

Tanzimat Dönemi Oyun Yazarlığında Batılilasma Olgusu

The Notion of Westernization in the Tanzimat Period Playwriting

Yavuz Pekman*

Özet

Bu çalışmada, Tanzimat Dönemi'nden itibaren ülkemizi köktenci bir değişim sürecine sokan batılilasma olgusunun, yine aynı dönemde ilk ürünlerini vermeye başlayan tiyatro yazınına nasıl etkilediği ya da belirlediği sorusunun yanıtı aranmaktadır. Çalışmanın ilk bölümünde batılilasma'nın ülkemizdeki kavranış ve uygulanış biçimi değerlendirilmiştir, batılilasma'nın ideolojik temelleri saptanmaya çalışılmıştır. İkinci bölümde ise, taşıyıcı bir kurum olarak tiyatro sanatının bu ideolojiden ne yönde etkilendiği araştırılmıştır. Bu çerçevede, batılilasma ideolojisinin özünü oluşturan özgürlük, kadın, aile, fert, sorumluluk, hukuk gibi çeşitli kavramların oyunlardaki ele alınış biçimleri, Namik Kemal, Sinasi, Feraizcizade Mehmet Sakir, Ali Bey gibi dönemin bazı yazarlarının oyunlarından örneklerle tartışılmıştır.

Abstract

The article "The Notion of Westernization in the Tanzimat Period Playwriting" is to analyse how the movement of westernization during the so-called "Tanzimat Period", the political reforms of Abdülmecid in 1839, influenced or defined the newly rising Turkish playwriting. The first part of this study examines the various ways of how the westernization movement was perceived and practised in the country and describes the ideological bases of the movement. The second part analyses how Theatre, the artistic missionary of the movement, was influenced by this policy. In this context, discussions through Namik Kemal, Sinasi, Feraizcizade Mehmet Sakir and Ali Bey's works integrate how the concepts of freedom, women's rights, family, individual, responsibility and law, the basic matters of the modernisation were treated at that period.

Türkiye’de oyun yazarlığının henüz iki yüzyili bile bulmayan kısa bir geçmişi var. Bu kısa geçmişin miladi İbrahim Sinasi’nin, “Batili anlamda ilk Türk oyunu” olarak tanımlanan, ünlü *Sair Evlenmesi* adlı eseri olarak kabul edilmektedir. *Sair Evlenmesi*’nin önemi, Türkiye’de tiyatro sanatının geleneksel kalıplarından koparak yepyeni ve “modern” bir ufka doğru yelken açmasının ilk adimini oluşturmalarının yanında, kendini yeniden tanımlayan ve dönüştürmeye başlayan ülkenin yavaş yavaş tartışmaya ve olgunlaştırmaya başladığı batılılaşma ideolojisinin de önemli yapı taşlarından biri olmasında yatmaktadır. Oyun tanımlanırken kullanılan “Batili” kavramı, o güne dek Batı ile mesafeli bir ilişki kuran Osmanlı İmparatorluğu’nun artık bu “Batili” değerleri de kendi içine almaya, dahası bu değerleri içinde bulunduğu sıkıntılı durumdan kurtulmanın bir gereği gibi görmeğe başladığının bir göstergesi olarak değerlendirilebilir. Nitekim, bu döneme kadar Asya ile Avrupa arasında coğrafi konumu gereği zorunlu bir geçiş sağlamakla yetinen Osmanlı’nın baskenti İstanbul, *Sair Evlenmesi*’nin temsil ettiği yeni süreçle birlikte Doğu ile Batı arasında bir köprü olmakla övünmeğe başlamıştır.

Aslında Osmanlı İmparatorluğu’nun batılılaşma süreci, 18. yüzyilin başlarına kadar götürülebilirse de, asıl önemli adımlar 18. yüzyilin sonlarında III. Selim ve 19. yüzyilin başlarında II. Mahmut’la atılmıştır. İmparatorluğun yükselme devrinde, Osmanlılar, kendi uygarlıklarını Batı medeniyeti karşısında daha üstün gördüklerinden, Batı’nın bir model olarak izlenmesi sorunu ortaya çıkmamıştır. Ancak

* Doç.Dr. İstanbul Üniversitesi Edebiyat Fakültesi Tiyatro Eleştirme ve Dramaturji Bölümü.

18. yüzyıldan itibaren imparatorlugun gerilemeye başlamasıyla birlikte, asil sorunun Batı'nın askeri alandaki üstünlüğü olduğu kanisi egemen hale gelmiş, böylece Batı'nın askeri kurumlarının ve silah gücünün ülkede nasıl tesis edilebileceği bir devlet meselesi halini almıştır. Batı ile farklı bir ilişki kuran ve Batı'nın bir ölçüde üstünlüğünü kabul eden bu devlet politikası, pek çok alanda batılilasma idealinin temellerini atmaya başlamıştır.¹

1839 yılında *Gülhane Hatt-i Hümayunu*'nun ilanı, batılilasma devletin resmi ideolojisi haline geldiğinin ya da başka bir deyimle mesruiyet kazandığının belgelenmesi anlamını taşımaktadır. Böylece başlayan Tanzimat Dönemi'yle birlikte, bir yandan Osmanlı'nın Batı'ya model alan ve Batı gibi olmayı hedefleyen politikaları başlamış, karşı yandan da Batı'nın (yani Avrupa burjuva kapitalizminin) Osmanlı'ya yönelik çıkarlarının hayata geçirilmesinin önü açılmıştır. Nitekim, Osmanlı gibi, en azından nicelik olarak güçlü bir imparatorluğa o güne dek egemenlik sağlayamamış olan burjuva kapitalizminin ayrılmaz ögesi sömürgecilik, ancak böylesi farklı bir yolla imparatorluğa sızmayı başarmıştır.

Modernizm, Osmanlı ve Batılilasma

Tanzimat Fermanı, padişahın mutlak egemenliğini ve otoritesini sınırlayan ilk resmi belge olarak kabul edilmektedir. Fermanın Osmanlı'ya getirdiği yeniliklere bakıldığında üç temel nokta dikkati çekmektedir. Bunlar, padişahın egemenliğini kendi iradesiyle sınırlaması ve bunun kamuoyu karşısında bağitlanması, kisinin can,

¹ Serif Mardin, "Batıcılık", *Türk Modernleşmesi, Makaleler*, İletişim Yayınları, İstanbul, 1991, s.11 v.d.

mal ve onurunun güvence altına alınarak bunların padişahın egemenlik alanından çıkartılarak yasal düzenlemelere bağlanması ve yürütme organının yeni ilkelerle düzenlenecek yasalar doğrultusunda çalışması biçiminde özetlenebilir.¹ Bu yenilikler içinde ilk bakışta göze çarpabilecek “kuvvetler ayrılığı”, kişinin temel hak ve özgürlükleri, bireysel ve yönetsel hakların yasal güvenceye bağlanması gibi kimi olguların, Batı’dan ithal edilmiş kavram ve kurumlar olduğu fark edilmektedir.

Yine de Tanzimat’la birlikte yasal bir çerçeveye oturtulan birtakım düzenlemelerin topyekün bir “modernleşme” hareketi olarak kabul edilmesi mümkün gözükmemektedir. Tanzimat öncesi, devletin sorunlarının kısmi reformlarla çözülebileceği sanısı, bu dönemde de bir anlamda devam etmektedir. “Kısmi reform anlayışı ise, ‘Batı’ denen şeyin aslında bir bütün olduğunun teşhis edilememesine; yani askeri, idari ve siyasi konularla ilgili olarak Batı’dan ithal edilen teknik ve modellerin arkasında bütünlüklü bir değer ve düşünce sisteminin bulunduğu nispeten geç anlaşılmasına yol açmıştır.”²

Türk modernleşmesinin model olarak benimsediği modern Batı, Ortaçağ geleneksel toplum düzeninin yıkılmasıyla başlayan bir dizi ekonomik ve kültürel evrimleşmenin ürünüdür. Kabaca özetlemek gerekirse, bu evrimleşme sürecinin temelinde kuskusuz geleneksel ve kapalı ekonomik yapının kırılarak yeni üretim biçimi ve araçlarının

¹ Tefik Çavdar, *Türkiye’nin Demokrasi Tarihi 1839-1950*, İmge Kitabevi, Ankara, 1995, s.22-23

² Nilgün Toker-Serdar Tekin, “Batıcı Siyasi Düşüncenin Karakteristikleri ve Evreleri”, *Modernleşme ve Batıcılık*, İletişim Yayınları, İstanbul, 2002, s.82.

ortaya çıkması, giderek bu yeni ekonomik düzenin kendini yeniden üretip güçlenmesi yatmaktadır. Altyapıda yasanan bu değisim, geleneksel toplumun ana dinamikleri olan kilise ve aristokrasinin de çözülmesine yol açmış, zamanla yeni düzenin üretici gücü halindeki burjuvaziyi basat konuma getirmiştir. Ekonomik gelişmeye paralel olarak egemenlik iliskisinin değismesi, sosyal ve kültürel bir evrimlesmenin de önünü açmış, siyaset, hukuk, din, sanat gibi pek çok styapi kurumunun da yeniden biçimlenmesini sağlamıştır.

Oysa, Serif Mardin'in vurguladığı gibi, Osmanlı İmparatorluğu, "Bati'nin geirmis olduğu ve sosyal yapısını yeniden yогuran 'ayanlık' inkılabı, pazar inkılabı ve sanayi inkılabı gibi önemli tarihsel gelişmelerden uzak kalmıştır".¹ Baska bir deyişle, Osmanlı'da sistemi sürekli kılan ve yeniden üreten topraga bağlı ekonomik düzen (ne kadar bozulmuş ya da yozlaşmış olursa olsun) hiçbir değişime uğramamıştır. Böylelikle Osmanlı İmparatorluğu'nun ekonomisi toplumu dnstrecek, bütün sınıfları yeni bir düzen içinde bütünleştirecek, farklı bir sosyo-kültürel yapı üretecek yönde değismemiştir.

İsmail Cem durumu şu sözlerle özetlemektedir:

Avrupa toplumlarında, tarihsel gelişmenin ve ekonomik koşulların sonucu olan bazı temel nitelikler vardır. Bunların en önemlileri Batılı düzenin **rasyonel**'i durumundaki maddiyatilik ve ferdiyetiliktir. Özel mülkiyet kavramının ve koşulların tarihsel gelişimi toplumla kisiye bu nitelikleri kazandırmış; bu niteliklerin varlığı ise, özel mülkiyete

¹ Serif Mardin, "Tanzimat'tan Sonra Asiri Batılılaşma", *a.g.e.*, s. 30.

dayanan bir ilerlemenin ortamini yaratmıştır.¹

Batılilasma'nın gerekçesi, Avrupa'nın ekonomik, hukuki, siyasi kurumlarını ve kültürünü bize aktarmak suretiyle Avrupa'nın refah düzeyine erişileceği sanıdır. Ancak koşullar tamamen değişik olduğundan temelsiz kurumlar, karmaşık tepkiler, yozlaşmış bir kültür ve niteliği belirsiz bir toplum çıkmaktadır.²

Bu çerçevede ele alınması gereken iki önemli husus Türk batılilasma'sı açısından oldukça dikkat çekicidir. İlki, Osmanlı gibi Batı dışı toplumlarda bir "modernleşme"den söz edilebilirken, bu toplumların "modern" olmadıkları, sadece modernitenin kurumsal altyapısına eklenemedikleri gerçektir. Ahmet Çiğdem bu gerçeği şu sözlerle değerlendirmektedir:

Batılilasma, kolonizasyon ve kapitülasyon ikilisiyle kapitalist pazarın büyümesini de kapsadığından, tarihsel evrimin Batı lehine olmak üzere esitsiz gelişmesini içerir. Batılı olmayan toplumların, hangi adlarla adlandırılmış olursa olsun, yasadıkları ya da maruz kaldıkları "modern" pratikler, tarihsel olarak asla "çagdas" pratikler olmamıştır. Batılilasma, bu halde zaten, bir "telafi edici" ideoloji ve "tarihsel gecikmişliğin" giderilmesinin bir aracı olarak kendisini kurmuştur.³

¹ İsmail Cem, *Türkiye'de Geri Kalmışlığın Tarihi*, 12.baskı, Cem Yayınevi, İstanbul, 1995, s.325.

² *a.g.e.*, s.336

³ Ahmet Çiğdem, "Batılilasma, Modernite ve Modernizasyon", *Modernleşme ve Batıcılık*, İletişim Yayınları, İstanbul, 2002, s. 68.

İkinci önemli husus, Osmanlı'nın son döneminde başlayıp Cumhuriyet Dönemi'nde yepyeni bir boyut kazanan Türk modernleşmesinin, bilinen bir ifadeyle, Batı'da olduğu gibi, aşağıdan yukarı değil en çok yukarıdan aşağıya doğru bir seyir izlemek zorunda kalmış olduğudur. Başka bir deyişle, Batı dışı toplumların pek çoğunda olduğu gibi, kendi iç dinamiklerinin evrimleşmesi sonucunda modernleşmesi mümkün olmayan Osmanlı toplumunda, batılilasma ancak dışsal bir taşıyıcı etkiyle mümkün olabilmektedir. Bahsedilen bu taşıyıcı etki, kimi kez kurumsal bir bünyeye sahip olabildiği gibi, kimi kez de dâgınlık bir aydınlar grubu (taşıyıcı entelijansiya) olabilmektedir. Bu noktayı Levent Köker şu biçimde açıklamaktadır:

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

toplum”dan “modern toplum”a geçis
asamasında zorunludur...¹

Batılılaşmanın İdeolojisi ve Bir Tasıyıcı Kurum Olarak Tiyatro

Aslına bakılırsa, Tanzimat Dönemi’nde ilk örneklerini görmeye başladığımız tiyatro yazını da, uzunca bir süre Türk batılılaşmasının tasıyıcı bir kurumu olmuştur. Tersinden okuyacak olursak, pek çoğu iyi eğitilmiş, Batı Avrupa’da bulunmuş, bu medeniyetin kusur ve niteliklerini tanımış/benimsemiş, iyi derecede yabancı dil bilen, Batı’lı gibi olmanın kendi toplumlarına mutluluk ve refah getireceğine inanan, kısacası, Tefik Çavdar’ın deyişiyle, “burjuva kültürünün etkisini en fazla hisseden grup”² olan Tanzimat ve sonrası dönemin Osmanlı aydınları, toplumlarının modernleşmesi için farklı birtakım yolların yanında tiyatroyu da bir araç olarak görmüş ve kullanmışlardır. Öyle ki, Osmanlı aydınları için tiyatro önemli ve etkili bir yol olmakla beraber, diğer araçlara göre belli üstünlükleri de bulunmaktadır. Öncelikle tiyatrodan zevk almak Batı’lı olmanın bir ölçütü gibi değerlendirilmiştir. Dolayısıyla, Osmanlı toplumunun da “en budalaca evzagi (durumlar), en bî-edebeane (ahlaksız) sözleri, en çetrefil, en galiz lafızları”¹ içeren kendi geleneksel tiyatrosundan kurtulup gerçek (!) bir tiyatro beğenisine kavuşması modern toplum olmanın gereği gibi görülmektedir. Dahası, o dönem Osmanlı aydınlarının hemen hepsi halkın tiyatro yoluyla eğitilebileceği kanısındadırlar. Tiyatro sanatı Batı uygarlığının bir ürünü olarak, hem

¹ Levent Köker, *Modernleşme, Kemalizm ve Demokrasi*, 5.baskı, İletişim Yayınları, İstanbul, 2000, s. 14.

² Tefik Çavdar, *a.g.e.*, s. 25.

topluma Batı'li yaşam biçimini tanıtacak, hem Batı'li olmada yol gösterici olacaktır. Tanzimat Dönemi yazarlarından Ahmet Mithat Efendi'nin tiyatroyla ilgili değerlendirmeleri bu görüşleri desteklemesi bakımından önemli gözükmektedir:

Tiyatroya bir de su nazarla bakarım ki:

Tiyatro her memleket-i mütemeddine için levazim-i zaruriye sırasına girmiş olup medeniyetçe bizim gibi henüz kemale takarrüb etmemiş olan yerler içinse, bunun lüzumu bir kat daha artar.²

Bu açıdan bakıldığında tiyatronun batılilasma yolunda kullanılan diğer araçlara karşı bir üstünlüğü de ortaya çıkmaktadır. O da, çoğunluğu okuma yazma bilmeyen bir toplumda, fazladan bir çabaya gereksinim duyulmaksızın, izleme yoluyla “amaç”a ulaştırabilmesidir. Bu noktada yeniden Ahmet Mithat Efendi'ye dönmek yararlı olacaktır:

Halk terakkiyatı ve medeniyetçe matlup olan dersi yalnız müellefat-i ciddiye mütalaasından almakla kalırsa maksadın bu suretle husulü pek çok zamanlara tevakkuf eder. Zira elhaletü hazihi oldukça revaç bulan bir kitap bin bes yüzden nihayet iki bin bes yüz nüshaya kadar satılabilmektedir. Bu da bese senede ancak satılıp biter. Yüz binlerce nüfus için mütalaa edilen su ragbet hiç menzilesinde addedilse sezadır.

¹ Metin And, *Tanzimat ve İsdibat Döneminde Türk Tiyatrosu*, Türkiye İis Bankası Kültür Yayınları, Ankara, 1972, s.270

² İnci Enginün, “Ahmet Mithat Efendi'nin Tiyatrolarına Dair”, *Ahmet Mithat Efendi'nin Tiyatroları*, Marmara Üniversitesi Yayınları, İstanbul, 1990, s.2.

İmdi biz okumak yazmak bilmeyen
nûfusu tiyatroda ibretli oyunlar iraesıyla
terbiye etmege cidden çalışacak olursak
sanat-i tibaadan ziyade tiyatro sanatıyla
muvaffak olabiliriz. Zira her defasında
yediser sekizer yüz nûfus tiyatroda
bulunmak sartiyla on bes yirmi defa
temasagaha vaz'olunan bir oyunu on on
bes bin nûfusa göstermiş oluruz.¹

Iste tiyatro sanatına yüklenen bu misyon, aslında, Tanzimat'ın önünü açtığı yenilesme dalgası ve görece özgür bir ortamın etkisiyle, ülkenin kurtuluşunu Batı'lı kurumlarda gören ve 19. yüzyılın ikinci yarısından itibaren imparatorlugun idari, ekonomik ve kültürel alanlarda değişime uğratılması yönündeki ideolojik temelin yalnızca bir parçasıdır. Bu ideolojik temeli oluşturan, kamuoyu önünde tartışan, Türk modernleşmesinin Tanzimat Dönemi'ndeki taşıyıcısı konumundaki aydınlar hareketi, tarihimizde “Yeni Osmanlılar” hareketi olarak bilinmektedir. Yeni Osmanlılar hareketini birçok akim ve düşünce etkilemiş, biçimlendirmiş olsa bile, bu oluşumun fikrîsel geleneklerinin temeli “tek bir kişi tarafından atılmıştır”, bu kişi, “yapıtlarıyla Türk aydınlarına 19. yüzyıl Avrupa'sının sosyal ve politik görüşlerini tanıtan”² *Sair Evlenmesi* yazarı Sinasi'den baskası değildir.

Sinasi, gerek gazete yazılarında gerek edebî eserlerinde, Batı'daki gelişme efsanesinin temel dinamiklerinin savunuculuğunu yapmakta, yenilikçi aydın hareketinin adeta lokomotifine haline gelmektedir. Bu fikirler yoluyla Sinasi, “gelenegin, müphemîn dünyasından kurtularak

¹ *a.g.e.*, s. 3.

² Tefik Çavdar, *a.g.e.*, s. 26.

aklin ve aydinlik dsncenin dnyasina” oradan da “ akil yoluyla medeniyete”¹ ulasmaya inanan bireyci ve aydinlanmaci bir yaklasimin yaninda, “birey, devlet ve hükümet fikirlerini mesuliyet esasina dayandiran”² yeni bir idare anlayisini da ortaya atmis, “halkin sözlü ve yazili dsncelerini özgürce belirtme hakkina sahip oldugunun altini iz(erek) kamuoyu kavrami ve devletin ‘mümessil’ oldugu yaklasimini”³ da hararetle savunmustur. Sinasi’nin 1852 yilina kadar, on yil süreyle Fransa’da yasamis olmasi, bu ülkede bu denli uzun bir süre egitim görmesi ve dahasi Fransa’nin yasadigi tüm toplumsal ve siyasal olaylara tanik olarak burjuva kültürünü yakindan tanima olanagi bulmasi, bu dsnceleri olusturmustur demek mümkündür. Böylelikle Sinasi, Batı’nin kurumlarini almayi kastederken, Avrupa’da yükselen burjuvaziye özgü demokratik kurumlarin Avrupa aristokrasisi ve mutlaki yönetimlerini boyunduruk altina alan gçler oldugunu bizzat görerek, ayni formülün ülkemize uygulanmasini da öngörmekteydi. Yeni Osmanlilar hareketinin ideolojik temelini belirleyen bu anlayisi Tefvik avdar su sözlerle degerlendirmektedir:

Osmanli salti yönetiminin de altilmesinde, Avrupa aristokrasisi ve salti yönetimlerini dize getiren burjuva ideolojisini kendine rehber kabul ediyor ve bu dsnce yönünde fikir üretiyordu. Aristokrasiye ve aristokrasiden kaynaklanan salti idareye yönelik mücadelede burjuva liberal dsnnn oynadigi etkin rol hatirlanirsa, Sinasi’nin

¹ Ahmet Hamdi Tanpinar, *19. Asir Türk Edebiyati Tarihi*, 9.baski, aglayan Kitabevi, Istanbul, 2001,s. 198-199.

² Ahmet Hamdi Tanpinar, *a.g.e.*, s. 203.

³ Tefvik avdar, *a.g.e.*, s. 27.

yaklasiminin rasyonel oldugu kabul edilmelidir. Ne var ki, burjuva ideolojisi, kapitalizmin tekclci-emperyalist evresinin basladigi 19. yuzyilin son ceyreginde kendi ic zitliklerini da birlikte getirmekteydi. Sinasi ve dostlari, sorunu bu boyutlarda ele alacak bilgiye sahip degillerdi; ve sahip olsalar da, toplumsal, ekonomik ve kulterel ilerleme acısından daha farkli bir davranisin icinde olacaklari da söylenemezdi.¹

Türk modernlesmesinin ilk evresine ait bu ideolojik temel ve ekonomik, siyasi, kulterel alanlarda Bati'dan alinacak kurumlarla ülkenin dönüştürülebilecegi sanisi, dogal olarak o dönem Osmanli aydininin hemen hepsinin gerçeklestirdigi çalismaların da düsünel temelini olusturmudur. Olusturduklari sivil örgütlenmeler, çıkardiklari gazeteler, yazdiklari siirler, romanlar, tiyatro oyunları hep bu fikirsel zemin üzerine kurulmus, dahasi bu fikirlerin yayginlastirilmasi ve toplum tarafından içselleştirilmesi için birer araç olarak kullanilmistir. Sinasi'nin ardından, Namik Kemal, Ziya Pasa, Ahmet Mithat, Ahmet Vefik Pasa, Direktör Ali Bey, Ebüziya Tevfik, Ali Süavi, Nabizade Nazim, Rezaizade Mahmut Ekrem gibi dönemin baslica aydin ve yazarlari, bir yandan "ulus", "vatan", "özgürlük", "fert", "devrim", "kamuoyu" gibi dönem için oldukça marjinal kavramlari seslendirirken, bir yandan da bu kavramlari, toplum içindeki gerçeklesme biçimlerini eserleriyle göstererek, adeta ete kemige büründürmüşlerdir. Her alanda oldugu gibi, tiyatro sanati da batililasmanın bu ideolojik temeli üzerine oturmudur. Tüm bu olgular, tiyatro yoluyla, bir yasanti halinde tek tek bireylerde ve bütün olarak

¹ *a.g.e.*, s. 27-28.

toplumdaki görünümüleriyle ele alınmış, bu yolla seyirciye (dolayısıyla dönüştürülmesi planlanan topluma) Batı'lı hayat ve düşünceye ilişkin elle tutulur bir örnek, bir model gerçeklik sunulmuştur.

Bu noktada, batılilasmayı oluşturan bu anlayışın ve fikrîsel altyapıyı oluşturan kimi kavram ve kurumların Tanzimat Dönemi oyunlarındaki görünümünü örneklerle ele almak, şimdiye dek açılanmaya çalışılan batılilasma ideolojisinin kurucu oyun yazarlığına, oyunların temalarına, oyun kişilerine ve tiyatroyun dil, biçim gibi unsurlarına nasıl yansıtıldığına göz atmak yerinde olacaktır.

Hürriyet Fikri

Samipasazade Sezai'nin *Sergüzeşt* adlı romanı, Kafkasya'dan kaçırılarak İstanbul'a getirilen, burada acımasız efendisinin türlü eziyetleriyle karşılaşan, efendisinin iflasiyle esir pazarına düşen, o konaktan bu konaga sürüklenen, soylu erkeklerin odalık teklifleriyle mücadele etmek zorunda kalan, bitmez tükenmez acılarla geçen talihsiz yaşamının sonunda da "hürriyeti Nil'in mavi sularında aramak üzere intihar eden"¹, Dilber'in öyküsünü anlatır. Aslında bu öykü, Tanzimat Dönemi batılilasma ideolojisinin içinde barınan kişi özgürlüğü fikrinin en basit görünümüdür. Dilber'le simgelesen, bu ezilen, satılan, oradan oraya sürüklenen özgürlüğü elinden alınmış insan tipi, temel çatışmasını onu himayesi ve koruması altına almış gibi gözükmüş aslında hakir gören, aşağılayan zengin yüksek sınıfla yaşamaktadır. Bu çatışma genişletildiğinde, iktidarın tek sahibi padişah ile üzerindeki her türlü tasarruf hakkını bu mutlak iktidarın

¹ Samipasazade Sezai, *Sergüzeşt*, Gözlem Yayınları, İstanbul, 1997, s. 7.

egemenlik alanina birakmis halk arasindaki toplumsal çeliskiye varilmektedir.

Namik Kemal'e göre, "insan hür dogar; hürriyetine taarruz, insanliga ve ona bu hürriyeti bahseden uluhiyete taarruzdur."¹ Kolaylıkla görülüyor ki, bu düşünce Avrupa'nin Fransız İhtilali'nin ardından kabul ettiği İnsan Hakları Evrensel Bildirgesi'nde yer alan kişinin kutsal ve dokunulmaz haklarından baskası değildir. Namik Kemal, "bütün sarkta esir ordularına hükümlerlik etmenin ve esir sürüsü yetistirmenin bir meziyet olmadigini, hakiki faziletin müteakabil mesuliyetlerle birbirine baglanmış fertlerden mütesekkil bir cemiyet ugrunda yasamak olugunu"¹ da savunmaktadır. Böylece yazar, kişinin toplum içindeki bireysel özgürlüğünün yanina bir de, tek tek özgür bireylerden oluşmuş özgür bir toplum, ya da başka deyişle toplum halinde özgürlük fikrini eklemektedir.

Kisiyi kendi kullugundan, gelenek, kader, mutlak otorite gibi hürriyeti bağlayıcı kurumların kiskacından kurtarma, bireyi öncelikle kendi içinde özgürleştirme istegi Tanzimat Dönemi'nde yazılan oyunların birçokunda karsimiza çıkmaktadır. Bunlardan en belirginini kuskusuz *Sair Evlenmesi*'dir. Bu tek perdelik oyunun bütün dokusu; görmeden evlenme, büyük kızkardeş evlenmeden küçüğünü vermemek gibi toplumun adet ve geleneklerinin üzerine kurulmuştur. Bu yapının içinde, geleneklerin sürdürücüsü konumundaki din adamlarının, aracı kadınların, kulluktan kurtulamamış mahalleli kisilerin yozlaşmışlıklarını, ikiyüzlülüklerini, "birkaç kurusluk

¹ Ahmet Hamdi Tanpınar, *a.g.e.*, s. 427.

rüsvetin kaderi degistirisini”² izleriz. Sinasi, oyunun *kissadan hisse*'sini, yani temel tezini Hikmet Efendi'nin su sözleriyle aktarmaktadır:

Hikmet Efendi: Sen ve ayalin birbirinizi her cihette tanidiginiz halde, evlenirken ne belalara ugradin bakindi. ... Ya birbirlerinin ahvalini asla bilmeyerek ev-bark olanlarin hali nasil olur? Var bundan kiyas eyle...³

Sinasi oyunda, bir yandan toplumun siki sikiya bagli oldugu geleneklerin maskesini düsürürken, öte yandan bu geleneklerle çatisma halindeki, Bati'li ve uygar yasami içsellestirmis ve mahalleli tarafından sevlmeyen sair Müstak Bey'i finalde basari ve mutluluga ulastirarak tavrini büsbütün ortaya koymaktadır. Yazar, mahalle halkini ve onlari esareti altına almıs gelenekleri alaya alarak yenilik ve özgürlük fikrini galibiyete ulastirmaktadır. Böylelikle kisi, daha önce de söylendiği gibi, “gelenegin ve müphemın dünyasından aklın ve aydınlık düsüncenin dünyasına” dogru evrilmekte, kader karsisinde kendi içindeki özgürlüğü ortaya çıkarmaktadır.

Namik Kemal'in *Zavalli Çocuk* oyununda ise, birbirlerini seven, kendi istek ve iradeleriyle seçen iki gencin, ailenin kızı yaslica ve zengin biriyle evlendirme istegi karsisinde yasadıkları trajedi anlatilir. Sevgilisine kavusamayan kızın verem olusu, oyunun sonunda gencin

¹ Ahmet Hamdi Tanpınar, *Edebiyat Üzerine Makaleler*, 4. baskı, Dergah Yayınları, İstanbul, 1995, s. 213.

² Niyazi Aki, *Türk Edebiyatı Tarihi I*, Dergah Yayınları, İstanbul, 1989, s. 61.

³ Sinasi, *Sair Evlenmesi*, Remzi Kitabevi, İstanbul 1982, s. 49.

intihari ve kizin da ölümüyle açığa çıkan Kemal'in asiri romantik tarzı bir yana bırakılacak olursa, yazarın bireysel özgürlük alanına verdiği değer rahatlıkla görülmektedir. Öyle ki, henüz on dört yaşında genç bir kız olan Sefika Hanim'in, mutluluğu için değil, babasının borçlarını ödemek için bir baskısıyla evlendirilmesi, kisinin bir mal ya da esir gibi satılmasının yarattığı acı durumları ortaya koymaktadır. Bu haliyle Sefika, Samipasazade'nin Dilber'inden hiç de farklı değildir.

Tahire Hanim: ... Lakin babanın besyüz keşe borcu var. Sarrafı öldü, varisleri şimdi istiyorlar. Nikah olursa pasa sana babanın sarraftaki senedini ağırlık verecek. Şimdi anladın mı? O kıymetli babacığının hapislerde çürüdüğünü, benim kaderimden öldüğümü, nazlı kardeşinin yalınayak sokaklarda sürüdüğünü ister misin?

Sefika: Ah, ninecimim, ninecimim! Bir parçacık bırak da kendimi toparlayayım; hepinizi hapisten, ölümden, sürünmekten ben mi kurtaracağım? Beni onun için mi pasaya vermek istiyorsunuz?¹

Ahmet Mithat Efendi, *Hüküm-i Dil* adlı oyununda bireysel özgürlük fikrini başka bir boyut ve biçimde ele almaktadır. Oyun, tıpkı yazarın bir diğer oyunu *Ah-ı Sarı yahut Avrupa'nın Eski Medeniyeti*'nde olduğu gibi, Osmanlı'da değil Avrupa'da geçmekte, soylu bir genç kizin bahçivanına beslediği aşk konu edilmektedir. Ahmet Mithat her

¹ Namik Kemal, *Zavallı Çocuk*, 2.baskı, Remzi Kitabevi, İstanbul, 1947, s.74-75.

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

Margerit: Ben gönlümün sahibesiyim. Her şeyi gözüme alırım, kanun-i tabiati muhafaza ederim. Elbette, böyle bir esassız adetten kurtulurum. Ne demek bu asilzade imis, öteki pespaye imis, hep Allahın kulu. İste Pol iste Kont Döbelvil'in edepsiz oğlu. Sen ikisini de bilirsin, hangisine zevce olmak aladır? Varsın anam babam o edepsizlere vereceğiz diyerek sayıklaşılar?¹

Tanzimat Dönemi aydınlarının adeta savaş açtığı gelenekler, çürümüş toplumsal kurallar, baskıcı kurumlar ile bireyin özgürlüğü arasında yasanan bu çatışma, Ali Bey'in *Letafet*, Ayyar Hamza, Feraizcizade Mehmet Sakir'in *Kirk Yalan Köse*, *Yalan Tükendi*, Rezaizade Mahmut Ekrem'in *Çok Bilen Çok Yanılır* gibi oyunlarında da çeşitli biçimleriyle karşımıza çıkmaktadır. Burada asil üzerinde

¹ Ahmet Mithat, "Hük-m-i Dil", *Ahmet Mithat Efendi'nin Tiyatrolari*, s.146.

durulmasi gereken nokta, bu oyunlarin pek çoğunun Moliere ya da Goldoni'nin oyunlarından etkilenerek veya basbayagi uyarlanarak yazilmasidir. Tanzimat yazarlarinin Moliere ve Goldoni'ye duyduklari bu yogun ilginin iki önemli sebebinden söz edilebilir. Birincisi, her iki oyun yazarinin da özellikle töre komedyalarında yer verdikleri birey ve toplum arasındaki çatisma, bireyin geleneklerle olan mücadelesi ve geleneksel toplumun dinamiklerinin alaya alınmasi gibi temel unsurlar, dönemin Osmanli toplumuna oldukça denk düsmektedir. İkinci olarak, gerek Moliere gerekse Goldoni, oyunlarini halk tiyatrosu gelenegiyle yogurdularından, bizim yazarlarımız benzer bir tiyatro gelenegine ve izleme aliskanligina sahip olan Osmanli tiyatro seyircisinin, bu tür bir biçemi rahatlıkla hazmedebilecegini, bu yolla tezlerini kolaylıkla aktarabileceklerini fark etmişlerdir.

Kadının Konumu ve Aile Kurumu

Ahmet Mithat'ın *Dürdane Hanım*¹ adli romanında, İstanbul'da nam salmış, genç, yakışıklı, yigit, vurdugunu deviren, siki içki içen, adaletli bir delikanlinin, gerçekte erkek kiligina girmiş bir kadın olduğunu öğreniriz. Erkek kiligina giren ve toplum içinde erkeklerden hiç de aşağı kalmayan kadın motifi edebiyatin her alanında sık sık karsımıza çıkmakta, bir anlamda aydınların özgürlük ve esitlik düşüncesini genişletmektedir. Nitekim, bireysel ve toplumsal özgürlük, ancak toplumun kadın-erkek tüm bireyleri özgür olduğunda tamamlanabilecektir. Geleneksel toplumda yaşamini ev merkezli olarak sürdüren, kafes arkasına kapatılan, sokakta ise çarsafın içine

hapsedilen kadın modeli, Tanzimat'la birlikte dışa açılmaya başlamıştır. Kuskusuz bu durum kadının toplum içindeki yerinin değişmesini gerektirmektedir. “Bu anlamda değişim, kadının toplumsal hayata girmesi, diğer bir ifadeyle, kamusal alanda yer alması şeklinde gerçekleşmiştir.”² Kadının kamusal alanda yer alması ancak, bir yandan toplumun kadına bakışını değiştirmesi, bir yandan da kadının kendi kendini toplum içinde yeniden konumlandırmasıyla mümkün olabilecektir. Bunun bir ayağı toplumun bilinçlendirilmesi ise bir diğer ayağı da kadının eğitimidir. Niyazi Berkes'in konuyla ilgili görüşleri dikkat çekicidir:

Ana tema olarak eğitimde kadınların eşitliğini inceleyen bir romanda Midhat'ın hayal gücü zamanının en cesur spekülasyonlarını bile yapıyordu ve kadınların bir gün gelip her mesleğe girebileceklerini önceden haber veriyordu. Sık sık islediği konular, kadınların düşük sosyal statülerine, erkeklerle eşit haklara sahip olmadıkları için çektiği sıkıntılara ve talihsizliklere ilişkin sorunlardır. Midhat, koşulların fuhusa zorladığı kadınları savunacak kadar ileri gitti ve onların günahkar olduğu fikrini ve verilen ağır cezaları siddetle eleştirdi. Bizim görevimiz, dedi, bu kadınları düşkünlüklerinden kurtarmaya uğrasmaktır, bu da ancak biz kadınlara bir mal veya köle gibi davranmaktan vazgeçer ve kendi kaderlerini tayin etme hürriyetini tanırsak gerçekleşir.³

¹ Ahmet Mithat, *Dürdane Hanım*, Gözlem Yayınları, İstanbul, 1997

² Nevin Meriç, *Osmanlı'da Gündelik Hayatın Değişimi*, Kaknüs Yayınları, İstanbul, 2000, s.194.

³ Niyazi Berkes'ten aktaran, Serif Mardin, *a.g.e.*, s.34.

Ahmet Mithat'ın romanındaki benzer biçimde, Namik Kemal'in *Vatan yahut Silistre* adlı oyununda da erkek kiligina girmiş kadın tipini buluruz. Oyunda Kemal, kadın karakteri Zekiye'yi, derin bir askla bağlandığı gönüllü asker İslam Bey'in ardından savaşa gönderecek kadar ileri gitmektedir. Vatani için hiçbir fedakarlıktan kaçınmayan İslam Bey'e kosut olarak, Zekiye'de önce sevdiği, sonra da giderek vatani için fedakarlık yapan kahraman kadın tipini izleriz. Böylelikle toplum içinde kadın ve erkeğin birbirine giderek esitlendiğini görürüz. Yine de, hem Ahmet Mithat'ın hem de Namik Kemal'in, eserlerinde özgür kadını -ancak erkek kiligina sokmak suretiyle- yine erkek üzerinden tanımladıklarını görmekteyiz. Elbette, kendi gelenek ve inançlarından henüz kurtulamamış bir toplumun, kamunun her alanında kadını erkekle aynı konumda görmesi beklenemeyeceğinden ya da kadının her anlamda erkekle esitliğini bir anda içine sindiremeyeceğinden -ki aradan 150 yıl geçmesine karşın bugün bile sindirebilmiş değildir- bu durum da doğal karşılanmalıdır.

Batılamanın ideolojisi açısından bakıldığında, özgürleşmiş kadının yani sıra, zeki, eğitilmiş, modern kadın modeli, gelecek nesillerin eğitimi açısından da son derece önemlidir. Nitekim, bir anne olarak kadın, çocukların Batılı değerlerle yetişmesini sağlamak, dolayısıyla Batılı toplumun yeniden üretilmesini sağlamak bakımından çekirdek bir unsurdur. Bu açıdan bakıldığında, Ahmet Mithat'ın *Çengi ya da Danis Çelebi* adlı oyunu oldukça çarpıcı bir örnektir. Büyücü bir kadının oğlu olan Danis Çelebi, çocukluktan beri cin, peri hikayeleriyle büyümüş, bütün eğitimi batıl ritüeller, bos gelenekler, ilkel inançlar üzerine kurulmuş, giderek tüm bu masalları

gerçek sanarak ölümlere sebep olan ve oyunun sonunda çıldiran bir simge tiptir. Oyunda, bos inançlara, çürümüş geleneksel kafalara karsi köktenci bir tavir alinirken, asil önemlisi toplumdaki cahillige saldirilir, böylesi bir anlayisla yetisen bir çocugun egitimi elestirilir. “Distan bakildiginda, batil inançlari anlatan bu oyunun ruhu, yanlis egitimden dogan sonuçlarin gösterilmesidir.”¹

Modern toplumun insasi ve yeniden üretimi bakimindan, çocugun egitimi kadar, bu egitimin temellerinin atilacagi asal kurum olarak ailenin de büyük önem kazandigini görmekteyiz. Nitekim, toplumun dönüştürülmesi, bireylerin degismesi, modernlesmesi ve özgürlesmesi kadar, ailenin de ayni anlayis çerçevesinde, kurulusundan isleyisine kadar, yeniden yapılandırilmasindan geçmektedir. Nevin Meriç bu konuda su görüslere yer vermektedir:

Tanzimat Döneminde, yazarlar ve egitimciler tarafından, ailenin çocuk egitimi ve görevleri üzerinde geleneksel görüslerden farkli düşünceler gündeme getirilir. Ailelerin görevlerini sadece dini ve geleneksel normlarin tasinmasiyla sinirlayan görüsler elestirilmis, sorumluluk alani, topluma izafe edilerek genisletilmis, yeniden tanimlanmistir. Bu yeni tanimlamanin temelinde bazi aydinlarin özelestiride bulunup toplumun geri kalmisliginin nedenlerinden birini de, aile ve okuldaki geleneksel egitim ve öğretim anlayisinda görmeleri yatmaktadır.²

¹ Inci Enginün, *a.g.e.*, s.9.

² Nevin Meriç, *a.g.e.*, s.178.

Tanzimat Dönemi'nde yazılmış oyunların pek çoğunda evlilik kurumu ele alınmıştır. Bu oyunlarda, görücü usulü evlenme, çökeslilik, evlilikte yaş farklılığı, geleneksel aile gibi olgular yer yer alaya alınıp eleştirilirken, birbirini tanıyarak, severek ya da seçerek evlenme, dürüstlük, bağlılık, eşler arası uyum, kanaatkarlık gibi değerler yüceltilmiştir. Örneğin Namik Kemal, *Akif Bey*'de olumsuz bir es olarak çizdiği, evliliği kendi çıkarları üzerine kuran, farklı erkekleri kandırarak en küçük bir sorunda onları terk ederek başka bir erkekle evlenen aldatıcı kadın tipi Dilruba'nın karşısına *Vatan yahut Silistre*'de , olumlu bir es olarak, sevdiği adamın pesinden her yere gidebilecek kadar güçlü ve sadık kadın tipi Zekiye'yi koymuştur. Benzer bir biçimde Feraizade Mehmet Sakir de *Icab-i Gurur yahut Inkilab-i Muhabbe*'de (oyunun bu ikinci adı *Sevgide Devrim* diye çevrildiğinde batılılaşma ideolojisinin ask ve evlilik tanımı kolayca ortaya çıkmaktadır), eli para görünce sevdiğinden yüz çeviren Ihsan'ı sırf parası için kandırıp evlenmeye ikna eden hoppa kız Nazife'nin, Ihsan malini mülkünü kaybedince ondan uzaklaştığını, bunun karşısında eski gözdesi Fevzi'nin büyük bir bağlılıkla en zor durumda bile sevdiği adamın yanında yer aldığını izleriz. Oyunda Fevzi ile Ihsan arasında geçen şu konuşma dikkat çekicidir:

Ihsan: Ah! Ramazan, alimallah yerlere geçeceğim. Bu ne mürüvvet? Ettiklerimden hicap geliyor. Canım ben sizi gücendirdim idi.

Fevzi: Aman beyim! Deniz dalgasız olmaz. O basinizden esen gurur fırtınası idi, sonu gelin havasıdır.

Ihsan: Ah! Kemlige iyilik!

Fevzi: Sevdiginin kemligi, insana her vakit iyilik,sillesi oksayis. Kemlige iyilik ise, esdakanin zaten vazifesidir. Aliniz, aliniz! Ben yalnız vazife-i insaniyeti ifa, sadakatimi ilan ediyorum. Yoksa serzenis degil ha!¹

Yine Namik Kemal'in *Zavalli Çocuk*'unda, kizina evlenecegi adam hakkında fikirlerini soran, onu istedigii kisiyle evlendirmeye hazır, gelenekler ya da çıkarlardan önce kizinin mutlulugunu isteyen sorumlu baba tipi karsimiza çıkmaktadır. Aslında bu, hem aile içinde ana-baba-çocuk rollerinin yavas yavas degismeye basladigini, hem otoriter ve aile içi mutlak iradeye sahip baba kimliginin yerine akli ön plana alan özgürlükçü bir modern baba portresinin konmasi, hem de toplumun geleneksel normlara asiri sadakatinin olumsuzlugunun gösterilmesi anlamini tasimaktadır.

Halil Bey: Sefika sag olsun, rahat olsun da nereye giderse gitsin. Ben orasini düşünmem. Çocuk ne kadar içlidir bilirsin, evlenmek lakirdisini söyledigimiz vakit ben istemem dedigine, ağladigina bakmadim; fakat bilmem dikkat etmedin mi, senin ısrarini gördü, mahzun mahzun bana bakti. Benden de yüz bulamadi, çehresine bir karanlık renk geldi, gözlerine bir hafif duman çöktü. Hala o renk gitmiyor, hala o duman geçmedi. ... Biçareye bir hal olmasından korkuyorum. Çocugun gönlünde bir sevda hissediyorum.

Tahire Hanım: Allah Allah! O yasta çocuk sevdayi ne bilecek? Zahir on dört

¹ Feraizcizade Mehmet Sakir, *Icab-i Gurur yahut Inkılab-i Muhabbet*, hazırlayan: Mesude Alangu, y.e.y., t.y., s.32.

yasinda masumlari birakalim, istedikleri gibi evlensinler, istedikleri adama varsinlar, öyle mi? Sonra dünyada ninenin, babanin ne lüzumu kalir? Simdi Sefika mesela kasabin çiragini seviyorum dese kolundan tutalim da koynuna mi ativerelim?

Halil Bey: Kasabin çiragini degil, lakin akranindaki birini severse niçin vermeyeyim de senin kirk yasindaki pasana vereyim?¹

Fert,Devlet, Hükümet ve Kamuoyu Açısından Mesuliyet Fikri

Mizanci Murat'ın *Turfanda mi yoksa turfa mi*² adli romanında, memuriyet yaparken, devlet mekanizmasının çürümüşlüğünü gören, yoz ahlakın bütün kurumsal yapıyı sardığına tanik olan Mansur Bey'in, kisisel sorumluluğu ve vicdani gereği görevinden ayrılarak yeni bir kusak yetistirmek amacıyla öğretmenliğe başladığını okuruz. Mizanci bu romanında “bir ülkücünün kendi yasadığı toplumdaki kaçınılmaz kirilislari”³ anlatırken, bireysel ve toplumsal mesuliyet fikrinin de altını çizmektedir.

Tanzimat aydinlari, akla ve bilgiye dayali bir bireysel gelismiden yana olmalarinin yani sira, tek tek özgür ve geliskin bireylerden olusacak bir toplumun da kendiliginden gelismis ve medeni bir toplum olacagina inanmaktaydilar. Toplumun gelisimi için kuskusuz, tüm fertlerin önce kendilerine sonra da toplumun her alanina iliskin bir mesuliyet tasimalari kaçınılmazdir. Ancak fertlere yüklenen bu

¹ Namik Kemal, *Zavalli Çocuk*, s.66-67.

² Mizanci Murat, *Turfanda mi yoksa turfa mi*, Enderun Yayınevi, İstanbul, 1972.

³ Rauf Mutluay, *XIX. Yüzyıl Türk Edebiyatı (Tanzimat ve Servetifünun)*, Gerçek Yayınevi, İstanbul, 1970, s.133.

mesuliyet aynı biçimde devlet ve hükümet için de geçerli olmalıdır; geleneksel Osmanlı düzeninin mutlak ve sorumsuz iktidar anlayışı artık değişmektedir. Bu değişime göre, Sinasi'nin deyişiyle, “devlet, ulusun temsilcisi olarak işleri yönetir ve ulusun gönenci için çalışır. Ulus da söz ve yazı yardımıyla kendi esenliği konusunda görüşlerini açıklama hakkına sahiptir.”¹ Böylelikle, Batı'lı anlamıyla kamuoyu kavramı ve devletin toplum için belli görevleri yüklenen bir mümessil olduğu fikri de ortaya atılmaktadır. Öyle ki, Sinasi, “her hükümet, sirtındaki bu mesuliyeti, halkını idaresine istirak ettirdiği nisbette hafifletir”² diyerek Batı modernizminin ayrılmaz bir parçası demokrasi kavramını da savunmaktadır.

Namik Kemal'e göre, devlet, bir yandan bireysel hürriyetlerin koruyucusu, bir yandan da toplumsal özgürlüğün sembolüdür. Bu bakımdan devletin tehlike içine düşmesi, millet ve vatanın, yani toplumsal özgürlüğün tehlike altına girmesi anlamını taşımaktadır. O halde, “vatandaşın vazifesi tehlikeye karşı mücadele etmesi, istiklalini, yani kütle halinde hür yasama hakkını koruması lazımdır”¹ Bu temel düşünce Kemal'in, *Vatan yahut Silistre* ve *Akif Bey* oyunlarının ana çatısını da oluşturmaktadır. Her iki oyunda da bir ask öyküsü içinde, bir fedakarlık, bir kahramanlık destanı anlatılmaktadır, her iki oyunun kahramanı da ülkeleri söz konusu olduğunda yaşamlarındaki her şeyi hatta yaşamlarını bile feda edebilecek bir sorumluluk duygusu tasdiklerini kanıtlamaktadırlar. Bu mesuliyet fikrini oyun boyunca uzun cümlelerle aklımıza kazıyan İslam Bey sunları söylemektedir:

¹ Tefik Çavdar, *a.g.e.*, s.27

² Ahmet Hamdi Tanpınar, *XIX. Asir Türk Edebiyatı Tarihi*, s.203.

Islam Bey: Hiç benim ocagimdan oralarda yatar adam gördün mü? Ecdadimdan kirk iki sehit adi bilirim, rahat döseginde ölmüs bir adam isitmedim. Anladin a!.. Bir adam isitmedim... Devlet harp açmiş. Düşman serhatte sehitlerimizin kemiklerini, topraklarını çignemeye çalışiyor. Hiç nasıl olur ki, hasmin silahi vatana çevrilsin de, karsisinde iptida benim göğsümü bulmasın? Hiç nasıl olur ki , vatan muhatarada bulunsun da ben evimde rahat oturayım? Hiç nasıl olur ki, devlet yerinden oynasın da ben mihlänmiş gibi burada kalayım? Hiç nasıl olur ki, vatan muhabbeti bugün her seyden mukaddes olsun da ben yalnız senin muhabbetinle uğrasayım? Hiç nasıl olur ki, dünyada her seyın ilerledigini bilip dururken ben babamdan, ecdadimdan geri kalayım. Vatan! Vatan!.. (...) Vatanım uğrunda ölmeyeceksem ya ben niçin doğdum? Ben adam değil miyim? Ah,vatanini sevmeyen adamdan şana nasıl muhabbet memul edersin?²

Bireysel ve toplumsal mesuliyet merkezli bakıldığında, Namik Kemal'in her iki oyununa da konu ettiği "gerektiginde vatan için savaşa" fikrine, Sinasi'nin ortaya attığı "çalışma" esasını da eklemek gerekmektedir. Sinasi bu esası "biz medeniyet degistirdik ihtiyaçlarımız çoğaldi; insan yaşamak için fikren ve bedenlen daha fazla çalışmaya mecburdur"³ cümleleriyle özetlemektedir. Bu durumda toplum içinde yaşayan tüm fertler, topyekün bir degisim

¹ a.g.e., s.427.

² Namik Kemal, *Vatan yahut Silistre*, 9.baskı, Remzi Kitabevi, İstanbul, 1976, s.49-50.

³ Ahmet Hamdi Tanpınar, *XIX. Asir Türk Edebiyatı Tarihi*, s.204.

programinin gönüllü neferleri halini almaktadırlar. Kaldi ki, artık geçmişin sorumsuz, asalak, rüşvetçi, çıkarıcı, hazır yiyen, devleti sömüren kisilerinin yerine, sorumlu, emegiyle çalışan, liyakat sahibi, üretken kisileri konmaktadır. Namik Kemal bu konuya *Zavalli Çocuk*'da yer verirken su cümleleri kullanmaktadır.

Halil Bey: Hastayı hasta edip te parasını almayacak, iyi etmeye çalışacak ta alacak.

Tahire Hanım: İyi olmiyanlardan almaz mı?

Halil Bey: Alırsa emeginin mukabili alır.

Tahire Hanım: Ben öyle emekle kazanılan parayı istemem.

Halil Bey: Ya nasıl para istersin? Mutlak devlet hazinesinden, fakara çikinından gelmeli, öyle mi?¹

Geleneksel düzenin çöküsünde sorumlu tutulan olumsuz kişi ve kesimler Tanzimat Dönemi oyunlarının hemen hepsinde değişik yüzlerle karsımıza çıkmaktadır. Sinasi'nin *Sair Evlenmesi*'nde evlilik simsarı aracı kadın Ziba Dudu, rüşvetçi imam Ebulaklakatül'fendi, Feraizcizade'nin *Kirk Yalan Köse*'sinde kurnaz, ahlaksız, zaafı acımasızca sömüren, din sömürücüsü Köse Mahir, aynı biçimde Ali Bey'in *Ayyar Hamza*'sında Hamza, hep bu emeksiz geçinen hazır yiyiciler olarak eleştirilirler.

Tanzimat Dönemi aydınları, fert-devlet ve hükümetin kendilerine düşen sorumlulukları yanında, birbirlerine karşı sorumluluklarının düzenlenmesi açısından -buna özgürlüklerin garanti altına alınması ve toplum yaşamının yeniden düzenlenmesi de eklenmelidir- "kanun"

¹ Namik Kemal, *Zavalli Çocuk*, s.68.

konusuna da büyük önem vermişler, o dönemde hukuk devleti fikrinin ilk tohumlarını atmışlardır. Onlara göre kanunlar, padişah dahil herkes içindir ve herkes kanun önünde esittir. Namik Kemal adalet anlayisini şu cümleyle özetlemektedir: “Adalet insanın erismesiyle mükellef olduğu mehasin-i ulviyeden olduğu için, insan vicdanının bu rüknü sıfatıyla mutlakadır.”¹ Böylesi bir adalet anlayisi Feraizcizade’nin *Icab-i Gurur yahut Inkilab-i Muhabbet* oyununda karşımıza çıkmaktadır. Oyunda ölen babasından kalan mirasa konarak birdenbire zengin olan İhsan Bey, yalancı şahitlerin araya girmesiyle oluşan bir aldatmaca sonucunda mirastan olup hapisaneye düşmektedir. Ancak yazar, namuslu kişilerin araya girmesiyle olayları yine mahkemede çözerek mutlu sona ulaştırmakta, hem ahlak, namus gibi doğal hukukun temel ilkelerine, hem de kanun, adli makamlar gibi adaletin uygulanış biçimlerine olan güvenini ortaya koymaktadır.

Alafrangalık Karsısında Osmanlı Aydını

Ahmet Mithat *Felâatun Bey ve Rakim Efendi* romanında, Batı’lı olmayı, sık giyinmek, yalan yanlış da olsa iki kelime Fransızca konuşmak, balolarda boy göstermek, ölçsüz para harcamak sanan alafranga züppe tipi Felâatun Bey’le, Batı’yi özümsemiş, okuyan, iyi derecede yabancı dil bilen ve bunu gerektiğinde kullanan, çalışkan, dürüst, tutumlu, kanaatkar ideal bir Osmanlı aydını Rakim Efendi’yi karşı karşıya getirir. Böylelikle yazar yalnızca taklitten ibaret bir

¹Mustafa Nihat Özön, *Namik Kemal ve İbret Gazetesi*, Yapı Kredi Yayınları, İstanbul, 1997, s.63 (Bu kitapta yer alan ve *İbret*’in 19 Haziran 1872 tarihli 5. sayısında bulunan Namik Kemal’in “Hukuk” başlıklı makalesinden alınmıştır)

temelsiz batililasmayı eleştirirken, Batı'yi özümsemis ve bu özü kendi kültür ve değerleriyle harmanlayarak içselleştirmis sağlam temelli bir batililasma anlayisini desteklemiştir. Serif Mardin, Rakim Efendi'nin temsil ettiği bu ideal Osmanlı aydınını şöyle tanımlamaktadır:

Rakim efendi, Osmanlı eğitim kurumlarını iyi bir derece ile bitirip, Fransızca'sını geliştiren, daha sonra bilgi hazinesini hukuk, siir ve tipla genişleten ciddiyet ve çalışkanlığı bogucu bir ukalalıkta beliren bir gençtir. Danışma, tercüme ve özel öğretmenlikle bu eğitimin masraflarını çıkarmıştır. Hayattaki ana amacı çalışmak ve "makul" bir refah seviyesine ulaşmaktır. Rakim Efendi'nin değerleri, başarıya ulaştıktan sonra bile arasında yaşadığı orta sınıfın görüşleri ve Batı kültürünün bir karışımından meydana gelir.²

Aslında sözü geçen bu romanda olduğu gibi, dönemin oyunları da kişileri kaba bir olumlu ve olumsuz ayrımı içinde gösterir. Olumlu kişiler genellikle tamamen ak, olumsuzlar da tersine karadır. (Kimi zaman *Ferizcizade*'nin *Icab-i Gurur*'unda olduğu gibi olumsuz bir görünüm sergileyen kişiler derslerini alıp olumluya dönebilmektedirler) Yine de romanlarda yer almakla beraber Tanzimat Dönemi oyunlarında Felatun Bey benzeri bir alafrağa züppe tipine - kimi oyunlarda daha önce sözü geçen mirasyedi tipleri sayılmazsa- sıkça rastlanmamaktadır. Bunun tam tersine, oyunlarda ideal Osmanlı aydını (ya da Osmanlı kadını) tipi, yeni dönemin model

¹ Ahmet Mithat, *Felatun Bey ve Rakim Efendi*, Gözlem Yayınları, İstanbul, 1997

² Serif Mardin, "Tanzimattan Sonra Asiri Batililasma", *a.g.e.*, s.36-37.

alinacak insan profili olarak her oyunda farklı kişiler olarak karşımıza çıkmaktadır.

Romanın bir başka önemli yanı, alafrağa tüketim biçimine ya da yeni düzenin getirdiği tüketime dayalı ekonomik anlayışa dönük elestirisidir. Berna Moran bu durumu, “Ahmet Mithat’ın ortaya koyduğu temel karşıtlik Felatun Bey ve Rakim Efendi’nin temsil ettikleri tembellik ve israf ile çalışkanlık ve tutumluluk arasındadır”¹ sözleriyle tanımlamaktadır. Yazarın bu bakışı, bir yandan temelsiz batılılaşmayı gündeme getirmek için zemin hazırlarken, bir yandan da ülkeye sızan Avrupa burjuva kapitalizminin ülkeyi yeni bir pazar haline getirisinin, kapitalist ekonominin ülkeyi avucunun içine almaya ve ulusal ekonominin yavaş yavaş zarar görmeye başladığının ipuçlarını da vermektedir. Aynı olguya Namik Kemal şu sözlerle yaklaşmaktadır: “Devlet hürriyet-i ticareti öyle bir zamanda ilan etti ki mülkümüzde sanat ve marifet tamamiyle inkıraz halinde idi. O yolda haiz-i kemal olan Avrupa halkı vatanımıza yığıldı.”²

Tanzimat dönemi oyunlarında pek çok belanın, ahlaksızlığın, erdemsizliğin sebebi para olarak gösterilmiş, çalışmadan gelen paranın hayır getirmeyeceği fikri çokça işlenmiştir. Yine de oyun yazarlarının pek çoğunun iktisadi meselelere derinlemesine eğildiklerini söylemek zordur. Belki de bu dönem aydınları, kendilerine epeyce yabancı olan tüketime dayalı kapitalist sistemi anlayacak ve tahlil edecek bilgi ve birikime henüz sahip olmadıklarından, bu konuların daha ciddi bir

¹ Berna Moran, *Türk Romanına Elestirel Bir Bakış Ahmet Mithat’tan A.H. Tanpınar’a*, İletişim Yayınları, İstanbul, 1983, s.39

² Ahmet Hamdi Tanpınar, *XIX. Asır Türk Edebiyatı Tarihi*, s.432.

biçimde tiyatro oyunlarına yansimasini görmek için en azından Müsahipzade Celal ve çağdaşlarını beklemek gerekecektir.

Sonuç

Gülhane Hatt-i Hümayunu'nun ilaniyla başlayan ve II: Mesrutiyet'in ilanına kadar yarım yüzyılı aşkın bir süre devam eden Tanzimat Dönemi, Osmanlı toplumu için bir geçiş dönemi niteliğindedir. Bu geçiş, geleneksel düzen ile modern toplum arasında yaşanmaktadır. Bu dönemde kapılarını Avrupa medeniyeti hedefiyle Batı'ya açan Osmanlı İmparatorluğu, bu hedefe ulaşabilmek için adına batılilasma denilen, deyim yerindeyse, bir yeniden yapılanma sürecine girmiş, Osmanlı İmparatorluğu'nun kendi iç dinamikleri nedeniyle bu süreç bir taşıyıcı güce gereksinim duymuştur. Sürecin işlemesi ve ideolojik temellerinin oluşturulması, büyük ölçüde adına topluca Yeni Osmanlılar denilen bir aydınlar grubu tarafından üstlenilmiştir.

Yeni Osmanlılar batılilasmayı, ekonomi, hukuk, siyaset, fert, sanat gibi farklı alanlarda tartışmaya ve uygulamaya geçirmeye çalışmışlar, bu yönde bir toplumsal bilinç oluşturma yanında iktidarı da değişim için zorlamaya çalışmışlardır. Hem bu toplumsal bilincin oluşturulması hem de iktidarın zorlanması için seslerini gazete, dergi, şiir, roman gibi yazı alanlarında duyururken tiyatroyu da önemli bir araç, hatta bir anlamda silah gibi kullanmaya başlamışlardır. Bu dönemde tiyatro bütün bütüne bir görevle kullanılmıştır.

Tiyatronun görevi, temelde batılilasma ideolojisinin topluma aktarılmasıdır. Diğer yazı alanlarından farklı olarak tiyatro yasama yakınlığıyla, bu görüşlerin vücut bulduğu, başka bir deyişle gerçekleştirildiği bir alandır. Tiyatro bir yandan büyük çoğunluğu

okuma yazma bilmeyen bir halka fikirlerin kolayca ve bir anda ulasmasi imkanini verirken, bir yandan da elit bir aydinlar grubuyla her tabakadan genis bir insan kesiminin kader birligi içine girmesini saglamaktadır. Nitekim Namik Kemal gibi bir yazar halk arasindaki gerçek degerini ancak bir tiyatro oyunu sayesinde tam manasiyla bulabilmistir.

Dönemin aydin ve yazarlari arasinda tiyatro yazmayan yok gibidir. Kuskusuz bu, toplumun degisim sürecini hizlandirmaya dönük atesli bir üretimin göstergesi olmakla beraber, kurucu tiyatro yazarliginin olusturdugu tiyatro edebiyati gelenegine önemli bir ivme kazandırmasi bakımından da önemlidir. Böylece zengin bir malzemeye olusmaya baslayan tiyatro edebiyati daha sonraki dönemleri de tetikleyecek bir yapıya bürünmüştür. Yine de, tiyatronun temel bir görevle kosullanmasi, bu sanatın büyük ölçüde Bati'dan ithal edilmesi, oyun yazarliginin ülkemizde kendi kimligini bulmasini zorlastirmis, bunun yani sira görevci, öğretici, yazarı bir otorite olarak merkeze alan, kendisini neredeyse bir iktidara dönüştüren tiyatro anlayisinin bir gelenek olarak uzun süre devam etmesini saglamistir.

Bati'da modernite, toplum gerçeginin meydana getirdigi, kendiligindenligi olan bir olguyken, ülkemizde disaridan ithal edilen ve bütün toplum gerçeginin ona göre sekillendigi bir bagimsiz üst kimlige bürünmüştür. Hasan Bülent Kahraman, gerçek ve güç arasindaki iliskiyeye dikkat çeken ve gerçegin güçten bagimsiz düşünülemedigini, her toplumun kendi gerçekleri ve bu gerçeklerin de bir politikasi oldugunu söyleyen Foucault'dan hareketle, "Türkiye'nin gerçeginin de iktidar oldugunu, Türkiye'deki egemen

iktidarin zihinsel olarak modernite baglaminda yönlendirildigini ve böylesi kurumsal ve sistematik bir modernitenin, iktidarın bütün olanaklarını yeni bir kimlik ve zihin olusturmak için seferber ettigini, bunu insan tekinin özgür iradesine ragmen temellendirmeyi kendisine görev bildigini”¹ ileri sürmektedir. Bu tanımlamadan çıkabilecek bir başka sonuç Türkiye’de modernlesmenin Tanzimat’tan bu yana iktidarın kendisi olduğu, ya da iktidara dönüştüğü sonucudur.

Iktidarın kendisi olduğunu düşündüğümüze göre, modernlesme, toplumsal dönüşüm sürecini tepeden inme bir biçimde örgütlemiştir. Ancak, modernlesmeyi bir ideoloji haline getirmiş olan Türkiye’nin, bu modernlesmeyi içselleştirdigini, kültürel olarak sindirebildigini söylemek çok zordur. Kuskusuz bu sindirim güçlüğü, daha önce de söz edildiği gibi, ülkemizin altyapısal olarak bütünüyle Batı’dan farklı olusundan ve ithal modernitenin zorlamayla da olsa dönüştürmeye çalıştığı yapının kültürel alanda Batı’lı bir olusum sağlayamamasından kaynaklanmaktadır. Öyle ki, bugün artık değişim sürecini tamamlayan, bu değişimi günlük hayatına ve düşünme biçimine de yansıtmayı büyük ölçüde basaran hatta dinsel bir dönüşüm bile yasayan Türkiye, bütün olarak kültürel bir baskılaşımı gerçekleştirmiş gibi gözükse bile, hala bir kimlik sorunu yaşamakta, belli çeliskilerin sikintisini hissetmektedir. Bu sikintilerin asal sebebi, Batı tipi modernlesmenin kosulsuz kabul edilmesi, topluma bir üst model olarak sunulması, ve bu modernlesmenin ülkenin kendi kendine

¹ Burak Arıkan, “Hasan Bülent Kahraman ile Söylesi”, *Varlık*, Aralık 2000, sayı: 2000/12-1119, s.ek 2.

ürettiği bir mekanizma olmadığı gibi, toplumun da bu yapıya hiçbir katkıda bulunamamasıdır.¹

Biz moderniteyi kurumsal olarak ithal eden bir ülkeyiz. Moderniteye zihinsel olarak özgün bir katkıda bulunmamız su ya da bu sebepten ötürü mümkün değildi çok yakın zamana kadar. Batı'ya giden sanatçıların daima orada bitmiş akımları benimseyip Türkiye'ye getirmeleri çok doğal, çünkü bunun tersi olabilseydi Türkiye teknolojik olarak da, zihinsel olarak da Batı'da geçerli olan moderniteye özgün bir katkıda bulunabilirdi. Halbuki biz ancak orada yapılip edilenleri zihnimize temellendirmeyi öngörüyoruz.²

Tiyatro yazını (daha geniş anlamıyla tiyatro sanatı) da bu gerçekliğin doğal olarak bir parçasıdır. Kurucu tiyatro Tanzimat Dönemi'nde, ülkede bir tiyatro sanatı olmadığını ön kabul ile başlamış, bir yarıyla geleneklerden ve halkın yoz beğenisinden kurtulmak, bir yarıyla da tiyatroyu yalnızca Batı'lı tanımlarla anladığı için geleneksel tiyatroyla herhangi bir ilişki kurmamıştır. Tiyatroyu Batı'da gördüğü biçimiyle alıp uygulamaya koyulmuş, onun için hep Batı'lı terimlerle, kavramlarla, öğelerle doldurmaya çalışmıştır. Tiyatro yoluyla, amaçlanan Batı hedefine ulaşmaya çalışırken, - tipki bütün olarak Batı'ya eklenmeye çalıştığı gibi - adeta bu tiyatroya kendisini eklemeye, kendi toplumunu bu sanatın içinde var etmeye, yeniden üretmeye çalışmıştır. İkincisi, tiyatro kendisini

¹ Yavuz Pekman, *Çağdas Tiyatromuzda Geleneksellik*, MitosBoyut Yayınları, İstanbul, 2002, s.160.

² Burak Arıkan, *a.g.e.*, s.2.

iktidarin ya da iktidara aday etkili bir muhalefetin etkili bir silahi gibi konumlandirmis, sanatın kendisinden,kendi iç amaçlarından çok, modernlesme ideolojisini merkeze almıs, hedeflemistir. Türk tiyatrosunun (veya oyun yazarliginin) Tanzimat Dönemi'nden bu yana, belki de en temel sorunu, tipki Avrupa modernitesinin egemenligi altına giren ve ülkede iktidara dönüşen Türk batililasmaı gibi, Batı tiyatrosunun ve Batı düşüncesinin kosulsuz egemenligi altına girmesi, böylece kendini bir iktidara dönüştürmesi olarak özetlenebilir.

KAYNAKÇA

- AKI, Niyazi. **Türk Tiyatro Edebiyatı Tarihi I**, Dergah Yayınları, İstanbul, 1989
- AND, Metin. **Tanzimat ve Isdibdat Dönemi'nde Türk Tiyatrosu**, Türkiye Is Bankası Kültür Yayınları, Ankara, 1972
- AHMET, Mithat. **Felatun Bey ve Rakim Efendi**, Gözlem Yayınları, İstanbul, 1997
- : **Dürdane Hanım**, Gözlem Yayınları, İstanbul, 1997
- ARIKAN, Bülent. "Hasan Bülent Kahraman ile Söylesi", **Varlık**, Aralık 2000, sayı: 2000/12
- ÇAVDAR, Tevfik. **Türkiye'nin Demokrasi Tarihi 1839-1950**, Imge Kitabevi, İstanbul, 1995
- ÇİGDEM Ahmet: "Batililasma, Modernite ve Modernizasyon", **Modernlesme ve Baticilik**, İletisim Yayınları, İstanbul, 2002
- ENGİNÜN İnci: **Ahmet Mithat Efendi'nin Tiyatroları**, Marmara Üniversitesi Yayınları, İstanbul, 1990

- FERAIZCIZADE MEHMET SAKIR: **Icab-i Gurur yahut Inkilabi Muhabbet**, y.e.y, t.y.
- ISMAIL CEM: **Türkiye’de Geri Kalmisligin Tarihi**, 12.baski, Cem Yayınevi, İstanbul, 1995
- KÖKER Levent: **Modernleşme, Kemalizm ve Demokrasi**, 5.baski İletişim Yayınları, İstanbul, 2000
- MARDIN Serif: **Türk Modernleşmesi - Makaleler**, İletişim Yayınları, İstanbul, 1991
- MERİÇ Nevin: **Osmanlı’da Gündelik Hayatın Değişimi**, Kaknüs Yayınları, İstanbul, 2000
- MIZANCI MURAT: **Turfanda mi Yoksa Turfa mi**, Enderun Yayınevi, İstanbul, 1972
- MORAN Berna: **Türk Romanına Elestirel Bir Bakış Ahmet Mithat’tan A.H. Tanpınar’a**, İletişim Yayınları, İstanbul, 1983
- MUTLUAY Rauf,: **XIX. Yüzyıl Türk Edebiyatı (Tanzimat ve Servetifünun)**, Gerçek Yayınevi, İstanbul, 1970
- NAMİK KEMAL: **Akif Bey**, 2. Baskı, Remzi Kitabevi, İstanbul, 1972
- NAMİK KEMAL: **Vatan yahut Silistre**, Remzi Kitabevi, 9.baskı, İstanbul, 1976
- NAMİK Kemal: **Zavallı Çocuk**, 2.baskı, Remzi Kitabevi, İstanbul, 1947
- ÖZÖN Mustafa Nihat: **Namik Kemal ve İbret Gazetesi**, Yayı Kredi Yayınları, İstanbul, 1997
- PEKMAN Yavuz: **Çağdas Tiyatromuzda Geleneksellik**, MitosBoyut Yayınları, İstanbul, 2002
- SAMIPASAZADE SEZAI: **Sergüzeşt**, Gözlem Yayınları, İstanbul,
- SINASI: **Sair Evlenmesi**, Remzi Kitabevi, İstanbul, 1982
- TOKER Nilgün-TEKİN Serdar: “Baticı Siyasi Düşüncenin Karakteristikleri ve Evreleri”, **Modernleşme ve Baticilik**, İletişim Yayınları, İstanbul, 2002
- TANPINAR Ahmet Hamdi: **XIX. Asır Türk Edebiyatı Tarihi**, 9.baskı, Çağlayan Kitabevi, İstanbul, 2001
- TANPINAR Ahmet Hamdi: **Edebiyat Üzerine Makaleler**, 4.baskı, Dergah Yayınları, İstanbul, 1995