

Tarihin Arzu ve İntikam Bağlamındaki Kadın Merkezli Kurgusu: Aşkımız Aksaray'ın En Büyük Yangını

The Woman-centered Fiction of History in the Context of Desire and Revenge: Aşkımız Aksaray'ın En Büyük Yangını

Arş. Gör. Saliha TUNÇ¹



ÖZET

Güngör Dilmen, tarihî Aksaray yangınına konu alan Aşkımız Aksaray'ın En Büyük Yangını (1988) piyesinde afetin meydana geliş sebebini sevmeye, sevilme arzusu ve intikam duygularından kaynaklanan kadın merkezli bir kurguya dayandırır. Piyeste ateş ve yangın; sarayda doğup büyüyen, geçkin bir yaşa gelince kendisine maaş bağlanıp Aksaray'daki Bican Efendi Sokağı'nda bulunan Eski Konak'a yerleştirilen Mahitab Hanım'ın yaşamı boyunca eksikliğini hissettiği sevmeye ve sevilme arzusunun imleyeni olmakla birlikte öznenin yoksul müzisyen Artin ile evlendikten sonra ihanete uğramasıyla öfkenin ve intikamın sembolüne dönüşür. Afetin, yazar muhayyilesinde ilişkiler, duygular ve kişisel zaafı bağlamında kurgulanması, tarihî yangının nedenini yeniden temellendirir. İstanbul mimarisine hâkim olan ahşap yapılar dolayısıyla sıklıkla meydana gelen yangınlardan doğan mahalle tulumbacılığı, piyeste dönemin bir kültür ögesi olarak ön plana çıkar. Yazar, koro işlevindeki tulumbacıları teşkilat yapıları, kostümleri ve kültüre gönderme niteliğindeki söylemleri ile dönem atmosferini yansıtan nitelikleriyle ön plana çıkarır. Aşkımız Aksaray'ın En Büyük Yangını piyesine Güngör Dilmen'in tiyatro eserleri hakkında kaleme alınan daha önceki çalışmalarda da farklı açılardan yer verilmiştir. Bu çalışmada ise tulumbacılık kültürü ile Aksaray yangınının piyese yansımaları, yazarın büyük yangını kadın karakterin ruh dünyasıyla özdeşleştirerek sembolik bir boyuta taşıması bağlamında değerlendirilmektedir.

Anahtar Kelimeler: Güngör Dilmen, Tiyatro, Aksaray Yangını, Arzu, İntikam

ABSTRACT

Güngör Dilmen, in his play Aşkımız Aksaray'ın En Büyük Yangını (1988) , which is about the historical Aksaray fire, bases the reason for the occurrence of the disaster on a woman-centred fiction arising from feelings of love, desire to be loved and revenge. In the play, flame and fire are the signifiers of the desire to love and be loved, which Mahitab Hanım, who was born and raised in the palace and who was given a pension when she reached an old age and settled in the Old Mansion on Bican Efendi Street in Aksaray, feels the lack of throughout her life, and they turn into symbols of anger and revenge when the subject is betrayed after her marriage to the poor musician Artin. The fictionalisation of the disaster in the author's imagination in the context of relationships, emotions and personal weaknesses re-grounds the cause of the historical fire. The neighbourhood fire brigade, which arises from the frequent fires that occur due to the wooden structures dominating the architecture of Istanbul, comes to the fore in the play as a cultural element of the period. The author foregrounds the chorus-functioning firefighters with their organisational structures, costumes and discourses referring to culture, reflecting the atmosphere of the period. The play Aşkımız Aksaray'ın En Büyük Yangını was also included in previous studies on Güngör Dilmen's theatre works from different perspectives. In this study, on the other hand, the reflections of the fire brigade culture and the Aksaray fire on the play are evaluated in the context of the author's symbolic dimension by identifying the great fire with the soul world of the female character.

Keywords: Güngör Dilmen, Theater, Aksaray Fire, Desire, Revenge

Cite this article; Tunç, S. (2025). "Tarihin Arzu ve İntikam Bağlamındaki Kadın Merkezli Kurgusu: Aşkımız Aksaray'ın En Büyük Yangını". ETÜT Dergisi (10), ss. 1-13. <https://doi.org/10.52003/etutdergisi.15784>

Giriş

Sosyal ve beşerî ilimler çevresinde gelişen pek çok disipline kaynaklık eden tarih, sözlü ve yazılı edebiyat ürünlerinin de konu ve kaynaklarından biridir. Tarihin başlangıcı sayılan mitoslar, tiyatronun tarih ile ilişkisinin ilk temel örnekleridir. Piyes kurgularında mitos, masal ve söylencelerden yararlanma, kaynağını toplum muhayyilesi ve belleğinden alan anlatı ve ritüelleri farklı yorumlarla yeniden yansıtmaya Antik Çağ tiyatrolarından günümüze kadar devam eden bir gelenektir (Şener, 2003: 128). Tiyatro metinlerinde eski anlatıların yeniden kurgulanması edebiyatın diğer disiplinlerle ilişkisindeki çok yönlülüğünü ve sınırlarının kapsamını gösterir. Kurgusal yapıtlar sosyal süreci ve yaşam gerçekliğini olduğu gibi aktaran birer vesika olmayıp “bütün o dönem tarihinin özü, esası ve özeti” (Wellek ve Warren, 2015: 109). Sosyal ve tarihî yaşantılar edebî eser kurgusunda yaşamdan alınan bir malzeme olarak kullanılır; sanatkarın muhayyilesinde dönüştürülerek estetik bir biçimde yeniden yansıtılır. Tiyatro metni, diğer bilim/disiplinlerle her ne kadar ilişkili olsa da yansıttığı gerçeklik, realitenin veya vesikaların kurmacaya dönüştürülmüş bir formudur. Tanzimat’tan günümüze kadar Türk tiyatro edebiyatında konusunu veya zeminini tarih, mitoloji ve efsane malzemesinden alan piyesler, tarih büyüklerinin efsanevi kahramanlıklarını yansıtmaya, ideal veya olumsuz yönetici-toplum ilişkisini göstererek güncel yaşama tenkit yöneltme, toplumun ahlak ve moral değerlerini yükseltme¹ vb. pek çok ileti etrafında kurgulanır. Cumhuriyet’in ilk yıllarında kaleme alınan piyeslerde de tarih malzemesi; tarihî şahsiyetleri idealize ederek yüceltme, güncel konuları yorumlama, tenkit etme, çağdaş insanlık meselelerini evrensel boyutlarıyla yansıtmaya amaçlarıyla kullanılmıştır (Buttanrı, 2011: 536-537). Bu bağlamda tiyatro metinlerinde tarihin kullanımı, yazarın eser aracılığıyla yansıtmayı amaçladığı iletiyi destekler veya ona yeni bir kurgu için zemin ve atmosfer oluşturur.

Cumhuriyet Dönemi tiyatro yazarlarından Güngör Dilmen konularını tarih², mitoloji, efsane ve masallardan alan piyeslerinde zaaf ve mücadeleleriyle insanı yansıtır; hırs, maddiyata düşkünlük, yabancılaşma, varoluş çabası, iktidar mücadelesi, batıl inançlar ve irade gibi insana mahsus evrensel temaları işler (Güngör, 2019: 6-7). Tarihî olaylar ve kişiler, toplumların kaderini etkileyen eylem ve kararları gösterir. Tarihte yaşanmış olayların temelinde “dram” bulunduğunu vurgulayan Dilmen, eserlerinde tarihsel vakaları yorumlayarak yeniden ele alır. Tarih zemininde kurguladığı piyeslerinde kişileri “tüm toplumu etkileyecek bir karar verme, eyleme girişme sürecinde” ruhsal derinliği ve iç dünyasıyla yansıtır (Yaycıoğlu, 2005: 132-133). Yazar, tarihî metinlerden hareketle kurguladığı karakterler vasıtasıyla beşerî zaafı açığa çıkararak okura/izleyiciye realist ve evrensel bir bakış açısı sunar. Dilmen’in tarih konulu piyeslerinin merkezinde yer alan insan, konumu fark etmeksizin olay ve durumlar karşısında aldığı tavırla evrensel beşerin duygu ve hassasiyetlerini somutlaştırır. Piyes, kişilerin insani zaafı ve zaafıardan doğan trajedileriyle ele alınması, Dilmen’in metinlerinin evrensel niteliğe sahip olduğunu gösterir (Gürani Arslan, 2014: 280). Tiyatro metinlerinin konularını oldukça geniş bir coğrafya ve zamana yayan Dilmen, Doğu ve Batı’da mevcut “masal-söylen-tarih” birikimini yeniden kurgulayarak “tüm insanlığın” sesinin tiyatro aracılığıyla yansımaları sağlar. Bu bağlamda, yazarın coğrafya ve medeniyet gözetmeksizin insanlığın tarih ve kültür belleğini bir bütün olarak kavraması, tüm insanlığa ulaşan bir söylem yaratmasında etkili hususlardan biridir (Yüksel, 2010: 54).

Dilmen’in tiyatrolarında tarihî, mitolojik ve kaynağını gerçeklikten alan hadiselerin yeniden yazımında birey kadar ileti de önem taşır. Eserlerinde mitoloji, tarih veya gerçekliğin işleniş sınırlılıkları göstermeyip bazı metinlerinde tarih-mitoloji ve gerçeklik-tarih iç içe geçer. Yazar, tarihsel gerçekliğin veya yaşanmış hadisenin asıl nedenini kurgusal zeminde dönüştürerek iletisini destekler.³ Tiyatro türünde kaleme aldığı eserlerini

¹ Tiyatro-tarih ilişkisinin bir boyutu da, tarihî şahsiyetler veya tarihte yaşanmış kahramanlıkların yeniden canlandırılması ile okur/izleyiciye moral vermek, güç aşılamaktır. Nitekim And, II. Meşrutiyet Dönemi’nde tiyatro-tarih ilişkisinin toplum psikolojisini etkileyen yönünü vurgular. Hürriyet’in ilk yıllarında toplumdaki sevinç ve coşkunun devlet içinde ve dışındaki savaş yenilgileriyle gölgelenmiştir. Halkın karamsarlık ve umutsuzluğa düştüğü bu dönemde Türkiye tarihinin kahramanlıklarını ve başarılarını sergilediği günlerinden alınan konulardan hareket kurulan piyesler, topluma moral gücü aşılayan birer araç işlevindedir. Bk. (And, 2022: 145).

² Konu hakkında kapsamlı bir çalışma için bk. (Temel, 2023).

³ Mehmet Güneş de yazarın kaynağını tarih ve mitolojiden alan *Troya İçinde Vurdular Beni* piyesinde yazarın savaş karşıtı bir söylem geliştirmek için Truva Savaşı’nın gerçek nedenini farklı yansıtmaya çalışarak savını, söylemini güçlendirdiğini ifade eder. Bk. (Güneş, 2020: 67).



“Mitolojiden alınmış konular”, “Türk tarihi oyunları” ve “kendi düşlemimden kaynaklanan ya da beni etkileyen gerçek olaylar, bana anlatılan ilginç konulardan yola çıkarak yazılan oyunlar” olarak tanımladığı üç kategoride sınıflandıran yazar, *Aşkımız Aksaray’ın En Büyük Yangını* (1988)⁴ adlı piyesini de üçüncü kümede değerlendirilebilecek oyunlar arasında sayar (Köksal Çekiç, 2010: 20). Bu bağlamda yazarın olayı tanıklardan dinlemiş olabileceği ihtimali ve tulumbacı takımından bazı kişileri geçmişte yaşayan isimlerden seçmesi nedeniyle eser, bir devir tiyatrosu olarak da tanımlanabilir (Temel, 2023: 14). *Aşkımız Aksaray’ın En Büyük Yangını*, eski İstanbul’un mahalle kültür ve yaşamını yansıtmanın yanı sıra tarihî dönemde meydana gelmiş gerçek bir hadisenin yazar muhayyilesiyle şekillenen bir aşk hikâyesi kaynağına bağlanması açısından da Dilmen’in tiyatroları arasında ön plana çıkar. Eserde, XIX. yüzyılda İstanbul’un Aksaray semtinde meydana gelen yangın, kadın karakter merkezinde gelişen arzu ve intikam duygularından doğar. Yazar, Mahitab Hanım’ın tabiatını ve ruh dünyasını ön plana çıkararak tarihî dönemde yaşanmış afeti beşerî zaafı ekseninde yeniden kurgular. Piyeste İstanbul tarihinde “büyük bir felaket” olarak kayıtlara geçen Aksaray Yangını hadisesi ile birlikte dönemin tulumbacılık mesleği etrafında gelişen kültür de pek çok ayrıntısı ile tarihin kurguya yansımaları gösterir. Bu bağlamda eser, “İstanbul Yangınlarından Doğan Bir Meslek: Mahalle Tulumbacılığının Piyese Yansımaları” ve “Aksaray Yangınının Arzu ve İntikam Bağlamındaki Kadın Merkezli Kurgusu” başlıkları ile kültürel arka plan ve tarihî olayın dayandırıldığı kurgusal bağlamlar açısından incelenmeye müsaittir.

İstanbul Yangınlarından Doğan Bir Meslek: Mahalle Tulumbacılığının Piyese Yansımaları

Osmanlı Devleti’nin başkenti İstanbul, tarihî süreçte stratejik konumu ve mimari kültürel dokusunun yanı sıra sık sık meydana gelen doğal afetleri ile de adından söz ettirir. Bu afetlerden biri, Türk kültür ve sanatının mimari abidelerinden olan konak, köşk, saray, han, cami, hamam, medreselerin hatta mahalle ve semtlerin yok olmasına neden olan yangınlardır. Şehrin mimarisine hâkim olan ahşap yapılarda çıkan yangınlar, kısa sürede çevre binaları sararak mahalle ve hatta semtlerin kül olmasına neden olur. Yangın tulumbasının mevcut olmadığı dönemlerde afete müdahale de yetersizdir; halk tarafından çeşme, havuz, sarnıç gibi kaynaklardan kovalarla çekilen su ile yangının büyümesi engellenmeye çalışılsa da ateş mahalleler arasında yayılarak büyür (Koçu, 2016: 22). Afete dönüşen yangınlardan sonra şehrin birçok semti küle dönüşüp yok olarak eski silüetini kaybeder. Her yangından sonra şehir imar çalışmaları ile mekânlar yeniden inşa edilir. İstanbul mimarisinde ahşap binaların tercih edilmesinin nedeni, bu yapıların şehirde meydana gelen depremlere mukavemetidir (Schlid, 2014: 128). Sultan Bayezid devrinde şehirde büyük tahribat oluşturan ve tarihte “küçük kıyamet” olarak anılan 14 Eylül 1509 depreminden sonra İstanbul kısa sürede tamamen ince zevk ve üslupla inşa edilen ahşap yapıların hâkim olduğu bir şehre dönüşür. Kargir yapıların kullanımına cami, medrese ve hanlarda devam edilse de meskenlerde ahşap tercihi İstanbul halkının vazgeçilmez zevklerinden biri olur. Şehirde meydana gelen büyük yangınlar, adeta birer sanat eseri gibi nakışlı, yaldızlı, oymalı bu yapıların “pitoresk letafeti”ne halkın gösterdiği rağbetin yoğunluğu azaltmaz; hükümet yangınlar sonucunda kâğır yapıya dönme kararı almadığı gibi şehir halkı da ahşap mimari zevkinden vazgeçmez (Koçu, 2016: 23). “İstanbul’da kâğıre doğru köklü bir değişimi öngören ilk ferman her ne kadar XVIII. yüzyılda çıkarılmış olsa da, müspet bir sonuç alınması XIX. yüzyıla kadar pek mümkün olmamıştır.” (Yıldız, 2015: 486). Yangınlar sonucunda sadece ahşap yapılar değil, yapılarla birlikte pek çok insan ve değerli eşya da kaybedilir.

Türk mimarisine ahşap yapılarının hâkim olduğu dönemde büyük afetlere sebep olan yangınlara karşı ilk koruyucu önlem XVIII. yüzyılda Nevşehirli Damat İbrahim Paşa tarafından Yeniçeri Asker Ocağına bağlı kurulan “Yangın Tulumbacıları Ocağı” ile alınır. 1826 yılında Yeniçeri Ocağının ilga edilmesi ile birlikte İstanbul halkı tarafından her semtte bir tulumba kurulu ve mahalle tulumbacılığı başlar (Koçu, 2016: 25). 1826 yılında meydana gelen Hocapaşa Yangını sonrasında tulumba teşkilatının yeniden yapılandırılmasına ihtiyaç duyulur. Tulumba teşkilatının kurulup nefer sayısının artırılmasına yönelik ferman gereği İstanbul halkı her semt ve

⁴ Dilmen’e *Aşkımız Aksaray’ın En Büyük Yangını* adlı piyesi dolayısıyla 1998 yılında Türkiye İş Bankası Tiyatro Büyük Ödülü, 1990 yılında ise İsmet Küntay Ödülü verilmiştir. Bk. (Aydiner, 2013: 90-91).



mahalleye bir tulumba tedarik eder. “Mahalle tulumbacılığı”, kısa zamanda mekânları, kostümleri ve konuşmalarıyla kendine has bir kültüre dönüşür (Çelik, 2012: 370). İstanbul hayatında önemli bir yeri olan teşkilatlar; nizamları, tulumba sandıklarının özellikleri, yangına gidiş tertipleri, yürüme, konuşma, kostüm vb. gibi pek çok hususiyetlerinin yanı sıra kendilerine has mekânları, eğlenceleri ile gündelik hayatın kültürel bir parçasını temsil ederler. Yangınların söndürülmesinde yararlılık sağlayan mahalle gençleri arasında tulumbacılık hem bir görev hem bir eğlence hem de spor / yarış mahiyetindedir (Banoğlu, 2008: 6). Dönemin mani, semai, koşma ve destan türlerinde eserler veren en meşhur isimleri de “o zamanların bir çeşit sporcuları olan tulumbacıların arasından çıkar” (Kaygılı, 2007: 40). Mahalle sandıklarına giren gençler arasında “bazı kuvveti, pençe ve koşarlı ayak” güç göstergesi ve ideal tulumbacı tipini temsil eden nitelikler olarak kabul edilir. Yangın tulumbası da “mahalle ve semtin yiğitlik, şeref ve namusunun timsali” sayılır (Koçu, 2016: 67).

Tulumbacılık hem mesleğin icra edildiği asırlarda tulumbacılar arasında oluşan sözlü ve yazılı kültürde hem de Tanzimat’tan günümüze kadar kaleme alınan kültür tarihi metinlerinin yanı sıra edebiyat metinlerinde kendine yer bulur.⁵ Bu metinlerden biri de Güngör Dilmen’in *Aşkımız Aksaray’ın En Büyük Yangını* piyesidir. Eserde tulumbacı korusu üslup ve değerleriyle eski İstanbul’un mahalle tulumbacılığı etrafında şekillenen kültürünü temsil eder. Reis Abidin ve takımındaki tulumbacıların kıyafet, üslup, söylem, yiğitlik, kabadayılık, yardımseverlik gibi nitelikleri kültürün temel tarihî izleklerini verir. Tulumbacılar tarafından Aksaray Yangınının çıkış nedeni olarak Artin ile Mahitab Hanım arasındaki aşk gösterilirken tarihî dönemde İstanbul’da sık sık meydana gelen yangınlara da değinilir. Yazar, tarihî yangının meydana geldiği Aksaray semtini kültürel incelikleriyle yansıtırken tulumbacılığın önemi ve temsili sandık, kostüm ve kişiliklerle sağlar. Piyeste tulumbacı takımı koro işlevindedir. Mahitab Hanım’ın Aksaray’ın fakir bir kenar mahallesi olan Saraylı Sokağı’nın en gösterişli yapısı Eski Konak’a taşınması, Artin ile ilişkisinin başlaması; evlilik, ihanet ve felaketle sonuçlanan Aksaray Yangını yer yer Abidin ile tulumbacı tayfasının söylemlerinden aktarılır. Aksaray’ın fakir bir kenar mahallesinde yaşayan tulumbacıların üslubu, argoya yakın bir mahalle ağzı olarak tanımlanabilir. Mahitab, onların dilinde yangını çağrıştıran biçimiyle “Maytap” olarak telaffuz edilir.

Piyesin birinci sahnesinde Aksaray semti tulumbacıları, kültürü yansıtacak biçimde tasvir edilen “tulumba sandığı” ile belirirler: “TULUMBACILAR KOROSU sandıklarıyla girer. Sandığın hazinesi cami kubbesi gibi âlemi, süslü, nazar boncuklu. Reisleri Abidin, yeleği omzunda, baldırı çıplak kaytan bıyıklı bir delikanlı. Öbürleri de öyle ya. Tulumbalarını çeşmenin yanına indirirler.” (Dilmen, 2008: 207). Reis Abidin ve tayfası, Saraylı Sokak’ta altı numaralı sandığın tulumbacılarıdır. Sandıklara numara verilmesi, tulumba sandığının özellikleri, kişiler ve kostümler tulumbacılık kültürünü temsil eder. Tarihî dönemde İstanbul mahalle tulumbacılarının taşıdıkları tulumba sandıklarının üst kısmında tepelikler, çeşitli şekillerde işlenmiş armalar ve süsler bulunur. Yangın yerine hızla gidilirken bu süslerin sallanmaması, tulumbacılıkta mahir olmanın belirtilerinden sayılır. Tepeliğin sallanması/sarsılması ise her ne kadar “koşarlı, uçarlı” olsalar da tulumbacı takımında bulunan gençlerin kusurlarından sayılır. Yangın yerine giden tulumbaları izleyen halk, tepeliği düz giden sandıkların gençlerini alkışlar, sarsılanlara ise hakaret ederler (Koçu, 2016: 81). Bu anlamda tulumba sandığı hem mahalle gençlerinin yeteneklerini sergiledikleri hem de yangına müdahale sırasında taşınma tekniğine önem verilen bir araçtır. Abidin ve tayfası, giyim-kuşamları ile mahalle tulumbacılarının gündelik hayatını yansıtır. Tulumbacı Abidin’e verilen “reis” sıfatı da yine kültüre gönderme yapan bir husus olarak dikkati çeker. Ayrıca Abidin’in reislik simgesi olan kamçı” taşınması da yine kültürün bir ögesidir (Dilmen, 2008: 266). Nitekim, yangın tulumbacıları arasında “Birinci reislik alameti, sığır derisinden kesilmiş ve örülmüş bir kırbaç kamçı”dır (Koçu, 2016: 69).

Tulumbacılar mahalle sakinlerinin “sağlam ve çevik” anlamına gelen “ayağı koşarlı, uçarlı” gençlerinden seçilir. Bu gençler, yangına müdahale sırasında “yangın tası” denilen, üzerinde tulumba takımına ait numara

⁵ Reşad Ekrem Koçu, *İstanbul Tulumbacıları* adlı eserinde Türk edebiyatında Nabizade Nâzım’ın *Zehra* romanında, Ahmed Rasim’in İstanbul kültür hayatını yansıtan metinlerinde, Osman Cemal Kaygılı’nın *Ayır Fatma* romanında, Sermet Muhtar Alus’un yazılarında tulumbacılar ve tulumbacılık kültürünün yansımalarının bulunduğunu kaydeder. Bu metinlerin yanı sıra Halide Edip Adıvar’ın II. Abdülhamid dönemi İstanbul hayatını yansıtan *Sinekli Bakkal* romanında da tulumbacılar ve tulumbacılık kültürünün yansımaları dikkati çeker.



bulunan bakır bir miğfer, gündelik hayatta ise sarık, kırmızı kaput ve yemeni giyerler, baldırları çıplak gezerler (Çelik, 2012: 369). Mahalle tulumbacılığı nizamına göre bir mahalle sandığının reisi, her mahallenin tulumbacılarının onayı alınarak belirlenir. Sandığın diğer tulumbacıları ise “uşak” olarak adlandırılır. “Birinci reis”, mahalle sandığına hizmet eden tulumbacılar arasından şahsiyet ve niteliklerine göre “ikinci reis”, “fenerci”, “borucu” ve “kökenci” tayin eder (Koçu, 2016: 69). Böylelikle tulumbacı takımının nizamı birinci reis tarafından tertip olunur. Tulumbacılık kültüründe dikkati çeken bir husus da mahalle sandıklarında hizmetli gençlerin vasıflarına göre lakaplarla anılmasıdır. Piyeste, Saraylı Sokak’ın tulumbacıları da Ablasıgüzel Mustafa, Seyrekbasan, Kuş Hüseyin vb. adlandırmalarıyla ön plana çıkarlar. Ablasıgüzel Mustafa’nın lakabı, tulumbacılar tarafından imalı bir söylemle vurgulanır:

“ARTİN (Belleğini zorlayarak)

Elbet, tanıyorum... Şu, Mustafa Efendi değil mi?

ABİDİN (Memnun, başıyla evetler)

Ablasıgüzel!

(Bıyığını burarak, şakacı.)

Ablası da bir tür yangıncılık işindedir, o tutuşturur.

(Birden ciddi)

Bizim işimiz ama söndürmek! Bize katılır mısınız?” (Dilmen, 2008: 255).

Eserde tulumbacı kimliğiyle yansıtılan Ablasıgüzel Mustafa, gerçekte yaşamış bir şahsiyet⁶ olarak vesikalarda da yer alır. Reşat Ekrem Koçu’nun Üsküdarlı Vâsıf Hoca’nın hatıra ve notlarından naklettiği bilgilere göre Ablasıgüzel Mustafa 1885-1890 yılları arasında Kocamustafapaşa Sümbülefendi Sandığı’nda görev yapmıştır. Şöhretli, yakışıklı, güçlü, dine bağlı bir delikanlı olan Ablasıgüzel Mustafa’nın Şazimend adında evli bir ablası vardır (Koçu, 2016: 259-260). Yazar, tulumbacılık mesleğinin kültürel inceliklerini kurmaca kişiler aracılığıyla yansıtırken tarihî dönemde yaşamış ve tulumbacılık mesleğini icra etmiş bir şahsa da piyeste yer vererek olay örgüsünü yaşamış kişiler aracılığıyla gerçekçi kılar. Tulumbacıların söylemleri vasıtasıyla atıfta bulunulan bir diğer şahıs ise Toygarlıtepelili Topuklu Mehmet’tir:

“ABLASIGÜZEL

Toygarlıtepelili Topuklu Mehmet, Paşa kızıyla nasıl evlenmişti?

HİDAYET (okur)

‘Yirmi bir yaşında o tulumbacı kızın gönül evin eylemiş talan’ ” (Dilmen, 2008: 259).

Toygarlıtepelili Topuklu Mehmet, 1885-1890 yılları arasında Üsküdar Toygartepesi Sandığı’nda tulumbacılık yapan bir gençtir. Taşra ayanından bir paşanın kızı kendisine gönül verir, iki genç evlenirler. Kız, Mehmed’i tulumbacı kıyafetleriyle görüp âşık olduğu için düğünlerinde de eşini tulumbacı kostümleriyle görmek ister. Genç kızın isteği yerine gelir (Koçu, 2016: 256-257). Eserde Topuklu Mehmed’in yaşamına değinilmesi kurgu atmosferine realite katar. Hidayet’in okuduğu ‘Yirmi bir yaşında o tulumbacı kızın gönül evin eylemiş talan’ mısrası ise yine kurgunun gerçeklikle ilişkili cephesini yansıtır; Koçu, bu mısranın bulunduğu, Üsküdarlı Âşık Razi’nin Topuklu Mehmed’in düğünü için yazdığı tarih düşürülmüş şiirin tamamını *İstanbul Tulumbacıları*’na alır (Koçu, 2016: 257). Tulumbacılık kültürünün bir âdeti de gençlerin yangın söndürme faaliyetlerinden sonra ve ramazan ayında katıldıkları eğlencelerdir. *Aşkımız Aksaray’ın En Büyük Yangını*’nda hamam âlemleri ve iftarlarının görkemi Kumkapı Meyhanesi’nde geceyi geçiren tulumbacıların kendi söylemlerinden şu cümlelerle yansıtılır:

“KUŞ HÜSEYİN

Ramazanda yangıncılık zor ama’

SEYREKBASAN

Sultanahmet yangınından sonra Cağaloğlu Hamamında ne iftardı o! Önce çerez, sonra etli fasulye, üstüne kaymaklı tel kadayıfı.

⁶ Büşra Temel de Dilmen’in *Aşkımız Aksaray’ın En Büyük Yangını* piyesinde “tarihte yaşamış gerçek kişileri karakter olarak seçtiği[ni]” ifade eder ancak bu kişilerin hangileri olduğunu ve tarih kayıtlarındaki yerini işaret etmez. Bk. (Temel, 2023: 14).



HİDAYET

Göbek taşında ne semailer okuduk.

(Sesi güzeldir, okur)

‘Bu işte kimsenin yok günahı asla, benimdir suç.

Sana sık sık bakıp, zorla bu gönlüm müptela ettim.’

ABLASIGÜZEL (Göğsünü geçirerek)

Ne o eski güzel âdetler, ne eski yangınlar kaldı.” (Dilmen, 2008: 257).

Tulumbacıların kendilerine has âdetlerinden biri hamam sefalarıdır. Reşad Ekrem Koçu’nun İstanbul’un son şöhretli tulumbacılarından Haseki Bostan Hamamı sahibi Terlikçi Kadri Bey’den naklettiği bilgilere göre her yangın dönüşünde tulumbacılar hamama giderler. Gündüz yangınlarında sıradan birer müşteri olarak gidilen hamamlar, gece yangınlarından sonra ise tulumbacıların eğlencelerine mahsus kapatılır. Böyle gecelerde göbek taşında semai, divan okunduğu gibi çeşitli oyunlar da oynanır. Hamam iftarları ise yine bu gecelerin eğlencelerinden biridir. Koçu’nun Çankırılı Hacışeyhoğlu Ahmed Bey’den aktardığı üzere, “Ayasofya, Mahmudpaşa, Muradpaşa, Cağaloğlu, Beyazıt, Bahçekapısı’ndaki büyük hamam sahipleri ramazan boyunca tulumbacıların ileri gelen reislerini hamamda iftara davet eder. İftar sofralarında ise iftarlık, çorba, etli fasulye ve tel kadayıfı ikram etmek bir gelenektir (Koçu, 2016: 89-90). Yazar, XIX. yüzyılın sonunda İstanbul hayatının tulumbacılık kültürüne ait eğlencelerinin inceliklerini Seyrekbasan ve Hidayet’in söylemleriyle ön plana çıkarır.

Piyeste tulumbacılığın yanı sıra eski İstanbul’un mahalle kültürünün yansımaları da dikkati çeker. Eski Saraylı Sokağı’nda evlerin önünde gruplar hâlinde oturan kadınların kocakarı ilaçları, falcılık, büyücülük vb. hususlar hakkında söyleşerek gündelik işlerini yapmaları, mekânın atmosferini tamamlayan bohçacılar, sokak satıcıları ve eskiciler eski İstanbul’un kenar mahallesinde gündelik hayatın canlandırılmasını sağlar: “Oyun 19. yüzyılın sonunda Aksaray’da geçer. Yoksulca bir sokak. Kaykılmış ahşap evler, pencereleri kafesli. Pencere içlerinde teneke saksılarda fesleğenler, sardunyalar. Sokağın bir başında ‘eski konak’ diye anılan harap ev var. Yarı yarıya görünen cumbası, oymalı saçakları ile eski İstanbul ev mimarlığının soylu izlerini taşıyor. (...) Sokakta oymalı mermer aynalı, yalaklı bir çeşme de var. Belli ki eski konağı ilk yaptıranın sokağa bir hayratı. (...)” (Dilmen, 2008: 207). Mekânın yansıtılmasında hem sahne dekorlarının anlatımı hem de mahalle tulumbacılarının söylemleri işlevseldir. Sokağın dokusunun tarihî döneme uygunluğu ahşap yapılar ve bölgenin yoksul atmosferiyle desteklenir. Aksaray, 19. yüzyılda iki veya üç katlı ahşap, cumbalı evlerin bulunduğu, orta sınıfın yaşam sürdüğü bir semttir. Bölgede orta sınıf genellikle ahşap konutlarda ikamet ederken yüksek kademelerde memur olanlar köşk ve konaklarda yaşarlar (Demir, 2020: 55). Mekânın en lüks yapısı, Mahitab Hanım’ın yerleştirildiği konaktır. Onun gelişyle birlikte, Bican Efendi sokağının adı Saraylı Sokak’a dönüşür.

Aksaray Yangınının Arzu ve İntikam Bağlamındaki Kadın Merkezli Kurgusu

Eski İstanbul’da pek çok yerleşim merkezinin yok olmasına neden olan büyük afetlerden biri yangınlardır. 23 Temmuz 1911⁷ yılında meydana gelen Mercan-Aksaray yangını⁸ da İstanbul’da pek çok can ve mal kaybına neden olan hadiselerden biri olarak kaydedilir. Yangında “Camcı Ali Bey, Balaban Ağa, Çukur Çeşme civarında Molla Kestel, Fevziye, Kemal Paşa, Yakup Ağa, Oruç Gazi, Kuyumcu Bahşayış, Mimar Kemalettin, Çoban Çavuş, Kızıltaş, Şeyh Ferhad, Kâtip Kasım, Sinekli Bakkal, Alem Bey, Gureba Hüseyin Ağa, Kovacı Dedi, Baklalı Kemalettin, Anyabey (Eynebey/İnebey)” mahalleleri kısmen tahrip veya tamamen yok olur (Gürses Söğüt, 2021: 105). Koçu, “II. Meşrutiyet yangınlarının en dehşetlisi” olarak tanımladığı Mercan-Aksaray Yangının İstanbul halkının büyük bir kısmının Meşrutiyet Bayramı’nı kutlamak için Boğaziçi, Adalar ve çevre mesire

⁷ Koçu, yangının “1329 yılı Recebinin 26’ncı pazar günü, 22 Temmuz 1911 Miraç Gecesi arifesi”nde meydana geldiğini kaydeder. Bk. (Koçu, 2016: 406-407).

⁸ Mustafa Cezar, 10 Temmuz 1327 (23 Temmuz 1911) yılında meydana gelen afeti “1911 Uzunçarşı Yangını” olarak anar. Ayrıca yangından etkilenen İstanbul semtlerinde meydana gelen tahribatlar hakkında hükümet tarafından verilen resmi bilgi olarak *Takvim-i Vekayi*’nin 14 Temmuz 1327 tarihli 884 numaralı nüshasında yayımlanan İstanbul Polis Müdürlüğü tebliği için bk. (Cezar, 1963: 377-379).



yerlerine gittiği bir zamanda meydana geldiğini ifade eder. Harbiye Nezareti veznedarlığından emekli Mehmed Bey'in Uzunçarşı başında bulunan "Misafirin-i Umumiye" adlı ahşap apartmanının üçüncü katında on sekiz numaralı odada oturan Abdullah ve Mustafa adlı iki kardeş, kutlamaların yapıldığı sabah çaylarını odalarında içip semaveri ateşiyle ve pencereyi de açık bırakarak bayram eğlencesine giderler. Rüzgârın etkisiyle kısa sürede tutuşan konağa halk ve esnafın eğlence yerlerinde olmaları nedeniyle müdahale edilemez. Sokakların dar, tüm binaların birbirine bitişik nizamda ve ahşap oluşu yangının afete dönüşmesine neden olur, yangın birkaç kola ayrılarak ilerlediği semtleri küle çevirir (Koçu, 2016: 406-409). Tulumbacılar yangına müdahale etmeye çalışsa da başarısız olurlar.

Güngör Dilmen, *Aşkımız Aksaray'ın En Büyük Yangını* piyesinde, XIX. yüzyılın sonlarında İstanbul'un Aksaray semtinde meydana gelen tarihî yangın hâdisesinin nedenini Mahitab Hanım'ın hüsrânı ve intikam arzusu bağlamında kurgular.⁹ Yangın hadisesinin kadın merkezli kurgusunda arzu, kayıp ve intikam önemli bir yer tutar. Ateş ile sembolleştirilen arzu ve intikam afetin sebebi olarak yansıtılır. Saray'da yetişen Mahitab Hanım, uzun yıllar boyunca bir gün kavuşmayı hayal ettiği aşk idealinin hayaliyle geçkin bir yaşa ulaşır. Oldukça güzel bir kadın olarak tanımladığı annesinin kendisine henüz küçük bir çocukken güzel olmadığını ima etmesi, Mahitab Hanım'ın anne karşısında eksiklik duygusuna kapılmasına sebep olur. Cazibeden yoksunluğunun bilincine varmak onda özgüven kaybına yol açar. Birkaç kısmeti çıkmasına rağmen evlenememesi ve aşk tecrübesini hiç yaşamamış olması, Mahitab Hanım'ın hayatının merkezinde yer alan ütöpik bir aşk tasavvuru geliştirmesini sağlar. Saraydaki diğer cariyeler arasında silik bir yaşam süren kadın, hayatın yegâne anlamının aşk olduğuna inanır. Aşk, âşık olma ve karşılıklı sevgi, kadının Fallus simgelerinden biridir. Erkeğin kastrasyon kaygısına karşılık kadın ise terk edilme, aşkı veya sevgiyi yitirme kaygısı yaşar. Bu nedenle aşk, kadın için kazanılması ve denetlenmesi gereken bir güç imgesidir (Nasio, 2012: 103). Kendini güzellik açısından eksik gören Mahitab Hanım'ı doyuma ulaştırabilecek temel ihtiyaç sevmek ve sevilme duygularını deneyimlemektir. Bu bağlamda aşk, Mahitab Hanım'ın dünyasında elde edilmesi arzulan bir güç imgesidir.

Sarayda doğup büyüyen Mahitab Hanım, annesi genç yaşta öldükten sonra cariyeler arasında "silik" bir yaşam sürdürür. Kısmetleri çıksa da çeşitli entrikalar nedeniyle yahut taliplerini beğenmediği için evlenmez. Yaşı ilerlediğinde ise kendisine maaş bağlanıp Aksaray semtindeki bir konağa yerleştirilir. Aksaray'a taşındıktan kısa bir süre sonra mahalle sakinlerinden Firuz Bey'in tasarı ve teşvikleriyle yoksul genç müzisyen Artin'le "aşk evliliği" yaptığını zannederek arzularına kavuştuğuna, ütöpik aşk tasarısının gerçekleştiğine inanır. Mahitab Hanım'a karşı hiçbir duygusu olmayan Artin ise kadının saraydan bağlanan maaşının kesilmesinden sonra ona ihanet eder. Artin'in ihaneti Mahitab Hanım'ı ölümcül bir imgeye dönüştürür. Aldatılan kadın, kendini ve Artin'i hapsettiği konağı intikam hırsıyla tutuşturarak tarih kayıtlarına geçen büyük Aksaray Yangınına neden olur.

Tarihî dönemde İstanbul sokaklarının dar ve yerleşim yerlerinin tamamının ahşap olduğu bilinir. Mahitab Hanım'ın saraydan azat edildikten sonra yerleştirildiği Eski Konak, onun iç dünyasını yansıtan sembolik bir mekân olarak tulumbacıların bakış açısından yansıtılır:

"TULUMBACILAR

Dar bir sokak!

ABİDİN

Dar bir çağda, dar bir sokak.

TULUMBACILAR

Özellikle bir evin içi.

ABİDİN (Gülerek)

Şu, yeni sahibini bekleyen Eski Konak.

Konak demeye yüz tanık ister ya,

ıssız, içine kapanık

⁹ Ayşenur Külahlıoğlu İslam, *Aşkımız Aksaray'ın En Büyük Yangını* (1988) piyesini "kaçış teması" bağlamında değerlendirir. Ayrıntılı bilgi için bk. (Külahlıoğlu İslam, 2012: 396).



bir zaman artığı
için için ağlar
dışın dışın güler ve hepten dökülür.

TULUMBACILAR

İssiz, içine kapanık.” (Dilmen, 2008: 208).

Tulumbacı korosunun söylemleri dönemin sokak yapısı ve mimarisi ile birlikte konağın yeni sahibesi Mahitab Hanım'ın kişiliğini ve iç dünyasını yansıtır. Konağın “ıssız”, “içine kapanık” yapısı, Aksaray'a yerleşecek olan Mahitab Hanım'ın sessiz, sokak halkından uzak, kendi dünyasına dönük kişiliğini temsil eder. Mahalle sakini tüm kadınlar kapı önlerinde birbirleriyle diyalog halinde görülürken Mahitab Hanım daima kapalı mekânda, kendi içine dönüktür; Eski Konak gibi o da geçkin, sessiz ve mutsuzdur. Onun Eski Konak'a taşınmasıyla birlikte, önceden Bican Efendi olan sokağın adı Saraylı Sokak ile değiştirilir.

Konağa yerleştikten sonra ayna karşısına geçip kendini seyreden Mahitab Hanım'ın monologlarında arzularına ulaşamamasından kaynaklanan yoksunluk ve hayal kırıklıkları yansıtılır. İnsanın aynada kendine bilinç ve dikkatle bakması kendini tanıma, ötekinin bakışında kendine bir imge oluşturma; kendini ötekinin bakışından seyretme ve tanıma imkânı verir. Ayna karşısında kendine bakmak, bir ötekini gerektiren görme-görülme ve tanıma-tanınma deneyimlerini tek başına gerçekleştirmeyi sağlar. Bu bağlamda ayna, arzuların yansıma alanı bulunduğu bir projeksiyon; kişinin kendini değerlendirmesi ve düşler kurmasını sağlayan bir alandır (Melchior-Bonnet, 2007: 143-144). Ayna, öznenin kendi iç dünyası ve geçmişine geri dönüşünü sağlayan bir araç olarak Mahitab Hanım'ın eksiklik ve arzuları ile tanınmasını sağlar. Küçük yaşta, annesinin söylemleriyle güzel bir kız olmadığını anlayan Mahitab Hanım için güzellik, dile getirilemeyen ve erişilemeyen arzuyu simgeler. Aynada kendine bakış, güzelliğin yokluğunu imler. Annenin güzelliğinden mahrum olan Mahitab Hanım yitirilen annenin ve saray çevresindeki diğer kadınların gölgesinde kalır. Onun güzellik arzusu, hâlihazırda ayna karşısındaki iç monologlarıyla yansıtılır:

“MAHİTAB

Mahitab'ım ben,
sarayda doğdum sarayda büyüdüm,
Bu mahalleye bugün geldim,
talihimin cilvesi işte
nereden nereye!

(Eline gümüş bir ayna geçer.)

Ne güzeldi annem,
ben annem kadar güzel değilim.
Anneciğim, ben küçükken alnımı ovuşturur
'Kızım, güzellik gelip geçicidir
insanın kısmeti açık olmalı,' derdi.
Yüreğim burkulurdu o böyle söyledikçe.
Anneciğim derdim, 'güzel değil miyim ben?'
Susar, alnımı ovuştururdu.

Güzel olmadığımı annemden öğrendim ben.” (Dilmen, 2008: 212).

Anne ile güzellik açısından özdeşleşememe Mahitab Hanım'ın ilk hayal kırıklığıdır. J. Lacan'ın *objet petit a* (arzunun nesne nedeni) olarak tanımladığı nesne olarak bakış, insan arzusunu harekete geçirir. Nesnenin somut varlığı dışında, görsel konumdaki boşluğu imleyen *objet petit a* (arzunun nesne nedeni), bakma eyleminde beliren somut nesne değil, bakıştaki boşluktur. Bu boşluk aracılığıyla arzu, kendi varlığını görülende bir boşluk olarak sergiler. Görselliğin ötesinde yer alan boşluk, arzu tarafından çarpıtılır. Bu çarpıklık da kendisini “nesne olarak bakış” ile belirler (Mcgowan, 2012: 26-27). Bu bağlamda annenin bakışı, Mahitab Hanım'ın dünyasında eksikliği ve arzuyu yapılandıran ilk yansımadır. Eline ayna alan özne, kendi somut varlığından önce anneyi ve annenin bakışındaki kendini hatırlar. Öznenin anneye eşdeğer güzelliğe sahip olmayışı ve bunun annesi tarafından sezdirilmesi benliğinin yaralanmasına, kendini eksik hissetmesine neden



olur. Mahitab Hanım'ın bilincinde anne, sahip olamadığı kadınsı güzelliğin hâkimi olması cihetiyle idealize edilmiş bir imgedir. İdeal, kusursuz güzelliğe sahip anne imgesi öznde hayranlık uyandırır da Mahitab Hanım önce annesinin sonra haremdeki diğer cariyelerin güzellikleri karşısında "silik" bir hayata mahkûm olur. Güzellik, öznenin bilincinde annesine atfettiği bir güç imgesi (Fallus) veya " 'Öteki'nin arzusunun göstereni[dir]' (Fink, 2020: 99). Mahitab Hanım'ın arzusunu inşa eden de annenin arzusudur. Özne, kendindeki eksikliği Öteki'nin (anne) bakışında fark eder. Bu durum onu eksikliğini tamamlayacak bir ötekine yöneltir. Eksikliğin neden olduğu boşluğu bir başkasından "aşkla" doldurmasını talep etmeye sevk edilir (Jacquet, 2020: 34). Eksiklik; doyurulamayan sevmeye ve sevilme arzusu, ayna karşısında kendini seyretme ile açığa çıkar. Annenin aynada hatırlanan imgesinde güzelliğin yanı sıra ihanete uğrama, hissiyet ve ölüm vardır:

"Sonra sarayda altın saatler durdu
annem genç yaşında kahrından öldü.
Babam on iki yaşında kılıç kuşanmış,
madalyalar göğsünde altınlı gümüşlü,
böööyle nişanlar sağlı sollu,
kimini Fransız vermiş, kimini Alman İmparatoru,
ama o madalyaların altında
bir kalp yoktu.
Annemin üstüne başka hanımlar aldı
annem doğuştan soylu doğuştan duyguluydu,
ince hastalıktan öldü.

Cariyeler arasında unutuldum ben." (Dilmen, 2008: 212-213).

Mahitab Hanım'ın oldukça güzel, duygulu ve soylu bir kadın olarak hatırladığı annesi askeri sınıfa mensup babasının ihanetine uğrar ve üzüntüsünden verem olup ölüme sürüklenir. Özne güzellik hususunda annesinin gölgesinde kalırken talihi ise sevmeye, sevilme arzusu ve ihanete uğrama noktasında annesinin kaderiyle birleşir. Aşksız ve mutsuz bir evlilik, öznenin aynaya bakışında annenin eksikliği ve dolayısıyla da annenin arzusu olarak ön plana çıkar. Mahitab Hanım'ın arzusu, annenin arzusunu arzulama ve onun eksikliğini kendinde telafi etme isteği biçiminde şekillenir. Nitekim Lacancı psikanalizde arzu, "varlıktaki-eksik" ya da "olma eksikliği çekmek/olamamak" durumunda ortaya çıkarak bu eksikliği tamamlamaya, telafi etmeye çabalar (Fink, 2019: 81). Saraylı Sokak sakinlerinden Firuz Bey'in tasarısı ve teşvikleriyle yoksul genç müzisyen Artin'le gönül ilişkisi kurmak Mahitab Hanım'ın hayatında bir dönüm noktası olur. Arzunun bütünüyle elde edilemez oluşunun öznde yarattığı hayal kırıklığı fantezi ve *objet petit a* aracılığıyla onarılır. *Objet petit a*, ötekinin eksikliğini gösterir. Arzunun bir nesnesinin olmadığını ve insan arzusunun daima mevcut olmayana, ulaşılması imkânsız olana dönüklüğünü imler (Karaca, 2019: 247). Aşk, Mahitab Hanım'ın dünyasında *objet petit a*'dır. Özne, yıllarca iç dünyasında yücelttiği aşk tasavvuruna Artin sayesinde kavuştuğunu düşünür. Özne, yaşamı boyunca beklediği, arzuladığı aşka ulaştığına inansa da edilgen bir kişiliğe sahip olan Artin'in Mahitab Hanım'a karşı hiçbir duygusu yoktur. Firuz Bey'in yönlendirmeleriyle hareket ederek âşık olmadığı halde Mahitab Hanım'la evlenir. Kısa bir süre sonra, aşkı bulduğuna inanan Mahitab Hanım'a saraydan bağlanan maaş kesilince çiftin evlilik hayatı sarsılır. Artin, Mahitab Hanım'a ihanet etmeye başlar. Aldatıldığını anlayan Mahitab Hanım ise ölümcül bir imgeye dönüşür; kendini ve Artin'i hapsettiği konağı intikam hırsıyla tutuşturarak Aksaray Yangınına yol açar.

Aksaray Yangını'nın kadın merkezli kurgusunda ihanet ve intikam, öznenin bilinçdışında anne ile özdeşleşmesinin tezahürü olarak yorumlanabilir. Yüceltilmiş aşk imgesinin yıkıma uğraması nedeniyle ölümcül bir kişiye dönüşen Mahitab Hanım, Dilmen'in birçok karakteri gibi yalnızca bilinçli tercih, yönelim ve eylemleri ile yönetilmemektedir. Bu etkenlere genetik ve ruhsal etmenler de müdahale eder (Güngör, 2019: 32). Bu bağlamda Mahitab Hanım'ın ölümcül bir kişiliğe bürünmesinin temelinde sadece kendi ihanete uğramışlığının olmadığı görülür. Güzellik hususunda annesi ile özdeşleşemeyen özne yaşadığı ihanetle annesinin kaderini deneyimler ve Aksaray Yangını'nı başlatmadan önce, annesinden kendisine hatıra kalan "al" giysilerini giyerek Artin ile birlikte bulunduğu Eski Konak'ı ateşe verir (Dilmen, 2008: 283-284). Artin ile



kendi konumunu ebeveynlerinin yaşantısı ile özdeşleştiren Mahitab Hanım, yıllar önce uğradığı ihanetin acısıyla verem olup ölen duygulu annenin de intikamını alır. “Çünkü arzuda daima ilk eksikliğin izleri vardır ve birbirlerinden başka gibi görünseler de tüm arzu nesneleri hep aynı boşluğa/eksikliğe gönderme yapar” (Çetin , 2021: 498). Dolayısıyla öznenin ihanetle birlikte ölümcül kişiliğe bürünmesi; yüceltilmiş aşk imgesinin yıkımı ve bilinçdışında Artin’in şahsında babaya yöneltilmiş bir tepkidir. Eylem, bu açıdan “tutkuyla güdülenen kişilerin aşk ve nefret nesnelerine saldırması” biçimindedir (Saklı Demirbaş, 2022: 176.) Arzuyu temsil eden yangın, Mahitab Hanım’ın hislerinin intikam duygusuna dönüşmesiyle birlikte kıyafet renkleriyle sembolize edilir. Aldatıldığını anlayan kadın, Eski Konak’ın tüm odalarını kömürle doldurarak tutuşturmaya karar verir. Konağa kömür taşıyan çırağa yardım ederken kırmızı kadife eldivenler giyer. Ateşin sembolü olan kırmızı, aşk ve intikamı açığa çıkarıcı işlevdedir.¹⁰ Öznenin tutkulu aşk arayışından intikam arzusuna geçişi, her iki duygunun birbiri ile ilişkisini gösterir. “Nefret edemeyen, sevemez; kişi sevmeye ne kadar muktedirse, ilişkileri kötü gittiğinde nefret etmeye o kadar muktedirdir.” (Fink, 2019: 216). Mahitab Hanım’ın sevmeye ve sevilme arzularının büyüklüğü ateş ile sembolleştirilirken tarihî Aksaray Yangını da bu duygulara bağlanır. Tulumbacıların söylemleri de Mahitab Hanım’ın doğasıyla temsil edilen arzu ve intikam duygularını ateşle birleştirici işlevdedir. Bu bağlamda ateş, “(...) zamanı değiştirmek, sarsmak, bütün hayatı sonuna, öbür dünyaya götürmek arzusunu (...)” gösteren ölümcül bir semboldür (Bachelard, 1995: 21). Kadının intikam arzusunun şiddeti yangının büyüklüğüyle vurgulanır. Artin ateşten kurtulsa da Mahitab Hanım yanan konakta mahsur kalıp ölür.

Sonuç

Güngör Dilmen, *Aşkımız Aksaray’ın En Büyük Yangını* piyesinde 23 Temmuz 1911 yılında cereyan eden Mercan-Aksaray yangınının nedenini arzu ve intikam bağlamında kurgulayarak afeti insan ve duygu merkezli bir perspektiften yansıtır. Eserde olay örgüsünün konumlandırıldığı semt ve zaman diliminde İstanbul mahalle yaşamı bohçacılar, satıcılar, mahalleliler, çocuklar vb. kişiler arasındaki ilişki ve diyaloglarla verilirken yangın merkezli gelişen tulumbacılık mesleği etrafında şekillenen kültür de pek çok inceliği ile ele alınır. Koro işlevi gören tulumbacı takımı arasında yer alan kişilerin tarihte yaşamış şahıslardan seçilmesi de piyeste dönemin ve kültürün adeta yeniden canlandırıldığını gösterir. Tulumbacıların söylemlerinde ön plana çıkan Ablası Güzel Mustafa, Toygarlıtepe Topuklu Mehmet gibi isimlerin tarihî dönemde yaşamış tulumbacılarından oldukları Reşad Ekrem Koçu’nun kaynaklığındaki bilgilerle örtüşmektedir. Bu bağlamda yazarın kurgu aracılığıyla dönüştürdüğü yangın felaketine kültürel öğeler ve kişiler ile gerçeklik kazandırdığı görülür.

Mercan-Aksaray yangını, Mahitab Hanım’ın ruh ve duygu dünyası özelinde sembolik bir nitelik kazanan ateş, arzunun intikama dönüşmesinin bir neticesi olarak yansıtılır. Yangını duygular, renkler ve nesnelerle sembolleştiren Dilmen, piyeste olay örgüsünün gelişimini psikolojik açılardan temellendirir. Annenin bakışında eksikliğini kavrayan özne, arzusuna yüceltilmiş bir aşk tasavvuru ile tatmin etmeye çalışır. Eksikliğini sevmeye ve bir öteki tarafından sevilme deneyimi ile telafi etmek ister fakat tutkulu aşk imgesinin ihanetle birlikte yıkıma uğraması, Mahitab Hanım’ın ölümcül bir kişiliğe bürünmesine neden olur. Öznenin ruhsallığında arzu, ihanetle birlikte yerini intikam arayışına bırakır. Yangın, bu bağlamda somut niteliğinin yanı sıra insan ihtiras ve duygularının da sembolik bir temsiline dönüşür. Ayna ve mazi denkleminde eksiklik ve arzuları yansıtılan Mahitab Hanım ölümcül eylemi ile hem kendisinin hem de ihanete uğradığı için verem olup ölen annesinin intikamını alır. Artin, öznenin bilinçdışında anneye ihanet eden baba ile özdeşleşir. Mahitab Hanım’ın yangını başlatmadan önce annesinden kendine miras kalan al elbiseleri giymesi de alınan intikamın aynı zamanda ötekinin, annenin de intikamı olduğunu gösterir.

¹⁰ Antik Çağ ve Rönesans aydınları renklere sembolik değerler yükleyerek “dört unsur” ile bütünleştirirler. Antik Çağ’da Platon, Aristoteles ve Plinius gibi düşünürler temel renklerin dört unsurun biçimleri olduğunu öne sürerler. Rönesans’ta Leonardo da Vinci Antik Çağ düşünürleriyle aynı görüşü savunur; sarı ile toprak, yeşil ile su, mavi ile hava/gök, kırmızı ile ateş, siyah ile ise karanlık arasından ilişki kurar. Bk. (Erzen, 1997, 1545).



Etik Komite Onayı: Etik kurul onay belgesi gerektirmemektedir.

Hakem Değerlendirmesi: Dış bağımsız.

Çıkar Çatışması: Yazar, çıkar çatışması olmadığını beyan etmiştir.

Finansal Destek: Yazar, bu çalışma için finansal destek almadığını beyan etmiştir.

Ethics Committee Approval: Ethics committee approval is not required.

Peer-review: Externally peer-reviewed.

Conflict of Interest: The author has no conflicts of interest to declare.

Financial Disclosure: The author declared that this study has received no financial support.



Kaynaklar

- And, M. (2022). Başlangıcından 1983'e Türk Tiyatro Tarihi. İstanbul: İletişim Yayınları.
- Aydiner, K. (2013). "Tiyatro: Hüzam-Soğuk Bir Berlin Gecesi- Aşkımız Aksaray'ın En Büyük Yangını". "Gündem". Türk Dili Dil ve Edebiyat Dergisi, CIV(738), 86-92.
- Bachelard, G. (1995). Ateşin Psikanalizi. (çev. Aytaç Yiğit). İstanbul: Bağlam Yayınları.
- Banoğlu, N. A. (2008). İstanbul Cehennemi: Tarihte Büyük Yangınlar. İstanbul: Kapı Yayınları.
- Buttanrı, M. (2011). Çeşitli Yönleriyle Tiyatro. Eskişehir: Eskişehir Osmangazi Üniversitesi Yayınları.
- Cezar, M. (1963). "Osmanlı Devrinde İstanbul Yapılarında Tahribat Yapan Yangınlar ve Tabii Âfetler". Türk Sanat Tarihi Araştırma ve İncelemeleri, C. 1, 327-409. İstanbul: İstanbul Güzel Sanatlar Akademisi Türk San'atı Tarihi Enstitüsü Yayınları.
- Chantal, J. (2020). Arzu. (çev. Ece Durmuş). İstanbul: Otonom Yayıncılık.
- Çelik, Y. (2012). "Tulumbacı". TDV İslâm Ansiklopedisi, C. 41, 369-371. TDV İslâm Araştırmaları Merkezi: <https://islamansiklopedisi.org.tr/tulumbaci> (Erişim Tarihi: 30.05.2023).
- Çetin, S. (2021). "Kâbus Gördüren Arzular: Mehmet Rauf'un Kâbus Romanına Aşk ve Arzu Eksenli Bir Yaklaşım". Prof. Dr. S. Mahmut Kaşgarlı Armağanı. (ed. Ali İhsan Öbek, Levent Doğan vd.). Çanakkale: Paradigma Akademi.
- Demir, Z. B. (2020). İstanbul'da 1856 Aksaray Yangını Sonrası Yangın Bölgesinde Meydana Gelen Değişimlerin İncelenmesi. [Yüksek Lisans Tezi, Süleyman Demirel Üniversitesi, Fen Bilimleri Enstitüsü]. Isparta.
- Dilmen, G. (2008). Toplu Oyunları 2 (Kadın Oyunları). İstanbul: Mitos-Boyut Tiyatro Yayınları.
- Erzen, J.N. (1997). "Renk". Eczacıbaşı Sanat Ansiklopedisi, İstanbul: Yapı-Endüstri Merkezi Yayınları. C. 3, 1545-1547.
- Fink, B. (2019). Lacan'da Aşk: VIII. Seminer Aktarım Üstüne Bir İnceleme. (çev. Elif Okan Gezmiş, Zeynep Oğuz). İstanbul: Kolektif Kitap.
- Fink, B. (2020). Lacancı Özne: Dil ve Jouissance Arasında. (çev. Kemal Güleç). İstanbul: Encore Yayınları.
- Güneş, M. (2020). "Savaş Daima Yıkımdır: Troya İçinde Vurdular Beni Piyesinde Savaş Karşısı Söylemin İnşası". Çanakkale Araştırmaları Türk Yıllığı, (28), 61-82.
- Güngör, Y. (2019). Güngör Dilmen'in Tiyatrolarında Kadın. [Yüksek Lisans Tezi, Marmara Üniversitesi, Türkiyat Araştırmaları Enstitüsü]. İstanbul.
- Gürani Arslan, N. (2014). "Troya Savaşının Yeniden Yazımı ve Selahattin Batu'nun Güzel Helena'sı". Türk Edebiyatına Açılan Pencere İnci Enginün Armağanı. (ed. Hülya Argunşah). Ankara: Türk Kültürü Araştırmaları Enstitüsü Yayınları.
- Gürses Söğüt, S. (2021). "1911 Aksaray Yangın Yerinin İmarı ve Eski Eser Kaybı". Mimarist, (72), 104-111.
- Karaca, Ş. (2019). Kötücül Kadın Türk Edebiyatında Kötücül Kadın İmgesi. Ankara: Akçağ Yayınları.
- Kaygılı, O. C. (2007). İstanbul'da Semai Kahveleri ve Meydan Şairleri. (hızl. Mustafa Apaydın). İstanbul: Merkez Kitapçılık.
- Koçu, R. E. (2016). İstanbul Tulumbacıları. İstanbul: Doğan Kitap.
- Köksal Çekiç, S. (2010). "Güngör Dilmen'in Geçmişinden Kesitler ve Evinde Söyleşi". Güngör Dilmen Bildiri Kitabı: Güngör Dilmen'in 50. Sanat Yılı Sempozyumu (20 Mart 2010), s. 19-22. İstanbul: Mitos Boyut Yayınları.
- Külahlıoğlu İslam, A. (2012). "Cumhuriyet Dönemi Türk Tiyatrosu". Yeni Türk Edebiyatı El Kitabı (1893-2000), s. 341-396. (ed. Ramazan Korkmaz). Ankara: Grafiker Yayınları.
- Mcgowan, T. (2012), Gerçek Bakış-Lacan Sonrası Sinema Kuramı. (çev. Zeynep Özen Barkot). İstanbul: Say Yayınları.
- Melchior-Bonnet, S. (2007), Aynanın Tarihi. (çev. İsmail Yerguz). Ankara: Dost Kitabevi.
- Nasio, J. D. (2012). Oedipus Psikanalizin En Önemli Kavramı. (çev. Canan Coşkun). İstanbul: Say Yayınları.



- Rivka, G. S. (2014). "19. Yüzyıl'da Kentsel Dönüşümün Meşruiyeti Olarak Yangın". *Doğu Batı*, (68), 127-144.
- Saklı Demirbaş, Y. (2022). "Lacanyen Psikanalizin Kozası: Aimée Vakası", *Freud'dan Lacan'a Vaka İncelemeleri ve Psikanalitik Değerlendirmeler*. C.2. (ed. Tülin Gençöz). s. 159-188. Ankara: Nobel Akademik Yayıncılık.
- Şener, S. (2003). *İnsanı Geçitlerde Sınayan Sanat Dram Sanatı*. İstanbul: Mitos Boyut Yayınları.
- Temel, B. (2023). *Güngör Dilmen'in Tarihî Tiyatroları ve Tiyatrolarında Tarih*. [Yüksek Lisans Tezi, Marmara Üniversitesi, Türkiyat araştırmaları Enstitüsü]. İstanbul.
- Wellek, R., Warren, A. (2015). *Edebiyat Teorisi*. (çev. Ömer Faruk Huyugüzel). İstanbul: Dergâh Yayınları.
- Yaycıoğlu, M. (2005). "Güngör Dilmen'le Söyleşi". *Tiyatro Araştırmaları Dergisi*, (20), 129-142).
- Yıldız, K. (2015). "Şehir Topografyasına Etkisi Bakımından Osmanlı Dönemi İstanbul Yangınları". *Antik Çağ'dan XXI. Yüzyıla İstanbul Tarihi*. (ed. Coşkun Yılmaz). s. 486-503. <https://istanbultarihi.ist/24-sehir-topografyasina-etkisi-bakimindan-osmanli-donemi-istanbul-yanginlari> (Erişim Tarihi: 01.06.2023).
- Yüksel, A. (2010). "Güngör Dilmen Tiyatrosunun Trajik Boyutu". *Güngör Dilmen Bildiri Kitabı: Güngör Dilmen'in 50. Sanat Yılı Sempozyumu* (20 Mart 2010), s. 53-64. İstanbul: Mitos Boyut Yayınları.

