

Erken Cumhuriyet Dönemi Tiyatro Yapıtlarında İdeolojik İşlev

İ. Hakan DÖNMEZ (*)

Özet: Bu çalışmada cumhuriyetin ilk yıllarında devlet tarafından sipariş veya yarışma yoluyla teşvik edilerek yazdırılmış, geçmişe ait hukuksal düzenin hicvini konu alan üç tiyatro yapıtı analiz edilmiştir. Bu çalışma yeni cumhuriyetin, kendi ideolojisini halka yaymak ve benimsetmek için sanattan nasıl yararlandığını ortaya koymayı amaçlamaktadır. Cumhuriyet'in ilk döneminde, gazete, dergi gibi başka araçların ulaşamadığı taşrada sergilenmek üzere yazılan tiyatro yapıtları eskiyi hicvederken, yeni dönemin kazanımlarını halka benimsetmeyi amaçlamaktadır. Bu tiyatro oyunları özellikle, geleneksel popüler kültürde bir figür olarak yer alan ve uzun dönemde, devletin otoritesine karşı halkın potansiyel ya da pasif direnme araçlarından birisi olarak değerlendirilebilecek kadı hikâyelerinin yarattığı zeminden faydalanmıştır. Yani, kaduların adaletsizliği üzerine odaklanan ve "kadı fıkraları" olarak anonimleşmiş eleştiriyi, Osmanlı kadısının adaletsizliğine ve eski hukuki sürecin yozlaşmışlığına dayandırmaktadır. Ayrıca rüşveti, yolsuzluğu yurttaşlara kötü muameleyi engelleyecek, kadın ve erkeğe eşit bakacak bir düzenin kurulduğunu müjdeleyen oyunlarda, örtük biçimde yargıç yansızlığı, kanunların üstünlüğü ve genelliği dile getirilmeye çalışılmıştır.

Anahtar Kelimeler: Kadı, cumhuriyet, hiciv, halk komedisi.

Ideological Function in the Theatrical Productions of the Early Republican Period

Abstract: This study examines three theatrical productions about the satire of the previous legal order and which were made written by the state through order and contests in the early republican period. This study aims to reveal how the new republican order made use of the art to disseminate the ideology to the public and to get it accepted. In the early republican period, the theatrical products written to be performed in the rural areas where there was no access to other media tools such as newspaper and journal, aimed to get people adopt the acquisitions of the new period while satirizing the previous situation in the meantime. Such theatrical products especially took advantage of the base created by the kadi stories which constitute a figure in the traditional popular culture and could be considered as one of the potential or passive resistance tools of the public against the state authority. In other words, the genre of satire, focused on the injustice of the kadis and anonymized as the "kadi jokes", is actually based on the injustice of the Ottomam kadi and the corruptness of the previous legal order. Moreover, impartiality of the judges, generality and rule of law were expressed implicitly in the dramas heralding the established system which was based on the prevention of bribe, corruption, ill-treatment and on the equality of women and men.

Key Words: Kadi, republic, satire, folk comedy, theatre

*) Dr., Gazi Üniversitesi İletişim Fakültesi Halkla İlişkiler ve Tanıtım Bölümü.
(e-posta: ihdonmez@gazi.edu.tr)

Giriş

Batılı toplumsal ve siyasal örgütleniş tarzını varılması gereken bir ideal olarak benimsemek biçiminde tanımlayabileceğimiz modernleşme, yeni kurulan Türkiye Cumhuriyeti'nin temel dinamiklerini açıklayan bir kavramdır. Diğer deyişle yeni cumhuriyeti kuran yöneticiler Türkiye'yi güçlü, bağımsız, batıdaki örnekleri gibi bir ulus-devlet haline getirmek için eğitimden, hukuka, dinden siyasete tüm kurumlara ilişkin reformlar gerçekleştirme çabasına girişmişlerdir. Çağdaşlaşma idealini benimseyen ilk dönem aydınlar da fikir ve sanat alanında ürettikleriyle sürece katkı sağlamaya çalışmıştır. Ancak, yeni anlayışın yaygınlaştırılması amacıyla tüm kurumlardan yararlanıldığı gibi sanat ve edebiyata ilişkin kalem oynatan aydınların da katkı yapmaları yönünde devletin müdahale ve telkinleri olmuştur. Cumhuriyet aydınlarının hayalinde Karaosmanoğlu'nun "Ankara" romanında çizdiği yaşam tarzı ile boy gösteren, ya da Karay'ın "İlk Adım"ında tanımladığı diri, sade, demokrat, halkla bütünleşmiş çağdaş bir gençlik vardır. Bu amaca ulaşmak için o dönem pek çok cumhuriyet aydını sanatın bir araç olarak kullanılmasının gerekli olduğunu yazılarında açıkça belirtmişlerdir.

Örneğin İ. Hakkı Baltacıoğlu, devletin rejim adına edebiyat adamına elini uzatması, ondan isteyeceğini istemesi gerektiğini dile getirir. O'na göre bu açıdan sanatkar hür değildir, istediğini yapıp edemez. Sanatın, inkılâbın arzularına boyun eğmesi sert bir zarttır (1936: 119). Yine benzer görüşleri Nafi Atif Kansu, Muhtar M. Körükçü gibi aydınlar¹ da paylaşmıştır. Hatta Yaşar Nabi Atatürk devrimlerine hizmet etmeyen sanatçıyı vatana ihanetle suçlamaktadır². Tam aksine cumhuriyet ideallerine hizmet eden, kalemini Atatürk devrimlerinin hizmetine sunan dönem aydınları övgüyle anılmışlardır. Örneğin Vedat Nedim, Karaosmanoğlu'nu "Sanatını inkılâbın emrine vakfeden sanatkar" olarak yüceltir (Nedim: 1933: 48), (Çıkla, 2005: 50).

Sanatçının katkısını sağlamak o dönem tek parti hükümetinin de arzusudur. Hükümetin 1945 yılı Sanat Mükâfatı çerçevesinde düzenlediği piyes yarışmasının şartlarında

- 1) Çıkla'ya göre, Kansu, bir kitleyi kucaklamayan, enerji ve iyiliğe sürüklemeyen, o kitleyi millî ve insanî mukadderât üzerinde düşündürmeyen bir eserin içtimâî bakımdan sanat eseri olamayacağını söylerken, aslında tam olarak kastettiği Cumhuriyet Türk iyesi'nde sanatkarların kaleme aldıkları eserlerinde Yeni Türkiye'nin yaşama ve yükselme şartlarını belirleyen prensiplere (inkılâpçılık, lâiklik, cumhuriyetçilik, halkçılık, milliyetçilik ve devletçilik) sadakat ve inan yolunda hareket edilmesi gerekliliğini vurgulamaktadır (2005: 36) Ayrıca Çıkla tezinde benzer bir gayeyi güden Muhtar M. Körükçü'nün "Ankara Sanatı" başlıklı yazısına da atıfta bulunmaktadır. Körükçü yazısında artık eğlence için sanat, sanat için sanat, cemiyet için sanat devrinin bütün dünyada bitmeye yüz tuttuğunu, her memlekette sanat telakkilerinin "dava için sanat"a inkılâp etmeye başladığını ifadeden sonra, dava için çalışırken zorla, kışla terbiyesiyle değil, gönülden isteyerek, arzuyla, candan severek çalışmanın gerekliliği üzerinde durmaktadır (Körükçü, 1936: 1-2 akt. Çıkla, 2005: 36)
- 2) "Sözle, yazıyla, resimle; sanatın her şubesinden istifade ederek fertlere, inkılâbın işbölümündeki hisselerini lâykıyla yapabilmeleri için heyecan dağıtmalıyız. Onlara, bu işbölümünde kendi payına düşen vazifeyi yapmayan her ferdin büyük inkılâp savaşında sabotaj yapmış olacağını anlatmalıyız. Ve öğretmeliyiz ki, bir gayeye varmak için yapılan hamlelerde her sabotaj hareketi vatan ihanetine müsavidir." (Nayır, 1933: 129, akt: Çıkla, 2005: 37).

yazarların konu olarak mutlaka “devrim ilkelerine bağlı kalmaları” vurgulanmaktadır. Piyeslerde işlenecek değişimler ve değerler inkılâbın dünya görüşüne uygun bir tarzda belirtilecektir. Konuların, inkılâbın güttüğü gayeleri belirtecek şekilde seçilmesi ve işlenmesi istenmiştir (Çıkla, 2005: 50).

Pek çok aydınının bu yönde gönüllü olduğunu varsaysak bile sanatçının eleştirel özgürlüğü ve evrensele ulaşma yönünde ilerlemesi açısından bakıldığında Cevdet Kudret’in düşüncelerinin de dikkate alınması gerekmektedir. Cumhuriyetin özellikle birinci döneminde (1923-1938) devlet-sanatçı işbirliği ile yeni bir insan modeli kurma yolunda iktidarlarla sanatçıların çoğunlukla aynı doğrultuda hareket ettiği ileri süren Kudret, eleştirel bir yaklaşımla durumu değerlendirmektedir. Çünkü cumhuriyetin ilk yıllarında yazan edebiyatçılarından bir kısmının devlet tarafından korunup rahat bir yaşama imkanına kavuşturulmaları, iktidarın, rejimin ilke ve inkılâplarının hatalı taraflarına ve ön görülen hayat tarzının olumsuz taraflarına dokunmamaları gibi bir yanlış durum ortaya çıkarmıştır. Hükümetlerin hoşuna gitmeyecek gerçeklere değinmekten kaçınarak “Tatlı su gerçekçiliği”ne sığınmaları sanatçıların özgür üretimlerini dizginlemiştir (Kudret: 1990: 14-15). Dönem şartları dikkate alındığında, sanatsal yapıtlar yoluyla amaçlanan ideolojik inşa çabasının doğruluğu ya da yanlışlığının ortaya konması ve sonuçlarının değerlendirilmesi bu makalenin asıl konusu olmasa da sonuç bölümünde bu hususta bir görüş ortaya konmuştur. Ama makalenin sınırlandırılmış amacı, erken cumhuriyet dönemi sanat yapıtlarının yeni bir ideolojik inşaya hizmet ettiklerinin ortaya konmasıdır.

Bu kısa giriş ve tartışmanın ardından makalenin ana temasına dönebiliriz. Bilindiği üzere yeni Cumhuriyet ideolojisinin genel söylemi, eski ile yeni arasında varsayılan köklü farka dayanmaktadır³. Türk devrimini ve tek parti hükümetinin ideolojisini tanımlayan

3) Gelenekselden çağdaşlaşmaya yönelen sistemlerde ortaya çıkacak olan meşruluk, bütünlük ve katılma gibi sorunların, “hızlandırılmış tarih” anlayışı ile çözümlenerek, gelişme aşamalarının bir an önce atlanması için tek partinin temsil ettiği anlayışa sarılmak, bir yöntem olarak, modernleşme kuramlarınca dile getirilmektedir (Tunçay, 1981: 21). Köker’in (2004) de belirttiği gibi, Batılı olmayan toplumlardaki değişim süreçlerini açıklamak için geliştirilmiş olan modernleşme kuramı, Batılı toplumsal ve siyasal örgütlenme tarzını, yeryüzündeki tüm modernleşen toplumların varmaları gereken ideal toplum olarak benimsemiştir. Batı’nın 1550’lerde başlayan ve kendi iç dinamiklerinin ürünü olan modernleşmesini çok kısa bir süre içinde gerçekleştirmek isteyen Batılı olmayan toplumlarda, yönetici sınıfın düşünce ve eylemlerine, bu düşünce ve eylemlerin ortaya çıktığı tarihsel-toplumsal bağlamda yer almayan eylemler atfedilmiştir (231-237). Modernleşme ve tek parti dönemi hakkında ayrıntılı bilgi için bkz. Köker (2004), Tunçay, (1981). Tunçay, Huntington’un tek partiler için yaptığı “dışlayıcı ve devrimci” ayırımına dayanarak, siyasal kaynakları tamam olmayan ve o dönemde toplumun bir kısmını dışarıda tutan bölümsel seferberlik çabaları içindeki Türkiye Cumhuriyeti’ni dışlayıcı bir sitem olarak değerlendirmektedir. Toplum içinde toplumsal güçlerden birisi olan köylü görece daha düşük bir seferberlik düzeyinde kalmış görünse de birtakım çabaların hedefi olmuştur (19-20). Geleneğin yerine, modern ideolojik bilincin yerleştirilmesini hedefleyen bu çabalar arasında, yeni alfabenin yaygınlaştırılma çabası, icat edilen bayramlarla topluma yeni bilinç etrafında birleşmeyi amaçlayan kutlamalar yapılması, Malumatı Medeniye kitaplarının hazırlanması, halkevlerinin açılmasını sayabiliriz (Köker, 2004: 179-192). Ersanlı (2003), Osmanlı İmparatorluğu’ndaki ataerkil anlayışın hâkimiyetindeki “devlet-toplum” ilişkisinin Cumhuriyet Döneminde de sürdürdüğünü ama yeni yönetimin, radikal bir değişiklik olduğu düşüncesini “milli egemenlik” adı altında işlediğini ileri sürmektedir (189-190).

Kemalist söylem, “Cumhuriyetin kuruluş anını, yeni bir ulusun doğuşu, bir dönemi sona erdiren devrimci moment, kendisini önceleyen karanlık çağla tam bir kokuş olarak sunmaktadır” (Çelik, 1999: 27-39). Bir başka deyişle Cumhuriyet, kendini tanımlamak için Osmanlı’yı ötekileştirerek ideolojik olarak yeniden kurmuştur. Bu doğrultuda yukarıda anılan görüşler paralelinde düşünüldüğünde aşağıda analiz konusu yapacağımız tiyatro yapıtlarına açıkça bir işlev yüklendiğini söylemek yanlış olmayacaktır⁴. Özellikle cumhuriyetin kuruluşunun onuncu yılı törenlerinde başta Halkevleri olmak üzere birçok kültür kuruluşunda tiyatronun ön plana çıktığı görülür⁵. Şengül’e göre; çağdaş kimliğe sahip kılmak için okuma yazması henüz gelişmemiş bir toplumda bireye ulaşmanın en emin ve güvenilir yolu iç içe geçmiş eğlence ve tahkiyeli tiyatro eserleridir (2008: 47-48).

Cumhuriyet dönemi komedileri aslında Tanzimat ve Meşrutiyet komedilerinin devamıdır. Ancak içerik ve biçim bakımından bazı değişikliklere uğramıştır. Cumhuriyet dönemindekiler, çağdaş batı düşüncesinin biçimlendirdiği epik tiyatronun etkisi altındadır. Geleneksel tiyatronun toplumsal-siyasal eleştiri ve taşlama niteliği Musahipzade Celal’in komedyalarında ortaya çıkmaktadır. Yıkılan imparatorluğun bozuk düzenindeki çelişkileri bazen taşıyıp bazen güldürerek sergileyen bu oyunlar, batı vodvil ve bulvar komedyaları tarzı içinde tuluat tiyatrosunun öğeleriyle de karışarak popüler halk güldürüsü biçimini almıştır. (Sokullu, 1979: 196-197)

Bu tür içinde değerlendirebileceğimiz 1927’de yayınlanan “Aynaroz Kadısı”, (Musahipzade⁶ 1993), Cumhuriyetin onuncu yıldönümü için 1933’te iktidar partisi tarafından bastırılan “Şeriye Mahkemesinde” (İbnürrefik⁷, 1933) ve dönemin İş Bakanlığı tarafından

- 4) “Benedict Anderson’un ‘hayali cemaat’ olarak tanımladığı ulusun tasavvur edilmiş biçimi ve ulusal inşâ döneminin bileşenlerinin seçimi, kanon oluşumunu doğrudan doğruya etkiler; ‘düzgün hiyerarşiler içinde tasnif edilmiş’ hikâyeler, cemaatin kökenlerine, kimliğine dair meşrutiyet odakları hâline gelirler. Cemaate dair anlatıların, ‘karşılaştırılmazlık’, ‘benzemezlik’ iddiaları üzerine oturtulması, homojen yapıyı bozan unsurların dışarıda bırakılması şarttır. Toplumun geneline mal edilen ideolojiyi, yüksek sesle dile getiren eserler, (edebî nitelikleri ön planda olmaksızın) doğrudan doğruya kanona dâhil edilirken, büyük ulusal menfaatlerden uzak eserler de, ‘kayıp metinler’ olarak yüksek edebiyat gibi hassasiyetlere sahip olmayan okuyucularını beklerler” (Güneş, 2005: 5).
- 5) Şener bu yeni anlayışı tiyatro bağlamında değerlendirdiğinde Cumhuriyet döneminde tiyatronun lüks eğlence türü olarak görüldüğü Osmanlı’nın aksine, uygarlığın vazgeçilmez gereği olarak görüldüğünü ve ilerlemenin sanatla paralel gideceğine inanıldığını belirtir. Sanatın tüm topluma yaygınlaştırılmaya çalışılmasının seçkin kültürü ile halk kültürü arasındaki iletişimi kurma çabasının Halkevleri ve Köy enstitülerinin açılmasının sebebi olarak yukarıdaki düşünceyi görmektedir (1998: 49-50).
- 6) 1868-1959 tarihleri arasında yaşayan Musahipoğlu’nun (Musahipzade) oyunları geleneksel tiyatro unsurları ile sosyal hicve yönelmektedir. Teknik ve sanatsal açıdan zayıf olan oyunlarında mizahi unsurların ağırlıkta olması seyircinin ilgisini çekmiş, Şehir Tiyatrolarının mensubu olması sayesinde oyunları sürekli oynanmış ve ona ün kazandırmıştır. Türk Dili ve Edebiyatı Ansiklopedisinin (1986: 446-447) Musahipoğlu maddesinde, yalın karakterleri, basit güldürme teknikleri ile yazdığı oyunlarında hicvettiği bozuklukları yıkılmış olan Osmanlı dönemi içinde göstermesinin yapılan inkılâpları desteklediği belirtilmektedir.
- 7) Türk Dili ve Edebiyatı Ansiklopedisine (1986: 492) göre İbnürrefik Ahmet Nuri Sekizinci (1874-1934) Darülbeydi’nin (İstanbul Şehir Tiyatroları) ikinci kuruluşunda aktif görev almış oyun yazarı ve aynı zamanda tiyatro oyuncusudur. Meşrutiyetten itibaren telif ve uyarlama oyunları sahnelenen

1938’de bastırılan “Şeriatçısı” (Şevket⁸, 1938) adlı oyunlar, Osmanlı’nın son dönemlerindeki adalet kurumu ve onun temsilcilerinin hukuka ve ahlaka uymayan davranışlarını konu almaktadırlar. “Şeriatçısı”nın önsözünde de belirtildiği gibi amaç; “Cumhuriyete ait ulusal tezleri halka yaymak”tır. Halk arasında, kitabın, gazetenin ve diğer sosyal araçların gidemediği yerlere gidip temsiller vererek kültür yayan sahne sanatçilerine malzeme sunmak amacıyla, tanınmış kişilere yazdırılan bu oyunlar (Şevket, 1938: 3), son dönem Osmanlı hukuk düzeninin yozlaşmışlığı üzerine kurulmaktadır.

Özellikle geleneksel popüler kültürde bir figür olarak yer alan ve uzun dönemde, devlet otoritesine karşı halkın potansiyel ya da pasif direnme araçlarından birisi olarak değerlendirilebilecek kadı hikâyelerinin yarattığı zeminden de faydalanan modern tiyatro oyunları, özellikle kadı’nın adaletsizliğine yönelen ve “kadı fıkraları” olarak anonimleşmiş diyebileceğimiz eleştiriyi, Osmanlı kadısının adaletsizliğine ve eski hukuki sürecin yozlaşmışlığına dayandırır. Nasrettin Hoca fıkralarında rüşvet ve şehvet düşkünlüğüyle tanımlanan kadı figürü bu üç oyunda da aynen muhafaza edilmiştir. Zaten eserlerin “halk komedisi” şeklinde yazılmış olması da popüler anlatılardan yararlandığını göstermektedir. Ancak, gerek Nasrettin Hoca gerek İncili Çavuş’ta mizahi anlatılara konu olan kadı neredeyse “tarih dışı”dır. Oysa özellikle “yargıcın eleştirisi”nin ağırlıklı olarak yer aldığı hiciv anlatısına sahip bu eserlerde, Osmanlı’nın son dönemi olduğu vurgusu yapılmaktadır.

Niteliksel betimleyici analize denk düşecek bir yöntemi izlemek edinen bu çalışmanın analiz birimleri, (bu tasarım çerçevesinde birincil kaynaklar) Cumhuriyetin ilk döneminde ortaya konmuş Osmanlı yargı düzenini hicveden üç tiyatro yapıtı olarak seçilmiştir. Bilindiği gibi nitel analiz, ifadelerin sözdizimsel ve semantik sınırlarının ötesine gitmeyi ve ötede yatan anlam ve içeriği incelemeyi gerektirmektedir (Çelik ve Ekşi, 2008: 105). Bu yöntemde analizci “anlam” la ilgilenir. “Bu durumda bunun anlamı ne?”, “Neden bunu söyledi ya da bu durumda aslında kastettiği şey ne?” şeklindeki iki soru türü üzerinde odaklanır. İçeriğe dönük söylemin çözümlemesinde ana amaç, anlamlandırma ya da yorumlamadır (Barker ve Galasinski: 2001: 63). Bu çalışmada da, ortak özelliğe sahip bu tiyatro yapıtlarının konuyu ele alış biçimlerinden yola çıkarak asıl hedef olarak neyi belirledikleri üzerinde yorum yapılmıştır.

Sekizinci kendi ifadesi ile daha çok “vodvil” (Taşlamalı müzikli oyun) tarzı oyunlar yazmıştır. “Şeriye Mahkemesinde” de dâhil kendisine ün sağlayan oyunlarının çoğunun adaptasyondur. İbnürrefik’in Sekizinci soy ismini almadan 1923’te bir Fransız farsından uyarlayarak yazdığı Ceza Kanunu da, Osmanlı’nın son yıllarında İstanbul’da geçen bir dolandırıcılık komedisidir. Bir yasak aşk ilişkisi içinde gelişen oyun incelenen diğer yapıtlardakine benzer biçimde adalet mekanizmasının işleyişini hicvetmektedir. Kadı betimlemelerinden, suç biçimlerine dek diğer yapıtlarla benzer nitelikler göstermesi açısından yazarın sadece “Şeriye Mahkemesinde” eseri incelemede kullanılmıştır.

- 8) Ertuğrul Şevket Avarlıoğlu (öl. 1909), Bir süre, Matbuat Umum Müdürlüğü baş redaktörlüğü görevini yaptıktan sonra, Tan, Vatan, Tasvir, Akşam gibi gazetelerde muharrirlik yapmıştır. Mizah ve Devran isimli mizah gazetelerini çıkarttı. Türk Dili ve Edebiyatı Ansiklopedisine (1986:229) göre “Şeriatçısı” tefrika romanları da bulunan dönemin tanınmış yazarı Avarlıoğlu’nun tek tiyatro oyunudur.

1. Eleştiri Unsuru Olarak Mekanın Kullanımı

“Şeriye Mahkemesinde” oyununda, sahne olarak mahkeme salonu bir şema yardımı ile tarif edilmektedir. Bu sahnede dikkati çekilen eşyalar; sedir, yer minderleri, hokka, birkaç kara kaplı kitap, çingirak, diğer tarafta da birkaç “köhne” sandalyedir (İbnürrefik, 1933: 4). “Şeriatçısı” oyununda da benzer bir sahne tarifi yapılır. Burasının, kadının evindeki bir oda olduğu vurgulanır. Bir “rahle” ve üzerindeki kocaman kitabın dışında duvarda asılı, üzerinde “Garîki bahri isyanım, dâhilek Yaresulallah” (İsyan denizine gark olmuşum, Ey Allah’ın Rasülü sana sığınırım) ve “ah minel aşk ve halâtihî” (ah o aşktan ve onun hallerinden...) yazılı iki levha vardır (Şevket, 1938: 5). Seküler sayılabilecek hatta belkide sapkın ortodoksi dışı bu metinlerin levhalaştırılması, kadının dünyaya bağlılığı ve dinden habersizliğine ilişkin bir göndermede bulunmaktadır. “Aynaroz Kadısı”nda ise mahkeme salonunun, olayın geçtiği yerleşim yerini vurgulayan deniz manzaralı bir penceresi vardır. Yine bir kerevet, üzerinde kitaplar, yerde kilim ve duvarda asılı kavukluk vardır. Davanın gayrimüslimlere ilişkin olduğunu imleyen uzak ve yakından gelen çan sesleri sahneyi tamamlamaktadır (Musahipoğlu, 1993: 10). Sonraki sahnelerde de kadının bağdaş kurmuş vaziyette oturmuş olması resmedilir.

Mahkeme salonuna ilişkin çizilen tabloda, yer minderleri, köhne sandalyeler, kilim, kerevet ve rahle eskiye ait olanı sembolize etmektedir. Zira artık yeni dönemde batılı tarzda mahkeme düzeni kurulmuştur. Cumhuriyet Döneminde “hukuk devrimi”⁹ ile Batıdan alınan yeni kanunların uygulanması da Batılı mahkemeler gibi kürsü ve masaların olduğu mahkemelerde gerçekleştirilmektedir. Kara kaplı kitap veya rahle üzerindeki kalın kitaplar ve özellikle duvarda asılı dini anlamlar içeren yazılar, daha oyunların adlarından itibaren vurgulanmaya başlayan dinsel motiflerdir. Ancak duvardaki yazılarda doğrudan ayet ve hadis gibi dini kaynakların yol gösterici mesajlarının değil, din ile ilişkisi uzak sözlerin kullanılmış olması, oyunlarda yer alan kadı riyakârlığının dinden değil, dinsel öğretilerden uzaklaşmış olan kadının şahsiyetinden kaynaklandığı mesajını da içermektedir. Cumhuriyetin kuruluş yıllarında yeni bir hukuk düzeni kurulurken eski hukuk düzeninin köhnemişliği, yozlaşmışlığı iddia edilmekte, bu iddia, mahkeme mekânının derme çatmalığı ve çarpık dini simgelerle çoğaltılmaktadır. Bu durum laik hukuki düzenin, eski düzenin nesnelere nitelerken, dinsel olana mesafesini de göstermektedir.

9) Yeni Cumhuriyet’in yöneticileri 1925 yılının sonlarında Osmanlı’dan devralınan ve kısmen modernleşmiş hukuk sistemini geliştirmekten vazgeçmiş ve köklü bir hukuk devrimine yönelmiştir. Bu doğrultuda ülkede milli kanunlar hazırlanmaktan vazgeçilmiş Cumhuriyet’in hedefiyle örtüşen dönemin gelişmiş laik ruh taşıyan İsviçre Medeni Kanunu ve Borçlar Kanunu iktibas edilmiştir. Hukuk Usulü Muhakemeleri Kanunu, İcra İflas Kanunu gibi bir dizi yeni kanun aşama aşama çeşitli Avrupa ülkelerinden resepsiyon yoluyla alınıp kabul edildikten sonra 1937 yılında laiklik ilkesinin anayasaya girmesiyle “hukuk devrimi” diye adlandırılan süreç tamamlanmıştır. Cumhuriyet Döneminde çağdaşlaşma yönündeki en önemli devrimler hukuk alanında görülenlerdir. Hukuk alanındaki değişimler çağdaşlaşma sürecinin özü olarak görülmektedir. Yeni medeni kanunda amaç geleneksel değerlerin bir kenara bırakılıp çağdaş anlayışa uygun şekilde yeniden düzenlenmesidir. Bunun neticesinde yeni kanun kuralları ile toplumsal hayatta işleyen kurallar arasında doğan boşluğun giderilmesinde, hukuk bir araç olarak işlev görmüştür (Berkes, 2002: 528-530).

2. Oyunlarda Resmedilen Kadı Figürü

Aynaroz'da kadınlık yapan Yakup'un ilk sahnede daha kendisi görünmeden perde arkasından müzik eşliğinde söyledikleri, ahlaksız ve tekinsizliğini ortaya koymaktadır.

“Ele geçirdiğim şu Rum güzeli beni çılgına çevirdi... Bol şarapla kendinden geçirip kucağa çekmek pek kolay. Yalnız, Eda'yı (karısı) nasıl atlatmalı!..” (Musahipoğlu, 1993: 3)

Oyun boyunca kadı, ailesi tarafından kiliseye adanmış olan “güzel Afrodit”yi elde edip kilisenin yüklü parasına her türlü dalavereden yararlanarak el koyma mücadelesi yaparken aynı zamanda oyun aracılığı ile adaletsizliğin normalleştirilişine tanık olmaktadır.

Karısıyla girdiği tartışmadan anlaşıldığına göre, önceki görev yerlerinde, “elin nikâhlı karısıyla baskına” uğramış, kimsesiz birisi sağken, ölmüş diye ilam verip, varına yoğuna el koymuştur. (13).

Bu oyunlarda kadı neredeyse her konuşmasında, verdiği her hükümde kendi çıkarını gözeten rüşvete gözünü diken bir karakter tipini canlandırmaktadır. Örneğin kadıya kızını birisi kaçırdığı için yardım istemeye gelen adamla kadının diyalogu “Şeriatçası” oyununda anlatılırken kadı hem rüşvetçi hem de şehvet düşkününü olarak sunulmaktadır.

“MESTAN : Hay ağzını öpeyim Kadı Efendi hazretleri. Ben de bu iyiliğin altında kalırsam bana Mestan demesinler.

KADI : Sen merak etme. Yalnız bu iş biraz masraflı olur.

MESTAN : Ben masraftan kaçan bir adam değilim Kadı Efendi, ne emrederseniz derhal takdim ederim.

KADI : İki yüz kuruş kaydiyye.

MESTAN : Buyurunuz.

KADI : Yüz yetmiş kuruş tastiriye.

MESTAN : Buyurunuz.

KADI : Yüz kırk tebliğiye.

MESTAN : Buyurunuz.

KADI : Yüz otuz tecridiye.

MESTAN : Buyurunuz.

KADI : Yüz yirmi kızı ebeveynine teslimiye.

MESTAN : Ne de ucuzmuş.

KADI : Yüz on tulumbacı İzzet'e (kızı kaçırın) tenbihiye.

MESTAN : Aman Kadı hazretleri, sıkıca bir tenbih geçin.

KADI : Yüz kuruş da tekmiliye.

MESTAN : Hay Allah razı olsun efendim.

KADI : Hadi şimdi güle güle, ben iki saate kalmaz meseleyi kö-
künden hallederim.” (Şevket, 1938: 13-14).

Aslında kadı tüm bu soyguna rağmen kızı gözüne kestirmiştir, bu nedenle reşit olup olmadığını anlamak bahanesi ile kızı alıkoymaz. Emeline yine türlü entrikalarla ulaşmaya çalışır. Bazen kadı üzerine şeytani özellikler de yüklendiği görülür. “Şeriye Mahkemesinde” oyununda, vakayı kâtabi Hasan Efendi, Muhzır Ali Ağa’yla sohbet sırasında, Şeytan Emin adında bir kadıya ilişkin rivayetten bahseder. Şeytana külahını tersinden giydirecek birisi olan bu kadı bir gün verdiği haksız hükme itiraz eden bir davacıyı “ıskat” (susturmak) için “Şeriatın kestiği parmak acımaz.” diyerek, oracıkta mahkemede bulunan birisinin parmağını hemen kestirivermiştir. Aslında parmağını kestirdiği kişi, önceden para karşılığı anlaşığı birisidir. Bu hikâye karşısında Ali Ağa’nın; “Yahu vaktiyle şu kadılar neler yaparlarmış.” demesi üzerine Hasan Efendi “Şimdi yapmıyorlar mı sanki?” diyerek vurguyu olayın geçtiği zamana yöneltir (13-14).

Kadılığın babadan oğula geçen bir sistemle belirlendiği gerekçesi ile çoğunun cahil olduğu yönündeki vurgular da oyundaki eleştirilerden birisidir¹⁰. Naib ile konuşan Hasan Efendi bu anlayışı sergileyen bir hikâyeyi gerçek bir vaka olduğunu vurgulayarak anlatır.

“... Vaktile şeyhülislamdan birinin oğluna ruos vermek icabetmiş, adet yerini bulsun diye büyük hocalar onu imtihana çekmişler. ‘Vedduhadaki vavın vavı atfemidir, yoksa asıl kelimeden midir?’ diye sormuşlar. Çocuk ‘Asıl kelimedendir’ diye cevap vermiş ve ruose nail olmuş Hocalardan biri ‘Efendiler vedduhadaki vav asıl kelimeden değil vavı atfıdır, çocuk yanlış söyledi’ diyerek itiraz etmişse de hocaların en eskisi ve ihtiyarı olan zat, ‘Evet onu biz de biliyoruz amma ben vaktile ruos imtihanında babasına da bu suali sormuştum bana vedduhada vav yoktur cevabını vermişti. Hiç olmazsa mahtum meşihatpenahi vavın mevcut olduğunu biliyor. Babasından daha âlim demektir’ diyerek ıskat etmiş” (15).

10) Osmanlı’da kadılık belirli eğitim ve sırdan geçen, terfi ve tayini belli kurallara bağlı bir memuriyetti. Ortaylı 16. yüzyıldan itibaren özellikle taşrada bazı usulsüzlüklerin ortaya çıkmaya başladığını belirterek bunu kadılıkta tayin müessesesinin bozulması ile ilişkilendirir (19994: 33-35). Oyunlarda konunun geçtiği zaman dilimi olan Tanzimat sonrasında şer’i mahkemelerin yetkileri artık eskisi gibi sınırsız değildir. 1859 tarihinde Şer’iye mahkemeleri yeni bir yapıya kavuşturulmuş, yetkileri yeniden düzenlenmiştir. 1867’de “Şurayı Devlet Nizamnamesi” ile şer’iye mahkemelerin idari görevleri tamamen kaldırılmıştır. 1911 yılındaki düzenleme ile 25 yaşını doldurmamayanlar, 1885 de Mekteb-i Nüvvab, 1908 de Mekteb-i Kuzat, 1909 da ise Medresetül Kuzat adını alan hukuk fakültesinden mezun olmayanların buralarda hâkim olamayacağı hükme bağlanmıştır. 1917 yılında “Usul-i Muhakeme-i Şer’iye Kararnamesi” ile daha sıhhatli bir yapıya kavuşan şer’iye mahkemeleri TBMM’nin kurulmasından sonra dört yıl daha yürürlükte kalmıştır ayrıntılı bilgi için bkz. Otacı (2004: 231-233).

Oyunlarda kadı, otoritesini keyfi şekilde kullanan ve bu özelliği tartışılmaz olan birisi olarak görünür. İşi düşüp kadı'nın karşısına çıkan her kişi önce mağduriyetini yalvarma ve yakarma ile çözmek ister. Ancak kadı öylesine acımasız, vicdandan yoksun, yüz­süz, doymazdır ki, eller keseye yönelmeden hiçbir şekilde soruna çözüm getirmez. “Şeriatçısı”nda kızını kurtarmak isteyen kadıya; “Aman aman aman. Söylemeyiniz Kadı Efendi Hazretleri, bunun bir çıkar yolunu bulunuz (elini cebine sokar)”. “Aynaroz Kadısı”da mallarının bozulmaması için bir an önce gemisini kıyıya yanaştırma izni isteyen Âdem, kadı'nın işi yokuşa sürdükçe sürmesi üzerine: “Ayağınızı öpeyim... Acıyın da bırakın gideyim... Bağışladım kumların (razı olmak için deniz kıyısındaki kumları almak zorunda kalmıştır. Üstelik bu kumların taşınması için gereken parayı da verir. Bu parayı da kadıya bağışlar) parasını bağışladım... Anamın ak sütü gibi helal olsun! Yalvarırım bu işin de yolunu yöntemini bulun!.. Ne isterseniz vereyim...” der (19). Agop'un itirazlarına, “Çağırın cellâtları!” karşılığını verir vermez Agop da “Hakipayınız, türabımız olayım. Bir halt etmişim emredin” diyerek yola gelir (100). Kazanan adalet değil daima kadının kişisel çıkarlarına hizmet için her türlü esneme müsait şer'i hukuktur.

Her tür yöntemle alınan paranın hile-i şer'ie ile bir şekilde helal kılınması gerekir. Bu nedenle zorla helal ettirme, dini bir gerekçe yaratma söz konusudur. Oyunda “Kursamızıza haram girmesin” (19) diyen kadı yoluyla işin dini meşruluğu sağlanmaya çalışılırken, aslında dinin nasıl kullanıldığı vurgulanmış olmaktadır.

3. Yargının İşleyişinin Eleştirisi

“Şeriye Mahkemesi” oyununda işlenen konuyu, yazarı İbnürrefik, girişte şu cümlelerle özetlemektedir: “Eski devirlerde Şer'i mahkemelerde davalar nasıl görülür ve ne garip ilamlar verilirdi. Bu piyesteki mevzu budur” (3). Bu örneklerin ilki, “Şeriye Mahkemesinde” oyununda geçmektedir. Kadıdan bir hüccet¹¹ istemek için sarayın tüfekçibaşısı kadıya başvurur. Tüfekçibaşısı tarih dersi okurken bir tarihte başvurduğu mahkemeden verilmiş bir hüccet görmüştür. Bu hüccetten kendisi de istemektedir. Bu alacağı hüccet ile kendi adamlarından pazarlık edip anlaştığı Zeynel Efendi, ömrünün on senesini yüz altın karşılığında tüfekçibaşısına hibe edecektir (16). Naib bunu “Cevdet Tarihi”nde okuduğunu söyleyerek bu olanların her ne kadar mantıksız, garip ve komik görünse de gerçeklikle ilişkisinin de bulunduğunu vurgulamış olmaktadır. Bir dipnotta da zaten örneği oyun sırasında okunan bu hüccetin “Cevdet Tarihi”nin¹² 8. cildinin zeylinde yazılı olduğu be-

11) Osmanlı hukuk sisteminde kadı tarafından düzenlenen belgelere verilen addır. Akli, nakli veya iknai delillerden hangisini ihtiva ederse etsin mutlak anlamda kullanılmaktadır. Hüccetin başında o hücceti veren kadının imzası bulunmaktadır (Türk Ansiklopedisi, 1971: 400).

12) Son dönem Osmanlı İmparatorluğunun en önemli şahsiyetlerinden Ahmet Cevdet Paşa'nın yazdığı “Tarih-i Cevdet” 1774-1826 arası Osmanlı İmparatorluğu tarihinin standart bir anlatısıdır. 12 ciltlik kitabında ilmiye sınıfının gerileyişine ilişkin eleştiriler yer almaktadır. Liyakatsiz, okuma yazma bilmeyen kişilerin hatır gönül için kadı olarak atanması vb. uygulamalarını da içine alan yanlışlıkların, ilmiye sınıfının çöküşünde etkili olduğunu savunan Cevdet Paşa bunu örneklendirmek bakımından kitabında bu türden hüccet örneklerine yer vermektedir. Ayrıntılı bilgi için bkz. Neumann, (2000).

lirtilmektedir (13) uzun uzun hüccet için alınacak para miktarının (harç, şahit, kazaskere verilecek haraç, kadının hakkı vb.) pazarlığı yapılır.

Kadı karşısına geliş nedenleri arasında paylaşım, alacak verecek, ticari işlemler için izin gibi gündelik vakıalar da vardır ancak bunlar için uygulanan muamelelerin garipliği izleyici için ilgi çekicidir. Davalı ya da davacı kadıya işi düşen herkes bir şekilde zararlı çıkmaktadır. Mahkemeye elini kaptıran kolunu kurtaramaz. Kadı işine gelmediği yerlerde otoritesini kullanarak davalı ya da davacıyı susturur. Hüküm tehditleri ile korkutur ve her olayı işine geldiği biçimde yorumlar, basacağı bir mühür için bile işi yokuşa sürer. Benzer bir sahnede kadıya başka nedenle gelen bir kadın da geliş gerekçesini, tanıdığı kurşun dökücü Zehra Hanım'ın tavsiyesi şeklinde açıklamaktadır. Her fırsat, batıl inanç, hurafe gibi modern anlayışın reddettiği unsurları geçmişe mal etmek için gerektirir (21).

“Şeriatçısı” oyununda, Nuriye adında güzel ve dul bir kadının (kadına göz diken arkadaşı için, kadını razı etmek amacıyla) evine baskın yapılır. Nuriye'nin çocuğu hastadır ve eve bir doktor getirmiştir. Ev içinde bir erkek ile yakalandığı için kadının karşısına çıkarılır. Kadın adamın doktor olduğunu söylese de kadı: “Bak şunun yediği herzeye. Bre kadın, bir namahrem dulun evine doktor nasıl girermiş?” diye azarlar. “Mahallede kurşuncu muskacı mı yok” diyerek alternatif gösterir. Nuriye'nin bunların saçmalık olduğunu söylemesi kadıyı iyice kızdırır. Diyalog şöyle devam eder:

“Kadı: Tuu. Töbe de. Kelime-i şahadet getir, tecdedi iman et be kadın. Senin dine diyanete imanın yok mu?”

Nuriye: Benim, dine de diyanete de imanım var fakat kuşpalazından hasta yatan bir çocuğa, ne dinin ne de imanın faydası dokunur. Bu derdi ancak fen, tıp çözer.

Kadı: Vay din düşmanı vay ben sana gösteririm çocuğum hasta diye eve erkek kabul edip zina etmeyi (59).”

Nuriye'nin kadıdan aman dilemesi, çocuğunun ateşler içinde yandığını söylemesi elini ayağını öpmesi asla fayda etmez (60). Kadı öyle acımasız, vicdan yoksundur ki tutuklanan kadının ardından arkadaşı Mesnevi'ye işin hallolmuş olduğunu artık Nuriye'nin aşkıyla yanan arkadaşının emeline ulaşabileceğini söyler. Mesnevi'nin kadının razı olmayacağına dair şüphesi üzerine kadı: “Hey Mesnevi, ben insanları tanırım. Hem bu kaçınıcı tecrübem. Bir ana, hem de çocuğu hasta yatan bir ana hiçbir fedakârlıktan çekinmez.” diyerek, arkadaşını teskin eder. Dini kullanmanın yanında, çocuğu ölmek üzere olan bir kadının çaresizliğinden yararlanması, kadıyı olabildiğince aşağılık bir karakter olarak seyircinin karşısına çıkartmayı amaçlamaktadır.

Bu oyunlarda Ortaylı'nın (2003: 171) vurguladığı gibi sistemin tamamen şer'i sistemden ibaretmiş gibi anlatıldığı görülmektedir. Oysa olayların geçtiği 1900'lü yılların başlarında ikili bir sistem hâkimdir ve modern hukuki işleyiş isteyenlerin başvuracağı bir alternatiftir. Sadece “Şer'îye Mahkemesinde” oyununda bu alternatif mahkemeler “feslilerin mahkemesi” olarak söz konusu edilmektedir. Ancak üzerinde çok durulmasa da

rüşvet çarkının oralarda da döndüğü ima edilir. Kadı, kendisinin de farkında olduğu, kararların “Nizamiye Mahkemesi”nde¹³ başka bir dava açılmasına yol açabileceği, bununda “boşboğaz gazetelerin” diline düşmelerine neden olabileceği endişesini taşır (17-18). Diğer bir konuşmada da davalı bir kadın, kadıdan önce “Feslilerin Mahkemesi”ne gittiğini ama orada da rüşvet istendiğini söyler (21).

4. Adaletin Önündeki Engeller

a. Rüşvet

Aynaroz’da işler kesattır, “mahkemenin kapısını örümcekler sarmış”tır (1993: 14). Bu kendisine işi düşen halktan alacağı harçlarla gelir elde eden kadı için hiç de iyi bir durum değildir. Zaten, kendisine işi düşen herkesi, “Acıyın, bağışlayın.” yalvarmalarına bakmaksızın hile ile dolandırmaya çalışır. Örneğin gemileri fırtınada batma tehlikesinde olan bir tüccar boşaltma için kadıdan izin ister. İş çok acildir. Kadı rüşvet almak için sürekli işi yokuşa sürer:

- ÂDEM: (Karamsarlıkla, öfkeyle kapıya doğru yürür.) Gemilerim... bitti!... Ocağım söndü!..
- YAKUP: Bire tutun şu adamı!.. (Muharrem kapıyı tutar, Âdem’in önünü keser.)
- RÜKNEDDİN: İş bitirmeden gidemezsin.
- ÂDEM: Ne isterseniz vereyim... Ne dersiniz yapayım... ama yakamı bırakın gideyim...
- YAKUP: Ne bağıyor çağırıyorsun? Yargı buyruğuna boyun eğmezsen, seni şimdi Subaşı’ya teslim ederim.
- ÂDEM: Ayağımızı öpeyim... Acıyın da bırakın gideyim... Bağışladım kumların parasını bağışladım... Anamın ak süttü gibi helal olsun! Yalvarırım, bu işin de yolunu yöntemi-ni bulun!... Ne isterseniz vereyim...” (18-19).

13) Tanzimattan sonraki yeniliklerden birisi olarak ortaya çıkan Nizamiye Mahkemeleri aralarında halktan laik üyelerin bulunduğu ve birçok üyeden oluşan, yazılı bir kanun üzere kurulan ve mahkemesine gelen davaları, Bab-ı Âlinin çıkarttığı kanunlar çerçevesinde yürüten mahkemelerdir. 1864’teki vilayet nizamnamesine göre eyalet, sancak ve kaza gibi idari düzenleme yapılırken bu birimlere istinaden yargı meclisleri de oluşturulmaya başlanmıştır. İlk dönemlerinde dini kişiliği ağır basan Şer’i hâkimler veya gayri-müslim cemaatlerin ruhani liderleri yer alsın da zamanla bağımsız laik hukuka dayalı mahkemeler olarak şekillenmişlerdir (Bingöl, 2004: 48-49). Başlangıçta şer’i mahkemeyi yürüten ulemanın tepkisini çekse ve bazı çatışmalara yol açsa da Cevdet Paşa’nın çabaları ve eserleri ile ulemanın tepkisi bir miktar önlenmiştir. Ancak halkın da başlarda şer’i mahkemelere alternatif olarak kurulan bu mahkemelere karşı geleneğe bağlılıktan kaynaklanan tepkisi olmuştur. Zaman içerisinde gelişen “Nizamiye Mahkemeleri” şer’i hukuk kapsamına giren özel hukuk dışındaki tüm konularda tek yetkili mahkeme haline gelmiştir. Bu nedenle Cumhuriyet sonrası 1924’de şeriat mahkemeleri kaldırıldığında onların yerini dolduracak, mahkemeler konusunda boşluğa düşülmemiştir (277). Tanzimat dönemindeki yargı uygulamaları için bkz. Bingöl, (2004), Otacı, (2004).

Kadının çıkarıcı karakterini yansıtan Mestan adındaki bir davacıyla görüşmesi de rüşvetin hangi biçimlere sokularak resmileştirilip insanlardan talep edildiğini göstermektedir (1938: 13-14).

Şer'îye Mahkemesinde yaşlı kadının işini hallederken de hediye adı altında rüşvet almıştır. Rüşvet üç oyununda nerede ise ana ve ortak temasıdır. Rüşvete ilişkin tüm hilelere mutlaka bir şer'î kılıf bulunmaktadır. Alınan para pek çok isim altında alınsa da buna asla rüşvet denmemektedir. Sanki asıl suç veya günah rüşveti almak değil, bu yapılanların açıkça ifade edilmesidir. "Şeriye Mahkemesinde" oyunundaki, mahkemeye kendi sorununu çözmeye gelen yaşlı kadın ağzından rüşvet sözcüğünü başkaları için kaçırılmış olsa bile naibin sert tepkisi ile karşılaşır:

- “NAİP: Başına gelen nedir?
ŞEHLEVENT: Mahkemelerde sürünmek. Evvela feslilerin mahkemesi-
ne gittim orada bu işe bakmadılar.
MESUT: Yani Men'i mahkememize karar verdiler.
ŞEHLEVENT: Bu (Davalı) orada rüşvet mi verdi ne yaptı bilmem. Hak-
sız çıkmadım amma iş de bitmedi.
NAİP: Bir daha bu rüşvet sözünü ağzına alma hanım mahkeme
huzurundasın” (1933: 21).

b. Yalancı Şahitlik

“Şeriatçısı”nda kadı, kardeşi kambur ve çirkin Zebercet'i saf Feyzullah'la evlendirmek için yalana başvurur (1938: 78-81). “Dul ve güzel Nuriye”yi ağına düşürmek için yalancı şahitten yararlanır (58-60). “Aynaroz Kadısı”nda Kadı, Gregoryos'un aslında Müslüman olduğu yalanını onu zor duruma düşürmek için para karşılığı, İshak adında bir yalancı şahide söyletir (1993: 74). Yalancı şahitlik kadıya dayalı hukuki sistemin işleyişinin adeta olmazsa olmazıdır. Tüm bu şahitlikler kadı bilgisi dâhilinde olmaktadır. Verilecek hükmün meşrulaştırılması için şahit yeterli görülmektedir. Kadı'nın arzu etmediği durumlarda dini gerekçe ile kadın tarafından yapılan şahitlik geçersiz görülürken (77), zor durumda kalınca Agop adında bir gayrimüslimi bile hoca kıyafeti ile nikâha şahit kılar (83).

Şeriye Mahkemesinin daha birinci oturumunda vakayı kâtibi Hasan Efendi ve muh-zır Ali Ağa'nın rüşvet ve yalancı şahitlik üzerine yaptıkları muhabbet çok açık şekilde sisteme yönelik hicvin malzemelerini sunmaktadır. Şimdilerde işlerin kesat gittiğinden yakınan Hasan Efendi geçmişin parlak günlerini hatırlar. Daha küçükken parasız kaldığına babasının yanına gelerek (babası da Vakayı kâtibidir, burada unvanların babadan oğla geçtiğine bir gönderme vardır) bir boşanma davasında babasının öğrettiği biçimde nasıl yalancı şahitlik yaparak para kazandığını anlatır. Yaşının küçük olması bile buna engel değildir. Karşı tarafın itirazını kadı sertçe susturup çocuğun altı ay önce rüştünü ispat ettiğini sicilde kayıtlı olduğunu söyler. Kadının iradesine itiraz söz konusu değildir. Ali

Ağa'nın babası da daha önce kendisi ile aynı görevi yapmıştır Hasan Efendi'ye verdiği cevap rüşvetin sabitliğini pekiştirir cinstendir. Kendi babasının da davacılar bulduğu şahitlerden "avait" aldığını ama onun babası kadar acımasız olmadığı yönünde açıklamada bulunmaktadır. Sonra her ikisi de 2. meşrutiyetten sonra canlarına ot tıkanığında bu işlere İttihatçıların çok şiddetli davranmaları nedeni ile şahit (yalancı) kalmadığından bahsederler. Daha büyük bir tehlikenin kendilerini beklediğini bunun da meşrutiyetin büyük babası olarak telakki ettikleri Mustafa Kemal Bey diye birisinin getireceğini söylediği Cumhuriyet olduğunu dillendirirler. Cumhuriyet geldiğinde ikisine de yol görüneceğinden, Cumhuriyet'ten korku ile bahsetmektedirler. Bu nedenle bir an önce torbaları doldurmalıydılar (İbnürrefik, 1933: 5-7). Cumhuriyet'in her türlü rüşvetin ve adaletsiz babadan oğula geçen unvan geleneğinin sonu demek olduğu açıkça vurgulanmaktadır.

c. Bürokrasi ve Halktan Kopukluk

Musahipzade Celal'in, Osmanlı dönemindeki kurum ve geleneği hicveden, halkın yalın dili ile aydınların konuşmaları arasındaki çelişkiyi alaya alan "Aynaroz Kadısı"nda yargı bildirimleri, duyuruları, yazışmalarının örneklerini görmek de mümkündür (1993: 5). Bunlarda halkın anladığı dilden kopuk farklı bir dil vurgusu görülmektedir. Örneğin "Şer'iyeye Mahkemesinde" oyununda halkın kullanılan hukuki dili anlamadığına ilişkin yukarıda geçen garip "hüccet" hikâyesinin parçası olarak, Subaşı bir "hüccet" örneğini elinde taşır. Ömrün bir başkasına devri ile ilişkili bu "hüccet" in aynısından istemektedir. Cevdet tarihinden alındığı dipnotta belirtilerek gerçeklikle ilişkisi de kurulan bu "hüccet" resmi hukuk dili ile yazılmıştır. Kâtip tarafından okunan ve bir sayfayı geçen uzun "hüccet", ne seyirci ne de davalının anlayamayacağı ifadelerle doludur:

"Badi tahrir hücceti şerif odur ki mahruse-i Galata muzafatından Be-
şiktaş nahiyesinde paşa mahallesinde kain Mehdiulyayi saltanat devletlu
inayetlu Valide Sultan aleyhetüşşan hazretlerinin kethüdayi ali kadirleri
seadetlu atufetlu....." (İbnürrefik, 1933: 9)

Yine "Şeriatçısı" oyununda, kadının Mestan ile giriştiği pazarlıkta sarf edilen "kaydiye", "tastiriyye", "tebliğiyye", "tecridiyye", "teslimiye", "tenbihiye", "tekmiliye" gibi hukuki terimler halkın anlayamayacağı bir dil yolu ile, bürokrasinin halkın aleyhine nasıl kullanıldığını göstermek amacını taşımaktadır (13-14). Ancak bu bürokratik kalemler Cumhuriyet Dönemini konu alan pek çok yapıtta dile getirilen mahkemenin uzaması, adaletin gecikmesi sorunuyla ilişkili değildir. Bu oyunlarda mahkeme uzamaz, adalet gecikmez. Zaten adalet hiç gerçekleşmez. Adaletsizlik ise ancak bir başka adaletsizlik ile yani rüşvet ile anında kadının birkaç sözcükten oluşan hükmü ile gideriliverir.

5. Eski Mahkemelerin Ötekileri Üzerine Kurulu Anlatı

a. Kadınlar

Bu oyunlarda kadınlar ya güzel ve saf, kadının elde etmeyi arzuladığı kızlardır ya da çirkin ve evlenmek arzusu ile tutuşan yaşlı dul kadınlardır. Kadılar, güzel olanları elde et-

menin yolunu ararken çirkin olanları da buldukları başka saf erkekleri kandırarak başgöz etmek isterler. Nasıl ki oyunlarda kadınların dini konumu ile rüşvet ve şehvet düşkünlüğü ilişkilendiriliyorsa, kadınların düşürüldüğü durumların ayrıntılı anlatısı da eski düzenin kadınları dışladığı bir düzen olarak resmedilmesi ile ilişkilendirilebilir. Üç oyunda da modern hukuk düzeninin sağladığı kadın eşitliği gibi ayrıcalıkların vurgusunu güçlendirmek için kadınların eski mahkemelerde düşürüldüğü durumların hicvedildiği düşünülmektedir. Kadın da hicvin alaycılığına Nasrettin Hoca fıkralarındaki gibi ya bıktırıcı derecede arzulu birisi ya da erkek cinselliğinin yöneldiği sahip olunacak bir meta olarak maruz kalmaktadır.

“Şeriye Mahkemesinde” oyununda sorununun çözümü için kadıya gelen dul kadın Şehlevent, aslında göz diktiği erkekle evlenmek istemektedir. Kocasından kendisine yüklü mal kalan Şehlevent, aynı bahçedeki tulumbayı paylaştığı kendinden genç Mesut’tan davacıdır. Mesut’un bir gün şarkı söyleyip tulumbadan su çekerken kendisine laf attığını iddia etmektedir. Kadın yıllar önce başına gelen bu olayı işine geldiği gibi anlatıp Mesut’un kendisinde gözü olduğu biçiminde yorumlar. Dava nedeni de Mesut’un kuyunun suyundan daha fazla kullanmasıdır. Mesut bunu inkâr eder. Naibin çözüm önerilerinin hiçbirini Şehlevent kabul etmemektedir. Tulumbanın kaldırılmasında diretir. Naib, işin aslını (kadının Mesut ile mahsus uğraştığını) anlar ve Mesut’u yanına çekip “Mesut Efendi sen bekârsın değil mi? Olmasan bile dörde kadar caizdir” der. Kadının zengin olduğunu bir ayağının çukurda olduğunu söyler. Mesut kadının çok yaşlı olduğundan yakınsa da aklına yatar ve ikna olur. Elbette Naib vereceği hüküm nedeniyle haracını bolca Mesut’tan alır. Kadına verdiği hükmü söyler. Hüküm “Allah’ın emri ile Mesut’un kadını nikâhına alması yönündedir. Kadın yalandan nazlansa da mutluluğunu gizleyemez. Kadıya değerli bir hediye verir. Açgözlü kadı yanındaki kâtibi için de hediye ister. Kadın onu da kabul eder (İbnürrefik, 1993: 23-29).

“Şeriatçısı” oyununda da Kadı çirkin ve kambur olan kız kardeşi Zebercet’i, arkadaşı müfessir Mesnevi yardımı ile kandırdığı saf bir delikanlı olan Feyzullah ile evlendirmeye çalışır. Feyzullah’a Zebercet’i öyle övmüştür ki, Feyzullah görmediği bu kıza âşık olmuştur. Terenedil adında genç bir kızı Zebercet diye Feyzullah’a gösterir ve verdikleri içki ile sarhoş edip gerdeğe sokarlar. Sabah acuze bir kadınla uyanan Feyzullah şaşkına dönüp ecinnilerin güzel karısını alıp yerine bir ucube koydukları yönünde yaygara yapsa da uyanık Mesnevi bu durumu bir şekilde çözer. Saf delikanlıya gerdekten önce midye dolması yediği için uğursuzluk geldiğini ve güzel karısının gözüne böyle göründüğünü söyler. Eğer durumu başkalarına anlatacak olursa Feyzullah’ın da başkalarına aynı karısı gibi ucube görüneceğini ve kimseye bu durumdan bahsetmemesini ister (Şevket, 1938: 70-75). “Şeriatçısı”nda Mestan adında birisi güzel kızı Zeynep’in, İzzet adında birisi tarafından kaçırıldığını iddia ederek yardım istemektedir. Kadı Mestan’dan gerekli haracı alıp kızı zorla getirir, ama genç kızın reşit olup olmadığını anlamak için yanında kalması gerektiğini söyler. Kızda gözü vardır ve bir yolunu bulup elde etmek istemektedir (31-35). “Aynaroz Kadısında”da Afroditi adındaki güzel kızı evinde alkoyup sarhoş ederek sahip olmaya çalışır, ama karısı tarafından yakalanır ve emeline ulaşamaz. Her iki oyunda

da kadınla ilgili niyetine ulaşamamış olsa da o kadınların sahipleri ile (Zeynep'i kaçırap evlenen kocası ve Afrodit'i'nin sevgilisi) yaptığı pazarlıktan kazançla çıkar. Sonuçta bu oyunlarda kadın mağduriyeti üzerinden toplumsal çözülmeyi anlatma eğiliminden bahsedilebilir.

b. Gayrimüslimler

Bu oyunlarda Osmanlı için ötekini temsil eden gayrimüslimler de hicvin hedefindedir. Cumhuriyet ideolojisi tarafından öteki olarak tanımlanan Osmanlı'nın kendi ötekisi ile özdeşleştirilmesi (ötekinin öteki ile özdeşliği) sayesinde ikinci bir hiciv yolu söz konusudur. Örneğin, "Aynaroz¹⁴ Kadısı"nda, Osmanlı adalet sisteminin yanında Hıristiyan keşişler de hicvedilmektedir. Oyunda çizilen keşiş portresi tıpkı kadılar için çizilen portreye benzer biçimde tek boyutlu ahlaksız ve üçkâğıtçıdır. Aynaroz'a atanan dini bütün Yakup adlı Osmanlı kadısı ile oradaki kilisenin başpapazı Gregoryos'un ortak alavere dalavereleri sahnelenmektedir. Müslüman olan kadı ve Hıristiyan din adamlarının parasal üçkâğıtları, içki ve kadın düşkünlükleri hicvedilmektedir. Ailesi tarafından kiliseye adanan Afrodit'i'nin serveti hem kadı tarafından hem de başpapaz tarafından elde edilmeye çalışılır. Sonunda diğer oyunlarda olduğu gibi hukuki dalaverelerin yardımı ile kazanan kadı olur. Yalancı bir şahitle başpapazın aslında Gregoros değil Abdullah olduğu iddia edilir ve "Dinden dönenin davası dinlenmez" gerekçesi ile Subaşı'ya teslim edilir (1-74).

"Şeriatçısı" oyununda da ölen Mıgır Batmazyan'ın küçük oğlu gözü açık Agop Batmazyan babasından kalan bir senetle mahkemeye gelir. Kadının zamanında babasından almış olduğu borcu bozuk Türkçesi ile ister. Kadı yine bir oyunla Agop'u kandırır, başka nedenle kadıya yardım etmek için Müslüman kılığına sokar, sarık giydirir ve bu oyuna dayanarak Agop'un artık Müslüman olduğunu iddia eder. "Ya senedi ver, ya ihtida ettin Müslüman oldun ya da boynun vurulur." tehdidi ile elinden senedi alır. Agop kendisine yapılan oyun karşısında hayranlığını dile getirirken sarığa da göndermede bulunur: "Tevekkeli sarık sarmak müşküldür demezler. Ben bir defa sardım, dört yüz küsur altına mal oldu" (86-100). Burada da kazanan kadıdır. Kadı üçkâğıt ve kurnazlıkla özdeşleştirildiği ötekisi ile mücadele eden galip ayrılır.

Sonuç

1927'de gerçekleştirilen hukuk devrimine koşut biçimde, Osmanlı'nın son dönem hukuki işleyişinin hicvini konu alan oyunların yazılıp sergilenmeye başlamasını yeni hukuk sisteminin halka benimsetilmesiyle ilişkilendirmek gerekmektedir. Çalışma kapsamında ele aldığımız, "Halk Komedi" adıyla basılan bu oyunlarda kadılar; olabildiğince vicdan yoksunu, acımasız, kurnaz, çirkin, art niyetli, cahil, dalavereci, dini ve hukuku kendi çıkarları için kullanan kişilerdir. Ayrıca bu oyunlardaki kadılar, çıkarı için gayrimüslimlerle

14) Olayın geçtiği yer, Kuzey Yunanistan'da güneye doğru uzanan parmak biçimindeki 3 yarımadan birinin adı Yunanca "Athos", Türkçe "Aynaroz"dur. Buradaki manastırda katı kurallara bağlanmış rahip ve rahibeler hayattan el etek çekip kendilerini dine adanmışlardır. Yunanistan'da şu an da da özerk olan Aynaroz, dinsel olarak Fener Patrikhanesi'ne bağlıdır.

işbirliğinden çekinmez, şehvet düşkünüdür, rüşvet ve yalansız iş yapmaz ve sonuçta da daima kazanıp hiçbir müeyyide ile karşılaşmazlar. Kadıyla muhatap olan kişiler ise ya saf, adalete muhtaç, derdini anlatmaya çalışan, ancak asla kadı tarafından istenildiği gibi anlaşılmayan, sömürülen normal vatandaşlar ya da kadı gibi dalavereci kurnaz gayrimüslimler, isterik kadınlardır. Kadı önceki düzeni, saf davalı ya da davacı ise halkı temsil etmektedir. Genelde oyunun sonunda kadının kazanan olarak seyircinin karşısına çıkması, eski yargı düzenine öfkeyi arttırmayı hedeflemektedir.

Bu yapıtlarda eski hukuk sistemi; rüşvet, kadın düşkünlüğü, kadı keyfiligi gibi yukarıda ayrıntılandırılan temalar çerçevesinde, geçmiş iktidarla ilişkilendirilerek sunulmuştur. Böylece yeni devletin daha adil bir yaşam biçimini vaat ettiği sergilenmeye çalışılmıştır. Ancak kültür ürünlerini de kullanarak yeni bir hegemonya inşa etme çabası, uzun birikimler sonucu ortaya çıkan geleneksel toplumsal yapı tarafından dirençle karşılaşmıştır. Yeni bir yaşam tarzını dayatan iktidar ile geleneksel anlayışta direnen toplumun çatışması en açık şekilde hukuki süreç içerisinde açığa çıkmıştır. İktidar kendi otoritesine bir direniş olarak gördüğü geleneksel sorun çözme biçimlerinin karşısına hukukla çıkmaktadır. Bu noktada hukuka yüklenen misyon, adaleti sağlamaktan ziyade, halkın modern yaşam tarzına uyma konusundaki direncini kırmaktır. Genelde cumhuriyetin erken dönemlerinde yazar olarak Türk aydını, edebi yapıtlarda, özellikle köy ve kasabadaki ağalık düzenine ilişkin durumlarda yargıyı daha ileri bir düzey olarak işaretlemektedir. Farklı bir ifadeyle, ayrıcalıklı sınıf düzenine ilişkin eleştiriden, dinin ve geleneksel namus anlayışının çarpıklığına kadar toplumsal yapıya ilişkin pek çok unsur yargılama sürecinin içerisinde geçilerek yapılmaktadır. Cumhuriyet döneminde varoluş amacının bir parçası olarak kendini gösteren ideolojik nüfuz çabası halkın kökleşmiş dini ve geleneksel yapısından kaynaklanan bir engelle sınırlanmak zorunda kalmıştır.

Erken dönem Cumhuriyet oyunlarının niteliğine ilişkin bir değerlendirmesinde Ortaylı, “Dönemin yazarları, bu oyunları derin bir düşünce ve dünya görüşü içinde değil, dönemin havasına kapılarak alelacele çırpıştırmış gibidirler. Kimilerinin bu tür düşüncelere bir daha hayatları boyunca dönmediğini göz önüne alırsak bu açıkça anlaşılır” (2001: 167) demektedir. Makaledeki veriler ışığında bakıldığında da cumhuriyet döneminde “inkılâp piyesi”, “inkılâpçı roman” ve “inkılâp şiiri” olarak nitelendirilebilecek yapıtların kalıcı olamaması ve başarısızlığındaki nedenlerden birisinin güdümlülük olduğunu söylemek mümkün olacaktır. Cumhuriyet dönemini sanat açısından 1950’lere kadar değerlendiren birçok araştırmacı ve yazar, yetkin ve başarılı bir dönem olmadığını, bu döneme ait bilinçli okur-yazar tabakasının büyük bir zevkle tattığı ortak bir yapıtın olmadığını, 1923-1950 arasındaki edebiyatın büyük oranda kısırlık, acemilik, çağdaş romancılıktan uzaklık, piyasa eseri olmak ve etkisiz kalmak gibi vasıflarla nitelendirileceğine dikkat çekmektedir (Oktay, 1993: 117). Sonuçta Yalçın’ın da belirttiği üzere, “I. Dünya Savaşı’ndan yüzlerce roman çıkaran batı, Vietnam Savaşından yüzlerce film çıkaran Amerikalı aydın, kendi meselelerine sahip olmanın, onlara ciddiyetle yaklaşmanın zevkini, verdiği kaliteli eserlerde tatmaktadır. Bizim, her biri acı-tatlı binlerce olayın destanı olan tarihimiz ise kendi aydını tarafından keşfedilmeyi beklemektedir”(2002: 211). Bir insan ürünü olarak her

edebi yapıt bir şekilde ideolojiktir. Sorun edebi yapıtın ideolojik bir yaklaşımı savunması değil, egemen bir ideolojik düşünce tarafından sanatın ve sanatçının araçsal bir düzeye indirgenmesidir. Zira bu durum sanatçının edebi ufku sınırlayarak, yapıtın kalıcılığına ve evrenselliğine olumsuz yönde etki etme riski taşımaktadır.

Kaynakça

- Baltacıoğlu, İ.H. (1936). “Teskilâtsiz Edebiyat”, *Yeni Adam*, Sayı: 119, 9 Nisan, Sayfa: 2.
- Barker, C.& Galasinski, D. (2001). *Cultural studies and discourse analysis: a dialogue on Inaguage and identity*. London: Sage.
- Berkes, N. (2002). “Türkiye’de Çağdaşlaşma”, *Yayına Hazırlayan: Ahmet Kuyaş, İstanbul: Yapı Kredi Yayınları*.
- Bingöl, S. (2004). *Tanzimat Devrinde Osmanlı’da Yargı Reformu*, Eskişehir: Anadolu Üniversitesi Yayınları.
- Çelik, N. (1999). “Söylem Kuramları, Hegemonya Kavramı ve Kemalizm”, *Doğu Batı (Türk Toplumunu ve Gelişme Teorisi Sayısı)*, Sayı: 8, (Ağustos, Eylül, Ekim), 27-29.
- Çelik, H. & Ekşi, H. (2008). “Söylem analizi” *Marmara Üniversitesi Atatürk Eğitim Fakültesi Eğitim* Barker, C.& Galasinski, D. (2001). *Cultural studies and discourse analysis: a dialogue on Inaguage and identity*. London: Sage.
- Çıkla, S. (2005). *Cumhuriyet Düşüncesinin Kökleşmesinde Yusuf Ziya Ortaç’ın Yapıtlarının Yeri ve Önemi*. (Yayınlanmamış Doktora Tezi). Samsun: Ondokuz Mayıs Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Türk Dili ve Edebiyatı Anabilimdalı.
- Ersanlı, B. (2003). *İktidar ve Tarih (Türkiye’de Resmi Tarih Tezinin Oluşumu 1929-1937)*, İstanbul: İletişim Yayınları.
- Güneş, A. (2005). *Kemalist Modernleşmenin Adab-I Muâşeret Romanları: Popüler Aşk Anlatıları* (Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi). Ankara: Bilkent Üniversitesi Ekonomi ve Sosyal Bilimler Enstitüsü Türk Edebiyatı Bölümü.
- İbnürrefik, A.N. (1933). *Şeriye Mahkemesinde*, Cumhuriyet Halk Fırkası Katibi Umumlîği. Ankara: Hâkimiyeti Milliye Matbaası.
- Köker, L. (2004). *Modernleşme, Kemalizm ve Demokrasi*, İstanbul: İletişim Yayınları.
- Körükçü, M. M. (1936). “Ankara Sanatı”, *Yücel*, 4(19), Eylül, 1-2.
- Kudret, C. (1990). *Türk Edebiyatında Hikâye ve Roman*, Cilt: III (Cumhuriyet Dönemi 1923-1959), İstanbul: İnkılâp Kitabevi.

- Musahipzade, C. (1993). Aynaroz Kadısı, Güncel Dile Uyarlayan: Haldun Marlalı, İzmir: Betik Yayınları.
- Nayır, Y.N. (1933), “İnkılâp ve Vazife”, Varlık, 1(9).
- Nedim, Vedat (1933). “İşte Bir Roman “Yaban”, Kadro, Sayı: 16, Nisan.
- Neumann, C.K. (2000). Araç Tarih, Amaç Tanzimat: Tarih-i Cevdet’in Siyasi Anlamı, Çeviren: Meltem Arun, İstanbul: Tarih Vakfı Yayınları.
- Oktay, A. (1993) Cumhuriyet Dönemi Edebiyatı 1923-1950, Kültür Bakanlığı Yayınları, Ankara.
- Ortaylı, İ. (1994). Hukuk ve İdare Adamı Olarak Osmanlı Devletinde Kadı, Ankara: Turhan Kitabevi Yayınları.
- Ortaylı, İ. (2003). İmparatorluğun En Uzun Yüzyılı, İstanbul: İletişim Yayınları.
- Otacı, C. (2004). Hukukun Laikleşme Serüveni, İstanbul: Birey Yayıncılık.
- Sokulu, S. (1979). Türk Tiyatrosunda Komedyanın Evrimi, Ankara: Kültür Bakanlığı Yayınları.
- Şener, S. (1998). Cumhuriyetin 75. Yılında Türk Tiyatrosu, İstanbul: Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları.
- Şengül, A.(2008). Cumhuriyet Döneminde Tarihi Tiyatro, Ankara: Alp Yayınevi.
- Şevket, E. (1938). Şeriatçısı, Basın Genel Direktörlüğü, İstanbul: Devlet Basımevi.
- Tunçay, M. (1981). Türkiye Cumhuriyeti’nde Tek Parti Yönetiminin Kurulması (1923-1931), Ankara: Yurt Yayınları.
- Türk Ansiklopedisi (1971). Cilt: 19, Ankara: Milli Eğitim Basımevi.
- Türk Dili ve Edebiyatı Ansiklopedisi (1986). Cilt: 6-7, İstanbul: Dergâh Yayınları.
- Yalçın, A. (2002). Siyasal ve Sosyal Değişmeler Açısından Cumhuriyet Dönemi Türk Romanı 1920-1946, Ankara: Akçağ Yayınları.