdir. (Türkmen, 1974: 159)

Türkmen'in yukarıdaki tanımlarına bağlı olarak **Evhâmi** adlı eserde şöyle bir diyaloga rastlanır.

“LEKNAHURÎ – ...Ayrıca, usturlabı da çok iyi bilirmiş. Bunun faydası ise meydana: İnsana kötülük geleceğini bir düzeye haber verir, ne yapmak gerektiğini gösterir. Eh, bilenlerin de vücudu üzülmaz...” (E/27-28)

“LEKNAHURÎ – ...Efendim, iyice yokladım usturlabı. Zatınıza hitaben diyor ki: Ey Rıfkı Efendi! İşbu cumartesi günü yerinizden kımıldamayı yasakladım. Hiç kıpırdamadan duracaksınız. Evden dışarı çıkmak zararlıdır. Konuşmak da bela getirir.” (E/33)

Yılların hatta yüzyılların tecrübesine dayanarak oluşturulan halk takvimi en eski çağlardan beri insanların önemli ihtiyaçlarını karşılamaktadır. Tarih boyunca çeşitli takvimler kullanılarak günler, aylar, yıllar belirlenmiş ve insanlar her işlerini bu takvimlerden faydalanarak düzenleme yoluna gitmişlerdir. İncelediğimiz eserlerde halk takvimi yönünden dikkat çeken nokta Türklerin daha önceden kullandıkları takvimlerin eserlerde hala yer bulduğu ve özellikle ay ve mevsim adlarının geleneksel isimlerinin de kullanılmış olmasıdır.

İncelediğimiz eserlerde halk takviminin, bilinen, yaygınlık kazanmış takvimlerden ayrı bir biçimde; günleri yaygın adlandırılışlarından farklı adlandırdığını; kimi zaman birimlerine iyi ya da kötü özellikler yüklediklerini görmekteyiz. Yine halk takviminde yılı oluşturan mevsimlerde, aylarda, haftalarda, günlerde, gecelerde, gündüzlerde hatta vakitlerde kaçınmayı, uyulmayı, şu ya da bu biçimde davranmayı gerektiren güçler olduğunu görürüz. Uzun süreli deneyim ve bilgi birikiminin ürünü olan halk takvimlerine uymamak, onun gösterdiği doğrultuda hareket etmemek, bireyin büyük zararlara uğramasına neden olur. Çünkü halk takvimi, oluştukları doğal ve kültürel ortamın ürünleridir.

2.4.2. Halk Zoolojisi

İnsanlığın başlangıcından günümüze kadar insanlar, hayvanlarla hep iç içe olmuş ve sürekli olarak hayvanlardan yararlanmışlardır. Bu durum hayvanlarla ilgili değişik halk bilgisi unsurlarının doğmasına neden olmuştur. Sosyal hayatta bu husus ile ilgili birçok örnekle karşılaşabiliriz.

Halk geleneklerinde, inanışlarında çeşitli özellikleriyle değerlendirilen hayvanların efsane ve mitolojiden gelen anlamlarının yanında, Boratav'ın da ifade ettiği

gibi halk tarafından yüklenen inançlarla da beslenen yanları vardır: “Hayvanlar da tıpkı bitkiler gibi; kendilerinden yararlanma bakımından değerlendirilirler. Yaradılışları ve dönüşümleri açıklayan efsanelere ve inanışlara konu olurlar. Ancak bitkilerden farklı olarak hayvanlar bir de yenmesinde bir sakınca olmayanlarla, yenmesi hatta dokunulması günah, rastlanması uğursuzluk getirici sayılanlar olarak kümelenirler halkın geleneklerinde.” (Boratav, 2003: 78)

Tanzimat Dönemi tiyatro eserlerinde de yer yer bu unsurlar kullanılmıştır. Bazen bir hususu açıklamak, bazen benzetmeler yapmak, bazen de anlatıma akıcılık kazandırmak amacıyla akrep, aslan, baykuş, domuz, gelincik, güvercin, kedi, keklik, köpek, kurt, maymun ve yılan gibi hayvanlar doğadaki durumlarına, yaşantılarına ve özelliklerine göre kullanılmıştır.

“HADİM HAN – ...Tatar adi insan değil, **filden** heybetli, **kaplandan** hunriz, **karıncadan** kesretli bir kavim...” (CH/114)

“ARSLANGÖZ – Cenkte herkesin **arслан** yürekli kahramanları din yolunda, namus uğrunda mübarek kanlarını nisar ederlerken benim tavşan yürekli alçağım bir avuç kanını namusundan, dininden, asaletinden daha kıymetli görerek korkmuş!” (ÇÖ/314)

“ARSLANGÖZ – Gerçekten bir **arслан** yüreği çürüyüp mahvolup da yerine hissiz bir et parçası konulursa, o arslanın gözünde yaş da görülür, ağzında feryat da işitilir.” (ÇÖ/315)

“COZEB – ...Benim yirmi beş yaşında **arслан** gibi, elmas parçası gibi bir oğlum var idi.” (S/71)

“ÖZBEK – ...Tatarlar yaralı **aslan** görmüş av köpeği gibi üzerine toptan hücumla başladılar.” (CH/102)

“NURCİHAN – ...Okurken seni tırnaklarına bakmış da hayran olmuş bir **arслан** yavrusu zannettim.” (KB/116)

“KAPLAN PAŞA – ...Bir yırtıcı **aslan**, güneşe bakınca gözleri dolmaz mı? Kaynamaz mı? Kalbi ısınmaz mı?” (GN/118)

“GIYAS – ...Çiğ et ile geçinen vahşi **aslanlar** bile iyilik gördüğü bir adama dokunmaz!” (CH/236)

“ZÜLFİKAR – ...Yenerse, kudurmuş **kurt** gibi şaha kalkar, rast geldiğine salar; yenilirse yılan gibi yerlere sürünür.” (GN/122)

“FAZIL – ...Herif altmış yaşında evladına mı kıyacak? **Köpek** bile yavrusunu yemez.” (EK/54)

“MEHMET – **Köpek**, ekmek yediği adama hıyanet etmez. Bunlar ettiler.” (CH/94)

“KAPLAN PAŞA – ...A valide! Bana olan sevginin, avcının **köpeğini** sevişinden hiç farkı olmadığını ben bilmez miyim sanırsın?” (GN/40)

“CELAL – ...**Köpek** hasım karşısında iken arkadaşını ısırmaz!” (CH/190)

“BURAK – ...Dişi **kedi**, yavrularını dünyada her şeyden güzel gördüğü için her şeyden lezzetli zannedermiş de onun için yermiş.” (CH/238)

“ŞAHİN – ...Bir eve girince eşyanın en kıymetlisini paralayan **gelincik** gibi...” (AB/12)

“AHŞİD – Kadın! Serendib’ den bir **maymun** getirsel de şah hizmetine verselerdi şimdiye kadar senden fazla terbiye olurdu.” (KB/123)

MUHAMMED – Oh! Maaşallah! **Keklik** gibi!” (SY/52)

“HANİFE – ...Ben hasta olunca bir fincan ilacı iki saatte getirir. Kendi istediği iş için, bak **keklik** gibi sekiyor!” (VYS/35)

“PERTEV – ...Biçare, yaralı **güvercin** gibi çırpınıyor!” (EK/47)

“İSMET – Hay musibet **baykuş**! Hangi viraneden neden çıktın?” (GN/20)

“ÖZBEK – ...Bendenizi talihim **baykuş** gibi musibet tatarlığına, Cengiz adamı gibi efendimizi mahzun edecek şeyleri haber vermeye tayin etmiş.” (CH/128)

“SÜFYAN – ...Ne Allah’tan korkuyor, ne nefsinden utanıyor. **Domuz**!” (AB/71)

“NEYYİRE – Kutbeddin’i de kendime saki edeceğim, diye kudurmuş **domuz** gibi bağıırıyordu.” (CH/142)

“MEHMET – **Hınzır** bile altında oturduğu ağaca diş vurmaz.” (CH/94)

“FERHAD – ...Bu gün ise iğrenç **yılan** resimleriyle, yaratılmışların en rezili ve en zararlısı bu hayvan resimleriyle bezeli!” (G/6)

“KUBAD – Yurdumuzun insanları, güneşle **yılanın** farkını anlamayacak kadar aptal olamaz! Yılanın sürüngenlerden en çirkini, en korkuncu ve hayvanların en zararlısı olduğunu herkes biliyor.” (G/67)

“BEHREVER – ...Baygınlığımda siyah **yılanlar** gibi musallat olmadın mı?” (KB/159)

“ZEYNEL BEY – ...Sinirlerin sürekli olarak böyle, ağustos güneşine rast gelmiş **yılan** gibi öfkesinden bükülüp durmaz ya!” (GN/69)

“GÜLNİHAL – ...Bunlar **yılan** gibidir efendiciğim! Renklerine aldanma. Kime sürünürlerse zehirlerini ta canına dökerler.” (GN/18)

“GÜLNİHAL – ...Muhtar Bey, tıpkı aslan yaradılışında. Karşısındakinin **yılan** olduğunu hiç düşünmüyor. Üzerine salına salına gidiyor. Yılan, aslanla pençeleşmeye gelmez. Uzaktan üstüne atılır, beline sarılır, kemiklerini kırar.” (GN/25)

“NUREDDİN – Korkma, korkma! **Yılanın** yılanı zehri kar etmez.” (CH/119)

“CELAL – ...**Yılan** tabiatına girmişiz! Ne kadar büyüsek alçaklıktan kurtulamıyoruz!” (CH/163)

“AKİF – ...O **akrebi** ezip de kanını üzerine sürmeyince yüreğime açtığı yaranın acısı dinmeyecek.” (AB/73)

“CELAL – ...**Akrep** hemcinsini sokup da sair mahlukatı sevindirmez!” (CH/190)

“ZEYD – Ben topallığım sayesinde herkesten ziyade koşarım, bak!”

“CELAL – Karşımdan defol, **solucan!** Bu da kendini insan yerine koymuş da lakırdıya karışıyor.” (CH/123)

Eserlerde duruma uygun olarak bazen bir hususu açıklamak, bazen benzetmeler yapmak, bazen de anlatıma akıcılık kazandırmak amacıyla akrep, aslan, baykuş, domuz, gelincik, güvercin, kedi, keklik, köpek, kurt, maymun ve yılan gibi hayvanların kullanıldığını görmekteyiz. Halk kültüründe her hayvanın farklı bir motifsel anlamı vardır. Eserlerde ise en fazla dikkat çeken hayvanlar aslan ve yılanıdır. Hayvanlar, daha çok **Celaleddin Harzemşah** adlı eserde geçer.

Eserlerde geçen hayvan isimleri, genellikle o hayvanların özellikleri yönüyle benzetme yapılarak kullanılmıştır. Eserlerde hep güçlü olana, gücü temsil edene aslan diye hitap edildiği görülür. Diğer bir yandan hep kötülükle anılan, her an kötülük yapmaya müsait olanlara ise yılan diye hitap edilmektedir.

Bütün eski inançlarda olduğu gibi, eski Türk inanç sisteminde de hayvanlar önemli bir yere sahiptir. Anadolu coğrafyasında da gerek Türk insanının benimsediği din ve inanışlar, gerek ilişki içerisinde bulunduğu toplumların kültürleri, gerekse siyasi, coğrafi ve ekonomik yaşantısının etkileri bir “Hayvan Kültü”nün oluşmasını sağlamıştır. Bu kültür, İslamiyet’in kabulünden sonra çok önemli bazı değişikliklere uğramasına rağmen, bugün de Anadolu Türk insanının inanç dünyasında varlığını sürdürmektedir.

2.4.3. Halk Hekimliği

Halk hekimliği, diğer halk bilimi unsurlarında olduğu gibi halkın günlük yaşamından doğan ve tıpla ilgili olan halkın deneme yanılma yoluyla keşfettiği iyileştirici teknik ve tedavilerden doğmaktadır.

Boratav, halk hekimliğinin geniş kapsamlı tanımını şu şekilde yapar: *“Halkın olanakları bulunmadığı için ya da başka sebeplerle doktora gidemeyince veya gitmek istemeyince, hastalıklarını tanımlama ve sağaltma amacı ile başvurduğu yöntemlerin tümüne halk hekimliği diyoruz. Bu açıdan hastalık deyimi de alıştığımızdan geniş bir anlam kapsar. Bununla sadece kişinin sağlık durumundaki aksaklıklar değil, kısırlıktan tutun da nazar değmesi gibi insanlardan gelebilecek kötü etkilere ve tabiat dışı varlıkların (cinler, periler) sebep olabilecekleri sakatlıklara kadar türlü bozuklukları anlamak gerekir.”* (Boratav, 2003: 155)

Halk hekimliğinin doğuşu, halk kültürünün başat bir ögesi olarak görülür.

“Halk hekimliği tarihi insanlık tarihi kadar eskidir. Hayvanların içgüdüleriyle yaptıklarını gözleyen insanoğlu daha sonra bunları kendine uygulayarak kendi kendinin hem doktoru hem eczacısı olmuştur. Bu dönemlerde hastalıkların nedenlerinde ve tedavisinde insanoğlu yetersiz kalmış ve hastalıklar ay ve güneş tutulmaları, yıldızlar, fırtınalar ve şimşek çakması gibi doğa olaylarına bağlanmıştır. Bu nedenle eski çağlarda insanlar hastalıklarını tedavi etmek için büyüden yani sihirden yararlanmışlardır.” (Artun, 2009: 201)

İnsanlar, bedensel veya ruhsal rahatsızlıklarını çeşitli büyülek yöntemlerle, kendi başlarına otlar veya başka nesneler yardımıyla hazırladıkları ilaçlarla ya da evliya mezarları ve türbeler ile kutlu yerlerde gerçekleştirdikleri çeşitli işlemlerle iyileştirmeye çalışırlar. Halkın hastalıklarını iyileştirmede izlediği en önemli yöntemlerden birisi koca karı ilaçlarıdır.

“Halk arasında “kocakarı”, “ocaklı”, efsuncu” vb. olarak bilinen ve kendine göre tedavi uygulamaları bulunan kişiler aslında birer halk hekimidirler. Bu kişilerin yaptıkları ilaçların ve uygulamaların hastalıkların tedavisi ile doğrudan doğruya ilgisi bulunmazken, bazılarının uygulama ve ilaçlarının olumlu sonuçlar verdiği de görülmektedir. Bunlar çoğunlukla deneyimli kişiler olup tedavi yöntemlerini büyüklerinden öğrenmişleridir.” (Artun, 2009: 202-203)

Tanzimat Dönemi tiyatro eserlerinin bazılarında halk hekimliği geleneğinin yansımaları görmektediriz. Bunların başında Ahmet Vefik Paşa'nın **Zoraki Tabip** adlı

eseri gelmektedir. Eser, ana hatlarıyla yukarıda bahsettiğimiz halk hekimliği geleneğinin tanımını yapar niteliktedir.

KORKUT – ...Bazı adamlar vardır ki sır bilirler, bazı acayip ilaçlar kullanırlar ki kimsenin yapamadığını onlar o ilaçla hâsıl ederler. (ZT/20)

RÎFAT EFENDÎ – Dur, telaş etme. Bir şeyi yok, sadece bayılmış. Koş, limon getir de burnuna turalım. (E/73)

Bazen hastalıklar, başka amaçları gerçekleştirmek amacıyla bahane olarak kullanılır.

HALİME –Ben, size doğruca söyleyim: Hekimler bundan bir şey anlamaz. Kızınıza ravent otu ve sinameki lazım değil. Ben bilirim ya, ona bir koca lazım! (ZT/32)

Halk hekimlerinin tek görevi hastalara tedavi uygulamak değildir. Aynı zamanda tedavinin çaresiz kaldığı veya hastanın kötüleştiği durumlarda ailesine, çevresine teselli vermek gibi görevleri de vardır.

HEKİM – Ağır, hanım, pek ağır. Allah bilir amma akşama sabaha yolcu görünür. Ben ömrümde bu kadar şiddetli verem görmedim. Yirmi beş günün içinde biçareyi bitirdi gitti. (ZÇ/83)

HEKİM – Bir valideye ciğerparen ahirete gidecek demek kimin elinden gelir? Zati bizim işimiz de hastanın akrabasına tesellidir. Ne ise her gidici zannettiğimiz de gitmez a! Cenabıhak mucize gösterir. (ZÇ/83)

Yüzyıllardır geleneğin önemli bir parçası olan halk hekimliği ve geleneksel uygulamalar, eserlerde de yaşayan tarih olarak değerlendirilmektedir. İnsanlar hastalıklardan korunmak için ve hastalandığında iyileşmek için yaşam boyu edindikleri deneyimlerden yararlanmışlardır. İncelediğimiz eserlere baktığımızda da özellikle **Zoraki Tabip** olmak üzere halk hekimliği üzerine diyalogların yer aldığı eserlerde insanların inandıkları ve güven duydukları etmenlerin halk hekimliği uygulamalarının yaşama geçirilmesini kolaylaştırdığı görülmektedir.

2.4.4. Halk Ekonomisi

Halk ekonomisi, halkın gündelik hayatını ilgilendiren ekonomik faaliyetlerini konu almaktadır. Bu bakımdan halk ekonomisi, toplum hayatının en önemli alanlarından biridir; çünkü diğer bilimlerin kaynağı da, sosyal hayatın itici gücü olan ekonomidir. Her insanın yaşamında sıklıkla ekonomi faaliyetleri ortaya çıkmakta ve bunlar birleşerek halk ekonomisini meydana getirmektedir.

“Halkın geçimini sağlamak için giriştiği çabaların tümüne halk ekonomisi denir. Tek başına gibi görünen halk ekonomisi halk mimarisinden, inançlara kadar tüm yaşamı etkisi altına alır, kültürel yapının doğrudan belirleyicisi olur.” (Artun, 2009: 222)

Anadolu’nun birçok yerinde ekonomik yaşam büyük ölçüde tarım ve hayvancılığa bağlı olduğu için halk, bu konuda geçmişten gelen çeşitli tecrübelerine de dayanarak halk ekonomisini inanışlarına yansıtmıştır.

“Örneğin, bahçeye tohum nisan ayında atılır ve tohum atmadan bir ay önce evdeki tohumlardan bir tane konur. Böylece o sene ürünün bol olacağı düşünülür. Mayıs ayı içerisinde ineklerin kuyruklarına renkli ip bağlanır, böylece ineklerin sütünün kaçmayacağına inanılır. Yine yılbaşı gecesi eve inek çıkartılır. Öküz eve girerken sağ ayağını atarsa o yılın bereketli geçeceğine inanılır.” (Artun, 2009: 222)

Tanzimat Dönemi tiyatro eserlerinde, geçen dönemle uyumlu olarak halk ekonomisi unsurları kullanılmıştır; fakat eserlerdeki halk ekonomisi unsurları kişilerin kendi aralarındaki ticari ilişkilerle ilgili olabileceği gibi, kişilerin devlet ile olan vergisel işleriyle de ilgili olabilir.

“NİKOLA – ...Buraya Allah bilir ama senede bir kere vergi için birkaç tahsildardan başka kimse gelmez.” (ASYAEM/144)

Halk ekonomisinin unsurları, ortaya çıkan durumları ifade etmek için, zamanla kalıplaşmış ifadeler haline de gelebilir.

“MARGERİT – ...Ben evden çıkarken pahada ağır yükte hafif, belki beş yüz bin kuruşluk şey aldım, hepsi sandıktadır.” (HD/203)

Halkın para, zenginlik, fakirlik hakkındaki inançları arasında definecilik de önemli rol oynar. Bazı yörelerde sadece bu işle uğraşan insanlar da vardır.

“YAHNİ KAPAN – ...Hatta servetinin vefretinden dolayı Saliha Molla’nın Ayastefanos taraflarında bir define fethylediğini de zann-ı kavi ile rivayet ederler.” (ÇYDÇ/213)

Halk, geçim ihtiyaçlarını karşılamak amacıyla çeşitli üretim ve tüketim biçimleri geliştirirken; geleneksel yol, yöntem, araç ve gereçlere de başvurur. Halk ekonomisi halkın en aslî unsurlarından biridir. İnsanların geçimlerini sağlayabilmeleri için mutlaka ekonomik faaliyetlerinin olması gerekmektedir. Fakat incelediğimiz eserlerde halk ekonomisine yönelik diyaloglara pek rastlayamadık. Eserlerde halk ekonomisine dair çok fazla unsurun yer almaması, eserlerin konuları itibarıyla halk ekonomisine yönelik yanlarının olmamasından kaynaklanmaktadır.

2.5. Seyirlik Oyunlar

Tiyatromuzun özgünleşerek kimlik kazanmasında önemli rol alan geleneksel unsurlardan biri de seyirlik oyunlardır. Tiyatro tarihimizde gelişen meddah, karagöz, kukla, orta oyunu, tuluat, köy seyirlik oyunları; gerek öz gerek yapı, gerekse de oynanış açısından Çağdaş Türk Tiyatrosunun kimlik kazanmasında ve kendine özgü deyiş ve tavrını bulmasında önemli bir kaynaktır.

Batı tiyatrosunu olduğu gibi taklit etmek tiyatromuzun gelişiminde önemli bir engel olmuştur. Dolayısıyla var olan tiyatral geleneksel kaynaklarımızın önemsenerek, bize özgü yeni bir sentez oluşturmanın gerekliliği bazı eserlerimizde göze çarpmaktadır.

İncelediğimiz eserler içerisinde seyirlik oyunlar içerisinde sadece Orta oyunu yapısına sahip metinler mevcuttur.

2.5.1. Ortaoyunu

Ortaoyunu, etrafı seyircilerle kuşatılmış ve sahne olarak kabul edilen bir alanda oynanan bir güldürü oyunudur. Bu oyun, birçok yönden Karagöz’e benzer. Karagöz’de olduğu gibi ortaoyunu da tuluata dayalı olduğu için yazılı bir metne bağlı kalınmaz.

“Ortaoyunu, kuvvetini taklit, mimik ve irticalden alan, bir bakıma söz konusu sanatları hususiyle cinas düellosuna dayanan ve Kol Oyunu, Meydan Oyunu, Zuhuri Kolu adları ile de yaygın ortaoyunu, bir şehir halk tiyatrosudur. Bu tiyatronun belli başlı kahramanı Pişekâr ile Kavukludur.” (Güzel, 2007: 231)

Türk tiyatro tarihi üzerine önemli çalışmalar yapan And, ortaoyununun, diğer bir geleneksel tiyatro unsuru olan Karagözle olan yakınlığı konusunda şöyle der: *“Ortaoyunu, perde arkasında deriden görüntülerle oynanan Karagöz’e karşılık, canlı oyunlarla oynanırdı. Karagöz’den çok ayrı olmakla birlikte, havası, kişileri, oyun dağarcığı, güldürme yöntemleri, kuruluşu bakımından bu iki oyun arasında öylesine bir yakınlık vardır ki, ikisi aynı zamanda çıkamayacağına göre, birinin ötekinden çıktığına inanmak zorunda kalırız.”* (And, 2009: 49)

Ortaoyununun öndeyiş, söyleşme, fasıl ve bitiş bölümleri vardır. İncelediğimiz eserler içerisinde sadece Feraizcizade Mehmet Şakir’in **Evhâmi** adlı eserinde Geleneksel Türk Tiyatrosunun bazı unsurlarına rastlanmıştır. Bu eserin başlangıç ve bitiş bölümü ortaoyununun öndeyiş ve bitiş bölümüne benzemektedir.

“Öndeyiş – Zurna Pişekâr havası çalar, Pişekâr meydana gelir, iki eliyle dört bir yanı selamladıktan sonra zurnacıyla şöyle konuşur:

Pişekâr – Efendi cümleten safalar geldiniz. (Zurnacıya)

Amma benim pehlivanım!

Zurnacı – Buyur benim pehlivanım!

Pişekâr – Bu da hesap değil.

Zurnacı – Nedir hesabın!

Pişekâr – Borcu sıkıyor kasabın. Filanca oyunun (oyunun adını söyler) taklidini aldım. Çal da oyunumuz başlasın, tenezzülen teşrif buyuran zevat-ı kiram zevkiyab olsunlar.” (And, 2009: 53)

Evhâmî adlı eserde ise Pişekâr yerindeki ana kahraman Evhâmî, öncelikle masalın giriş formellerini andıran bir tekerlemeyle başlar. Ardından oyunun girişini yapar.

“EVHAMÎ – (Perdenin önüne çıkar, seyircileri selamlar. Sirtında Pişekar cübbesi, elinde şakşak vardır.)

Efendim hoş geldiniz!

Evvel zaman içinde,

kalbur saman içinde;

deve tellaaal iken,

pire hammaaal iken,

ben babamın beşiğini tıngır mıngır sallaaar iken,

Türkiye’de İkinci Abdülhamit hükümdaaar iken,

Bursa’da bir Feraizcizade Mehmet Şakir Efendi varmış,

tiyatro dünyasında da bu Mehmet Şakir Efendi hükümdarmış;

ama ne tarihçiler ne edebiyatçılar bu hükümdarın farkında değilmiş;

pirimiz, üstadımız bu Feraizcizade efendimiz,

Bursa valisi Ahmet Vefik Paşa ile birlikte Moliere’e eğilmiş;

onun yolunda altı komedya kaleme almış,

1885 sıralarında Bursa’da bunları bastırmış,

dedik ya, edebiyat tarihçilerimiz hep gaflet deryasına dalmış...

Az gitmişiz, uz gitmişiz,

dere tepe düz gitmişiz,

doksan yaz, doksan güz gitmişiz,

yani doksan yıl gitmişiz,

bir de arkamıza bakalım ki bir arpa boyu yol gitmişiz,

tarihçilerimizin hala aldırmadığını görmüşüz;
 işte o zaman Cevdet Kudret adında birisi,
 halk oyunlarımızın delisi,
 çıkmış tavan arasına, bir kırık sandık bulmuş;
 açmış bakmış: içinde sararmış bir kitap.
 Almayacakmış ama almış sarıdır diye;
 Ordan gitmiş Bursa 'ya, bir kase yoğurt almış durudur diye;
 dokuz yüz doksan dokuz testi su katmış koyudur diye;
 Ulu Cami minarelerini beline sokmuş borudur diye;
 tophane güllerini cebine doldurmuş darıdır diye;
 Marmara denizine girmiş kıyıdır diye;
 ortasına basmış kurudur diye;
 Yeşil Türbe duvarına dayanmış yalıdır diye;
 Uludağ'a bir tekme vurmuş "Geri dur" diye;
 Alıp tımarhaneye götürmüşler delidir diye;
 tımarhaneyi dürmüş, katlamış, sırtlamış halıdır diye;
 beş on sopa vurmuşlar yeridir diye;
 tutup yargıca götürmüşler "Bu nedir?" diye;
 yargıç ilam yazmış "Bırakın, onun eski huyudur" diye;
 ilamı almış, yol boyu gidiyormuş,
 bir tavuk görüp peşine takılmış karıdır diye;
 tavuk bir gaga vurmuş, "Git masana otur!" diye;
 gitmiş oturmuş masasına,
 boş vermiş dünya tasasına,
 almış Feraizcizade'yi eline,
 uydurmuş dilini halkın diline;
 ama sanmayın eseri temelinden değiştirmiş,
 üstünden çıkıp altından girmiş;
 ne haddine öyle hoppalıklar?
 Deli dedikse o kadar da değil efendim,
 ne yaptığını gidip kendisinden öğrendim:
 oyunun yapısını olduğu gibi korumuş,
 yani ustasının karşısında el pençe divan durmuş,

*yalnız şurasına burasına bir iki kalem dokundurmuş,
o kadar...*

Oyunumuzun adı “Evhami”

Ne olduğunu göreceksiniz şimdi.

Moliere’in ölümünün üç yüzüncü yıldönümünde

Evhami de basmış doksan yaşına,

doksan yıl tazeliğini korumuş,

zamanı çiğneyip bugüne kadar yürümüştü.

Darısı bütün yazarlarımızın başına!

Gelelim şimdi oyunumuza...

Amma benim pehlivanım!

ZURNACI – Buyur benim üstadım!

EVHAMİ – “Evhami” oyununun taklidini aldım, çal da oyunumuz başlasın;

*Bizi temaşaya tenezzül buyuran sayın seyircilerimiz hem ibret dersi alsınlar,
hem de kaygı deryasından çıkıp neşe deryasına dalsınlar...*

Edebiyatçılarımızla tarihçilerimiz mi?

Onlar yine uzaktan bakakalsınlar;

Yani derim ki:

Ne halleri varsa görsünler!” (E/17-18-19-20)

Ortaoyununun bitiş formelleri şu şekildedir:

“Fasıldan sonra çok kısa bir bitiş bölümü gelir. Pişekâr nasıl oyunu seyircilere sunup tanıtmışsa, oyunu bitirmek de gene Pişekâr’a düşer. Seyircilerden özür diler, gelecek oyunun adını ve yerini duyurur.

Pişekâr - Aman birader, hamam olmayınca senin dükkân katiyen işlemez, sen de başının çaresine bak.

Kavuklu- İsmail başımın çaresini gene sen bulacaksın. Haydi yürü de başka bir iş tedarik edelim.

Pişekâr - Birader artık gelecek pazara vereceğimiz ne güzel bir oyunda bu işi hallederiz... Efendim her ne kadar sürç-i lisan ettikse affola. Teşriflerinizle ihya buyurduğunuz bizler büyük şükranlarımızı sunarak önümüzdeki pazara Kadıköy Kuşdili Palangasında verilecek "Gülme Komşuna Gelir Başına" isimli oyunumuzun fevkaladeliğini arz ederek teşriflerinizi rica ederim.” (And, 2009: 54)

Yine aynı eserin bitiş kısmında da ortaoyununun bitiş formelleri görülür.

“EVHAMÎ – Efendiler, her ne kadar sürc-i lisan ettikse af ola!

Oyunumuzu seyretme zahmetine katlanan sayın misafirlerimizin bütün yakınlarını yarın akşam burada yapılacak olan büyük düğüne davet ederiz...” (E/103)

Görüldüğü gibi Geleneksel Türk tiyatrosunun önemli unsurlarından biri olan ortaoyunu Tanzimat Dönemi tiyatro eserleri içerisinde de kendine yer bulmuştur. Feraizcizade Mehmet Şakir’in **Evhâmi** adlı bu eserinde rastladığımız ortaoyunu bölümleri bize dönemin tiyatro anlayışı hakkında önemli bilgiler verir.

Tanzimat ile birlikte edebî hayatımıza giren Modern Türk tiyatrosuyla eser veren birçok yazar Geleneksel Türk tiyatrosu unsurlarına yüz çevirmiş ve geleneksel tiyatronun birçok yönünü eleştirmişlerdir; fakat Ahmet Vefik Paşa ile birlikte tiyatro alanında önemli çalışmalar yapan, Moliere’den çeviriler yapan, tiyatronun bile edebiyatımıza henüz girdiği dönemde müzikli tiyatro dahi yazan Feraizcizade Mehmet Şakir’in **Evhâmi** adlı bu eserinde gelenekten kopmadığı ve geleneksel halk unsurlarıyla eserini zenginleştirdiği görülmektedir.

2.6. Oyunlar – Eğlenceler

Oyun kelimesinin hile, düzen, Karagöz, Ortaoyunu, dans gibi anlamlarının yanında bu başlık altında incelenecek başka anlamları da vardır.

Toplumsal hayatın kişiler açısından eğlenceli bir bölümü olan ve insanın dinlenip günlük olayların stresinden uzaklaşmasını sağlayan halk bilimi unsurları arasında oyunlar önemli bir yer tutar. Oyun sadece çocuklara mahsus olmayıp büyüklerin de eğlence aracıdır. Oyunlar ve eğlenceler Türk insanının neşeli ve hareketli yapısını gösterir. Oyunların kültür hayatımızda önemli bir yeri vardır.

“Çocukların ve daha az ölçüde büyüklerin –günlük geçim didinmelerinden ayırabildikleri boş zamanlarında– herhangi bir üretim çabasını ya da başka çeşitten bir hizmeti zorunlu kılmadan, sadece eğlenme yolu ile dinlenmelerini sağlayan eylemlerdir bunlar: cirit, güreş, horoz dövüşü, saklambaç, bilye, topaç, aşık... gibi.” (Boratav, 2003: 232)

Çocukların ve büyüklerin oyunları Türk folklorunun zengin dallarından biridir. Bunlar evde, misafirlikte, sokakta oynanan ve zaman zaman araç – gereç gerektiren oyunlardır. Bu tür oyunların genel özelliği çoğu zaman seyirci gerektirmemesidir. Kimisi fiziki güce dayanırken kimisi zekâyâ dayanır, bazısında ise şans faktörü ön plana çıkar.

Bu konu ‘Çocuk Oyunları’ ve ‘Yetişkin Oyunları’ olmak üzere iki başlık altında incelenecektir.

2.6.1. Çocuk Oyunları

Tanzimat Dönemi tiyatro eserlerinde çocukların oyunların pek sık rastlanmamakla birlikte üç eserde çocukların oyunları geçmektedir.

“...Askerler elim sende oynamakta olan çocukları yakalamaya giderler.” (G/85)

“SELİME – ...bir de çocuk sıçrayıp ayağa kalktı, köşe kapmaca oyununa gitti.” (ZT/22)

Feraizcizade Mehmet Şakir’in **Evhami** adlı eserinde, Evhami’nin kızı Leman, babasıyla saklambaç oynamak istemektedir. Aynı zamanda oyunda bir iddia da vardır. Yani kazananın kaybedene bir yaptırımı olacaktır. Gelenekte de oyunlar genellikle belli iddialara dayanmaktadır.

“LEMAN – Efendi baba!

EVHAMI – Ne var?

LEMAN – Ben ebeyim... Haydi sen saklan... Eğer buluysam, sen beni evlendiyyisin; bulamazsam, ben seni evlendiyyim... Efendi baba, ona kaday sayıyoyum... Biy... iki... üç... döyt... beş... altı... yedi... sekiz... dokuz... on!” (EV/72)

Eserlerde genel olarak herkesin bildiği ve günümüzde de çocukların çok sık oynadıkları çocuk oyunlarından bahsedilmektedir. Şemsettin Sami’nin **Gave** adlı eserinde ‘elimde sende’ oyunundan, Ahmet Vefik Paşa’nın **Zoraki Tabip** adlı eserinde ‘köşe kapmaca’ oyunundan, Feraizcizade Mehmet Şakir’in **Evhâmi** adlı eserinde ‘saklambaç’ oyunundan bahsedilmektedir. Böylelikle günümüzde de etkinliğini koruyan ve hemen herkesin bildiği çocuk oyunlarının uzun bir geçmişe sahip olduğunu görmekteyiz.

2.6.2. Yetişkin Oyunları

Günümüz eğlence araçlarının pek çoğunun olmadığı dönemlerde insanlar boş vakitlerini değerlendirmek ve eğlence ihtiyaçlarını karşılamak amacıyla kendi oyunlarını oluşturmuşlardır. Bu oyunlar nesilden nesile aktarılacak suretiyle günümüze kadar gelmiştir.

Yetişkinlerin de kendilerine has kuralları olan, bazıları yarışma biçimini alan aşık, cirit, dama, dokuztaş, iskambil, tavla gibi oyunları vardır. Tanzimat Dönemi tiyatro eserlerinde de bu oyunlardan örnekler mevcuttur.

Direktör Ali Bey’in **Misafir-i İstiskal** adlı eserinde geçen diyaloglarda büyüklerin günümüzde de yaygın olarak oynadıkları oyunların isimleri sıralanır ve bu tip oyunların asıl amacının boş vakti eğlenerek geçirmek olduğuna değinilir.

“MÜMTAZ BEY – Efendim, onun sorduğu şu ki eğer tavla, satranç veyahut kâğıt oyunu gibi bir şeye merakınız varsa yemek hazırlanıncaya kadar oynar eğlenirsiniz demek istiyor.” (Mİ/40)

“MEFTUN BEY – Hah! İşte tavla geldi. Eee! Bu akşam nesine oynayacağız.” (E/38)

Ahmet Mithat Efendi’nin **Eyvah** adlı eserinde çocukların oyununda olduğu gibi yetişkinlerin oyununda da iddianın söz konusu olduğu görülür. Aynı durum **Misafir-i İstiskal** de de mevcuttur.

“MÜMTAZ BEY – Nadir Efendi Hazretleri, Abdi Bey oğlunuz sizinle tavla oynamak istiyor.

ABDİ BEY – Efendim nesine oynayacağız?

NADİR EFENDİ – Kim yenilirse buradan kalkıp evine gitmecesine.

ABDİ BEY – Öyle şey olur mu ya?

NADİR EFENDİ – Pekala olur; çünkü deminki kazaların bir daha olmaması için ikimizden birimizin buradan gitmesi lazım geliyor.

MÜMTAZ BEY – Efendim, birer dondurmasına oynayınız da biz de istifade edelim.” (Mİ/46-47)

Bazı oyunları oynayabilmek için araç – gereç gerekir; fakat imkânlar kısıtlı olunca gerekli araç – gereç doğal ortamdan sağlanmaya çalışılır.

“CAKUMİ – ...dama oynayan var mı?

ÇENSO – Haydi ikimiz oynayalım!

CAKUMİ – Bir kömür parçası bul bana, biraz da taş topla! Ben de şuracıkta bir dama çizeyim!” (SY/64)

Çocukların oyunlarında olduğu gibi yetişkinlerin oyunlarında da günümüzde sıkça oynanan ve herkesçe bilinen oyunların tercih edildiğini; tavla, dama, satranç ve kâğıt oyunları gibi oyunların da kültürümüzde köklü bir geçmişinin olduğunu görmekteyiz.

2.7. Halk İnanışları

Folklor malzemeleri arasında halk inanışları çok zengin bir yer tutar. Halk inanışları töreler, törenler ve büyü niteliğinde işlemlerle bir bütün halinde biçimlenir.

İnsanoğlu yüzyıllardan beri birçok şeye inanma ihtiyacı duymuştur. Gördüğüne, duyduğuna, yetişme sürecinde çevresinden edindiği halk kültürüne bağlı kalarak, inancından ödün vermeksizin inanmıştır. İnsanoğlu için inanmanın mantığı değil, verdiği mutluluk hep ön planda yer almıştır.

Boratav, inanç deyimi ile ne anlıyoruz sorusunu şu şekilde yanıtlar: *“İnanç, sözlük anlamıyla kişice ya da toplumca, bir düşüncenin, bir olgunun, bir nesnenin, bir varlığın gerçek olduğunun kabul edilmesi demektir. Halkbilimi, belli bir toplumu eski dinlerinden miras alıp, yaşadığı çağdaki yeni dininde, yaşam şartlarının gerektirdiğinde yeni biçimler, yeni içerikler, yeni anlatışlarla oluşturduğu inanışlarla ilgilenir. Halk inanışları din, ahlak kuralları gibi kesinlik taşımazlar ve yerden yere, topluluktan topluluğa değişiklikler gösterirler.”* (Boratav, 2003: 19)

İnançlar geçmişten günümüze değin süregelen ve insan hayatında önemli bir yer tutmuştur. Zamana, mekâna ve topluma göre inanış türleri değişmektedir. Bu inanışlar; dini inanışlar, tabiat olaylarıyla ilgili inanışlar, canlı ve cansız varlıklarla ilgili inanışlar, nazar, büyü vb. şekillerde karşımıza çıkar.

“Halk inançları sosyolojik açıdan değerlendirilirse, bir toplumsal kabullenme ve benimseme olarak karşımıza çıkar. İnanç bütün değerlere ait olan görgü ve bilgi alanını aşan bir kabullenıştır. Bu bakımdan halk inançları inanç öğeleri hakkında kabullenıştır. Halk inançlarının meydana gelmesinde dinin önemli bir rolü vardır. Din, hayatın bütününe içine alan bir olgu olarak karşımıza çıkar. Kalafat’a göre din insanların hayatını düzenleyen bir olgu değildir. İnsanın kendi istek ve arzusuyla kişinin kendi hayatını tanzim etmesidir.” (Çeltikçi, 2007: 30)

Çeltikçi, Yaşar Kalafat’ın görüşlerine göre halk inançlarının dini temellerini ön plana alırken; Kılıç, halk inançlarının dini yönünün olmadığını söyler. *“Halk inançları toplumun kabul ettiği ilahi dinin hükümleri ve öğretileri dışında kalan; fakat halk arasında yaygın bir şekilde yaşatılarak bir sonraki nesle aktarılan inanmalarıdır. Toplamlar hayatlarını derinlemesine etkileyen, adet, inanç ve geleneklerini yeni bir dine veya kültüre girdiklerinde bırakmazlar ve yeni dinin, kültürün özelliklerine eski adet, inanç ve geleneklerini uydurmaya çalışırlar. Halk inanışları toplumsal*

hayatımızda teknik gelişmelerden, evlenmeye, doğuma, ölüme, sosyal hayatımıza kadar her türlü etkinlikte yer almaktadır.” (Kılıç, 2001: 415)

Türk toplumu binlerce yıllık tarihinde, çeşitli dinlere ve kültürlere girmiş. Bu dinlerin ve kültürlerin etkisi altında kalarak İslamiyet’e girdikten sonra da eski dinlerin, kültürlerin etkilerini sürdürmüşlerdir. Gerek yazılı kaynaklarda gerekse de sözlü bilgilerde halk inançları konusunda Anadolu’nun değişik yerlerinde önemli benzerlikler bulunmaktadır ki bu, Anadolu topraklarında yaşayan insanların aynı tarih ve kültüre sahip olduklarının bir göstergesidir.

Tanzimat Dönemi tiyatro eserlerinde, halk inanışlarının hemen hemen bütün yönlerini görmek mümkündür. Eserlerde genellikle dönemin sosyal yaşantılarındaki olaylar anlatıldığı için bu tür inanışlar, olaylarla bütünleştirilerek ustalıkla kullanılmış, bu da anlatımı ve eserlerin konularını zenginleştirmiştir.

2.7.1. Tabiat ile İlgili İnanışlar

Tabiatla iç içe olan insanoğlu her dönemde bazı doğa olaylarına kutsal manalar yüklemiş ve doğa olaylarıyla ilgili değişik inanışlara sahip olmuştur. Genellikle bütün inanışlarda doğa olaylarında kutsallık unsurları yer almıştır.

Türkler, dini tarihleri içerisinde, çok eski dönemlerden itibaren, tabiatla birtakım güçlerin bulunduğu inanmışlardır. Tarihi perspektiften, bu inançların hangi şartlar ve etkiler çerçevesinde, ne zaman oluştuğu kesin biçimde bilinmemektedir. Bu inançlar, tabiatla mevcut dağ, ağaç, su, kaya vb. gibi varlıkların birer ruhunun bulunduğunu tasavvur etmektedirler. Hatta bu ruhlar iyi ve kötü ruhlar olarak da ayrılmaktadırlar. Güneş, ay, yıldız, gök gürültüsü, gökkuşağı birer kutsal ve semavî ruh şeklinde düşünülmektedir.

Tanzimat Dönemi tiyatro eserlerinde tabiat ile ilgili inanışlarda dağ iyesi, ateş iyesi ve gökkuşağı ile ilgili inanışlar göze çarpar.

2.7.1.1. Orman İyesi

Eski Türk yaşantısında ağaç ve orman, insan hayatında etkisi olan önemli varlıklardır. Onları, yani onların iyelerini memnun ettikçe saadetin artacağına, bolluk ve bereket olacağına, huzurlu yaşanılacağına inanmışlardır.

“Türk hayatında ağaç, orman ile bağlı inançlar, Anayurt’tan Anadolu’ya gelen atalarımız tarafından burada, her yerleşim alanına kadar yayılmış görünüyor.

Yayılmanın varlığını, onların günümüzde de kendilerini yaşatmalarından anlıyoruz. Mesela Siirt'te, kayın ağaçlarının kutsal sayılıp çaput bağlandığı Kız Evliya tepesinde, dilek sahipleri bu ağaçları sık sık ziyaret eder. Diyarbakır'da, Sin ve Sindaş adlı iki kardeşin türbesi çevresinde bulunan ağaçlara dokunulmaz. Dallarından kıranların öküz gibi böğürerek öleceğine inanılır. Keban çevresinde bulunan Taşkesen köyünde, tek ağacın bulunduğu bir tepe vardır. Köylüler, bu ağaca mukaddes gözüyle bakar. Siirt, Elazığ, Tunceli ve Adıyaman illerinde, şuraya buraya serpilmiş, tek tuk görülen ardıc ve meşe ağaçları kutsanır, onlara dokunulması kınanır. Hoş karşılanmaz. (Kalafat, 2006: 77)

Geleneksel Türk dini içerisinde, tabiat kuvvetlerine inanç çerçevesinde orman kültürü önemli bir yer tutmaktadır. Gerçekte orman kültürünün, ormanda yaşayan ve yiyecek derleyip avcılık yaparak geçinen ilkel topluluklara mahsus olduğu; Türklerin de göçebe çoban hayatına oradan geçtikleri öne sürülmektedir. Her durumda Türklerde Kutsal Ötüken Dağı ormanlarla kaplıdır. Ötüken Ormanı, Göktürkler ve Uygurlarca kutsal bilinmektedir.

Türklerin dini ve kültürel tarihleri içerisinde önemli yer tutan orman kültürüne Tanzimat dönemi tiyatro eserlerinde rastlanmamıştır.

2.7.1.2. Su İyesi

Türk kültürü içerisinde su, önemli bir dini anlam ve mahiyete bürünmüş; bu çerçevede su kaynağı, pınar, ırmak ve göl gibi, su ile alakalı oluşumlar kutsiyet kazanmışlardır. Böylece su, Türk tarihi içerisinde karşımıza, her şeyden önce temizlik ve saflık sembolü olarak çıkmaktadır.

“Bingöl ve Tunceli çevrelerinde, gelin eve getirilirken mutlaka ırmak veya dere üstüne kurulu köprüden geçirilir. Dere veya ırmak kurumuş olsa da, bu hareket yerine getirilir. Böylece eve gelen gelinin, kötülüklerden korunacağına ve eve bereket getireceğine inanılır.” (Kalafat, 2006: 72)

Görüldüğü gibi Türklerde suya kutsal bir anlam atfedilerek; suyun koruyucu ve temizleyici yönü ön plana alınmıştır. İncelediğimiz eserler içerisinde su iyesi ile ilgili doğrudan bir diyalog olmamakla birlikte **Celaleddin Harzemşah** adlı eserde Celaleddin'in eşi Neyyire ve oğlu Osman'ın kutsal bir amaç uğruna suda boğulduğu; bu durumun Celal'ı çok etkilediği ve Celal'in bu durumu bir an bile unutmuyarak, onların cennete gittiğini düşünmesi durumuyla karşılaşmaktayız.

2.7.1.3. Dağ İyesi

Ululuğu, erişilmezliği ile dikkat çeken ve milletimizin hayat tarzı üzerinde mühim rol oynayan dağlar, Türklerin büyük saygı gösterdiği tabiat unsurlarından biridir.

“Dağ, yüksekliği itibariyle, Türkler tarafından, yeryüzünde Tanrı’ya en yakın noktalar olarak tasavvur edilmiştir. Dağın zirvesinde insan, kendini Tanrı’ya daha yakın hisseder ve öyle olduğuna inanır. Çünkü Türkler, Tanrı’yı yukarıda tasavvur etmekteydi. Dağ da, ona yeryüzünde en yakın yükseklik idi. Böyle tasavvur edilmesi ve orada kendini Tanrı’ya daha yakın hissetmesi pek tabii bir hal idi.” (Kalafat, 2006: 51)

Efsaneler, eski Türklerde dağların, insanlar gibi konuşan, duyan ve hatta evlenip çocuk sahibi olan ruhi varlıklar şeklinde tasavvur edilerek kutsallaştırıldıklarını bildirmektedirler. Altay Dağlarının “Han” addedildiklerini de bilmekteyiz. Yine bazı Altay kavimleri, kutsal bildikleri dağı “Ata” kabul etmekte ve onun soyundan geldiklerine inanmaktadırlar. Öte yandan, eski Türklerde her reis ve oymağın kendine mahsus kutsal bir dağı olduğu gibi, daha büyük birliklerin de kutsal dağları bulunmaktadır.

“Dağlar ve tepeler, tarihin bilinen en eski devirlerinden beri, yükseklikleri, gökyüzüne yakınlıkları dolayısıyla insanların gözünde ululuk, yücelik ve ilahilik sembolü kabul edilmiştir. Bu nedenle de insanüstü varlıkların, ilahların mekânı olarak düşünülmüştür. Yunanlıların Olimpos’u, Eski Türklerin Ötüken’i, İslam ülkeleri mitolojilerinin vazgeçilmez Kafdağı, akla gelen ilk örneklerdir. (Ocak, 1983: 70-71)

İncelediğimiz eserler içerisinde sadece Ahmet Mithat Efendi’nin “Çengi Yahut Daniş Çelebi” adlı eserinde dağ iyesi yer almaktadır. Burada geçen dağ ise, yukarıda bahsedilen şekliyle İslam mitolojisinde yer alan, insanların aşamadığı, görülen ve görülmeyen dünyanın sınırları olan, ardında ne olduğu bilinmeyen “Kaf Dağı”dır.

“DANIŞ – Gideceğiz ya! İstersek Kaf Dağı’nın arkasına kadar bile gideceğiz.” (ÇYDÇ/227)

“SALİHA – Şayet Daniş gelir de mutlaka beni görmek isterse ‘küplere bindiler de Kafdağı’nın arkasına gittiler.’ dersin.” (ÇYDÇ/230)

Kaf Dağı motifi özellikle çoğu masalda ve halk hikâyelerinde yer alan önemli bir motiftir. Anadolu halk inanışlarında yerleri ve adları bilinen dağların dışında, halk anlatılarının merkezine yerleştirilen Kaf Dağı, devlerin, perilerin durağı olarak bilinir. Dünyayı çepeçevre bu dağın sınırlandırdığına inanılır. Kahramanların çetin, engellerle

dolu yolculuklar yaptığı bu dağın, **Çengi Yahut Daniş Çelebi** adlı eserde yer bulması gayet normaldir. Eserde yer alan Daniş, sürekli masallar dinleyerek büyüyen, olağanüstü varlıklara son derece inanan bir kahraman olduğu için bu eserde Kaf Dağı motifine rastlamaktayız.

2.7.1.4. Ateş İyesi

Türklerde ateş, gökten geldiğine inanılan ve kutsallığı olan bir iyedir. Ateşe büyük saygı gösterilir ve ateşin temizleyicilik gücüne inanılır.

“Kırgızlar, ‘Ateş en temiz şeydir. Ateşe düşen her şey temiz olur’ derler. Altaylılarda ateşi su ile söndürmek, ateşe tükürmek, ateşle oynamak kesinlikle yasaktır. Şaman törenlerinde ‘ateş ana’ya kurbanlar sunulur ve şu dua okunur: ‘Sen ateş anamız. Açları doyurdun, üşüyenleri ısıttın. Karanlık gecelerde bizi kötü ruhlardan korudun. Siyah yanaklı beyaz koç sana kurban olsun.’” (Avcıoğlu, 1995: 356-357)

Geçmişten günümüze değin ateş ile ilgili pek çok uygulama vardır. Ateşin izi ve etkinliği sürekli görülür. Ateş, insan yaşamının bir parçası, tarihi koruyucusu sayılmıştır.

İncelediğimiz metinlerde ateş iyesi sadece bir yerde karşımıza çıkmaktadır. Ahmet Mithat Efendi’nin **Fürs-i Kadimde Bir Facia Yahut Siyavuş** adlı eserinde Zerdüştlükteki ateş inancına benzer bir inançtan bahsedilmektedir.

“KAHİN – Azim bir ateş yakmalı. Maznun olan Siyavuş ile Sudabe’ye bu ateşten geçmelerini emretmeli. Masumu ateş yakmaz şahım. Hangisi yanarsa onun mütteham olduğuna şüpheniz kalmaz.” (FKBFYS/261)

“Özellikle kötülüklerinden şüphe edilenler için ateş, Türklerde bir temizleme aracı olarak düşünülmekteydi.” (Günay, 2007: 76)

Zerdüştlükte ateşin kutsal sayıldığı bilinmektedir. *“Zerdüştlük dini, ateşin kutsal sayıldığı dinlerden biridir. Ve ateş, bu inancın tanrısı Ahura Mazda’nın oğludur. Bununla ilişkili olarak ateş, iyi ve kötüyü birbirinden ayıran Tanrısal bir güce sahiptir.”* (Yılmaz, 2010: 132)

Türkler, öteden beri ateşe saygı göstermişlerdir, onda kutsal ve temizleyici bir ruh görmüşlerdir. **Fürs-i Kadimde Bir Facia Yahut Siyavuş** adlı eserde de yukarıda ateş ile ilgili yapılan açıklamalara uygun bir diyalog olduğunu görmekteyiz. Ateş, incelediğimiz eserlerde tek bir diyalogda bu şekilde geçmektedir; fakat bu diyalogda ateşin birçok özelliğini görmek mümkündür: Ateşin koruyucu, arındırıcı, yardım edici,

gerekli saygı gösterilmediği veya ona karşı yapılması yasak işler yapıldığında cezalandırıcı, bazı şeylerin gerçekleşip gerçekleşmeyeceğinin habercisi olması gibi özelliklerini görebilmekteyiz.

2.7.1.5. Gökkuşağı

İslamiyet öncesi ve İslami inançta önemli yeri olan gökkuşağı bir tabiat hadisesidir. Eski Türk inançlarına göre gökkuşağını “Ülgen” yaratmıştır. İslami inanca göre ise gökkuşağı Hz. Fatma’nın kuşağı olarak algılanır, bulutun üstünden yansıyan Allah’ın nuru olduğu kabul edilir.

Halk kültüründe gökkuşağı farklı mitolojik yönleriyle karşımıza çıkmaktadır. Gökkuşağının cennet ile dünya arasında bir köprü olduğuna da inanılmaktadır. İslamiyet’te gökkuşağının her bir renginin bir önemi vardır. Yeşil bolluk, kırmızı savaş ve sarının ise ölüm manasına geldiğine inanılır.

Gökkuşağının alkım, ebekuşağı, ebemkuşağı, hacılarkuşağı, meryemanakuşağı ve alaimisema gibi adları da vardır.

Gökkuşağı üzerine birçok inanç olmakla birlikte incelediğimiz metinler arasında **Çengi Yahut Daniş Çelebi** adlı eserde geçen diyalog, gökkuşağı üzerine önemli inanışlardan biridir.

“PERİ – Hiç işitmediniz mi ki alaimisema altından geçenler kız iseler erkek olurlar, erkek iseler kız olurlar.” (ÇYDÇ/236)

Çengi Yahut Daniş Çelebi adlı eserde “alaimisema” adıyla karşılaştığımız gökkuşağı ile ilgili birçok mitolojik inanç olduğunu bilmekteyiz. Tanrılara ait bir köprü olduğuna da inanılan gökkuşağıyla ilgili hemen herkesin bildiği ve inandığı en önemli inanç, gökkuşağının altından geçenlerin cinsiyet değiştireceğidir. Eserde geçen diyalogda da gökkuşağıyla ilgili bu inanıştan bahsedilerek, eserin halk inanışlarına yakın bir yönü belirlenmiştir. Yine burada söz konusu olan diğer bir motif, cinsiyet değiştirmedir. Bu durum sadece gökkuşağının altından geçenlerde değil; masal karakterlerinde de olabilmektedir. Nitekim, **Ağlayan Nar Gülen Ayva** masalında, devlerin bedduasına uğrayan padişah kızının erkeğe dönüşmesi söz konusudur.

2.7.2. Olağanüstü Varlıklar İle İlgili İnanışlar

Türk halkbilimindeki yazılı ve sözlü gelenekler içinde insanların hayatını etkileyen, inançlarla yakından bağlantılı, olağanüstü nitelikler taşıyan, gizli güçlere sahip oldukları kabul edilen; ancak ne oldukları tam olarak bilinmeyen varlıklarla ilgili pek çok anlatı vardır.

Türk kültüründe ve toplumunda, çeşitli zamanlarda ve değişik bölgelerde görülen tabiatüstü varlıklara olan inanışların kökenleri eski Şamanizm dönemlerine kadar dayanmaktadır.

“Görülüyor ki, Şamanlık bir dinden ziyade, temel prensibi ruhlara, cinlere, perilere emir ve kumanda etmek, gelecekte haber vermek olan bir sihirdir. Yalnız, Eski ve Orta Çağlarda çok yaygın bulunan malum sihirden farkı, bunun ferdi ve sihri olmasına karşılık, Şamanlığın Orta ve Kuzey Asya topluluklarında ve dünyanın birçok yerlerinde az veya çok kalabalık cemaatlere sahip olmasıdır.” (Kafesoğlu, 2002: 294) diyerek Şamanizm dönemi Türk inanışlarıyla, ruhlara veya diğer tabiatüstü varlıklara ait inanışların bağlantısını ortaya koymuştur.

İslamiyet’in Türkler arasında yaygınlaşmasından sonra Kur’an-ı Kerim’deki konuyla ilgili ayetler, gelenekteki bu kabullerin dini bir dayanak bulmasını sağlamıştır.

Hem doğu hem batı kültürlerinde görülen ve inanç alanının ortak tasarladığı kimlikler diyebileceğimiz bu varlıklar incelediğimiz eserlerde cin, peri, albastı, Çarşamba karısı, gulyabani gibi isimlerle anılır.

2.7.2.1. Cin

Cinler, hacmi ve kütlesi olmayan bu âlemde başka bir boyutta bulunan varlıklardır. Halk arasında cin erkek, peri de kadın olarak düşünülür. Cinler de erkekli dişili bir yaşam sürerler, doğarlar, yaşarlar, ürerler ve ölürlere. Onların da inanışları ve ibadetleri vardır. Cinler, dumansız ateşten yaratılmışlardır. Diğer bir deyişle bir enerji birikimidir.

Anadolu halk kültüründeki yaygın inancıya göre, cinler çoğu kez insanların aklını alıp onları şaşkın ve perişan eden, hastalıklara yol açan ve büyücülere aracılık ederek kötülöklere sebep olan varlıklar olarak bilinmektedir. Cinlere kurnaz ve sakınılması gereken varlıklar olarak inanılmaktadır.

Anadolu’nun pek çok yerinde, cinlerin kötü etkisinden korunmak için, hava karadıktan sonra ağaç altına kirli su dökölmez; çünkü cinlerin ağaç kovuklarında

oturduklarına inanılmaktadır. Akşam olduktan sonra hamamda fazla kalınmayarak, gece vakti cinlerin hamamlarda toplanıp eğlence düzenlediklerine inanılmaktadır. Karanlık çökünce eski veya terk edilmiş evlere, harabe yerlere ve değirmenlere girilme; çünkü buralar tekin yerler değildir.

İncelediğimiz eserlerde sık karşılaştığımız cin, insanlar gibi ama insanlara görünmeden topluluklar halinde yaşayan, erkek ve kadın gibi cinsiyetleri olan, her an kılık değiştirebilme yeteneğine sahip olan canlılardır.

“AÇIKBAŞ – En evvel Hesna Hanım’ın Şehsuvar beyzade Numan Bey’e vermiş olduğu gönlünü alıp kocası Hüsnü Bey’e verecek idik. İşte bu niyete olsun. Evet, en kolay bir şey varsa o da budur ya. Bunun için cin keş davetnamesini kırk bir kere okumak kifayet eder. Cin keş geldiği gibi emr ile her istediğimi icra ettiririm.” (A/116)

“FETTAN EFENDİ – Ne kadar hızlı söylerseniz söyleyiniz, isterseniz türkü çağırınız, nara atınız, şimdi yerinden kımıldamak kimin haddine düşmüş. Onlar burasını cinlerle dolu zannederler.” (A/121)

“ENGÜRÜSİ – ...İşte oğlum o mühür budur. Bunu al daima üstünden ayırma. Bu senin üzerinde bulunduğca cinden periden asla korkma, cümlesi sana ram olurlar.” (ÇYDÇ/216)

“LEKNAHURİ – Seni çarpsınlar da, üstüne sara gelsin... Ey cin tayfası! Toplanın gelin... Ya Çaveşuş! Ya Kaavepuş! Ya Papeluş! Toplanın gelin!” (EV/91)

İnsanlar, genellikle “cin” ismini söylemek yerine “iyi saatte olsunlar” ya da “üç harfliler” gibi güzel adlandırmalar yaparlar. Bu durum eserlerde de görülür.

“AÇIKBAŞ – Bir dakikacık müsaade buyurunuz da iyi saatte olsunlar yanımda, onlara bir danışayım.” (A/100)

“AÇIKBAŞ – Lakin azizim gezinti mezinti olmamalı. İyi saatte olsunlar eğer birisini çiğnerler miğnerlerse...” (A/115)

İncelediğimiz eserler içerisinde Ahmet Mithat Efendi’nin **Açıkbaş** ve **Çengi Yahut Daniş Çelebi** adlı eserleriyle Feraizcizade Mehmet Şakir’in **Evhâmi** adlı eserlerinde cinler ile ilgili diyaloglara rastlanmaktadır. Özellikle Ahmet Mithat Efendi’nin eserlerinde cinlere hükmetme, onlara istediklerini yaptırma, onları etki altına almalarından bahsedilir. Eserlerde cinler, insanlarla bazen iyi bazen de kötü ilişkiler kurarlar. Ellerinden her şey geldiği için yapamayacakları hiçbir şeyin olmadığına inanılır. Bu durum doğal olarak insanların cinlerden çekinmesini sağlar.

2.7.2.2. Peri

Özellikle masallarda güzellik ve yardımseverlik sembolü olarak kabul edilen periler, cinlerin dişileri olarak bilinir. Periler halk inancına göre özellikle hamamlarda ve viranelerde olur. Oturdukları ya da toplanıp eğlenmek için uğradıkları yerler arasında değirmenler, hamamlar, terk edilmiş tekin olmayan evler, örenler, mezarlıklar, hanlar, köy odaları, büyük ağaçların altı gibi yerlerde bulunan periler; aynı zamanda her surete girebilmektedirler.

Sakaoğlu, **Gümüşhane Masalları** adlı çalışmasında periler hakkında şu bilgiyi verir: *“Bunlar masalların sevimli, iyiliksever kahramanlarıdır. Kızlarının güzelliğine insanoğlu âşık olur. Darda kalanlara çeşitli şekillere girerek yardım ederler. Bazıları bir balık, bir kurbağa şeklinde ortaya çıkar ve yaptığı işlerin neticesinde varlığı belli olur. Bunlar daha sonra kendilerini yakalayan gençlerle evlenirler.”* (Sakaoğlu, 1973: 250-251)

Çengi Yahut Daniş Çelebi adlı eserde bahsedilen peri de güzelliğiyle meşhurdur.

“DANIŞ – İşte efendim bu bir peri kızıdır. Bunu ben göstermeyince kimse göremez. Zira üzerinde mühr-i Süleyman bulunmayanların gözleri perdelidir.” (ÇYDÇ/222)

Halk arasındaki peri inancına göre; perilerin, cinlerin dişileri olduğu, son derece güzel ve zeki oldukları ve bazen insanları kendilerine âşık edip bağladıkları bilinmektedir. Daniş de periye âşık olmuştur. Eserde geçen diyalogda kültürümüzdeki peri inancına uygun bir peri motifi görülmektedir. Perilerin her zaman ve herkese görünememesi inancı diyalogda yer bulmuştur. Önemli bir masal tipi olan peri, **Çengi Yahut Daniş Çelebi** adlı eserde de yer aldığı şekliyle masallardaki tipine yakındır.

2.7.2.3. Albastı

Al karısı ismiyle de bilinen ve bütün Türk dünyasında görülen olağanüstü varlıklardan biri olan albastı; keçi, tilki, kedi, köpek, örümcek, kuş, gelin, kefenli ölü gibi çeşitli kılıklarda görülse de daha çok, uzun boylu, uzun parmak ve tırnaklı, dağınık saçlı, yağlı vücutlu, el ve ayakları küçük, dişlek, bir dudağı yerde bir dudağı gökte, çıplak gezen, göğüslerinden birini geriye atmış, tepesinde gözü olan, çok çirkin, al gömlek giymiş bir şekilde tasavvur edilir.

“Anadolu’da Alkarısının genel olarak, loğusa kadınlara ve atlara musallat olan korkunç bir yaratık olduğuna inanılır. Uzun boylu, uzun parmaklı ve uzun tırnaklıdır. Çok çirkin ve iğrenç bir suratı vardır. Bedeni yağlı, uzun ve siyah saçlıdır. Saçları aynı zamanda darma dağınıktır ve kocaman bir başa sahiptir. Dişleri at dişi gibi iri ve seyrek ayakları ise terstir. Bunlar loğusa kadınların ve yeni doğan çocukların ciğerlerini yiyerek beslenirler. Daha çok kırmızı elbise giyerler; su başında ve ağaçlık yerlerde yaşarlar.” (Işık, 2001: 15)

Kötü cinlerden olduğuna inanılan al karısı, özellikle loğusa kadınlara musallat olur. Onların korkmasına, hasta olmasına sebep olan al karısı, yeni doğmuş bebeklere de zarar verir. Halk arasında kırkı çıkmayan çocukların dışkılarının açık yerlere bırakılmasıyla da bu illete maruz kaldığı inancı yaygındır. Hastalık nöbetine tutulanların, yakın yerlerine bıçak ya da iğne gibi kesici – delici aletler konularak korunacağına inanılır. Bazen muska gibi çarelere de başvurulur.

“Bütün Türk boylarında bilinen al karısı; albastı, al albıs, albis, almuş, almiş gibi isimlerle anılır. Bu inanış sisteminin geçmişi çok eskilere dayanmaktadır. Türklerin İslamiyet’ten önceki dinleri olan Şamanizm’de al karısı ve albasması olarak nitelendirilen kötü ruhla ilgili birçok inanışlar vardır. (Şimşek, 1990: 536)

“HABBE KADIN – ...Ah, amanın al basmasın.” (ŞE/40)

İncelediğimiz eserlerde albastı sadece bir yerde geçer. Orada da albastının loğusa bir kadına ya da bir bebeğe musallat olmadığını görmekteyiz. Albastının en çok loğusalara ve bebeklere düşman olduğu bilinse de **Şair Evlenmesi** adlı eserde Müştak Bey’in fenalık geçirmesi, albasması olarak düşünülür. Albastının eserlerde pek yer almamasının bir sebebi olarak, doğum hadisesinin, dolayısıyla kadınların loğusalık halinin ve de kahramanların bebeklik çağlarının eserlerde yer almamasından kaynaklandığını söyleyebiliriz.

2.7.2.4. Çarşamba Karısı

Çarşamba karısı, Çarşamba cadısı adıyla da anılan, Çarşamba günleri ortaya çıkan, dişi, korkunç görünümlü bir varlıktır. Dolaşma hakkı bir günle sınırlı olduğundan her yeri çabucak gezer.

“DANIŞ – ...Maazallah çarşamba karısının eteğine basılmış gibi... İhtiyatsız bulunmamalı efendim. Karanlıkta çıkmamalı. Destursuz yere basmamalı. İyi saatte olsunlar.” (ÇYDÇ/217)

“MESUT EFENDİ – Ayın son çarşambasında göç edersek ne olurmuş. Çarşamba karısı mı gelir?” (İK/27)

Çarşamba gecesi bir işe başlanırsa bu duruma kızan ve o eve kötülük yapan çirkin bir kadın olarak tanımlanan Çarşamba karısı, gelip evin çocuğunu kaçıır. Yine halk inanışlarında Çarşamba karısı haftanın belirli bir günü yarım kalan işlerin olduğu evlere gelerek işlerini karıştıran, insanlara kötülük yapan dişi bir varlık olarak tanımlanır.

2.7.2.5. Gulyabani

Gul-i beyabani orijinal varyantıyla da karşımıza çıkan bu yaratık, gezginlere ve yolculara uğrayıp onları yok eden bir canavardır.

Geleneksel inanışa göre gulyabaninin kadın kılığında olduğuna inanılır. Guleybani ve aleybani gibi isimlerle de anılır.

İnsan yediği düşünülen bazen de kocaman, uzun sakallı bir dev olarak tasavvur edilen gulyabani Namık Kemal’in **Akif Bey** ve **Gülnihal** adlı eserlerinde şöyle geçer:

“ŞAHİN – ...Hani تنها dağlarda, harap yerlerde gulyabaniler, peri kızları olurmuş da insanı esir edermiş, kanını en son damlasına varıncaya kadar içmedikçe elinden bırakmazmış diye masallarda işitmez miyiz? Eğer öyle gulyabani, öyle peri kızı varsa biri, belki birincisi budur.” (AB/37)

“İSMET – ...size gulyabanilerle bir yatakta yatmaya razı olur, diye kim haber verdi?” (GN/44)

Sadece Namık Kemal’de rastladığımız gulyabani, korkunç bir varlık olup, karanlık zamanlarda çölde ve mezarlıklarda koşan birinin gözüne canlı gibi görünür. Vücudu tüyle kaplı bu acayip varlığın ayakları tersinedir. Gündüzleri mezarlara girer, Geceleri ise hortlayıp çıkar. Gulyabaninin bu bahsettiğimiz kötü haliyle ilgili inanış eserlerde de aynı şekilde kendini gösterir.

2.7.3. Dini İnanışlar

İnanışlar içerisinde en sık karşılaştığımız türlerden birisi de dini inanışlardır. Din, mitolojik bir niteliği de bünyesinde barındırdığı için her zaman inanışlara kaynaklık etmiş ve karşımıza her zaman değişik dini inanış türleri çıkmıştır. Dinin temelinde de iman etme ve dolayısıyla inanma söz konusu olduğu için toplum hayatında dini inanışların sıklıkla karşımıza çıkması doğal olarak karşılanmalıdır.

Dini inanışlar, insanın tabiat ve toplum içerisindeki davranışlarını şekillendirir, hayatın her aşamasını etkiler, insanın kişiliğinin oluşmasında etkili olur. Halk kültürünün önemli bir ögesi olarak algılanan dini inanışlar, ibadetlerde ve ritüellerde görülür.

2.7.3.1. İslamiyet ile İlgili İnanışlar

Tanzimat Dönemi tiyatro eserlerinde insanların aşırı bir tevekkül içerisinde olduğunu görmekteyiz. Kendileriyle ilgili kararlarda bile yeterli ölçüde etkili olamayan insanlar çekmiş oldukları sıkıntı ve ıstırapları kader olarak görürler. İslam inancı, insanın görev ve sorumluluklarını önceden belirlemiştir. İnsan, dünyadaki fonksiyonu icra ederken kendisine yüklenen görevleri yerine getirmek ve yasaklardan kaçmakla mükelleftir. Mehmet Kaplan bu durumu şu cümlelerle teyit eder: *“Bizim eski fikir dünyamızın insana dair düşündükleri malumdur; bu düşünceler adeta darb-ı mesel haline gelmişlerdir; insan acizdir, insan fanidir, her şeyi idare eden felektir, alnımıza ne yazılmışsa başımıza o gelir. Kader, ahiret, ölüm düşünceleri insanların bu dünyaya bağlı köklerini kurutmuştur.”* (Kaplan, 1948: 127)

Tanzimat Dönemi eserlerinde dini inanışlar önemli bir yer tutar. Hemen hemen bütün eserlerde bu durum göze çarpar. Genellikle İslami inancın etkisi görülmekle birlikte bazı eserlerde İslamiyet dışı dini inançlara dair diyaloglar da yer alır.

İslamiyet inancına bağlı diyaloglar da kendi içerisinde farklı unsurlarla karşımıza çıkar. Dinin kutsal saydığı birçok değer farklı eserlerin farklı diyaloglarında görülür.

Bazı eserlerde dini inanışlarda Allah'ın adı anılır; Allah'ın varlığından, birliğinden, sıfatlarından, büyüklüğünden ve lütfundan bahsedilir.

“ANJELİK – Ah kızım, hani sana her gün söylemez miyim ki bizi yok iken var eden göz, kulak, burun, ağız, el ve ayak ihsan eden bir Allah vardır. İşte o azim-üs şandır ki bu dağları, o mavi şeyi yarattı. Zat-ül heybetinin azamet ve kudretine nihayet yok, o sana büyük ve ağır görünen şeyler, ona göre zerre bile değildir.” (AA/51-52)

“ANJELİK – Ah kızım, sen daha küçüksün, sana nasıl anlatayım? Biz insanız, bizi halk eden Allah, bizim içimizde vicdan namıyla bir kuvvet yaratmış. İşte o kuvvet, insanın muktezayat-ı hilkatten (yaratılış gereği) olan emel ve heves ve düşmanlık gütmek gibi birtakım kuvvetlere karşı bir kuvvettir ki daima insanı iyiliğe ve hayır işlemeye sevk eder. Bir insan hayır işlerse vicdanının hüküm ve arzusuna göre hareket

etmiş olacağından vicdan ondan memnuniyet ve imbizat kesbederek o imbizat (yayılma) da orada vücudunun her tarafına yayılır. İşte sevinç budur. Sevincin zıttı olan kedere gelince, o da insanın şer işlediği vakit, vicdanı kendisine darılıp vicdanın dargınlığının vehametiyle vücuda yayılarak sahibine muazzeb etmesidir.” (AA/51)

“MARGERİT – ...Cümlemizi bir Allah yaratmadı mı?” (HD/195)

“CELAL – ...Kimseden utanmazsan bari Allah’tan korkmadın mı?” (CH/190)

“MEHMET – ...Üstümüzde Allah’tan başka dünyaya hükmü geçen bir kuvvet mevcut olmadığını hem ilm ile hem tecrübe ile bilirim.” (CH/91)

“RAHİME HANIM – Allah’ın lütfuna nihayet yoktur. Mütevekkil olmalı.” (E/54)

“RAHİME HANIM – Allah kerimdir kızım. Elbette onu da senden benden çok düşünen Allah’ı evvelce bir çaresini hazırlamıştır.” (E/54)

“MEFTUN BEY – ...İki karı almışsan gâvur olmadım a, Allah’ın emri değil mi? Dörde kadar bile evlenebilirim.” (E/55)

“GAVE – İnsan açlıktan ölmez, Tanrı herkese ekmeğini verir!” (G/82)

Eserlerde dini inanışlar; gerek kutsal kitaplarda, gerek hadislerde, gerek menkıbelerde ve gerekse de toplumun ahlaki yapısını düzenleme yoluyla çeşitli diyaloglarda kendini göstermektedir.

“MİHRİCİHAN – ...gelişimden her ruhun muntazır olduğu sonsuz saadet “kal u bela”dan beri kendini araya araya önüne çıkmış gibi sürurundan gays oluyor.” (CH/148)

“ANJELİK – Kızım bu ana baba zinciri, gider gider gider de nihayet bir ana babaya erişir, ki artık o, ana babanın anası babası olmayıp erkeği Hz. Adem aleyhiselamdır ki topraktan ve dişisi ki Hz. Havva’dır, erkeğin bir kemiğinden halk olunmuştur. Bizdeki kitap bunları yazar.” (AA/53)

“ZAHİRE – ...Kabil dünyadan gittiği gün şeytan, Havva’nın kalbine sokulmaya, yılan şekline girerek vücudunu zehirlemeye kalkışmıştı.” (CH/236)

“AZMÎ EFENDİ – ...Temizlik imandandır.” (ÇBÇY/84)

“AÇIKBAŞ – Aman azizim israf haramdır.” (A/112)

“AÇIKBAŞ – Her şeyin başı riyazettir. Ehl-i riyazetin gerek nefsinde, gerek duasında, gerek havasında başka tesir olur.” (A/113)

“SEYDİ YAHYA – Ah! Kulların hakları affolunmaz!” (SY/77)

Hemen hemen bütün inanç sistemlerinde insanların kendi hayatlarına son vermesi makul karşılanmamış, yasaklanmıştır. İslam dini de, bu konuda diğer dinlerden

daha hassas davranmış, insanın kendi canına kıymasını haram saymıştır. Yine **Vatan Yahut Silistre** adlı eserde Sıtkı Bey, gördüğü hakaret üzerine evine gidemez ve bir ara intiharı bile düşünür; ancak onu bu düşüncesinden inancı ve inancının kendisine yüklediği sorumluluk vazgeçirir.

“...Bu dünyaya kendi ihtiyarıyla gelmediğini düşünürdü. Öteki dünyaya kendi ihtiyarıyla gitmeğe hak göremezdi. Allah’ın hikmetine, insanın bahtına dünyanın haline daime okumuş ise, ne işitmiş ise hepsi her dakika gözünün önüne toplaşır idi. İtikadında Allah’ı mahlûkatını kendi adaletinin idrakinden yaratmış bir kudret-i kahire bulmuştu. Allah’ını severdi. Ubudiyet ederdi. Fakat o kadar gözü korkmuştu ki, merhamet niyazına cesaret edemezdi... Sanki felek bir çocuk, dünya onun elinde bir top... Felek oynar... Dünya yuvarlanır...” (VYS/70-71)

Eyvah adlı eserde de, Meftun Bey, çaresizlikten kurtulmak için kendi canına kıymayı düşünür. Ancak o da Sıtkı Bey gibi inancı yüzünden bu işe yeltenmekten vazgeçer. Tek sığınacağı yer ise, kendisini yaratan Allah’tır.

“MEFTUN BEY – Ya Rab ben şimdi ne yapayım? Kimden istimdad edeyim? Canımı al da kurtulayım demeğe de dilim ve kendi canımı kıymaya da elim varmıyor. Nasıl kıyarım?” (E/31)

Çerkes Özdenler adlı eserde ise Samurkaş Bey kendisine atılan iftiraya dayanamaz. Gözü hiçbir şeyi görmez ve intihar eder. İntiharın dini boyutunu düşünmez ve eserde de bu durumdan hiç bahsedilmez.

Bazı eserlerde ölüm uygulamalarından ve ölüm meleğine dair inanıştan bahsedilmektedir.

“İSLAM BEY – Kandil geceleri kabristan ziyaretine gidersin, değil mi?” (VYS/25)

“MUHTAR BEY – ...Haydar Paşazade Muhtar Bey’in ruhu için Fatiha!” (GN/94)

“GÜLNİHAL – ...Seninle uğraşsa uğraşsa meleküymevt uğraşır!” (GN/119)

“CELAL – Seni, meleküymevt haşşaşlarının, Tatar cellâtlarının hatırına gelmedik eziyetlerle geberteyim de dünyaya kıyamet gününe kadar gönüllere dehşet verecek bir ibret bırakayım.” (CH/191)

İslamiyet’teki ölüm sonrası ahiret inancı eserlerde kendini sıkça gösterir. Bu konuyla alakalı diyalogların genellikle **Celaiddin Harzemşah** adlı eserde olması dikkat çekicidir.

“CELAL – ...Bunlar, mahkeme-i kübrada öyle itikatlar için ne cevap verebilirler?” (CH/236)

“CELAL – ...İşte Cenab-ı Hak mükâfaten şehadet nasip etti. Ahretteki sual ve cevaptan halas oldun!” (CH/135)

“CELAL – ...Bundan sonra emrinize itaat etmeyeceğim! Amma pederime asi olurmuşum. Ahrette Allah'ın adaleti neyi iktiza ederse razıyım.” (CH/97)

“CELAL – ...Bilmem nasıl ayağımın bastığı topraklar dehşetten yarılıp da beni esfel-i safiline çekmiyor.” (CH/188)

“ŞEFİKA – O konak bana cehennem olacak, o devletler, o saadetler bana kabir azabı gibi gelecek.” (ZÇ/76)

“PERİ – Eğer bir daha buralara gelersen, seni yakalayıp Gergüvani'ye teslim ederim. O da seni yerin esfelüssafilinine sokup kıyametin son gününe kadar hapseder.” (ÇYDÇ/234)

Eserlerde şeytan ile ilgili inanışlara da yer verilmektedir.

“İSLAM BEY – Herif, şeytan mısın, şeytandan da kötü bir şey misin? Şeytandan kötüsü ne olur?” (VYS/59)

“AHŞİD – Bir kara şeytanın anamızı, atamızı cennetten mahrum ettiğini bilirsiniz; ben de o kara şeytanlardanım! Aramızda şu kadar fark var ki o tek gözlüymüş, benim iki gözüm var!” (KB/141)

İslami inancın önemli bir ayağı olan kaza ve kader inancı incelediğimiz eserlerde sıklıkla görülmektedir. İnsanoğlunun hayatında Allah tarafından belirlenen bir kader çizgisi olduğu ve bunu da değiştirmeye kimsenin gücünün yetmeyeceği hep dile getirilmiştir.

“ZİBA – Böyle çaresiz derdin çaresi mi bulunur? Bu takdir-i Rabbani'dir. Tedbir ile mi bozulabilir? Artık bu böyle olacak. Kazaya rıza denilecek!” (ÇÖ/332)

“HÜSNÜ BEY – ...Hiçbir iş bizim reyimiz üzerine icra olunmaz. Daima kaderin dediği yerini bulur. Biz bir şey olsun diye ne kadar çalışsak nafile... Olacak ise mutlaka oluyor. Olmayacak ise mümkün değil olmuyor.” (A/130)

“OSMAN – ...Kadere baş eğmekten başka çare yoktur!” (SY/116)

“CELAL – ...Sözüm levh-i mahfuzda (alın yazısı) yazılan hakikatler kadar doğrudur.” (CH/97)

“MEFTUN BEY – ...Ben bunların hiçbirisinden ayrılamam. Ayrılacak olsam ben de biterim. Kendisinden ayrıldığımda kabahat kimsenin değil, feleğin. Biz kan

ağladıkça kendisinin güle güle gözlerinden yaş gelmesi için alnımıza bu kara yazıyı yazmış.” (E/23)

Halkın evliya olarak nitelendirdiği kişiler ulu kişilerdir. Bu kişiler olağanüstü hallerine herkesi inandırmış ermişlerdir. Evliyalar inanca göre halkın çeşitli müşküllerini çözer, sıkıntılarını giderir, dileklerinin gerçekleşmesine vesile olur, hastaları iyileştirir ve bunların neticesinde etrafından saygı ve sevgi görürler. **Evhâmi** adlı eserde de evliya kişilere dair şöyle bir diyalog geçer:

“EVHAMI – ...varayım şu Açıkbaş Baba’yı bir ziyaret edeyim... Bu zatın kerameti gün gibi meydanda... Onun için, her gün ziyaret ederim... Böylelerin gönlü büyük olur... Sık sık gözetmeli... Adamı berbat ve perişan eder sonra... Hem bu zat, kimse olmadığı zamanlar evin içini dolaşmış... Belki de çarpar...” (EV/78)

İslamiyet ve İslamiyet öncesinde önemli bir yeri olan kurban, incelediğimiz eserlerde farklı şekillerde karşımıza çıkmaktadır.

Hız. İbrahim’in oğlu İsmail’i, Allah’a kurban etmek istemesi olayı **Celeddin Harzemşah** adlı eserde örnek gösterilmiştir.

“ZAHİRE – ...Dünya’da sizin de bir ciğerpareniz vardı. Maksudınıza feda ettiniz. Hazret-i İbrahim gibi Allah’a kurban verdiniz.” (CH/194)

Yüzyıllardır inanışlar arasında önemli yeri olan kurban sunma, farklı motiflerle karşımıza çıkabilmektedir. **Açıkbaş** adlı eserde istenilen bir şeyi elde etmek için kesilen kurban motifi yer alır.

“HÜSNÜ BEY – Hoca efendi! O gece için kara koç kurbanı, beneksiz tavuk filan lazım mı?” (A/107)

Şemsettin Sami’nin **Gave** adlı eserinde ise İslamiyet dışı kurban motifine değinilerek doğaüstü güç ya da güçlerle barışıklığı sürdürmeye dayalı kurbanlardan bahsedilir.

“BAŞMUBİD – ...Şimdiye kadar, tanrılara her gün iki kuzu kurban edip verdiğimiz gibi bundan sonra kuzu yerine her gün iki çocuk kesilecek!” (G/35)

Dinin insan hayatı için ne kadar önemli olduğu ancak onun gerekleri yerine getirilince anlaşılmış olur. Bazı değerler vardır ki, bunlar inancımızla özdeşleşmiştir. Bu değerlerimiz, bizi ayakta tutan manevi değerler olarak da vasıflandırılmaktadır. Bunlardan biri de vatan sevgisidir.

Vatan Yahut Silistre adlı eserde İslam Bey vatan sevgisini, dini inancın bir gereği olarak düşünmektedir.

“İSLAM BEY – ...Sen rahatını, izzetini, kadınlığını, hanımlığını, benim için terk edersin. Günde birkaç fakir besler dururken, benim için bugün bir lokma ekmeğe muhtaç olursun. Kapında birkaç hizmetkâr bulunurken, benim için bugün bir yalya hizmetkârlık edersin. Ya ben nasıl edeyim de kendimi yoktan var eden Allahım için seni bırakmayım. Bilir misin bence vatan iman ile beraberdir. Vatanını sevmeyen Allah'ını da sevmez.” (VYS/57)

İnsanların değer verdiği birçok kavram vardır. Bunlardan birisi de, sadece İslam dinine ait olan şehitlik kavramıdır. Düşman karşısında vatani için vücudunu siper etmekten çekinmeyen ve bu uğurda canını seve seve veren insanların sonunda kavuşacağı iki önemli mevki vardır. Bunlardan birincisi şehitlik, diğeri de gaziliktir. Bu manevi değerler bir toplumu ayakta tutan önemli dinamiklerdendir. Tanzimat Dönemi'ni ve devletin bu dönemde içinde bulunduğu durumu, savaşlarını göz önüne alırsak eserlerde neden şahadet konusunun bu kadar ön planda olduğunu ve böyle yüceltilmesinin sebebini anlayabiliriz.

“SALHA – ...Şehitlik insana pek büyük vaadler verir. O vaadler ise, insanı şehit olmağa âşık eder. İşte bakın, bu arzu bir Arap ordusu halkında yaygınlık kazanınca herkes ölümü gözüne alıyor. Harikulade yiğitlikler gösteriyor.” (TYEF/77)

“FEJİDET – ...öte tarafta din uğruna can kıskanmayıp seve seve canını feda eden arslanlara edilecek alkışları, korkusundan bayılan bir yüreksiz de ederlerse arslan ile köpeği, kaplan ile kediyi fark etmemiş olurlar.” (ÇÖ/307)

“İBRAHİM – Düşmanın kılıcından ölen de şehit gider, açlıktan ölen de şehadete nail olur.” (SY/30)

“ŞAHİN – ...Ölümden korkuyorsan niçin asker oldun? Yediğin lokmayı kendine helal etmek istemez misi? Ah, acaba buraları fetheden atalarımız mezarlarından kalksalar da bizi bu durumda görseler ne derlerdi? Mutlaka kendi soylarından geldiğimize inanmazlardı. Onlar böyle günü, ömürlerinin en mutlu zamanı bilirlermiş, onlar böyle günde can vermek için yaşarlarmış, onlar savaş zamanı evlerinde kalmaya mecbur olsalar üzüntülerinden can verirlermiş.” (AB/11)

“AKİF – ...Eğer Allah bana nasib eder de şehit olursam yahut başka türlü bir kazaya uğrarsam, yine şehit sayılırım ya, cenge o niyetle gidiyorum.” (AB/13)

“CELAL – ...İşte Cenab-ı Hak mükâfaten şehadet nasip etti. Ahretteki sual ve cevaptan halas oldun!” (CH/135)

“İSLAM BEY – ...Eğer Zekiye değilsen, ben mutlaka şehit olmuşum da Allah bana Zekiye kıyafetinde bir melek göndermiş!” (VYS/58)

Celaleddin Harzemşah adlı eserde, halk inanışlarında önemli yeri olan kişi ve olaylara telmihte bulunulmuştur.

“ORHAN – Ben-i İsrail’e deniz içinde yollar kürşat eden Cenab-ı Hak, belki bize de şunların arasından bir tarik-i nejak ihsan eder.” (CH/138)

“NUREDDİN – ...O da beriki hainlerin hangi haline özenmiş de Ebu Cehl ile Yezid ile ahret yoldaşlığına heves etmiş?” (CH/131)

“NEYYİRE – ...Tatar, Yecüc’tür diyorlar. Eğer öyle ise o Yecüc’ün karşısında siz set oldunuz.” (CH/126)

“BURAK – ...Hele Nasır! Sen değil, zamanında Mehdi zuhur etse onu bile işine müdahale ettirmez!” (CH/218)

Yine aynı eserde, Hz. Musa zamanında buzağı heykeli yaparak halka bunu ilah olarak gösteren Samiri’ye telmihte bulunulmuştur.

“CELAL – ...Tatar’ın bir hıznırı ulûhiyet makamına çıkarmak için telef ettiği adamlar yetmemiş gibi, biz de senin, kul atı “İcl-i Samiri”yi makamında tutmak için mi dövmeliyim.” (CH/131)

Bazı eserlerde, İslamiyet’te önemli bir yeri olan namus kavramına da değinilmiştir.

“SEYDİ YAHYA – ...Benim kıyafetimle çıkıp Seydi Yahya benim diyerek halkı aldatmış! Lakin intikamımı alacağım! Namımı, namusumu temizleyeceğim!” (SY/113)

“SAMURKAŞ – ...Fakat ben namusuma sürülmek istenilen bir lekeyi kanımla yıkamaya mecburum.” (ÇÖ/328)

“SAMURKAŞ – ...Şimdi ben sana en evvel sorarım ki bu dünyada can mı daha kıymetlidir, yoksa namus mu?

CANBOLAT – Tuhaf sual! Elbette namus kıymetlidir! Bunu kim bilmez?

SAMURKAŞ – Demek oluyor ki namussuz hayat abestir. Namussuzca yaşamaktansa şanlıca bir surette ölmek tercih olunur.” (ÇÖ/344)

Eyvah adlı eserde ibadet yerleriyle ilgili bir inanışa yer verilmiştir.

“MEFTUN BEY – Hazır Cuma gecesi, şurada Saidler tekkesinde zikir var. Gideyim. Zikirdeki ruhaniyet başkadır. Belki biraz ferahlarım.” (E/55)

Kültür tarihimizin hemen her alanında bir dönüm noktası, bir yenilik zamanı ve geniş anlamda bir sosyo – kültürel değişim dönemi olarak nitelenebilecek olan

Tanzimat, geleneksel dini yapının yanında laik kimliğin oluşmasında da önemli bir yere sahiptir. Tanzimat Dönemi tiyatro yazarlarının dini anlamda genel olarak laik bir çizgide olmalarına rağmen incelediğimiz hemen hemen tüm eserlerde İslami inanışın etkisini görmemiz mümkündür. Bu durum okuyucu veya izleyici kitlesi olan halkın beklentileriyle paralel yöndedir.

Dönemin özelliklerine baktığımızda Osmanlı'nın içinde bulunduğu durum ve bu durumdan kurtuluş yollarına dair inançlar farklılık göstermektedir; fakat ümmetçilik diye adlandırılan kurtuluş reçetesinde İslami inanç esas teşkil eder. Batıya açılma ve yenileşme çabası olarak bilinen Tanzimat Dönemi'nde yazarların Batı diyalogları dini düşüncelerini etkilemiş; fakat bu durum eserlerindeki konularda dini yaklaşımlarını etkilememiştir.

2.7.3.2. İslamiyet Dışı Dini İnanışlar

Bilindiği gibi din, çeşitli dinsel tecrübeler, mitler, ritüeller ve sembol sistemlerinden meydana gelmekte ve bu unsurlar arasındaki vurgunun biri veya birkaçı arasında farklılıklar olmasıyla, dini gelenekler ve inanışlar arasında farklılaşmalar ve çeşitlenmeler meydana gelebilmektedir. İslamiyet'in öncesinde ve İslami devirlerde, diğer bazı dini inanışlar da çeşitli milletler arasında hüküm sürmeye devam etmiştir.

İncelediğimiz eserler içerisinde Şemsettin Sami tarafından yazılan, konusunu İran tarihinden ve **Şehname**'den alan **Gave** adlı eserde İslamiyet dışı inançların özelliklerine rastlanmaktadır. **Gave**'de ele alınan konu kısaca şöyledir: Fars hükümdarı Cemşid'in yerine geçen Dahhak, çok zalim bir hükümdardır. Cemşid'in kurduğu güneş, nevruz, cem ayinleri yerine yılanlara tapmayı ve insanları yılanlara kurban etme geleneğini getirmiştir. Halkın cem ayini yapmasına izin vermeyerek kendi tanrılarını yani yılanlara tapmasını emretmektedir.

“DAHAK – ...Benim ülkemde hiç kimsenin cem ayini yapmasını istemiyorum! Herkes benim tanrılarımın ayinini yapmalı! Benim bugün bu tahta oturmam, o tanrılarının sayesinde!” (G/29)

“FERHAD – ...Kırlarda, çayırarda güller, çiçekler ortasında cem ayini yapardık. Oysa şimdi bu korkunç hayvana tapınmak zorundayız.” (G/6)

Eserler içerisinde İslami inanışın son derece yaygın olmasına rağmen **Gave** adlı eserde İslamiyet dışı inançların yaygın olmasının nedeni bu eserin İran kültürünü ve tarihini anlatan bir eser olmasından kaynaklanmaktadır. Yine Ahmet Mithat Efendi'nin

konusunu aynı kaynaktan alan **Fürs-i Kâdimde Bir Facia Yahut Siyavuş** adlı eserinde de Zerdüştilik inancının etkisi görülmektedir.

“KAHİN – Azim bir ateş yakmalı. Maznun olan Siyavuş ile Sudabe’ye bu ateşten geçmelerini emretmeli. Masumu ateş yakmaz şahım. Hangisi yanarsa onun mütteham olduğuna şüpheniz kalmaz.” (FKBFYS/261)

Burada üzerinde durulması gereken önemli husus Zerdüştilikteki ateş kültürüdür. Ahura Mazda’nın bir sembolü olan ateş, İran kültüründe bir tapınma aracıdır; ama aynı zamanda Türk kültüründeki temizlenme aracı olarak görülen ateş ile de benzerlik gösterir.

Yine çıkış noktası İran kültürüne dayanan nevruz ateşi de yukarıdaki diyalogda bahsedilen konunun önemli bir dayanak noktasıdır. Buna göre halk topluluklarınca meydanlarda yakılan ve etrafında eğlenilen; aynı zamanda ateşle temasa geçerek veya içinden geçerek suç ve günah işlemiş olanlar, kime karşı suç ve günah işlemişse onun yakacağı ateşten geçerek kendini temize çıkarması ve suçunu affettirmesine yönelik önemli bir dinsel ritüeldir.

2.7.4. Diğer Halk İnanışları

Bu bölüm içerisinde eserlerde sıklıkla rastladığımız büyü, tılsım, muska, nazar, rüya, fal, uğur – uğursuzluk, formülistik sayılar gibi konulara yer vereceğiz.

Tanzimat Dönemi yazarları, eserlerinin pek çok yerinde yukarıda bahsettiğimiz itikatların üzerinde durmuşlardır; fakat bu inanışları, kişilerin inanç sistemleri ekseninde istismar ve aldatma aracı olarak görmüşlerdir. Böylelikle yukarıda sayılan konuları topyekun batıl inanç olarak değerlendirmişlerdir. Hâlbuki hem eski Türk inancında hem de İslamiyet’te toplum tarafından kabul gören bu inanışların daha derin incelenmesi ve batıl inanç olarak görülmemesi gerekir.

Halk inanışlarında önemli yeri olan bu konularla ilgili eserlerde karşılaştığımız diyaloglar şu şekildedir:

2.7.4.1. Büyü

Halk inanışlarında sık sık rastlanan büyüler, İslamiyet’in büyük günahlarından olmasına rağmen halk arasında rağbet gören uygulamalardandır. Artun, büyüünün Anadolu’ya gelişini şu şekilde açıklar: *“İslamiyet öncesi büyü kültürünün yeryüzündeki belli başlı merkezlerinden Orta Asya, Şamanizm olarak bilinen bu büyü din karışımı*

inanç sistemi, aynı zamanda Türk kültürünün de ana kaynaklarından birisidir. Orta Asya'dan Anadolu'ya geçmiş ve günümüze kadar farklı mistik uygulamalar içinde varlığını korumuştur." (Artun, 2009: 284)

Büyü, insana ve tabiata ilişkin olayları maddi dünyanın ötesindeki gizemli dış güçler aracılığı ile etkileyip yönlendirdiğine inanılan törensel eylemler olarak da bilinmektedir. Geniş anlamda, dini tören ve inançlardan, el çabukluğu, gözü ve gönü bağlamaya dayalı gösterilere kadar pek çok uygulamayı kapsayan büyü, dünyanın her yerinde ve bütün dönemlerde rastlanan toplumsal ve kültürel bir olgudur.

Büyü; tabiatüstü gizli güçlerle ilişki kurularak veya gizli güçler içerdiğine inanılan bazı nesneleri kullanarak belli birtakım amaçları gerçekleştirmek gayesiyle yapılan davranışlardır. İncelediğimiz eserlerde büyü ve sihir aynı anlamı karşılamış ve diyaloglarda büyü yerine sihir de kullanılmıştır.

"FETTAN EFENDİ – Aman kimler geldi! Ne dertler döktü, ne kadar büyüler yaptım bilseniz?" (A/121)

"AÇIKBAŞ – ...Hesna'nın aşkını Numan'dan kaldırıp Hüsnü'ye nakledeceğiz. Bu değil mi?" (A/115)

Evhâmi ve **Açıkbaş** adlı eserlerde büyü uygulamalarının nasıl olduğundan bahsedilmektedir.

"LEKNAHURİ – ...Bu gece bir tulum şişireyim... Bana kötü gözle bakanlar hep şişsin..." (EV/89)

"LEKNAHURİ – Yahut evinize dardağan darısı saçarım... Hepiniz perem perem dağılır, darmadağan olursunuz." (EV/90)

"AÇIKBAŞ – Ben şimdi bir kısacık dua okuyacağım. Sana öksürdüğüm zaman "Gel Fettan" diye yavaşça üç kere çağıracaksın. Üçüncü defa öksürdüğüm gibi gözlerini açıp Fettan'ı yanında bulacaksın..." (A/119)

Bazen büyü, yapılan başka bir büyüü bozmak için yapılır.

"AYŞE KADIN – Gittim efendim. Şamlı hocayı da buldum, Ermeni karısını da. Şamlı hoca kitaba baktı baktı, "Peri alametidir." dedi. Sihir dinler, dedi.

SABİRE HANIM – Ey! İlacı?

AYŞE KADIN – Vallahi kızım söylemeğe de dilim varmıyor, ama Şamlı diyor ki başka türlü olmaz. Birkaç gün için nikâhı kaldırmalı, diyor." (E/57)

"AYŞE KADIN – Ermeni karısı bir su verecek. Beyi bu su ile yıkayacağız. Eğer sihir alameti ise Allah'ın izniyle eseri bile kalmaz, diyor." (E/57)

Bazen de büyüü bozmak için büyü yapılan kişi veya yerde bazı uygulamalar yapılır.

“SABİRE HANIM – Ben sana demedim mi anacığım. Kapının üstüne mutlak bir tavşan başı asmalı.

FİTNAT HANIM – A kızım! Evi tütsüledim. Çamaşırları tütsüledim. Bir tavşan başı kalmıştı. O da Beyoğlu’nda av eti satan dükkânlarda varmış. Ayşe Kadın’ı gönderip aldıracağım.” (E/59)

Büyü işi ile uğraşanlar sihir yaparken bir daire çizerler ve bazı özel dualar okuyarak amaçlarına ulaşmaya çalışırlar. Çizilen dairenin içine oturmanın kişileri kötü ruhlardan koruduğuna inanılır. **Açıkbaş** adlı eserde de daire inancından bahsedilir.

“AÇIKBAŞ – Gir bakayım sen şu dairenin içine...” (A/118)

Fürs-i Kadimde Bir Facia Yahut Siyavuş adlı eserde, üvey annesi tarafından iftiraya maruz kalan Siyavuş’un durumu araştırılırken müneccimlerden ve büyücülerden yardım istenir. Siyavuş’un babasının veziri olan Piran, bu gibi şeylerin boş olduğunu, kendi geçmişinden de örnekler vererek açıklar:

“PİRAN – İnanmayınız efendim! Ben de bir zamanlar müneccim değil miydim? Bana da hükümdarlar böyle şeyler sormazlar mıydı? Aklım ne kadar ererse bir şeyler füzüp uydurup bir cevaptır verirdim. Doğru çıkarsa bahtıma! O zaman maharetim alkışlanırdı. Doğru çıkmadığı surette ‘Filanca bilir. Sonradan filanca bir cevapla karar eylediği için evvelki nuhuset bertaraf olmuştur’ gibi tevil ile kendimi ayıptan kurtarırdım. Bu müneccimliğin, sihirbazlığın filanın hepsi boştur boş!” (FKBFYS/229)

Tabiatüstü güçlerle tabiatın etkilenebileceği düşüncesi insanlığın en eski düşüncelerinden biridir. Kimi bilim adamlarınca sanatın kaynağı olarak da görülen büyü, incelediğimiz eserlerin bazılarında kendini göstermektedir. Genellikle Tanzimat yazarlarının eleştirel bir yaklaşımla işledikleri büyü, eserlerde görüldüğü yönüyle üç ayrı düşünceyi içermektedir: Birincisi tabiatüstü güçlerin varlığı, ikincisi; bu güçlerden birtakım işlemlerle yararlanabileceği, üçüncüsü ise; bu güçlerle tabiatın insan iradesine bağlanabileceği inancıdır.

Yazarlar her ne kadar büyüü eleştirel bir yaklaşımla işlemişlerse de sık sık eserlerinde kullanmışlardır. Kısmeti bağlı kızların kısmetini açmak; karı – kocayı birbirine bağlamak ya da yuvalarını dağıtmak; evine bağlı olmayan karıyı veya kocayı yuvasına bağlamak; gelebilecek belaları defetmek; hastaları tedavi etmek; güçlü rakibin gücünü ve kuvvetini alıp onu etkisiz duruma getirmek; karşı sihri etkisiz hale getirmek

gibi sosyal hayatta akla gelen birçok olumlu ya da olumsuz isteklerin yerine getirilmesi amaç ve inancıyla büyüye başvurmışlardır.

2.7.4.2. Tılsım

Tılsımlar, insanları koruyabileceğine ya da insanlara uğur getirebileceğine inanılan, doğal ya da insan yapısı nesnelerdir.

Tılsımda bazı nesnelerin tabiatüstü güç taşıdığı inancı hâkimdir. Özellikle eski çağlarda kişiler kendilerinin görünmez ve tabiatüstü kuvvetlerle kuşatıldıklarına inandıklarından, bu görünmez güce mana ismini de vermişlerdir.

“Tılsımlar, değerli taş, metal, hayvan dişi ve pençesi, melek ve peygamber isimleri ve bitki gibi çok değişik türlerden meydana gelmektedir. İlk çağlardan beri hemen bütün toplumlarca bazı nesnelerin tabiatüstü güce sahip olduğu veya büyücüler tarafından kimi nesnelere bu gücün aktarılabilmesi inancından kaynaklanmaktadır.” (Bayram, 1997: 276)

İncelediğimiz eserler içerisinde **Çengi Yahut Daniş Çelebi** adlı eserde tılsım kaynatmakla ilgili bir diyalog yer almaktadır.

“SALİHA – ...Gergüvani gelecektir. Kaynatacak bir tılsım var.” (ÇYDÇ/230)

Çengi Yahut Daniş Çelebi adlı eserdeki Saliha Molla, büyücülük işiyle uğraşan bir kadındır. Sürekli büyü yapıp, tılsım yapıp para kazanan bu kadının eser boyunca eleştirilmesi ve kötü bir kadın gibi gösterilmesi, dönemin halk inançları yönünde yazarların eleştirel tavırlarının bir göstergesidir. Hâlbuki en eski çağlardan beri bir efsun iyesi olarak bilinen tılsım, yazılı ve sözlü anlatılarımızda sıklıkla görülmektedir. Özellikle, masallarımızda, halk hikâyelerimizde, destanlarımızda görülen tılsım; Dede Korkut Hikâyeleri’nde de ‘vefk’ adıyla karşımıza çıkar. Tılsım olmadan büyü yapılmaz. Büyü, tılsımın insanlar üzerindeki etkisidir.

2.7.4.3. Muska

Muska, genellikle olası bir hastalıktan korunmak ya da tedavi amacıyla yazılarak taşınan nesnelere verilen addır. Muskaların insanları kötülüklerden koruyacağına da inanılır. Çoğunlukla üçgen biçiminde olup, deri, gümüş ve altın muhafazalar içerisinde konularak boyuna veya kola takılmaktadır.

“Yazıyı bilen topluluklar ve kültürlerde kutsal kitaplardan alınan cümleler, kutsal sözler, Tanrı, peygamber, aziz ve evliya isimleri, büyülu formüller; kâğıt, deri, altın, bakır vb. üzerine yazılarak muska olarak kullanılmaktadır.” (Örnek, 1998: 51)

Muskayla ilgili inanışlar bazı eserlere şu şekilde yansımıştır:

“HÜSNÜ BEY – Evet, pek usta bir herifmiş. Remil döküyormuş, muskalar veriyormuş.” (A/96)

“AZMİ EFENDİ – ...Buna ilaç gibi etkili bir tedbir Şeyh Hüseyin’in muskası gibi kesin bir çare bulmak lazım.” (ÇBÇY/22)

Türk topluluklarında, geleneksel Türk dini dönemlerinden bu yana, her türlü kötülükten korunmak ya da kurtulmak amacıyla muska kullanmak âdeti yaygın bir gelenektir. Günümüzde de kişilerin üzerlerinde, evlerinde, işyerlerinde ya da arabalarında taşıdıkları muskaların, taşıyanlara güç verdiği, hastalıklarına çare bulduğu, uğur getirdiği ya da uğursuzluğu giderdiği kabul edilir. Anadolu’da halen yaygın bir şekilde karşılaştığımız muska, özellikle çocuğu olmayan ya da doğan çocuğu ölmesin diye kadınların en sık başvurduğu yollardan biridir. Anadolu’da ‘ocaklı’ diye adlandırılan ve hastaları iyileştirici gücü olduğuna inanılan hocalar vardır. Muska yazma işini bu hocalr yağıar. Eserlere baktığımızda **Açıkbaş** ve **Çok Bilen Çok Yanılır**’da da günümüzdeki muska inancının hiç değişmeden yansıdığını görürüz.

2.7.4.4. Nazar

Arapça bakış anlamındaki nazar kelimesi, Türkçede kimi insanların bakışlarındaki zararlı güç ve bu nitelikleriyle, bir kişiye ya da bir nesneye bakmakla, canlı üzerinde hastalık, sakatlık, ölüm; nesne üzerinde kırılma, bozulma gibi olumsuz bir etkinin meydana gelmesi anlamını almıştır.

“Nazar inancına hemen hemen dünyanın her tarafında rastlanmaktadır. Eskiden beri bu zararlı güce karşı konulmaya ve onun yıkıcı ve öldürücü gücünden korunmaya çalışılmaktadır. Nazarın psikolojik temelinde kıskançlık ve haset duygularının yattığı bilinmektedir.” (Örnek, 1998: 73)

Nazar, halk arasında göz değmesi, göze gelme, nazara gelme, nazara uğrama olarak tanımlanır. Nazar, halk inanışlarında çok yaygındır. Nazardan korunmak için çeşitli işlemler yapılır. Bunların başında dua etmek ve nazarlık gelir. İncelediğimiz eserlerde de nazardan korunmak için ya dua edildiğini ya da nazarlıktan bahsedildiğini görmekteyiz.

“KOCAKARI – ...tüh tüh tüh! Maşallah maşallah! Kırk bir buçuk maşallahı var. Kırkı nazarla gitse bile bir buçuğu gitmezmiş.” (A/109)

“NAİLE – ...bizim damat beye kırk bir kere maşallah, hiç kimsenin damadına benzemez, damatların pırlantasıdır.” (İGA/12)

“DURMUŞ – ...Zenginlik ile fakirlik arasında halden hale girenlerde bile az görünür doğrusu, kırk bir kere maşallah.” (İGA/28)

“MÜSTECİP – Maşallah kırk bir kere! Neuzibillâh!” (ZN/30)

“HACI HÜSREV – ...Bunlar yalnız bana dokunmazlar. Galiba nazar boncuğu yerine koymuşlar.” (GN/64)

“DANIŞ – ...Annemi isterim annemi! Bana bir kurşun mu döker, korku damarlarımı mı bastırır, ne yaparsa yapsın.” (ÇYDÇ/232)

Yukarıda, **Çengi Yahut Daniş Çelebi** adlı eserde, nazardan ileri geldiği düşünülen hastalıklarla ruh rahatsızlıklarının giderilmesi için halkın başvurduğu çarelerden biri olan kurşun dökmekten bahsedilir. Kurşun dökmek nazar değmesi sonucunda ağır hastalığa tutulanlara uygulanan bir tedavi şeklidir. Anadolu’da nazara uğramış olan hastalar, kurşun dökme ocaklarına götürülür. Kurşun dökme inanç ve pratiklerine eski Türklerden beri rastlanır. Kurşun dökme inancında dikkat çeken nokta, ateşin kurşunla, kurşunun ise suyla teması neticesinde hastalığın tedavi edilebileceği inancıdır. Dolayısıyla demir, ateş ve suyun koruyuculuğuyla ilgili inanç, burada da karşımıza çıkmaktadır.

Nazarın eserlere yansıyan halini günümüzde de görmek mümkündür. Her dönem bu zararlı güce karşı konulmaya, onun bu yıkıcı ve öldürücü gücünden korunmaya çalışılmıştır. Psikolojik temelinde kıskançlık ve haset duygularının yattığı bilinen nazardan korunmak için izlenen yol nazarlık ya da dua etmektir. Eserlerde de nazardan korunmak için farklı nazarlık çeşitlerinden ve İslami inanişâ bağlı dualardan bahsedilmektedir.

2.7.4.5. Rüya

Rüya, hayal ve gerçekleşmesi beklenen veya istenen şey, umut olarak da bilinir. Tüm semavi dinlerde rüyanın önemli bir yeri vardır.

İlk çağlardan beri insan zihnini sürekli meşgul eden konulardan biri olan rüyaların özellikleri hakkında Erich Fromm şöyle der: *“Rüyaların özellikleri ile ilgili çok değişik görüşler vardır. Bu görüşler, her zaman içerisinde hem de uygarlıklar*

arasında oldukça büyük farklılıklar gösterirler. Rüyaların özelliklerini açıklamaya çalışan bu görüşlerden bazıları şöyledir: ‘Rüyalar, uykudayken bedenimizi terk eden ruhumuzun gerçek yaşantısını yansıtırlar.’ Veya ‘rüyalar, Tanrı ya da kötü huylu cinler tarafından insana iletilen duygulardır.’ Ya da ‘akıldışı arzularımızın bir tatmin arayışıdır.’ Ama bunun tam tersini de iddia edebiliriz ve şöyle diyebiliriz: ‘Rüyalar, en derin ve en yüce güçlerimiz ile yeteneklerimizin yansımalarıdır’ ... Rüya, Jung’un tanımladığı gibi bir ‘mitoloji imparatorluğu’ değildir. Ama aynı zamanda rüya, Freud’un savunduğu akıldışı kökenli ve libido destekli arzuların tatmini de değildir. Rüyaı daha çok, ‘düşüncelerimiz ve duygularımız yaptıklarımız tarafından etkilenir’ prensibi açısından ele almak gerekir.” (Fromm, 1995: 49-56)

Halk, rüyasında gördüklerinin etrafında çeşitli inanışlar oluşturmuştur. Rüyalardan anlamlar çıkarılıp, geleceğe dair yorumlar yapılmıştır.

“Psikolojik olmayan rüya yorumlarında rüya, daha sonra gerçekleşecek bir olayın, önceden hissedilmesi ya da insan dışı güçler tarafından iletilmiş bir mesaj olarak görülmekteydi.” (Fromm, 1995: 156-157)

İncelediğimiz eserlerde bu tip rüyaları ve rüyaların yorumlanmasını iki yerde görmekteyiz. **Eyvah** adlı eserde kocasının kendisini aldattığının rüyasını gören Leyla Hanım bu rüyayı düşündükçe rahatsız olmaktadır. Hâlbuki kocası Meftun Bey zaten kendisinden habersiz ikinci bir evlilik yapmıştır. Bu durum Leyla Hanım’a rüyasında bir nevi mesaj olarak iletilmiştir.

“LEYLA HANIM – ...geçen gece rüyada bir genç cariyemiz varmış. Sen kızın peşinde dolaşıyormuşsun. Yine bu odada sana böyle su verirken kızın elini sıkmışsın. Ben de bunu görmüşüm. Aman düşündükçe bir fena olayım, bir fena olayım ki, hiç bu kadar kışkanç olduğumu da bilmezdim.” (E/49)

Gave adlı eserde de Dahhak’ın gördüğü rüyayı yorumlayan mubidler, bu rüyayı tanrısal bir mesaj olarak görürler.

“DAHAK – Ben bu gece kötü bir düş gördüm.

MUBİDLER – Hayırdır İnşallah!

DAHAK – Pek de hayra benzemez ancak tanrılarımız hayır eylesin!

BAŞMUBİD – Emir buyurun!

DAHAK – Rüyamda ben bir çobanmışım, önceleri beş on koyunum varmış, sonra birkaç bin koyunum olmuş. Yanımda çok güvendiğim bir köpeğim varmış. Bu köpek rüyamda bana ‘beş koyun sahibiyken bana ekmek verirdin. Oysa şimdi bu kadar

koyun sahibi olduğun halde, hala bana et vermeyip yine ekmek veriyorsun. Bu doğru bir iş mi? Ya bana et ver ya da sürüyü korumam, kurt gelip hepsini yesin' dedi. Bu düşte pek çok anlam var. Düşünün ve bunu bana güzelce yorumlayın! Bu düş beni korkutuyor!

BAŞMUBİD – Bu, tanrıların bir şikâyetidir. Demek istiyorlar ki efendimiz: 'Arap yarımadasında ufak bir kavme egemenken, daha sonra İran gibi koca bir ülkenin şahı oldunuz. Bize önceki gibi yine kuzu beyni vermek uygun değildir, emriniz altında bunca adam varsa ve bu adamların her şeyi sizin elinizdeyse, bize insan beyni vermelisiniz.

DAHAK – Acaba düşün gerçek yorumu bu mudur?

BAŞMUBİD – Kulunuzun yüreğine doğan duygu budur.” (G/33-34)

Şair Evlenmesi adlı eserde İslami inanişla göre girişilecek bir işte hayır dileme veya işin hayırlı olup olmadığını anlamak için iki rekât namaz kılıp dua ederek rüyasında manevi bir işaret almak amacıyla uykuya yatma olarak tarif edilen istihareden bahsedilmektedir.

“MÜŞTAK BEY – Vay... Evlenmezden evvel istihareye yatmak istiyordum; her nasılsa unutmuşum.” (ŞE/49)

Türk mitolojisinde rüya motifinin çok önemli bir yeri vardır. Aslına bakıldığında rüyaya, Türk edebiyatında, İslamiyet'ten önce ve İslamiyet'ten sonra çok büyük değer verilmiştir. Özellikle halk edebiyatı ürünleri olan efsanelerde, destanlarda, menkıbelerde, halk hikâyelerinde ve özellikle âşıklık geleneğinde rüya çok önemli bir yere sahiptir.

Halkın en eski çağlardan beri, rüyasında gördüklerinin etrafında inanişlar oluşturduğunu, rüyasında gördüklerinden hareketle çeşitli anlamlar çıkarıp geleceğe dair yorumlar yaptığını bilmekteyiz. İncelediğimiz eserlerde de gerek İslami gerekse de İslamiyet dışı unsurlara bağlı olarak rüya yorumlarıyla karşılaşmaktayız. Rüyalar, bu eserlerde önemli ve işlevsel bir görev üstlenmektedir. Kimi zaman olayların başlangıcında, kimi zaman da olayların gelişimi sırasında kendini gösterir ve tamamıyla olayların akışına, gelişimine ve sonucuna etki eder. Bunda en büyük etken, rüyaların geçmişin veya geleceğin habercisi olarak görülmesi ve kutsallık arz etmesidir.

2.7.4.6. Fal

Fal, gelecekte veya bilinmeyen olaylardan haber almak için çeşitli nesnelerden anlam çıkarmaktır.

İlkel insanların tabiat güçleri ve mistik âlemle ilişki kurması, olacakları önceden haber verme yeteneğini kazanması her halkın kültüründe mevcuttur. Fal eski Türkçede aslında “ırk” şeklinde ifade ediliyordu. Kaşgarlı Mahmut “Divan-ı Lügat-it Türk” adlı eserinde ırk kelimesini falcılık, kâhinlik, bir kimsenin içindeki düşünceleri bilmek şeklinde izah etmiştir. (İnan, 2000: 131) Orhun anıtlarının devamı niteliğindeki eşsiz örneklerden biri olan “İrk Bitik” adı da buna en güzel örnektir.

“Fal, halkın adetlerinin, inanış ve düşünce biçimlerinin, birikimlerinin, tecrübelerinin, ihtiyaçlarının bir ürünü ve korkularının, meraklarının, yaşam kültürünün bir yansımasıdır, dolayısıyla halkın kendisinin bir anlatısıdır. Halk inançlarından ve geleneklerinden köklerini alan fal tüm bu özellikleriyle halk kültürünün bir parçası ve halkbiliminin bir ilgi alanıdır.” (Çobanoğlu, 2003: 11-12)

Falcılık, fala baktırma tarihin hemen her döneminde görülen bir meseledir. Osmanlı'nın son dönemlerinde falcılık yaygınlaşmış, bilhassa kadınlar arasında fal baktırma ve fala inanma büyük rağbet görmüştür.

“Günümüzde fal, insanın gelecekte olabilecek olaylar hakkında bilgi sahibi olmak ve öğrendiği sandığı kaderini istediği yönde değiştirmek, kötülöklere karşı tedbir almak, böylece merak, teselli ve ümit duygularına cevap vermek veya sadece oyalanıp vakit geçirmek maksadıyla çeşitli yollara başvurusu ile bunun sonucunda elde ettiği netice ve anlamlarını içine alacak şekilde kullanılmaktadır.” (Duvarcı, 1993: 1)

Abdülhak Hamit Tarhan'ın **Sabr u Sebat** adlı eserinde de falcı bir kadına gösterilen ilgi ve onun bu ilgiden nasıl yararlandığı çok güzel bir şekilde ortaya konulmuştur.

“SABİHA HANIM – Baktığın falın hükmünü söyleyeceksin değil mi?

FALCI KARI – A be hanımlar, küçük hanım tez günde muradına erecek. Bir civana varacak, bir civana varacak ki dünya güzeli eline su dökemeyecek. A be dinliyor musunuz?

SABİHA HANIM – Ay... ay dinliyoruz. Söyle eee sonra, sonra.

FALCI KARI – O civan daha önceden Zehra Hanımı istemezmiş.

SABİHA HANIM – Ha işte bak gördün mü? Ben size demedim mi, gördün mü Adile Hanım?

FALCI KARI – Sonra civan nadim düşecek. İki omuzlarını kaldırıp başını öne eğecek. A be işitiyor musunuz? Dibi düz nadim olacak.

SABİHA HANIM – Eee tamam öyle ya. Ey sonra? Nadim olacak ha. Ey?

FALCI KARI – Küçük hanımın paşa babasının eteğine varacak, ayağına düşecek, Zehra Hanımı isteyecek. Yalvaracak yüzüsu dökecek, gözyaşı dökecek. Kaçan küçük hanımın paşa babası da bu göriceğin hu hu huy diyip, kızını o civana vercek.

SABİHA HANIM – Eee... Aferin aferin sana. Eee daha sonra. Müjde hanım, müjde!

FALCI KARI – Kırk gün kırk gece düğün dernek olacak. Kırklar sofralarını kuracak. Yediler şerbet dağıtacak. Yedi iklimin kibarları buraya toplanacak. Artık bir mürüvvet, bir mürüvve t ki çalgı mı istersin, çigane mi istersin?” (SS/17-18)

Feraizcizade Mehmet Şakir’in **Evhâmi** adlı eserinde gök cisimlerinin yüksekliğini bulmak ve yıldız falına bakmak için kullanılan usturlabdan bahsedilmektedir. Yıldız falı, eski Türk geleneklerinden günümüze kadar varlığını korumaktadır.

“Şamanist dönemde Türklerde, Gök Tanrı, ay, yer, su ve ateş temel kültler olmuştur. Güneş, ay ve yıldızlar, Türklerin günlük hayatına o kadar etki etmiştir ki, mesela Hunlar, herhangi bir işe başlarken güneşin ve ayın durumlarına bakmışlar ve önemli kararları, yıldızların durumlarını da yorumlayarak vermişlerdir. (Türkmen, 1974: 159)

“LEKNAHURİ – ...Ayrıca, usturlabı da çok iyi bilirmiş. Bunun faydası ise meydanda: İnsana kötülük geleceğini bir düzüye haber verir, ne yapmak gerektiğini gösterir. Eh, bilenlerin de vücudu üzülmaz... (EV/27-28)

“LEKNAHURİ – ...Efendim, iyice yokladım usturlabı. Zatınıza hitaben diyor ki: “Ey Rıfkı Efendi! İşbu cumartesi günü yerinizden kımıldamayı yasakladım. Hiç kıpırdamadan duracaksınız. Evden dışarı çıkmak zararlıdır. Konuşmak da bela getirir.” (EV/33)

Günümüzde birçok insanın yaşamında önemli bir yer tutan ve kökeni Şamanizm’e kadar dayanan fal, Tanzimat Dönemi’nde de toplum hayatının olmazsa olmaz gerçekliğinden biridir. Başlangıçta oldukça masumane bir görüntü içinde olan bu türden arayışlar, zamanla oldukça renkli bir kompozisyon halini almıştır. İnsanlar, yıldızlardan kuşların uçuşuna, eldeki çizgilerden hayvan kemiklerine ve hatta kutsal kitaplara kadar pek çok şeyi geleceği önceden bilme amacına ulaşmada birer araç haline

getirmekten asla uzak kalmamışlardır. Geleceği hem iyi hem de kötü yönleriyle öğrenmek için farklı vasıtalarla müracaat etmek ve bu müracaat sonunda elde edilen netice anlamına gelen fal, geçmişten günümüze kadar Türk kültür tarihinde var olmuştur.

Sabr u Sebat ve **Evhâmi** adlı eserlerde karşılaştığımız fal konusunda inanç ve pratikler, geçmişten günümüze kadar kesintisiz devam etmiştir. Hiç şüphesiz ki, Tanzimat Dönemi tiyatrolarında da görülmektedir. Eserlerde fal bakmanın çeşitleri arasında en yaygın olan kahve falına rastlamaktayız. Bir çeşit yıldız falı olan usturlab da diğer bir fal bakma çeşidi olarak karşımıza çıkar.

2.7.4.7. Uğur – Uğursuzluk

Uğur; bereket, bolluk ve verim anlamında kullanılan bir kelimedir ve genellikle olumlu istekler için kullanılır. Uğur, halk arasında yaşayan en etkili inançlardan biridir. Uğur, herhangi bir varlığın olumlu gücü tetiklediği inancından kaynaklanan metafizik bir olgudur.

“Uğur, bir nesnenin, bir kişinin, bir hayvanın, bir işin, bir yerin özündeki iyiliği, mutluluğu, bereketi, kolaylığı, kısacası olumlu niteliği ve gücüdür. Halkın inanış ve işlemlerindeki bütün davranışlar, zamanlar, yönler, çevresindeki nesneler, kişiler, hayvanlar uğurlu ve uğursuz diye kümelenmiştir. Uğurlu olanları yeğlemek, uğursuz olanlardan kaçınmak veya onlardan gelecek olumsuzlukları giderme yöntemlerini gözetmek gerekir.” (Boratav, 1999: 95)

Halk inanışlarında varlıkların tamamı uğurlu ya da uğursuz olarak vasıflandırılabilir. Halk, uğurlu olanlara yakın durmaya, uğursuz olanları da uzaklaştırmaya çalışır. İncelediğimiz eserlerde uğurdan ziyade uğursuzluktan bahsedilmektedir.

“EVHAMİ – ...Haydi çabuk geri götür. Yok, yok! Öyle yapınca uğursuzluk ortadan kalkmaz... Git, herifin birisine sat... Ucuzuna, pahalısına bakma... Ama sattığın adama: ‘Çanakçıdan aldığım gibicesine, hepsini sana sattım.’ de ki uğursuzluk da birlikte gitsin...” (EV/77)

“HAMDİ – Bendenize kalırsa yalnız saçınızı kestirmeniz daha uygun olur.

FİRUZ – Niçin?

HAMDİ – Çünkü cumartesi günleri tıraş olmak uğursuzluktur derler.” (GB/10)

Abdülhak Hamit’ in **İçli Kız** adlı eserinde günlerle ilgili uğursuzluktan bahsedilmektedir.

“RAİFE HANIM – Sizin olmayacak demenizle mi olmayacak? Hiç de düşünmek yok mu? Sizin buradan evvelisi gün göç etmeğe kalkıştınız ki ayın son çarşambası idi. O günde kim göç eder ki biz edeceğiz? Bin yıllık âdeti beğenmiyor musunuz? Siz öylesiniz. Her vakit benim dediğimi dinlemezsiniz de sonra nadim olursunuz. Yazık yazık kıymetimi bilmiyorsunuz!

MESUT EFENDİ – Ayın son çarşambasında göç edersek ne olurmuş. Çarşamba karısı mı gelir?

RAİFE HANIM – İsterseniz siz kızınızı alıp gidiniz. Ben göz göre göre başıma bela getiremem.” (İK/27)

İslamiyet’te uğursuzluk inancı pek kabul görmemekle birlikte halk arasında oldukça yaygındır. Bu yaygın inanış romanlara toplumda yer aldığı şekliyle yansır. Halk arasında topluma yararlı uygulamalar ve nesneler uğurlu, bunların aksi de uğursuz sayılır. Uğur ve uğursuzluk çoğu zaman anlamsız görünen; fakat bireylere psikolojik yarar sağlayan inanışlardır. Eserlerde bu konuyla alakalı karşımıza çıkan diyaloglarda bireylerin hayal gücünde, korku ve özlemler eşliğinde ürettikleri kabuller görülür. Eserlerde uğurdan ziyade uğursuzluk bildiren diyaloglar göze çarpar. Bazı günlerin, bazı nesnelerin ya da bazı kişisel özelliklerin uğursuzluk getireceğine inanılır.

2.7.4.8. Formülistik Sayılar

Formel sayılar, halk edebiyatı ürünlerinde işlevsel olarak ele alınan unsurlardır. Bu bölümde bu sayıların tarihi, mitolojik ve dinsel dayanakları tespit edildikten sonra Tanzimat Dönemi tiyatro eserlerindeki kullanımları ile bu kullanımın bazı halk edebiyatı ürünlerindeki örnekleri üzerinde durulacaktır.

Boratav, işlevsel sayıların genel karakteristiği üzerinde dururken su tespitlerde bulunur: Halk inanışında kimi sayılara özel bir anlam verildiği, onların sık sık kullanılmasından, tam ve gerçek rakam yerine, bildirilmek istenen miktarın böyle bir sayı ile gösterilmesinden de anlaşılır. 1, 3, 5, 7, 9, 12 gibi ilk sayılarla, 40, 70, 72, 99, 300, 360, 366, 1001, 18000 gibi daha yüksek sayılardan her biri kutluluk, hayırlılık, uğurluluk anlamı taşırlar. Onların bu anlamları nasıl, nereden aldıkları sorusu çeşitli incelemelere konu olmuştur. Bunlar Türk geleneğine özgü sayılar değildir; onlara özel bir değer tanıma, ta en eski uygarlıklardan bu yana, birçok kavimlerin ortak

geleneklerine girmiştir. Bir bölümü eski Mısır geleneklerine, bir bölümü Sümerlilerden başlayarak Mezopotamya’da gelişmiş yıldızlar ve gökyüzü bilgilerinin verilerine dayanır; gezegenlerin, burçların sayıları, yılın aylara, haftalara, günlere bölünmesi gibi. Bazıları da Yunan filozofu Pythagoras’ın sayılarla insanın türlü halleri, bedenlik ve ruhluk yaşamı arasında ilişkiler kurma düşüncesine çıkar. Bunların içinde Türklerin, İslam öncesi çağlarında kendi günlük yaşam denemelerinin yahut da dinlerindeki işlemlerin sonucu olan değerlendirmelerin anlatımını taşıyanlar da olabilir. (Boratav, 2003: 117-118)

Özellikle tek sayıların önemine dikkat çeken Boratav, bunların geleneksel yapının etkin olduğu toplumlarda, halk anlatılarında ve dinlerdeki önemine değinir: *“3’ten başlayarak 5, 7, 9, a kadar varan tek sayılar, genel olarak uğurlu, olumlu sayılır; yıkanırken tek sayıda sabun sürünmeye dikkat edilir; halk sairleri koşmalarını, destanlarını tek sayıda bentlerle bitirmeyi bir kural bilirler. Bu sayılara özel bir değer verildiğini din, mezhep ve tarikat geleneklerinde de görürüz.”* (Boratav, 2003: 119)

Yaşar Çoruhlu, Türklerde sayıların kullanılış şekli ile ilgili olarak İslamiyet’in önemli bir faktör olduğunu ayrıca sayıların mitolojik ve kozmik unsurlar için de kullanıldıklarını ifade ederken şu tespitlerde bulunur: Türklerde sayıları iki ana grup halinde ele almak gerekmektedir. Müslüman olmayan ve eski Türk inanışlarını sürdüren toplulukların mitleri ve inanışlarında sayıların yeri, Müslüman Türk topluluklarının inanışlarında sayıların yeri...Sayıların tekrarlanması ve vurgulanması bakımından en zengin olan Şamanizmle karışmış eski Türk kozmolojisidir... İnsanlar da çeşitli kozmolojik ve mitolojik unsurlar için kullandıkları sayıları, doğumları, yaşantıları, ölümleri, öldükten sonraki yaşamları, yaşadıkları coğrafya, hayvanlar vb. için de kullanmışlardır. On iki gök katı ve burada tanrılar ya da ruhlar yaşadığına inanılıyorsa, 12 burç, 12 hayvanlı Türk takvimi, 12 yıldız, 12 çadır, 12 oğul, 12 ayda doğma ve hatta 12 düğme vb. nitelendirmeler rahatlıkla ortaya çıkabilir. Yine yukarıda belirttiğimiz gibi bir tanrının, örneğin Ülgen’in belirli sayıda kızları ve oğulları varsa ya da çeşitli sayılarda gökte yasayan tanrı ya da ruh grupları varsa, buna izafeten insanların da oğulları ve kızları belirli sayı gruplarıyla anılmış olmalıdır. Hatta Türk coğrafyasının ve eski Türk metinlerinin çeşitli yerlerinde gecen 40 kız, bazen 3 kız, 7 kız, 9 kız, 30 yenge, 72 kadın, 40 yiğit bazen 30 yiğit, 8 oğul gibi nitelendirmeler de bu hususlara bağlanmalıdır. (Çoruhlu, 2000: 194-199)

Tanzimat Dönemi tiyatro eserlerinde tespit ettiğimiz 3, 7, 40 gibi işlevsel sayıların kullanımlarının sadece önemli olanlarını aşağıya aldık.

2.7.4.8.1. Üç Sayısı ve Katları

Üç sayısının genel olarak yüklendiği anlam ve semboller, hemen hemen bütün uluslarda ve inanç sistemlerinde ilgi görmüş ve işlevleriyle ele alınmıştır. İslam kültürü konusunda dünyanın önde gelen uzmanlarından Annemarie Schimmel'in üç sayısı üzerine tespitleri hayli kapsamlıdır: *"3' ün gizemli karakteri, önemli bir örneği on altıncı yüzyıl Fransız düşünürü Du Barts'in Sepmaine'i olan şiirde çok sık ifade edilir. Joshua Sylvester'in 1578 tarihli İngilizce çevirisinde 3 şöyle betimlenir:*

Teklerin en eskisi, Tanrı'ya yakışan sayı

Cennetin en sevgili sayısı ki merkezdedir

Her iki uçtan da eşit uzaklıktadır,

Başı, ortası ve sonu olan ildir.

Gerçekten de bu özelliklerin hepsine sahiptir ve bu nedenle hayli sıcak bakılır. İlk "gerçek" sayı olarak bile görülebilir ve geometrik bir şekil oluşturan ilk sayıdır: 3 noktadan duyularımızca algılanabilen ilk düzlemsel şekil olan üçgen geçer." (Schimmel, 2000: 69).

Doğa-insan ilişkileri açısından üçün önemine değinen Schimmel, evrensel anlamda bu sayının yüklendiği değerlere örnekler verir: 1903'te Alman bilgin R.Muller, 3'ün masallarda, şiirde ve görsel sanatlardaki önemini açıklamaya çalıştı ve üçlülüğün öneminin doğanın gözlemlenmesinden kaynaklandığını ileri sürdü. İnsan bir kere suyu, havayı ve yeryüzünü görmüştü; 3 dünyanın (Alman geleneğinde Midgard, Asgard ve Niflheim denir) var olduğu fikrini geliştirdi; 3 hali (katı, sıvı ve gaz) bildi; yaratılan şeylerin 3 grup (mineraller, bitkiler ve hayvanlar) olduğunu buldu ve bitkilerde kök, sap ve çiçeği ve meyvelerde kabuk, etli kısım ve çekirdeği keşfetti. Güneş sabah, öğlen ve akşam farklı yön ve biçimlerde algılandı. Gerçekten de gördüğümüz ve yaşadığımız dünya 3 boyutlu olduğundan dolayı bütün deneyimlerimiz uzam (uzunluk, yükseklik, genişlik) ve zaman (geçmiş, şimdi ve gelecek) koordinatları içinde yer alır. Bütün yaşam başlangıç, orta ve sonun üç katlı özellikleri altında görülür, daha soyut terimlerle söylenirse oluş, varoluş ve yitiş; mükemmel bir bütün tez, antitez ve sentezle biçimlendirilebilir. 3 temel renk vardır: kırmızı, sarı ve mavi ve bunlar bütün renkleri verebilirler. (Schimmel, 2000: 70-71)

Schimmel; zaman, mekan ve nedensellik öğelerini ayrıca ideal tanımlamasını doğru, güzel ve iyi bileşkeleriyle ortaya koymaya çalışırken Platon'un felsefesini özetleyerek 3 sayısı ile ilgili tespitlerde bulunur.

"Felsefe ve psikolojide 3, sınıflandırma sayısı olarak kullanılır. Zaman, mekan ve nedensellik birliktedir. Platon'dan beri ideal, iyi, doğru ve güzelin bileşkesi olarak ele alınmıştır." (Schimmel, 2000: 76)

Yaradılış ile ilgili inançlarda da üç sayısına mitik bir anlam kazandırılmıştır: *"Varlık sahasında, üç sayısının ayrı bir yeri bulunmaktadır. Zira Yaratan, var olanların birçoğunu üçlü olarak yaratmıştır. Bunlara şu örnekler verilebilir: Madde, su ve ikisinden mürekkep cisimler; uzunluk, genişlik ve derinlikten ibaret üç boyut; geçmiş, gelecek ve şimdiden oluşan üç zaman; maden, bitki ve hayvanlar alemi şeklindeki üçlü alem tasavvuru..."* (Çetinkaya, 2008: 69)

Tasavvufta, Bektaşilikte, Şiilikte üç sayısının yüklendiği manevi değerler İslam kültürünün bu sayıya yaklaşımını yansıtması bakımından önemlidir: *"Tasavvufi ruhun üç derece olarak sınıflandırılması(Kötülüğe teşvik eden ruh, suçlayan ruh, huzurlu ruh). Bu sayı aynı zamanda Şiilikteki üçlemeye (Allah, Muhammed, Ali) işaret eder. Bektaşilikte de erişilmesi gereken üç merteye vardır. Bu tevhidin üç kademesi olarak görülüyordu. Birinci merteye telkin, ikinci merteye libas, üçüncü merteye ahadiyyet idi."* (Çoruhlu, 2000: 200)

İslamiyet ve buna bağlı olarak Şii mezhebinde üç sayısına yüklenen anlamlar üzerinde duran Schimmel, tasavvuf ve Hristiyan kültürlerinde üç ile ilgili unsurları karşılaştırır: Üçlülük, İslam'ın mutlak tektanrıcılığında bile kendisine yol bulabilmiştir. İnanç açıklamasının Şii biçimi -Allah'tan başka tanrı yoktur; Muhammed Allah'ın habercisidir; Ali, Allah'ın yakınıdır- şiirde ve süsleme sanatlarında sayısız Allah, Muhammed, Ali üçlüklerine yol açmıştır. Bazı aşırı Şii gruplarında, Muhammed, Ali ve İranlı Selman el-Farisi bile bir tur üçlülük olarak alınmıştır. Büyük İslam geleneğinde İslam(teslim olmak) ve imanın (inanç) kuranik bölünmesi; ihsanın (iyilik etme) eklenmesiyle artmış ve böylece dinin üç parçalı niteliği netleşmiştir. Yasal kategoriler de üçün katları biçimindedir. Haram (yasaklanmış olan), helal (yapılması caiz) ve müsebbih (şüpheli). Ölümlülerin yolunu şeriat (ilahi yasa) tarik (gizemli yol) ve hakikate (gerçek) bölen sufiler via purgativa (arınma yolu), via contemplate (tefekür yolu) ve via illuminativa'den (aydınlanma yolu) bahseden Hristiyan benzerleriyle karşılaştırılabilir. Ayrıca sufiler Tanrıyı ananla (zakir) anılanın (mezkur) en sonunda

seven ile sevilenin bir araya getirici sevgi kavramında birleşmesi gibi anma (zıkr) ediminde bir araya geldiğini bilirler. Ayrıca kapsamlı 3, basit yuvarlak bir sayıya çevrilebilir. Yunus, balının karnında 3 gün geçirmiştir; Mısır'a çöken karanlık 3gün sürmüştür; yanan ocakta 3 adam vardır ve St. Paul din değiştirdikten 3 gün sonra hala vecdin sonuçlarını hisseder. Benzer şekilde Kitab-ı Mukaddes ve diğer hem popüler hem de elit kaynaklarda bulunan 3'lü gruplar gizemli sayılardan çok yuvarlak sayılar olarak işlev görür: Adem'in ve Nuh'un 3 oğlu, 3 en iyi şövalye, 3 en güçlü dev ya da 3 en iyi aşık. (Schimmel, 2000: 78-79-80)

Bütün masallarda ortak olarak kullanılan 3 sayısı eşya, hayvan, insan ve zaman kavramlarıyla birlikte kullanılır: *"Masallarda genellikle 3 insan, hayvan ya da eşyadan söz edilir. Bir kural olarak, üçüncü ve en küçük kız ya da erkek çocuk sonunda şans yüzüne gülendir. Yoldaki yerlerin ya da istasyonların üç katlı yinelenişleri de masallarda çok yaygındır ve çoğu kez kahramanların 3 arzusu vardır: kural olarak üçüncü arzu, ilk iki arzusunun düşüncesizce kullanılmasının izlerini yok etmek için kullanılır. Olaylar 3 gün 3 gece bazen 3 ay ya da 3 yıl sürer. Kimi zaman kahramana 3 içecek süt, su, şarap sunulur ve birisini seçmesi söylenir. Bu motif Muhammed'in göksel yolculuğuna dair popüler İslami öykülere bile girmiştir."* (Schimmel, 2000: 93)

Temizlik işlemlerinde üç kez tekrarlama şart koşulur. Erkeğin karısını boşadığını kesinlikle belirtmek istediği zaman kullandığı "üçten yediye şart olsun" deyiminde de tek sayıların önemi anlaşılır.

Oğuz Kağan Destanı'nda, Oğuz annesinin sütünü üç gün içmemiştir. Oğuz'un iki eşinden üçer tane oğlu olmuştur. Manas Destanı'nda da, Manas'ın elinde tuttuğu yerlerden birinin adı *Üç Koşay*'dir. Semetay üç gün aynı rüyayı görür. Manas'ın önüne üç kız gelip ağıt söylerler. (Alptekin – Şimşek, 1990: 247)

3 sayısı eski Türk efsanelerinde, çeşitli motiflerle karşımıza çıkmaktadır. Türklere göre insan, evrenin üç önemli varlığından biri olarak kabul edilir. Türk mitolojisinde de ilahlar Gök Tanrı, Yer Sular ve Yağız Yer olmak üzere üçe ayrılır.

3 sayısı halk anlatılarında yaygın olarak kullanılır. Özellikle destanlarda sıkça kullanılan 3, hem dini hem de mitik işlevleriyle ele alınır. Örneğin Dede Korkut Hikâyelerinde 3 sayısı 43 yerde geçmektedir. Bununla birlikte halk hikâyelerinde de 3 sayısına çok sık rastlanır:

Arzu ile Kamber hikâyesinde *"Arzu'nun evlendiği adam 3 kardeşidir."* (Alptekin, 1997: 392)

Ferhat ile Şirin hikâyesinde “*Pirler, Ferhat’ın sırtını 3 defa sıvazlar.*” (Alptekin, 1997: 393)

Leyla ile Mecnun hikâyesinde “*Mecnun elbiseleri karşılığında 3 ceylan ile bir gelini serbest bırakır.*” (Alptekin, 1997: 393)

Yusuf ile Züleyha hikâyesinde “*Yusuf ile Züleyha, Hazreti Hızır’ın elinden 3’er bade içerler.*” (Alptekin, 1997: 393)

Hemen hemen bütün dinlerin, psikolojinin, mitolojinin ve felsefenin alt yapısında ifadesini benzer şekillerde tespit ettiğimiz 3 sayısı halk anlatılarında özetle şu şekilde geçer: 3 gün, 3 kardeş, 3 kıl, 3 suru, 3 ay, 3 yıl, 3 saat, 3 gün 3 gece, 3 yaş, 3 arkadaş, 3 imtihan, 3 kız, 3 bade, 3 kadın, 3 vasiyet, 3 ceylan, 3 küp vs...

3 sayısı deyimlerde de sık kullanılır: üç aşağı beş yukarı, üç bucuk atmak, üçe beşe bakmamak, üç günlük ömür, üç nalla bir ata kalkmak, üç otuzunda, üçün birini almak, üçkâğıda bağlamak, üçkâğıda gelmek, üçkâğıt açmak vs...

İncelememize esas olan tiyatro eserlerinde zaman, hayvan, kişi, eşya ve sembolik anlamlarla kullanılan üç sayısı ve katları, yazarların kültür unsurları bakımından zengin sayılabilecek eserlerinde daha çok yer alır. Ayrıca üç sayısının eserlerdeki yansımaları daha çok yeterlilik anlamında kullanılmıştır.

“KOCAKARI – *Kalk evladım kalk. Üçler, yediler, kırklar kuvvetiyle kalk!*” (A/108)

“CANBOLAT – ...Ah! Besaletinden aslanların titreyeceği bir kahraman **üç saniyede** gitti.” (ÇÖ/351)

“SÜLEYMAN – ...O kadar sevmiyor ki, **üç gün** önce seni yalanla öldürmeye çalışmış.” (AB/82)

“ELİZA – ... Birinin elinde bir kağıt görse mektup mu yazıyorsunuz diye **üç gün üç gece** istintak ederek etmediği zorbalık ve vermediği gazap kalmazdı.” (AA/43)

“DİLRÜB – ...Gideli tam **üç gün oluyor**. Ağa peder, oğlumuzun maaşı, geliri ayda üç bin kuruşa bile varmıyordu.” (AB/35)

“KAMER – ...Benim yüzümden **üç buruşuk** varsa onun sakalında en az yüz ak var.” (AB/92)

“HAYRİ BEY – ... **Üç günde** bin kadar adam topladım.” (GN/101)

“AKİLE – **Üç gün** sonra gel, kaydının bulunması için bunu göster.” (İGA/35)

“AKİLE – ... Sen **üç gün** sonra uğra, ben bir şey bulur, uydururum.” (İGA/37)

“ZAIK – ... Biraz daha uzunca tutup on beş sene önce evlendiniz, **üç çocuğunuz** da oldu diyelim.” (İGA/43)

“AKİLE – ... **Üç kuruş** alacağım diye, bizim halakızını üç çocukla perişan etmek bana yakışmaz.” (İGA/45)

“YAVER – ... İşte **üç günden** beri de güvey girdi ve muradına erdi.” (AH/14)

“HAMZA – ... Kodes **üç yıl** çok olmuş az olmuş diye, insanlıktan vazgeçmeye değmez.” (AH/24)

“ZUHURİ – ... Oysa biz Mısır’dan çikalı **üç ay** oluyor; ancak bu gün İstanbul’da olabildik.” (AH/25)

“HAMDİ – ... **Üç ayın** içinde paranın altında girdi üstünden çıktı.” (GB/14)

“SELİME – ... **Üç hafta** yoktur ki komşunun çocuğu kuleden düştü, başı, kolları, bacakları kırıldı.” (ZT/22)

“İVAZ – ... Yoksa günde **üç kere** taamımda mı kusur ederim?” (ZN/26)

“ZEVKİYE – ... **Üç aydır** yüzünü görmüyorum.” (İGA/45)

“NUREDDİN – ... Kudbeddin, o; aslan yavrusu, o; kılıcı, vücudundan büyük kahraman bu yaşında düşmana **üç kere** at saldı.” (CH/113)

“MİHR-İ CİHAN – ... **Üç gecedan** beri bir dakikacık göz kapanmadı.” (CH/248)

“NUREDDİN – ... Bunlar **üç gün** sonra gelecek belayı, bir gün evvel zuhur eden hastalığa tercih eden takımındandır.” (CH/261)

“NUMAN – ... İsteyeceği atlılar Karıştıran’a ancak **üç güne** kadar gelebilir.” (EK/83)

“CELAL – ... Ben dünyanın **üç tarafında** ayrı ayrı bir devlet teşkil etmiş bir padişahım.” (CH/294)

“EVHAMİ – ... **Otuz senelik** kocasına ihaneti öğrensın, yoksulluğu tatsın, hain carcar.” (EV/22)

“LEKNAHURİ – ... Görseniz, **otuz yaşında** diyemezsiniz.” (EV/27)

“ÖZBEK – ... Çıkanlar topu topu **otuz**, otuz iki kişi idi.” (CH/104)

“PERTEV – ... Kızınıza dünürlük etmek için geldiyse kabahat mi olmuş? Bunun için **otuz yıllık** karı bırakılır mı?” (EV/46)

“AZMİ EFENDİ – ... **Otuz yıldır** aynı şey! Otuz yıl... Otuz yıl dile kolay...” (ÇBÇY/87)

“BURAK – Sarayda ne kadar asker var?

CELAL – **Üç yüz kadar.**” (CH/235)

“EVHAMİ – ... Kimse ilişmeyince ne olur? **Üç yüz sene** durur.” (EV/76)

“ÖZBEK – ... Tatar, her birimize en azından **üç yüz kişi** ile mukabele etti.” (CH/101)

“CELAL – ... Düşmanla aranızda **üç yüz saatlik** mesafe var.” (CH/87)

“ŞAHİN – ...Hala zaferden zafere gidiyoruz, hala **üç yüz kişimiz** üç bin adamla çarpışsa kazanıyor.” (AB/29)

“PERTEV – ... **Üç yüz yıllık** hanedanımın çadırına mülteci kanı, misafir kanı bulaştırmaktansa ölmek bin kat evladır.” (EK/43)

“HULUSİ – ... Allah Allah! Bak şu **üç yüz yıllık** hanedanın yetiştirdiği vezir–zadeye!” (EK/63)

“TATAR – ... Aşiretin celalisi **üç bin kişiden** ziyade!” (EK/77)

“ZEYNEL BEY – Beyim! Bende ve Zülfikar Ağa’da **üç bin silah** var.” (GN/101)

“NUŞTEKİN – ... Benim hükmümde **otuz bin kılıç** var!” (CH/113)

“KAPLAN PAŞA – ...Ben burada bir zabıttım, **üç yüz bin** kişiye hükmün geçiyor. Hangisine her ne istersem yaparım. Üç yüz kişinin başı elimde duruyor. Hangisini istesem koparır, avucumda oynarım. Üç yüz bin kişi, Allah’ın her emrini tutmuyor, ama benim emrime karşı durmuyor.” (GN/38)

“MUHTAR BEY – Ne için **üç yüz bin kişi**, gölgesinden korkan deliler gibi bir adamdan korkuyor!” (GN/82)

“MUHTAR BEY – ...Allah’ın **üç yüz bin kulu** zincirler içinde, kılıçlar altında yatıyor, boğuluyor.” (GN/99)

Hemen hemen bütün dinlerin, psikolojinin, mitolojinin ve felsefenin alt yapısında ifadesini benzer şekillerde tespit ettiğimiz 3 sayısı halk anlatılarında özetle şu şekilde geçer: 3 gün, 3 kardeş, 3 kıl, 3 suru, 3 ay, 3 yıl, 3 saat, 3 gün 3 gece, 3 yaş, 3 arkadaş, 3 imtihan, 3 kız, 3 bade, 3 kadın, 3 vasiyet, 3 ceylan, 3 küp vs...

Üç sayısı, hemen hemen bütün uluslarda ve inanç sistemlerinde ilgi görmüştür. Bu sayı gizemli bir karaktere sahiptir. Ayrıca geometrik bir şekil oluşturan ilk sayı olduğu için ilk gerçek sayı olarak düşünülür. İncelediğimiz eserlerde de görüldüğü gibi üç sayısı ve katları eserlerde tarih, zaman, süre, miktar ve çeşitli kalıplaşmış ifadeler içinde yer bulmuştur.

İncelememize esas olan tiyatro eserlerinde zaman, hayvan, kişi, eşya ve sembolik anlamlarla kullanılan üç sayısı ve katları, yazarların kültür unsurları

bakımından zengin sayılabilecek eserlerinde daha çok yer alır. Ayrıca üç sayısının eserlerdeki yansımaları daha çok yeterlilik anlamında kullanılmıştır.

2.7.4.8.2. Yedi Sayısı ve Katları

Halk anlatılarında yaygın olarak yer alan yedinin, dinler tarihinden gelen kutsallığı birçok örnekle açıklanabilir:

Eski Ahit bu yedilerle doludur. Âdem'den sonraki yedinci kuşakta 777 yıl yaşayan ve yetmiş yedi kere öcü alınacak olan Lamekin vardır.(Tekvin 4: 24) Süleyman'ın tapınağına çıkan yedi basamak, Babil tapınaklarının yedi katına karşılık gelir. Nuh'un güvercini 7 gün uçar ve tufanın hazırlıkları 7 gün sürer, Fırat yedi kola bölünür. Ödüller ve cezalar yedi kez yinelenir ve evlilik töreni yedi kutsamanın bir parçasıdır.” Yedi daha sonra 70'e kadar çıkar: Örneğin Eski Ahit, 70 ulustan ve Sanhedrin'deki 70 hâkimden bahseder. Daha sonra binlere kadar genişler, sufi görüşlere göre Tanrı'yı insandan ayıran ışık ve karanlıktan 70.000 perde olur ya da Tanrı, her birinde 70.000 yüz, her yüzde 70.000 ağız, her ağızda 70.000 dil ve her dilde 70.000 lisan olan 70.000 kafalı varlık tarafından övülür. Benzer abartılı anlatımlar, inanç sahibi Müslümanları cennette bekleyen cennet bakireleri, hurilerin betimlenmesinde de bulunabilir. (Schimmel, 2000: 144–146)

Yedi sayısının İslami uygulamalardaki kullanımlarına değinen Yaşar Çoruhlu, Kuran'daki surelerden örnekler vererek, tasavvufun yediye bakış acısını da irdeler: *“Yedi sayısı, İslami inanışlarda yaygın olarak karşımıza çıkar. Allah göğü yedi katlı olarak yaratmıştır. Bakara Suresi 29. ve Muminun Suresi 17. ayette Allah'ın göğü yedi kat yarattığı belirtilir. Hac'da Kâbe yedi kez tavaf edilir. Safa ile Merve arasında yedi şart uygulanır, yedi gidiş dönüş yapılır ve yedişer taşla üç kez Şeytan taşlanır. Tasavvufta bedenin ruhsal güçlerin toplandığı yedi noktasından söz edilir. Ayrıca dünyayı çevreleyen dokuz felekten yedi tanesi yedi gezegenin feleğidir. Tasavvufta yedi çeşit nefisten söz edilmiştir. Yedi sayısı en çok cehennem konusuyla ilgili olarak geçer. Kuran'da el-Hicr Suresinin 44. ayetinde cehennemin muhtemel yedi kapısı olduğu beyan edilir. Öte yandan Kuran'ın yetmiş yedi ayetinde cehennem konusunun yer alması da yedinin katları olan bir sayı olması bakımından ilginçtir... Yedi sayısı Peygamberin Miraç hadisesiyle ilgili olarak da karşımıza çıkar. Minyatürlerde Peygamberin Burak üzerinde Tanrı katı sayılan arşın yer aldığı yedinci göğe çıktığını görürüz”* (Çoruhlu, 2000: 202).

İslamiyet ile Hristiyanlıkta yedinin kutsallığını karşılaştıran Schimmel, bu değerlendirmenin sonunda önemli sonuçlara ulaşır: *“Ortaçağ yorumcuları da daha sonra 7 sayısının birçok önemli özelliğini keşfetmişlerdir. Mükemmellik sayısı olarak 7, Tanrı’nın dinlenme günüdür, ama aynı zamanda zamanın geçişine işaret eder, çünkü İsa’nın sekizinci günde dirilişiyle sonsuzluk başlamıştır. Kutsal Ruh’un 7 armağanı, 7 ölümcül günahla dengelenmiştir. Ayrıca İslami bağlamda Lord’s Prayer’in karşılığı olan Kuran’ın ilk suresi Fatıha’nın aynı yapıya sahip olması dikkat edilmesi gereken bir noktadır. 7 ayetin ucu Tanrı’ya hitap ederken, 4 tanesi insanlığın yakarılarından ve ihtiyaçlarından bahseder. İslami inanç ikrarı olan “ Allah’tan başka tanrı yoktur, Muhammed O’nun elcisidir,”7 sözcükten oluşur: la ilahe illa Allah Muhammed resul Allah.” (Schimmel, 2000: 148)*

Mükemmellik sayısı olarak kullanılan yedi, dünya edebiyatının önemli bazı eserlerinde işlevsel olarak kullanılır:

Kitaplar ve masallar çok sık olarak yedili oluşturacak şekilde derlenirler. 7’nin edebiyattaki kullanımının en önemli örneği Nizami’nin Heft Peyker (7 Cehre) adlı destanıdır. İranlı şair, bu yapıtında kahramanın her gün nasıl başka bir prensesi ziyaret ettiğini ve günün, ilgili yıldızın, yıldızın renginin, güzel kokunun ve diğer etkilerinin astrolojik bilgeliğin kurallarına göre nasıl değerlendirildiğini anlatır. Ortaçağ Avrupa’sında çok popüler olan Yedi Bilge Usta’nın hikâyelerini ya da Sinbad’ın 7 yolculuğunu da unutmamak gerekir...7’nin büyü sayısı olarak uzun süredir kullanıldığı, büyü ve özellikle de simyadaki süreçlerden özellikle anlaşılmaktadır. Bu nedenle Süleyman’ın 7 Mührü, İslami büyüde çok sık kullanılır. (Schimmel, 2000: 162-166)

7’nin bu kutsal özellikleriyle beraber diğer sayılar içerisinde de önemli bir yeri vardır: Yedi sayısının özelliği, ilk kâmil sayı kabul edilmesidir. Bu durumda yedi, yetkin sayıdır. Bu adı almasının nedeni, ilk tek sayı ile ikinci çift sayının toplamı olmasındandır. Bilindiği gibi ilk çift sayı iki, ikincisi dördür. İlk tek sayı da üç, ikincisi beş’tir. Yedi ise bunların toplamından meydana geldiğinden yetkin sayıdır. Ve bu özellik yediden önceki başka hiçbir sayıda yoktur. (Çetinkaya, 2008: 73)

Dede Korkut Hikâyelerinde 7 sayısı 39 yerde yer almıştır; ancak içinde 7 sayısı geçen başka sayılar, yani 7’nin katları da vardır: yidi yüz, yidi bin vb. 7 rakamı halk anlatılarında yaygın olarak kullanılır. (Alptekin – Şimşek, 1989: 131)

Özellikle halk hikâyelerinde ve destanlarda sıkça kullanılan 7, hem dini hem de mitik işlevleriyle ele alınır.

Asuman ile Zeycan hikâyesinde “*Asuman, Mağrip Şahı’na 7 yıl saz çalar.*” (Alptekin, 1997: 395)

Âşık Garip Hikâyesinde “*Senem, Garip’i 7 yıl bekleyecektir.*” (Alptekin, 1997: 395)

Emrah ile Selvihan Hikâyesinde “*Şah Abbas, sıkıntısını gidermek için, 7 başlı ejderha masalını dinler.*” (Alptekin, 1997: 395)

Tahir ile Zühre Hikâyesinde “*Tahir, yedi yıl Mardin’de hapis yatar.*” (Alptekin, 1997: 395)

Yedi sayısı deyimlerde de yaygın olarak kullanılır: Yedi canlı, yedi denizin dışarı attığı, yediden yetmiş, yedi düvel, yedi iklim dört bucak, yedi kat el, yedi kubbeli hamam kurmak, yedi mahalle vs...

Çoğu halk anlatılarında işlevsel olarak kullanılan 7 sayısı daha çok şu şekillerde kullanılır: 7 gün, 7 yıl, 7 yas, 7 tülbent, 7 gün 7 gece, 7 bal şerbeti, 7 deryalar, 7 yiğit, 7 oğul, 7 kardeş, 7 başlı ejderha, 7 düşman, 7 vezir, 7 derya adası, 7 defa bayılma, 7’ler, 7 cin vs...

“*PERİ – Ay hanımnine! Çelebi’nin sesini **yedi kat göklerin** üstünden işitip de mi geldiniz?*” (ÇYDÇ/238)

“*SUDABE – ...Bu hitaba muhatap olacaksam, şuradan kalkacağıma **yedi kat yerin dibine** geçmeği tercih ederim.*” (FKBFYS/253)

“*PAVLO – Onlar **yedi kişi** idi, ben bir!*” (SY/68)

“*İSLAM BEY – ...Hepimiz öldük. Ah, hepsi öldü! **Yedi kişi** kaldık.*” (VYS/44)

“*GÜLNİHAL – ...Bu duygular gönlünde **yedi başlı bir ejderha** kesilmiş.*” (GN/28)

“*BAHTİYAR – ... **Yedi gün yedi gece şenlik** oldu.*” (İGA/18)

“*HAMZA – ... **Yerin yedi kat dibine** insen de bulur çıkarırım ben?*” (AH/52)

“*NESİBE – ... Böyle saat **yediye kadar** bekletmek olur mu, vefasız?*” (GB/18)

“*PERTEV – ... Gideceğimiz yer topu **yedi saatlik**...*” (EK/90)

“*SÜLEYMAN – ...Yaşım da **yetmişe** eriyor.*” (AB/30)

“*ESAD – ...Ne terbiyeli hanımmış ki kocasını hiç sevmemişken **yetmiş yaşında** kaynatasını arkasından buralara kadar memnun etmiş.*” (AB/32)

“*CELAL – ... Validesi **yetmiş yaşında** bir kadın iken ‘ilan’ da muhafızlık ediyor.*” (CH/89)

“*CELAL – **Yetmiş kişiyle** mi bir ordu, bir devlet teşkil edeceğiz?*” (CH/139)

“CELAL – ... Uğraşa uğraşa **yetmiş kişi** ile bir ordu tertibine muvaffak oldum.”
(CH/169)

“HULUSİ – ... **Yetmiş yaşında** bir ihtiyarın yerine kırk kişi şehit ettiniz!”
(EK/61)

Temeli mitolojiye ve dine dayandığı için özel anlamlar yüklenen sayılardan biri de yedi sayısıdır. Simgesel değeri olan yedi sayısı yüklendiği çeşitli anlamlar bakımından dikkat çekicidir. Bu özelliğiyle yedi, çeşitli amaçlarla günlük yaşamda ve incelediğimiz eserlerde formüle dayalı bir sayı olarak sıklıkla kullanılmıştır.

Halk anlatılarında sıklıkla kullanılan ve genellikle kutsallık anlamının ön plana çıktığı yedi sayısı incelediğimiz tiyatro eserlerinde de kendini göstermektedir. Görüldüğü gibi yedi sayısı ve katları eserlerde tarih, zaman, süre, miktar, kişi ve çeşitli kalıplaşmış ifadeler içinde yer bulmuştur.

2.7.4.8.3. Kırk Sayısı ve Katları

Büyüleyici bir sayı olarak özellikle Arap, İran ve Türk kültüründe kullanılan 40 sayısı, İslamiyet öncesi dönemlerde de ele alınmış ve anlamlandırılmıştır:

“40, büyük sayılar arasında en büyüleyici sayı olarak Ortadoğu’da özellikle de İran ve Türkiye’de yaygın biçimde kullanılır. 40’ın önemi ayın geçtiği 28 nokta ile 12 burcun bileşimi olarak görülmesiyle de açıklanabilir.” (Schimmel, 2000: 265)

Çoruhlu, 40 sayısının önemini şöyle açıklar: “İslam öncesi Türk geleneklerinde de çok yer tutan bu sayı Muhammed’in kırk yaşında Allah’tan ilk vahyini alması, Allah’ın Adem’in çamurunu kırk gün yoğurduğuna inanılması, Mehdi’nin dünyaya tekrar geldiğinde kırk yıl kalacak olması, diriliş esnasında göklerin kırk gün boyunca dumanla kaplanacağı ve dirilişin kırk yıl süreceğini ifade eder. Muhammed’in isminin başladığı ilk harf olan mim harfinin sayısal değeri kırktır. Doğum ve çocukla ilgili bir takım geleneklerin uygulanmasında, kırk günlük süre önemli sayılmıştır. Türk-İslam edebiyatının pek çok eserinde kırk sayısının simgeselliğine dayanılır.” (Çoruhlu, 2000: 204)

Boratav, 40 sayısının hem mezheplerdeki önemine değinir hem de halk inançlarında kullanılış sekline ve sağaltmadaki işlevlerine değinir. “Kutlu kişiler arasındaki bu dereceli kümelerden halkın geleneğinde en çok anılan Kırklar’dır. Herkese nasip olmayan bir mutluluğa erişen kimi insanların ölmediğine Kırklara karıştığına inanılır. Birçok sözlü anlatımalara göre ünlü hikâye kahramanı Köroğlu

ölmemiş, Kırklara karışmıştır. 40 sayısı ayrıca kırklama, loğusanın kırkı, kırk gün beklemeyi gerektiren hastalıkların bulaşmamasını sağlayan korunma tedbirleri vb. hallerde önem taşır; halk hekimliğinde ot, baharat vb. kırk çeşit nesneden yapılan ilaçlar, kimi törenlerde kırk çeşit yiyeceğin bulunması şartı, debdebeli düğünlerin, senliklerin anlatılmasında (özellikle masallarda) kullanılan “kırk gün kırk gece” deyiimi de bu sayının önemini belirten örneklerdir.” (Boratav, 2003: 119)

Yahudilikte ve İslam’da 40 gün arınma dönemidir: doğumdan sonra kadınlar 40 gün yataktan çıkmazlar. Hristiyan gelenekte 2 Şubattaki Hazreti Meryem yortusu, Meryem’in İsa’nın doğumunu izleyen loğusalığın bittiği ve gerekli arınma ayınının tamamlandığı anlamına gelir. Böyle ayınların yine 40 gün süren İslami yas dönemlerinden sonra da gerekli olduğu düşünülür. Arınmanın daha modern biçimi, adının da işaret ettiği gibi 40 gün süren karantindir. Arınma İslami gelenekte başka bir rol oynar, kurban edilecek hayvanların kesilmeden önce 40 gün özel bir yemle beslenmesi gerekir; ayrıca saç ve tırnakların kırk günde bir kesilmesi öğütlenir. Böyle önemli bir sayının yuvarlak sayı olarak da kullanıldığını söylemek bile gereksiz. Müslüman folklor baştanbaşa 40’lı gruplarla doludur. 40 sütunlu saraylar; 40 atlı kahramanlar; masallarda bir batında 40 erkek ya da 40 kız çocuk doğuran anneler. Kahramanlar 40 macera ya da sınama yaşarlar, 40 düşman öldürürler ya da 40 hazine bulurlar. Çok sık 40 şehitten söz edilir ve Peygamberlerin Medine’deki mezarının başında 40 cesur adam katledilmiştir. Muhammed’in yeğeni ve damadı ve Şii İslam’ın ilk imamı Ali’nin 40 müridi vardır. Gizemci İslam’da 40 (Arapça erbain, Farsça Cihil, Türkçe kırk) ermiş önemli rol oynar. Türkiye’deki Kırklareli, bu ermişlerle ruhsal ilişkisinden dolayı bu adı almıştır ve kırklara karışmak Türkçede “görünmez olmak “ya da tamamen ortadan yok olmak anlamına gelir. Kırk, günlük olaylarda kullanılan önemli bir yuvarlak sayıdır aynı zamanda: Türk ve İran folklorunda kahramanların düğün senlikleri genellikle 40 gün 40 gece sürer. (Schimmel, 2000: 268–269)

Fıkraları Türkiye’nin her yanında anlatılan popüler şahsiyet Nasreddin Hoca, kocaların eşlerinin öğütlerini kırk yılda bir tutmalarını söyler. Gerçekten de Türkçede “kırk yılda bir” deyiimi “hayatta bir defa anlamına gelir ve Türkler birisiyle birlikte kahve içmenin 40 yıllık bir ilişki kuracağına inanırlar. Uzun sürecek zor bir işi başarmak için “40 fırın ekmek yemek” gerekir ve kendisini çok ucuza satan biri ise "40 kurusa 9 takla atar" kırklamak, yani bir şeyi 40 defa yapmak basitçe bir şeyi fazla yinelemek demektir. İslami gelenekte 40’ın başka bir önemli işlevi daha vardır: Hazreti

Muhammed'in adının başında ve ortasında bulunan mim harfinin sayısal değeri 40'tır. Bu nedenle Peygamber'in kendisine has bir sayı olduğu düşünülür, ayrıca cennetsel adı Ahmed de de bulunur ve sufilerin keşfettiği gibi adındaki mim'ler atıldığında Ahad sözcüğü kalır ki bu da Tanrı'nın asıl adlarından "Bir" anlamına gelir. (Schimmel, 2000: 270)

40 sayısı destanlarda da yer alır: Manas Destanı'nda, Manas'ın kırk yiğidi vardır. Manas'a kılıç yapan ustaya bu hizmetinden dolayı kırk kısırak verilir. Manas, evleneceği kız tarafına kırk vadi koyun verir. Yine Manas kırk kazık çaktırır ve yarışacak kırk ata ödül verir. (Alptekin – Şimşek, 1990: 251)

40 sayısı halk anlatılarının birçoğunda fonksiyonel olarak kullanılan, dayanağını da özellikle İslami kültürden alan bir rakamdır. Burada bu anlatıların hepsine değinmek çalışmamızın amacını aşacağından sadece önemli bulduğumuz birkaç halk hikâyesindeki kullanımlarına dikkat çekeceğiz:

Dede Korkut Hikâyelerinde kırk sayısı, başta insanlar olmak üzere pek çok kavramla ilgili olarak kullanılmıştır. Dirse Han'ın ve Uruz Bey'in kırk yiğidi vardır. Kırk yiğit, kırk namert, kırk ala gözlü, kırk yoldaş, kırk nefer kâfir, kırk ince belli kız, kırk kırnak, kırk kul, kırk carıye vs. (Alptekin – Şimşek, 1989: 132)

Arzu ile Kamber hikâyesinde “*Arzu ile Kamber öldükten sonra, mezardan güvercin şeklinde çıkararak kırklara karışır.*” (Alptekin, 1997: 398)

Asuman ile Zeycan hikâyesinde “Asuman ile Zeycan'a 40 peri tarafından bade verilir.” (Alptekin, 1997: 398)

Gül ile Sitemkâr hikâyesinde “*Gül, içtiği zehir sebebiyle 40 gün sonra ölecektir.*” (Alptekin, 1997: 398)

Yusuf ile Züleyha hikâyesinde “*Yusuf, babasını 40 gün ağırlar, 41. Gün Züleyha' yı alarak Kenan iline gider.*” (Alptekin, 1997: 399)

Batı metinlerinde diğer rakamlar kadar yaygın olarak kullanılmayan kırk sayısı, halk hikâyelerinde özetle şu şekilde kullanılır: 40 oda, 40 gün, 40 oğlan, 40 kardeş, 40 harami, 40'ta bir, 40 arkadaş, 40'lar, 40 carıye, 40 gün 40 gece düğün, 40 pir, 40 adım, 40 yiğit, 40 peri, 40 asık, 40 kız, 40 yıl, 40 deve yükü vs.

Kırk sayısı Türkçe deyimlerde anlama işlerlik kazandırmak amacıyla sık kullanılır: kırk bir buçuk maşallah, kırk bir kere maşallah, kırk dereden su getirmek, kırk evin kedisi, kırk hamamı, kırkı çıkmak, kırkıktan sonra azmak, kırkıktan sonra saz

çalmak, kırk kapının ipini çekmek, Kırklara karışmak, kırk paralık, kırk tarakta bezi olmak, kırk yılda bir, kırk yılın bası, kırk yıllık vs...

Kırk bazı atasözlerinde de kullanılır:

Kırk gün taban eti, bir gün av eti

Kırk hırsız bir çıplağı soyamamış

Kırkından sonra azanı teneşir paklar

Kırkından sonra saza başlayan kıyamette çalar

Kırk yıllık Kani olur mu Yani

İncelememize esas olan tiyatro eserlerinde zaman, hayvan, kişi, eşya ve sembolik anlamlarla kullanılan kırk sayısı ve katları, yazarların kültür unsurları bakımından zengin sayılabilecek eserlerinde daha çok yer alır. Ayrıca kırk sayısının eserlerdeki yansımaları daha çok yeterlilik anlamında kullanılmıştır.

“İSLAM BEY – ...*Ne yanlış inançta imişim: Vatan yolunda ölecek kırk kişi yoktur, sanırdım!*” (VYS/56)

“SÜLEYMAN – ...*Tam kırk muharebede bulundum. Kırk kere ölüm; önümde, ardımda, sağımda, solumda dolaştı.*” (AB/30)

“ŞAHİN – ...*Sen kırk kavgadan nasıl kurtuldun, demin kendin anlatıyordun.*” (AB/38)

“GÜLNİHAL – ...*Kırk saatte, bir ucundan öbür ucuna varılmaz bir koca memleketi, padişahın mülkünden kopara kopara ayırmak istiyor.*” (GN/30)

“NUREDDİN – *O dehşetiyle, ikbaliyle, altı yüz seneden beri nısf-ı cihanda hikmetullahın ala eden devlet – i mecidiyye kırk kişi ile teşekkül etmeye başlamadı mı?*” (CH/139)

“CABİR – ... *Ne vakit çağırırsam şu taşların arkasından kırk kişi çıkar.*” (CH/295)

“CELAL – *Allahım sen adilsin! Bir katilin kırk muini var imiş!*” (CH/295)

“CELAL – ... *Kırk yıldan beri din yoluna vakfettiğim kanımın bu ümmet – i merhumeye ahir nefesimde mürekkep kadar da mı hizmeti olmasın?*” (CH/298)

“YENGE – ... *Ben daha kırkuma yeni bastım.*” (ÇBÇY/107)

“HULUSİ – ... *Yetmiş yaşında bir ihtiyarın yerine kırk kişi şehit ettiniz!*” (EK/61)

“BAHTİYAR – ... *Anadolu’da kelem derler. Kütahya’da kırk okkalığı olur.*” (İGA/15)

“AKİLE – ... Bunlar **kırk yaşına** girmiş olsalar dahi çocuk sayılırlar.” (İGA/31)

“AKİLE – ... **Kırk kere ölçmeli, bir kere biçmeli.**” (İGA/34)

“EVHAMİ – ... Öyle olgun adamın değerini, üstünlüğünü anlayamazsınız. Anlayabilmek için **kırk fırın ekmek** ister.” (EV/37)

“EVHAMİ – ... Adam, bırakınız şu **kırk kapı sürtmüş** uşakları.” (EV/52)

“PENBE – ... Eğer **kırk güne** kadar ölürsem sebebi budur.” (EV/66)

“PERTEV – ... Bu öyle **kırk besmeleyle** savrulur şeytanlardan mı imiş görelim.” (EV/98)

“HAFİZE – ... Erkek kısmı **kırkından sonra** azarmış derler.” (L/72)

“ŞABAN – ... **Kırk yıldan beri** zerre kadar lekelenmemiş ırz ve namusumu berbat ediyorsun da, kapana kısıldığın için aman diliyorsun ha?” (GB/25)

Görüldüğü gibi 40 sayısı ve katları eserlerde tarih, zaman, süre, miktar, kişi ve çeşitli kalıplaşmış ifadeler içinde yer bulmuştur.

Kırk sayısında masalların, ritüellerin etkisini görürüz. Bu ifadelerin anlamlarını irdelediğimizde manevi hayatın idaresinde üçler, yediler, kırklar yapısında, kırk en geniş daireyi, yani mükemmelliği ifade eder. Kırk kişinin idaresinde kırk da mekân gerekir. Bu mekânlar da kırk oda tabirinde gözlemlenir. Kırk oda sembolizmi, kırk gözlü köprüde de kendini gösterir. Kırk gözlü köprü sembolizmi, bize sırat köprüsünü hatırlatır. Çünkü bu köprünün her gözü, kırklar meclisinin bir kişisiyle örtüşür. Dolayısıyla bu sayı, mitolojik anlamlar taşıyan kutsal bir sayıdır.

2.8. Törenler - Kutlamalar - Bayramlar

Türklerin İslamiyet'ten önce Orta Asya'da kendilerine özgü yaşam biçimleri ve inançları olduğu gibi, yine kendilerine özgü törenleri ve kutlamaları da olmuştur. Bu kutlamaların temeli inançla ilgili davranışlara ve toplu yapılan eğlencelere dayanmaktadır.

Bayramlar ise, binlerce yıllık tarihimizde dinimizin, milli değerlerimizin ve kültürümüzün getirdiği, coşkun bir sevince ve birtakım törenlere vesile olan güzel günlerdir.

Bayramlar bir milletin sevinçle ve coşkuyla karşıladığı ve ortak duyguları paylaştıkları özel günlerdir.

Bayramlar bizim toplumumuzda da önemli bir yere sahiptir. Bu özel günlerin dayanışmayı arttıran, küslerin barışmasına vesile olan birlik ve beraberliği kuvvetlendiren önemli değerleri vardır. Bizim milletimizin de kutlamış olduğu milli ve dini bayramları vardır. Milli bayramlar ortak bir tarihten kaynaklanırken, dini bayramlar ortak bir inançtan kaynaklanır. Özellikle dini bayramlar vatan sınırlarını aşarak dünya insanları ile birlikte kutlanan kutsal günlerdir.

İncelememize konu olan Tanzimat Dönemi tiyatro eserlerinde bu konu 'hidrellez' ve 'nevruz' törenleri olmak üzere iki başlık olarak karşımıza çıkmaktadır.

2.8.1. Hidrellez

Türkler, tarihin ilk dönemlerinden beri baharın gelişini toplu olarak, iklimin ve coğrafyanın da etkisiyle farklı zamanlarda kutlamaktadırlar. Kültürümüzün içinde canlılığını koruyan bayramlardan biri olan hidrellez, bahar bayramı niteliğinde kutlanan mevsimlik bayramlarımızdandır.

“Hidrellez baharın kutlandığı, yazın karşılandığı bayramlardan biridir. Bayramlar da milli ve dini duyguların, inançların, örf ve adetlerin uygulandığı, sergilendiği, bir toplumda millet olma şuurunun şekillendiği, kuvvetlendiği gündür. O bayram etrafındaki geleneği oluşturmak, atadan oğla miras bırakmak gerekir.” (Çay, 1990: 15)

Hidrellez, Hızır ve İlyas Peygamberlerin yılda bir kere bir araya geldikleri gündür; ancak bu beraberlikte ismi yaşatılmasına rağmen İlyas'ın şahsiyeti geri planda kalmış, Hızır motifi ön plana çıkarılmıştır. Bundan dolayı Hidrellez Bayramında icra edilen merasimler Hızır ile ilgilidir. Bunun temel sebebi, İslamiyet öncesi devirlerde üç

büyük kültürün hâkim olduğu alanlarda bu yaz bayramı vesilesiyle kültleri kutsanan insanüstü varlıkların daha ziyade Hızır'ın şahsiyetine uygun düşmesi ve onunla bütünleşmesidir.

Hıdrellez, Hızır ve İlyas'ın buluştuğu güne verilen addır. İnanişâ göre her yıl 5 Mayıs 6 Mayısı bağlayan gece Hızır ve İlyas peygamberler buluşur. 6 Mayıs baharın bitip yazın başladığı gündür. (Ocak, 2007: 145)

Hıdrellez toplumsal yaşamın kökleşmesini, grup kimliğinin ifade edilmesini, bireysel yeteneklerin sergilenmesini, kültürel mirasın ifade edilmesini ve yeni nesillere aktarılmasını sağlayan karmaşık sosyokültürel bir formdur.

Hıdrellez Bayramı, Tanzimat Dönemi tiyatro eserlerinde sadece Ahmet Mithat Efendi'nin **Çengi Yahut Daniş Çelebi** adlı eserinde geçer.

“YAHNÎ KAPAN – ...Bir hıdrellez gecesı tılsımlı yere un eleğiyle küll eleyip o gece bu küllün üzerinde gezen hayvanın izine dikkat etmiş. Köpek izi olduğunu görünce orada bir köpek zebhederek defîne de münkeşif olmuş.” (ÇYDÇ/214)

Bu diyalogda hıdrellez günü uygulamalarına değinilmiş ve bugünün uğuruna dikkat çekilmiştir. İnanişâ göre de hıdrellez günü uğurlu bir gündür. Halk arasında Hızır'a yüklenen çeşitli işlevler, yüzyıllardır sözlü ve yazılı ürünlerde karşımıza çıkar. Hızır'ın sahip olduğu vasıflar insanlara şifa, sağlık, uğur getirmesi tabiattaki diriliş, uyanış ve canlılığın insana yansması şeklinde ortaya çıkar. Hıdrellez adıyla yapılan törenlerde ona atfedilen birçok vasıf, eski dönemlerin sosyal ve dini hayatının İslami yapı ile tekrar şekillenerek yeni bir oluşum ortaya çıkardığı görülmektedir.

2.8.2. Nevruz

Nevruz sözcüğü Farsça nev (yeni) ve ruz (gün) sözcüklerinin birleşmesinden meydana gelmiş olup yeni gün anlamına gelmektedir. Eski İran takvimine göre yılın ilk günüdür. İlkbaharın başlangıcı sayılan gündür.

“Bayramlar da hemen her millette görülen ve toplumun her ferdi tarafından benimsenen ortak adetlerdendir. İslamiyet'i kabul etmiş olan ilk konar-göçer Türk toplulukları bayram gibi birçok adetlerini devam ettirmişler, bunları büyük bir coşkuyla kutlaya gelmişlerdir. Bu bayramların içinde hiç şüphesiz kışın soğuşundan, zorluğundan kurtulup, baharın yeşilliğini ve canlılığa geçişini simgeleyen bahar bayramları oldukça önemli yer tutar. Tarihin en eski dönemlerine kadar inildiğinde, Türk topluluklarında bahar bayramları ile ilgili geleneklerin oldukça çeşitli ve yaygın

olduğu görülmektedir. Doğu Türkistan'dan Balkanlar'a kadar Türk toplulukları tarafından binlerce yıldır kutlanan ve halen kutlanmakta olan Nevruz da bu geleneklerden biridir.” (Çay, 1988: 35)

Nevruz, Türk dünyasında, ortak kültürel değer olması yönüyle önemli bir yere sahip olup, Türklük dünyasında ve Anadolu'da ortak inanmalarla, ortak heyecanlarla yüzyıllardır Türk kültürüne özgü özelliklerle kutlanmaktadır.

“Hayvancılıkla, tarımla uğraşan topluluklar için kışın bitip baharın gelmesi yapısal, işlevsel ve yeniden dirilişin sembolleşen başlangıcı olan, gece ve gündüzün eşitlendiği, doğanın uyandığı ve dolayısıyla üremenin başlangıcı olarak kabul edilen 21 Mart tarihi pek çok takvimde ve kültürde yılbaşı olarak kabul edilip kutlanmıştır.” (Çobanoğlu, 2000: 34)

İncelememize konu olan eserler içerisinde Şemsettin Sami'nin **Gave** adlı eserinde nevrulzla ilgili diyaloglar yer almaktadır. Konusunu Eski İran tarihinden ve Şehname'den alan **Gave** de nevrulzun inanışlar bağlamında kutlanmasından bahsedilmektedir.

“KUBAD – İşte! İşte! Güneş doğuyor! Güneşin bu doğuşu kış mevsimine son veriyor! Bu güneş, Nevruz güneşidir! Bugün ilkbaharın birinci günüdür! Bugün Cemşid' in kutsal günüdür. Bugün dünyanın yaratıldığı gündür! İşte, doğuyor!” (G/68)

Bu diyalogda bir nevi nevrulzun tanımı yapılarak Anadolu'daki ve Ön Asya'daki farklı kültürlerin nevrulza aynı anlamı yükledikleri ve aynı coşkuyla nevrulza yaklaştıkları görülür.

“FERHAD – Biz ki, nevrulz günü çiçekler açıldıkça, gönlümüz de açılırdı.” (G/6)

Anadolu'da doğanın canlanması için oynanan oyunların tarihleri kesin olmamakla birlikte şubat, mayıs ayları arasına rastlar. Şubat sonlarına doğru karlar eriyince dağlarda, kırlarda çiçekler açmaya başlar. Bunlar bir anlamda baharın habercisidir. Yeni yılın, yeni yaşamın simgeleridir. Kış bitmiş, toprak uyanmaya başlamıştır.

“Anadolu'da oluşan nevrulz Orta Asya, Anadolu, Mezopotamya kültürlerinde yer alan pagan kültürüne dayalı bir kültür. İslami kültürle Anadolu'da bugünkü şeklini almıştır. Yeni dinlerini kabul eden milletler eski inanç sistemlerine ait inanç ve geleneklerden kolay kolay vazgeçemez, yenisiyle bir sentez oluşturur. Dinler, eski inanç sistemlerine ait bazı kültürleri de içine alır. Nevruz, kökü çok eski bir pagan geleneğinin

Anadolu’da yeniden şekillenip günümüzde de şenlik ve kutlama biçiminde sürdürülen bir örneğidir.” (Artun 2009: 242)

Gave’de İran’daki inanç dokuları içerisinde yer alan Cemşidilikten bahsedilmektedir. Cemşidilikte nevruz, sadece bir bahar bayramı olarak değil, aynı zamanda inançla bağlantılı bir kült olarak da düşünülmüştür. Nitekim aynı eserde nevruzla ilgili geçen diğer bir diyalog da bu bakımdan dikkat çekicidir.

“NEVZER – ...İşte bugün nevruz günü. İbadet edebiliyoruz. Ancak tapınaklarda resmi ayin yapamıyoruz. Ne zararı var? Zaten işin aslında cem ayininin böyle dağlarda, ağaçlar, çiçekler arasında, yani doğanın bağrında gerçekleştirilmesi daha iyidir.” (G/67)

En ilkel dönemlerden itibaren insan içinde doğduğu çevre de dâhil olmak üzere, varlığın sırrını, oluşumunun nedenini aramış, bu nedenle inanca bağlı olarak kutsalın ve büyüünün temeli atılmıştır. Doğayı çözemeyen ilkel topluluklar onun gücü karşısında onunla barışık olma gereğini duymuş, doğaüstü güçlerden yararlanma yolları aramış, onları yönlendirmeye çalışıp yaşadığı zorluklara çözüm aramıştır. Bu bağlamda konusunu İran tarihinden alan **Gave’de** nevruza özel bir anlam yüklenmiş, nevruz kutsal sayılmıştır.

2.9. Halkın Giyim Kuşamı

Halk kültürü, maddi ve manevi olmak üzere iki yönlüdür. Giyim-kuşam, halk kültürünün maddi unsurlarından biridir. Aynı zamanda bir topluluğun millet olma bilinci içerisinde kendine yer bulmuş orijinal çizgilerindendir. Her milletin yaşadığı coğrafyaya ve bu coğrafyaya bağlı olarak iklimine, dinine, ahlaki yapısına, ekonomisine, sosyal gruplarına özgü olarak tarihin ilk çağlarından itibaren geliştirdiği bir giyim-kuşam tarzı vardır. Bu bağlamda giyim-kuşam, milletlerin kendi kişiliklerini ifade etme vasıtalarından biridir.

“Doğu dünyası kıyafetiyle göze çarpmamayı, mevcut güzelliğini yabancı bakışlardan gizlemeyi gaye edinirken; Batı dünyası için giyinmek güzelliğin daha belirgin bir hale getirilerek ortaya konması manasını taşımaktadır.” (Barbarosoğlu, 2002: 12)

Milletimizin de tarih sahnesine çıktığı ilk günden itibaren oluşturmaya başladığı, mekân ve zaman değişmelerine bağlı olarak farklı kültürlerle girdiği ilişkilerle geliştirdiği kendine özgü bir giyim tarzı vardır.

İçinde giyim tarzını da barındıran kültür, insan gibi canlı bir varlıktır. Başlangıçta ait olduğu millete has bir kültür, ilişki içine girdiği diğer milletlerin kültürleri vasıtasıyla yeni unsurlar kazanmakta, böylece çehresinde değişiklikler meydana gelmektedir. Tabii ki bu çehre değişikliğinde işlevini kaybetmiş kültürel değerlerin yerini yeni unsurlara bırakmasının payı da vardır.

Temeli Orta Asya atlı göçebe yaşantısında atılmış Türk kültürü için de aynı durum söz konusudur. Türk kültürü özellikle İslam dini ve Batı dünyasıyla tanışmasından sonra birçok değişikliğe uğramıştır. Tanzimat Dönemi tiyatro eserlerine bakıldığında bu değişiklik belirgin bir şekilde göze çarpmaktadır. Farklı dönemleri ele alan tiyatro eserlerinde giyim-kuşam yönünden halkın tercihlerinin değiştiği görülmektedir. Özellikle Tanzimat Dönemini ele alan eserlerde Batı hayranlığı ve Batıya yönelmenin etkisiyle giyim-kuşam yönünden belirgin değişiklikler göze çarpmaktadır.

Maddi halk kültürünü yansıtmaları bakımından özellikle geleneksel diye adlandırılan bazı giysiler, eserlerde yer almaktadır.

2.9.1. Erkek Giyimi

Tanzimat Dönemi tiyatro eserlerinde dönemin kültürünü yansıtan erkek giyimi canlılıkla sunulmuştur.

Giyim kuşam, yaşanan coğrafyanın, inançların, sosyal ve ekonomik etkenlerin ve neticede kültürel birikimin izlerini taşır; ancak burada söz konusu edilen, günümüz koşullarındaki hazır ve moda giyim tarzı değildir. Eserlerde kişilerin çoğunlukla kendi imkânlarıyla dokudukları veya diktikleri ve geleneksel hale gelmiş giysiler araştırmamızın konusunu oluşturmaktadır.

“HÜSNÜ BEY – Ey mendilsiz mi gidelim? İşte beyaz mendil yok.” (A/83)

“HÜSNÜ BEY – Dün akşam vermiştin ama cebimde ütüsü bozulmuş. Buruş buruş mendili ne yapayım?” (A/83)

“...Delikanlı beyler başlarına beyaz kalpaklar, arkalarına beyaz Çerkes libasları giyerek ayaklarına Çerkes çarıkları takınmışlar, göğüslerinde hazırlıklar, bellerinde kamalar, boğazlarında Çerkes kılıçları olup sağ taraflarında dahi kuburluklar içinde rovdölverleri vardır. Elbiseleri sırmadan olup fakat siyah şeritlerle şeritlenmiştir.” (ÇÖ/310)

“...Timurtaş süt gibi beyaz sakallı, siyah kalpaklı, siyah Çerkes libaslı, sırmalı şeritli bir bey olup, belinde dahi yalnız bir gümüşlü kaması vardır”. (ÇÖ/314)

“...Edip Efendi kulakları yemeni ile bağlı, sırtında gecelik entarisi, üzerinde bolu kürkü...” (ÇBÇY/61)

Eserlerde erkek giyimine dair pek diyalog olmamakla birlikte özellikle **Çerkes Özdenler** adlı eserde Çerkeslerin geleneksel giyim tarzlarından bahsedilmiştir. Ahmet Mithat Efendi'nin yazdığı bu eserde Çerkes halkının kültürü ve yaşantısı hakkında önemli bilgiler verilmektedir. Ayrıca **Açıkbaş** ve **Çok Bilen Çok Yanılır** adlı eserlerde de Tanzimat Dönemi'nde İstanbul erkeklerinin giyimi hakkında bilgi verildiği görülür. Genel olarak baktığımızda değişik dönemleri ve milletleri işleyen eserlerde erkek giyimiyle alakalı diyalogların çok az olduğu görülmektedir.

2.9.2. Kadın Giyimi

Giyim konusunda kadınlar, erkeklere göre daha hassastır; çünkü tabiatları gereği daha güzel görünme arzuları vardır.

Tiyatro eserlerinde erkek giyiminde olduğu gibi dönemin kültürünü ve geleneksel yapısını yansıtan kadın giyimi, kuşamı ve süslenme şekilleri de canlılıkla sunulmuştur.

“...Üçü de mükellef Çerkes elbisesiyle müzeyyendirler. Yani arkalarında tamam vücutlarına göre daracık biçilmiş bir entari ki kolları dahi dardır. Bu entarilerin göğüs tarafları Çerkes usulince uzun ve müzeyyen gümüş düğmelerle tezyin olmuştur. Bellerinde enli kayışlı, gayet iri tokalı ve kayışının üzeri paftalı kemerler vardır. Başlarında pek uzun olmayarak sivri külahlar bulunur ki bunlar canfesten veyahut atlardan bir şekl-i mahrutide yapılarak sırma şeritlerle şeritlenmişlerdir. Entarinin dahi dikiş yerleri şeritli ve kolları ve etekleri harçlıdır. Entariler yere kadar süründükleri cihetle şalvarlar görünmezler. Başlarındaki külahların uçlarına raptedilmiş olan yedi sekiz arşın kadar tüller arkalarına doğru serilmişlerdir.” (ÇÖ/305)

“...Arslangöz diğer üç kızdan daha mükellef giyinmiştir. Külahı onlardan daha uzun olup hatta başındaki tülü gelin duvaklarına yapıldığı gibi teller geçirerek dahi tezyin edilmiştir.” (ÇÖ/307)

“...Nefise çubuklu Halep kumaşından bir Çerkes entarisi giymiştir. Belinde kemeri de vardır. Fakat başında külahı olmayıp ona bedel bir namaz bezini çeneleri altından dolaştırarak başına ve boğazına sarmıştır ki bezin bir ucu arkasından sallanır.” (ÇÖ/318)

“MEFTUN BEY – ...Bir alay genç kadın... Toz gibi yaşmaklar, karabina kadar şemsiyeler...” (E/37)

“...Ziba Dudu entarisinin ön eteğiyle başını örtmüş olduğu halde, Ebullaklaka'nın elini öper.” (ŞE/42)

“DİLRUB – Kız incilerimi dizdin mi? Hay Allah belanı versin! Ben şimdi karşıdaki düğüne incisiz nasıl giderim?” (AB/25)

Kadın giyiminde de Ahmet Mithat Efendi'nin **Çerkes Özdenler** adlı eserinde Çerkes kadınlarının geleneksel giysilerinden bahsedilmiştir. Bu eserde Ahmet Mithat Efendi bölümlerin başında kişilerin giyim – kuşamları hakkında geniş bilgi vererek Çerkes kültürünü okuyucuya veya izleyiciye tanıtmak ister. **Eyvah** ve **Akif Bey** adlı eserlerde de dönemin kadın giyimine uygun aksesuarlar ve takılar hakkında bilgi verecek diyaloglar görülür. Eserlerin, tarih itibarıyla 18. yy. ve 19. yy.ları anlattığı düşünüldüğünde bahsedilen giyim – kuşam, o dönem Osmanlısının kadın giyimi hakkında bilgi verebilir.

2.10. Halk Mutfağı

İnsanların yaşamlarını sürdürebilmeleri için gerekli olan en temel unsurlardan biri sayabileceğimiz yeme ve içme, halk kültürünün önemli dallarından birini oluşturmuştur. İnsan, yaşamını sürdürmek için yemek ve içmek zorundadır.

“Mutfak kültürü, beslenmeyi sağlayan yemek, yiyecek, içecek türleri ve bunarın hazırlanma, pişirilme, saklanma ve tüketilme sürecini; buna bağlı mekân ve ekipmanı, yeme-içme geleneği ile bu çerçevede gelişen inanış ve uygulamalardan oluşan bir bütünlüğü ve kendine özgü bir kültürel yapıyı ifade eder.” (Artun, 2009: 341)

Yiyecek ve içecek türleri geçmişten günümüze doğru sürekli artmış ve bu ihtiyaçların karşılanması halkın mutfak kültürünün doğmasını sağlamıştır.

“Anadolu mutfak kültürü, yüzyılların deneyimlerinden süzülerek biçimlenmiş kuşaktan kuşağa aktarılmış bir değerdir. Anadolu mutfak kültürünün şekillenmesinde, Anadolu’nun tarihi ve kültürel mirasının önemli bir rolü vardır. İç göçler nedeniyle konargöçer, köy, kasaba kültürü ve dış göçler nedeniyle kültürler taşınmıştır. Bu olgu da Anadolu mutfak kültürüne zenginlik ve çeşitlilik kazandırmıştır.” (Artun, 2009: 345)

Tanzimat Dönemi tiyatro eserlerinde halk mutfağının unsurları belli başlı yerlerde görülmektedir. Burada halk mutfağı, genellikle yiyecek içecek türleriyle değil, halkın mutfakla ilgili gelenek ve görenekleriyle karşımıza çıkmaktadır.

“Geleneksel davranışlardan birisi de yemeğin çabuk yenmesidir. Kırsal kesimde, yemeği çabuk yiyip sofradan kalkmak benimsenen bir davranıştır. Eskiden çocuklara sofrada ‘Adam olacak kişi sofrada yemek yiyişinden belli olur.’ denirdi. Bunda yemeği çabuk yiyen çocuğun işinde de becerikli olacağı inancı vardır.” (Tezcan, 1982: 123)

Tezcan’ın yukarıda söylediklerine uygun olarak **Açıkbaş** adlı eserde şöyle denir:

“AÇIKBAŞ – Eyvallah, eyvallah... Taamda acele lazımdır.” (A/112)

Ahmet Mithat Efendi’nin **Açıkbaş** adlı eserinde yine halk mutfağıyla ilgili geleneksel bir başka unsura değinilmiştir.

“Sofrada tıka basa yemek ayıp sayılırdı ve Peygamberimizin ‘Sofradan doymadan kalkınız.’ sözünü hemen hemen her Müslüman bilirdi. Az yemekle ilgili ‘Az yiyen melek olur / Çok yiyen helak olur.’ ve ‘Az yiyen her gün yer / Çok yiyen bir gün yer.’ gibi özdeyişler de az yemenin faziletlerini vurgulamaktaydı.” (Kut, 2002: 216)

“AÇIKBAŞ – Yine bu kere riyazete halel verdik. Üç lokma et, iki lokma patlıcan etti beş, üç lokma bamya etti sekiz, üç kaşık pilav etti on bir. Çok olmuş çok. Yedi lokmayı dört lokma geçmiş.” (A/114)

Yine Ahmet Mithat Efendi’nin **Açıkbaş** adlı eserinde halkın mutfak kültürüyle ilgili önemli bazı tespitler daha yer almaktadır. Uzun yıllardır birçok hastalığın temel sebebi olduğu bilinen tütün alışkanlığının zararlı ve günah olduğuna değinilmiştir. Kırk yıl hatırı olan ve halk mutfağımızın en değerli içeceklerinden olan kahveye de değinilmiştir; fakat kahvenin de acı tadından ve fazla tüketilmesinin günah olduğundan bahsedilmektedir.

“HÜSNÜ BEY – Evvela helal zannettiğimiz şeylerden patlayıncaya kadar tıklarız. Sonra o mekruh çubuğu, o mekruh kahveyi ağızımız zehir kesilinceye kadar içeriz.” (A/114)

Günümüzde yaygın olan hastalıkların genellikle beslenmeden kaynaklandığına yönelik inançlar ve konuyla ilgili bilimsel bulgular vardır. Bu durum halkın mutfak kültürünün sağlık açısından ne denli önemli olduğunu gözler önüne sermektedir. Doğal beslenmenin sağlıklı yaşam için ön koşul olduğu herkes tarafından bilinen bir durumdur. Feraizcizade Mehmet Şakir Efendi’nin **Evhâmi** adlı eserinde tam da bu durumdan bahsedilir.

“LEKNAHURİ – ...Bak fakirler, köylüler böyle ağır düşünce bilmezler. Medeniyet onları hiç üzmez. Yedikleri bulgur, bulamaç, süt, yoğurt iken vücutları sapasağlam olur... Görmüyor musunuz bizim Dursun gibilere balkabağı murabbası en yararlı yiyecektir.” (E/28)

“MÜMTAZ BEY – Akşam işkembe çorbasının sözü ediliyordu; söylemiştim, işte yapmışlar, buyurun.” (Mİ/41)

Ali Bey’in **Misafir-i İstiskal** adlı eserinde sadece mutfak geleneğiyle ilgili değil, Türk kültürüyle ilgili önemli bir noktaya değinilmiştir. Abdi Bey istenmeyen bir misafir olmasına rağmen ona sofra kurulmuş, yemekler hazırlanmıştır. Bu durum Türk kültüründe misafirden rahatsızlık duyulduğunda dahi, misafirin geri çevrilmediğinin ve en iyi şekilde ağırlandığının göstergesidir.

“Türk mutfak kültüründe misafir her zaman önem taşımıştır, bu yüzden misafir sofralarına büyük önem verilmiştir. Orta Asya’dan günümüze kadar misafirlerin ağırlandığı çeşitli sofralar kurulmuş ve günün özelliğine göre ikramlarda

bulunulmuştur. Günümüzde de ailenin ekonomik durumuna misafir sofraları en mükemmel olacak şekilde düzenlenmektedir.” (Artun 2009: 356)

“ABDİ BEY – İşkembe çorbası mı? Öyleyse ekşi ister...”

MÜMTAZ BEY – Aman efendim, onun ekşili terbiyesi vardır, limon istemez.” (Mİ/41)

“MÜMTAZ BEY – İşte, limonu bamyaya sıkmalı.” (Mİ/41)

Eserlerde halk mutfağıyla ilgili geçen diyaloglarda zengin Türk mutfağına pek de yer verilmediğini görmekteyiz. Sadece belli eserlerde halk mutfağıyla ilgili diyaloglara yer verilmiştir; fakat bu diyaloglarda da mutfağımızın yemeklerinden pek bahsedilmemiştir. Bunda tiyatro eserlerinin sahnede sergilenme durumu da göz önünde bulundurulmalıdır; çünkü halk mutfağını sahnede yansıtmaya durumu pek de mümkün değildir. Ayrıca eserlerin birçoğu da halk mutfağının işlenebileceği türden konulara sahip değildir. Bununla birlikte yemekle alakalı çeşitli uygulamalar, gelenekler, inançlar ve misafirperverlik üzerine diyaloglar görmekteyiz.

2.11. Diğer Geleneksel Unsurlar

Diğer geleneksel unsurlar başlığı altında ele aldığımız bu bölümde gelenekler, görenekler, töreler ve adetler birlikte ele alınıp değerlendirilecektir; ancak burada öncelikli olarak bu kavramların tanımlarına ve birtakım özelliklerine değinmek gerekir.

Ali Püsküllüoğlu' nun hazırladığı Türkçe Sözlük'te gelenek şu şekilde tanımlanır: *“Gelenek, öteden beri yapılagelen şeyler, alışkanlıklar; geçmişle olan bağlantı; eski çağlardan beri yerleşmiş olup kuşaktan kuşağa geçerek gelen ve toplumun, topluluğun üyeleri arasında ortak bir ruh ve dolayısıyla sağlam bir bağ yaratan her türlü saygın alışkanlıklar, kültürel kalıntılar, bilgi, töre ve davranışlar.”* (Püsküllüoğlu, 2004: 524)

Püsküllüoğlu' nun aynı eserinde töre: *“Bir toplumda ahlak, gelenek, görenek ve ortaklaşa alışkılarca belirlenmiş, benimsenmiş davranışların ve yaşama biçimlerinin, öteden beri uyula gelen toplumsal kuralların şu ya da bu konuda tutula gelen yolların tümü; toplum içinde bireylerin uymak zorunda bulundukları ahlaksal davranış biçim ve kuralları.”* (Püsküllüoğlu, 2004: 1347) şeklinde tanımlanır.

Yukarıdaki sözlük tanımlarına bakıldığında töre ve gelenek kavramlarının birlikte kullanıldığı ve aynı anlam çerçevesi içinde ele alındıkları görülür.

İnsan topluluklarında adetler, örfler, gelenekler, töreler sosyal hayatımızın önemli parçaları oldukları gibi düşünce ve duygularımıza doğrudan veya dolaylı olarak etki ederler. Bu etkileşim sonucunda toplumsal grupların bir arada ve kurallı olarak yaşamalarına yardımcı olabilecek yaptırım gücüne de sahip olurlar.

Tanzimat Dönemi tiyatro eserlerine bakıldığında belli başlı birkaç eserde yerel geleneksel unsurlara rastlanır.

2.11.1. Misafirperverlik Geleneği

Misafir ağırlamak milletimizin çok eskilere dayanan ve diğer milletler içerisinde de belirleyici olan bir özelliğidir. Misafiri gelen evin daha uğurlu ve bereketli olacağına inanılır.

Türk milletinin en önemli özelliklerinden biri de misafirperver oluşudur. Evimize gelen kişi Tanrı'nın misafiri kabul edilmekte ve her türlü hürmet gösterilerek ağırlanmaktadır.

İncelediğimiz eserler içerisinde misafirperverlik geleneğine bağlı olarak en göze çarpan diyalog Ebuzziya Tevfik'in **Ecel-i Kaza** adlı eserinde geçer.

“PERTEV – ...Ocağıma dehalet edenlere fenalık elimizden gelmez. Yılan olsun... Akrep olsun...” (EK/43)

İncelediğimiz eserler içerisinde ayrıca Direktör Ali Bey’in **Misafir-i İstiskal** adlı eseri de misafirperverlik konusuyla ilgilidir. Bu eserde de beklenmeyen ve rahatsızlık veren bir misafir gelmiş olmasına rağmen bu durum hiç de çaktırmaz. Geleneklerimizdeki misafirperverlik anlayışı bu eserde de kendini gösterir.

Burada göze çarpan önemli bir geleneksel unsur ise sadece sevilen, istenilen ya da davet edilen bir misafire misafirperverlik yapmak değil; beklenmeyen, istenmeyen ya da davet edilmeyen bir misafire dahi misafirperverlik yapılması gerektiğinin anlatılmasıdır. Bu durum misafirperverliğin, milletimizin en bilinen değerlerinden biri olduğunu göstermektedir. Misafirlikle ilgili bütün atasözleri, inanış ve kültür bir yana, “Tanrı misafiri” ifadesi dahi, başka dillerde karşılığı olmayan ve misafirin değerini bildiren bir sözdür.

Günümüzde de evlerimizde ayrılan özel misafir odaları, misafir takımları her ailenin yapısına göre farklılıklar gösterse de, sonuçta çok önemlidir. Bu gelenek geçmişte olduğu gibi günümüzde de kendisini göstermektedir.

2.11.2. Saygı Geleneği

Saygı, geleneklere göre farklılık gösteren bir toplumsal davranış tarzı olup kültürümüzde önemli bir yer tutar. Kişiler, toplumdaki konumlarına göre bu davranış kuralını sergilerler. Küçüklerin büyüklere, gelinlerin kayın ata ve kayın analarına, öğrencinin öğretmenine... gibi daha binlerce örneğini verebileceğimiz saygı kuralları toplum hayatımızda yer almaktadır. Bu tür davranışlar toplum hayatının belli bir düzen içinde yürümesi için önemlidir ve sosyal yaptırımlarla da korunurlar.

Saygı, milletlere, ülke içindeki bölgelere hatta ailelere kadar çok farklılık gösteren; insanların birbirlerine karşı göstermiş oldukları özenli, ölçülü davranış şekilleridir.

İncelediğimiz eserlerde geleneğin bu yönünün en fazla **Çerkes Özdenler** adlı tiyatro eserinde işlendiğini görmekteyiz.

“SAMURKAŞ – Siz aksakalınızla ayakta durduğunuz halde ben genç iken nasıl otururum?” (ÇÖ/320)

Samurkaş Bey kayınbabası ayaktayken kendisi oturmak istememektedir; çünkü geleneğimizde büyük ayaktayken küçüğün oturması saygısızlık olur. Kişinin büyüklerin yanında hal ve hareketlerine özenle dikkat etmesi gerekir.

“ARSLANGÖZ – Sus baba, sus! Şimdi evlatlık vazifesini, Çerkeslik terbiyesini unutup bir terbiyesizlik ederim.” (ÇÖ/315)

Geleneğimizde, saygıdan dolayı gençler ebeveynleriyle bazı konuları konuşamazlar. **Çerkes Özdenler** adlı eserde ise Timurtaş Bey, kızı Arslangöz ile evlilik meselesini konuşur; fakat bu konuşmanın geleneklere uygun olmadığını da söyler.

“TİMURTAŞ – ...Hiç Çerkesistan’da benden başka bir baba kızı ile izdivaç bahsi eder mi? Bunu her baba ayıp sayar.” (ÇÖ/316)

Aynı eserde kızların sevgilerini dile dökmelerinin de geleneklere uygun olmayan bir durum olduğundan bahsedilir.

“ZİBA – ...Hiçbir Çerkes kızı “seviyorum” sözünü söyleyebilecek bir mahrem bulabilir mi? Bu sözü sevdiğine bile söyleyebilir mi?” (ÇÖ/313)

Sosyal münasebetlerin canlı olduğu toplumumuzda, birey ve toplum arasındaki kuralları belirleyen en önemli hususlardan biri saygıdır. Toplumsal kategoriler, saygının kime, hangi ölçüde gösterileceğini belirler.

Saygı, kadın – erkek, büyük – küçük, yaşlı – genç gibi örnekleri daha da çoğaltabileceğimiz insan grupları arasında olabilir. Yukarıdaki diyaloglarda da insanların birbirlerine göstermeleri gereken bu özenli davranışlara ve nelerin saygısızlık olarak görülebileceğine dikkat çekilmiş, çeşitli karşılaştırmalar yapılmıştır.

2.11.3. Erliğin Sınanması Geleneği

Türk halk kültürünü içine alan bazı anlatılarda kahramanın kendisini topluma kabul ettirebilmesi için erliğini, yiğitliğini ispatlaması gerekir. Boğaç Han’ın boğayı öldürdükten sonra ismini aldığını düşünürsek **Dede Korkut**’ta ve diğer halk hikâyelerinde de bu motifi önemli olduğunu görürüz.

Erliğin sınanması geleneği incelediğimiz eserler içerisinde Ahmet Mithat Efendi’nin **Çerkes Özdenler** ve Namık Kemal’in **Celaleddin Harzemşah** adlı eserinde geçmektedir.

Çerkes Özdenler adlı eserde yalana ve iftiraya uğradığı için yiğitliğinden şüphe duyulan Samurkaş Bey’in düştüğü zor durumun, sonunda kendisini intihara kadar götürdüğü görülür.

“SAMURKAŞ – Bu dan dundan ne çıkar, sanki kurşunla döğüşmek yiğitlik midir? Kahramanların ziyneti kılıçtır.” (ÇÖ/340)

Samurkaş Bey, arkadaşı Canbolat Bey’in kendisi için ağladığını görünce bu durumu yadırgar; çünkü gelenekte er kişi ağlamaz, ağlamamalıdır.

“SAMURKAŞ – ...Yok ama gözyaşı istemem! Bir Çerkes beyzadesinde bu kadar zayıf kalb olduğunu görmek istemem!” (ÇÖ/350)

Samurkaş bey’in savaşta korkup kaçtığı söylentisi sonucu kayın atası, onun nişanlısından ayrılmasını ister; çünkü savaştan kaçan bir kişiyi kızıyla evlendirmek istemez. Samurkaş Bey üzerine atılı iftiralar yüzünden erlik sınavını geçememiş ve nişanlısından ayrılmak zorunda kalmıştır.

“TİMURTAŞ – Oralarını ben bilemem. Benim bileceğim, bildiğim bir şey varsa, cenkte korkup korkusundan bayılan, bunun için de kızların tezyifine duçar olan bir delikanlıya kızımı vermemekten ibarettir.” (ÇÖ/320)

Samurkaş Bey içine düştüğü durumdan dolayı herkesin diline düşmüştür. Onun bu durumunu öğrenen hiçbir kız onunla evlenmek istememektedir.

“ARSLANGÖZ – ...Bir kere kızların lisanına düşmüş olan bir delikanlı, benim için artık mahvolmuş demektir.” (ÇÖ/330)

“ARSLANGÖZ – ...Arslangöz gitmeyecek olsaydı, Samurkaş Bey müddet-i ömründe başka hiçbir kızı alamayarak bedbaht olurdu. Alacak olsa bile Arslangöz burada bulundukça, sağ oldukça hiçbir kız ona varmazdı.” (ÇÖ/331)

Erlığın sınanması toplum bazında önemsenen bir durumdur. Nitekim günümüzde de belli yörelerde askerlik, bir erlik sınaması niteliğindedir. Askere gitmeyenlere, askerliğini yapmayanlara kız verilmemesi bunun bir göstergesidir.

Celaledin Harzemşah adlı eserde de erliğin sınanması farklı bir yönüyle karşımıza çıkmaktadır. Celal, ülkesinin içinde bulunduğu durumdan kurtulması için elinden geleni yapan bir hükümdardır. Tatarların saldırısında kendi canını kurtarıp vatanına hizmet edebilmek için oğlu Kutbeddin’i ve karısı Neyyire’yi ölüme bırakmak zorunda kalmıştır.

“KUTBEDDİN – Padişahım! Babacığım! Dört yerimden yaralıyım, beni elinle öldür! Ben o mel’unlara hizmetkarlık edemem! Nasıl müşriklere şarap vereyim? Aslan yavrusunun köpek yalağına su götürdüğünü kim görmüş? Acı Padişahım! Bize acı!

CELAL – Yarabbi! Ne mücrim kulların imişiz ki bu günleri de gördük, bu lakırdıları da işittik! Geliniz bakayım! Sen Neyyire! Şu tarafıma, iki gözüm, sen de bu

tarafıma. Belki bir bela deryasından daha geçeriz. Bismillah (Neyyire'yi sağına Kutbeddin'i soluna alarak suya atılır, o sırada Tatar askeri her taraftan hücum etmeye başlar, Sind nehrine atılan İslamın birçoğu karşıya vasıl olur, Celaleddin fevkalade yorulur, hemen hemen batmaya yüz tutar.)

NEYYİRE – Dinini seversen beni bırak!

NUSRET – Padişahım Allah aşkına, din hürmetine gel, kendine gel! Arkandan yüzen hain seni de onları da esir edecek!

CELAL – Yarabbi, yarabbi, ihsan ettiğin saltanatın her türlü lezaizi içinde yalnız sevdiğim şu iki vücut kalmıştı, onlar da yoluna kurban olsun! (İkisini birden Sind nehrine bırakır.)” (CH/142)

Celal, dünyada en sevdiği iki canı, vatanı için feda etmiştir. Belki de vatanı onun erliğini sınamıştır; fakat erliği sınanan sadece Celal değildir. Aynı zamanda Celal'in oğlu Kutbeddin de babasının kendisini suda bırakmasını istemiştir. Çünkü Tatar askerlerine yakalanıp esaret altında yaşamaktansa ölüme kendine daha iyi bir çıkış yolu olarak görmüştür.

Aynı eserde yine Celal'in kardeşi Gıyas'ın vatanına ihanet etmesi sonucunda onun ölümüne ferman vermesi de erliğinin göstergesidir; çünkü kendisine ve vatanına ihanet eden kardeşi dahi olsa cezasız kalmamalıdır.

2.11.4. Ulak Geleneği

Halk anlatılarında olayların akışına etki eden elçi (ulak) gönderilmesi geleneği yaygın olarak kullanılan bir motiftir.

Ulaklar haberleşmenin yaygın olmadığı zamanlarda önemli bir haberi yaymak için atları sırtında köyden köye, ilden ile giderler.

“CANBOLAT – ...Atıma bineceğim, köyden köye gezeceğim, hem bu felaketi haber vereceğim hem de bundan sonra Timurtaş Bey ile Samurkaş Bey arasında sulh muhakkak olduğunu ilan edeceğim.” (ÇÖ/342)

Günümüzde yaygın haberleşme yöntemleri mevcutken, geçmişte durum aynı şekilde değildir. Gerek şehirlerde gerekse de başka yerlere haber gönderildiği zaman ulaklar vasıtasıyla gönderilir. Bu ulaklar savaşları, barışları, doğumları, ölümleri, düğünleri, bayramları halka duyururlar.

2.11.5. Sonradan Kazanılan Akrabalıklar

Sonradan kazanılan akrabalıklar, genellikle akraba olunmayan yabancılarla kurulan akrabalıklardır. Böylece gerçek akrabalıklar dışında, başka kimselerden de ayrı bir destek ve güç sağlanmış olur.

Kültürümüzde *tasavvurî akrabalık* ya da *yarı akrabalık* da dediğimiz bu akrabalık biçimi, insanlar arasındaki özel bir yakınlaşmadır. Bu akrabalıklar, kana bağlı olmayıp sözleşmeye dayalıdır. Birbirini seven samimi, içten kişilerin bu tür yakınlıklar kurması, onların dostluklarının pekiştirilmesine yaramıştır.

Aralarında kan bağı olmayan; fakat belli yakınlıklardan dolayı akrabalık ilişkisi kazanan kişilere dair diyaloglar eserlerde yer yer görülmektedir.

“HESNA HANIM –...Üvey ana mıyım değil miyim? Kızımdan, kardeşimden başka laf söylemezken üvey ana olduğum için yaranamıyorum.” (A/84)

“ZEKİYE – Sütineciğim! Benim merhametli sütineciğim! Ben sana böyle acı lakırdılar söyler miydin?” (VYS/36)

“ANA – ...Canım hemşehri! Şu ormana kadar gidip de bu işi iyice anlar mısın?” (ASYAEM/146)

“ARSLANGÖZ – Bir kabileden, bir köyden olunca birbirimize hemşehri demek adettir de onun için diyoruz.” (ÇÖ/312)

“CANBOLAT – ...Ben Samurkaş Bey’i kardeşim gibi nasıl seversem, Timurtaş Bey’i de babam gibi öyle severim. Komşuluk hakkına da riayetim vardır.” (ÇÖ/340)

Eserlerde üvey analık, sütninelik, hemşerilik, komşuluk gibi aslında akrabalık bağı olmayan; ama geleneğimiz içerisinde önemli yeri olan bazı kişi yakınlıklarından bahsedildiği görülmektedir.

Sonradan kazanılan akrabalık ilişkileri toplumumuzda kurumsallaşarak belli normlar çerçevesine konulmuşlardır. İncelediğimiz eserler içerisinde karşılaştığımız unsurların dışında geleneklerimiz içerisinde hâlâ yaşayan kan kardeşliği, ahret kardeşliği, sütkardeşliği, Kur’an kardeşliği, musahiplik, sağdıçlık, kirvelik, ebe anneliği, dünürlük, ad babalığı gibi akrabalık çeşitleri de mevcuttur. Bu akrabalık çeşitleri geleneklerimiz içerisinde geçmişte olduğu gibi günümüzde de yaygın bir şekilde varlığını sürdürmektedir.

2.11.6. Avcılık Geleneği

Gelenekler içerisinde av ve avcılık esasına dayanan yaklaşımlar ve davranışlar halk arasında eskiden olduğu gibi yaşamasa da belli yörelerde halen yaşam tarzı olarak benimsenmekte ve etkisini devam ettirmektedir.

Avcılık, Türklerde günümüzden çok eski zamanlara kadar giden bir geleneğe sahiptir. İnsanlık tarihinin ilk dönemlerinden itibaren avcılığın temel bir hayat tarzı olarak, beslenme ile doğrudan bağlantısı da akla gelen bir gelenektir. Avcılıkta beslenme ihtiyacı karşılanırken, savaşçı özellikler de okun kullanılmasıyla gelenekselliğini sürekli kılmıştır. Türk avcılarının inancında, Altay Türk avcı ruhunun yerini İslamiyet'ten sonra evliyalar tutmaktadır. Avın verimli ve başarılı olması için sahada bulunan evliya yatırırlarından yahut "Avluk" yani avın yapıldığı bölgedeki ağaçtan ve saireden şeytana karşı uğur dilerler. Av esnasında silahı kendisine yar olmazsa, şeytanı ortadan kaldırmak için, yanındaki köpeğini silahının üstünden atlatır. Köpeksiz bulunduğu anda ise bizzat kendisi atlar. Bu merasim bir nevi ateş kültüründen kalma eski bir inançla, kötü ruhlardan temizlenmeyi gösterir.

Bozkır Türk kültürünün en eski ve köklü geleneklerinden biri olarak; tabiatla var olanı toplama ve evcilleştirme etkinliğinin, hayvansal boyutunu oluşturan avcılık, orman kültü ve dağ kültürünün de önemli bir parçasıdır.

“ARSLANGÖZ – Kafkas Dağları artık Samurkaş Bey’e mübarek olsun. İsteddiği yerinde avlansın!” (ÇÖ/352)

Türk Halk Edebiyatı içerisinde efsanelerden, destanlardan, halk hikayelerinden tutun da türkülerimizden, manilerimize kadar her türlü anlatı türü içerisinde hem tabiatı ve insan hayatını hem de toplumu düzenleyen kutsallıklar olarak işlev gören av kültü ve avcılık geleneği, incelediğimiz eserler içerisinde sadece Ahmet Mithat Efendi'nin **Çerkes Özdenler** adlı eserinde geçmektedir. Bu eser Çerkes kültürünün birçok geleneksel unsurunu yansıttığı gibi Türk kültürünün başat öğelerinden olan avcılık mevzuuna da değinmesi yönüyle önemlidir.

SONUÇ

Türk tiyatrosunun önemli dönüm noktalarından biri olan Tanzimat Dönemi tiyatrosu, sahne çalışması açısından olduğu kadar, yazılan tiyatro eserlerinin niteliği bakımından da dikkat çekicidir. Bu dönemde yazılan eserlerin ihtiva ettiği konuların sınırlı olması, ayrıca üzerinde durulması gereken bir konudur.

Edebiyatımızı devirler ve nesiller açısından değerlendiren bazı araştırmacıların, edebi eserler hakkındaki hükümlerini, genellikle popüler eserlere bakarak verdiklerini gördük. Bu durum Tanzimat Dönemi tiyatroları için de söz konusu olmuştur. Tiyatro eserleri incelenirken belli başlı bazı yazarlarımızın eserleri üzerinde durulmuş, diğerleri pek de gündeme getirilmemiştir. Yaptığımız çalışma sırasında adından sık bahsedilmeyen Feraizcizade Mehmet Şakir, Ebuzziya Tevfik gibi yazarların eserlerinin de, en az diğerleri kadar başarılı olduğunu gördük.

Tiyatro, diğer edebî türlerden farklı bir şekilde meselelere bakmaktadır. Tiyatro, insanı merkez kabul eder. Sosyal hayatın çeşitli yönlerini kimi zaman gösterme, kimi zaman da anlatma yoluyla sahneye aktarır. Tanzimat Dönemi tiyatrolarında ise, genellikle anlatma yolunun tercih edildiğini gördük.

Tanzimat tiyatrosundaki eserlerin çoğu tezlidir. Bu eserlerde eleştirilen ya da savunulan birer problem vardır. Problemlerin arkasında devrin ıstırapları, eğilimleri, istekleri, manevi çabası, yani devrin psikolojisi ortaya çıkmaktadır. Yazıldıkları devrin manevi hayatını parça parça bölümler halinde veren bu eserlere bakınca, o zamana kadar tanımadığı yeni kavramlarla karşılaşmış, manevi olarak bunalmış, kararsızlık içerisinde yaşayan tereddütlü bir toplum karşımıza çıkar.

Çalışmamızın başından beri önemsedığımız ilkelerin başında, halkbilimi disiplini çerçevesinde Tanzimat Dönemi tiyatro eserlerinin içindeki folklorik unsurları tespit edip, bu unsurlardan hareketle yorumlar yaparak ortaya çıkan sonuçları değerlendirmek gelir. Eserlerde hangi unsurun ne kadar ve ne şekilde yer aldığını tespit ettik. Bunu yaparken de tüm bilgilerin eksiksiz olduğu iddiasında değiliz ancak; eserleri büyük bir titizlikle inceleyerek her neslin okuması gereken bu ölümsüz eserlerin folklorik yönleriyle anlaşılmasına katkıda bulunmaya çalıştık.

İncelediğimiz eserler Tanzimat Dönemi'nin bahsi geçen önemli edebiyat adamlarının kalemlerinden çıkan tiyatro eserleri olduğu için, genel olarak bu eserlerin büyük bir kısmında mahallileşme çabalarını gördük. Halk kültürüne yönelişin önemli

bir ayağı olarak eserlerde halkbilimi unsurlarının sık sık kullanıldığını, kimi zamanda bu unsurlara yönelik olumsuz eleştiriler yöneltildiğine rastladık.

Tanzimat Dönemi, Türk Edebiyat Tarihi içerisinde üzerinde en fazla konuşulan dönemlerden biri olmuştur. Tanzimat ile başlayan medeniyet değişikliği, eserlerde belirgin bir ikilik şeklinde karşımıza çıkar. İncelediğimiz eserlerin çoğunda kökü mazide olan değerlerin, Batı'dan gelen değerler karşısındaki durumu ortaya konarak, bu ikilik ironik bir şekilde işlenir.

Bazı eserler halkbilim unsurları açısından son derece zengin örneklerle doluyken; bazılarında çok az unsurun işlendiğine şahit olduk. Bu durum eserlerin konusuna göre değişiklik göstermektedir. Özellikle Şinasi'nin **Şair Evlenmesi**'nde, Namık Kemal'in, Ahmet Mithat Efendi'nin, Direktör Ali Bey'in eserlerinde son derece zengin halk bilimi unsurlarının mevcut olduğunu gördük. Bununla birlikte Ahmet Vefik Paşa'nın Moliere'den yaptığı tercümelerde, Recaizade Mahmut Ekrem'in ve Abdulhak Hamit Tarhan'ın eserlerinde beklediğimiz kadar halk bilimi unsuruna rastlamadık.

Eserlerde halk biliminin birçok konusuyla karşılaştık; fakat hiç şüphesiz ki, bazı konular diğerlerine göre çok daha belirgin bir şekilde işlenmiştir. Örneğin, Halk edebiyatı unsurları içerisinde kalıplaşmış sözlerin çok sık kullanıldığını gördük. Bununla birlikte geçiş dönemleri unsurları ve inanışlar ile alakalı unsurlarla da yoğun bir şekilde karşılaştık; fakat eserlerde geçen bazı diyaloglarda bu unsurlara yoğun eleştiriler yapıldığını gördük. Mesela Şinasi'nin **Şair Evlenmesi**'nde evlenme biçimleri ve evlenme ile ilgili inanç ve pratiklere yoğun eleştiriler yapılmaktadır. Ahmet Mithat Efendi'nin **Açıkbaş, Çengi Yahut Daniş Çelebi** adlı eserleriyle; Feraizcizade Mehmet Şakir'in **Evhâmi** adlı eserlerinde birçok folklorik unsur kullanılmakla birlikte halk inançlarıyla ilgili yoğun eleştiriler yapıldığı görülür. Yine Ahmet Mithat Efendi'nin **Fürs-i Kadimde Bir Facia Yahut Siyavuş**, Namık Kemal'in **Celaledin Harzemşah** ve Şemseddin Sami'nin **Gave** gibi konusunu tarihten alan eserlerinde halk inançlarıyla ilgili çok farklı unsurlarla karşılaştık.

İncelediğimiz eserlerin eksik yanlarından biri de Geleneksel Türk tiyatrosuna sırt çevrilmiş olması yönünde düşünülebilir. Geleneksel tiyatromuzun birikimlerinden istifade etmek yerine, Batı tiyatrosunu taklit etmeye çalışan yazarlarımız, bazı eserlerinde hem kültürel gerçeklerimizden uzaklaşmışlar, hem de konularını dar bir çerçevede tutmuşlardır. Hâlbuki Meddah, Orta Oyunu ve Karagöz'ün elde ettiği birikim, tiyatro eserlerine aktarılmış olsaydı, bugün birçok klasik değerde tiyatro

eserimizin bulunması mümkün olacaktı. Feraizcizade Mehmet Şakir'in **Evhâmi** adlı eserinde görülen geleneksel tiyatronun etkisi de kısmi bir çerçevede kalmaktan öteye gidememiştir.

Bilindiği gibi, noktalama işaretleri ilk defa Tanzimat'tan sonra kullanılmaya başlanmıştır. İlk defa karşılaşılan bu işaretlerin kullanımında tiyatro yazarlarımız çeşitli acemilikler yaşamışlardır. Kimi yazarlar, okuyucuya noktalama işaretleri hakkında açıklamalarda bulunarak, bu işaretler konusunda onları bilgilendirme yoluna gitmişlerdir. Eserlerde kullanılan dilin sadeliği de ayrıca dikkat çekicidir. Kimi zaman geçmişten gelen alışkanlıklardan kaynaklanan sanatlı söz gruplarına yer verilse de, eserlerin oynanabileceği düşünülerek dilinin geniş kitleler tarafından anlaşılır olmasına dikkat edilmiştir; ancak Hikâye-i İbrahim Paşa Be İbrahim-i Gülşeni ve Celaleddin Harzemşah gibi sırf okunmak üzere yazılmış olan eserlerde aynı kaygının olduğunu söyleyemeyiz.

Son söz olarak diyebiliriz ki, Tanzimat Dönemi içerisinde yazılan ve incelememize esas olan eserlerde, yeni bir zihniyetin, yeni bir oluşumun etkileri görülmekle birlikte; yazarlar beslendikleri coğrafyanın kültürel değerlerini de ortaya koymuşlardır. Halkın temsilcisi konumunda olan sanatçılar halk kültürüyle beslenmiş, folklorik unsurları hem yaşamış hem de eserleriyle yaşatmışlardır.

KAYNAKÇA

- AHMET MİTHAT EFENDİ (1998a), **Açıkbaş**, Dergâh Yayınları, İstanbul.
- _____ (1998b), **Ahz-ı Sar Yahut Avrupa'nın Eski Medeniyeti**, Dergâh Yayınları, İstanbul.
- _____ (1998c), **Çengi Yahut Daniş Çelebi**, Dergâh Yayınları, İstanbul.
- _____ (1998ç), **Çerkes Özdenler**, Dergâh Yayınları, İstanbul.
- _____ (1998d), **Eyvah**, Dergâh Yayınları, İstanbul.
- _____ (1998e), **Fürs-i Kadimde Bir Facia Yahut Siyavuş**, Dergâh Yayınları, İstanbul.
- _____ (1998f), **Hükm-i Dil**, Dergâh Yayınları, İstanbul.
- AHMET VEFİK PAŞA (1970), **Zor Nikâhı**, Remzi Kitabevi, İstanbul.
- _____ (2009), **Zoraki Tabip**, Parıltı Yayıncılık, İstanbul.
- AKI, Niyazi (1989), **Türk Tiyatro Edebiyatı Tarihi I**, Dergâh Yayınları, İstanbul.
- AKSAN, Doğan (1997), **Anlambilim**, Engin Yayınevi, Ankara.
- _____ (2003), **Her Yönüyle Dil**, TDK Yayınları, Ankara.
- AKSOY, Erol (2005), **Ahmet Hamdi Tanpınar'ın Eserlerinde Halk Bilimi Unsurları** (EÜ Sosyal Bilimler Enstitüsü, Basılmamış Yüksek lisans Tezi), Kayseri.
- AKSOY, Ömer Asım (2010), **Atasözleri ve Deyimler Sözlüğü I**, İnkılâp Kitapevi, İstanbul.
- AKTUNÇ, Hulki (1998), **Türkçenin Büyük Argo Sözlüğü**, Yapı Kredi Yayınları, İstanbul.
- ALANGU, Tahir (1983), **Türkiye Folkloru El Kitabı**, Adam Yayınları, İstanbul.
- ALİ BEY (1961), **Letafet**, Remzi Kitabevi, İstanbul.
- _____ (2001a), **Ayyar Hamza**, Mitos Boyut Yayınları, İstanbul.
- _____ (2001b), **Geveze Berber**, Mitos Boyut Yayınları, İstanbul.
- _____ (2001c), **Kokona Yatıyor**, Mitos Boyut Yayınları, İstanbul.
- _____ (2001ç), **Misafir-i İstiskal**, Mitos Boyut Yayınları, İstanbul.
- ALPTEKİN, Ali Berat - Esmâ ŞİMŞEK (1989), *“Dede Korkut Hikâyelerinin Motif Yapısı”*, **Türk Dünyası Araştırmaları**, S. 59, s. 110-133, İstanbul.
- _____ (1990), *“Türk Destanlarının Motif Yapısı I”*, **Türk Dünyası Araştırmaları**, S. 65, s. 197-254, İstanbul.

- ALPTEKİN, Ali Berat (2005) **Halk Hikâyelerinin Motif Yapısı**, Akçağ Yayınları, Ankara.
- ALTUN, Işıl (2004), **Kandıra Türkmenlerinde Doğum, Evlenme ve Ölüm**, Yayıncı Yayınları, Kocaeli.
- AND, Metin (1973), **Tiyatro Kılavuzu**, Milliyet Yayınları, İstanbul.
- _____ (1977), **Dünyada ve Bizde Gölge Oyunu**, Türkiye İş Bankası Kültür Bankası Yayınları, Ankara.
- _____ (1985), **Geleneksel Türk Tiyatrosu – Köylü ve Halk Tiyatrosu Gelenekleri**, İnkılap Kitabevi, İstanbul.
- _____ (2009), **Başlangıcından 1983’e Türk Tiyatro Tarihi**, İletişim Yayınları, İstanbul.
- ARTUN, Erman (1998), “*Tekirdağ Halk Kültüründe Geçiş Dönemleri Doğum – Evlenme – Ölüm*”, **Türk Dünyası İncelemeleri Dergisi**, S. 9, s. 85 – 101, İstanbul.
- _____ (2004), **Anonim Türk Halk Edebiyatı Nesri**, Kitabevi Yayınları, İstanbul.
- _____ (2009a), **Türk Halkbilimi**, Kitabevi Yayınları, İstanbul.
- _____ (2009a), **Türk Halk Edebiyatına Giriş**, Kitabevi Yayınları, İstanbul.
- ASLAN, Ensar (2008), **Türk Halk Bilimi**, Maya Akademi Yayınları, Ankara.
- AVCIOĞLU, Doğan (1995), **Türklerin Tarihi**, Tekin Yayınları, İstanbul.
- AYTAŞ, Gıyasettin (2002), **Tanzimatta Tiyatro Edebiyatı Tarihi**, Akçağ Yayınları, Ankara.
- BACHELARD, Gaston (1995), **Ateşin Tinçözümlemesi**, Öteki Yayınları, Ankara.
- BARBAROSOĞLU, Fatma (2002), **Moda ve Zihniyet**, İz Yayıncılık, İstanbul.
- BAŞÇETİNÇELİK, Ayşe (1998), **Adana Halk Kültüründe Geçiş Dönemleri, Doğum, Evlenme, Ölüm**, (ÇÜ Sosyal Bilimler Enstitüsü, Basılmamış Yüksek Lisans Tezi), Adana.
- BAŞGÖZ, İlhan (1986), **Folklor Yazıları**, Adam Yayınları, İstanbul.
- BAŞUĞUR, Emine (1998), **Türk Halk Kültüründen Derlemeler**, Kültür Bakanlığı Yayınları, Ankara.
- BAYAT, Fuzuli (2006), **Ana Hatlarıyla Türk Şamanlığı**, Ötüken Yayınları, İstanbul.
- _____ (2007), **Mitolojiye Giriş**, Ötüken Yayınları, İstanbul.

- BAYRAM, Ahmed Nureddin (1997), **İslam Göre Cin, Sara, Sihir ve Büyü**, Akçağ Yayınları, Ankara.
- BORATAV, Pertev Naili (2003), **100 Soruda Türk Folkloru**, K Kitaplığı, İstanbul.
- CABUR, Ayşegül Kılınç (2006), **Tarık Buğra'nın Romanlarındaki Halk Bilimi Unsurları Üzerine Bir İnceleme**, (SÜ Sosyal Bilimler Enstitüsü, Basılmamış Yüksek Lisans Tezi), Konya.
- CHALLAYE, Felicien (2007), **Dinler Tarihi**, Varlık Yayınları, İstanbul.
- ÇATIKTAŞ, Ata (2001), **Maniler (Kilisli Rifat Bilge)**, MEB Yayınları, Ankara.
- ÇAY, Abdulhaluk (1988), **Türk Ergenekon Bayramı Nevruz**, Türk Kültürünü Araştırma Vakfı Yayınları, Ankara.
- _____ (1991), **Hidrellez Kültür – Bahar Bayramı**, Türk Kültürünü Araştırma Vakfı Yayınları, Ankara.
- ÇELTİKÇİ, Orhan (2007), **Yaşar Kalafat'ın Eserlerinde Türk Dünyası Kültür ve Halk İnançları**, IQ Yayınları, İstanbul.
- ÇETİNKAYA, Bayram Ali (2008), **Sayıların Gizemi ve Tasavvufun Dinamikleri**, İnsan Yayınları, İstanbul.
- ÇİFTÇİ, Gülden (2010), **Mehmet Akif Ersoy'un "Safahat" Adlı Kitabının Halk Edebiyatı ve Halk Bilimi Unsurları Üzerine Bir İnceleme** (SÜ Sosyal Bilimler Enstitüsü, Basılmamış Yüksek Lisans Tezi), Konya.
- ÇOBANOĞLU, Özkul (2000), *"Türk Dünyası Sosyokültürel Bağlamında Nevruz Bayramının Yapısal ve İşlevsel Bakımdan Halkbilimsel Çözümlemesi"*, **Uluslararası Nevruz Sempozyumu Bildirileri**, Kültür Bakanlığı Yayınları, Ankara.
- _____ (2003), **Türk Halk Kültüründe Memoratlar ve Halk İnançları**, Akçağ Yayınları, Ankara.
- _____ (2003b), **Türk Dünyası Epik Destan Geleneği**, Akçağ Yayınları, Ankara.
- _____ (2008), **Halkbilimi Kuramları ve Araştırma Yöntemleri Tarihine Giriş**, Akçağ Yayınları, Ankara.
- ÇORUHLU, Yaşar (2000), **Türk Mitolojisinin Ana Hatları**, Kabalcı Yayınları, İstanbul.
- DUVARCI, Ayşe (1993), **Türkiye'de Falcılık Geleneği İle Bu Konuda İki Eser**, Ersal Matbaası, Ankara.
- ELÇİN, Şükrü (2000), **Halk Edebiyatına Giriş**, Akçağ Yayınları, Ankara.

- ENGİNÜN, İnci (2003), **Cumhuriyet Dönemi Türk Edebiyatı**, Dergâh Yayınları, İstanbul.
- FERAİZCİZADE MEHMET ŞAKİR (1974), **Evhami**, Varlık Yayınları, İstanbul.
- _____ (2002), **İlk Göz Ağrısı**, Mitos Boyut Yayınları, İstanbul.
- FROMM, Erich (1995), **Rüyalar, Masallar, Mitoslar**, Arıtan Yayınları, İstanbul.
- GARİPER, Cafer (2005), **Türk Edebiyatı El Kitabı**, Grafiker Yayınları, Ankara.
- GÜNAY Ünver (2007), **Türklerin Dini Tarihi**, Rağbet Yayınları, İstanbul.
- GÜZEL Abdurrahman (2010), **Türk Halk Edebiyatı El Kitabı**, Akçağ Yayınları, Ankara.
- IŞIK, Neşe (2001), **Doğu Karadeniz Bölgesinden Derlenen Olağanüstü Varlıklar ile İlgili Efsaneler Üzerine Bir İnceleme** (FÜ Sosyal Bilimler Enstitüsü, Basılmamış Doktora Semineri), Elazığ.
- İNAN, Abdulkadir (2000), **Tarihte ve Bugün Şamanizm**, Türk Tarih Kurumu Yayınları, Ankara.
- KAFESOĞLU, İbrahim (2002), **Eski Türk Dini**, Yeni Türkiye Yayınları, Ankara.
- KALAFAT, Yaşar (2006), **Doğu Anadolu'da Eski Türk İnançlarının İzleri**, Ebabil Yayınları, Ankara.
- _____ (2007a), **Türk Kültürlü Halklarda Halk İnançları I**, Lalezar Kitabevi, Ankara.
- _____ (2007b), **Türk Kültürlü Halklarda Halk İnançları IV**, Lalezar Kitabevi, Ankara.
- KAPLAN, Mehmet (1948), **Namık Kemal Hayatı ve Eserleri**, İstanbul.
- KAPLAN, İbrahim (2010), **Van Gölü Çevresinde Şamanizm İzleri** (FÜ Sosyal Bilimler Enstitüsü, Basılmamış Yüksek Lisans Tezi), Elazığ.
- KAYA, Doğan (1999), **Anonim Halk Şiiri**, Akçağ Yayınları, Ankara.
- KILIÇ, Abdullah (2001), **Isparta Halk Kültüründen Örnekler**, Hapem Yayınları, Ankara.
- KONUR, Tahsin (2001), **Devlet – Tiyatro İlişkisi**, Dost Kitabevi, Ankara.
- KORKMAZ, Ramazan, vd. (2005), **Yeni Türk Edebiyatı El Kitabı**, Grafiker Yayınları, Ankara.
- KORKMAZ, Zeynep (2007), **Türkiye Türkçesi Grameri (Şekil Bilgisi)**, TDK Yayınları, Ankara.
- KUNOS, Ignacs (2001), **Türk Halk Edebiyatı**, Akçağ Yayınları, Ankara.

- KUT, Günay (2002), **Türkler**, Yeni Türk Yayınları, Ankara.
- LEVİ – STRAUSS, Claude (1986), **Mit ve Anlam**, Alan Yayıncılık, İstanbul.
- NAMIK KEMAL (2004), **Gülnihal**, Birleşik Matbaası, İstanbul.
- _____ (2005a), **Akif Bey**, Beyaz Balina Yayınları, İstanbul.
- _____ (2005b), **Celaleddin Harzemşah**, Akçağ Yayınları, Ankara.
- _____ (2008a), **Vatan Yahut Silistre**, Akçağ Yayınları, Ankara.
- _____ (2008b), **Zavallı Çocuk**, Elips Kitap, Ankara.
- OCAK, Ahmet Yaşar (1983), **Bektaşî Menkabelerinde İslam Öncesi İnanç Motifleri**, Enderun Kitabevi, İstanbul.
- _____ (2007), **İslam – Türk İnançlarında Hızır Yahut Hızır – İlyas Kültü**, Kabalcı Yayınları, İstanbul.
- OĞUZ, Öcal (2000), **Türk Dünyası Halk Biliminde Yöntem Sorunları**, Akçağ Yayınları, Ankara.
- OKAY, Orhan (1991), **Batı Medeniyeti Karşısında Ahmed Mithat Efendi**, MEB Yayınları, Ankara.
- _____ (1998), **Sanat ve Edebiyat Yazıları**, Dergâh Yayınları, İstanbul.
- ONAY, Ahmet Talat, (1996) **Türk Halk Şiirlerinin Şekil ve Nev'i**, Akçağ Yayınları, Ankara.
- ÖGEL, Bahaeddin (1993), **Türk Mitolojisi I**, TTK Yayınları, Ankara.
- ÖRNEK, Sedat Veyis (1998), **100 Soruda İlkelerde Din, Büyü, Sanat, Efsane**, Gerçek Yayınları, İstanbul.
- _____ (2000), **Türk Halkbilimi**, Kültür Bakanlığı Yayınları, Ankara.
- PALA, İskender (2007), **İki Dirhem Bir Çekirdek**, Kapı Yayınları, İstanbul.
- PEKMAN, Yavuz (2002a), *Tanzimat Dönemi Oyun Yazarlığında Batılılaşma Olgusu*, **Tiyatro Araştırmaları Dergisi**, S. 14, s. 4-39, Ankara.
- _____ (2002b), **Çağdaş Tiyatromuzda Geleneksellik**, Mitos Boyut Yayınları, İstanbul.
- PROPP, Vladimir (1998), **Folklor Teori ve Tarih**, Avesta Yayınları, İstanbul.
- PÜSKÜLLÜOĞLU, Ali (2004a), **Türk Atasözleri Sözlüğü**, Arkadaş Yayınları, Ankara.
- _____ (2004b), **Türkçe Sözlük**, Arkadaş Yayınları, Ankara.
- RECAİZADE MAHMUT EKREM (2005), **Afife Anjelik**, Akçağ Yayınları, Ankara.
- _____ (2010), **Çok Bilen Çok Yanılır**, Kitapzamanı Yayınları, İstanbul.

- SAKAOĞLU, Saim (2003a), **101 Anadolu Efsanesi**, Akçağ Yayınları, Ankara.
- _____ (2003b), **101 Türk Efsanesi**, Akçağ Yayınları, Ankara.
- _____ (2007), **Masal Araştırmaları**, Akçağ Yayınları, Ankara.
- _____ (2009), **Efsane Araştırmaları**, Kömen Yayınları, Konya.
- SCHIMMEL, Annemarie (2000), **Sayıların Gizemi**, Kabalcı Yayınları, İstanbul.
- SEYİDOĞLU, Bilge (1985), “*Masal*”, **Türk Dili ve Edebiyatı Ansiklopedisi 6**, İstanbul.
- ŞEMSETTİN SAMİ (2004), **Seydi Yahya**, Akçağ Yayınları, Ankara.
- _____ (2009), **Gave**, Parıltı Yayıncılık, İstanbul.
- ŞEN, Semra (1995), **Hüseyin Rahmi Gürpınar’ın Romanlarındaki Folklor Unsurları**, (AÜ Sosyal Bilimler Enstitüsü, Basılmamış Yüksek Lisans Tezi), Erzurum.
- ŞENER, Cemal (1996), **Şamanizm**, BDS Yayınları, İstanbul.
- ŞENER, Sevda (2001), **Dünden Bugüne Tiyatro Düşüncesi**, Dost Kitabevi Yayınları, Ankara.
- _____ (2003), **Gelişim Sürecinde Türk Tiyatrosu**, Alkım Yayınevi, İstanbul.
- ŞENESEN, Refiye (2000), “*Şahmeran Lokman Hekim ve Adana Efsaneleri*”, **Efsaneden Tarihe tarihten Bugüne Adana Köprü Başı**, Yapı Kredi Yayınları, İstanbul.
- ŞENOCAK, Ebru (2001), *Göktürk Yazıtlarında Türk Halk Edebiyatı Unsurları*, **Fırat Üniversitesi Sosyal Bilimler Dergisi**, S. 2, s. 165-176, Elazığ.
- ŞİMŞEK, Esmâ (1990), “*Çukurovada Anlatılan ‘Alkarısı’ Efsanelerinin Türk Efsaneleri İçerisindeki Yeri*”, **I. Uluslararası Karacaoğlan ve Çukurova Halk Kültürü Sempozyumu**, Adana.
- _____ (1996), “*Türk Folklor ve Halk Edebiyatında Elma*”, **Türk Dünyası Araştırmaları**, S. 105, s. 203 – 216, İstanbul.
- _____ (2001), **Yukarı Çukurova Masallarında Motif ve Tip Araştırması c.1**, Kültür Bakanlığı Yayınları, Ankara.
- _____ (2003a), “*Anadolu’da Yağmur Duasına Bağlı Oynanan Bir Oyun: ‘Çömçeli Gelin’*”, **Milli Folklor**, S. 60, s. 78 – 87, Ankara.
- _____ (2003b), “*Kadirli ve Sumbas (Osmaniye)’ta Evlenme Âdetleri*”, **Folklor /Edebiyat**, S. 34, s. 135 – 155, Ankara.

- _____ (2007), “*Karaca Oğlan’a Bağlı Olarak Anlatılan Kısa Hikayeli Türküler*”, **Milli Folklor**, S. 76, s. 40 – 49, Ankara.
- ŞİNASI (2009), **Şair Evlenmesi**, Remzi Kitabevi, İstanbul.
- ŞİŞMAN, Bekir (2007), **Şehname’nin Türk Kültür ve Edebiyatına Etkileri**, Ötüken Neşriyat, İstanbul.
- TAN, Nail (2008), **Folklor (Halkbilimi)**, Özal Matbaası, İstanbul.
- _____ (1986), **Folklorumuzda Ölçülü Sözler**, Halk Kültürü Yayınları, İstanbul.
- TANPINAR, Ahmet Hamdi (2003), **19 uncu Asır Türk Edebiyatı Tarihi**, Çağlayan Kitabevi, İstanbul.
- TEKEREK, Nurhan (2004), *Tiyatromuzun Modern Tiyatroyla Kesişmesi Yolunda Gelenekselin Önemi ve Baltacıoğlu’ndan Bir Deneme: Kafa Tamircisi*, **Tiyatro Araştırmaları Dergisi**, S. 17, s. 35-49, Ankara.
- TEZCAN, Mahmut (1982), *Türklerde Yemek Yeme Alışkanlıkları ve Buna İlişkin Davranış Kalıpları*, **Türk Mutfağı Sempozyumu Bildirileri**, Ankara Üniversitesi Basımevi, Ankara.
- TOPÇU, Mümin (2008), **Yaşar Kemal’in Romanlarında Halk Bilimi Unsurları** (DÜ Sosyal Bilimler Enstitüsü, Basılmamış Doktora Tezi), Diyarbakır.
- TÜRKÇE SÖZLÜK (1998), Türk Dil Kurumu Yayınları, Ankara.
- TÜRKMEN, Fikret (1974), *Türk Halk Hikâyelerinde Gökyüzü İle İlgili Alegoriler*, **I. Uluslar arası Folklor Semineri Bildirileri**, Ankara.
- UÇ, Himmet (2000), **Ahmet Mithat Sanat ve Edebiyatı**, Bizim Büro Basımevi, Ankara.
- YILDIRIM, Dursun (1998), **Türk Bitiği**, Akçağ Yayınları, Ankara.
- YILDIZ, Saadettin (2006), **Tanzimat Dönemi Edebiyatı**, Nobel Yayınları, Ankara.
- YILMAZ, Asaf Atalay (2010), **Dinler Tarihi**, Alter Yayınları, Ankara.
- YÖRÜKAN, Yusuf Ziya (2006), **Müslümanlıktan Evvel Türk Dinleri, Şamanizm**, Ötüken Yayınları, İstanbul.

ÖZ GEÇMİŞ

1984 Bingöl doğumluyum. İlköğrenimimi Bingöl 100. Yıl İlköğretim Okulu'nda, ortaöğrenimimi Bingöl Anadolu Öğretmen Lisesi'nde tamamladım. 2002 yılında kazandığım Gazi Üniversitesi, Gazi Eğitim Fakültesi, Türk Dili ve Edebiyatı Öğretmenliği Bölümünü 2007 yılında “Birleştirilmiş Tezsiz Yüksek Lisans” derecesi ile bitirdim. 2009 yılında Bingöl Üniversitesi'nde Türk Dili Okutmanlığı görevine başladım. Hâlâ bu görevi icra etmekteyim.