

# BİR RASYONALİSTİN ROMANTİK İSYANI: ŞAİR EVLENMESİ

LAURENT  
MIGNON\*

## Özet

*Bu bildiriye, İbrahim Şinasi'nin Şair Evlenmesi (1860) adlı oyunu üzerine odaklanılarak, Tanzimat sonrası aydınların Avrupa kökenli zıtdüşünce ve sanat akımlarını bir arada sahiplenmeleri irdelenmekte. Oyunun, geleneksel ve toplumsal değerlere meydan okuyan başkişisi Müştak Bey'in Kumru Hanım'a duyduğu yasak aşk, romantik bir isyanın temelini oluşturur. Çoğu eleştirmenin ve edebiyat tarihçisinin iddia ettiği aksine, Müştak Bey'in tutumu alafrağ züppeliğin ilk temsilinden ziyade toplumsal ve geleneksel statükoyu sorgulayan bir tavidir. Müştak Bey tavrıyla, manipüle edilen halka karşı koyarak, özgürleşmeye ve geleneksel otoriteyi yıkmaya çalışır.*

*Anahtar sözcükler: İbrahim Şinasi (1826-1871), coşumculuk, otorite, batılılaşma*

## Abstract

*Focusing on İbrahim Şinasi's The Poet's Wedding (1860), this paper explores the simultaneous appropriation by post-Tanzimat thinkers of conflicting European intellectual and artistic movements. The forbidden love felt by Müştak Bey, the main character of the play, for Kumru Hanım is the base of a romantic rebellion which challenges the traditional and customary values of Ottoman Islamic society. Unlike what most critics and literary historians have argued, Müştak Bey's attitude should not be interpreted as an early representation of the westernised dandy-type, but as a stand against the social status quo. With his attitude Müştak Bey tries to emancipate himself confronting a manipulated people and to subvert traditional authority.*

*Key words: İbrahim Şinasi (1826-1871), romanticism, authority, westernisation*

\*Yrd. Doç. Dr., Bilkent Üniversitesi, Türk  
Edebiyatı Bölümü.



1 Ahmet Hamdi Tanpınar, **19'uncu Asır Türk Edebiyatı Tarihi** (İstanbul: Çağlayan Kitabevi, 1997), s. 205.

“Şair Evlenmesi'nin ehemmiyeti, sade ilk tecrübe oluşunda kalmaz.Bu küçük piyeste bugün bile alınacak dersler vardır “  
(Ahmet Hamdi Tanpınar, *19uncu Asır Türk Edebiyatı Tarihi*)<sup>1</sup>

2 Laurent Mignon, **Gezginin Günlüğü** (Ankara: Hece, 2002 içinde Nizar Kabbani, “Trafik İşaretleri “), s. 55.

“büyük aşk toplumsal düzene muhaliftir bütün yasaları çiğner “  
(Nizar Kabbani, “ Trafik İşaretleri “)<sup>2</sup>

(I)

3 Şinasi, **Şair Evlenmesi**, Haz.: Cevdet Kudret (İstanbul: Yeditepe, 1959 içinde Cevdet Kudret, “Şair Evlenmesi”), s. 13-20.

İbrahim Şinasi'nin (1826-1871) 1859 yılında yazdığı, 1860 yılında **Tercüman-ı Ahvâl** gazetesinde yayımladığı **Şair Evlenmesi** adlı oyun üzerinde tekrar durmanın ne anlamı olabilir? Bu soru kuşkusuzca yerindedir. İlk olmasa da, ilk Türkçe oyunlardan olan **Şair Evlenmesi**, birçok edebiyat ve tiyatro araştırmacı tarafından derli toplu bir biçimde incelenmiş bir Tanzimat sonrası tiyatro metnidir. Cevdet Kudret, bu töre ve karakter komedisinin modern Türk tiyatrosunun inşasına doğru önemli ve başarılı bir adım olduğunu altını çizer. Ona göre, Şinasi bu oyunda ortaoyunu ve Karagöz gibi yerli oyun geleneklerini Fransız tiyatrosunun etkileriyle başarılı bir biçimde birleştirmiş, canlı ve inandırıcı bir sahne dili kullanmış ve özgün bir tiyatro terminolojisi geliştirmiştir. <sup>3</sup>

4 Tanpınar, A.g.e., s. 206.

İçerik itibarıyla bu oyun, Tanzimat sonrası edebiyatın bazı önemli konularını işlemektedir. Ahmet Hamdi Tanpınar'ın deyişiyle “o zamana kadar semtine uğramadığı yeni bir realizmin kapısını aç[an]”<sup>4</sup> **Şair Evlenmesi**'nde hem, ilk Türkçe romanlarda olduğu gibi görücü usullü evlilik kurumu eleştirilir, hem de, Osmanlı edebiyatına, daha sonra çok işlenecek, yeni bir tip kazandırılır: halka yabancılaşmış batılılaşmış züppe.

İbrahim Şinasi de Tanzimat sonrası dönemin ayrıntılı bir biçimde

## BİR RASYONALİSTİN ROMANTİK İSYANI: ŞAİR EVLENMESİ

araştırılmış bir aydındır. Rasyonalizmi, felsefi anlamda bireyselciliği, siyasi reformculuğu, dil ve edebiyat davası, gazeteciliği, matbaacılığı ve tabii ki Mustafa Reşit Paşa'ya yakınlığı, edebiyat tarihçilerinden toplum bilimcilerine, Ahmet Hamdi Tanpınar'dan Şerif Mardin'e, birçok araştırmacının çalışma odağı olmuştur.

Üzerinde bu kadar çok yazılmış olmasına karşın, **Şair Evlenmesi**'yle ilgili yanıtlandırılmayan ve muhtemelen asla yanıtlandırılmayacak bir takım soruların da var olduğu inkâr edilemez. Yazdığı ihtarda Şinasi, oyunu aslında iki perdelik olarak yazdığını ancak birinci perdeyi kaldırmak zorunda kaldığını belirtmektedir: “Bu oyun iki fasıl olarak 1275 (1859) tarihinde tiyatro için tertip olunmuş idi. Sonradan birinci fasılın kaldırılması lâzım geldi.”<sup>5</sup> Birinci perdenin kaldırılma nedenleri konusunda çeşitli spekülasyonlar yapılabilsede, Şinasi'nin bu perdeyi neden iptal ettiği tam olarak bilinmez. Sonuç olarak birçok edebiyat tarihi çalışmasında modern Türk tiyatro tarihi, bir yarım oyunla başlar. Önemli olan bir başka sorun, oyunun oynanmak için yazılıp yazılmadığı ve bu sorunun yanıtı evetse, kimin için ve nerede oynanmak üzere yazıldığı. Cevdet Kudret'in bu konudaki düşünceleri akla uygundur. Kudret, Şinasi oyunu “tiyatro için tertip” ettiğine göre, onu oynanmak üzere yazdığını, hatta belki de oyunun ismarlanmış olduğunu belirtir.<sup>6</sup> Kudret'e göre, oyun her nedense oynanamadıktan sonra, Şinasi tarafından **Tercüman-ı Ahvâl**'da tefrika edilmiştir.<sup>7</sup> Metin And ise, **Şair Evlenmesi**'nin Dolmabahçe Saray Tiyatrosu'nda oynanmak üzere ismarlandığını öne sürmektedir.<sup>8</sup> Oyunun oluşum tarihi ile ilgili bu sorulara kesin yanıtlar bulmak çok güç. Onların varlığı, çok iyi bilindiği sanılan bir dönemin edebiyatının hâlâ tam aydınlatılmamış, gölgeli yönleri olduğunu göstermektedir. Ve de, o dönemin edebiyatını her zaman yeniden masaya yatırmak gerektiğini... Yorum aşamasında da *Şair Evlenmesi* konusunda hâlâ birkaç söz söylenebilir.

5 Şinasi, A.g.e., s. 26.

6 Aynı, s. 6-7.

7 Aynı, 7

8 Metin And, **Başlangıcından 1983'e Türk Tiyatro Tarihi** (İstanbul: İletişim, 2006), s. 96.

## (II)

Başlıkta atıfta bulunan usçuluk ve çoşumculuk kavramlarının bir arada telaffuz edilmeleri, ilk bakışta, sorunlu görünebilir. Fikir ve kültür akımları tarihinde, duyguya, hayal gücüne ve sezgiye yani sınırsız bireye verdiği önemle çoşumculuğun aydınlanma çağıının ürünü olan usçuluğa, kısmen, bir tepki olarak geliştiği açıktır. Ancak bu bağlamda unutulmaması gereken nokta, Tanzimat sonrası dönemde Avrupa entelektüel tarihine dalan Osmanlı aydınlarının, ayrı dönemlerde ortaya çıkan birbiriyle çekişen bazen de çelişen düşünce akımlarıyla aynı anda ve bir arada tanıştıkları. Tanzimat sonrası aydınlar, Avrupa fikirler ve kültür tarihleri ile bir ilişki kurarken, seçmecî davranıp, kendi arayışları için elverişli buldukları düşünce geleneklerinden özgün sentezler oluşturmuşlardır. Bu durumun Osmanlı Türk aydınlarına özgü olmadığını vurgulamak lâzım.

Sömürge toplumlarında özellikle on dokuzuncu yüzyıldan itibaren, Batılı sömürgeci güçlerin yükseldiği bir dönemde, Avrupa kültürüyle zorlu ve zorunlu bir ilişki içine giren birçok Afrikalı, Asyalı ve Güney Amerikalı aydında benzer bir tutum söz konusudur. Sömürge sonrası araştırmalarda kilit bir öneme sahip sömürgeci güçlerin kültürel ürünlerinin yerleştirilmesi anlamına gelen “sahiplenme” (appropriation) kavramının Osmanlı bağlamında da işlevsel olduğu belirtilmeli. Osmanlı Türkiye’si tam anlamıyla bir sömürge olmadıysa da, Cezayir, Tunus ve daha sonra Mısır ve Libya gibi Osmanlı toprakları sömürge haline gelmiştir. Ayrıca, 1913 yılında Tanzimat sonrası ekonomik gelişmelerin analizini yapan, İttihat ve Terakki’nin yayınlarından olan **Türk Yurdu**’nun iktisadi ve mali sayfalarından sorumlu olan, Troçki’nin eski yoldaşlarından Parvus Efendi (Alexander Helphand), yazılarında Osmanlı devletinin bir yarı sömürge haline geldiğini ve “Avrupa bankalarının ve büyük sanayinin tutsaklığı altına girdiğini” söylemekte.<sup>9</sup> Tanzimat sonrası dönem, Osmanlı yönetici sınıfının ve aydınlarının artık fatih mantığıyla hareket etmedikleri, kendi topraklarının askeri, siyasi, iktisâdi ve ticari yollarla fethedildiğini anladıkları ve buna karşı direnmenin yollarını aradıkları bir dönemdir. Batılılaşma siyasetleri bu arayışın önemli bir sonucudur. Kışkırtıcı bir biçimde ifade edersek batılılaşma Batı’ya karşıdır.

9 Parvus Efendi, **Türkiye’nin Mali Tutsaklığı**, Haz.: Muammer Sencer (İstanbul: İleri Yayınları, 2005), s. 261.

## BİR RASYONALİSTİN ROMANTİK İSYANI: ŞAİR EVLENMESİ

### (III)

Peki, **Şair Evlenmesi** bağlamında “romantik isyan” ne anlama geliyor? Bilindiği gibi oyun, görücü usulü evlilik kurumunu yermeyi amaçlamakta ve böylece birey-toplum ilişkisini sorgulamakta. Bu oyunda, ayrıca, birbirlerini özgürce sevenlerin aşkının geleneksel toplumsal yapılar tarafından engellendiğine de dikkat çekilmekte. Oyundaki Müştak Bey’in Kumru Hanım’a duyduğu aşkın karşılıklı olduğu ve birlikte olma arzularının özgür iradelerine dayandığı konusunda hiç bir kuşku yoktur. Müştak Bey, genç kızı “delice sevdiği[ni]” vurgular.<sup>10</sup> Kumru Hanım ise, “damat beye varamadım diye pek çok ağlamış”<sup>11</sup> ve de sahneye ilk çıktığında “kâh ağlar gibi gözlerini oğuşturur, kâh bir eliyle yüzünü kapayıp parmaklarının arasından yan yan Müştak Bey’e bakar.”<sup>12</sup> Hatta Kumru Hanım’ın sönük bir karakter olmasına karşın, ikisinin aşklarını oldukça cesur bir biçimde yaşadıklarını belirtmek lâzım. Müştak Bey’in, hemen birinci fıkranın başında, “az kaldı nikâhsız güveyi girecektim” demesi<sup>13</sup> ve Hikmet Efendi’nin son fıkrada Müştak Bey ile Kumru Hanım’ın “birbir[lerini] her cihetle tanı[dıklarını]” açıklaması<sup>14</sup>, iki sevgilinin, terimin her anlamıyla, yakın temasları olduğunu ima etmektedir. Bu konuda Cevdet Kudret, Müştak Bey ile Kumru Hanım’ın oldukça serbestçe görüşmelerinin belki de birinci perdede gösterildiğini, hatta bu sahnelerin açıklığının bu perdenin kaldırılmasına neden olmuş olabileceğini düşünmektedir.<sup>15</sup>

10 Şinasi, A.g.e., s. 28.

11 Aynı, s. 41.

12 Aynı, s. 41.

13 Aynı, s. 28.

14 Aynı, s. 43.

15 Kudret, A.g.e., s. 10-11.

Pekâlâ, bu oyunda engellenen aşk nasıl yorumlanmalı? Âşkların çeşitli baskılar yüzünden birbirlerine kavuşamamaları ve zorunlu evlilik sadece Osmanlı halk edebiyatından, tasavvuf edebiyatından ve de geleneksel tiyatrodan alınan motifler değildir. Coşumculuk etkisindeki on dokuzuncu yüzyıl Osmanlı edebiyatında bu motifler edebiyatta ve düşün hayatında yavaş yavaş ortaya çıkan bireyin dine, geleneğe ve toplumsal baskıya meydan okumasının, başka bir deyişle bireyin var olma mücadelesinin bir ifadesi olarak yorumlanmalı. Bu oyunda Müştak Bey’in ve Kumru Hanım’ın birbirlerine kavuşmalarına ve böylece bireysel arzularını gerçekleştirmelerine temel engel, gelenek ve ona dayanan göreneklerdir. Birinci fıkrada Hikmet Efendi, ailenin ve kılavuzun

16 Şinasi, A.g.e., s. 29.

hile yapıp Kumru Hanım yerine ona çirkin ablasını verebilecekleri konusunda genç arkadaşını uyarır: “Büyük dururken, küçüğü kocaya vermek âdet değildir.<sup>16</sup> Başka bir deyişle, önemli olan âdetlerdir, bireysel ihtiyaçlar ve duygular değildir. Ancak âdetler kendi kendine gerçekleşmezler, onları gerçekleştirmekle sorumlu olan kılavuz Ziba Dudu gibi geleneksel mahalle hayatının simaları var. Ziba Dudu’nun söyledikleri konumundan ve yaşından dolayı sorgulanamaz. İmam Ebüllâklâka, onu Müştak Bey’e karşı şu sözlerle savunur: “Kadın ninen gibi biçare hatun yalan mı söyleyecek?”<sup>17</sup> Geleneksel mahalle hayatının iki direği daha var: Din adamı ve onun manipüle ettiği halk. Dördüncü fıkranın sonunda, Müştak Bey ile tartışırken Ziba Dudu onları yardıma çağırır: “Nikâhını kıyan efendiyi çağırt. Yanımızdaki kahvededir. Orada bulunan mahalleliyi alsın da gelsin. Şuna bir meram anlatsınlar.”<sup>18</sup> Müştak Bey ile Kumru Hanım’ın aşkı doğrudan geleneksel hayata ve onu yaşatan kılavuzlara, imamlara, bireyselleşemeyen, boyun eğen sıradan insanlara bir başkaldırıdır. Müştak Bey’in ve Kumru Hanım’ın geleneklerin neden olduğu emrivakii reddetmelerini alegorik bir şekilde okursak, aşkları geleneksel toplumsal yapılanmaya karşı “ben de varım” diye haykıran bireyin isyanı olarak ve başka, daha özgürlükçü, bir toplumun hayali olarak yorumlayabiliriz.

17 Aynı, s. 37.

Bu da Tanzimat sonrası dönemde aşk anlatılarının ne kadar siyasi olduğunu göstermektedir. Şinasi’nin oyunu gibi, dönemin başka edebi metinlerini de benzer bir okumaya tabii tutmak mümkündür. İlk Türkçe roman olan, Vartan Paşa’nın 1851 yılında Ermeni harfleriyle yayımladığı **Akabi Hikayesi**’nde de bazı ortak temalara değinilmekte: Rahip, otoriter aile büyükleri ve de gelenekleri ve dini sorgulamayan toplum, Hagop ve Akabi’nin aşkını engellemekte. Şemsettin Sâmî’nin yirmi yıl sonra yayımladığı Taaşuk-ı Talat ve Fitnat’ta da Talat’ı Fitnat’tan ayıran; Fitnat’ı, sevmediği ve daha sonra babası olduğu ortaya çıkacak olan bir adamla evlendiren, aslında değişen bir dünyada geleneksel hayat biçimini ve inançları ayakta tutmaya çalışan iyi niyetli aile üyeleri ve yakınlarıdır. Modern Arap anlatı geleneğinde bir dönüm noktası temsil eden Halil Cibran’ın 1912 yılında yayımlanan **Kırk Kanatlar (El-Ecniha el-Mütekessire)** adlı novelasında da bu tema işlenmektedir. Selma ve ben anlatıcının birlikteliği bir din adamı tarafından

18 Aynı, s. 34.

## BİR RASYONALİSTİN ROMANTİK İSYANI: ŞAİR EVLENMESİ

engellenmekte.

Modern Osmanlı anlatı geleneğinin bu üç örneğinin, eleştirdikleri kurum itibarıyla, **Şair Evlenmesi** ile benzerlikleri varsa da, göz ardı edilmemesi gereken önemli farkları da vardır. Söz edilen romanlar ve novela, facia ile sonuçlanmakta. Oysa bir komedyaya olan Şinasi'nin oyunu Müştak Bey ile Kumru Hanım için mutlu bir sonla biter. Ancak bu sonun toplumsal düzeyde ne ölçüde mutlu olduğu tartışılabilir. Oyunun sonunda hiç kimse hatasını kabul edip adetlerin meşruluğunu sorgulamamıştır. Hikmet Efendi iki sevgilinin kavuşmalarını İmam'a rüşvet vererek sağlamaktadır. Başka bir deyişle mutlu sona Ebüllaklaka'nın ahlaksızlığı sayesinde ulaşılmıştır. Toplumsal açıdan herhangi bir gelişme olmamıştır.

### (IV)

“Özleyen” anlamına gelen Müştak Bey'in oyun boyunca boyun eğmemesi, onun duyguya ve arzuya dayanan başkaldırısı romantik bir isyanın ifadesidir. Ancak romantik arayış bağlamında bireyselciliğin önemli bir rol oynadığı bilinmektedir. Evrenselci akılcılığın karşısında duygularının özelliğiyle bireyin varoluşunu haykırmakta, romantik şair. O zaman, bir karakter olmayan, daha çok belli bir insan tipini temsil eden Müştak'ın romantik bir isyanın öncüsü nasıl olabilir? Araştırmacılar, Müştak'ı daha çok Tanzimat edebiyatının önemli tiplerinden alafrangacı züppenin bir prototipi olarak değerlendirmiştir. Örneğin, Cevdet Kudret onu “alafrangalık meraklısı genç bir şair” diye tanımlamaktadır.<sup>19</sup> Ahmet Hamdi Tanpınar ise Müştak'ın hem toplumsal hayatta, hem de Türk tiyatro tarihi bağlamında yabancılığına dikkat çekmektedir:

Müştak Bey'in neşeli bohemi bizdekine hiç benzemez. O, taşkınlıkları, konuşma tarzı, zevcesine yüz görümlüğü olarak şarkı hedyesi, yaşlı baldızını sokak ortasında arkadaşına âdeta zorla ve büyük bir kayıtsızlıkla ikram ediş tarzıyla, hatta piyesi bitiren sahnedeki acelesiyle daha ziyade Quartier Latin veya Boulevard tiyatrosudur.<sup>20</sup>

19 Kudret, A.g.e., s. 8.

20 Tanpınar, A.g.e., s. 207.

Tavırlarıyla, Müştak Bey'in sahiden **Akabi Hikayesi**'ndeki Rupe-nig Ağa'yı, **Felatun Bey ile Rakım Efendi**'deki Felatun Bey'le ve **Araba Sevdası**'ndaki Bihruz Bey'le kimliksel bir akrabalığı var ilk bakışta.

Ancak bu ilk izlenim yanıltıcıdır. **Sosyal Düşünce Hayatımızda Şinasi** adlı ufuk açıcı çalışmasında Bedri Mermutlu'nun da işaret ettiği gibi<sup>21</sup> Müştak Bey'in yabancılığına, başka bir deyişle ötekiliğine hatta aşırı ötekiliğine başka bir anlam yüklenebilir. Müştak Bey'in yaşam biçimi mahalleliler tarafından anlaşılmemakta hat-ta horlanmakta, Batak Ese'nin şu sözlerinin gösterdiği gibi :

“Efendi, biliyo musunuz, ben bunun daha bilmen ne-lerini bilürün. Durun sizi deyivereyin. Bekçi olduğum-dan için geceleri mahallede dolanırken buna çat pat çak sokak ortasında irast geliyorun. Bir kere kendici-ğine “nerene geliyosun?” diye soracak oldum. Bana ne garşuluk virse iyi. “Taratordan geliyon” demesin mi? Bu beni maskaralığa alma değil de ne demektir? Bakın şu ahmağa!”<sup>22</sup>

21 Bedri Mermutlu, **Sosyal Düşünce Tarihimizde Şinasi** (İstanbul: Kaknüs, 2003), s. 513.

22 Şinasi, A.g.e., s. 37.

Müştak Bey'in renkliliği, hem mahallenin tek sesliliğinin daha iyi ortaya çıkmasını mümkün kılıyor, hem de ona doğrudan meydan okuyor. Müştak Bey'in züppeliği, bu oyunda, geleneksel toplum-da bireyin var olma hakkını imliyor ki bu da Şinasi'nin tasavvur ettiği özgür bireylerden oluşan toplum fikrine uymaktadır.

İlginçtir ki **Şair Evlenmesi**'nde Müştak Bey, var olan toplum-sal düzene baş eğmeyen tek oyun kişisidir. Bilge dostu, Hikmet Efendi bile sistemi kabulleniyor ve onun zaafalarını kullanarak dos-tunun sorunlarını çözmekle yetinmekte. Oyun boyunca söylediği bilge sözler düzeni doğrudan sorgulamıyor, sadece ona rağmen yaşamayı mümkün kılıyor. Oysa Müştak Bey manipüle edilen halkın karşısında özgürleşmeye ve geleneksel otoriteyi yıkmaya çalışıyor. Doğrudan mahalleye ve düzenine karşı verdiği müca-dele onu Tanzimat sonrası züppe figürlerinden farklı kılmaktadır. Bununla birlikte vurgulanması gereken önemli bir başka nokta, Müştak Bey'in bir toplum hareketlendiricisi olmayışı. Her şeyden



## BİR RASYONALİSTİN ROMANTİK İSYANI: ŞAİR EVLENMESİ

önce kendi menfaati için mücadele etmekte. Ancak toplumsal değişimi getirmese de, duruş ve eylemleriyle statükoyu ciddi bir biçimde sorgulamış olmakta.

(V)

Şinasi'nin halk kültürüne ve aydınlatma çalışmalarına bu kadar çok önem vermiş olmasına karşın, **Şair Evlenmesi**'nde halkın temsilcileri olan Batak Ese ile Atak Köse'nin cehalet ve döneklilikleriyle öne çıkmaları ilginçtir. Mahalle halkının bu oyunda bu kadar olumsuz bir biçimde karikatürize edilmesi, kendisi de karikatürvari bir boyutu olan Müştak Bey'in bireyselliğinin daha iyi ortaya çıkmasını sağlar.

Yine de tiyatroyu yerleştirmeyi amaçlayan bu oyunda, Şinasi'nin yerli mahalle hayatını sorgulayan hatta toptan reddeden bir oyun kişisini kullanması dikkate değer bir başka paradokstur. Bu paradoksun iki boyutu var: Müştak Bey, bir yandan, dünya edebiyatının önemli konularından olan, bireysel özgürlük arayışının toplumsal yararlar ne ölçüde bağdaşabildiği sorununun biraz uç bir örneğidir. Paradoksun diğer boyutu daha Osmanlı'ya özgüdür: Batı'nun sömürgeci güçleri Osmanlı için ciddi bir tehlike oluştururken, Şinasi'nin sorun olarak gördüğü geleneksel toplumsal yapının sorgulanması için "aşırı batılılaşmış" bir tipin seçmesi. Bu bağlamda dikkate alınması gereken ilginç bir bilgi, Vambery'nin, Şinasi'nin vefatından beş yıl sonra, Almancaya çevirdiği Şair Evlenmesi'nin Almanya'da Osmanlı Müslümanlarının evlilik usulü ve kadın sorunu konusunda temel bir kaynak olması.<sup>23</sup> İslamiyet'in kadınla limoni ilişkisi, Kuzey Afrika, Ortadoğu ve Orta Asya'da sömürgeci güçlerin sözde "medenileştirme görevler"ini meşrulaştırmaya da yarayan Batılı oryantalist söylemin önemli odaklarından olmuştur. Tarihin ilginç bir cilvesi olarak, Osmanlı bağlamında özgürleştirici bir amacı taşıyan bu piyes, çevrilince Osmanlı karşıtı söyleme malzeme sunmuştur.

23 Ziyad Ebüzziya, **Şinasi**, Haz.: Hüseyin Çelik (İstanbul: İletişim, 1997), s. 321.

## KAYNAKÇA

And, Metin. **Başlangıcından 1983'e Türk Tiyatro Tarih** İstanbul:

İletişim, 2006.

Ebüziyya, Ziyad. **Şinasi**. Haz.: Hüseyin Çelik, İstanbul: İletişim, 1997.

Parvus Efendi. **Türkiye'nin Mali Tutsaklığı**. Haz.: Muammer Sencer, İstanbul: İleri Yayınları.

Mermutlu, Bedri. **Sosyal Düşünce Tarihimizde Şinasi**. İstanbul: Kaknüs, 2003.

Mignon, Laurent. **Gezginin Günlüğü**. Ankara: Hece, 2002.  
Tanpınar, Ahmet Hamdi. **19'uncu Asır Türk Edebiyatı Tarihi**.  
İstanbul: Çağlayan Kitabevi, 1997.

Şinasi. **Şair Evlenmesi**. Haz.: Cevdet Kudret, İstanbul: Yeditepe, 1959.

