



Geleneksel Osmanlı Sahnesinde Trajik Bireyin Yapısal Sınırları

Structural Limits of the Tragic Individual on the Traditional Ottoman Stage

Fıratcan Gülhan^{1*}
Bekir Şahin Baloğlu²

¹ Yıldız Teknik Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Müzik ve Sahne Sanatları, İstanbul, Türkiye
firatcangulhan@hotmail.com

² Yıldız Teknik Üniversitesi, Sanat ve Tasarım Fakültesi, Sahne Sanatları Bölümü, Müzik ve Sahne Sanatları Anabilim Dalı, İstanbul, Türkiye
bbaloglu@yildiz.edu.tr

*Sorumlu Yazar/Corresponding Author



Geliş Tarihi/Received: 27.04.2026
Kabul Tarihi/Accepted: 29.07.2026
Yayınlanma Tarihi/ Published Online: 22.08.2026

Öz: Bu çalışma, Osmanlı geleneksel sahne sanatlarında kurumsal bir trajedi eksikliği, Batı merkezli tarih yazımının yaslandığı tarihsel bir gecikme olarak değil; Osmanlı zihniyet dünyasının ontolojik, teolojik ve sosyolojik boyutları çerçevesinde ele almaktadır. Araştırmada, Charles Taylor'ın Geçirgen ve Tamponlanmış Benlik kavramsallaştırmaları ile Victor Turner'ın Sosyal Drama modeli temel izleği oluşturmaktadır.

Makalede, Osmanlı geleneksel sahnesindeki arketiplerin, antik Yunan trajedisinin zorunlu kıldığı izole birey inşasına ne şekilde direnç gösterdiği; Aristotelesçi katharsis (arınma) anlayışının yerini neden ibret mekanizmasının aldığı ve İslam teolojisindeki tövbe kapısının trajik yıkımla ne şekilde çeliştiği tartışılmaktadır. Öte yandan Osmanlı imparatorluk yapısında mizahi ifade biçiminin, toplumsal gerilimleri yumuşatan bir tür emniyet sübabı olarak işlev görerek potansiyel çatışmaları dengelediği ileri sürülmektedir.

Tanzimat dönemiyle birlikte Şinasi ve Namık Kemal üzerinden sahneye taşınan trajik özne, estetik bir kırılma noktası olarak ele alınmış; bu yeni formun yarattığı politik tedirginliğin sürgünle sonuçlanan tarihsel bedeli belirli nedenler çerçevesinde irdelenmiştir. Sonuç olarak Osmanlı sahnesindeki baskın mizah yönelimi, bir eksiklikten ziyade toplumsal mutabakatı ve teolojik dengeyi muhafaza etmeye yönelik yapısal bir refleks olarak değerlendirilmiştir.

Anahtar Kelimeler: Osmanlı Sahne Sanatları, Trajedi, Mizah, İbret, Charles Taylor

Abstract: This study investigates the lack of institutionalized tragedy in traditional Ottoman performing arts through its ontological, theological, and sociological underpinnings, challenging Eurocentric historiography that frames this absence as a mere historical lag. Grounded in Charles Taylor's framework of the 'Porous' and 'Buffered Self' alongside Victor Turner's 'Social Drama' model, the paper explores how traditional Ottoman stage archetypes inherently resisted the isolated individuality required by classical Greek tragedy. It further addresses the substitution of Aristotelian catharsis with the pedagogical mechanism of ibret (moral admonition), highlighting how Islamic theological tenets -particularly the doctrine of repentance (tawbah)- diverge from the notion of absolute tragic downfall.

Additionally, the study posits that humor served as a vital social safety valve within the imperial framework, effectively mitigating latent conflicts. By softening societal tensions, humor allowed traditional performing arts to address sensitive issues while maintaining systemic stability.

Finally, the emergence of the tragic protagonist during the Tanzimat period via key figures such as Şinasi and Namık Kemal is analyzed as an aesthetic turning point, examining the political anxieties it generated and the resulting historical consequences, including exile. Ultimate conclusions indicate that the dominance of humor on the Ottoman stage reflects a deliberate structural mechanism designed to maintain social cohesion and theological equilibrium, rather than an aesthetic shortcoming.

Keywords: Ottoman Performing Arts, Tragedy, Humor, Moral Admonition, Charles Taylor

Extended Abstract

This study examines the absence of a structured and institutionalized tragic tradition in traditional Ottoman performing arts by analyzing its ontological, theological, and sociopolitical foundations, rather than interpreting this phenomenon as a historical delay or technical deficiency, as frequently suggested in Eurocentric historiography. During the nineteenth century, the Ottoman Empire underwent a comprehensive process of modernization along Western institutional and cultural lines. Although these reforms initially focused on military and administrative structures, they gradually transformed social and cultural life. Traditional performance genres such as *Karagöz* (shadow theatre) and *Ortaoyunu* (improvised folk theatre), however, preserved their structural continuity through improvisation, humor-centered narratives, and a didactic orientation based on *ibret* (moral admonition). Accordingly, this study argues that the absence of an institutionalized tragic tradition is best understood through the interaction of ontological assumptions, theological principles, and humor-mediated mechanisms of social regulation.

Methodology and Theoretical Framework

This study adopts a qualitative historical-comparative approach based on textual analysis of Ottoman theatrical literature, nineteenth-century dictionaries, and relevant secondary scholarship. The primary analytical framework is provided by Charles Taylor's concepts of the *porous self* and the *buffered self*, which illuminate the transformation of theatrical subjectivity during the late Ottoman period. Taylor's distinction explains why script-based modern theatre gradually emerged as a medium capable of representing autonomous individuals rather than conventional social archetypes. At the same time, Victor Turner's concept of *Social Drama* provides an additional interpretive framework for explaining how humor functioned as a mechanism of social repair that prevented conflicts from escalating into collective crises. Together, these theoretical perspectives offer a comprehensive explanation for both the structural continuity of traditional Ottoman theatre and its eventual transformation during the Tanzimat era.

Findings and Discussion

Within the scope of this study, tragedy refers specifically to the Aristotelian dramatic tradition, which centers on an individual hero whose fatal conflict with destiny culminates in irreversible destruction and produces *catharsis* through pity and fear. Traditional Ottoman performing arts pursued a fundamentally different aesthetic objective. Rather than emphasizing irreversible downfall, they sought moral reflection and social reconciliation through *ibret*, while human shortcomings were consistently softened through humor instead of culminating in absolute catastrophe. This distinction is also reflected in nineteenth-century Ottoman intellectual culture, where the absence of an established equivalent for the concept of tragedy in the dictionaries of Şemseddin Sami and Ahmet Vefik Paşa suggests that tragedy had not yet emerged as a recognized aesthetic category within Ottoman cultural discourse.

The tragic individual likewise remained largely incompatible with Ottoman social imagination. Although the Empire's multiethnic and multicultural composition offered abundant material for characterization, this diversity was represented almost exclusively through comic typologies. Figures such as the Kurd, Circassian, Jew, Armenian, Frank, addict, and drunkard appeared not as psychologically individualized characters but as recognizable social archetypes embodying fixed behavioral patterns. Likewise, *Karagöz* and *Hacivat*, as well as *Kavuklu* and *Pişekâr*, functioned as complementary comic counterparts whose interactions reinforced communal balance rather than individual psychological conflict, leaving little room for the internal collapse required by tragic drama.

The study further identifies a significant theological constraint on the emergence of tragedy. In Islamic theology, the possibility of *tawbah* (repentance) remains permanently available regardless of the gravity of one's sins. Whereas classical Greek tragedy requires that a tragic error ultimately result in irreversible destruction, Islamic conceptions of divine mercy preserve the possibility of moral restoration. Consequently, catastrophic suffering is understood not as an absolute endpoint but as a temporary condition that may be overcome through repentance and divine grace. A brief comparison with the Shi'i *Ta'ziye* tradition further suggests that religious affiliation alone cannot explain the emergence or absence of tragic theatre. Rather, different theological interpretations and historical trajectories within the Islamic world generated distinct forms of dramatic expression.

From a sociopolitical perspective, humor also functioned as a cultural ‘safety valve’ that enabled criticism without producing the political mobilization characteristic of tragic drama. Rather than intensifying collective emotions, traditional Ottoman performance transformed social tensions into controlled comic expression, thereby reinforcing communal equilibrium while preserving space for public criticism.

Conclusion

The absence of an institutionalized tragic tradition in Ottoman performing arts should therefore be understood not as a cultural deficiency but as the outcome of a coherent relationship between ontological assumptions, theological principles, and sociopolitical conditions. During the late nineteenth century, script-based theatre nevertheless created new opportunities for public criticism and social intervention. Şinasi’s *Şair Evlenmesi* (*The Marriage of a Poet*) criticized arranged marriage practices and religious hypocrisy while still retaining important elements of traditional comic dramaturgy, thereby preparing the ground for a new dramatic sensibility. A more decisive aesthetic transformation occurred with Namık Kemal’s *Vatan Yahut Silistre* (*Fatherland or Silistria*), which introduced a protagonist prepared to sacrifice everything for secular ideals such as liberty and patriotism. The intense public response and political mobilization generated by the play ultimately resulted in Namık Kemal’s exile, demonstrating the state’s sensitivity toward the direct emotional and political force of tragic drama. This historical episode further supports the central argument of the study: whereas humor-based *ibret* had long provided a socially acceptable medium for criticism, the mobilizing potential of tragedy rendered its institutionalization considerably more problematic within the Ottoman sociopolitical context. Accordingly, the study proposes an alternative interpretive framework that explains Ottoman performing arts through their own ontological, theological, and sociopolitical foundations rather than through Eurocentric aesthetic models.

1. Giriş

Osmanlı geleneksel sahne sanatlarının tarihsel seyri, diğer sanat disiplinleri ile kıyaslandığında siyasi reformların etkilerinden ziyade, toplumsal tabanda şekillenen organik bir dönüşüm sürecine işaret etmektedir. Bu sürecin en belirgin karakteristiği, Muhittin Sevilen’in (1969) “Türk halkında hadiselerden komedi yaratma kudreti, dram yaratma kabiliyetinden üstündür” (s. 5) tespitiyle özetlenen mizah hegemonyasıdır. Ancak bu toplumsal meyil, salt kolektif bir mizaç meselesi olmaktan öte toplumsal normlarla şekillenen, sansür ve baskı karşısında geliştirilmiş tarihsel bir hafifletme, mizahla dışa vurulan iç görü ve meşrulaşan bir eleştiri kaynağı olarak öne çıkmaktadır. Bu noktada 17. yüzyıldan itibaren kesintisiz biçimde sürdürülen sahne eğlence geleneğinin 19. yüzyıl sonlarında neden dramatik formlara yönelmeye başladığı sorusu önem kazanmaktadır. Bu yönelim, sanatsal bir eksen kayması olarak mı okunmalıdır, yoksa Osmanlı zihniyet dünyasında yaşanan daha derin bir kırılmaya mı işaret etmektedir. İki boyutu da belirli bir ölçüde kapsayabilmesi için sorumuz şudur:

Trajediyi mizahla dönüştürmeye yatkın Osmanlı toplumu, -mizahın acı karşısında daima trajediden sonra gün yüzüne çıkabilme imkânı gözetilerek- neden yüzyıllar boyunca kurumsallaşmış trajik bir sahne estetiği geliştirmemiştir?

Osmanlı zihniyet farkını kavramsallaştırmak için modernleşme sürecinin hız kazandığı 19. yüzyıl Osmanlı başkentinde yaşanan dönüşümü, modern öncesi ve modernleşmekte olan benlikler ayrımıyla Charles Taylor’ın (2014) *Seküler Çağ* eserinde tanımladığı ikilik üzerinden okumak, tartışmanın boyutunu genişletmek açısından önemli avantajlar sunmaktadır. Örneğin sahne sanatlarında trajedi; metne dayalı, sınırları belirgin, kaderiyle veya tanrılarla bireysel kavgaya tutuşan izole bir bireyi (Taylor’un kavramsallaştırmasıyla tamponlanmış benliği) şart koşar. Oysa Osmanlı zihniyet dünyası, bireyin cemaat, kozmos ve ilahi irade ile sınırlarının akışkan olduğu ‘geçirgen’ bir yapı arz eder.¹ Bu evrende öznenin, kadere başkaldıran ya da onunla bireysel bir mücadeleye girişen trajik bir kahraman ya da mağdurdan ziyade; uyumsuzlukları mizah yoluyla görünür kılan ve ibret nazarıyla alımlayan bir figür olarak kurulması, birden fazla tarihsel ve düşünsel dayanağa işaret etmektedir. Bu bağlamda kurumsal, estetize edilmiş bir trajedi üretim kültürü, Osmanlı sahne sanatları açısından eksiklikten ziyade, teolojik ve toplumsal mutabakatın estetik sonucudur.

¹ Geçirgen benlik; sınırları belirsiz bir fizik ötesi âlemin ve aşkın değerlerin doğrudan yönlendirmesine açıktır. Söz gelimi bu evrende din, birey için bir inanç ‘tercihi’ olmaktan öte, varoluşsal bir zorunluluktur. Öte yandan modernleşmekte olan bireyler -ki bu süreç rasyonalitenin öncelenmesine paralellik gösterir- anlamı öte alemde değil, kendi iç dünyasında (zihninde) kurmaya başlar. Örneğin, modern öncesinde fizik ötesi âlemin cezalandırması veya takdiri olarak kabul edilen bedensel ve duyuşsal noksanlıklar, modernleşme süreciyle birlikte nedenleri ve çözüm yolları aranan pozitif bir bilimin konusu haline gelmiştir.

Bu çerçevede, çok kimlikli yapısıyla Osmanlı toplumunun tipolojik çeşitliliğinden beslenen ve absürtlüğe varan olaylar ile sansür baskısı karşısında ibret temelli güldürüye yönelen bilinçli estetik yönelimini, üç temel dinamik üzerinden okumayı amaçlamaktayız. İlk olarak, geleneksel sahnedeki 'arketip'² yapısının, trajedinin zorunlu kıldığı 'birey' inşasına ne şekilde ontolojik bariyer/engel teşkil ettiği ele alınacaktır. İkinci olarak, Aristoteles'in, trajediyle sağaltıma dönüşen katharsis (arınma) kavramının Osmanlıda 'ibret' anlayışı ile karşılık bulması, teolojik ve toplumsal işlevleri bağlamında incelenerek; acının estetik bir başkaldırı ve refleksiyon imkânı yaratan yapısının sahne sanatlarında nasıl ahlaki bir derse tahvil edildiği tartışılacaktır. Son olarak Tanzimat ile birlikte Taylor'un ifadesiyle; 'tamponlanmış benlik' yapısının³, Osmanlı aydınına nüfuz etmesiyle sahneye çıkan yeni bireyin trajik hüviyeti, Şinasi ve Namık Kemal örnekleri üzerinden okunarak zihniyet dünyasındaki kırılmanın estetik izleri sürülecektir.

2. Ontolojik Engel Olarak Arketip Evreninde Trajik Bireyin Yokluğu

Trajedi, ontolojik olarak kendi sınırlarını çizmiş, içsel bir derinliğe sahip ve bu derinlikte yaşadığı çatışmalar aracılığıyla kaderini tayin etmeye çalışan ve yenilen bir özneye ihtiyaç duyar. Charles Taylor'ın (2014) ifadesiyle "Tamponlanmış Benlik, dış dünyadan ve metafizik güçlerden yalıtılmış, anlamı kendi iç dünyasında üreten bireyin prototipidir" (s. 47). Fakat Osmanlı geleneksel sahne sanatlarında bu türden bir özne kurgusuna rastlanmaz. Hayal perdesinde ya da ortaoyunu meydan aktörleri, 'şahsına münhasır' bireyler değil; toplumsal hafızada yer etmiş, kalıplaşmış şablon tiplerdir (And, 1970, s. 16).

Karagöz perdesindeki ya da ortaoyunu sahnesindeki Yahudi, Ermeni, Frenk, Laz, Kürt, Kastamonulu, kekeme, köçek, tiryaki, beberuhi, esrarkeş, sarhoş, Acem ve Arnavut gibi figürler kişisel psikolojileriyle değil, temsil ettikleri sınıfın, etnisitenin ya da mizacın değişmez özellikleriyle öne çıkarlar. Seyirciler, bu figürlerin siyasal, sosyal ve kültürel konumlarına dair belirli bir ön kabule sahiptirler. Bu nedenle baş karakterler (Hacivat-Karagöz ya da Kavuklu-Pişekâr) da dahil olmak üzere tüm tipler, bireysel kişiliklerinden ziyade temsil ettikleri toplumsal roller üzerinden algılanır. Bu noktada perde oyununun bu zıt ama ayrılmaz ikilisinin toplumsal rollerine kısaca değinmek, Osmanlı seyircisinin bu figürleri hangi toplumsal kodlar üzerinden tanıdığını ve anlamlandırdığını kavramak açısından gereklidir.

Eğitim almamış bir halk adamı olan Karagöz, doğallığı ve içtenliği ile öne çıkar. Kıvrak zekâsını gündelik pratik içinde kullanan bu karakter, Sevilen'in (1969) belirttiği gibi âlim değil, fakat irfan sahibidir (s. 6). Halk yanını temsil eden Karagöz, iyiyi kötüden ayırma sezgisine sahiptir; ancak çoğu zaman patavatsızlığı nedeniyle kendini zor durumlarda bulur. Kudret'in (1992) ifadesiyle o her defasında bir yolunu bularak kurtulur (s. 27). Karagöz'ün mizahı, bu zorlukları cinas, ters anlama, laf oyunu ve nüktedanlıkla savuşturmasında yatar; bu anlayış, onun neşesini daima diri tutar.

Hacivat ise birçok yönüyle Karagöz'ün zıddını temsil eder. Öğrenim görmüş, bilim ve sanat üzerine söz sahibi bir figürdür. Tahsili ve maddiyatçı tutumu onu oportünist yapar. 'Nabza göre şerbet verme' konusunda ustadır ve çoğu zaman maddi kazanç sağlayan taraftır. Ancak bu yönüyle, Gerçek'in (1942) deyimiyle, sunileşmiş olanların numunesi konumuna düşer (s. 73). Bununla birlikte görgü kurallarını bilen, medeni ilişkilerde başarılı, maddi işlerde kazançlı bir figür olarak öne çıkar.

Mikro düzeyde Karagöz-Hacivat ya da Kavuklu-Pişekar tipler, taşıdıkları karakteristik niteliklerle herhangi bir Osmanlı seyircisinin kolaylıkla taraf belirleyemeyeceği ölçüde ona içkin, onunla hemhâl olmuş insan prototiplerini temsil etmektedir. Bu ikilinin zıt kişilik özelliklerinin makro düzeydeki karşılığını ise Sabri Esat (1941) şöyle dile getirir: "Saraya bağlı memur aristokrasisi ve halk tabakasının zıt vasıflarını ihtiva eder" (s. 132). Bu yönüyle Karagöz oyunu hem mikro hem makro düzeyde sergilediği tutarlı yapısıyla, toplumsal gerçeklikleri mizah yoluyla yansıtan özgün bir anlatı formu olarak öne çıkmaktadır.

Bu karakterler, Taylor'ın 'Geçirgen Benlik' tanımına uygun biçimde dış dünyaya, tesadüflere ve hiyerarşik ilişkilere açıktır;⁴ ancak trajedinin zorunlu kıldığı 'içsel çöküşü' mümkün kılacak bir psikolojik derinlikle inşa edilmezler (Şener, 2006, s. 46). Karagöz'ün ya da Pişekâr'ın başına gelenler, kader ya da bahtla girilen geri dönüşsüz bir varoluş mücadelesinin değil; gündelik hayatın ve

² Bu çalışmada arketip kavramı, Osmanlı geleneksel sahnesinde toplumsal olarak tanınan, şablon karakter kalıplarını ifade etmek üzere kullanılmaktadır.

³ Tamponlanmış benlik, kendisi ile dünya arasına zihinsel bir kalkan çeker. Anlam, dışsal güçlerin bir dayatması değil, zihnin içsel bir üretimidir. Aşkın olan artık benliği doğrudan etkileyemez; korku yerini rasyonel denetime, dışsal büyü yerini içsel psikolojik derinliğe bırakır.

⁴ Osmanlı sahne sanatlarının yapısal dinamikleri, Sünni-Osmanlı zihniyet dünyası ile saray ve halk kültürünün etkileşimi içinde şekillenen tarihsel bağlamla sınırlı olarak incelenmiştir.

toplumsal uyumsuzlukların aşılabılır, geçici, mizahi tezahürleridir. Bu nedenle seyirci, sahnedeki figürle özdeşleşerek onun acısını paylaşmak yerine, temsil edilen kusurlara dışarıdan bakarken aynı zamanda eğlenir. Bu açıdan, Osmanlı geleneksel sahnesinde Aristotelesçi anlamda duygudaşığa dayalı bir içgörü ve arınma (katharsis) imkânından ziyade ibret temalı, mizahla şekillenen kolektif mutabakat ön plandadır. İlki bireyin iç dünyasının çatışkalarına yönelirken, ikincisi ortak anlam ufkunu pekiştirmeye ve onaylamaya yöneliktir. Bir diğer geleneksel sahne eğlencesi olan meddah hikâyeleri de yer yer trajedik unsurlar barındırıyor olsa dahi anlatı sonları, çoğunlukla dünyevi bir mutluluk formülüyle bağlanır. Nutku'nun (1997) ifadeleriyle "Mutlu son, bir baltaya sap olmak düşüncesi ile Bedesten'de dolap sahibi olmak ya da varlıklı kimseyle evlenmektir" (s. 95). Hikâyeler, hayal ve ortaoyununda olduğu gibi, çoğu zaman kıssadan hisseyle noktalanır. Kunos'un (1978), Recaizade Mahmut Ekrem Bey'den nakli aktarımına göre meddahlar, aktörlük kabiliyetleriyle dinleyiciyi hoşnut etmeyi amaçlarken (s. 94), hikâyelerdeki kahramanlar psikolojik derinliğe sahip bireyler olmaktan ziyade, ahlaki ölçütleri ve zıddını temsil eden tipolojik numuneler olarak sunulur. Özdemir Nutku (1997), plastik sanatlarla karşılaştırma yoluyla dikkate değer bir tespiti yer verir: "Minyatürlerdeki figürler nasıl bir derinlikten yoksunsa, bu hikâyelerdeki kişiler de birer gölge oyunu tasvirlerinden daha boyutlu değildirler" (s. 105).

Bireyin iç sesinin duyulmadığı, karakterlerin toplumsal normların taşıyıcısı olarak konumlandığı sahne evreninde, insanın kozmik yalnızlığını ve varoluşsal isyanını merkezine alan trajedinin filizlenmesi güçleşmektedir. Zira Osmanlı zihniyet dünyasında insan, kozmos karşısında yalnız ve izole bir ben değil; cemaatin ve ilahi nizamın organik bir parçası olarak konumlanmaktadır. Bu bağlamda, imparatorlukta 'kul' bilincinin, siyasal iktidara yönelmiş bir itaat/konumlanış biçimiyle birlikte, Tanrısal düzen karşısında kendi yerini ve sınırlarını kabul eden teolojik bir konumlanış hâlini de yansıttığı söylenebilir. Kulluk bilinci bu açıdan ele alındığında, parçanın bütünden kopuşunu simgeleyen trajik kahramanın, bu bütüncül evrende bir 'uyumsuzluk' olarak algılanması muhtemeldir; nitekim bu uyumsuzluğun estetik karşılığı trajediyle değil, Osmanlı halkının tercih ettiği üzere mizah yoluyla aşımaya çalışılmıştır. 1616 yılında Bursa'da yaşanan ve günümüze kadar intikal eden bir olay, tam da bu uyumsuzluğun neden sahnede kurumsallaşmadığına dair çarpıcı bir ipucu sunmaktadır. Şair Haylî Ahmed Çelebi⁵ tarafından anlatılan 'Bedi ve Kasım' hikâyesi, dinleyiciler üzerinde öylesine güçlü bir etki yaratmıştır ki izleyiciler anlatıdaki karakterlerle özdeşleşmiş, taraf tutmuş; hangi kahramanın adı anılsa coşkunlukla karşılık vermiştir. Anlatı etrafında oluşan bu taşkın galeyan, nihayetinde bir kişinin hayatını kaybetmesiyle sonuçlanmıştır.

Bu tarihi vesika, trajedinin Osmanlı sahnesinde neden estetik bir form olarak kurumsallaşmadığını Victor Turner'ın (2024) *İnsan Topluluklarında Simgesel Eylem* adlı eserinde tanımladığı dört aşamalı 'sosyal drama' modeli üzerinden okumayı mümkün kılmaktadır. Turner'a göre toplumlarda var olan sosyal drama; ihlal, kriz, onarıcı eylem ve yeniden bütünleşme evrelerinden oluşan dinamik bir süreçtir (ss. 37-43). Normal şartlarda, meddah anlatısının kıssadan hisse mekanizmasıyla, onarıcı eylem işlevi görmesi ve toplumsal gerilimi sönmülendirmesi beklenirken 'Bedi ve Kasım' hikayesinde, kurgusal olanla yaşamsal olan arasındaki sınırın -Osmanlı zihniyetindeki 'Geçirgen Benlik' yapısı gereği- silikleşmesi, anlatıyı temsili bir onarım aracı olmaktan çıkarıp krizin kendisine dönüştürmüştür. Seyircinin hikâyedeki karakterle kurduğu ontolojik özdeşlik, estetik mesafeyi yok etmiş ve Turner'ın ifadesiyle, "Telafi başarısız olduğunda genellikle krize doğru bir gerileme yaşanır; bu noktada savaş, (...) şiddet eylemleri, baskı ve isyan gibi muhtelif biçimlerde güç kullanılabilir" (s. 41). Bu vesikaya dayanarak, trajedinin Osmanlı bağlamında katharsis (arınma) değil, toplumsal infial üretme potansiyeli taşıdığı ileri sürülebilir. Buna karşın perde oyununun ve Ortaoyununun klasik repertuarı incelendiğinde toplumsal düzeni geçici olarak ihlal eden çatışmalar, doğaçlamaya dayalı mizah, yanlış anlamalar ve tipler arasındaki karşıtlıklar aracılığıyla krize dönüşmeden bütünleşmeyle sonuçlanmaktadır. Bu nedenle kriz evresi derinleşmeden mizah aracılığıyla sönmülenmekte, onarıcı eylem bağımsız bir aşama olarak değil, mizahın işlevi içinde erimektedir. 'Bedi ve Kasım' hikayesinin günümüze intikalinin önemi bu noktada belirginleşmektedir: Dramatik temsilde özdeşleşme, taraflaşma ve şiddet ile sonuçlanan vaka, düzeni tehdit eden bir estetik alan olarak algılanırken; mizahın yatıştırıcı gücü, gerilimleri yumuşatan ve kolektif dengeyi yeniden kuran emniyetli bir kültürel araç olarak konumlanmıştır.

⁵ Kaynaklarda anlatıcının kimliği üzerine bir ihtilaf mevcuttur; Metin And'a göre anlatıcı/meddah 'Hayli Ahmed Çelebi', Selim Nüzhet Gerçek'e göre 'Saçaklızadedir' ancak anlatının yarattığı toplumsal etki hususunda kaynaklar hemfikirler.

3. Teolojik Engel Bağlamıyla Arınma ve İbret

Yunan trajedisinin temel işlevi, Aristoteles'in (2017) Poetika'da belirttiği üzere, izleyicide acıma ve korku duyguları uyandırarak ruhsal bir arınma (katharsis) sağlamaktır (s. 15). Osmanlı sahne sanatlarının ontolojik zemininde ise arınma mekanizmasından ziyade onun yerini 'ibret' kavramının aldığı görülür. Bu iki amaç (arınma ve ibret), kelime anlamları üzerinden ele alındığında, aralarında belirgin bir zihniyet farkı ortaya çıkmaktadır.

Sevda Şener'in (2006) vurguladığı üzere, katharsis kavramı çoğunlukla 'arınma' olarak çevrilse de Türkçede bire bir karşılığı bulunmamaktadır (s. 45). Yazarın işaret ettiği bu karşılıksızlık, modern Türkçenin dramaturjik sözlüğüyle sınırlı kalmayıp Osmanlı düşünce dünyasının metafizik tasnifine uzanmaktadır. Zira katharsis'in (arınmanın) Türkçede bire bir estetik karşılık bulamaması, arınmanın bu kültürde sahneye ait psikolojik bir boşalma değil; tasavvufi terminolojide 'tezkiye' ile karşılanan, kul ile Yaratıcı arasında cereyan eden mahrem ve süreklilik arz eden bir ahlaki süreç olarak kavranmasıyla yakından ilişkilidir ve iki anlama sahiptir: İlki maddi anlamda temizlenme, ikincisi nefsin kirlerinden arınarak daha yüksek bir manevi mertebeye ulaşma sürecidir.⁶ Şemseddin Sami'nin (2012) *Kamus-ı Türki* sözlüğünde bulunan arınmak kelimesi de tasavvuf terminolojisinde geçen tezkiye ile aynı anlamda kullanılmıştır⁷ (s. 34). Bu yönüyle Osmanlı düşünce dünyasında arınma/tezkiye, bireyin duygusal boşalımından ziyade metafizik bir sorumluluk ve ahlaki yükseliş bağlamında kavranmaktadır. Kelime anlamıyla 'tezkiye', kul ile Yaratıcı arasındaki mahrem ve süreklilik arz eden bir içsel dönüşüm sürecine karşılık gelmesiyle, sahnede temsil edilebilir estetik bir deneyim olmaktan ziyade bireysel bir manevi yükümlülük alanına aittir. Bu nedenle Osmanlı sahnesinde katharsis benzeri dramatik bir arınmanın yerini, kolektif olarak paylaşılabılır ve pedagojik bir işlev üstlenen 'ibret' almıştır (Rıza, 1970, s. 238).

Aristoteles (2017), katharsis ile bireyin iç dünyasına yönelen; çatışmayı görünür kılan ve mücadele ya da isyan üzerinden işleyen bir sağaltım sürecini imlerken (ss. 15-19) Osmanlı kültür dünyasında ibret, kolektif bir ön kabulün tezahürü olarak doğru-yanlış ve iyi-kötü yargıları etrafında inşa edilmiş ve didaktik bir rol üstlenmiştir. Bu nedenle ibret'in, Osmanlı öznesi açısından içsel dönüşümünden çok toplumsal düzenin korunmasına ve normatif çerçevenin yeniden üretilmesine hizmet ettiği ileri sürülebilir. Bu bağlamda geleneksel sahne sanatlarındaki ibret anlayışının, uhrevi değerlerin dünyevi düzlemde pekiştirilmesini sağlayan kültürel bir katalizör olarak işlev görmesi anlamlıdır. Nitekim Osmanlı estetiğinde, trajik çöküşle yüzleşerek arınmak değil, olayların arkasındaki hikmeti sezerek ahlaki bir ders çıkarmak bilinçli bir yönelimdir. Bu yönelim, acının estetiği (trajedi) yerine kusurun ifşası üzerinden işleyen bir mekanizmayı (mizah) devreye sokar. Örneğin; kontrolsüz dürtülerin, düşkünlüğün ve ahlaki çözülmenin temsili olan sarhoş/esrarkeş arketipi ya da keyif düşkünlüğü ve zaman algısından kopukluğuyla karakterize edilen tiryaki figürü, bireysel trajediler olarak derinleştirilmekten ziyade seyirciye kusurun görünür kılındığı ve ibret nazarıyla alımlanan tipolojik örnekler olarak sahneye taşınır ve bu yolla acı, içsel bir yüzleşmeye değil kolektif bir ahlaki farkındalığa dönüştürülür.

İbret temelinde yükselen mizah anlayışının bir diğer teolojik dayanağı, Müslümanlığın kader ve irade anlayışıyla kurduğu ilişkide aranabilir. Trajedi, kahramanın yazgısıyla çatışmasını ve bu çatışmada yıkıma uğramasını gerektirir. Oysa 'Geçirgen Benlik' evreninde yaşayan Osmanlı ahalisi için yazgıya isyan değil, rıza ve teslimiyet esastır. Trajedi, kederi keskinleştirerek insanı isyanın eşğine sürüklerken; mizah hayat trajedisinin ağırlığını hafifleterek katlanılır kılar.⁸

Bu noktada trajedinin yapıtaşı olan 'trajik hata' ile Osmanlı zihniyetindeki 'günah ve tövbe' anlayışı arasındaki uzlaşmazlık belirleyici hale gelmektedir. Sevda Şener (2006), Yunan trajedisinde kahramanın işlediği suçun ya da hatanın onu geri dönüşü olmayan bir felakete sürüklediğini ve bu sürecin kaçınılmazlık ilkesiyle işlediğini vurgular (s. 44). Trajik kahraman, eylemlerinin bedelini mutlak bir yıkımla öder (Steiner, 2011, s. 5), pişmanlık sonucu değiştirmez. Oysa Osmanlı-İslam teolojisinde işlenen günah ne kadar büyük olursa olsun tövbe kapısı daima açıktır. Bu noktada Hristiyan Batı dünyasında da tövbe mekanizmasının varlığına rağmen trajedinin gelişim göstermesi,

⁶ Tasavvufi terminolojide *tezkiye*, kulun Yaratıcıyla kurduğu dikey ve mahrem bir arınma sürecini ifade ederken; sahne sanatlarında karşımıza çıkan *ibret*, bireyin toplumla kurduğu yatay ve pedagojik ilişkiyi düzenler. Bu farklılığa binaen; Osmanlı zihniyetinde 'arınma', tiyatrodan gerçekleşen estetik bir 'seyir' deneyimi değil; ibadethanede veya iç dünyada gerçekleşen varoluşsal bir ibadet alanına aittir. İlgili madde için bakınız: (Uludağ, 2016).

⁷ Arınmak: *ft.* 1. yıkanmak, temizlenmek 2. sâde ve berî olmak 3. islâh-ı nefis etmek.

⁸ Dram ve trajedi terimlerinin, Ahmet Vefik Paşa'nın *Lehçe-i Osmânî*'sinde ve Şemseddin Sami'nin *Kâmûs-ı Türki*'sinde karşılığının bulunmaması, Osmanlı kültür evreninde kalıtsal ve süreklilik arz eden bir formun henüz tanınmadığının bir diğer işareti kabul edilebilir.

teolojinin kendisinden ziyade Hümanizma ve sekülerleşme süreçleriyle açıklanabilir (Nauert, 2011, ss. 15-16). Batı trajedisi, Antik Yunan-Roma mirasının yeniden sahiplenilmesi (Burckhardt, 2013, ss. 214-215) ve kilise otoritesinin karşısına insanı merkeze alan seküler bir etiğin yerleştirilmesiyle ivme kazanmıştır. Oysa Osmanlı düşünce evreninde dinin ve ilahi nizamın yerine geçecek seküler bir etik norm, Tanzimat ve I. Meşrutiyet’le başlayan dönüşümlere rağmen Osmanlı’nın son döneminde dahi belirgin bir kurumsal zemin kazanamamıştır. Yalnızca Sünni-Osmanlı geleneğinde değil, Şii dünyasında toplumsal hafızada canlı tutulan İran *Ta’ziye* geleneği de kaderiyle çatışan özerk bireyin varoluşsal trajedisi yerine kutsal şahsiyetlerin trajik yazgısını konu edinmiştir. Bu gelenek Şii evreninde klasik bir dramatik formdan çok toplumsal hafızayı diri tutan ağıt ve yas ritüeli olarak kabul görüp meşrulaşmıştır (Pignarre, 1991, s. 38). Dolayısıyla İslam çerçevesinde sahne kültürü, trajedinin kaçınılmaz yazgısına kıyasla ilahi nizamla kurulan bağı yansıtmaya devam etmiştir.

İslam açısından Yaratıcının merhametli ve nimet veren sıfatları, trajedinin ihtiyaç duyduğu mutlak umutsuzluk ve kaçınılmaz son atmosferinin oluşmasına teolojik bir engel teşkil eder. Hatanın affedilebilir olduğu, kulun tövbe ile arınabildiği (tezkiye) bir evrende, kahramanın sonsuz bir yıkıma sürüklenmesi ilahi adalet ve merhamet anlayışıyla çelişmektedir. Dolayısıyla Osmanlı sahnesi, trajediyi bir ‘son’ olarak değil, düzeltilmesi gereken bir ‘sapma’ olarak ele almayı tercih etmiştir. Örneğin; Karagöz ya da ortaoyunu tipleri ne denli büyük kusurlar sergilerse sergilesin, oyunların sonunda trajik bir ölüme değil; mahallelinin ya da temsilî otoritenin müdahalesiyle sağlanan bir uzlaşıya ve bağışlanmaya yönelirler. Bu yapı; Victor Turner’ın sosyal drama modelinde tanımladığı (tekil olarak) onarıcı eylem ve yeniden bütünleşme evrelerine işaret etmekte, geleneksel temaşa sanatlarının mutlu sonla biten kapanış amacına açıklayıcı bir çerçeve sunmaktadır.

İslam’ın kutsal kitabı Kur’an’ın ahlaki öğütlerinin de bu estetik tercihi biçimlendirdiği ileri sürülebilir. İyi ile kötünün sınırlarını belirleyen temel kaynak olarak, Osmanlı toplumunun neyi eleştiri konusu yapacağını dolaylı-dolaysız biçimde şekillendirmiş; affetmeyi, yumuşak söz söylemeyi ve sabrı erdem olarak öne çıkaran öğütleriyle eleştirinin biçimini de belirlemiştir. Bu bağlamda sert ve yıkıcı bir yüzleşme olan trajedi yerine, hiciv ve mizah yoluyla yapılan, ‘sürç-i lisan ettiyse affola’ diyerek yumuşatılan bir eleştiri kültürü gelişmiştir (Ozansoy, 1968, s. 63). Karagöz perdesinde yer alan tasavvufi gazellerin de işaret ettiği üzere dünyanın kendisi zaten bir hayal perdesidir (zıll-ı hayal). Bu hayal perdesinin tasavvufi mahiyetini dile getiren Sevengil (1959):

Perdenin arkasındaki tek san’atkâr perdeye aksettirdiği hayallere nasıl türlü türlü oyunlar oynuyorsa, kâinatı ve insanları yaratmış olan Allah da öyledir; onun elinde asılsız varlıklar hâlinde insanlar görünüşte birtakım oyunlar oynuyorlar, fakat ara yerden perde kaldırılırsa ortada tek sanatkâr kalır, bu Allah’tır (s. 74).

Bu metaforun metafizik temeli, İbnü’l-Arabi’nin (2016) *Füsûsü’l-Hikem*’de dile getirdiği, âlemin Yaratıcı’nın gölgesi olduğu ve gölgenin varlığın Hak ile kurduğu ilişkinin görünür biçimi sayıldığı anlayışına dayanmaktadır (s. 106). Buna göre dünya hakikatin kendisi değil, onun tezahürü, silueti ve geçici yansımasıdır.⁹ Böyle bir ontolojik çerçevede yaşanan acılar, mutlak trajediler olarak değil, faniliğin idrakine vesile olan imtihanlar olarak anlam kazanmaktadır. Bu teolojik zeminde acı, antik Yunan trajedisindeki gibi varoluşsal bir kopuş değil; nefsin terbiye edildiği, insanın haddini idrak ettiği sınanma alanı olarak kavranmaktadır. Bu açıdan musibet, Osmanlı-İslam düşüncesinde anlamsız bir yıkım değil, sabır ve rıza yoluyla hikmete erişmeye çağıran ilahi bir imtihandır. Bu çerçevede Osmanlı estetik tahayyülünde acının neden dramatize edilmediği; aksine yumuşatılarak ibret nazarıyla yeniden anlamlandırıldığı daha açık biçimde ortaya çıkmaktadır. Osmanlı sahnesi, bireyin kozmik yalnızlığını derinleştiren trajik yüzleşmeler yerine, kusuru görünür kılan, nefsi eğiten ve toplumsal dengeyi koruyan ibret merkezli bir estetik üretmiştir.

4. Sosyolojik ve Politik Engele Karşı ‘Emniyet Sübabı’ Olarak Hiciv

Osmanlı sahne sanatlarında mizahi ifade biçimi, sosyolojik ve politik dinamikler üzerinden de tutarlı bir yönelim olduğunu gösteren nitelikler barındırır. Merkezîyetçi ve otoriter bir yapıda toplumsal eleştirinin ve kamusal hafızanın sahneye taşınması, belirli riskleri beraberinde getirir. Osmanlı halkının anladığı biçimiyle dram kavramı, insana acı veren duyguları hatırlatan ve kedere sürükleyen bir yapıdadır. Bu bakımdan, tek anlamlı bir etki yaratma tehlikesi barındıran drama, Osmanlı İmparatorluğu’nun merkezîyetçi ve otoriter yapısı gözetildiğinde belirli riskler taşımaktadır. Çünkü

⁹ Hayal metaforunu maddi düzlemde yorumlayarak, Osmanlı’da *Eflatun* olarak bilinen Platon’un mağara alegorisi bağlamında ele alan ilk yazar Selim Nüzhet Gerçek’tir. Bakınız: (Gerçek, 1942, ss. 49-50)

dramatik ciddiyet, gerçeği (yoksulluğu, adaletsizliği, mağlubiyeti, geleneksel kabulleri) çıplak hâliyle görünür kılar ve izleyiciyi tek bir duygu etrafında (örneğin öfke ya da keder) birleştirir. Bu durum, iktidar tarafından potansiyel bir tehdit olarak algılanmaya açıktır.

Buna karşılık mizah, Türk halk zekâsının geliştirdiği bir 'emniyet sübabı' işlevi görür. Hatta bu emniyet sübabının gerekliliğinin, ulema ve ilmiye sınıfı tarafından 'ibret' potasında meşrulaştırılan fetvalar aracılığıyla zımnen onaylandığı görülmektedir.¹⁰ Mizahın; hiciv, taşlama ve cinas gibi araçlarla gerçeği doğrudan dile getirmek yerine, onu bir latife maskesi ardına gizlemesi, aşağıdan yukarıya doğru yöneltilen sorgulamanın en güvenli ve yatıştırıcı yollarından biri olduğu söylenebilir. Örneğin, 1768 Osmanlı-Rus Savaşı seferinden başarısızlıkla dönen Yeniçerilerin hayal perdesinde Halep'te hicvedilmesi (Quataert, 2004, s. 235), bu işlevin tarihsel bir yansımasıdır. Doğrudan eleştirisi mümkün olmayan merkezi iktidar dahi bu yolla sorgulanabilir hâle gelir. Fakat buradaki eleştirel mizahın otoriteyi dönüştürücü muhalefet üretmekten uzak olduğu belirtilmelidir. Aksine, toplumsal huzursuzluğu ve birikmiş öfkeyi gülmece aracılığıyla dışavurum imkânı tanıyarak bunların siyasal eyleme dönüşme potansiyelini sınırlandıran bir işleve sahip olduğu söylenebilir. Emniyet sübabı, gerilimleri azaltmakta ve muhalif enerjiyi soğurmaktadır.

Bununla birlikte Osmanlı mizahı, makro siyasal düzlemde gerilimleri boşaltan bir işleve sahipken mikro toplumsal düzlemde kamusal denetimi ve toplumsal farkındalığı besleyen eleştirel bir rol de üstlenmiştir. Ancak bu eleştirel alan merkezi iktidardan ziyade iktidarı temsil eden yerel aktörlere ve kamunun gündelik yaşamını etkileyen uygulamalara yönelmiştir. Örneğin, kadıların rüşvet ve kayırmacılık gibi uygunsuzluklarının sahneye taşınarak kamusal alanda görünür kılınması, kolektif doğru, etik ve iyi algısının pekiştirilmesine hizmet etmiştir. Benzer şekilde, doğrudan kamuyu ilgilendiren yönetim kararları da mizahın eleştiri konusu olabilmektedir. Örneğin, 19. yüzyılda sergilenen bir perde oyununda, fenersiz sokağa çıkmanın yasaklanmasının ardından (Koçu, 1971, s. 5643), Karagöz elinde fenerle görünür fakat fenerin içinde mum yoktur. Kolluk kuvvetleri tarafından karakola götürülür; ancak serbest bırakılmak zorunda kalınır çünkü emirnamede yalnızca 'fenersiz' sokağa çıkmak yasaklanmıştır ve içine mum koyulacağına dair ek bir madde bulunmamaktadır (Nerval, 2002, ss. 57-58). Bu sahne, Karagöz'ün kişisel kıvraklığını aşarak, toplumun çeşitli kesimlerinin ortak deneyimi hâline gelen bürokratik saçmalığa dönük bir eleştiriye dönüşür. Fenersiz şekilde sokağa çıktığı gerekçesiyle karakola götürülenler arasında toplumun farklı kesimlerinden insanların bulunması, bu sahneyi ortak bir deneyimin paylaşılmasına imkân veren ve toplumsal farkındalık üreten bir dayanışma alanına dönüştürmektedir. Bu nedenle mizah, Osmanlı toplumsal yapısında salt eğlenceyle sınırlı kalmayıp toplumsal gerilimleri yöneten, kamusal denetimi besleyen ve kolektif farkındalığı güçlendiren çok katmanlı bir toplumsal mekanizma olarak işlev görmektedir.

Trajedi ve drama eleştirel düşüncüyü keskinleştirirken, mizahın gerilimi yumuşatıcı gücü toplumsal mutabakatı koruyan pragmatik bir tercih olarak öne çıkmaktadır. Öte yandan mizah, çoğu zaman trajedinin ardından doğar. Acıklı durumlar karşısında bir tür göğüsleme, sezgisel kavrayış ya da boş verme bilgeliğinden beslenir. Acının estetiğini, gülmecenin hafifliğiyle ikame etme bilgeliği sayesinde Osmanlı insanı, trajedinin ağır yükünü taşımaktansa mizahın hafifletici imkânına sığınarak hem ruhsal hem de toplumsal güvenliğini sağlamıştır. Bu sığınma halinin, mizahın sahne sanatlarında kurgusal bir tercih olmadığını; aynı zamanda sokağın diline, bilhassa ayaklı mâni geleneğine sirayet etmiş toplumsal bir refleks olduğunu göstermektedir. 19. yüzyıl İstanbul'unun renkli simalarından manici Perişan Halil'in başından geçen bir hadise, mizahın gündelik hayatta bir kriz savuşturma aracı olarak nasıl işlediğine dair çarpıcı bir örnektir.

Osman Cemal Kaygılı'nın (2007) aktardığına göre; Halil, Topkapı'dan aldığı bir danayı mezbahaya götürürken, hayvan Galata Köprüsü üzerinde huysuzlanarak bir ailenin arasına dalar ve bir çocuğa boynuz atar. Çocuğun feryadı üzerine halk galeyana gelip Halil'in etrafını sarınca, potansiyel bir linç veya kavga (trajik çatışma) ortamı doğar (s. 48). Ancak Halil, bu gerilimli anda korku veya öfkeye kapılmak yerine, sırtını köprüye vererek olayı anında estetik bir mizaha tahvil eder ve şu maniyi irticalen okur: "Adam aman... bu dana, vurdu dana sübyana, boynuzları budana, çıktı artık gözümden, sizin olsun bu dana." Halil, maniyi usul-ü musikiye göre okur okumaz, dananın yularını çocuğun ailesine teslim ederek olay yerinden uzaklaşır. Bu vaka, basit bir nüktedanlık örneği gibi görünse de Osmanlı zihniyetindeki 'emniyet sübabı' işleyişine önemli bir örnektir. Halil, gerginliği tırmandırıp trajik bir sona (kavga veya hapis) sürüklenmektense; maddi bir kayıpla (danayı vererek) ve mizahi bir jestle

¹⁰ Ebussuud (1490-1574) Fetvası; mesele: Bir gece bir meclise bir hayali zıl oyunu getirilip imam ve hatip olan Zeyd ol mecliste bile olup oyun ahırına kadar bile seyreylese şer'an imametinde ve hitabetinde azle müstehak olur mu?

El cevap: Eğer ibret için nazar edip ehli hal fikri ile tefekkür ettiyse olmaz" (İrtem, 1999, s. 261)

toplumsal mutabakatı yeniden sağlamıştır. Bu örnek, mizahın -Bedi ve Kasım vakasının aksine- kriz anlarını estetize ederek yumuşatan ve çatışmayı engelleyen hayati bir sosyal onarım pratiği olduğunu gösteren önemli bir reflektir.

5. Tamponlanmış Benliğin Sahneye Çıkışı ve Trajedinin Bedeli

Osmanlı sahne sanatlarının arketipler üzerinden kurulan ve ibret eksenindeki tekâmül süreci, 19. yüzyılda modernleşme hareketleriyle birlikte son safhasına ulaşmıştır. Bu dönemde sahneye çıkan yeni anlayış, Charles Taylor'ın 'Tamponlanmış Benlik' olarak tanımladığı; kaderiyle mesafeli, irade sahibi ve bireysel bir iç dünyaya sahip özne fikrini beraberinde getirmiştir. Bu özne, sahne sanatlarının alışageldik arketipleriyle sınırlı kalmayıp, geleneksel musiki ve minyatür sanatında da belirginleşen ve bu disiplinlerin seyrini dönüştüren verimli yönelimler sergiler. Hem mektepli hem de Tercüme Odası kökenli, Batı dillerine vâkıf yeni bürokratik ve kimi sivil zümre, geleneksel 'kul' bilincinin ötesine geçerek 'geleneklerin sorgulanması', siyasal anlamda 'vatan' ve 'hürriyet' gibi soyut ve seküler kabul edilebilecek kavramları önceleyen bir düşünce dünyasının oluşmasına önyak olmuştur (Ülken, 1994, s. 123). Bu kırılmanın en somut tezahürü, ilkin Şinasi'nin tek perdelik komedi oyunu *Şair evlenmesi*, ikincisi ise Namık Kemal'in *Vatan Yahut Silistre* oyunudur.

Şinasi'nin *Şair Evlenmesi* adlı tek perdelik komedi oyunu, 1859'da ilk Osmanlı tiyatro piyesi olarak yayımlanmıştır. Oyun, Osmanlı geleneklerindeki absürtlüklere ve İmam karakteri (Ebüllaklaka) üzerinden yolsuzluğa odaklanarak cüretkâr bir açılış yapar. *Şair Evlenmesi*, doğrudan bir trajedi örneği olmamakla birlikte, geleneksel kabulleri sarsan mizahi tutumuyla dramatik ve trajik öznenin doğuşuna zemin hazırlayan anahtar bir rol üstlenmiştir. Şerif Mardin (1991), modern sahne sanatlarında sıkça başvurulmuş drama ve trajedinin etki gücünü imleyerek; Şinasi'nin, daha ilk oyununda, geleneksel evliliklerle alay etmeye başlamış olduğuna dikkat çeker (s. 33). Fakat Şinasi bu oyunda, geleneksel kodlamaların etkisiyle yahut eski alışkanlıkları modern sahneye taşıyarak geleneksel sahne sanatlarında görülen ters anlama, cinas, taşlamaları kullanarak, yer yer meddahi anlatıma yaslanan (Tanpınar, 2006, s. 194) ve yine ibret ve mizah eksenli bir yönelim tercih etmiştir. Buna rağmen dini otoritenin yolsuzluğunu görünür kılması ve evlenme geleneklerine sert bir eleştiri getirmesi bakımından trajedinin ve eleştirel öznenin önünü açan tarihsel bir dönüm noktasını temsil etmektedir.

Modern tiyatronun, geleneksel sahne sanatlarına kıyasla seyirciden yalıtılmış yapısı; odağını merg-i temaşe'den (temaşe çayırı) ya da hayal oyununun icra edildiği kahvehanelerden veya konaklardan sahneye taşınması, aydınlatma tekniklerinin devreye girmesi ve en önemlisi metne bağlılığı, dönemin Osmanlı oyun yazarları tarafından hem didaktik bir rehberlik (Ortaylı, 2016, s. 128), hem de daha 'uygar' bir imkân olarak değerlendirilmiştir (Tevfik, 1973, s. 496). Bu anlayışla 1872'de Güllü Agop'un Gedikpaşa Tiyatrosu'nda bir kurul oluşturarak metin düzenlemeleri, çeviri, sahne düzeni ve telaffuz çalışmalarını kurumsal bir çerçevede yürütmeye başlaması (And, 2014, s. 70), modern tiyatro anlayışının Osmanlı sahnesinde yerleşmeye başladığının somut göstergelerinden biridir.

Osmanlı modern sahne sanatlarının kurumsallaşma çabalarının ardından gelen asıl kırılma, 'kul' kavramını hiyerarşik bir konumdan sıyrarak birey fikri (Asad, 2007, s. 13) etrafında yeniden tanımlayan Namık Kemal Bey'in *Vatan Yahut Silistre* adlı oyunu ile gerçekleşir. Bu metinde ibret, geleneksel anlamından (kıssadan hisse çıkarmak, ahlaki sınırları korumak) uzaklaşarak kolektif bir dava bilincine dönüşür. Geleneksel temaşada seyirci, sahnedeki kusurlu tiplerden ders alırken; Namık Kemal'in sahnesinde seyirci, karakterle özdeşleşmeye ve onu taklit etmeye, yani vatan uğruna ölmeye çağrılır. Nitekim Namık Kemal (1969), tiyatronun eğlendirici yönünü vurgulamakla birlikte, onun siyasal duyguları biçimlendiren ve harekete geçiren bir araç olduğunu açıkça kavramıştır. Bu düşüncesini, *Mukaddime-i Celâl*'de Avrupa'daki büyük siyasal dönüşümlerin tiyatro kültürüyle ilişkisini hatırlatarak dile getirir:

Avrupa'dan gelen en büyük siyasi ıslahat öncülerinin oradaki tiyatro kültürünün birer talebesi olduğu, en büyük vatanseverlerin tiyatro yazarlarının himmetiyle yetişmiş bulunduğu iddia ve ispat edilebilir. O ne ulvi bir eğlencedir ki, siyasi fikirlere fesahat gibi bir zafer silahı veriyor. Vatanseverlik duygusu için ister istemez kabul edilecek ve uyulacak esaslar icat ediyor. (s. 17)

Bu satırlar, Namık Kemal'in tiyatroyu pasif bir seyir alanı olarak değil, siyasal bilinci örgütleyen bir mecra olarak gördüğünü ortaya koymaktadır. Onun sahnesinde sanat, ibret dağıtan bir anlatıdan ziyade, yurttaşlık bilinci yerleştirmeye dönük bir çağrıya dönüşür. Bu da pasif temaşadan aktif

politik katılıma geçişin estetik ilanıdır. Artık geleneksel sahnenin, talihine boyun eğen güldürü odaklı arketipleri değil, ideal uğruna kendini feda etmeye hazır bireyleri vardır. Ancak Osmanlı zihniyet dünyası ve siyasal otorite, bu dramatik ciddiyet ile yüzleşmeye henüz hazır değildir (Akşin, 2018, s. 36). Mizahın çok anlamlı esnekliğine alışkın olan iktidar, dramının tek anlamlı ve kitleleri harekete geçiren gücünü tehdit olarak algılamıştır. *Vatan Yahut Silistre* oyununun sahnelenmesiyle ortaya çıkan coşkunluk Ebuzziya Tevfik (1973) beyin aktarımıyla:

İşte *Vatan Yahut Silistre* tiyatrosunun oynanması yüzünden kendini gösteren ulusal duygularla dolu taşkınlıklar da bu sıralarda meydana gelmişti. Bununla da yetinmeyen bazı taşkın ve münasebetsiz dostlar İbret gazetesine uzunca bir mektup yollamışlar ve her cümlemin sonunu ‘yaşasın Namık Kemal Bey’ nakaratıyla bağlamışlardı (s. 490).

Tüm bu yaşanan coşkunluklar, milliyetçilik ve hürriyet fikirlerini teşvik ettiği gerekçesiyle yönetimde ciddi bir ürkü yaratmış ve Namık Kemal’in Magosa’ya sürülmesine neden olmuştur (s. 520). Bu sürgün, esasında Osmanlı’da geçirgen benlikten tamponlanmış benliğe geçişin yarattığı ontolojik krizin tarihsel bir kanıtıdır. Osmanlı modern tiyatrosu ülkü olarak; arketip yerine bireyi, ibret yerine duyguyu, kolektif anlamlandırma yerine bireysel coşkuyu ikame etmeye çalışmış, ancak bu girişim sistemin bağışıklık sistemi tarafından bir süre daha reddedilmiştir.

6. Sonuç

Osmanlı geleneksel sahne sanatlarında trajedinin kurumsal bir estetik form olarak yer bulamayışı; Batı merkezli bir tarih okumasının iddia ettiği gibi teknik bir yetersizlik ya da tarihsel bir gecikme değil, aksine teolojik, ontolojik ve sosyal dinamiklerin zorunlu kıldığı yapısal bir yönelimdir. Charles Taylor’ın ‘Geçirgen-Tamponlanmış Benlik’ ve Victor Turner’ın ‘Sosyal Drama’ modelleri ışığında incelenen bu süreç; Osmanlı zihniyet dünyasının trajik birey yerine arketiplere, katharsis yerine ibret’e, çatışma yerine ise mizahi uzlaşıya dayalı özgün bir varoluş zemini inşa ettiğini göstermektedir.

Varılan ilk sonuç, trajedinin zorunlu ögesi olan izole bireyin, Osmanlı’nın ‘Geçirgen Benlik’ yapısında ontolojik bir meşruiyet zeminine sahip olmadığıdır. Osmanlı bireyinin kozmosla, cemaatle ve Yaratıcıyla sınırlarının geçişken olduğu bu evrende; kaderiyle baş başa kalmış, tanrılara veya nizama başkaldıran trajik kahraman yerine, toplumsal kusurların temsilini üstlenen ve yine toplumsal normlarla çerçevelenen arketipler (Karagöz, Kavuklu, Meddah tipleri) ön plandadır. Bu bağlamda perde ya da temaşa çayırı, bireysel varoluş krizlerinin temsil edildiği bir alan olmaktan çok, kolektif hafızanın dolaşıma sokulduğu ve toplumsal normların yeniden tahkim edildiği kültürel bir uzam olarak belirmektedir.

İkinci olarak trajedinin hedeflediği katharsis (arınma) ile Osmanlı sahnesinin hedeflediği ibret arasındaki teolojik uyumsuzluk belirgindir. Trajedinin gerektirdiği mutlak yıkım ve geri dönüşsüzlük, İslam teolojisindeki tövbe kapısının sınırsızlığı ile tezat oluşturmaktadır. Hatanın bir son değil, bir sapma olarak görüldüğü ve telafisinin mümkün olduğu bir inanç düzleminde; acı dramatize edilerek estetik bir başkaldırıya dönüşmemiş, bilakis sabır ve rıza ile karşılanarak mizahın hafifletici gücüyle ehlileştirilmiştir. Bedi ve Kasım hikâyesinde görüldüğü üzere, trajik özdeşleşmenin Osmanlı sahasında yarattığı etki, onarıcı bir arınma değil, toplumsal bir infiale sonuçlanmıştır. Dolayısıyla mizah, potansiyel bir şiddeti ve krizi önleyen, onarıcı bir emniyet sübabı olarak tarihsel rolünü oynamıştır.

Sonuç olarak 19. yüzyılda Tanzimat ile başlayan modernleşme süreci, kültürel kodların ve yeni algılayış biçimlerinin diyalektiği içerisinde, geleneksel sahne sanatlarının konjonktürel yenilik karşısında sönümlenmesiyle neticelenmiştir. Şinasi ile başlayan eleştirel geçiş ve Namık Kemal ile zirveye ulaşan vatan, hürriyet, fedakârlık kavramları; sahneye ilk kez ölümü göze alan, davası uğruna kendini feda eden dramatik birey’i çıkarmıştır. Fakat *Vatan Yahut Silistre* örneğinde görüldüğü üzere, bu yeni estetik dilin yarattığı toplumsal coşku ve politik mobilizasyon, Osmanlı devlet aklının mizahla yönetilebilir eleştiri geleneğini tehdit etmiş ve bu yeni durum sürgün ile savuşturulmaya çalışılmıştır. Bu tablo, Osmanlı sahne sanatları tarihinin mizaca dayalı salt eğlence kültürü tarihi olmadığını; aksine toplumun acıyla, otoriteyle ve kaderle kurduğu ilişkinin estetik bir izdüşümü olduğunu kanıtlamaktadır.

Bu çalışma, Osmanlı sahne sanatlarını Batı merkezli estetik kategorilerle açıklama eğilimine karşı, yerli ontolojik, teolojik ve politik dinamikleri merkeze alan alternatif bir okuma önermektedir. Öte yandan, Osmanlı sahne sanatlarını Antik Yunan trajedisi ve Batı dramaturjisi odaklı teorik çerçeveler üzerinden okuma amaçladığından, İran Şii geleneğindeki *Ta’ziye* ritüelleri veya Sanskrit dramı gibi diğer Doğu ve İslam sahne gelenekleriyle geniş ölçekli bir karşılaştırmaya gitmemiştir. Bu durum

araştırmanın temel bir metodolojik sınırlılığıdır. Gelecek araştırmaların, İslam teolojisiyle biçimlenen ve kolektif hafızada varlığını sürdüren *Ta'ziye* geleneğinin yapısal ve anıtsal niteliklerine odaklanması, Doğu sahne sanatlarındaki teolojik dinamiklerin bütüncül bir perspektifle kavranması bakımından önem taşımaktadır.

Makale Bilgi Formu

Yazarların Katkıları: Kavramsallaştırma: F.G; Metodoloji: F.G, B.Ş.B; Doğrulama: B.Ş.B; Araştırma: F.G; Kaynaklar: F.G; Denetim: B.Ş.B.

Çıkar Çatışması Bildirimi: Yazarlar tarafından potansiyel çıkar çatışması bildirilmemiştir.

Yapay Zeka Beyanı: Yazım sürecinde dil kontrolleri/çeviri için yapay zekâ araçlarından faydalanılmıştır.

İntihal Beyanı: Bu makale iThenticate tarafından taranmıştır.

Kaynakça

- Akşin, S. (2018). *Kısa Türkiye tarihi*. Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları.
- And, M. (1970). *100 soruda Türk tiyatro tarihi*. Gerçek Yayınevi.
- And, M. (2014). *Başlangıcından 1983'e Türk tiyatro tarihi*. İletişim Yayınları.
- Aristoteles. (2017). *Poetika, şiir sanatı üzerine*. Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları.
- Asad, T. (2007). *Sekülerliğin biçimleri*. Metis Yayınları.
- Burckhardt, J. (2013). *İtalya'da rönesans kültürü*. Okuyanüs Yayınları.
- Gerçek, S. N. (1942). *Türk temasası*. Kanaat Kitabevi.
- İbnü'l-Arabi. (2016). *Fusûsu'l-Hikem*. Kabalcı Yayıncılık.
- İrtem, S. K. (1999). *Osmanlı sarayı ve harem içyüzü*. Temel Yayınları.
- Kaygılı, O. C. (2007). *İstanbul'da semai kahveleri ve meydan şairleri*. Merkez Kitapçılık.
- Kemal, N. (1969). *Celaleddin Harzemşah*. Harekey Yayınları.
- Koçu, R. E. (1971). Fenersiz sokağa çıkma. İçinde *İstanbul ansiklopedisi* (Cilt. 10). Koçu Yayınları.
- Kudret, C. (1992). *Karagöz*. Bilgi Yayınevi.
- Kunos, I. (1978). *Türk halk edebiyatı*. Kervan Kitapçılık.
- Mardin, Ş. (1991). *Türk modernleşmesi, makaleler 4*. İletişim Yayınları.
- Nauert, C. G. (2011). *Avrupa'da hümanizma ve rönesans kültürü*. Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları.
- Nerval, G. D. (2002). *Doğuya seyahat*. Türk Tarih Kurumu Basımevi.
- Nutku, Ö. (1997). *Meddahlık ve meddah hikayeleri*. Atatürk Kültür, Dil ve Tarih Kurumu.
- Ortaylı, İ. (2016). *Avrupa ve biz*. Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları.
- Ozansoy, H. F. (1968). *Eski İstanbul ramazanları*. İnkılap ve Aka Kitabevleri.
- Pignarre, R. (1991). *Tiyatro tarihi*. İletişim Yayıncılık.
- Quataert, D. (2004). *Osmanlı İmparatorluğu 1700-1922*. İletişim Yayıncılık.
- Rıza, B. N. (1970). *Bir zamanlar İstanbul*. Tercüman Gazetesi Yayınları.
- Sami, Ş. (2012). *Kamus-ı Türki*. İdeal Kültür Yayıncılık.
- Sevengil, R. A. (1959). *Eski Türklerde dram san'atı*. Maarif Basımevi.
- Sevilen, M. (1969). *Karagöz*. Milli Eğitim Basımevi.
- Siyavuşgil, S. E. (1941). *Karagöz, psiko-sosyolojik bir deneme*. Maarif Matbaası.
- Steiner, G. (2011). *Tragedyanın ölümü*. Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları.
- Şener, S. (2006). *Dünden bugüne tiyatro düşüncesi*. Dost Kitabevi.

- Tanpınar, A. H. (2006). *XIX. Asır Türk edebiyatı tarihi*. Yapı Kredi Yayınları.
- Taylor, C. (2014). *Seküler çağ*. Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları.
- Tevfik, E. (1973). *Yeni Osmanlılar tarihi*. Hürriyet Yayınları.
- Turner, V. (2024). *İnsan toplumlarında simgesel eylem*. Fol Kitap.
- Uludağ, S. (2016). *Tasavvuf terimleri sözlüğü*. Kabalcı Yayıncılık.
- Ülken, H. Z. (1994). *Türkiye’de çağdaş düşünce tarihi*. Ülken Yayınları.