



**TÜRK TİYATROSUNDA DİN-TOPLUM
İLİŞKİSİ (1923-1960)**

Mustafa ESEN

Yüksek Lisans Tezi

Danışman: Doç. Dr. Ayşe ULUSOY TUNÇEL

Mayıs, 2023

Afyonkarahisar

T.C.
AFYON KOCATEPE ÜNİVERSİTESİ
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ
TÜRK DİLİ VE EDEBİYATI ANABİLİM DALI
YÜKSEK LİSANS TEZİ

**TÜRK TİYATROSUNDA DİN-TOPLUM İLİŞKİSİ (1923-
1960)**

Hazırlayan
Mustafa ESEN

Danışman
Doç. Dr. Ayşe ULUSOY TUNÇEL

AFYONKARAHİSAR 2023

ETİK VE BİLİMSEL İLKELER SORUMLULUK BEYANI

Yüksek Lisans tezi olarak sunduğum “**Türk Tiyatrosunda Din-Toplum İlişkisi (1923-1960)**” adlı çalışmanın tüm hazırlanma süreçlerinde bilimsel etik kurallara ve atıf gösterme ilkelerine riayet ettiğimi belirterek aksi bir durumun tespiti hâlinde sorumluluğun tamamen bana ait olduğunu kabul, beyan ve taahhüt ederim.

12/05/2023

İmza

Mustafa ESEN



T.C.
AFYON KOCATEPE ÜNİVERSİTESİ
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ

ENSTİTÜ ONAYI

Öğrencinin	Adı- Soyadı	Mustafa ESEN
	Numarası	190623110
	Anabilim Dalı	Türk Dili ve Edebiyatı
	Programı	Türk Dili ve Edebiyatı
	Program Düzeyi	☒ Yüksek Lisans ☐ Doktora ☐ Sanatta Yeterlik
Tezin Başlığı		Türk Tiyatrosunda Din-Toplum İlişkisi (1923-1960)
Tez Savunma Sınav Tarihi		12.05.2023
Tez Savunma Sınav Saati		14.00

Yukarıda bilgileri verilen öğrenciye ait tez, Afyon Kocatepe Üniversitesi Lisansüstü Eğitim-Öğretim ve Sınav Yönetmeliği'nin ilgili maddeleri uyarınca jüri üyeleri tarafından değerlendirilerek ☒oy birliği – ☐oy çokluğu ile kabul edilmiştir.

Prof. Dr. Elbeyi PELİT
MÜDÜR

Bu tez, Enstitü Müdürlüğünce kontrol edilerek, elektronik imza kullanılarak onaylanmıştır.

ÖZET

TÜRK TİYATROSUNDA DİN-TOPLUM İLİŞKİSİ (1923-1960)

Mustafa ESEN

AFYON KOCATEPE ÜNİVERSİTESİ
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ
TÜRK DİLİ VE EDEBİYATI ANABİLİM DALI

Mayıs, 2023

Danışman: Doç. Dr. Ayşe ULUSOY TUNÇEL

Cumhuriyet'in ilk yıllarında gerçekleştirilen inkılaplar ve modernleşme hareketleri, toplumsal yapıda köklü değişikliklere neden olmuştur. Bu durum tiyatro eserlerine de yansımış ve dinin toplumdaki etkisi azaltılmaya çalışılırken, tiyatro Cumhuriyet ideolojisinin benimsenmesi ve yayılmasına hizmet etmiştir. 1923-1938 yılları arasında tiyatro eserlerinde din, toplumsal yapıdaki eski kalıplar eleştirilmiştir. Cumhuriyet'in modernleşme hedefleri doğrultusunda kadınların toplumsal konumları da ele alınmıştır. Ancak 1938 yılından sonra bu konuyla ilgili tiyatro eserlerinin sayısı azalmıştır. Bu konuda inkılap döneminin sona ermesi ve bu tarihten sonra toplumdaki önceliklerin değişmesi, yazarların yeni konulara yönelmesi etkili olmuştur.

Anahtar Kelimeler: Din, toplum, ahlak, gelenek, din adamı.

ABSTRACT

RELIGION-SOCIETY RELATIONSHIP IN TURKISH THEATRE (1923-1960)

Mustafa ESEN

**AFYON KOCATEPE UNIVERSITY
THE INSTITUTE OF SOCIAL SCIENCES
DEPARTMENT OF TURKISH LANGUAGE AND LITERATURE**

May, 2023

Advisor: Assoc. Prof. Dr. Ayşe ULUSOY TUNÇEL

The reforms and modernization movements carried out in the early years of the Republic have caused fundamental changes in the social structure. This situation has also been reflected in theater plays, where efforts were made to reduce the influence of religion in society, while also serving to promote the adoption and dissemination of the ideology of the Republic. Between 1923 and 1938, religious beliefs and old societal structures were criticized in the theater plays. The social status of women was also addressed in accordance with the modernization goals of the Republic. However, the number of theater plays dealing with this subject decreased after 1938. The end of the revolutionary period and the change in societal priorities after this date, as well as the writer's inclination towards new subjects, have had an impact on this.

Keywords: Religion, society, ethics, tradition, reverence.

ÖNSÖZ

Din ve toplum ilişkisi, tarih boyunca insanlık için önemli bir yer teşkil etmiştir. Toplumsal yapıların değişimi ve gelişimiyle birlikte, bu ilişki de farklı boyutlar kazanmıştır. Türkiye’de ise Cumhuriyet’in kuruluşundan sonraki dönemde gerçekleştirilen inkılap ve reformlar, din ve toplum ilişkisinde önemli değişimlerin yaşanmasına sebep olmuştur. Bu dönemde tiyatro türü de yeni gelişmelerden etkilenmiş ve Cumhuriyet’in ideolojisi doğrultusunda şekillenmiştir. Çünkü Cumhuriyet, siyasi, hukuk, sosyo-ekonomik ve kültürel alanlarda gerçekleştirdiği inkılapları halka benimsetmek için tiyatrodan faydalanmıştır. Bu dönemdeki tiyatro eserlerinde din adamları, önceki dönemin dinî-kültürel anlayışı ve temsilcileri eleştirilirken tek taraflı bir yaklaşım sergilenmiştir. Erken Cumhuriyet dönemi tiyatro eserlerinde dinin toplumsal hayattaki etkisinin azaltılmaya çalışıldığı ve din adamlarının, yeni sistemin önünde bir tehdit olarak algılandığı ileri sürülebilir. İnkılapların ve modernleşmenin öne çıkması toplumsal yapıya yönelik eleştirileri de beraberinde getirmiştir. Ancak 1938 yılından sonra din-toplum ilişkisini ele alan eserlerin sayısında bir azalma ve bu ilişkinin niteliğinde bir farklılık gözlemlenmiştir. Bu durumu dönemsel bir değişim olarak değerlendirmekle birlikte devletin, din konusunda daha hoşgörülü bir yaklaşım benimsemesinin etkili olduğu söylenebilir. Ayrıca, yazarlar değişen dönemle birlikte yeni konulara yönelmiş ve bu değişimle birlikte eserlerdeki dinî yoğunluk da azalmıştır.

1923-1960 yılları arasında Türk tiyatrosunda din-toplum ilişkisi konusu, daha önce müstakil olarak ele alınmamıştır. Bu sebeple biz de Yüksek Lisans Tezi olarak Türk Tiyatrosunda din-toplum ilişkisi (1923-1960) konusu üzerine çalışmayı uygun bulduk. Tiyatronun toplumsal dinamiklerini temsil etme gücünü göz önüne alarak çalışmamızı tiyatro eserleriyle sınırlandırdık. Seçtiğimiz eserlerin din ile birlikte yukarıda bahsettiğimiz hususlara dair önemli ipuçlarını barındıran nitelikte olmasına özen gösterdik. Çalışmamıza toplum-din ilişkisinin baskın bir unsur olarak yer aldığı eserleri dahil ettik. Özellikle Cumhuriyet’in ilk yıllarında siyasi gelişmeler, toplum üzerinde şekillendirici bir güce sahip olmuştur. Siyaset ve edebiyat arasındaki bu paralellik edebiyatın her türünde gözlemlenebilir bir niteliktedir. Bu çalışmayı hazırlamaktaki amacımız siyasi gelişmelerin ve bu gelişmelerin yansıdığı sosyal ve kültürel alanın, edebiyat ve toplum üzerindeki tesirlerini tespit etmektir. Siyasi yapının özellikle erken Cumhuriyet döneminde eserler üzerinde çok etkili olduğunu, zamanla bu etkinin giderek azaldığını söyleyebiliriz. Çalışmamızda üç farklı dönemden seçtiğimiz tiyatro eserlerinde siyasi etkinin zamanla çok azaldığını ortaya koymaya çalıştık. Devamında eserleri; “din adamları”, “batıl inançlar”, dinî ve seküler anlayışın kadın algısı, kılık-kıyafette dinin şekillendirici rolü gibi başlıklar altında inceledik. İncelemeleri yaparken eserlerden düşüncelerimizi destekleyen alıntılar yaptık. Son olarak eserlerde belirtilen ya da savunulan düşüncenin döneminde karşılığı varsa belirttik.

Bu zorlu ve uzun tez yazma sürecinde, çalışmamda büyük katkısı olan, bilgi ve tecrübesiyle beni yönlendiren, zamanını ve emeğini esirgemeyen değerli hocam Doç. Dr. Ayşe Ulusoy TUNÇEL’e teşekkürü bir borç bilirim.

Mustafa Esen
2023, Afyonkarahisar

İÇİNDEKİLER

	<u>Sayfa</u>
ETİK VE BİLİMSEL İLKELER SORUMLULUK BEYANI.....	ii
ENSTİTÜ ONAYI	iii
ÖZET	iv
ABSTRACT	v
ÖNSÖZ	vi
İÇİNDEKİLER.....	vii
GİRİŞ.....	1

BİRİNCİ BÖLÜM

CUMHURİYET'TEN SONRA TÜRKİYE'DE SİYASİ, SOSYAL VE KÜLTÜREL ALANDA YAŞANAN GELİŞMELER

1. ATATÜRK DÖNEMİ (1923-1938)	10
1.1. SİYASİ ALANDAKİ FAALİYETLER	10
1.1.1. Halifeliğin Kaldırılması.....	10
1.1.2 Şeyh Sait İsyanı ve Terakkiperver Fırka'nın Kapatılması.....	11
1.1.3. Laikliğin Anayasaya Eklenmesi Süreci	11
1.1.4. Çok Partili Hayat Denemesi ve Menemen Olayı	12
1.2. SOSYAL ALANDAKİ FAALİYETLER	13
1.2.1. Şapka Kanunu	13
1.2.2. Tekke, Zaviye ve Türbelerin Kapatılması.....	14
1.2.3. Zaman ve Değer Ölçülerinin Değişmesi	15
1.2.4. Hafta Tatilinin Değişmesi	15
1.2.5. Kadınların Medeni Kanun'a ve Seçim Hakkına Kavuşması	15
1.3. KÜLTÜREL ALANDAKİ FAALİYETLER.....	16
1.3.1. Tevhid-i Tedrisat Kanunu	16
1.3.2. Harf İnkılabı	16
1.3.3. Dinin Millileştirilmesi.....	17
2. İNÖNÜ DÖNEMİ (1938-1950).....	19
2.1. İKİNCİ DÜNYA SAVAŞI YILLARI.....	19
2.1.1. Köy Enstitüleri.....	20
2.2. ÇOK PARTİLİ HAYAT	21
3. DEMOKRAT PARTİ DÖNEMİ (1950-1960).....	23
3.1. DEMOKRAT PARTİ'NİN DİNİ ALANDAKİ UYGULAMALARI	23
3.1.1. Arapça Ezan.....	24
3.1.2. Devlet Radyosunda Kur'an Yayınları	24
3.1.3. Din Derslerinin İlk ve Ortaokul Müfredatına Alınması	25
3.1.4. İmam-Hatip Okullarının Açılması.....	25
3.1.5. Kur'an Kurslarının Genişlemesi.....	26
3.2. DEMOKRAT PARTİ'NİN DİNİ ÇEVRELERE YÖNELİK DEĞİŞEN TUTUMU	27
3.2.1. Tıcani Eylemleri ve Atatürk'ü Koruma Kanunu	27
3.2.2. Malatya Suikastı ve Sonrası	29
3.2.3. 1957 Seçimleri ve Sonrası.....	30

İKİNCİ BÖLÜM

İDEOLOJİNİN ETKİSİNDEKİ TİYATRO ESERLERİ

1. İNKILÂP TİYATROSUNDA DİN-TOPLUM İLİŞKİSİ (1923-1938).....	35
2. İDEOLOJİNİN ETKİSİNDE YAZILAN ESERLERDE DİN-TOPLUM İLİŞKİSİ.....	39
2.1. DİN-TOPLUM İLİŞKİSİ – NAZIM HİKMET ÖRNEĞİ	39
2.1.1 Bir Ölü Evi	39
2.1.1.1. Oyunun Özeti.....	39
2.1.2. Yusuf ile Menofis	40
2.1.2.1. Oyunun Özeti.....	40
2.1.3. İdeolojinin Etkisinde Din-Toplum İlişkisi.....	41

ÜÇÜNCÜ BÖLÜM

DİN-TOPLUM İLİŞKİSİNE YER VEREN ESERLER (1923-1960)

1. DİN-TOPLUM İLİŞKİSİNE YER VEREN MÜSTAKİL ESERLER (1923-1938)	49
1.1. REŞAT NURİ GÜNTEKİN	49
1.1.1. Hülleci.....	49
1.1.1.1. Oyunun Özeti.....	49
1.2. MUSAHİPZADE CELAL.....	51
1.2.1. İtaat İlamı.....	51
1.2.1.1. Oyunun Özeti.....	51
1.2.2. Aynaroz Kadısı	52
1.2.2.1. Oyunun Özeti.....	52
1.2.3. Mum Söndü	54
1.2.3.1. Oyunun Özeti.....	54
1.2.4. Balaban Ağa	56
1.2.4.1. Oyunun Özeti.....	56
1.2.5. Kafes Arkasında	57
1.2.5.1. Oyunun Özeti.....	58
1.2.6. Fermanlı Deli Hazretleri	59
1.2.6.1. Oyunun Özeti.....	59
1.3. İBNÜRREFİK AHMET NURİ SEKİZİNCİ.....	60
1.3.1. Şer'îye Mahkemesinde	60
1.3.1.1. Oyunun Özeti.....	60
1.4. OSMAN CEMAL KAYGILI	61
1.4.1. Üfürükçü	61
1.4.1.1. Oyunun Özeti.....	61
1.5. MEHMET KEMAL KÜÇÜK	62
1.5.1. Çınar	62
1.5.1.1. Oyunun Özeti.....	63
1.6. MÜNİR HAMDİ KUTSAL	64
1.6.1. Tırtıllar	64
1.6.1.1. Oyunun Özeti.....	64

1.7. ERTUĞRUL ŞEVKET AVAROĞLU	65
1.7.1. Şeriatçısı	65
1.7.1.1. Oyunun Özeti.....	65
1.8. AKA GÜNDÜZ.....	66
1.8.1. O Bir Devirdi.....	66
1.8.1.1 Oyunun Özeti.....	66
1.9. REFİK HALİT KARAY	68
1.9.1. Deli	68
1.9.1.1. Oyunun Özeti.....	68
2. DİN-TOPLUM İLİŞKİSİNİ ELE ALAN MÜSTAKİL ESERLER	
(1938-1950)	68
2.1. HAMDİ OLCAY	70
2.1.1. Köse ile Muhtar	70
2.1.1.1. Oyunun Özeti.....	71
3. DİN-TOPLUM İLİŞKİSİNE YER VEREN MÜSTAKİL ESERLER	
(1950-1960)	72
3.1. SALİHA Ö. ARKUN	76
3.1.1. Hukuk Fakültesi	76
3.1.1.1. Oyunun Özeti.....	76
3.2. CEVAT FEHMİ BAŞKUT	77
3.2.1. Kleopatra'nın Mezarı.....	77
3.2.1.1. Oyunun Özeti.....	77
3.3. REFİK ERDURAN	79
3.3.1. Cengiz Han'ın Bisikleti	79
3.3.1.1. Oyunun Özeti.....	79

DÖRDÜNCÜ BÖLÜM

DİN-TOPLUM İLİŞKİSİNİN DEĞERLENDİRİLMESİ

1. 1923-1938 DÖNEMİ	81
1.1. SOSYAL HAYATTAKİ DİNİ TİPLER	83
1.1.1. Millî Mücadele Karşısı Din Adamları.....	83
1.1.2. Dinin Cinsel İstismar Unsuru Haline Getirilmesi	85
1.1.3. Dinin Maddi Çıkarlara Alet Edilmesi	86
1.1.4. Dinin Zorbalık Amacıyla Kullanılması	91
1.2. BATIL İNANÇLAR.....	92
1.3. DİNİ BİR SİMGE OLARAK KILIK-KIYAFET	95
1.4. DİNİ OLANDAN SEKÜLER OLANA TOPLUMDA KADIN ALGISI.....	98
2. 1938-1950 DÖNEMİ	106
2.1. KÖSE İLE MUHTAR'DA DİN-TOPLUM İLİŞKİSİ	106
3. 1950-1960 DÖNEMİ	111
3.1. MADDİ ÇIKARLARI İÇİN DİNİ KULLANAN DİN ADAMLARI	111
3.2. BATIL İNANÇLAR.....	113
3.3. KADININ TOPLUMDAKİ YERİ VE ROLÜ	119
SONUÇ	125
KAYNAKÇA.....	130

GİRİŞ

EDEBİYAT VE TOPLUM

Edebiyat, malzemesi dil olan, kaynağını yaşantılar ve hayal gücünün oluşturduğu bir yaratıcılık alanı, sanat dalıdır (Aytaç, 2009: 9). Edebiyatın bir yaratıcılık alanı, sanat dalı olması onun, estetik yönünü belirtirken, malzeme olarak sosyal bir özellik taşıyan dili kullanması da toplumsal tarafını yansıtır. Dil, edebiyatın toplumla kaçınılmaz bir ilişki kurmasını ve bu ilişkinin sürdürülmesini sağlar. Çünkü dil, toplumun karakterini, kültürünü, yansımalarını, açılımlarını ihtiva eder ve bu suretle edebiyatı da belirleyip sınırlarını çizer. Edebiyat da dile dayandığı için hem toplumun kendisine sunmuş olduğu malzemeyi kullanır hem de toplumla buluşarak onun içinden konuşmuş olur (Alver, 2006: 110).

Edebiyat, geniş ölçüde sosyal bir gerçek olan hayatı temsil eder (Wellek & Warren, 1983: 123). Edebiyat; düşünce, hayat ve güzellik algısını bize, kristalize bir şekilde sunar. Hayatta yaşadığımız hayal kırıklıklarımızın nedenlerini anlatır. İnsanın ve toplumun bilinmeyen yönlerine ışık tutarak karanlıkta kalmış yönlerini aydınlatır. Ağırlıklı olarak duygusal bir hitap şeklini benimsediği için kesin inançları sarsar, olaylara ve durumlara farklı açılardan bakmamızı sağlar. Edebiyat, dünyayı ve hayatı anlama çabamızın bir sonucu olarak insana, hayat karşısında bir birikim ve bilinç aktarır. Edebiyat, sanatçılar tarafından kişisel düzeyde üretilir ama toplumsal olarak tüketilir. Edebiyat, bu yönüyle gücünü hayata müdahaleden alır (Tosun, 2019: 13-14). Edebiyatın hayat ile olan ilişkisi konusunda Bruner, “yaşanmakta olan hayat anlatılmakta olan hayattan ayrılamaz” diyerek önemli bir hareket noktası belirler. Helmut Kuhn ise yaptığı edebiyat tanımında hayatı merkeze alır: “Hepimiz tarafından paylaşıp sürdürülen insan yaşamını, dilsel olarak anlamının toplum üzerine yüklenmiş bir biçimidir.” Ona göre edebiyat, ortaya çıktığı zamandan itibaren tarihle, insanlıkla ve bilhassa toplumla iç içe olmuştur (Alver, 2004: 377).

Edebiyat, hayatı bir ayna gibi yansıtır. Bu konuda Stendhal, *Kırmızı ve Siyah* adlı eserinde romanı, yol boyunca gezdirilen bir aynaya benzetir. Plehanov da “edebiyat ve sanat hayatın aynasıdır” der. Bizde ise Rezaizade M. Ekrem, *Araba Sevdası* romanına yazdığı önsözde, “hikâye ve romanın birer ibret aynası olduğunu söyler.” Buradan hareketle edebiyat, doğayı, insanı, yaşamı, toplumu kısaca gerçekliği yansıtır (Moran, 2021: 18). Fakat edebiyat, bunu yaparken pozitif bilimlerde olduğu gibi belgeler, deliller sunmaz. Kurmaca, düzmece ve yarattığı yalan dünyalarla gerçeği işaret ederek bizi,

hakikate ulaştırmaya çalışır (Tosun, 2019: 13-14). Bu hususta edebiyat, gerçeği veya doğruyu farklı bir şekilde dile getirir.

Edebiyat eserleri, gelişi güzel ortaya çıkmaz. Sanatçıların yaşantıları ve emekleri sonucunda meydana gelirler. Fakat sanatçılar, mensubu oldukları ülkenin iklimi, fiziksel, politik ve sosyal koşullarının etkisi altındadırlar. Ortamı oluşturan iklim, toprak, fiziksel ve politik vb. koşullar insanların mizacına ve karakterine yön verdiği gibi toplumu da çevreler (Moran, 2021: 84). Bu koşullar toplumsal değerleri etkileyerek toplumdaki sanat anlayışına yön verir. Çünkü hangi kültüre ait olursa olsun her sanat eserinde, esere varlık kazandıran unsur(lar) ve eserin ihtiva ettiği duygu ve düşünce ait olduğu toplumun özelliklerine göre şekillenir. Eserin ortaya çıkış sürecinde toplum ve toplumun değer yargılarının yön verici bir etkisi vardır (Yazıcı, 2011: 43). Bu bağlamda yazar, eserinde mensubu olduğu toplumun kültürel özellikleri, yaşantısı, değerleri ve meseleleri gibi noktalardan birine veya birkaçına, toplumun temsilcisi olmasa dahi yer verecektir. Çünkü toplumsal bir varlık olan yazar, eserinde salt kendi hayat görüşü ve tecrübelerini anlatmaz. Yazar, toplumun dilini kullanarak toplumsal olana kapılarını açmış olur. Yazar, toplumla doğrudan ilgili olarak toplumsal değer yargılarının ve dönüşümlerinin etkisindedir.

Sanatçı, eserinde gerçeği anlatırken ister istemez tarihi ve sosyal gerçekleri de ifade eder (Wellek & Warren, 1983:125). Bu hususta edebiyat ve toplum arasındaki ilişkide edebiyatın çoğunlukla tanık olma yönü vurgulanır. Bu görüşe göre edebiyat, “ağın, kültürün, o ağ ve kültürdeki insanın, o insandaki evrensel insanın tanığıdır. Birçok tarihsel, sosyolojik, psikolojik incelemelerde yakalanamayan insan zenginliğini, derinliğini edebiyat yapıtlarında bulduğumuzu belirterek, edebiyatın tanıklığını yaşamı resmetmesi ile değil yaşama ortak olması, ondan ayrı durmaması, onun bir parçası olması ile açıklanabileceğini ifade eder” (Alver, 2004:378).

Edebiyat, sadece toplumsal olanı yansıtmaz ve anlatmaz. Kurmacanın vermiş olduğu yaratma gücüyle yeni hayat tarzları da önerir. Böylece hayat tarzlarını biçimlendirir ve topluma şekil verir. “Her edebiyat eseri belirli bir dünya görüşünü, inancı, doktrini, ideolojiyi savunur veya bunlara tepkide bulunur” (Alver, 2006: 110-111). Yani edebiyat, bazen bir propaganda ve siyasi araç, bazen de toplumun olumsuzluklarını, problemlerini, geleneklerini, alışkanlıklarını karakterlerin sessizliğinde, tepki ve görüşlerinde estetik bir biçimde okuyucuya sunar. Toplumun bireyi olan okuyucu(lar),

okuduğu eserlerde sorunlara ya doğrudan cevap bulur ya da sorun ve çözümleri sanatsal bir dille ima edilir (Güneş, 2007: 76).

Edebiyat ile toplum arasında sıkı bir ilişki bağı vardır. Edebiyat, sosyal, dini ve siyasi olaylara sanatsal ve estetik bir üslupla ışık tutarak bireylerin düşünce dünyalarına katkıda bulunur ve daha duyarlı, tepkili olmalarına yardımcı olur (Güneş, 2007: 92). Bu noktada edebiyat, topluma istediğı anlamı ve biçimi verme gücüne sahip olarak toplumsal ve sosyal değişmelerin, hayatın öncüsüdür. Dolayısıyla edebiyat, “toplumun belirli bir dönemini anlatan ve geleceğini de hazırlama yönünde önemli bir etki gücüne sahiptir.” Edebiyatın toplum üzerinde böylesine geniş ve büyük bir etkiye sahip olmasının nedeni de onun, konu alanının çok geniş olması ve etkili anlatım tarzına sahip olmasıdır (Cuma, 2009: 83). Çünkü edebiyat devamlı olarak fikirlerin, durumların, olayların, sorunların yenilenmesine, tekrar tekrar işlenerek arınmasına ve yoğrulmasına katkı sağlar (Güneş, 2007: 93).

Tiyatronun Toplumsal Gücü

Bütün sanatlar içerisinde günlük yaşantımızın akışına en çok karışan ve toplumsal olaylara, kişisel deneyimlere ve güncel sorunlara açık şekilde değinen sanat, hiç şüphesiz tiyatrodur (Alver, 2022: 1). Çünkü “tiyatro oyununun malzemesi hayat, anlatım aracı insandır” (Şener, 2019: 11). Tiyatronun malzemesini hayattan alması, onun toplumsal bir ayna olduğunu da ifade eder. Bu yönüyle tiyatro, toplumun değerlerini, inançlarını, sosyal ve siyasi ilişkilerini, tarihsel süreçlerini, kültürel yapısını yansıtır. Bu nedenle tiyatro ve toplum arasında kuvvetli bir ilişki vardır.

Tiyatro olayının model niteliğı üzerinde duran Emre Kongar, her tiyatro olayının üç açıdan toplumbilim alanına girdiğini belirtir. Bunlar; olayın bir toplumsal ürün olması, bu ürünün dönerek toplumu etkilemesi ve her olayın soyutlamaya dayanan bir model olmasıdır (1976: 35). Buna göre tiyatro, toplumsal bir ürün olması dolayısıyla toplumu etkiler. Ayrıca tiyatro olaylarının toplumsal ürün olması, bu olayların toplumda yaşanan gerçekleri ve sorunları yansıtmaları anlamına gelir. Tiyatro olayları genellikle bir toplumsal kesit, olay ya da duygudan soyutlanarak seyirciye aktarılır. Bu nedenle, her tiyatro olayı toplumsal gerçekliğı daha iyi anlamamıza yardımcı olacak bir model niteliğı taşır. Soyut bir model niteliğı taşıyan her tiyatro olayının bir bildirisi ya da mesajı vardır (Kongar, 1976: 36).

Tiyatro, insanların toplumsal hayatını anlamlandırma ve tartışma aracıdır. Toplumda yaşanan olayları ve sorunları sahneye taşıyarak, seyircilere farklı perspektifler sunar ve onların düşünce ve duygularını harekete geçirir. Tiyatro, seyirlik bir sanat olması ve birden çok alıcıyı aynı anda etkileyebilme gücüne sahip olması nedeniyle, Antik Çağ'dan günümüze baskın düşünce sistemleri tarafından sıklıkla kullanılan bir araç haline gelmiştir. Tiyatro diğer sanat dallarından daha fazla toplumsal yönü olan bir sanattır. Çünkü insanların bir arada yaşamalarından kaynaklanan bireysel ve güncel siyasi sorunlar ile çatışmaları ele alarak toplumu içine alan bir etki yaratır. Bu özellikler tiyatronun toplumla iç içe oluşunu gösterir. Tiyatro, güncel olaylara uyum sağlayabilen, toplumsal değişimleri yansıtabilen ve toplumsal meselelere duyarlı bir sanattır (Temel, 2016: 1765; Alver, 2022: 1). Eagleton, tiyatronun toplumsal yönünü şöyle belirtir:

“Tiyatro doğası itibarıyla toplumsal olduğuna göre, adeta ortaya çıkışının toplumsal koşullarına ilişkin her tür kesin araştırmadan soyutlanarak, kendi başına incelenmek istenmektedir; “evrenselleştirilebilir”dir, çünkü toplumsal teminatını bizatihi kendi bünyesinde barındırır” (Eagleton, 2009’dan akt. Alver, 2022: 2). Buna göre tiyatro sanatı, toplumsal koşullar ve ilişkilerle sıkı sıkıya bağlıdır. Tiyatro bünyesinde toplumsallığı barındırdığı için, toplumsal koşulların incelenmesinde bir araç olarak kullanılabileceği gibi toplumsal koşulların yansması olarak da değerlendirilebilir.

Tiyatro doğrudan toplumu etkileyen bir sanat dalıdır. Tiyatro eserleri, izleyiciler üzerindeki etkileriyle toplumsal değişmelere neden olabilirler veya bu değişimlere katkıda bulunabilirler. Tiyatro, toplumsal konulara eğilerek, izleyicilere yaşadıkları toplumun sorunları hakkında bir farkındalık kazandırarak sorunlara karşı bir duyarlılık oluşturabilir. “Bu denli etkili bir sanat ve düşün olayı olan tiyatro, onu kullananın amaçlarına uygun toplumsal işlevler yerine getirir” (Kongar, 1976: 41). Tiyatronun sahip olduğu bu güç nedeniyle iktidarlar, kendi çıkarları doğrultusunda tiyatroyu kullanmaktan çekinmemişlerdir.

Tanzimat Dönemi ile birlikte başlayan modernleşme sürecinde Türk Tiyatrosu, toplumun modernleştirilmesi ve Batılılaştırılması ideolojisi doğrultusunda araçsallaştırılmıştır. Bu süreçte toplumun pek çok kurumunda köklü bir değişim yaşanmaya başlamıştır. Tiyatro da bu dönemde toplumsal değişmelerdeki taşıyıcı rolüyle ön plana çıkmıştır: “Uzun bir dönem, ülkemizde tiyatronun görevi, toplumsal değişim programlarına katkıda bulunmak olmuştur. Başka bir ifadeyle, tiyatro sanatı, batılılaşma

ideolojisinin etkin bir aracı görülmüştür. Avrupai seçkin bir tiyatrodan zevk almak, Batılı olmanın bir gereği sayılmıştır” (Temel, 2016: 1765).

Bu dönemde geleneksel olanla Batılı arasındaki ikilik, tiyatro eserlerinin konusu, karakterleri ve genel olarak estetik anlayış üzerinde belirgin bir etki yapmıştır. Tiyatro eserleri, bireyin toplumsal yaşam karşısında nasıl bir tavır aldığını, geleneksel yaşam biçimindeki kırılmaları, aile ve bireysel hak ve özgürlükleri savunan bir toplum özlemini, daha iyiye, güzele ulaşmak uğruna yitirilen değerleri ele almış ve eleştirmiştir. Bu temalar dönemin ana sorunsalı haline gelmiştir. Dönemin, Namık Kemal başta olmak üzere aydınları, tiyatronun toplum üzerinde etkileyici bir güce sahip olduğunu düşünmüşlerdir. Tiyatronun bu gücünden faydalanmak isteyen yazarlar, tiyatroyu sadece eğlendirmek için değil, aynı zamanda düşündürmek ve eğitmek için de bir araç olarak kullanmışlardır.

“Genel bir değerlendirmeye Tanzimat’ın ilanı ile başlayan toplumsal ve kurumsal yapıdaki pek çok değişiklik/yenilik hareketi tiyatrodan da kendini göstermiş ve oluşturulmaya başlayan yeni toplum modeli için batı tarzı bir tiyatro geleneği başlatmıştır. Adına ister modernleşme ister batılılaşma denilsin bu dönem de tiyatro ideolojisinin taşıyıcı, yol gösterici ışığı altında kurucu bir görev yüklenmiştir. Bu görev temelde modernleştirici ideolojinin topluma aktarımıdır” (Temel, 2016: 1769-1770).

II. Meşrutiyet yıllarında tiyatronun toplumsal işlevi daha da artar. İstibdat döneminin sona ermesi büyük bir tiyatro hareketini beraberinde getirir ve tiyatro, kamusal alanın önemli bir bileşeni olarak ortaya çıkar. Sosyal bir organizasyon, teslimiyet, iletişim aracı olarak kullanılan tiyatro, kamuoyunun şekillenmesine katkıda bulunur. Tiyatro kamusal bir mekân olarak kitlelerin seferber edilmesinde önemli bir rol oynar. Ayrıca tiyatro düşüncelerin geniş kalabalıklara yayılmasında etkili olur. Roman, gazete, ilan, bildiri gibi araçlardan farklı olarak tiyatro, okuryazar olmayan kitlelere de ulaşabilme potansiyeli taşır. Bu dönemdeki elitler, toplumsal ve siyasal aktörler, tiyatronun bu özelliğinin farkında olarak tiyatroyu kendi düşüncelerini kitlelere iletmekte etkin bir araç olarak sıklıkla kullanır. Bu şekilde tiyatro, toplumsal ve politik meselelerin belirli bir çerçeve içinde ifade edilmesinde ve bunların topluma benimsetilmesinde etkin bir araç haline gelir (Seçkin, 2008: 266).

Rejim değişiklikleri toplumların hayatında birçok alanda yeni bir dönemin başlamasına sebep olur. Cumhuriyet’in kuruluşu, Türk halkının geleneksel değerlerin egemen olduğu imparatorluk döneminden modern bir ulus devlete geçişin temsil eder. Bu geçiş bir anlamda Batılılaşma ve modernleşme hareketlerinin devamı olarak gerçekleşirken Cumhuriyet’in politikaları modern, Batılı ve pozitif bir ulus yaratma projesine dayanır. Bu proje kültür, sanat ve edebiyat alanlarını da etkileyerek sanatsal

retimi belirleyen bir yön verme çabası içerir. Tiyatro da bu atmosferden en çok etkilenen sanat dallarından biri olur. Bu dönemde tiyatro, yeni rejimin ilkelerini topluma benimsetmek için bir araç haline getirilir. Bařta, Atatürk olmak üzere, kurucu kadro, tiyatro oyunlarının içeriğinin Cumhuriyet'in yerleştirmeye çalıştığı ilkelerle uyum olmasına ederler ve tiyatronun toplumu modernleştirmedeki gücünden faydalanmaya çalışırlar. Cumhuriyet'in kültür atılımını gerçekleştirmek için açılan Halkevlerinde gerek geleneksel tiyatro türleri gerek Batı'dan yapıłana adaptasyonlar gerekse yerli telif eserler hep tiyatronun toplumsallık düşüncesi göz önünde bulundurularak sahnelenir (Demir, 2016: 74-77). Halkevlerinin yurdun dört bir yanına ulaşan kolları sayesinde Cumhuriyet'in ilkeleri doğrultusunda sergilenen oyunlar, eğitici ve birleştirici yönüyle yeni bir ruhun doğuşunda büyük rol oynar. İçişleri Bakanlığı, Anadolu'nun dört bir yanına yayılmış tuluat tiyatrolarından bile yararlanarak, halka Cumhuriyet'in ilkelerini ve modernleşme çabalarını anlatmak için çalışmalar yapmayı planlamıştır. Bu amaçla, hükümet öncelikle bu tiyatro topluluklarının olumsuz etkilerinden halkı korumayı hedeflemiş ve ayrıca onların halkın yaşadığı yerleri ziyaret etmelerinden yararlanarak, gerekli araştırmalar yapmıştır. Bu alışmalara Halkevleri'nin de yardımcı olması planlanmıştır. Bu sayede, Cumhuriyet'in ilkelerinin halka daha etkili bir şekilde ulaşması amaçlanmıştır (And, 2014: 156-157). Tüm bunlar tiyatronun toplumla olan sıkı ilişkisini, toplumu etkileme ve değiştirme gücünü göstermektedir.

TANZİMAT'TAN CUMHURİYET'E TÜRKİYE'DE DİN VE TOPLUM İLİşKİLERİ

Osmanlı tarihinde 3 Kasım 1839'da Gülhane'de Mustafa Reşid Paşa tarafından okunan Hatt-ı Hmayn ile başlayan devir, Tanzimat Dönemi olarak adlandırılır (İnalıcık, 1990: 38). Bu yıllar, Osmanlı Devleti'nin ağdaşlaşma yolunda somut adımlar attığı bir dönemdir. Tanzimat'la birlikte tüm vatandaşların etnik veya dini kimliği gözetilmeksizin can, namus ve mal güvenliği hakları devlet tarafından güvence altına alınmış, kişilerin mensubu oldukları dine bakılmaksızın adil olarak yargılanacağı ve herkesin eşit olduğu kabul edilmiştir. Özetle, Tanzimat Dönemi'nde hukuki, askeri, mülki ve eğitim konularında hayata geçirilen reformlarla Türk düşünce yapısında köklü değişikliklerin temeli atılmıştır. Bu temel, Türkiye'nin modernleşme ve ağdaşlaşma sürecine de etki ederek, Türkiye Cumhuriyeti'nin laiklik temelinde ve siyasi kimliğinin oluşmasına zemin hazırlamıştır (Okumuş, 2005: 9).

Tanzimat ncesi dönemde Osmanlı toplum yapısında din, kimliğin belirleyici unsurdur. Osmanlı Devleti'nin çok uluslu yapısında insanlar kendilerini etnik yönden

değil, dinleriyle kimliklendirmişlerdir. Diğer bir deyişle din, Müslümanlar ile Müslüman olmayan ülke, topluluk ve bireyler arası ilişkilerde ötekileştirici veya ayırt edici rol oynamıştır. Fakat Tanzimat’la gelen birtakım seküler unsurların dinle birlikte etkin olmaya başlamaları dinin konumunun sarsılmasına yol açmıştır (Okumuş, 2005:16,29). Fermana belirtildiği üzere kanunların uygulanması sırasında kişilerin mensubu oldukları dine bakılmaksızın eşit kabul edilmesi, dinin kimlik belirleyici unsur olma vasfını kaybettiğini gösterir. Bernard Lewis bu maddenin, eski İslami geleneklerle olan bağların kopuşunu en keskin bir biçimde gösterdiğini ifade eder (2021,150). Bu bağlamda Tanzimat Fermanı ile beraber İslam’ın siyasi, hukuki, sosyal ve kültürel alandaki etkisinin kırılmaya başladığını söyleyebiliriz.

Bu dönemde bir süredir eleştirilerin odağında bulunan ulema sınıfı da yavaş yavaş gücünü kaybederken, kalemiye sınıfı güçlenen bir yapı haline gelir. “Yerel dini yargıç konumundaki ‘kadı’nın iktidarını daraltan, sınırlandıran ve zayıflatan yeni Tanzimat” yasaları, kalemiye sınıfının yetkilerini ve iktidar alanını genişletir. Bu ortam içinde ulema hiyerarşisinin en tepesinde bulunan şeyhülislam da dini ve seküler politikalar arasında köprü kuran bir figür olarak görülür. Ulemanın sahip olduğu kadroların çoğuna seküler devlet çalışanları getirilmeye başlanır. Seküler çalışanlar tarafından işgal edilen mevkiler, yapı ve işlev bakımından değişikliğe uğrar (Mardin, 2021:44-45).

Tanzimat Dönemi’nde eğitimin de çağdaştırılması yönünde çaba harcanır. Bu döneme gelinceye kadar toplumun eğitime bakışı dinî ve geleneksel bir nitelik taşımaktaydı. Tanzimat’la birlikte toplumun ve devletin eğitim görevlerini salt dini ve geleneksel açıdan ele alan görüşleri zayıflamaya başlar. Bu dönemde açılan modern nitelikteki okullarla batı tarzı eğitim anlayışı yaygınlaştırılmaya çalışılır. Bu okulların örneklerinden birisi Galatasaray Lisesi’dir. Galatasaray Lisesi, ilk ve yüksek eğitim arasında dinler arası bir orta eğitim kurumu olarak açılır. Okuldaki öğretim tamamıyla din adamı olmayan kişilerin elindedir (Berkes, 2020:242). Başka bir örnek ise devlet idaresinde ulemanın yerini alarak etkili olabilecek bürokratlar yetiştirmek amacıyla seküler müfredatın ağırlıkta olduğu Mekteb-i Mülkiye’dir. Tanzimat Dönemi’nde kurulan orta kademe okulların müfredatına bakıldığında tarih, coğrafya, muhasebe ve fizik gibi dersler, bu kademedeki öğretilen din bilimlerinin ağırlığını ortadan kaldırmıştır. Tüm bunlar “Tanzimat döneminde Osmanlı eğitim sisteminde gerçekleşen geniş çaplı sekülerleşmeyi; Avrupa’daki tabiriyle savaş, tıp ve devlet yönetimi bilimleri”nin benimsendiğini gösterir (Mardin, 2021: 45,57). Ayrıca bu dönemde kızlar için, kız

ortaokulları faaliyet göstermeye başlar. Kızlar için dikiş evi, ev işleri öğreten sanat okulları ve rüştiyeler ile öğretmen yetiştirecek okullar açılır. Fakat bu okullar İstanbul ve bir iki vilayet ile sınırlıdır. Yine de kızların eskiden beri mahalle mekteplerinde okuması bir gelenek iken, daha ileri seviyede bir eğitim almaları dönem için oldukça cesur bir fikirdir (Berkes, 2020: 231).

Bu dönemde medreselerin modernleştirilmesi doğrultusunda bir gelişme olmamıştır. Ne hükümet ne de ulema ve şeyhülislamlık kurumları, bu müesseselerin modernleştirilmesini gerekli görmüştür. Fakat medrese öğrencileri yavaş yavaş modern okullara ilgi duymaya ve o taraflara doğru kaymaya başlamıştır (Berkes, 2020: 231).

Tanzimat'ın düzenlemeye çalıştığı alanlardan bir diğeri de tasavvuf ve tarikatlardır. 1866 yılında Şeyhülislamlığa bağlı olarak kurulan Meclis-i Meşâyih kurumu ile tarikatlar tek bir çatı altında toplanarak kontrol altında tutulmaya çalışılır. Dini ve toplumsal hayatla iç içe olan tekke ve tarikatların şeyhlerinin nitelikli olması önem arz eder. Bu açıdan Meclis-i Meşâyih'in temel görevlerinden biri liyakatsiz şeyhlerin görev başına gelmelerini ve tekkelerin yozlaşmalarını önlemektir. Bunun için düzenlenen Meclis-i Meşâyih Nizamnamesi'ne göre şeyhliğin babadan oğula geçmesi hususunda sınav şartı getirilir. Sınavda başarılı olanlar Meclis-i Meşâyih tarafından makamlarına getirilirken başarısız olanlar görevinden alınır (Kaya, 2021: 166,171).

Bu dönemde halkın büyük çoğunluğu günlük yaşamlarındaki dini tecrübelerinde tekke ve zaviyelerde kullanılan tarikat dilini veya yüksek seviyedeki tasavvuf dilinin pratiklerini benimsemiştir. Halk arasında tasavvufa dayalı İslam'ın yanı sıra cami ve vaize dayalı İslam kültürü de yaşar. Medreselerin benimsediği yarı devlet dili olan fıkıh dili, medreseyi Türk diline yabancılaştırdığı gibi hakla arasındaki uçurumun açılmasına neden olur. Bu durum halkın tekke ve tasavvuf diline yönelmesine yol açar. Bilhassa halkın seviyesine hitap eden Bektaşilik dili yaygınlaşır. Bektaşiliğin yaygınlaşması büyük bir siyasal güç haline gelmesine yol açmıştır (Berkes, 2020: 256-257). Bilindiği üzere imha edilen yeniçerilerle birlikte Bektaşilik tarikatı da sindirilmesi, kaldırılması gerekli görülerek takip altına alınır. Tanzimat'la birlikte gelen yeni düzen içinde, II. Mahmut döneminin tersine her tarikat ve dine, hoşgörü ve özgürlük gösterilmiştir (Ortaylı, 1995: 281-286).

19. yüzyıl sonlarında din alanında yaşanan son gelişme ise Osmanlı Devleti'nin sınır bölgelerinde “azınlık konumundaki veya heterodoks dini hareketlerin dirilerek yükselişe geçmeleridir” (Mardin, 2021: 60).

Tanzimat'la başlayan ve bir dönem kesilen sekülerleşme, II. Meşrutiyet'in ilanı sonrası Jön Türkler tarafından devam ettirilir. Bozulan medrese sistemi tartışmaya açılarak müfredatları gözden geçirilir. Bunu düzenlemek için Medaris-i İlmiye Nizamnamesi yürürlüğe konulur. Kadıların eğitmek amacıyla açılan Medreset-ül Kuzat'ta çeşitli kanunların ve şer'i ilkelerin karışımından oluşan arazi kanunu öğretilir. Bu dönem Jön Türklerin seküler eğilimlerinde İslam, iç ve dış politikada etkin bir yardımcı olarak kullanılır (Mardin, 2021: 67). 1916 yılında Şeyhülislam kabineden çıkartılarak etki alanı büyük ölçüde sınırlandırılır. Kanun-i Esasi'de yapılan değişikliklerle çeşitli hukuk reformları desteklenir. Şeriye mahkemeleri Adliye Nezareti'nin denetimine verilir. Medreseler, Şeyhülislam'la bağlanır ve vakıfların yönetimi için yeni bir Evkaf Nezareti kurulur. Kadınlar hakları konusunda da önemli adımlar atılır: Kadınlara öğrenim ve memuriyete girme hakkı getirilir. Evliliklerde belediye nikahı zorunlu hale getirilerek boşanma konularında kadınların hakkı korunur. 1917'de kabul edilen Aile Hukuku Kararnamesi ile çok eşlilik bir hükme bağlanır. Buna göre kocanın ikinci bir kadınla evlenmesi için ilk kadının rızası aranır. Balkan ve Birinci Dünya Savaşları'nda yetişkin erkek nüfusun askere alınması nedeniyle, devlet dairelerinde boşalan pozisyonlara kadınların atanmasıyla, Türk kadını kamu hayatına aktif bir şekilde katılır (Ataay, 2020: 96; Birecikli, 2008: 219).

BİRİNCİ BÖLÜM

CUMHURİYET'TEN SONRA TÜRKİYE'DE SİYASİ, SOSYAL VE KÜLTÜREL ALANDA YAŞANAN GELİŞMELER

1. ATATÜRK DÖNEMİ (1923-1938)

1.1. SİYASİ ALANDAKİ FAALİYETLER

1.1.1. Halifeliğin Kaldırılması

Cumhuriyetin ilanını bazı kesimler coşkuyla karşılar, bazı kesimlerde üzüntüye ve geleceğe dair endişelere neden olmuştur. Cumhuriyetle birlikte varlığını sürdüren halifeliğin akıbeti konusunda birtakım hareketler belirmeye başlar. 11 Kasım 1923 tarihli Tanin gazetesinde yayımlanan bir makalede şu ifadeler yer alır:

“Hilafet bizden giderse beş-on milyonluk Türkiye Devleti’nin İslam alemi içinde hiç önemi kalmayacağını, Avrupa siyaseti gözünde de son derece küçük ve değersiz bir konuma düşeceğimizi anlayabilmek için büyük bir dirayete gerek yoktur. Osmanlı hanedanında kabul edilmiş ve dolayısıyla sonsuza kadar Türkiye’de kalması garanti altına alınmış hilafeti elden kaçırmak tehlikesi icat etmeyi akıl ve gayretle, milliyet duygusuyla yorumlamak mümkün değildir” (Lewis, 2021: 353).

Hilafet, ülke sınırları dışında da bir endişe yaratır. Emir Ali ve Ağa Han adında iki Hint Müslümanının İsmet Paşa’ya hitap eden halifeliği güçlendirme isteğini belirten mektubu 24 Kasım 1923’te İstanbul’un üç büyük gazetesinde yayımlanması, inkılapların önündeki ilk engelin halifelik olduğunu gösterir (Lewis, 2021:354). Ayrıca halifeliğin Osmanlı hanedanının elinde kalmış olması nedeniyle Cumhuriyet karşıtı saltanatçılar, saltanatı tekrar canlandırmak isteyenler için bir dayanak noktası teşkil eder. Bunlara ilave olarak o dönemde Müslüman ülkelerin çoğu sömürge durumundadır. Halifelik ise bütün İslam aleminin başı olma iddiası dolayısıyla sömürgeci devletlerin içişlerine karışma olasılığı yaratır. Buna karşılık olarak bu devletlerin de Türkiye’nin içişlerine karışma ihtimalinin doğmasına neden olur (Akşin, 2021:185-186). Halife Abdülmecid’in, Ankara ile iyi ilişkiler kurmak yerine gerilimli ilişkilere girmesi, gösterişli törenler düzenlemesi gibi nedenler de halifeliğin kaldırılmasında etkili olur. Kaldı ki, hilafet ruhani bir makam olmayıp, dünyevi bir iktidara sahip olması gereken bir makamdır. Ankara’nın böylesine bir iktidar mücadelesine tahammülü de yoktur (Ortaylı, 2020:95-97). Sonuç olarak halifelik 3 Mart 1924 tarihinde çıkarılan bir kanunla kaldırılır. Aynı gün birden fazla yasa daha kabul edilir. Din işlerini düzenlemekle mükellef olan Şer’iye ve Evkaf Vekaleti kaldırılarak yerine Başbakanlığa bağlı Diyanet İşleri Reisliği kurulur. Fakat Diyanet İşleri Reisliği, din siyasetinin oluşturulmasında doğrudan söz sahibi değildir (Akşin, 2021: 187). E. Jan Zürcher, bu kurumun doğrudan Başbakanlığa bağlı olması konusunda;

“Kemalist laiklik anlayışının devletle dinin tamamen ayrılması anlamına gelmediğini, daha çok devletin din üzerindeki denetimini” açıkça ilan etmesinin göstergesi olarak yorumlar (2020:221). Osmanlı döneminde din kurumunun güçlenmesine katkıda bulunan, maddi dayanağını oluşturan Evkaf Vekaletinin yerine Başbakanlığa bağlı Evkaf Umum Müdürlüğü kurulur (Özçelik, 2010:33).

1.1.2 Şeyh Sait İsyanı ve Terakkiperver Fırka’nın Kapatılması

Cumhuriyet daha iki yaşını doldurmadan Bingöl’e bağlı Piran’da isyan ortaya çıkar. İsyancıların lideri, aynı zamanda Nakşibendi şeyhi olan Şeyh Sait’tir. İsyan kısa sürede Güneydoğu’da geniş bir alana yayılır. İsyanı sebep olarak hilafetin kaldırılması, din ve dünya işlerinin ayrılmasının uygun olmadığı gibi nedenler öne sürülür. Bazı araştırmacılar isyana etnik unsurların neden olduğunu ifade ederler (Akşin, 2021: 195; Aydemir III, 2017:206). Sina Akşin, isyanın Kürtler arasında çıktığı için Kürtçü öğelerin bulunmasının doğal olduğunu, hareketin başında ya da sonunda Kürt milliyetçilerinin olmaması nedeniyle ayaklanmayı, bir Kürt ulusal hareketi olarak tanımlamanın yeterli olmayacağı görüşündedir. Ayrıca isyandaki şiarların ulusçu değil, dinsel-feodal nitelikli olduğunu belirtir (2021:195).

Doğu illerinde sıkı yönetim ilan eden hükümet, Vatana İhanet Kanunu’nda değişiklik yaparak, dinin siyasete alet edilemeyeceğini ekler (Zürcher, 2020:204). Tedbirlerin yeterli görülmemesi üzerine hükümete geniş yetkiler tanıyan Takrir-i Sükûn kanunu kabul edilir. İstiklâl Mahkemeleri tekrar kurulur. Alınan önlemler ve geniş bir askerî harekât neticesinde isyan bastırılır (Akşin, 2021:195). İsyanın bastırılmasından sonra Terakkiperver Fırka kapatılır. Kapatılma nedeni olarak, partinin kuruluş çalışmaları için isyan bölgesine gönderilen emekli bir valinin, mahkemeye göre iş birliği ve seferberlik aleyhine propaganda yapması gösterilir. Ayrıca partinin üye sayısını artırmak için dinsel unsurları kullanan iki parti mensubu ve partinin İstanbul’daki bir şubesinde yapılan aramalarda bulunan bazı belgeler neticesinde ilçe mutemedi tutuklanır. Bunlara dayanan Ankara İstiklal Mahkemesi, hükümeti, partinin kapatılması konusunda uyarır. Hükümet, Takrir-i Sükûn kanunun verdiği yetkiyle 3 Haziran 1925’te Terakkiperver Cumhuriyet Fırkası’nı kapatır. Böylece Cumhuriyet’in çok partili hayat deneyimi başarısızlıkla sonuçlanır (Ateş, 2016:235-236).

1.1.3. Laikliğin Anayasaya Eklenmesi Süreci

Hilafetin kaldırılması, eğitimin birleştirilmesi, Şeriye ve Evkaf Vekaletinin kaldırılması gibi uygulamalarla laiklik yolunda önemli adımlar atılır. Fakat 1924

Anayasası'nın laiklikle bağdaşmayan maddeleri bulunur. Bunlardan en önemlisi, devletin dininin İslam olduğun belirten maddedir. İlk olarak bu madde, 10 Nisan 1928'de Anayasa'da yapılan değişikliklerle kaldırılır. Düzenleme sırasında cumhurbaşkanı ve milletvekillerinin yeminlerindeki “vallahı” ifadesi değiştirilir. Din işlerinin düzenlenmesi vazifesini TBMM'ye yükleyen maddenin, Anayasa'dan çıkarılmasıyla bu görev TBMM'den alınır (Ateş, 2016:240). Bu değişikliklerle beraber laiklik yolunda daha büyük bir adım atılmış olur.

Anayasada 1928 yılında yapılan değişikliklerle birlikte devletin artık din üzerinde belirleyici rolü veya yaptırımı olmayacağı, din ve vicdan özgürlüğünün esas alındığı belirtilir. Bütün inkılapların temeli olan laikliğin 1937 yılında Anayasa'ya girmesiyle birlikte devlet, laik bir kimliğe kavuşur (Özçelik, 2010:34).

1.1.4. Çok Partili Hayat Denemesi ve Menemen Olayı

Cumhuriyetin ilanından itibaren hızla gerçekleştirilen inkılapların halka yeterince benimsetilememesi, birtakım tepkilere ve hoşnutsuzluğa yol açar. 1929 Ekim'inde patlak veren ve kısa sürede dünyayı etkisi altına ekonomik buhran da Türkiye'yi olumsuz etkiler. İktisadi sıkıntılar, halihazırdaki hoşnutsuzluğun artmasında ve yayılmasında etkili olur. Atatürk, yaşanan sosyo-ekonomik sıkıntıların, “hükümetin eleştirisiz ve denetimsiz bir konumda olmasından kaynaklandığı” düşüncesiyle bir muhalefet partisinin kurulmasını gerekli görür. Hem böylece hükümet daha etkin çalışmaya sevk edilebilir hem de baskılar nedeniyle gizli kalmış olan siyasi muhalefeti de ortaya çıkarabilirdi. Temelde yatan sebep ise demokrasinin bir gereği olan çok partili yaşamdır (Koçak, 2008:147; Akşin, 2021:204).

Atatürk, bu iş için yakın arkadaşı Fethi Okyar'ı görevlendirir. Başbakan İnönü'nün de katıldığı görüşmeler sonucu Fethi Bey'in partiyi kurması kararlaştırılır. Güvence isteyen Fethi Bey ile Atatürk arasında, sözleşmeyi andıran bir mektuplaşma sonucu parti 12 Ağustos 1930'da kurulur (Turan, 1995:294-296).

Serbest Cumhuriyet Fırkası kısa sürede büyük bir destek alarak iktidar seçeneği haline gelir. Partiye gösterilen ilgi, savunduğu politikalardan kaynaklanmaz. CHP'nin laiklik yönünde attığı adımlardan rahatsız olan kesimler ile ekonomik sıkıntıların bunalttığı kişilerden gelir (Ataay, 2020:148). Fethi Bey, 4 Eylül günü İzmir ziyaretinde kalabalık bir kitle tarafından karşılanır. Fakat ziyaret kanlı olaylarla noktalınır. İzmir'de yaşananlar CHP yöneticilerinde endişe ve korkuya neden olur. “Bu gidişin nerelere

varabileceğini kestiren Fethi Bey ve arkadaşları, 17 Kasım 1930'da" partiyi kapatırlar (Akşin, 2021: 205).

Partinin kapanmasından yaklaşık bir ay sonra İzmir'in Menemen ilçesinde gerici bir olay vuku bulur. 23 Aralık 1930 sabahı Giritli Mehmet ve adamları silahlı olarak çarşı içindeki Müftü Cami'ne gelir. Giritli Mehmet, sabah namazına gelmiş olan az sayıdaki cemaate kendini mehdi olarak tanıtır. Dini kurtarmaya geldiğini ve yetmiş bin kişilik halife ordusunun da yolda olduğu yalanını atar. Kasaba meydanında milleti yeşil sancak altında toplanmaya çağıran Giritli Mehmet, "şeriat isteyelim" diye seslenerek, şapka giyenleri kafir ilan eder (Turan, 1995: 312). Olaya müdahale eden Asteğmen Fehmi Kubilay'ı silahla yaraladıktan sonra başını kesip halka gösterirler. Olay yayılmadan kısa sürede bastırılır. Olayı gerçekleştirenlerin Nakşibendi tarikatına mensup oldukları söylenir (Akşin, 2021:205; Turan, 1995: 310).

Yaşanan bu olaylar yönetici sınıfta inkılaplar halk tarafından yeterince benimsenmediği düşüncesini doğurur. Bu sebeple "devrimlerin halka benimsetilmesi ve halkın aydınlatılması düşüncesiyle kültürel ve ideolojik bir hamle" başlatılır. Atatürkçülüğün sistematik bir ideolojiye dönüştürülerek topluma benimsetilmesi çalışmalarına girilir (Ataay, 2020: 149). İlk adımda Türk Ocakları dağıtılarak CHP'ye devredilir. Yerine 19 Şubat 1932 senesinde halkevleri (ve halkodaları) kurulur. Bu müesseselerin kurulmasında Menemen Olayının etkili olduğu kanaatinde olan Sina Akşin; baş kesmek gibi orta çağ zihniyetini yansıtan vahşetin Atatürk'ü derinden etkilediği için kültürel konulara önem verdiğini ifade eder (2021: 205). Halkevleri ve halkodaları, inkılapların halka benimsetilmesi amacını gerçekleştirme görevini yüklenir (Ataay, 2020: 151).

1.2. SOSYAL ALANDAKİ FAALİYETLER

1.2.1. Şapka Kanunu

İslam'da kıyafetin belli bir şeklinin olmadığını görürüz. Şer'i olarak da hiçbir kıyafete yasak koyulmuş değildir. Lâkin Müslümanları, kafirlere benzemekten alıkoyan, aynı kıyafetleri giymemesini sağlayan gelenekler bulunur. "Sarıkla kılınan iki rekât namaz, sarıksız kılınan yetmiş rekât namazdan efdaldır. Sarık şüphesiz iman ile küfrü birbirinden ayırır. Bir taifeyi taklit eden onlardan biri olur" gibi, Peygambere atfedilen bu vb. sözler; başka bir kavme ait giyim tarzını benimsediklerinde dinden çıkılacağına dair bir kanının oluşmasına yol açmıştır (Lewis, 2021: 140-141). Osmanlı döneminde ise kıyafet, özellikle başlık kişinin dinini, mesleğini ve toplumdaki statüsünü ifade eden bir

nitelikteydi. Bir Müslüman, gayrimüslim gibi giyinemezdi. Osmanlı zamanında kıyafet konusundaki ilk yenilik II. Mahmut tarafından gerçekleştirilir. Devlet memurlarının pantolon ve ceket giymesi uygulamasını başlatan II. Mahmut, sarık ve cübbeyi de yalnız ilmiyenin kullanımına sunar. Bu dönemde özellikle fes tartışma yaratmış, kendisine gavur padişah dahi denilmiştir. Din öne sürülerek karşı çıkılan fes, bir zaman sonra dini kimlik/simge haline gelir (Ateş, 2016: 255).

Atatürk, Türkiye'yi yalnız kurum ve zihniyet olarak değil, görünüş olarak da batılı yapmak ister. Çünkü bu inkılap Avrupa'ya, "Biz sizin gibi bir ülkeyiz, dolayısıyla sömürge olamayız, olmayız" mesajını açık bir şekilde sunacaktır (Akşin, 2021: 197). Bu sebeple 1925 senesi Ağustos'unda Kastamonu'ya yurt gezisine çıkar. Atatürk'ün elinde ve yanındakilerde Panama şapkası vardır. Burada yaptığı konuşmada; "Uygarlık öyle bir ateştir ki; ona kayıtsız olanları yakar, mahveder" diyerek niyetini belli eder. Ona göre, tarihte medeni olan Türk halkı, dış görünüşüyle de medeni olduğunu göstermek zorundadır. Hem o döneme kadar, sarık salt ilmiye sınıfı tarafından değil; aklına esen, özellikle de kendine din adamı süsü vermek isteyen herkes sarık sarabilirdi (Ateş, 2016: 255). Sonuç olarak 2 Eylül 1925'te çıkarılan bir kararname ile memurlara şapka giyme zorunluluğu getirilir. Dini görevi olmayan kimselerin ilmiye sınıfına ait kıyafetleri giymesi yasaklanır. Şapka Kanunu 28 Kasım'da yasalaşır. 15 Aralık'ta, sadece cami ve mescitlerdeki hocaların sarık kullanmasına izin verilmesi kararlaştırılmıştır (Aydemir, 2017: 230-231).

1.2.2. Tekke, Zaviye ve Türbelerin Kapatılması

Tekke ve zaviyelerin kapatılmasında, Doğuda yaşanan isyan önemli rol oynar. İnsanların dini inançlarını istismar eden, halkı maddî-manevî sömüren, birer miskinlik ve tembellik yuvasına dönüşmüş bu çağdışı kurumların kapatılması gerekli görülür (Özçelik, 2010:36). Doğu İstiklal Mahkemesi, isyanda, "şeyhlerin, müritlerin, din ve tarikat ticareti ile geçinenlerin oynadıkları menfi rolleri nazara alarak kendi bölgesindeki tekke ve zaviyelerin kapatılması lüzumuna" varır. Doğu İstiklâl Mahkemesi, tekke ve zaviyelerin kapatılması hususunda Ankara'ya bir uyarıda bulunur (Aydemir, 2017: 141). Atatürk'ün, Kastamonu gezisi sırasında halka hitap ederken söyledikleri, bu konuda izlenecek yolu gösterir: "Efendiler ve ey ulus; iyi biliniz ki, Türkiye Cumhuriyeti şeyhler, dervişler, müritler, meczuplar memleketi olamaz. En doğru, en gerçek tarikat, uygarlık tarikatıdır" (Ateş, 2016:256). Bu düşünce ve yaşanan olaylar ışığında tekke, zaviye ve türbeler 30 Kasım 1925'te kapatılır. Türbedarlık, şeyhlik, dervişlik, müritlik, çelebilik, üfürükçülük,

büyücülük, falcılık vd. unvan ve sıfatlarla, bu sıfatlara ait icralar yasaklanır (Aydemir, 2017:212).

Tekke ve zaviyelerin kapatılmasında önemli bir diğer etken ise, bu kurumların batıl inanç ve hurafelerin üretim yerleri olarak görülmesidir (Ataay, 2020: 141). Dini kullanan bu müesseselerin halk üzerindeki nüfuzları dolayısıyla güçlü bir muhalefet potansiyeline sahip olmaları da unutulmamalıdır. Elbette, çıkarılan bir kanun ile tekke mensuplarının/tarikatların, tamamen ortadan kalktığını söyleyemeyiz. Birçoğu yeraltına çekilerek faaliyetlerine gizlice devam ederler. Sonraki yıllarda birtakım olaylara imza atacaktırlar.

1.2.3. Zaman ve Değer Ölçülerinin Değişmesi

Osmanlı Devleti'nde takvim olarak başlangıçta Hicri Takvim kullanılır. Hicrî Takvim, mali işlerde birtakım zorluklara ve karmaşıklığa yol açması sebebiyle güneş esaslı bir takvim olan Rumi Takvim kullanılmaya başlanır. Cumhuriyet döneminde bu ikiliğe bir son verilerek 1 Ocak 1926'da Miladi Takvim ve milletlerarası saat sistemi kabul edilir. Yaklaşık beş yıl sonra da “okka, endaze” gibi ölçü birimlerinin yerine Batı ağırlık ve birimleri olan “metre, kilogram” vd. kabul edilir (Ateş, 2016: 257-258). Mete Tunçay, Batı takvim-saat ile ölçü birimlerinin alınması konusunda, “bu derece önemli olmamakla birlikte, yine İslam geleneklerinden ayrılma yönünden bir hareket sayılabilir” (1999: 230) yorumunu yapar.

1.2.4. Hafta Tatilinin Değişmesi

Osmanlı Devleti'nde hafta tatili konusunda belli bir düzenleme bulunmaz. Cuma gününün hafta tatili olması ise 1924 yılında gerçekleşir. İslam dininde özel bir yeri olan cuma günü olan hafta tatili, 27 Mayıs 1935'te pazar gününe alınır. Bunun yanı sıra Ramazan ve Kurban Bayramları resmî tatil günleri olur. Dini bayramların resmî tatil olmasına birtakım itirazlar da gelir. Örneğin Yakup Kadri, laik bir cumhuriyette dini bayramların resmî tatil olmasına itiraz eder (Tunçay, 1999: 228-229).

1.2.5. Kadınların Medeni Kanun'a ve Seçim Hakkına Kavuşması

Osmanlı hukuk sisteminden kalma Mecelle günün ihtiyaçlarını karşılayamamaktadır. Birçok hükmü kullanılmayan Mecellenin kaideleri, ana hatları itibarıyla dine dayanır. M. Esat Bozkurt bunu şöyle dile getirir: “Din kanunları, yürüyen ve değişen hayatın karşısında şekilden ve ölü kelimelerden fazla bir kıymet, bir mana ifade etmezler. Değişmemek, dinler için bir zarurettir. Bu sebeple dinlerin sadece, bir vicdan işi olarak kalması, çağdaş medeniyetin esaslarından ve eski medeniyetle yeni

medeniyetin en mühim farikalarından biridir.” Ona göre, din temelli kanunlar, uygulandığı toplumları geçmişe bağladığı gibi, ilerlemenin önündeki en büyük engeldir (Aydemir, 2017: 237-238). Çalışmalar sonucunda 17 Şubat 1926 yılında Medeni Kanun ve Borçlar Kanunu kabul edilir (Akşin, 2021:187).

Medeni Kanun ile birlikte kadın, aile hukuku, miras, evlilik, boşanma gibi konularda erkekle eşit bir konuma gelir. İş hayatında istediği mesleği yapabilme hakkını elde eder. Fakat kadın, siyasi hayatta hala erkeğin gerisindedir. İlk olarak 1930 yılında Belediyeler Kanunu ile kadınlara, belediyelerde seçme ve seçilme hakkı verilir. 2 Aralık 1934 yılında ise milletvekili seçme ve seçilme hakkını kazanırlar (Ateş, 2016:240). Kadın, siyasi hayata katılmasıyla erkekle her alanda eşit duruma gelir.

1.3. KÜLTÜREL ALANDAKİ FAALİYETLER

1.3.1. Tevhid-i Tedrisat Kanunu

Hilafetin kaldırıldığı gün çıkarılan Tevhid-i Tedrisat Kanunu ile bütün okullar MEB’e bağlanır. Mahalle mektepleri ve medreseler kapatılır. Eğitim sistemindeki ikiliğe son verilerek, eğitimin tek tip olarak laik bir anlayışla uygulanmasına karar verilir (Akşin, 2021:156). Dönemin Maarif Vekili Vasıf Çınar, medreseleri kapatmasının ardından şunları söyler: “On altı bin asker kaçağının ocağını söndürdüm. Bundan duyduğum zevk, Millî Mücadele’nin o heyecanlı devirlerinde duyduğum en yüksek zevklerden daha büyüktü” (Ayhan, 2000: 19). Kanunla birlikte devlet artık herkese ücretsiz ve zorunlu eğitim verecektir. Ayrıca kanun, dini hizmetlerin aksamaması için din adamı yetiştirme ve bu doğrultuda okullar açma görevini de MEB’e yükler (Aydemir, 2017:165).

1.3.2. Harf İnkılabı

Türkler tarafından yüzyıllardır kullanılan Arap alfabesi, Türkçenin yapısına uygun değildir. Arapça sessiz harfler bakımından zengin bir dil olmasına karşılık, sesli harfler yönünden fakirdir. Türkçe ise sesli harfler yönünden zengin olmakla birlikte, sessiz harfler yönünden Arapçaya kıyasla fakirdir. Bu alfabede Türkçe kelimelerin yazımı hususunda ortak/açık bir kural bulunmadığı gibi, yazım kurallarının öğrenilmesi ciddi zaman ve çaba ister. Harf değişimi/ıslahı konusu ilk olarak, Osmanlı döneminde Tanzimat ve II. Meşrutiyet yıllarında gündeme getirilir. Cumhuriyetin başlarında da gündeme getirilen harf sorunu tartışmalara neden olur. En büyük tepki ise muhafazakâr ve tutucu kesimden gelir (Zürcher, 2020: 223; Akşin, 2021: 202). Tepkilerin odağını ise harf değiştirmek suretiyle dinin de değiştirilmiş olacağı düşüncesini oluşturur. Onlara göre Arap harfleri İslam’ın alfabesidir (Ateş, 2016: 248).

Harf inkılabı için çalışmalar 1928 senesinin başında başlar. Bizzat Mustafa Kemal'in yönettiği uzmanlardan kurulu bir komisyon, Türkçeye en uygun ve kolay alfabeyi tespiti uğraşır. Çalışmalar esnasında uluslararası rakamların kullanılması kabul edilir. 9 Ağustos 1928'de Mustafa Kemal tarafından yeni Türk harflerinin kabul edileceği açıklanır. Yeni alfabe 1 Kasım 1928'de yasalaşır (Aydemir, 2017: 299).

Harf inkılabının amacı hem okuryazarlığı kolaylaştırmak hem de kısa sürede bu sayıyı artırmaktır. Diğer bir amaç ise batıya entegre olmaktır. Bu konuda bazı araştırmacılar, İslami geleneklerle olan bağın koparılmasının, Batı'nın temsil ettiği uygarlığa atılan bir adım olduğunu ifade ederler (Lewis, 2021: 374; Zürcher, 2020: 223).

1.3.3. Dinin Millileştirilmesi

Cumhuriyet dönemindeki inkıpların temelinde laiklik ilkesi yer alır. Bir ulus devlet inşa etmek amacıyla yapılan inkıaplarda “karşılaşılan başlıca engel ise Müslümanlıktır”. Çoğu Anadolu'nun eski kültüründen kalma, “pagan kaynaklardan gelme hurafeler ile kaderci inançlar zamanla Müslümanlığın içine katılarak dini öğretiler şeklinde kutsallaşmıştır” (Karpas, 2019: 145). Bu öğretiler ile dinsel değerler kılığında girmiş değişmeye direnen gelenekler (Berkes, 2020b: 93) çağdaşlaşmanın önünde engel teşkil ederler. Cumhuriyetin amacı, Müslümanlığın içinde yenileşmeye engel olan “dogmatizm ve kendi içine kapalılık niteliklerini” temizleyip, reform edilmiş modern ve milli bir İslam dinidir (Karpas, 2019: 146).

Dinde reform konusunu görüşmek ve MEB'e, üniversite kanalıyla önerilerde bulunmak amacıyla 1928 yılında İstanbul Üniversitesi İlahiyat Fakültesi'nde M. Fuat Köprülü başkanlığında bir komisyon oluşturulur. Komisyonda ilahiyatçıların yanı sıra mantık, psikoloji, felsefe uzmanları da yer alır. Komisyonun düzenlediği rapor 1928 yılı Haziran'ında yayınlanır. Raporda ilk olarak dinin toplumsal bir kurum olduğu ifade edilir. Toplumun diğer kurumları gibi dinin de toplumsal hayatın ihtiyaçlarını karşılaması için değişme ve gelişme sürecine uyması gerektiği belirtilir. Raporun devamında şunlar yazılıdır: “Toplumun modern görüşleri karşısında böyle bir reformun mistik ve akıl dışı unsurların işleyişinden çıkmasını beklemek, gereken zemin ne kadar hazır olursa olsun, hemen hemen imkansızdır. Ahlaki ve ekonomik yaşam gibi dinsel yaşam da bilime paralel olarak reform geçirmeli, öyle ki diğer kurumlarla uyum için olsun...” (Lewis, 2021: 558).

Bu amaçların gerçekleştirilebilmesi için komisyon önerilerini dört başlık altında toplar. Bunlar, “ibadet biçimi”, “ibadetin dili”, “ibadetin niteliği” ve “ibadetin düşünce

yönü"dür. "İbadetin biçimi"nde camilerin temiz, düzenli olması, oturulacak sıraların ve dolapların bulunması, insanların temiz ayakkabılarıyla girmesinden söz edilir. "İbadetin dili"nde ibadetin Türkçe yapılması, hiçbir dua ve hutbenin Arapça olmaması, ulusal dilde olması gerekliliği belirtilir. "İbadetin niteliği"nde, camilerde eğitimli müzisyenlere ve enstrümanlara yer verilerek ibadetin güzel, ahlaki bir cezbe içinde yapılması önerilir. Son başlıkta ise "matbu ve standart hutbelerin yerini gerçekten dini rehberlik"lerin alması ve bunun da felsefe eğitimine sahip hatiplerin yetkisinde olması tavsiye edilir (Lewis, 2021: 558-559).

Komisyonun sunduğu tavsiyelerden "ibadetin dili" haricinde diğerleri iltifat görmez. İbadetin Türkçeleştirilmesi hususundaki çalışmalar ilk adımda Ziya Gökalp'in yolunu çizmiş olduğu ezan ve kametin Türkçeleştirilmesiyle başlar. İlk Türkçe ezan 30 Ocak 1932'de Ayasofya Cami'nde okunur. Kur'an'ın ve hadislerin Türkçeleştirilmesi ve camilerde Türkçe olarak okunması çalışmaları da başlatılır (Lewis, 2021: 560). Türkçe ezandan kısa süre önce Hafız Yaşar Okur, 22 Ocak 1932 tarihinde Yerebatan Cami'nde Yasin suresini önce Arapça, daha sonra Türkçe olarak okur. 29 Ocak 1932 yılında Sultan Ahmet'te "sekiz ayrı hafız Türkçe olarak Kur'an'dan muhtelif yerler okur." Kadir Gecesi'ne denk gelen 3 Şubat 1932'de ise Ayasofya'da tekbir Türkçe olarak söylenir (Aydar, 2007: 88).

Din alanında yapılan bu Türkçeleştirme faaliyetleri, Türk halkının inandığı, canı gönülden bağlı olduğu dinini layığıyla anlayabilmesi ve cehaletten kurtulması gayesini taşır. Doğrusu herkesin Arapçayı bilmesine imkân yoktur. O halde halk okuduğunu anlamalıdır. Kur'an'ın Türkçeye tercüme görevi ilk önce, alanın en yetkili kişilerinden Mehmet Akif'e verilir. Fakat Mehmet Akif, kendi yaptığı tercümenin camilerde kullanılacağı kaygısı nedeniyle aldığı ücreti geri vererek sözleşmeyi fesheder. Bunun üzerine tercüme görevi, tefsir işini de yapmakta olan Elmalılı Hamdi Efendi'ye tevdi edilir. En güvenilir hadis kitabı olarak bilinen Sahih-i Buhari'nin tercüme ve şerhini de Ahmet Naim Efendi yapar (Aydar, 2007: 76).

1924 yılında medreselerin kapatılması sonrası, dini okul açma ve din adamı yetiştirme vazifesi MEB'e yüklenmişti. İlk adımda bakanlık tarafından imam-hatip okulları ve İstanbul Üniversitesi bünyesinde İlahiyat Fakültesi (Süleymaniye Medresesi, fakülte olarak yeniden düzenlenir) açılır. 1928 yılında Anayasa'dan devletin dinini belirten ibarenin çıkarılmasından sonra zorunlu din dersleri de kaldırılmaya başlanır. Önce 1930'da şehir okullarından, daha sonra 1932'de köy okullarından din dersi kaldırılır

(Berkes, 2020: 533). 1929 senesinde – Arap kültüründen kopuşu simgeleyen – ortaöğretimden Arapça-Farsça dersler kaldırılır. Bu durum öğrencilerin hem sayısında hem de yetkinliğinde bir düşüşe neden olur. 1933 yılına gelindiğinde 284 öğrencisi olan İlahiyat Fakültesi'nin öğrenci sayısı yirmiye düşer. Aynı yıl içinde kapatılarak yerine Şarkiyat Enstitüsü açılır. İmam-hatip okulları da benzer bir kaderi yaşar. Zaman içinde azalan öğrenci sayısı nedeniyle kalan son iki okul da 1932 yılında kapanır (Lewis, 2021: 559). Din eğitiminin devam ettiği süreçte derslerde; “İslam imanı ile dini ve milli imanın birliği sağladığı, Hz. Muhammed'in örnek ahlakı, sadakaların hayır kurumlarına da verilebileceği, milli ve dini bayramlar, İslam'da bağnazlığın yer almadığı, Ehlibeyt, İslam dininde aklın her şeyden üstün olduğu, din işleri ile dünya işlerinin ayrılığı gibi konular” işlenir (Kara, 2017: 127). Derslerde genç cumhuriyetin yaptığı inkılaplarla, düşünce anlayışının öğrencilere benimsetilmesi amacı dikkat çeker. Din derslerinin kaldırılması ve imam-hatip okullarının kapanmasından sonra din adamları yetiştirme işi Diyanet İşleri Reisliği denetimindeki Kur'an kurslarında devam eder. Din eğitimi ise 1948 yılına kadar örgün eğitimin dışında camilerde imam veya Kur'an'ı bilen hocalarca veya aile tarafından verilir (Kara, 2017: 127).

2. İNÖNÜ DÖNEMİ (1938-1950)

2.1. İKİNCİ DÜNYA SAVAŞI YILLARI

Atatürk'ün vefatından sonra cumhurbaşkanlığına İsmet İnönü seçilir. Atatürk'ün ölümüyle oluşan yetki boşluğunu doldurmak için, CHP olağanüstü kongresinde Atatürk'e “ebedi şef”, İnönü'ye “milli şef” unvanları verilir (Akşin,2021:232). İnönü böylece siyasi mevkinin pekiştirir.

Atatürk'ün ölümü sonrası yeni dönemde basında inkılapların kaldırılacağını ima eden bazı söylentiler dikkati çeker. İnönü'nün, cumhurbaşkanı olarak yaptığı ilk konuşmada inkılaplara bağlılığını belirtmesi, bu söylentilere bir nevi cevap verir (Koçak I,1996:143). Nitekim bu dönemde laikleşme devam ettiği gibi, inkılapların yaygınlaşması ve kökleşmesi için çalışılır. Bu amaçla eğitim ve kültür sahaları etkin olarak kullanılır. Laiklik de dine taviz verilmeksizin katı şekilde uygulanır (Esenkaya, 1995:134).

Avrupa'da başlayan II. Dünya Savaşı, Türkiye'de başta ekonomi olmak üzere sosyal ve siyasal sorunlara yol açar. Savaş sonuna kadar tarafsızlığını koruyan Türkiye, savaşın içte ve dışta yarattığı etkileri derinden yaşar. Savaşın sıkıntılı günlerinde ülkenin iç güvenliğini sağlama düşüncesiyle inkılaplar konusunda tavizsiz bir yaklaşım sergilenir. Laiklik karşıtı hareketlerin oluşmasına fırsat verilmez. Atatürk döneminde uygulanmaya

başlanmış olan Türkçe ezan, 2 Haziran 1941’de kanunlaşır. Arapça ezan ve kamet okuyanlara ceza öngören bir güvenceye alınır. Aynı yıl içinde şapka kanununu ihlal edenlere verilen cezalar artırılır. Bir araştırma kurumu görevi gören İslam Tetkikleri Enstitüsü kapatılır. Türkçe namaz teşebbüsleri, sonuçsuz kalsa da devam eder. Tekke ve zaviyelerin kapatılmasıyla ilgili kanuna yeni eklemeler yapılarak cezalar artırılır. Diyanetin cami ve din hizmetlerindeki – vaaz ve hutbe konularında – kısıtlamalar sertleştirilir (Esenkaya, 1995:30-39,134-135).

Savaşın sıkıntıları günlerinde Türkiye, her an savaşa dahil olma kaygısı sebebiyle genç nüfusun büyük çoğunluğunu askere alır. Genç nüfusun askere alınması, orduda moral eğitimi yapma ihtiyacını doğurur. Bu sebeple 1940 Mayıs’ında Genelkurmay tarafından askeri imamlar tekrar orduya alınır. Bu uygulamayı 1942 yılında Mareşal Fevzi Çakmak’ın da gayretleriyle askeri okullarda din eğitiminin başlaması izler (Esenkaya,1995:30).

2.1.1. Köy Enstitüleri

Dönemin önemli gelişmelerinden birisi” Köy Enstitüleri”nin kurulmasıdır. İnönü’nün cumhurbaşkanı olduğu dönem için inkılapların henüz kökleştiği veya tamamlandığı söylenemez. İnkılaplar nüfusun büyük bir bölümünün yaşadığı kırsal bölgelere inememiştir. Bazı bölgelerde şeyhlik ve ağalık düzeni devam etmekteydi. Bu halkanın kırılması için cehaletle mücadelede eğitim, köylere kadar götürülmesi, teşkilatlanması gereklidir. Köy ve köylü hem iktisadi hem de sosyal açıdan gelişmelidir (Aydemir, 2011: 57-58). Ayrıca 1940’lar Türkiye’sindeki köylerde okul, yok denecek kadar azdır. Okul bulunan köylerdeki şehirli öğretmenler, köylüyü tanımaması ve köy hayatına uyum sağlayamaması gibi sebeplerle başarısız olurlar. Fakat enstitülerde köy yaşamını ve insanını tanıyan, aynı dili konuşabilen köy gençleri; laik ve pozitivist anlayışla eğitilirken uygulamalı olarak çağın modern tarım teknikleri eğitimini de alırlar. Enstitülerden mezun olanlar salt öğretmen değil, “hem çağdaş tarımcı hem yapı ve marangozluktan anlayan, asgari sağlık bilgileri olan, köylünün hükümet kapısındaki işlerini çözebilecek, onlarla iletişim kurabilecek insanlardır” (Akşin, 2021: 238). Çünkü köylünün tek sıkıntısı okuma-yazma değildir. Bulaşıcı hastalıklar, ilkel yöntemle yapılan tarım, teknik bilgidir. Köyün kalkınması köylünün aydınlanmasından geçmektedir. Köylü bilinçlendirilmeli ki, her ne amaçla olursa olsun kimse, kendi menfaatleri için köylüyü istismar edemesin. Bu yönüyle enstitüler, cumhuriyetin doğal bir savunma refleksi geliştirmiş olduğu “irticaya ve taassuba karşı yürütülen mücadelenin de mekanları olarak

algılanmıştır.” İsmail Hakkı Tonguç bir yazısında buralarda “yetiştirilen çocukların, skolastiğe köle olmaktan kurtarılmaya” çalışıldığını ifade eder (Dikici, 2008: 181). Köy enstitüleri Atatürk inkılaplarının, laik anlayışın kırsal kesime ulaşmasında ve kök salabilmesinde başat rolü oynar ve oldukça da başarılı olur. Fakat Tonguç’un ifade ettiği gibi “sarıklı köy hocasının yerini almaya” çalışan (Dikici, 2008: 181) öğretmenlerin, köydeki feodal yapıyı kırmaya başlamaları, köylünün okumasına ve bilinçlenmesine karşı olan başta gerici olmak üzere, siyasette ağırlığı olan toprak ağalarının tepkisini çeker. Enstitülere yöneltilen komünizm ve dinsizlik suçlamaları, hükümetin hem parti içi hem de parti dışındaki muhalefete karşı koyamaması nedeniyle önce Köy Öğretmen Okulları’na dönüştürülür. Demokrat Parti döneminde de varlıklarını yitirirler (Aysal, 2005: 279; Ataay, 2020: 156-157).

2.2. ÇOK PARTİLİ HAYAT

Savaş yıllarında laiklik konusu pek gündeme gelmemiş, uygulanmasındaki hassasiyet devam etmiştir. Burada savaşın neden olduğu önceliklerin yanı sıra bir muhalefet partisinin eksikliğinin etkili olduğu söylenebilir. Nitekim daha önceki çok partili hayat denemelerinde gerici kesimler harekete geçmişlerdi. Yine de savaşın sonuna kadar gerici hareketlerin yakından takibi, tavizsiz tutumun devam etmesi dolayısıyla açıktan bir faaliyet görülmemiştir.

Savaş yıllarında alınan ekonomik, siyasi ve toplumsal tedbirler, artan enflasyon ve Varlık Vergisi, yaygın bir hoşnutsuzluğa yol açar. İnönü, memleketteki olumsuz havayı dağıtmak için – dış faktörlerin de etkisiyle – yeni siyasi partilerin iyi karşılanacağını söyler. Siyasi alanda başlayan liberalleşme, demokrasi tartışmalarının yanında dini de içine alır. Çok partili rejimin gereklerinden olan iktidar mücadelesinde halkın desteğini almak için partilerin, din konusunu tartışmaları kaçınılmazdır ki, bu tartışmalar Demokrat Parti’nin kurulmasından sonra başlar (Karpas, 2019: 229, 351).

Demokrat Parti’nin kuruluşunun üzerinden çok zaman geçmeden halktan ciddi bir destek görmesi, CHP cephesinde endişeye yol açar. Taban desteğini kaybetmeye başlayan CHP, mevcut konumunu korumak için halkın isteklerine yanıt vermesi gerektiğini kavrar. Tek parti döneminin sona ermesiyle beraber laik düzene karşı sesler de yükselmeye başlar. Aslında her iki parti de – ki buna Millet Partisi de dahildir – programlarında laikliği benimsemişlerdir. Fakat DP, CHP’ye göre daha ılımlı bir yaklaşım sergilerken, Millet Partisi ise “din müesseselerine ve milli ananelere hürmetkâr” olduğunu belirtir (Tunaya, 1998: 13). Partilerin oy kapma yarışında İslamcı fikirlere göz yumması,

tartışmaların ağırlık noktasının din olması “toplumda uyumuş veya bastırılmış durumda olan eski gelenekler ve İslamcı cereyanların canlanmaya” başlamasına yol açar (Esenkaya, 1995: 54).

DP’nin beklenmedik yükselişi karşısında CHP, din politikasını gözden geçirmek lüzumunu hisseder. Aralık 1947’de düzenlenen kurultayda laikliğin yeniden tanımlanması meselesini ele alır. Kurultayda gelenekçi cephe laikliği reddetmemekle birlikte, uygulandığı sertliğin yumuşatılmasını ve dine gerekli önemin verilerek din eğitiminin biraz daha serbest bırakılmasını önerir (Tunaya, 1998: 18-19; Karpat, 2019: 357). Din alanında verilmesi teklif edilen tavizler kısaca şöyledir:

“1 – Türk ve din büyüklerinin türbeleri halkın ziyaretine açılmalı. 2 – Haftada birer saatlik din dersleri, velilerin yazılı müracaatıyla öğrencilere verilmek şartıyla ilk ve orta okul müfredatına dahil edilmeli. 3 – CHP’nin din eğitimine önem verdiğini belirten bir madde parti programına konulmalı. 4 – Parti programı, CHP’nin ilkokullarda seçmeli din derslerine başlayacağını ilan etmeli. 5 – Milli Eğitim Bakanlığı programı da seçmeli din derslerinin ilkokulların müfredatına konulacağını açıkça belirtmeli. 6 – Din eğitimi veren yüksek okullar açılmalı. 7 – İmam-hatip okulları yeniden açılmalı” (Esenkaya, 1995: 57-58). Teklifler birçok kişi tarafından desteklenir. Mesela Sinan Tekelioğlu, “Diyanet İşleri Reisliği bir iş yapmıyor. Var ama eli kolu bağlı. Hristiyan ve Musevi cemaatler kendileri için mektep açmışlar, din adamı yetiştirmişler. Köylülerimizin ise ölümlerini gömecek adamları bile yoktur” (Esenkaya, 1995: 58) der.

Behçet Kemal Çağlar kara taassuba ve kızıl emperyalizme düşman olduğunu ifade ederek, kongreyi örümcekli kafalara karşı uyarır: “Mustafa Kemal adında bir dev onları taassubun uçurumundan bugünün aydınlığına çıkarmıştı. (...) Yüzyıllar boyunca geri kalma da sadece din yüzünden olmuştu” (Jaschke, 1972: 99).

Kurultay, gelenekçi önerileri reddederek devrimci tavrını ortaya koyar. Dine taviz konusundaki teklifleri ise parti kuruluna ve kabineye sunmaya karar verir. Din eğitimi ile ilgili konular 1948-49 senelerinde meclise sunulur. 1949 Şubat’ında velilerin isteğine bağlı olarak ilkokul programlarına ihtiyari din dersleri konulur. Yine 1949 yılı başlarında ehliyetli din adamı yetiştirmek için imam-hatip kursları açılır. Ortaokul seviyesinde olan bu kurslar daha sonra imam-hatip okullarına dönüştürülür. CHP iktidarının son zamanlarında din adamlarının idaresi tekrar DİB’e verilir. Başbakan Şemsettin Günaltay, İlahiyat Fakültesi’nin açılacağını bildirir. Ankara Üniversitesi Senatosu 7 Ocak 1949 toplantısında fakülteyi açma kararı verir. Tekke, zaviye ve türbelerin kapatılması kanununda değişikliğe gidilir. Bazı tanınmış din ve devlet büyüklerinin türbelerinin açılması kararlaştırılır (Tunaya, 1998: 43-44).

Din konusunda yaşanan tartışmalar başlarda laiklik ilkesine karşı açık bir faaliyete yol açmaz. Fakat din hürriyetinin genişlemesiyle bastırılmış ve/veya gizlenmiş cereyanlar

ortaya çıkmaya başlar. Bu dönemde gelen irticai hareketlerden ilkin Ticaniler adıyla bilinen tarikat mensubu kişiler gerçekleştirir. Yollarda, adliye koridorlarında, TBMM'nin bahçesinde yasak olmasına rağmen yüksek sesle Arapça ezan okurlar. Ticaniler faaliyetlerine DP döneminde de devam eder (Tunaya, 1998: 46). Bir diğer yaşanan olay ise Mareşal Fevzi Çakmak'ın cenaze töreninde vuku bulur. Kemal H. Karpat, cenaze töreninde yaşananları 31 Mart Vakası olarak bilinen irtica hareketine benzetir. Yüz binlerce kişinin katıldığı törende İstanbul'daki tüm dükkanlar saygı göstergesi olarak kapatılmaya zorlanır. Ezan kanuna aykırı olarak Arapça okunur. Modernizme, laikliğe, inkılaba karşı düşmanlık gösterilir (2019: 362).

Törende yaşananlar siyasi partiler üzerinde soğuk duş etkisi yaratsa da dini vaatler bol keseden verilmeye devam eder. Özellikle partilerin denetimden uzak taşra teşkilatları, sonuçlara aldırmadan din propagandası yapar (Karpat,2019:363).

3. DEMOKRAT PARTİ DÖNEMİ (1950-1960)

3.1. DEMOKRAT PARTİ'NİN DİNİ ALANDAKİ UYGULAMALARI

14 Mayıs 1950 seçiminde Demokrat Parti'nin zaferi, dinci/muhafazakâr çevreler tarafından “İslam'ın zaferi” olarak karşılanır. DP'nin bu zaferi kazanmasında, CHP'nin uyguladığı laiklik politikasına karşı olan dini/muhafazakâr kesimin büyük ölçüde desteğini alması etkili olmuştur. DP başa gelirken verdiği vaatlerle destekçilerinde beklenti yaratmıştır.

Başbakan Adnan Menderes 29 Mayıs 1950'de okuduğu hükümet programında inkılapları ele alarak, “seçim beyannâmemizde yazıldığı üzere, millete mal olmuş inkılâplarımızı mahfuz tutacağız” (Azak, 2019: 134) diyerek inkılapları bütün olmaktan çıkarır. Artık laiklik dahil tutmamış bütün devrimler kaldırılabilir (Tunaya, 1998: 47-48). İnkılaplar parçalanırken tutmuş veya tutmamış ayrımının neye göre yapılacağı belirtilmez. DP bu tasnifle beraber kendisini Atatürkçü ve laik bir parti olarak gösterirken (Sitembölükbaşı, 1995: 56-57), diğer yandan laiklik ilkesini zedelemeyen birtakım şeyleri geriye döndürebilecektir. Menderes, konuşmasının devamında irticaya fırsat vermeyeceklerini belirtirken, katı laiklik anlayışı yerine laikliğin daha liberal bir tanımını yapar:

“... İrticai tahrike asla müsâade etmemekle beraber din ve vicdan hürriyetlerinin icaplarına riayet edeceğiz. Hakiki layikliğin mânasını biz böyle anlamaktayız. Programımızda da sarahaten ifade edildiği gibi, hakiki laikliği dinin Devlet siyasetiyle hiçbir ilgisi bulunmaması ve hiçbir din düşüncesinin kanunların tanzim ve tatbikinde müessir olmaması şeklinde anlıyoruz. Bu itibarla gerek din dersleri meselesinde gerekse din adamlarını yetiştirecek

yüksek müesseselerin faaliyete geçmesi hususunda icabeden tedbirleri süratla ittihaz etmek kararındayız.” (Azak, 2019: 134).

Nitekim DP, dini hürriyetin genişlemesiyle ortaya çıkan gerici hareketlere fırsat vermez. Aslında DP, muhafazakâr çevrelere taviz vermemiş, bu çevrelerin desteklerini alarak belirli sınırlar dahilinde kontrol etmek amacı gütmüştür. Fakat bu durum ekonomik başarısızlığa paralel olarak değişir. Kaybetmeye başladığı halk desteğini kazanmak için din vurgusunu artırır ve gerici çevrelere yüzmeye başlar (Tunaya, 1998: 49).

3.1.1. Arapça Ezan

Demokrat Parti iktidara gelir gelmez, ilk olarak Arapça ezan konusunu ele alır. Seçim zamanında çokça işlenen bu temanın çözümü konusunda Menderes, okuduğu programla gerekli zemini hazırlar. Türkçe ezan, halk tarafından benimsenmediği için tutmamış bir inkılâptır. Menderes, 5 Haziran 1950 tarihli Zafer gazetesinde “Arapça ezana müsaade ediliyor” başlığıyla yayımlanan röportajında, Arapça ezan meselesine ilişkin değerlendirmelerde bulunur. Menderese göre, Türkçe ezan Atatürk’ün birtakım inkılâplara başlamadan önce taassup zihniyetiyle mücadelesinden doğmuş zorunlu bir tedbirdir. Fakat aradan geçen yıllardan sonra bu tedbire artık lüzum yoktur. Yasağı devam ettirmenin vicdan hürriyetine uygun düşmediği için meselenin laiklik ve vicdan hürriyeti bakımından halledileceğini belirtir (Zafer, 5 Haziran 1950).

Arapça ezan yasağının kaldırılması yönündeki tasarı 16 Haziran 1950’de meclise sunulur ve büyük bir çoğunlukla kabul edilir. Ceza Kanunu’nda değişiklik yapılarak “Arapça ezan ve kamet okuyanlar” ifadesi çıkarılır. Türkçe ezan yasaklanmamakla birlikte tercih din görevlilerine bırakılır. Yasa DP ve CHP grubunun ortak oylarıyla geçer (Sitembölükbaşı, 1995: 57-59; Dikici, 2006: 94-96). Arapça ezan aydınlar arasında hoşnutsuzluk yaratmasına karşın, köylü ve kasabalılar hoşnut olurlar. “Çünkü onlara göre duaların, özellikle ezanın Türkçesi, Arapçasında mevcut olan mistik çekicilikten bir hayli yoksundur” (Karpas, 2019: 363-364).

3.1.2. Devlet Radyosunda Kur’an Yayınları

Arapça ezan yasağının kaldırılmasından sonra DP, halktan gelen istekler üzerine devlet radyolarından dinî yayınlar yapılmasına izin verir. Yayınlar 7 Temmuz 1950 tarihinde başlar. Ramazan ayı boyunca sabah ve akşam, her biri on dakika olmak üzere iki kere, diğer aylarda ise haftada bir kere Cuma sabahları dinî yayınlar yapılır. Demokratlar bu uygulamalarını halkın istekleri doğrultusunda yapıldığını belirterek savunurlar. CHP ise bu kararı laikliğin ihlali olarak değerlendirir. İlerleyen yıllarda

DİB'e, halkı dini konularda aydınlatması için devlet radyosunda dini, ahlaki ve sosyal içerikli program yapma izni de verilir (Sistembölükbaşı, 1995: 80, 101). Dini yayınlar da ezan yasağında olduğu gibi halk tarafından memnuniyetle karşılanır.

3.1.3. Din Derslerinin İlk ve Ortaokul Müfredatına Alınması

1949 yılında CHP, siyasi kaygılar nedeniyle ilkokullarda velilerin isteğine bağlı olarak ihtiyari din dersi koyar. DP döneminde CHP, müfredat dışı seçmeli din derslerini eleştirir. Eleştiriler sonucunda 4 Kasım 1950 tarihinde din dersleri okul müfredatına alınır. Bir önceki dönem din derslerinin tercih oranının yüksek olduğunu göz önünde bulunduran hükümet, dilekçe ile müracaat etme şartını kaldırır. Artık çocuğunun din bilgisi dersi almasını istemeyen veliler, bir dilekçe ile okul idaresine bildireceklerdir. Başlarda sınıf geçmeye etkisi olmayan din dersine, geçer not alma şartı getirilir (Sitembölükbaşı, 1995: 77-78). Din dersi aldırarak istemeyen velilerin dilekçe ile başvuruda bulunma şartı, insanların dini kanaatlerini belli etmek mecburiyetinde bıraktığı için toplum baskısıyla karşı karşıya gelmelerine olanak tanır.

Din derslerinin müfredata alınmasını halk memnuniyetle karşılar. Hatta köylerde okula gönderilmeyen kız çocukları okula gönderilmeye başlanır. Halkın yoğun ilgisi, din derslerinin ilkokuldan sonra ortaokul ve lise müfredatına da konulmasını beraberinde getirir. 1956 senesinde A. Menderes ve dönemin Millî Eğitim Bakanı Ahmet Özel, din bilgisi derslerinin ortaokullara da konulmasının uygun olacağını açıklar. 13 Ağustos 1956'da alınan kararlar ortaokullar ile dengi okullara da din bilgisi dersi konulur. Çocuğunun din dersi almasını istemeyen veliler yine dilekçe ile müracaat edebileceklerdir (Sitembölükbaşı, 1995: 77-79).

3.1.4. İmam-Hatip Okullarının Açılması

Tevhid-i Tedrisat Kanunu, dini hizmetlerin devamı için din adamı yetiştirme vazifesini MEB'e vermiştir. Fakat açılan okullardaki öğrenci sayılarının zaman içinde azalması sebebiyle okullar kapatılır. "Söz konusu okulların kapatılmasıyla, Diyanet İşleri Başkanlığı'na eleman yetiştirecek bir kurum da kalmamış oluyordu. Oysa din adamına olan gereksinim toplumda bir gerçektir ve bu alandaki boşluğu Nurcular, Ticaniler, Nakşibendiler... gibi yasadışı örgütler dolduruyordu" (Nal, 2005: 159).

1951-52 öğretim yılından itibaren imam-hatip okulları açılmaya başlanır. Okullar büyük bir sevinçle karşılanmış, finansal açıdan çok yüksek oranda halkın bağışlarıyla desteklenmiştir. Okulların ihtiyaçlarını karşılamak için gönüllü vatandaşlar bir araya gelerek dernekler kurar. Derneklerin sayısı okulların sayısına paralel olarak artış gösterir.

Okullarda verilen eğitim, dört ve üç yıl olmak üzere ikiye ayrılır. Dört yıllık eğitim alanlar istedikleri takdirde köy, kasaba, bucak gibi yerlerde imam olarak göreve başlama hakkına sahiptir. Üç yıl daha devam edip sınavları geçenler lise diploması almaya kazanarak İlahiyat Fakültesine kabul edilme hakkına sahip olurlar. Okutulan dersler ise kültür ve meslek dersleri olmak üzere ikiye ayrılır. Toplam yirmi yedi dersin on yedisi kültür, on tanesini meslek dersleri oluşturur. Bunun böyle olmasının sebepleri vardır:

“kültür dersleri olmaksızın imam-hatip okullarının klasik Osmanlı din eğitimini andırabileceğinden ve yetiştirecekleri insanların da müspet ilimlerden habersiz olarak dini yanlış yorumlayabileceğinden endişe etmekte ve bu yüzden de kültür derslerini zorunlu görmekteydi. Kültür derslerinin müfredata konulmasının gayesi, açıkça ifade edildiği gibi, modern bir düşünce yapısına sahip din adamları yetiştirmektir” (Sitembölükbaşı, 1995:82-86).

Hükümet din eğitimini devlet denetiminde tutmak ve aydın din adamları yetiştirmek ister. 1952 yılında Tevfik İleri'nin gönderdiği bir genelgede, “kimi yerlerde cahil kişilerin okul çağındaki çocuklara mahalle mekteplerinde, yasalara aykırı olarak, Arap harfleriyle eğitim verdiklerinin saptandığını belirterek bunlar hakkında yasal işlem yapılmasını istiyordu.” Din eğitiminin devlet denetiminde bulunması, İslamcı kesimi rahatsız ederken halk bu durumdan hoşnuttur (Nal, 2005: 159-160).

1952 yılından sonra imam-hatip okullarının sayısının artması karşısında İlahiyat Fakültesi bu yerlerin öğretmen ihtiyacını karşılamakta yetersiz kaldı. Hem okulların öğretmen ihtiyacını karşılamak hem de buradan mezun olanlara yüksek eğitim imkânı sağlamak amacıyla 10 Haziran 1959 tarihinde dini okulların doruk noktasını teşkil eden Yüksek İslam Enstitüsü'nün açılması kararı kabul edildi (Sitembölükbaşı, 1995: 96).

3.1.5. Kur'an Kurslarının Genişlemesi

İmam-hatip kursları ilk olarak halkın dini konularda ihtiyaçlarına cevap verecek din adamları yetiştirmek amacıyla 1948-49 döneminde CHP tarafından açılır. Zamanla bu kursların din adamı yetiştirme konusunda yetersiz kalmaları nedeniyle DP hükümetince imam-hatip okulları açılır. Bu kurslar, okullarla birlikte varlıklarını devam ettirerek halkın taleplerine paralel olarak sayıları da artar. Kursların sayısı, imam-hatip okullarına kıyasla çok daha fazladır. Bunun sebebi kurs açmanın kolay ve ucuz olmasıdır. Her iki kurum da halkın desteğine dayanır. Kursun açılmasındaki ön şart, küçük de olsa bir binanın varlığıdır. Sonrasında Diyanet İşleri Bakanlığı maaşını kendi bütçesinden karşıladığı bir öğretmen tayin eder. Kurs masrafları, imam-hatip okullarında olduğu gibi gönüllü vatandaşlar tarafından kurulan derneklerden karşılanır (Sitembölükbaşı, 1995: 88-9).

Kursların çalışma şeklini ve amaçlarını düzenleyecek bir programı yoktur. Buralarda çalışan öğretmenler imam-hatip okullarının ikinci bölümünü tamamlayanlardan olmakla beraber ihtiyaç halinde ilk bölümü bitirenlerden de oluşur. Öğrencilerin ise en azından ilkokul mezunu ve Türkçeyi okur-yazar seviyesinde bilmeleri gereklidir. Haftada 24 saat yapılan öğretim iki bölüme ayrılır. İlk bölümü, bir yıl devam edip sınavı geçenlere Kur'an kursu mezuniyet diploması; üç yıl süren ikinci bölüm eğitimin sonunda hafızlık diploması verilir. 1950'lerde kurslardan mezun olanlar imam, vaiz, müftü olarak iş bulabilirler. Fakat zamanla artan din eğitimi ve yüksek dini öğretim kurumlarının teşekkülü sonrası müftülük ve vaizlik görevlerine kabul edilmemeye başlanır. İmam olarak göreve kabulleri devam eder (Sitembölükbaşı, 1995: 90).

3.2. DEMOKRAT PARTİ'NİN DİNİ ÇEVRELERE YÖNELİK DEĞİŞEN TUTUMU

3.2.1. Ticanî Eylemleri ve Atatürk'ü Koruma Kanunu

Ticanîlik bir tarikat olarak Türkiye'ye 1930 yılında girer. Cumhuriyet idaresine karşı silahlı Nakşibendilerden sonra 1949'da Ticanîler çıkmış ve Ankara (Çubuk ilçesi) ve Çorum (Şabanözü İlçesi)'da yayılmaya başlamıştır. Cumhuriyetin laik temellerine saldıran tarikatın amacı, "Tanrı emirlerini yerine getirip, peygamberin ahlakını temsil etmek" şeklinde özetlenmekle birlikte asıl amacın teokratik bir devlet düzeni olduğu açıktır. Atatürk inkılaplarını ve laikliği reddetmek, şeriatı temel almak hareketlerini destekleyen fikirlere sahiptir. Ticanîlere göre heykeller puttur ve kırmak gerekir. Türk İnkılabı dinsizlikten başka şey değildir. "Hükümet dinimizi tanımazsa isyan haktır." 1945'te başlayan olan çok partili hayat, bu tarz bir zihniyetin gelişebilmesi için gerekli ortamı hazırlar. Ticanîler bu uygun şartlar içinde seslerini yükseltmeye başlayarak, yukarıda da değindiğimiz gibi Türkçe Ezan Kanunu'nu tenkide başlar (Tunaya, 1998: 45-46).

CHP iktidarı zamanında başladıkları gösterilerine DP'nin muhafazakâr kesime yönelik tavizci ve hoşgörülü tavrından cesaret alarak faaliyetlerini devam ettiren Ticanîler, bu dönemdeki ilk eylemlerini 7 Şubat 1951 tarihinde Kırşehir'de Atatürk büstünü parçalayarak gerçekleştirirler. Atatürk'ün ölümünden 14 Mayıs 1950'ye kadar manevi varlığa beş, fotoğraflara on iki, heykel ve büstlere dört olmak üzere toplam altmış yedi tecavüz olayı bildirilmiştir. "Oysa 14 Mayıs 1950'den 1 Nisan 1951'e kadar söz konusu eylemlerin benzerleri on beşi bulmuştu. Eylemlerden dokuz tanesi büst ve heykel kırma biçiminde gerçekleştirilmiştir" (Nal, 2005: 154). Ticanîler sadece büst ve

heykellere saldırmakla kalmazlar. Ulus Meydanı'nda yeni moda kolsuz elbiseyle gezen kadınlara ustura ile saldırıda bulunurlar (Ortaylı ve Küçükkaya, 2012: 178).

Atatürk büst ve heykellerine yapılan saldırılar Demokrat Parti yöneticilerini rahatsız eder. Bu saldırılardan rahatsızlık duyan Cumhurbaşkanı Celal Bayar, saldırıların son bulması için bir kanun çıkarmak gerektiği konusunda A. Menderes'in dikkatini çeker. Kanunun çıkarılmasının amacı bazı dinî propaganda ve faaliyetleri hukuk yoluyla kısıtlamaktır (Sitembölükbaşı, 1995: 64). Çünkü saldırılar Atatürk büst ve heykelleri üzerinden bir anlamda Cumhuriyet'in dayandığı temelleri hedef alır. Demokrat Parti ise irticai hareketleri gerçekleştirenlere cesaret vermekle suçlanır. Hüseyin Cahit Yalçın, inkılap düşmanlarına cesareti Menderes'in, dolayısıyla Demokrat Parti'nin verdiğini söyler:

“Bizde ömür henüz bir seneyi bulmayan açık Atatürk düşmanlığı hareketinin, başka bir tabir ile irtica ve taassup cereyanının yavaş yavaş yol almakta olduğu görülüyor. Demokrat Partinin galebesini takip eden günlerde Atatürk aleyhine hücumla geçilmesi memlekette derhal umumi bir nefret galeyanı doldurdu. (...) Atatürk düşmanlarını ilk cesaretlendiren, onlara adeta taarruz işaretini veren Adnan Menderes olmuştur. Doğrudan doğruya Atatürk inkılabına hücumla o başladı” (Akşam, 1 Mart 1951).

Hüseyin Cahit Yalçın, devamında inkılapları millete mal olmuş ve olmamış şeklinde ikiye ayırarak bazılarının kaldırılabilceğini göstermesine bağlar.

Hükümet ilk adım olarak Mart 1951'de valilere, Atatürk'ün büst ve heykel, resimlerinin korunması için gerekli önlemlerin alınmasını emreden bir genelge gönderir. Büyük Doğu, Sebilürreşat ve İslamiyet gibi İslamcı yayınlara, Necip Fazıl gibi muhafazakarlara karşı davalar açılır (Ahmad, 2007: 466). 4 Mayıs 1951'de “Atatürk Aleyhine İşlenen Suçlar Hakkında Kanun Tasarısı” adıyla TBMM'ye sevk edilen ve Atatürk'ün resimlerine, büst ve heykellerine, kabrine söz veya yayın yoluyla yapılan tecavüzlere ceza öngören tasarıyı tartışmaya başlanır. Görüşmeler sırasında Atatürk'ün büst ve heykellerine yönelik saldırılar artarak devam eder. Sonunda Ticanilerin, başkentte Zafer Alanı'nda bulunan heykellere saldırmak cesaretini göstermeleri üzerine şeyhleri Kemal Pilavoğlu ve on bir müridi tutuklanır. Kanun tasarısı birçok muhalefetle karşılaşır. Fakat eylemlerin yaygınlaşması, tasarının kabul edilmesini kaçınılmaz duruma getirir. 25 Temmuz 1951'de tasarı kabul edilerek kanunlaşır (Nal, 2005: 154-156). Bu tasarıyla birlikte DP yöneticileri hem Atatürk'ün heykellerini ve reformlarını korumayı hem de “DP hükümetine iftira edilmesini” önlemeyi amaçlarlar (Ahmad, 2007: 66).

3.2.2. Malatya Suikastı ve Sonrası

Türkiye'nin saygı duyulan gazetecilerinden Vatan gazetesi sahibi ve başyazarı Ahmet Emin Yalman, 22 Kasım 1952 yılında Malatya'da Hüseyin Üzmez adında bir lise öğrencisi tarafından suikasta uğrar. DP'nin din hürriyeti konusunda attığı adımlar, irtica ile komünizm arasında fanatik sağı kollayan tutumu, bu saldırı sonucunda değişmeye başlar. Menderes'in sert tepki göstermesine neden olur. Bu olaya kadar DP'nin din konusunda hoşgörülü, müsamahakâr davranışlarından cesaret alan dinci muhafazakâr kesimler kendilerini çok serbest hissetmişlerdir. Ayrıca bu dönemde başat tehlike olarak görülen komünizme karşı dinin bir savunma aracı olarak kullanıldığını söyleyebiliriz (Nal, 2005: 161-62).

Ahmet Emin Yalman'ın yaralı olarak kurtulduğu suikast, CHP ve basın tarafından irticai ve laiklik karşıtı bir saldırı olarak lanse edilir. Yakalanan saldırganların *Büyük Doğu*, *Serdengeçti* gibi İslamcı yayınların okurları olduğu tespit edilir. Saldırganlar olaya *Büyük Doğu* dergisinin etkisi altında karıştıklarını söyler. Ayrıca Vatan gazetesindeki bir habere göre zanlıların çoğu *Büyük Doğu Cemiyeti*, *İslam Demokrasi Partisi* ve *Milliyetçiler Derneği* üyesidir (Azak, 2019: 160). Malatya olayının bir sonucu hükümetin aşırı dinci kesimin üzerine gitmesi olur. Soruşturma kapsamında Necip Fazıl Kısakürek, zanlılarla bağlantısı olduğu düşünülen, 'Nurcular' olarak bilinen dini grubun lideri Said Nursi mahkemeye verilir. Kazım Baba (Musa Kazım Harputçu) gibi bazı Nakşibendi şeyhlerinin evleri aranır. Türkiye Milliyetçiler Derneği kapatılır (Azak, 2019: 161; Ahmad, 2007: 468). Bu olaydan sonra DP irtica aleyhinde açıklamalar yapmaya başlar. Mesela olayla ilgili olarak Menderes, "memlekette vicdan hürriyetine tecavüz kimsenin haddi değildir. Malatya olayı, dini türlü maksatlarla alet etmek isteyenlerin hatta toplu halde çalışmak hevesinde olduklarını gösteriyor. Bu kesin şekilde önlenecektir" der (Çetinkaya, 2016: 50). Bu hassasiyetin bir sonucu olarak DP Samsun Milletvekili Hasan Fehmi Ustaoglu, *Büyük Cihat* gazetesinde yayımlanan laiklik ve inkılap karşıtı yazısı nedeniyle partiden atılır (Nal, 2005: 164). Malatya olayı ile birlikte DP yönetici kadrosu bazı yerel teşkilatların, fes ve çarşafın, Arap harflerinin geri getirilmesi gibi görmezden geldikleri isteklerine karşı cevap verir. DP yönetimi, parti içindeki laiklik karşıtı teokratik eğilimlere karşı disiplini güçlendirmek için önlemler alır. Bu amaç doğrultusunda Aralık 1952 yılında parti genel idare kurulu, parti teşkilatlarına birer genelge göndererek, çok eşlilik, Arap harfleri, tekke ve zaviyelerin açılması, mirasta kadın-erkek eşitliğinin kaldırılması gibi konularda yapılan konuşmaların hem Türk inkılabına hem de DP

tüzüğüne aykırı olduğunu bildirir. Ayrıca kongre başkanlarından Türk inkılabına aykırı, gerici teklifleri reddetmeleri ve bu gibi konuşma yapan delegelere konuşma izni verilmemesini de genelgede belirtir (Sitembölükbaşı, 1995: 32). Adnan Menderes 7 Şubat 1953'te Ankara'da toplanan DP istişari kongresinde yaptığı konuşmada dinin dünya işlerine ve siyasete karıştırılmasına mâni olacak bir kanuni tedbirin gerekliliğinden bahseder (Eroğlu, 2019: 122). Bu doğrultuda Vicdan ve Toplanma Hürriyetinin Korunması Kanunu'nu çıkartılır. 23 Temmuz 1953'te meclisten geçen kanun, 163. maddenin etkisini ve kapsamını artırarak, dini ve mukaddes değerleri siyasi veya kişisel çıkar sağlamak amacıyla suiistimal edilmesini/kullanılmasını yasaklar, yeni cezalar ön görür (Sitembölükbaşı, 1995: 66-7).

Aşırı dinci kesimin üzerine gidildiği sıralarda Menderes, 5 Mart 1953 yılında yaptığı bir basın toplantısında Millet Partisi'ni dini siyasete alet ettiği gerekçesiyle suçlar ve tavrını değiştirmesini yönünde bir nevi muhtıra verir (Sitembölükbaşı, 1995: 39). DP bir anlamda siyasi maksatla kendi muhafazakâr seçmen kitlesine hitap eden Millet Partisi'nin üzerine gider. Diğer yandan ise Millet Partisi'nde gerici temayüller belirmeye başlar. Partinin 1953 Kongresi, mutaassıpların kontrolü ele geçirmesiyle sonuçlanır. Bunun üzerine partinin önde gelen üyelerinden Hikmet Bayur ve yanındakiler partinin “gerici ve Kemalizm aleyhtarı bir tutum benimsediği iddiasıyla istifa” eder. Hükümet, ayrılanların bildirilerini ihbar sayarak, din anlayışı anayasaya aykırı olan Millet Partisi'ne karşı harekete geçer (Karpaz, 2019: 510). 8 Temmuz 1953 yılında Millet Partisi mahkemenin verdiği karar üzerine geçici olarak kapatılır. Kapatılma davası süresince DP ve partiye yakın olan basın yargıyı etkilemekten kaçınmaz. Mesela Menderes'e yakınlığıyla bilinen Faik Fenik, partiyi “hilafet ve saltanatı getirme çabası içinde olmakla suçluyor, irticai bir parti olarak nitelendiriyordu.” Dokuz ay süren davanın sonucunda Millet Partisi 27 Ocak 1954'te “dini esasa dayanan ve gayesini saklayan bir cemiyet” olduğu gerekçesiyle kapatılır (Nal, 2005: 166-67).

3.2.3. 1957 Seçimleri ve Sonrası

Demokrat Parti iktidarının ilk döneminde (1950-54) dine yaslanmak durumunda kalmamıştır. Tarım alanlarının genişletilmesi, makineleşmedeki artış, hava şartlarının güzel geçmesiyle birlikte iyi hasat alınmıştır. Dünya konjonktürünün (Kore Savaşı'nın devam etmesi) elverişli olması hem tahıl ve pamuk talebini artırmış hem de fiyatları yükselmesine yol açmıştır. İhracatın da kolay bir hale gelmesi sonucu kısmi bir refah artışına neden olmuştur. Bunun yanı sıra kamu yatırımları ülkede bir refah rüzgarının

esmesine neden olur. Halk üzerindeki bürokrasi –kırsalda jandarma– baskısının kaldırılması kitleleri memnun eden uygulamalardan biridir. Hem Demokrat Parti inkılaplardan ödün vermeden (millete mal olmuş ve olmamış) dini özgürleştirir. Demokrat Parti’nin bu ilk dönem uygulamaları 1954 seçimlerinde büyük bir zafer kazanmasını sağlar. 1954 seçimlerinde oylarını artırmak için dinden faydalanmaya çalışan CHP olur. Aslında her iki parti de siyasi alanda dini istismar etmişti (Ahmad, 2007: 470-71; Eroğlu, 2019: 132-33).

1955’ten itibaren ekonominin kötüleşmesiyle birlikte parti içi muhalefetin başlaması, DP’yi daha popülist politika izlemeye iter. 1957 yılı, seçimlerin olması dolayısıyla iktidar olma hırslarının kamçılacağı bir ortam içinde dini vurgu ve söylemler büyük bir artış gösterir. Adnan Menderes iktidarda oldukları yedi yıllık süre zarfında on beş bin cami yapıldığını söyler. “Her fabrika bacasının yanında bir cami minaresinin yükseleceği” sözünü verir. Bazı Demokrat Partili adaylar, Kur’an’dan Arapça bölümler okuyarak halkı, dini özgürlüklerin devamı için dinsizlikle itham ettikleri CHP’ye oy vermemesi yönünde telkinde bulunur. Menderes, İstanbul’u Müslümanlar için ikinci bir hac merkezi, Kâbe yapacaklarını (Karpas, 2020: 103) seçmenlere, “İstanbul’u ikinci bir Mekke, Eyüp Sultan Camii’ni ikinci Kâbe yapacağız” (Özçelik, 2010: 137) diyerek vaatle bulunur. Said Nursi’nin, Isparta’da askeri bir birlikte cami temelini atması, 1957 yılında dinin kullanımının nerelere kadar gittiğini göstermesi bakımından ilginç bir olaydır (Özçelik, 2010: 137). Bilhassa seçim dönemi din propagandasında bazı milletvekili adayları, gösteriş amacıyla halkla birlikte – halk buna seçim namazı¹ adını vermişti – namaz kılarlar. Demokrat Parti’yi destekleyen bazı din adamları, Adnan Menderes’in rüyasında Hz. Peygamber’i gördüğünü ve devletin mührünü kendisine verdiğine dair söylenti yayar (Karpas, 2020: 103-4). CHP ise din alanında özgürleşmeyi başlatanın, dini okulları ilk açanın kendileri olduğunu söyler. CHP genel sekreteri Kasım Gülek, Türkiye’yi İslam’a yöneltenin CHP olduğunu belirtir. Seçim namazı kılan bir Demokrat Partili adayın abdestsiz olduğunun ortaya çıkmasını da istismar etmekten geri durmaz (Karpas, 2020: 104; Karpas, 2019: 505). Demokrat Parti 1957 seçimlerinde Nurcularla

¹ DP ileri gelenlerinden biri, seçmenle konuşmak için gittiği Antakya’da öğle vakti Cuma namazını kılmak için halkla beraber camiye giderken, şoför ile aralarında geçen konuşma dinin siyasete, menfi çıkarlar uğruna alet edilmesine bir örnektir. Şoförünün, kulağına yaklaşarak yolda abdestinin bozulduğunu ve tazelemek gerekmez mi sözlerine “boş ver birader zararı yok, kıldığımız seçim namazıdır” sözleri bütün çevreye hızla yayılmıştır (Cumhuriyet, 30 Eylül 1957).

ittifaka girmekten² (Mardin, 2017: 123), Doğu Anadolu’da dini bir tarikat şeyhinin oğlu olan Kasım Küfrevi’yi partiye katmaktan (Ahmad, 2007: 472), Elazığ’da nüfuzlu bir dinsel lider olan Şeyh Kazım’ın desteğini almaktan (Karpas, 2020: 105) çekinmez.

Demokrat Parti’nin İslamcı çevrelere aşırı müsamahalı yaklaşımı bunların faaliyetlerini artırmasına, hatta bazı cüretkâr olayların yaşanmasına zemin hazırlar. 14 Haziran 1957’de Bursa Ulu Cami’de Cuma namazı sırasında, Nakşibendi tarikatı özelliklerini taşıyan bir olay yaşanır. Olayda gruptan biri elinde kılıç ile minbere çıkmakta olan imama saldırır. Olayda imam ve duruma müdahale eden bir polis yaralanır. Minbere çıkan saldırgan kendisini Mehdi ilan eder. Şehirde panik yaratan olay kısa sürede bastırılır. Yaşanan bu olay Cumhurbaşkanı Celal Bayar ile Adnan Menderes’in bu tarz şeylere yaklaşımlarını ortaya koyar. Adnan Menderes bu tür meselelere daha ılımlı, müsamahakâr bir tavır sergilerken; Celal Bayar olayı iki meczubun işi, basit bir hadise olarak değil, inkılaplara yönelik teşkilatlı bir vaka şeklinde görerek olayı büyük bir ciddiyetle yakından takip eder (Kırkpınar, 2018: 355-56).

Demokrat Parti, 27 Ekim 1957 seçimlerini kazanır. Fakat yapmış olduğu din propagandası sonuçlara ciddi bir etkide bulunmaz. Sonuçlar göre, artık halk din propagandasına karşı daha az hassastır. Dini kaygılar yerine yaşam kalitesi gibi başka değişkenlere göre karar verir (Karpas, 2020: 104,113). Demokrat Parti’nin verdiği ödünlerden sonra İslamcı çevrelerin daha rahat ve aktif davranmaya başlar. Feroz Ahmad, Demokrat Parti irticadan faydalanamadığını ama irticanın Demokrat Parti’den faydalandığını söyler. İslami tezahürün doruk yılı olarak, hükümetin lirayı yüzde 400 devüle etmek zorunda kaldığı 1958 yılını işaret eder. Bu yılın diğer yıllardan farkını Metin Toker’in tespitini vererek devam eder: “Ülkedeki mevcut şartlarla ilgiliydi. Yokluk, sıkıntı, mal kıtlığı her şey kötüleşiyordu. Halk hayatından memnun değildi ve zamanla solculuk baş göstermeye başladı. Her yerde ve her çağda halkını sıkıntıya sokan hükümetlerin, dini istismar ederek bunu hafifletmeye çalıştıkları tarihi bir gerçektir. 1958’de DP denize düşmüş ve yılana sarılıyordu” (2007: 472-73). 1958 yılı için olmasa da, siyasi partilerin oy için daha fazla din hürriyeti vaat etmesi ve hükümetlerin halk desteği için laikliği feda etmesi hususunda benzer tespiti Kemal Haşım Karpas³ da yapar.

² Şerif Mardin, 1960 darbesinin sebeplerinden birinin Demokrat Parti’nin Nurcularla kurduğu ittifak olduğunu düşünür (2017: 123).

³ “*Ekonomik gelişme içeriden değişiklikler yapmaya, geleneksel düşünce tarzını değiştirmeye, değişikliğe karşı duyulan direnmeyi ortadan kaldırmaya yetecek hızda olduğu müddetçe, laiklik reformları görece emniyette demektir. Dönük noktası, ekonomik gelişme yavaşladığı, maddi ihtiyaçlar karşılanamadığı zaman gelecektir. Tahrik edilen kitleleri sadece dünyevi ihtiyaçları söndüren din sakinleştirebilecektir. II.*

Metin Toker de Kemal H. Karpat da tespitlerinde haklı olsalar gerektir. Çünkü bu tarihten itibaren tarikatçılık faaliyetleri giderek artar. Bilhassa Said Nursi ve Nurcular başı çeker. 28 Nisan 1958’de Nurcuların risalelerini resmi bir din görevlisini bastırdığı ve Hukuk Fakültesinden bir öğrenci ile beraber çalıştığı, bu olaydan birkaç gün önce de Tokat’ta bir müftünün idare ettiği Nakşibendi ayinine suçüstü yapıldığı belirtilir (Cumhuriyet, 29 Nisan 1958). 29-30 Nisan’da Nurcular tevkif edilmeye başlanır ve beyanname dağıtmalarının yanı sıra son bir yıl içinde hem sayıları hem de kitap neşriyatlarının arttığı tespit edilir (Cumhuriyet 30 Nisan, 1 Mayıs 1958). Yüzlerce Nurcu 15 Mayıs’ta Diyarbakır’da arkadaşlarının tevkif edilmesi üzerine olay çıkarır. Kıyafet kanununa aykırı olarak başlarında fese benzer külah ve bereler ile adliyenin önünü, kahveleri doldururlar (Cumhuriyet, 16 Mayıs 1958). Sadece Nurcular değil, başka tarikatlar da faaliyetlerini sürüdür. 21 Mart 1959’da Ankara’da modern bir Bahai tekkesinin basıldığı ve yakalanalar arasında memurundan doktoruna, subayına altmış kişinin tevkif edildiği belirtilir (Cumhuriyet, 22 Mart 1959). Tarikatlar arasında genel ağırlığı Nurcular oluşturur. Bunun sebebini de Nurcularla Demokrat Parti’nin yazılı olmayan bir ittifak denemesinde ve A. Menderes’in hoşgörölü tavrında aramak pek yanlış olmasa gerektir. Nitekim Nurcular, Diyarbakır’dan başbakana telgraf çekerek bir hâkimi, bir savcayı ve bir komiseri şikâyet ederler (Cumhuriyet, 22 Mayıs 1958). 19 Ekim 1958’de Adnan Menderes Emirdağ ilçesini ziyaret ettiğinde Said Nursi ile bir araya gelir. Nurcular kendisini üzerinde tuğra olan bir tarafı yeşil, bir tarafı kırmızı bayraklarla karşılar. Daha sonra Said Nursi yurt gezisine çıkarılır (Cumhuriyet, 20 Ekim 1958; Kaçmazoğlu, 2012: 71).

Demokrat Parti’nin dine yönelik artan ilgisinin bir sonucu olarak dini korumaya yönelik bir kanun teklifinde bulunulur. DP Nevşehir Milletvekili Münip Hayri Ürgüplü ve bir grup arkadaşı, dine yapılan saldırıları önlemek amacıyla bir kanun teklifi vererek din ve peygamberi cezanın koruyucu hükümleri altına almak ister. Büyük tartışmalar sonucunda, kanun teklifini yapan milletvekilleri tasarıyı tekrar görüşmek üzere geri çeker. Tasarıyı bir daha meclise getirmezler (Kaçmazoğlu, 2012: 71).

Demokrat Parti son yıllarında inisiyatifi yitirmeye başlar. 1957 seçimleri bunu açıkça ortaya koyar. 1958 yılında ekonominin kötüleşmesinin üstüne muhalefetin güç birliğine girerek – Hürriyet Partisi ile CHP birleşme kararı almıştı – safları sıklaştırır.

Abdülhamid’in (1876-1909), kısmen dış politika amaçlarıyla; fakat asıl memlekete giren yabancı sermaye ve yerli endüstrinin harap olması dolayısıyla, sosyo-ekonomik dengenin bozulmasından şikâyetçi olan halk kitlelerine hâkim olmak için Türkiye’de dini teşvik ettiği iyi bilinen gerçeklerdendir” (Karpat, 2019: 366-67).

Demokrat Parti'nin buna cevabı Vatan Cephesi'ni kurmak olur. Vatan Cephesi, muhalefetin güç birliği karşısında partiye yeni üye kazandırmak ve desteğini artırmak amacını taşır. A. Menderes, muhalefetin bu ittifakı için vatandaşlardan “kin ve husumet cephesine karşı bir vatan cephesi” kurmalarını ister. Ayrıca A. Menderes muhalefeti “haçlı ordularına” benzeterek “dinsiz bir düşman” olarak niteler. Böylece Vatan Cephesi'ne katılmaya dini bir anlam yüklemiş olur (Kırkpınar, 2018: 356). Feroz Ahmad, hükümetin Vatan Cephesi'ni destekleyenlere ödül vaadinde, desteklemeyenlere ceza tehdidinde bulunduğunu söyler (2007: 93). Kısa sürede yurda yayılan Vatan Cephesi ocaklarının bazılarının tekbirler ve dualar eşliğinde açılışı yapılır (Cumhuriyet, 16 Mayıs 1959).

17 Şubat 1959'da Kıbrıs görüşmeleri için bir heyetle İngiltere'ye giden A. Menderes'in, on beş parti üyesinin yaşamını yitirdiği Gatwick uçak kazasından sağ kurtulması siyasete yeni bir öge sokar; birbirini tamamlayan Menderes ve din. A. Menderes'in kazadan kurtulması gerçekten bir şanstır ama Türkiye'de bu olay mucize, ilahi bir varlığın eli şeklinde yorumlanır (Ahmad, 2007: 93, 473). Menderes'in halk arasında ise “evliya”, “ilahi dokunulmazlık” sahibi olduğu sesleri yükselmeye başlar. Konya Milletvekili Himmet Ölçmen: “Bu ulusun başında Peygamberin, Allah'ın tayin ettiği bir lider var, o da Menderes'tir” diyecek kadar işi ileri götürür. Menderes'in kazadan kurtuluşu İslamcı yayın tarafından da kullanılarak anayasaya “Türk ulusunun dini, din-i İslam'dır” maddesinin koyulmasını talep ederler. DP ve Menderes olayı bir propaganda haline getirerek kendi lehlerine başarı ile kullanırlar. Ülkede birçok yerde kurbanlar kesilir, camide dualar edilir (Kırkpınar, 2018: 556-57). Bu olay vesilesiyle Menderes'e yeni bir dinsel imaj atfedilir. Ülkeye dönünce bizzat Menderes, Eyüp Sultan'a giderek on kurban kestirir. Yakın arkadaşı Samet Ağaoğlu'nun söylediğine göre “kendisi de bu kurtuluşunu ilahi bir korumaya bağlamıştır”. Olay sonrası grup toplantılarında dahi “Allah'ın sevdiği insan” olduğunu söyleyecektir (Eroğlu, 2019: 218).

Bu olaydan yine İslamcılar faydalanır. Laiklik karşıtı propagandalarını artırır. Atatürk'ü Koruma Kanunu yürürlükte olmasına rağmen bu konuda etkisi yoktur. Atatürk'e ve inkılaplarına açıktan yapılan hücumlara, cumhuriyetin emanetçisi gençler ve oluşturdukları topluluklar protesto ederek cevap verir. DP, muhalefete ve tarafsız basına dinsizlikle itham ederek bir saldırıya geçer. İnönü bu durumu seçim hazırlığı olarak değerlendirir (Cumhuriyet, 18,19,20 Mart 1959). Fakat her iki tarafın da beklediği erken seçimler gerçekleşmez. 27 Mayıs 1960'ta askeri müdahale ile hükümet devrilir.

İKİNCİ BÖLÜM

İDEOLOJİNİN ETKİSİNDEKİ TİYATRO ESERLERİ

1. İNKILÂP TİYATROSUNDA DİN-TOPLUM İLİŞKİSİ (1923-1938)

1923-1938 yılları arasındaki dönem, Türkiye'nin modernleşme sürecinde önemli bir yer tutar. Cumhuriyet'in ilanıyla birlikte, ülkede pek çok alanda köklü değişiklikler yapılmaya başlanmıştır. Siyasi, sosyal, hukuk ve kültürel gibi alanlarda yaşanan değişimler, edebiyatı da etkilemiştir. Bu dönemde gerek devletin müdahale ve telkinleriyle gerek de rejime gönülden bağlı olan sanatçılar, inkılâpların halk tarafından benimsenmesi ve yerleştirilmesi için çalışmıştır. Söz konusu süreçte cumhuriyet ideolojisini ve inkılâpları işleyen eserler, bir “inkılâp edebiyatı” oluşturmuştur.

“İnkılâp Edebiyatı” kavramı Cumhuriyet kurulduktan on yıl sonra ortaya atılmış, gazete ve dergilerde tartışılmıştır. Selçuk Çıkla, “İnkılâp Edebiyatı” başlıklı yazısıyla terimini ilk kullanan kişinin Eflatun Cem Güney olduğunu belirtir. Devamında Eflatun Cem'in yazısındaki görüşünü şöyle anlatır: “Edebiyat sadece bir ilham metaı değil, aynı zamanda bir kültür meselesidir. İnkılâbın, inkılâpçı hamlelerle derinleşip genişlemesi mümkündür, bu nedenle de edebiyatı cemiyetin yürüyüşüne göre ayarlamak, edebiyata inkılâbın ideolojisine uygun şekiller vermek lazımdır.” (2004: 435) Bu görüşe edebiyat, sadece bir ilham kaynağı veya ürünü değil, aynı zamanda kültürün bir yansıması olduğu için toplumsal değişimlere uygun dönüşüm geçirmeli, inkılâbın ideolojisine uygun şekillenmelidir. Bu bağlamda İnkılâp Edebiyatı, inkılâpları anlatan ve inkılâplara hizmet etmeyi amaç edinmiş edebiyattır (Çıkla, 2004: 435, 440). Bu felsefe, İnkılap dönemi edebiyatının yalnız sanatsal özelliklerini değil, toplumsal ve siyasi bağlamını da belirlemiştir. İnkılâpçı düşüncenin etkisiyle eskiyi yıkarak yeniyi kurma düşüncesi edebiyata da yansımıştır. Dil, biçim, tema gibi unsurların yenilenmesiyle, edebiyat eserleri toplumsal, kültürel ve siyasal konulara ağırlık vererek inkılâpçı ideolojinin birer yansıması olmuştur. Bu eserler, inkılâpların halk tarafından benimsenmesi ve yerleştirilmesi için önemli bir araç haline gelmiştir. Özellikle tiyatro, bu amacın gerçekleştirilmesi için rejim tarafından bir araç olarak kullanılmıştır. “Çünkü canlandırma ögesinin de devreye girmesiyle, tiyatro seyircisini büyük ölçüde ve çok yönlü olarak etkiler. Çağlar boyunca topluma kendi inançları ve ideolojileri doğrultusunda yön vermek isteyenler, öncelikli olarak tiyatro sanatından faydalanmışlardır.” Cumhuriyet'in onuncu

yıl dönümü kutlamaları çerçevesinde, cumhuriyet ideolojisini halka yaymak için devlet teşvik ve desteğiyle İnkılâp Temsilleri düzenlenmiştir (Tunçel, 2013: 106-107).

Cumhuriyet döneminde tiyatro, bir eğlence mekânı olmaktan öte, ideolojik bir taşıyıcı haline dönüştürülür. Dönemin yazarlarına İstiklâl Savaşı'nı ve inkılâpları anlatacak eserler yazmaları konusunda telkinlerde bulunulması, görevler verilmesi yerli oyun sayısında artışa yol açar. Atatürk inkılâplarının, devletin temel ilkelerinin ve ülkülerinin tiyatrodaki yansıma bulması sonucu, Atatürkçülük ile tiyatro arasında uyumlu bir koşutluk sağlanır ve tiyatro eserlerinde uygulama alanları bulur. “*Mete, Özyurt, Attilâ, Akın oyunlarında vb. oyunlarda*” Türk ulusunun erdemleri, ülküleri, değerleri tarihten alıntılarla gösterilir. “*Cumhuriyet Çocukları, Beyaz Kahraman, Ceza Hâkimi, On İnkılâp, On Yılın Destanı, Çınar, İnkılâp Çocukları, Bay Önder vb. gibi*” oyunlarda inkılâpların övgüsü ve korunması fikri işlenir (And, 1973: 5-6). Kurtuluş Savaşı'nı ve Atatürk'ün Türk halkına verdiği güç ve ilhamı konu edinen oyunlar arasında:

“Aka Gündüz'ün, *Köy Muallimi* (1932), *Mavi Yıldırım* (1934), Faruk Nafiz'in, *Akın* (1932), *Kahraman* (1933), *Özyurt* (1932), *Ateş* (1939), Yaşar Nabi'nin, *Mete* (1932), *Beş Devir* (1933), Hasan Tahsin Okutan'ın, *Kurtuluş* (1932), Halit Fahri'nin, *On Yılın Destanı* (1933), *Galip Naşit'in, Destan* (1933), Behçet Kemal'in (Çağlar), *Çoban* (1933), Ragıp Nurettin'in, *Mektepli Çantası* (1933), Baha Hulusi'nin, *İsimsiz Facia* (1933), Vasfi Mahir'in, *Yaman* (1933), Nihat Sami'nin, *Kızıl Çağlayan* (1933), Kazım Nami'nin (Duru), *Uyanış* (1933), M. Feyzi'nin (Sözener), *Sönen Ümit* (1933), *Yurdum İçin* (1936), *Gönüllerin Türküsü* (1937), H. İlhan'ın, *Gün Doğarken* (1933), Münir Hayri Egeli'nin, *Bayönder* (1934), Yunus Nüzhet'in (Gerçek), *Hedef* (1934), Nüzhet Haşim Sinanoğlu'nun, *Bir Zabitin On Beş Günü* (1934), *Sakarya* (1934), Hüsamettin Işın'ın, *Atatürk'e İlk Kurban* (1935), Vehbi Cem Aşkun'un, *Atatürk Köyünde Uçak Günü* (1936), Nahit Sırrı Örik'in, *Sönmeyen Ateş* (1938), Hüseyin Pala'nın, *Mete'nin Atatürk Rüyası* (1943) adlı oyunları zikredilebilir” (Tunçel, 2013: 109).

Daha çok Halkevlerinin ülkenin dört bir yanına yayılan kolları tarafından oynanan bu oyunlar, Cumhuriyet'in ilke ve inkılâplarını birleştirici ve eğitici yönden halka yayar. Halkevlerinin sık sık oynadığı oyunlar arasında özellikle şu oyun adlarına rastlanır: “*Akın, Tohum, İstiklâl, Özyurt, Canavar, Mete, Kahraman, Çoban, Şeriye Mahkemesi, Yarım Osman, Himmet'in Oğlu, Devrim Yolcuları, Kızıl Çağlayan, Sevr'den Lozan'a, Kut Taşı, Tırtıllar, Mehmetçiğin Sözü vb.* gerçekten yeni bir ruhun doğuşunda, bu oyunların ve Halkevleri temsillerinin büyük yararı olmuştur.” Hükümet, gezici tiyatrolardan da faydalanmayı düşünerek, bu topluluklara gittikleri yerlerin Halkevlerinin yardımcı olmasını planlar. Bu amaçla, aynı zamanda sıkıdenetim görevi de yapan Basın Genel Müdürlüğü bir dizi yayınlar yapar. “Atatürk'ün görüşüne uygun olarak ilerlememize, kültür atılımlarına en büyük engel ve karşıt güç olan yobazlık, din sömürücülüğü üzerine bu diziden *Hüllecî, İtaat İlâmı, Şeriatçısı, Üfürükçü* gibi oyunların yayınlaması uyarıcıdır” (And, 1973: 6).

Aka Gündüz'ün *Beyaz Kahraman* ve *Köy Muallimi* adlı oyunları İnkılâp Temsilleri'nin ilk örnekleri arasındadır. Piyesler, Cumhuriyet'in ilanından dokuz yıl sonra yazılmış olmasına rağmen yazarın, yeni rejimin meyvelerini hızla görmek istemesinden kaynaklı kullandığı bilim-kurgu tekniğiyle 1970'li yılları anlatan *Beyaz Kahraman*, dil ve tarih tezlerini de ortaya koyması yönüyle İnkılâp Temsilleri'nin tipik özelliklerini taşır. Eserin kahramanı Prof. Türkoğlu, kanserin hastalığının tedavisini bulmuş, icat ettiği kimyevî sıvılar ve “bakteriyolojik toz aşılarda çöller yeşermiş, dünya tarım üretimi iklim etmenine bağımlılıktan kurtulmuştur.” Prof. Türkoğlu bu başarısını, Mustafa Kemal'in emriyle kurulan Halkevleri'ne bağlar (Tunçel, 2013: 110).

Vasfi Mahir'in *Yaman* adlı piyesi işgal yıllarını konu alır. Piyeste paşa kızı olan Pervin ile nişanlı olan Yaman, aile kurma arzusunu erteleyerek fedakarlıkta bulunur. Yaman kendi mutluluğunu vatanın kurtuluşuna bağlar. Savaşta büyük yararlılıklar gösteren Yaman, piyesin sonunda kendi mutluluğunu zaferler perçinler. Doğacak çocuklarına da Cumhuriyet adını vermeyi düşünerek Cumhuriyet rejimine atıfta bulunur. Ayrıca eserde Padişah yanlısı çevre ile milli mücadeleye destek verenler arasındaki karşıtlık da belirtilir (Tunçel, 2013: 110).

Ragıp Nurettin fabl tarzında yazdığı *Mektepli Çantası* (1933) adlı oyununda Cumhuriyet öğrencisinin çantasında bulunan ve toplumsal katmanları simgeleyen kurşun kalem, defter, sünger, hokka, cetvel, silgi Kurtuluş Savaşı ve sonrasına katkılarını tartışır. Eser, Atatürk inkılâplarını farklı bir yoldan yüceltirken, “çağdaş ve medeni Türkiye için işbölümünün gerekliliğini” vurgular (Tunçel, 2013: 113).

Vedat Nedim *29 Birinci Teşrin* (1933) oyununda, Cumhuriyet'in onuncu yıl kutlamalarında bir ilkokul sınıfında öğretmen ve öğrenciler arasında Cumhuriyet sonrası Türkiye'de yaşanan gelişmeler hakkındaki konuşmaları konu edinir. Oyunda Şapka ve Harf İnkılâbı, eski ve yeni eğitim sistemindeki farklar, demir yollarının yapımı, fabrikaların açılışı, tıbbi alanın hurafelerden arındırılması gibi konular üzerinde durulur (Algan, 2011: 100).

Şinasi Okur'un *Gazi'nin Yolu* (1935) adlı eserinde Cumhuriyet'i, Harf İnkılâbını, dil konusunu ele alır. Oyunda Cumhuriyet övgüsü yapan hoca ile ideal din adamı tipi vurgulanır. Vasfi Mahir bir başka oyunu *10 İnkılâp*'ta bir okulun öğrencilerinin aralarında hangi inkılâbın daha önemli olduğunu tartışmalarını konu alır. Cumhuriyet, Şapka İnkılâbı, Harf İnkılâbı vd. öğrencilerin önemini tayin etmek için tartıştıkları inkılâplardır.

Yusuf Sururi Eruluç *Bir Gönül Masalı* oyununda Osmanlı Dönemi'nde köylünün eşraftan çektiği sıkıntıları köylü kızı Zeynep'in üzerinden işler. Yazar Cumhuriyet sonrası köylünün durumunun düzeldiğine işaret ederek Cumhuriyet övgüsü yapar (Algan, 2011: 106, 132).

Yaşar Nabi, konusu *Yeşil Gece* romanına benzeyen *Köyün Namusu* (1933) isimli oyununda bir köydeki aydın-yobaz çatışmasını işler. Köyün öğretmeni Hasan, Cumhuriyet ilkelerine bağlı biridir. Kanunları hiçe sayan köyün ağası ve onun emrindeki imamın karşısında yer alarak köylüyü Cumhuriyet değerleri konusunda bilinçlendirmeye çalışır. Oyunda Şapka İnkılâbı, dinin çıkarlar doğrultusunda kullanımı ve toplum üzerindeki etkiler, yeni rejimin zorbalık ve batıl inançlarla mücadelesi, küçük yaştaki çocukların hafızlığa verilmesi yazarın ön plana çıkardığı konulardır (Çıkla, 2006: 56-57).

Aka Gündüz başka bir oyunu olan *O Bir Devirdi* eserinde Osmanlı dönemi din adamlarının İslamiyet'i toplumsal alanda istedikleri gibi yorumlamalarını işleyerek hocaların aile yaşantısı üzerindeki olumsuz etkilerini gözler önüne serer. Piyeste Tomruk Hoca'nın, Millî Mücadele karşıtlığı ve İslamiyet'i keyfi şekilde yorumlaması eleştirilir. Osmanlı dönemi din adamlarının dini kendi çıkarları doğrultusunda yorumlamalarını ele alan piyeslerden bir diğeri de Reşat Nuri'nin *Hülleci* piyesidir. Oyunda mahalle imamı Evliya, para karşılığı sadece halkı değil, din adamını da kandırır (Algan, 2011: 135-136). Ayrıca eserde eski aile hukuku ve dinî kullanan kişilerin aile müessesesi üzerindeki yıkıcı etkileri de işlenerek Medeni Kanun övgüsü yapılır.

İbnürrefik Ahmet Nuri, *Şer'îye Mahkemesinde* adını taşıyan tek perdelik komedisinde eski devrin şer'î mahkemelerinde davaların nasıl görüldüğünü, ne garip kararların verildiğini anlatmak için yazdığını ifade eder. "Piyeste çıkarcı, rüşvetçi, nefesine göre karara varan, doğruyu bildikleri halde yanlış hükümler veren eski mahkeme çalışanları eleştirilmekte, Atatürk'ün; II. Meşrutiyet'in de çözüm olamayacağı ve memlekette cumhuriyet gibi esaslı bir idare kurmanın şart olduğunu belirten sözlerine de atıflar yapılmaktadır." Halit Fahri'nin Cumhuriyet Halk Fırkası'nın isteği üzerine yazdığı *On Yılın Destanı* (1933) adlı manzum piyesi, onuncu yıl dönümü münasebetiyle Yüksek Komisyon tarafından incelenerek basılır. Eserde Cumhuriyet'in ilanından on yıl sonra Turgut adlı genç bestekar Gazi Türkiye'sinin senfonisini bestelemek için Anadolu'daki zafer meydanlarını gezmeyi düşünür. Piyes boyunca cumhuriyet dönemindeki sanayi, iktisat, tarım, eğitim alanlarındaki yenilikler ve gelişmeler anlatılır (Çıkla, 2006: 53, 56).

“Millî şuur yaratılması yolunda tiyatronun doğrudan görevlendirildiği bu temsiller 1951 yılına dek sürecektir” (Çelik, 2015: 618).

Ayrıca, bu dönemde Cumhuriyet’in ve rejimin yerleşmesi, kökleşmesi için çaba göstermiş birçok yazar ve şair milletvekili yapılmıştır. Milletvekili yapılan Reşat Nuri Güntekin, Yakup Kadri Karaosmanoğlu, Falih Rıfkı Atay, Memduh Şevket Esendal, Aka Gündüz, Behçet Kemal Çağlar, Sadri Ertem, Kazım Nami Duru gibi sanatçıların sanat ve edebiyat hayatında yönlendirici bir görev üstlendikleri ifade edilebilir (Çıkla, 2007: 57-66).

2. İDEOLOJİNİN ETKİSİNDE YAZILAN ESERLERDE DİN-TOPLUM İLİŞKİSİ

2.1. DİN-TOPLUM İLİŞKİSİ – NAZIM HİKMET ÖRNEĞİ

2.1.1 Bir Ölü Evi

Bir Ölü Evi Yahut *Merhumun Hanesi* ’nin ilk basımı 1932 yılında yapılır. Gülünçlü komedyaya olarak nitelendirilen piyes, üç perde on bir tabloda mütessekkildir. Nazım Hikmet, piyeste henüz ölmüş bir babanın, hemen arkasından o gün evde yaşananları yer yer kara mizaha varan ince güldürü içinde anlatır.

2.1.1.1. Oyunun Özeti

Zengin bir adam olan evin beyefendisi felç geçirdiği gecenin sabahı vefat eder. Bunun üzerine beyefendinin üç çocuğuna, eski eşine ve tanıdık pek çok kimseye haber verilir. Beyefendinin büyük oğlu, oyundaki Ağabey, otoriter karakteriyle her şeyle ilgilenmeye başlar. Ağabey çevresine oldukça soğuk davranır. Beyefendinin ikinci eşinden olan küçük oğlu Kambur, çekingen ve korkak kişiliğiyle olaylarında gerisinde durmaya çalışır. Beyefendinin küçük kızı, batı kültürünün taklitçisi olarak partilere katılır, konuşmalarında ara ara Fransızca kelimeler kullanır. Kamburun Anası, eşinin ölümüne üzülmekle birlikte asıl endişesi kendi durumudur. Eşinin vefatı sonrası kendisine ne olacağını düşünür. Ağabey hemen cenaze işlemlerini başlatır. Adet olduğu üzere hemen eve hocalar gelerek dua etmeye başlar. Cenazenin kaldırılacağı gün ise, ev taziyeyle gelenlerle dolmuştur. Fakat kimse beyefendinin genç denilebilecek bir yaşta öldüğüne üzülmeyiz. Bunun yerine herkes beyefendinin bankadaki parasına rağmen üç hocayla cenazenin kaldırılmasını konuşur. Bir kısım grup da cenazenin vaktinde kaldırılmamasından dert yanar. Hocalardan Veli Efendi, beyefendinin parmağındaki altın yüzüğü dile getirerek çıkarılmasını ister. Çünkü ölümden sonra vücudun şişmesiyle yüzük, parmağı kesmek suretiyle alınması gerekecektir. Neredeyse her cenazede

görebileceğimiz trajik olaylar birbirini izler. Ağabey, cenazenin üzerine örtülecek olan örtünün selatin cami örtüsü olmasını ister. Ağabey, önce mahalle caminin örtüsünü getiren Veli Efendi'yi azarlar. Bunun üzerine Veli Efendi, Sultan Ahmet Cami'ne gitmek zorunda kalır. Cenaze merasiminde maddi değerler ve gösterişler ön plana çıkartılır. Cenazenin kaldırıldığı akşam taziyelerini iletmeye gelen banka müdürü, beyefendinin tüm varlığını altına çevirerek hiçbir bankaya yatırmadığı bilgisini aile fertleriyle paylaşır. Ağabey, Kambur ve Kamburun Anası ile birlikte bütün evi arar. Fakat altınlar bulunamaz. Ağabey, polis çağırarak kendi annesi hariç herkesi hırsızlıkla itham eder. Evin bir kere de polis tarafından aranmasını ister. Bu istek ve itham evdeki tansiyonu yükseltir. Hatta üvey Ağabey, kardeşi Kambur'un kafasına öldürücü bir darbe indirir. Herkesin birbirine gireceği sırada Veli Efendi elinde bir küp altın ile çıkagelir. Veli Efendi altınları bahçede bulduklarını söylediği sırada küp düşer ve altınlar etrafa saçılır.

2.1.2. Yusuf ile Menofis

Yusuf ile Menofis 1950 yılında yazılmış ve aynı yıl basılmıştır. Oyun, Hz. Yusuf kıssasına dayanmakla birlikte Nazım Hikmet, piyesi yeniden yorumlamıştır. Kitabında başında konuşma ve tiratların birçoğunun Tevrat'tan alındığı notu düşülmüştür (Ran, 2022: 168).

2.1.2.1. Oyunun Özeti

Piyesin konusu Milat'tan 1600 yıl önce Mısır'da geçer. Piyeste Yusuf'u kıskanan kardeşlerinin onu kuyuya atması, kervancıların Yusuf'u bularak Mısır'da köle olarak satmaları ve Başvezir Potifar'ın satın alması anlatılır. Potifar'ın eşi Zeliha, Yusuf göz koymuş fakat Yusuf, Tanrı'ya ve efendisine ihanet etmek istemediği için Zeliha'nın aşkına karşılık vermemiştir. Bu yüzden Zeliha, Yusuf'u zindana attırmıştır.

Piyes zindandaki bir sahneyle başlar. Yusuf, kıssada olduğu gibi güzel ancak kurnaz ve içten pazarlıklı biridir. Zindandaki mahkumları gardiyana ispiyonlayarak müdürün gözüne girmiştir. Yusuf'u zindanda arada birkaç kadın ziyaret eder. Fakat kendisi kadınlara, kıssadakinden farklı şekilde mukabele eder. Yusuf yapmış olduğu rüya yorumlarıyla firavuna ulaşmayı başarır. Yusuf rüya tabiriyle firavunu etkileyerek önemli bir makama gelir. Yedi yıllık bolluğun ardından kıtlık yıllarında aç kalan halkın sömürülmesine, firavun için köle olarak çalıştırılmasına aracılık eder. Menofis, zindanda olduğu gibi Yusuf'un yaptığı bu zulme baş kaldırarak halkı aydınlatmaya çalışır. Emekçilerin haklarını korumaya çalışan Menofis, Yusuf'un aksine erdemli biridir. Yusuf, Zeliha ile karşılaştığında artık iffetli biri olarak değil, tersine arzulayan bir birey olarak

anlatılır. Bu karşılaşmada ortaya çıkan Menofis ise fikirleriyle Zeliha tarafından bir an için de olsa arzulanan kişi olur. Menofis, Yusuf'un başaktörlerinden olduğu sömürü düzenine karşı başlayan isyanda öne çıkar. İsyanda halk ambarları yağma eder. Kolluk kuvvetleri tarafından bastırılan isyan sonrası Menofis tutuklanıp ölüme mahkûm edilir. Piyes halkın, emekçilerin özgürlüğü için savaşıyor Menofis'in halkın sevgisini kazanmış olarak ölmesiyle son bulur. Yusuf ise halkın nefret ettiği biri olarak yaşamına devam eder.

2.1.3. İdeolojinin Etkisinde Din-Toplum İlişkisi

Cumhuriyet döneminde toplumcu gerçekçiliğin önde gelen ismi olan Nazım Hikmet, şiirleri kadar oyunları da ön plana çıkar. Tiyatrolarında ağırlıklı olarak gündelik hayatın sıkıntılarını işleyen Nazım Hikmet, çağının sosyo-ekonomik, siyasi ve toplumsal sorunlarına Marksist ideoloji doğrultusunda yaklaşmıştır. Nazım Hikmet ele aldığı sorunların çözümünde benimsediği Marksist/sosyalist felsefenin bakış açısıyla insanları bilinçlendirmeye çalışır (Atakul, 2019: 58, 65). Kapitalist ekonomik sistemin, modernleşmeyle birlikte yol açtığı toplumsal sınıflaşma, aile ilişkilerindeki gevşeme ve ahlak çöküntüsünü eleştirir. Nazım Hikmet'in, çalışmamıza dahil ettiğimiz tiyatro eserlerini referans aldığımızda manevi konulara yönelik tutumu Marksist anlayıştan izler taşımakla beraber Marx'ın, "din, halkların afyonudur" düşüncesiyle de paralel değildir. Kaldı ki, Nazım Hikmet, doğrudan dini hedef alan bir söylemde bulunmaz. Bunun yerine din, olay örgüsünde modernleşme ve kapitalist toplum şartları içerisinde konumlanan bireyler arasındaki ilişkilerde erozyona uğrayan bir düşünce olarak aktarılır. Bu ortam içinde din hem maddi gelir kaynağı hem de insani sömürüyü gizleyen ve meşrulaştıran bir olgudur.

Nazım Hikmet, evin babasının ölümü sonrası yaşananları konu alan *Bir Ölü Evi* adlı oyununda ailevi ve toplumsal ilişkilerdeki ahlaksal çöküntüyü anlatırken dinî söylemleri eleştirir. Ayrıca oyundaki hiç kimse ölüm karşısında gerçek bir acı duymaz. Oyunun başında babasının vefat haberini hizmetçi kızıdan alan Kambur, kızı sıkıştırmaya başlar. Kamburun Anası ölüm karşısında sahte ama gösterişli bir feryatta bulunur. Kamburun Anasını üzen şey eşini kaybetmiş olmak değil, bundan sonraki hayatı için duyduğu endişedir. Ölüm haberini alan Ağabey miras kaygısıyla annesini de alarak derhal konağa gelir. Babasının hastalığına rağmen sevgilisiyle dışarıya çıkan Kız, bütün gün eğlenip eve sarhoş gelir. Damat adayı Firuz'a, ölüm haberini Kız'a alıştırma alıştırma söylemesi görevi verilir. Fakat Firuz, kötü haberi vermek yerine Kız'ı yavaşça soyar. Ölü ile aynı çatı altında sevişirler (Şener, 1971: 47-48).

“Firuz – Sana bir şey söyleyeceğim, dilim bir türlü varmıyor... Sinirlenmeyeceğine söz ver...

Kız – Ma parol...

Firuz – Şey... Sen mayoyla sutyen takıyor musun, takmıyor musun? O kadar dikkat ettim, farkına varmadım...

Kız – (Gururla) Ne mayolu, ne mayosuz, o dediğin şeyi kullanmam...

Firuz (İhtirasla) Kendinden bu kadar eminsin demek. Sarhoşum hâlâ... Ayılamıyorum bir türlü... Empossibl... Bana bak seninle ciddi konuşalım... Yavrucuğum, metin ol...

Kız – (Merakla) Ne var?

Firuz – Hiç... Yani metin ol da seni soyayım... Nonoşum... Kuzum ne olur? Haydi seni soyayım... Uyu... İki saat hiç olmazsa. Haydi... Soyayım seni... Yavaş yavaş... Bir muzun kabuğunu soyar gibi... (Tekrar ihtiraslanır)

Kız – Ya sen beni soyarken birisi gelirse...

Firuz – Gelmez... (Yavaşça kızın yanına sokularak) Haydi bırak... (...) (Kızın bir çorabını çıkarır. Çıplak ayağını öper.)

Kız – Yapma...

Firuz – Bir şey yapmıyorum... (...) (Firuz, kızın elbisesinin kopçasını çözünce, elbise kızın ayaklarının dibine düşer. Kızı yatağa devirerek) Ne güzelsin... Ooo, maşeri...” (Ran, 1997: 107-108)

Ölüm haberini alan Kız, yarı üzgün yarı pişman kırgınlığın yarattığı bir ruh haliyle Firuz’a sitemde bulunur. Hayatında dine pek yer vermeyen Kız, yas tutma eylemini de kültürümüzde veya dinî gelenekte görülmeyen bir şekilde, taklit ettiği Batı tarzında yerine getirmeye çalışır. Babasının resmini duvara asıp kara tülle üzerine örter. Manzarayı gören Dadı yapılan ritüelin günah olduğunu düşünür.

“Dadı – Şu kara tül de ne oluyor ayol... Gâvur ölüsü gibi... Çıkar onu oradan... Vallahi günahtır... Resmini bile asmak caiz değil... (Resme doğru yürür.)

Kız – Bırak, dadı, dokunma...

Dadı – Ee, sen bilirsin ama adamcağıza kabir azabı çektireceksin... Ah, nur içinde yatsın, hep bu işler başına senin gâvur mekteplerine gönderdiği için geldi... Vallahi ayıp, günahtır kızım, çıkar...” (Ran, 1997: 119-120).

İslam’da resim, heykel gibi şeyler putperestliği anımsattığı için kültür içerisinde günah olarak telakki edilmiş, bazı sure ve hadislerle desteklenmiştir. Dadının, Kız’ın yaptığını yanlış olarak yorumlaması, günah olduğunu belirtmesi aldığı eğitim ve terbiyeyi yansıtır.

Gündelik yaşamda dinî vecibelerin yerine getirilmediği konakta, ölü dolayısıyla dinî vazifeler önemli bir hal alır. Tabutun üzerine serilecek örtü bile önemli bir duruma gelir. Tabutun üzerine normal bir caminin örtüsü değil, Kâbe örtüsünün serilmesi önemsenir (Karaarslan, 2010: 65). Bütün Kâbe örtülerinin cenazelere verilmesi dolayısıyla mahalle caminin örtüsünün alınmasını öneren Veli Efendi, Ağabey tarafından azarlanır: “Ağabey – Dünden beri aklın neredeydi? İstanbul’da bizim mahalle camisinden başka cami kalmadı mı? Babamın az ekmeğini yedin, değil mi? Bir de utanmadan

tabutunun üstüne mahalle camisinden örtü örteceksin... Karşımda durma, git... Ne halt edersen et..." (Ran, 1997: 116)

Piyeste tabutun üzerine serilecek örtünün bile normal bir örtü olmamasının önemsenmesi Nazım Hikmet'in Marksist anlayışla eleştirdiği yönlerden biridir. Çünkü Marksizmin amaçlarından biri sınıfsız toplumdur. Piyeste örtü meselesiyle bir anlamda burjuva sınıfını temsil eden Ağabey ve ailesi, manevi bir alanda dahi kendini alt tabakadan soyutlamaya çalışır. Zenginlikle doğru orantılı şekilde gerçekleştirilecek dinî vazifelerde gösteriş ön plan çıkar. Kâbe örtüsüyle ölen kişinin sıradan halka mensup olmadığı belli olacaktır. Tabut üzerindeki göstergeler örtü ile sınırlı kalmaz. Adet olduğu üzere merhumun cinsiyetini belirtmek için tabutun başına bir nişan koyulur. Oyundaki bu nişan modernleşmenin simgelerinden olan fötr şapkadır. Ağabey, Veli Efendi'ye merhumun şapkalarını vererek bir tanesini tabutun başına koymasını söyler. Şapkaları gören Asım Hoca, "Fesuphanallah..." (Ran, 1997: 123) diyerek tepkisini belirtir. Veli Efendi eskiden fes konulduğunu ifade ederken Bekçi, daha önce hiç şapkalı tabut görmediğini söyleyerek şaşkınlığını dile getirir. Nazım Hikmet modernleşmeyle birlikte Batı kültürünü simgeleyen şeylerin yalnız sosyal alanı değil, dinî alanı da etkilediğinin altını çizer. Şapka hem Kâbe örtüsünde olduğu gibi burjuvazi bir simge niteliği alır hem de tabutun üzerinde eğik şekilde durmasıyla çarpık bir modernleşmeyi imler.

"Veli – Görmedinse, görürsün... (Bir fötr şapka uzatarak) Şunu koy bakalım, Bekçi Baba.. (Bekçi şapkayı tabutun başına kor.) Olmadı... Yakışık almadı... (Bir hasır şapka uzatarak) Bir de şunu dene... (Hasır şapka konur.) Bu da olmadı. (Bir melon şapka verir.) Bir de şunu tecrübe edelim... (Melon konur.) Bu oldu. Yalnız biraz arkaya al... Merhum mülevven şapkayı şöyle aziziye fesi gibi enseye doğru giyerdi... Beceremedin... (Gider eliyle şapkaya biçim verir. Sonra uzaklaşarak bakar.) Ha şöyle... Şimdi ta kendisi..." (Ran, 1997: 123).

Piyeste gördüğümüz hoca karakterleri birçok oyunda gördüğümüz tiplerle benzerlik gösterir. Din adamlarının, görevleri arasında bulunan cenazeyi kaldırmak ve bununla ilgili yapılması gereken dinî ritüellere yaklaşımı maddi boyuttadır. Veli Efendi için cenaze kaldırmak maddi bir gelir kapısıdır. Veli Efendi konağın mutfağında hizmetçiyle konuşurken geçmişte kimlerin cenazelerini ne kadara kaldırdığını anlatmaya başlar. Aslında Veli Efendi bu davranışıyla maddi beklentisini dile getirir. Nazım Hikmet, bu sahneyle kapitalizmin ölümü dahi bir sektör haline dönüştürerek kazanç kapısı haline getirmesini eleştirir. Din adamları da artık aldığı para ölçüsünde hizmet sunan bireylerdir.

"Veli – (...) Hala Hanımın cenazesinin ben kaldırdım. Büyük Dayı Beyinkini ben... Hafız Hanıminkini ben... İşte sevaptır diye, ne olsa, son hizmetlerini yapıp gidiyoruz. (Cebinden bir defter çıkarır.9 Bak hepsi meteliğine kadar yazılı burda... Hala Hanımınkinin yüz liraya kaldırmışız, yüz lira da lahit için... Sonra efendim Büyük Dayı Beyinki iki yüz liraya kalkmış, lahit için de iki yüz... Hafız Hanımınki topyekün beş yüze mal olmuş. Pahalılaşıyor

ortalık kızım. Her şey ateş pahası... Eskiden en âlâ hafızı beş kâada tutardın. Şimdi yirmi beşten aşağı besmele bile çekmek istemiyorlar... (...) (Oğluna) Sana bu sefer bisiklet alırım inşallah... Yalnız uslu otur ha...” (Ran, 1997: 102-103)

Asım Hoca ise oyunda olumsuz bir harekette bulunmaz. Asım Hoca, zerzevatçının, beyefendinin ölürken kelime-i şahadet getirmediği için kafir olduğu düşüncesine dahi olumlu yaklaşır. Merhumun kelime-i şahadeti ölürken içinden getirmiş olabileceğini söyler. Fakat yazar yine de Asım Hoca’nın pek de iyi niyetli biri olmadığını gösterir.

“Veli – Bir tutun da şöyle kaldıralım bakalım. Kollar çekiyor mu? (Dördü tabutu kaldırıp korlar). (...) Merhum Dayı Bey, yani (tabutu göstererek) Efendinin valdesinin biraderi, fazlaca mülahham idi... Bir perşembe akşamı vefat etti. İlle ertesi gün cuma namazına yetiştirilsin denildi. Dayan bakalım Veli Efendi. Paçaları sıvadık, tedarikât vaktinde itmam olundu... Tam sokağa çıktığımızda, tabut kollarının iki öndekisi çat diye kırılıp cenaze paldır küldür kaldırım taşlarına düşmesin mi?

Asım Hoca – Ve minelgaraip... Mübarek zatın günahı da çokça imiş...

Veli – Kaziye böyle ise, Asım Hoca, senin cenazeni demir tabut içinde kaldırmalı...

Asım Hoca – İlahi Veli Efendi, en dertli zamanında latifeyi elden bırakmazsın...

Veli – Ne latifesi...” (Ran, 1997: 122)

Nazım Hikmet oyunda toplumun ekonomik düzeninden çok ahlak düzenine eğilir. Hem toplumun geleneksel, dinsel ve ahlaksal değerlerine bağlıymış gibi görünenlerin samimiyetsizliklerini hem de kendilerini alafranga sayanların bayağılıklarını sergiler. Bir toplum eleştirisi yapan Nazım Hikmet, bu toplumda insanların, kendini ister törelere ve dinine bağlıymış gibi gösterebilir, ister aydın ve modern saysın, içinden sadece çıkarlarına bağlı kalır. Çıkarı tehlikeye düştüğü zaman ise fevkalade hırçınlaşmaktan, saldırganlaşmaktan kendini alamaz. Oyunda sadece ölünün yakınları değil, taziye için gelen kişiler de taşlanır. Böyle durumlarda kişilerin yapmacık bir üzüntüyle ne kadar meraklı ve dedikoducu oldukları gösterilir (Şener, 1971: 47-48).

Öğle vaktinde kaldırılacak cenazeye katılan komşular, tanıdıklar cenazeden başka her şeyi konuşurlar. Hiç kimse beyefendinin ölümü yüzünden müteessir olmadığı gibi dinî bir temennide de bulunmaz. Töreni ve çevreyi maddi açıdan sorgular ve eleştirirler. Kimisi cenazenin planlandığı saatte kaldırılmadığından yakınırken; başka birileri aile efradına kalan mirası hesaplar. Salonun döşenişindeki zevksizliğine kadar varan sohbette tören hazırlıklarının beyefendinin parasına oranla münasip bulunmaz. Törende Kur’an okumak için tutulan üç hafız bile servetle mukayese edilerek az bulunur. Nazım Hikmet, kapitalist ekonomik sistemin, toplumun ahlâk ve dinî görüşlerinde yarattığı maddiyatı, sermayeyi önceleyen değişimi aktarır.

İslam inancında ölüm, fani hayatın sonu, ahirette başlayacak olan ebedi hayatın başlangıcıdır. Ölümle başlayan ebedi hayat, bir tür eğitim ve sınav olan fani hayattan elde edilen sonuçlara göre şekillenecektir. Cenaze töreninde insanların merhum için “mekânı cennet olsun, Tanrı taksiratını affetsin” vb. dinî-kültürel bir yere sahip olan temennilerde bulunmazlar. Bunu öncelikle toplumun geleneksel, dinsel ve ahlaksal değerlerine yönelik yapılan bir eleştiri olarak görebiliriz. Diğer yandan Marksist anlayışla ilişkilendirerek Nazım Hikmet’in ölümden sonraki yaşam fikrine yer vermediği şeklinde de yorumlamak mümkündür. Nitekim Marx, günah, ibadet, öteki dünya gibi şeyleri reddederek her türlü teizme karşı çıkar ve materyalist felsefesiyle maddeyi önceler (Kılıç, 2015: 74).

Nazım Hikmet, *Yusuf ile Menofis* adlı eserini edebi dönüştürme ve yeniden yazma metoduyla kaleme almıştır. Yazar, konu ve konuşmaların birçoğunu Tevrat’tan aldığını belirtir. Aynı kıssa, Kur’an-ı Kerim’de “*ahsenü’l-kasas*” (hikâyelerin en güzeli) olarak geçer ve geniş bir biçimde anlatılır. Nazım Hikmet, Yusuf kıssasını yeniden yazarken orijinal hikâye ve karakterler arasına, kendisinin kurguladığı Menofis adlı karakteri yerleştirir. Menofis, yazarın ideolojik görüşünü yansıtan ve temsil eden kişidir. Oyunda hak, Menofis’in, Tanrı da Yusuf’un yanındadır. Olay örgüsündeki bu çatışmanın sonunda Rabb’in yanında olduğu Yusuf kazanır. Fakat Yusuf, hakkın yanında olduğu Menofis karşısında olumsuzlanır ve güç duruma düşer. Bu durum aynı zamanda Yusuf’u, yani kötücül Tanrı’nın olumsuzlanması ve güç duruma düşmesi anlamına gelir. Bu yaklaşım dini, insanlar üzerinde bir baskı unsuru olarak gören Marksist ideolojiyle uygunluk gösterir. Nazım Hikmet, eserin olay örgüsünü ideolojik bir düzlemde dönüştürme yoluna giderek Marksist anlayış çerçevesinde yaşadığı çağa uygun yeni bir metin yaratmıştır (Gariper ve Küçükcoşkun, 2007: 141, 144-145).

Piyeste Yusuf, “En kuvvetli olacağım. Rab, babam Yakup’a dedi: Senin sulbünden kırallar gelecektir. Ben Yakup’un sulbündenim.” (Ran, 2022: 178) diyerek kendisine aşırı güven duyar ve üstün insan olarak tanıtır (Gariper ve Küçükcoşkun, 2007: 151). Yusuf, Tanrı tarafından seçilmiş olduğunu vurgulayarak çevresini kendisinin üstün insan olduğuna ikna etmeye çalışır. Yusuf, bu haliyle bir peygamberden ziyade gücünü ve meşruiyetini dinden alan bir diktatör görünümü arz eder. Bu bağlamda din, kimi kişi veya grupların, toplumda ayrıcalıklı olarak ifade edebileceğimiz bir mevkiye ulaşmasını sağlayan, o konumu meşru kılan bir araçtır.

“Babam beni bütün oğullarından ziyade severdi. (...) Babam bana dedi: Bu gördüğün rüya nedir? Ben ve anan ve kardeşlerin yere kadar sana eğilmek için mi geleceğiz? Ben bu rüyayı gören Yusuf’um. (Yavaş yavaş ihtiraslı bir vecde kapılarak) Ben Yusuf’um. Ya Rab, cenk

eri ve orduların Allah'ı, bana gösterdiğin rüyayı gerçek kıl. Sulbünden kırallar çıkacak dediğin Yakup'un en sevgili oğlu benim, en akıllısı benim, güneş ve ay ve on bir yıldız ve on kere ve yüz kere on bir yıldız bana eğilsin! Ben Yusuf'um. Ben rüyalar gören Yusuf'um. (Kendinden geçmiş susar.)" (Ran, 2022: 172-173)

Orijinal anlatıda Yusuf, gördüğü rüyayı babasına anlatır. Babası Yakup, Yusuf'un yapacağı işler dolayısıyla kendisinden daha üstün bir peygamber olacağını, makam kazanacağını ve kendisinin, kardeşlerinin önünde secde edeceğini söyler. Piyeste de buna yer verilmekle birlikte Yusuf, Tanrı'nın vadettiği bu olayın gerçekleşmesini bencil duygularla bekler. Kendisini diğer insanlardan üstün gören Yusuf, başkalarına hükmetmek ihtirasıyla doludur. Yusuf hapishane günlerinde diğer mahkumları ezer, muhafızlara emir vererek onları cezalandırır. Yusuf zindandaki bu konumuna zindan müdürünün gözüne girerek ulaşmıştır. Oyunda Yusuf'un yükselmesi dinî kaynağa dayandırılır. O dayanak da şöyle tekrar eder: "Çünkü Rab Yusuf'la idi" (Ran, 2022: 171). Yani Tanrı, peygamberi Yusuf'un yanında olarak onu koruyup gözetmiştir. Oyunda leitmotif halinde tekrar edilen "Çünkü Rab Yusuf'la idi" sözü aslında olumsuzlama yapmak için söylenir (Gariper ve Küçükcoşkun, 2007: 154). Bu durum alaycı bir tavırla aktarılır.

"Dördüncü Mahpus – (İşini bırakmadan, ezbere bir dua okur gibi) Çünkü Rab Yusuf'la idi.

İkinci Mahpus – Bu işte Rabbin parmağı var mı, yok mu, bilemem. Lakin Yusuf buraya geldiğinin daha ikinci haftasında içerde olup bitenleri gidip zindan müdürüne bir bir yetiştirirdi, onu bilirim. Ben muhafız askerlerden birine arkasından küftetirdi, onu da gidip söyledi de, yüz elli değnek yedimdi.

Birinci Mahpus – Zaten babası Yakup'un gözünde de vaktiyle bu yüzden lütuf buldu. Yusuf on yedi yaşındayken kardeşleriyle beraber sürüyü gütmekteydi. Babasının karıları Bilha'nın ve Zilha'nın oğullarıyla beraberdi ve Yusuf onların sözlerini babalarına getirirdi..." (Ran, 2022: 171-172)

Yusuf, oyunda ayrıca despot bir idareci olarak öne çıkar. Meşruiyetini dinden aldığı gücü, iktidar gücüyle birleştirir. Eserin yazıldığı dönem düşünüldüğünde dini kullanan siyasileri hicvettiği ileri sürülebilir. Yazarın, edebi dönüştürme ve yeniden yazmaya tabi tuttuğunu göz önüne getirirsek eğer, dönem eleştirisi yapmış olması oldukça muhtemeldir. Yusuf, Firavun'un rüyasını yorumlayarak büyük bir kıtlık olacağını söyleyip bunu halktan saklar. Kıtlık yıllarında tüketilmek üzere stoklanan buğdayı halka satarak haksız kazanç elde eder. Halkın müşkül durumundan faydalanan Yusuf, insanların açlıktan ölmekten önce bütün hayvanlarını, eşyalarını vermesini sağlar. Hiçbir şeyi olmayanları ise köleleştirir (Ran, 2002: 219-221). Bolluk ve kıtlıkla geçecek yılların bilgisini Tanrı'dan alan Yusuf, kendisinden beklenen davranışı sergilemez. Halkın ambarları yağmalamasını kendisine, Rab'a, Amon-Ra'ya ve Firavun'a karşı başkaldırı olarak nitelendirir. Yusuf'un, muhafıza verdiği emirde görürüz ki, onun malından daha

değerleri hiçbir şey yoktur. Yağmaya katılan herkesin aileleriyle birlikte öldürülmesini emreder (Ran, 2022: 221). Yağma haberi sonrası kalabalığa hitap eden Yusuf, karşılıksız olarak ne bir şeyin verileceğini ne de alınacağını söyler. Kalabalıktan biri, kahinlerin davaları ve toprakları olmasına ücretsiz buğday almasını yadırgar. Yusuf'un cevabı dinin, toplumsal sınıflaşma rolünü öne çıkarır. Halk, din adamı olan kahinlerle aynı statüde değildir. Halkın maneviyatına hitap eden din adamları, kimi zaman yöneticilerle iş birliği yaparak gelecek tepkileri dini kullanarak engellemeye ya da azaltmaya çalışırlar. Oyunda bu husus açık şekilde ifade edilmese de kahinlerin, Firavun'a bağlı olmaları üzerinden çıkarım yapılabilir.

“Bir Ses- Kâhinlerin, kâhinlerin davaları ve toprakları...

Yusuf – (Sözünü keserek) Kâhinler topraklarını ve davalarını ekmeğe bedel niçin satınlar? Onlar Firavun'un verdiği tayını yemiyorlar mı? Ve kavim kendini kâhinlerle bir mi tutuyor? Ve kavim kâhinlere karşı mı gelmek istiyor? Ve kavim Amon-Ra'nın kâhinlerini kınıyor mu? Kâhinlerini kınayan kavim Rab'ın ve Amon-Ra'nın gözünde lütuf bulur mu?” (Ran, 2022: 221)

Tevrat'ta, Kur'an-ı Kerim'de ve *Yusuf ile Züleyha* mesnevilerinde yer almayan Menofis, oyuna Nazım Hikmet tarafından dahil edilir. Nazım Hikmet'in ideolojisini temsil eden Menofis, oyunda Yusuf'un karşıtı olarak halk kitlesinin temsilcisi ve sembolüdür. Orijinal anlatıdaki Yusuf'un olumlu yönlerinin kendisinde toplayan Menofis, halkı karşıtı baskıcı ve sömürücü krallık düzenine karşı mücadele eder. Oyunda geliştirdiği diyalektik söylemleriyle dikkat çeken Menofis, hayatı yaşanan dünya çerçevesinde yorumlayan bir felsefe anlayışına sahiptir. Menofis, mahpusların kendi aralarında ölümden sonraki yaşam hakkında yaptıkları konuşmalara verdiği cevapta maddi hayatı önceler:

“Yedi yüz yıl önce, babanın dedesinin dedesi bu dünyayı da düşündü, hep öteki dünyayı değil. (...) Ölmeden önce bu dünyada yaşadılar, kâtiplerin anlattığı öteki dünya değil, bu dünyada; ellerin, ayaklarının, gözlerinin altındaki dünyada yaşadılar. Bu dünyada yaşamak ne demektir, öteki dünyadaki çınar ağaçlarının altında değil, bu dünyadaki çınarların altında yaşamak ne demektir, biliyor musun?” (Ran, 2022: 179-180).

Menofis bu sözleriyle aynı zamanda oyunun ihtiva ettiği tezi de dile getirir (Gariper ve Küçükcoşkun, 2007: 157). Menofis'in bu söylemi, Marx'ın günah, ibadet, öteki dünya, cennet, cehennem gibi teizme ait her türlü şeyi reddedip karşı çıkan materyalist felsefesiyle örtüşür (Kılıç, 2015: 74). Menofis, ahiret hayatında yaşanılacağına inanılan sonsuz ve mutlu hayatın yerine bu dünyadaki mutluluğu önemser. Menofis, pek açık olmamakla birlikte öteki dünya düşüncesini reddeder. Ayrıca Menofis, fikirleriyle mahpusları aydınlatmaya, maddi dünyanın gerçeklerine çekmeye çalışır. Çünkü insanlar, sonsuz ve mutlu hayat süreceklerine inandıkları öteki hayat fikriyle

kandırılıp sömürölmektedirler. Menofis bir anlamda dinin, sömürüyü gizlemesi ve bu dünyayı inkâr ederek veya yok sayarak sömürü ilişkilerini yasal hale getirmesine sesini yükseltir.



ÜÇÜNCÜ BÖLÜM

DİN-TOPLUM İLİŞKİSİNE YER VEREN ESERLER (1923-1960)

1. DİN-TOPLUM İLİŞKİSİNE YER VEREN MÜSTAKİL ESERLER (1923-1938)

1.1. REŞAT NURİ GÜNTEKİN

1.1.1. Hülleci

Dört perdelik bir halk komedisi olan *Hülleci*, 1935 yılında Basım Genel Direktörlüğü tarafından Devlet Basımevi'nde basılır. Reşat Nuri, bu oyunu halkı biraz güldürüp eğlendirmek için yazdığını belirtir. Aile bir memleketin en önemli kurumudur. Dini çıkarlarına alet eden insanların, aile kurumuna nasıl zarar verdiklerini anlatır. Reşat Nuri, oyundaki karakterlerin günlük yaşamda görülen kişilerden oluştuğunu söyler:

“Piyesi oynayacak aktörlere gelince, bunların yetişmiş san'atkarlar olmasına ihtiyaç yoktur. Temsil edecekleri tipleri daima etraflarında görmüşlerdir: Besmelesiz yere basmıyor görüldüğü halde para hatırı için her pislği yapan, her kötülüğü kara kitaba kolayca uyduruveren imamı, üç aylarda sırtında heybesiyle köy köy dilencilik eden cahil ve aptal cer softasını, yaradılışında iyi adam olduğu halde ihtiyacın sevgiyle doğru yola sapan, fakat yine de kimseye fenalık etmeye eli varmayan ve fırsat bulur bulmaz yine iyi bir insan oluveren talihsiz adamı, her zaman görmüşlerdir” (Güntekin, 1965: 6).

1.1.1.1. Oyunun Özeti

Olay, Medeni Kanun'un kabulünden evvel İstanbul'un fakir mahallelerinden birinde, eski bir evde geçmektedir. Altmış, altmış beş yaşlarındaki Adile Dudu ev sahibidir. Adile Dudu'nun, kocası tarafından soyulduktan sonra iki çocuğuyla ortada bırakılmış dul, aptal ve çirkin bir kızı vardır. Rukiye, oğulları Şerif, Hafız Halil ve gelini Melek ise evin kiracılarıdır. Rukiye gelini Melek'ten pek hazzetmez. Hafız Halil de saf ve alık birisidir. Şerif ise kırk yaşlarında uyanık bir tiptir. Salahi Molla'ya olan borcunu ödemediği için Molla her gün eve gelip gider. Salahi Molla bir gün bir baskınla Şerif'i evde yakalar. Parasını isteyince Şerif, ondan biraz daha süre ister. Kardeşinin üç aylar dolayısıyla cerre çıktığını ve dönerken getireceği para ile borcunu ödeyeceğini söyler. Fakat bunu ciddiye almayan Sallahi Molla, eve haciz getirmek için ayrılır. Molla'dan sonra kapıya Adile Dudu dayanır ve on bir aylık kira borcunu ister. Şerif ve Rukiye kendisini ikna etmeye çalışırlar. Fakat Adile Dudu, kirayı ödeseler de ödemeseler de evden çıkmaları gerektiğini bildirir. Çünkü kızı Zehra'nın, Hafız'a âşık olduğu için hasta olacağından korkar. Adile Dudu, kızının, Hafız ile evlenme imkânı olsaydı evini ve birikmiş parasını Hafız'a bırakacağını söyler. Adile Dudu'nun bu sözleri, Şerif'in aklına bir kurnazlık getirir. Şerif, annesine kardeşini eşinden boşatıp Zehra ile evlendirme planı yaptığını söyler. Adile Dudu ayrılacakken kızına her gece bir evliyanın ziyaret ettiğini ve

kızın, bir süredir gelen bu evliyadan hamile olduğunu anlatır. Adile Dudu'nun da evlerinde bulunduğu bir sırada Hafız sarhoş bir halde gelir. Yolda iki serseri, Hafız'ı, zenzem diye rakı içirip sarhoş ettikten sonra bütün parasını almıştır. Tüm beklentileri Hafız'ın getireceği parada olan Şerif ve annesinin, Melek ile Hafız'ı boşatmaktan başka çaresi kalmaz. Adile Dudu, Hafız'dan daha iyi damat bulamayacağını söyleyip, müjdeyi kızına vermeye gider.

Şerif planını imama açarak on liraya razı eder. Parasını alacağını öğrenen Salahi Molla da şahit olur. İmam, Hafız'a sürekli “testi boş” deyip durduğu için eşini dört ay önce boşadığını söyler. Bu “testi boş” denilmesi nikahın boş düşmesi demekmiş. İmam, türlü oyunlar ve yalancı şahitlerin yardımıyla Hafız'ı kandırır. Hafız'ın tecdidi nikah yapılması isteğini ise, telakı selase ile boşadığı için şerri olarak yapılamayacağı cevabını verir.

Diğer tarafta Hilmi ile Parnak hırsızlık için eve girerler. Hilmi, işinden kovulmuş eski bir memurdur. Açlıktan ölmek üzereyken Parnak, kendisine yardım etmiştir. İlk hırsızlığında Şerifgilin eve girerler. Odada yatan Melek'i gören Hilmi güzellik karşısında kendisinden geçer. Bu sırada evde bir hareketlilik olur. Şerif kılık değiştirmiş bir vaziyette yeşil cübbe, başında kavuk, yüzünde takma sakal ile evliya kılığında görülür. Hilmi, evi evliya bastı zannederek korkar. Telgrafçıdan gelen haber havayı iyice karıştırır. Melek'in Konya'daki amcası ölmüştür. Melek'e on bin lira, bir ev ve bağ kalmıştır. Şerif, Melek'i tekrar Hafız'a nikahlamak için yeni bir kurnazlık düşünür. Şerif'in on bin liradan vazgeçmem sözünün kendisine söylendiğini zanneden Hilmi ortaya çıkar. Şerif, Hilmi'ye hülleci olmayı kabul ettiği takdirde bir şey yapmayacağını söyler.

Hafız, işin sonunda eşine kavuşmak olduğu için hülle yapılmasını kabul eder. Adile Dudu sesleri duyup eve gelir. Ona, Hilmi'nin doktor olduğunu söyleyip evine gönderdikten sonra nikah kıyılır. Yalnız kalan Hilmi ile Melek, evliliklerinin normal bir evlilik olmadığını bildikleri için geceyi sohbet ederek geçirirler. Sohbet ilerledikten sonra Hilmi, Melek'e Konya'daki amcasının öldüğünü ve kendisine büyük bir miras kaldığını söyler.

Şerif, sabah olunca Hilmi'yi uyandırarak Melek'ten boşanması gerektiğini haber verir. Hilmi, karı-koca olarak birbirlerinden razı oldukları için boşanmak istemez. Bu sırada Adile Dudu sahneye girer. Hilmi, Melek'i tekrar Hafız'a nikahlamak için hülle yaptıklarını aktarır. Kandırıldığını anlayan Adile Dudu yaygarayı kopararak elindeki

bastonla imamı kovalar. Hilmi, Şerif'in sakladığı cübbeyi, sakalı ve kovuğu getirerek ona zorla giydirmesiyle sahte evliyanın Şerif olduğu anlaşılır. Hilmi, Adile Dudu'ya kızını, karnındaki çocuğun babası Şerif ile evlendirmesini telkin eder. Herkes bir şey kazanırken tek kaybeden kişi Hafız Halil olur.

1.2. MUSAHİPZADE CELAL

1.2.1. İtaat İlâmı

İtaat İlâmı, 1923 yılında yazılmış, 1924 yılında İstanbul Operet Heyetinde oynanmıştır. “İtaat İlâmı, tarihi olaylara hiç yer vermemekte, sadece kıskanç, bencil ve yobaz bir kocanın genç karısına ettiği türlü eziyetleri, nüfuzuna dayanarak kadının boşanma isteğini dikkate almayışını konu edinmiştir (Şener, 1963: 15, 33). Musahipzade Celal'in, Medeni Kanun'u övdüğü bir oyunudur. Musahipzade Celal oyunda anlatmak istediği hususu kitabın başında şöyle açıklar: “Din ve ahlâka taban tabana zıt, uydurma ahkâmla halkın iman ve itikadını bozmaya çalışmış olanların bin bir marifetlerinden biri de; erkeğinden bizar olarak mahkemeye iltica eden kadınların davalarını hile ve hud'alarla çürüterek, kadını, şikayet ettiği huysuz, densiz, ahlâksız ve patavatsız kocasına teslim etmeleri idi. Mahkeme, ayrıca o kocanın eline bir itaat ilâmı verirdi. Eserde anlatmak istediğim budur” (Musahipzade Celal, 1936: 4).

1.2.1.1 Oyunun Özeti

Şadiye yirmi dört yaşında üvey annesi yüzünden Daniş Hoca ile evlendirilmiştir. Kocasının kıskançlığı yüzünden iki senedir dışarı çıkamamıştır. Bu durum artık kendisini rahatsız etmeye başlamıştır. Daniş Hoca evhamlı ve kıskanç bir tiptir. Öyle ki karısının pencereden bile dışarıya bakmasına müsaade etmez. Eve geldiği zaman perdeleri kontrol eder. Kendisine yapılan ikinci sınıf insan muamelesine dayanamayan Şadiye, mahkemeye başvuracağını söyler. Daniş Hoca mahkemede baş mübaşir, camide imam, mahallede muhtardır. Ayrıca büyücülükle uğraşmakta, kutsal bir şey yazıyormuş gibi dinden inanç türetmektedir. Daniş Hoca, mahkemenin elinde olduğunu belirterek, Şadiye'ye daha önce yaptığı gibi yalancı şahitlerle kazanacağı cevabını verir. Daha sonra da cinler, büyülerle karısını korkutmaya çalışır. Şadiye, bunlara inanmasa da canı sıkılır.

Şadiye'nin durumuna hem acıyan hem de ona âşık olan Mesrur Çelebi, evlerin arasındaki duvarı delerek dadısı Peyamıdil aracılığıyla iletişime geçer. Mesrur Çelebi, Şadiye'yi kocasından kurtarmak için plan yapar. Mesrur Çelebi, ilk olarak Daniş Hoca akşam namazından dönerken evin bahçesinde, gökten kurbağa yağıyormuş gibi gösterir.

Daniş Hoca bu durum karşısında hem şaşırır hem korkar. Mesrur, saçtığı kurbağaları toplar. Böylece kimse Daniş Hoca'ya inanmaz.

Şadiye, Mesrur ve Peyamıdil'in plan hazırlığına devam ederler. Akşam yemeğinde Daniş Hoca'nın çorbasından akrep, börek tepsisinden kurbağa çıkar. Peyamıdil gulyabani kılığına girer. Yaşananlar Daniş Hoca'yı korkutur. Gördüğü şeylere Şadiye'nin katılmaması, korkusunu büsbütün artırır. Dadının, Daniş Hoca'nın üstüne giderek elindeki yapmacık yılanları yüzüne vurmaıyla evde koşuşturma başlar. Daniş Hoca korkudan Şadiye'nin üzerine atılır. Şadiye pencereden dışarıya yardım için seslenir. Sesleri duyan mahalleli eve gelir. Mahalleli olayı anlamaya çalışır ancak Daniş Hoca'nın kendine hayrı yoktur. Şadiye yaşananları inanmayan bir tavırla anlattıkça Daniş Hoca hiddetlenir. İmam ve mahalleli, Daniş Hoca'nın durumuna çare olması için bir bilene nefes ettirmeyi düşünürler. Bir aralık Daniş Hoca'yı yanlarına alıp kahveye götürürler. Mahalleden kimse ona inanmaz. Gece vakti biraz rahatlamış olarak eve gelen Daniş Hoca, yatağa yatar. Peyamıdil dadı yatakta gulyabani kılığında kendisini korkutur. Çıldıran Daniş Hoca'nın sesleri üzerine mahalleli tekrar eve toplanır. Daniş Hoca mahalleliyi kendisine inandıramaz. Bunun üzerine söylediklerim yalansa karım benden boş olsun der. Böylece Şadiye, kendisini eve kapatan kocasından kurtulmuş olur. Dana Hoca'nın tecdidi nikah teklifini geri çeviren Şadiye, Dana Hoca'dan kendisine boş kağıdını yazıp vermesini ister. Oyunun sonunda Şadiye talaknamesini alır. Daniş Hoca da delirdi diye bekçiler tarafından götürülür.

1.2.2. Aynaroz Kadısı

Aynaroz Kadısı 1927 yılında yazılmış, 1928-1929'da Darülbeydi'de oynanmıştır. *Aynaroz Kadısı*, Musahipzade Celal'in en çok sevilen ve oynanan oyunlarından biridir (Şener, 1963: 15). Musahipzade bu oyunu “dini, şeriatı, hasis emellerine âlet edinen yobazlığı hile-i şer’îyeleri, tezviratı, mürailikleriyle sahnede halka göstermek” için yazdığını söyler (Hançerlioğlu, 1970: 98).

1.2.2.1. Oyunun Özeti

Olay, Selanik dolaylarında Ortodoksların ünlü manastırlarının bulunduğu Aynaroz'da geçer. Aynaroz kadısı Divriki Yakup, Şeyhülislam Kehkeşanizade Lem'i Molla'nın bacanağıdır. Yakup buradaki kadılık görevinden memnun değildir. Daha önce rüşvet alarak iş görmek, bir kadınla basılmak gibi çeşitli vukuatlar neticesinde buraya sürülmüştür. Her seferinde şeyhülislam olan bacanağı sayesinde kurtulmuştur. Yakup'un gözü yüksek mevkilerdedir. Bunun da ilimle olmadığını, adam kayırma ve akrabalık

ilişkileriyle gerçekleştiğini bilir. Âdem adındaki bir tüccar, kendisine ait gemilerdeki malların boşaltılıp aranmak istemesi konusunda kadıya başvurur. Gemilerin boşaltılması ve tekrar yüklenmesi günler alacağı için mallar harap olacaktır. Yakup, tüccarın bu müşkül halinden faydalanır. Bir kese parayı aldıktan sonra olayı çözmeyi başlar. Fakat adamın zor durumda olduğunun farkındadır. Daha fazlasını almak için işi yokuşa sürer. Tüccardan çeşitli bahaneler altında sürekli para alır. Kadı, kendisine verilen üç kese akçenin rüşvet olmaması için karşılığını vermek ister. Tüccar karşılık olarak sahildeki kumları alır. İşinin çözüldüğünü sanan tüccar giderken, aldığı kumları da yanında götürmesi gerektiği bildirilir. Kadı, bu sayede adamı daha fazla soymuş olur.

Diğer tarafta Hristo ve Afrodit'i birbirini seven ve evlenme planları yapan iki genç aşıktır. Bu hayallerine papaz engel olur. Papaz Pavlos, başpapaz Gregoryos'un talimatıyla Afrodit'i'ye kalan mirasa kilise adına el koymak ister. Afrodit'i'nin babasının ölmeden önce cennetten arsa aldığını söyleyerek mallara el koyar. Ayrıca babasının ölmeden önce Afrodit'i'nin ömrünü kiliseye adamasını, rahibe olmasını vasiyet ettiğini bildirir. Kilise, Afrodit'i'nin güzel ve genç oluşundan faydalanmak ister. Yakup dışarıda dolaştığı bir gün ağlar haldeki Afrodit'i'ye tesadüf eder. Olanları öğrenen Yakup, kendi çıkarını düşünerek yardım edeceğini söyler. Milas adasındaki şaraptan toplayamadığı öşürü, fiçılara tuz ekterek sirke yaptırarak toplamak ister.

Yakup'un gözü sadece Afrodit'i'nin malında değildir. Kızı iğfal etmek için bir plan kurar. Şarap test etmek için Afrodit'i'yi kullanacak, sarhoş olunca da koynuna girecektir. Karısı Eda'yı uyutmak amacıyla da bir testi şarabı, üzüm şırası diyerek hem kendi içecek hem de Eda'ya içirir. Eşini sarhoş edip uyuttuktan sonra, Afrodit'i'nin koynuna girmeye çalışır. Ancak Eda çıkagelir ve olanları görür. Yakup kendini kızın ergenliğe erip ermediğini tetkik ettiğini söyleyerek savunur. Gece uyuyakalan Afrodit'i'yi, Pavlos ve iki kilise görevlisi evden kaçırlar. Bir süre sonra Hristo'nun, kadının kapısına gelmesiyle olanlar fark edilir. Vakit kaybetmeden Aynaroz manastırına giderler.

Kızı gizlice kaçıran Pavlos, kıza karşı şehvi duygular beslemektedir. Bunu Gregoryos'la paylaşarak gerekli izni alır. Pavlos emeline ulaşmadan Yakup gelir. Gregoryos kızını mahzene indirip boğmasını ve saklamasını emreder. Fakat Pavlos kıza karşı olan duygularından dolayı bunu yapamaz. Yakup, manastırdan hem Afrodit'i'yi hem de kilise tarafından el konulan on beş bin duka altını alır. Hristo'nun aforoz işlemini de iptal ettirir.

Gregoryos boş durmayarak davaya şeyhülislam nezdinde itirazda bulunur. Tayin meselesi için banacağını ziyaret gittiği sırada Yakup bu itirazla karşılaşır. Öncesinde Eda, şeyhülislamın birinci hanımı olan ablası Zahide'ye beş yüz altın vererek tayin meselesini açar. İtirazı okuyan Lem'i Molla başta hiddetlense de eşinin hediye verilen beş yüz altını söylemesi üzerine yumuşar. Papaz davasını tetkik etmeleri için Anadolu ve Rumeli kazaskerlerine gönderir. Yakup, İshak (Anadolu) ve Nutki (Rumeli) Efendiler ile davanın halledilmesi konusunu konuşur. İkisine de üç yüz altın hediye eder. Altınları alan iki kazasker de meselenin halledileceğini söyler. Altınları alırken de haram olmaması için karşılığında bir tutam enfiye ve değersiz bir eşya vererek helalleşirler.

Son tabloda Gregoryos'un itiraz davası görülür. Yakup verdiği rüşvetle papazı haksız duruma düşürür. Gregoryos, içeriye girdikten sonra İshak Efendi daha dilekçenin okunması bitmeden oyuna başlar. Gregoryos'un aslında bir Müslüman ve adının da Abdullah olduğu yalanını atar. Papazın itirazları işe yaramaz. Yakup'un davası düşer. Davar bir anda dinden dönme davasına evrilir. Dinden dönenin davası dinlenmez gerekçesiyle Gregoryos tutuklanır. Subaşıya teslim edilen papazın daha sonra kaçmasına göz yumulur.

1.2.3. Mum Söndü

Mum Söndü, 1930 yılında yazılmış, 1931-1932 yılında yine Darülbeydi'de sahnelenmiştir. Oyununda tarihi gerçeklere de yer veren Musahipzade Celal, toplumsal bir sorun olan din sömürüsünü işler. Musahipzade, *Mum Söndü* komedisini “şeyhin kerametine inanıp dini, dünyayı zikir namına höykürmelerle heba eden zavallılara hem acır hem gülerdim. Masivadan el çekme müraileği altında işi kızılbaşlığa kadar götüren mürşit taslaklarını tasvir etmek için” yazdığını söyler (Şener, 1963: 34, 89)

1.2.3.1. Oyunun Özeti

Gani Ağa elli yaşında, bir zamanlar Bektaş Ağa adındaki birinin işlerine bakmış, onun adına baş vergisi (alınıp satılan hayvanlardan alınan vergi) almış biridir. Yaşanan bir olay sonucu Bektaş Ağa'nın malları müsadere edilince topladığı altınlar da kendisine kalmıştır. Bir gün hem bu altınlarından elinden alınacağı vehmi hem de kapandığı tekkenin rutubetli havası yüzünden sık sık hastalanır. Evin kalfası Şetaret ve halayığı Nazıdil bu durumdan sıkılmış bir haldedir. Hekimin kalfası ve oğlu Müştak, babasının hazırladığı ilaçları getirir. Müştak ve Lebibe birbirini sevmektedir. Fakat Lebibe'nin annesi Pembe Hanım, önce kendisi evlenmek istediği için genç aşıkların görüşmesine izin

vermez. İlaçların çokluğunu gören Pembe şaşırır. Müştak ilaçları reçete ederken Gani, vücudunun çeşitli bölgelerine giren ağrılar nedeniyle yerinde duramaz.

Müştak çıktıktan sonra Pembe de Gani'ye kurşun dökmek ve kocakarı ilacı hazırlamak için ayrılır. Pembe anlamı olmayan tılsımlı sözler mırıldanarak kurşunu döker. Kurşunun suda aldığı şekli yorumlayan Pembe'ye göre, Gani'de nazar vardır. Pembe türlü kelime oyunları ile Gani'ye evlenme isteğini belirtmeye çalışır. Hastasının durumunu kontrol için gelen hekim Numan Efendi, Gani'nin kapandığı tekkede yel almaktan dolayı hastalandığını söyler. Gani, tekke aleminin güzelliğinden bahseder. Yazarın sözcüsü Numan ne tekkelerden ne de kocakarı ilaçlarından fayda gelmeyeceğini kesin bir dille belirtir. Numan, Gani'ye, mürşit istiyorsa eğer vicdanına rehber etmesini söyler. Pilavcı Baba denen şeyhin vakti zamanında yağmacılık, haydutluk yapan Nasuh Paşa namı birisi olduğu gerçeğini de anlatır.

Müştak, yolda “ya gani” diyerek dolaşan bir derviş, Gani'yi tanıdığını zannederek konağa getirir. Nihani tef eşliğinde ilahi okuyarak sahneye girer. Nihani, Gani ve Pembe tarafından büyük bir saygı ile karşılanır. Nihani gezdiği dolaştığı yerleri, yaptıklarını anlattıktan sonra kısa bir şiir okur. Gani ve Pembe, bir kutsiyet ihtiva ettiği inancıyla söylenenleri anlamazlar. Nihani, Gani'nin inancından ve saflığından faydalanır. Evde mübarek bir kişinin yattığı yalanını uydurur. Hatta bu kişi rüyasında görünerek Gani'ye de evini tekke yapmasını ferman buyurmuştur. Gani büyük bir sevinç içinde Nihani'ye bağlanır. Nihani evde yatırın yerini ararken Pembe'nin kızı Lebibe'ye denk gelir. Kızı şehvi arzularla okşar. Gani'ye hastalığı için, afyon attığı bir bardak suyu okunmuş olarak ikram eder. Suyu içen Gani, afyonun tesiriyle halüsinasyon görmeye başlar. Yalnız kalınca evdeki kadınlara yönelik cinsel arzuları ortaya çıkar.

Pembe ve Gani, Nihani'yi över, faziletlerinden bahsederler. Konağın ahır türbe olmuştur. Türbe ziyaretçi akınına uğrar. Hastası olan, çocuk bağlatmak isteyen, derdi olan herkes gelir. Nihani, gelenlere okuyup üfler, cinsel istismarda bulunur. Bu arada evde bir dolaşmaya başlayan hayalet üç gece boyunca Nazıdıl'i ziyaret eder. Hayalet aslında Nihani'dir. Nihani, sürekli olarak Nazıdıl'in odasına giderek cinsel ilişkiye girmektedir.

Nihani, Pembe'den Gani'nin sakladığı altınlarının yerini öğrenir. Rüyasını onun beklediği şekilde yorumlayarak Gani'ye nikahlar. Oğlunu aramak için gelen Numan, Nihani ile karşılaşır. Konuşma sırasında sabrı taşan Numan, Nihani'nin gerçek kimliğini hikâye ederek anlatır. Nihani aslında Kösem Sultan'ın, torunu IV. Mehmet'i zehirletmek

için zehirli tatlılar yaptırttığı saray helvacılarından Üveys'tir. Olay meydana çıkınca Acemistan'a firar etmiştir. Kimliği ortaya çıkan Nihani hem korkar hem de hiddetlenir.

Son perde oyuna adını veren mum söndü ayini ile başlar. Nihani uydurduğu mum söndü ayiniyle evdeki kadınları iğfal eder. Müştak'a kaçmaya çalışan Lebibe'ye de sahip olmaya çalışır. Fakat Lebibe, sarhoş haldeki Nihani'nin elinden Şetaret'in gelmesiyle kurtulur. Uydurma ayinler neticesinde evdeki kadınlar hamile kalırlar. Lebibe de bir fırsatını bularak Müştak'la kaçır. Oyunun sonunda Gözcü gelerek Pilavcı Baba tekkesinin basıldığını, dedelere dayak atıldığı haberini getirir. Aynı akıbeti yaşamaktan korkan Nihani, Gani'nin altınlarını alarak sırdaşıyla beraber kaçır. Nihani'nin kaçtığını fark eden kadınlar kendi durumlarını düşünürler. Olanların farkında olmayan Gani, soyulmuş bir halde üç hamile kadınla baş başa kalır.

1.2.4. Balaban Ağa

Balaban Ağa 1933'te yazılır, 1935 yılında sahnelenir. Balaban Ağa, Musahipzade Celal'in dil anlayışını en güzel belirten oyunlarından biridir. Musahipzade, oyunu: "Medreselerin tembeller sığınağı haline geldiği günleri, bakımsız kalan zavallı talebe-i ulûmun müderrisini kiramın halekai tedrisinden cühelâyı izamın bezmi sefasına nasıl iştiyakla can attıklarını göstermek" amacıyla yazdığını ifade eder (Hançerlioğlu, 1970: 120).

1.2.4.1. Oyunun Özeti

Oyun bir medresede talebelerin günlük yaşamından bir kesitle başlar. Molla İshak tutucu ve yobaz bir tiptir. Çamaşır yıkamakta olan Molla Nafiz ile özentisi bir Osmanlıcayla konuşur. Nafiz de sade bir Türkçe ile mukabele eder. İkili kendi hallerinden yakınırken İshak, medreselerin eski güzel zamanlarını anlatır. Artık her şey değişmiş, medrese ve talebeler sefalet, bakımsızlık içindedirler. Buna mukabil eğitim kalitesi de düşmüştür. Bütün talebe üç aylarda cerre çıkmayı bekler. Bu sırada Molla Fehmi gelerek hemen hazırlanmaya başlar. Nafiz, cerre çıktığını zannettiği arkadaşına takılır. Fehmi, medrese talebelerini dilencilere benzeterek, üç aylarda memleketi sarıklı dilencilerin sardığını belirtir. Medresedeki eğitimi eleştiren Fehmi'ye göre; Arapça görmelerine rağmen ne Arap ile anlaşabilirler ne de Arapça bir ibareye anlam verebilirler. Bozulan sistemde mezun olmanın da bir anlamı yoktur. Fehmi, ilk zamanlar temiz niyetlerle eğitim almak için geldiği bu yerde hayal kırıklığı yaşar. Çünkü icazet belgesi, arkası olan ayrıcalıklı kişilere altı ayda verilmektedir. Buradaki ilim ve tahsili bırakarak bir yere

kapılanmaya karar verir. Nafiz ise daha ılımlıdır. Fehmi'ye hak vermekle birlikte onun kadar keskin görüşe sahip değildir. Yine de onunla beraber kaçır.

Balaban Ağa, İstanbul'un subaşısı babacan bir adamdır. Fuhşu engelleyerek toplumsal düzenin kurulacağına inanır. Baskın verdiği bütün fahişeleri uşaklarıyla evlendirir. Fehmi ve Nafiz bu huyunu bildikleri Balaban Ağa'nın gözüne girmek için fuhuş yapılan bir randevuyu ihbar ederler. Bu ihbarla birlikte ikili Balaban Ağa'nın gözüne girer. Baskında yakalanan kişi Balaban Ağa'nın yakın dostu Arif Ağa'nın damadıdır. Dostunu gücendirmekten çekinen Balaban Ağa ne yapacağına karar veremez. Fehmi, durumu Arif Ağa'ya bildirmesini ve gelecek cevaba göre hareket etmesini önerir. Bu hal tarzını çok beğenen Balaban Ağa, Fehmi'yi kâtip, Nafiz'i de yardımcısı yapar. Arif Ağa da bir süredir işgüzar, sarhoş damadından kızı Mehveş'i kurtarmaya çalışmaktadır. Bu olay ona istediği fırsatı sağlar ve kızını kurtarır. Mehveş, mektubu getiren Fehmi'yi görür ve âşık olur.

Piyasaya ayarı bozuk altın sokulmasından dolayı Arif ve Balaban'ın başı derttedir. Kalpazanları yakalamak için Fehmi'nin önerisiyle kılık değiştirip çarşıları, meyhaneleri dolaşırlar. Fehmi meyhanede eski bir medrese mezunu İlhami ile karşılaşır. İlhami medrese eğitimi sonrası Mısır'a tayin olmuş; matematik, yer bilimleri gibi ilimleri tahsil etmiştir. Ancak cahil devlet adamları tarafından sihirbaz, efsuncu sanılmıştır. Hayal kırıklığına uğrayan İlhami, devlet işlerini bırakmıştır. Fehmi, İlhami'den oldukça etkilenir. Kalpazanlar, Fehmi ve Nafiz'in sayesinde yakalanır. Ağaların müşkül durumlarını çözen bu iki genç iyice göze girerler. Arif Ağa, kızı Mehveş'i Fehmi'ye, Balaban Ağa da kendi kızını Nafiz'e verir. Yakalanan kalpazanların bir ceza alması beklenir. Ancak suçlular, kadının huzurunda kelime-i şahadet getirip Müslüman olurlar. Kadı, Müslüman oldukları için ceza vermenin caiz olmadığı gerekçesiyle hepsini serbest bırakır.

1.2.5. Kafes Arkasında

Kafes Arkasında, 1928 yılında yazılır ve aynı yıl Dârülbeyâti'de sahnelenir. Dört tabloda oluşan oyunda, Türk kadınının toplumdaki yeri konu olarak izlenmiştir. Musahipzade Celal, oyunu için şunları söyler: "Taaddüdü zevcâtın ve tesettür telâkkisinin içtimaî hayatımız üzerinde yaptığı fena tesirleri muhtelif sahnelerle Kafes Arkası komedisinde tasvire çalıştım" (Hançerlioğlu,1970:101).

1.2.5.1 Oyunun Özeti

Hacı Davut, dinin gereği olduğunu söyleyerek dört kadınla evlenmiş yobaz bir karakterdir. Toplamda on altı eşi olan Davut'un dört eşi harici diğerleri ölmüştür. Dört eşten biri daha ölünce, eş sayısını tekrar dörde tamamlamak için üçüncü eşi Hasene'nin yeğeni Naciye'ye nikah kıymayı düşünür. Hacı Davut, namusuna düşkün biri olarak ayrı semtlerdeki eşlerini evde kilitleyerek dışarıya çıkmalarına izin vermez. Bunu yapmasının bir sebebi de kadınların dürüstlüğüne güvenmemesidir. Hacı Davut, eşlerinin hiçbirini boş ol diyerek boşamamıştır. Tek dürüst eşi Hasene ve yeğeni Naciye, yaşadıkları hapis hayatından sıkılmışlardır. Ancak yan taraftaki komşularının eviyle kendi evleri arasında bir bağlantı açarak sosyalleşebilirler. Naciye ile komşu oğlu Sabri birbirini sevmektedir. Hacı Davut'un Naciye'ye nikah kıyma düşüncesini Hasene'ye anlatması üzerine, Naciye'yi evler arasındaki bağlantıdan gizlice kaçırlar. Hacı Davut, dürüst olmayan öteki eşlerinden iftiharla bahseder. Fakat eşleri, Hacı Davut'un bütün kapı pencere kilitlemelerine rağmen çeşitli şekillerde eve sevgililerini alırlar.

Kumrulumescit'teki eşi Nigâr, kilide uydurduğu anahtarla hem sevgililerini eve alır hem de dışarıda dolaşır. Çarşamba'daki eşi Raziye, sevgilisi Rıza ile alem yapar. Bu sırada gelen ikinci sevgilisi Bekir Ağa'yı eve alır, Rıza da sandığına saklanır. Mahallede çıkan yangın üzerine Davut'un gelmesiyle Bekir Ağa da dolaba gizlenir. Bekir bir boşluğunu bulup durumunu kendi lehine çevirir ve yardıma geldiğini belirtir. Davut'un Raziye'ye eşyalarını toplamasını demesi üzerine bütün eşyalarının içinde Rıza'nın da olduğu sandıkta olduğunu söyler. Kargaşa içinde sandığı çalan iki serseri, sandığı Mişon adındaki Yahudi tüccara satarlar. Mişon, sandığın içindeki Rıza ile birlikte karakollukçuya yakalanır.

Diğer tarafta Davut'un öteki karısı Nigâr, sevgilisi ile birlikte Kamile adındaki muhabbet tellalının evindeki aleme katılır. Mahallenin gençleri eğlenceye katılmak isterler fakat, içeriye alınmayınca olay çıkarırlar. Seslerden rahatsız olan mahalleli, bekçilerle birlikte eve baskın yapar. Yakalanan herkes karakola götürülerek zabıt tutulur. Sabri ve arkadaşının hayalet kılığına girerek korkuttukları Hacı Davut da aklını yitirmiş bir halde karakola gelir. Bu esnada karısı hakkında zabıt tutulduğunu görerek, eşlerini kilit altında tutmanın anlamsızlığını fark eder. Bütün eşlerini imam ve mahalleli huzurunda “boş olsunlar” diyerek boşar.

1.2.6. Fermanlı Deli Hazretleri

Fermanlı Deli Hazretleri 1924 yılında yazılmış, 1927 yılında Dârülbedayi’de oynanmıştır. Yazarın Dârülbedayi’de sahnelenen ilk eseridir (Şener, 1963: 15). Komedi türündeki eser üç perdeden oluşmaktadır. Orhan Hançerlioğlu oyunun töresel yönden ilginç özellikleri içerdiğini ifade eder. Bunlar, eski Osmanlı döneminde önemli roller oynamış olan cinci, efsuncu büyücü vb. gibi yalancı hocalar; dış hekimlerinin bulunmadığı zamanlardan dış çekme olayı; Deli İbrahim’in İstanbul’dan Edirne’ye odun getirtmesi, cinlere ve perilere inanması gibi tarihsel tuhaflıklar; eski zamanların yarı inanç yarı eğlencesi olan peri dilidir (1970: 96).

1.2.6.1. Oyunun Özeti

Fermanlı Deli adıyla anılan Musa, geçmişte Sadrazam Mustafa Paşa’nın katibiyken Sultan İbrahim Edirne’den İstanbul odunu ister. Mustafa Paşa’nın gönderdiği odunları beğenmeyen Sultan İbrahim, vezirin başını kestirir. Vekilharç kâtibi olduğu için Musa’nın da asılmasını emreder. Musa darağacı önüne getirilir, zeytin yutturulup ip boynuna geçirilirken bayılır. Baygın halde darağacına çekilirken darağacı devrilir. Kendini hayatta gören Musa sevincinden çıldırır. Cellat “ben bir kere astım, bir adam iki kere asılmaz” diyerek merhamet eder. Padişah da ferman verip Musa’yı affeder. Bir süre tımarhanede kalan Musa, tımarhanede eğlenmek amacıyla delilere muskalar yazar, okuyup üfleyerek vakit geçirir. Tesadüfen birkaç delinin akıllanması sonrası şöhreti artar. O günden sonra Fermanlı Deli Hazretleri olarak anılır.

Musa’nın Edirne’den arkadaşı olan Bayram Ağa’nın önemli bir derdi vardır. Oğlu Behram, Nigâr adında çok güzel bir kıza âşık olmuştur. Tam evlenecekleri sıra Rakım Ağa adında bir devlet adamı, kızı Sultan İbrahim’e sunmak için kaçırmıştır. Behram da bu yüzden çıldırmıştır. Rakım Ağa da Musa’nın Edirne’de asılmasına sebep olan kişidir. Rakım vezirlik almak ve bir vilayete vali olmak için Sultan Deli İbrahim’in iri yarı ve enine bir kız bulunması buyruğundan yararlanmaya çalışır. Rakım bu amaç için Nigar’ı saraya göndermeye düşünür. Nigâr, bir fırsatını bulup Fermanlı Deli’ye gelerek yardım ister. Nigâr, Fermanlı Deli’nin öğrettiği peri dilini kullanarak saraydan kurtulur. Fermanlı Deli’nin peri dilinde yazıp güvercinin ayağına bağladığı tezkeresi sarayda ele geçirilir. Bu sırada Sultan Deli İbrahim’in zümrütlü hançeri köprü tarafında kaybolmuştur. Herkes hançeri bulmakla görevlendirilir. Kızlarağası gücüne inandığı Fermanlı Deli’yi saraya çağırıp kendisinden yardım ister. Saraya giden Fermanlı Deli, Nigar’ı Rakım Ağa’nın elinden kurtarır. Bu sırada Venedik donanması İstanbul’a gelmektedir. Fakat padişahın

kaybolan eşyası daha mühim bulunarak geçiştirilir. Musa'nın kaybolan ayakkabıları Aksaray Deresi'nde aranırken tesadüf eseri hançer de bulunur. Padişahın aradığı iri yarı ve enine kızın da bulunması sonrası Fermanlı Deli'ye müneccimbaşılık payesi verilir. Fakat Musa, bu teklifi geri çevirir.

1.3. İBNÜRREFİK AHMET NURİ SEKİZİNCİ

1.3.1. Şer'îye Mahkemesinde

Şer'îye Mahkemesinde, Cumhuriyet'in onuncu yıl dönümü için yazılır. Eser, Cumhuriyet Halk Partisi tarafından bastırılır. Tek perdelik komedi olan bu piyeste, bürokrasi ve devlet işlerindeki aksaklıklar dile getirilir. Ahmet Nuri, piyesin başında eserin konusu hakkında şu bilgiyi verir: “Eski devirlerde şer’i mahkemelerde dâvalar nasıl görülür ve ne garip ilâmlar verilirdi. Bu piyesteki mevzu budur.” (Sekizinci,1933:3)

1.3.1.1. Oyunun Özeti

Kâtip Hasan ile muhızır Ali, işlerin kesat gitmesinden bahisle şer'îye mahkemelerinin eski günlerini anarlar. Hasan çocukken şer’i mahkemelerde babasının delaletiyle yalancı şahitlikten para kazandığını anlatır. Meşrutiyet ilan edildiği için bu günler artık eskide kalmıştır. Hasan, Meşrutiyet'in arkasından Cumhuriyet'in gelmesinden endişelidir. Çünkü yeni dönem, işlerine taş koymuştur. Cumhuriyet ise hepsini silecek olan yeni hayattır. Konuşma sırasında içeriye Zeynel girerek hüccet işi olduğunu söyler. Zeynel, saray mensubu beyi Ramazan'a ömrünün on yılını verecektir. Bu işi için gerekli hüccet belgesinin ne kadar olduğunu öğrenmek maksadıyla gelmiştir. Hasan, kaç şahit lazım geldiğini ve ömrün kabaca hesabını yaparak bir fiyat verir. Hasan, Zeynel'in ayrılmasından sonra gelen kadıya hüccet davasına açar. Kadı Naip de bir hesap yaparak kendilerine kalacak parayı hesap eder. Bu esnada Ali, kuyu davacısı Şehlevend ile davalı Mesut'un geldiğini haber verir. Naip, Şehlevend'e kimlik bilgilerini sorar. Şehlevend, küçük yaşta saraya satıldığı ve oradan da başka birilerine verildiği için babasını tanımadığını ifade eder. Daha sonra Naip, Mesut'u göstererek davacı olup olmadığını sorar. Şehlevend şikayetçi olduğunu belirtir. Dava sebebi bahçelerin arasındaki ortak su kuyusudur. Şehlevend, Mesut'un kuyuya tulumba koyarak kendisinden daha fazla su çektiği için davacı olmuştur. Şehlevend, Naip'in sunduğu çözüm önerilerini kabul etmez. Aslında amacı daha başkadır. Altmışa yakın yaşındaki bu kadın, orta yaşlı Mesut'a varmak niyetindedir. Durumu anlayan Naip, çözüm yolu olarak evlilik meselesini açar. Mesut ile konuşarak ikna eder. Mesut'un kabul etmesinden sonra

da Şehlevend'e sorar. Onun da kabul etmesi üzerine dava çözülür. Şehlevend sevinç içinde Naip'e altın işlemeli havlu, Hasan'a da beş altın hediye (rüşvet) verir.

1.4. OSMAN CEMAL KAYGILI

1.4.1. Üfürükçü

Osman Cemal'in *Üfürükçü*'sü üç perdelik bir halk komedisidir. 1935 yılında kaleme alınan oyun, Basın Genel Direktörlüğü tarafından Devlet Basımevi'nde aynı yıl basılır. Oyunda türlü hokkabazlıklarla halkı dolandıran/sömüren bir üfürükçü hocanın marifetleri eğlendirici bir üslupla işlenmiştir. Ayrıca Osman Cemal, "halkın bu çeşit büyücülük, üfürükçülükle oyalanmasının, düzeni bozuk bir yönetim sorumlularının işine geldiğine de" parmak basar (Şener, 1971: 96). Osman Cemal eserin girişinde üfürükçülük meselesine değinir. Osmanlı tarihinde var olan bu tarz kimselerin, halkı soyup soğana çevirdiğini, ellerine düşen saf kişilerin ocaklarına incir ağacı diktiklerinden bahseder. *Üfürükçü* piyesi, Osman Cemal'in anlatımıyla; Osmanlı tarihindeki meşhur büyücü Cinci Hocanın o vakitler yüksek muhitlerde çevirdiği dalaverelerin, küçük ölçekte başka bir üfürükçü tarafından nasıl çevrildiğini gösteren çok canlı ve renkli bir piyestir (Kaygısız, 1935: 4).

1.4.1.1. Oyunun Özeti

Ebultılsım Kaftani, üfürükçülük, büyücülük yaparak milleti dolandıran bir sahtekardır. Keşfiderun Kalfa ile Şirin Dudu ise yardımcılardır. Gelenleri etkilemek için tertip edilen oyunları hocanın emriyle bu iki kadın yerine getirir. Oyun boyunca birçok kişi farklı dertleri için Kaftani'yi ziyaret eder. Şazi ile Şahinde çiftinin oğlu Necabettin yarı aptal, yarı deli bir çocuktur. Sürekli bir şeyler ister, sebepsiz yere korkar. Hekimler de dahil gitmedikleri muskacı, hacı-hoca kalmamıştır. Anne ve babası çocuklarının bu durum kurtulması için Kaftani'den yardım ister. Kaftani birkaç göstermelik çeşitli işlemlerden sonra bir muska, biraz tütsü ve biraz da zümrüdüanka tüyünden vererek, "op op duası" eşliğinde yapılması gerekenleri anlatır. Kaftani para almaz, fakat onun yerine iki gözü farklı bir manda ister.

Tosun Ali, acar bir delikanlıdır. Kaftani'nin yüzünden yuvası dağılmıştır. Bunun üzerine Tosun Ali, Kaftani'nin konağına basar. Kurnaz hoca, yardımcılarının cin kılığına girmesiyle Tosun Ali'yi gafil avlar. Basireti bağlanan Tosun Ali çıkıp gitmek zorunda kalır. Bekir Ağa ile eşi Hanife de unutkanlık derdinden muzdarip olarak Kaftani'ye gelirler. Kaftani beş dakika önce söylediklerini hatırlamayan bu orta yaşlı çifti, unutkanlık konusunda korkutur. Kendilerini tek bir şartla tedavi edeceğini söyleyerek Şirin Dudu'ya

teslim eder. Behlül Şeyda korkak, kılıbık biridir. Eşinin sözünden çıkamayan Behlül Şeyda, kendisine bağlatma büyüü yapıldığını düşünür. Kaftani'nin gelenleri kaydettiği bir defter tutmaktadır. Daha önce yaptığı bir şey yüzünden hata yapmamak için. B. Şeyda'ya tedavi edici/rahatlatıcı diye içine uyuşturucu madde koyduğu bir şurup verir. Onu da kalfayla birlikte gönderir. Sıradaki kişi Dilruba adında güzel ve genç bir kızdır. Sevdiğinin, kendisini sevmesi için büyü yaptırmak ister. Kaftani muskayı verdiği Dilruba'yı da Şirin'e emanet ederek diğerlerini beklettiği odaya alır. Kaftani gelenleri, Ayşe adındaki zengin kadına bir nevi katalog olarak sunmak için hazırlar. Ayşe Hanım, kızı Müjgan için gelmiştir. Damadı çalgıyı çengiyi, içkiyi oldukça seven, kaçamaklar yapan biridir. Kızıyla beraber damadını eve bağlatmak isterler. Kaftani Ayşe ile kızı Müjgan'ı daha önce gelenleri beklettiği odaya götürür. Kaftani, Ayşe ile kızı Müjgan'a odadaki örnekleri gösterip, damadına ne tarz bir büyü yapmak istediklerini sorar.

Sonra perdede Kaftani kılık değiştirmiş bir vaziyette meyhaneye girer. Ona burada Aslan Bey diye hitap edilir. Şeyh Kaftani gündüz silahlı, gece külahlı takımından meyhane müdavimidir. Meyhanede kendisi hakkında konuşulanları dinler. Habersiz olarak bazılarına katılır, bazılarını da alaka göstermez. Meyhane kalabalıklaştıkça, rakı etkisini gösterdikçe sohbet koyulaşır. Ayşe Hanım'ın damadı, Kaftani'nin peşindeki Tosun Ali de meyhanededir. Tosun Ali, Mazlum (damat) ve birkaç kişi Kaftani hakkında gerçekleri konuşmaya başlar. Kaftani'nin amacı bilgi toplayıp plan yapmaktır. Gecenin sonuna doğru polis tarafından asayiş baskını yapılır. Herkes kimlik sorgusundan ve üst-baş aramasından geçirilir. Kaftani'nin bir cebinden dini kitap, arka cebinden bir tabanca, belinden de sivri bir laz bıçağı çıkar. Üzeri aranmaya devam edince koynuna sakladığı bembeyaz yapma sakalı, bir peruk ve yeşil sarıklı kocaman bir arakiye çıkar. Polis çıkanları zorla giydirince herkes Kaftani'yi tanır. Polis tarafından tutuklanarak götürülür.

1.5. MEHMET KEMAL KÜÇÜK

1.5.1. Çınar

Aktör M. Kemal Küçük tarafından yazılan *Çınar* 1935 yılında basılır. İstanbul Şehir Tiyatrosu'nda ve halkevlerinde temsil edilir. M. Kemal Küçük *Çınar*'da hocaların, yobaz din adamlarının halka zararlı tutumunu yermiş, “Osmanlı devrinin Anadolu halkı için nasıl bir korku, düzensizlik, adaletsizlik devri olduğunu, ağaların köylüyü nasıl sömürdüklerini” anlatmıştır (Şener, 1971: 169).

1.5.1.1. Oyunun Özeti

Oyunda bir Anadolu kasabasının Kurtuluş Savaşı öncesindeki yoksul, virane haliyle Cumhuriyet sonrası her yönden bayındır durumu karşılaştırılır. Oyun, birçok döneme şahit olmuş asırlık çınarın gövdesinden çıkan bembeyaz sakallı, beyaz elbiseli bir ihtiyarın uzun tiradıyla başlar. İhtiyarın, çınar ağacının altında uyuyan iyi yobazın horultusu dikkatini çeker. Bu sırada İblis gelerek Çınar'ın aklını karıştırmaya çalışır. İblis ve Çınar geçmişe yolculuk ederler.

Çınar ağacının altında uyuyan yobazların gençlik halleri karşılarında durur. İki yobaz, Katina ve Hırısula adında iki fahişe ile gönül eğlendirir. Diğer tarafta genç bir köylü sıtmadan bitkin bir halde yatmaktadır. Gencin başında nişanlısı olan köylü kız ona yardım etmeye çalışır.

Çınar ağacının altında bulunan kahvede İhtilalci ile Kahveci gizli gizli konuşurlar. Konuşmalarından anlaşılır ki Kahveci, Millî Mücadele'ye katılmak isteyenlere yardım eder. Konuşma sırasında kahveye Hacı Alilerin damadı olan Arılık köyü ağası gelir. Damat, kahvenin asilerin uğrağı olduğu yönünde Kahveci'yi sıkıştırır. Damat, savaşa katılanları padişaha, şeriata karşı koyan asiler olarak görür. Kahveci hiçbir şeyden haberi yokmuş gibi davranır. Bir zaman sonra kahveye oyunun başındaki iki yobaz gelir. Ağayı tanıyan yobazlar hemen hemhal olurlar. Damat, yobazlardan büyü, tılsım, sihir yapmalarını ister. İki yobaz derhal maharetlerini anlatmaya başlar. Damat'ın amacı köyde sulak bir toprağı olan genç köylüyü öldürmek ve nişanlısını da elde ettikten sonra yosma diyerek ortaya atmaktır. Damat, silah kullanıp hükümetle başının derde girmesini istemediği için yobazları kullanır. Damat, Kahveci'ye Çavuşoğlu Mehmet ile Gül'ü hocalara göstermesini ister.

Panayırda Mehmet ile Gül'ü gören Kahveci, hemen onları içeriye alarak gerçekleri anlatır. Mehmet sıtmaya çare olması için ağası olan Damat'ın tavsiyesiyle kendisini bir hocaya nefes ettirmeye gelmiştir. Kahveci'nin anlattıklarından sonra tuzağı fark eden Mehmet, Kahveci'nin verdiği sıtma ilaçlarını alarak ayrılır.

Son tabloda yirmi beş yıl sonrası, ilk tablonun geçtiği çınar altı artık fabrika bacalarıyla dolu bir görünüm kazanmıştır. Mehmet, savaş günlerinde çınar ağacının olduğu yerde şehit düşmüştür. Nişanlısı Gül, okuma-yazma öğrenmiş, öksüz çocuklar yurdunu tek başına idare eden, Gül Ana adıyla tanınan bilge bir kadın olmuştur.

1.6. MÜNİR HAMDİ KUTSAL

1.6.1. Tırtıllar

Münir Hamdi tarafından kaleme alınan *Tırtıllar*'ın ilk basımı 1934 yılında yapılır. Şarkılı komedi türündeki piyes iki perdeden müteşekkildir. *Tırtıllar*, 1935 yılında Cumhuriyet Halk Partisi'nin halkevleri repertuarına dahil ettiği oyunlar arasındadır (Algan, 2011: 45-46). Eserin başında türü komedi olarak belirtilse de daha çok durum piyesini andırmaktadır.

1.6.1.1 Oyunun Özeti

Olay İzmir'in köylerinden birinde geçer. Tosun Ağa ve eşi Fatuş, kızları Akgül'ün nikah hazırlıkları için uğraşmaktadırlar. Fatuş, çeyiz hazırlamada kızına yardım eder. Tosun Ağa ise hem ağa olmanın hem de düğün yapacak olmanın maddi yükünü hesap etmektedir. Akgül'ün nişanlısı Temel, çocukken anne ve babasını kaybetmiş, yeni Cumhuriyet'in yurtdışına gönderdiği öğrencilerdendir. Yakın zamanda döneceğini telgraf çekerek haber vermiştir. Tosun Ağa, kendi oğlu gibi gördüğü Temel'in gelişini beklemekte ve yapılacak olan düğün masrafı için çıkar yol düşünmektedir. Tosun Ağa bunun için geçen sefer satılmayan tütünleri satmayı planlar. Eski kadılardan olup köy köy dolaşan Feyzullah Efendi adlı bir softa ile konuşarak anlaşır. Feyzullah Efendi tütün alıcılarıyla köylü arasında aracılık yaparak komisyon alır. Fakat kendi cebini köylülerinkinden daha fazla düşündüğü için tütün kumpanyası müdürlerinden Yahudi Füzan Nijat'la iş birliği yapar. Bu yolla Feyzullah Efendi köylüye malın kalitesiz olduğunu söyleyerek düşük fiyat verir. Aradaki fiyat farkından büyük bir makas olarak büyük kazançlar elde eder. Ayrıca Feyzullah Efendi dinî kimliğiyle köylüye vermiş olduğu güven sayesinde bu işini de rahatça yürütür. Konuşmalarında bol bol terkipli Osmanlıca kelimelere yer verir. Feyzullah Efendi yazdığı mukaveleleri de dönemin yasalarına aykırı olarak Osmanlıca kaleme alır. Hatta bazılarında Latif harflerini Osmanlıcada olduğu gibi sağdan sola yazarak gülünç bir tavır sergiler.

Tosun Ağa kumpanya müdürü Füzan Nijat ile metresi Rebeka'yı evinde misafir eder. Feyzullah Efendi'nin de katıldığı bu misafirlikte Füzan Nijat, Akgül'e göz koyar. Füzan Nijat'ın amacı Akgül'ü kandırıp patronuna götürebilmektir. Bu sayede daha hızlı yükselecektir. Bunun için Füzan Nijat, Feyzullah Efendi'den yardım ister. Feyzullah Efendi her daim kendi çıkarını düşündüğü için yardımcı olmayı kabul eder. Önce metres Rebeka, Akgül'e nişanlısı geleceği için kendisine bakmasını telkin eder. Akgül'ü yanını alarak saçını ve kıyafetini değiştirir, makyaj yapar. Feyzullah Efendi ile Füzan Nijat

yaptıkları vurgunun keyfi içerisinde şarap içip eğlenirler. Bu esnada Temel bir anda çıkar gelir. Bütün olan bitenin farkına varan Temel, Firuzan Nijat ve metresi Rebeka'yı, Feyzullah Efendi'yi kovalar. Akgül'e ise batı taklitçisine benzediği için kızar. Eski utangaç ve masum köylü kızı Akgül'ü özlediğini söyler. Akgül sahneden ayrıлып eski kıyafetlerini giyer. Temel nişanlısına sarılır ve oyunun başında şarkı söyleyen kızların tekrar geçmesiyle sahne kapanır.

1.7. ERTUĞRUL ŞEVKET AVAROĞLU

1.7.1. Şeriatçısı

Ertuğrul Şevket'in *Şeriatçısı* üç perdelik bir halk komedisidir. 1938 yılında yazılan eser, aynı yıl Basım Genel Direktörlüğü tarafından Devlet Basımevi'nde basılır.

1.7.1.1. Oyunun Özeti

Kadı Abdülhakim düzenbaz, rüşvet alan bir tiptir. Kırk yaşlarında çirkin ve kambur, Zebercet adında bir kız kardeşi vardır. Eve gelen görücüler Zebercet'i gördükten sonra onun çirkinliği karşısında yalın ayak kaçarlar. Kadı Abdülhakim'in yakın dostu Müfessir Mesnevi yalan dolanla bir kısmet bulur. Feyzullah, evlenmeyi arzulanan genç ve saf bir delikanlıdır. Mesnevi, Feyzullah'a kızı genç, güzel ve alımlı olarak tarif eder. Güzel bir kızla evleneceğini düşünen Feyzullah içten içe sevinir.

Esnaftan Mestan adında birisi on beş yaşındaki kızının kaçması nedeniyle kadıya başvurur. Kadı, kızın reşit olduğu için yapılacak bir şey olmadığını söyler. Fakat bir kese akçeyi aldıktan sonra işi çözmeye koyulur. Çeşitli işlemler yaptığını ileri sürerek Mestan'dan yüklüce para alarak sömürür. Kadı, Zeynep'i ve İzzet'i yakalar. Babasından daha fazla para almak için kızı göstermez ve işi yokuşa sürer. Kadı istediğini aldıktan sonra yalancı şahitler huzurunda kızın reşit olmadığının ispat edileceğini anlatır. Tek şart kızın bir ay boyunca yanında kalmasıdır. İkili oynayan kadı, Zeynep'ten faydalanmak amacındadır. Reşitliğinin ispatı içine kendisini muayene etmesi gerektiğini anlatır. Kızın ürkekçe yaklaştığını gören kadı, bu işi Allah, din için yaptığını söyler. Zeynep'in kabul etmesinden sonra iştahı kabarmış bir halde sevinir. Diğer tarafta Feyzullah ile Zebercet'in nikahları kıyılır. Mesnevi, evin halayığı olan Terandil'e gelinlik giydirip Feyzullah'ı kandırır.

Dul bir kadına vurulan Mesnevi, arkadaşı kadıdan yardım ister. Kadının hasta oğlu için eve doktor girip çıkmaktadır. Kadı eve baskın yaptırarak kadını ve doktoru tutuklar. Nuriye'yi evine erkek almakla suçlar. Kadı, Nuriye'ye doktor yerine muskacı ve üfürükçüyü alternatif gösterir. Nuriye hasta bir çocuğa ne dinin ne de imanın faydası

dokunmayacağını, ancak fennin ve tıbbın yardımcı olacağını söyleyerek kendisini savunur. Kadı, Nuriye'yi düşüncelerinden dolayı din düşmanı olarak nitelendirir. Zina yaptığı gerekçesiyle tutuklar. Kadının çocuğunun hasta, ölmek üzere olduğu yolunda serzenişlerine aldırılmaz. Arkadaşının işini görmüş olmanın keyfi içindedir.

Mesnevi, Feyzullah'ı gerdeğe göndermeden önce güzelce sarhoş eder. Kendinden geçen Feyzullah, Zebercet'in çirkinliğinin farkına varmaz. Kendine geldiğinde evi ecinnilerin bastığını sanarak korkar. Mesnevi, karısının ona farklı göründüğünü söyleyerek kandırmaya çalışır. Sebep olarak da midye dolması yedikten sonra gusül abdesti almamasını gösterir. Gözlerindeki perdenin kalkması için uydurduğu bir dini kaideyle yapması gerekenleri anlatır. Çaresiz ve saf Feyzullah bedbaht halde odasına çekilir. Gece, İzzet elinde bıçakla kadıyı öldürmek için eve girer. Kadıyı rehin alan İzzet, Zeynep ile nikahlarını kıymasını ister. Kadı şahit bulunmayışını mazeret göstererek kurtulmaya çalışır. Şahitlerin bulunmasından sonra nikahı kıymaktan başka çare kalmaz. Mesnevi imam bulmak bahanesiyle ayrılır ve Agop'a sarık sardırarak imam kılığında getirir. Agop, Hristiyan bir Ermeni'dir. Durumu kurtarmak için nikahı gerçekleştirir. Zeynep ve İzzet giderler.

Kadı, ertesi gün huzuruna gelen Mestan'a kızının hamile olduğu yalanını atar. Namusunu temizlemek için çocuğu aldırıp, İzzet ile evlendirdiğini anlatır. Mestan ne olursa olsun kızını ister. Bunun için kadıya yüklü miktarda para verir. Kadı, nikahın Agop adındaki bir Ermeni tarafından yapıldığı için geçersiz olduğuna dair yazı yazar. Kendini güvenceye almak için de İzzet'i şehir dışına gönderilmesini emreder. Kendisinden borcunu isteyen Agop'a ise Mesnevi'nin yalancı şahitliğiyle dinden ihtida ettiği için ya senedi ya boynunu diyerek sindirir. Can derdine düşen Agop alacaklarından vazgeçer.

1.8. AKA GÜNDÜZ

1.8.1. O Bir Devirdi

O Bir Devirdi, Cumhuriyetin on beşinci yıl dönümü için yazılmış ve Cumhuriyet Halk Partisi tarafından bastırılmıştır. Eserin başındaki notta temsil hakkının herkes için serbest olduğu belirtilir. Bir giriş, dört perde ve on iki tablodan oluşur.

1.8.1.1 Oyunun Özeti

Oyun, Cumhuriyet'in on beşinci yılı dönümü ve Başöğretmen Mehmet Yurdun'un öğretmenlik hayatındaki otuzuncu yıl dönümü kutlamalarıyla başlar. Kutlamada konuşma yapan Mehmet Yurdun, Cumhuriyet'i överken taassup ve cehaletin kötülüklerini anlatır. Dinleyicilerin isteği üzerine kendi başından geçen Tomruk Hoca vakasını anlatır.

Mehmet Yurdun, Millî Mücadele yıllarında öğretmen arkadaşlarıyla birlikte cephedeki askerlere kıyafet hazırlar. Bu sebeple askere çamaşır için gerekli malzemeleri toplar. Topladıkları malzemeleri dikmeleri için Türk kadınlarına dağıtarak gerekli koordinasyonu sağlar. Halka, özellikle eşleri cepheye olan kadınlara moral vermek amacıyla bir tiyatro gösterisi düzenlerler. Tiyatroya müftü vekili Tomruk Hoca da davet edilir. Piyeste Mehmet Yurdun Millî Mücadele yanlısı zabıt rolünü üstlenir. Rol gereği öğretmen arkadaşı Günsel, millicilere ihanet eden kadın rolündedir. Oyunda eşinin ihanetini öğrenen subay koca, eşini telakı selase ile boşayarak kendini davasına adar. Oyun bittikten sonra arkadaşlarıyla evine giden Mehmet Yurdun'un, polis ve bekçiler tarafından kendi evine girmesine izin verilmez. Sebep olarak Tomruk Hoca'nın çıkardığı fetvayı söylerler. Tomruk Hoca, tiyatro gereği olsa da şeriat hükmü açısından Mehmet Yurdun'un eşiyle olan nikahının boş düştüğünü ifade eder. Asıl amacı göz koyduğu karısı Fatma Hanım'ı kendisine almaktır. Mehmet Yurdun kararı tanımaz ve evine gider. Tomruk Hoca, Mehmet Yurdun'u ve arkadaşlarını kafir ilan ederek halkı kızdırır. Eli silahlı adamı olan Deribaş Efe'yi üzerlerine gönderir. Mehmet Yurdun, çocuklarıyla eşi Fatma ve kadın öğretmen arkadaşlarını gönderir. Arkadaş Alpagot ile birlikte Deribaş'la çatışır. Deribaş'ı öldürür fakat düşman birlikleri kasabayı girdiği için kaçmak zorunda kalırlar. Eşi Fatma Hanım ise yanlışlıkla Tomruk Hoca'nın evine sığınmıştır. Müftü, padişah dostu gördüğü düşmanla iş birliği yapmaktadır. Tomruk Hoca, Fatma'ya evlenmek isteğini bildirir. Daha doğrusu onu bu işe mecbur bırakır. Fatma teklifi kabul etmiş görünür. Gece Tomruk Hoca'nın tecavüz etmeye kalkışması üzerine koynuna sakladığı bıçakla boynundan yaralar. Ardından evi gazyağıyla yakarak kaçar.

Son sahnede Fatma mahkeme karşısındadır. Fatma, İstanbul hükümetinin adamları olan savcı ve hâkime karşı kendini savunmaya çalışır. Mahkeme günü, Büyük Taarruz'un başladığı gündür. Dışarıdan silah sesleriyle birlikte Türk Ordusu'nun kasabaya girdiği haberi gelir. Halk büyük bir sevinç içerisinde. Millî Mücadele'ye katılan Mehmet Yurdun subay olmuştur. Kasabaya girince ilk işi Tomruk Hoca'yı asmak olur. Mahkeme salonuna gelerek eşi Fatma'yı kurtarır. Sahne birinci perdenin başındaki giriş sahnesine döner. Hep bir ağızdan Onuncu Yıl Marşı söylenirken perde iner.

1.9. REFİK HALİT KARAY

1.9.1. Deli

1.9.1.1. Oyunun Özeti

Maruf Bey, II. Meşrutiyet'in ilan edilmesinden kısa bir süre sonra delirdi tanısıyla akıl hastanesine yatırılır. Burada uzun bir süre kalan Maruf Bey iyileşerek 1930 yılında taburcu edilir. Maruf Bey'in aradan geçen yaklaşık yirmi iki yılda olanlardan haberi yoktur. Maruf Bey, Osmanlı Devleti'nin varlığını sürdürdüğünü, padişahın II. Abdülhamit olduğunu zannetmektedir. Kızı, damadı ve torunları ile konuşmalarında eskiye dair her şeyin ya değiştiğini ya da ortadan kalktığını öğrendikçe kabullenmekte zorlanır. Çünkü saltanat ve hilafet kaldırılmış, Latin harfleri kabul edilmiş, yeni bir devlet kurulmuş, tekke, zaviye ve türbeler kapatılmış, kadınlar erkeklerle eşit haklara kavuşmuşlardır. Ankara'nın başkent olduğunu duyması hayretini iyice artırır. Maruf Bey çevresindekilerle konuşmaları bir zemine oturtamadıkça yavaş yavaş delirmeye başlar. Yakın dostu, Maruf Bey'in kendi deyimiyle softa Yakup Hoca'nın sarık ve fesi çıkarıp şapka giymiş, öz Türkçeci olarak adına bir de Tekin diye Türkçe bir isim eklemiştir. Maruf Bey'in duyduğu her yenilik onda bir şok etkisi yaratır. Tüm olanları kaldıramayan Maruf Bey sonunda toptan delirir.

2. DİN-TOPLUM İLİŞKİSİNİ ELE ALAN MÜSTAKİL ESERLER (1938-1950)

Atatürk'ün ölümü sonrası, inkılâpların güçlü savunucusu İsmet İnönü'nün cumhurbaşkanı seçilmesiyle Cumhuriyet Halk Partisi ülkeyi yönetmeye devam eder. CHP'nin değişmez başkanı, ülkenin "Milli Şef'i olan İnönü'nün, otoriter ve merkezîyetçi bir yönetim anlayışı benimsediği görülür. İnönü, İkinci Dünya Savaşı yıllarında, Atatürk döneminin tutarlı dış politikasını devam ettirerek, uyguladığı denge politikasıyla ülkeyi savaşın dışında tutmayı başarır. Savaş yıllarında ordunun hazır durumda tutulması harcamaların artmasına ve ekonomide darboğaz yaşanmasına yol açar. Ekonomiyi kontrol altına almak için çıkartılan Milli Koruma Kanunu (1940) beklenen başarıyı gösterememiş, mal darlığı başlamış, karaborsa önlenememiş, ekmek başta olmak üzere temel gıda maddeleri karneye bağlanmıştır. Ekonomik bunalım dar gelirliyi etkilerken, karaborsa ve vurgunculuk bir zümreyi savaş zengini yapmıştır. Parasal sıkıntılar yaşayan bürokratlar da toplumdaki itibarlı konumlarını kaybetme tehlikesiyle karşı karşıya kalmışlardır. Toplumun çeşitli kesimlerinde görülen bu sıkıntılar basında eleştirilmiştir. 1946 yılında çok partili hayatın başlamasıyla siyasi ve toplumsal birçok değişiklik yaşanmıştır. Yeni siyasi partilerin ortaya çıkışı siyasi ortamda gerginliğe neden olmuş ve bu gerginlik topluma da yansımıştır (Şener, 1998: 95-96).

Bu dönemde yazılmış oyunların bir kısmında önceki dönemin temalarının yinelenmiş, toplumda yaşanan değişimler ahlak yozlaşması olarak nitelenmiş, özellikle illegal yollardan para kazanan, vurgunculuk yapan kişiler, aynı zamanda geleneksel değerlere ters düştükleri nedeniyle yerilmiştir. “Toplum sorunlarına, ahlak değerlerindeki yozlaşma olarak tanı koyan ve bir önceki dönemde yazmış olduğu oyunlarında olduğu gibi, belirtilerini aile, komşuluk, iş ilişkilerindeki uyumsuzlukta gören Necip Fazıl” *Para* adlı oyununda yasadışı yollardan kazandığı paralarla zengin olmuş bir işadınının sonunda kendi kurduğu tuzağa düşüşünü gösterir. *Nam-ı Diğer Parmaksız Salih*’te ise ünlü kabadayı ve kumarbaz Salih’in geçmişteki ahlak dışı hayatında kaybettiği oğlunu yıllar sonra bulması ve oğlunun kendisiyle benzer kaderi yaşamaması için verdiği mücadeleyi anlatır (Şener, 1998: 119-120).

Reşat Nuri’nin romandan uyarlama oyunu *Yaprak Dökümü* büyük başarı elde eder. Oyunda kuşaklar arası çatışmalar, Batı hayranlığı, geçim sıkıntısı, moda düşkünlüğünün ailede yarattığı sorunlar, kendisi ve çevresiyle uyumsuzluğa düşen Ali Rıza’nın üzerinden verilir. Reşat Nuri’nin bu oyunundan sonra *Ağlayan Kız* adlı duygusal bir komedyası sahnelenir. Yine kuşaklar arasındaki anlaşmazlığa odaklanır. Eski kuşağa göre yeni kuşak, umursamaz, çıkarıcı gösterilirken yeni kuşağa göre de eski kuşak yaşlı, önemli mevkide bulunanların dahi genç bir kıza karşı çapkınlaşabilecekleri gösterilir (And, 1983: 515).

Vedat Nedim Tör’ün dönem içindeki ilk oyunu *İmrâlı’nın İnsanları*, suçluların topluma kazandırılması ve yararlı insanlar olması ülküsüne kendisini adayan bir cezaevi müdürünün karşılaştığı güçlüklerle mücadelesini ve sonunda başarıya ulaşması konusu işlenir. İkinci oyunu *Sanatkâr Aşkı*’nda öğrenci yetiştirmekten vazgeçmiş olan ünlü bir piyano ustasının, yalnız güzel kız öğrencisine ders vermeye devam etmesi üzerine, sanatçının karısının kuşkullanması ve kuruntuları nedeniyle kalpten ölmesi sonucu yaşananlar anlatılır (And, 1983: 513-514).

Bu dönem tiyatromuza yeni yazarlar kazandırır. Bu yazarlardan biri olan Ahmet Muhip Dıranas’ın *Gölgeler* adlı oyunu sahnelenir. “Oyunun eksen kişisi Baba’nın soyut ve düşsel dünya ile gerçek, geçmişle yaşanan zaman, kader ile istem, yaşamla ölüm arasında iç çatışmasını gerek söz, gerek sevgili resmi, camın kırılması, çalar saatin durması, kuruntular gibi belirtilerle, simgelerle veren bir şiir dramıdır.” Diğer oyunu *O Böyle İstemezdi*’de yazdığı kitabı bir türlü satılamayan Emin’in, çevresindeki kişilerin ve olayların kopukluğundan bir şiir dramı havası yakalamaya çalışır (And, 1983: 519).

Ahmet Kutsi Tecer ilk oyunu *Yazılan Bozulmaz*'da alinyazısının kötü şartlar içinde yaşayan Emine'ye etkilerini aktarır. Emine'nin son umudu olan kocasının kardeşini öldürmesi sonrası kurtuluş umudu son bulur. *Köşebaşı* oyununda ise başrolde köşe başındaki mahalleyi ve yirmi dört saatlik bir döngüyü anlatır. Ölüm haberiyle başlayan oyun, mahalle geleneklerinde yaşanan değişimi, yabancılaşmayı, evlenme olgusunu usta bir şekilde işleyen oyun, doğum haberiyle son bulur (And, 1983: 519-520).

Cevat Fehmi Başkut, güncel konulara değinerek seyircinin ilgisini ayakta tutar. Yazarın en çok vurguladığı konular modern Türk toplumundaki paranın gücü ve bireyler üzerindeki baskıdır. Başkut, oyunlarında daha çok büyük kentlerdeki ve taşradaki yaşamı ele alır (Nutku, 1993: 296). *Büyük Şehir*'de Anadolu'dan İstanbul'a gelen taşralıların, büyük kentte nasıl aldatıldıklarını, sömürüldüklerini gösterir. *Ayarsızlar* piyesinde Batılılaşmanın yol açtığı değerler karmaşasını biri tutucu, kıyı mahalleden olan kardeşle, zengin olan kardeşin züppe, alafranga, yapmacıklı Şişli çevresine geçişteki gülünç karşıtıllara değinerek anlatır. *Hacı Kaptan*'da Samsun'dan İstanbul'a gitmekte olan bir yolcu gemisindeki olağandışı olayları ve bu olaylara karşı çeşitli tepkiler gösteren kaçak yolcuları, mürettebatın, özellikle yaşlı, alaylı kaptan ile genç yardımcısı, mektepli kaptanın davranışlarını ele alır. *Küçük Şehir*'de kentli-kasabalı karşılaştırmasını, büyük şehirden kişileri küçük şehre getirmesiyle işler. *Koca Bebek* adlı oyununda uzun yıllar akıl hastanesinde kaldıktan sonra evine dönen aile reisinin, aradan geçen zaman içinde insanların davranış ve yaşayışlarındaki değişime ayak uyduramayarak tekrar aklını oynatışını gösterir. Söz konusu dönem içindeki son oyunu *Paydos*'ta İkinci Dünya Savaşı nedeniyle bozulan iktisadi ve toplumsal düzen içinde idealist kalmaya çalışan dürüst bir öğretmenle çıkarıcı, bir muhtar ve bakkalı karşı karşıya getirir (And, 1983: 520-521).

Oktay Rıfat'ın bu dönemde oynanan ilk oyunu *Kadınlar Arasında*, İkinci Dünya Savaşı'nın yol açtığı ekonomik bunalımın, erkeksiz bir aile üzerindeki çökertici etkilerini irdeler. Abdülhamit dönemi paşazadesi Nazım Bey'in serveti har vurup harman savurması sonrası kızı Saffet, hiç evlenmemiş kız kardeşi Zülfıye ve Kevser Kalfa'nın ortada kalmaları sonucu inmeli Nigâr'ın evine sığınır. Fakat burada da barınamayıp eski tanıdıklarına dağılırlar (And, 1983: 521).

2.1. HAMDİ OLCAY

2.1.1. Köse ile Muhtar

Hamdi Olcay tarafından yazılan *Köse ile Muhtar* 1949 yılında Millî Eğitim Bakanlığı Köy Yayınları Komisyonunun onayı sonrası basılmıştır. Eserin girişinde

karakterleri tanıtan yazar, kitabın bir kere okunduktan sonra oyun kişilerinin ne türlü adamlar olduklarının anlaşılacağını söyler. Hamdi Olcay, eserin bazı yerlerinin değiştirilebileceğini fakat köyde birini taşlamak için pek de değişiklik yapılmasının yararlı olmayacağını ifade eder (1950: 4).

2.1.1.1. Oyunun Özeti

Oyun Köse ile İmam'ın konuşmalarıyla başlar. Köse oldukça zeki ve uyanık biridir. İmam menfaatleri uğruna dolap çeviren, her şeyi dine bağlayan bir tiptir. Gözü muhtarlıkta olan Köse, İmam'ı yanına çekmek için hoşuna gidecek şeyler söylerken; diğer yandan onunla dalga geçer. İmam, Köse'nin kendisine yaptığı övgülere her ne kadar tevazu göstermeye çalışsa da sözlerinden etkilenir. Fakat Köse'nin muhtarlık konusunu açıkça ifade etmesi sonrası İmam, köyün hem ağası hem de muhtarı olan Kel Ahmet'in tarafını tutar görünür. Köse'nin, maddi vaatler vermesi sonrası İmam, halka hem Kel Ahmet'in hem de Deli Mehmet'in peşinden gidenlerin kafir olur diyeceğini söyler. İmam, bu sözlerinden sonra doğru yolda olmakla iftihar eder. Kel Ahmet'in gelmesi sonrası ikilinin üslup ve tavırları değişir. Az önceki suçlayıcı, iş birlikçi hallerinden sıyrılıp dalkavukluk yapmaya başlarlar. Köse, Kel Ahmet'e kasabada hâkim ve kaymakamı gördüğünü, köye ziyafete geleceklerini söylediklerini aktarır. Kel Ahmet heyecan içinde Köse'yi hazırlıkları yapması için görevlendirir. İmam ise Deli Mehmet'in cami duvarına tuvaletini yaptığını söyleyerek kötülemeye başlar. Fakat Kel Ahmet için önemli olan kaymakam ve hâkimin gelecek olmasıdır. Çünkü Hacılar köyüyle aralarında mera davası vardır. Kel Ahmet, hâkime rüşvet verip merayı köye kazandıracağı vaadiyle köylüden para toplamıştır. Paraları ne dava için kullanmıştır ne de hâkime vermiştir. Kel Ahmet topladığı paraları kesesine indirmiştir. Kel Ahmet yaptığı yolsuzluğun açığa çıkmasından endişe eder. Köyde deli lakabıyla tanınan Mehmet ise hiçbir şeyden sakınmadan doğruları söyler. Hem İmam'ın hem de Köse'nin yüzlerini açığa vurur. İmam, dini kullanarak galeyana getirdiği köylüyle birlikte Deli Mehmet'i yakalar. İmam, Deli Mehmet'i cin çarptı diyerek kalabalık ile evine yollar. Hâkim ve kaymakamın gecikmesinden tedirgin olan Kel Ahmet, Köse'yi sorgular. Köse, Kel Ahmet'in köylünün paralarını nasıl iç ettiğini anlatır. Kel Ahmet'in korkudan kıvrandığını gören Köse, kurnazca hareket eder. Köse, önce muhtarlığı daha sonra da Kel Ahmet'in mallarını köylünün hizmetine açar. Fakat bu esnada kaymakam yanında Deli Mehmet ve jandarmalarla gelir. Kaymakam, Deli Mehmet'i muhtar atar. Kaymakam, Kel Ahmet'i dolandırıcılık, Köse'yi de suçlu saklamaktan tutuklar.

3. DİN-TOPLUM İLİŞKİSİNE YER VEREN MÜSTAKİL ESERLER (1950-1960)

Bu dönemde toplumsal ve politik değişimlerin etkisiyle birçok farklı tarz ve akım ortaya çıkar. Özdemir Nutku, söz konusu dönemi hem oyun yazarlığı hem de muhtelif tiyatro yönelişleri açısından Cumhuriyet döneminin en yoğun kuşağı olduğunu belirtir. Tiyatro oyunu yazmaya karşı büyük ilgi oluşmuş, toplumsal sorunlara bakış açısı da değişir ve sorunlar sadece gösterilmekle kalmaz. Sorunlar yorumlanarak birtakım sonuçlar çıkarılır. Nutku, devamında 1950 kuşağının dört temel özelliği olduğunu söyler: “1. Bireyden toplum sorunlarına yönelme, 2. Olaylardan ve durumlardan toplum sorunlarına yönelme, 3. Evrensel anlamda sorunlar ve bu yoldan toplumu irdeleme, 4. Köy sorunlarına eğilme” (1993: 298).

Önceki dönemlerde eser veren Reşat Nuri, Vedat Nedim Tör, Cevat Fehmi Başkut, Sabahattin Kudret Aksal gibi yazarların yanı sıra Turgut Özakman, Çetin Altan, Nazım Kurşunlu, Haldun Taner, Orhan Asena, Refik Erduran, Cahit Atay, Selahattin Batu vd. birçok yeni kuşak yazar bu yıllarda eserlerini sahnelemiştir. Sevda Şener, bu dönemde sergilenen oyunlar hakkında şu değerlendirmeyi yapar:

“Bu dönem oyunlarında sergilenen gerçekler ve üzerinde durulan sorunların başında da, önceki oyunlarda olduğu gibi, maddi değerlerin manevi değerlere baskın çıkması gelmiştir. Fakat bu yöndeki değişim farklı nedenlerle açıklanmaktadır. Sorun artık, İstanbul kökenli özel bir varsıl zümreye ve onların izinden giden Ankara bürokratlarına özgü Batılı gibi yaşama züppeliği, Batı kültürünü tanımadan taklit etme, züppelik ve aşırılık aymazlığı değildir. Aydınların temsilcisi durumunda olan yazarlar dramlarına uygun olan malzemeyi, yoksullaşan dar gelirlinin, küçük esnafın yaşamından seçmekte, değerler yıkımının aile içinde neden olduğu sorunlara, özellikle kuşaklar arası çatışmalara eğilmektedirler. Değişen ekonomik koşullar, özel girişimin destek görmesi, kırsal kesimin piyasaya açılması, yeni bir varsıl sınıf yaratmıştır. Ticaretle, vurgunculukla zengin olan kesimin haksız kazancına karşın namuslu dar gelirlinin ve küçük esnafın geçim sıkıntısına düştüğü görülür. Ticaret burjuvazisinin kazancı karşısında gittikçe yoksullaşan bürokratların durumu da, büyük sermayenin güçlenmesi karşısında ezilmemeye çalışan esnafın durumu da dramatiktir” (1998: 127).

Vedat Nedim Tör’ün dönem için üç oyunu oynanır. Bunlardan ilki *Aşağıdan Yukarı* tek perdelik bir ortaoyunu denemesidir. *Siyah Beyaz*’da ruh hastalığı derecesinde kıskançlık yapan bir kadının, kendini ve yakınlarını bir yıkıma sürüklemesi ve sonunda kendi kızını boğarak öldürmesi sonucu çıldırmasını anlatır. *Hep ve Hiç* piyesinde paranın insanoğlunun hayatındaki yerini irdeler. Para ve iktidardan başka değer taşımayan baş karakterin ağır bir hastalıktan sonra vicdan azabı yaşar. Vicdanını rahatlatılabilmek için bütün parasını dağıtır ve hiç olarak ölür (And, 1983: 524).

Reşat Nuri Güntekin’in söz konusu dönemde dört oyun sahnelenir. *Eski Şarkı* adlı oyununda Anadolu’nun zor şartları içinde yetişmiş Yusuf ile iyi eğitim almış ince ruhlu Züleyha’nın birbirlerine duydukları aşkı ve uyumlu kişiler oldukları halde aralarında

başlayan gurur ve görüş ayrılığı nedeniyle ayrılmaları anlatılır. *Balıkesir Muhasebecisi*'nde İkinci Dünya Savaşı'nın ahlak ve ekonomi üzerindeki olumsuz etkilerini irdeler. Tahir, namuslu bir muhasebeci iken ticarete atılarak savaş yıllarında yasadışı yollardan para kazanıp zengin olur. Bu zenginliğin aile bireylerinin davranış ve ilişkileri üzerindeki etkilerine odaklanır. Olayların Orta Asya'da Karkum adındaki kurgusal bir Cumhuriyet'te geçtiği *Tanrıdağı Ziyafeti*'nde yurtsever diktatör Kantemel, otuz bir yıllık yönetiminde gerçekleştirdiği devrimlerin yozlaştığını görerek bir oyun tertip eder. Oyundan beklediği sonucu olan diktatör, çevresindekilere demokrasi verir. Yazarın son oyunu *Bu Gece Başka Gece*'de eşlerinden çeşitli nedenlerle ayrılan iki profesör arkadaş Haydar ile Hüsnü'nün yerleştikleri pansiyonda başlayan yeni hayatlarında yaşadıkları olayları ve ilişkileri konu eder (And, 1983: 524-526).

Önceki dönem oyun yazmaya başlamış olan Cevat Fehmi, bu dönemde de oyun yazmayı sürdürür. Toplum sekiz oyunu oynanan Cevat Fehmi, 1950 yılında yazdığı ilk oyunu *Sana Rey Veriyorum*'da çok partili hayatın toplum yaşantımızda getirdiği yenilikleri ele alır (And, 1983: 528). Piyeste namusu ile çalışmakta olan doktor Ramazan, para ve gösteriş düşkününün eşinin ısrarıyla İstanbul'a yerleşip hasta simsarlarıyla çalışarak ün ve para kazanmaya çalışır. Daha sonra eşinin politika ısrarları Ramazan'ın partiden adaylığını koymaya iter. Milletvekili olarak Anadolu'da yaşanan türlü olaylar ele alınır. Bir yıl sonra yazdığı *Kadıköy İskeleyi*'nde dar gelirli bir vatmanın ev bulma sıkıntısını ve ev sahipleriyle yaşadığı sorunları konu alır. Başkut, oyunda namusuyla çalışan, alın teriyle para kazanan kişilerin, düzenbazlığın egemen olduğu bir toplumda er ya da geç ezileceğini gösterir. 1954'te yazdığı *Makine*'de aynı zor şartlar içinde hayat mücadelesi veren emekli bir memurun, dar geliriyle ailesini geçindiremediği için emeklilik ikramiyesini bir işe yatırır. Taksi işleterek rahat yaşamayı düşünen namuslu Hacı Bey ile saf bir Anadolu çocuğu olan şoförün başına gelenleri anlatır. Yazar 1955 yılında kaleme aldığı *Harputta Bir Amerikalı* piyesinde *Ayarsızlar*'da ele aldığı yabancı hayranlığı temasını yineler. Geçim darlığı nedeniyle Amerika'ya gidip zengin olan bir Harputlu'nun firmasına reklam yapmak için İstanbul'a gelmesi ve Harput'taki kardeşini araması merkezinde olaylar şekillenir. Bunu izleyen oyunu *Kleopatra'nın Mezarı*'nda yazar, kör inançlarının peşinden giderek define arayan saf Abdurrahman Ağa'nın tüm servetini kaptırmasını konu edinir. "Yazar bu oyunda inanç sömürüsü üzerinde durmuş, yobaz din adamlarını taşlamıştır" (Şener, 2011: 115-119). *Öbür Gelişte* ile *Tablodaki Adam*, Başkut'un yapmacık bir kurguyla yazdığı oyunlarıdır. *Öbür Gelişte* öldükten sonra öbür

dünyada insanlara tekrar dünyaya dönme fırsatı verilse ve bu kişilerin nasıl dönmek istediklerini, nasıl davranacaklarını, neler yapacaklarını irdeler. Sonuçta farklı kimlikte de gitse hepsi aynı yanılgılara düşer. *Tablodaki Adam*'da namusuyla çalışan dürüst kaptanın kötülüğün hâkim olduğu bir toplumda hırpalanışını anlatır. Yazar kimi suçların haklı olarak işlendiğini göstermek ister (And, 1983: 528; Şener, 2011: 120).

Bu dönemde Haldun Taner'in *Dışardakiler* (1952), *Ve Değirmen Dönerdi* (1958), *Fazilet Eczanesi* (1959) adlı oyunları sergilenmiştir. *Dışardakiler*, İkinci Dünya Savaşı sonrası toplumda yaşanan değişimi gösterir. Oyunun konusu eski bir İttihatçı olan Yümnü Bey'in, dostlarını ve sevenlerini yitirdikten sonra daha hayattayken unutulup gitmesini ve dürüst bir gazetecinin kendisine yardımını konu alır. *Ve Değirmen Dönerdi*'de dış dünyaya ve gelişmeye kapalı Festekiz ailesinin, Kürşat adlı genç bir ressamın iç güveysi gelmesi sonrası maddi durumu düzelir. Fakat bu sefer de sanatı, ilhamı kurumaya başlar. Tekrar özgür yaşantısına dönen Kürşat, bu defa de sanat ortamındaki ikiyüzlülüğe, yapaylığa dayanamaz. Yarışmayı da kaybedince intihar eder. *Fazilet Eczanesi* yazarın bir yaşam dilimini ve sıradan insanları yansıttığı eseridir. Yeni ekonomik gelişmeler sonrası ortaya çıkan ikilemler, dönemin politikası gereği olarak gelişen kapitalizmin sıradan insanların yaşamına etkisini konu edinir (Şener, 1998: 130). Yazarın bu dönemde yazılan fakat gösterimi ertelenen oyunu *Günün Adamı*, çok partili hayata geçişin izlerini taşır. Bir üniversite profesörünün kendisine gelen bakanlık garantili siyasi teklifi vaadine kapılarak durumu çeşitli yönleriyle yaşadktan sonra üniversitede kalmaya karar verir. Aslında bu sonucu iktidar partisi adına çıkar karşılığı doçenti sağlamıştır (And, 1983: 538-539).

Nahit Sırrı Örik'in *Alın Yazısı*, Mahmut Yesari'nin *Serseri*, Sabahattin Kudret Aksal'ın *Şakacı* ve *Tersine Dönen Şemsiye*, Necati Cumalı'nın *Mine*, Refik Kordag'ın *Çerkes Anahtarı*, Etnan Bey Duymasın, *Tersine Dünya* adlı oyunları da sahnelenir. *Alın Yazısı*'nda Mualla'nın cinsel içgüdüleri doğrultusunda ahlaki değerleri bozuk yakışıklı ve genç biriyle evlenmesi, cinsel duygularla bağlandığı bu erkek uğruna her şeyden vazgeçmesini konu edinir. *Serseri* piyesinde dürüst bir işçinin, dürüstlüğünden ötürür serseri olarak tanımlanması ve yaşadığı haksızlığı, sömürüyü, yalnızlığını, patronların ahlak dışılığını sergileyen toplum hicvidir. Aksal'ın *Şakacı* oyunu bir iş gezisine çıkan Ragıp'ın ailesine şaka yaparak öldüğü haberini verir. Aile ölüm haberi sonrası çok üzülür. Ailesinin sevineceğini düşünerek eve dönen Ragıp soğuk bir şekilde karşılanır. *Tersine Dönen Şemsiye*'de Sevda, tersine dönen şemsiyesini düzelten şair Cem'e tutulur. Birkaç saatlik tanışma ikisinin evlilik kararı vermesine yeter. Fakat Cem evlidir. Karısı Cem'i

eve döndürmeye çalışırken, Cem bir gece sarhoş olarak geri döner. Cumalı'nın *Mine*'sinde genç ve güzel bir kadın olan Mine'nin, istemediği biriyle evlendirilmesi ve toplum baskısına dayanamayıp bir kişiyi öldürmek zorunda kalışını işlenir (And, 1983: 530).

Bu dönemde ortaya çıkan yazarlardan Nazım Kurşunlu'nun dört oyunu sahnelenir. İlki *Melekler ve Şeytanlar* iki büyük savaş sonrası ortaya çıkan yeni değer yargılarının neden olduğu ahlâk bunalımlarını ele alır. *Çığ*, Anadolu'da bir kız kaçırma olayı ekseninde gelişir. *Branda Bezi* orta halli bir ailenin kiracılıktan kurtulmak için borca girip ev yapma teşebbüslerini ve bu yolda yaşanan talihsizlikleri işler. *Fatih İstanbul*'un alınışının 500. yıl dönümü için yazılmıştır (And, 1983: 532).

Turgut Özakman, sahnelenen ilk oyunu *Pembe Evin Kaderi*'nde bir ailedeki üç kuşak arasındaki görüş ayrılıklarını, müstakil ev düzeninden çok daireli apartman yaşamına geçiş olarak yansıyan ekonomik değişimin yaşam tarzına ve insan ilişkilerine etkisini ele alır. *Güneşte On Kişi*'de bir gazetecinin kamuoyundan destek alarak toplum sorunları için mücadele etmeye çalışması ve toplumdaki yozlaşma nedeniyle uğradığı yenilgi aktarılır. *Tufan*'da aynı tema hayali kurguyla ele alınır. Yeni bir dünya savaşının hazırlıklarına bakıp büyük bir tufan olacağını kestiren Nuh, işe yarar araç, formül, bitki, hayvanlarla birlikte kusursuz kırk kişiyi de kurtarıp, savaş sonrası hileye, kumara, içkiye yer vermeyen mükemmel bir toplum kurmayı tasarlar. *Duvarların Ötesi* adlı piyeste suçlular ve suçluluk konusunu bilimsel ve gerçek yönüyle anlamayan toplumun eleştirisi yapılır. Toplumun önyargılarıyla suçlu bireylere bakışını ve bu konudaki acımasız tavrını hicveder (Şener, 1998: 131).

Demokrat Parti dönemi Türk Tiyatrosu, insan psikolojisini ve ahlaki değerlerin kayboluşunu konu edinerek, zengin olma hırasının yasal olmayan yollara başvurulmasına neden olduğunu sıklıkla ele almıştır. Oyunlarda, İkinci Dünya Savaşı sonrasında ortaya çıkan dönemin uygun koşullarından faydalanan ve hızla zenginleşen kişiler hedef alınmıştır. Ancak sansür uygulamalarının yaygınlaştığı bu dönemde bazı oyun yazarları siyasi eleştirilerden kaçınarak mitolojik ve komedi türlerine yönelmişlerdir. Bu oyunlar genel olarak, dönemin insanların ruh hallerini, psikolojilerini, ahlaki davranışlarını ve değerlerini anlatarak özetlemişlerdir (Sucuoğlu, 2018: 80-81).

3.1. SALİHA Ö. ARKUN

3.1.1. Hukuk Fakültesi

Üç perdede oluşan *Hukuk Fakültesi* 1954 yılında yayımlanır. Kitabın girişinde “büyük Atatürk’ün aziz ruhuna ve inkılâplarımızın koruyucusu Türk gençliğine” şeklinde bir atfediş vardır. Salih Ö. Arkun, kitabına yazmış olduğu önsözde piyesi yazma nedenini anlatır. Yazar, bu nedeni şöyle anlatır:

“Hukuk Fakültesi isimli bu üçüncü tiyatro eserim, bana memleketimde şahidi olduğum bir kız isteme hadisesini hatırasındır. Modern bir genç kıızı oğullarına istemeye gelmiş olan o eski kafalı mutaassıp ailenin üzerimde bıraktığı nefret dolu tesir o kadar kuvvetli idi ki, bir anda eserime lâzım olan tipler, otomatik olarak gözlerimin önünde canlı birer varlıklar gibi dolaşmaya başlamıştı. Bir tiyatro eserinin en mühim unsuru olan tezadı da aramama lüzum kalmamıştı. Hazırdı. Onlar!.. Ve Bizler!..” (Arkun, 1954: 1).

Ayrıca yazar, tezini gençliğin gayesinden ve tipleri de hakiki hayattan aldığını belirtir.

3.1.1.1. Oyunun Özeti

Hukuk Fakültesinde öğrenci olan Sere ile Şeref birbirini seven, evlenmeyi arzulayan iki gençtir. Sere’nin ailesi oldukça modern ve açık fikirlidir. Sere’nin babası Memduh hariciyeci, abisi Süha ressamdır. Şeref’in ailesi ise eski görüşlü, dinine bağlı oldukça mutaassıptır. Memduh her ne kadar modern düşünceli biri olsa da geleneklere önem verir. Bu sebeple Şeref’in ailesinin gelerek kıızı istemelerini belirtir. Şeref, ailesinin tutumunu bildiği için çağırmak istemez. Fakat Memduh’un kat’i tavrı karşısında çaresizce ailesini çağırır. Şeref’in annesi, halası, kız kardeşi ve kuzeni kapalı, siyah başörtüleri ve onun altında beyaz tülbentten yemeniler giymiş halde gelirler. Baba Zuhurî ise elinde tesbih, başında viziye arkaya çevrilmiş kasket ve düğümü çarpık duran bir kravat takmıştır. Sere gelenlerini elini sırayla öpmeye başlar. Zuhurî elini vermeden Sere’nin avuç içine vurarak geçirir. Şeref’in ailesi, Sere’nin giydiği dekolteli kıyafet dolayısıyla müstakbel gelinlerini yargılamaya başlar. Memduh’un gelmesiyle konuşmalar ileri bir noktaya gelir. Öyle ki, Zuhurî karşı tarafı giydikleri kıyafet dolayısıyla dinsizlikle itham eder. Zuhurî kıızı istemeden Şeref’i de yanına alarak kısmet deyip ayrılır.

Sere fakültede Şeref’i görememenin üzüntüsü içinde dalgındır. Arkadaşı ve aile dostu Nihat ile konuşurlar. Nihat, Sere’yi sevmekte ve gönlünü kazanmaya çalışmaktadır. İsteme günü yaşananlar sonrası Sere dinî bilgilerle ilgili kitaplar okumaya başlamıştır. Bu sırada Zuhurî, yanında kıızı ve yeğeni ile fakülteye oğlunu aramaya gelir. Zuhurî, Sere’yi görünce Şerif’i sorar. Zuhurî, Şeref’in yerini bilmediğini söyleyen Sere’nin üzerine gider. Nihat da bu sırada Hanife’yi ayartmaya çalışır. Ara ara da sinirlenen Zuhurî’nin bastonunu kaldırması üzerine araya girerek onu engeller. Ders zili çalması üzerine

Sere ve Nihat derse girer. Zuhurî kendi iyi hissetmeye banka oturur. Bu esnada Şeref sarhoş bir halde gelerek babasını eve gönderir. Ders bittikten sonra Nihat ve Şeref karşı karşıya gelerek kavga eder.

Son perdede yaklaşık bir sene geçmiştir. Şeref, Sere ile evlenmek için ailesini ikna etmiştir. Zuhurî, Sere'nin abisi Süha'nın Hanife ile evlenmesi şartıyla evliliklerine onay vermiştir. Fakat Sere abisinin mutluluğundan edişe eder. Bu konuda Nihat'tan yardım ister. Nihat, Hanife'nin hamile olduğu yalanını ortaya çıkararak gerçekleri itiraf ettirir. Hanife, Süha'nın kendisinin nü tablosunu yaptığını, el sürmediğini belirtir. Süha'nın tablosu Avrupa'da birinci olmuştur. Sere, Şeref için tablonun ortadan kaldırılması gerektiğini düşünür. Sere ile Nihat tablo başında tartışırken elektrikler gider. Şeref her şeyi gizlice dinleyip öğrenir. Sere ile Nihat'ın bir süreliğini tablonun başından ayrılır. Hanife tabloyu görünce resmiyle konuşmaya başlar. Şeref duyduklarından sonra dayanamayarak kardeşi Hanife'yi silahla vurur. Bu sırada gelen elektrikler ile Şeref'in anne ve babası olanlara acı içinde şahit olurlar.

3.2. CEVAT FEHMİ BAŞKUT

3.2.1. Kleopatra'nın Mezarı

Kleopatra'nın Mezarı, 1956-57 sezonunda İstanbul Şehir Tiyatroları'nda ve Devlet Tiyatrosu'nda temsil edilir. Üç perdeden oluşan oyunda olay dönemin bir Çukurova kasabasında geçer. Birinci perde ile ikinci perde arasında bir hafta, ikinci ile üçüncü perde arasında bir aylık bir zaman farkı vardır (Başkut, 2005: 102-103). Piyeste Abdurrahman Ağa'nın define tutkusu çevresinde batıl inançlar ve bunlar üzerinden yapılan sömürü hicvedilir.

3.2.1.1. Oyunun Özeti

Bir define avcısı olan Hayati, altın ve mücevherlerle dolu Kleopatra'nın mezarının kasaba çevresinde olduğu söylentisini yayar. Kasabanın zenginlerinden Abdurrahman Ağa, defineciliğe oldukça meraklı birisidir. Hayati, Abdurrahman Ağa'ya Kleopatra'nın mezarından ve içindeki hazineden bahseder. Abdurrahman Ağa, mezarı bulup hazineyi elde etmek ihtirasıyla yanar. Abdurrahman Ağa, mezarı bulabilmek için Hayati'nin söylediği şeyleri yapmaya başlar. Hayati'ye göre, mezarı arayan kişi oruç tutmaya başlayacak, elini eteğini dünya işlerinden çekecek ve ancak bir hurmayla yetinecek duruma geldiğinde mezar gözünün önünde belirecektir. Abdurrahman Ağa, hazineyi bulmak hevesiyle oruç tutar. Hayati'nin dediklerini yerine getirir. Fakat gün geçtikçe güçten düşer. Abdurrahman Ağa ne vakit orucu bozmak istese Hayati engel olur.,

Bu zamanlarda tatilini kasabada ailesinin yanında geçiren Abdurrahman Ağa'nın Tarih Fakültesi'nde asistan olan kızı Saniye, babasını bu tutkusundan vazgeçirmeye çalışır. Saniye bir plan kurarak Hayati'den yardım ister. İkili plan üzerine konuşurlarken Abdullah adında, kendini çok dindar bir şeyh olarak tanıtan, aslında sahtekâr ve dolandırıcı biri Abdurrahman Ağa'yı ziyaret eder. Abdullah, Abdurrahman Ağa'ya kendisinin Allah tarafından hazineyi bulmada yardımcı olmak için gönderildiğini söyler. Abdullah daha sonra mezarı nasıl bulacağı konusunda bir yalan uydurur. Eve yerleşen Abdullah, avcunun içine aldığı Abdurrahman Ağa'yı gün geçtikçe daha fazla soymaya başlar. Evdekiler Abdurrahman Ağa'ya Abdullah'ın dolandırıcı bir softa olduğunu anlatmaya çalışır. Fakat kerametini safiyane şekilde bağlı olan Abdurrahman Ağa, Abdullah'a toz kondurmaz. Bu sırada kasabadaki herkes Abdurrahman Ağa'nın hazineyi bulduğunu düşünür. Fatma'nın evdeki mücevherleri çalınır. Mücevherlerden bir çift küpe Hayati'nin cebinden çıkar. Abdullah tezgahladığı oyun sayesinde Hayati'den kurtulur. Durumun farkına varan Hayati, Abdullah'ın odasının aranmasını ister. Abdurrahman Ağa'nın eşi Fatma ve kızı Saniye de bu fikre katılır. Lakin Abdurrahman Ağa buna yanaşmaz.

Abdullah bir süre sonra rüyasında mezarın yerini gördüğünü söyler. Abdurrahman Ağa ve birkaç köylüyle birlikte köyün dışında köprü altına giderler. Abdullah, hazinenin köprü'nün altında olduğunu belirterek kazdırmaya başlar. Bütün parasını hazine uğrunda harcayan Abdurrahman Ağa beş parasız kalmıştır. Köylüler kazıya devam ederken köprü'nün ayağı daha fazla dayanamaz ve yıkılır. Abdullah, tılsımın bozulduğunu söyleyerek artık hazineye ulaşamayacağını ekler. Abdullah, Abdurrahman Ağa'nın cebindeki son parasını almak için hocasına gidip durumu halledeceğini yalanını atar. Bu sırada Abdullah'ın iki adamı da eve gelerek Abdullah'ın eşyalarını alır. Fatma adamlar gittikten sonra sandık odasında sakladığı altınların çalındığını fark eder. Fatma akşam eve dönen Abdurrahman Ağa'ya her şeyi anlatır. Abdurrahman Ağa yine inanmamakla birlikte yavaş yavaş gerçekleri kavramaya başlar. Bu sırada İdris ve Hasan, Abdullah'ı elleri bağlı halde getirirler. İdris ve Hasan kahvede konuşmalara kulak misafiri olmuşlardır. Pusu kurarak Abdullah'ı yakalarlar. Abdullah ve adamları zabıtaya teslim edilir. Parasız kaldığı için üzülen Abdurrahman Ağa'ya eşi Fatma, Hayati'nin yardımıyla sattığı bütün arazileri kendisini aldığını, hala zengini biri olduğunu anlatır.

3.3. REFİK ERDURAN

3.3.1. Cengiz Han'ın Bisikleti

Cengiz Han'ın Bisikleti kitap olarak 1979 yılında basılır ve yayımlanır. Komedi türündeki eser ilk kez 1959 yılında Dormen Tiyatrosu'nda Küçük Sahnede rejisör Haldun Dormen tarafından sahnelenir (Al-Jabbari, 2016: 59-60). Üç perdeden oluşan eserde olayın geçtiği zaman üç perdede de farklıdır. İlk perdede olay Şubat 1926 başlar. İkinci perde Eylül 1929 ve Temmuz 1930 yıllarında, son perde ise Ekim 1933 tarihinde geçer.

3.3.1.1. Oyunun Özeti

Salacak'ta yalıda geçen olayda ev sahibi Cengiz, binbaşı rütbesinden emekli olmuş bir askerdir. Katı kurallara sahip olan Cengiz, Osmanlı gelenek ve göreneklerine bağlıdır. Çanakkale Savaşı'nda görev yaparken Gelibolu'da ucuza getirdiği topraklar sayesinde zengin olan Cengiz, hazır topraklarını satarak çalışmadan geçinir.

Cengiz yeni başlamış olan dönemde alaturka yaşam tarzı ve fikirleriyle var olmaya çalışır. Yaşadığı yalı alaturka eşyalarla donatmış, geçmiş dönemin kalıntıları olan kafes arkası geleneğini sürdürmüştür. Cengiz'in dört eşi vardır. İlk eşi Pakize, elli yaşlarında geleneklere, göreneklere ve Cengiz'e oldukça bağlıdır. İkinci eşi Suzan, abisinin kumar borçlarını ödemesine karşılık Cengiz ile evlendirilmiştir. Fakat Suzan, düğün yapılmadan abisiyle İngiltere'ye gitmek zorunda kalmıştır. Üçüncü eşi Gül para tutkunu, gözü dışarıda ve kıskanç bir kadındır. Son eşi Emine, yalıda hizmetçi olarak çalışırken Cengiz, Suzan'a sinirlenmesi sonucu Emine'yi eşi yapmıştır.

Suzan'ın abisi Avni, İngiltere'de de borca girip batınca çareyi İstanbul'a dönmekte bulur. Cengiz hem Suzan'ın geleceği için sevinir hem de üç kişiyle evli olduğunu anlatmanın yolunu arar. Ayrıca o yıllarda çıkacak olan Medeni Kanun'dan da rahatsızlık duyar. Avni, Cengiz'in uyanık komşusu Hacı İbrahim ile anlaşarak Cengiz'in malını mülkünü ele geçirme planı yapar. Bu sıralarda Cengiz, istibdat yıllarından arkadaşı Avukat Zeki ile sık sık görüşüp hasret giderir. Ticaretten anlamayan Cengiz, Avni ile Hacı İbrahim'in kendisini dolandırdığının farkına varmaz. Kendisini uyanan arkadaşı Zeki'ye de inanmaz. Avni ile Hacı İbrahim'in yaptıkları plan gereği şirket batmaya başlar. Bu arada Cengiz'in ilk eşi Pakize vefat eder. İşlerin ters gitmesiyle kötü hadiseler birbirini takip eder. Gül, Cengiz'i terk edip Zeki'ye kaçar. Dördüncü eşi Emine, mahkeme kararıyla boşanıp ayrılır. Evin kalfası Dursun, Emine ile gider. Son olarak Suzan da Cengiz'i terk ederek Avrupa turuna çıkar. Fakat Suzan, Cengiz'den boşanmaz.

Aradan üç sene geçtikten sonra Cengiz beş parasız kalmıştır. Hacı İbrahim ise işleri büyütmüş oldukça zenginleşmiştir. Hacı İbrahim'in gözü bu sefer Cengiz'in yalısındadır. Cengiz'e karşı hisler besleyen Suzan, Avrupa dönüşü durumundan haberdar olur. Suzan, abisini de yanına alarak Cengiz'e yardım etmek için geri döner. Suzan, Zeki'den gerçekleri öğrenmiş Cengiz'i, silahlarını temizlerken bulur. Cengiz Han, bisikletine atlayıp Hacı İbrahim'i Ankara yolunda yakalayarak vurmayı düşündüğünü anlatır. Suzan, bu işin bisikletle yapılamayacağını, Hacı İbrahim'in hukuken haklı olduğunu söyler. Avni, Hacı İbrahim için kurduğu planı Cengiz'le paylaşır. Eski muhasebe kayıtlarını gören Hacı İbrahim tuzağa düşer. Hacı İbrahim'in para vermeyi kabul etmesiyle Cengiz Han, parasının bir bölümünü kurtarır. Cengiz'in çocuksu saflığına tutulan Suzan, Avrupa'ya gitmek yerine Cengiz'in yanında kalır.



DÖRDÜNCÜ BÖLÜM

DİN-TOPLUM İLİŞKİSİNİN DEĞERLENDİRİLMESİ

1. 1923-1938 DÖNEMİ

Din, sadece bireysel bir inanç meselesi değil, aynı zamanda toplumsal hayatı da derinden etkileyen bir olgudur. Toplumların temelinde manevi bir unsur olarak önemli bir yere sahip olan din, içerdiği ilahi emirler nedeniyle bireyin günlük yaşamını ve toplumu düzenleyen bir kanundur (Eser, 2013: 206). Bu nedenle din olgusu hem bireysel hem de toplumsal düzeyde bedensel ve ruhsal açıdan etkileyici özelliklere sahiptir. Çünkü din, bireyin hayata bakışını, düşüncesini, duygusunu, ideolojisini, kişiliğini ve davranışlarını belirlemede önemli bir rol oynar. Dini, hayatının merkezine yerleştiren birey ile seküler anlayışı benimsemiş bir kişinin aynı meseleleri, hayatı ele alış ve yorumlama biçimleri arasında büyük farklılıklar vardır. Söz konusu farklılıkların takibini edebi eserler üzerinden yapmak mümkündür. Bu nedenle dinin edebi eserlerdeki yansımalarını anlamak, o dönemin siyasi, sosyal ve iktisadi koşullarını anlamakla birlikte, karakterlerin dinî tutumları hakkında da ipucu verebilir. Edebi metinlerde, dinin ele alındığı temaların işleniş, görmezden gelinişi veya yüzeysel geçişi, yazarın veya karakterlerin dinî bakış açılarını yansıtabilir. Bu bağlamda edebiyat eserlerini okurken dinî tema ve olguların işleniş biçimine dikkat ederek, yazarın ve karakterlerin bakış açılarını anlamak mümkündür (Ete, 2022: 81).

Toplumların tarihindeki rejim değişiklikleri, yeni bir yaşam, politika, ekonomi, kültür ve sanat anlayışını da beraberinde getirir. Cumhuriyet'e geçiş de geleneksel değerlerin egemen hâkim olduğu imparatorluk bakiyesi bir toplumdan ulus devlet yaratma ve yeni siyasi, sosyal, ekonomik, kültürel düzen kurma çabasını yansıtır. Batılı ve pozitif bir ulus yaratma fikri etrafında şekillenen Cumhuriyet ideolojisi, tüm kurum ve politikalarını bu bağlamda oluştururken bunun, halk nezdinde kabul görmesi için kültür, sanat ve edebiyat alanlarını etkiler, yön vermeye çalışır (Demir, 2016: 74). Bu bağlamda dönemin yazarlarından yardım istenilmiş, telkin ve görevlendirmelerde bulunulmuştur. Dolayısıyla Cumhuriyet'in hedefi olan yeni bir kimlik oluşturma sürecinde edebiyat eserleri, toplumu dönüştürmek için bir araç olarak kullanılmıştır. Bu sayede yapılan köklü değişiklikler ve inkılâpların halk nezdinde daha geniş bir kabul görmesi hedeflenmiştir.

Bu dönemdeki eserler, genellikle Cumhuriyet'in ilke ve inkılâpları etrafında şekillenmiştir. Cumhuriyet öncesi kuşağından olan Halit Fahri Ozansoy, İbnürrefik

Ahmet Nuri Sekizinci, Reşat Nuri Güntekin, Musahipzade Celal, Yakup Kadri Karaosmanoğlu, Halide Edip Adıvar, Hüseyin Rahmi Gürpınar, Yusuf Ziya Ortaç vd. birçok yazar yeni dönemde eser üretmeye devam etmiştir. Bu yazarların birçoğu yeni rejimin görüşleri doğrultusunda eserler kaleme alarak inkılâpları överken, geçmiş dönemin bakiyelerini eleştirmişlerdir. Örneğin Millî Mücadele'ye katılmış, görev almış olan Halide Edip, *Vurun Kahpeye* (1926) romanında savaş yıllarını anlatırken kahramanı Aliye'nin karşısına çıkardığı dindar yobaz Hacı Fettah tipiyle dinî kendi, maddi çıkarları doğrultusunda kullananları eleştirir. Atatürk'ün tesiriyle yazıldığı ifade edilen *Yeşil Gece* (1928) (Emil, 1984: 313) romanında Reşat Nuri, Cumhuriyet'in temel ilkesi olan laiklik ile dinî istismar konusunu ele alarak, medreselerdeki eğitimin dinî dogmaları dayatması ve toplumsal hayatta yarattığı olumsuzlukları hicveder (Yalçın, 2017: 213-214). Ayrıca "Reşat Nuri, ileriki dönemlerde de oyun yazmayı sürdürmüş; toplumun önde gelen sorunlarını ustalıkla kurgulamalar içinde dile ve görüntüye aktarmıştır. *Hülleci* ve *Hançer*'de tutucu kesimin saplantılarına, zorbalığına, yobazların inanç sömürüsüne ışık tutmuştur" (Şener, 2015: 511). Yakup Kadri, *Yaban* (1932) romanıyla Anadolu'ya açılmış, Türk aydını ile Türk köylüsü arasındaki derin uçurumu sergilerken yer verdiği kurtuluş karşıtı hoca ile dinin toplum üzerindeki etkisini, cehaleti ve hurafeleri işlemiştir (Çelik, 2015: 453). *Ankara* (1934) romanında Ankara'nın üç ayrı dönemi anlatan Yakup Kadri, devrimci kadrolarda görülen yozlaşmayı, çıkar hesaplarını eleştirel bir gözle anlatır (Oktay, 1993: 129). Romanlarıyla öne çıkan Yakup Kadri, *Sağanak* (1927) adlı oyununda ise cemiyette yaşanan hızlı değişime farklı bir açıdan yaklaşır. "Devrimlere bağlı erkek kardeş ile gizli bir devrim karşıtı hareket içinde yer alan ağabeyi karşı karşıya" getirerek, bu durumun ailede yarattığı bölünmeyi insanlık dramı açısından ele alır. *Sağanak* dönemin istiklal mahkemelerini, idam cezalarını gündeme getirmesiyle gerçekçi bir oyundur (Şener, 2015: 510). Musahipzade Celal, Cumhuriyet'ten önce yazdığı oyunlarda da sonrakilerde de Osmanlı Devleti'nin son yıllarda iyi yönetilmediğini; devlet dairelerindeki yolsuzluğu, dinî inanç sömürüsünü işleyen oyunlar kaleme almıştır. *Aynaroz Kadısı*'nda adalet mekanizmasındaki bozukluğu ve sömürüyü, *Mum Söndü*'de inanç sömürüsünü, *İtaat İlamı* 'nda batıl inançları hedef almıştır. "Aynı yıllarda yazılmış olan, Osman Cemal Kaygısız'ın *Üfürükçü* (1935), Ertuğrul Şevket'in *Şeriatçası* (1938) gibi batıl inançları eleştiren güldürüler Musahipzade Celal'in oyunlarının çizgisini izlemiştir." Vedat Nedim Tör'ün *Değişen Adam*, Halit Fahri Ozansoy'un *On Yılın Destanı* (1933), Yaşar Nabi Nayır'ın *İnkılâp Çocukları* (1933), *Beş Devir*, Vehbi Cem Aşkun'un *Atatürk'ün Köyünde Bir Uçak Günü* adlı oyunlarda fabrikaları, demiryolları,

su kanalları ile gelişmiş Türkiye'nin ideali canlandırılmış, öğretmenlik mesleği yüceltilmiştir. Faruk Nafiz'in *Canavar*, İbnürrefik Ahmet Nuri'nin *Şer'îye Mahkemesinde*, Yusuf Sururi Eruluç'un *Bir Gönül Masalı* oyunlarında ise Osmanlı dönemi eleştirilerek Cumhuriyet devri kazanımlarına dikkat çekilir (Şener, 2015: 503). Etem İzzet (Benice)'in onuncu yıl dönümü için yazdığı *On Yılın Romanı*, Atatürkçü düşünceyi, inkılâpları ve cumhuriyeti Kemalist bir bakış açısıyla ele alır. Romanda olaylar 1912 yılında başlayıp 1933 yılında sonra erer. 1912-1919 yılları arasında İki Pınar köyündeki köylünün imam, mültezim, şeyh, ağa, zaptiye tarafından sömürülmesi tarihi gerçeklere pek uymayan bir şekilde anlatılır. Kurtuluş Savaşı dönemine de yer veren roman, Cumhuriyet sonrası yaşanan gelişme ve toplumsal değişimi överek cumhuriyeti yüceltir (Çıkla, 2006: 57-58).

1.1. SOSYAL HAYATTAKİ DİNİ TİPLER

Din, eski çağlardan beri insan hayatında var olan bir olgu olmuştur. Geleneksel toplumlarda din adamlarına yüklenen misyon genellikle uhrevi bir nitelik taşır ve bu sebeple toplumda saygın bir konuma sahip olurlar. Bu bağlamda din adamlarından beklenen, dürüstlük, adil davranış, merhamet, sabır ve hoşgörü gibi erdemli davranışlardır. Fakat bazı din adamları kötülük, menfaat, çıkar, ihanet ve diğer gayri ahlaki davranışlar sergileyebilirler. Bu tür davranışları sergileyen din adamları, “toplumsal yapıda karşı değer olarak olumsuzlanır ve toplumsal hayata dair verilerin yer aldığı edebî eserlerde de kötücül özelliklerle yer edinirler” (Ete, 2022: 97). Bu dönemde tiyatro eserlerinde din adamları, çağdaşlaşma sürecine paralel olarak ortaya çıkan, geleneksel yapının yerini yeni bir yapıya bırakmasıyla birlikte ele alınması nedeniyle olumsuz bir şekilde tasvir edilmiştir. Olumsuz tasvirlerin nedeni laiklik ilkesi doğrultusunda hem dinin hem de din adamlarının toplumsal konumunu ve etkisini azaltmaktır. Ayrıca Cumhuriyet'in ilk yıllarında, İslam dininin ve Osmanlı dönemi anlayışının temsilcileri olarak görülen din adamları, toplumda çağdaşlık ve modernleşme hareketleriyle birlikte olumsuz bir imaj edinmesi, eserlerde genellikle cahil, yobaz, geri kalmış gibi kötücül özelliklerle tasvir edilmesine yol açmıştır.

1.1.1. Millî Mücadele Karşıtı Din Adamları

Millî Mücadele dönemini anlatan oyunlarda dinî nitelikleriyle ön plana çıkan din adamları ya da dindar kimselerin ağırlıklı olarak olumsuz özelliklere sahip kişiler oldukları ifade edilebilir. Temsil ettikleri değerler dolayısıyla toplum üzerinde etkin bir nüfuz gücüne sahip olan bu bireyler, kendi menfaatleri söz konusu olduğunda hiçbir değer

yargısı tanımazlar. Şahsi ihtiraslarını gerçekleştirme yolunda kutsal değerler ise bir araç olmaktan öteye gitmez. Mesela *O Bir Devirdi* oyunundaki Müftü Tomruk Hoca, yazar tarafından Babî'li'ye bağlı, milli görüş karşıtı yobaz bir tip olarak çizilir. Tomruk Hoca'nın en belirgin özelliği Millî Mücadele karşıtı olmasıdır. Mehmet Yurdun ve arkadaşları cephedeki askerlere kıyafet dikilmesi hususunda yardım istediklerinde Tomruk Hoca, şeriatı kendi görüşü doğrultusunda yorumlayarak geri çevirir: "Tomruk – Bakın, size ben şeriatça birkaç laf edeyim: Bu iş olur işlerden değildir. Evvelâ dediğiniz adamların mücahit fi sebilillâh oldukları henüz malûm değildir. Saniyen iane nizamnamesine uygun olup olmadığına dair elinizde vesika yok. Salisen bir yabancı erkeğin iç gömleğini, iç donunu bir ehli ırz hatun dikemez! Dikmek şöyle dursun el bile değdiremez. Benim kızlarım orta malı değil!" (Gündüz,1938:20).

Tomruk Hoca, vatanın müdafaasında yer alan askerlerin meşruluğunu dinen tartışmaya açarak durumun belirsiz olduğunu ifade eder. Tomruk Hoca'nın böyle bir çıkarım yapmasının nedeni, Millî Mücadele'nin, kendisinin bağlı olduğu İstanbul Hükümeti'nin de karşı olması etkilidir. Nitekim Tomruk Hoca şer'i meseleler hakkında karar verirken görüşlerine hem kendi çıkarları hem de milli görüş karşıtı olması durumları yön verir. Eşi Millî Mücadele'ye katılmış bir kadının, hem eşinin zındık olduğu yönündeki söylentiler hem de toplum nezdinde düştüğü durumdan kurtulmak için Müftü Tomruk Hoca'ya başvurur. Diğer yandan mültezim oğlu Hacı Yusuf adında bir ağa, kadına göz koymuştur. Tomruk Hoca, kadına vermiş olduğu cevapla vatan uğruna savaşan askerleri kafir ilan eder.

"Tomruk – Kızım. Bir defa sen erinden ayrılmışsın. Nikâhınıza fesat karışmış. Sen ondan boş düşmüşsün.

Kadın – Aman nasıl olur? Ben ona bir kötülük etmedim ki.

Tomruk – O, hem sana hem kendisine etmiş. Bir defa millet muharebesi dediğin yere gitmekle padişaha karşı gelmiş, kafir olmuş. Kafirin nikahı sahih değildir. İmanı yedi kere yenilemeli ki seni tekrar nikâhlayabilsin. Bunun için de her iman yedi yılda bir yenilenir. Demek yedi kere yedi, kırk dokuz yıl sonra ancak sen kocana varabilirsin." (Gündüz,1938: 26)

Tomruk Hoca, Bağımsızlık Savaşı'nı aynı zamanda halife olan padişaha karşı yapılan bir başkaldırı olarak niteler. Fakat Tomruk Hoca, halkın içinde bulunduğu duruma karşı da kayıtsız bir tavır sergiler. O, aslında düşüncelerine de yön veren bilinçli bir hainlikle mevcut durumun sürmesini ister. Çıkar merkezli hareket eden Tomruk Hoca'nın verdiği hükümlerde öncelikle kendi menfaati daha sonra padişaha karşı olmak ya da olmamak kıstası rol oynar. Nitekim kendisine göz koyan Hacı Yusuf'a varmayacağını söyleyen kadına; "O, bugüne bugün göğsünde yedi tane padişah nişanı

bulunan bey ağadır. Ne isterse o olur.” (Gündüz, 1938: 26) cevabını verir. Tomruk Hoca, Yunan Ordusunun beldeyi işgal etmesi sonrası fiili olarak hainliğe devam eder. Millicilere karşı “hilafet dostu ecnebi fırka” olarak nitelediği işgal kuvvetlerine yandaş olur. Tomruk Hoca, işgal kumandanıyla içli dışlı bir ilişki kurar. Tomruk Hoca, kumandana milliciler hakkında bilgi sağlar.

“Müftü – Kumandan cenaplarına haber gönderdim, rahatsız olduğumu bildirdim. Özürümü lütfen kabul etti.

Tarhun Ağa – İzin verirsen ben gidip hazırlanayım. Beni ayrıca bir adam gönderip davet etmişler. Gitmek vazifemiz icabıdır.

Müftü – Kumandan cenaplarına selâm söyle. Yakalanacak millicilerin ikinci cetvelini de yarın göndereceğim. Eski müftünün oğlu ile yeğenini yakalamışlar. Sakın kaçırmayınlar, yoksa başlarına çok işler açarlar” (Gündüz, 1938: 74).

1.1.2. Dinin Cinsel İstismar Unsuru Haline Getirilmesi

Cumhuriyet’in ilk yıllarında yazılmış olan tiyatro eserlerinde, toplumda dinî kimlikleriyle öne çıkan din adamı veya dindar kişilerden cinsel arzularıyla hareket eden ve dinî değerleri bu doğrultuda bir sömürü aracı olarak kullanan tipler de bulunmaktadır. *Mum Söndü* piyesinde sahte Hurufî dervîşi Nihani, Gani Ağa’nın samimi din duygularını istismar ederek evine yerleşir. Gerçek kimliği, Kösem Sultan’ın, torunu IV. Mehmet’i zehirlemek için tatlılar yaptırttığı saray helvacısı Üveys olan Nihani, tekke haline getirdiği evde çeşitli münasebetsizlikler yapar. “Mum söndü” adı altında tertiplelediği içkili-esrarlı uydurma ayinlerle evde ırzına geçmedik kadın bırakmaz (Şener, 1963: 89): “Nihani – (Kafesten gelir, sarhoş sallanır) (...) Dur güzelim, dur. Bak mum söndü, herkes nasibini aldı. (Kucaklamak ister.) İşte ben de nasibimi buldum. Lebibe – (Ürker, kaçır) gelme, git. (Kaçmak ister)” (Celal, 1936b: 67)

Nihani’nin dini kullanarak yapmış olduğu cinsel istismar konakla sınırlı kalmaz. Nihani, konakta mübarek bir kişinin yattığı yalanını atarak konağın ahırını kullanarak kısmını türbeye çevirir. Hastalıktan kurtulmak, dileklerinin kabul olması, çocuk sahibi olmak gibi çeşitli beklentilerle türbeye gelen kadınlara Nihani, önce üfürükçülük yapar, ardından cinsel istismarda bulunur. “Pembe – Bir günde on beş kadına nefes etmeğe yetişilir mi ayol? Birer birer halvet olacaklar, azdan az yarımşar saat sürer. Bir günde dokuz kadın” (Celal, 1936b: 41).

Şeriatçısı oyununda hem hukukî bir kurumu temsil eden hem de dinî kimliğiyle öne çıkan Kadı Abdülhakim, kendi nefsanî arzuları doğrultusunda dini ve yargı gücünü istismar eder. Oyunda kızı sevdiği adama kaçan Mestan, Kadı Abdülhakim’e başvurur. Kadı, Mestan’dan kızının güzelliğini duyunca kızı gözüne kestirir. Emeline ulaşmak için

türlü entrikalara başvuran Kadı Abdülhakim, hem kıza hem babasına farklı konuşarak kızı yanında tutar. Kadı, kızı iğfal etmek için sevdiğine kavuşmasının tek yolu olarak reşit olup olmadığını ispatlamaktan geçtiğini söyler. Kadı, tensel arzularını gerçekleştirebilmek için Allah'ın adını kullanmakta tereddüt etmez.

“Kadı: (...) Reşit olduğunu ispat lazım.

Zeynep: Peki bunu nasıl ispat ederim?

Kadı: Gayet kolay.

Zeynep: Ne gibi?

Kadı: (Ciddi) Seni kemali dikkat ve ihtimamla muayeneden geçiririm.

Zeynep: Fakat nasıl olur Kadı Efendi?

Kadı: Ve illa çaresi yoktur. Hem burada aylarca müşahede altında kalırsın hem de müspet bir netice alman güç olur.

Zeynep: Neden?

Kadı: Çünkü, seni müşahede altında bulunduracak olan kadın şahitler belki baban tarafından tutulmuş şahitlerdir. Hayır reşit değildir dediler mi, yandın. Hem bunun böyle olacağına da şüphen olmasın. Halbuki ben muayene edecek olursam.

Zeynep: Lakin Kadı Efendi. Ben bir kıyım, siz erkeksiniz, ne bileyim ayıp, günah olmaz mı?

Kadı: (Hiddetle ayağa kalkar) Bire cahil. Bunun ayıp günah neresinde? Asıl ayıp ve günah senin nikahsız bir adamın evine kaçmandadır. Biz şeriatın hükmünü yerine getirmek için, Allah için, din için fisebilullah çalışıyoruz. Biz bu bembeyaz sakalımızla herhangi bir günahı aklımıza getirebilir miyiz? (...) Zaten yaşadığımız müddetçe de insanları doğru yola getirmek, Cenabı Hakkın şedit cezalarına çarpılmasınlar diye onları ikaz etmek yükünü omuzlarına almış insanlarız.” (Ertuğrul Şevket, 1938: 38-39)

1.1.3. Dinin Maddi Çıkarlara Alet Edilmesi

Erken Cumhuriyet dönemi tiyatro eserlerinde menfaatçi ve paragöz din adamları veya dindar bireylere de rastlanılır. Toplum içerisinde manevi alanın temsilcisi konumunda bulunan din adamları para, mal-mülk gibi maddi alanla olan ilişkileri bakımından ele alınmışlardır. Eserlerde din adamlarının, toplumda gerçekleştirmekle görevli oldukları namaz kıldırma, cenaze yıkama, cenaze namazı kıldırma, mevlit, dinî nikah işlemleri gibi dinî hizmetlerde pazarlık yapmaları, para almaları eleştirilir. Kimi zaman ise din adamlarının maddi çıkarları doğrultusunda hem görevini hem de dinî değerleri suistimal etmelerine dikkat çekilir.

Hülleci oyununda mahalle imamı Evliya maddi bir kazanç elde etmek için ortada hiçbir geçerli sebep yokken bir ailenin yıkılmasına yol açar. Piyeste Şerif, borçlar yüzünden kardeşi Hafız'ı eşinden boşatmak için imam Evliya Efendi'ye para verir. Dini ve şeriatı kendi menfaatleri doğrultusunda kullanan imam Evliya Efendi, Hafız'ın sürekli olarak “testi boş” deyip durduğu için karısının boş düştüğünü söyler. Kurnaz imam Evliya, su bitmiş anlamındaki “testi boş” kelimesini şeriat açısından nikah bozucu sebep

olarak gösterir. İtiraz eden Hafız'ı da yalancı şahitlerle kandırır. Bu şahitlerden biri olan ulema sınıfından Salahi Molla da borcunu alabilmek için imam Evliya'yı destekler.

“Hafız – İmam Efendi “testi boş” dedim, kabul ediyorum ve lakin bundan ne çıkar?

İmam – Tövbe et... Tövbe istiğfar et... Sen nasıl hafızsın? Testi boş demek karı boş demek değil midir? Bizim şariatımız kıldan incedir... [Salâhi Mollayı göstererek] Bak aramızda bir ulema molla daha var... Bir de o söylesin de işit...

Salâhi Molla – Hafız bunu sen de bilirsin amma neye anlamamazlıktan geliyorsun... Müslümanlıkta bir erkek “testi boş” derse karısı boş düşmez mi? Hanım artık senin namahremindir. (...)

İmam – Sakın ona yaklaşma, dokunma, elin sürülmesin vebali azîmi vardır. Çatır çatır Cehennemde yanarsınız” (Güntekin, 1965: 51,54)

Balaban Ağa oyununda yazar, cerre çıkma uygulamasının maddi kaygılar nedeniyle suistimal edilmesini eleştirir. Oyunda fakirlik ve sefalet içindeki medrese talebeleri bir iltimasını bulup cerre çıkıp para kazanmayı beklemektedir. Aslında cerre çıkmak olarak bilinen uygulama, medreselerde yetişmiş talebelerin üç aylarda, özellikle Ramazan ayında çevre yörelere giderek dinî hizmetlerde halka yardımcı olmaları biçiminde ifade edilebilir. Medresede yetişen fakir hoca ve öğrenciler teravîh namazı kıldırmak, çocuklara Kur'an okutmayı öğretmek, halka dini konularda rehberlik etmek gibi vazifelerine karşılık halkın verdiği “cer akçesi” ya da “zekât akçesi” geçimlerini sağlamışlardır (Ete, 2022: 121). Ancak sistemin bozulması sonrası uygulama sadece maddi gelir elde etmek amacıyla yapılmaya başlanmıştır. Musahipzade Celal de oyunda cerre çıkan medrese talebelerini dilencilere benzetir. Ayrıca cerre çıkan medrese talebeleri cahillikleriyle gittikleri yerdeki insanları dinden imandan çıkarırlar (Şener, 1963: 94).

“Nafiz – (...) Molla Fehmi heybeye ne dolduruyorsun? (Alay ederek) cerre mi gidiyorsun yahu?

Fehmi – Cerre mi... bu da nereden aklına geldi? (Güler).

Nafiz – Ne bileyim heybeni topluyorsun da...

Fehmi – Rahmetli babam bana İstanbul'a git, medresede dilencilik öğren demedi... ondan da beter oldu...

İshak – Vay cerre gitmek dilencilik midir?

Fehmi – Ya ne zannettin hocam? (...) Nemrut ile Firavun hikayesini köylüler bizden daha iyi biliyor... biz de dalle ile yedullü'nün içinden çıkamıyoruz. Gelsin cerrarlık, gelsin dilencilik. (...) üç aylar gelince memleketin her yanı sarıklı dilencilerle doluyor...” (Musahipzade Celal, 1936c)

Osmanlı Devleti'nde din ve hukuk işlerinde en yüksek yetkiye sahip görevli şeyhülislam olmuştur. Şeyhülislam icap ettiği zaman dini konularla ilgili fetvalar da verebilirdi. Musahipzade Celal bir başka oyunu olan *Aynaroz Kadısı*'nda hukuk ve din konularında en yüksek yetkiye sahip Şeyhülislam Lem'i Molla yetkilerini kötüye

kullanarak rüşvet alır. Bacanağı kadı Yakup'un tayin edildiği her vilayette türlü kirli işlere karışmasına, rezaletlere imza atmasına rağmen onu kollayarak önemli kadılıklara getirir. Şeyhülislam Lem'i Molla bu hamiliğine karşılık bacanağı kadı Yakup'tan dolu keseler almayı da ihmal etmez. Şeyhülislamdan sonra din ve hukuk konularında en yetkili görevli olan kazaskerler de rüşvet alır. Bu kişiler aldıkları paranın günah yazılmaması için Yakup'a karşılık olarak bir çekim enfiye ve değersiz bir eşya vererek Tanrı'yı da kandırmayı ihmal etmezler (Şener, 1963: 92).

“İshak – Pek âlâ üç yüz altın mukabilinde bir çekim enfiye aldın, kabul ettin?

Yakup – (Enfiyeden alır) aldım kabul ettim (çeker).

Nutki – Siz meseleyi hallettiniz, helalleştiniz. (...) Pek âlâ. (bir hilal uzatır) şu hilâli üç yüz altın mukabilinde aldın, kabul ettin mi?

Yakup – (Alır) aldım kabul ettim efendim.

İshak – Cenabihak haramı nasip etmesin. Bereket Halilullah (koynuna kor).” (Celal, 1936d: 78-79)

Eserlerde din adamı kimliğiyle öne çıkan kimi tiplerin batıl inançlar alanına dahil edebileceğimiz üfürükçülük, büyücülük, muskacılık gibi uygulamalarıyla halkı kandırıp iktisadi açıdan sömürdükleri görülür. *Üfürükçü* piyesinde Kaftani, İslam inancıyla bağdaşmayan inanç ve ritüellerle halkı dolandıran sahte bir hoca olarak sunulur. Kaftani, doktorların yaptığı işi küçümseyerek asıl kendisinin şifa dağıttığını iddia eder. Birtakım uydurma muayene ve teşhis ritüelleriyle insanları kandıran Kaftani, ayrıca bilim dışı telkinlerde de bulunur. Çünkü, kurduğu sömürü düzenini yıkabilecek tek güç doktorun simgelediği müspet bilimdir.

“Şahinde: Ha! Ne diyordum efendim. O zamandan bu zamana kadar gitmediğimiz, baş vurmadığımız hekim, hoca, şeyh, haham, falcı kalmadı... Lâkin...

Kaftani: Sen evvel emirde o hekimleri topyekûn bir geç bakayım!

Şahinde: Nasıl efendim?

Kaftani: O hekimleri diyorum, büsbütün at bir tarafa! Çünkü onlar anlasalar nihayet haşa minelhuzur, mide bulantısından; karın gurultusundan belki biraz anlarlar... Hoş onları bile... (...) Hekimler hele senin çocuğun hastalığını hiç anlamazlar!” (Kaygısız, 1935: 19-21)

Kaftani, çocuğu kendine has uydurma ritüeliyle muayene ettikten sonra bir muska ve tütsü verir. Muskayı nasıl takacaklarını anlatırken “Ebülesrarülhavlicanî, alâvezni kemer patlicanî hazretlerinin” ruhuna kendisinin uydurduğu “op op” duasını okumalarını söyler. Kaftani bir anlamda kendisinin yazdığı “op op” duası ile Tanrı'ya da şirk koşmuş olur. Bu bağlamda Osman Cemal, Kaftani gibi sahtekâr kimselerin insanları sömürmek için dini nasıl kullandıklarını da göstermiş olur. Kaftani tüm işlerinin karşılığında para yerine “beneksiz, düz siyah, yalnız bir gözü çakır, bir gözü kestane renkli kurbanlık bir manda” (Kaygısız, 1935: 43) ister. İnsanların bu kişilere veya bu tarz yöntemlere

başvurmasında sağlık hizmetlerinin ve tıbbi imkanların yetersizliği, çaresizlik durumlarının etkili olduğu ileri sürülebilir. Fakat uyanık tipteki kişilerin, insanların bu durumundan faydalanarak bir çıkar elde etmesi eleştirilen unsudur. Nitekim Osman Cemal de oyununda bu kişilerin şarlatanlıklarını ortaya koymaya çalışarak hicveder.

Aktör M. Kemal Küçük, *Çınar* adlı oyununda alegorik bir benzetim yaparak din adamlarını eleştirir. İblis karakteriyle simgelediği softa din adamlarını hem isim olarak hem de karakter olarak kötücül özelliklere sahip olduklarını göstermeye çalışır. İblis piyeste *Çınar*'la olan konuşmalarında dini bir sermaye aracı olarak kullanıp insanları çeşitli sıfatlar altında sömüren din adamlarının numaralarını anlatır.

“Çınar – Bir yolcu musun? İşin gücün ne senin?

İblis – Bu gecelik bir yolcu... İşim gücüm şimdilik üfürükçülük! Ben aslında bütün sanatları, ilimleri bilirim. Fakat dedim ya... Şimdilik bu iki tosbağanın yanında çalışıyorum. Lâkin çırak gibi değil... Ustalarıyım! Üfürükçülüğü severim... Çünkü sermayesi az.. Kazancı çok!. Yarınki panayır için geldik. Yalnız bir şey soracağım.. Bu civarda hiç doktor var mı?..

Çınar – Doktor mu? Ne gezer!!..

İblis – Ohh.. Çok iyi.. Çünkü bu işi görürken doktorluktan, doktorlardan nefret ederim.. Göreceksin, yarın ne ustalıkla hastalığa hastalık katacağız!!.. (...) Bu sağdakinin binbir yamalı, geniş yakalı büyük bir gömleği var. Bu onun bütün hayvanlık sermayesidir... Soldakinin tükürüğü her derde devadır. Tükürüğünde ne yok!!.. Sanki salyası binbir hastalığın usaresi...” (Küçük, 1935: 11)

Piyeste din adamlarına yönelik eleştiri açıkça ifade edilir. Kemal Küçük, piyesinde yer verdiği iki din adamını “birinci yobaz” ve “ikinci yobaz” şeklinde adlandırır. Sahtekâr din adamlarına yönelik eleştiri bu iki yobaz üzerinden yapılır. Bu iki yobaz, maddiyat elde edeceklerini anladıkları zaman akla ve mantığa sığmayacak şeyler anlatarak kendilerini överler. Hacı Alilerin damadı, kendilerine “sihir, büyü, tılsım yapabilir misiniz” diye sorduğunda her ikisi birden maharetlerini mübalağalı bir dille anlatmaya başlar. Ayrıca bu sahne, bu tarz din adamlarının menfaatleri uğruna her türlü kötülüğü, pisliği yapabileceklerini gösterir.

“Damat – (Gizlice) Büyü, sihir, tılsım yapabilir misin?!

“Birinci Yobaz – Daniskasını!.. Yıldızları gökten indiririz.

İkinci Yobaz – Kurumuş ağaçları yeşertir, yeşermişini de kuruturuz!.

Birinci Yobaz – Aşk u şevkle gerdeğe girmiş bir çifti anı vahitte birbirinden soğutabiliriz. (...) Sırçayı, firuzeye, zümrüde, akike ve biaynihi elmasa benzetiriz.

Damat – (...) Anladım. İstedığınız kadar çiftliğimde misafir kalırsınız.. İstedığınız gibi yer, içersiniz. İsteddiğiniz kadar para veririm.” (Küçük, 1935: 27-29)

Münir Hamdi de *Tırtıllar* adlı piyesinde dinî kimliğini iktisadi sermayeye dönüştüren bir din adamı tipine yer verir. Feyzullah Efendi, insanların din adamlarına ve onların maneviyatlarına yönelik olan güvenlerini kullanarak maddi çıkar elde eder. Asıl

işi komisyonculuk olan Feyzullah Efendi, ayrıca muskacılık ve üfürükçülük de yapar. Onun üfürükçülük gibi insanların inançlarını istismar eden yöntemlerden kazandığı itibar, halkın kendisine daha fazla itimat göstermesini sağlamıştır.

“Fatuş – Doğrusu hızır gibi adamdır... Elinde de, dilinde de yümün vardır. Geçen yıl Ahmet ağaların gelinine üç gün nefes etmişti... Zavallı tazeciği ölümden kurtarmıştı... Muskaları da birebirdir ha...”

Tosun Ağa – Bakalım... Nefesinin tesirini bizim işte göreceğiz... Ben de fazla direnmeyeceğim... Ne kıymet biçerlerse (varın hayrını görün) diyeceğim... Feyzullah hoca da hile yapacak değil?..

Fatuş – Deli mi oldun ağa? Apdessiz yere basmayan, okumuş zattan hile umulur mu?...” (Münir Hamdi, t.y.: 14)

Kızını evlendirmek için elindeki tütünü satmayı tasarlayan Tosun Ağa, dinî kimliğine saygı duyduğu Feyzullah Efendi’nin kendisini aldatmayacağını düşünür. Yazar tarafından eski dönemin temsilcisi olarak çizilen Feyzullah Efendi, kumpanya müdürü Yahudi Füzuran ile iş birliği yapar. İşini garantiye almak isteyen Feyzullah Efendi, Tosun Ağa ile bir sözleşme hazırlar. Sözleşmede Feyzullah Efendi’nin Latin harflerini, Osmanlıcada olduğu gibi tersten yazdığı dikkat çeker (Münir Hamdi, t.y.: 24). Feyzullah Efendi gerçek fiyatı ne Tosun Ağa’ya ne de köylüye söyler. Bu konuda Füzuran’ı da uyarır ve aradaki farkı kendisinin alacağını belirtir. Ortak bir noktada anlaşılan ikili köylüyü sömürürler.

“Feyzullah – Şimdilik müşterek bulunuyoruz... amma; sermayei asliye onunsa da sa’yi faili bendenizin... (Kulağına yaklaşarak) bu kazıye dolayısıyla bedeli hakikinın mektum kalmasını istirham eylerim.

Füzuran – Pardon... kim kalsın istiyorsunuz?

Feyzullah – Yani hakikiyi bilmemesi matlup...

Füzuran – Ha... şu keşiyon? bravo hocaefendi... siz komers [komisyon] işlerinde çok iyi bir eleman olacaksınız.

Feyzullah – Bittabi... alâkaderülistitaa... diğer hizmetlernizde de kusur etmem Abdi âcizi; mubayaatı umumiyeinizde bir mutavassıtı fahrî addedebilirsiniz.” (Münir Hamdi, t.y.: 34)

Feyzullah Efendi’nin maddi menfaat konusunda yaptıkları yalnız fiyatı saklı tutup tütünü ucuza sattırması değildir. Füzuran, misafiri oldukları Tosun Ağa’nın kızı Akgül ile ilgili düşünceleri vardır. Füzuran’ın patronu, geçen yıl Akgül görmüş ve beğenmiştir. Patronunun gözüne girmek için Akgül’ü kandırmayı düşünen Füzuran, Feyzullah Efendi’den yardım ister. Feyzullah Efendi kimliği dolayısıyla toplumun kendisinden beklediği davranışa zıt bir harekette bulunarak para karşılığı yardım etmeyi kabul eder. Feyzullah Efendi ailenin kendisine olan güvenlerini kullanarak bu işi yapacağını belirtir.

“Feyzullah – İki üç ayda bir.. ya peder yahut ta validesi refakatiyle şehire de iner.

Füzuran – Pardon hocafendi... sizinle gelmez mi?

Feyzullah – Bir zaruret vukuunda elbette... Ebeveyni, abdi acizden her hususta emindir...

Füruzan – (Feyzullahın sırtını okşayarak) Şimdi... bir keşiyon [komisyon] da benden.

Feyzullah – (Yılışarak) Emrediniz... velinimet...

Füruzan – Su direktörümüze karşı... Şöyle bir sürpriz yapmak isterim... Mösyö Şarlin her zaman anlattığı bu matmazeldir... Demin ağanın sözlerin dende anladım... Galiba geçen sene kur yaparken yakalanmış...

Feyzullah – Fehmettim efendim... Müdirilma' çelebiye; bir abı leziz ikram buyuracaksınız... İntacı keyfiyette; suubeti şedide mevcut amma... Bir çarei hasene taharri eylerim." (Münir Hamdi, t.y.: 36-37).

1.1.4. Dinin Zorbalık Amacıyla Kullanılması

Erken Cumhuriyet dönemi bazı tiyatro eserlerinde din üzerinden otorite kurmaya çalışan, kaba, huysuz ve mütehakkim din adamları veya dindar tiplere de yer verilmiştir. Bu kişiler temsil ettikleri dinin insanî değer ve hasletlerinden uzak, dinî kendi görüş ve menfaatleri doğrultusunda yorumlayan bireylerdir. *İtaat İlamı* piyesindeki Daniş Hoca, mahkemede baş mübaşir, camide imam ve mahallede muhtardır. Bir yandan büyücülük ve muskacılık ile uğraşmakta, dine mugayir tılsımlı levhalar yazmaktadır. Çok kıskanç olan Daniş Hoca, eşi Şadiye'yi eve kapatmış ve türlü eziyetlerle dört duvar arasında yaşamaya zorlamaktadır. Şadiye'nin boşanma isteğine de yanaşmayan Daniş Hoca, önceki eşleri için almış olduğu "itaat ilam"larıyla övünür. Daha önceki eşlerini de türlü işkencelerle öldürmüştür. Eşinin kendisine başkaldırdığı zamanlarda dini bir baskı ve korku aracı olarak kullanarak tahakküm etmeye çalışır. Dini tek taraflı bakış üzerinden algılayan Daniş Hoca'ya göre kadınlar "*saçı uzun, akli kısa*" varlıklardır. Kadınlar, kocalarına ne kadar itaat ederlerse cennetteki yerleri o kadar yüksek olur. Ayrıca Daniş Hoca, dinden türeterek yapmış olduğu büyücülük ve muskacılığı da Şadiye üzerinde bir baskı ve korku aracı olarak kullanır.

"Daniş – Bırak bu lâfları... Bana itaatsizlikten vazgeç. Boş yere günaha girme.

Şadiye – Günah mı?

Daniş – Günah ya. Hem de günahı kebair işliyorsun. (...)

Daniş – Cennet kocaların ayağı altındadır... Bana ne kadar muti olur ve beni ne kadar hoşnut edersen cennette yerin o kadar yüce olur.

(...)

Şadiye – Kuzum efendi. Sen karılarını eziyetle öldürüp cennete göndermeye mi memursun

Daniş – Tövbe tövbe... Tövbe de. Karı kâfir oldun. (...)

Daniş – Sana bir cülcülütiye okur üflersem dilin tutulur, küskütük şu köşecikte kalırsın.

Şadiye – Efendi, efendi. Ben böyle şeylere inanmam. Bana gözdağı verip durma. Nafile korkutamazsın.

Daniş – Tövbe estağfurullah. Tövbe. Be kadın sus. Cahillik etme. Günaha girersin. Sihiri, efsunu, hüddamı inkâr mı ediyorsun. Tövbe yarabbi tövbe." (Celal, 1936: 12, 14)

Musahipzade Celal'in *İtaat İlamı* oyunundaki Daniş Hoca karakterinin bir benzeri de *Kafes Arkasında* adlı oyunundaki Hacı Davut'tur. On altı eşi olan Hacı Davut'un dört eşi kalmıştır. Dört eşinden biri daha ölünce Hacı Davut eş sayısını dörde tamamlamak için kendine eş arar. Her zaman dört eşle evli olan Hacı Davut'un bunu yapma sebebi de İslam dinine uygun davranmak bahanesidir. Hacı Davut, son derece namuslu ama bir o kadar da yobaz bir koca olarak tasvir edilir. Kadınlara güvenmeyen Hacı Davut, namusu için bütün eşlerini eve kitler ve dışarı çıkmalarına izin vermez. Eşlerinden hiçbirini "boş ol" diyerek boşamamış olmakla övünür. Ayrıca Hacı Davut, İslam'da erkeğin birden fazla kadınla evlenebilmesine izin vermesi durumunu dinî yönden değil, kendi düşünceleri doğrultusunda yorumlayarak istismar eder. Müstebit koca Hacı Davut, üçüncü eşi Hasene ve eşinin yeğeni Naciye'ye kötü davranırken diğer yandan abartılı bir kıskançlıkla iki kadına baskı yapar.

"Hasene – (Gelir) pencerelerin perdelerini düzeltelim (düzeltir) yine dırlamasın.

Naciye – (Perdeleri düzeltir) onun çenesi durur mu? Gelsin de bak.. kimbilir sana, bana ne kabahatler bulacak.

Hasene – Gelmez olsun.. artık çekecek halim kalmadı.. bıçak kemiğe dayandı. Körolsına malımızla mülkümüzle esir olduk. Bir derde çatmışız ki, elimizden bir şey gelmiyor.. bir yıldanberi bu azabı çekiyoruz (Naciye'ye) hele dur.. hele dur.. üstüne varma.. kuzuyu kurt edersin derler. (...)

Davut – Mum ışığı önünde dolaşırsınız.. gölgeniz perdeye vurur.. sokaktan görürler.

Hasene – Yine mi başladın?

Davut – Siz saçı uzun, aklı kısa mahlûklarsınız.. size daima ihtar etmeli." (Celal, 1936e: 16-17)

1.2. BATIL İNANÇLAR

Batıl inanç veya boş inanma, bilimin ve geçerli bir dinin reddettiği, birtakım tabiatüstü kuvvetlerin varlığını kabul eden ve inanan, kuşaktan kuşağa aktarılan yanlış veya boş inanmalar şeklinde tanımlanabilir (Tanyu, 1976: 129). Batıl inançlar falcılık, büyücülük, cin ve peri inancı, muska, tahtaya vurmak vd. gibi çok sayıda ve çeşitte olabilir. Anadolu kültüründe ise batıl inançlar oldukça yaygın olarak gündelik hayatın pratikleri içinde görülmektedir. Kültürün şekillendirdiği dinî bir anlayışa sahip olan Anadolu halkının inanç dünyasında bazı batıl inançlar, İslam'da bulunmadıkları halde geniş halk kesimlerince İslam'ın ayrılmaz öğeleri olarak kabul edilirler (Subaşı, 2018: 90). Bu dönem tiyatro eserlerinde büyüğünden küçüğüne bir anlamda esiri olunan batıl inançların komedi unsuru olarak kullanıldığı, hicvedildiği görülür. Örneğin Musahipzade Celal'in *Fermanlı Deli Hazretleri* piyesinde padişahından neferine, halka kadar hemen herkes bu inançların esiridir. Oyunda Fermanlı Deli olarak bilinen Musa tesadüflerin de yardımıyla halkın gözünde keramet sahibi biri olarak görülür. Oyunda hasta olan, zor

durumda kalan hemen herkes gücüne inandığı Musa'ya başvurur. Bunlardan biri de yardımsever komşu, doğum halinde bir türlü çocuğunu dünyaya getiremeyen ve bu yüzden hayatı tehlikede olan kadın için Musa'dan yardım ister.

“Kadın – (Diz öper) himmetiniz hazır olsun efendim, ah ne olursa sizden olur. Evel Allah, sonra siz (diz öper).

Musa – Tövbe tövbe Yarabbi...

Kadın – Sizin sözünüz cinlere, perilere geçer. Ah efendim ne olursa sizden olur.

Musa – (Hiddetle) günaha girme elimden bir şey gelmez. Ben ebe değilim. Sana yanlış söylemişler. Ebeye git, ebeye.

Kadın – Ah, yalvarırım yok demeyiniz efendim.

Musa – Allah Allah, tövbe Yarabbi. Ee ne istiyorsun? Ne yapayım?

Kadın – (Diz öper) ah efendim mübarek pabuçlarınızı almıya geldim.

Musa – (Hayretle) a, ne olacak? (...)

Kadın – Loğusayı üzerinden atlatacağız o anda kurtulacak.” (Celal, 1936f: 13-14)

Kadın, doğaüstü varlıklar olduklarına inanılan cinler ve perilere sözü geçtiği inancı dolayısıyla Musa'yı uhrevi özelliklere sahip biri olarak kabul eder ve saygı gösterir. Musa'nın “ebeye git” diyerek doğru yolu göstermesine rağmen kadın, herhangi bir fayda getirmeyecek olan inancının peşinden gider. Bu nevi inançların bir özelliği de hiçbir mantıki temele ya da mekanizmaya dayanmamasıdır. Fakat bireylere sağladığı psikolojik fayda ve kimi tesadüfi olaylar bu inançların devam etmesinin nedenlerindedir. Nitekim doğuramayan kadını Musa'nın ayakkabılarından atlattıktan sonra kadın kurtulur. Kadın, sihirli ayakkabıları geri götürürken dereye düşürür. Daha sonra Sultan Deli İbrahim'in kaybolan zümrütlü hançeri Musa'nın ayakkabıları aranırken bulunacak ve Musa'nın kerametlerine bir yenisi daha eklenecektir. Padişah dahi Musa'nın müşterileri arasındadır. Okunması için gömleğini Musa'ya gönderir. Kızlarağası Sünbül “Fermanlı Deli Hazretlerini cin padişahı çok severmiş, dün efendimizin gömleğini gönderdim, okudu. Efendimizin iç sıkıntısı gitti.” (Celal, 1936f: 45) diyerek Musa'nın gücünü belirtir.

Oyunun sonlarına doğru ise Musa, kendisine duyulan bu inancı istismar edecektir. Dostu Bayram ile oğlu Behram'ı saraya peri padişahının hazinedarı ve nedimi hası olarak takdim ederek teşrifatta rütbece kubbe vüzerasına eşit gösterir. Musahipzade Celal oyunda batıl inançları komedi unsuru yaparak hicveder. Çünkü bu inançlar bir anlamda toplumu kemiren, sömürü düzenine alet olabilecek hususlardır. Oyunda Musa keramet sahibi olmasını şöyle açıklar:

“Musa – (Gülerek) sorma hemşerim, sorma. Herkesin itikadı beni hoca etti. (...) Benim ne huddamdan, ne havastan, ne cinden, ne periden, ne efsundan, ne sihirden, hiç, hiçbir şeyden haberim yok. Biraz okur ve yazarım, işte bu kadar. (...) Ben tımarhanede iken delilerle eğlenmek için yalandan muska yazar, okur, üfler, vakit geçirirdim. Tesadüf birkaç deli

akıllandı. Artık herkesin ne derdi olsa bana gelmiye başladı. Şöhretim arttıkça arttı. (...) Ne yaparsın, alem böyle acayip şeylere rağbet ediyor. Kolu kırılır, çıkıkçıya gitmez bana gelir. Midesi ağrır, hekime gitmez, muska almak için bana gelir.” (Celal, 1936f: 9-10)

Musahipzade Celal bir başka oyunu olan *İtaat İlamı* oyununda da batıl inançları komedi unsuru olarak kullanılır. Oyunda eşinden bir türlü boşanmaya yanaşmayan Daniş Hoca’yı cin, peri, hayalet ve gulyabani görüntüleri ile korkutup eşinden boşatır. Aynı temayı ele alan *Kafes Arkasında* oyununda da karılarına eziyet eden Hacı Davut’u iki arkadaş intikam almak için mezarlığın yanında korkuluk ile korkutur. Davut “aman cadu, cadu” diyerek kaçır. Yardımına gelen mahalle sakini Zati, durumu “hayalet” olarak nitelendirir. İslam inancında bulunmayan cadı, hayalet gibi doğaüstü kabul edilen varlıklar, halkın kültürle şekillenmiş inancında İslam’ın öğelerinden kabul edilir. Davut’un Zati’ye “siz hüddama, perilere, ifritlere, cadulara, devlere, hortlaklara iman etmez misiniz?” (Celal, 1936e: 50) sorusu bunu gösterir.

Reşat Nuri *Hülleci* oyununda evliya inancına yer vermesiyle uyanık tiplerin bu inançları nasıl bir istismar kaynağı olarak kullandığını gösterir. Oyunda Şerif, evliya kılığına girerek ev sahibinin kızı Zehra’yı cinsel yönden istismar eder. Oyunda çirkin ve aptal olarak aktarılan Zehra, kendisini bir evliyanın ruhunun ziyaret ettiğini zanneder. Konuşmalarda evliyadan bahsedildiği zaman evliyaya duyulan kutsiyet inancı göze çarpar.

“Adile Dudu – Altı ay evvel bir gece yarısı kızım odada otururken “Bismillâh hu... Bismillâh hu...” diye bir ses işitmiş... Derken kapı açılmış... Odaya yeşil örtülere bürünmüş ak sakallı bir evliyaullah girmiş... “Korkma yâ Zehra... Merhaba” diye kızımın yanına yanaşmış... (...) Ben sana embiyalardan, evliyalardan, meleklerden selam getirdim. Seni okuyacağım, hiçbir hastalığın kalmıyacak demiş... O geceden sonra haftada birkaç gece evliya Zehra’nın odasına gelmeye başlamış... (...) Sonrası kız üç aylık gebe...

Rukiye – Ayol bu nasıl evliya böyle...

Şerif – Susun cahil kadınlar... Aklınızın ermediği şeylere karışıp günaha girmeyin... Çabuk tövbe istiğfar edin...

Rukiye – Tövbe, tövbe...” (Güntekin, 1965: 42-43)

Mum Söndü oyununda yazar, eski bir halk inancı olan kurşun dökme sahnesini canlandırarak taşlar (Şener, 1963:88). Oyunda Gani Ağa vücudunun çeşitli yerlerine giren ağırlardan mustarıptır. Komşusu Pembe nazar var diyerek kendisine kurşun döker. Pembe “hâzâ kurşuni-hâ.. kurşuniküm kurşuni-hâ.. destur.. destur.. fi fikleva fi fikleva.. uhruç, uhruç kaza, belâ.. püff.. destur! (kurşun kepçesine çanağa boşaltır). Elem terefiş.. kem gözlere şiş.. dağlardan taşlardan aşsın, Kafdağı’nın ardına gitsin” diyerek kurşunu döker. Ardından “hem dil hem nazar var” (Celal, 1936b: 18) diye kurşunun soğuk suda aldığı şekli yorumlar. Kurşun dökme sahnesinde Pembe’nin kurşunu dökerken birtakım

kelimeler söylemesi ritüelin hem büyüsel hem de dinsel niteliği olduğunu gösterir. Ayrıca oyunda çocuğu olmayan kadınlar tekkedeki türbeye çocuk bağlatmaya gelirler.

M. Kemal Küçük de *Çınar* adlı oyununda batıl inançlara yer verir. Küçük'ün batıl inançlara yer vermesinin nedeni, düzenbaz din adamlarını taşlamaktır. Oyunda batıl inanç olarak sihir, büyü ve tılsımdan bahsedilir. Sihir, büyü çoğunlukla birtakım tabiatüstü gizli güçlerle ilişki kurarak veya yardıma çağırarak, bazen de gizli güçleri olduğuna inanılan nesnelerle yarar ya da zarar verici amaçlarla icra edilen inanmalardır. Hacı Alilerin damadı, iki yobazdan köydeki bir genci öldürmek için büyü, sihir yapmalarını ister. İki yobaz hemen maharetlerini anlatmaya koyulur. İkili ellerindeki büyü kitabını göstererek, kitap sayesinde her şeyi yapabileceklerini iddia ederler. Yobazlar bu görüntüleriyle hocadan daha çok hokkabazları andırır.

“Birinci yobaz – Leventleri, şebbazları, pehlivanları, hasnaları, müstesnaları akamete düşürür, kuvvetten eder, uyuz köpeğe çeviririz!.

İkinci yobaz – Gaipen haber verimiz!. Derpiş edilen seferin, ticaretin, aktin netayici hayırlı mı olur, fena mı olur?. Evvelinden söyleriz!. (...) Her maraza, her derde deva buluruz. Keloğlanı zülüflü, perçemli bir nevcivana benzetiriz. (...) Bu öyle bir kitabı müstetap ki yer yüzünün bütün müşküllerini halle kadir amma...” (Küçük, 1935: 27-29)

İki yobaz hocanın kendinden emin, anlattıklarıyla her türlü şeyi yapabileceklerini söylemeleri inandırıcılığı düşürürken eleştirinin derecesi artırır. İnsanoğlunun çok eski zamandan beri geleceği bilme arzusuna da değinen ikili, bir nevi münecimlik de yapmış olurlar. İslam dini ise gelecekte haber alma ya da vermekle ilgili olarak falcılık, münecimlik gibi uygulamaları yasaklamıştır. Her türlü şeyi yapabileceklerini söyleyerek hünerlerini anlatan bu iki yobaz, bir anlamda Tanrı'ya da şirk koşmuş olurlar. Aktör Küçük'ün abartılı bir dil kullanması, tiyatronun görsel gücüyle birlikte seyirciye vermek istediği mesajın daha etkili ve üst perdeden ulaşmasına yardım eder.

1.3. DİNÎ BİR SİMGE OLARAK KILIK-KIYAFET

Kılık-kıyafetin şekillenmesinde coğrafi koşullar, ekonomik ve kültürel özellikler, gelenek ve görenekler, değer yargıları etkilidir. Osmanlı Devleti'nde giyim ve kuşam çok uluslu yapısının bir sonucu olarak hem sosyo-ekonomik hem de dini ayrıştırıcı ve kimliği belirleyici bir unsur olmuştur. Bu doğrultuda Osmanlı döneminde kılık-kıyafet, özellikle başlık kişinin mensubu olduğu dini, dünya görüşünü, statüsünü, etnik ve kültürel kimliğini yansıtan bir niteliğe sahiptir (Aysal, 2011: 3). Osmanlı toplumunda dinin etkisi altında şekillenen kültüründe, dinî göstergelerin kadın ve erkek kılık-kıyafetlerine yansıdığını söyleyebiliriz. Dinî kurallar ve emirler dikkate alınarak şekillenen giyim ve kuşam tarzı zaman içinde kültürle, gelenekle birleşerek bir sentez oluşturur. Bunun

sonucunda örfe ait unsurlar dine dayandırılırken, dine ait bazı hükümler de geleneğin bir parçası sayılabilmektedir (Ete, 2022: 135). İnkılapların toplumda yansıma bulmaya başlamasıyla örneğin, Şapka İnkılabı sonrası çağdaş, seküler, Avrupai kıyafetler yaygınlaşırken geleneksel ve dinî göstergeleri yansıtan kıyafetler de giyilmeye devam edilir. İncelemediğimiz eserlerin kimisinde konunun geçtiği zamana uygun kıyafetler yer alırken; kimi eserlerde ise açık veya kapalı olarak kıyafet tarzındaki sekülerleşme doğrultusunda bir anlayış dikkati çeker.

Reşat Nuri, *Hülleci* oyununda karakterlerin kostümleri hususunda herhangi bir sınırlama veya tasvirde bulunmamıştır. Oyunda karakterler için erkek ve kadın kostümleri yeterlidir. Fakat olay örgüsünde kadınların kapalı olması vurgulanır. İmam ikinci perdede sahneye girerken Şerif’e “Hanımların başları örtülü mü” (Güntekin, 1965: 45) sorusunu yöneltir. İslam’da örtünme meselesi Kur’an’ı Kerim’de geçen ayetlere dayandırılır. Buna göre kadınlar yüz ve el bölgeleri hariç olmak üzere diğer kısımlarını göstermemeleri, başörtülerini de yakalarının üzerine kadar uzatmaları belirtilir (Yaman, 2008: 104-105). Nitekim Osmanlı toplum yapısı içinde Müslüman kadınlar entari, şalvar, gömlek vb. kıyafetlerini ferace veya çarşafıla tamamlarken başlarını da örtmüşlerdir (Aysal, 2011: 5). Oyunda da bu durum bir din görevlisi olan İmam Efendi tarafından dile getirilir. Fakat İmam Efendi örtünme meselesini belirttiğimiz hususlar dışında, kitabı referans göstererek nikah bozucu olması yönüyle ele alır. “İmam – Zira nikâh çok ince bir şeydir... Bir yabancı erkek bir kadının saçının ucunu gördüğü gibi o kadın kocasından boş düşer... Kitapta böyle yazıyor.” (Güntekin, 1965: 45)

Mum Söndü oyununda kıyafetler olayın geçtiği 17. yüzyıldaki kültürü yansıtacak tarzdadır. Yazar tarafından belirlenen kostümlerde mesela Gani Ağa, üstünde derviş haydarisi, başında sarıksız arakiye başlık ve elifi şalvar giyer. Oyundaki din adamı olan Nihani ise derviş külahı, aba, kaftan, belinde kemer, boynunda teslim taşı ve çapraz tesbih, elinde asasıyla görünür. Her tarikat mensubunun kılık-kıyafeti, başlığı kendine özgüdür. Fakat mensubu olduğu tarikatın belirlemiş olduğu kılık kıyafete uymak zorundadır. Tarikat mensupları gerek kıyafetleriyle gerek başlıklarıyla kendilerini vatandaşlardan ayıran giyim tarzlarına sahiptir (Tatlılıoğlu, 2009: 124). Bu bağlamda Nihani de bir Hurufî dervîşi olarak kendini diğer karakterlerden ayıran bir giyime sahiptir. Bunu Musahipzade Celal’in, yerel özellikleri, eskinin kültürel hayatını kullanmasına, malzemesinin renkliliğinden ve çekiciliğinden faydalanarak, zengin kıyafetlerle, teferruatlı dekorlarla eserlerini renklendirmesine bağlayabiliriz (Şener, 1963: 165).

Musahipzade Celal'in diğerk oyunlarında da kişilerin kıyafetleri mevkilerini, mesleklerini ve olayın getiğı dönemin özelliklerini yansıtacak tarzdadır. Kadınlar feraceli, yaşmaklı ve başörtülü olarak karşımıza çıkar. Fakat Musahipzade Celal'in ele aldığımız oyunlarında kılık-kıyafet üzerinden herhangi bir iletide bulunmaz. Yalnız *Balaban Ağa* oyununda Fehmi adlı karakter üzerinden medrese talebelerinin üç aylarda köylere dağılmasını "üç aylar gelince memleketin her yanı sarıklı dilencilerle doluyor" (Celal, 1936c: 9) sözleriyle tasvir eder. Sarık bilindiğı gibi din adamlarının kullandığı bir başlıktır. Fehmi de bu durumu bilerek din adamlarını taktıkları sarık üzerinden dilencilere benzeterek küçümser.

O Bir Devirdi piyesinde Mehmet Yurdun ve öğretmen arkadaşları yardım amacıyla gittikleri Tomruk Hoca'nın evinde bir kıyafet tartışması yaşanır. Kadınlı erkekli gelen öğretmenleri pek hoş karşılamayan Tomruk Hoca, kadınları kıyafetleri üzerinden yargılamaya başlar. Tomruk Hoca "bir müftünün evine bir hatun kişi bu kılıkta gelmez! bu nasıl başörtüsü? bu ne biçim çarşaf? hanım! hele sen bir yol ık dışarıya! meclisimizi ifsat etme!" (Gündüz, 1938: 19) diyerek kadınlara sözlü olarak ıkışıır. Tomruk Hoca için kadınların çarşaf giymesi, başörtüsü takması yeterli olmamıştır. Çünkü Tomruk Hoca'ya göre giyilen çarşaf ya da takılan başörtüsünün dinî-kültürel esaslara tam anlamıyla uygunluk göstermemektedir. Buradan hareketle kadınların Kur'an'da belirtilen el ve yüz kısımları hariç olmak üzere diğerk kısımlarını örtmeleri yönündeki kaidelere riayet etmediğı sonucu çıkarılabilir. Fakat Tomruk Hoca'nın bu çıkışının altında yatan birincil neden öğretmen hanımların Millî Mücadele'ye destek vermesidir. Sonraki neden olarak dinî kaidelerin etkili olduğı söylenebilir. Tomruk Hoca desteklemediğı hatta bilfiil hainlik yapacağı Millî Mücadele'ye karşıdır. Bu sebeple yardım istemek için gelenlere karşı niyetini kıyafetler üzerinden başlattığı münakaşa üzerinden belli eder.

Refik Halit'in *Deli* adlı piyesinde Maruf Bey, II. Meşrutiyet zamanında girdiğı akıl hastanesinden yaklaşık yirmi yıl sonra çıkmıştır. Maruf Bey'in geçen zaman içinde yaşanan olaylardan, gerçekleştirilen inkılaplardan haberi yoktur. Piyeste kılık-kıyafet konusuna da değinilir, şapka Kanunu sonrası değışen durum da ele alınır. Maruf Bey, eski dostu hatta kendi deyimiyle softa olarak nitelendirdiğı Yakup Hoca'nın şapka giydiğini duyduğundaki şaşkınlığını "şapka mı? Demek Yakup Hoca tanassur da etti... vay kâfir vay!" (Karay, 2017: 17) diyerek ifade eder. Çünkü Osmanlı döneminde başlığa dinî bir anlam yüklenirdi. II. Mahmut'un sarık yerine başlık olarak fesi kabul etmesi ulema arasında hoşnutsuzluğa yol açmıştır. Bazı çevreler uygulamanın İslam dinine

aykırı olduğu düşünmüş ve II. Mahmut’a “gavur padişah” demiştir. Fakat zaman içinde fes dinin bir simgesi haline gelmiştir. Çok uluslu Osmanlı toplumunda şapkayı ise genellikle Yahudi ve Hristiyan tebaa giyerdi. Aydınlar arasında başlayan şapka giyme eğilimi ise *alafrangalaşmak* olarak ifade edilmiştir. Bazı kesimler de başlık değiştirmeyi din değiştirme olarak telakki eden bir tavır sergilemişlerdir. Şapka giyen bazı kişiler “gavur oldu, domuz herif” gibi söylemlere maruz kalmıştır (Turan, 1995: 184). Piyeste de Maruf Bey benzer bir anlayışla dostu Yakup Hoca’nın başlık değiştirmesiyle ihtida ettiğini düşünür. Şebnur’dan sarık ve fesle gezmenin yasak olduğunu öğrenmesi Maruf Bey’i çıldırtacak noktaya getirir. Yakup Bey “arkasında bonjur, yollu pantolon, sol elinde eldivenler” ile Maruf Bey’in karşısına çıkar. Maruf Bey gayriihtiyari elini başına götürerek fesini arar ve “aman Yarabbi, Hoca Yakup’a bakın!” (Karay, 2017: 24) diyerek Yakup Bey’deki değişime şaşırır. Yakup Bey çağın getirdiği yenilikleri büyük bir istekle kabul edip oldukça modern biri olmuştur.

Piyeste kadınların giyim-kuşamında yaşanan değişimler de konu edilir. Osmanlı döneminde kadınlar ferace, peçe vb. kıyafetler giyip tesettür kullanırken artık bu durum değişmiştir. Yakup Bey, Maruf Bey’le Türk kadını hakkında konuşurken bir anda coşarak “Türk kadını, aziz kız kardeşim (...) artık soyun, üstündekileri at, gül yüzün açılsın, filiz bedeninin görünsün, yanımıza gel, aramıza gir, seninle daima el ele (...)” (Karay, 2017: 28) attığı bu nutkuyla kadınların, sosyal hayat içerisinde görünür olmalarıyla kıyafetleri arasında bir bağlantı kurar. Önceki dönemde kadınlar, gelenek ve dinî-kültürel anlayışın etkisiyle kapalı kıyafetler giyerken sosyal hayatta da erkeklerle eşit statüde olmamışlardır. Erkeklerin bulunduğu toplantılarda veya davetlerde bazı istisnalar bulunmakla birlikte geri planda kalmışlardır. Yazar, kadınların kapalı kıyafetler giymeleriyle toplumda görünür olmamalarını sembolik bir benzetmeyle ifade eder. Yakup Bey, Maruf Bey’in sıkıldığını görmesi üzerine misafir hanımlarla birlikte eğlenmek için dans etme teklifinde bulunur. Maruf Bey eski bir alışkanlıkla kadınların, tesettür meselesi dolayısıyla kendisinden kaçacağını düşünür. Yakup Bey, Maruf Bey’in düşüncesini kahkahayla karşılayarak “onun modası geçti. Hükümet şimdi laik! Ladini!” (Karay, 2017: 29) diyerek artık yeni sistemde kuralların dinî kaidelere dayandırılmadığını belirtir.

1.4. DİNÎ OLANDAN SEKÜLER OLANA TOPLUMDA KADIN ALGISI

Osmanlı toplum yapısında kadın, Arap/İslam hukuku ve kültürünün şekillendirdiği bir ortam içinde varlığını sürdürmekteydi. İslamiyet’in toplumsal ve siyasi

yapı olarak benimsenmesi, aynı zamanda örgütlenmenin teokratik bir özellikte olmasını sağlamıştır. Bu durumun öne çıkan özelliklerinden biri de İslamiyet tarafından tanımlanan bir yaratıcının koymuş olduğu “eleştirilemez-sorgulanamaz-değiştirilemez” olan hukuki kuralları oluşturmalarıdır. Bu bağlamda Osmanlılarda din, kadının toplumsal, ekonomik, siyasi hayattaki varlığının biçimlendirilmesinin aracı olarak durmaktadır. Dini bilgiler ve yükümlülükler geleneksel yapı içerisinde bireylere benimsetilirken, kadın-erkek arasındaki fark derinleştirilerek kadının, ikincil bir plana atılması hem dinî hem de geleneksel olana dayandırılarak içselleştirilir. Bunun sonucunda ise kadınlar, erkeklere tanınan haklardan mahrum olarak yaşarlar. Örneğin bir erkek eşini veya eşlerini “boş ol” gibi basit bir kelimeyle bile boşama hakkına sahipken, aynı boşanma hakkına kadınlar sahip değildi. Kadın boşanmak istediğinde bunu gerekçelendirmek mecburiyetindeydi. Ayrıca çok eşlilik din ile meşrulaştırılmaktaydı (Yılmaz, 2010: 193-194). Bu İslami teokratik düzen, Tanzimat Fermanı ile birlikte Batı hukukuna yönelmesi sonrası değişmeye başlamıştır. Bu dönemde kadınlar hakkında alınan karar ve yasalar Batılı değerleri yansıtan düzeyde olsa da tam anlamıyla bir laikleşme yaşanmamıştır. Kısıtlı eğitim haklarına kavuşan kadınlar, II. Meşrutiyet ile birlikte toplumsal ve ekonomik hayatta görünmeye başlamışlardır. Yine de ataerkil yapı, gelenekler ve dinî algılar kadınların önünde önemli bir engel teşkil ediyorlardı. Kadınlar haklarına tam anlamıyla Cumhuriyet sonrası gerçekleştirilen yapısal ve hukuksal inkılaplar neticesinde kavuşmuşlardır (Zafer, 2013: 123-124).

Erken Cumhuriyet dönemi bazı tiyatro eserlerinde kadının Osmanlıdaki durumu işlenerek yeni sistemin getirdiği yenilikler ve haklar övülür. Eserlerde dinin meşrulaştırdığı çok eşlilik, kadınların haklarından mahrum olması dolayısıyla kocaları tarafından ezilmeleri, şeriat dayalı aile hukukunun sakıncaları gibi meseleler ele alınır. Kimi eserlerde ise kadın, gerçekleştirilen kültürel dönüşümün yanlış anlaşılması ve bunun bir sonucu olarak yaşanan ahlaki çözümler bağlamında işlenir.

Reşat Nuri, *Hülleci* oyununda inkılapların benimsenmesi için Osmanlı dönemini eleştirir. Oyunda hülle geleneğini ele alan yazar, şeriat tarafından düzenlenen aile hukukunda dini menfaatlerine alet eden kişilerin aileyi nasıl yıktıklarını anlatır. Oyunda kadınların dinî ve geleneksel kültürün baskısı altında olduğunu söyleyebiliriz. Kadınların eşlerinden boşanması oldukça zor iken nikahın düşmesi için yabancı bir erkeğin, kadının saçının ucunu görmesinin yeterli olduğu belirtilir. Bu durumu İmam, eve girdiği sırada kadınların başlarının örtülü olup olmadığını sorduğu sırada söyler. “İmam – (...) nikah

çok ince bir şeydir... Bir yabancı erkek bir kadının saçının ucunu gördüğü gibi o kadın kocasından boş düşer... Kitapta böyle yazıyor.” (Güntekin, 1965: 45)

Kadınların iradesi dışında gerçekleşen nikahın düşmesi olayı, dinî-geleneksel hukuk anlayışının kadınlar üzerindeki baskısını ifade eder. Bunun bir sonucu olarak kadınlar, doğal olarak toplumsal hayatta oldukça kısıtlı bir alanda yaşama imkânı bulurlar. Yukarıda ifade ettiğimiz gibi erkeklerin tek bir sözcükle eşlerinden boşanma konusu da oyunun değiştiği bir meseledir. Fakat piyeste bu durum İmam’ın rüşvet karşılığında bir oyunla Hafız’ı eşinden boş düşürmesi şeklinde anlatılır. İmam, Hafız’ın su bitti anlamındaki “*testi boş*” sözlerini eşi boşamak için söylenen “*boş ol*” manasına geldiğini söyleyerek kandırır. Reşat Nuri, bu sahneyle ailenin yaslandığı hukukî dayanağın aslında istismara ne kadar müsait olduğunu ve kadınların bir nevi bu düzen içindeki çaresizliğini ortaya koyar.

“Hafız – İmam Efendi “*testi boş*” dedim, kabul ediyorum ve lâkin bundan ne çıkar?

İmam – Tövbe et... Tövbe istiğfar et... Sen nasıl hafızsın? Testi boş demek karı boş demek değil midir? Bizim şeriatimiz kıldan incedir... (Salahi Mollayı göstererek) Bak aramızda bir ulema molla daha var... Bir de o söylesin de işit...

Salâhi Molla – Hafız bunu sen de bilirsin amma neye anlamamazlıktan geliyorsun... Müslümanlıkta bir erkek “*testi boş*” derse karısı boş düşmez mi? Hanım artık senin mahremindir.” (Güntekin, 1965: 51)

Ulema temsilcisi olan İmam’a göre evli olmayan kadın ve erkek aynı yerde bulunamaz. Ayrıca kadına eşi haricinde yardım etmek için dahi olsa başka bir erkeğin dokunması dinen yasak ve günah olduğu belirtilir. Piyeste Melek eşi Hafız’a doğru ilerlerken İmam birden bağırarak Melek’i engeller. Melek’in gerçekleri öğrenmesi sonrası fenalık geçirmesi üzerine kadınlar haricinde kimsenin yardımına engel olur. “İmam – (Birdenbire bağırır) Sakın ona yaklaşma, dokunma, elin sürülmesin vebali azîmi vardır. Çatır çatır Cehennemde yanarsınız. (...) Siz de geri çekilin... Müslümanlıkta bir erkek eli bir kadın vücuduna değerse vebali azîmi vardır... Kızım zaptı nefse kadir olamaz da düşmeğe kalkarsa onu kadınlar tutsun...” (Güntekin, 1965: 54-55)

O dönemde kadınların eğitim ve meslek hususları düşünüldüğünde kadın doktor yok denilecek kadar azdır. Bu bağlamda parçaya göre dinî-kültürel yapının kadınları sağlık gibi hayati bir öneme sahip hizmetten dahi yoksun bıraktığını ifade edebiliriz. Çünkü doktorların hemen hepsi erkeklerden oluşmaktaydı. Benzer bir durum *Şeriatçısı* piyesinde Nuriye, hasta yatmakta olan çocuğu için eve doktor çağırdığında ifade olunur. Kadı Abdülhakim, aslında kadına göz koyan arkadaşı Mesnevi için eve baskın yaptırır.

Baskın sonucu Nuriye kadı karşısına getirilirken, doktor hapsedilir. Kadı Abdülhakim, Nuriye’yi evine erkek almakla suçlar.

“Kadı – (Hiddetli) (...) Utanmadan evine erkek alıyorsun ha?

Nuriye – (Birden hırslanır) Ağzını topla Kadı efendi, ben senin bildiğin kadınlardan değilim.

Kadı – (Daha hırslı) (...) Ulan Muhzir bu kadını bir erkekle beraber evinde basmadınız mı?

Muhzir – Evet efendim. Evini bastık. Bir erkek yakaladık.

Nuriye – (...) Kadı efendi, filhakika evimden bir erkek çıktı. Fakat bu erkek...

Kadı – Sus! Tevil istemem. Bu erkek, baban mı, kocan mı?

Nuriye – (Hırslı) Efendi, bu erkek ne babam, ne kocam, sadece doktordur.

Kadı – Doktor mu? Bak şunun yediği herzeye. Bre kadın, bir namahrem dulun evine doktor nasıl girermiş?” (Ertuğrul Şevket, 1938: 58-59)

Kadı, sistemin kendisine tanıdığı olduğu yetkiyle olayı araştırmadan Nuriye’yi zina ile itham eder. Herhangi bir suçu bulunmayan Nuriye, bir anlamda sistemin kurbanı olur. Nuriye, bir anne olarak çocuğu için en faydalı yolu seçer. Fakat Nuriye’nin hem bir dul olması hem Mesnevi’nin kendisine göz koyması hem de şer’i hukukun aleyhine olması böyle bir sonucu hazırlar. Ayrıca bu sahne toplumun kadına, özellikle dul bir kadına bakış açısını yansıtır. Kadının dul olması toplum nazarında elde edilmesi kolay, zina yapabilme potansiyelini sahip bir varlık olarak görülür. Nitekim piyeste Mesnevi, Nuriye’nin dul olmasından dolayısıyla onu elde etmeye çalışır. Ahlaksız teklifte bulunur. Nuriye, bunları kendini savunmak için kadıya söylediğinde ise iftira atmaktan dolayı suçlu duruma düşer.

“Kadı – (...) Ben sana gösteririm çocuğum hasta diye evine erkek kabul edip zina etmeği? Ben sana gösteririm!

Nuriye – Ben zina işleyen bir kadın olsaydım, senin yanında koca sarığıla duran, söylediğin teklifi yapan bu düzenbaz Mesnevinin koynuna girerdim.

Mesnevi – Ne, bana iftira, ha?

Kadı – Vay, bir de iftira ha? (Muhzire) Al Muhzir bu kadını haps eyle!

Nuriye – (...) Kadı efendi, yalvarırım çocuğum ölecek.

Kadı – Bir şey olmaz. Bir zaniyenin çocuğu ölse de bundan bir şey çıkmaz.” (Ertuğrul Şevket, 1938: 59-60)

Piyeste çok eşlilik konusuna da değinilir. Kadı Abdülhakim, arkadaşı gibi dul bir kadına göz koymuştur. Kadı, kadına araçlarla kendisini ikinci zevcesi olarak almak isteğine dair olumlu cevap almasının ardından, konuyu eşine doğrudan söylemek yerine uydurma bir dinî nedene bağlayarak söyler. Kadı’nın böyle bir yalana başvurmasının nedeni nikahlamak istediği kadının görücü olarak Kadı’nın eşinin gelmesini istemesidir. Kadı da eşini ikna edebilmek amacıyla eşine, rüyasında Hızır Aleyhisselam’ın, eşinin baba Cafer’e adaklı olduğunu için çocuklarının olmadığını dediğini anlatır.

“Kadı – (...) Bu akşam rüyama Hızır aleyhisselam girdi. Bana hitaben ya Kadı Abdülhakim dedi. Bilir misin karın ne için dünyaya çocuk getirmez. Bilmem dedim. Karın baba Cafere adaklıdır. Ebeveyni adaklarını yerine getirmeden vefat ettiler. Onun için bu iş böyledir. Ben hemen eteğine vardım. Adakları ne ise ben yerine getireyim dedim. Güldü. Öyle bir gülüş ki: Hâlâ kulaklarım çın çın ötüyor. İş işten geçti dedi. Şimdi sen zürriyetinin olmasını istersen merhum Dersiam Rakım efendinin zevcesini alacaksın. Aksi takdirde görünmez bir kaza ile öleceksin, dedi.

Karısı – Aman Kadı efendi bu nasıl olur?

Kadı – Orasını bilmem. Yine Hızır aleyhisselam dedi ki; bu kadına görücü olarak senin refikan gidecek. Gitmediği takdirde boşayacaksın, boşamazsan, yine bir görünmez kaza ile ölürsün.” (Ertuğrul Şevket, 1938: 88)

Kadı aslında merhum Rakım Efendi’nin zevcesini almaya karar vermiştir. Bu uğurda eşini boşamak noktasında da herhangi bir tereddüdü yoktur. Fakat Kadı’nın arzusu iki kadınla birlikte evliliğini sürdürmektedir. Karısı ise çaresiz bir halde eşinin teklifini kabul etmek mecburiyetinde kalır. Çünkü eşi kendisini boşadığı takdirde geçinebileceği, hayatını devam ettirebileceği bir işi veya geliri yoktur. Kadının eşine karşı çıkabileceği hiçbir hukuki ve sosyal güvencesinin bulunmaması dolayısıyla eşinin iradesine bağlıdır. Diğer yandan eşinin anlatmış olduğu Hızır Aleyhisselam masalının mistik boyutunun da etkisi olduğunu söyleyebiliriz.

Musahipzade Celal *İtaat İlâmı* oyunu Medeni Kanun’u överken, tarihi olaylara hiç yer vermemekte, sadece kıskanç, bencil ve yobaz kocanın genç eşine ettiği türlü eziyetler, nüfuzunu kullanarak boşanmaya yanaşmamasını anlatır (Şener, 1963: 33). Daniş Hoca mahkemede baş mübaşir, mahallede muhtar, camide imamadır. Çok kıskanç bir adam olan Daniş Hoca, karısı Şadiye’yi eve kapatmış, türlü eziyetlerle dört duvar arasında yaşamaya zorlar. Şadiye’den önce nikahla aldığı üç eşini de bu tarz çeşitli işkencelerle öldürmüştür. Daniş Hoca, gücünü daha önceki eşleri için mahkemeden çıkarttığı itaat ilâmı’ndan alır (Hançerlioğlu, 1970: 91). Bu gücüne dayanan Daniş Hoca, eşi Şadiye’ye sürekli olarak eziyet ederken eşinin boşanma yönündeki isteklerini dikkate almaz. Hatta mahkemeden aldığı itaat ilamlarıyla övünen Daniş Hoca, ölmeden kurtulmanın mümkün olmadığını önceki eşlerini örnek göstererek belirtir.

“Daniş – Mahkemeye mi gideceksin? (kahkaha atar.) Hodri meydan! (...) Hey kuzum hey. Ben itaat ilâmı alır adamı saçından sürükleye sürükleye getiririm. Mahkemede mühzür başıyım, mahallede muhtar, mescitte imam... (...) Ben mahkemeye şahitleri doldurur davayı kazanırım.

Şadiye – Yalancı şahitleri değil mi?

Daniş – Ne zannettin ya? Mahkeme benim elimde, kadı benim elimde, mahalleli benim elimde... Alimallah sana da babana da dünyayı dar ederim. Benimle başa çıkamazsınız. Şu duvardaki levhayı görüyor musun? İşte üçüncü karım için aldığım itaat ilâmı... Benim elimden ölmeyince kurtulamadı.” (Celal, 1936: 11-12)

Hukuksal ve toplumsal gücün türlü hilelerle de olsa Daniş Hoca'nın tarafında olması Şadiye'nin, genel anlamda dönem kadınının çaresizliğini yansıtır. Kadın, muhtelif baskılar ve eziyetler yaşadığı evliliğini kendi özgür iradesiyle sonlandıramaz. Daniş Hoca'nın tehditleri yalnız Şadiye'yi değil, boşanma sonrası babasından başka gidecek yeri olmaması dolayısıyla Şadiye'nin ebeveynini de kapsar. Bu husus kadının, belki de son dayanak noktasını oluşturan ebeveynlerinden de yardım almasının önüne geçerek kaderiyle baş başa bırakır. Şadiye gibi eşinin baskılarıyla evde yaşamaya zorlanan kadınlar, sosyal hayatın dışına itilmiş oldukları için toplum desteğinden de mahrumdurlar.

Eserde kadının eşine itaat etmesi Daniş Hoca tarafından dinî bir vazife olarak tanımlanır. Buna göre kadınların kocalarına karşı gelmesi büyük bir günahdır. Kadınlar kocalarına ne kadar itaat ederlerse cennetteki yerleri de o kadar yüksek olacaktır. Daniş Hoca dinî çıkarımlarında bir adım öteye giderek Şadiye'nin karşı gelmeleri kâfir olduğunu söyler. Bağnaz bir zihniyeti temsil eden bu düşünceler, İslam'dan bağımsız olarak salt kadınları dinî bir baskı çerçevesinde kontrol etmek amacı taşırlar.

“Daniş – Bırak bu lafları... Bana itaatsizlikten vaz geç.. Boş yere günaha girme.

Şadiye – Günah mı ?

Daniş – Günah ya.. Hem de günahı kebair işliyorsun.. (...) Dedim a. Siz saçı uzun aklı kısa mahluklarsınız. (...) Cennet kocaların ayağı altındadır.. Bana nekadardır muti olur ve beni nekadardır hoşnud edersen cennette yerin o kadar yüce olur. (...) Ah senden evelki karılarım.. Nekadardır itaatli idiler.

Şadiye – Evet, birbiri ardısıra üçünü de mezara sokmuşsun.. Ben de onlar gibi olacağım galiba.

Daniş – Onlar bana karşı gelmedikleri için hiç şüphesiz cenneti âlâdadırlar.

Şadiye – Kuzum efendi.. Sen karılarını eziyetle öldürüp cennete göndermeye mi memursun?

Daniş – Töbe töbe.. Töbe de.. Karı kâfir oldun.. Ah ölen karılarım ne mübarek hatunlardı.” (Celal, 1936: 12-13)

Şadiye, fiziki şiddetle karşı karşıya gelmeye de içerisinde dinî söylemlerin bulunduğu birçok psikolojik şiddete ve baskıya maruz kalır. Daniş Hoca aynı zamanda kendisinin uğraştığı büyücülük, muskacılık gibi birtakım dinî-mistik güçleri barındıran öğeleri Şadiye'ye karşı psikolojik bir baskı aracı olarak kullanır. Tüm bunların amacı Şadiye'nin baş kaldırmalarını engelleyerek, kendi iradesine tabi kılmaktır.

“Daniş – Bana karşı gelmekten, vaz geçmez, dilini tutmazsan görürsün. (...) Sana bir cülcülütiye okur üflersem dilin tutulur, küskütük şu köşecikte kalırsın.

Şadiye – Efendi, efendi.. Ben böyle şeylere inanmam. Bana gözdağı verip durma. Nafile korkutamazsın.

Daniş – Töbe estağfurullah.. Töbe.. Be kadın sus. Cahillik etme.. Günaha girersin.. Sihiri, efsunu, hüddamı inkâr mı ediyorsun.. Töbe yarabbi, töbe..” (Celal, 1936: 14)

Musahipzade Celal, *İtaat İlamı* oyunundaki konu ve Daniş Hoca'nın bir benzerini *Kafes Arkasında* adlı oyununda da işler. Kadının toplumdaki konumunun ele alındığı *Kafes Arkasında* eşinden muzdarip olan tek kadın yerine üç kadın bulunur. Oyunda Hacı Davut, çok eşliliğin İslam dinin bir emri olduğu gerekçesiyle sürekli olarak dört kadınla evli kalmayı ister. Çok kıskanç ve namusuna son derece düşkün olan Hacı Davut, eşlerini eve kilitleyip dışarına çıkmalarına izin vermez. Hacı Davut erkek olarak istediği gibi gezip dolaşırken eşleri bu serbestlikten mahrumdur. Hacı Davut'un eşlerini kilit altında tutması, ahlak ve namus olgusunun kadınlarla sınırladığını gösterir. Hacı Davut başından geçen on yedi evlilikten bahsederken, Hasene harici diğer eşlerinin ne kadar namuslu olduklarıyla övünür. Hacı Davut'un simgelediği zihniyetin kadını hor gören bakışı ise piyeste şöyle aktarılır.

“Naciye – Akşam oldu, mumları yakacağım.

Davut – Neye yakmadın?

Naciye – Daha güneş şimdi battı.

Davut – (...) (Cübbesini atar) nisa tayfasına mülâyemet göstermek asla caiz değildir (...) Mum ışığı önünde dolaşırsınız.. gölgeniz perdeye vurur.. sokaktan görürler.

Hasene – Yine mi başladın?

Davut – Siz saçı uzun, aklı kısa mahlûklarsınız.. size daima ihtar etmeli. (...) Ben nisa tayfasını tariki dalâletten, tariki sevaba sevk ederek naili mesubat olmak isterim.” (Celal, 1936e: 16-17)

Kadınlar, Hacı Davut'un türlü tahakküm ve eziyetlerine katlanırken istedikleri zaman boşanma hürriyetine sahip değillerdir. *İtaat İlamı* oyunundaki gibi bu piyeste de koca boşanmaya yanaşmaz. Hacı Davut'un nikah anlayışında kadın, erkeğinden boşanamadığı gibi kocasına itaat etmeye mecburdur. Hukuksal ve sosyal güvencesi olmayan kadın için tek yol ölmektedir. *İtaat İlamı*'nın Daniş Hoca'sına benzer şekilde Hacı Davut da boşanmaya yanaşmaz. On yedi eşinden hiçbirini boşamamış olmakla övünür. “Hasene – Bırak efendim yakamı. A... almak ta hak, boşamak ta hak. Davut – Boşamak mı? (Güler) ben aldığım on yedi kadından bir tanesini bile boşamadım.. anladın mı? Benim tahtı nikahıma giren kadın ya emrime itaat ederek yaşar veyahut ölür” (Celal, 1936e: 18-19).

Şer'îye Mahkemesinde kısaca çok eşliliğin dinî yönden caiz olduğu ifade edilir. Mahkemede davacı dul kadın Şehlevent, göz koyduğu komşusu Mesut ile evlenmek istemektedir. Bunun için de kadının bulduğu bütün çözüm önerilerini reddederek işi yokuşa sürer. Durumun farkına varan kadı, Mesut'u kenara çekip “Sen bekarsın değil mi? Olmasan bile dörde kadar caizdir...” (Sekizinci, 1933: 26) diyerek kadının zengin ve bir

ayağının çukurda olduğunu ekler. Mesut, kadının yaşlı olmasından çekinse de zengin oluşu nedeniyle fikir aklına yatar. Yazar, bu sahneyle çok eşliliğe bir eleştirir getirirken kadınların tercih edilme sebeplerinden biri olarak da zenginliği işaret eder.

O Bir Devirdi piyesinde kadınlar hakkındaki düşünceler bir din adamı olan Müftü Tomruk Hoca'nın bakış açısından sunulur. Cephedeki askere yardım istemek amacıyla müftünün evine giden öğretmen Mehmet Yurdun ve arkadaşlarını Müftü Tomruk Hoca pek hoş karşılamaz. Tomruk Hoca, ilk sözü kadınlar üzerinden açarak kadınları, ifsat edici varlıklar olarak değerlendirir. Tomruk Hoca'nın nazarında giyim-kuşamları uygunsuz olan kadınlar, erkeklerden müteşekkil meclisi baştan çıkarıcı varlıklar olarak görülür. Fakat eserdeki kadın tipi, diğer eserlerde olduğu gibi sinen, sesini çıkarsa bile bir noktada çaresizliğe sürüklenen tiplerden değildir. Aynı zamanda öğretmen bir kadın olan Nilüfer, Tomruk Hoca'ya aynı sertlikte cevap verir. Bu bir anlamda idealist Türk kadınının davranışını temsil eder. Ayrıca Tomruk Hoca'nın asıl sebep olarak Millî Mücadele karşıtı olması dolayısıyla şeriatı dayandırdığı düşüncesinde kadınları son derece kısıtlaması dikkat çekicidir. Ona göre kadınlar, erkeklerin olduğu ortamda bulunmaması gerektiği gibi tanımadığı bir erkek için ne eşya dikebilir ne de o eşyaya dokunabilir. “Tomruk – Bakın, size ben şeriatça bir kaç lâf edeyim: Bu iş olur işlerden değildir. (...) Salisen bir yabancı erkeğin iç gömleğini, iç donunu bir ehli ırz hatun dikemez! Dikmek şöyle dursun el bile değdiremez!” (Gündüz, 1938: 20)

Refik Halit'in *Deli* adlı piyesi Cumhuriyet dönemi kadının durumunu yansıtır. Piyeste kadınlar, artık geçmiş dönemin baskı ve haksızlıklarından kurtulmuşlardır. Kadınlar üzerinde hiçbir kısıtlayıcı etkenin olmadığı bir ortamda rahatça hareket ederken, sosyal, ekonomik ve eğitim hayatında aktif olarak rol almaktadırlar. Önceki dönemin tabuları arasında bulunan, kadının tesettür olmaksızın dışarıya çıkması algısı yıkılmıştır. Kadın artık istediği şekilde giyinirken denize de girebilmektedir. Kadınların vücutlarına yönelik iltifatlar da olağan bir şey olarak görülmeye başlanmıştır. Piyeste Ayten, yüzme yarışmasında Kaya Turgut ile Ali Şefik'i geçmesini mutlu bir şekilde anlatır. Babası Vacit Bey de kızının söylediklerini mağrurane bir tavırla onaylarken, abisi Özdemir de kardeşinin vücuduna yönelik iltifatlardan mutluluk duyar. Bu sahnede ilginç bir nokta ise bir din adamı olan İstanbul Müftüsü'nün kızı tebrik etmesidir.

“Ayten – (...) Bunu şimdi bütün millet yapıyor, büyükbaba! Ben mükemmel yüzüyorum, Kaya Turgut'la Ali Şefik'i geçen gün geçtim.

Vacit Bey – (Mağrurane) Evet geçti. Sahildeki ahalinin alkışlarını görmeliydiniz.

Özdemir – Koltuklarım kabardı; bütün arkadaşlar gelip benim elimi sıktılar. ‘Kız kardeşinin vücudu enfes, bir diyan gibi...’ dediler.

Maruf Bey – (Hayretle) Ya? (Tekrar eder) ‘Kız kardeşinin vücudu enfes...’ dediler ha?

Ayten – Denizden çıkar çıkmaz İstanbul Müftüsü alnımdan öptü.” (Karay, 2017: 22)

Yazarlar, Osmanlı dönemi değer algılarını, dinî-kültürel anlayışını eleştirirken yeni dönemin sistemini ve getirdiği hakların övgüsünü yapmışlardır. Eleştirilerini yöneltirlerken doğrudan dinî değerleri hedef almamışlardır. Bunun yerine, eleştirinin odak noktasına kadınlar üzerinde kısıtlamaya, baskıya yol açan kültürel sistemi ve bağnaz zihniyeti koymuşlardır.

2. 1938-1950 DÖNEMİ

2.1. KÖSE İLE MUHTAR’DA DİN-TOPLUM İLİŞKİSİ

Anadolu’nun bir köyünde geçen olayda Köse, tutkusu olan muhtarlık makamına oturmak için İmam’ın gücünün farkında olarak desteğini almaya çalışır. Bu sebeple de zekice hareket ederek hem dinî konular üzerinden konuşmakta hem de İmam’ı manevi anlamda büyük biri olduğu yolunda övmektedir. Medresede yetişmiş İmam, geçim sıkıntısı çekmekte, köy köy dolaşarak halkın verdikleriyle geçinmeye çalışmaktadır. İmam geçim sıkıntısı içinde nefi korumak için her şeyin yapılabileceğini, kitabı referans göstererek söyler.

“Köse – Sen de bilirsin ya! Dalavereli, alavereli işlere Allah sokulmaz. Dalaversiz de iş yerini bulmaz; çünkü insan oğlu şeytandan kurnaz.

İmam – Eh, ne yaparsın; nefsi korumak en büyük ibadet. Bu uğurda her şey yapılır, hattâ hırsızlık bile.

Köse – Ya!..

İmam – Evet, kitapta yeri var... Dedim ya. Geçim işi kolay kolay dönmüyor.. İnsan oğluna da güvenilmiyor.. Ne yapacaksın?” (Olca, 1950: 10)

Nefsi korumak, insanın bedenine ve ruhuna zarar vermekten kaçınması anlamına gelir. Bunun içinde birey çeşitli önlemler alarak bedenine ve ruhuna zarar gelmesini önlemeye çalışır. Ruhu için zina, alkol, uyuşturucu, haram gibi günah sayılan şeylerden uzak durur. Fakat İmam, hırsızlığın bile yeri geldiğinde yapılabilecek bir olgu olduğundan bahseder. İmam’ın düşüncelerindeki bu değişime yol açan geçim sıkıntısıdır. Geçim derdiyle değişen düşünceler, dünyevî olanın manevî olanı öncelemeye başladığını gösterir.

Köse, kurnazca davranarak İmam’ı işlemeye başlar. Köyün muhtarı aynı zamanda köyün ağası olan Kel Ahmet’tir. Köse, Kel Ahmet’i yermeye başlayınca İmam, muhtarı savunmaya çalışırken aynı zamanda ürker. Köse’nin muhtar olmak istediğini açıkladığında ise İmam, “bu iş için yükte hafif, geçer akça para gerek” diyerek bir

anlamda beklentisini dile getirir. Köse'nin, İmam'ın evet demesi durumunda paranın sorun olmayacağı ifade etmesi İmam'ın davranışını değiştirir. İmam, Köse'yi desteklemeye başlayarak onun fikirlerini savunmaya başlar. Toplumda yaygın olan yoksulluk ve fakirlik insanların dini duygularını da etkilemektedir. Köse'nin, ahaliye kendi doğrularını anlatması yolundaki tavsiyesini İmam, maddi sıkıntılar nedeniyle endişeyle karşılar. İmam'ın köyde kalması da dinî vecibeleri icra etmesi de maddi kazanç içindir.

“İmam – (düşünür) Eh, dert veren mevlâ derman da vermiş, bir kolayı bulunur elbet. Zaten ben de o deli Mehmed'e kızıp duruyorum. Onun yüzünden halk camie uğramıyor. Deliler gibi kendi kendime namaz kıldırıyorum. Arasıra arkamda topal Hasanla Veli dayıyı görmesem vallahi delireceğim.. Bu köyden kaçmak gerek kaçmak gerek ama.

Köse- Gördünmü ya, gördünmü ya; bunu bilmeli değil söylemeli. Ahaliye doğru yola gelin demeli.

İmam – Korkuyorum bu köye lânet yağacak, taş yağacak. Ah fıkarcılık çoluğun çocuğun nafakası olmasa. (...) Ne yaparsın köyde bir zızzır deli adam olup bir hınzır deli muhtar olunca.

Köse- Çaresine bakmalı.. Senin gibi bir hocanın arkasından, cemaat arı oğul verir gibi akmalı.. (...) itibarın çoğalır.. Her mecliste hoca baş köşede yer alır. Böyle olmalı değil mi? Hanin şunun şurasında geleli bir yıla yaklaştı bir ziyafet veren oldu mu?

İmam – Ne gezer!.. Hepsi de hain, hepsi de zındık! Hele baştaki kelle, deliden bıktık.. Ne ise ki ikisinin suyu bir arada akıyor” (Olçay, 1950: 12).

Başlarda muhtardan rahatsız olmayan İmam, Köse'nin maddi vaadi sonrası muhtarın ve Deli Mehmet'in yarattığı sorunlardan rahatsızlık duyar. Köse pragmatik ve kişisel çıkarlarını düşünen bir yaklaşım sergilemektedir. Bu uğurda İmam'ı manipüle ederek kullanmaya çalışır. İmam da Köse'nin düşüncelerine kapılarak sırf ziyafet vermedikleri için insanları, terminolojik olarak kimliğiyle örtüşen bir tarzda “*hain, zındık*” şeklinde nitelemeye başlar. İmam'ın böyle bir davranış sergilemesin de hem toplumsal itibarındaki azalma hem de yoksulluk etkili olur. Halkın desteğini alma konusunda dinin ve din adamının etkisinin farkında olan Köse, muhtar olsa (imama) sürekli “börek baklava yedirtirim, sözünü tutmayanı kafir diye gebertirim” sözlerini İmam, ziyafet meselesinde söylediği sözlerinin tersine “ah Köse, sen ne mübarek adamsın, melek gibi insansın” diyerek ifade eder. Bu durum ikisinin de ortak çıkarlar noktasında buluştuğunu gösterir. Köse ile iş birliğine başlayan İmam, “halbuki o deliler, ümmeti muhammed zehirliyorlar; belki namaza gitmeyin diyorlar. Halk fırsat buldukça söyleyeceğim, kâfir olur onların peşinden giden diyeceğim” (Olçay, 1950: 13) sözleriyle Köse'yi desteklemeye, halkı itham etmeye başlar. İmam, ömrünü doğruluk yolunda harcamasıyla övünürken propaganda faaliyetini bir nokta ileriye taşımayı düşünür.

“Köse – Vallahi seni Allah söyletiyor hoca.

İmam – Ne sandın ya, ne sandın ya! ben bu ömrü doğruluk yolunda erittim.

Köse – Hay Allah razı olsun, şu dediğim bir olsun. Bağım, bahçem senin yoluna feda olsun. Hele şu deli Mehmed’i, hele şu deli Mehmed’i unutma.

İmam – Görsün o hain bakalım. Vaizlerimde el altından, o değilden hep ona çatacağım. Onun peşinden gidenler cehennemliktir. Hayasızlar, arsızlar, zındıklar.. Kâfirler!...” (Olçay, 1950: 14)

Kel Ahmet’in gelmesiyle hem Köse hem de İmam tavır değiştirirler. Kel Ahmet Köse’yi biraz payladıktan sonra İmam’a, “ezanını oku, namazını kıldır, âlemin işine karışma.. cemaat azmış, çokmuş.. bu köyde müslüman varmış.. yokmuş deyip laf geveleme” diyerek onu da azarlar. Kel Ahmet’in sözleri bir anlamda doğruyu yansıtır. İmam belirlenen sınırlar dahilinde görevini yapmalı, dinî kimliğiyle toplumda kutuplaştırıcı veya ayrıştırıcı bir eylemde bulunmamalıdır. İmam’ın Köse’yi destekleyen tutumu, Kel Ahmet’e yönelerek dalkavukça bir hal alır. Fakat Kel Ahmet, ne İmamı ne de dini pek umursar gibi görünmez.

“İmam – Emret ağam emret! Sen ne dedin de olmadı. Ben bu köye şanını duydum da geldim; yoksa zatından başka kimseyi tanımam... Allah uzun ömür versin.

Kel Ahmet – Senin dileğinle olursa, evvelâ kendine dua et.

İmam – Kerem et ağam, kerem et. Köyden mektup aldım. (...) Çocuklar perişanmış.. Zavallı hocanın evi de yanmış. (...) sağlığınıza duacılar..

Kel Ahmet – Ramazanda teravih kılarken, ben de onların sağlığına dua ederim ödeşiriz.” (Olçay, 1950: 16).

Oyun boyunca İmam, çıkarını gördüğü kişilerin yanında yer alır. Kel Ahmet, köyün başka bir köyle olan mera meselesini yargıca taşımıştır. Meselenin halledilmesi için de yargıca para vereceğini söyleyip köylüden para toplamıştır. Kel Ahmet, meseleyi sorgulayan Veli Dayı ile konuşurken yalanının ortaya çıkmaması için çabalar. Bu sırada İmam araya girerek Kel Ahmet’in yanında durur. İmam, olayı dini bir açıdan yorumlayarak Veli Dayı’yı sakinleştirir.

“İmam – Doğrusunu istersen Veli dayı, bu işte Ahmet ağa yerden göğe kadar haklı. (...) Öyle ya ne yapsın, hak yerde kalmaz, bulunacak.. Sanki bir yolcuymuş, bir avcıymış gibi rasgele çobanla, çoluk çocukla o değilden mera için konuşur, onların ağzını arar, doğruyu iyice öğrenince de al sana taş gibi karar der.. (...) Hem kitapta da yeri var efendim. Hazreti Ömer tebdili kıyafet eder, tebdili davaları böyle halledermiş. (...) Şimdi işin uzamasına gelince; demek yargıç bir iki soruşturmakla kanaat getiremiyor. Eh dünya varsa, ahret de var; hak vermek kılı kırka yarmak gibi” (Olçay, 1950: 25).

Mahkemelerde görülen davalarda karar veren hâkim, olayın dinî boyutunu ele alarak karar vermez. Maddi delillere dayanarak kararını verir. Bu durumda İmam’ın, yargıcın ahiret yaşamını da düşünüyor yolundaki tasavvuru varsayımdan öte bir şey değildir.

Köse ile İmam, amaçlarının önündeki engel olarak duran Deli Mehmet’e dini konularda iftiralarda bulunarak toplumda yarattıkları olumsuz etkileri dile getirirler. İkilinin kaba dinî iftiraları, toplumda zihinlerin hala geleneksel ve dogmatik düşüncelere sahip olduğunu gösterir. Ayrıca İmam, İslam dinine uygun olarak hoşgörülü bir tavırla bağdaştırıcı bir rol oynamaz. Köse’nin fikirlerine iştirak ederek Mehmet’e iftira devam eder. Bu sırada Mehmet’in gelişi yine İmam’da tavır değişikliğine yol açar.

“Köse – Sen keyfine bak, sırası geldikçe köylülere sokuşturuverirsin, kolayımı yok, ecinni padişahları çarpmış, evliyaya söğmüş, camie siymiş deyiver ağzın mı iğrilir?

İmam – Ne olacaksa dediklerin de yalan değil, ben onu kaç kere cami duvarının dibinde dururken gördüm; ne işi vardı keratanın, namaz kıla kola körmü koydu? Muhakkak siymeğe gelir; böyle adamı da elbet cin çarpar.

Köse – Mezar taşlarından köprü yaptı, kitabı yere fırlattı.

İmam – Öyle ya, öyle ya, bunlar onun yanına kalmıyacak, Allahın gazabına uğrıyacak.

Deli Mehmet – Ne o, karnını l3afla doyuran melâikeler, başbaşa vermişsiniz? (İmamla köse ayağa kalkarlar).

İmam – Şöyle halleşiyorduk ağa.” (Olçay, 1950: 29-30)

Deli Mehmet, İmam ile yalnız kalınca hocanın yaptıklarını söyleyerek uyarmaya başlar. İmam, söylenenleri kabul etmeyip “ne rakı içerim, ne de şarap! (ürkek) sayende bu ağızdan yalnız hak lafı çıkar. Ben eğer vaiz, nasihat ederken bağıırıyorsam, hak diye bağıırıyorum, ümmeti muhammedi doğru yola çağırıyorum” (Olçay, 1950: 30) diyerek kendisini savunur. İmam, kendini savunurken, suçlamak için kullandığı dinî kullanır. İmam’ın bütün çamaşırlarını ortaya döken Deli Mehmet, İmam’ı tehdit ettikten sonra ayrılır.

“Deli Mehmet – Sağa sola, dünya işine karışma. Senin işin ne; nikah kıymak, ölü yıkamak, namaz kıldırmak, bu arada işini uydurmak.

İmam – Estağfirullah, neuzubillâh.

Deli Mehmet – Hoca beni deli deli söyletme. Allahın işine karışılmaz dersin, muska herzesi yersin. Haramı anlatırsın, yiyen korkusundan kusar; sen onları da yersin!..

İmam – Ah fukaralık!

Deli Mehmet – Öyleyse ağzını kaparsın, yoksa ben adamın çanına ot tıkamasını bilirim; yoksa vallahi gebertirim. Anladın mı? Bundan sonra evinden camie, camieden eve; haydi hoşça kal (gider).” (Olçay, 1950: 31)

Deli Mehmet’in konuşmalarından toplumdaki herkesin olmasa da bazı kişilerin sömürücü, yalancı, sahtekâr din adamlarına karşı bilinçlendiğini fark ederiz. Yine konuşmalardan din adamlarının görevleri dışında, maddi kazanç elde etmek için muska gibi insanların batıl inançlarına yönelik birtakım icraatları devam etmektedir. Muska, inancının toplumda devam etmesi batıl inançların hem kuşaktan kuşağa aktarıldığını hem de halk arasındaki cehaletin sürdüğünü gösterir. İmam, geçim sıkıntı nedeniyle her türlü

yola başvurmaya hazırdır. Hatta topluma örnek olması gereken bu din adamının haram yediğini kabullenmesi de ilginçtir. Bu nokta toplumun din adamını örnek alması, toplumsal normlarda yozlaşmaya yol açabilir. Dönem açısından bakıldığında söz konusu zamanda din adamları, devletten maaş almak yerine halkın bağışlarıyla geçinirdi. Dinî görevlerin icra edilmesi de bilgisi olan kişilerin gönüllülük esasıyla gerçekleşirdi. Medeni Kanun sonrası resmi nikahın yaygınlaşması insanların imam nikahına olana başvurmasını ortadan kaldırmamıştır. İnsanlar, resmi alanda aldığı meşruiyeti dini alanda Tanrı'nın huzurunda da almak inancını, geleneğini sürdürmüşlerdir. İmam, muska yazmasına gelen tepkiyi, dinî bir açıklama içerisinde Kel Ahmet'e anlatarak yakıtır: "İmam – Muska yazarmışım, tövbe, tövbe; Allahın işine karışmışım. Muska yazmak neye günah olsun; yer gök dua ile durur, günah varsa şefaati de var... Peygamberin şefaati cehennemden kurtarıırken, bir hocanın duası hastalıktan kurtaramaz mı?" (Olçay, 1950: 31).

Oyunun sonlarına doğru İmam, halkı Deli Mehmet aleyhine kışkırtır. İmam, Deli Mehmet'in cami duvarına siydiğini, mezar taşlarından köprü yaptığını, kitabı yere atıp evliyalara sövdüğünü anlatarak köylüyü harekete geçirir. İmam'ın etkisinde Deli Mehmet'i yakalayan köylü, ellerini bağlayarak götürürler. Deli Mehmet'in söyledikleriyle köylünün durumunu kendince açıklar.

"Bir Köylü – Vay utanmaz vay, cami duvarına siyilir mi?

Bir Diğeri – Mezar taşlarından köprü yapılır mı?

İmam – Tutun uşak şunu (üzerine hücum ederler sıkıca tutarlar). Kitabı yere atanın, evliyaya söğenin, cami duvarına siyenin hali budur.

Deli Mehmet – Gavur imam.. Alçak imam; bırakın beni(...) ah köse ah imam, ah Kel Ahmet ben sizi temizlerim, zaten siz temizlenmezseniz bu köye rahat yok.. Ah! Ah.. Bu köyde ne kadar aptal çok, avanak çok, körler, sağırklar, sersemeler (...) Bırakın beni, Allah aşkına bırakın. Vallahi ben deli değilim. Söyleyin ben ne delilik yaptım? (Gülüşürler)

İmam – Oğlum seni cin çarptı.. İyi ki gebermedin..

Halk – Cin çarpmış." (Olçay, 1950: 36-37)

Deli Mehmet, bir gerçeği ifade ederek köylünün, ağa, imam ve kurnaz kişilerin elinde sömürüldüklerini, aldatıldıklarını söyler. Deli Mehmet toplumun çoğunun göremediği ya da umursamadığı sorunlara dikkat çeker. Köse, Kel Ahmet ve İmam gibi karakterlerin, kendi çıkarlarını düşündüklerinden dolayı geri kalmış bir toplum için zararlı olabileceklerini belirtir. Toplumun davranış tarzı ise Deli Mehmet gibi kendi çıkarlarının ötesinde toplumun çıkarlarını, refahını düşünen kişileri boğar. Toplum cehalet nedeniyle özellikle din gibi kutsal bir olgunun peşinden giderek çıkarıcıların oyunlarına alet olur. Halkın, İmam'ın "cin çarpmış" sözünü hayret eder gibi tekrar etmesi bu nevi inançların etkisini açıkça gösterir. Halk inancında cinlerin musallat olarak kişinin

davranış ve düşüncelerinin ya da sağlık durumunun onların etkisinde olması olarak ifade edebileceğimiz cin çarpmasının hiçbir bilimsel dayanağı yoktur. Toplumun hafızasında yaşayan bu tarz inanışlar insanların zihninde korku ve belirsizlikleri besler. Oyunda olduğu gibi bazı kişiler bu tür inançlardan yararlanarak, halkı manipüle ederek ya da kötüye kullanarak çıkarları için kullanabilirler.

3. 1950-1960 DÖNEMİ

3.1. MADDİ ÇIKARLARI İÇİN DİNİ KULLANAN DİN ADAMLARI

Bu dönemdeki tiyatro eserlerinde din adamlarının varlığı ilk dönem tiyatro eserlerine göre büyük bir düşüş göstermiştir. İlk dönem eserlerindeki dine ve din adamına bakış değişmiştir. Konusunda din adamına yer veren eserlerin bakış açısı konunun sınırları dahilinde maksadını aşmadan, tarafsız olarak işlenmiştir.

Kleopatra'nın Mezarı oyunundaki Abdullah, dolandırıcılık yapan bir sahtekârdır. Abdullah, din perdesi altından insanların inançlarını sömürerek onları dolandırır. Bu kişilerden biri de Abdurrahman Ağa'dır. Abdurrahman Ağa'nın, Kleopatra'nın mezarını aramakta olduğunu işitip gelen Abdullah, kendini keramet sahibi gibi göstererek Ağa'nın evine yerleşir. İlk karşılaşmada Abdurrahman Ağa tutmakta olduğu oruç nedeniyle güçsüz ve hastadır. Bunu fark eden Abdullah, birtakım manasız sözlerle okuyup üfler. Psikolojik bir rahatlama yaşayan Abdurrahman Ağa kerameti Abdullah'ta zanneder. Abdullah lafı uzatmadan kendisinin mezarın yerini göstermek için gönderildiğini belirtir. Abdullah mezarı bulabilmek için çeşitli şartlar öne sürer. Bunlardan bir kısmı dinî alan tarafa dahil edilebilecek şartlar iken; diğer kısmı kendi kesesini doldurmaya yöneliktir.

“Abdullah – Allah'ın izni ile bir ay sonra ilk çarşamba. Velakin bu zaman zarfında ruhlar ile münasebet, yani ruhlarla bağlantı kurmak lazım... Bir miktar ceylan derisi, bir miktar misk ve safran ve bir miktar ipek kumaş, cam bir kap, bir miktar muşamba, bir sürahi, bir miktar gülsuyu, bir gümüş levha, bir miktar altın varak, bir miktar memba ve yağmur suyu, bir miktar çivi ve kâfuru ve balmumuna ihtiyaç var.

Hayati – Bir de dükkân tedarik edince aktar levhasını asıp alışverişe başlarız. Bunlar ne be?

Abdurrahman – Sükûuuut... Hocam, bunları sen al.

Abdullah – Elbette ben tedarik edeceğim.

Abdurrahman – İşte sana para.

Abdullah – Şu cebime koy. (...) Zira biz ulemayı havâs ve meşayihî kiram dünya malına el sürmeyiz. Hiçbir menfaatte gözümüz yoktur. Hiç kimseden para kabul etmeyiz.” (Başkut, 2005: 135)

Abdullah oldukça uyanık bir şekilde maddi değere sahip eşyaları saydığı ıvır zıvır arasında fark ettirmeden ister. Abdullah, Abdurrahman Ağa'nın verdiği para karşısında keramet sahibi hoca rolünü oynamaya devam eder. Hayati, hocanın aldığı parayı bir

iğnelemeyle masraf olarak nitelendirir. Abdullah tavrını bozmadan yapılacakları Abdurrahman Ağa'ya sıralar. Oruç tutmak, riyazeti yerine getirmek, dua ve münacat gibi birtakım vecibeleri kendisinin yerine getireceğini söyler. Buna karşılık Abdullah, maddi boyuttaki taleplerini sıralamaya başlar.

“Abdullah – Bana ara sıra itikafa çekilmek için bu evde bir oda. (...) Müritlerim için gerektiği zaman bir sofra.

Abdurrahman – Başüstüne.

Abdullah – Masraflar için nakit?

Abdurrahman – Tabii... Bu kadar mı?

Abdullah – Dur... Oda temiz olmak gerek.” (Başkut, 2005: 135-136)

Abdullah, eve yerleştikten bir süre sonra Fatma'nın mücevher kutusu çalınır. Abdullah, hırsız bulmak için kendince uydurduğu bir yöntemi uygulamaya başlar. Tuz konulmadan yapılan hamurdan kül pidesi gibi bir şey yaptırıp kızgın küle gömdürür. Daha sonra parçalara ayırarak her birinin üzerine dua yazar. Abdullah'a göre bu parçalardan bir lokma yiyemeyen kişi hırsızdır. Aslında mücevherleri çalan hırsız Abdullah'tır. Fakat Abdullah hem yerini pekiştirmek hem de gözleri üzerinde olan Hayati'den kurtulmak için böyle bir plan kurar. Çünkü Hayati gittikten sonra sömürü faaliyetini daha rahat yapabilecektir. Abdullah, kimse görmeden Hayati'nin yiyeceği parçanın içine toprak doldurur. Hayati yiyemeyince suçlu bulundu deyip üzerini aratır. Hayati'nin üzerinden Abdullah'ın daha evvel gizlice koyduğu küpeler çıkar. Saniye ve Fatma, Hayati'yi kurtarmaya çalışsa da başaramazlar. Abdullah'ın odasının aranması istenir. Abdullah dinî kimliğini kullanarak kendini, “böyle bir arama bizim şahsımızla, bizim haysiyet ve şerefimizle, bizim dinevî ve uhrevî mertebemizle bağdaşmaz. Büyük hoca böyle bir cürümle suçlanınca o çatı altında kalmaz.” (Başkut, 2005: 148) diyerek savunur. Bunu üzerine Abdurrahman Ağa, mücevherlerin peşini bırakır. Evde her şeye hâkim olan Abdullah, sürekli para talepleriyle Abdurrahman Ağa'yı soyar (Başkut, 2005: 140).

Abdullah son vurgununu mezarı bulduğunu söylediği yer kazılırken yapar. Köprü ayağını kazdıran Abdullah, Abdurrahman Ağa'dan tüm parasını tükettiğini öğrenir. Kazıya dayanamayan köprü ayağı yıkılınca Abdullah, bütün tılsımın bozulduğunu, artık hiç ümidin kalmadığını söyler. Biçare haldeki Abdurrahman Ağa'nın elindeki son parasını almak için Antakya'daki hocasının bu işi çözeceği yalanını atan Abdullah, parayı ve atı alıp kaçar. Abdullah giderken Abdurrahman Ağa'ya uydurma bir dinî tavsiye vermeyi de ihmal etmez. “Abdullah – Ben dönünceye dek yüreğin daralır da şayet zihnine

bir takım efkârı faside gelirse esma çekmeyi unutma... Başın sıkılırsa ona da iyi gelir. Teheş teheş, neheş neheş, kehel kehel, mareş mareş, yâreş yâreş...” (Başkut, 2005: 172)

Abdullah kaçarken adamları da hocalarının eşyalarını alma bahanesiyle Abdurrahman Ağa’nın evine gelip soyarlar. Eşi Fatma ve kızı Saniye’nin tüm gerçekleri anlatmalarına rağmen Abdurrahman Ağa, Abdullah’a ehli iman diyerek toz kondurmamaya çalışır. Bir süre sonra İdris ve Hasan, Abdullah’ı elleri bağlı vaziyette getirirler. Abdullah’ın üzerinden evden çaldığı yüz altın ile Abdurrahman’ın verdiği bin lira çıkar. Abdullah yine kendini savunmak için iman silahına sarılır.

“İdris – Halbuki üstünden 100 altın, 1000 kağıttan başka bir şey çıkmadı.

Fatma – Benim altınlarım, kırdığı sandıktaki altınlar.

Hasan – Cumhuriyet altınları...

Hayati – Biz onda iman var sanırdık, meğer para varmış.

Abdullah – (...) Kerem buyur.

Hayati – (Abdurrahman Ağa’yı taklit ederek) Sükût et hoca, bak ağa sükût diyor.

Abdullah – İyi ama ehli imana bu kadar zulüm, büyük günahlardandır.

Abdurrahman – Ehli iman mı dedin? Ehli iman sen isen, ben imansız gezerim. Ehli namus sen isen, ben namussuzlukla iftihar ederim. Ehli ilim ve ehli kemal sen isen, cahil olduğuma şükreder de öyle gezerim. Sana zulüm büyük günahlardanmış, ben bu günahı seve seve işlerim.” (Başkut, 2005: 179-180)

3.2. BATIL İNANÇLAR

Saliha Arkun, piyesin yazılış amacını belirttiği önsözde; “onlar” ve “bizler” yani mutaassıp ve modern olanlar diyerek belirttiği ayrımı hem derinleştirmek hem de belirtmek için batıl inançlara yer verir. Eserde batıl inançlara inanan ve başvuran kişiler, mutaassıp olan bireylerdir. Şeref’in kız kardeşi Hanife, Sere ile konuşurken ailesinin yaptığı büyüleri anlatır. Büyü bilindiği gibi birtakım tabiatüstü gizli güçlerin yardımına başvurarak veya bu güce sahip olduğuna inanılan nesnelerle gerçekleştirilen zarar veren ya da koruma sağlayan icralardır. Şeref’in ailesi de oğullarının Sere’den ayrılması için çeşitli şekillerde bu icrayı gerçekleştirmişlerdir: “Hanife – Şeref ağabeyimin yatağı etrafına ölü toprağı mı serpmediler, elbiselerine levanta ile karıştırıp domuz yağlarını sürmediler!. Kapınızın eşiğine darılar mı serpilmedi!? Fakat, seni büyü tutmuyor da tutmuyor Sere abla!...” (Arkun, 1954: 84)

Hanife’nin anlattıklarında tek bir amaç için çeşitli şekillerde büyü yapıldığı dikkati çeker. Bunlardan ilki “ölü toprağı serpmek” İslam öncesi atalar kültürle ilişkilendirilebilir. İslam öncesi Türk inancında ölen kişinin ruhundan medet ummak, dilekte bulunmak ve bu tarz arzuların gerçekleşmesi için adak adamak, kurban kesmek

alışkanlıklar arasındadır. Bu alışkanlıklar İslamiyet sonrası veli, evliya kültü olarak devam ederek türbe olgusu teşekkül etmiş ve İslam kültürünün de etkisiyle ritüeller şekil değişmiştir. Oyunda da Hanife'nin ailesi bu tarz inançları devam ettirerek kötü bir amaçla icra ederler. Ölü toprağında olduğuna inandıkları keramet veya güç sayesinde Şeref ile Sere'nin arasında huzursuzluk, mutsuzluk oluşarak ayrılacaklarını umut ederler. Domuz yağının kullanılmasıyla gerçekleştirilen büyü de Şeref ile Sere'yi ayırmak üzere yapılır. Domuz yağının sürüldüğü yere kötücül ruhların, şeytani varlıkların musallat olarak o yerde huzursuzluğa, geçimsizliğe, kavgalara, sevgisizliğe vb. kötü şeylere neden olduğuna inanılır. Aslında bilimsel anlamda hiçbir karşılığı ve gerçekliği olmayan bu nevi inançlar, insanlara psikolojik fayda sağlar. Hanife konuşmasının devamında yaptıkları büyülerin gerçekleşmemesini yine bir batıl inanmayla açıklar.

“Hanife – Allahın gücüne gidecek bir şey yaptık. Dualarımız kabul olmuyor, diyip duruyordu ama, babam, bu kerametın sırrını anlattı ona...”

Nihad – (Yalancı bir sâfiyetle) Enteresan!... Bu kerametın sırrı ne imiş acaba?

Sere – Bırak, anlatma Hanife!.. O, bilir bu kerametın sırrını.

Hanife – (...) (Sâfiyetle) Sizlerin de bizden öğreneceğiniz şeyler vardır ha!.. Hak Taalâ, yer yüzüne bazen şeytan şeklinde melâikeler gönderirmiş.. Bunlar, Allah yolunda yürüyenlere iyilik, dinsizlere de fenalık ederlermiş. Şerif ağabeyim, büyük şeyhin nefes ettiği, babam gibi mübarek bir adamın oğlu olduğu için, ona melâike fenalık edemezmiş. İyilik melâikesini de büyü tutmazmış tabii... Sere ablam evvelâ şeytan gibi görünüyormuş ama, melekmiş!.. (Nihad kendisini tutamıyarak bir kakhaha atar. Sere'yi bir düşünce alır) (...) Hangisini işitmesin Şerif ağabeyim? Seni büyü tutmadığını mı? Bu, bir hakikat.. O da biliyor.

Sere – Hepsini işitmesin. Şeytan şeklinde yer yüzüne inen, Hak taalanın meleklerini de...

Hanife – Aaaa!. Ona da inanmıyorsun? Töbe de töbe!.. Alimallah cehennemde yanarsın.

Sere – (...) Biz, çarpılmayız Hanife. Böyle şeylere de inanmayız. Sen de inanma!

Hanife – Ben inanırım. Babam yemin etti gözleriyle görmüş.. Daha ben çocukken Anadoluda babam, o büyük şeyhin tarikatına girmiş.. Müridi olmuş. Bir gece şeyh ile beraber Ab-ı Kevser içmişler!.. Vallahi karşılarında çıplak huriler oynamış. Ama, babam bu ilâhi mertebeye erişmek için şeyh ile beraber uzun seneler tarikat yolunda çalışmış. Mübarek olduktan sonra, ancak hurilere erişmiş...” (Arkun, 1954: 84-85)

Hanife'nin bu tarz şeylere inanması, aile içerisindeki dinî-geleneksel bir düşünce ve ortam içinde yetişmesi dolayısıyla pek yadırganmaz. Sere ve Nihat da hem aldıkları eğitim hem de ailelerinin seküler bir anlayışta oldukları için Hanife'nin söylediklerine inanmazlar. Hatta Sere ve Nihat'ın ara ara Hanife'nin anlattıklarına gülmeleriyle batıl inançların alaya alındıkları söylenebilir. Hanife ise batıl inançları, İslam'ın asli unsurlarından addederek inanışını sürdürür. Hanife, Sere ve Nihat'ın inanmadığını fark edince günaha girdiklerini düşünerek “tövbe” etmelerini aksi halde cehennemde yanacaklarını ve çarpılabileceklerini aktarır. Hanife'nin babası hakkında anlattığı “Ab-ı Kevser” suyunu içmeleri ve sonrasında çıplak hurileri görmüş oldukları hikâye de bir

anlamda efsaneyi andırır. Ab-ı Kevser, cennette aktığına inanılan ırmağın suyudur. Bir insanın ölmeden önce cennete girip, o sudan içmesi ne dinen ne de mantıken mümkün değildir. Bu bağlamda Kevser suyundan içme anlatısı, halk arasında dilden dile yayılan menkıbevi öyküyü andırır. Hanife'nin anlattıklarından sonra Sere, böyle bir ortam içinde yaşamak zorunda kalmış olan sevgilisi Şeref'e acır.

“Sere – (İçini çeker) Zavallı bedbaht Şerefciğim!.. Bu ailenin içinde, doğduğu gündenberi ne kadar ıztırap çekti, kimbilir!.. Melek, şeyh, lâflarından bulantı gelmiştir ona!...

Hanife – İnnallahe maassabirîn!.. Töbe Yarabbi!!!!!!.. Töbe!. Sen günahını affet! Günaha girdin Sere abla!..

Sere – (Hiddetle) Beni, ne büyü tutar.. Ne de günah!..

Hanife – O kadar güvenme!.. Dua et ki, Şerif ağabeyim kurşun döktürmeğe razı olmadı. Halam diyor ki, Kurşun döktürse idi, Sere onun eski pabucunu bile bulamazdı.” (Arkun, 1954: 85)

Sere için bu inançların hiçbir dinî dayanağı ve karşılığı yoktur. Fakat bu inançlar Hanife için kutsaldır. İnanılmadıkları veya inkâr edildikleri takdirde günaha girmek, cehennemde yanmak gibi birtakım yaptırımları vardır. Eski bir halk inancı olan kurşun dökme de insan hayatına etkisi olduğuna inanılan inançlardandır. Genellikle kötü ruhları kovmak, nazardan korumak gibi çeşitli amaçlarla icra edilen kurşun dökme ritüeli piyeste, kötü niyetleri gerçekleştirmek için yapılması düşünülmüştür. Piyeste Hanife, güzel oluşunu da bir inançla ilişkilendirir. Nihat kur yaparken Hanife'nin güzelliğine iltifatta bulunur. Hanife, Tanrı vergisi bu güzelliğin annesini tarafından nasıl bilindiğini anlatmaya başlar.

“Hanife – (Gülümser, kırılır) Annem, Nasıl güzel olabildiğimin sebebini anlatır, durur.

Nihad – Tövbe Yarabbi!.. Allahın işi bu... Anneniz nereden bilebilir?

Hanife – Aaaa!.. Hiç bilmez olur mu? Çalış kulum ben vereyim, buyurmuş Cenab-ı Hak...

Nihad – Allah, Allah!.. Bu nasıl şey?

Hanife – Duuuur!.. Bak anlatayım... Annem bana hâmile iken komşunun podrasından sürmüş. Hem de, karnında her oynayışında, güzele bakmış.” (Arkun, 1954:86)

Yazar, piyesinde yer verdiği batıl inançların, kendi ifadesiyle mutaassıp kesimin hayatında, ilişkilerinde, hayat görüşünde nasıl bir etkiye sahip olduğunu gösterir. Bizler diyerek ayırdığı seküler anlayışa sahip bireyler arasında ise batıl inançların hiçbir etkisi görülmez.

Cevat Fehmi, *Kleopatra'nın Mezarı* adlı oyununda batıl inançları tenkit eder. Oyunda Abdurrahman Ağa'nın defineye ve batıl inançlara olan düşkünlüğü sömürülmesine yol açar. Abdurrahman Ağa, Kleopatra'nın hazinesini bulma arzusuyla yanıp tutuşur. Abdurrahman Ağa, Hayati'nin söylediği; oruç tutmak, riyazet, itikafa

çekilmek gibi şartları yerine getirdikten sonra rüyada bir hadimin gelip istediği şeyi vereceğine inanır. Yazar, halk inancında da bulunan defineyi rüyada görme, bulma inanışını oyununda işler. Bu inanca göre defineyi arayan kişinin kalbinin temiz olması gerekir (Şenesen, 2016: 289). Abdurrahman Ağa da bunun için dinî bir perhiz uygular.

“Abdurrahman – Riyazet, tehareti kâmile ve halveti mutlaka... Kırk gün oruç... Tahareti kâmile üzereyim. Orucum. Riyazetteyim. Yalnız bir karanlık ve temiz yerde itikafa çekilmem kaldı. Onu da yapacağım. (...) Elbisen temiz ve beyaz olacak. Hergün sabah akşam öd ağacı, yahut günlük yakılacak. Her salı gusul abdesti almak ve güzel kokular sürünmek lazım.

Fatma – Peki ama bu işin sonu ne olacak?

Abdurrahman – Bak ne olacak... Bu suretle yirmi gün sonra erdiği zaman bir hâdim bana gelecek... (...) “Ey ademoğlu, yirmi gün oldu, sen hep taabu meşakkattesin. Artık nefesine biraz rahat ver. İstedğin kadar mal al, diledğin başka bir şey varsa söyle” diyecek.” (Başkut, 2005: 110)

Abdurrahman Ağa gerçek olarak kabul ettiği bu inancının peşinden gider. Sıkıldığı, dayanacak gücü kalmadığı zamanlarda Esmâ çektiğini zannederek “berheyula, nemşuleh, keşhir, kabrat” gibi birtakım manasız sözleri tekrar eder durur. Abdurrahman Ağa’nın bunlara inanmasının bir sebebi de cehalettir. Bu durum Ağa’nın hem inanç hem de maddi yönden sömürülmesine zemin hazırlar. Nitekim Abdurrahman Ağa’nın bu yönünü bilen Abdullah, kendisine ermiş bir hoca görünümü vererek Ağa’yı ziyaret eder. Abdullah, oruç tutmaktan halsiz düşmüş Abdurrahman Ağa’nın keyifsizliğini, kötü nazar veya cinler musallat olmuş diyerek açıklar. Ardından bu tarz inançlara karşı halen daha halk kültüründe varlığını sürdüren ve koruyuculuğuna inanılan bir uygulama olan dua okuyup nefes etme ritüelini gerçekleştirir.

“Abdullah – Sükûuuuuut... (Ellerini açıp bağırarak) Ya şâfi... Elif elif elif... Ya kâfi... Elif elif elif... Ya muafi... (Abdurrahman’a yaklaşıp üfler.)

Abdurrahman – Hayati biliyor musun, kendime geliyorum.

Hayati – Aman ağa, ne çabuk?” (Başkut, 2005: 125)

Abdullah’ın uydurma birkaç Arapça sözcük tekrar edip üflemesinden sonra Abdurrahman Ağa kendini daha iyi hissetmeye başlar. Bunun üzerine Abdurrahman Ağa kerameti Abdullah’ın nefesinde zanneder. Fakat keramet ne Abdullah’ın nefesindedir ne de hastalığın sebebi nazar veya cinlerdir. İnsanların duyu organlarıyla algılayamadığı cin, melek gibi, varlığı bir din tarafından teyit edilen metafizik varlıklar da dinî bir anlayışın uzantısı olan batıl inançlardır (Köse ve Ayten, 2009: 51).

Eski insanlar, gömdükleri hazineyi koruması için ruhlara, bekçilere emanet ederler. Bu ruhlar veya bekçilerin hazineyi asırlarca koruyup kimsenin eline geçmesine izin vermezler. Kimi zamanda definenin kötü ruhlar tarafından ele geçirildiğine ve sahipleri olduklarına inanılır. Büyünün veya birtakım doğaüstü güçlerin koruması altında

olan hazineye ulaşmak için, defineyi koruduğuna inanılan gizli güçleri etkisiz kılmak amacıyla birtakım uygulamalar yapılır (Şenesen, 2016: 286-287, 291). Abdullah, Abdurrahman Ağa'ya her definenin bir sahibi olan ruhun varlığından bahseder. Bu ruh, çeşitli canlıların formlarına girerek defineyi korur, almaya çalışanlara zarar verir. Bunun için Abdullah defineye ulaşmak için neler yapılması gerektiğini anlatır. Ona göre defineyi arayan kişi oruç tutmalı, riyazette bulunmalı, karanlık ve temiz bir odada dünyadan uzak kırk günü tövbe ve münacatla geçirmelidir. En önemlisi ise Abdullah, kendisinin sahip olduğunu ima ettiği “gizli ilimlere 67 şubesiyle sahip” ehli iman (Başkut, 2005: 128) birisinin bunu yapabileceğini belirtir.

İnsanoğlu tarih boyunca merak ve kaygı duygusu içinde gelecekte neler olacağını önceden öğrenmeye ve kaderine hükmetmeye çalışmıştır. Falcılık da insanoğlunun geleceği bilme ve öğrenme arzusunun bir uzantısıdır (Kandemir, 2016: 103). Abdurrahman Ağa, geleceği öğrenme arzusuyla Abdullah'a definenin yerini ne zaman göstereceğini sorar. Abdullah, Abdurrahman Ağa'nın ve annesinin isimlerini ebcet hesabıyla toplayarak yıldız ve burcunu belirler. Abdullah daha sonra kendince yaptığı birtakım çıkarımlarla zamanı tayin eder: “Abdullah – Cahil, ver bana... Dal 4... Lam 30, Be 2... Rı 200... A toplamdan 12 çıkınca 6 kalır. Abdurrahman Ağa unutmama senin burcun sümbüle, yaldızın Utarit... Tabiatı toprak, dostu akrep, düşmanı yay... Burcunun ayı ağustos. İmdi temmuz ayındayız. Yıldızın Utarit olduğuna göre eyyamı haftadan çarşamba Utarit'e mensuptur. O halde gelecek ayın ilk çarşamba günü niyetin gerçekleşecek.” (Başkut, 2005: 134)

Refik Erduran *Cengiz Han'ın Bisikleti* piyesinde pek az da olsa batıl inançlara yer verir. Refik Erduran'ın batıl inançlara yönelik olumlu ya da olumsuz bir tavrı bulunmaz. Sıradan insanların yaşantısında görülen inançlar olarak yaklaşır. Oyunda Cengiz oldukça sinirli, barut gibi her şeye patlayan biridir. Cengiz'in ilk hanımı olan Pakize, elli yaşlarında, ağırbaşlı, yetiştiği kültüre ve dini inancına bağlıdır. Pakize, Cengiz'in sürekli sinirlenmemesi için bir şeyten muska aldığını ve muskayı gizlice köftenin içinde Cengiz'e yedirdiğini belirtir. Muska, insanları kötülüklerden, kazalardan, nazardan, hastalıklardan vd. koruduğuna inanılan dua yazılı kağıtlardır. Çoğunlukla insanların boynuna taktığı muskalar, muhtelif amaçlarla kimi zaman yastık veya yatağın altına, eşyaların içine vb. çeşitli yerlere konulabilir. Bazen de piyeste olduğu gibi büyüsel amaçlar için kullanılır. Pakize, muskada olduğuna inandığı keramet veya güç sayesinde Cengiz'in durulduğunu düşünür. “Pakize – Son zaman kadar çok fenaydı ama... (sesini

alçaltır) ben bizim sümüklü baba tekkesinin şeyhinden bir muska aldım, belli etmeden onu köftenin içine koyup yedirdim de, o sayede biraz duruldu. Şimdi kıskançlığı tutmadıkça pek öfkelenmiyor.” (Erduran, 1979: 18)

Pakize, yaptığı işlemin işe yaradığı için doğru olduğunu düşünür. Pragmatist bir yaklaşım sergileyen Pakize, başkası için bu inancına başvurmayı tasarlar. Cengiz’in ikinci eşi olan Suzan, eşinin üç kadınla nikahlı olduğunu öğrenince gitmeye kalkar. Pakize, Suzan’ı, geçimsizlik konusunda herhangi bir sorun yaşamayacağı konusunda ikna etmeye çalışır. Bu konuda sadece Gül’ün ses çıkarabileceğini ama Cengiz’e yaptığı gibi muska yutturduktan sonra huyunun değişeceğini söyler.

“Suzan – Harem havasına alışık değilim. Rahatsız oluyorum.

Pakize – Kızım... (Bir iki adım yaklaşır, çekine çekine konuşur) Söylemek bana düşmez ama... burada kalırsanız... haremde gibi olmazsınız... Ben çok geçimliyimdir. Gül’ün de ağzının payını veririm uslanmazsa, şeyh efendiden muska alıp yuttururum, o saat huyu yumuşar.

Suzan – Oh oh, desenize ikbalim emniyette. Bari ahlaksızlığa karşı bir muska alıp Cengiz beye yuttursanız” (Erduran, 1979: 45).

Suzan öfkeli bir halde verdiği karşılıkla batıl inancın pragmatist tarafını vurgular. Suzan, muskanın, Pakize’nin belirttiği şekilde bir işlevi varsa, benzer bir durum içinde kullanılabileceğini düşünür. Aslında Suzan burada batıl inanç noktasında ince bir ironide bulunur. Oyunda batıl inançlara başvuran diğer birey Emine’dir. Emine, yalının kahyası konumundaki Dursun’u sevmektedir. Fakat Cengiz, Suzan’a sinirlendiği bir gün Emine’ye de nikah kıyarak eşi yapar. Dursun ise hem Cengiz’e bağlı oluşu hem de korkusu nedeniyle sesini çıkaramaz. Bu durumdan sıkılan Emine, Dursun’un cesaretlenmesi için müezzinden aldığı okunmuş sirkeyi çorbasına katar. Suzan, bir süredir eğitim verdiği Emine’nin büyüye başvurmuş olmasına kızar. Suzan’ın siteminden anlarız ki, Pakize hastalığı sırasında şeyhten aldığı ilaçlar yüzünden ölmüştür. Bu noktada yazar, batıl inançların insanların hayatındaki etkilerini gösterir. Kimi zaman insanlara oldukça masumane gelen bu inançlar, zarar verici de olabilmektedir.

“Suzan – Ne demeğe saklamaya çalışıyorsun? Müezzinden okunmuş sirke alıp Dursun’un çorbasına koydun. (Emine afallar) Merak etme, kerametim yok, aşçıbaşı söyledi. (Dolaşarak) Çok kızdım. Emine, çok kızdım. Dursun’u istemene değil, o hakkın. Hala böyle koca karı büyüleri ile uğraşmana kızdım. (Kızın önünde durur, Emine gözlerini indirir.) Sana bütün anlattıklarım, öğrettiklerim hiç tesir etmedi? Pakize Hanım “Karın ağrısı ilacı” diye o iğrenç heriften aldığı şurupları içmeseydi sağ olacaktı.

Emine – Allah rahmet eylesin.

Suzan – Ona rahmet, sana da akıl fikir ihsan etsin. Fukara Dursun’u da onun yanına mı yollayacaksın? (Yine dolaşmaya başlayarak) Şimdi beni dinle, çorba büyüü ile Dursun’un bu işteki pısrıklığını gideremezsin.” (Erduran, 1979: 59)

3.3. KADININ TOPLUMDAKİ YERİ VE ROLÜ

Modernizmin getirdiği değişimlerle birlikte toplumdaki geleneksel değerler değişime uğramıştır. Ancak bazı kesimlerde bu değişime karşı esaslı bir direnç de söz konusu olabilmektedir. Saliha Arkun, tiplerini gerçekten hayattan aldığını belirttiği *Hukuk Fakültesi* piyesinde mutaassıp kesim ve zihniyetini, kadına bakış açısı noktasında hicvetmiştir. Eserde anlatıldığı üzere modern bir genç kızın, mutaassıp bir aile tarafından istenildiği durumlarda, eski kafalı düşüncelerin etkisi belirginleşir ve nefret dolu bir atmosfer oluşur. Olayın ardındaki derin anlam, yazarın “onlar” ve “bizler” biçiminde belirttiği mutaassıp zihniyet ile seküler anlayıştır.

Oyunda Şeref ile Sere birbirini seven, evlenmeyi arzulayan iki Hukuk Fakültesi öğrencisidir. Şeref’in ailesi oldukça mutaassıp ve kapalıdır. Sere’nin ailesi ise oldukça modern, seküler zihniyeti temsil eden kişilerdir. Sere’nin babası Memduh, her ne kadar açık fikirli olsa da âdetlerine bağlıdır. Kızının davranışları, kıyafetleri vd. şeyler üzerinde herhangi bir etkide bulunmayan Memduh, kız isteme gibi kökleşmiş gelenekleri değiştirmez. Sere isteme günü kısa kollu, açık yakalı, eteği bol bir elbise giyer. Sere, gelen misafirlerin ellerini öpmeye başlar. Sıra Şeref’in babasına geldiğinde Zuhurî, tokat atar gibi sert bir hareketle elini, Sere’nin eline değdirir. Fakat öptürmez (Arkun, 1954: 22). Bu sahneyle Zuhuri, otoritesini gösterirken geleneksel ve muhafazakâr tavrını da açıkça gösterir. Şeref’in ailesinin geleneksel kültür ve dinî değerlere bağlılıkları kıyafetlerinden anlaşılır:

“Yaşlı hanımlar çarşafı, yahut da moda ile hiçbir alakası olmayan birer siyah manto giymişlerdir, başlarında siyah baş örtüleri ve bunun altında beyaz tül bentten yemeniler mevcuttur. Mest giymişlerdir. Velhasıl bir kız istemeye değil de camiye namaz kılmaya gelmiş gibidirler. 18 yaşında kadar görünen genç kız, koyu pazenden yapılmış uzun kollu, kapalı yakalı, eteği bol, bir entari giymiştir. Fakat belinde, elbise ile hiçbir münasebeti olmayan, son moda, genişçe bir kemer mevcuttur. Bu kemer, kasden sıkı kapatılmıştır. Kızın incecik belini bariz şekilde ortaya koymaktadır.” (Arkun, 1954: 21)

Şeref’in annesi, kız kardeşi ve halası benimsedikleri dini ve kültürel değerler doğrultusunda konumlarını ve rollerini yadırgamazlar. Zuhuri’nin iradesini tabi oldukları bellidir. Hizmetçinin mantoları almaya geldiği sırada kadınlar, Zuhuri’ye bakıp onayını beklerler. Bu durum, Zuhuri’nin temsil ettiği zihniyette erkeklerin otoritesini ve kadınların sadece erkeklerin izniyle hareket edebileceğini yansıtır. Yalnız Hanife’nin kıyafetindeki kemer detayı, ailenin dinî-kültürel değerlere bağlılıkları ile modern hayatın değerleri noktasında bir çelişki, belirsizlik yaşadığını gösterir.

Zuhuri’nin temsilcisi olduğu anlayışta kadınlar, yalnız ev işleri ve geleneksel kadın faaliyetleriyle ilgilenmelidir. Bu bağlamda kadınlar, toplumsal rollerde erkeklerle

eşit olmayan bir muamele görürler. Bu tür zihniyetler kadınların, eğitimlerini göz ardı ederek, erkeklerin gerisinde kalmalarına ve kendi potansiyelini gerçekleştirmesine engel olmaktadır. Oyunda kadının, sadece ev işleriyle meşgul olması düşüncesinin bir kadın tarafından dile getirilmesi ayrıca dikkat çeker.

“Suha – (Hanifeye) Mektebi bitirdiniz mi Hanife hanım?

Hanife – Çoktan... Mektebe çok gitmedim ki ben...

Vesile – Bizim kızımız, ev kızı... Kadın, ev işi yapar. Nakış işler, yemek pişirir. Geçen gün bir baklava yufkası açtı, ağzınıza lâyük oğlum.” (Arkun, 1954: 24)

İsteme sırasında Şeref’in halası Vesile, Sere’nin giysisindeki açıklığını kendi kızının geceliğiyle mukayese ederek eleştirir. Sere’nin giyim tarzının dine ve aile değerlerine uygun olmadığını ifade eden Vesile, Şeref’e, babasının mutaassıp bir adam olduğunu hatırlatır. Zuhuri’nin yaklaşımında ise dinî bir boyut vardır. Zuhuri’ye göre kadınların bu tarz açık kıyafetler giyip, süslenmesi, insanların nefisine hitap ettiği için günahtır. Bu görüşlerden hareketle dinî ve kültürel değerlerin, kadınların özgürlüklerinin sınırlandırılmasında ve baskı altında tutulmasına yol açtığını ileri sürebiliriz. “Vesile – Oğlum, bize böyle şeyler geçmez... Baban müteassıp adam. Kanını oynatır... Bu kadar süse ne lüzum var!.. Zuhuri – (Sere’ye hain hain bakar) Giyinip, süslenmek suretiyle herkesin hasedini celbetmek, günahtır kızım. İnsan, cehennemde yanar Vallahi.” (Arkun, 1954: 27)

Sere kahve dağıtırken Zuhuri’nin önünde eğilir. Zuhuri, Sere’nin dekoltesinden kısmen görünen göğüslerine ihtirasla bakar. Zuhuri’nin bu hareketi, görüşünü ve benimsediği değerlerle uyumsuz. Kadın bedenini cinsel bir obje olarak nesneleştiren bu anlayış, kadını giyim tarzı üzerinden yargılamaya devam eder. Zuhuri’ye göre kadın bedeni örtünmelidir. Kadınların bedenlerini göstermesi İslami değerlere aykırıdır. Fakat Zuhuri düşüncelerini bu şekilde açıklamaz. Aşırı bir tepkiyle açık giyinen müstakbel gelini ve ailesini dinsizlikle itham eder.

“(Sere, hanımları geçerek Zuhurinin önünde eğilir. Dekolte yakasından kısmen göğsü görünür. Zuhuri, gözlerini ihtirasla açarak kızın yakasından içeriye dikkatle bakar.)

Zuhuri – (...) (Hiddetle Sereye) İnnallahe maassabirin! O ne işve!. (Halimeye) Al sevda, ver sevda olduğunuz doğru imiş demek!?

Vesile – Neden yalan olsun Hafız ağabey!.. Şerif gibi delikanlıya bu çiroz gibi kız, naz mı eder sanki?

Halime – Onu bilmem ama, Meryam ana kandili gibi yanıp tutuşmuştur, gece gündüz, kızcağız!...

Memduh – Bu sıkıntılar kızımı zayıflattı.

Halime – (Şefkat ve safiyetle) Gençlere nazar değer... Biraz da çörek otu çitlatıverseniz, efendim.

Zuhuri – (Hiddetten köpürerek) Sen suuus hanım!.. Aklın erer ermez lâfa karışma!.. O dediğin, Allaha inananın ilacı.

Memduh – (Sakin) Allah inanmadığınızı nereden bildiniz?!..

Vesile – (Atılır) Böyle açık saçık giyinenin Allaha inancı olmaz, değil mi ağabey?.. Korkma söyle!..” (Arkun, 1954: 29-30)

Ayrıca bu sahne, toplumdaki kadın bedeni ve giyimine yönelik aşırı baskıcı, yargılayıcı ve ötekileştirici tutumu yansıtır. Zuhuri’nin Sere’yi yargılayan ve aşağılayan düşünceleri kadına yönelik toplumdaki tabuları ve yanlış algıları gösterir. Bir kadın olarak Vesile’nin açık giyinen bir kadının inancının olmadığını düşünmesi, kadınların giyim tarzlarına dair önyargıların ardındaki dinî-kültürel algıların etkisini gösterir.

Eserlerde kadınlara yönelik algı ağırlıklı olarak yazarın eleştirdiği Hafız Zuhuri’nin temsil ettiği aşırı dindar ve tutucu pencereden verilir. Hafız Zuhuri mutaassıp düşünce ve davranışıyla kadınları yargılamaya devam eder. Oğlunu aramak için fakülteye gelen Zuhuri, genç kızların sigara içmelerini ahlaki olmayan bir davranış olarak görür. Kızlara yönelik nefret dolu tavrını gizlemeyen Zuhuri, “*hınzır kahpeler*” diyerek düşüncesini yüksek sesle dile getirir (Arkun, 1954: 43). Kadınlar da erkekler gibi özgür iradeleriyle hareket karar alabilir ve hareket edebilirler. Kadınlara hukuk tarafından da tanınan bu özgürlük, değişmeye karşı direnen Hafız Zuhuri gibi kişilerce dayatılmaya çalışılan roller sebebiyle istismar edilir.

Hafız Zuhuri’nin, Şeref’in yerini öğrenmek için Sere’yle olan konuşmaları; kadınların erkek karşısında nasıl davranması gerektiği konusundaki toplumsal baskıları ve cinsiyet rollerinin sıkı sıkıya belirlenmesi yansıtmaktadır. Zuhuri’nin Sere’ye yönelik aşağılayıcı ve yargılayıcı ifadeleri, kadınların belirli bir davranış biçimine uygun olmaları gerektiği fikrini yansıtır. Bu tür baskılar, kadınların özgürce kendileri olamamalarına, kendilerini ifade etmekte zorlanmalarına yol açarken toplumda eşit haklara sahip olamamalarının da nedenini belirtir.

“Zuhuri – Kız!.. Neye öyle dik dik suratıma bakarak konuşuyorsun?

Sere – (Hayret ve masumiyetle) Nasıl konuşayım efendim?

Zuhuri – (Haykırır) Önüne bak kız!.. Utan biraz!.. Hâyâ et!..

Sere – (Hafifçe gülümser) Utanacak bir şey mi yaptım?

Zuhuri – Kız dediğin, erkek karşısında hicab eder.

Refik Erduran, *Cengiz Han’ın Bisikleti*’nde kadının toplumdaki yerini eserin geçtiği dönemin şartları içerisinde ele alır. Geleneksel kültür ve dini inançlar bağlamında kadının toplumdaki rolünü, çok eşlilik olgusunu ortaya koyar. Bu nokta Erduran, konuya erken Cumhuriyet dönemi eserlerindeki benzer şekilde yaklaşır. Kadınları hizmetçi,

köle olarak gören, erkeğin iradesine tabi olarak her türlü isteğini yerine getirmeye iten toplumsal inanç sistemini ve kurumlarını eleştirir. Oyunda Cumhuriyet sonrası gerçekleştirilen yeniliklerin dahi çok eşlilik konusunu çözemediği belirtilir. Örneğin Medeni Kanun'un çıkacağı tarihlerde üç kadınla evli olan Cengiz'i, üç yıl sonrasını gösteren ikinci perdede de çok eşli olarak görürüz. Bu konuda dikkat çeken noktalardan biri de geleneksel kültür içinde yetişmiş kadınların, erkeklerin üstün olduğu yönündeki düşünceyi Allah'ın tecellisi olarak görmesidir. Pakize, Suzan'ın gelecek olması dolayısıyla Gül'ün kıskanç davranışlarına verdiği cevapla kadının erkeğin gerisinde bir varlık olduğunu belirtir. Erkekler düşünürken kadınlar, kendisine söylenileni yapar. Pakize, bir kadın olarak kendisini ikinci plana atmaktan rahatsızlık duymaz. Yaratılış noktasında konuyu ele alan Pakize, kadının inanç sistemi içindeki yerini de belirtmiş olur (Bilgen, 2020: 97-98). "Pakize – Orasını bey senden daha iyi düşünür. Cenabı hak, kadınların saçını uzun yaratmış, erkeklerin de aklını" (Erduran, 1979: 10-11).

Cengiz'in diğer eşi Gül, kıskançlık yapmasına karşılık çok eşliliğe karşı çıkmaz. Onun için iyi bakıldığı, istekleri yerine getirildiği müddetçe sorun yoktur. Çünkü iyi bakmak şartıyla "Peygamber dörde kadar izin" vermiştir. Ayrıca Gül, kadının toplumdaki yeri ve işlevi hususunda Pakize ile benzer fikirleri paylaşır. "Gül – Zahmet olur mu beyefendi. Cenabı hak bizleri beylere hizmet edelim diye yaratmış. Nasıl olsun efendim?" (Erduran, 1979: 17)

Cengiz, âşık olduğu eşi Suzan'ın gelecek olması dolayısıyla telaş içindedir. Çünkü Suzan'a diğer eşlerinden bahsetmemiştir. Cengiz, bu konuda arkadaşı Zeki'den yardım ister. Zeki'nin diğer eşlerini boşayıp yalnız Suzan ile evliliğine devam etmesine tavsiyesine verdiği olumsuz cevap verir. Çünkü Cengiz, her seslendiğine en az iki kadının koşmasına alışmıştır. Bu sebeple Cengiz hizmetini gören kadınlardan vazgeçmek istemez. Hatta Cengiz, Suzan'ın gönlünü yapasıya kadar diğer eşlerini bir süreliğine boşayıp, tekrar nikahlamayı düşünür. Cengiz'in kadınlara yönelik bu düşüncesinin temelinde yetiştiği dönemin dinî-kültürel ortam ve toplum normların bulunduğu söylenebilir.

"Cengiz – Ben buradakilere alıştım. Elimi çırpıttım mı en aşağı iki kadın birden koşmalı. (...) Seni asıl bunun için çağırdım... Böyle şeyler yabancı avukatlarla konuşulmuyor ki... Evet, acaba diyorum, şimdiki hanımları şöyle muvakkaten boşam..."

Zeki – Muvakkaten mi?

Cengiz – Yani şimdilik boşasam da ama evden de göndermesem, Suzan hanıma "Evin kadınları" filan diye tanıtsam, bir müddet sonra gönlünü etsem, onları tekrar alsam... Ha... ne dersin?

Zeki – (...) Yahu, sen çocuk musun? Bir kere, şimdilik hanımları böyle bir şeye nasıl razı edersin?

Cengiz – Razi etmek mi lazım? Benim sözümünden çıkmak ne hadlerine?” (Erduran, 1979: 25)

Cengiz’in tavrından ve sözlerinden anlaşılır ki, kadının söz söyleme hakkına da sahip değildir. Konuşmanın devamında Cengiz düşüncesinde ısrar edince Zeki, çıkacak olan Medeni Kanun’dan bahseder. Zeki, yeni kanunun tüm nikahları tanıyacağını ama bir kere boşandıktan sonra ikinci eş almayı yasaklayacağını söyler (Erduran, 1979: 26). Bu bağlamda Medeni Kanun’un ilan edildiği tarihten itibaren çok eşliliği yasakladığını fakat, öncesindeki evliliklere izin vermesiyle çok eşliliğin devam ettiğini ileri sürebiliriz.

Suzan, evdeki kadınların Cengiz’in eşleri olduğunu öğrendiğinde toplum tarafından kadına dayatılan rolü ve konumu kabullenmez. Suzan’ın böyle bir davranışta bulunmasının nedeni uzun bir müddet İngiltere’de yaşamış olması etkilidir. Kadınların itaatkâr davranışlarına alışmış olan Cengiz, Suzan’ın boyun eğmeyen tavrı karşısında hiddetlenir. Akabinde erkeğin her dediğini kabul eden, kadının söz sahibi olmadığı anlayış sahnede tekrar gösterilir. Suzan’a sinirlenen Cengiz, ani bir kararla imamı çağırarak Emine’yi dördüncü eşi olarak alacağını söyler. Emine, evlenmeyi istemese de sesinin çıkaramaz ve boyun eğmek zorunda kalır: “Cengiz – (Emine’ye) Hazır ol kız. Seni nikahlıyorum. (Cengiz hızla sağdan çıkar. Birkaç saniye sessizlikten sonra Gül koşup kendini divanın üstüne arka üstü atar, nefes almakta zorluk çeker gibi inleyerek göğsünü bağrını açar. Pakize korku ile ona koşar. Emine sahnenin ortasına gelip diz çöker.)” (Erduran, 1979: 56).

Oyunun ikinci perdesinin geçtiği 1929-1930 senesinde Cengiz, eşlerinden birinin vefat etmesi sonrası üç eşiyle evliliğini sürdürdüğünü görürüz. Fakat bu tarihlerde hem kadınlara bakış hem de kadınların anlayışında değişimler göze çarpar. Bu değişimler kadın-erkek iletişimde de kendini gösterir. İlk sahnelerde Suzan’ın yüzüne bakamayan, başörtüsü olmadığı için çekinen İbrahim artık Suzan’ı denize girerken izlemekten keyif alır. İbrahim’in bakışındaki bu hızlı dönüşüm, toplumsal inanç sisteminde ve kültürde yaşanan değişimin ne kadar hızlı olduğunu ortaya koyar.

“İbrahim – (Girerek) Amin. Geldiğinizi pencereden gördüm de hemen koştum. (Yan gözle Zeki’nin halini tetkik eder.) Size bir iki şey sormak istiyorum. (Pencereye doğru yürüyerek) Ama nefis bir manzarayı temaşa imkanını kaçırmak istemezsiniz önce şu pencereden bakmanızı tavsiye ederim.

Zeki – Aman İbrahim bey, ben şimdi manzara mı düşünüyorum.

İbrahim – Nur-u aynım, bildiğiniz manzaralardan değil bu. Suzan hanım artık deniz hamamını kullanmaktan vazgeçti. (Kanepenin üstüne abanarak dışarı bakar.) Ha, boşuna zahmet etmeyin. Suya girmiş. Maaşallah peri padişahının kızı gibi yüzüyor.” (Erduran, 1979: 82)

Bu dönemde atılan adımlarla kadınlar hemen her alanda görev almaya başlarlar. Toplumdaki değişme ne kadar hızlı olursa olsun, bu değişmenin gerisinde kalanlar olacaktır. Cengiz de fikirleri ve benimsediği kültür dolayısıyla kadınlara emir vermeye alışmıştır. Cengiz mahkemede karşısında kadın hâkim görünce şaşırır ve bir anlam veremez. Cengiz'in döneminde temsil ettiği anlayışın kadına hiçbir makam ve mevkiye layık görmemesi eleştirilir. “Cengiz – Hâkim kadındı. (Sessizlik, ötekiler bakışlılar Cengiz bağırır) Davaya bakan hâkim kadındı diyorum, kadından hâkim yapmışlar. (...) Hâkim karı azarladı beni. Önceki celselere neden gelmemişim, tersliyeyim dedim, salondan dışarı attırdı.” (Erduran, 1979: 85)

Cevat Fehmi'nin *Kleopatra'nın Mezarı* adlı piyesinde ise kadının toplumdaki konumu veya kadına yönelik bakış açısında herhangi bir eleştiri bulunmaz. Oyun daha çok batıl inançların sömürü aracı olarak kullanılmasını eleştirir.

SONUÇ

Cumhuriyet'in kuruluşundan sonra gerçekleştirilen inkılap hareketleriyle birlikte, Türkiye siyasi, hukuk, sosyo-ekonomik ve kültürel alanlarda önemli değişiklikler yaşamıştır. Bu dönemde, yeni ideolojinin halka benimsetilmesi ve yayılması için sanat, edebiyat ve tiyatro kültürel alanlar etkin bir şekilde kullanılmıştır. Din ve din adamları bu dönemde inkılapların önünde bir tehdit olarak algılanmış ve özellikle dinin toplumsal hayattaki etkisi azaltılmaya çalışılmıştır. Bu bağlamda, din-toplum ilişkisi konusu da tiyatro eserlerinde ele alınmıştır.

İncelediğimiz tiyatro eserlerinde din adamları, önceki dönemin dinî-kültürel anlayışı ve temsilcileri eleştirilmiştir. Din adamlarına ve önceki dönemin dinî-kültürel anlayışına yönelik eleştirilerde tek taraflı bir yaklaşım sergilenmiştir. Eserlerdeki din adamları dinî kimliklerini veya dini çeşitli yönlerden kullanan bireyler olarak kurgulanmıştır. Temsil ettikleri değerler dolayısıyla toplumda geniş bir nüfuza sahip olan ve toplum tarafından saygı gören bu bireyler, olumsuz bir profile sahip olarak resmedilmiştir. Eserlerde din adamları genellikle dinin öğretilerini kendi çıkarları için kullanmaktan çekinmeyen, ikiyüzlü, açgözlü, şehvetperest ve yozlaşmış olarak tasvir edilirler. Bu karakterlerin bazıları Millî Mücadele'ye karşı çıkan, cinsel tacizde bulunan, dinî kimliğini iktisadi kazanca dönüştüren, dinî bir baskı ve korku aracı olarak kullanan bireyler olarak gösterilir. Örneğin, *O Bir Devirdi* piyesindeki Tomruk Hoca, Millî Mücadele karşıtı olmasıyla hain; *Mum Söndü*'deki Nihani şehvetperest; *Hüllecî*'deki imam Evliya maddi çıkarıcı; *İtaat İlami*'ndaki Daniş Hoca ile *Kafes Arkasında*'daki Hacı Davut ise mütehakkim özellikleriyle öne çıkar. Din adamları insani hasletlerden uzak, çıkarları ve ihtirasları doğrultusunda her türlü fenalığı yapacak şekilde işlenmiştir. Toplumun din adamlarından beklentileri arasında güvenilir, adaletli olma, insana saygı duyup sevgiyle yaklaşma, hoşgörülü ve açık fikirli olma gibi niteliklerden yoksundurlar. Ayrıca toplumda bir aracı rolü üstlenerek barış ve uyum sağlama, sosyal sorunların çözümüne katkıda bulunmaktan çok ayrımcı davranış sergilerler. Bu bağlamda din adamlarının belli amaç etrafında karikatürize edildiğini söyleyebiliriz. Ancak bu, tüm din adamlarının böyle olumsuz bir profile sahip olduğu anlamına gelmemelidir. Tiyatro yazarlarının, dönemin siyasi ve sosyal atmosferine paralel hareket ederek din adamlarını bu doğrultuda ele almış olabilecekleri göz önünde bulundurulmalıdır.

Bu dönem Türk tiyatrosunda batıl inançlar da sık sık işlenen bir tema olarak karşımıza çıkar. Eserlerde batıl inançlar, genellikle yoksulluğun, eğitimsizliğin ve

çaresizliğin bir sonucu olarak başvurulmuş uygulamalar olarak işlenir. Cadılar, büyüler, cin ve peri inancı, kurşun dökme gibi inançlara sıklıkla yer verilir. Eserlerde batıl inançlar, halkın inanç dünyasında İslam dininin ayrılmaz bir parçası olarak anlatılır. Toplumun kutsal olarak gördüğü ve benimsediği batıl inançlar, yazarlar tarafından komedi unsuruna dönüştürülerek hicvedilir. Yazarların batıl inançları eleştirmesinin nedeni, Anadolu halkının yaşamında batıl inançların önemli bir yer tutması, insanların sömürülmesine zemin hazırlamaları ve hayatlarına zarar verici bir özelliğe sahip olması etkilidir. Sahnenin canlandırma gücünden istifade eden yazarlar, batıl inançları, bilim ve akıl yoluyla çözölemeyen problemler olarak gösterirler. Bu sayede insanları yanılgıya ve komik duruma düşüren yazarlar, bu inançların faydasızlığını gösterirken, bilimsel yöntemlerin kullanılması gerektiği mesajını vermiş olurlar.

Cumhuriyet'in yenilikçi, çağdaş ve seküler ideolojisine uygun olarak tiyatrodaki kılık-kıyafet, dinî anlayış ve değerleri yansıtmaya da dikkate değerdir. Bazı yazarlar kılık-kıyafeti olayın geçtiği döneme uygun şekilde vermiştir. Bazı yazarlar ise karakterlerin kılık-kıyafeti konusunda temsili kolaylaştırmak adına serbest bırakmıştır. Fakat bu konuya yer veren eserlerin olay örgüsünde kılık-kıyafet, dinî bir niteliği veya dinî anlayışın şekillendirici etkisini yansıtmaya biçimde aktarılmıştır. Özellikle kadınların başörtüsü, çarşaf gibi bütün vücudu kapatan kıyafetleri giymeleri dini bir vecibe olarak görölmüştür. Dini inancın bir ifadesi olarak kabul edilen bu kıyafetler baskıcı ve geri kalmış bir zihniyetin ürünü olarak sunulmuştur. Ayrıca, kadınların dinî değerler doğrultusunda kapalı kıyafetler giymek mecburiyetleri nedeniyle toplumsal hayattan soyutlanmalarına yol açtığı ifade edilir. *Deli* adlı piyes ayrı olarak kılık-kıyafeti, toplumsal ve siyasi değişimlerin bir yansıması olarak aktarır. Şapka Kanunu'nun çıkmasıyla birlikte, şapkaların yeni başlık olarak yerini almasından sonra bazı tepkiler olmuştur. Başlık değiştirme konusunun din değiştirme olarak algılanmasını Refik Halit, komedi malzemesi haline getirerek sunmuştur.

Osmanlı toplum yapısında kadın, Arap/İslam kültürünün şekillendirdiği bir ortam içinde varlığını sürdürmüştür. İslamiyet ve geleneksel yapılar tarafından ikinci plana atılan kadın, erkeklere tanınan haklardan mahrum bırakılmıştır. Eserlerde kadınların ağırlıklı olarak Osmanlı'daki durumu işlenerek Cumhuriyet'in getirdiği yenilikler ve haklar övölür. Bu eserlerde dinin meşrulaştırdığı çok eşlilik, kadınların birçok haktan mahrum olması, şeriata dayalı aile hukukunun sakıncaları ve istismara açık oluşu işlenerek eleştirilmiştir. Yazarlar kadınların bu dinî-kültürel ortam içinde yaşadıkları

çaresizliği, izleyicilere hissettirerek toplumun kadınlar konusundaki tutumlarını sorgulamaya ve değiştirmeye çalıştıklarını söyleyebiliriz. Kadınların yaşadığı ayrımcılık, hak kaybı, zulüm gibi konularını ele alan yazarlar, yeni sistemin daha adil bir hayat vadettiğini ifade etmiş olurlar.

Toplumcu-gerçekçilik anlayışı doğrultusunda eserler veren Nazım Hikmet, çağının sosyo-ekonomik, siyasi ve toplumsal sorunlarına Marksist bakış açısıyla bakmıştır. Bu çerçevede Nazım Hikmet yazdığı *Bir Ölü Evi* ve *Yusuf ile Menofis* adlı iki tiyatro eserinde din-toplum ilişkisine eleştirel bakış açısıyla yaklaşmıştır. Nazım Hikmet'e göre din, modernleşme ve kapitalist toplum şartları içerisinde konumlanan bireyler arasındaki ilişkilerde erozyona uğrayan bir düşüncedir. Din, maddi gelir kaynağı ve toplumsal sömürünün devamını sağlayan, gizleyen ve meşrulaştıran bir olgudur. Din, insanların düşünce ve davranışlarını yönlendiren bir faktör olarak, kapitalist sistemde bireylerin çıkarları doğrultusunda hareket etmesini engeller. Son olarak Nazım Hikmet, *Yusuf ile Menofis*'te vurguladığı üzere dinin toplumsal baskı mekanizmaları tarafından kullanılmasını eleştirir.

1938 yılından sonra Avrupa'da yaşanan olaylar ve etkileri Türkiye'de insanların önceliklerinde değişime neden olmuştur. İnkılapların son bulması, çok partili hayata geçişle birlikte Türkiye'de siyasi ve toplumsal birçok değişiklik yaşanmıştır. Yeni siyasi partilerin teşekkülü sonrası siyasi ortamdaki gerginlik toplumsal alanda da belirgin bir ayrılmaya neden olmuştur. Bu durum tiyatrodaki güncel olana yer verilmesiyle din-toplum ilişkisinin geri planda kalmasına yol açmıştır. Bu dönemde tespit edebildiğimiz tek eser olan *Köse ile Muhtar* piyesi de dinî yapının, devletin laikleşmesi sonrası da devam ettiğini gösterir. Resmi nikahın yaygınlaşmasına rağmen insanlar imam nikahına olan inançlarını sürdürmeye devam etmişlerdir. Toplumda batıl inançların hâlâ devam ettiği ve bu inançların sömürüldüğü ancak yine de bazı kişilerin farkındalık kazanarak bilimsel yöntemlerin önemini kavradığı anlaşılmaktadır. Yine de toplumsal yapı içerisinde dinî inançların güçlü bir etkiye sahip olduğu görülmektedir. Özellikle 1950 yılından sonra din alanında daha hoşgörülü bir ortamın oluşması, aradan geçen yıllar içinde inkılapların yerleştiği düşüncesi gibi faktörler din-toplum ilişkisi konularının azalmasında etkili olduğu ileri sürülebilir. Yine de dönem içinde sayısı az da olsa din-toplum ilişkisini ele alan eserler yazılmıştır. Bu eserlerde, Saliha Ö. Arkun'un *Hukuk Fakültesi* haricinde ilk dönemin tek taraflı yaklaşımı görülmez. Cevat Fehmi *Kleopatra'nın Mezarı* oyununda inanç sömürüsü üzerinde durarak yobaz din adamlarını taşlar. Din adamlarına yönelik

eleştirel bir tutum sergileyen Cevat Fehmi'nin yanlı bir tavır gösterdiği söylenemez. Onun getirdiği eleştiriler, inançlara değil inançların kötüye kullanımına yöneliktir. Özellikle batıl inançlar üzerinde duran Cevat Fehmi, bu inançların Anadolu insanının hayatında ve düşünce dünyasında nasıl bir yer kapladıklarını güldürü unsuru halinde aktarır. Cevat Fehmi'nin batıl inanç konusuna yaklaşımı erken Cumhuriyet dönemi sanatçılarıyla benzerlik gösterir. Yazar, batıl inançları halkın inanç dünyasının bir parçası olarak ele almış ve bu inançları eleştirmiştir. Eleştirideki amaç, batıl inançların insanları yanıltıcı ve zararlı özelliklerini göstererek, insanların bilimsel yöntemleri kullanmaları gerektiği mesajını vermektir. Refik Erduran *Cengiz Han'ın Bisikleti* oyununda Cumhuriyet'in ilk yıllarını ele alır. Arka planda çok eşlilik ile birlikte kadının toplumdaki rolü ve işlevini tartışır. Olayın geçtiği dönem içerisinde konuya yaklaşan Erduran, kadının toplumdaki değişen konumunu da sahneye aktarır. Kadınların toplumsal cinsiyet rollerindeki değişiklikleri ele alan Refik Erduran hem batıl inançlar hem de toplumsal değişim konularına yaklaşımıyla erken Cumhuriyet dönemi tiyatrosunun diğer eserleriyle benzerlik gösterir. Refik Erduran da eserinde yer verdiği batıl inançların zararlı etkilerine dikkat çeker. Öyle ki, yazar, eserinde bu nevi inançların bir insanın hayatına mal olduğunu da vurgulamaktan çekinmez. Saliha Ö. Arkun ise *Hukuk Fakültesi* oyununda taraflı bir duruş sergiler. Önsözde eserin yazılış nedeni ve amacını açıklayan yazar, oyunundaki görüşleri, düşünceleri mutaassıp ve seküler anlayışlar olmak üzere ikiye ayırır. Eserde mutaassıp zihniyetinin temsilcileri kılık-kıyafetleriyle, düşünceleriyle, hayata bakış açılarıyla karikatürize edilmişlerdir. Çağın getirdiği değişimlere karşı direnmeye çalışmalarına rağmen modernleşmeden etkilenmeye başlamışlardır. Batıl inançlara da yer veren yazar, bunları mutaassıp kesimin inançları olarak görür. Batıl inançları belli bir kesimin ürünü veya zihniyeti yansıtan olgu olarak ele alan yazar, bu bakış açısıyla farklı bir noktada konumlanır. Diğer bir ifadeyle yazarın, batıl inançları, mutaassıp ve seküler anlayışlar arasındaki ayrımı belirginleştirmek için kullandığını söyleyebiliriz. Nitekim seküler anlayışı temsil eden karakterler batıl inançlara inanmadıkları gibi zaman zaman gülerек alaya alırlar. Kadınların toplumdaki yeri ve rolüne de değinen yazar, hâlâ bazı kesimlerde kadınların dinî düşüncenin şekillendirdiği bir kültürün baskısı veya etkisinde olduklarını gösterir. Yazar böylece, kadınların toplumdaki konumu ve rolünü çocuğa bakmak, ev işleriyle uğraşmak vd. gibi işlerle sınırlandıran dinî ve geleneksel inançların kadınların hayatına olan etkisinin toplumun farklı kesimlerinde devam ettiğini vurgular.

Sonuç olarak, 1923-1938 yılları arasında Türkiye'nin siyasi, hukuk, sosyo-ekonomik ve kültürel alanlarda köklü değişimler yaşadığı bir dönemdir. Bu dönemde yeni yönetim gerçekleştirdiği inkılapları halka benimsetmek için tiyatrodan faydalanmıştır. Bu doğrultuda tiyatro eserlerinde din adamları, dinî-kültürel anlayış, dinin toplumdaki rolü gibi konular sıklıkla ele alınmış ve dinin toplumsal hayattaki etkisi azaltılmaya çalışılmıştır. 1938 yılından sonra din-toplum ilişkisini ele alan eserlerin sayısı azalmıştır. İnkılap devrinin kapanması, Türkiye'nin siyasi ve toplumsal yaşamında yeni gelişmelerin yaşanması ve önceliklerin değişmesiyle yazarlar güncel konulara yönelmiştir. Din-toplum ilişkisini ele alan az sayıdaki eserlerde ise ilk dönemde görülen ideolojik yaklaşım görülmez.



KAYNAKÇA

- Ahmad, F. (2007). *Demokrasi Sürecinde Türkiye* (3. Baskı). (Çev: A. Fethi). İstanbul: Hil Yayınları.
- Akşin, S. (2021). *Kısa Türkiye Tarihi* (29. Baskı). İstanbul: Türkiye İş Bankası Yayınları.
- Algan, H. (2011). *Halkevlerinde İnkılâp Temsilleri (1932-1951)*. (Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi). Ankara Üniversitesi Türk İnkılâp Tarihi Enstitüsü, Ankara.
- Al-Jabbari, R. A. J. (2016). *Refik Erduran Tiyatrolarında Şahıs Kadrosu*. (Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi). Selçuk Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Konya.
- Alver, K. (2004). *Hayatın Akışına Tanıklık Bağlamında Edebiyat Sosyolojisi*, Hece (Hayat-Edebiyat-Siyaset Özel Sayısı), 90/91/92, 376-380.
- Alver, K. (2006). Edebiyat Sosyolojisi ve Hayat. *Sosyoloji Dergisi*, (15), 105-118.
- Alver, T. (2022). *1923-1938 Atatürk Dönemi Türk Tiyatrosunun Politik Tiyatro Kuramı ve İdeolojik Unsurlar Açısından İncelenmesi*. (Yayımlanmamış Doktora Tezi). Anadolu Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Eskişehir.
- And, M. (1973). *50 Yılın Türk Tiyatrosu* (2. Baskı). İstanbul: Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları.
- And, M. (1983). *Cumhuriyet Dönemi Türk Tiyatrosu* (3. Baskı). Ankara: Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları.
- And, M. (2014). *Başlangıcından 1983'e Türk Tiyatro Tarihi* (7. Baskı). İstanbul: İletişim Yayınları.
- Arkun, S. Ö. (1954). Hukuk Fakültesi, İstanbul: Yıldız Matbaası.
- Ataay, F. (2020). *Türkiye Demokrasi Tarihi* (2. Baskı). Ankara: Nika Yayınevi.
- Atakul, C. (2019). Politik Tiyatro'nun Nazım Hikmet'in Oyunlarına Etkisi. (Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi). Süleyman Demirel Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü, Isparta.
- Aydar, H. (2007). Türklerde Ana Dilde İbadet Meselesi – Cumhuriyet Dönemi -. *İstanbul Üniversitesi İlahiyat Fakültesi Dergisi*, (15), 71-107.
- Aydemir, Ş. S. (2017). *Tek Adam (1923-1938)* (34. Baskı). İstanbul: Remzi Kitabevi
- Aydemir, Ş. S. (2012). *İkinci Adam (1938-1950)* (11. Baskı). İstanbul: Remzi Kitabevi.
- Ayhan, H. (2000). Cumhuriyet Dönemi Din Eğitime Genel Bir Bakış: Atatürk'ün İslam Dini ve Din Eğitimi Hakkındaki Görüşleri. *Marmara Üniversitesi İlahiyat Fakültesi Dergisi*, (18), 5-27.
- Aysal, N. (2005). Anadolu'da Aydınlanma Hareketinin Doğuşu: Köy Enstitüleri. *Ankara Üniversitesi Türk İnkılâp Tarihi Enstitüsü Atatürk Yolu Dergisi*, 35(36), 267-282.
- Aysal, N. (2011). Tanzimat'tan Cumhuriyet'e Giyim ve Kuşamda Çağdaşlaşma Hareketleri. *Çağdaş Türkiye Tarihi Araştırmaları Dergisi*, 10(22), 3-32.
- Aytaç, G. (2019). *Karşılaştırmalı Edebiyat Bilimi* (2. Baskı). Ankara: Doğu Batı Yayınları.
- Azak, U. (2019). *Türkiye'de Laiklik ve İslâm* (Çev: A. Alkan). İstanbul: İletişim Yayınları.
- Başkut, C. F. (2005). *Sana Rey Veriyorum, Kleopatra'nın Mezarı, Bütün Tiyatro Eserleri* (Yay. Haz. A. Oral), İstanbul: İnkılâp Kitabevi.
- Berkes, N. (2020). *Türkiye'de Çağdaşlaşma* (30. Baskı). (Yay. Haz: A. Kuyaş). İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- Berkes, N. (2020b). *Teokrasi ve Laiklik* (2. Baskı). İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- Bilgen, U. S. (2020). *Refik Erduran'ın Tiyatroları Üzerine Tematik Bir İnceleme*. (Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi)., Uşak Üniversitesi Lisansüstü Eğitim Enstitüsü, Uşak.

- Birecikli, İ. H. (2008). Yüzüncü Yılında II. Meşrutiyet'in İlanı Üzerine Bir İnceleme. *Akademik Bakış*, 2(3), 211-226.
- Cuma, A. (2009). Edebiyat Sosyolojisi ve Karşılaştırmalı Edebiyat Bilimi -Sanat ve Bilimin Sınır Ötesi Etkileşim-. *Selçuk Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi*, (22), 81-94.
- Çelik Karacabey, S. (2015). 1940-1960 Yılları Arasında Tiyatro. İçinde; *Türk Edebiyatı Tarihine Bir Bakış – Yeni Türk Edebiyatı* (Ed: M. K. Özgül), ss. 617-647. Ankara: Kurgan Edebiyat.
- Çelik, Y. (2015). Atatürk Devri Türk Hikâye ve Romanı (1923-1940). İçinde; *Türk Edebiyatı Tarihine Bir Bakış – Yeni Türk Edebiyatı* (Ed: M. K. Özgül), ss. 447-498. Ankara: Kurgan Edebiyat.
- Çetinkaya G., S. (2016). Ahmet Emin Yalman Suikastı ve Etkileri. *Balkan ve Yakın Doğu Sosyal Bilimler Dergisi*, 2(1), 42-57.
- Çıkla, S. (2004). *İnkılâp Edebiyatı*, Hece (Hayat-Edebiyat-Siyaset Özel Sayısı), 90/91/92, 435-441.
- Çıkla, S. (2006). Cumhuriyetin Onuncu Yıl Dönümü Anısına Yapılan Edebi Yayınlar. *Journal Of Turkish Studies*, 1(1), 45-67.
- Çıkla, S. (2007). Türk Edebiyatında Kanon ve İnkılâp Kanonu. *Muhafazakar Düşünce Dergisi*, 4(13-14), 47-68.
- Demir, F. (2016). *1980 Sonrası Türk Tiyatro Edebiyatı*. İstanbul: Mitos-Boyut.
- Dikici, A. (2006). İbadet Dilinin Türkçeleştirilmesi Bağlamında Türkçe Ezan Denemesi ve Buna Gösterilen Tepkiler. *Yakın Dönem Türkiye Araştırmaları*, (10), 77-104.
- Dikici, A. (2008). Milli Şef Dönemi Laiklik Uygulamaları. *Ankara Üniversitesi Türk İnkılâp Tarihi Enstitüsü Atatürk Yolu Dergisi*, Kasım (42), 161-192.
- Dönmez, İ. H. (2011). Erken Cumhuriyet Dönemi Tiyatro Yapıtlarında İşlev. *Atatürk Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi*, 15(2), 51-68.
- Emil, B. (1984). *Reşat Nuri Güntekin'in Romanlarında Şahıslar Dünyası I*, İstanbul: İstanbul Üniversitesi Edebiyat Fakültesi Yayınları.
- Erduran, R. (1979). *Cengiz Han'ın Bisikleti*. Ankara: Maya Matbaacılık Yayıncılık Ltd. Şti.
- Eroğlu, C. (2017). *Demokrat Parti Tarihi ve İdeolojisi* (3. Baskı). İstanbul: Yordam Kitap.
- Ertuğrul Şevket (1938). *Şeriatçısı*. İstanbul: Devlet Basımevi.
- Esenkaya, A. (1995). *İnönü Dönemi Laiklik Politikası (1938-1950)*. (Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi). Hacettepe Üniversitesi Atatürk İlkeleri ve İnkılâp Tarihi Enstitüsü, Ankara.
- Ete, M. R. (2022). *Metin, İmaj ve İdeoloji: Erken Cumhuriyet Dönemi Türk Romanında Dinsel Tipolojiler (1923-1938)*, (Yayımlanmamış Doktora Tezi). İnönü Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Malatya.
- Gariper, C. ve Küçükcoşkun, Y. (2007). Nazım Hikmet'in Ferhat ile Şirin ve Yusuf ile Menofis Adlı Tiyatro Eserlerinde Yeniden Yazma ve Edebi Dönüştürme. *Nevin Önerk Yeni Türk Edebiyatı Araştırmaları Sempozyumu I Tiyatro*, 12 Mart 2007, Ankara, Türkiye, ss. 137-164.
- Gündüz, A. (1938). *O Bir Devirdi*. Ankara: Recep Ulusoglu Basımevi.
- Güneş, A. (2007). Edebiyat ve Toplum. *Muhafazakar Düşünce Dergisi*, 4(13-14), 69-94.
- Güntekin, R. N. (1965). *Hülleci*. Ankara: İnkılâp ve Aka Kitabevleri.
- Hañçerlioğlu, O. (1970). *Musahipzade Celal "Bütün Oyunları"*. İstanbul: Milliyet Yayınları.
- İnalcık, H. (1990). Osmanlı Toplum Yapısının Evrimi (Çev: M. Özden ve F. Unan). *Türkiye Günlüğü, Yaz* (11), 30-41.

- Jaschke, G. (1972). *Yeni Türkiye’de İslamlık* (Çev: H. Örs). Ankara: Bilgi Yayınevi.
- Kaçmazoğlu, H. B. (2012). *Demokrat Parti Dönemi Toplumsal Tartışmaları*. İstanbul: Doğu Kitabevi.
- Kandemir, F. (2016). Halk İnançlarının Psiko-Sosyal Nedenleri ve Türkiye’deki Halk İnançlarının Tarihi Temelleri. *Erzincan Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi*, 9(1), 97-114.
- Kara, H. (2017). Tek Parti Dönemi Din Politikası (1923-1946). *Mehmet Akif Ersoy Üniversitesi Sosyal Bilimler Dergisi*, 9(19), 111-136.
- Karaarslan, S.S. (2010). *Tiyatro ve Din: Türk Tiyatrosu Örneği*. (Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi). Marmara Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, İstanbul.
- Karay, R. H. (2021). *Deli*. İstanbul: İnkılâp Kitabevi.
- Karpat, K. H. (2019). *Türk Demokrasi Tarihi* (10. Baskı). İstanbul: Timaş Yayınları.
- Karpat, K. H. (2020). *Türk Siyasi Tarihi* (9. Baskı) (Çev: C. Elitez). İstanbul: Timaş Yayınları.
- Kaya, İ. (2021). Osmanlı Devletinde Devlet-Tarikat İlişkileri Bağlamında Meclisi-Meşayih. *Türk Kültürü ve Hacı Bektaş Veli Araştırma Dergisi*, (100), 159-180.
- Kaygısız, O. C. (1935). *Üfürükçü*. İstanbul: Devlet Basımevi.
- Kılıç, E. (2015). *Marksizm’in Din Anlayışı*. (Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi). Muğla Sıtkı Koçman Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Muğla.
- Kırkpınar, L. (2018). Demokrat Parti ve Din-Siyaset İlişkisi. *Çağdaş Türkiye Araştırmaları Dergisi*, 18(36), 349-359.
- Koçak, C. (2008). Siyasal Tarih (1923-1950). İçinde; *Çağdaş Türkiye Tarihi 1908-1980* (10. Baskı). (ss. 127-193). İstanbul: Cem Yayınevi.
- Kongar, E. (1976). Toplumbilim Açısından Tiyatro. *Tiyatro Araştırmaları Dergisi*, 7(7), 33-43.
- Köse, A., Ayten, A. (2009). Bâtıl İnanç ve Davranışlar Üzerine Psiko-Sosyolojik Bir Analiz. *Dinbilimleri Araştırma Dergisi*, 9(2), 45-70.
- Küçük, M. K. (1935). *Çınar*. İstanbul: Türkiye Matbaası.
- Lewis, B. (2021). *Modern Türkiye’nin Doğuşu* (12. Baskı). (Çev: B. B. Tuna). Ankara: Arkadaş Yayınevi.
- Mardin, Ş. (2017). *Türkiye’de Din ve Siyaset* (21. Baskı). (Der. M. Türköne – T. Önder). İstanbul: İletişim Yayınları.
- Mardin, Ş. (2021). *Türkiye, İslam ve Sekülerizm* (7. Baskı). (Çev: E. Gen – M. Bozluolcay). İstanbul: İletişim Yayınları.
- Moran, B. (2021). *Edebiyat Kuramları ve Eleştiri* (31. Baskı). İstanbul: İletişim Yayınları.
- Musahipzade, C. (1936). *İtaat İlâmı*. İstanbul: Devlet Basımevi.
- Musahipzade, C. (1936b). *Mum Söndü*. İstanbul: Kanaat Kitabevi.
- Musahipzade, C. (1936c). *Balaban Ağa*. İstanbul: Kanaat Kitabevi.
- Musahipzade, C. (1936d). *Aynaroz Kadısı*. İstanbul: Kanaat Kitabevi.
- Musahipzade, C. (1936e). *Kafes Arkasında*. İstanbul: Kanaat Kitabevi.
- Musahipzade, C. (1936f). *Fermanlı Deli Hazretleri*. İstanbul: Kanaat Kitabevi.
- Münir Hamdi (t.y.). *Tırtıllar*. Ankara: Recep Ulusoglu Basımevi.
- Nal, S. (2005). Demokrat Parti’nin 1950-54 Dönemi Din Siyaseti. *Ankara Üniversitesi Siyasal Bilgiler Fakültesi*, 60(3), 137-171.
- Nutku, Ö. (1993). *Dünya Tiyatrosu Tarihi* (2. cilt). Ankara: Remzi Kitabevi.
- Oktay, A. (1993). *Cumhuriyet Dönemi Türk Edebiyatı 1923-1950*. Ankara: Kültür Bakanlığı Yayınları.
- Okumuş, E. (2005). Geleneksel Siyasal Kimliğin Çözülmesinde Tanzimat (1839-1856). *Din Bilimleri Akademik Araştırma Dergisi*, 5(1), 9-36.

- Olcaý, H. (1950). *Köse ile Muhtar*. İstanbul: Millî Eğitim Basımevi.
- Ortaylı, İ. (1995). Tarikatlar ve Tanzimat Dönemi Osmanlı Yönetimi. *Osmanlı Tarihi Araştırma ve Uygulama Merkezi Dergisi*, 6, 281-287.
- Ortaylı, İ. (2021). *Türkiye'nin Yakın Tarihi* (42. Baskı). İstanbul: Kronik Kitap.
- Ortaylı, İ., Küçükkaya, İ. (2012). *Cumhuriyet'in İlk Yüzyılı (1923-2023)*. İstanbul: Timaş Yayınları.
- Özçelik, M. H. (2010). *Atatürk Dönemi Faaliyetleri ile 1938-1960 Dönemi Hükümetlerinin Faaliyetlerinin Mukayesesi*, (Yayımlanmamış Doktora Tezi). Marmara Üniversitesi Türkiyat Araştırmaları Enstitüsü, İstanbul.
- Ran, N. H. (1987). *Kafatası Oyunlar:1* (11. Baskı). İstanbul: Adam Yayınları.
- Ran, N. H. (2022). *Yusuf ile Menofis Oyunlar:3* (9. Baskı). İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- Seçkin, B. (2008). 1908 Devrimi'nde Politik Tiyatro ve Besa Oyunu. *İstanbul Üniversitesi Siyasal Bilgiler Fakültesi Dergisi*, 38, 265-274.
- Sekizinci, İ. A. N. (1933). *Şer'îye Mahkemesinde*. Ankara: Hakimiyeti Milliye Matbaası.
- Sitembölükbaşı, Ş. (1995). *Türkiye'de İslâm'ın Yeniden İnkişafı (1950-1960)*. İstanbul: İsam Yayınları.
- Subaşı, N. (2018). *Gündelik Hayat ve Dinsellik* (2. Baskı). İstanbul: İz Yayıncılık.
- Sucuoğlu, E. (2018). *Demokrat Parti Döneminde Sanat (Müzik-Tiyatro-Sinema)*. (Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi), Bilecik Şeyh Edebali Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Bilecik.
- Şener, S. (1963). *Musahipzade Celal ve Tiyatrosu*. Ankara: Türk Tarih Kurumu.
- Şener, S. (1971). *Çağdaş Türk Tiyatrosunda Ahlâk, Ekonomi, Kültür Sorunları*. Ankara: Ankara Üniversitesi Dil ve Tarih-Coğrafya Fakültesi.
- Şener, S. (1998). *Cumhuriyet'in 75. Yılında Türk Tiyatrosu*. İstanbul: Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları.
- Şener, S. (2011). *Gelişim Sürecinde Türk Tiyatrosu* (2. Baskı). İstanbul: Mitos-Boyut.
- Şener, S. (2015). Cumhuriyet Tiyatrosunda İnkılâp Edebiyatı (1923-1940). İçinde; *Türk Edebiyatı Tarihine Bir Bakış – Yeni Türk Edebiyatı* (Ed: M. K. Özgül), ss. 499-516. Ankara: Kurgan Edebiyat.
- Şener, S. (2019). *Tiyatroda Yaşam-Oyun İlişkisi* (3. Baskı). Ankara: Dost Kitabevi.
- Şenesen, İ. (2016). Türkiye'deki Define ve Definecilikle İlgili İnanışlar ve Bu İnanışların Motif Index'e Göre Değerlendirilmesi. *Çukurova Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi*, 25(2), 283-298.
- Tanyu, H. (1976). Dinî Folklor veya Dinî-Manevî Halk İnançlarının Çeşit ve Mahiyeti Üzerine Bir Araştırma. *Ankara Üniversitesi İlahiyat Fakültesi Dergisi*, 21, 123-142.
- Tathoğlu, D. (2009). Tasavvuf ve Tarikatlara Sosyolojik Bir Bakış. *Dinbilimleri Akademik Araştırma Dergisi*, 9(4), 99-128.
- Temel, T. (2016). Türk Modernleşmesinin Taşıyıcı Gücü: Tiyatro. *İdil*, 5(26), 1763-1776.
- Tosun, N. (2019). *Edebiyat Atlası*. İstanbul: Dedalus Kitap.
- Tunaya, T. Z. (1998). *İslamcılık Cereyanı III*. İstanbul: Cumhuriyet Yayınları.
- Tunçay, M. (1999). *Türkiye Cumhuriyeti'nde Tek Parti Yönetiminin Kurulması 1923-1931* (3. Baskı). İstanbul: Tarih Vakfı Yurt Yayınları.
- Tunçel Ulusoy, A. (2013). Tiyatro Eserlerinde Oyun Kişisi Olarak "Atatürk". *Türk Dünyası İncelemeleri Dergisi*, 13(1), 105-149.
- Turan, Ş. (1995). *Türk Devrim Tarihi Yeni Türkiye'nin Oluşumu (1923-1938) 1. Bölüm*. Ankara: Bilgi Yayınları.
- Wellek, R. & Warren, A. (1983). *Edebiyat Biliminin Temelleri* (Çev: Prof. Dr. A. E. Uysal). Ankara: Kültür ve Turizm Bakanlığı Yayınları.

- Yalçın, A. (2017). *Siyasal ve Sosyal Değişmeler Açısından Cumhuriyet Dönemi Türk Romanı 1920-1946* (8. Baskı). Ankara: Akçağ Yayınları.
- Yaman, A. (2008). Nasdan Olguya Başörtüsü. *Eskiye*, 8, 103-108.
- Yazıcı, H. (2011). Edebiyat Sosyolojisine Toplu Bir Bakış Sosyolojinin Tanımı ve Diğer İlimlerle İlişkisi. *Istanbul Journal of Sociological Studies*, (39), 41-52.
- Yılmaz, A. (2010). Osmanlı'dan Cumhuriyet'e: Kadın Kimliğinin Biçimlendirilmesi. *Çağdaş Türkiye Tarihi Araştırmaları Dergisi*, 9(20), 191-212.
- Zafer, A. B. (2013). Cumhuriyet ile Birlikte Değişen Türk Aile Yapısı ve Kadının Durumu. *Uludağ Üniversitesi Fen-Edebiyat Fakültesi Sosyal Bilimler Dergisi*, 14(24), 121-134.
- Zürcher, E. J. (2020). *Modernleşen Türkiye'nin Tarihi* (4. Baskı). (Çev: Y. Saner). İstanbul: İletişim Yayınları.

Gazeteler

- Akşam, 1 Mart 1951.
- Cumhuriyet, 30 Eylül 1957
- Cumhuriyet, 29, 30 Nisan 1958
- Cumhuriyet, 16, 22 Mayıs 1958
- Cumhuriyet, 20 Ekim 1958
- Cumhuriyet, 18,19,20, 22 Mart 1959
- Cumhuriyet, 16 Mayıs 1959
- Zafer, 5 Haziran 1950.