T.C.
KOCAELİ ÜNİVERSİTESİ*SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ

MEŞRÛTİYET DEVRİ TÜRK EDEBİYATINDA MANZÛM TİYATRO

YÜKSEK LİSANS TEZİ

GÜRKAN YAVAŞ

ANABİLİM DALI: TÜRK DİLİ ve EDEBİYATI

KOCAELİ-2008

T.C.
KOCAELİ ÜNİVERSİTESİ*SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ

MEŞRÛTİYET DEVRİ TÜRK EDEBİYATINDA MANZÛM TİYATRO

YÜKSEK LİSANS TEZİ

GÜRKAN YAVAŞ

ANABİLİM DALI: TÜRK DİLİ ve EDEBİYATI
DANIŞMAN: Yard. Doç. Dr. Hasan KOLCU

KOCAELİ-2008

T.C.
KOCAELİ ÜNİVERSİTESİ*SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ

MEŞRÛTİYET DEVRİ TÜRK EDEBİYATINDA MANZÛM TİYATRO

YÜKSEK LİSANS TEZİ

Tezi Hazırlayan: Gürkan YAVAŞ

Tezin Kabul Edildiği Enstitü Kurulu Tarihi ve No: 02/07/2008-2008/19

Prof. Dr.	**Yard. Doç. Dr.**	**Yard. Doç. Dr.**
İ. Güven KAYA	**Hasan KOLCU**	**Hakan SAZYEK**

KOCAELİ-2008

ÖNSÖZ

Tiyatro, Eski Yunan'da doğmuş bir güzel sanat dalı olarak gelişimini uzun yıllar manzûm biçimde sürdürür. Özellikle Elizabeth Çağı Tiyatrosu olarak da bilinen İngiliz tiyatrosunun Shakespeare devrine kadar gelişimini büyük oranda manzûm şekilde sürdüren tiyatro, bu devirden itibaren mensûr olarak da ayrı bir çizgide varlığını ortaya koyar. Bu süreçten itibaren manzûm tiyatro, Fransa'daki klâsikler devri hariç, eski günlerine dönemez ve nesre yenik düşer. 19. yüzyıla gelinceye kadar Batılı anlamda tiyatronun ve dolayısıyla manzûm tiyatronun da görülmediği Türk Edebiyatında, söz konusu tarihten sonra ciddî bir hareketliliğin yaşandığı gözlemlenir. 1860'tan itibaren Batılı örneklerine benzer tiyatro oyunları ortaya koyan Türk yazarları, aynı dönemlerde, bu eserlere paralel olarak manzûm tiyatro eserleri de yayımlamaya başlarlar. Batılı tiyatro, Türk Edebiyatında başlangıçta manzûm biçimde ortaya çıkmamışsa da 1866 yılında ilk manzûm oyunun yayımlanmasıyla birlikte eş zamanlı bir gelişmenin yaşandığı söylenebilir. Ancak yine de II. Meşrûtiyet'in ilânına kadar; manzûm tiyatro, tiyatro eseri yazarlarımızın fazla dikkatini çekmez. Batılı tiyatroyu Eski Yunan'daki ilk örneklerinden itibaren tanımaya çalışan Türk yazarları, bu tiyatronun ilk hâli olan Yunan tragedyasına kayıtsız kalmazlar ve bu türe benzeyen eserler ortaya koymaya çalışırlar. Her ne kadar başarılı olmayan trajedi denemeleri yapmışlarsa da, bu eserlerin, bir hazırlık devresini oluşturduğu ileri sürülebilir.

Manzûm tiyatro konusunda asıl hareketlilik, II. Meşrûtiyet'in ilân edilmesinden sonra yaşanır. 1908'den sonra, bir propaganda aracı olarak kullanılmak üzere devlet tarafından da desteklenen tiyatronun, ciddî bir gelişme gösterdiği açıktır. Basın ve yayın hayatının önceki dönemlere göre çok daha hareketli bir yapıya kavuşması, Türk tiyatro edebiyatında da verimliliğe neden olur. Manzûm tiyatro da bu durumdan nasibini alır. Meşrûtiyet Devri Türk Edebiyatında (1908-1923) kırk civarında manzûm tiyatro eseri yayımlanır. Bunların önemli bir kısmı, kitap hâlinde yayımlanırken bir kısmı da devrin gazete ve dergilerinde tefrika edilir, öylece de kalır.

Bu çalışmada, altı bölüm bulunmaktadır. Bunlar, 1. Tiyatro ve Manzûm Tiyatronun Doğuşu, 2. Tanzimat Sonrası Türk Edebiyatında Manzûm Tiyatro, 3. Servet-i Fünûn Edebiyatında Manzûm Tiyatro, 4. Meşrûtiyet Devri Türk Edebiyatına Kadar Manzûm Tiyatro Üzerine Bir Değerlendirme, 5. Meşrûtiyet Devri Türk Edebiyatında Manzûm Tiyatro, 6. Meşrûtiyet Devri Türk Edebiyatında Manzûm Tiyatro Eserlerinin İncelenmesi şeklinde sıralanabilir. Birinci bölümde, manzûm olarak ortaya çıkan tiyatronun doğuşu, tragedya türünün genel özellikleri, bu türde ilk eser veren sanatçılar ve bu türün Avrupa'da gelişip ömrünü tamamlama süreci ortaya konuldu. İkinci bölümde, Türk Edebiyatında tiyatro ve tiyatro edebiyatının gelişimi sınırlı bir şekilde anlatıldıktan sonra Tanzimat Sonrası Türk Edebiyatında manzûm tiyatronun doğuşu, bu konuda tercüme eserlerin önemi, bu türün bizde tutunabilmesinin sebepleri, verilen ilk telif eserler ve bu tür üzerinden yapılan münakaşalara yer verildi. Bu bölümde özellikle Nâmık Kemal ve Abdülhak Hâmid gibi, manzûm tiyatro türü üzerinde görüş bildirip konuyu tartışmış edebiyat adamlarının görüşleri de ayrıntılı bir şekilde ortaya kondu.

Üçüncü bölümde, Servet-i Fünûn sanatçılarının, özellikle de Cenab Şahabeddin'in manzûm tiyatro türü ile olan ilişkisi ortaya konmaya çalışıldı. Dördüncü bölümde, Meşrûtiyet'e geçmeden önce bu döneme kadar ortaya konan manzûm tiyatro eserleri ve bu eserler üzerinden yapılan münakaşaların toplu bir değerlendirmesine yer verildi. Beşinci bölümde, öncelikle bizim çalışmamızın siyâsî dönemi olan Meşrûtiyet idaresi, bu idarenin edebiyat üzerindeki etkisi ve bu dönemde ortaya konan edebiyatın genel özellikleri ile birlikte Meşrûtiyet Tiyatrosu hakkında genel bilgiler söz konusu edildi. Bu bölümde, Meşrûtiyet Devri Türk Edebiyatında yayımlanan manzûm tiyatro eserleri de genel bir değerlendirmeye tâbi tutuldu, tartışma yaratan eserler ve yapılan tartışmalar hakkında bilgiler verildi. Çalışmamızın en önemli ve geniş bölümü olan altıncı bölümde ise bu dönemde yayımlanan manzûm tiyatro eserleri, kronolojik bir sıralamada tek tek tahlil edildi. Her bir oyun hakkında tanıtıcı bilgiler verildikten ve oyunun tartışma yaratan tarafları üzerinde durulduktan sonra oyunların ayrıntılı biçim incelemesi yapıldı; geniş bir özet verilmesinin ardından da şahıslar kadrosu, zaman-mekân, dil-üslûp sıralaması gözetilerek ayrıntılı bir metin tahliline gidildi. Her oyunun sonunda yer verilen "değerlendirme" bölümünde, eser hakkında varılan hüküm ortaya kondu ve

onun manzûm tiyatro edebiyatı içindeki yerine değinildi, trajedi türü ile ilgisi varsa bu ilgi açıklanmaya çalışıldı. Çok kısa oyunlarda ise yukarıda ifade ettiğimiz başlıkların her biri açılmasa da genel bir değerlendirme içinde bütün özelliklerin verilmesine dikkat edildi. Sonuç bölümünde ise çalışma sonucunda elde edilen bilgilerin ve varılan hükmün genel bir değerlendirmesi yapıldı. Bu dönemde ortaya konan manzûm oyunların konularına ve şekil özelliklerine göre sınıflandırılmasına burada yer verildi. Meşrûtiyet Devri Türk Edebiyatında manzûm tiyatronun gelişimi, bütün yönleriyle ortaya konmaya çalışıldı. Kaynakça bölümünde bu çalışmanın gerçekleştirilmesi aşamasında yararlanılan bütün kaynaklar, kitap, makale ya da ansiklopedi maddesi farkı gözetilmeden genel olarak düzenledi.

Bu çalışma, geniş bir kütüphane taramasının neticesinde oluştu. Bu devirde yayımlanan manzûm oyunların önemli bir kısmı yeni harflere aktarılmadan kaldığı için eserlere ulaşmak çok kolay olmadı. Çalışmada incelenen eserler, büyük ölçüde, Ankara'da bulunan Millî Kütüphane ile İstanbul'da bulunan Beyazıt Devlet Kütüphanesi ve Atatürk Kitaplığı'ndan mikrofilm ve fotokopi yoluyla temin edildi. Ancak tiyatro konusunda önemi olan İstanbul Şehir Tiyatroları Kütüphanesi'nin bulunduğu Muhsin Ertuğrul Sahnesi'nin yıkım nedeniyle taşınması, o arada İstanbul Atatürk Kitaplığı'nın yaklaşık bir yıldır tadilat gerekçesiyle kapalı tutulması, çalışmamızda karşılaştığımız önde gelen güçlükler oldu. Bunun dışında, özellikle teorik bilgilerin yer aldığı bölümlerin yazımında, İslâm Araştırmaları Merkezi'nin zengin kütüphanesinden faydalanıldı. İstanbul ve Gazi Üniversitelerinin merkez kütüphaneleri ile Ankara Üniversitesi Dil ve Tarih-Coğrafya Fakültesi Kütüphanesi de yararlanılan kurumlar arasındadır.

Bu çalışma esnasında görüldü ki Hâlid Fahri, Yusuf Ziyâ ve Mithat Cemâl'in birer eseri dışında, sadece Hâmid'in oyunları bir külliyat hâlinde yeni harflere aktarılmıştı. Prof. Dr. İnci Enginün tarafından yayımlanan bu külliyat, çalışmamızda yararlandığımız kaynakların başında geldi. Bunların dışındaki manzûm oyunların eski harfli baskılarından faydalanıldı. Buna rağmen görülemeyen, kıyıda köşen kalan bir-iki manzûm oyun olabilir. Bazı kütüphanelerin kapalı olması ve açık olan kütüphanelerde bulunan eski harfli eserlere ulaşmak konusunda yaşanan sıkıntılar, birtakım manzûm oyunların görülmesine engel oluşturdu. Tunalı Hilmi'nin, manzûm

tiyatro oyunundan çok manzûm konuşmayı andıran bazı eserleri, Mehmed Hayrettin'in *Fethi Giray* ve Ömer Râcî'nin *Belkıs* isimli eserleri göremediğimiz manzûm eserlerdir. Ancak bu oyunların, çalışmamızın sonunda, otuzu aşkın eseri inceleyerek ulaştığımız genel yargıyı değiştirecek nitelik taşımayacağını söyleyebiliriz. Diğer taraftan bu dönemde çok eser verdiğini bildiğimiz Yusuf Ziyâ'nın bazı manzûm konuşmalarını da çalışmamızın dışında tuttuk. *Nikâhta Kerâmet* isimli kitabının içinde yer alan, bir kısmı da tefrika hâlinde yayımlanan ve hemen hepsi birbirine çok benzeyen bu manzûm konuşmalardan birkaçını örnek olması bakımından çalışmamıza dâhil ettik.

Bu araştırmanın gerçekleştirilmesi sürecinde, birçok insanın desteği ve emeği vardır. Kendisindeki *Şâir* ve *Şâir Nedîm* dergilerinin koleksiyonunu bana bağışlamak inceliğinde bulunan hocam Yard. Doç. Dr. Işıl Altun'a ve akademik çalışmalarımda desteğini her zaman yanımda hissettiğim hocam Öğr. Gör. Gonca Arkon'a içtenlikle teşekkür ederim. Bazı kaynakların derlenmesinde yardımcı olan kardeşim Begüm Yavaş'a da minnet duygularımı ifade etmek isterim.

Bu çalışmanın konusunu bana öneren ve üç yılı aşkın bir zamandır çalışmanın her aşamasını büyük bir dikkat ve özveriyle takip eden; sadece akademik çalışmalarımda değil, hayatımın her safhasında kendisini örnek aldığım değerli hocam Yard. Doç. Dr. Hasan Kolcu'ya sonsuz minnet duygularımla birlikte teşekkürlerimi de arz ederim.

İzmit, Mayıs 2008 Gürkan YAVAŞ

İÇİNDEKİLER

ÖNSÖZ..... **I**

İÇİNDEKİLER.....**V**

ÖZET.....**XIII**

ABSTRACT.....**XIV**

KISALTMALAR.....**XV**

ARAŞTIRMAYA KONU OLAN MANZÛM TİYATRO ESERLERİ.....**XVI**

GİRİŞ..... 1

1.TİYATRO ve MANZÛM TİYATRONUN DOĞUŞU..... 1

1.1.Tiyatro.....1

1.2.Manzûm Tiyatronun Doğuşu..... 4

1.3.Bir Manzûm Tiyatro Çeşidi Olarak Tragedyanın Özellikleri..... 8

1.4.İlk Tragedya Yazarları.....13

1.5.Tragedyanın Batı Edebiyatlarındaki Gelişimi.....14

1.6.Tragedyanın Eleştirilmeye Başlanması ve Tiyatro Edebiyatında Düzyazıya Geçiş..... 17

2.TANZİMAT SONRASI TÜRK EDEBİYATINDA MANZÛM TİYATRO.....21

2.1.Tanzimat ve Tiyatro.....21

2.2.Türk Tiyatrosu..... 22

2.3.Tanzimat Sonrası Türk Edebiyatında Tiyatro ve Tiyatro Edebiyatı.....24

2.4.Tanzimat Sonrası Türk Edebiyatında Manzûm Tiyatro.....25

2.5.Tanzimat Sonrası Türk Edebiyatında Manzûm Tiyatro Sahasında İlk Örnekler..... 28

2.6.Ahmed Vefik Paşa ve Manzûm Tiyatro Tercümeleri.....30

2.7.Tanzimat Sonrası Türk Edebiyatında Manzûm Tiyatro Eseri Olarak Trajediler.....37

2.7.1.Tanzimat Sonrası Türk Edebiyatında İlk Trajedi: *Sergüzeşt-i Pervîz*..... 38

2.7.2.*İkinci Ersas*..... 41

2.7.3.Tanzimat Sonrası Türk Edebiyatında İlk Manzûm Komedya: *Rüyâ Oyunu*.....44

2.7.4.Tanzimat Sonrası Türk Edebiyatında Diğer Manzûm Tiyatro Eserleri..... 45
2.8.Nâmık Kemal ve Manzûm Tiyatro..... 50
2.8.1.Nâmık Kemal'in Mensûr Tiyatro Eserlerindeki Manzûm Parçalar..... 56
2.8.1.1.Aruz Ölçüsüyle Yazılmış Olanlar..... 56
2.8.1.2.Hece Ölçüsüyle Yazılmış Olanlar..... 57
2.9.Abdülhak Hâmid ve Manzûm Tiyatro..... 59
2.9.1.Manzûm Tiyatro.....60
2.9.2.Abdülhak Hâmid'in Oluşturmaya Çalıştığı Yeni Janr ve *Nesteren* Etrafında Yaşanan Tartışmalar.....61
2.9.3.Abdülhak Hâmid'in Manzûm Tiyatroları Üzerindeki Batı Tesiri.....69
2.9.4.Abdülhak Hâmid'in Tiyatroları..... 72
2.9.5.Abdülhak Hâmid'in Manzûm Tiyatroları..... 74
2.9.6.Abdülhak Hâmid'in Tanzimat Sonrası Türk Edebiyatı Devresindeki Manzûm Tiyatro Oyunları..... 76
2.9.6.1.*Nazife*.....76
2.9.6.2.*Nesteren*.....78
2.9.6.3.*Tezer*..... 81
2.9.6.4.*Eşber*.....83
2.9.7.Abdülhak Hâmid'in Tanzimat Sonrası Türk Edebiyatı Devresindeki Manzûm-Mensûr Tiyatro Oyunları..... 88
2.9.7.1.*Duhter-i Hindû*..... 88
2.9.7.2.*Târık yâhûd Endülüs Fethi*..... 89
3.SERVET-İ FÜNÛN EDEBİYATINDA MANZÛM TİYATRO..... 95
3.1.Cenâb Şahabeddin ve Manzûm Tiyatro.....97
3.1.1.Cenâb Şahabeddin'in Manzûm Tiyatroya Dâir Düşünceleri..... 97
3.1.2.Cenâb Şahabeddin'in Batılı Manzûm Tiyatro Yazarlarına Dâir Düşünceleri..... 99
3.1.3. Cenâb Şahabeddin'in Türk Edebiyatındaki Manzûm Tiyatro Örneklerine Dâir Düşünceleri..... 99

4.MEŞRÛTİYET DEVRİ TÜRK EDEBİYATINA KADAR MANZÛM TİYATRO ÜZERİNE BİR DEĞERLENDİRME..... 102
5.MEŞRÛTİYET DEVRİ TÜRK EDEBİYATINDA MANZÛM TİYATRO.....105
5.1.Meşrûtiyet.....105
5.2.Meşrûtiyet Devri Türk Edebiyatı..... 109
5.3.Meşrûtiyet Devri Türk Edebiyatında Tiyatro..... 114
5.4.Meşrûtiyet Devri Türk Edebiyatında Manzûm Tiyatro..... 118
5.4.1.Abdülhak Hâmid'in Manzûm Tiyatro Oyunları..... 119
5.4.2.Diğer Oyunlar..... 123
6.MEŞRÛTİYET DEVRİ TÜRK EDEBİYATINDA YAYIMLANAN MANZÛM TİYATRO ESERLERİNİN İNCELENMESİ.....133
6.1.*Zeynep*.....133
6.1.1.Özet.....137
6.1.2. Şahıslar Kadrosu.....148
6.1.3. Zaman ve Mekân.....154
6.1.4. Dil ve Üslûp.....155
6.1.5. Değerlendirme..... 157
6.2.*Dilenci*.....160
6.2.1. Özet.....162
6.2.2. Şahıslar Kadrosu.....167
6.2.3. Zaman ve Mekân.....169
6.2.4. Dil ve Üslûp..... 170
6.2.5. Değerlendirme.....170
6.3.*Yavuz Sultan Selîm*.....172
6.4.*Türkün Duası*..... 175
6.5.*İlhan*.....177
6.5.1. Özet.....182
6.5.2. Şahıslar Kadrosu.....190
6.5.3. Zaman ve Mekân.....195
6.5.4. Dil ve Üslûp.....197
6.5.5. Değerlendirme.....198

6.6.*Liberte*.....201
6.6.1. Özet.....204
6.6.2. Şahıslar Kadrosu.....212
6.6.3. Zaman ve Mekân.....215
6.6.4. Dil ve Üslûp.....217
6.6.5. Değerlendirme.....218
6.7.*Turhan*.....219
6.7.1. Özet.....224
6.7.2. Şahıslar Kadrosu.....236
6.7.3. Zaman ve Mekân.....240
6.7.4. Dil ve Üslûp.....242
6.7.5. Değerlendirme.....242
6.8.*Türk Kanı*.....245
6.8.1. Özet.....246
6.8.2. Şahıslar Kadrosu.....249
6.8.3. Zaman ve Mekân.....250
6.8.4. Dil ve Üslûp.....250
6.8.5. Değerlendirme.....251
6.9.*Arı İle Kelebek*.....252
6.10.*Baykuş*.....254
6.10.1. Özet.....263
6.10.2. Şahıslar Kadrosu.....276
6.10.3. Zaman ve Mekân.....283
6.10.4. Dil ve Üslûp.....286
6.10.5. Değerlendirme.....287
6.11. *Hesâb İmtihanı*.....290
6.12. *Binnaz*.....293
6.12.1. Özet.....296
6.12.2. Şahıslar Kadrosu.....304
6.12.3. Zaman ve Mekân.....308
6.12.4. Dil ve Üslûp.....309
6.12.5. Değerlendirme.....310
6.13. *Pây-ı Tahtın Kapısında*.....313

6.13.1. Özet 315
6.13.2. Şahıslar Kadrosu 321
6.13.3. Zaman ve Mekân 323
6.13.4. Dil ve Üslûp 324
6.13.5. Değerlendirme 325
6.14. *Yirmisekiz Kânûn-ı Evvel* 327
6.14.1. Özet 330
6.14.2. Şahıslar Kadrosu 341
6.14.3. Zaman ve Mekân 347
6.14.4. Dil ve Üslûp 349
6.14.5. Değerlendirme 351
6.15. *Abdullah'üs-Sagîr* 354
6.15.1. Özet 355
6.15.2. Şahıslar Kadrosu 360
6.15.3. Zaman ve Mekân 362
6.15.4. Dil ve Üslûp 363
6.15.5. Değerlendirme 364
6.16. *Âşık Garîb* 366
6.16.1. Özet 372
6.16.2. Şahıslar Kadrosu 386
6.16.3. Zaman ve Mekân 394
6.16.4. Dil ve Üslûp 398
6.16.5. Değerlendirme 401
6.17. *Câniler Saltanatı* 405
6.17.1. Özet 409
6.17.2. Şahıslar Kadrosu 420
6.17.3. Zaman ve Mekân 427
6.17.4. Dil ve Üslûp 429
6.17.5. Değerlendirme 430
6.18. *Kerem İle Aslı* 432
6.18.1. Özet 436
6.18.2. Şahıslar Kadrosu 444
6.18.3. Zaman ve Mekân 453

6.18.4. Dil ve Üslûp..... 455
6.18.5. Değerlendirme..... 456
6.19. *Lâtîfe*..... 460
6.20. *Ölüm Perileri*..... 463
6.21. *Papağanlar*..... 466
6.21.1. Özet..... 467
6.21.2. Şahıslar Kadrosu..... 468
6.21.3. Zaman ve Mekân..... 469
6.21.4. Dil ve Üslûp..... 470
6.21.5. Değerlendirme..... 470
6.22. *Sardanapal*..... 471
6.22.1. Özet..... 474
6.22.2. Şahıslar Kadrosu..... 488
6.22.3. Zaman ve Mekân..... 495
6.22.4. Dil ve Üslûp..... 497
6.22.5. Değerlendirme..... 498
6.23. *Solgun*..... 501
6.23.1. Özet..... 504
6.23.2. Şahıslar Kadrosu..... 512
6.23.3. Zaman ve Mekân..... 515
6.23.4. Dil ve Üslûp..... 517
6.23.5. Değerlendirme..... 518
6.24. *Tesellî*..... 520
6.24.1. Özet..... 521
6.24.2. Şahıslar Kadrosu..... 525
6.24.3. Zaman ve Mekân..... 527
6.24.4. Dil ve Üslûp..... 528
6.24.5. Değerlendirme..... 528
6.25. *Tayflar Geçidi*..... 530
6.25.1. Özet..... 532
6.25.2. Şahıslar Kadrosu..... 542
6.25.3. Zaman ve Mekân..... 545
6.25.4. Dil ve Üslûp..... 546

6.25.5. Değerlendirme....546
6.26. *Yaradılış Cilvesi*....548
6.26.1. Özet....554
6.26.2. Şahıslar Kadrosu....570
6.26.3. Zaman ve Mekân....576
6.26.4. Dil ve Üslûp....578
6.26.5. Değerlendirme....579
6.27. *Deliren Esîr*....583
6.27.1. Özet....586
6.27.2. Şahıslar Kadrosu....591
6.27.3. Zaman ve Mekân....594
6.27.4. Dil ve Üslûp....596
6.27.5. Değerlendirme....596
6.28. *Şefîka*....599
6.28.1. Özet....600
6.28.2. Şahıslar Kadrosu....608
6.28.3. Zaman ve Mekân....613
6.28.4. Dil ve Üslûp....615
6.28.5. Değerlendirme....616
6.29. *Ruhlar*....618
6.29.1. Özet....622
6.29.2. Şahıslar Kadrosu....631
6.29.3. Zaman ve Mekân....633
6.29.4. Dil ve Üslûp....634
6.29.5. Değerlendirme....634
6.30. *Sulh ve Harb*....637
6.30.1. Özet....641
6.30.2. Şahıslar Kadrosu....648
6.30.3. Zaman ve Mekân....651
6.30.4. Dil ve Üslûp....652
6.30.5. Değerlendirme....653
6.31. *Alparslan Malazgirt Muharebesi*....655
6.31.1. Özet....658

6.31.2. Şahıslar Kadrosu..... 663
6.31.3. Zaman ve Mekân..... 667
6.31.4. Dil ve Üslûp..... 668
6.31.5. Değerlendirme..... 669
6.32. *İlk Şâir*..... 671
6.32.1. Özet..... 675
6.32.2. Şahıslar Kadrosu..... 689
6.32.3. Zaman ve Mekân..... 694
6.32.4. Dil ve Üslûp..... 696
6.32.5. Değerlendirme..... 696
6.33. *Nikâhta Kerâmet*'ten..... 699
6.33.1. *Arkadaş Hatırı İçin*..... 699
6.33.2. *Çingene Çadırında*..... 704
6.33.3. *Eski Hâtıra*..... 708
6.33.4. *Kadın, Şi'r, Aşk*..... 711
6.33.5. *Ev Kirası*..... 715
6.33.6. *Behiç'in Nişanlısı*..... 718
6.33.7. *Kırk Lira*..... 723
SONUÇ..... 727
KAYNAKÇA..... 741
ÖZGEÇMİŞ

ÖZET

Bu çalışmanın konusunu, Meşrûtiyet Devri Türk Edebiyatında manzûm tiyatronun tarihsel gelişimi ve Türk tiyatro edebiyatının önemli eserleri olan manzûm tiyatro oyunlarının bilimsel olarak tahlil ve değerlendirmesi oluşturur. Başlangıçta manzûm olarak doğan ve gelişimini uzun bir süre bu şekilde sürdüren tiyatro, daha sonra düzyazıya yönelir. Modern tiyatro ile 19. yüzyıldan itibaren tanışan Türk Edebiyatında ise manzûm tiyatro türündeki eserler, bu yüzyıldan itibaren görülür. II. Meşrûtiyet'e kadar ortaya konan bu eserleri çalışmamıza hazırlık olması bakımından söz konusu ettik. Bizim asıl çalışma alanımızı "Meşrûtiyet Devri Türk Edebiyatında Manzûm Tiyatro" oluşturur. Çalışmamızın asıl kısmında, bu devirde yayımlanan manzûm tiyatro oyunlarını kronolojik bir sırada ve bilimsel olarak tahlil etmeye çalıştık.

Bütün bu tahlillerin ışığında Meşrûtiyet Devri Türk Edebiyatında manzûm tiyatro edebiyatının yerini ve önemini belirtmeye çalıştık. Çalışmada kullanılan kaynakları da künyeleri ile birlikte "kaynakça" bölümünde zikrettik.

Anahtar sözcükler: Tiyatro, trajedi, manzûm tiyatro, meşrûtiyet, Meşrûtiyet Devri Türk Edebiyatı.

VERSE DRAMA IN THE TURKISH LITERATURE IN THE CONSTITUTIONAL MONARCHY PERIOD
(ABSTRACT)

The subject of this study is constituted of academicaly appraisal and analysis of verse drama which are important performance of the Turkish theatre literatures and historical development of verse drama in the Turkish Literature In the Constitutional Monarchy Period.

At the beginning, the theatre arose from the verse drama and continued its development as verse drama for a long time and later on it turned towards prose. On the other side, Turkish Literature is acquainted with modern theatre in the 19 th century and the first verse drama literary works have been seen since that century. We discussed these literary works which are produced until the Second Constitutionalist Period in recognition of preparatory of our study. Our main study field is ‘’Verse Drama In Turkish Literature In the Constitutional Monarchy Period’’. In the main part of our study, we tried to analyse the verse drama plays published in this period chronologically and academically.

In the light of all these analysis, we aimed to explain the feature and importance of the verse drama in the Turkish Literatures In the Constitutional Monarchy Period. We mentioned the resource names which has been used in this study in the ‘’bibliography’’ part with its tags.

Key Words: Theatre, tragedy, verse drama, constitutional monarchy, Turkish Literature In the Contitutional Monarchy Period.

KISALTMALAR

a.g.e.: Adı geçen eser

a.g.m.: Adı geçen makale

bas.: Baskı

bkz.: Bakınız

C.: Cilt

Çev.: Çeviren

Dan.: Danışman

Haz.: Hazırlayan

İ.Ö.: İsa'dan önce

İ.S.: İsa'dan sonra

İSAR Vakfı: İslâm Tarih, Sanat ve Kültürünü Araştırma Vakfı

Nr.: Numara

s.: Sayfa

TDV: Türkiye Diyanet Vakfı

Top.: Toplayan

vd.: ve diğerleri

Yay. Yön.: Yayın yönetmeni

Yaz.: Yazan

ARAŞTIRMAYA KONU OLAN MANZÛM TİYATRO ESERLERİ*

1. A. Hikmet, *Hesâb İmtihânı,* (1917).

2. Abdülhak Hâmid [TARHAN], *Zeynep,* (1908).

3. _____, *İlhan,* (1913).

4. _____, *Liberte,* (1913).

5. _____, *Turhan,* (1913).

6. _____, *Abdullahü's-Sagîr,* (1919).

7. _____, *Tayflar Geçidi,* (1919).

8. _____, *Sardanapal,* (1919).

9. _____, *Ruhlar,* (1922).

10. Abdülhalim Hâdî, *Şefîka,* (1920).

11. Ahmed Fahri, *Solgun,* (1919).

12. Ali Ekrem (BOLAYIR), *Yavuz Sultan Selîm,* (1910).

13. Bulgurluzâde Rızâ, *Câniler Saltanatı,* (1919).

14. Fâik Âlî [OZANSOY], *Pây-ı Tahtın Kapısında,* (1918).

15. Feyzullah Sâcid, *Yaradılış Cilvesi,* (1919).

16. Fuad Hulûsî, *Âşık Gârîb,* (1919).

17. _____, *Kerem ile Aslı,* (1919).

18. Hâlit Fahri (OZANSOY), *Baykuş,* (1916).

19. _____, *Ölüm Perileri,* (1919).

20. _____, *İlk Şâir,* (1923).

21. Hâşim Nâhid, *Deliren Esîr,* (1920).

22. İbrâhim Alâeddin [GÖVSA], *Sulh ve Harb,* (1922).

23. İsmail Hikmet [ERTAYLAN], *Arı ile Kelebek,* (1916).

24. Köprülüzâde Mehmed Fuad, *Türkün Duası,* (1911).

25. Mehmed Rauf, *Dilenci,* (1909).

26. Mehmed Sırrı, *Türk Kanı,* (1913).

27. Midhat Cemâl [KUNTAY], *Yirmisekiz Kânûn-ı Evvel,* (1918).

28. Selâmi İzzet [SEDES], *Tesellî,* (1919).

29. Yusuf Ziyâ [ORTAÇ], *Binnaz,* (1918).

* Araştırmaya konu olan manzûm tiyatro eserleri, burada yazar adına göre alfabetik sıralanmıştır. Parantez içinde ise kitap olarak yayımlananların ilk baskı tarihleri, tefrika olarak yayımlananların da ilk tefrika tarihleri verilmiştir.

30. _____, *Lâtife* (1919).

31. _____, *Papağanlar,* (1919).

32. _____, *Nikâhta Kerâmet'*den (1923).

33. Ziya Gökalp, *Alparslan Malazgirt Muharebesi,* (1923).

GİRİŞ

Tezimizin konusunu oluşturan manzûm tiyatronun varlığını ortaya koymadan ve Meşrûtiyet Devri Türk Edebiyatında yayımlanan manzûm tiyatro eserlerini tahlil etmeden önce bu türün başlangıçtan Meşrûtiyet'e kadarki gelişimi hakkında ayrıntılı bir değerlendirmeye ihtiyaç vardır.

1.TİYATRO ve MANZÛM TİYATRONUN DOĞUŞU

1.1.Tiyatro

Tiyatro, bütün güzel sanat dalları içinde, genellikle, en eski sanat dallarından birisi olarak kabul edilir. İsa'dan altı yüz yıl önce, eski Yunan medeniyetinde görülen Diyonizos âyinlerinden ortaya çıkmış bir sanat dalıdır[1]. Tiyatronun ilk şekli olan Yunan tragedyasının bağ bozumu ilâhı olan Diyonizos şerefine yapılan âyinlerle sıkı bir bağı olduğu söylenebilir[2]: *"Yunan şiirinin en karakteristik nevilerinden biri olan* Ditirambos, *Diyonizos âyinlerini kutlamak için kullanılan ilk edebî şekildir.*

Bu şeklin içinde esasen dramatik unsurlar vardı. Bağ bozumu ilâhının çok enteresan ve tamamile trajik olan maceraları da bu kalıba dökülünce ortaya daha ilk adımda kıymetli bir tiyatro şekli"[3] ortaya çıkar. Çünkü Diyonizos Tanrısı için düzenlenen törenlerde okunan dityrambos şarkıları trajedinin kaynağını oluşturur[4].

---

[1] Refik Ahmet SEVENGİL, **Türk Tiyatrosu I Eski Türklerde Dram Sanatı,** Maarif Basımevi, İstanbul 1959, s.3.

[2] Dionysos, Yunan tanrılarından Zeus'un oğlu olarak bilinir. O da Mısır tanrısı Osiris gibi, düşmanları tarafından öldürülmüştür. Canlanmış ve yenilenmiş olarak dünyaya geri dönen Dionysos, bir anlamda kendisi için yapılan temsillerin şefi olarak kabul edilir. *"Asya'nın duyusal mistisizminde, Dionysos kültü çok eski dinsel törenleri sürdürür. Tapınanlar, çılgın bir nöbet içinde tanrılarının etini yer, kanını içerler. Başlangıç döneminde parçalanan kurban insanken zamanla onun yerini simgesel bir hayvan, çoğunlukla teke almıştır. Bu kurban törenini hatırlatan şiir ise 'tragedya', yani 'tekenin türküsü' adını taşıyacaktı."* Robert PIGNARRE, **Tiyatro Tarihi** (Çev.: Pınar KÜR), Gelişim Yayınları, İstanbul 1975, s.15. Özdemir Nutku da Dionysos'un bir başka ismi olarak Bakkhos'u zikreder ve Dionysos'un öldükten sonra, babası Zeus tarafından yeniden dünyaya getirildiğini, böylece onun "iki kez doğan" mânâsına gelen "dityrambos" niteliği kazandığını belirtir. Bu konuda bkz. Özdemir NUTKU, **Dünya Tiyatrosu Tarihi I (Başlangıcından XVIII. Yüzyılın Sonuna Kadar),** Ankara Üniversitesi Dil ve Tarih-Coğrafya Fakültesi Yayınları, Ankara 1971, s.25.

[3] Bedrettin TUNCEL, **Tiyatro Tarihi, C.I.,** İstanbul Devlet Basımevi, İstanbul 1938, s.49-50.

[4] Dionysos tanrısı ve onun anısına düzenlenen törenlerde okunan, aynı zamanda tragedyaya da kaynaklık eden dityrambos şarkıları ile ilgili daha ayrıntılı bilgi için bkz. Friedrich NIETZCHE, **Dionysos ve Dityrambosları** (Çev.: Oruç ARUOBA), Kabalcı Yayınları, İstanbul (Tarihsiz).

Eski Yunan medeniyeti dairesinde, tiyatro türünde ortaya konan ilk eserler, aynı zamanda trajedi türünde eserlerdir. Dolayısıyla tiyatronun trajedi türü ile birlikte başladığı söylenebilir; bu anlamda "trajedi" ile "tiyatro" sözcüğü eşanlamlı ama farklı iki kullanımdır[5]. Tiyatro, hemen hemen insanlık kadar eski bir ritüeldir. O, yukarıda da belirttiğimiz gibi, şarap Tanrısı Diyonizos için düzenlenen dinî âyinlerden doğmuş ve bu âyin çevresinde ortaya konan trajediler, tiyatroya kaynaklık etmiştir[6]. Ancak özellikle 20. yüzyılda tarih ve arkeoloji gibi diğer bazı bilim dallarında ilerleme kaydedilmesiyle birlikte, Eski Yunan'dan önce de tiyatronun var olduğu, eski Mısır'da, Hindistan'da ve Çin'de tiyatro örneklerine tesadüf edildiği bugün bilinen bir gerçektir[7]. Bununla birlikte, Yunan medeniyetine ve tiyatrosuna kaynaklık eden başka kültürlerin varlığı da artık bilgilerimiz arasındadır. Örneğin, Anadolu'ya Orta Asya'dan göç etmiş Türkler olarak tanımlanan Etilerin, ziraat âyinleri sırasında üzümü kullandıkları, Yunanistan'a sonradan göç ettiği ifade edilen, hattâ bir piyeste Helen ülkesine Anadolu'dan geldiğini bizzat söyleyen Diyonizos'un da Etilerin bu âdetlerinden etkilenmiş olabileceği, dolayısıyla Yunan tiyatrosunun kaynağı olarak gösterilen şarap ve üzüm âyinlerinin Etilerin tesiriyle de gelişme göstermiş olabileceği düşünülebilir[8].

Yunan tiyatrosunun gelişmiş bir tiyatro olduğu düşünüldüğünde, bu tiyatrodan çok daha önceki dönemler için de tiyatronun varlığından söz etmek gerekir. Tüm tiyatronun ilhâm kaynağı olarak kabul edilen Diyonizos'un yalnız olmadığı, *"Dionysos'tan önce, ölümü, yeniden doğuşu törenlerle anılan daha başka tanrılar da olduğu"* bilinmektedir. Bu yüzden *"Yunan trajedisinin kaynağı Dionysos*

---

[5] Refik Ahmet SEVENGİL, **Türk Tiyatrosu I Eski Türklerde Dram Sanatı,** s.3. Seyit Kemal Karaalioğlu da *Ansiklopedik Edebiyat Sözlüğü*'nün "tiyatro" maddesinde, tiyatronun insanlık kadar eski olduğunu belirtmekle beraber, tiyatronun doğuşunu inceleyenlerin, eski Yunan'da şarap tanrısı Diyonizos şerefine yapılan âyinleri tiyatronun başlangıcı olarak kabul ettiklerini belirtir. Seyit Kemal KARAALİOĞLU, **Ansiklopedik Edebiyat Sözlüğü,** "Tiyatro" maddesi, İnkılâp ve Aka Kitabevleri, İstanbul 1983, s.805.

[6] Seyit Kemal KARAALİOĞLU, **a.g.e.,** s.805.

[7] Memet FUAT, **Tiyatro Tarihi,** MSM Yayınları, İstanbul (Tarihsiz), s.4-5.

[8] Refik Ahmet SEVENGİL, **a.g.e.,** s.11-15. Bu konuda daha ayrıntılı bilgi için bkz. Metin AND, **Dionisos ve Anadolu Köylüsü,** Elif Yayınları, İstanbul 1962. Ayrıca bkz. Robert PIGNARRE, **a.g.e.,** s.40, 42; Yılmaz ÇOLPAN, **Japon ve Çin Tiyatrosu,** İzlem Yayınları, İstanbul 1964, 108 s.

ya da Osiris törenleri gibi törenlerde değil, tanrılaşmamış kahramanlar için yapılan törenlerde aranmalı." [9] dır.

Friedrich Nietzsche (1844-1900) ise, tragedyayı Yunan kültürünün anahtarı olarak kabul eder ve onu sadece Yunan tiyatrosunun değil, tüm Yunan medeniyetinin temeli olarak gösterir. Böylece şarap Tanrısı Diyonizos için yapılan törenlerin tiyatroya kaynaklık ettiği yolundaki genel yargıya *"Yunan kültürünün anahtarı tragedyadır. Tragedya'nın ilk tanrısı ise, değişmelerin ve ışığa kavuşmak isteyen ölülerin tanrısı olan Dionysos'tur."*[10] diyerek destek verir.

Tiyatro sanatının, dünyanın çeşitli bölgelerinde tabiatla ilgili törenlerden doğduğu ve geliştiği görüşü, günümüzde de geçerliliğini koruyan bir görüştür[11]. Eski Yunan'daki dinî içerikli Diyonizos âyinleri, tiyatronun doğuşuna kaynaklık etmesi bakımından ciddî bir önem taşır. *"Bu törenlerin, toplumların gelişimleri ve değişimleri ile zamanla işlevlik özelliklerini kaybetmeleri, zaten bünyelerinde var olan illüzyon, taklit, müzik ve dans unsurlarıyla 'anlık', 'geçici' ve 'dinî tören' boyutundan 'ideal', 'sürekli-kalıcı' ve 'temsil' boyutuna yükselerek 'sanat' sahasına adım atmaları, toplu gösteri niteliğinden 'bireysel' temsil aşamasına geçmeleri, dolayısıyla sembolik kahraman ve hikâye kurgularıyla donanarak mitleşmeleri, oradan da çeşitlenerek;* 'hayatın imgesinin yeniden üretilmesi' *demek olan 'edebiyat'a dahil olmaları bu süreci özetler. Bu inanç ve ritüeller, biçim, muhteva ve klişe terimlerle Klasik Yunan tragedyası ve komedyasını hazırlar"*[12]. Böylece Eski Yunan Edebiyatında, epik şiire, trajediye, komediye ve dolayısıyla tiyatro sanatına ilhâm kaynağı olarak mitolojinin öne çıktığı söylenebilir[13].

Ritüellerin tiyatroya kaynaklık ettiği görüşü, çok yaygın bir görüş olmakla birlikte, tiyatroyu doğuran unsurlar arasında tek neden olamaz. Bu yüzden bazı kuramcılar, tiyatronun kökenini öykü anlatıcılığında aramışlar ve tiyatro sanatını

---

[9] Memet FUAT, **a.g.e.**, s.32.
[10] Friedrich NİETZSCHE, **Müziğin Özünden Tragedya'nın Doğuşu,** (Çev.: İsmet Zeki EYÜBOĞLU), Ataç Kitabevi Yayınları, İstanbul 1965, s.
[11] **a.g.e.,** s.1.
[12] **a.g.e.,** s.1.
[13] Ayşe ULUSOY, **Şiirli ve Manzum Türk Tiyatrosunun Doğuşu (1866-1908),** (Yayımlanmamış Doktora Tezi), (Dan.: Sadık TURAL), Gazi Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Ankara 2003, s.4.

insanda var olan öykü anlatma içgüdüsü üzerine kurgulamışlardır[14]. Tiyatronun dinlerden dahi eski bir sanat dalı olduğunu iddia eden görüş sahipleri, öykü anlatıcılığında aradıkları tiyatronun kaynağını sadece eski Yunan medeniyetinde sınırlamak yerine, daha geniş bir alana yayarlar ve eski Yunan medeniyetinin de kaynağı olarak kabul edilen Mısır, Babil, Anadolu, Trakya ve Kıbrıs gibi bölgeleri de söz konusu ederler[15].

1.2. Manzûm Tiyatronun Doğuşu

Çalışmamızın ana konusunu oluşturacak olan "manzûm tiyatro" türünün ve manzûm tiyatro edebiyatının doğuşunu tespit edebilmek için tiyatro kavramının doğduğu yere, eski Yunan Edebiyatına bakmak bir zorunluluktur. Çünkü tiyatro sanatı dinî tören ve âyinlerden ortaya çıkmakla birlikte, esas itibariyle "manzûm" olarak doğmuş bir sanat dalıdır. Çünkü tiyatronun ilk hâli "şiirli" ya da "manzûm"dur[16]. Tiyatro sanatının ilk edebî ürünü ve manzûm tiyatronun da ilk hâli olan tragedyalar, İsa'dan altı yüz yıl önce eski Yunan'da görülen tiyatro türü ile birlikte ortaya çıkarlar ve temel özelliklerini bu dönemde kazanırlar: *"Tragedya da, komedya da İ.Ö. V. Yüzyılda Atina'da gelişmiştir. Kültür ve sanatın koruyucusu olan Peisistratus, Dionysos şenliklerinde tragedya yarışmalarını başlatmış"*[17], böylelikle bu türün yaygınlık kazanması sağlanmıştır. Bu dönemde yazılan trajedilerin, bu türün yerleşmesini ve kesin kurallara sahip olmasını sağladığı söylenebilir.

İlk dönemlerde "tiyatro" kelimesiyle eş anlamlı olarak kullanılan tragedya ya da bir başka ifadeyle trajedi[18], *"şiir tarzında yazılmış, kaderin kurbanı olan insanı*

---

[14] Oscar G. BROCKETT, **Tiyatro Tarihi,** Dost Kitabevi Yayınları, Ankara 2000, s.19.

[15] Memet FUAT, **Tiyatro Tarihi Başlangıcından Bugüne Türk ve Dünya,** Varlık Yayınları, İstanbul 1970, s.5-6.

[16] Cevat Çapan, *Değişen Tiyatro* isimli kitabında tiyatronun "manzûm" oluşu ile ilgili şunları ifade eder: *"Tiyatro sanatının tarih içindeki en parlak dönemlerine baktığımız zaman İ.Ö. beşinci yüzyıldaki Yunan tragedya ve komedyasının, on altıncı yüzyıl sonu ve on yedinci yüzyıl başlangıcında İngiltere'deki Elizabeth çağı tiyatrosunun, aşağı yukarı aynı yıllardaki İspanyol tiyatrosunun 'Altın Çağı'nın, on yedinci yüzyıldaki neo-klasik Fransız tragedyasının koşuk dilini kullandığını görürüz."* Cevat ÇAPAN, **Değişen Tiyatro: İngiliz Tiyatrosunda Düzyazıya Geçiş,** İstanbul Üniversitesi Edebiyat Fakültesi Yayınları, İstanbul 1972, s.9. Burada yazarın "koşuk" ifadesini o dönemdeki Türk Dil Kurumu'nun dil anlayışına da uygun olarak, "nazım" kelimesi karşılığında kullandığını söylemeliyiz.

[17] Sevda ŞENER, **Dünden Bugüne Tiyatro Düşüncesi,** Dost Kitabevi, Ankara 2000, s.16.

[18] Joachim LATACZ, **Antik Yunan Tragedyaları (Tüm Oyunlar Tarihçe-İnceleme-Yorum),** Türkçesi:Yılmaz ONAY, Mitos-Boyut Yayınları, İstanbul 2006, s.11.

*hem kader karşısında azametli hem de ıstırap çekerken üstün tutan olaylarla örülü yüksek bir oyun türü"*dür[19]. Kelime anlamı olarak, eski Yunancada "keçi şarkısı" diye ifade edilen tragedyanın kaynakları ile ilgili bilgiler sınırlıdır[20]. Tragedyanın sözlük anlamı,*"Ciddi ve hüzün verici karakterlerden kurulu ve sonu kötü biten bir dramatik yapıt."*[21] demektir. Ancak bu tanımın oldukça dar kapsamlı ve yetersiz olduğu da vurgulanmalıdır. Çünkü tragedyaların sonunda genelde ölümün var olduğu bilinse de her ölüm trajik olmayabilir, dolayısıyla olayın trajik olarak nitelenebilmesi için seyirciler ya da okuyucular üzerinde tiz bir heyecan, acıma ve korku hissi uyandırması gerekir.

Tiyatro edebiyatının bir türü olarak tragedyanın ilk olarak Aiskhülos'ta (İ.Ö.525-İ.Ö.456) görüldüğü ifade edilirken bu oyunun adının en baştan beri aynı olduğu, her zaman "tragedya" kelimesi ile anıldığı belirtilir: *"Öyleyse* trag-odia *sözcüğünü bir inceleyelim! Sözcük,* trag *ve* odia *gibi iki bileşenden meydana geliyor. İlkini şimdilik bir yana bırakalım. İkinci bileşen olan* odia, *'şarkı' anlamına geliyor. Oysa* tragodia *sözcüğünün ifade ettiği anlam, bizim ulaşabildiğimiz en eski belgelerde bile salt şarkı'dan ibaret değildir. Bunun çok fazlasıdır. Şarkı, tragedya'nın bir parçasıdır yalnızca. Demek ki, olgunun gelişimi içinde nesne ile onun adı, yani kavram ile içeriği, birbirinden uzaklaşmış oluyor. Öte yandan, nesne, adını alırken ikisi henüz özdeşti, yani başlangıçta, 'tragedya' dediğimiz şey bir 'şarkı'ydı. Ama bakıp görebildiğimiz süre içinde, yani 5. y.y. ve izleyen y.y.larda salt şarkı'nın çok ötesine geçtiğine göre, başlangıçtaki nesne büyüyüp genişlemiş, 'salt şarkı' iken buna başka ögeler de katılmış olmalı."*[22]

---

[19] **Türk Dili ve Edebiyatı Ansiklopedisi,** "Trajedi, tragedya" maddesi, Dergâh Yayınları, C.8, İstanbul 1998, s.375.

[20] *Ana Britanicca*'da trajedi maddesinin altında şu bilgilere yer verilmiştir: *"(Yunancada* tragoidia: *'keçi şarkısı') bir kahramanın yaşadığı kederli ya da korkunç olayları ve kahramanın kaçınılmaz yenilgisini ciddi ve yüceltilmiş bir dille anlatan sahne yapıtı."* Ansiklopedinin bu maddesinde "keçi şarkısı" ifadesine de bir açıklık getirilmeye çalışılmış ve eski Yunan'da yapılan tiyatro yarışmalarından sonra verilen ödüllerin keçi olması, aynı zamanda temsilde yer alan oyuncuların teke kıyafeti giymeleri bu duruma bir izah getirmek için kullanılmıştır. (**Ana Britanicca,** "Trajedi" maddesi, C.21, The University of Chicago, s.148 – 150.) *Gösterim Terimleri Sözlüğü*'nde de *tragoy* maddesi için, *"ilk dönemde yazılan antik tragedyalardaki koroda bulunan sanatçıların giydikleri teke derisinden giysi"* açıklaması getirilmiştir. Bkz. **Gösterim Terimleri Sözlüğü,** "Tragoy" maddesi, Türk Dil Kurumu Yayınları, Ankara 1983, s.143.

[21] Özdemir NUTKU, **Dram Sanatı,** Dokuz Eylül Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Yayınları, İzmir 1983, s.11.

[22] Joachim LATACZ, **a.g.e.,** s.43-44.

Tragedya sözcüğünün etimolojisi üzerinde bilgi veren kaynaklar, sözcüğü ikiye ayırırlar ve önce sözcüğün "odia" bileşeninin anlamını verirler. Bu bileşenin daha çok "şarkı" anlamına geldiğini ve buradan da tragedya içindeki "koro" unsuruna ulaşılabileceği ifade edildikten sonra, diğer bileşene, yani "trag" ya da "tragos" bileşenine değinilir. "Trag"ın kelime anlamı olarak eski Yunancada "keçi, teke" gibi bir anlama karşılık geldiğini belirten kaynaklar, bu etimolojik değerlendirmeden hareketle, tragedyayla ilgili doğru bir saptamaya varılamayacağını söylerler[23] ve bu konuda Aristo'nun *Poetika'*sına başvurulması gerektiğini ifade ederler[24].

Tiyatro sanatına, dolayısıyla tragedya türüne ilişkin en eski ve kapsamlı teorik eser Aristo'nun (İ.Ö.384-İ.Ö.322) *Poetika*'sıdır[25]. Tiyatro sanatının Aristo'dan daha önce doğduğu söylense de bu sanata ilişkin en kapsamlı kuramsal bilgiler *Poetika'*da yer alır. Aristo, eserinde, kendisinden önce doğan ve gelişme gösteren tiyatroyu "tragedya" kavramı ile birlikte ifade eder ve onun gelişim süreci ile ilgili olarak: *"Böylece tragedya, varılan her bir gelişme basamağının yetkinleştirilmesiyle yavaş yavaş biçim kazandı."*[26] der. Poetika'sında tragedya yazarlarından da bahseden Aristo, bu yazarların tragedya türünü çeşitli şekillerde etkilediklerini ve olgunlaştırdıklarını *"Aiskhylos, oyuncuların sayısını birden ikiye çıkardığı gibi, koronun yapıttaki payını da azaltarak baş rolü dialog'a bıraktı. Sophokles, oyuncu sayısını üçe yükselttiği gibi, sahne dekorasyonu'nu da tragedya'ya soktu. [Bir başka gelişme basamağını da] dar çevreli öyküden uygun genişlikte olan bir öyküye geçiş oluşturur. Dil de kendisinden doğmuş olduğu satyr oyununun kaba dilinden kurtulduktan sonra ancak büyüklüğe ve yüceliğe ulaştı; mısra ölçüsünde de [trokhaik] tetrametre'nin yerini [jambik] trimetre aldı. Başlangıçta tetrametre*

[23] Halbuki birçok kuramcı, bu etimolojik değerlendirme üzerinden hareket etmekte ve tragedya sözcüğü için "keçi şarkısı" ifadesini rahatlıkla kullanabilmektedir.
[24] Burada Refik Ahmet Sevengil'in bir tespiti aktarılabilir. Sevengil, *Türk Tiyatrosu I Eski Türklerde Dram Sanatı* adlı eserinde, Diyonizos şenliklerini kutlamak maksadıyla temsiller düzenleyen eski Yunanlıların, temsiller esnasında teke derisi giydiklerini, Yunancada Tragoi sözcüğünün de bu anlama geldiğini ifade etmektedir. Refik Ahmet Sevengil, bu nedenle temsil içinde bulunan koroya "Trajikos koros" adı verildiğini, oyunlarına da "Tragodiya", yani Tragsoların şarkısı denildiğini söyler ve trajedi kelimesinin buradan ortaya çıktığını iddia eder. Bu konuda ayrıntılı bilgi için bkz. Refik Ahmet SEVENGİL, **a.g.e.,** s.3.
[25] Aristoteles, **Poetika,** (Çev.: İsmail TUNALI), Remzi Kitabevi, İstanbul 2001. Sevda Şener de tiyatroya dair ilk kuramsal düşüncelerin Antik Yunan'da filizlendiğini ifade eder ve *Poetika'*yı bu anlamda bir ilk eser olarak kabul eder. Sevda ŞENER, **Dünden Bugüne Tiyatro Düşüncesi,** s.15.
[26] Aristoteles, **a.g.e.,** s.18.

kullanılıyordu, çünkü tragik şiir satyr oyununa ve dansa yakındı. Fakat [tragik] stil nasıl geliştiyse, aynı şekilde ona uygun bir mısra ölçüsü de kendiliğinden ortaya çıktı. Çünkü, bütün ölçüler arasında jambik ölçü, konuşma tonuna en uygun olanıdır. Gündelik konuşmalarımız içinde jambik [titremetre'leri] sık sık kullanmamız bunun doğru olduğunu gösterir."[27] diyerek anlatır. Tragedyaların korku ve acımaya yönelik eylemleri taklit etmesi gerektiğini belirten Aristo, bu sanatın özelliğinin korku ve acıma duygularını uyandırmak olduğunu ifade eder[28]. Ona göre, tragedya ödevini epos gibi metniyle de yapabilir. Yani sahneye konmadan, oynanmadan da bir edebî metin olarak istediği etkiyi uyandırabilmesi mümkündür[29]. Tragedyanın sahneye konmasının şiir sanatından çok, bir rejisörlük meselesi olduğuna dikkati çeken Aristo, bu noktada, verilmek istenen mesajın salt eser metni ile de verilebileceğini kaydeder[30]. Aristo, eserinde "tragedya"ya ilişkin kuramsal bilgiler verirken, bu türü diğerleri ile de karşılaştırmayı ihmâl etmez. Özellikle komedya ve epos türleriyle yaptığı karşılaştırmalı değerlendirmeler dikkat çekicidir. Tragedyanın ağır başlı konuları vezinli sözlerle işlediğini, onun bu tarafıyla eposla benzeştiğini söyleyen Aristo, epik şiirin sahip olduğu her şeyin aynı zamanda tragedyada var olduğunu, ancak tragedyanın sahip olduğu tüm unsurların epik şiirde bulunmadığına: *"O halde tragedya, ahlaksal bakımdan ağır başlı, başı ve sonu olan, belli bir uzunluğu bulunan bir eylemin taklididir; sanatça güzelleştirilmiş bir dili vardır; içine aldığı her bölüm için özel araçlar kullanır; eylemde bulunan kişilerce temsil edilir. Bu bakımdan tragedya, salt bir öykü [mythos] değildir. 'Tragedyanın ödevi, uyandırdığı acıma ve korku duygularıyla ruhu tutkulardan temizlemektir' (katharsis). 'Sanatça güzelleştirilmiş dil' deyince, harmoniyi, yani şarkı ve mısra ölçüsünü içine olan bir dili anlıyorum. 'Her bölüm için özel araçlar kullanır' deyince de, kimi bölümlerde yalnız ölçünün, kimi bölümlerde ise aynı zamanda müzik ile şarkının kullanılmasını anlıyorum.*

Tragedya denen bu taklit, eylem halindeki kişilerce oynandığına göre, zorunlu olarak ilk planda göz önünde bulundurulması gereken şey, dekoration'dur; nitekim, dekoration, tragedyanın bir öğesidir. Bundan sonra müzik ve dil gelir.

---

[27] **a.g.e.,** s.18-19.
[28] **a.g.e.,** s.36-37.
[29] Aristo'nun bu görüşü, Türk Edebiyatında daha çok Abdülhak Hâmid'in trajedilerinde karşılık bulur. İleriki bölümlerde de görüleceği gibi, Hâmid'in trajedileri oynanmaktan çok okunmak içindir.
[30] Aristoteles, **a.g.e.,** s.26, 85.

Bunlar, taklidin kendileriyle yapıldığı araçlardır. Burada dil deyince, sözcüklerin ölçüye (vezin) sokulmuş bir düzenini, müzik deyince de herkesin bununla anladığı şeyi anlıyorum."[31] diyerek dikkati çeker.

Tiyatro ve dolayısıyla tragedya hakkında ilk kuramsal bilgileri veren *Poetika'*ya bakıldığında, Aristo'nun tragedya sanatına karşı bütünlükçü bir tutum takındığı ve bu türü bir bütün olarak ele alıp başka türlerle, örneğin komedya ve epos türleriyle mukayeseli olarak değerlendirdiğini görürüz. Tiyatro türünün ortaya çıkmasından yaklaşık iki yüz yıl sonra yazılmış olan *Poetika'*da Aristo, tragedya türünü, gelişimini tamamlamış bir tür olarak görür ve öylece değerlendir: *"Belli ki Aristoteles, tragedyanın gelişim öyküsünü, kendi kendini tamamlayan bir süreç olarak vermiş. Bu ne demektir? 'Tragedya' olgusunu bir bitki olarak görüyor. Bitkide çeşitli organlar nasıl tohumdan birbiri ardına oluşursa tragedyada da öyledir."*[32] Aristo'nun tragedya türünü doğaçlamaya dayandırdığı, yani tragedyanın "tohum evresi" olarak "doğaçlama"yı gördüğü anlaşılır. Daha önce de bu türün Dithyrambos şarkılarından doğduğunu ifade ederken ağır bir gelişim süreci içerisinde son hâlini alabildiğini ifade etmiştik[33].

Bu tür Bizans dönemine gelinceye kadar ciddî bir gelişim süreci geçirir ve olgunluk döneminin tamamlar: *"Daha imparatorluk çağında bir tragedya oyuncusu bütün temsilin ancak bir kesimini kendi oynardı. Daha o çağlarda tragedya bölümlere ayrılmıştı. Plutarkhos'tan tragedyanın lirik bölümünün sahnede oynandığını biliyoruz; yani koro ile oyuncular arasında karşılıklı şarkı söyleme bölümü. Bununla da tragedyanın ayrı ayrı bölümlerinin (sözleşme-lirik şarkı) birbirlerine paralel yaşamış oldukları doğrulanmış oluyor."*[34]

1.3. Bir Manzûm Tiyatro Çeşidi Olarak Tragedyanın Özellikleri

Tragedya türü, korku ve acımaya yönelik hisleri uyandırmayı amaçlayan bir tiyatro türüdür ve başlıca nitelikleri *"Manzum olarak yazılır, kanlı, çirkin, korkunç*

[31] **a.g.e.,** s.22.
[32] Joachim LATACZ, **a.g.e.,** s.46.
[33] Sevda ŞENER, **a.g.e,** s.27.
[34] Tragedya türünün Bizans dönemindeki gelişimi hakkında ayrıntılı bilgi için bkz. Metin AND, **Bizans Tiyatrosu,** Forum Yayınları, Ankara 1962, s.154.

sahneler seyircinin gözü önünde değil de, dışarıda cereyan eder, sahnede habercilere hikâye ettirilir; kaba sayılabilecek sözlere yer verilmez; en yüksek üslûpla yazılır"[35] şeklinde sıralanabilir.

"Konusunu tarihten ve mitologyadan alır. Kahramanlar seçkin ve olağanüstü kişilerdir. 'Üç birlik' kuralına uyar. Klâsik bir dil ve üslûp anlayışı ile manzum olarak yazılır. Beş bölümdür. İçinde koro vardır. Aralıksız oynanır."[36] şeklinde tanımlanan tragedyaların edebî bir tür olarak belirgin bir özelliği de *"2500 yıl önce Yunanlılar tarafından ortaya getirildiğinden bu yana hiç değişmeksizin hep tiyatro oyunu diye"* adlandırılması ve *"okunmak üzere değil, işitilmek ve seyredilmek üzere"* meydana getirilmiş olmasıdır. *"Burada seyredilmek kavramı daha da önemlidir",* çünkü trajediyi *"tüm öteki edebiyat türlerinden ayıran"*[37] temel öğe budur.

Tragedya türü ile ilgili ilk kuramsal bilgileri veren Aristo, *Poetika* isimli eserinde bu türün edebî metinlerinin özellikleri hakkında da oldukça detaylı bilgiler verir: *"Aiskhylos, oyuncuların sayısını birden ikiye çıkardığı gibi, koronun yapıttaki payını da azaltarak baş rolü dialog'a bıraktı. Sophokles, oyuncu sayısını üçe yükselttiği gibi, sahne dekorasyonu'nu da tragedya'ya soktu. [Bir başka gelişme basamağını da] dar çevreli öyküden uygun genişlikte olan bir öyküye geçiş oluşturur. Dil de kendisinden doğmuş olduğu satyr oyununun kaba dilinden kurtulduktan sonra ancak büyüklüğe ve yüceliğe ulaştı; mısra ölçüsünde de [trokhaik] tetrametre'nin yerini [jambik] trimetre aldı. Başlangıçta tetrametre kullanılıyordu, çünkü tragik şiir satyr oyununa ve dansa yakındı. Fakat [tragik] stil nasıl geliştiyse, aynı şekilde ona uygun bir mısra ölçüsü de kendiliğinden ortaya çıktı. Çünkü, bütün ölçüler arasında jambik ölçü, konuşma tonuna en uygun olanıdır. Gündelik konuşmalarımız içinde jambik [titremetre'leri] sık sık kullanmamız bunun doğru olduğunu gösterir."*[38] Aristo'nun, kendisinden önce tragedya türünde yazılmış eserleri incelediği ve daha sonra bazı değerlendirmelerde bulunduğu anlaşılır. Tragedya türü içerisindeki oyuncu sayısının zaman içinde arttığını, ancak bu arada

[35]Seyit Kemal KARAALİOĞLU, **a.g.e.**, "Trajedi" maddesi, s.813-814.
[36] L. Sami AKALIN, **Edebiyat Terimleri Sözlüğü,** "Tragedya" maddesi, Varlık Yayınları, İstanbul 1984, s.285.
[37] Joachim LATACZ, **a.g.e.,** s.11-12.
[38]**a.g.e.,** s.18-19.

önemli unsurlardan biri olan "koro"nun önem kaybettiğini ifade eden Aristo, kullanılan dil, ölçü ve âhenge dâir diğer hususlarda da bilgiler aktarır. Aristo, eserinde tragedyaya ilişkin unsurları sıralarken müzik ve ölçüye öncelik verir, bunları dekor ile birlikte zikreder. Aristo'ya göre tragedyada dört dış öğe bulunur. Bunlar, *prolog*[39], *episod'lar*[40], *exodos*[41] ve *koro şarkısı*[42] olarak isimlendirir[43]. Aynı zamanda dört tür tragedyanın varlığından bahseden Aristo'nun, bunları "karmaşık tragedya", "acılı bir eylemi kapsayan patetik tragedya", "karakter betimlemesine dayanan etik tragedya" ve "yalın tragedya" olarak isimlendirdiği görülür[44]. Değerlendirmelerinin sonunda tragedya türünün eposa karşı açık bir üstünlüğü olduğunu savunan Aristo, tragedyanın metinle (dramatik etki uyandırabilen güçlü şiirle) sağladığı üstünlüğü, "dekor" ve "vezin" gibi iki yardımcı unsurun yarattığı canlı bir hoşlanma duygusu ve sahnelenme imkânıyla pekiştirdiğini, dolayısıyla tragedya türünün bu noktada, sanatın hedeflediği "güzellik" duygusuna ulaşabildiğini de ifade eder[45].

Tragedya türüne ilişkin verilen kuramsal bilgilerin içinde en önemlilerinden birisi de "üç birlik" kuralıdır. Bir olayın belirli bir yerde, belirli bir zaman içerisinde ve belirli bir olay çatısı altında gerçekleşmesi, tragedya tanımında öncelikli unsurlardandır. Tarihî süreç içerisinde bunlardan birine daha çok önem verilip diğerlerinin geri plâna düşürüldüğü görülmüşse de genel olarak tüm tragedyalarda aranan özelliklerin başında "üç birlik" kuralı gelir[46]. Eski Yunan tiyatrosunda gelişip özellikle Fransızların klâsik tiyatrosunda kesin bir kural hâline gelen "üç birlik"

---

[39] Başlangıç anlamına gelir. Koronun sahneye gelmesinden önce söylenen bölüme verilen ad. Bir kişi tarafından ve oyuna hazırlık olması bakımından yapılan açıklamaların genel adı olarak da ifade edilebilir. Bkz. Özdemir NUTKU, **Dünya Tiyatrosu Tarihi Cilt I,** s.33.

[40] "Epeisodion" şeklinde de yazılır. Koronun söylediği şarkıların arasındaki bölümlerdir ve bir süre sonra her oyunda üç tane olması kural hâline gelmiştir. Bkz. **a.g.e.**, s.33.

[41] Tragedyanın bitişi olarak tanımlanmaktadır. Bkz. **a.g.e.,** s.33.

[42] Özdemir Nutku, koro şarkısı olarak iki türden bahsetmektedir. Koronun sahneye gelirken söylediği şarkılara "parodos", episodlar arasında söylenen şarkılara da "stasima" ismi verilmektedir. Tragedyaların kuvvetli bir dinî hava taşıdığı düşünüldüğünde, koronun tragedya içindeki önemli görevlerinden birisinin var olan dinî havayı yoğunlaştırmak ve bu havanın seyirciler üzerindeki etkisini artırmak olduğu da söylenebilir. Bkz. **a.g.e.,** s.33-34. Daha sonraları, tragedya içindeki bu koronun varlığını koruduğu ve birçok eserde koroya rastlandığı bilinmektedir. Hattâ müzikli oyun türünde de koronun etkisi olduğu açıktır.

[43] Aristoteles, **a.g.e.,** s.36.

[44] **a.g.e.,** s.52.

[45] **a.g.e.,** s.85-86.

[46] Meselâ burada bir örnek olması için Victor Hugo'nun zaman birliğinden çok mekân birliğine önem verdiği ifade edilebilir. Bkz. Seyit Kemal KARAALİOĞLU, **a.g.e.,** s.813-814.

hakkında, Nâmık Kemal de değerlendirmelerde bulunur ve bu kuralın özellikle Fransız tragedya yazarları tarafından çok önemsendiğini ifade eder: *"Birinci tarzda müellif için bir takım şartlar esir olmak lâzım gelir. Bu şartlardan biri (konu birliği) denilen kayıttır ki, tiyatro tasvirlerinde konunun cereyan şeklinde doğrudan doğruya lüzumlu olmıyan her türlü engelden ve hatta her çeşit kelimeden tamamen sakınma zorunluluğudur.*

İkincisi (zaman birliği) dedikleri tasavvurdur ki, anlatılan hikâyenin cereyanı müddetince yirmi dört saatten fazla zamana ihtiyaç göstermeme zaruretidir.

Üçüncüsü (mekân birliği) dedikleri yer darlığının doğurduğu ızdırabtır. Olayı mücerred bir odada vukû bulmuş göstermek mecburiyetidir.

Bu kaideler vaktiyle Fransanın en meşhur şairleri tarafından kabul olunmuş bulunduğundan oyunun sonunda ortaya çıkan eksiklikleri dahi büyük tendikçiler ve bir kısım edibler kusur olarak görmezlerdi. Hattâ bu kaidelerin yokluğu halinde oyunun tabiîlikten çıkacağını ve insanın kendini bir gerçek olay seyrindeymiş gibi tahayyül edemiyeceğini iddia etmişlerdir."[47] Bu değerlendirmelere rağmen Nâmık Kemal, "üç birlik" kuralının zorunluluğuna inanmaz ve bu kuralın ihlâl edilebileceğini ifade eder: *"Halbuki oyunu tabiîlikten çıkaran ve tahayyülü kıracak şey bu üç şartın varlığıdır."*[48]

Kendine özgü özellikleri nedeniyle sahnelenmesi güç olarak değerlendirilen tragedyaların sahneye konmasının ayrı bir mesele olduğu görülmüşse de bu konuda bazı tartışmalar da yaşanır: *"Bir tür olarak tragedya, 2500 yıl önce Yunanlılar tarafından ortaya getirildiğinden bu yana hiç değişmeksizin hep tiyatro oyunu diye nitelenmiştir. Yani daha başlangıcında, okunmak üzere değil, işitilmek ve seyredilmek üzere yapılmıştır. Burada seyredilmek kavramı daha da önemlidir, çünkü tüm öteki edebiyat türlerinden ayıran ögedir bu."*[49] Ancak Aristo, bu türün öncelikli görevinin kendisine amaç edindiği şekilde korku ve acıma hissi uyandırmak

[47] Namık Kemal, **Celâleddin Harzemşah,** (Haz.: Hüseyin AYAN),Hareket Yayınları, İstanbul 1969, s.19-20.
[48] **a.g.e.,** s.20.
[49] Joachim LATACZ, **a.g.e.,** s.11-12.

olduğunu, bunu da metniyle yapacağını ifade eder. Böylelikle tragedyaların sahnelenmesi meselesinin ayrıca düşünülmesi gerektiğini ifade etmiş olur.

Türk Tiyatro Edebiyatı hakkında bilgi veren çalışmalar da Batı kaynaklı bir tür olan tragedya hakkında, *"konusunu tarihin ve efsanenin ünlü kişilerinden seçen, belirli kural ve ölçülere göre yazılan dramatik manzum tiyatro eseri"* tanımlamasını yaparlar ve bu tür hakkındaki değerlendirmelerinde belirli kural ve ölçülere uyulması gerektiğini ifade ederler[50]. Tragedya türünün kendisine özgü kuralları olduğunu belirten araştırmacılar, bu türün beş perdelik bir tiyatro oyunu olduğunu ifade ettikten başka, beş perde kuralının özellikle Yunan tiyatrosu sonrasında, Fransız klâsikleri çağında kesinleştiğini belirtirler. Yine bu çalışmalarda Yunan tragedyalarının konuları olarak mitolojiden ve Homeros destanlarından bahsedilir. 17. yüzyıl Fransız tragedya yazarları ise, bu konuların dışında Latin, İspanyol ve Osmanlı tarihlerinden de konular almışlardır. Tragedyaların destanlar gibi daima geçmişte yaşanan olayları konu edindiklerini; zaten bu türe, eser, kişiler ve üslûp bakımından destanların sahneye konulması gözüyle bakılabileceğini ifade edenler de vardır[51].

Tragedyaların biçim özelliklerinden başka konuları ve beslendikleri kaynaklar konusunda da çeşitli fikirler vardır. Bu konuda öne çıkanlar daha çok tarihî olaylar ve efsanelerdir: *"Kendisinden sonra gelen yazarların bitmez tükenmez hazinesi olan Homeros efsaneleri güzel bir üslûp içinde tekrarlanmıştı. Ancak dram sanatı, bu efsanelerden yepyeni bir biçimde esinlendi. Efsaneler geleneksel bir süsleme sanatı gibi, tekrarlanmanın batağına tam düşecekken, dram sanatı bu efsanelere yeni bir soluk getirdi ve geniş bir ufuk açtı. Çünkü efsanelerde idealize edilerek ya da süslenerek anlatılan olaylar ve bu olayların içindeki kahramanlar, dram sanatı yoluyla Atina halkının özelliği ve tavrı oluverdi; efsaneler yoluyla önemli gerçekler üzerinde duruldu."*[52]

[50] Niyazi AKI, **Türk Tiyatro Edebiyatı Tarihi,** Dergâh Yayınları, İstanbul 1989, s.93.
[51] Ahmet KABAKLI, **Türk Edebiyatı I,** Türk Edebiyatı Vakfı Yayınları, İstanbul (Tarihsiz), s.414.
[52] **a.g.e.,** s.32.

1.4. İlk Tragedya Yazarları

Tragedya türünün doğduğu yer olan Eski Yunan'da, yazdığı eserler kaybolmadan bugüne kadar ulaşabilen en eski üç büyük tragedya yazarı, Sophokles (İ.Ö.495-İ.Ö.406), Aiskhylos (İ.Ö.525-İ.Ö.456) ve Euripides'tir (İ.Ö.480-İ.Ö.406). Aristo, tragedya ile ilgili en geniş bilgileri veren eseri *Poetika'*yı yazmadan önce bu üç büyük tragedya yazarının ve belki de eserleri bugüne ulaşmamış diğer Yunanlı tragedya yazarlarının eserlerini görmüş ve söz konusu kitabını bundan sonra yazmıştır. Aristo, eserinde bu tragedya yazarlarından bahseder ve onların tragedya türü üzerinde yaptıkları değişiklikleri anlatır: *"Aiskhylos, oyuncuların sayısını birden ikiye çıkardığı gibi, koronun yapıttaki payını da azaltarak baş rolü dialog'a bıraktı. Sophokles, oyuncu sayısını üçe yükselttiği gibi, sahne dekorasyonu'nu da tragedya'ya soktu."*[53]

Eserleri bugüne kadar ulaşabilen en eski üç tragedya yazarın birisi olan Aiskhylos, ilk defa olarak tragedyadaki karakter sayısını ikiye çıkarır ve koronun görevini biraz ihmâl ederek daha çok diyaloga önem verir. Bugüne kadar ulaşmış yedi tragedyasından *Zincire Vurulmuş Prometeus* ve *Agamemnon* en meşhurlarıdır[54].

Yüz yirmi civarında eser yazdığı ifade edilen ama bunlardan sadece yedi tanesi bugüne ulaşan Sophokles (M.Ö. 495-M.Ö. 406), oyuncu sayısını üçe çıkarır ve dekor ismi verilen unsuru tragedyaya dâhil ederek önemli bir yenilik yapmış olur.

Aiskhylos ve Sophokles'ten sonra eserleri bugüne kadar ulaşan, en büyük üçüncü tragedya yazarı, Euripidies'tir (M.Ö.480 M.Ö.406). Euripidies, kendisinden önceki tragedya yazarlarından farklı olarak gerilim sahnelerinde çok başarılı olmakla birlikte, hemen tüm sahnelerdeki şiirsellik gücüyle de önemli bir tragedya yazarı olarak bilinir. Seksen civarında tragedya yazdığı düşünülmekle birlikte, bugüne bunlardan on sekiz tanesi ulaşabilmiştir.

---

[53] Aristoteles, **a.g.e.,** s.18.
[54] Söz konusu eser için bkz. Aiskhylos, **Agamemnon,** (Çev.: Ahmet Cevat EMRE), Millî Eğitim Bakanlığı Yayınları, Ankara 1945.

1.5. Tragedyanın Batı Edebiyatlarındaki Gelişimi

Eski Yunan'da tragedyadan başka komedya da varlık gösterir ve gelişimini tragedya ile birlikte sürdürür. Ancak daha o dönemde bu türlerin birbirlerinden kesin çizgilerle ayrıldıkları açıktır: *"Tragedya, oyun kişisinin mutluluktan yıkıma düşüşünü üstün bir anlatımla dile getirir. Komedya ise sıradan kişilerin karmaşık başlayıp mutlulukla biten öykülerini günlük halk dili ile yansıtır."*[55] Tiyatronun bu iki temel türü arasındaki farklılık, Eski Yunan'dan başlayarak uzun bir süre korunur ve devam ettirilir. Daha sonraki yıllarda görülecek olan ve tragedyanın en parlak süreçlerinden birisi olarak kabul edilebilecek klâsik döneme hazırlık olmak üzere, bu iki tür arasındaki temel farklar şöylece belirlenir: *"Tragedya konusunu tarihten ya da mitolojiden aldığı halde komedya konusunu günlük yaşantıdan alır. Tragedya kişileri bilinen tanınmış insanlardır, komedyada ise uydurma kişiler bulunur. Tragedyanın öyküsü mutlu başlayıp yıkımla sonuçlanır. Oysa komedyada olaylar bunun tersi yönde gelişir, karışık başlayan öykü mutlulukla biter. Tragedya oyun kişilerinin soylu ve erdemli olmasına karşın, komedya ortalamadan aşağı kişileri, kusurlu ve eksik olanları ele alır. Tragedya seyircide korku ve merhamet duyguları uyandırarak seyirciyi bu duygulardan arıtır, oysa komedya kusurlara güldürerek, seyircinin bu gibi kusurlardan kaçınmasını sağlar."*[56] Tragedya için sayılan bu temel özellikler, onun sadece komedyadan farkını ortaya koymaz; bütün bu özellikler zaman içerisinde birer prensip hâline geldiği gibi, tragedyanın altın çağını yaşadığı klâsik dönemde kesin olarak uygulanan kurallar olmaları bakımından da önemlidir.

Klâsik döneme geçmeden önce, Yunan mirasının tanındığı ve devam ettirilmeye çalışıldığı Roma dönemi tiyatrosu önemlidir. Yunan mirası Roma'ya, dolayısıyla Latin Edebiyatına Sicilya ve Güney İtalya aracılığıyla aktarılır[57]: *"Roma tragedyası, bugün her ne kadar önemli sayılmıyorsa da, zamanında, eleştirmenler tarafından son derece itibar görmüştü. Bununla birlikte, bugün, İ.Ö. 200 ile 75 yılları arasında yaşamış yalnız üç tragedya yazarının adları biliniyor. Quintus Ennius, Marcus Pacuvius ve Lucius Accius. Bu erken tragedyaların hiçbiri bugüne*

[55] Ayşe ULUSOY, **a.g.e.,** s.338.
[56] Sevda ŞENER, **a.g.e.,** s.84.
[57] Robert PIGNARRE, **Tiyatro Tarihi**, s.33.

kalmadığından üzerinde genel bir yargıya varmak olanaksızdır. Bununla birlikte fragmanlardan, başlıklardan ve çağdaş söylemlerden yola çıkarak bu oyunların büyük çoğunluğunun Yunan özgün yapıtlarından uyarlanmışken (fabula crepidata denilen tür), daha az sayıda olanların Roma konularına (fabula praetexta) dayandığı düşüncesine varılıyor. Bu oyunlar olasılıkla yapıları bakımından Yunan tragedyalarından pek önemli bir farklılık göstermemiş fakat daha atak etmenler vurgulanmış görünmektedirler."[58] Böyle olmakla birlikte, tragedya türü her ne kadar Hıristiyanlığın gelişme gösterdiği ilk dönemlerde hakkıyla temsil edilmişse de sonraları *"imparatorlukta genel zevk öylesine kabalaşmıştı ki tragedya artık tutunamamış ve oyunların tümü şenliklerde temsil edilemez olmuştu."*[59] Antik Yunan'daki Aristo ve onun tiyatro kuramı konusunda getirdiği açılımlar ise Roma döneminde takip edilmiş değildir. Roma dönemi tiyatro eleştirmenleri derli toplu kuramsal bilgiler ortaya koymamışlar, *"Yunan kuramcılarının görüşlerine yeni bir şey katmamış, kendi çağlarının oyunlarını eleştirmekle, yazarlara yol göstermekle, yöntem ve biçim bilgisi vermekle yetinmişlerdir."*[60] Roma dönemi tragedya yazarları arasında en önemlisi, meşhur Roma İmparatorlarından Neron'un da (37-68) öğretmenliğini yapmış olan Lucius Annaeus Seneca'dır (İ.Ö.4-İ.S.65). Roma döneminden kalma tragedyaların hemen tümü onun eserleridir[61]. Zaten ünlü Fransız tragedya yazarı Racine (1639-1699) dışındaki bütün Avrupalı tragedya yazarları, Eski Yunan tragedyalarını Seneca sayesinde öğrenirler[62]. Dolayısıyla bir geçiş dönemi olarak da nitelenebilecek Roma dönemi tiyatrosu, en azından Yunan tragedya mirasının diğer Avrupa tiyatrolarına intikal ettirilmesi açısından büyük bir önem taşır. Öyle ki Seneca, *"İngiliz klasik tragedyasına tesir etmiş başlıca, hattâ yegâne klasik yazar"*[63] olarak kabul edilir. *"İngiliz klasik tragedyasını doğrudan etkileyen"*[64] Seneca'nın *"Yunan tragedyasından bilhassa da Euripides'ten etkilendiği ifade edilmektedir. Oyunları oynanmak için değil, kültürlü insanların önünde okunmak için yazılmıştır."*[65]

---

[58] Oscar G. BROCKETT, **Tiyatro Tarihi,** Dost Kitabevi Yayınları, Ankara 2000, s.65-66.
[59] **a.g.e.,** s.66.
[60] Sevda ŞENER, **a.g.e.,** s.55.
[61] Oscar G. BROCKETT, **a.g.e.,** s.66.
[62] Robert PIGNARRE, **a.g.e.,** s.33.
[63] İrfan ŞAHİNBAŞ, **İngiliz Tiyatrosu Tarihi I Tiyatronun Gelişmesi (Başlangıçtan Shakespeare'e Kadar),** Ankara Üniversitesi Dil ve Tarih Coğrafya Fakültesi Yayınları:61, Ankara 1950, s.83.
[64] **a.g.e.,** s.83.
[65] **a.g.e.,** s.83.

Yukarıda sözünü ettiğimiz "Klâsik Akım", 17. yüzyılda Fransa'da ortaya çıkar; bu dönemde tragedya için prensip hâlini alan kurallarla birlikte, toplumsal ve ahlâki öğelere öncelik verilen bir tiyatro anlayışı geliştirilmeye çalışılır. Bu yeni hareket için Eski Yunan tiyatrosu, adetâ bir başlangıç noktası kadar önemlidir. Bu dönem tragedyalarının yine özlü konuları işlemeleri, edep ve ahlâka gereken önemi gösterip bu nitelikte eserler olmaları önemsenir. Aynı zamanda eserlerin biçimsel özellikleri de Eski Yunan'daki örneklerine sâdık kalınarak geliştirilir ve bunlar birer sâbit kural hâline getirilir. Eserlerin beş perdelik olarak düzenlenmesi, kanlı ve dehşet uyandıran olayların sahnede canlandırılmaması, tragedyaların en önemli unsurlarından birisi olan kafiyeli ve şiirsel anlatıma dikkat edilmesi, anlatımda yalın olunması, belirli bir uzunluğa sahip olunup eserlerin gereksiz yere uzatılmaması, üç birlik kuralına; zamanda, eylemde ve mekânda birlik olmasına sıkı sıkıya bağlı kalınması, bunlar arasında sayılabilir[66]. Modern Avrupa tragedyası olarak karşımıza çıkan ve eserlerin beş perde hâlinde düzenlenip koronun hemen hemen tamamiyle ortadan kalktığı bu yeni tragedya, aslında klâsik Yunan tragedyasının devamı niteliği taşır[67].

Fransa'da kendisini gösteren klâsik dönemin tragedya yazarları arasında Corneille ve Racine, öncelikli anılması gereken isimlerdir. Tam adı Pierre Corneille olan Corneille (1606-1684), özellikle *Horace* ve *Le Cid* isimli eseriyle Türk Edebiyatında ve Türk tragedya yazarları üzerinde de ciddî etkiler uyandırmış bir tragedya yazarıdır. Tragedyalarında konularını eski çağlardan alırken, onun yarattığı karakterler devrin ideallerini ve gelişmiş ahlâk kaidelerini yaşatmanın peşinde koşan kuvvetli ve idealist özellikler gösterirler[68].

1639 ile 1699 yılları arasında Fransa'da yaşamış olan Jean Racine[69] de Corneille kadar Türk Edebiyatında ve özellikle Türk tragedya yazarları üzerinde derin tesirler bırakmış bir Fransız klâsik tragedya yazarıdır. Özellikle kendi döneminde de çok başarılı bulunan ve önemli etkiler uyandıran *Alexandre Le Grand*

[66] Sevda ŞENER, **a.g.e.,** s.98-100.
[67] L. Sami AKALIN, **a.g.e.,** s.285.
[68] Ali İhsan KOLCU, **Batı Edebiyatı,** Salkım Söğüt Yayınları, Konya 2007, s.120.
[69] **a.g.e.,** s.124.

ve *Bérénice* isimli eserleri Türk Edebiyatında da yankı bulur, özellikle Abdülhak Hâmid'in trajedileri üzerinde derin tesirler bırakır.

1.6. Tragedyanın Eleştirilmeye Başlanması ve Tiyatro Edebiyatında Düzyazıya Geçiş

18. yüzyılda tiyatrodaki klâsik akımda ciddî değişiklikler oluşmaya başlar. Özellikle Fransa'da kendisine yer edinen klâsik akım, romantik akım tarafından değişime zorlanır. Klâsik eserlerin hemen tamamında yer alan trajik unsurlar, romantik dönemin kendisini hissettirmeye başlaması ile birlikte değişime uğramaya başlarlar. Tragedyalarda var olan üstün ve nitelikli konuların yerini gündelik hayata dâir konular almaya başlar[70]. Böylelikle "dram" ismi verilen tür doğar. *"Romantik tiyatro, bireysel ve milliyetçi değerlere yönelmiş, Antik Yunan hayranlığına karşı çıkmıştır."*[71] Romantik tiyatronun bu eleştirel tarafı biçimle ilgili konuları da kapsar ve tragedya türü ile birlikte gelen sıkı kurallar romantik tiyatro ile birlikte esnetilmeye çalışılır. Yer, zaman ve eylem birliği, romantik tiyatro tarafından gereksiz ve kısıtlayıcı bulunduğu için terk edilir. Tragedya türünde yaşayan Eski Yunan tiyatrosuna eleştiriler, sadece üç birlik kuralı ile sınırlı kalmaz. Aynı zamanda onun "manzûm" oluşu da tartışma konusu hâline getirilir: *"Günlük ilişkileri, sıradan kişileri ele alan tiyatronun dilinin de içeriğine uygun olması istenmiştir. Onsekizinci yüzyıl tiyatro eleştirmenlerinin bir bölümü tragedyanın ölçülü ve uyaklı dilini fazla süslü ve yapay bulur. Diderot, tiyatroda düz yazıyı yeğlediğini belirtir. Buna karşın, klasik geleneğe sıkıca bağlı kalmış olanlar, tiyatro yapıtının ölçülü dille yazılmasında direnmektedirler. Beaumarchais, iki tarafı da kendi açılarından haklı gördüğünü belirterek kahramanlıklar dolu düş yüklü oyunlarda ölçülü dilin daha iyi durduğunu, ciddi oyun (dram) türünde ise yaşamda kullanılan dile benzer bir dil kullanılmasının doğru olacağını belirtir. Beaumarchais'ye göre, ölçülü dil, yakından bakılınca fazla büyük görünür. Onun için de tragedyaya yakışır. Bizim yaşantımıza benzeyen oyunlara ise yalın ve süssüz bir deyiş uygun düşer. Bu yalın dilin güzelliği, içerdiği derindeki güçten, dile getirdiği doğrudan kaynaklanır. Lessing de, yalın ve*

[70] Ayşe ULUSOY, **a.g.e.,** s.339.
[71] **a.g.e.,** s.340.

açık günlük dilin duyguları, şatafatlı konuşmalardan daha iyi ifade ettiğini, tumturaklı konuşmaların gerçek duygulardan doğmadığını belirtmiştir.

Antoine Houdar de la Motte (1672 – 1731), tragedyada bir kahramanın, bir prensin, konuşurken belli sayıda hecelere sıkıştırmak zorunda kalmasını, en heyecanlı anlarda bile uyakları yinelemeye çalışmasını, tartım duraklarını kalıplara göre ölçmesini, dil hünerleri göstermesini, doğaya aykırı bulur. Düzyazı ise daha gerçek, daha doğaldır."[72]

Tiyatroda düz yazıya geçişin ilk işaretleri belirmeye başladığı hâlde, her şeye rağmen manzûm tiyatronun önemi yüzyıllarca korunur. Çünkü *"düzyazının tiyatroda bağımsız bir anlatım aracı olması için daha önce belli bir anlatım gücüne kavuşması, edebî bir dil olması gerekiyordu. Oysa hangi ulusal edebiyatın köklerine bakarsak bakalım, önce koşuk dilinin geliştiğini, düzyazının ise ancak yüzyıllardan sonra edebî bir nitelik kazandığını görürüz."*[73] İngiliz tiyatrosunda "Elizabeth çağı dramı" diye adlandırılan dönemde, tragedyanın yavaş yavaş terk edildiği, o arada oyunlarda hem nesrin hem de nazmın birlikte kullanıldığı görülür. Ancak her şeye rağmen o dönemde yazılan tiyatro eserleri içinde nazım, yüzyıllardan beri devam eden bir geleneği yaşatmanın verdiği bir kudretle ayrı bir yer tutar. *"Elizabeth çağı oyun yazarlarının ve özellikle Shakespeare'in başarısında, kullandıkları koşuk dilinin payını kimse yadsıyamaz. Uyaksız koşuk dediğimiz bu oyun dilinde yalnız eğretilemelerin ve benzetmelerin değil, değişik ritimlerin, ses yinelemelerinin ve sözcüklerdeki çağrışımsal niteliğin çoğu zaman aynı oyunda çeşitli üsluplar yarattığı görülür. (...) Yazarın koşuk diline yüklediği dramatik görev o dilin yapaylığını unutturur ve oyuna bir iç gerçeklik kazandırır."*[74] Elizabeth Çağı tiyatrosunda, nazım ve nesir birlikte kullanılır. Bu kullanımlarda trajedi kahramanlarının toplumdaki statüleri göz önünde bulundurulur. *"Bir Yaz Dönümü Gecesi Rüyası'nda Atina Dükası Theseus ve Saraylılar, Ortaçağ aşama sıralamasında yüksek bir yeri olan periler koşuk diliyle konuştukları halde, meslekleri marangozluk, dokumacılık, tenekecilik olan Peter Quince, Bottom, Snout ve arkadaşları düzyazı diliyle konuşurlar."*[75] Her şeye rağmen tragedyanın etkisini hissettirdiği bu dönemlerde

[72] Sevda ŞENER, **a.g.e.,** s.120.
[73] Cevat ÇAPAN, **a.g.e.,** s.25.
[74] **a.g.e.,** s.47.
[75] **a.g.e.,** s.53.

oyunların içindeki karakterler de tragedya karakterlerine benzedikleri ölçüde nazımla ya da nesirle konuşurlar. Çünkü *"geleneksel tragedyada insan kendini aşmalı, bir anlamda tanrılaşmak çabası içinde olduğu için tragedya kahramanının gündelik konuşmanın üstünde bir dil kullanması doğaldır."*[76]

İngiliz Edebiyatında tiyatro eserlerinde nesre geçiş, daha çok roman ve gazete gibi nesre dayalı edebî türlerin gelişmesinden sonra olur. Bu da on sekizinci yüzyılın bir hadisesidir. *"Tiyatroda düzyazıya geçişi genellikle burjuvalaşmanın bir sonucu saysak bile, Restorasyon döneminde düzyazının önce soylu çevreyi yansıtan bir azınlık tiyatrosunda kullanıldığını görürüz."*[77]

Tragedya hedef alınarak Eski Yunan medeniyeti üzerinde yükselen "Klâsik Tiyatro" eleştirilirken nazımdan nesre geçişin de temelleri atılmış olur. Konusu ve yapısı itibariyle değişime uğrayan tiyatronun dili de bu değişimden payını alır: *"Yunan tragedyası ve komedyası manzum bir yapıyla doğmuşlar, ileriki dönemlerde tragedya aşk, kahramanlık vs. insan tabiatını oluşturan konuları, onları lâyıkıyla taşıyabilecek seçkin insanlarla ve bu ihtişamına yaraşır seçkin bir üslûp, dolayısıyla formla ifade etmekle yükümlü olduğu için uzun bir süre bu manzum yapısını korumuş, komedya türü yoluna nesirle devam etmiştir.İ.Ö. 5. yüzyıldaki Yunan tragedya ve komedyasının, on altıncı yüzyıl sonu ve on yedinci yüzyıl başlangıcında İngiltere'deki Elizabeth çağı tiyatrosu, aşağı yukarı aynı yıllardaki İspanyol tiyatrosnun 'Altın Çağ'ı, on yedinci yüzyıl neoklâsik Fransız tragedyası şiir dilini kullanmıştır."*[78] Buradan da anlaşılır ki nazım, uzun bir süre tiyatrodaki ağırlığını korumakla birlikte, son dönemde bu üstünlüğünü nesre karşı kaybetmiştir. Ancak bu değişim sadece tragedya ile sınırlı değildir. Komedya tarzında yazılan eserlerde de nazım kullanılırken son dönemde nesir, bu tarzda yazılan eserlerde de kendisini göstermeye başlar. Böylece nesir, tragedya dışındaki tiyatro türlerinde de egemen olur ve *"on sekizinci yüzyılda başlayan, on dokuzuncu ve yirminci yüzyılda artık kabul görmeye başlayan, nesrin oyun dili olarak kullanılması görüşü, manzum*

[76] **a.g.e.,** s.67.
[77] **a.g.e.,** s.109.
[78] Ayşe ULUSOY, **a.g.e.,** s.343.

tiyatro formunun yaşatılması isteğiyle çağın konularını işlemeye elverişli uygun bir şiir dili geliştirmeye çalışan bazı yazarlar dışında kabul görür."[79]

Batı edebiyatlarında varlığını ve gelişmini bu şekilde ortaya koyan manzûm tiyatro, Türklerde ise Tanzimat Sonrası Türk Edebiyatı devresinde görülmeye başlanır.

[79] **a.g.e.,** s.344.

2. TANZİMAT SONRASI TÜRK EDEBİYATINDA MANZÛM TİYATRO

2.1. Tanzimat ve Tiyatro

Osmanlı İmparatorluğu'nun kuruluşundan beri, Türk kültür ve medeniyet hayatı, Doğu kültür ve medeniyet dünyası ile ilişkilidir. Özellikle 18. yüzyılın ilk çeyreğinden başlayarak Batı kültür ve medeniyeti ile de yakınlık kurulmaya çalışılır[80]. Söz konusu yüzyılın ilk yarısında çeşitli elçilerin Avrupa'ya seyahatleri -ki bunların başında Yirmisekiz Çelebi Mehmet Efendi (1660 ?- 1732) gelir- ve bu seyahatlerin ardından yazılan hatıra niteliğindeki eserlerle birlikte, Batı medeniyeti tanınmaya çalışılır[81]. Osmanlı İmparatorluğu'nun askerî alanda yeniliğe ihtiyaç duymasıyla beraber, 18. yüzyılın ikinci yarısından itibaren Batı ile ilişkiler daha ziyâde askerlik ve eğitim konularında yoğunlaşır.

19. yüzyılın ilk çeyreğine kadar devlet eliyle de olsa resmî ve kurumsal bir nitelik kazanmadan yürütülen ilişkiler, bu yüzyılın başından itibaren farklı bir nitelik kazanır. 1839 yılında hazırlanan ve ilân edilen Tanzimat Fermanı ile birlikte, Osmanlı toplumunun Batı ile olan ilişkisi hem resmî hem de kurumsal bir nitelik kazanır. Türk kültür ve medeniyet dünyası, zaten yaklaşık yüz yıldır tanımaya çalıştığı Batı dünyası ile bütünlüklü bir ilişki içine girmeye, onun etkisi altında kalmaya başlar. "Tanzimat Dönemi" diye adlandırılan bu dönemde, devlet eliyle Batılılaştırılmaya çalışılan Türk toplumu, hukuk, eğitim, edebiyat gibi birçok alanda Batı dünyasından gelen tür ve örnekleri tanımaya yönelir. Devlet eliyle kurulan birçok kurum, bu tür ve örneklerin tanınmasına yardımcı olur. Bunların başında,

[80] Türk kültürünün Batı ile olan ilişkisi ve Tanzimat hakkında daha geniş bilgi için bkz. Enver Ziya KARAL, **Osmanlı Tarihi: Nizam-ı Cedit ve Tanzimat Devirleri (1789-1856),** Türk Tarih Kurumu Yayınları, Ankara 1961; Hakkı Dursun YILDIZ, **150. Yılında Tanzimat,** Türk Tarih Kurumu Yayınları, Ankara 1992; Bernard LEWIS, **Modern Türkiye'nin Doğuşu** (Çev.:Metin KIRATLI), Türk Tarih Kurumu Yayınları, Ankara 1993; **Tanzimat I-II** (Haz.: Komisyon), Millî Eğitim Bakanlığı Yayınları, Ankara 1999; Niyazi BERKES, **Türkiye'de Çağdaşlaşma,** Yapı Kredi Yayınları, 9. bas., İstanbul 2006.

[81] Yirmisekiz Çelebi Mehmet Efendi'nin meşhur Paris Seyahatnâmesi'ni Şevket Rado yayımlamıştır. Bkz. Şevket RADO, **Paris'te Bir Osmanlı /Yirmisekiz Mehmet Çelebi'nin Paris Seyahatnamesi,** Türkiye İş Bankası Yayınları, İstanbul 2006. Yirmisekiz Çelebi Mehmet Efendi'den sonraki dönemlerde yazılmış bir başka Avrupa seyahatnâmesi için bkz. Hayrullah Efendi, **Avrupa Seyahatnamesi,** (Haz.: Belkıs ALTUNİŞ-GÜRSOY), Kültür Bakanlığı Yayınları, Ankara 2002.

Tercüme Odası, Bâb-ı Âlî'de oluşturulan ve bir süre sonra büyük bir üne kavuşup Türk Edebiyatında da etkisini hissettirecek "kalem"ler, Encümen-i Dâniş gibi kurumlar sıralanabilir.

Tanpınar'ın deyimiyle *"Modern Türk Edebiyatı, bir medeniyet krizi ile başlar"*[82] ve edebiyatımızda Batı eğilimi, Tanzimat Fermanı'nın ilân edilmesinden sonra, 1860'lı yıllarda kendisini gösterir[83]. Tanzimat öncesinde içine kapalı bir edebî çevrenin mensubu olan Türk edebiyatçıları, Tanzimat'la birlikte, halkı aydınlatmayı ve toplumu geliştirmeyi hedeflediklerinden, bu düşüncelerini gerçekleştirebilecekleri Batı tarzı türlere; roman, hikâye, tenkit, tiyatro ve gazete ile gelen makale, fıkra gibi edebî türlere yöneldiler.

2.2. Türk Tiyatrosu

Türk tiyatrosunun kaynağı, Türk kültürüne paralel olarak çok daha gerilere götürülebilir[84]. Çünkü "Geleneksel Türk Tiyatrosu" diye adlandırdığımız ve Batılılaşmadan önceki Türk tiyatrosunun çeşitli türleri olarak kabul edebileceğimiz kukla, Karagöz, meddah, ortaoyunu gibi türler, Türk tiyatrosunun varlığını ortaya koyan, üstelik onun günümüze de ulaşmış kollarıdırlar. *"Türklerin içtimai hayatında çok eski zamanlardan beri devam edip gelen dramatik eğlenceler kostüm, makyaj, mimik, hattâ kısmen senbolik dekor unsurlarını ihtiva etmekle beraber bina dışında meydanlarda yapılırdı; konusu kaba taslak çizilmiş olan oyunlar sanatkârların zekâ,*

---

[82] Ahmet Hamdi TANPINAR, **Edebiyat Üzerine Makaleler,** Dergâh Yayınları, İstanbul 1998, s.101.

[83] Türk Edebiyatında Batı eğilimi ve genel olarak Tanzimat Edebiyatı hakkında daha geniş bilgi için bkz. Ahmet Hamdi TANPINAR, **19 uncu Asır Türk Edebiyatı Tarihi,** Yapı Kredi Yayınları, İstanbul 2006; Kenan AKYÜZ, **Modern Türk Edebiyatının Ana Çizgileri,** İnkılâp Kitabevi, 4. bas., İstanbul 1986; İsmail PARLATIR vd., **Tanzimat Edebiyatı,** Akçağ Yayınları, Ankara 2006; İnci ENGİNÜN, **Yeni Türk Edebiyatı Tanzimat'tan Cumhuriyet'e (1839-1923),** Dergâh Yayınları, İstanbul 2006.

[84] Tanzimat'tan önceki Türk tiyatrosu hakkında bkz. Refik Ahmet SEVENGİL, **Türk Tiyatrosu I Eski Türklerde Dram Sanatı**; Metin AND, **Geleneksel Türk Tiyatrosu Kukla Karagöz Ortaoyunu,** Bilgi Yayınevi, Ankara 1969.; Cevdet KUDRET, **Ortaoyunu,** Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları, Ankara 1973.; Özdemir NUTKU, **Meddahlık ve Meddah Hikâyeleri,** Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları, İstanbul 1976.; Ünver ORAL, **Karagözname,** Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları, İstanbıl 1977.; Metin AND, **Dünyada ve Bizde Gölge Oyunu,** Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları, Ankara 1977.; Metin AND, **Türk Tiyatrosunun Evreleri,** Turhan Kitabevi, Ankara 1983, s.5-144.; Muhittin SEVİLEN, **Karagöz,** Kültür Bakanlığı Yayınları, Ankara 1990.; **Karagöz Kitabı** (Haz.: Sevengül SÖNMEZ), Kitabevi Yayınları, İstanbul 2000.; **Orta Oyunu Kitabı** (Haz.: Abdülkadir EMEKSİZ), Kitabevi Yayınları, İstanbul 2001.; Ünver ORAL, **İbişli Kukla Oyunlarımız,** Kitabevi Yayınları, İstanbul 2002.; **Meddah Kitabı** (Haz.: Ünver ORAL), Kitabevi Yayınları, İstanbul 2003.; **Kukla Kitabı** (Haz.: Ünver ORAL), Kitabevi Yayınları, İstanbul 2005.

nükte, zarafet ve güzel söz bulma kabiliyetleriyle süslenerek yürütülür, seyirciler bu suretle eğlendirilirdi."[85] Sosyal hayatımızda tiyatro öteden beri yer almakla birlikte, geniş bir yazılı tiyatro edebiyatımız olmamış, oyunlarımız daha çok sözlü geleneğe dayandırılmıştır.

Türkler, Batılı anlamda tiyatro türünü, 19. yüzyılın ortalarından itibaren daha ziyâde Türkiye'de bulunan Avrupa ülkelerinin elçilikleri vasıtasıyla tanımaya başlarlar[86]. Bu, *"Batılı sahne sanatı Beyoğlu tiyatrolarında Tanzimat-ı Hayriyye'nin ilânından hemen bir yıl sonra 1840 ta yabancı sanatkârlar tarafından yabancı dillerde musikili ve musikisiz eserler temsil edilmek suretiyle"*[87] olur. Metin And, Türk toplumunun Batılı anlamdaki tiyatro türü ile temasını ve bu türün edebiyat hayatımızda kendisine hatırı sayılır bir yer edinmesinin temel nedenlerini beş başlık altında toplar: 1. Saray ve çevresinin öncü tutumu, 2. Yüksek rütbeli bürokratlarla birlikte Avrupa ülkelerinde görev yapmış Türk elçilerinin ve basının tutumu, 3. İstanbul'da bulunan yabancı elçiliklerin rolü, 4. Türkiye'de yaşayan azınlıkların tiyatroya merakı, 5. Avrupa'da yazılmış oyunları Türkiye'de temsil etmek üzere gelen yabancı tiyatro toplulukları[88]. Yenilikçi bir padişah olarak bilinen Abdülmecid'in (1823-1861) yabancı elçilikler ve yabancı tiyatro toplulukları tarafından temsil edilen oyunları izlemesi, bu konuda devlet içinde de bir istekliliğin var olduğunu gösterir[89]. Türkiye'de tiyatro sanatının yerleşip gelişmesinde sarayın katkısı yadsınamaz bir gerçektir. Özellikle Sultan Abdülmecid tiyatroyu büyük ölçüde destekler: *"Abdülmecit Beyoğlu sahnelerinde yabancı sanatkârlar tarafından verilen opera temsillerini takip ediyor, bu sanatkârları zaman zaman sarayına çağırıp dinliyor, seyrediyor ve mükâfatlandırıyordu; (...) Abdülmecit, Beyoğlu tiyatrolarında yabancı sanatkârlardan dinlediği ve seyrettiği musikili sahne sanatının Türk gençlerine de öğretilmesini sarayın muzika ustası Donizetti'den istemiş, İtalyalı musikici bunu sağlamak için teşebbüslere geçmiştir."*[90] Ondan sonra

---

[85] Refik Ahmet SEVENGİL, **Türk Tiyatrosu Tarihi III, Tanzimat Tiyatrosu,** Millî Eğitim Basımevi, İstanbul 1971, s.3.
[86] İnci ENGİNÜN, **Yeni Türk Edebiyatı Tanzimat'tan Cumhuriyet'e (1839-1923),** s.651.
[87] Refik Ahmet SEVENGİL, **a.g.e.,** s.3.
[88] Metin AND, **Tanzimat ve İstibdat Döneminde Türk Tiyatrosu 1839-1908,** Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları, Ankara 1972, s.18-70.
[89] Bu konu hakkında bkz. Refik Ahmet SEVENGİL, **Türk Tiyatrosu Tarihi IV Saray Tiyatrosu,** Millî Eğitim Bakanlığı Devlet Kitapları, İstanbul 1970.
[90] Refik Ahmet SEVENGİL, **Türk Tiyatrosu Tarihi III Tanzimat Tiyatrosu,** s.3.

gelen Sultan Abdülaziz (1830-1876) ve Sultan Abdülhamid (1842-1918) de tiyatroya büyük ölçüde destek verirler.

2.3. Tanzimat Sonrası Türk Edebiyatında Tiyatro ve Tiyatro Edebiyatı

Tanzimat'la birlikte Batılı tiyatro ile karşılaşan Türk toplumu, bir edebî tür olarak 1860'lı yıllardan sonra tiyatro edebiyatı ürünleri de vermeye başlar. Türk Edebiyatında, Batılı anlamda ilk Türk tiyatro edebiyatı eseri Şinâsi'nin (1826-1871) *Şâir Evlenmesi*'dir. Ancak son yapılan araştırmalar, *Şair Evlenmesi'*nden önce, 1809 tarihinde, kimin tarafından yazıldığı belli olmayan ve Viyana Ulusal Kütüphanesi'nde bulunan *Vakayi-i Acibe ve Havadis-i Garibe-i Keşfger Ahmet* adlı bir eserin varlığını ve bunun ilk tiyatro eseri olma ihtimalini ortaya çıkarmıştır. Ancak eserin bir el yazması olması, neşredilmemiş bulunması ve sahnelenmemesi onu Türk tiyatro edebiyatının ilk eseri olmaktan uzaklaştırır[91]. Söz konusu eser bir el yazması olduğu, sahnelenmediği ve bu yüzden kayda değer bir topluluk tarafından görülmediği için tiyatro edebiyatının ilk eseri olarak kabul edilemese de, *Şâir Evlenmesi*'nden önce yazılmış oyunlar içinde tiyatroya en yakın eserdir, denebilir[92]. Gerçekten de bir el yazması niteliğinde olan bu eserle birlikte Abdülhak Hâmid'in (1852-1937) evrakı arasında bulunan ve babası Hayrullah Efendi tarafından 1844 yılında, yani yine Şinâsi'nin eserinden önce yazıldığı anlaşılan bir başka piyes de *Hikâye-i İbrahim Paşa be-İbrahim-i Gülşenî'*dir. Söz konusu iki eser, bir dergi ya da gazetede tefrika edilmemiş, kitap olarak da yayımlanmamış, Türk tiyatrosunda ciddî etkiler uyandırmamış eserlerdir. Bu yüzden, Türk Tiyatro Edebiyatında hâlâ ilk telif eser, Şinasi'nin *Şâir Evlenmesi'*dir.

19. yüzyılın ilk yarısı, Batılı anlamdaki Türk tiyatrosu için hareketli ve zengin sayılamayacak bir dönemdir. Bir hazırlık devresi olarak kabul edebileceğimiz bu dönemde birkaç opera temsili ve birkaç piyes dışında, Türk tiyatrosu açısından fazlaca bir hareketlilik yaşanmaz[93].

---

[91] **a.g.e.,** s.41.
[92] İnci ENGİNÜN, **a.g.e.,** s.653.
[93] Niyazi AKI, **Türk Tiyatro Edebiyatı Tarihi I,** s.41.

2.4. Tanzimat Sonrası Türk Edebiyatında Manzûm Tiyatro

Batı kaynaklı tiyatronun Türk Edebiyatında tanınması, 19. yüzyıldan sonra mümkün olur. Ancak bu arada manzûm tiyatro, Batı'daki etkinliğini kaybetmiştir. Çünkü 18. yüzyıldan itibaren Avrupa'daki tiyatro eleştirmenleri, tragedyanın süslü, uyaklı ve ölçülü dilinin bazı duyguları ifade etmek için fazlasıyla yapay bulurlar ve bu türe itiraz etmeye başlarlar[94]. Böylece Türk tiyatro yazarlarının Batı'daki örnekleri incelemeye başladıkları 19. yüzyılda Avrupa'da tragedya türü ömrünü tamamlamış, tiyatroda düz yazıya hemen hemen bütünüyle geçilmiştir[95].

Roman, hikâye, makale gibi edebî türlerle birlikte Türk kültür ve edebiyat hayatına giren tiyatro, ismi geçen türlerden başka bir özelliğe, bir edebiyatının olması yanında görsel bir boyuta da sahip olduğu için biraz da ayrı olarak gelişimini sürdürür. Bu arada Türk tiyatro edebiyatına katkıda bulunanlar, Batılı tiyatroyu tanımaya çalışırken, bu türün ilk örneklerine, tragedyaya ilgisiz kalmazlar. Türk tiyatro tarihinde müzikli oyunların en başından beri var olması, bir anlamda manzûm tiyatro için bir hazırlık evresi teşkil eder: *"Müzikli tiyatro formu, bizde romandan daha önce Batı'ya yönelir ve ilişkiler kurar. Bu bağlantılar iki koldan gelişir; yabancıların memleketimizde oynadıkları yabancı dilden operalarla veya doğrudan doğruya opera hareketlerine katılmak suretiyle."*[96] Müzikli tiyatro oyunları romandan daha önce varlığını ortaya koyar. Bu durum, manzûm tiyatro açısından da bir hazırlık dönemi oluşturur: *"Edebiyatımızda manzum tiyatro eserlerine yapı ve ilham olarak tesir eden, zemin hazırlayan müzikli oyunların bu dönemde gördüğü rağbette, gelenekli tiyatromuzun dans, müzik ve güldürü unsurlarına geniş ölçüde yer vermesi sebebiyle bu eğlence tarzına olan âşinalığımız büyük rol oynar. Bununla birlikte Batı müziğinin XVI. yüzyıldan başlayarak aktif ve doğrudan Sultan saraylarına girişi, yabancı elçiliklerin düzenledikleri gösteriler, gerek yabancı elçilikler kanalıyla gerekse değişik yollardan Türkiye'ye gelmiş olan yabancı tiyatroların içinde opera, operet ve müzikli oyun oynayan toplulukların daha nitelikli olmaları, yabancı tiyatro topluluklarıyla birlikte değerli müzik adamlarının ve Avrupa'nın kalburüstü sanatçılarının ülkemize gelmeleri, bunların sahne düzeni ve*

[94] **a.g.e.,** s.120.
[95] Bkz. bu eser, s.17-20.
[96] Ayşe ULUSOY, **a.g.e.,** s.235.

oyunculuk sanatı konusunda bilgilendirici faaliyetleri, Serafim Manasse, Dijran Çuhaciyan gibi çok iyi yetişmiş ve öğrenimlerini Avrupa'da yapmış sanatçıların varlığı, yabancı bestecilerin ve yazarların operalar ve müzikli oyunlar kaleme almaları, bu eserleri ilk kez İstanbul'da sahneye koymaları ve tercüme faaliyetleri ile kendini gösteren dış tesirlerin rolü vardır."[97]

Manzûm tiyatro türü, her ne kadar Batı etkisindeki tiyatronun tanınmaya başlanmasıyla birlikte kendisini gösterse de Türk kültür hayatının içinde bu türü besleyebilecek kaynaklar öteden beri vardı. Eski Türk Edebiyatı ve Halk Edebiyatı devreleri içinde gösterilebilecek olan bu kaynaklar, kimi araştırmacılar tarafından Türk kültürünün bilinçaltı olarak nitelenir. Manzûm tiyatronun, özellikle Tanzimat Sonrası Türk Edebiyatı devresinde bu kadar yaygınlık kazanıp gelişmesinde, bilinçaltında bulunan bu unsurlar önemli rol oynar[98]. Türk kültür hayatında geçmişten Tanzimat'a kadar kendisini gösteren bu unsurlar, Türk destan ve şiir geleneğinde var olan manzûm muhavereler, halk hikâyeleri ve mesnevîlerde bulunan manzûm kısımlar ve Geleneksel Türk Tiyatrosu kavramı altında kategorize edilen Karagöz, Ortaoyunu, Meddah hikâyelerinde var olan manzûm muhavereler olarak sıralanabilir. Bütün bu unsurların varlığı, Türk Tiyatro Edebiyatında manzûm tiyatro türünün yerleşip gelişmesinde önemli bir rol oynar.

İlk manzûm tiyatro edebiyatı ürünlerinin önemli bir bölümü, eski edebiyatımıza ait biçim özellikleri; beyit, aruz ölçüsü, mesnevî nazım şekli ve kafiye düzeni kullanılarak yazılır. Gerçi Abdülhak Hâmid'in *Nesteren* piyesini yayımlamasından sonra manzûm tiyatro oyunlarında kullanılacak ölçü ciddî bir tartışmanın konusu olur, ancak uzun bir süre aruz ölçüsü ve mesnevî nazım biçimi terk edilmez. Mesnevî nazım biçiminin tahkiyeye çok uygun olması, kimilerine göre Eski Türk Edebiyatında da Batılı anlamdaki roman ihtiyacını karşılayan manzûm hikâyelerin bu nazım biçimi kullanılarak kaleme alınmış olması, manzûm tiyatro türü açısından da bir kolaylık oluşturur. Batı'daki roman türüne karşılık gelen mesnevîlerde, devamlı sûrette aşk hikâyelerinin konu edilmesi, insan yapısının bir

[97] Metin AND, **Osmanlı Tiyatrosu,** Dost Kitabevi, Ankara 1999, s.172.
[98] Ayşe Ulusoy, Türk kültür hayatında var olduğunu söylediği bu bilinçaltına ait unsurları sınıflandırmış ve geniş ölçekte değerlendirmiştir. Bu değerlendirme için bkz. Ayşe ULUSOY, **a.g.e.,** s.82-225.

gereği olmakla birlikte, trajedi türü için de iyi bir malzeme olduğunu gösterir. Zirâ izleyenler ya da okuyanlar üzerinde derin acı, merhamet ve korku hissi uyandırmayı hedefleyen trajedilerde, karşılıksız ya da imkânsız aşk hikâyelerinin işlenmesi, Türk tiyatro edebiyatındaki ilk trajedi örneklerinde de rastlanan bir durumdur: *"Mesnevî nazım şekliyle yazılan ilk manzum tiyatrolarımızın konuları, yeni ve Batılı bir hayat tarzına açılırken Doğu geleneğinin bahsettiğimiz kalıplarından kurtulamaz."*[99]

Manzûm tiyatro türü, esasen ilk ismi olan trajedi ya da tragedyaya dayandığı için, tiyatronun doğuşuna, yani Eski Yunan'a uzanmakla birlikte, Türk Edebiyatında ilk trajedi örneklerinin verilmesi ancak 19. yüzyılın ikinci yarısında mümkün olur. Batılı anlamda tiyatronun Tanzimat Sonrası Türk Edebiyatı Devresinde Türk Edebiyatına dâhil olduğu düşünüldüğünde, Batı tiyatrosunun en temel örneklerinden biri olan trajedinin de ancak bu devirden sonra Türkiye'de varlık gösterdiğini söylemek yanlış olmayacaktır.

Tanzimat Sonrası Türk Edebiyatı devresinde yazılan trajedi ya da trajedi denemeleri için hangi adlandırmanın yapılacağı konusunda bazı tereddütler vardır. Bu tür piyesler için "manzûm" nitelemesinin yanında "trajedi" kavramının da kullanıldığı göz önüne alındığında, bu konuda herhangi bir birlikteliğin olmadığı anlaşılır. Bu yüzden Türk Tiyatro Edebiyatında "manzûm tiyatro" diye ifade edilebilecek olan ve bizim de bu adlandırmayı tercih ettiğimiz tür hakkında, birbirinden farklı adlandırmalar vardır ve bunlar farklı yazar ve araştırmacılar tarafından kullanılır. Her farklı kullanım, belli bir özelliği vurgulamayı amaç edinir: *"'Manzum tiyatro' formunu ve manzum unsurlar içeren tiyatro eserlerini, bu iki formu oluşturan 'tiyatro' ve 'nazım' ögelerinin her ikisini birden ihtiva ederek tanımlayabilecek, şiirsel tiyatro-şiirli tiyatro (poetic drama), manzum tiyatro (verse drama), dramatik nazım (dramatic verse), dramatik şiir (dramatic poetry), tiyatro şiiri gibi çeşitli kavramlarla karşı karşıyayız. Seçkin, komprime ve açılımları olan kelimelerle bir duygunun macerasını bütünüyle hikâye edebilecek ve âhenk vasıtaları aracılığıyla, muhatabında estetik haz uyandırabilecek bir yoğunluğa ve yetkinliğe sahip olan 'şiir' türü ile, ancak 'mevzun ve mukaffa söz' tanımını karşılayan 'nazım' formunun birbiriyle örtüşmediğini biliyoruz. Bu tanımıyla 'nazım', sadece şiirin bir*

[99] **a.g.e.,** s.163.

alt kümesi ve yan cümlesidir. Manzum yazılan her metin şiir olamayacağı gibi, her şiirin de –mensur şiir örneğinde ispatı bulunduğu gibi- manzum yazılma kaydı yoktur."[100]

Bu tür tiyatro eserleri için "manzûm dram" ya da "manzûm trajedi" ifadelerinin kullanılması da adlandırmada bir sıkıntının varlığını ortaya koyar: *"Manzum Dram diye bir tür yoktur. Ancak bu dönemin yazarlarından tragedya yazmak isteyenler, tragedya olarak tragedyanın gerektirdiği kuruluşu, çatışmayı, izlenim ve etkiyi gerçekleştirememişler, bu çabanın sonucu ortaya çıkan oyunlara, eksik (ya da taslak) tragedyalar yerine manzum dramlar demeyi yeğledik. Bu yazarların başında gelen Abdülhak Hâmit bu tür oyunlarında daha çok Fransız klasikleri Corneille ve Racine'e dönüktür. Artık ömrünü yitirmiş tragedya türünde Avrupa yazarları bile bocalarken bizim yazarlardan başarılı sonuçlar beklemek gereksiz olurdu."*[101] Biz, ister manzûm dram ister manzûm trajedi veya manzûm komedi olsun, hepsini birden "manzûm tiyatro" kavramıyla karşılayacağız.

2.5. Tanzimat Sonrası Türk Edebiyatında Manzûm Tiyatro Sahasında İlk Örnekler

Türk Edebiyatında ilk trajedi denemelerinin yazıldığı 19. yüzyılın ikinci yarısında, bu tür, Avrupa tiyatrolarındaki ömrünü Voltaire'in (1694-1778) son denemeleri ile tamamlamak üzeredir: *"Batı klasik trajedisini tanımaya başladığımız XIX. yüzyılın ikinci yarısında*, Voltaire'*le son başarısız örneklerini getiren trajedi artık yazılmaz olur; sadece* Corneille ve Racine *gibi büyük trajedi yazarlarının eserlerini temsil etmekle yetinilir. Trajediler, ancak saygı, asalet, unvan, şeref, namus, aşk, vatan sevgisi... gibi değerlerin çok duyarlı terazilerle ölçüldüğü, bir başka deyişle değer yargılarının çok katı olduğu devirlerde yazılabilirdi. Voltaire zamanında (trajedi yazdığı 1732-1750 yılları arasında) bile, o çağ az çok kapandığı için yazdığı trajediler başarılı "*[102] sayılmaz. Batılı anlamdaki tiyatro sanatı ile 19. yüzyılın ikinci yarısında tanışan Türk edebiyatçılarının, tiyatronun bu ilk şekline,

---

[100] **a.g.e.,** s.23.
[101] Metin AND, **Osmanlı Tiyatrosu Kuruluşu-Gelişimi-Katkısı,** Ankara Üniversitesi Dil ve Tarih-Coğrafya Fakültesi Yayınları, Ankara 1976, s.195.
[102] Niyazi AKI, **a.g.e**., s.106.

yani trajediye, çok geç de olsa, ilgisiz kalmazlar. Ancak Tanzimat Sonrası Türk Edebiyatı devresinde, telif manzûm tiyatro eserleri açısından fazla bir verimlilik yaşanmaz ve işe öncelikle tercümelerle başlanır.

İlk manzûm tercüme, Ziya Paşa (1829-1880) tarafından Molière'den yapılır. Molière'in *Tartüf* isimli komedisini manzûm olarak tercüme eden Ziya Paşa, bu eseri *Tartüf-Riânın Encâmı* ismiyle 1881 yılında yayımlar[103]. Böylelikle Ziya Paşa'nın Ahmed Vefik Paşa'dan daha önce manzûm olarak bir tiyatro eseri tercüme ettiğini söyleyebiliriz. Ancak bu noktada başka ihtimaller üzerinde de durulur. Ziya Paşa'nın *Tartüf* tercümesinin daha önce olduğu kesin olarak bilinse de Ahmed Vefik Paşa'nın kendi tercümesini Ziya Paşa'nın neşrinden daha önce yaptığını, ancak ondan sonra neşrettiğini ifade eden kaynaklar da vardır[104]. Ziya Paşa, bu tercümede hece ölçüsünü kullanır:

"Aman birâder ben size bakıb
1 2 3 4 5 / 6 7 8 9 10

Çıldırmışsınız zannediyorum"[105]
1 2 3 4 5/ 6 7 8 9 10

Ancak eserde hece ölçüsünün geleneksel biçimlerinin kullanılmaması ve bazı yerlerde duraklara da dikkat edilmemesi âhenk açısından bir sorun olarak

[103] Kenan Akyüz, Ziya Paşa'nın bu tercümesi için iki farklı tarih zikreder. Bunlardan birincisi 1881, diğeri de 1886 yılıdır. Bkz. Kenan AKYÜZ, **Batı Tesirinde Türk Şiiri Antolojisi,** İnkılâp Kitabevi, 4. bas., İstanbul 1986, s.32. Bizim gördüğümüz eserin üzerinde de (1304) 1886 tarihi yazmaktadır. Ancak bunun, eserin ikinci baskısı olduğu da ifade edilmiştir. Bkz. **Tartüf yâhûd Riyânın Encâmı,** Müellifi: Moliyer, Mütercimi: Ziyâ Paşa, İkinci Tab'ı, Matbaa-i Ebuzziyâ, Konstantiniyye 1304. Bu arada M. Kaya Bilgegil de *"Bu eser, bir def'a daha basılmıştır. Bu baskı da bozuk ve hatalıdır"* demektedir. Bkz. M. Kaya BİLGEGİL, **Ziya Paşa Üzerinde Bir Araştırma,** Erzurum Atatürk Üniversitesi Yayınları, Erzurum 1970, s.291. Bu arada Abdülhak Hâmid de 29 Ekim 1882 tarihinde Recâîzâde Mahmud Ekrem Bey'e yazmış olduğu bir mektubunda, *Tartuffe* tercümesini gördüğünü ve baskısını beğenmediğini, *"Ziya Paşa'nın* Tartuffe'*ünü gördüm. Zannederim ki onun tab'ından müellifle mütercimin ruhları şad olmamıştır. O nedir öyle Allah aşkına!"* sözleriyle ifade eder. Bkz. **Abdülhak Hâmid'in Mektupları 1,** (Haz.: İnci ENGİNÜN), Dergâh Yayınları, İstanbul 1995, s.253.

[104] İhsan SUNGU, "Ahmed Vefik ve Ziya Paşalar'ın 'Tartuffe' Tercümeleri-I, Tercüme Mecmûası, C.I., 19 Birinci Teşrin 1940, s.379.

[105] **Tartüf yâhûd Riyânın Encâmı,** Müellifi: Moliyer, Mütercimi: Ziyâ Paşa, s.10.

değerlendirilebilir. Ziya Paşa, eseri manzûm olarak tercüme etmekle birlikte, hece ölçüsünde geleneksel çizginin dışına çıkmaktan başka kafiyeye de dikkat etmez:

"Lâkin en kötü şey de cihânda
Dışı iffetle yaldızlı olmak
Bu mürâîler bu kalpazanlar
Bizce mukaddes olan her şeyi
Oyuncak eder havf eylemezler
Çünkü menfa'at niyetleridir"[106]

Yukarıya alıntıladığımız manzûm parçada da görüleceği üzere Ziya Paşa *Tartüf* tercümesinde belirli bir kafiye düzeni kullanmış değildir.

2.6. Ahmed Vefik Paşa ve Manzûm Tercümeleri

1870 yılında Güllü Agop tarafından ilk Osmanlı Tiyatrosunun kurulmasıyla birlikte, Türk tiyatro hayatında ciddî bir hareketlilik başlar[107]. Türk Tiyatro Edebiyatında ilk ciddî tiyatro çeviri ve adaptasyonları görülür. Bu konuda en önemli isim, Ahmed Vefik Paşa'dır[108]. O, Türk tiyatro edebiyatının da kurucu isimlerden biri sayılır. Özellikle Molière'den yaptığı çeviri ve uyarlamalarla Türk tiyatrosunda çığır açtığı bir gerçektir[109]. Bu uyarlamalarda: *"Ahmet Vefik Paşa, gerçek yaşantıdan uzak, sosyal düşüncelerle yüklü, soyut tiyatro anlayışını beğenmez. Başka bir deyişle Namık Kemal, Abdülhak Hâmit izinde gitmez. O, yerli oyun geleneklerine bağlı*

---

[106] **a.g.e.,** s.14.
[107] Bu konu hakkında bkz. Metin AND, **Tanzimat ve İstibdat Döneminde Türk Tiyatrosu 1839-1908,** s.82-257.
[108] Ömer Faruk Akün, Ahmet Vefik Paşa'yı *"Türk devlet adamı, Türkiye'nin ilk türkolog ve Türkçülerinden, lugat âlimi, tiyatro edebiyatının önde gelen bir kurucusu"* olarak nitelendirir. Ömer Faruk AKÜN, "Ahmed Vefik Paşa", **TDV İslâm Ansiklopedisi, C.II,** Türk Diyanet Vakfı Yayınları, İstanbul 1989, s.143-157. Ayrıca Ahmet Vefik Paşa hakkında yapılan bazı çalışmalar için bkz. Murat URAZ, **Ahmet Vefik Paşa: Hayatı, Şahsiyeti ve Eserlerinden Seçme Parçalar,** Tefeyyüz Kitabevi, İstanbul 1944; Sevim GÜRAY, **Ahmet Vefik Paşa,** Türk Dil Kurumu Yayınları, Ankara 1960.
[109] Ahmed Vefik Paşa'nın Molière'den uyarladığı bazı oyunlar için bkz. Jean Baptiste Poquelin Molière, **La Mariage Force/Zor Nikâh,** (Çev.: Ahmed Vefik Paşa), (Haz.: Mustafa Nihat ÖZÖN), Remzi Kitabevi, İstanbul (Tarihsiz); Jean Baptiste Poquelin Molière, **Zoraki Tabip** (Çev.: Ahmed Vefik Paşa), (Haz.: Mustafa Nihat ÖZÖN), Remzi Kitabevi, İstanbul 1940.

gerçek tiyatro yolunu bulan Şinasi'yi izler. Halka inen, halk dilini işleyen, halkın yaşantılarını, gelenek, göreneklerini yansıtan biçimi yeğler."[110]

Ahmed Vefik Paşa'nın Molière'den yaptığı bazı çeviriler mensûr, bazıları ise manzûmdur. Ancak Ahmed Vefik Paşa'nın Molière'den yaptığı tercüme ve adaptasyon sayısının on altı olduğu konusunda genel bir birliktelik olmakla beraber, oyunların tercüme mi adaptasyon mu; manzûm mu yoksa mensûr mu olduğu konusunda ihtilaf vardır. Örneğin *Yorgaki Dandini* isimli piyesi kimi araştırmacılar manzûm olarak tercüme edilmiş oyunlar arasında sıralar[111], kimi araştırmacılar da söz konusu piyesin başarılı bir mensûr adaptasyon olduğunu ifade eder[112]. Yine, *Don Cuvani* isimli piyes, manzûm olarak tercüme edilmiş oyunlar arasında gösterilirken, aynı oyun mensûr olarak da zikredilir[113].

Ahmed Vafik Paşa, Molière'den tercüme ettiği toplam dokuz eserin altı tanesini manzûm olarak tercüme etmiştir[114]. Ahmet Vefik Paşa'nın manzûm olarak çevirdiği tiyatro oyunları şunlardır: *Savruk*[115]*, Kocalar Mektebi*[116]*, Kadınlar*

---

[110] Sevim GÜRAY, **Ahmet Vefik Paşa,** s.57.
[111] **a.g.e.,** s.57.
[112] Ömer Faruk AKÜN, **a.g.m.,** s.154. Söz konusu eseri Ahmet Hamdi Tanpınar da mensûr olarak zikreder. Bkz. Ahmet Hamdi TANPINAR, **Edebiyat Üzerine Makaleler,** s.210.
[113] İnci ENGİNÜN, **Yeni Türk Edebiyatı Tanzimat'tan Cumhuriyet'e (1839-1923),** s.659.; Ömer Faruk AKÜN, **a.g.m.,** s.154. Söz konusu oyunun Mustafa Nihat Özön tarafından yayımlanan baskısına bakıldığında da manzûm değil, mensûr olduğu görülür. Bkz. **Molière-Ahmet Vefik Paşa Külliyatı VIII, Don Civani (Don Juan),** (Haz.:Mustafa Nihat ÖZÖN), Kanaat Kütüphanesi, İstanbul 1933. Ahmet Hamdi Tanpınar da eserin mensûr olduğunu ifade eder. Bkz. **a.g.e.,** s.210.
[114] Sevim Güray, Ahmed Vefik Paşa'nın manzûm olarak tercüme ettiği piyesleri, *Savruk, Tartüf, Kocalar Mektebi, Kadınlar Mektebi, Adamcıl* ve *Okumuş Kadınlar* olarak sıralar. Sevim GÜRAY, **a.g.e.,** s.57. Ömer Faruk Akün de Ahmed Vefik Paşa'nın Molière'den tercüme ettiği oyun sayısı olarak dokuz rakamını ifade eder ve bu piyeslerden üçünün mensûr, altısının da manzûm olarak çevrildiğini belirtir: *"Ahmed Vefik'in Türkçe'de Molière'in külliyatını kurduğu on altı eserden üçü nesir* (İnfiâl-i Aşk=Le Dépit Amoureux, Fransızca aslında manzum; Dudu Kuşları=Les Précieuses Ridicules, Don Civani=Don Juan); *altısı manzum* (Savruk=L'Étourdi, Kocalar Mektebi=L'École des Maris, Kadınlar Mektebi=L'École des Femmes, Tartüf=Le Tartuffe, Adamcıl=Le Misanthrope, Okumuş Kadınlar=Les Femmes Savantes) *olmak üzere dokuz tercüme"* Ömer Faruk AKÜN, **a.g.m.,** s.153-154. Bütün bunlara karşılık Ahmet Hamdi Tanpınar ise Ahmed Vefik Paşa'nın manzûm olarak tercüme ettiği Moliére oyunlarını sıralarken *Adamcıl* isimli oyunu mensûr olarak zikreder. Bkz. Ahmet Hamdi TANPINAR, **a.g.e.,** s.210. Halbuki Tanpınar, aynı yazısında ifade ettiklerine referans olarak Mustafa Nihat Özön'ün 1933 yılında yayımladığı eserleri gösterir. Bu külliyâta bakıldığında ise *Adamcıl* isimli tercüme eserin mensûr değil, manzûm olduğu görülür.
[115] **Savruk (L'Étourdi), Molière-Ahmet Vefik Paşa Külliyatı I,** (Haz.: Mustafa Nihat ÖZÖN), Kanaat Kütüphanesi, İstanbul ,1933.
[116] **Kocalar Mektebi (L'École des Maris), Molière-Ahmet Vefik Paşa Külliyatı IV,** (Haz.: Mustafa Nihat ÖZÖN), Kanaat Kütüphanesi, İstanbul ,1933.

Mektebi[117]*, Tartüf*[118]*, Okumuş Kadınlar*[119] ve *Adamcıl*[120]. Görülüyor ki Ahmed Vefik Paşa, Molière'den yaptığı tercümelerinin yarısından fazlasında manzûm şekli tercih eder ve böylelikle Tanzimat Sonrası Türk Tiyatro Edebiyatına manzûm olarak yaptığı tercümelerle katkıda bulunur.

Ahmed Vefik Paşa, bilinen adaptasyonlarından başka bir de Schiller'in bir eserini *Haydutlar* ismiyle ve manzûm olarak Türkçeye tercüme eder. Hattâ bu oyunun Alman Veliahd Prensi Wilhelm'in Bursa'yı ziyareti esnasında sahnelenir[121].

Ahmet Vefik Paşa'nın Molière'den tercüme ettiği manzûm oyunlardan beş fasıllık bir komedya olan *Savruk,* hece ölçüsüyledir, ancak aşağıya alıntıladığımız kısımda da görüleceği üzere duraklara dikkat edilmiş değildir:

"Bu tarizinle bühtan edersin
1 2 3 4 5 / 6 7 8 9 10
Hele biz şu mahbube cariye"[122]
1 2 3 4 5 / 6 7 8 9 10

Oyunda belirgin bir kafiye örgüsü bulunmaz:

"Sözünü tutturalım bir onun
Cemal-i sahharına dayanır
Kas katı yürek var mıdır dersin?
Bence, şemayil ve güftarında
Asl-ı aîle âdil şahitler
Bariz görürüm. –Talih rütbetini"[123]

---

[117]**Kadınlar Mektebi (L'École des Femmes), Molière-Ahmet Vefik Paşa Külliyatı V,** (Haz.: Mustafa Nihat ÖZÖN), Kanaat Kütüphanesi, İstanbul ,1933.
[118]**Tartüf (Le Tartuffe), Molière-Ahmet Vefik Paşa Külliyatı VII,** (Haz.: Mustafa Nihat ÖZÖN), Kanaat Kütüphanesi, İstanbul ,1933.
[119]**Okumuş Kadınlar (Les Femmes Savantes), Molière-Ahmet Vefik Paşa Külliyatı XV,** (Haz.: Mustafa Nihat ÖZÖN), Kanaat Kütüphanesi, İstanbul ,1933.
[120]**Adamcıl (Le Misanthrope), Molière-Ahmet Vefik Paşa Külliyatı X,** (Haz.: Mustafa Nihat ÖZÖN), Kanaat Kütüphanesi, İstanbul ,1933.
[121] Bu konu hakkında bkz. İnci ENGİNÜN, **a.g.e.,** s.658.
[122] **Savruk (L'Étourdi), Molière-Ahmet Vefik Paşa Külliyatı I,** (Haz.: Mustafa Nihat ÖZÖN), s.11.
[123] **a.g.e.,** s.11.

*Savruk'*un konusu kısaca şöyledir: Leli ismindeki kahraman bir kızı sever; ancak bu kız bir esirdir. Leli bu kızı esâretten kurtarmak isterse de bunun için yeterli parası yoktur. Ayrıca babası da bu evliliğe razı değildir. Leli'nin Maskrail isminde akıllı ve efendisine yardım etmek isteyen bir uşağı vardır. Ancak son derece savruk olan Leli, aklına eseni yapar ve uşağının mantıklı önerilerini dikkate almaz. Her seferinde kendisini terk etmek isteyen uşağını çok sevdiği için ondan ayrılamaz, ancak yine dediklerini yapmaz. Oyunun sonunda ise mutlu bir tesadüf sonucu sevgilisine kavuşur.

Ahmed Vefik Paşa'nn manzûm olarak tercüme ettiği bir diğer Molière piyesi, *Kadınlar Mektebi*'dir[124]. Beş fasıllık manzûm bir komedya olan bu tiyatro oyununda da, hece ölçüsünün 10'luk kalıbı kullanılır, ancak bu eserde de duraklara dikkat edilmez. *Kadınlar Mektebi'*nde düzenli bir kafiye örgüsü yoktur. Diyaloglardaki parçaların mısra sayıları da metin boyunca değişiklik gösterir.

"Vur demezden böyle öldürmek ha
1 2 3 4 5 / 6 7 8 9 10

Bu boş lâkırdı çok su götürür."[125]
1 2 3 4 5 / 6 7 8 9 10

*Kadınlar Mektebi'*nde konu, yaşanan ahlâkî çöküntü, çekinerek evlenme ve karı-kocaların birbirlerini aldatmalarıdır. Oyunda, Arnolf ismindeki kahraman, küçük bir kız çocuğuna uzun zaman bakar ve onun üzerine titrer, onu çok sever. Bir zaman sonra onunla evlenmek ister. Kız ise Arnolf'la evlenmek yerine onun yakın arkadaşlarından olan bir delikanlıya âşık olur. Arnolf bir süre bu evliliğe karşı çıkar. Sonunda kızın gerçek babası ortaya çıkar ve bu evlilik Arnolf'un muhalefetine rağmen gerçekleşir.

Ahmed Vefik Paşa'nın bir diğer tercüme oyunu, *Tartüf*'dür[126]. Ahmed Vefik Paşa, bu beş fasıllık komedyayı tercüme ederken de diğer oyunlarda olduğu gibi hece

[124] **Kadınlar Mektebi (L'École des Femmes), Molière-Ahmet Vefik Paşa Külliyatı V,** (Haz.: Mustafa Nihat ÖZÖN).
[125] **a.g.e.,** s.102.

ölçüsünü ve onun 5+5 duraklı 10'lu kalıbını kullanır. Bu oyunun içinde duraklara dikkat ettiği bölümler varsa da Ahmed Vefik Paşa'nın hece ölçüsünün duraklarına dikkat etmek konusunda titiz davranmadığı anlaşılır:

"Doğrusu ya bu nikâh sözünü
1 2 3 4 5 /6 7 8 9 10
Uzun kulaktan işitmiş idim"[127]
1 2 3 4 5 / 6 7 8 9 10

Onun bu eserinde de, diğer tercümelerinde olduğu gibi düzenli bir kafiye şeması bulunmaz.

Oyunun konusu, Valer ile Marya'nın aşklarının Tartüf'ün araya girmesiyle zedelenişidir. Tartüf, Maryan'la evlenmek ister ve kızın babası Orgon'u da bu konuda ikna etmeyi başarır. Ancak Maryan, babasına kendisini Tartüf'e vermemesi için yalvarır. Tartüf'e bir oyun oynayarak onun ne kadar yalancı bir insan olduğunu babasına da ispat eder ve böylece kovulmasını sağlar. Bu arada, Tartüf'ün devlet tarafından da aranan bir suçlu olduğu anlaşılır.

Ahmed Vefik Paşa'nın Molière'den manzûm olarak tercüme ettiği bir diğer oyun, beş fasıllık *Okumuş Kadınlar* piyesidir[128]. Bu manzûm tercümede de, hece ölçüsünün, çoğu yerde duraklarına dikkat edilmeyen, 10'lu kalıbı kullanılır ve düzenli bir kafiye şeması görülmez.

"İştiyakınız izine koşup
1 2 3 4 5/6 7 8 9 10
(...)

---

[126] **Tartüf (Le Tartuffe), Molière-Ahmet Vefik Paşa Külliyatı VII,** (Haz.: Mustafa Nihat ÖZÖN). Ankara Millî Kütüphane'de yaptığımız çalışmalar esnasında başka bir *Tartüf* tercümesine de tesadüf ettik. Eserin üzerinde matbû olarak, tercüme edene dâir herhangi bir kayıt olmamakla birlikte, el yazısı ve yeni harflerle çevirenin Ahmed Vefik Paşa olduğu yazılmıştır. Eserin üzerine aynı el yazısı ile Bursa Vilâyet Matbaası'nda basıldığı kaydı düşülmüş ve yayım tarihi olarak da *"(1879-1882?)"* şeklinde bir not ilâve edilmiştir. Ancak bu tercüme manzûm değil, mensûrdur. Bkz. **Tartüf,** Komedya, Beş fasıl, (Çev.: Ahmet Vefik Paşa), Bursa Vilâyet Matbaası, 1879-1882?.

[127] **Tartüf (Le Tartuffe), Molière-Ahmet Vefik Paşa Külliyatı VII,** s.41.

[128] **Okumuş Kadınlar (Les Femmes Savantes), Molière-Ahmet Vefik Paşa Külliyatı XV,** (Haz.: Mustafa Nihat ÖZÖN).

Halka, ben, cefa etmek dilemem"[129]

1 2 3 4 5/ 6 7 8 9 10

Okumuş Kadınlar'da, Molière döneminin kadın tipleri işlenir. Özellikle zengin, ancak câhil kadınları piyeslerinde karikatürize etmekten hoşlanan Molière, bu oyununda da aynı şeyi yapar ve çizdiği câhil kadın tipleri vasıtasıyla kadın terbiyesini oyununda konu edinir. Baba, anne, hala, çocuklar ve hizmetçilerle birlikte büyük bir ailenin burjuvazi ve sarayla ilişkileri, bu muhitlerde bulunan kadın tipleri, arada yazar olan kadınlar da söz konusu edilerek, oyunda geniş bir mekân çerçevesinde anlatılır. Birbirleriyle rekâbet eden, câhil ve okumuş kadınlarla onların akrabalarından oluşan kalabalık bir kadın grubu, oyunun şahıslar kadrosunu oluşturur.

Bir diğer manzûm tercüme, *Adamcıl* ismini taşır[130]. Bu eser de diğerleri gibi hece ölçüsüyle yazılmış ve eserde belirgin bir kafiye düzeni ile nazım şekli kullanılmamıştır:

"Hele, ben, benim arzum, müyesser

1 2 3 4 5 / 6 7 8 9 10

Olsaydı, Elyant gelseydi rahme"[131]

1 2 3 4 5 / 6 7 8 9 10

"Yok yok, efendim, siz bekleyiniz.
Beni, yalnız biraz affedin.
Hazır, efendi, işte geliyor.
Benden iyi bir müsahip olur."[132]

Adamcıl adlı eserin konusu şöyledir: Alsest, Selimen'i sever ve onunla evlenmek ister. Ancak bu evlilik bir türlü gerçekleşemez. Bu arada başka bir delikanlı da Selimen'i sevmekte ve onunla evlenmek istemektedir. Sonunda Alsest'le

[129] **a.g.e.,** s.20.
[130] **Adamcıl (Le Misanthrope), Molière-Ahmet Vefik Paşa Külliyatı X,** (Haz.: Mustafa Nihat ÖZÖN), Kanaat Kütüphanesi, İstanbul ,1933.
[131] **a.g.e.,** s.27.
[132] **a.g.e.,** s.83.

evlenmeye karar veren Selimen, onun gözlerden uzak bir köşede yaşamak şartını kabul edemez. Böylece oyun boyunca beklenen evlilik gerçekleşemeden piyes biter.

Moliére'in *Kocalar Mektebi* isimli piyesi de Ahmed Vefik Paşa tarafından manzûm şeklinde ve üç fasıllık bir komedya olarak tercüme edilir. Bu manzûm tercümede de diğerlerinde olduğu gibi hece ölçüsünün 10'lu kalıbı kullanılır ve yine belli bir kafiye şeması bulunmaz:

"Kocamış adam sözü hep bunlar!
1 2 3 4 5 / 6 7 8 9 10
Yapınış edip ak saçlarını"[133]
1 2 3 4 5/ 6 7 8 9 10

Oyunun konusu, daha çok insan terbiyesi üzerine kuruludur. Moliére'in piyeslerinde genelde insan, özelde de kadın ve çocuk terbiyesine ilgi duyduğu bilinir. İki erkek kardeş, Sganarel ve Arist, dostlarından birinin çocuğunun bakımını üstlenir, ona yıllarca emek verirler. Bunlardan bir tanesi yetiştirdikleri kızla evlenmek ister. Ancak kız çocuğu kendisini yetiştiren bu insanları kullanarak başka birisiyle evlenir ve onları aldatır.

Ahmed Vefik Paşa, Moliére'den manzûm olarak tercüme ettiği altı piyeste de hece ölçüsünü kullanır. Ancak o, hecenin geleneksel biçimleri yerine Ziya Paşa gibi 10'lu hece ölçüsünü kullanmayı tercih eder. Eserlerinin içindeki bazı bölümlerde 5+5 duraklarına dikkat etmeye çalışsa da genel olarak duraklar konusunda titiz davranmaz ve manzûm eserlerinde ölçüye bağlı bazı âhenk sorunlarının oluşmasına neden olur. Onun *"hece vezni ile yaptığı manzum tercümelerde büyük bir muvaffakiyet gösterdiği iddia olunamaz."*[134] Manzûm tercümelerinde kafiye kullanmadığı gibi, belirli bir nazım şekline de bağlı kalmaz. *"Ahmed Vefik Paşa'nın tercüme manzûm oyunlarında, kendisinden sonraki manzûm oyun yazarları tarafından genellikle tercih edilecek olan mesnevî nazım biçimini kullanmadığı, onun*

[133] **Kocalar Mektebi (L'École des Maris), Molière-Ahmet Vefik Paşa Külliyatı IV,** (Haz.: Mustafa Nihat ÖZÖN).
[134] Ahmet Hamdi TANPINAR, **Edebiyat Üzerine Makaleler,** s.210.

yerine serbest kafiyeyi tercih ettiği ve hem nazım şekli hem de kafiye düzeni açısından daha serbest bir görüntü çizdiği gözlemlenir"[135]. Zaten aruz yerine hece ölçüsünü kullanması, bütün tercümelerinde devrine göre oldukça sâde bir Türkçeyi tercih etmesi de onun farklı bir anlayış benimsediğini gösterir. Ahmed Vefik Paşa, adaptasyonlarında olduğu kadar manzûm tercümelerinde de millî unsurlara dikkat etmiş, eserlerinin biçim özelliklerini de bu dikkatle belirlemiştir, denebilir.

2.7. Tanzimat Sonrası Türk Edebiyatında Manzûm Tiyatro Eseri Olarak Trajediler

Türk Edebiyatında trajedi türü, Tanzimat Sonrası Türk Edebiyatı devresinde görülür. Batılı tiyatroyu tanımaya başlayan Türk edebiyatçıları, bu türün ilk örnekleri olan Yunan trajedilerine de ilgisiz kalmazlar ve bu türün örneklerini vermeye çalışırlar. Eski Türk Edebiyatında yer alan bazı imaj ve duygusal unsurların Türk Edebiyatında trajedi geleneği yaratmaya çalışan yazarlara yardımcı olduğu söylenebilir. Ancak, Türk kültürünün de dâhil olduğu Doğu ve İslâm medeniyetlerinde, yapıları gereği, trajedinin var olamayacağı şeklinde görüş bildiren bazı araştırmacılar, bilhassa Doğu insanın en önemli özelliklerinden birisi olarak kabul edilebilecek mütevekkil ruh hâlinin trajedinin gelişmesi yolundaki önemli engellerden biri olduğunu ifade ederler. Çünkü trajedinin genel havası tevekkülle bağdaşmaz, o daha ziyâde bir isyân hâlinden doğar: *"Yerli şiir tekniğinden ve yerli hikâye konularından yararlanarak yazılan trajedilerimizin hepsinde ağır bir yürüyüş vardır. Daha çok aşk ve ayrılık gibi bir yandan özlemleri uyandırarak iç hayatı dalgalandıran, bir yandan da karamsarlık veren durumları ele alıp işleyen eski manzum hikâyemiz ve onları örnek alarak yazılan bu ilk trajedi denemeleri, kişilerin psikolojilerini didikleyen klasik trajediler gibi doğal olarak ağır ve durgundur. Şu farkla ki, bu denemelerdeki kişiler, trajedilerdeki gibi durumlarını kendi kendilerine tartışmazlar, adeta hiçbir tartışma yapmadan acı ve ıstıraplarına boyun eğerek çilelerini çekerler. Zaten eski edebiyatımızın bu uysal kişileri, ne bir iç tartışmaya girme, ne de herhangi bir duruma karşı gelme ihtiyacını duymazlar. Çünkü bu insanlar, yenilgiyi önceden kabul etmişlerdir. Bu insanların davranışları, yaşamlarının düzeni vaktiyle alınlarına nasıl yazılmışsa öyle olacaktır. Bunun*

[135] **Kocalar Mektebi (L'École des Maris), Molière-Ahmet Vefik Paşa Külliyatı IV,** s.63.

değişebileceğine inanmadıkları için değiştirme girişiminde bulunmazlar. Tanrıya, kadere, ahirete, ahiretteki kavuşmalara, felâket ve mutluluğun daima insanüstü güçlerden geleceğine çok kuvvetle inanmış olmaları, bu insanları hem mücadeleden, hem de kendi durumlarını tartışmadan alıkoyar; kendi insan güçleriyle elde edebilecekleri konular için bile kaderlerine karşı savaşmazlar. Gerçekten trajik esinleri olduğu halde bu piyeslerin trajedi niteliğinde görünmeyişleri de buradan gelir. Bunun bir başka nedeni de, bu piyeslerin insan hallerinin arkasındaki psikolojik mekanizmayı görememiş olmalarıdır."[136]

Türk Edebiyatında trajedi türünün ilk örnekleri olarak yazılan eserler, manzûm tiyatro edebiyatının da ilk örnekleridir. Şiirle yapılmış tahkiyeyi karşılayan Türk Edebiyatındaki manzûm tiyatro eserlerinin ilk örneklerinde, eski edebiyat geleneğimizden ve özellikle manzûm hikâye, mesnevî gibi türlerden yararlanılır[137].

2.7.1. Tanzimat Sonrası Türk Edebiyatında İlk Trajedi: *Sergüzeşt-i Pervîz*

Türk Edebiyatında ilk trajediyi, bir başka ifadeyle ilk telif manzûm tiyatro oyununu kaleme alan Ali Haydar Bey'dir(1836-1913). *Sergüzeşt-i Perviz*[138] ve *İkinci Ersas* isimlerini taşıyan bu manzûm piyesler, Türk Edebiyatının ilk trajedileri olma özelliği taşırlar[139]. İbnü'l-Emin Mahmud Kemal İnal (1870-1957), Ali Haydar Bey'in bir eserinden daha söz eder[140]. Ancak bu, bir trajedi değil, manzûm olarak yazılmış bir komedidir[141].

---

[136] Niyazi AKI, **a.g.e.,** s.104-105.

[137] Bu konuyla ilgili olarak Ayşe Ulusoy geniş değerlendirmelerde bulunur. Bizde manzûm tiyatro türünün ilgi görüp gelişmesinde eski edebiyatımızın ve bazı halk edebiyatı unsurlarının önemli rol oynadığını belirten yazar, bunları sistematik bir biçimde ifade etmek yoluna gitmiştir. Bu konu hakkında bkz. bu eser s.25.

[138] Ali Haydar, **Sergüzeşt-i Pervîz,** Tasvir-i Efkâr Matbaası, İstanbul 1282/1866.

[139] Ali Haydar Bey'in ikinci manzûm oyunu da aynı tarihi taşır. Ali Haydar, **İkinci Ersas,** Tasvir-i Efkâr Matbaası, İstanbul 1282/1866.

[140] İbnü'l-Emin Mahmud Kemal İNAL, **Son Asır Türk Şâirleri (Kemâlü'ş-Şuarâ), C.II,** (Haz.: M. Kayahan ÖZGÜL), Atatürk Kültür Merkezi Başkanlığı Yayınları, Ankara 2000, s.873.

[141] İbnü'l Emin, Ali Haydar Bey'in *İkinci Ersas* ismini taşıyan oyunu için sadece *Ersas* isimini kullanır. Bkz. **a.g.e.,** s.873. Ali Haydar, **Rüyâ Oyunu,** Manzum komedya, La Turquie ve Şark Matbaası,İstanbul 1292.

Sergüzeşt-i Perviz, şâirin 1866 yılında yayımlanan ve Türk Edebiyatında da ilk telif manzûm tiyatro olma özelliği taşıyan piyesidir. Eserin önsözünde şu ifadelerin varlığı dikkati çeker: *"...Şiirimize bir trajedi yolu açtım. İkmâl ve intizâmına bu yolda beni tâkib edecek zevât-ı kirâmın muvaffak olmalarını temennî eylerim."*[142] Bu ifadelerden rahatlıkla anlaşılabilir ki Ali Haydar Bey de bu konuda bir ilke imza attığının farkındadır ve eserini trajedi türüne bir örnek olarak kabul eder. Türk şiirinde trajedi geleneğinin var olmadığını onun da kabul ettiğine delil olabilecek *"şiirimize bir trajedi yolu açtım"* ifadesi, esasen kendisinden sonra bu türün geliştirilmesi yönündeki isteğini de ortaya koyar.

Sergüzeşt-i Pervîz, hem konu hem de şekil hususiyetleri itibariyle yapısında eski edebiyatımızdan izler taşır. Aruz vezniyle yazılmıştır[143].

"Ne ağyâr olurdu ne âşık ne yar
. - -/. - ./. - - /. -
Ne handân olurdu ne giryân ü zâr"[144]
. - -/. - ./. - -/. –
(fe'ûlün/fe'ûlün/fe'ûlün/fe'ûl)

Görüldüğü gibi eserde vezin olarak aruzun "bahr-i mütekarip", yani (fe'ûlün/fe'ûlün/fe'ûlün/fe'ûl) kalıbı kullanılmıştır. *Sergüzeşt-i Pervîz'*deki eski edebiyatın şekil hususiyetlerinden faydalanma, yalnızca arzu vezniyle sınırlı değildir. Aşağıda örneklediğimiz beyitlerle de görüleceği gibi eserde, eski edebiyatın bir nazım şekli olan mesnevî kullanılmıştır:

"Bu günlerde çıktı gözümden cihân (a)
Bana oldu zindân bu kevn ü mekân (a)

Beni gayri alsın götürsün ecel (b)
Ki her şeyden artık kesildi emel"[145] (b)

[142] Ali Haydar, **Sergüzeşt-i Pervîz,** s.1.
[143]Niyazi AKI, **a.g.e.,** s.96.
[144] Ali Haydar Bey, **a.g.e.,** s.3.

Sergüzeşt-i Pervîz'de, Tanzimat dönemi romanlarında çokça işlenen bir konu, bir kadının kendi ağına düşürdüğü saf ve heyecanlı delikanlıyı sömürmesi işlenir. Hoşhümâ adlı bir kadın, kendisine âşık olan Perviz'i tuzağına düşürür ve onu kendisine tutsak eder. Hem geleneksel halk hikâyelerimizde hem de onların tesirinde kalan Tanzimat romanlarında da gördüğümüz gibi, *Sergüzeşt-i Pervîz'*de hiçbir kötülük cezasız kalmaz, er ya da geç kötülük eden kişi cezasını çeker: Perviz'i ağına düşüren ve ona kötülük eden Hoşhümâ, bir yangında her şeyini kaybeder ve bu acı kaybın ardından kendisi de ölür.

Söz konusu piyeste, Tanzimat Sonrası Türk Edebiyatında yaygınlık kazanmış olan "karşılıksız aşk" konusunun da ihmâl edilmediği görülür. Ancak burada, oyunda hikâye edilen aşkın çok kuvvetli bir duygu taşıdığını belirtmekte fayda vardır. Zirâ Hoşhümâ'ya tarifi zor bir aşk besleyen Perviz'in oyunun içinde bir anda aşkının şiddetinden düşüp bayıldığı bile olur. İlk görüşte çok şiddetli bir aşk ve bu aşka karşılık alamama, eserde kendisini gösterir. Eserde, Hoşhümâ'nın aşkından perişan olan Perviz'in bu durumuna üzülen ve onu Hoşhümâ konusunda uyarmak isteyenler de yok değildir. Perviz'in akıl hocası Âkil ve hizmetçisi Çaresâz, onu bu sevdadan vazgeçirmeye çalışırlarsa da başarılı olamazlar. Perviz, aşkı uğrunda canını vermeye hazır olduğunu söylerken adeta kaderin kurbanı olduğunu da ifade eder. Bu durum, onun trajedisini hazırlar.

Sergüzeşt-i Pervîz, Tanzimat Edebiyatında var olan geleneğe aykırı bir eser olmayıp, karşılıksız aşkı konu alır; kötülerle iyilerin birbirlerinden kesin çizgilerle ayrıldığı ve oyunun sonunda kötülerin muhakkak cezalandırıldığı bir eser özelliği gösterir. Ancak onun diğer piyes ve edebî eserlerden ayrılmasını sağlayan başlıca özelliği şeklidir. Trajedi türünde yazılan ve bu türün Türk Edebiyatındaki ilk örneği olarak kabul edilen *Sergüzeşt-i Perviz*'de var olan ve olması gereken trajik hava, iki zıt yaradılıştan kaynaklanır: *"Biri, seveceği insana rastlayınca birdenbire ve ölesiye seven Perviz'in yaradılışı, öteki, hiçbir zaman sevemeyecek olan Hoş Nümâ'nın riyakâr ve mala düşkün ruhsal yapısıdır. Yukarıda belirttiğimiz gibi, trajik esinin kaynağı daima, insanlığı tümüyle ya da kısmen kapsayan bir alınyazısı, bir bilinçaltı*

[145] **a.g.e.,** s.7.

ölüm korkusu, bir inanç, bir tanrısal güç olmaz, bazan bir kişinin alınyazısı kendisi için trajik bir durum yaratır. İnsan bazan kendi alınyazısının elinde oyuncak olur. (...) Sergüzeşt-i Perviz'i trajik esin bakımından edebî geleneğimize bağlayan işte bu kader aşkıdır."[146] Türk Edebiyatında bir ilk olması nedeniyle *Sergüzeşt-i Perviz,* özellikle şekil ve trajedi türünün temel özellikleri bakımından bazı kusurlar taşır. Bu kusurları dört ana başlık altında toplamak mümkündür:

"a)Piyeste edebî arıtma (dèpouillement littèraire) yapılmamıştır. Piyes bütünüyle ve sonunda Âkil'in verdiği öğütlerle didaktik bir amaçla yazılmış kanısı veriyor. Ali Haydar Bey'in yapacağı iş dikkatimizi Perviz'le Hoş Hüma'nın mizaçlarındaki amansız çarpışma üzerinde toplamak, bizde saygıyla karışık bir acıma duygusu uyandırmak olmalıydı[147].

b)Piyeste yer ve zaman birliklerine uyulmamıştır[148].

c)Piyesteki kişiler tarih ya da efsanelerin ünlü kişilerinden seçilmemiştir[149].

ç)Kişilerin çektiği acıyı yüksek bir gerilime ulaştıramamış, bunu bizlere hissettirememiş olması piyesin en zayıf tarafıdır."[150]

2.7.2. *İkinci Ersas*

Ali Haydar Bey'in yazdığı ikinci trajedi ise *İkinci Ersas* ismini taşır, 1866 yılında yayımlanır[151]. Bazı kaynaklarda eserin ismi *Sasaniyan Hükümdarlarından İkinci Ersas'ın Sergüzeşti* şeklinde kaydedilir[152]. Ali Haydar Bey'in bu trajedisinde de eski edebiyatın şekil özelliklerine bağlı kalınır ve aruz ölçüsü kullanılır.

"Hüdâya eğer bağlanırsa kişi
. - -/ . - -/ . - (-)/. -

[146] Niyazi AKI, **a.g.e.,** s.98.
[147] Niyazi Akı, bu ifadeyi trajedi türünün tanımı ile ilgili olarak da kullanmıştı. Eserin kusuru olarak da bu tanımı karşılamamasını vermesi dikkat çeker.
[148] Trajedilerde üç birlik kuralı önemlidir.
[149] Halbuki trajedilerde olaylar tarihten ve efsanelerden alındığı gibi, şahıslar kadrosu da söz konusu türlerde bulunan karakter ya da tiplerden oluşturulmalıydı.
[150] Niyazi AKI, **a.g.e.,** s.99. Aynı zamanda Niyazi Akı, bu ilk trajedinin konusu itibariyle ileriki yıllarda Nâmık Kemal'in *Sergüzeşt-i Ali Bey,* yani *İntibah* romanına da ilhâm vereceğini belirtmektedir ki gerçekten de iki eser arasında bir konu yakınlığı olduğu açıktır. Söz konusu roman için bkz. Namık Kemal, **İntibah,** İnkılâp Kitabevi, İstanbul (tarihsiz).
[151] Ali Haydar, **İkinci Ersas**.
[152] İnci ENGİNÜN, **Yeni Türk Edebiyatı Tanzimat'tan Cumhuriyet'e (1839-1923),** s.665.

Olur hayra tebdil her bir işi"[153]

. - -/ . - -/ (.)(-) -/ . –

(Fe'ûlün/ Fe'ûlün/ Fe'ûlün/Fe'ûl)

Oyunda, daha önce de belirttiğimiz gibi ilk dönem manzûm tiyatro eserlerinde sıklıkla kullanılan mesnevî nazım biçimi kullanılır ve her beyit kendi arasında kafiyelendirilir:

"Hüdaya eğer bağlanırsa kişi (a)
Olur hayra tebdil her bir işi (a)

Odur âleme emrü fermân eden (b)
Odur âleme lûtf u ihsân eden"[154] (b)

Piyeste Sasaniyan İmparatorluğu'nun hükümdarlarından Ersas'ın başından geçen olaylar manzûm bir şekilde hikâye edilir. Ülkesini işgal eden İran Şahı'na karşı Bizans İmparatoru'ndan yardım isteyen Ersas, daha sonra Bizans İmparatoru'nun kızı Olimpiyat'a âşık olur ve onunla evlenir. Bu durumu kabullenemeyen Ersas'ın karısı ise Olimpiyat'ı öldürür. Eserin aceleci bir biçimde yazıldığı yönünde eleştiriler de vardır[155].

Aslında Ali Haydar Bey'in bu piyesinde, trajedi türü için gerekli olan trajik esin kaynağının bulunduğu, bu anlamda, tâcını kaybetme tehlikesi ile karşı karşıya kalan bir imparator ile sevgilisi karısı tarafından öldürülmüş bir erkek motifinin varlığı, trajik öğeler olarak değerlendirilir: *"Ali Haydar Bey, bir trajedi için gerekli esini bulmuş, fakat yeteri kadar işlememiştir. Trajedilerde seyirciye* récit*'lerle anlatılan bazı sahne arkası olayları o, tablolar halinde gösterir, sahneye melekleri getirir."* [156] Piyeste Sasaniyan Hükümdarı İkinci Ersas'ın tahtını geri kazanmak için mücadele ettiği görülmekle birlikte, hükümdarın yaşadıklarından dolayı derin bir ıstırap çektiği söylenemez. Hattâ onun tahtını geri kazanmak için politik davranıp

[153] Ali Haydar Bey, **a.g.e.,** s.23.
[154] **a.g.e.,** s.23.
[155] İnci ENGİNÜN, **a.g.e.,** s.665-666.
[156] Niyazi AKI, **a.g.e.,** s.100-101.

Bizans İmparatoru'nun kızı Olimpiyat ile evlenmesi, bazı entrikalar içinde olduğunu da gösterir. Bütün bunlar da trajedi türü açısından piyeste bir eksiklik olarak not edilir. Konusunu İran tarihinden alan ve kısmen gerçek bir tarihî olaya dayanan *İkinci Ersas* piyesi, kimi araştırmacılara göre ise konu bakımından trajedi türünün özellikleriyle büyük ölçüde örtüşür[157].

Ali Haydar Bey'in şiirde sadece trajedi yolunu açmakla kalmadığı, özellikle trajedileri vesilesiyle yazdığı dramatik şiirlerinde biçimsel olarak da başka birtakım yenilikler getirdiği ifade edilebilir. Bunların başında da manzûm piyeslerinde mısraları ikiye bölmesi ve böylece daha Hâmid'den ve Fikret'ten önce bu denemeyi yapmış olması sayılabilir. Bu değişim piyesten alınan bazı mısralarda da görülür:

"Olimpiyat – Münasip münasip pekâlâ olur
Biraz belki hüznüm tenezzül bulur
Gelin kimse yok mu
Hizmetkâr- ..... efendim buyur
Olimpiyat- Hazır mı baletler
Hizmetkâr- .....Emir bekliyor."[158]

Bu şekil, sonraları Hâmid'in birçok piyesinde ve "serbest müstezâd" ismiyle de Tevfik Fikret'in (1867-1915) birçok şiirinde görülecektir. Meşrûtiyet Devri Türk Edebiyatında yayımlanan manzûm tiyatroların hemen tamamında da bu kullanım görülür.

"Türk edebiyatında Ali Haydar Bey'le başlayan ilk trajedilerde, din, kader, alınyazısı insan yaşamının hemen tümüne egemendir. Gerçek trajedilerde ahlâk sorunlarına, özellikle ahlâk öğütlerine hiçbir şekilde yer verilmediği halde, bu eserlerde ahlâka ve öğütlere yer verilerek Tanzimat devrinin güzel sanatlardan yarar bekleyen görüşüne uyulur. Bu ilk trajedilerimiz, batıdaki örnekleri yeteri kadar incelenmeden, bununla beraber taklit ya da kopya edilmeden sadece kendi esin kaynaklarımızla yetinilerek yazılmış iyi niyetli eserlerdir. Bu piyesler en azından,

[157] Gıyasettin AYTAŞ, **Tanzimat'ta Tiyatro Edebiyatı Tarihi,** Akçağ Yayınları, Ankara 2002, s.245-246.
[158] Niyazi AKI, **a.g.e.,** s.101.

eski hikâyemizin masal konularını güncel ortama indirip, çevremizdeki insanlarla tekrar yaşatır, devrin sorunlarına yaklaşırlar ve daha önemlisi, aruzla yazılmış mısralara, yer yer, konuşma dilinin kırık döküklüğünü ve sıcaklığını verirler."[159]

2.7.3. Tanzimat Sonrası Türk Edebiyatında İlk Manzûm Komedya: *Rüyâ Oyunu*

Ali Haydar Bey'in bu iki manzûm eserinin yanında bir eseri daha vardır. *Rüya Oyunu* ismini taşıyan bu eser, komedi türünde yazılmış manzûm bir piyestir[160]. Söz konusu eser, basit bir aşk hikâyesini konu edinir ve rüya temi üzerine kuruludur. O dönemde yazılan ve Yusuf Kâmil Paşa (1808-1876) tarafından Türkçeye tercüme edilen Fenelon'un *Telemaque* romanından izler taşıdığı da bilinir[161]. Genellikle manzûm bir komedi denemesi olarak isimlendirilen piyes, Yunan mitolojisinden esinlenerek kaleme alınmıştır[162].

Eser, Ali Haydar Bey'in diğer iki manzûm tiyatro oyunu gibi aruz ölçüsü kullanılarak yazılır:

"Ne güzel gülşen-i dilârâ bu
. . - -/ . - . -/ - -

Her çiçekten gelir birer hoş-bû"[163]
- . - -/ . - . -/ - -
(fe'ilâtün/me'fâilün/fa'lün)

Rüyâ Oyunu, her beyte ait mısraların kendi arasında kafiyelendirildiği mesnevî nazım biçimiyle yazılmıştır:

---

[159] **a.g.e.,** s.105-106.
[160] İnci ENGİNÜN, **a.g.e.,** s.666.
[161] Gıyasettin AYTAŞ, **a.g.e.,** s.81. Söz konusu roman için bkz. Fenelon, **Tercüme-i Telemak** (Çev.: Yusuf Kâmil Paşa), Tabhane-i Âmire, İstanbul 1862.
[162] Metin AND, **Türk Tiyatrosunun Evreleri,** s.236.
[163] İbnü'l Emin Mahmud Kemal İNAL, **Son Asır Türk Şâirleri (Kemâlü'ş-Şuarâ), C.II,** s.875.

"Lûtfunun şükrünü edâ düşvar (a)
Kuluna çünki iltifâtın var (a)
Bir deçeşm-i siyâhın aşkına sun (b)
Bir de şîrîn-nigâhın aşkına sun (b)
Durma başın için bana mey sun (c)
El-aman ey perî peyâpey sun"[164] (c)

Ali Haydar Bey, yazdığı bu manzûm oyunlarla Abdülhak Hâmid'i deetkilemiştir; onu manzûm tiyatro yazmaya yöneltmiştir. Hâmid, bu durumu hâtıralarında da ifade eder.

2.7.4. Tanzimat Sonrası Türk Edebiyatında Diğer Manzûm Tiyatro Eserleri

Tanzimat Sonrası Türk Edebiyatı devresinde trajedi yazma geleneği Ali Haydar Bey'den sonra ilgi görür ve devam eder. Bu ilgiyi gösterenlerin başında *Âhenk* isimli manzûm oyunuyla Yeğenzâde Hüseyin Fâzıl gelir[165]. Bu eser, mesnevî biçiminde yazılmış olmaktan başka trajedi ya da manzûm tiyatro türü ile ilişkilendirilecek bir tarafı bulunmayan, hiçbir dramatik özellik göstermeyen ve olay örgüsü eyleme dayanmayan basit bir piyestir[166]. Yeğenzâde Hüseyin Fâzıl bu eserinde, aruzun birden fazla kalıbını kullanır. Eserin başındaki gazel kısmında, aruzun (fe'ilâtün[fâ'ilâtün]/fe'ilâtün /fe'ilâtün/fe'ilün[fa'lün]) kalıbı:

"Aşktır insana irâs eyleyen her türlü hâl
- . - -/. . - -/. - - -/. -
Kıssa-i Behmen Bey'i seyr et de ondan hisse al"[167]
- . (-) -/ - . (-) -/ - . - -/ - . –
(fe'ilâtün[fâ'ilâtün]/fe'ilâtün /fe'ilâtün/fe'ilün[fa'lün])

[164] **a.g.e.,** s.874-875.
[165] Yeğenzâde Hüseyin Fâzıl'ın eserinin basıldığına dâir net bir bilgiye ulaşamadıysak da Niyazi Akı, bu eserin ikinci perdesinin eksik olduğunu ve eserin Diyojen gazetesinde 14 Ekim 1872 tarihinde satış ilânının verildiğini kaydeder. Bkz. Niyazi AKI, **a.g.e.,** s.124.
[166] Metin AND, **Tanzimat ve İstibdat Döneminde Türk Tiyatrosu 1839-1908,** s.342-343.
[167] **a.g.e.,** s.363.

Mânî ile Nâzîn arasındaki diyalog bölümlerinde ise aruzun (Müfte'ilün/Müfte'ilün/Müfte'ilün/Müfte'ilün) kalıbı kullanılır:

"Doğru sözün ister isen şimdi o gelsin buraya
- . . -/ - . . - / - . . -/ - . . -
Başlama lâkin gelicek azm ü firak eylemeye"[168]
- . . -/ - . . -/ - . . -/ - . . -
(Müfte'ilün/ Müfte'ilün/ Müfte'ilün/ Müfte'ilün)

Eser içinde farklı vezinler kullanma; bazen uzun, bazen kısa vezinleri tercih etme, farklı karakterleri farklı vezinlerde konuşturma, manzûm tiyatro edebiyatından başından beri var olmuştur. Bu, hikâye edilen konunun niteliğine ya da eserde konuşan şahsın diyalogunun içeriğine göre değişiklik gösterir.

Burada ismi zikredilmesi gereken bir başka eser de Mustafa Hilmi tarafından kaleme alınan *Bahtiyar yâhûd Son Gürlüğü* isimli piyestir[169]. Bu eser, dört perdelik bir manzûm bir tiyatro oyunudur.

"Ben ezelden bende-i fermânınım (a)
Cân verir bir âşık-ı hayrânınım (a)

Sen cihânda bir vezir evlâdısın (b)
Bir vezirin duhter-i nev-zâdısın (b)

Ben fakirim sen şeh-i âlîcenâb (c)
Yâni ben bir zerreyim sen âfitâb"[170] (c)

Görüleceği gibi eser, klâsik edebiyatın mesnevî biçiminde yazılmış, karşılıklı diyaloglarda mesnevî tarzı eserlerde olduğu gibi uzun hitaplara yer verilmiştir. Mesnevî nazım biçiminin gereği olarak her beyit kendi arasında kafiyelidir. *Bahtiyar yahut Son Gürlüğü* isimli manzûm tiyatro oyunu aruz ölçüsü ile yazılmıştır:

[168] **a.g.e.,** s.365.
[169] Mustafa Hilmi, **Bahtiyar yâhûd Son Gürlüğü,** Zartaryan Matbaası, İstanbul 1291/1875.
[170] **a.g.e.,** s.5.

"Böyle tekdir etme Allah aşkına

\- . - . / - . - - / - . -

Gönlümü incitme Allah aşkına"[171]

\- . . -/ - . - - / - . –

(Fâ'ilâtün/ Fâ'ilâtün/Fâ'ilün)

Bu piyeste, sınıf farklılığından ötürü kavuşamayan iki sevgilinin, Âdil ile Münire'nin trajik hikâyesi konu edilir. İki sevgilinin sınıf farkı dolayısıyla kavuşamamasından kaynaklanan trajik hava, içerik olarak eseri trajedi türüne yaklaştırmakla birlikte, bu durum eski manzûm halk hikâyelerini de andırır. Buna rağmen eserde trajik bir havanın etkisi olduğu söylenebilir[172].

Abdülhalim Memduh (1868-1905), *Nâlân* ismini taşıyan manzûm piyesini 1886 yılında *Nokta* dergisinde yayımlamaya başlarsa da tefrika hâlinde yayımlanmaya başlanan bu piyesi yarıda kalır[173]. Abdülhalim Memduh üzerindeki Hâmid etkisi, bizzat yazarın kendisi tarafından da ifade edilir. Özellikle manzûm tiyatro yazma konusunda, Abdülhak Hâmid'in Abdülhalim Memduh'u etkilediği, *Nâlân* ve *Bedriye* yazarına ait şu satırlardan da anlaşılır: *"Yine bu siyâk-ı ifâdede vaktiyle yazılmış ve 'nokta' gazetesinde tefrika suretiyle derc ettirmiş olduğum halde bilâhire hasbe'l-îcâb tatil edilen –Nâlân- nam tiyatrocuk mukaddemesinde dahi arz etmiş olduğum vechile bu siyakın mucidi, tarîk-ı celîl-i edebde edeceğim terakkiyi mübarek dest-i üstadânesini her vakit pus etmekle temin edebileceğim müceddid-i edeb Abdülhak Hâmid Beyefendidir.*

Müşariünileyh Nesteren *tiyatrosuyla vezin kuyudunu çâk etmişlerdir."*[174] Anlaşıldığı kadarıyla Abdülhalim Memduh, Hâmid'in *Nesteren* vesilesiyle ortaya koyduğu ve bizim de ileriki bölümlerde ayrıntısıyla inceleyeceğimiz yeni "janr"ında, vezin konusundaki bağları yırttığını düşünür. Bu deneme kendisini etkilemiş gibi

---

[171] **a.g.e.,** s.6.

[172] Niyazi AKI, **a.g.e.,** s.102.

[173] Abdülhalim Memduh'un bu piyesi Nokta Dergisi'nin 1302/1886 yıllarındaki 1. ve 2. sayılarında tefrika hâlinde yayımlanmaya başlanır, ancak yarım kalır. Bu konuda bkz. İnci ENGİNÜN, **Yeni Türk Edebiyatı Tanzimat'tan Cumhuriyet'e (1839-1923),** s.701.

[174] Hakan SAZYEK-Esra SAZYEK, **Yeni Türk Edebiyatında Önsözler,** Akçağ Yayınları, Ankara 2008, s.226.

görünür. Çünkü Abdülhalim Memduh da şiirde sıkı kuralların tahkiyeyi olumsuz etkilediğini düşünür.

Abdülhalim Memduh, yukarıda söz konusu ettiğimiz düşüncelerini *Bedriye* isimli trajedi denemesinin önsözünde ifade eder[175]. Diğerlerinden farklı olarak bu eser, aruz ölçüsüyle değil hece ölçüsüyle yazılmıştır:

"Tabiatten tebâüd olmaz bize
1 2 3 4/ 5 6 7 / 8 9 10 11
Bu rütbede tesâud olmaz bize"[176]
1 2 3 4 / 5 6 7 / 8 9 10 11

Eserde, hece ölçüsünün 4+3+4 duraklı 11'li kalıbı kullanılmıştır. Biraz önce de ifade ettiğimiz gibi, bu konuda Hâmid'in etkisi önemlidir.

Bu piyeste konu şöyledir: Bedriye isimli kız, Münir isimli bir köleyi sever. Yine aradaki sınıf farkından dolayı kavuşamayan âşıkların varlığından doğan trajik bir havanın olduğu piyeste, Bedriye'nin babası bu iki sevgilinin kavuşmasına mâni olur. Piyesin sonunda iki sevgili de hançerle hayatlarına son verirler. Abdülhalim Memduh, bu eserini yazarken Abdülhak Hâmid'in tesiri altındadır[177]. O dönemde yazılan manzûm oyunlarda ağırlıklı olarak aruz ölçüsü kullanıldığı hâlde, Abdülhalim Memduh bu eserinde, tıpkı Abdülhak Hâmid'in *Nesteren*'i gibi hece ölçüsünü kullanır. Zaten oyun da şekil açısından *Nesteren'*e yakın gösterilir[178].

Tepedelenli H. Kâmil, *Maşuka yahut Muhafaza-i Aşk* isimli manzûm piyesi yazar[179]. Bu piyes daha çok manzûm bir söyleşmedir ve aruz ölçüsüyle yazılmıştır:

"Ben kimseye nefret etmem asla
- - ./. - . - / . - -

[175] Abdülhalim Memduh, **Bedriye,** Mahmut Bey Matbaası, İstanbul 1304/1888.
[176] **a.g.e.,** s.30.
[177] Niyazi AKI, **a.g.e.,** s.121.
[178] İnci ENGİNÜN, **a.g.e.,** s.703.
[179] Tepedelenli H. Kâmil, **Mâşûka yahut Muhafaza-i Aşk,** Matbaa-i Ebüzziya, İstanbul 1303/1887.

Kendimce budur vazîfe ammâ"[180]
- - ./ . - . -/. - -
(Mef'ûlü/Mefâ'ilün/Fe'ûlün)

Eserde, klâsik edebiyatımızın nazım şekli olan mesnevî nazım şekli kullanılmış ve bu nazım şeklinin bir gereği olarak her beyit kendi arasında kafiyelendirilmiştir:

"İnsan mı denir o bî-vefâya (a)
Evvelce sezâ görüb safâya (a)
Sonra onu terk edib de gitsin (b)
Bir başkasına muhabbet etsin (b)
Bir diğerini edib der-â-gûş (c)
Sonra onu eylesin ferâmûş"[181] (c)

Maşuka yahut Muhafaza-i Aşk isimli manzûm tiyatro oyununda, Granada'daki bir Arap kızıyla Ahmet ismindeki bir delikanlının aşk macerası anlatılır. Piyesin sonunda Arap kızı kendisini hançerle öldürür.

İbnürreşad Ali Ferruh'un (1844-1906) *Hûşenk* ismini taşıyan manzûm piyesi ise beş perdelik uzunca bir eserdir[182]. Bu eser de aruz vezni ile, aruzun (Mef'ûlü/Mefâ'ilün/Fe'ûlün) kalıbıyla ve mesnevî nazım biçimi kullanılarak yazılır.:

"Mirzâyı baban berâber aldı
- - ./ . - . -/. - -
Arslan gibi ordusunda kaldı"[183]
- - ./ . - . -/ . - -
(Mef'ûlü/Mefâ'ilün/Fe'ûlün)

"Dil doymadan ahz-ı intikâma (a)
Gavga bile ermeden hitâma (a)

[180] **a.g.e.,** s.10.
[181] **a.g.e.,** s.11.
[182] İbnürreşid Ali Ferruh, **Hûşenk,** Vatan Kütüphanesi, İstanbul 1303/1887.
[183] **a.g.e.,** s.30.

Meydânı nasıl bırakdı geldi (b)
Mirzâ'da sebat muhtemeldi"[184] (b)

Diğer manzûm piyeslere nispeten daha geniş bir konusu ve daha yoğun bir trajik havası olan bu eserde, Hûşenk ve damadı Mirza sefere giderler. Bu arada geride kalan Mirza'nın nişanlısı Münire, Neriman denen bir kadın tarafından rahatsız edilir. Her şeye rağmen nişanlısını seven Münire, nişanlısı seferden döndükten sonra onun öldürülmesi üzerine canına kıyar, bir hançerle intihar eder. Hûşenk ise hem kızının hem de damadının ölümünden haksız yere sorumlu tutulur ve Neriman tarafından idam ettirilir. Piyesin sonunda Neriman da yaptıklarından suçluluk duyar ve gizli bir elin tuttuğu bir hançerle öldürülür[185].

2.8. Nâmık Kemal ve Manzûm Tiyatro

Nâmık Kemal (1840-1888), Tanzimat Sonrası Türk Edebiyatı devresinde tiyatro oyunları kaleme alan önemli bir yazar olmakla birlikte, bu tür hakkında teorik bilgiler de vermiştir. Hattâ o, tiyatro ile ilgili değerlendirmeler yapan ve ilk teorik bilgileri veren edebiyatçı olarak da kabul edilir[186]. Nâmık Kemal, kendisi manzûm tiyatro eseri yazmamış, ancak manzûm tiyatro yazma konusunda düşünceler ileri sürmüştür. O, genel olarak tiyatro türü ile ilgili düşüncelerini açıkladığı *Celâleddin Harzemşah* piyesinin önsözünde[187] ve "Tiyatro"[188], "Tiyatrodan Bahseden Arkadaşlara"[189] isimli makalelerinde ve bilhassa husûsî mektuplarının bazılarında, manzûm tiyatroya ilişkin görüşlerini ortaya koyar. Nâmık Kemal, *Celâleddin Harzemşah* piyesinin önsözünde, *"Yunan mesleğine göre umûm fâcialar ve Shakespeare yoluna göre böyle ciddî ve mühim oyunlar, daima şiir ile yazılmaktadır. Shakespeare yolunda bile oyunu, nazım ve nesir ile mahlût yazmak yalnız Shaekespeare'e mahsûs olan hallerdendir. Bu itibare ise letâfet ve tesirde de*

---

[184] **a.g.e.,** s.30.
[185] İnci Enginün, bu piyesinde *Şehnâme'*den etkilenerek yazılmış başarısız bir deneme olduğu görüşündedir. Bkz. İnci ENGİNÜN, **a.g.e.,** s.670.
[186] İsmail PARLATIR ve diğerleri, **Tanzimat Edebiyatı,** s.239.
[187] Namık Kemal, **Celâleddin Harzemşah** (Haz.: Hüseyin AYAN), Hareket Yayınları, İstanbul 1969, s.7-37.
[188] Kâzım YETİŞ, **Nâmık Kemal'in Türk Dili ve Edebiyatı Üzerine Görüşleri ve Yazıları,** İstanbul Üniversitesi Edebiyat Fakültesi Yayınları, İstanbul 1989, s.42-47.
[189] **a.g.e.,** s.50-53.

şiirin müsellem olan rüchânı sebep addolunur. Hal böyle iken, bizim şiirimizde olan müsâadesizlik cihetiyle tiyatroya müte'allik olan âsâr-ı âcizânemin ve hususiyle Celâl'in manzûm olarak tertîbine muvaffak olamadım."[190] der. Tiyatro yazma geleneğinin manzûm olarak başladığını, büyük ölçüde de öyle devam ettikten sonra Shakespeare (1564-1616) elinde manzûm-mensûr olarak ayrı bir gelişme gösterdiğini belirten Nâmık Kemal, bizde tiyatronun manzûm şekilde gelişmesinin önündeki engel olarak şiirimizdeki engelleyici havayı ileri sürer.

Nâmık Kemal, trajedi ve komedi sahasında iki ayrı koldan gelişen tiyatro türü ile ilgili olarak başlarda tavrını trajediden yana koyar: *"* 'Komedi vâkıa trajediye tercih olunmaz.' *deyişi bu düşüncesini doğrular niteliktedir."*[191].

Nâmık Kemal, *Mukkaddime-i Celâl'*de tiyatro ile ilgili düşüncelerini açıklamaya devam ederken, özellikle İngiliz ve Fransız tiyatrolarında manzûm piyeslerin gelişimine dâir bazı bilgiler verir, bu noktada daha çok Shakespeare ve Victor Hugo'nun (1802-1885) isimlerini zikreder. Nâmık Kemal, piyes yazarken öncelikle gerekli olanın şiir ya da daha açık bir ifadeyle vezin olmadığını, asıl lâzım gelenin şâirâne düşünce olduğunu ifade eder: *"Zamanımızın fikrî tetkiklerince tiyatroların yazılışında lâzım gelen şiir veya daha sahih tabiriyle vezin değil, şairane fikirlerdir."*[192]

Nâmık Kemal, Shakespeare piyeslerinde nazım ve nesrin birlikte kullanıldığını, ancak onun kullandığı nazmın, zaten kafiyesiz olduğu için tiyatro diline uygun olduğunu: *"...Shakespeare, oyunlarının en mühimlerinde bile nazım arasına nesir karıştırır. Halbuki, tiyatroda onun isti'mâl ettiği şiir, kafiyesiz olduğundan bittabi' tanziminde nesre yakın suhûlet olduğu gibi muhâvere tarzına da âdi söz kadar müsâiddir."*[193] diyerek belirtir.

Victor Hugo'nun manzûm ve mensûr olarak yazdığı piyeslerinin olduğunu belirten Nâmık Kemal, bu piyeslerin edebî değer anlamında birbirlerinden aşağı

[190] Namık Kemal, **a.g.e.,** s.34.
[191] Mustafa ÜSTÜNOVA, **Namık Kemal'in Özel Mektuplarında Edebî Konular,** Gaye Kitabevi, Bursa 2005, s.122.
[192] Namık Kemal, **a.g.e.,** s.36.
[193] **a.g.e.,** s.36.

olmadıklarını: *"Fransızlar, Yunan tarzının cümleden ziyade tarafdârı iken şiirleri efâ'il ve tefâ'îlden berî olmakla beraber, yalnız kafiyeli olduğundan dolayı muhâvereye ilkâ ettiği su'ûbet, Fransa üdebâsı beyninde manzûm tiyatro yazmak âdetini ref' eylemiş gibidir. Victor Hugo'nun tiyatrolarında kaç tane manzûm varsa, onun nısfı kadar da mensûr bulunur. Mensûrlarının maddece ehemmiyet ve ciddiyeti de manzûmlarından aşağı değildir."*[194] şeklinde ifade eder.

Nâmık Kemal, zamanında manzûm tiyatro oyunu yazma geleneğinin bittiğini, artık tiyatro yazarken şiir ya da vezin kullanmaktan ziyâde şâirâne fikirlerin önemli olduğunu vurgular: *"Zamanımızın fikrî tetkiklerince tiyatroların yazılışında lâzım gelen şiir veya daha sahih tabiriyle vezin değil, şairane fikirlerdir."*[195] diyerek bu konuda şunu salık verir: *"Böyle vezin ve kâfiyece bize nisbet kabul etmiyecek birkaç türlü kolaylığa mâlik olan milletler, tiyatronun şairâneliğini mânâ ve hayâllerinde arayarak, nazım yolundan mümkün oldukça uzaklaşmaya çalışırken, bizde hâlâ akıcı bir hikâye tanzimine müsait olmayan şiirlerimizle manzum tiyatro yazmayı seçmek lisanımızda tiyatro yapılmasın demek olur. Tiyatroların manzum olmasından gelecek faydaları ise lisanın şivesindeki güzellik ve şarklıların hayâl gücündeki kuvvet ziyadesiyle karşılar zannederim."*[196]

Tiyatronun eğlenceli bir fayda sağladığı görüşünde olan ve manzûm tiyatronun da tiyatro sanatından sağlanan faydayı artıracağını düşünen *"Türk tiyatrosuna zenginlik katacağı düşüncesiyle manzum tiyatro yolunu açmada epeyce istekli görünen Namık Kemal, Magosa'da bulunduğu sırada aruz ölçüsüyle kafiyesiz manzum tiyatro kaleme almayı denediğini; ama bunları beğenmediğini"*[197] söyleyen Nâmık Kemal, bu konuda daha çok Abdülhak Hâmid üzerinde teşvik edici olmaya çalışır.

Bizzat yaptığı manzûm tiyatro denemeleri devam ederken Türk şiirinin ve şiir dilinin özellikleri üzerinde ayrıntılı bir biçimde durmayı da sürdüren Nâmık Kemal, bu konudaki düşüncesini şöyle ortaya koyar: *"Mâlum olduğu üzere, bizde nazım*

---

[194] **a.g.e.,** s.36.
[195] **a.g.e.,** s.36.
[196] **a.g.e.,** s.37.
[197] Mustafa ÜSTÜNOVA, **a.g.e.,** s.123.

usulü lisanın tabiatına tamamiyle aykırı olarak ifadenin güzelliği bütün bütün ihlâl etmedikçe, alışılmış olan tâbirlerimizin yüzde birini şiirde kullanamayız! Kullandığımız tâbirleri de ya vezne veya aslî telaffuza tatbik için huruf ve harekâtında yaptığımız imâleler ile lisanın şivesinden büsbütün çıkarmaya mecbur oluruz. (...)

O cihetle bizde âdi lakırdıyı andıracak bir konuşmayı nazım yapabilmek âdetâ muhal görünür. Nef'î şivesinde yazılacak bir tiyatronun ise eğlenceliği, gülünçlüğüne münhasır kalacağı mâlûmdur."[198] Tiyatroyu sosyal fayda merkezli değerlendiren ve tiyatroda kullanılan dilin bu nedenle önem taşıdığına hükmeden Nâmık Kemal, Türk dilinin mevcut hâli ve Türk şiirinin mevcut yapısı ile sosyal faydayı sağlama imkânı bulunmadığını belirtirken, Dîvân şiirinde kullanılan bir dille tiyatro yazmanın ancak maskaralık olduğunu iddia eder. Nâmık Kemal, tiyatroda kullanılacak vezin konusunda da görüşlerini belirtirken aslında aruzun tiyatro dili için uygun olmadığını söyler: *"Bahr-ı tavil denilen ve diğer şiirlerinden farkı, yirmibeş, otuz ve belki kırk elli mısrada bir kafiye getirmek veya diğer bir deyişle sözü mümkün mertebe kafiyesiz nazmeylemek hususundan ibaret olan tarzı tiyatroda kullanmak kabilse de, harekât ve aruz duruşlarına uyma mecburiyeti yine sözü bütün bütün Osmanlı edâsından çıkarıyor."*[199]

Nâmık Kemal, bu şekilde aruzun tiyatro için uygunsuzluğunu ifade ettikten sonra, sözü hece veznine getirir: *"Türkçemizde bir de efâ'il ve tefâ'il kaydından berî, parmak hesâbı dediğimiz vezin mevcut olarak millî eş'ârımız o kaideye tevfîk olunmak lâzım geleceğinde şüphe yoksa da, parmak hesabiyle söylenen şeylerde Acem taklîdi olan âsâra nisbetle âheng-i letâfet gayet az olduktan başka, o yol âmiyâne mâlâyanîlere mahsus ve binâenaleyh esasen zevzeklik addolunduğundan, edebiyatımızın bulunduğu dereceye nisbetle ciddî bir eser tahrîrine hizmet edebilmek selâhiyetinden berîdir. Hattâ, bu yolda ne kadar güzel bir şey yazılsa sâmi'anın itilâfsızlığı cihetiyle yine âmiyâne görünüyor."*[200] der ve şöyle devam eder: *"Bu mukaddemâttan anlaşıldı ki, lisânın şimdiki haliyle beraber mevzûn bir tiyatro*

---

[198] **a.g.e.,** s.34.
[199] **a.g.e.,** s.34.
[200] Hasan KOLCU, **Türk Edebiyatında Hece-Aruz Tartışmaları,** Akçağ Yayınları, Ankara 2007, s.49-50.

tahrîrine imkân müsâid olmuyor. Acaba imkânsızlık, edebiyatımızca nakîse midir? Bana kalırsa değil."[201]

Nâmık Kemal, edebiyatçı arkadaşlarına yazdığı bazı hususî mektuplarında da manzûm tiyatro konusundaki düşüncelerini açıklar. Örneğin Magosa'dan yazdığı 15 Muharrem 1293 (21.11.1876) tarihli mektubunda Abdülhak Hâmid'i hece vezniyle piyes yazmaya teşvik eder: *"Mevzûn söze o kadar hevesin var, bir kere de tabiâtini bizim parmak hesâbıyla bir şey yazmağa sevk et. Bak ne güzel, ne parlak oluyor. Ben tecrübe ettim; niyetim bu yolda bir eser de meydana koymaktır."*[202]

Ancak Nâmık Kemal, hece vezniyle ilgili düşüncelerini Hâmid'in *Nesteren* isimli piyesini okuduktan sonra değiştirir. Hâmid'in Nâmık Kemal'in tavsiyesine uyarak hece vezniyle yazdığı *Nesteren,* Nâmık Kemal tarafından beğenilmez. O, eseri sadece biçim yönüyle değil, aynı zamanda içerik yönüyle de eleştirir, bir fâcia olmak iddiasını taşıyan eserde bunun için yeterli unsurun bulunmadığını ifadeye çalışır. Nâmık Kemal, bu konudaki düşüncelerini Hâmid'e yazdığı 24 Safer 1296 (17.11.1879) tarihli mektubunda şöyle belirtir: *"Nesteren'i gördüm; fakat ne yalan söyleyeyim beğenmedim; beğenmedikten başka me'yûs bile oldum. Beğenmediğim, ihtiyâr ettiğin mevzûdur. Corneille'in* Cid*'i, Avrupa ahlâkına mahsûstur; çünkü Afgan'da ve hattâ memâlik-i İslâmiyye'nin bir yerinde, bir padişah, bir şehzâdeye tokat vurmaz, vursa da, bir tokattan bir fâci'a teşkîl edecek bir mevzû hâsıl olamaz. Bir kız, kocasını şehzâde de olsa, beriki sultân da bulunsa öyle zifaf gecesi öldürmez.* Nesteren'*in her nev' entriki Avrupa'ya mahsûs tahayyülâttandır. Bu mevzûun eşhâsı, velev adaptation tarzında yazılsın, yine Firenk olmalı idi! Me'yûs olduğum yer de, şîve-i ifâdedir. Sen de, mektubunda söylüyorsun ya, parmak hesâbıyla bir eser yazılmasını Magosa'dan ben tavsiye etmiştim. Uğraştım, yapamadım; ihtimâl ki bir başkası yapar; ben de ona taklîd ederim dedim. (...) Sen çalıştıktan sonra anladım ki olmayacak. Tecrüben, ayniyle benim tecrübem gibi zuhûr etti. Narration yeri geldiği gibi insan yine Acemâne ve tetâbu'-ı izâfâta ve hattâ ef'âl ve edevâtın hazfına mecbûr oluyor. Yalnız bu yolda yazılan şi'rin,şi'r olduğu, hissiyâtın galeyân ettiği zamanlarda görünüyor.* Nesteren'*in birçok yerinde o kadar güzel parçalar var ki*

[201] **a.g.e.,** s.50.
[202] **a.g.e.,** s.46.

insan okurken mest oluyor. (...) Bugünkü fikrime göre, bizi, Türkçe'de istediğimiz gibi şi'r söylemekten men' eden vezin değil, kafiyedir."[203] Nâmık Kemal, bu konuda Recâîzâde Mahmud Ekrem'e (1847-1914) yazdığı 18 Şevval 1295 (12.11.1878) tarihli mektubunda, *"Ben karârımı verdim. Tiyatro bizde hiçbir nev'î vezin ile yazılamayacak, zaten mevzûn yazılmağa lüzûm yok."*[204] diyerek *Nesteren*'i okuduktan sonra benimsediği düşüncesini açıklar. Görüşünü*"Parmak hesâbı şarkı gibi, destan gibi lirik yolda ne kadar latif oluyorsa, mesnevîye girdiği gibi hiçbir şeye benzemiyor. Ben başka vazin ihtırâ'ı değil, fakat kabûlü ile uğraştım; o da bahr-ı tavîldir, bahr- tavîl husûsiyle mefâ'ilin fe'ilâtün, mefâ'lün fe'ilâtün vezninde olursa, şîve-i lisâna mutâbı âhenkli bir söz hâsıl oluyor, fakat o da nesir gibi güzel olmuyor"* şeklinde detaylandırır[205].

Bütün bunlara rağmen Nâmık Kemal, Hâmid'e 17 Şubat 1879 tarihinde Midilli'den yazdığı mektubunun bir yerinde, bu konuda başka denemelere gidilebileceğini söyler ve bu denemeler konusunda da Hâmid'i teşvik eder: *"Türkçe'nin tiyatroya müsâid olacak şi'ri, kafiyesiz bir Arab vezni ihtiyâr etmekte midir, veyâhud bizim parmak hesâbının kafiyesini de kaldırıvermekte midir, zihnimde bir karar veremedim. Ekrem ile, buna,* Nesteren'*e falana dâir bir uzun bahsimiz var. Bittiği zaman, sana da gelir; fakat o bitinceye kadar sen de bir kere vezinleri, kafiyeleri karıştır... Kafiyesiz yolları daha ziyâde dikkatle karıştır. Hangi yolu, Türkçe'de dramatik şi'r tertîbine daha müsâid görürsen bir narration yap gönder. İnşâallah muvaffak olursun."*[206] Nâmık Kemal'in bu konuda yine de bazı tereddütler yaşadığı görülüyorsa da nihayet onun tiyatro dili ile ilgili düşüncesi bu mektubun başka satırlarında da ifade ettiği gibidir. O, Türkçede mevzûn ve mukaffâ olarak tiyatro oyunu yazılamayacağına kanaat eder ve bu düşüncesini Hâmid'e şöylece özetler: *"Hâsılı, ihtimal ki sonra itikadım değişe, şimdiki kanaatıma göre bu parmak hesabıyla da, Türkçe'de istediğim bir tiyatro vücut bulabileceğine itikadım hem nefsinde, hem senin ikdam'ında hasıl ettiğim tecrübe ile bütün bütün münselip oldu."*[207] Anlaşılıyor ki Nâmık Kemal'in hece vezni ile piyes yazılamayacağına dâir

[203] Kâzım YETİŞ, **a.g.e.,** s.409-410.
[204] Hasan KOLCU,**a.g.e.,** s.47.
[205] **a.g.e.,** s.47.
[206] Fevziye Abdullah TANSEL, **Husûsî Mektuplarına Göre Namık Kemal ve Abdülhak Hâmid,** Akçağ Yayınları, Ankara 2005, s.52.
[207] **a.g.e.,** s.51.

düşüncesinin oluşmasında *Nesteren* piyesi önemli bir rol üstlenir. Bu konuda önce Nâmık Kemal, daha Magosa'da iken bazı denemelerde bulunur, ancak başarılı olamadığını görünce Hâmid'i teşvik eder. Hâmid'in bu teşvik neticesinde yazdığı eserini okuduktan sonra hayâl kırıklığına uğrayan Nâmık Kemal, Hâmid'in ortaya koyduğunun kendi denemelerinden farklı olmadığını gördükten sonra, bu türün zannettiği gibi gelişme göstermeyeceğine karar verir, sorumlu olarak da vezinden ziyâde kafiyeyi gösterir.

2.8.1. Nâmık Kemal'in Mensûr Tiyatro Eserlerindeki Manzûm Parçalar

2.8.1.1. Aruz Ölçüsüyle Yazılmış Olanlar

Nâmık Kemal, manzûm tiyatro türüne ilgi gösterdiği hâlde bu türde eserler vermez, ancak mensûr olarak yazdığı bazı tiyatro eserlerinin içine manzûm bölümler yerleştirir. Bu manzûmelerin bir kısmı aruz ölçüsüyle, bir kısmı da hece ölçüsüyle yazılmıştır. Onun *Akif Bey* isimli tiyatro oyununda, çalgıcıların taksîmden sonra söyledikleri bir dörtlük vardır:

"Bahseyler iken dilde duran yârelerimden
Ahımda nihâlân gibi güller mi açılsın?
Arz etmek için sînedeki sûziş-i aşkı
Dağ-ı dil-i mecrûhdan âteş mi saçılsın?"[208]

Bu dörtlük, Klâsik Türk Edebiyatımızdaki şarkı formuna da uygun olarak kafiyelenir; zemîn ve meyân ismi verilen mısralar kafiyeli değilken ikinci ve dördüncü mısralar, yani nakarat bölümü kendi arasında kafiyelidir. Bu manzûme, aruz ölçüsünün (Mef'ûlü/Mefâ'îlü/Mefâ'îlü/Fe'ûlün) şeklindeki kalıbıyla yazılır:

"Arz etmek için sînedeki sûziş-i aşkı
\- - ./. - - ./. - - ./. - -

[208] Namık Kemal, **Akif Bey** (Haz.: Mustafa Nihat ÖZÖN), Remzi Kitabevi, İstanbul 1961, s.47.

Dağ-ı dil-i mecrûhdan âteş mi saçılsın"

\- - . / . - - . /. - - . / . - -

(Mef'ûlü/Mefâ'îlü/Mefâ'îlü/Fe'ûlün)

Akif Bey oyununda, yukarıda alıntılanan şiirden başka da aruz vezniyle yazılmış manzûmeler vardır. Bunlar, saz meclislerinde sâzendelerin icrâ ettikleri şarkı formundaki manzûmelerdir:

"Zevkin ne ise söyle hicap eyleme bizden
Zannım seni ya bâde ya mutriptir eden şen
Çoktan beri mutadın iken sohbet-i gülşen
Hiç tâ bu kadar arz-i neşat etmez idin sen
Gel bir daha gül handene kurban olayım ben"[209]

Bu manzûmede, bir öncekinden farklı olarak bütün mısralar birbirleriyle kafiyelidirler. Aruz ölçüsünün (Mef'ûlü/Mefâ'îlü/Mefâ'îlü/Fe'ûlün) şeklindeki kalıbıyla yazılmıştır:

"Zevkin ne ise söyle hicap eyleme bizden

\- - ./ . - - ./ . - - ./ . - -

Zannım seni yâ bâde yâ mutriptir eden şen"

\- - ./. - - ./ . - - . /. - -

(Mef'ûlü/Mefâ'îlü/Mefâ'îlü/Fe'ûlün)

2.8.1.2. Hece Ölçüsüyle Yazılmış Olanlar

Nâmık Kemal'in *Akif Bey* oyununda, yukarıdaki aruzla yazılmış şiirler yanında hece ölçüsüyle yazılmış şiirler de vardır. Aşağıya da alıntılanan ve oyunun üçüncü meclisinde çalgıcılar tarafından okunan bu türkü, 8'li duraksız hece ölçüsüyle yazılmıştır:

"Sakın sözüne inanma

[209] Namık Kemal, **a.g.e.,** s.48.

Gönlü bir sendedir sanma
Yüz verirse de aldanma
Yâra itimat olunmaz
Kıza âşık mı bulunmaz."[210]

Nâmık Kemal'in bu oyununun içindeki hece ölçüsüyle yazılan bu türkü seyredenleri coşturmuş, *"...Herkesten o kadar yanık âh'lar, o kadar ateşler, vah'lar çıktı ki ortalık yanıyor sanıl"*mıştır[211]. Manastırlı Rıfat Bey, *Açık Yazalım* isimli bir makalesinde, oyunu izlediğini, ancak oyun içindeki aruz vezinli manzûmelerin seyirciler üzerinde etkili olmadığı hâlde, hece ölçüsüyle yazılmış olan türkülerin seyircide coşkuya neden olduğunu belirtir[212]. Ancak M. Rıfat Bey, aruz ölçüsüyle yazılan şiirlerin herhangi bir etki uyandırmamasının nedenini, şiirde kullanılan vezinden çok dile bağlar: *"Ne içün herkes coşmadı. Çünki orada bulunanların yüzde sekseni o parçadaki –nihâlân, sûziş-i aşk, dağ-ı dil-i mecrûh- sözlerini anlamamışlardı. Diğerleri ise san'atca ondan aşağıda fakat açık olduğu için tamâmiyle anladıklarından gönüllerine tesîr etmiş yürekleri oynatmıştı da âh'lar, vah'larla alkışlamışlardı"*[213]

Nâmık Kemal'in bir diğer tiyatro eseri *Gülnihal'*de de hece vezni ile yazılmış şiirler vardır. Bunlar da 8'li hece vezninin duraksız hâli ile yazılmış dörtlüklerdir:

"Sen ölürsen anan ağlar
İmam ıskatını bağlar
Kurtlar, kuşlar, karlı dağlar
Etini yer ölmeğe gör

Kazmayı vurdum mezâre
Kemik çıktı pâre pâre
Can verip aldanma yâre

[210] **a.g.e.,** s.54.
[211] Hasan KOLCU, **a.g.e.,** s.51.
[212] **a.g.e.,** s.51.
[213] **a.g.e.,** s.51.

Senden geçer ölmeğe gör"[214]

Nâmık Kemal, tiyatro ile ilgili görüşlerini önsözünde açıkladığı eseri *Celâleddin Harzemşah'*ta da hece vezinli şiirlere yer verir. Nâmık Kemal'in bu eserindeki şiiri de 8'li ve duraksız hece ölçüsüyle yazılmıştır:

"Dağları karlar bürümüş
Her yanı kanlar bürümüş
Ölü ölüyü sürümüş

Issız dağlar, karlı dağlar
Dört yanı ormanlı dağlar"[215]

Görülüyor ki Nâmık Kemal, mensûr olarak yazdığı üç tiyatro eserinin içine serpiştirdiği şiirlerinde ağırlıklı olarak hece ölçüsünü kullanır, sadece iki şiirde aruzu kullanmayı tercih eder. O, her ne kadar manzûm tiyatro eseri yazmasa da bu türe teorik olarak ilgi gösterir, bu türün Batı'daki örneklerini inceler, hattâ Magosa'da bulunduğu dönemde hece vezniyle bir manzûm oyun yazmaya da heveslenir, ama başarısız olduğunu düşünerek bu işte Abdülhak Hâmid'i teşvik eder. Nâmık Kemal, Tanzimat Sonrası Türk Edebiyatı devresinde yaşanan manzûm tiyatro tartışmaları için de önemli bir isimdir.

2.9. Abdülhak Hâmid ve Manzûm Tiyatro

Abdülhak Hâmid, her ne kadar şiir sahasında temâyüz etmiş bir edebî şahsiyetse de aynı zamanda o, Tanzimat Sonrası Türk Edebiyatının önemli bir tiyatro yazarıdır. Onun tiyatro sanatı ile tanışıklığı daha çocuk yaşlarında Avrupa'ya yaptığı gezilerde başlar. Örneğin Napoli'ye yaptığı ziyaret, onun daha çok opera ve baleye ilgi duymasına neden olur[216]. Burada izlediği oyunlardan sonra Türk Edebiyatında yazılan tiyatro oyunlarına yönelir. Özellikle Türk Edebiyatında ilk manzûm tiyatro

[214] **a.g.e.,** s.51-52.
[215] **a.g.e.,** s.52.
[216] İnci ENGİNÜN, **Abdülhak Hâmid Tahran,** Kültür ve Turizm Bakanlığı Yayınları, Ankara 1986, s.59.

oyununu kaleme alan Ali Haydar Bey ve piyeslerinin Hâmid'i etkilediği söylenebilir[217]. Başlangıçta sanat anlayışı ve edebî kültürünün etkisiyle romantizme bağlanan Hâmid, Fransız klâsiklerini tanıdıktan sonra yön değiştirir: *"Hâmit'te ilk yön değiştirme hem şekil, hem de içerik bakımından olur. Düzyazı ile eser vermeye başladığı, kendi toplum yaşamımızı, ya da doğu yaşantısını ve dram biçimini seçtiği halde Fransız klasiklerini tanıyınca manzum trajedi yazmaya başlar, aynı zamanda içerik bakımından da etkilenir. Bu doğrultuda Hâmit'in çok şey borçlu olduğu iki yazardan biri* Racine *öteki* Corneille'*dir."*[218]

Abdülhak Hâmid'in ilk eserleri bazı dram denemeleridir. O, özellikle Fransız klâsiklerini detaylı bir biçimde tanıdıktan sonra trajedi yazmaya yönelir. Trajedi türü Hâmid'in mizâcına daha uygundur[219]. Çünkü Hâmid, dram denemelerinden trajediye yönelince, âdeta kendi dünyasının insanlarından ayrılarak tarihe ve tarihî şahsiyetlere yönelir.

2.9.1. Manzûm Tiyatro

Abdülhak Hâmid'in Tanzimat Sonrası Türk Edebiyatında zaten yeni bir tür olan tiyatro sahasında getirmeye çalıştığı yenilikler ve bu alanda verdiği örnekler, devrinde de bazı tartışmalar yaratır. Bu tartışmalar daha ziyâde manzûm tiyatro tekniği ve Hâmid'in getirmeye çalıştığı yeni "janr" üzerinde yoğunlaşır. O, tiyatro eserlerini hem manzûm, hem mensûr hem de manzûm-mensûr karışık olarak yazar. Ancak tiyatronun teorik yönüyle de yakından ilgilenir. Çok dikkat çekici fikirler ileri sürer; hattâ o tiyatroda yeni bir "janr" oluşturma endişesi içindedir. Hâmid'in bu fikirleri başka bazı tartışmalara da vesile olur.

---

[217] Gündüz Akıncı, Hâmid'in hâtıralarında Ali Haydar Bey'i üstâdı olarak kabul ettiğini ifade eder ve Hâmid'in etkilendiğini düşündüğü piyeslerin bir listesini verir. Bkz. Gündüz AKINCI, **Abdülhak Hâmid Tarhan, Hayatı, Eserleri ve Sanatı,** Ankara Üniversitesi Dil ve Tarih-Coğrafya Fakültesi Yayınları, Ankara 1954, s.27. Ali Haydar Bey ve eserleri hakkında daha geniş değerlendirme için bkz. bu eser, s.37-44.

[218] Niyazi AKI, **a.g.e.,** s.107.

[219] **a.g.e.,** s.106.

2.9.2. Abdülhak Hâmid'in Oluşturmaya Çalıştığı Yeni Janr ve *Nesteren* Etrafında Yaşanan Tartışmalar

İnsanlık, sözlü ya da yazılı olarak ifade etmeye çalıştığı her şeyi bugüne kadar ya nazımla ya da nesir yoluyla ortaya koymuştur. Abdülhak Hâmid de bu durumu *"bir söz ya nazmen veya nesren yazılabilir"* şeklinde tespit ettikten sonra, *"bunun ikisinin miyanında bir tarik-i beyan olsa derhal ona sülûk ederim: Çünki bendenize her iki yoldan da usanç geldi"*[220] diyerek yeni bir ifade tarzı; nazım ve nesrin dışında yeni bir janr peşinde olduğunu da açıklamış olur. Hâmid'in oluşturmaya çalıştığı bu yeni janr, daha çok Nâmık Kemal'in tavsiyesine uyarak yazdığı *Nesteren* vesilesiyle somutlaşır ve bu yeni arayış, Türk Edebiyatında ciddî denebilecek tartışmalara da neden olur.

Abdülhak Hâmid'in yaratmaya çalıştığı janr, bir ifade tarzı olması nedeniyle her şeyden önce bir şekil meselesidir: *"Şekil konusu Hâmit'i başlangıçtan itibaren çok ilgilendirmiş ve bütün ömrü boyunca, sahnede fazla kendisini hissettirmeyen tabiî bir şiir şekli aramış"*[221]tır. Öyle ki *"Hâmit kendisine tek bir yol seçip onda derinleşmek yerine hepsini denemeye devam"*[222] etmiştir. Dolayısıyla Hâmid'in yeni janr arayışı, başından beri devam eden bir arayıştır.

Hâmid'in peşinde koştuğu yeni janr, onun bazı manzûm tiyatrolarında somutlaşır. O, yeni janr konusundaki arayışlarını bazı manzûm tiyatro denemeleriyle sınırlı tutar. Manzûm tiyatrolarında kullandığı vezin ve kafiye, bu janrın önemli unsurları olarak ortaya çıkarlar. Abdülhak Hâmid için manzûm tiyatroda kullanılacak vezin konusu önemli bir şekil sorunudur. O, bu konudaki fikirlerini *Nesteren* vasıtasıyla ortaya koyar[223]. Hâmid, Türk Edebiyatında nazım ve nesir dışında "mukaffâ" veya "müheccâ" diye isimlendirdiği başka bir yol denemek istediğini ifade ederken, vezin kullanmaksızın kafiyeli bir nazım biçiminin; kısacası yeni bir janr'ın peşinde olduğunu belirtir ve bu yolda dâima *Nesteren'*i örnek gösterir. O

[220] Hasan KOLCU, **Türk Edebiyatında Hece-Aruz Tartışmaları,** s.57.
[221] İsmail PARLATIR ve diğerleri, **Tanzimat Edebiyatı,** Akçağ Yayınları, Ankara 2006, s.479-480.
[222] İnci ENGİNÜN, **Yeni Türk Edebiyatı Tanzimat'tan Cumhuriyet'e (1839-1923),** Dergâh Yayınları, İstanbul 2006, s.691.
[223] Bu oyun, Hâmid tarafından 1878 yılında yayımlanmıştır.

hâlde *Nesteren,* Hâmid'in tiyatro türünde yapmak istediği biçim değişikliğini ve ortaya koymak istediği yeni janrı ifade eden en somut örneklerden biri olarak kabul edilebilir.

Nesteren aruzla yazılmamış olmakla birlikte, şâirin "mukaffâ" veya "müheccâ" dediği, kafiyeli ve duraksız bir hece ölçüsü ile kaleme alınır[224]. Hâmid, peşinde olduğu yeni janrı, daha çok "mukaffâ" ve "müheccâ" kelimeleriyle ifade eder. O, Nâmık Kemal'in *"Manzûm söze o kadar hevesin var, bir kere tabiâtını bizim parmak hesâbıyla bir şey yazmaya sevk et"* yollu tavsiyesine uyarak bu manzûm oyununu yazar[225]. Hâmid'in bu denemesi, o güne kadar görülmemiş bir tür olarak karşılanır ve nazımla nesir dışında üçüncü bir yol olarak değerlendirilir: *"Yalnız Türk Edebiyatı'nda değil, bütün dünya edebiyatında ilk defa olarak şiirle nesir hâricinde üçüncü bir ifade şekli buldu ve bu görülmemiş janra (Nesr-i Mukaffâ) ismini verdi."*[226] Abdülhak Hâmid de eserinin önsözünde, kullandığı vezin konusunda bazı açıklamalarda bulunur: *"Nesteren'in sûret-i tahrîriyesi nazm-ı Arabî yolunda ise de hadd-ı aslında bizim on bir hisâbına tevfîkan yapılan evzân-ı Garb ve Arab'a asla tevâfuk ve tealluku olmayan sırf Türkçe şiiridir."*[227]

Abdülhak Hâmid, *Nesteren* isimli bu oyununu hem Nâmık Kemal'e hem de Recâîzâde Mahmud Ekrem'e göndererek onların görüşlerini de almak ister. Nâmık Kemal ve Ekrem de görüşlerini Hâmid'e yazdıkları mektuplarla bildirirler. Ancak Ekrem'in bu konudaki görüşlerini içeren mektup ele geçmiş değildir. Hâmid'in daha sonra eserini savunması ve Ekrem'e cevap vermesi, Ekrem'in hangi noktalarda eleştirilerde bulunduğu konusunda fikirler verir. *Nesteren'*in tartışma yaratan iki tarafı vardır. Bunlar eserde kullanılan vezin ve kafiyedir. Bu iki unsur da Hâmid'in oluşturmaya çalıştığı yeni janrın temel ilkeleridir. Dolayısıyla *Nesteren* üzerinde devam eden tartışmalar, hem Hâmid'in oluşturmaya çalıştığı yeni janr üzerine yapılan tartışmalara hem de manzûm tiyatro tartışmasına dönüşür.

---

[224] İnci ENGİNÜN, "Abdülhak Hâmid Tarhan", **TDV İslâm Ansiklopedisi, C.I,** Türkiye Diyanet Vakfı Yayınları, İstanbul 1988, s.208. Bu eserin şekil ve içeriğine dâir daha detaylı inceleme, Hâmid'in Tanzimat döneminde yayımlanan manzûm oyunlarını tahlil ettiğimiz bölümde yapılacaktır.
[225] Hasan KOLCU**, Türk Edebiyatında Hece-Aruz Tartışmaları,** s.54.
[226] **a.g.e.,** s.54-55.
[227] **a.g.e.,** s.55.

Recâîzâde Mahmud Ekrem'in *Nesteren'i* ve onda somutlaşan yeni janrı beğenmediği, getirdiği eleştirilerden anlaşılır. Ekrem *Nesteren'*le ilgili olarak Hâmid'e *"lisânımızın nesirde bile bin türlü müşkilâtına tesâdüf olunurken anda hem mevzun ve mukaffâ hem de kusûrdan müberrâ olmak şartıyle bir vak'a ta'rîfi nasıl kâbil olabilir."* diye sorar. Ancak Hâmid, eserinin mevzûn olduğu fikrine katılmaz. Ona göre *Nesteren,* mevzûn değil, yalnızca mukaffâdır: *"Çünkü benim ihtiyâr ettiğim zemînde vezin yok hesâp vardır. Bunun ismine hisâbü'l benân diyorlar. Biz mevzûn bir sözü arûzun gösterdiği evzâna tatbîkan söylüyoruz ve bir sözün mevzûniyyetini o evzândan birisine mutâbık olursa kabûl ediyoruz. Hisâbül-benân arûzda yoktur. Bunun için ona vezin diyemeyiz."*[228] Buradan anlaşılır ki Hâmid, vezin olarak sadece aruz vezninin varlığını kabul eder. Parmak hesabını da vezinden saymadığı için *Nesteren'*de vezin kullanmadığını söyler: *"Aruz vezninde olmayan* Nesteren, *usulünden olan taktî'âttan âri olduğundan hece vezninde addolunamaz. Ben öyle addetmişsem hata etmiş olduğumu itiraf ederim.* Nesteren, *hesapsız, vezinsiz, yalnız 'mukaffâ' bir eserdir. Ve öyle telakki buyurulmasını dilerim."*[229] Hâmid, bu sözleriyle oluşturmaya çalıştığı yeni janrın tüm özelliklerini de ifade etmiş olur. Hâmid, tiyatro eseri için hece ölçüsünü uygun görmekle birlikte, onun nesir gibi yazılmak ve okunmak şartıyla tiyatroya uygun olabileceğini belirtir: *"Arûzdaki evzânımızdan külliyen ferâgat tarafdârı değilim. Parmak hesâbı Nesteren'de olduğu veçhile nesir yolunda yazılmak ve nesir gibi okunabilmek şartıyla, tiyatro için en güzel bir yoldur. Fakat sâ'ir âsâr-ı manzûmeye arûzdaki evzân da yakışıyor."*[230] Hâmid'in bu sözlerinden hareketle onun geliştirmeye çalıştığı yeni janrın, hece ölçüsüyle yazılmış, ancak nesir gibi okunan; dolayısıyla hece ölçüsü içindeki durakların dikkate alınmadığı, sadece mısralardaki hece sayılarının denkliğine dikkat edildiği bir ifade tarzı olduğu söylenebilir.

Abdülhak Hâmid, hece ölçüsü kullanılmadan ve nesir şeklinde yazılmayan manzûm tiyatro oyunlarında ise aruz vezninin kullanılması gerektiğini ifade eder: *"Parmak hesabı Nesteren'de olduğu veçhile nesir yolunda yazılmak ve nesir gibi okunabilmek şartıyla tiyatro için en güzel bir yoldur. Bu hâlde Nesteren'de olduğu gibi tarz-ı nesrîde olmak şartıyle, tiyatro için parmak hesâbını ihtiyâr etmeli ve tarz-ı*

[228] **a.g.e.,** s.56.
[229] **Abdülhak Hâmid'in Hatıraları,** s.406.
[230] Hasan KOLCU, **a.g.e.,** s.56-57.

nesrî iltizâm olunmadığı sûretde parmak hesâbını terk ile arûz vezinlerine avdet eylemeli."[231] Ancak bu tarz oyunlar, onun oluşturmaya çalıştığı janrın dışında kalan eserledir. Bu düşüncesini daha da ayrıntılı bir şekilde ifade etmeye çalışan Hâmid, eserlerinden örnekler verir: *"Mesela şiir* Sardanapal'*da yazdığım gibi:*

Mezar öyle yerdir ki hükm-i kader
Esîr-i gamı anda âzâd eder
Müsavâta mazhar mülûk u hadem
O âlemde hem-pâye vü hem-kadem
Bu âleme karşı benim hâilim
Türâb-ı siyah olsa da kailim.

tarzında veya,

-Şu gaddâra ben şöyle dersem değer:
Ne şeytan pesendâne ahlâkı var
Başı nahvetinden semâya değer
Düşünmez ki fevkinde Hallâk'ı var
Bütün pasişâhân ana baş eğer
Yed-i iğtisabında devler rehin
Vatan düşmeni padişâh-ı mehîn!
Bugün bir nigâh-ı muhabbet eder,
Yarın ettiği lutfa nâdim olur,
Seni hissedâr-ı musibet eder
Buna kim sadakatle hâdim olur
Hıyânet edenler isâbet eder
Ne mülke meded-res ne halka muîn
Laîn bir adûdur adû bir laîn

yolunda tarzen şive-i nesre yakın olduğu halde benim tab'ımca parmak hesabına müreccah, ondan musanna ve münakkah ve fakat tiyatroda ondan daha az tabiî olur. Ancak kafiye-i mukayyede kaydında düşmeyerek (fakat yine nesir yolunda) Sahra'*da yazdığım vechile,*

[231] İsmail PARLATIR, "Nesteren Üzerine Hâmit-Ekrem Yazışması ve Hâmit'in Bir Mektubu", **DTCF Türk Dili ve Edebiyatı Araştırmaları Enstitüsü Türkoloji Dergisi, C.**VIII, 1979, s.134.

Her tecellisi nâgehânîdir
Yatıyorken bana mukabil olur
Gülerek hâbgâha dâhil olur
Sanki bir nûr-ı âsmânîdir
Bir mücerred mezâra nâzil olur

tarzında yazılmak kabil olursa hisabü'l-benâna rüchanıyla beraber, onun kadar da tabiî olabilir sanırım. Mamafih yine tiyatroda değil –çünkü o zaman- bendenizce bir 'scène' yazmak için bir sene işgal-i zihn etmek lâzım gelir. Bu halde, Nesteren*'de olduğu gibi tarz-i nesrîde olmak şartıyla, tiyatro için parmak hesabını ihtiyar etmeli ve tarz-i nesrî iltizam olunmadığı surette parmak hesabını terk ile aruz vezinlerine avdet eylemeli."*[232]

Nesteren, Recâîzâde Mahmud Ekrem'den çok, Nâmık Kemal'in ilgisini çeker ve onun eleştirilerine hedef olur. Esas itibariyle bu manzûm oyun, Nâmık Kemal'in Hâmid'e tavsiyesi sonucu yazılır. Ancak Nâmık Kemal, Hâmid'e yaptığı bu tavsiyenin sonucunda ortaya çıkan eserden memnun kalmaz. Nâmık Kemal, önceleri manzûm tiyatro konusunda çok hevesli ve bu konuda Hâmid'i teşvik edici bir noktada iken *Nesteren'*i okuduktan sonra bu düşüncelerini değiştirir. *Nesteren'*in başarısız bir örnek olduğunu düşünerek bundan böyle bu tarzda eser yazılamayacağını belirtir: *"Ben karârımı verdim. Tiyatro bizde hiçbir nev'î vezin ile yazılamayacak, zaten mevzûn yazılmağa lüzûm da yok. Şimdiki zannıma göre, bu Parmak Hesâbı'yle de, Türkçe'de istediğim gibi bir tiyatro vücut bulabileceğine itikâdım –hem nefsimde, hem senin ikdâmında hâsıl ettiğim tecrübe ile- bütün bütün münselip oldu."*[233]

Abdülhak Hâmid de hâtıralarında *Nesteren'*in Nâmık Kemal ve Recâîzâde Mahmud Ekrem Bey üzerinde uyandırdığı tesirleri ifade eder: *"Paris'ten Namık Kemal ile Recaizade Ekrem'e birer nüshasını ihdâ ettiğim bu mukaffâ eseri Kemal biraz lirik bulmuş, bir iki yerine itiraz etmiş ve bu cümleden olarak* Le Cid*'de olduğu gibi bir tokattan bir düello çıkarmak âdetinin Asya'dan câri gösterilmesinde garabet görmüş. Mamafih* Nesteren'*de ittihaz ettiğim tarz ve üslup ile bir eser yazmakta*

[232] **Abdülhak Hâmid'in Mektupları 1,** (Haz.: İnci ENGİNÜN), Dergâh Yayınları, İstanbul 1995, s.123-125.
[233] Hasan KOLCU, **a.g.e,** s.47.

kimsenin muvaffak olamayacağına benim adem-i muvaffakiyetimi kâfi ve kat'i bir delil addetmek taltifinde bulunmuş idi. Recaizade'ye gelince; Nesteren'*i beğenmekle beraber ona dair meşruh ve mufassal bir tenkidnâme yazmış ise de hep elfaza ait şeyler olduğundan şimdiki gibi bu intikadâtı o zaman da hoş görmeliydim. Halbuki lüzumundan ziyade müteessir olmuş, hatta nâ-lâyık bir mukabelede bulunarak daha nâ-lâyık cevaplar almıştım."*[234] Hâmid, Nâmık Kemal'e yazdığı bir başka mektubunda, *Nesteren* vesilesiyle Türk Edebiyatında yeni bir "janr" yaratmak düşüncesinde olduğunu açıkça belirtir ve bizim de yukarıda birkaç defa tekrar ettiğimiz gibi, bunun nesir ile nazmın dışında kalacak ve "mukaffâ" diye isimlendirilecek bir janr olacağını söyler. Bunu da *"Ben, mukaffâ nâmıyla bir -janr- daha ihdâs etmek arzusundayım. (...) (Nesteren)de hece on birden on üçe kadar idi. Dediğimde ondan on beşe ve belki yirmiye kadar olacak, mensur olmadığını mukaffâ olmasıyla beraber ifadedeki takdîm ve tehirler anlatacak ve mevzûn olmadığı dahi meselâ bir satırın on, diğerinin on beş, on altı, yani gelişigüzel heceli olmasıyla bilinecek."*[235] şeklinde ifade eder.

Hâmid, Recâîzâde Mahmud Ekrem'e yazdığı bir mektubunda, *Nesteren* örneğinden hareket ederek manzûm tiyatroda kafiye ve vezin meselesine ilişkin düşüncelerini ayrıntılarıyla açıklar: *"Mukaffâ şiiri daha parlak îhâm etmiştim. Evet, daha parlak oluyor. Fakat kafiyesizi bana daha tabiî geliyor. Bununla beraber kafiyesiz hiçbir şiir söylediğim yoktur. Yalnız kafiyesiz bir sözün mevzun olduğu için şiir olduğuna kail oluyorum. Kail olmak da değil, inkâr etmiyorum. Manzum dediğin Nesteren'in mevzun olmadığını sen de muâhezende meydana koymuştun. 'Kâffe-i elsinede âsâr-ı kalemiyenin inkısam ettiği neviler nesir ile nazımdan ibaret iken' pekâlâ lâkin Fransızcada 'en prose', 'en vers' yollarından başka bir de 'en rime' yolu var. Bunun 'en vers' ile bir manada olup olmadığını Paris'te iken iyi tahkik edemediğimden şüpheden kurtulamamıştım. Her ne ise, ne olursa olsun 'Türkçe'de bunlardan başka mukaffâ namıyla bir genre' daha ihdasa da çalışıyorsun' diyorsun. İhdas benim işim değil ama, ihdas olunsa fena mı olur? İhdas olunsa da –manzum ve mensurdan fazla olarak- ismine mukaffâ, yahut müheccâ denilse olmaz mı? Bana*

[234] **Abdülhak Hâmid'in Hatıraları,** s.406.
[235] Hasan KOLCU, **a.g.e.,** s.57-58.

kalırsa heceyi de on , beşin haricine çıkmamak üzere tahdid etsek, yani ta'dâd-ı hecâ külfetini tahfif ile o yolda yazılan bir şeye yalnız mukaffâ desek hoş olur."[236]

Esas itibariyle, Hâmid'in yayımlanan ilk manzûm tiyatro eserlerinden biri olmak özelliği de göz önünde bulundurulduğunda, *Nesteren*'in zamanında ciddî münakaşalara neden olduğu, ancak bu münakaşaların yalnızca Abdülhak Hâmid-Recâîzâde Mahmud Ekrem ve Nâmık Kemal arasında geçmediği açıktır[237]. Bu tartışmalara o dönem basın ve edebiyat hayatının diğer önemli isimleri de katılırlar. Meselâ birçok edebî tartışmada ismine tesadüf etmenin mümkün olduğu Kemal Paşazâde Sait Bey, Hâmid'in manzûm tiyatro türü denemelerini alaya alır ve bu denemelere açıkça hakaret eder: *"Tezer'ler, Nesteren'ler gibi rezaletnamelerle meydana çıkan bu şairin, memleketimizde değil, ancak Frengistan'da şairlik iddiasında bulunabileceği",* Sait Bey tarafından yazılan bir cümledir[238].

Hâmid sonraki yıllarda *Nesteren*'le ilgili neden eleştirildiğini ve hece vezni ile ilgili düşüncelerini şöyle izah etmeye çalışır: *"Ancak benim muvaffak olamayışım o veznin kusuru addolunamaz. Bence, nazımdan ziyâde nesre benzediğüçün, vezn-i hecâ sahnede daha becâ görünür. Vezn-i hecâ ötmez, aruz ise nağme-serhadır."*[239] Hâmid, bu konuda çokça eleştirilmekle birlikte, bu eleştirilere sert denebilecek bir tarzda cevap da verir: *"Gelelim eserin mukaffâ olması bahsine. Yukarıdaki sözümden anlaşılan Nesteren'in nekayısını biraz benim de mukaffâ bulunmasında gördüğümdür. Bu sözümü geri almam bilâkis te'yid ederim ihtimâl ki Nesteren'in mu'ayibi mukaffâ olduğu içindir. Fakat her bir eser mukaffâ olduğu için kusurlu olmak lâzım gelmez. Bu halde Nesteren kusurlu olmuş çünkü şiirdir –hükmüne kail olmadığımı istidlâl buyurmalısınız. Bendeniz derim ki Nesteren kusurlu oldu çünkü Nesteren'dir. Muakffâ olmasa da öyle olurdu.*

Yukarıdaki sözümü teyid etmek istediğimi şu yolda yazayım. Nesteren mukaffâ olduğu için kusurlu değil kafiyesi mukayyed olduğu için kusurludur. Bu kusur biraz mazur görülmeli. Çünkü bir güzel sebebi var. Evet (rimes riches) güzeldir. Fakat

[236] İsmail PARLATIR, **a.g.m.,** s.126.
[237] Bu münakaşaların ayrıntıları için bkz. İsmail PARLATIR ve diğerleri, **Tanzimat Edebiyatı,** s.484-490.
[238] **a.g.e.,** s.486.
[239] Hasan KOLCU, **a.g.e.,** s.59.

zînet güzelidir. İsterseniz (rimes riches)i altından bir zencire benzetelim. Altun fakat zencir, zencir fakat altun. İşte ben Nesteren'i o zencir ile bağlamak istedim. Bu arzu ile mukayyed olmasaydım Nesteren daha tabiî olurdu. Altun zincirle bağlanmış olan kız saçlarıyla telebbüs ederdi. Bu halde kızı böyle bir zencirde bulunduğu için kusurlu addetmeli fakat zencirin de kıymetini takdir eylemeli. Siz takdir buyurmuşsunuz çünkü –lisanımızın nesirde bile bin türlü müşkülâtına tesadüf olunurken anda hem mevzûn hem mukaffâ hem de kusurdan müberrâ olmak şartıyla bir vak'a tarifi nasıl kabil olabilir- diyorsunuz. Pek âlâ fakat bu sözünüzde bir câ-yı suâl bırakmışsınız. Madem ki Nesteren'in kusuru kafiyesinden imiş mahza kafiye sevkiyle ihtiyâr olunan ve zaruret-i şi'riyye asarından bulunan nekayısı için mazur görülmemiş. Bari gösterilen nakisalar eserin münhasıran mevzuuna veyahut tasavvurâtına âid olsaydı veyahud madem ki bilkülliye sevk-i kavâfi ile ihtiyâr olunmuş nekayıs-ı lafziyye gösterilecek bâri bendenizce meçhul olan veya makbul olacak yerleri intihâb olunaydı. Halbuki zat-ı edibâneniz hem zarûret-i şi'iriyeyi itirâf buyuruyorsunuz hem mukaffâ bir eserin kusursuz olmasını müte'assir görüyorsunuz hem de Nesteren'de zaruret-i şi'iriyye ve kafiye-i mukayyede muktezeyâtından olan ihtiyâratımı nekâyıs-ı asliyye tarzında gösteriyorsunuz."[240]

Hâmid, manzûm tiyatro türü ile ilgili düşüncelerini kendi eserlerinden örnekler vererek Recâîzâde Ekrem Bey'e yazdığı 18 Ocak 1886 tarihli mektubunda da ifade eder: *"*Zeyneb'*in mensur kısmını manzûmuna tercih ediyorsun. Bence de öyledir. Dikkat ettim ki bâzı şeyler de manzûm ile ifâde olunmak daha iyi oluyor. Şimdiki eserim (Finten) nasıl rast gelirse öyle gidiyor. Nesir veya nazım karışık, vezinler de muhtelif. Meselâ eşhâstan biri mensûren ifâde-i merâm edip dururken manzûm söylemeğe başlıyor. Ve yine uzun vezinden bir ifâde ve (evzânın bahirlerinin isimlerini bilmem ki) kısa vezinden bir cevâb veriliyor. Tercîh ettiğim vezinde şudur ki bilmem adına bahr-ı tavîl mi derler."*[241] Hâmid, *Zeynep* piyesini manzûm ve mensûr karışık olarak yazar. Onun piyesleri biçimsel olarak sınıflandırıldığında görülür ki manzûm ve mensûr olanların dışında, manzûm-mensûr karışık olarak yazılanlar da vardır. Hâmid, bazı duyguların manzûm olarak daha rahat ifade edilebileceğini söylerken *Zeynep*'in mensûr kısmının manzûm kısmından daha

[240] İsmail PARLATIR, **a.g.m.,** s.130.
[241] Hasan KOLCU, **a.g.e.,** s.59.

başarılı olduğu görüşüne katılır. Aynı zamanda, yazmakta olduğu *Finten'*de de hem manzûm hem de mensûr parçalar bulunduğunu belirtir; farklı vezin kullanma alışkanlığına da devam eder. Manzûm parçalarda farklı karakterlerin farklı vezinlerle konuştuğunu, aynı metin içinde uzun ve kısa vezinlerin de birlikte kullanıldığını belirtir. Bu arada Abdülhak Hâmid'in hece veznine muhalif olmamakla birlikte, daha ziyâde aruza yakın durduğu; ancak tiyatro için ise heceyi daha uygun gördüğü anlaşılır: *"Fikrimce tiyatroya daha uygun düşeni odur. Aruz sahnede kulağa daha fazla müzikli, fazla âhenkli geliyor. O kadar iyi değil."*[242]

Abdülhak Hâmid'in manzûm tiyatro türü ile ilgili arayışları sadece *Nesteren* ile sınırlı değildir. O, Tanzimat Sonrası Türk Edebiyatı ve Meşrûtiyet Devri Türk Edebiyatı dönemlerinde yayımladığı manzûm oyunlarında da arayışlarına devam eder ve farklı şekilleri denemeyi sürdürür. Hâmid'in *"buldukları Namık Kemal ve Recaî-zade Ekrem'in hoşuna gitmemiştir. Başladığı bu tarza devamdan vazgeçmeyen Hâmit, ancak hayatının sonlarına doğru* Cünûn-ı Aşk*'ta aradığına ulaşmıştır denebilir."*[243] Hâmid'in bu arayışı farklı yollarla devam eder. O tek bir yolda derinleşmek yerine birbirinden farklı yolları denemeyi tercih eder. *"Bu yüzdendir ki I. Dünya Savaşı yıllarında yazılan* İlhan *ve* Turhan*'da aruzu kullanırken,* Cünun-ı Aşk*'ta yine duraksız heceye dönmüştür. Bu deneme hayli başarılı olsa da çok geç basıldığı için ilgi uyandırmaz. Mütareke dönemi yazarları hece veya aruzu kullanarak manzum oyun yazmaya çalışırken, kendilerinden önce bu çabada bulunmuş olan Hâmit'i hatırlamamışlardır."*[244]

2.9.3. Abdülhak Hâmid'in Manzûm Tiyatroları Üzerindeki Batı Tesiri

Ahmet Hamdi Tanpınar (1901-1962), Hâmid'in tiyatrosunu değerlendirirken onun üzerindeki Shakespeare etkisine dikkat çeker ve bu meselede daha çok tiyatro eserlerinin konuları içindeki motifler üzerinde durur: *"Hâmit'te Shakespeare tiyatrosunun, yahut ondan romantiklere geçen tiyatronun bir çok unsur ve hususiyetlerini bulmak mümkündür. Hançer, zehir şişesi, mezarlık sahneleri, ölüm, ölmeden gömülme, muzlim ve meş'um psikolojiler, zincirden boşanmış ihtiraslar,*

[242] **a.g.e.,** s.60.
[243] İsmail PARLATIR ve diğerleri, **Tanzimat Edebiyatı,** s.479-480.
[244] İnci ENGİNÜN, **Yeni Türk Edebiyatı Tanzimat'tan Cumhuriyet'e (1839-1923),** s.691.

kinler, mücrim ve bedbaht aşklar..."[245] Tanpınar'ın sözünü ettiği bu motiflerin trajedilerde yoğun olarak işlendiği görülür. Trajedi türünün izleyici ve okuyucularda derin bir acıma ve merhamet hissi uyandırmayı amaçladığı düşünüldüğünde, Hâmid'in manzûm oyunlarında bu motifleri kullanmasının bu amaca yönelik olduğu anlaşılır. Tanpınar, Hâmid'in özellikle ilk dönemlerinde klâsik tiyatro anlayışının etkisi altında olduğunu ve bu dönemde yazılan piyeslerin doğrudan klâsik tiyatrodan alınmış konularla örüldüğünü ifade eder. Burada klâsik tiyatrodan kasıt, eski Yunan ve Roma dönemi tiyatrosudur, yani o dönemde yazılmış trajedi türündeki eserlerdir. Tanpınar *19 uncu Asır Türk Edebiyatı Tarihi* adlı eserinde Hâmid'le ilgili bölümün içine *"Klasik Fransız tiyatrosu ve Hâmit"* ismini taşıyan ayrı bir başlık açar ve Hâmid üzerindeki Fransız etkisini burada ayrıntılı olarak inceler[246]. Böylece başlangıçta dram denemeleri yapan Hâmid'in Fransız klâsik trajedi yazarlarını okuduktan sonra trajediye yöneldiği de ortaya konmuş olur. Tanpınar bilinen etkileşimlerden başka, *Eşber* piyesindeki Eşber'in kız kardeşini öldürme sahnesinin Racine'in *Bérénice'*inden, bu piyesin genel konusunun ise *Alexandre Le Grand'*dan alınmış olduğunu söyler. Tanpınar, *Tezer'*in konusunu da Racine'in *Bérénice'*ine benzetir.

Tanpınar, Hâmid-Shakespeare ilişkisine de değinir ve bu konuda da ayrı bir bölüm kaleme alır[247]. Türk tiyatrosunun gelişme gösterdiği bu devirde Türk Edebiyatını etkileyen Moliére ile birlikte en önde gelen isim olarak Shakespeare'i sayan Tanpınar, Hâmid'in bu isimden çok yönlü olarak etkilendiğini yazar: *"Hâmit, İngiliz şairinden evvelâ sahne şeklini alır. Filhakika* fasıl, manzar, ilâve-i fasıl *ve* ilâve-i manzar *dediği şeyler hakikatte Shakespeare'in mekânı daima değişen sahnesidir. (...) İfade hürriyeti çok geniş olmasını istediği şiir tarafı yine bu şairden alınmış dersler olabilir. (...) Bunlarda başka Hâmit, Zeynep ile Finten'de Fırtına ve Macbeth şairini daha yakından takip eder."*[248] Tanpınar, Hâmid'in bazı eserleri ile Shakespeare'inkiler arasında doğrudan ilişki kurmakla birlikte, Shakespeare tiyatrosunun bazı biçimsel özelliklerinin de Hâmid'i etkilediğini ifade eder. Yukarıda sözü edilen "ilâve-i manzar" ve "ilâve-i fasıl" gibi ifadelere, Hâmid'in manzûm

[245] Ahmet Hamdi TANPINAR, **XIX. Asır Türk Edebiyatı Tarihi,** Yapı Kredi Yayınları, İstanbul 2006, s.505.
[246] **a.g.e.,** s. 510-513.
[247] "Hâmit ve Shakespeare", **a.g.e.,** s.516-521.
[248] **a.g.e.,** s.516-517.

oyunlarında da rastlanır. Hâmid, kendine özgü dağınıklığının da bir gereği olarak, tiyatro oyunlarına eklemeler yapar ve onları oynanır olmaktan büsbütün uzaklaştırır.

Abdülhak Hâmid'in Türk tiyatrosu için getirdiği yenilikler sadece biçimle ilgili değildir. Abdülhak Hâmid, devrinin hâkim edebiyat anlayışı olan romantizme ve mizâcına uygun olarak dışa açık bir edebiyatçı olarak bilinir; onun sanatı üzerinde birçok Avrupalı yazar ve şâirin etkili olduğu kabul edilir. Hâmid üzerindeki Batı etkisi hem içerikte hem de biçimde kendisini gösterir. Hâmid'in özellikle tiyatro sahasında Fransız klâsiklerinin tesirinde olduğu, ileriki satırlarda bizim de söz konusu edeceğimiz gibi, kendisinin de açıkça söylediği bir gerçektir: *"Hâmid'e tesir eden yabancı yazarlar ve kitaplar hakkında muhtelif iddialar ileri sürülmüştür. Bunların başında Corneille'in Horace ve Le Cid adlı piyeslerinin Eşber ve Nesteren'e tesiri gelir."*[249]

Hâmid, klâsiklerden bu denli etkilenmiş olmasına rağmen, klâsiklerde var olan sıkı kurallara her zaman için uymaz, çoğu kere onları kendi anlayışına göre esnetir. Klâsik trajedilerde var olan perde ve meclis sayısı, zaman ve mekân kullanımlarındaki birlik meselesi Hâmid'de ihlâl edilen kurallardır. Hâmid'in perdelere ve fasıllara ilâveler yaptığını ve böylelikle manzûm oyunlarını hacimce oldukça genişlettiğini daha önce de ifade etmiştik. Her ne kadar Fransız klâsiklerini tanıdıktan sonra onların derin tesiri altında kalsa da yine romantik edebiyatla olan bağını koparmayan Hâmid, özellikle tiyatro sanatı içindeki kurallar noktasında kendisini fazlasıyla serbest bırakır: *"Hâmit, tanıdığı romantik dram sanatının etkisinde olduğu için klasik kurallara fazla bağlı kalmaz. Dekor, perde sayısı, perde ekleri ve bitişler ile klasik trajediye aykırı düşen değişiklikler yapar. Hâmit'in yazdığı ilk eserlerinde romantiklerin, trajedilerinde ise klasiklerin etkisi tartışma götürmeyecek kadar açıktır. Ama Hâmit, bu esin kaynaklarını bir zaman gelir yeterli bulmaz; nitekim Eşber'den sonra yeni bir esin alanı arar. Bu değişik alan, Batı'nın diyalektiğinden, kuru mantık ve akılcı görüşünden uzaklaştıran bir başka yerdir. Hâmit artık, insanın ve yaşamın mistik aşamalarına uzanan, doğaüstü kudretlerin*

[249] İnci ENGİNÜN, **Tanzimat Devrinde Shakespeare Tercümeleri ve Tesiri,** İstanbul Üniversitesi Edebiyat Fakültesi Yayınları, No:2577, İstanbul 1979, s.156.

peşinde koşan spiritualiste *bir şairdir."*[250] Burada, Hâmid'in trajedilerinde klâsiklerin etkisi vurgulanırken onun *Eşber* piyesini yazdıktan sonra manzûm trajedilerinde başka kaynaklara yöneldiği ifade edilir. Çünkü klâsikler bir süre sonra Hâmid'e kaynaklık etmeleri bakımından yeterli gelmezler.

Abdülhak Hâmid'in eserleri ile Shakespeare'in eserlerini birbirine yaklaştıran en önemli özellik, insanların hayat maceralarına, duygu ve düşüncelerine tabiat ile tabiatüstünün sık sık karışması olarak gösterilir. İnci Enginün'e göre, Hâmid'in eserlerindeki kompozisyon da Shakespeare'inkilere benzemektedir: *"Shakespeare gibi o da hadiseleri karmaşık bir şekilde geliştirmeğe çalışır. Aslî vakanın yanı sıra bir çok tali vak'alar yaratır. Yalnız Hâmid'in eserlerinde, Shakespeare'in eserlerinde görülen teferruatla ana fikir ve esas vak'a arasındaki sıkı münasebet yoktur. Eserleri iyi tanzim edilmiş bir terkipten ziyade bir karışıklık ve yığın manzarası gösterir."*[251] Yukarıda sözü edilen ilâveler bu noktada da kendisini gösterir. Hâmid içerik konusunda karışık bir entrik yapı hedeflerken şekilde de bazı karmaşalara neden olur. Aslî olay örgüsünü tâlî olaylarla zenginleştirmek isterken oyunun hacmini de genişleten Hâmid, manzûm oyunlarında, geniş şiir parçalarının yer aldığı ilâve fasıl ve meclislere yer verir. Böylelikle Hâmid'in manzûm oldukları için, sahnede temsil edilmeleri zaten tartışma konusu olan oyunları büsbütün sahnelenmek imkânından uzaklaşır.

2.9.4. Abdülhak Hâmid'in Tiyatroları

Abdülhak Hâmid, tiyatro eserlerini manzûm, mensûr ve bazen de manzûm-mensûr karışık olarak kaleme alır[252]. Bu durum, Hâmid'in de mensup olduğu

---

[250] **a.g.e.,** s.116.
[251] **a.g.e.,** s.200.
[252] Abdülhak Hâmid'in bütün piyesleri toplu hâlde yayımlanmıştır. Bu külliyat için bkz. Abdülhak Hâmid TARHAN, **Tiyatroları I Sabr ü Sebat/İçli Kız/Liberte/Yâdigâr-ı Harb** (Haz.: İnci ENGİNÜN), Dergâh Yayınları, İstanbul 1998.; Abdülhak Hâmid TARHAN, **Tiyatroları II Cünûn-ı Aşk/Yabancı Dostlar** (Haz.: İnci ENGİNÜN), Dergâh Yayınları, İstanbul 1998.; Abdülhak Hâmid TARHAN, **Tiyatroları III Duhter-i Hindû/Finten** (Haz.: İnci ENGİNÜN), Dergâh Yayınları, İstanbul 1998.; Abdülhak Hâmid TARHAN, **Tiyatroları IV Eşber/Sardanapal** (Haz.: İnci ENGİNÜN), Dergâh Yayınları, İstanbul 2000.; Abdülhak Hâmid TARHAN, **Tiyatroları V Tarık/İbn Musa/Tezer/Nazife/Abdullahü's-Sagîr** (Haz.: İnci ENGİNÜN), Dergâh Yayınları, İstanbul 2002.; Abdülhak Hâmid TARHAN, **Tiyatroları VI Kanbur** (Haz.: İnci ENGİNÜN), Dergâh Yayınları, İstanbul 2002.; Abdülhak Hâmid TARHAN, **Tiyatroları VII Mâcerâ-yı Aşk/Nesteren/Zeynep/Hakan** (Haz.: İnci ENGİNÜN), Dergâh Yayınları, İstanbul 2002.

romantik tiyatro anlayışının bir gereğidir[253]. Romantik anlayış, biçimde ve içerikte her türlü kuralcılığa karşıdır. Bu anlayışın gereği olarak Hâmid'in hem içerik hem biçim anlamında oldukça kuralsız ve dağınık bir üslûbu benimsediği rahatça söylenebilir.

Abdülhak Hâmid'in manzûm olarak yazılan tiyatro oyunları şunlardır: *Nazife* (1876), *Nesteren* (1878), *Tezer* (1880), *Eşber* (1880), *Liberte* (1913), *İlhan* (1913), *Turhan* (1916), *Abdullahü's-Sagîr* (1917), *Sardanapal* (1917), *Tayflar Geçidi* (1917), *Ruhlar* (1922), *Yabancı Dostlar* (1924), *Arzîler* (1925), *Cünûn-ı Aşk* (1925), *Hakan* (1935). Bu oyunlardan on bir tanesi aruz ölçüsü ile yazılır: *Nazife, Tezer, Eşber, Sardanapal, İlhan, Turhan, Tayflar Geçidi, Abdullahü's-Sagîr, Ruhlar,Yabancı Dostlar, Arzîler.* Geri kalan dört tanesi ise, Hâmid'in "mukaffâ veya müheccâ" ismini verdiği, duraksız hece ölçüsü ile yazılır: *Nesteren, Liberte, Cünûn-ı Aşk* ve *Hakan.*

Hâmid'in manzûm-mensûr karışık olarak kaleme aldığı tiyatro eserleri ise şunlardır: *Duhter-i Hindû, Târık, İbn Mûsa, Zeynep, Finten* ve *Yadigâr-ı Harb*[254].

Hâmid'in tiyatroları arasında *Kahbe yahut Bir Sefilenin Hasbihali* adlı manzûm bir tiyatro oyunundan da bahsedilir[255]. Bu eser, 1887 tarihinde beşte biri mensûr, beşte dördü de manzûm olarak yayımlanır ve adı dönemin sansür heyeti tarafından sansürlenerek *Bir Sefilenin Hasbihali'*ne çevrilir[256]. İnci Enginün'ün tasnifinde, Hâmid'in tiyatroları arasında *Kahpe yahut Bir Sefilenin Hasbıhali* yer almaz. O, söz konusu eseri, Hâmid'in şiirleri arasında zikreder[257]. Ancak bu eser, içinde manzûm olduğu kadar mensûr parçalar da barındıran bir eserdir[258]. Hâmid ise hâtıralarında bu eseriyle ilgili şu bilgileri varir: *"Victor Hugo'dan mütercem* Sefiller'*ini gördükten sonra yazdığımı söylersem onun hangi tesir altında*

[253] İnci ENGİNÜN, **Abdülhak Hâmid Tarhan**, s.60.
[254] Bu tasnif için bkz. İsmail PARLATIR ve diğerleri, **Tanzimat Edebiyatı,** s.479.
[255] Ali İhsan KOLCU, **Tanzimat Edebiyatı 1 Şiir,** Salkımsöğüt Yayınları, 3. Basım, Konya 2007, s.265.
[256] Gündüz AKINCI, **a.g.e.,** s.171.
[257] İnci ENGİNÜN, **Yeni Türk Edebiyatı Tanzimat'tan Cumhuriyet'e (1839-1923)**, s.503 ve İnci ENGİNÜN, "Abdülhak Hâmid Tarhan", s.209.
[258] "Abdülhak Hâmid, **Tarık yahut Endülüs Fethi,** Tab'-ı Evvel, Ma'ârif Nezâret-i Celîlesinin Ruhsatıyle (Tarihsiz)" künyeli eserle birlikte ciltlemiş ayrı bir eserdir: Abdülhak Hâmid, **Bir Sefilenin Hasbıhâli,** Manzûm ve Mensûrdur, (Karabet Matbaası), Bâb-ı Âlî Caddesi'nde numara 15, 1327.

kalemimden sâdır olduğu anlaşılır, zaten dîbacesinde buna işaret de vardır. Nazife *gibi* Bir Sefilenin Hasbıhali *de kavâfisince bir yeniliği hâvi olmayıp nazmı mesnevî tarzındadır ve nesri* Makber *mukaddimesini andırır. Bazıları manzum, bazıları mensur taraflarını tercih ederler. Bense ahîren birçok yerlerini değiştirdikten sonra bile onu kusurlu buluyorum."*[259]

Abdülhak Hâmid'in *Kanunî'nin Vicdan Azabı* ismini taşıyan ve hiç yayımlanmamış başka bir manzûm tiyatro oyunu daha vardır[260]. Bazı araştırmacılar ise hiç yayımlanmayan bu eserle ilgili şu bilgileri verir: *"Bu da basılmadı. Şairin son piyesidir; ölümünden on gün önce bitirmiş; o söylüyor, İsmail Hâmi Danişment yazıyormuş. Karalaması, Âşiyan'da Hâmit sergenindedir. İki perde imiş; her perdesinde dört tablo varmış, eserin kimi yeri hece, kimi yeri aruzmuş. Konusu Şehzâde Mustafa'nın ölümü üzerine; Hâmit burada, Kanûni'nin, oğlunu boğdurduktan sonra düştüğü vicdan azâbını tasvir ediyormuş."*[261]

2.9.5. Abdülhak Hâmid'in Manzûm Tiyatro Oyunları

Her ne kadar Tanzimat Sonrası Türk Edebiyatının önde gelen bir şâiri ve tiyatro yazarı olarak kabul edilse de 1937 yılına kadar devam eden hayatında, Meşrûtiyet yıllarında ve Cumhuriyet döneminde de eserler veren Abdülhak Hâmid, Türk tiyatrosunda manzûm oyun yazma geleneğinin en önde gelen isimlerinden biri olarak kabul edilebilir. Hâmid'in, biri yayımlanmamış toplam yirmi beş tiyatro oyunu vardır. *Kanunî'nin Vicdan Azabı* ismini taşıyan manzûm tiyatro oyunu yayımlanmak imkânı bulamaz. Hâmid'in bu oyunlarından dokuz tanesi Tanzimat Sonrası Türk Edebiyatı (1860-1896) olarak anılan dönemde yayımlanır. Bunlar arasında manzûm olanları, *Nazife* (1876), *Nesteren* (1878), *Tezer* (1880) ve *Eşber* (1880)'dir. Yine bu dönemde Hâmid, manzûm-mensûr karışık olarak da iki tiyatro eseri yayımlar. Bunlar da *Duhter-i Hindû* (1860) ve *Târık* (1880) isimli oyunlardır.

Hâmid'in piyeslerinden on bir tanesi Meşrûtiyet Devri Türk Edebiyatında, yani 1908 ile Cumhuriyet'in ilân edildiği yıl olan 1923 tarihleri arasında yayımlanır.

[259] **Abdülhak Hâmid'in Hatıraları,** s.412.
[260] Ali İhsan KOLCU, **a.g.e.,** s.266.
[261] Gündüz AKINCI, **a.g.e,** s.242.

Bunlar, *Zeynep* (1908), *Sardanapal* (1908), *Liberte* (1913), *İlhan* (1913), *Turhan* (1916), *Finten* (1916), *İbn Musa* (1916), *Tayflar Geçidi* (1917), *Abdullahü's Sagîr* (1917), *Yadigâr-ı Harb* (1919) ve *Ruhlar* (1922) isimli tiyatro oyunlarıdır. Bu oyunlardan *Sardanapal, Liberte, İlhan, Turhan, Tayflar Geçidi, Abdullahü's Sagîr* ve *Ruhlar* tamamen manzûm olarak yayımlanan tiyatro oyunlarıdır. Bunların dışında bu dönemde yayımlanan ve bizim manzûm-mensûr karışık oyunlar olarak niteleddiklerimiz ise *Zeynep, Finten, İbn-i Musa* ve *Yadigâr-ı Harb'*dir. Ancak bunlardan yalnızca *Zeynep* manzûm ağırlıklı olup diğer üçü mensûr ağırlıklı eserlerdir. Dolayısıyla bunlar, Meşrûtiyet Devri Türk Edebiyatında yayımlanan manzûm oyunlar kategorisinde değerlendirilmeyecektir.

Hâmid'in bu dönemden itibaren tamamen mensûr olarak hiçbir oyun yazmadığı görülür. Tamamen manzûm olarak yazılan oyunlarının dışında kalanlarda ise muhakkak manzûm kısımlar bulunur.

Abdülhak Hâmid'in *Yabancı Dostlar* (1924), *Arzîler* (1925), *Cünûn-ı Aşk* (1925) ve *Hakan* (1935) isimli piyesleri de Cumhuriyet Dönemi Türk Edebiyatı devresinde yayımlanır. Bu piyeslerin de tamamı manzûm olarak yazılmışlardır. Bütün bu değerlendirmelerden de rahatlıkla anlaşılabilir ki Hâmid, eserlerini ağırlıklı olarak Meşrûtiyet yıllarında yayımlar. Bununla beraber *Sardanapal* gibi Meşrûtiyet yıllarında yayımlandığı hâlde, yazılmasına çok daha önceden başlanan piyesleri de yok değildir. Ancak bu eserler yayın dünyasına 1908 yılından sonra dâhil olduğu için, onları Meşrûtiyet Devri Türk Edebiyatı dairesi içinde düşünmek doğru olacaktır.

Abdülhak Hâmid, oyunlarını ağırlıklı olarak manzûm şeklinde yazar ve yayımlar. O, tiyatro oyunlarından on beş tanesini manzûm olarak kaleme alır. Bunlardan on bir tanesi aruz vezniyle, dört tanesi ise Hâmid'in "mukaffâ veya müheccâ" ismini verdiği duraksız hece ölçüsüyle, yani kendi buluşu olan "janr" ile yazılır. Hâmid, sadece üç piyesini mensûr olarak yayımlar. Onun manzûm-mensûr karışık olarak yayımladığı piyeslerinin sayısı altıdır; bunların bazılarında manzûm parçalar ağırlık taşırken, bazılarında ise mensûr kısımlar daha fazla yer tutar. Hâmid'in bu tarz piyesleri yazarken özel bir itinasının olmadığı, o andaki ruh hâlinin

gerektirdiği gibi davrandığı anlaşılır. Hâmid'in Meşrûtiyet Devri Türk Edebiyatında yayımladığı manzûm oyunlarının altı tanesi aruz vezni ile yazılmışken (*Sardanapal, Abdullahü's-sagir, İlhan, Liberte, Turhan, Tayflar Geçidi, Ruhlar)*, içlerinden yalnızca bir tanesinin ölçüsü hecedir (*Liberte)*.

2.9.6. Abdülhak Hâmid'in Tanzimat Sonrası Türk Edebiyatı Devresindeki Manzûm Tiyatro Oyunları

Abdülhak Hâmid, manzûm tiyatro oyunlarını daha çok Meşrûtiyet sonrasında yayımlamış olmakla birlikte, onun Tanzimat Sonrası Türk Edebiyatı devresinde de yayımlanmış manzûm tiyatro oyunları vardır. Bunlar, *Nazife, Nesteren, Tezer* ve *Eşber'*dir.

2.9.6.1. *Nazife*

Abdülhak Hâmid'in Tanzimat Sonrası Türk Edebiyatı devresinde yayımlanan ilk manzûm tiyatro oyunu *Nazife*'dir[262]. Abdülhak Hâmid bu oyununu aruz vezninin (Mef'ûlü/Mefâ'ilün/Fe'ilün) kalıbını kullanarak yazar:

"Ben âlemi eyledim müsehhar
- - ./. - . - / . - -
Sen de beni bağladın muahhar"[263]
- *(-)* ./ . - . -/ . - -
(Mef'ûlü/Mefâ'ilün/Fe'ûlün)

Hâmid, tamamen manzûm olarak yazdığı bu ilk tiyatro eserinde aruz veznini kullanır. Eserin kafiyelenişi, klâsik edebiyatımızdaki mesnevî nazım şeklinde görülen her beytin kendi arasında kafiyelendirilmesi esasına dayanır. *Nazife'*nin, piyes havası verilmek istenen bir karşılıklı konuşma, yani "mükaleme"ya

[262] Abdülhak Hâmid, **Nazife yâhûd Fedâ-yı Hamiyet,** Tasvir-i Efkâr Matbaası, İstanbul 1291/1876. Ömer Faruk Akün, Hâmid'in basılı eserleri içinde hakkında en fazla yanlışa düşülen eser olarak *Nazife'*yi gösterir. Hattâ Hâmid'in kendisi bile zaman zaman bu eserinin yayım tarihi ile ilgili farklı ve tutarsız bilgiler vermiştir. Akün, bu eserin *Duhter-i Hindû'*dan sonra ve 1876 yılında yayımlandığını ifade eder. Bkz. **a.g.m.,** s.126-129.
[263] Abdülhak Hâmid, **a.g.e.,** s.2.

dayandırıldığı düşünüldüğünde, mesnevî nazım biçimi de bu oyun için uygun bir kullanımdır.

"Milliyetim olsa da mugayir (a)
Hilkatte seninle dâima bir (a)
Bâtıl ise bende dîn ü mezhep (b)
Mâkûl olamaz mı fikr ü meşrep"[264] (b)

Eser, tek perdelik küçük bir trajedidir. Genel olarak basit bir yapısı olmakla beraber içinde trajik havayı güçlendirebilecek esin kaynaklarına yer verilir[265]. Hâmid bu eserini yazarken Ziya Paşa'nın meşhur Endülüs Tarihi'nden de yararlanır. Bu eser, zaten Hâmid'in konusunu İslâm tarihinden alan manzûm tiyatro oyunları arasındadır ve eserde bir Arap kızı olan Nazife ile İspanya Kralı Ferdinand arasındaki ilişki hikâye edilir. Bu ilişki, bir manzûm konuşma şeklinde ortaya konur. İspanya Kralı, Nazife'nin güzelliğine hayran kalır ve aslında yetim olan bu güzel kızı sarayına aldırtır. Nazife'ye âşık olan Kral, bir süre sonra bu aşkını itiraf eder ve sevgilisinden de karşılık bulmak ister. Ancak Nazife, millî duygularıyla hareket eder ve İspanyolların kendi milletine, yani Araplara yaptıklarını unutmaz, her fırsatta onlara duyduğu kini ifade eder. Bu durum karşısında, önceleri Arap kızının bu tavrını takdir etse de sonrasında özgür kalmasına izin vermeyen İspanya Kralı Ferdinand aşkına karşılık alamaz, bir süre sonra da Nazife kendisini hançerle öldürür.

Abdülhak Hâmid ise eseri ile ilgili şu değerlendirmelerde bulunur ve onun hamâset edebiyatına dâhil olduğunu söyleyerek sevilmesinin nedenini biraz da buna bağlar: "Nazife, *pek muhtasar ise de âsâr-i hamasiyeden bulunduğu için mazhar-i teveccühât olmuştu. Takfyesinde yenilik yoktur. Merhum Muallim Naci Efendi'nin sağlığında buna benzer bir eser neşrettiğini işitmiştim. Tarih gibi bazan eski edebiyat da tekerrür ediyor ve âsâr-ı atîka yerine geçiyor."*[266]

Güçlü bir hükümdarın varlığı ve karşısında bulunan yetim ve zavallı bir Arap kızının durumu, eserde hem derin bir zıtlık yaratır hem de trajik havayı güçlendirir.

[264] **a.g.e.,** s.8.
[265] Niyazi AKI, **a.g.e.,** s.107.
[266] **Abdülhak Hâmid'in Hatıraları,** s.412.

Öyle ki hükümdarın güçlü ve Katolik bir İspanyol olması, diğer taraftan Nazife'nin yetim, fakir ve Müslüman bir Arap kızı hüviyetiyle Kral'ın sarayında yaşaması, aralarındaki aşkın imkânsızlığını da ortaya koyar. Diğer taraftan Nazife'nin gururlu bir kız oluşu, mensup olduğu millete acı çektirmiş bir ülkenin imparatorunun kendisine duyduğu aşkı reddetmesi ve sonunda intiharı seçmesi, oyundaki trajik havayı yoğunlaştıran unsurlar olarak ifade edilebilir. Kızın ölümünün bir intihar oluşu ve ölümündeki asalet duygusu da okuyucu üzerinde derin bir tesir bırakacağı için eserdeki trajik unsurların varlığı bir kez daha ön plana çıkar. Böylece oyunun basit yapısına rağmen eserdeki trajik hava kendisini kuvvetle hissettirir.

Abdülhak Hâmid, trajedi türünü Fransız klâsikleri vasıtasıyla, özellikle de Raciné ve Corneille'i okuduktan sonra tanımaya başlar ve onların etkisinde kalarak bu türde denemeler yapar. Bu etkinin sonucu Hâmid'in *Nazife*'si ile Raciné'in *Bérénice* adlı eseri arasında benzerlikler bulunduğu ifade edilmiştir[267].

2.9.6.2. *Nesteren*

Abdülhak Hâmid'in Tanzimat Sonrası Türk Edebiyatı devresinde yayımlanan ikinci manzûm oyunu, *Nesteren'*dir[268]. Abdülhak Hâmid'in bu tiyatro oyunu, bir öncekinden farklı olarak aruzla değil, Hâmid'in "mukaffâ[269] veya müheccâ" adını verdiği duraksız hece ölçüsü, bir başka ifadeyle, onun geliştirdiği yeni janrla yazılmıştır:

"Pederlerimiz Gazanfer'le Behram!

\- - - - - - - - - - - -
1 2 3 4 5 6 7 8 9 10 11
Hürmüz, evlâdlarında muhabbet var;
\- - - - - - - - - - - -
1 2 3 4 5 6 7 8 9 10 11

[267] Niyazi AKI, **a.g.e.,** s.107.
[268] Abdülhak Hâmid, **Nesteren,** İstanbul 1293/1878. (*"Halbuki ortada, kitabın 1878 yılında basıldığına dair Hâmid'in o devre aid çok sarih ifadeleri vardır. Bütün bunların mevcûdiyetine rağmen Nesteren'in neşir tarihi yine de çeşitli sûretlerde yanlış gösterilmekten kurtulamamıştır. Abdülhak Hâmid 1878 haziranında bazı dostlarına yazdığı mektuplarında Nesteren'i yeni tab' ettirdiğini ve onu kendilerine göndereceğini haber verir."* Ömer Faruk AKÜN, **a.g.m.,** s.130.)
[269] Mukaffâ, Arapça kökenli bir kelime olup "kafiyeli, kafiyelenmiş" anlamındadır. Bkz. Ferit DEVELLİOĞLU, **Osmanlıca-Türkçe Ansiklopedik Lûgat,** Aydın Kitabevi Yayınları, Ankara 2004, s.677.

Fakat kendilerinde rekâbet var."[270]

\- - - - - - - - - - - -
1 2 3 4 5 6 7 8 9 10 11

Eserden alıntıladığımız yukarıdaki mısralardan da anlaşılabileceği gibi, Hâmid, bu eserinde on birli hece ölçüsünü kullanır. Ancak metinde duraklara yer verilmez. Yalnızca mısraların, hecelerinin sayısı bakımından denkliğine dikkat edilir. Hâmid'in kendisi *Nesteren'*de kullandığı vezin hakkında şu bilgileri verir:*"Aruz vezninde olmayan* Nesteren, *usulünden olan taktî'âttan âri olduğundan hece vezninde addolunamaz. Ben öyle addetmişsem hata etmiş olduğumu itiraf ederim.* Nesteren, *hesapsız, vezinsiz, yalnız 'mukaffâ' bir eserdir. Ve öyle telakki buyurulmasını dilerim."*[271] Bu arada, Hâmid eserinde nazım şekli olarak, yine eski edebiyatımıza ait bir nazım şeklini, mesnevîyi tercih eder, beyitleri kendi aralarında kafiyelendirme yoluna gider:

"Hüsrev'in aslı mücerreb-i âlem, (a)
Her cihetle kifâyeti müsellem, (a)
Anı ihtiyâr etmeyip de peder (b)
Seni kime vermeği tensîb eder?"[272] (b) gibi.

Hâmid'in *Nesteren'*i çok ses getirir, özellikle şekil bakımından çok fazla tartışılır. Eserin manzûm oluşu ilgiyle karşılanır, eserde aruz yerine hece ölçüsünün kullanılması ayrıca bir hece-aruz tartışmasına da sebep olur. Çalışmamızın "Abdülhak Hâmid'in Oluşturmaya Çalıştığı Yeni Janr ve *Nesteren* Etrafında Yaşanan Tartışmalar" ve "Nâmık Kemal ve Manzûm Tiyatro" isimli bölümlerinde bu nokta detaylı olarak işlendiğinden burada tekrar söz konusu edilmesi gereksiz görülmüştür.

Nesteren, Hâmid'in konusu yabancı ülkelerde geçen manzûm tiyatro oyunlarından birisidir. Eserde ana mekân Afganistan'ın başkenti olan Kabil'dir.

[270] **a.g.e.,** s.18.
[271] **Abdülhak Hâmid'in Hatıraları,** s.406.
[272] **a.g.e.,** s.18.

Oyunda, Kabil halkı ve bürokrasisi iki hükümdar arasında bölünmüş durumdadır. Halkın bir kısmı, aynı zamanda oyunun başkahramanı Nesteren'in de babası olan Şah Gazanfer'in tarafını tutarken, bir başka kısmı da veliaht olan Behram'ın taraftarı durumundadır. Bu arada, Nesteren de babasının rakibi ve düşmanı durumundaki Behram'ın oğlu olan Hüsrev'i sevmektedir. Behram ile Şah Gazanfer arasındaki husûmet ve çekişme, çocuklarını da etkiler ve nihayet Behram'ın oğlu olan Hüsrev, Şah Gazanfer'i, kızı Nesteren'in gözleri önünde öldürür. Nesteren, bu olaylar sonrasında sevgilisi Hüsrev'i affetmiş gibidir; bu arada Hüsrev de bir savaşa gider ve zaferle geri dönerek Nesteren'le evlenir. Ancak Nesteren, evlendikleri gece kendisiyle birlikte Hüsrev'i de öldürmeyi planlar. Zehri sevgilisinden önce kendisi içince öncelikle kendisi ölür ve bunun üzerine de Hüsrev intihar ederek sevgilisinin ölü bedeninin yanına yatar.

Hâmid'in bu eserinde de trajik bir esin kaynağı olduğunu söylemek mümkündür. Tahtını ve tâcını kaybetmek tehlikesi ile karşı karşıya bulunan hükümdarlar, birbirine düşman olan hükümdarların birbirlerine âşık çocukları, acımasızca işlenen cinayetler, sonrasında duyulan derin pişmanlıklar ve bu pişmanlıkların tetiklediği intiharlar, genel olarak esere trajik biz özellik kazandırır. Bununla birlikte, trajedinin temel unsurlarından birisi olarak eserin manzûm yazılmış olması, onu kusursuz bir trajedi hâline getirmeye yetmez. Daha önce denenmemiş bir şekilde, eserin hece ölçüsü ile yazılmış olması, ancak buna karşılık hecedeki duraklara dikkat edilmemesi, eserin âhenk konusunda bazı kusurlara sahip olmasına neden olur.

Hâmid bu eserini Corneille'in *Le Cid* adlı eserine bir nazire olarak kaleme almıştır[273]. Bu gerçeği, Hâmid kendisi de açıkça ifade eder: *"Mukaddemesinde hikâyet ettiğim vechile bu eser bana Fransız şair-i meşhuru Corneille'in* Le Cid *unvanlı tiyatrosundan in'ikâs etmiştir. Fakat onun aynen aksi değil, aksi ma'kûs da*

[273] İnci ENGİNÜN, "Abdülhak Hâmid Tarhan", s.208. Corneille'in *Le Cid* adlı eserinin Türkçe tercümesi için bkz. Corneille, **Le Cid** (Çev.: Nedim Mazhar YÜZAK), Nihat Sayar Yayın-Yardım Vakfı Yayınları, 1974. *"Bu yönden Hâmit'in Corneille'e olan borcu, Corneille'in İspanyol yazarı Guilhem De Castro'ya olan borcundan daha fazla görünüyor. Hâmit 'İhtar'ından kullandığı 'nazire' sözcüğünü* uyarlama *anlamında kullanıyorsa haklıdır. Nesteren'i çeşitli yönlerden eleştiren ve özellikle İslâm örflerine uymayışı üzerinde duran Namık Kemal de onu bir uyarlama kabul eder."* Niyazi AKI, **a.g.e.,** s.114. Niyazi Akı, bu iki eser arasındaki benzerlikleri maddeleştirmiş, bu benzerlikleri sahne sahne tespit etmiştir. Bkz. **a.g.e.,** s.109-113.

değil, belki bir zıll-ı baîdidir. Türkçesi değil, başka türlüsüdür. Mevzuan ona bir dereceye kadar mukarin ise de tasviren mütebâyindir. Zaten ben onun ilhamâtını galebelerle ibtidâ ederek mağlubiyetle nihayet bulan 1877 muharebe-i meşumesinden almış idim."[274]

2.9.6.3. *Tezer*

Abdülhak Hâmid'in Tanzimat Sonrası Türk Edebiyatı devresinde yayımlanan üçüncü manzûm tiyatro oyunu *Tezer*'dir[275]. Hâmid'in ilk manzûm tiyatro oyunu olan *Nazife'*ye çok benzeyen ve onun devamı niteliğinde olan *Tezer,* aruz ölçüsünün (Fâ'ilâtün/Me fâ'ilün/Fe'ilün) kalıbıyla yazılmıştır.

"Vermeyiz kahbeye mahall-i firâr
- . - -/ . . . -/ . . -
Çünkü îdâmına verildi karâr"[276]
- . - -/ . . . -/. . –
(Fâ'ilâtün/Me fâ'ilün/Fe'ilün)

*Tezer'*de nazım şekli ve kafiye çeşidi de vezin gibi kaynağını klâsik edebiyatımızdan alır. Mesnevî nazım biçimi kullanılır ve her beyit kendi arasında kafiyelendirilir:

"Kendi bir şey mi âdemin de meğer; *(a)*
İsridir vücûdu varsa eğer. (a)
Bulmasaydı eserde bir akdem, (b)
Bilinir miydi Hazret-i Âdem? (b)
Bin Nusayr olmasaydı sâhib-eser, (c)
Ânı inkâr ederdi halk ekser."[277] (c)

---

[274] **Abdülhak Hâmid'in Hatıraları,** s.406-407.
[275] Abdülhak Hâmid, **Tezer yahud Melik Abdurrahman es-salis,** Mihran Matbaası, İstanbul 1297. *("Diğer eserleri gibi Hâmid'in bu eserinin de ilk neşir tarihi üç ayrı yılda gösterilmekten kurtulamamıştır. Basılışı, kimine göre 1879, bazılarında 1880, kimisinde de 1881'dir. Kitabın üzerindeki 1297 tarihinin yanlış hesaplanması, bu farkları meydana getiriyor. (...) Hakikatte Tezer ne 1879, ne de 1881 yılında basılmış olup 1880 yılı eylülünde neşir sahasına grimiştir."* Bkz. Ömer Faruk AKÜN, **a.g.m.,** s.142.) Eserin yeni harflere aktarılmış bir başka baskısı için bkz. Abdülhak Hamid, **Tezer yahut Melik Abdurrahmân-is-sâlis,** Kanaat Kitabevi, İstanbul 1945.
[276] Abdülhak Hâmid, **Tezer yahud Melik Abdurrahman es-salis,** s.90.

Bu eser, konusu bakımından daha çok *Nazife*'nin devamı ya da benzeri niteliğindedir. O da tıpkı benzeri *Nazife* gibi, konusunu İslâm tarihinden alır. Hâmid de eserinin kaynağını, *"Bu da Endülüs tarihinden muktebes bir fâciadır."*[278] şeklinde açıklar. *Nazife*'de İspanyol Kral Ferdinand, Arap kızı Nazife'ye âşık olduğu hâlde, *Tezer'*de durum biraz farklıdır. Burada hükümdar figürünün sahibi, Endülüs Halifesi Abdurrahman iken, sevdiği ise İspanyol bir kız olan Tezer'dir. Bu oyunda, *Nazife*'den farklı olarak karşılıklı bir aşk söz konusudur. Çünkü İspanyol kız Tezer de Endülüs Halifesi Abdurrrahman'ı sevmektedir. Ancak Arap halkı, bu aşka ve evliliğe geleneklere aykırı olduğu gerekçesiyle karşı çıkar. Neticede halkın karşı çıkması nedeniyle bu evlilik gerçekleşemez; sonunda da Abdurrahman, sevgilisi Tezer'i vurdurmak zorunda kalır.

Hâmid'in bu eserinde trajik unsurlar, *Nazife*'de olduğu kadar kuvvetli değilse de trajik havanın vuslatla sonuçlanamayan bir aşk hikâyesi ile sağlanmak istediği anlaşılır. Oyunda güçlü gibi görünen, ancak sevdiğine kavuşmak için bile olsa halkına söz geçiremeyen bir padişahın trajedisi anlatılır.

Eserde, Arap halkının hükümdarlarının aşkına itirazı ve bu aşkın sonucu olabilecek evliliği engelleme çabaları söz konusu edilirken, yer yer koroya yer verildiği, halkın olaylar hakkındaki düşüncelerini açıklamasının koro vasıtasıyla gerçekleştiği görülür. Bu anlamda, Hâmid'in Türk Edebiyatında yazılmış manzûm bir tiyatro eserinde koroya yer vererek klâsik trajediye ve sonraları gelişen müzikli oyuna yakın durduğu görülür[279]:

"Siz bizi böyle ettiniz mu'tâd
Bu sebeble kapansanız bir gün
Bizi mutlak görürsünüz küskün!
İşte on beş gün oldu uzletiniz.
Mütehassir huzûra milletiniz.
Ne için böyle münkesir kalsın?

---

[277] **a.g.e.,** s.114.
[278] **Abdülhak Hâmid'in Hatıraları,** s.412.
[279] İnci ENGİNÜN, **Abdülhak Hâmid Tarhan,** s.78.

İntikâm almak istiyor...''[280]

Tanpınar, Hâmid'in bu eserini Racine'in *Bérénice* adlı trajedisine benzetir ve iki eseri karşılaştırır: *''*Tezer'*in mevzuu Racine'in* Bérénice'*ine oldukça yakındır. Şu itibarla ki her iki piyeste de hükümdar kendi ferdî saadetiyle vazife hissi arasında kalır. Fakar Racine'in trajedisinin arkasında Roma imparatorlarının yabancı bir memleket kraliçesiyle –velev bu trajedide olduğu gibi Roma'ya tâbi olsun- evlenmemesi hususundaki kanun vardır.* Tezer'*de ise sadece Endülüs hükümdarı Üçüncü Abdurrahman'ın sevdiği genç kızın, yani Tezer'in, eski âşıkı olan ve İspanyolların Araplardan intikamını almaya çalışan Rişar'ın halkı hükümdar aleyhine çeviren muzlim entrikası vardır. İkinci fark da Titus'un Bérénice'i kendi memleketine göndermesine mukabil Hâmid'in kahramanının sevgilisini çok lüzumsuz yere, yani zevk ve asaletten mahrum bir jestle, kendi eliyle öldürmesidir. Görülüyor ki Hâmid tiyatrolarında hakikaten şiddetlidir.''*[281] Tanpınar'ın bu ifadelerinden anlaşılıyor ki o, *Tezer'*i, çok benzettiği Racine'in eseri *Bérénice* kadar trajik bulmaz. Tezer'in neredeyse sebepsiz yere ve asil bir davranıştan uzak bir biçimde öldürülmesi, eseri klâsik trajedilerdeki ölüm sahnelerinden uzaklaştırır. Tüm bu kusurlarına rağmen *Tezer,* Hâmid'in Tanzimat sonrası dönemde yayımladığı manzûm tiyatro oyunlarının üçüncüsü olarak Türk Tiyatro Edebiyatında önemli bir yere sahiptir.

2.9.6.4. *Eşber*

Abdülhak Hâmid'in Tanzimat döneminde yayımlanan bir başka manzûm tiyatrosu da *Eşber'*dir[282]. Bu eser, Hâmid'in hakkında en fazla değerlendirme yapılmış piyeslerinden birisidir. Türk Edebiyatında, Abdülhak Hâmid ve tiyatro ile ilgili bilgi veren hemen tüm kaynaklarda *Eşber'*le ilgili değerlendirmelere rastlamak mümkün olmakla birlikte, en geniş değerlendirme Petra de Brujin tarafından hazırlanmıştır. Yazarın, *The Two Worlds of Eşber* ismiyle hazırladığı bu

[280] Abdülhak Hâmid, **Tezer,** s.110.
[281] Ahmet Hamdi TANPINAR, **a.g.e.,** s.512.
[282] Ömer Faruk Akün, *Eşber* için de üç ayrı yayım tarihi ileri sürüldüğünü, ancak bu eserin gerçek yayım tarihinin 1880 yılı olduğunu ifade eder. Bkz. Ömer Faruk AKÜN, **a.g.m.,** s.146. Ayrıca bizim gördüğümüz baskı için bkz. Abdülhak Hâmid, **Eşber,** Mihran Matbaası, İstanbul 1879.

çalışmada[283], *Eşber* piyesi hem içerik hem de şekil açısından çok ayrıntılı bir biçimde tahlil edilir. Eserin beşinci bölümünde, *"Eşber, Paraphrase, Interpretation and Analysis"*[284] (Eşber, Şerh, Yorum ve Açıklama) genel başlığı altında, *Eşber'*in tüm metni ayrıntılı bir biçimde çözümlenmiştir. Eserin metni, yazarın *"segment"* kavramıyla ifade ettiği, en küçük parçalara kadar ayrılmış ve tahlil bu parçalar üzerinden yapılmıştır. "Aristo ile İskender'in diyalogu", "Rokzan'ın birinci monologu", "Sumru'nun monologu", "Rokzan'ın kendi kendine konuşması", "Sumru ve Rokzan'ın diyalogları", "Sumru ile İskender'in Eşber hakkındaki diyalogları" gibi küçük parçalarda eser, derinlemesine bir şekilde tahlil edilmiştir. Bu hacimli çalışmada, Hâmid'in *Eşber* piyesinin daha çok metin merkezli olarak tahlil edildiği görülse de hem o dönemde yazılmış Türk trajedileri hem de Hâmid'in diğer eserleri ihmâl edilmiş değildir.

Hâmid'in bu tiyatro oyunu, aruz ölçüsüyle yazılmış manzûm bir dramdır ve eserde mesnevî nazım biçimi kullanılmıştır.

"Yârab, bu ne şûriş-i kıyâmet!..
- - ./ . - . ./. - -
Hengâme-i haşre mi alâmet?.."[285]
- - ./ . - . ./. - -
(Mef'ûlü/Mefâ'ilü/Fe'ûlün)

Aşağıda alıntılanan mısralarda da görülecektir ki eserin genelinde, mesnevî nazım biçiminin bir gereği olarak beyitler kendi aralarında kafiyelendirilmişlerse de bazı bölümler kıt'alar hâlinde düzenlenmiş ve kıt'alardaki tüm mısralar kendi aralarında kafiyelendirilmiştir:

"Bir nâm alacak o şâh-ı zâlim; (a)
Dünyaları kaplıyor mezâlim. (a)
Almaz bunu havasal, hayâlim: (a)

[283] Petra de Bruijn, **The Two Worlds of Eşber, Western Oriented Verse Drama and Ottoman Turkish Poetry by Abdülhak Hâmit Tarhan,** Research School CNWS,Leiden, The Netherlands, 1997.
[284] **a.g.e.,** s.159-222.
[285] Abdülhak Hâmid, **Eşber,** s.142.

İnsanda nedir bu cehl-i muzlim?...”[286] (a)

“İskender
Kînus, ne bu dehşet ü kıyâmet?...
Söyle Peridas, nedir bu mahşer?..

Peridas
Batlamyus’a sor...
İskender
Müverrih-i şer!...
Batlamyus
Mûcib ne hakârete apansız?...
Târihi yazan benim, yapan siz!..

İskender
Efkârımı sen de etme tehyîc!..
Aristo, bu nedir?...

Aristo
Zafer veya hiç!...”[287]

Yukarıdaki mısralarda kıt’a uygulamasına gidilmemiş, şâir diyalogları mesnevî nazım biçimine uygun olarak beyitler hâlinde düzenlemiş ve her beyti kendi içinde kafiyelendirme yoluna gitmiştir. Ancak dikkat çeken bir başka nokta daha vardır ki bir kahramanın başladığı mısraı bir başka kahraman tamamlamakta, böylece Hâmid serbest denemelerini bu eserinde de gerçekleştirme imkânı bulmaktadır. Daha önce Ali Haydar Bey’in *İkinci Ersas* isimli manzûm oyununda da görülen bu şekil yeniliği, sonraki dönemde Tevfik Fikret tarafından şiirde de kullanılacaktır.

Abdülhak Hâmid’in üzerinde en çok durulan tiyatro oyunlarından biri olan *Eşber,* konusu itibariyle onun tarihî nitelikli oyunlarındandır[288]. Konusunu kadîm

[286] **a.g.e.,** s.142.
[287] **a.g.e.,** s.164.

tarihten alır. Oyunda, Büyük İskender zaferler kazanarak Doğu'ya ilerler. Yendiği komutanlardan biri de Dara'dır. Bu yenilginin ardından Dara'nın kız kardeşi Rükzan, aynı zamanda Pencab Beyi olan Eşber'in sarayına sığınır ve orada yaşamaya başlar. Burada Eşber'in kız kardeşi olan Sumru'nun hizmetinde bulunur. Sumru, Büyük İskender'e âşıktır ve hizmetçisi Rükzan aracılığıyla onunla mektuplaşır. Rükzan da İskender'i sever, böylece iki kadın aynı erkek için bir rekabete girişir. Oldukça başarılı bir asker ve hükümdar olan İskender, Pencab üzerine yürür ve Eşber'i yenmek için onunla savaşmak ister. Bir tarafta sevdiği adam, diğer tarafta da onunla savaşmak zorunda olan ağabeyi arasında kalan Sumru acı içindedir. Ancak savaş engellenemez. Bu arada Eşber, kız kardeşi Sumru'nun İskender'in sevgilisi olduğunu öğrenince onu öldürür. Bunun üzerine İskender ordusuyla birlikte Pencab'a gelir ve şehri yakıp yıkarak Eşber'i zincire vurdurur. Eşber'in kahramanlığına hayran kalan İskender onu serbest bırakır; ancak Eşber onurlu bir insandır ve bu davranışa itibar etmeyerek kendi kılıcıyla intihar eder. Kendisini seven iki kadını da kaybeden İskender, eserin sonunda, kendisini savaşlar konusunda yüreklendiren Aristo'nun eleştirilerine hedef olur.

Eşber piyesinde, kahramanlık, aşk acısı, sevgilinin uğruna ölme ve intihar gibi motiflerin işlendiği, bunların aynı zamanda klasik trajediler için de geçerli motifler olduğu görülür. Savaşta yenilen; ülkesini, tâcını ve tahtını kaybeden bir asker-hükümdarın, düşmanını sevdiği için kız kardeşini öldürmesi, savaş sonunda esir düşmesi, bu esârete dayanamayarak kendisini öldürmesi trajik havayı güçlendiren unsurlar olarak sıralanabilir. Eserin oldukça uzun ve tiyatro tekniği anlamında kusurlu olduğu ifade edilebilir. Eser oynanmak için değil, okunmak için yazılmış gibidir. Başlangıçta tek perde olarak tasarlandığı, ancak daha sonra Nâmık Kemal'in isteği ile ilâveler yapılarak genişletildiği de belirtilmektedir[289].

Bu manzûm oyun, Corneillie'in *Horace* adlı eserine benzetilir. Bu benzerlik Hâmid tarafından da vurgulanır: *"Namık Kemal ise bana* Tezer'*den bahsetmemiş, fakat* Eşber'*in* Horace'*dan muktebes olmakla beraber ondan daha güzel*

[288] *Eşber* hakkında bir değerlendirme için bkz. Orhan OKAY, "Eşber", **TDV İslâm Ansiklopedisi, C.11,** Türkiye Diyânet Vakfı Yayınları, İstanbul 1995, s.459-460.
[289] "Eşber", **Türk Dili ve Edebiyatı Ansiklopedisi, C.III,** Dergâh Yayınları, İstanbul 1979, s.110.

bulunduğunu bana tebşir etmişti."[290] Bu eser, Hâmid'in belâgat sahibi üslûbunun bir göstergesi olarak da kabul edilir[291]. Hâmid, edebî hayatı boyunca kendisini gündemde tutacak eserlerinden biri olarak kabul edilen *Eşber*'i niçin yazdığını hâtıralarında şöyle ifade eder: *"Fakat ben neden dolayı bu* Eşber'*i yazdım? Bunu ancak kendim bilirim. Çünkü şimdiye kadar kimseye söylemedim. Şimdi itiraf etmek istiyorum ki bu bir fıtrat meselesidir, ve benim fıtratımda müstebid ve mütegalliblere karşı daimî bir kindarlık vardır. Bütün cihangirleri zaleme ve cebâbireden addettiğim için İskender'e de o nazarla bakmış ve onun azamet-i cihangiresiyle eğlenmek istemiştim (bu benim felsefe-yi hayatiyetimdir). Binaenaleyh, Hindistan'ın uzak bir köşesinde hilkaten ondan büyük bir insan halk ettim, ve ona Eşber nâm-ı mechulünü verdim. O Eşber'i İskender'in karşısına koydum, ve 'Galip sayılır bu yolda mağlup' dedim."*[292]

Hâmid'in bu eserin konusunda savaşa özel bir önem verdiği, savaş nedeniyle yaşanan acıların çok trajik boyutlara ulaşabileceğini, bu nedenle insanların en yakınlarını dahi öldürmeyi göze alabileceklerini belirtmeye çalıştığı anlaşılır. Vatanını savunan ve bu uğurda her şeyi göze alabilen bir komutanın vaziyeti yüceltilirken Hâmid'in savaşa karşı durduğu, bu arada savunmaya hak verdiği söylenebilir. Eserin 1877-1878 Osmanlı-Rus savaşının (93 Harbi) sonrasında yazıldığı da düşünüldüğünde, şâirin her ne kadar uzak tarihe âit bir konuyu işlese de içinde bulunduğu devre yabancı olmadığı görülür. Tanpınar da bu duruma dikkat çeker: *"Az çok taklit fikriyle başlayan 'Eşber', Hâmid'in şüphesiz en orijinal ve muvaffak eseridir. Fakat bu piyes iki kahramanı ve iki ayrı tezi düşünülerek okunmalıdır. 'Eşber' 1878 Rus harbinin felâketlerinin tesiri altında yazılmıştır. Hâmid burada müdafaa harbinin büyük içtimaî vazife hissi ile harp aleyhtarlığını birleştirir."*[293]

---

[290] **Abdülhak Hâmid'in Hatıraları,** s.414. *Horace*'ın Türkçe tercümesi için bkz. Pierre CORNEILLE, **Horas, Orijinal Adı: Horace** (Çev.: Mehmed Ali Tevfik), İstanbul Devlet Matbaası, İstanbul 1927. Gündüz Akıncı daha önce söz konusu ettiğimiz eserinde *Horace* ile *Eşber* arasındaki benzerlikleri tespit etmiştir. Bkz. Gündüz AKINCI, **a.g.e,** s.122-123.

[291] İsmail PARLATIR ve diğerleri, **Tanzimat Edebiyatı,** s.523.

[292] **Abdülhak Hâmid'in Hatıraları,** s.414.

[293] Ahmet Hamdi TANPINAR, **a.g.e.,** s.511.

2.9.7. Abdülhak Hâmid'in Tanzimat Sonrası Türk Edebiyatı Devresindeki Manzûm-Mensûr Tiyatro Oyunları

Abdülhak Hâmid'in bütünüyle manzûm olan oyunlarının yanında manzûm-mensûr karışık olarak kaleme aldığı eserleri de vardır. İnci Enginün, bu üslûbun Shakespeare etkisine bağlanabileceğini ifade eder: *"Hâmid de Shakespeare gibi mensur piyeslerine manzum parçaları karıştırır"*[294] Ancak burada bir farklılığa da dikkat çeken Enginün, Shakespeare'in nazım ve nesri birlikte kullanmakla birlikte, bu iki tür arasında bir fark gözettiğini, Hâmid'in ise "kaleminin ucuna geldiği gibi" yazdığını belirtir. Hâmid, bunu *Eşber*'i yazarken yaptığını, nasıl rast gelirse öyle yazdığını açıkça ifade eder.

2.9.7.1. *Duhter-i Hindû*

Hâmid'in Tanzimat Sonrası Türk Edebiyatı devresinde yayımlanan ilk manzûm-mensûr tiyatro eseri *Duhter-i Hindû'*dur[295].

*Duhter-i Hindû'*da, Hâmid, İngilizlerin Hindistan'daki sömürge faaliyetlerini ve İngiliz yetkililerin Hindistan yerlileri ile olan ilişkilerini söz konusu eder. Oyunda, Tomson isimli bir İngiliz, önceleri Hintli bir kızla aşk yaşarken, sonraları İngiltere'nin Hindistan valisi olan Bortel'in karısı ile ilişki içine girer. Bu durumu öğrenen Bortel, iki sevgiliyi suçüstü yakalamak isterse de bunu başaramaz; zirâ sevgililer durumu anlayarak tedbirli davranırlar. Ancak daha sonra âşığına kavuşmak isteyen valinin karısı, kocası Bortel'i zehirleyerek öldürür. Böylece Hindistan halkı zâlim bir validen de kurtulmuş olur. Tomson'un aşk yaşadığı Hintli kız ise bu arada bir ihtiyarla evlenir; ancak ihtiyar fazla yaşamaz, ölür. Hindistan âdetlerine göre kocasının ölümünden sonra yakılması gereken Hintli kız son anda kurtulur. Zirâ onun asıl kocası Tomson'dur.

---

[294] **a.g.e.,** s.202.

[295] Abdülhak Hâmid, **Duhter-i Hindû,** Tasvir-i Efkâr Matbaası, İstanbul 1292. Ömer Faruk Akün, Hâmid'in bu eserinin zannedildiği gibi 1875'de değil, 1876'da yayımlandığını bir gazete ilânına dayanarak ortaya koyar. Bkz. Ömer Faruk AKÜN, **a.g.m.,** .s124-125.

Hâmid, bu eserini Hindistan'ı görmeden ama bir Hint biblosunun tesiriyle yazar[296]. Abdülhak Hâmid, "gayr-ı millî" olarak nitelediği bu eserinin diğer "millî" eserlerini (*Sabr u Sebat, İçli Kız* gibi) unutturduğunu ifade ettikten başka, "insanî ve vicdânî" bir eser olarak tanımladığı *Duhter-i Hindû'*nun tüm insanlığı ilgilendiren bir konusu olduğunu söyler. *"Hindistan'a gitmeden evvel, Hindistan tarihini okuduktan sonra yazdığım bu eserin, müsebbib ve müessir-i tahrîri ise, ne Namık Kemal, ne Recaizâde Ekrem, ne Ahmed Vefik Efendi, ne de Memduh Bey'dir. Fakat bir bebek yahut köçektir."*[297] diyerek eserini bir Hindistan biblosundan hareketle yazmış olduğunu açıklar.

Bu oyunda, kişisel trajedilerden çok bir milletin yaşadığı genel trajedi söz konusu edilir. Oyunda yasak bir aşk var olsa da konu daha çok Hindistan yerlilerinin İngiliz sömürgesi altında çektikleri sıkıntılardır. Çekilen bu sıkıntılar da Vali Borel'in şahsında somutlaştırılır. Borel, insanlara eziyet etmesinin bedelini karısı tarafından zehirlenerek ödemişse de bu cinayetin temel nedeni, karısının yasak aşkıdır. Bu oyunda, ezen-ezilen gibi karşıtlıklar üzerinden trajik bir hava yaratılmak istenmişse de oyunun tamamı manzûm değildir ve oyuna bütünüyle bir trajedi demek doğru olmayacaktır. Abdülhak Hâmid'in *Duhter-i Hindû* isimli manzûm-mensûr tiyatro oyunu bir tarihî dram niteliğindedir.

2.9.7.2. *Târık yâhûd Endülüs Fethi*

Hâmid'in *Duhter-i* Hindû'dan başka Tanzimat Sonrası Türk Edebiyatı devresinde yayımlanan ikinci manzûm-mensûr tiyatro oyunu ise *Târık yâhut Endülüs Fethi* ismini taşır[298]. Hâmid'in bu eserinde mensûr kısımlar manzûm kısımlardan daha fazladır. Ancak eser içerisindeki bazı manzûm parçaların eserden bağımsız olarak meşhur oldukları, *Târık'*ın içinde oldukça başarılı dramatik şiir örneklerinin var olduğu bir gerçektir. Hâmid, bu oyunun manzûm kısımlarında aruz ölçüsünü kullanır.

---

[296] İnci ENGİNÜN, "Abdülhak Hâmid Tarhan", s.208.
[297] **Abdülhak Hâmid'in Hatıraları,** s.403.404.
[298] Abdülhak Hâmid, **Târık yâhûd Endülüs Fethi,** Matbaa-i Âmire, İstanbul 1330. Eserin yeni yazıya aktarılmış bir başka baskısı için bkz. Abdülhak Hâmid TARHAN, **Târık**, (Haz.:İnci ENGİNÜN), Kültür Bakanlığı Yayınları, İstanbul 1975.

"Hep başka başka ezhâr açılmış!

\- - . / - . - - / . - -

Nahl-i emel mi cism-i nizârın?"[299]

\- (-) ./ - . - (-)/ . - -

(Mef'ûlü/Fâ'ilâtün/Fe'ûlün)

Hâmid'in bu oyununda, manzûm olarak yazılmış ve aruz ölçüsü kullanılmış diğer oyunlarında olduğu gibi, baştan sona mesnevî nazım biçimi kullanılmış değildir. Eserdeki manzûm parçalar incelendiğinde, zaman zaman mesnevî nazım biçiminin bir özelliği olarak beyitlerin kendi aralarında kafiyelendirildiği görülse de bazı mısraların da çapraz olarak kafiyelendirildiği anlaşılır.

"Mümkün mü olmaz etsen de ihsân?.. (a)
Biz bir kefenle gitsek behişte, (b)
Bîçâre kaldım, uryânım işte. (b)
Râzıyım olsam hâkinle yeksân! (a)
Aç koynunu aç, kopsun kıyâmet (c)
Çökmüş desinler bir burca zulmet! (c)

Bir burca zulmet, bir zılla mehtâb, (d)
Bir hüsne mâtem, bir nefse vicdân! (e)
Seyriyle şeytan düşmez mi bî-tâb? (d)
Bir vech-i münkir imânla handân! (e)
Ya ölmeyenler olmaz mı meftûr? (f)
Nûr-ı hidâyet toprakla mestûr!"[300] (f)

Yukarıdaki mısralardan da takip edileceği üzere, Hâmid *Târık'*da diğer manzûm oyunlarındaki kafiye düzeninden daha farklı bir yapı ortaya koyar. Yukarıdaki iki parçanın sonundaki iki beyit kendi arasında kafiyeli olduğu hâlde, aynı parçalardaki ilk dörder mısra kendi aralarında kafiyeli değillerdir. Bu mısralardan da anlaşılacağı üzere metinde baştan sona aynı şekilde devam eden bir

[299] Abdülhak Hâmid, **Târık yâhûd Endülüs Fethi,** s.86.
[300] **a.g.e.,** s.91.

kafiye şeması görülmez; ilk parçada birinci ve dördüncü mısra ile ikinci ve üçüncü mısralar kendi aralarında kafiyeli iken, ikinci parçada birinci ve üçüncü mısralar ile ikinci ve dördüncü mısralar kendi aralarında kafiyelidirler. Bu, Abdülhak Hâmid'e özgü yeni bir şekil denemesidir. Hâmid, eserindeki bentlerde mısra sayılarını farklı şekillerde kullanmış, her bentte aynı sayıda mısraın bulunmasına dikkat etmemiştir.

Abdülhak Hâmid'in *Târık yâhût Endülüs Fethi* isimli bu oyunu, manzûm-mensûr yazılmış olmakla birlikte, eserdeki manzûm parçaların başarısı dikkat çekicidir. Bu manzûm parçalar, eserin tamamından bağımsız olarak bile dramatik şiirin başarılı örneklerinden sayılır. Üstelik oyunda, "Mâtem-zede kız" olarak anılan İspanyol kızın oyunun ikinci faslının ikinci meclisinde bir Arap mezarlığını ziyaret ederken okuduğu manzûm kısım, sonraki yıllarda bestelenmiş ve bir Türk Müziği eseri olarak repertuara girmiştir[301]:

"Her yer karanlık, pür nûr o mevki!.
Magrib mi yoksa Makber mi Yârab?
Ya hâb-gâh-ı dilber mi Yârab?
Rüya değil bu, aynıyla vâkî!.
Bir gülşen olmuş bak şu harabe,
Ebr-i seher mi düşmüş türâbe?

Yârim medfûn? Ay mı tutulmuş?
Dikkat, şu sönmüş nûr-ı nigâha!..
Kabri çiçekten bir türbe olmuş,
Dönmüş o türbe bir haclegâha!..
Bir haclegâha döndüyse türben,
Aç koynunu aç, ma'şûkanım ben!..

Tûba yer etmiş bir şûre-zârı,
Yok, bir açılmış hûri kucağı!
İsmet yatağı, Allah ocağı

[301] Hâmid'in bu şiiri, Hafız Burhan tarafından Rast makamında bir gazel olarak bestelenmiştir. Bu konuda bkz. Ethem Ruhi ÜNGÖR, **Türk Musikîsi Güfteler Antolojisi II,** Eren Yayınları, İstanbul (tarihsiz), s.966.

Cennet sedîri, cânân mezârı!..
Ya bir velîdir, gelmiş de vecde,
Etmiş müebbed sûrette secde!

Mutlak bu yerde olsun zevâlim,
Hurşîdim işte karşımda garîb!..
Hurşîd o, lâkin hurşîd-i muzlim;
Maşrık kararmış, yanmakta magrib!
Mâtem libâsım aksiyle gülşen.
Bir leyl isem de bir leyl-i rûşen!"[302]

Târık'ın konusu İslâm tarihinden, daha çok da Endülüs tarihinden alınmıştır[303]. Hâmid'in bu eserin konusunu Ziya Paşa'nın Victor Hugo'dan çevirdiği *Endülüs Tarihi'*nden aldığını iddia edenler de vardır[304]. Yazarın kendisi ise eserle ilgili, eserin ismini *Tarık ibn Ziyad* olarak kaydettikten sonra, şunları söyler: *"Fransızca ve Türkçe İspanya ve Endülüs tarihlerini muhayyileme naklettikten sonra yazdığım bu kitap da mukaddimesinde beyan ettiğim vechile Paris'teki memuriyetim mahsulâtındandır."*[305] Bu ifadelerden Hâmid'in eserini Paris'teki diplomatlık görevi esnasında ve yalnızca Victor Hugo'nun *Endülüs Tarihi'*ni değil, diğer başka İspanya ve Endülüs tarihlerini okuduktan sonra yazdığı anlaşılmaktadır.

Târık, İslâm Halifesi'nin emirlerine uyarak İspanya'ya gelen ve buranın fethinde büyük başarılar gösteren bir kahramandır. Bu arada İspanya'da bulunan bazı siyâsî aktörlerle temasta olan halifelik, buranın fethedilmesinde onların da yardımlarının olacağı taahhüdünü alır. Bunlardan oyunda entrik yapının da kuvvetlendirilmeye çalışıldığı anlaşılır.

---

[302] Abdülhak Hâmid Tarhan, **Târık yâhûd Endülüs Fethi,** s.85-86.
[303] İnci Enginün, Hâmid'in manzûm piyeslerinde Endülüs tarihinin yerini ayrıntısıyla incelemiştir. Bkz. İnci ENGİNÜN, "Edebiyatımızda Endülüs", **Araştırmalar ve Belgeler,** Dergâh Yayınları, İstanbul 2000, s.34-38.
[304] Gündüz AKINCI, **a.g.e.,** s.100. Ziya Paşa'nın söz konusu eseri yakın bir zamanda yeni harflere aktarıldı ve yayımlandı. Bu eser için bkz. Ziya Paşa, **Endülüs Tarihi**, (Çev.: Yasemin ÖDÜK-Kazım MASUMİ-Fatma ŞAHİN), Selis Kitaplar, İstanbul 2004.
[305] **Abdülhak Hâmid'in Hatıraları,** s.407.

Târık, İspanya'nın fethedilmesinde büyük başarılar gösterir. İspanyol orduları dağılmış ve İspanya toprakları tamamen Müslümanların eline geçmiştir. Ancak Târık'ın bu başarıları, aynı zamanda Târık'ın sevdiği kız olan Zehra'nın babası Musa'yı kıskandırır. Musa bu başarıları hazmedemeyerek Târık'ı hapsettirir. Târık Musa'nın eski bir kölesidir. Kendine âit olan bir kölenin bu kadar büyük bir başarı kazanmasını hazmedemeyen Musa, gururunu onu hapsederek tatmin etmeye çalışır. Bu arada, Târık'ı seven Zehra da ümitsizlikten ölmüştür.

*Târık'*da karışık bir entrik yapının yanı sıra çok kuvvetli diyaloglar yer alır. *Târık* piyesinde, başkahraman Târık üzerinden Arap kahramanlığının faziletleri sergilenirken trajedi türünün genel özelliğine sâdık kalınarak insanlar üzerinde hayranlık bırakacak bir karakter oluşturulur. *"Hâmid,* Târık'*ta devrinin siyasî ve içtimaî bütün meselelerine temas eder. Kahramanlarının ağzından muâsırlarına, cemiyet hayatından fikir ve işbirliği, fedakârlık hissi, vatan sevgisi, kadın ve erkek arasında anlaşma ve arkadaşlık gibi cemiyetimiz için çok lüzumlu nasihatler verir."*[306] Târık, büyük ve başarılı bir kahraman olarak hem Arap milletinin önemli bir timsâli, hem de ahlâkî açıdan da örnek gösterilebilecek karakteriyle insanlar üzerinde hayranlık hissi uyandıracak bir şahsiyettir. Bu oyunda, yüksek değerler ifade edilir; savaş meydanlarında nasıl davranılması gerektiğinden bir vatanın nasıl savunulması lâzım geldiğine kadar değişik değerler hakkında ilgi çekici konuşmalar, zaman zaman da nutuklar yer alır. Bütün bunlar, trajedi türünü güçlendiren unsurlar olmakla birlikte, eserin biraz dağınık bir yapısının olması ve aynı anda birçok şeyin ifade edilmeye çalışılması, onun oynanmaktan çok okunmaya müsâit bir eser olduğunu gösterir. *Tarık yâhûd Endülüs Fethi* isimli bu eseri başlı başına bir trajedi örneği kabul etmek, zaten onun tamamen manzûm olarak yazılmayışı nedeniyle de mümkün değildir. Hattâ ondaki mensûr kısımlar, manzûm parçalara göre daha ağırlıktadır. Ancak gerek tarihî nitelikli kahramanlık gibi, trajedi türünün içeriğine uygun bir konuyu içermesi ve gerekse çok başarılı dramatik şiir örnekleri kabul edilebilecek manzûm parçalara sahip olması nedeniyle Hâmid'in bu oyunu, onun manzûm tiyatroları söz konusu edilirken üzerinde önemle durulması gereken bir eserdir.

[306] Ahmet Hamdi TANPINAR, **a.g.e.,** s.514.

Abdülhak Hâmid'in manzûm tiyatro oyunları, şüphesiz ki Tanzimat Sonrası Türk Edebiyatı devresinde yazdığı ve yukarıda söz konusu ettiğimiz eserlerle sınırlı değildir. Çünkü o, Meşrûtiyet ve Cumhuriyet yıllarında da bu tür eserler vermiştir.

Abdülhak Hâmid'in Meşrûtiyet yıllarında yayımladığı manzûm ve manzûm-mensûr tiyatro oyunları, bu çalışmanın "Meşrûtiyet Devri Türk Edebiyatında Manzûm Tiyatro" isimli ana başlığının altında ve kronolojik olarak tahlil edilecektir. Cumhuriyet Dönemi Türk Edebiyatı devresinde yayımlanan manzûm tiyatro oyunları ise bu çalışmanın konusu dışındadır.

3. SERVET-İ FÜNÛN EDEBİYATINDA MANZÛM TİYATRO

Servet-i Fünûn Edebiyatı, 1896-1901 yılları arasında varlık göstermiş bir edebî hareket olarak[307] daha çok şiir, roman ve tenkit gibi edebî türlerde kendisini göstermiştir[308]. Beş yıl gibi çok kısa bir süre devam eden bir edebî hareket olmasına rağmen, Servet-i Fünûn edebî hareketine dâhil olan sanatçılar, bu topluluk dağıldıktan sonra da eser vermeye devam etmişlerdir. Servet-i Fünûncuların tiyatro faaliyetleri, topluluğun dağılmasından sonra, özellikle Meşrûtiyet'le birlikte yaygınlık kazanır. Ancak Servet-i Fünûncuların tiyatroyu ihmâl ettikleri söylenebilir.

Servet-i Fünûncular arasında tiyatro ile yakından ilgilenen ve başarı gösteren Hüseyin Suad'dır (1867-1942)[309]. Onun birçok tiyatro eseri içerisinde iki tanesi, *Ahirette Bir Gün*[310] ve *Ana Karnında Son Gece*[311], manzûm olarak yazılmış tiyatro eserleridir. Ancak bu eserlerin ikisi de Cumhuriyet Dönemi Türk Edebiyatı devresinde yayımlanmışlardır[312].

Hüseyin Suad dışında tiyatro türünde eserler veren bir başka Servet-i Fünûn yazarının Mehmed Rauf olduğu düşünülebilir. *Dilenci* ismini taşıyan ve tefrika hâlinde yayımlanan bir manzûm oyunun, ona âit olduğu bilgisi varsa da Mehmed Rauf'la ilgili yapılan çalışmaların hiçbirisinde bu eserin adına yer verilmemiş olması, söz konusu kişinin Servet-i Fünûn romancısı Mehmed Rauf olmadığını gösterir[313]. Mehmed Rauf'a âit olduğunu düşünülen bir başka manzûm oyun da *Mihriban* isimli

---

[307] Kenan AKYÜZ, **Modern Türk Edebiyatının Ana Çizgileri,** s.87.
[308] İsmail PARLATIR vd., **Servet-i Fünûn Edebiyatı,** Akçağ Yayınları, Ankara 2006, s.13.
[309] Kenan AKYÜZ, **a.g.e.,** s.109.
[310] Hüseyin Suad, "Ahrette Bir Gün", **Hüseyin Suad Yalçın ve Şiirleri** (Yaz. ve Top.: Efzayiş Suat), İstanbul Halk Basımevi, İstanbul 1943, s.77-100.
[311] Hüseyin Suad, "Ana Karnında Son Gece", **Hüseyin Suad Yalçın ve Şiirleri** (Yaz. ve Top.: Efzayiş Suat), s.101-125.
[312] Belkıs ALTUNİŞ GÜRSOY, **Hüseyin Suad Yalçın Hayatı ve Eserleri,** Akçağ Yayınları, Ankara 2001, s.158-166; s.171-180.
[313] Bu piyesin varlığından Alemdar Yalçın bahseder. Bkz. Alemdar YALÇIN, **II. Meşrutiyette Tiyatro Edebiyatı Tarihi,** Akçağ Yayınları, Ankara 2002, s.313. Ancak Mehmed Rauf'la ilgili yapılan çalışmalarda bu oyundan bahsedilmez. Bkz. Rahim TARIM, **Mehmed Rauf, Hayatı, Sanatı, Eserleri,** Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları, Ankara 1998, s.110-111; Rahim TARIM, **Mehmed Rauf Hayatı ve Hikâyeleri Üzerine Bir Araştırma,** Akçağ Yayınları, Ankara 2000, s.301-302. Eser için bkz. Mehmed Rauf, "Dilenci", 1 perde manzûm piyes, Resimli Kitap Mecmûâsı, Resimli Kitap Matbaası, Nr.13, Teşrin-i evvel 1325 (1909), s.80-88.

üç perdelik yayımlanmamış bir eserdir. Eserin İstanbul Şehir Tiyatroları Kütüphanesi'nde el yazması olarak bulunduğu bilgisi vardır[314]. Ancak Mehmed Rauf'la ilgili yapılan çalışmalarda bu oyunun ismine de rastlanmaz[315].

Servet-i Fünûn edebî hareketinin mensuplarından biri olan, yazdığı şiir ve tiyatrolarıyla tanınan Fâik Âlî de (1875-1950) önemli bir manzûm tiyatro yazarıdır. O, sadece iki tiyatro eseri yazmıştır ve eserlerin ikisi de manzûm tiyatro türündedir. Fâik Âlî, şiirlerinin ve az sayıdaki hikâye ve makalesinin dışında yazdığı tiyatrolarında sadece manzûm şekli kullanması bakımından üzerinde durulması gereken bir isimdir. Onun *Pây-ı Tahtın Kapısında* isimli manzûm tiyatro eseri, 1918 tarihinde yayımlanmış ve Çanakkale savaşlarını konu edinen bir piyestir[316]. Bir diğer manzûm tiyatro oyunu, *Nedim ve Lâle Devri*[317] ise, yazar tarafından I. Dünya Savaşı'nın sıkıntılarını unutabilmek için yazılır[318]. *Nedîm* dergisinde tefrika edilmeye başlanırsa da bu tefrika yarım kalır ve eser, ancak 1950 yılında yayımlanır[319].

Servet-i Fünûn edebî hareketine mensup olan Ali Ekrem de (1867-1937) altı tiyatro eserinden bir tanesini manzûm olarak kaleme alır. Onun ikinci tiyatro eseri olan *Yavuz Sultan Selim,* tarihî nitelikli bir manzûm tiyatro oyunu olmakla birlikte, kitap hâlinde yayımlanmamış ve tefrikası da yarım kalmış bir eserdir[320]. Bazı kaynaklarda manzûm olduğu vurgulanmayan bu eser[321], Ali Ekrem'in Meşrûtiyet yıllarında yayımlanmış ve Sultan Selim'in psikolojik dünyasını işleyen bir eserdir[322]. Söz konusu eserler, çalışmamızda kronolojik sıralarına göre tahlil edileceklerdir.

---

[314] Bu çalışmanın yapıldığı dönemde, İstanbul Şehir Tiyatroları Kütüphanesi'nin bulunduğu Muhsin Ertuğrul Sahnesi nakil hâlinde olduğundan eseri görmek mümkün olmamıştır.
[315] Rahim TARIM, **Mehmed Rauf, Hayatı, Sanatı, Eserleri,** s.110-111; Rahim TARIM, **Mehmed Rauf Hayatı ve Hikâyeleri Üzerine Bir Araştırma,** s.301-302.
[316] Fâik Âlî, **Pây-ı Tahtın Kapısında,** 2 perde manzûm temâşâ, Ahmed İhsan ve Şürekâsı Matbaacılık Osmanlı Şirketi, İstanbul 1918.
[317] Faik Âli, **Nedim ve Lâle Devri,** Millî Eğitim Bakanlığı Yayınları, 2. bas., Ankara 1969.
[318] İsmail PARLATIR ve diğerleri, **a.g.e.,** s.305.
[319] Kenan AKYÜZ, **a.g.e.,** s.110.
[320] Ali Ekrem, "Yavuz Sultan Selîm", Resimli Kitap Dergisi, C.4., S.19, Matbaa-i Hayriye ve Şürekâsı, İstanbul, Nisan 1326/1910, s.547 – 550.
[321] İsmail PARLATIR ve diğerleri, **a.g.e.,** s.233.
[322] İsmail PARLATIR, **Ali Ekrem Bolayır,** Kültür ve Turizm Bakanlığı Yayınları, İstanbul 1987, s.54.

3.1. Cenâb Şahabeddin ve Manzûm Tiyatro

Cenâb Şahabeddin (1870-1934), tiyatro türüne çok ilgili bir edebiyat adamı olmakla birlikte, sadece iki tiyatro oyunu yazmış, *Körebe* ve *Yalan* isimli bu oyunlarında da mensûr şekli tercih etmiştir. Ancak o, hem çağının hem de geçmişin tiyatro edebiyatına ve faaliyetlerine ilgi duyduğundanmanzûm tiyatro türüne de ilgi göstermiştir. Cenâb, bu konuda teorik yazılar yazarken bir taraftan da çağdaşı olan bazı manzûm tiyatro yazarları ve eserleri ile tarihî tragedya yazarlarına da ilgi göstermiş ve onların eserlerini değerlendiren yazılar da yazmıştır.

3.1.1. Cenâb Şahabeddin'in Manzûm Tiyatroya Dâir Düşünceleri

Cenâb Şahabeddin, tıpkı Nâmık Kemal gibi manzûm tiyatro eseri yazmasa da bu türe yakın bir ilgi duyar ve konu hakkında teorik yazılar kaleme alır. Ancak Cenâb'ın yazılarının Nâmık Kemal'den daha ayrıntılı ve sistemli olduğunu belirtmek doğru olur. Cenâb Şahabeddin, tiyatro içinde önemli bir tür olarak gördüğü manzûm tiyatroyu önemsemekle birlikte, bu şeklin başarısız olduğunu düşünür. Manzûm tiyatro türünün mensûr tiyatro karşısında tutunamamasının sebebi olarak *"önce türün muhtevasında yer alan yüksek tabakadaki şahıslar, yüksek muhitler ve yüksek hayatı anlatması"*nı ifade eder[323]. Ona göre *"seyirci kendileri gibi konuşan adamları dinlemek ister. Bu devirde bu yüzden manzum tragedyalar ihmal edilmiştir ve gelişmesini tamamlayamamıştır: 'Bu cihanı saran düşüşün sebeplerini araştırıyorum ki belli başlı şunu bulacağız. Evvelâ fanileri konuşturan nesri aşağılayarak nazmın ilâhi lisanı ile tabiî bir surette konuşmak için fevkalâde eşhas lâzımdır; sâniyen bu fevkalâde eşhasa eski Truva, Doc'ların Venedik'i ve hatta beş bin sene evvelki İbrâni âlemi gibi fevkalâde muhitler gerekir. Böyle muhitler içinde böyle kahramanların teşhir edecekleri de bir hayat dilimi olsa bile asır hayatından bir dilim olamaz. Hâlbuki asrın zevki sahnede tercihen kendi hayatını görmek ve seyirciler kendileri*

[323] Enver TÖRE, **Cenap Şahabeddin'in Tiyatroları,** Kitabevi Yayınları, İstanbul 2005, s.21.

gibi konuşan adamları dinlemek istiyor. İşte bunun için manzum tiyatro bir dereceye kadar ihmal edildi.'"[324]

İngiliz ve Fransız tiyatrolarındaki manzûm örnekleri de inceleyen Cenâb, nazımla ifade edilen her şeyin şâirâne olmayabileceğini söyler ve böylece tiyatroda nazım ile şâirâne ifadeyi birbirinden ayırmış olur: *"Fransız edebiyat âleminde bilhassa iki orta dereceli şair tanıyorum ki 'Comédié Bourgeoise' dedikleri tiyatro türünün nazmen sahneye getirmek teşebbüsünde bulundular. Bunlardan biri 'Ronsard' diğeri 'Emile Augier'dir. Bunlara isterseniz 'Camille Dose'yi de ilâve edebilirsiniz. Ve ilâve edebilirsiniz ki teşebbüsünde hiçbiri başarılı olamamıştır; zira vasata ait sıradan olaylar, mahiyetleri sebebi ile, muhitleri sebebi ile, kahramanlarının sıradanlığı sebebi ile şairane olamazlar; onları şiire çıkarmak tabiatlarından çıkarmak olur. Tramvaya şairane binmek yahut lokantada şairane çorba içmek ne kadar mümkünse vasat hayatını terennüm etmek de o kadar caizdir. Çünkü 'evsat-hayatı, tâbir-i caizse, nesr-i hayattır.' Kişileri temsil ettikleri toplum adına, onlar gibi konuşturmak gereklidir. Kısa ceket ve moda pantolonla sahneye çıkan genç karaman bir zamane delikanlısı gibi konuşmayıp da ne için sözlerini ahenk çerçevesine koyacakmış? Alelâde ile nazım arasındaki ezeli ciddiyet sahnede haykırıyor."*[325]

Cenâb'ın manzûm tiyatro türünü "modası geçmiş" bir tür olarak değerlendirdiğini, en azından kendi devrinde bu türe ilgi beklenemeyeceğini ve bunun da haklı görülmesini düşündüğünü söyleyebiliriz. Ona göre artık manzûm tiyatro, dayanaktan yoksun bir türdür[326]. Bu türe yönelmeyi düşünenleri de uyaran Cenâb Şahabeddin, manzûm tiyatro oyunu yazmak isteyenlerin, Klâsik Türk Edebiyatı ve Halk Edebiyatı kaynaklarından beslenmeleri gerektiğini belirtir; Nef'î ve Nedîm gibi Dîvân şâirlerinin eserleri ile Leylâ ile Mecnun, Yusuf ile Züleyha, Kerem ile Aslı gibi halk masallarından faydalanmalarını salık verir[327].

---

[324] **a.g.e.,** s.21-22.
[325] **a.g.e.,** s.24.
[326] Celâl TARAKÇI, **Cenâb Şahabeddin'de Tenkid,** Samsun 1986, s.242-243.
[327] Bu konuda Fuad Hulûsî önemli örnekler verir. Onun halk hikâyelerinden uyarlayarak yazdığı manzûm oyunları, çalışmamızın ilerleyen bölümlerinde ayrıntısıyla tahlil edilecektir.

3.1.2. Cenâb Şahabeddin'in Batılı Manzûm Tiyatro Yazarlarına Dâir Düşünceleri

Cenâb Şahabeddin, manzûm tiyatro türü ile ilgili düşüncelerini ifade ederken bu türün Batı'daki gelişiminden ve temsilcilerinden de haberdardır. Cenâb'ın, önemli bir tragedya şâiri olarak gördüğü Shakespeare'i özellikle sevdiği bilinir[328]. Onun sahnede gerekli olan yüksek sahne şiirini yakalayabildiğini ifade eden Cenâb, bu İngiliz şâirini ve eserlerini ayrıntılı bir biçimde inceler. Cenâb, manzûm tiyatro türünün tarihî gelişimini incelerken Shakespeare'i bu türün güneşi olarak niteler ve yanına da Fransız klâsiklerini eklemeyi ihmâl etmez: *"Elizabeth asrında Shaespeare'in şehkârları birer güneşti; XVI. Louis dverinde Corneille gibi Racine ve Moliere de bedr-i tam hâlinde birer kamerdir. Almanya'da Schiller'e ve Fransa'da Voltaire'e ve Hugo ile Rostand'a birer büyük yıldız diyecek olursak Anatole France'a Jean Richhepin'e, Francais Coppe'ye birer meşale demeliyiz."*[329] Batı'daki manzûm tiyatro türünün en önde gelen isimlerini bu şekilde sıralayan Cenâb, özellikle Victor Hugo ve Edmonde Rostand'dan sonra bu türün eski haşmetini yitirdiğini de ifade eder[330]. Cenâb Şahabeddin'in manzûm tiyatro türünü modası geçmiş bir tür olara gördüğü bilinse de özellikle Batı'da bu türe hayat vermiş isimleri beğendiği, onların ortaya koyduğu eserlere de hayranlık beslediği anlaşılır.

Cenâb, klâsik tragedya türünün en büyük örnekleri olarak Racine'in *Athalie* ve Corneille'in *Horace* isimli eserlerini sayar[331].

3.1.3. Cenâb Şahabeddin'in Türk Edebiyatındaki Manzûm Tiyatro Örneklerine Dâir Düşünceleri

Cenâb Şahabeddin, manzûm tiyatro türü ile ilgili getirdiği eleştirilerini sistemli bir biçimde Türk Edebiyatında yazılmış olan manzûm tiyatro oyunları için de yineler. Manzûm tiyatrolarda halkın çok yüksek seviyede bir dil ile

[328] Enver TÖRE, **a.g.e.,** s.7.
[329] **a.g.e.,** s.21.
[330] **a.g.e.,** s.21.
[331] **a.g.e.,** s.22.

konuşturulduğunu, bunun eserleri orijinal ve sahnelenebilir olmaktan uzaklaştırdığını ifade eden Cenâb, Hâlit Fahri'nin 1926 yılında yayımlanan *Sönen Kandiller*[332] isimli manzûm tiyatro oyununu da bu çerçeve içinde eleştirir[333]: *"Bunu nazmen ifadeye şairi sevk eden sebebi keşfedemedim. Eser mevcut hâliyle çok güzel ve başarılı bir şiirdir. Zaten sanatkâr yeteneğini bildiğimiz mümtaz şairimizden çürük çarık bir şey ortaya çıkmayacağı muhakkaktı. Fakat acaba şair bu konuyu sahneye koymak için sıradan fânilerin nesrini tercih etmiş olsaydı daha az külfetle belki daha parlak bir başarı temin etmez mi idi? Halit Fahri bilmez değildir ki bir konu sahnede manzum yaşamak için her itibarıyla sıradanlığın üstünde veya hiç olmazsa dışında olmalıdır. Meselâ* Baykuş *orada mensur yaşayamazdı. Fakat* Sönen Kandiller *ki mevzuu Namık Kemal'in* Zavallı Çocuk *piyesini uzaktan hatırlatacak kadar basit ve asrîdir, sahneye manzum gelmek hakkına bilmem sahip mi idi?"*[334]

Cenâb Şahabeddin'in hakkında değerlendirme yaptığı bir başka manzûm tiyatro yazarı da Abdülhak Hâmid'dir. Hâmid'in büyük bir şâir olduğunu ifade eden Cenâb, şiir ile tiyatroyu birbirinden ayırır ve birinde başarılı olanın diğerinde de muhakkak başarılı olacağının düşünülemeyeceğini ifade eder. Cenâb, Hâmid'i ve eserlerini eleştirirken *"onun eserlerinin yalnızca şiir olduğunu ve bu yüzden onun şair olarak değerlendirilmesi gerektiğini söyler."* Ona göre *"Hâmit'in tiyatrosunda ne olacağı değil; şairin ne söyleyeceği merak edilmektedir."*[335] Hâmid'in manzûm tiyatrolarındaki başarısızlığının nedenlerin birisi olarak da üç birlik kuralına uymamasını ifade eden Cenâb, özellikle onun piyeslerindeki mekân dağınıklığının gülünç olduğunu ifade eder. Buna karşılık, Hâmid'in 1924 yılında yayımlanan *Yabancı Dostlar* isimli manzûm oyununu çok beğenen Cenâb, Hâmid'in bu eserinde şâirlik hünerini, *Sardanapal, Tayflar Geçidi* gibi diğer manzûm oyunlarında olmadığı kadar güzel bir şekilde ortaya koyduğunu ifade eder[336].

Cenâb Şahabeddin, çok fazla tiyatro oyunu yazmasa da devrinin tiyatro alanındaki gelişmelerine kayıtsız kalmaz; hiç manzûm tiyatro oyunu yazmamasına rağmen hem Batı'da hem de Türk Edebiyatındaki manzûm oyun türüne ilişkin

[332] Hâlid Fahri, **Sönen Kandiller,** Ahmed İhsan Matbaası, İstanbul 1926.
[333] Enver TÖRE, **a.g.e.,** s.23.
[334] **a.g.e.,** s.23.
[335] **a.g.e.,** s.25.
[336] **a.g.e.,** s.26-27.

gelişmeleri yakından takip eder. Bu türün Batı'daki örneklerine, özellikle Fransız klâsiklerine hayranlığı anlaşılan Cenâb, yaşadığı devirde bu türün gelişimini tamamladığına inanır ve meseleyi daha çok eserlerin sahnelenmesi açısından ele alır. O devir insanının sahnede kendine yakın bir şeyler görmek istediği belirten Cenâb Şahabeddin, manzûm tiyatronun buna imkân vermediğini belirtir ve onu ömrünü tamamlamış bir edebî tür olarak değerlendirir.

4.MEŞRÛTİYET DEVRİ TÜRK EDEBİYATINA KADAR MANZÛM TİYATRO ÜZERİNE BİR DEĞERLENDİRME

Türk tiyatro edebiyatında manzûm tiyatro oyunu yazma düşüncesi, ilk olarak Tanzimat Sonrası Türk Edebiyatı devresinde ve Batılı tarzda tiyatro oyunlarının verilmeye başlanmasından biraz sonra kendisini gösterir. Bu alanda Ziya Paşa ve Ahmed Vefik Paşa'nın, manzûm şekli tercih ederek ve hece ölçüsünü kullanarak Moliére'den yaptıkları tercümeler, elbette bir hazırlık devresinin örnekleri olarak kabul edilmelidir. Ancak bu tercümelerin hemen tamamı komedi türünde eserlerdir. Dolayısıyla şekil olarak bakıldığında birer manzûm tiyatro eseri olmalarına rağmen, içerik olarak manzûm tiyatronun ilk şekli olan trajediyle herhangi bir benzerlik göstermezler. Ali Haydar Bey'le birlikte, içerik olarak da trajedi türüne yakınlık gösteren telif manzûm tiyatro eserlerinin ortaya konmaya başlanması ise 1866 yılında olur. Ali Haydar Bey'in biri komedi, diğer ikisi trajedi olmak üzere manzûm tiyatro türünde verdiği üç eseri ve kendisinden sonra özellikle Abdülhalim Memduh'un eserleri ile Tepedelenli Kâmil Bey, Yeğenzâde Hüseyin Fâzıl, Mustafa Hilmi Bey, İbnürreşad Ali Ferruh gibi Tanzimat sanatçılarının verdikleri eserler, bu türün önemli örnekleri olarak ortaya çıkarlar. Ali Haydar Bey, manzûm tiyatro oyunlarıyla Abdülhak Hâmid'i de etkiler. Hâmid, hâtıralarında Ali Haydar Bey'i üstâdı olarak zikrettiğine göre ondan etkilendiği açıktır. Abdülhak Hâmid'in bu dönemde yazdığı manzûm tiyatro oyunları ve Nâmık Kemal ile Recâîzâde Mahmud Ekrem Bey'in bu konuya teorik alanda ilgi göstermeleri, Tanzimat Sonrası Türk Edebiyatında manzûm tiyatro türünün hem ilgi görmesine hem de tartışılmasına neden olur. Özellikle Abdülhak Hâmid'in, Nâmık Kemal'in tavsiyesine uyarak bir manzûm tiyatro oyununda hece veznini kullanması ve bu sûretle *Nesteren* isimli oyununu yazması, Tanzimat Sonrası Türk Edebiyatında yaşanan manzûm tiyatro tartışmaları açısından bir dönüm noktasını teşkil eder. Bu oyun, Hâmid ve Nâmık Kemal ile Recâîzâde Ekrem Bey arasında mektuplaşmalara neden olmakla birlikte, Hâmid'in Türk şiir ve manzûm tiyatrosuna getirmek istediği yeni janrın açıklanmasına vesile olması açısından da büyük önem taşır. Bu sayede Abdülhak Hâmid, daha önce kullanılmamış bir ifade tarzını, kendine özgü yeni bir janrı ortaya

koyarken, bunu *Nesteren* isimli manzûm tiyatro oyunu ile somutlaştırma yoluna gitmiştir.

Bu dönemde yazılan manzûm tiyatro oyunlarının tamamına yakınını aruz ölçüsüyle ve aruzun tahkiyeye uygun bazı kalıplarıyla yazılmıştır. Bunlar, (Mef'ûlü/Mefâ'ilün/Fe'ûlün),(Fâ'ilâtün/Fâ'ilâtün/Fâ'ilün),(Fe'ûlün/Fe'ûlün/Fe'ûlün/ Fe'ûl) gibi kalıplardır. Bu dönemde Abdülhak Hâmid'in *Nesteren* ve Abdülhalim Memduh'un *Bedriye* isimli oyunları ise diğerlerinden farklı olarak hece ölçüsüyle yazılırlar ve bu yönleriyle dikkat çekerler. Özellikle Hâmid'in *Nesteren*'i bu yönüyle birçok tartışmaya da vesile olur. Çünkü Hâmid, bu oyununda hece ölçüsünü kullanmakla birlikte onun klâsik yapısında var olan duraklara hemen hiç dikkat etmez. Aslında bu konuda Hâmid'den önce yapılmış bazı denemeler de vardır. Hem Ziya Paşa, hem de Ahmed Vefik Paşa, Moliére'den yaptıkları tercümelerde hece ölçüsünü kullandıkları hâlde, onun çok kullanılan biçimlerini değil, (meselâ 11'li ya da 7'li hece ölçüsü), 10'lu hece ölçüsünü tercih ederler. Onların bu kullanımlarında hecenin 5+5 duraklarına dikkat etmeleri beklenirken Ziya Paşa zaman zaman buna dikkat etmiş, ancak çoğu kez sadece mısraların hece sayısının denkliğine önem vermiştir. Aynı durum Ahmed Vefik Paşa'nın tercümelerinde de görülür. Dolayısıyla manzûm tiyatro türünde vezne bağlı şekil arayışları, bu türün ilk örnekleri olan tercümelerden itibaren başlar ve bütün Tanzimat Sonrası Türk Edebiyatı devresinde devam eder.

Tanzimat Sonrası Türk Edebiyatı devresinde yazılan hemen bütün manzûm oyunlarda Klâsik Türk Edebiyatının bir nazım şekli olan mesnevî nazım şekli kullanılır. Ziya Paşa ve Ahmed Vefik Paşa'nın tercümelerinde ise bu noktaya dikkat edilmez; söz konusu eserlerde düzenli bir kafiye kullanımı görülmez. Belli bir nazım şekli de kullanılmaz.

Tanzimat Sonrası Türk Edebiyatı devresinde yazılan manzûm oyunların önemli bir kısmında, bu dönemdeki diğer edebî türlerde de yaygınlıkla kullanılan konular işlenir. İlk görüşte aşk ile karşılıksız ya da imkânsız aşklar, câhil erkeklerin kötü niyetli kadınların elinde oyuncak olmaları, tahtını kaybetme tehlikesi ile karşı karşıya kalan hükümdarların içinde bulundukları durum, tâcı ile sevdiği kadın

arasında tercih yapmaya zorlanan sultanlar, kötülerle iyilerin mutlak çizgilerle birbirlerinden ayrılmaları, sonunda kötülerin cezalandırılıp iyilerin ödüllendirilmeleri, en başta gelen konular ve motifler olarak sıralanabilir. Bu dönemde yazılan manzûm tiyatro eserlerinde işlenen konular incelendiğinde, hem geleneksel halk edebiyatından hem de Dîvân Edebiyatına âit unsurlardan yararlanıldığı görülür.

Tanzimat'tan Meşrûtiyet'e kadar geçen süreçte manzûm oyun yazma geleneği, daha çok "Tanzimatçı" olarak bilinen sanatçılar tarafından devam ettirilir. Bu dönem içinde varlık göstermiş Servet-i Fünûn edebî topluluğu ise manzûm tiyatro türü ile fazla ilgilenmiş görünmemektedir. Bu topluluğa dâhil olan sanatçılardan bazıları Meşrûtiyet yıllarında manzûm tiyatro eserleri yazarken bu topluluğun önde gelen isimlerinden Cenâb Şahabeddin, manzûm tiyatroya teorik olarak ilgi göstermiş, bu türün hem Türk Edebiyatındaki hem de Batı'daki örneklerine dâir düşüncelerini çeşitli yazılarında açıklamıştır.

Tanzimat'tan Meşrûtiyet'e kadar devam eden Türk Edebiyatının içinde manzûm tiyatronun azımsanamayacak bir yeri olduğu, tiyatro eseri yazan sanatçıların bu türe de ilgi gösterdiği söylenebilir. Artık tiyatro edebiyatı zenginleşme yoluna girmiş gibidir.

5.MEŞRÛTİYET DEVRİ TÜRK EDEBİYATINDA MANZÛM TİYATRO

Manzûm tiyatronun doğuşuna ve Türk Edebiyatındaki gelişimini ana hatları ile verdikten sonra asıl konumuz olan "Meşrûtiyet Devri Türk Edebiyatında Manzûm Tiyatro" bölümüne geçebiliriz. Ancak bu konuya girmeden önce, hazırlık olması bakımından, Meşrûtiyet ve Meşrûtiyet Edebiyatı hakkında tanıtıcı bazı bilgiler vermek doğru olacaktır.

5.1. Meşrûtiyet

Meşrûtiyet, Arapça "şart" kökünden türetilmiş bir kelime olarak *"bir hükümdârın başkanlığı altında bulunan parlâmento idâresi"*[337], *"padişahlıkla yönetilen bir ülkede seçilmiş parlamentonun da yönetime katılmasını öngören idare biçimi"*[338] gibi anlamlara gelir. Türklerde dâima bu anlamlarıyla birlikte kullanılmış olan "meşrûtiyet" kelimesi, özellikle 19. yüzyılın ikinci yarısından itibaren geniş bir çevrede gündeme gelmeye başlar. 1839 yılında ilân edilen Tanzimat Fermânı'nın hemen ardından dile getirilmeye başlanan idarede reform talepleri, Sultan Abdülmecid devrinden başlayarak sırasıyla Sultan Abdülaziz ve Sultan V. Murad'ın (1840-1904) saltanatları döneminde de değişmez bir gündem maddesi hâlindedir. O kadar ki devrin Osmanlı aydınları, devletin içinde bulunduğu güç durumdan kurtulabilmesi için mutlaka meşrûtî bir idarenin kurulması gerektiğine inanırlar ve özellikle Sultan Abdülmecid'in vefatından sonra tahta çıkan ve bir müstebit olarak görülen Sultan Abdülaziz'in tahttan indirilmesini, yerine yeğeni Şehzâde Murad'ın geçirilmesini ve ardından da Meşrûtiyet'in ilânını talep ederler[339]. Bu talep, edebiyatçılar arasında da geniş bir taraftar kitlesi toplar. Tanzimat aydınlarından Nâmık Kemal ve Ziya Paşa gibi Meşrûtiyet'in ilânını hararetle destekleyen bazı

---

[337] Ferit DEVELLİOĞLU, **Osmanlıca-Türkçe Ansiklopedik Lûgat,** Aydın Kitabevi, Ankara 2000, s.632.
[338] İsmail PARLATIR, **Osmanlı Türkçesi Sözlüğü,** Yargı Yayınevi, Ankara 2006, s.1075.
[339] Çünkü Şehzâde Murad, o dönemde Osmanlı aydınları ile olan ilişkilerini son derece samîmî tutuyordu: *"1870'e doğru Jön Türkler'le temaslarını artıran veliahd, Namık Kemal ve Ziya Bey (Paşa) ile özgürlük ve anayasa konularını tartışırken İstanbul'a gelen bir Fransız hukukçudan da hükümdar olduğu zaman yürürlüğe koyacağı bir anayasa hazırlamasını istedi."* Bkz. Necdet SAKAOĞLU, **Bu Mülkün Sultanları,** Oğlak Bilimsel Kitaplar, İstanbul 2000, s.520.

şâirler, bu konuda siyasetçilerle birlikte hareket ederler[340]. Bir müstebit olarak görülen Sultan Abdülaziz tahttan indirildiği ve Şehzâde Murad, Sultan V. Murad adını alarak tahta geçirildiği hâlde, Osmanlı aydınları istedikleri reformların yapıldığını göremezler. İlk elde istenen, Meşrûtiyet'in ilân edilip bir anayasanın hazırlanması ve belirlenen seçim kanunuyla da serbest seçimlerin yapılıp özgür parlamentonun yönetim üzerinde etkin olmasıdır. Ancak Sultan V. Murad'ın saltanatı, bu beklentinin gerçek olmasını sağlamaz. Yaşadığı sağlık sorunları, saltanatının ilk günlerinden itibaren gelişen hızlı birtakım siyâsî olaylar nedeniyle büsbütün artan Sultan V. Murad, ülkeyi idare etmekten ve tahta çıkmadan önce verdiği sözleri tutmaktan âciz bir konuma düşer. Dolayısıyla onun da tahttan indirilmesi, Meşrûtiyet'i isteyenler açısından bir mecbûriyet hâlini alır.

1876 yılında Veliaht konumunda bulunan Şehzâde Abdülhamid Efendi (1842-1918) ile görüşen devlet ileri gelenleri, ki en başta da Meşrûtiyet yanlısı Mithat Paşa (1822-1884) gelir, ona anayasayı yürürlüğe koyması şartıyla saltanatı teklif ederler. Abdülhamid de bu şartı kabul eder ve Sultan II. Abdülhamid adıyla 31 Ağustos 1876'da tahta çıkar[341]. II. Abdülhamid'in tahta çıkışı, "Türklerde Meşrûtiyet" kavramı açısından her anlamda önemli, tarihî bir olaydır. Çünkü Meşrûtiyet, bu padişah devrinde ilk kez ilân edildiği gibi, yine onun zamanında yürürlükten kaldırılmış, bir süre sonra da yine onun iradesiyle ikinci kez ilân edilmiştir. Başta Mithat Paşa olmak üzere, devlet ileri gelenleri ve aydınlarına Meşrûtiyet'i ilân etmek sözünü vererek tahta çıkan II. Abdülhamid, bu sözünde durur ve 23 Aralık 1876 tarihinde, tarihe "I. Meşrûtiyet" olarak geçecek rejimin kurulmasına izin verir[342]. Ancak bu dönem uzun sürmez. II. Abdülhamid, Kânûn-i Esâsî'ye konulan bir maddeye dayanarak ve devam eden 1877-1878 Osmanlı-Rus

---

[340] Nevin Yazıcı, Ziya Paşa'nın bu siyâsî girişimin içinde olduğunu ifade eder: *"Ziya Bey'in Sultan Abdülaziz'in hâl'li ve V. Murat'ın tahta çıkışıyla ilgili olarak Mithat Paşa'yla birlikte hareket ettiğini söylemeliyiz."* Bu konuda bkz. Nevin YAZICI, **Osmanlılık Fikri ve Genç Osmanlılar Cemiyeti,** Kültür Bakanlığı Yayınları, Ankara 2002, s.83.

[341] Necdet SAKAOĞLU, **a.g.e.,** s.529.

[342] *"23 Aralık 1876 sabahı, İstanbul Konfersansı, Haliç Tersanesindeki Bahriye Nezareti 'Divan-ı Hümayun' salonunda toplantılarına başlarken, dışardan top sesleri duyuldu. Toplantı Başkanı Hariciye Nâzırı Saffet Paşa, bu top atışlarının anlamını açıklayarak, Osmanlı Devleti'nde 'meşrutî yönetim'in, yani anayasalı hükümdarlık yönetiminin başladığını ve Anayasa'nın yürürlüğe konduğunu açıkladı."* Bu konuda bkz. Fahir ARMAOĞLU, **19. Yüzyıl Siyasi Tarihi (1789-1914),** Alkım Yayınları, 4. bas., İstanbul 2007, s.512.

Savaşı'nı bahane ederek Meclis-i Mebûsân'ı tatil eder. Böylelikle I. Meşrûtiyet idaresi de uzun ömürlü olmaz[343].

Aradan geçen otuz yılın ardından Osmanlı İmparatorluğu meşrûtî idareye geri döner. Aslında I. Meşrûtiyet'in sona ermesinden sonra hiçbir zaman yok olmayan Meşrûtiyet taraftarları, II. Abdülhamid'in otoriter yönetimi altında zaman zaman suskunluğa bürünmek zorunda kalırlar. Buna rağmen Meşrûtiyet, devamlı sûrette özlenen bir rejim olarak aydınların zihinlerindeki yerini korur. Ülke içinde ve dışında yoğun olarak devam eden Jön Türk faaliyetleri, bir zaman sonra bilhassa Rumeli topraklarında yoğunluk kazanır. 20. yüzyılın ilk yıllarındaki meşrûtî idare isteği, Selânik ve Manastır gibi şehirlerden başlayarak dalga dalga yayılır ve İttihatçıların örgütlediği komiteler, bu konuda başkent İstanbul'u ciddî olarak sıkıntıya sokmaya başlar. *"Bunun üzerine, uzun süren mücadeleli bir saltanat döneminden sonra, manen ve ruhen yorgun düşen II. Abdülhamid,* 'Suyun akışına gideceğim' *diyerek 23 Temmuz 1908 tarihinde, Anayasayı yeniden yürürlüğe koyduğunu ilân etti."*[344] Böylelikle tarihte "II. Meşrûtiyet Devri" diye anılacak dönem de resmen başlamış olur. Kimi kaynaklarda, II. Meşrûtiyet'in ilân edilmesi hakkında,*"Batı Türklüğü için, İslâmiyet'in kabulünden sonraki en önemli değişim"*[345] ifadesi kullanılır. Türklerin hem siyâsî ve sosyal hayatlarında hem de edebiyatlarında yankısını bulacak bu tarihî olay, önemli bir milat olma özelliği taşımakla birlikte, bu tarihten itibaren imparatorluğun hızlı bir çöküş ve çözülüş sürecine girdiği de açıktır. Buna rağmen II. Meşrûtiyet'in ilânını takip eden dönemde, görece hatırı sayılır bir özgürlük ortamının doğması, başlangıçta anarşiyi andırır bir durum yaratsa da özellikle basın-yayın ve edebiyat hayatında ciddî bir hareketliliği de beraberinde getirir.

---

[343] Bu noktada bir tartışmaya değinmekte fayda var. Şükrü Hanioğlu, *İslâm Ansiklopedisi'*ne yazdığı "Meşrutiyet" maddesinde, 1878 tarihinden sonra yayımlanan devlet salnâmelerinde düzenli bir biçimde Kânûn-i Esâsî'den bahsedildiğini, dolayısıyla hukukî açıdan I. Meşrûtiyet'in, II. Meşrûtiyet'in ilân tarihi olan 1908'a kadar sürdüğünü ifade eder. Bu konuda bkz. M. Şükrü HANİOĞLU, "Meşrutiyet", **TDV İslâm Ansiklopedisi C.29,** Türkiye Diyânet Vakfı Yayınları, İstanbul, s.391. Bu durum, bizim çalışmamızdaki sınıflandırmayı da doğrudan etkilemekle birlikte, biz "Meşrûtiyet Devri Türk Edebiyatı" devresini 1908 tarihinden başlatmayı daha uygun bulduk. Bu husus, çalışmamızın *önsöz* bölümünde ayrıntısıyla açıklanmıştır.

[344]Vahdettin ENGİN, **Sultan Abdülhamid ve İstanbul'u,** Simurg Yayınları, İstanbul 2001, s.28. II. Meşrûtiyet'in ilân edilmesiyle ilgili ayrıntılı bilgi için bkz. Cezmi ERASLAN-Kenan OLGUN, **Osmanlı Devleti'nde Meşrutiyet ve Parlamento,** 3F Yayınları, İstanbul 2006, s.63-66; Fahir ARMAOĞLU, **a.g.e.,** s.600-603; **Türkiye Tarihi 4 Çağdaş Türkiye 1908-1980,** (Yay. Yön.: Sina AKŞİN), Cem Yayınevi, İstanbul 2005, s.27-28.

[345] Nazım H. POLAT, **Rübab Mecmuası ve II. Meşrutiyet Dönemi Türk Kültür, Edebiyat Hayatı,** Akçağ Yayınları, Ankara 2005, s.19.

Burada söz konusu edilmesi gereken önemli bir konu da çalışmamızın başlığında kullandığımız "Meşrûtiyet Devri Türk Edebiyatı" ifadesinin hangi zaman aralıklarını kapsadığı meselesidir. Öncelikle bu ifadenin anlamı üzerinde durmak gerekir. Her ne kadar ilk Meşrûtiyet 1876'da ilân edilmiş ve 1908'de ilân edilen Meşrûtiyet, ikinci bir devre olarak kabul görmüşse de bu kavram, daha çok 1908'den sonraki sürece âit olarak kullanılmış ve o şekilde değerlendirilmiştir. Ayrıca edebiyat tarihinde bu konu üzerinden bir sınıflandırmaya gidildiğinde, "I. Meşrûtiyet Devri Türk Edebiyatı" diye ayrı bir dönemden bahsetmek mümkün değildir. Her şeyden önce 1876'da ilân edilen Meşrûtiyet, neredeyse iki yıl bile yaşayamadan 1878'de sona ermiştir. Ayrıca o dönemde devam eden edebiyatın "Tanzimat Sonrası Türk Edebiyatı", "Batı Tesirindeki Türk Edebiyatı", "Yenileşme Devri Türk Edebiyatı" gibi başlıklar altında değerlendirildiği de bir gerçektir. 1908'e kadarki süreçte, meselâ Metin And tarafından, Türk Tiyatrosunun devrelerine ilişkin *"Tanzimat Dönemi Türk Tiyatrosu"*ndan başka, *"İstibdat Dönemi Türk Tiyatrosu"* diye ayrı bir tanımlamanın kullanıldığı da görülür. Bununla birlikte, türlerin ötesinde edebiyata daha genel bakıldığında, 1908'e kadarki süreç içerisinde Servet-i Fünûn veya Edebiyat-ı Cedîde adını taşıyan, ayrı bir edebî devre de vardır. Söz konusu bu dönemler ise bizim sınıflandırmamızın dışında kalır. Bizim esas aldığımız tarih olan 1908 yılı, Türk siyâsî literatüründe II. Meşrûtiyet'in ilân tarihi olduğu kadar, Türk Edebiyatında da büsbütün ayrı bir edebiyat devresinin başlangıcı olarak kabul edilebilir. Bu, "Meşrûtiyet Devri Türk Edebiyatı"dır. Türk cemiyetinde asıl meşrûtî rejimin bu tarihten itibaren başladığı, yeni rejimin getirdiği özgürlük ortamının bu tarihten itibaren hissedildiği ve bu ortam sayesinde doğup gelişen yeni bir edebiyatın da bu tarihten itibaren yerleşmeye başladığı düşünüldüğünde, 1908'den sonraki edebiyatımız için "Meşrûtiyet Devri Türk Edebiyatı" ifadesini kullanmanın yanlış olmayacağı söylenebilir. Burada değerlendirilebilecek bir diğer konu da bu edebiyatın hangi tarihte sonlandırılması gerektiğidir. Bu noktada da kaynaklar arasında tam bir birliktelik yoktur. Bunun temelinde, II. Meşrûtiyet idaresinin tam olarak ne zaman sona erdiğinin belirsizliği yatar. Bu devrin bitişi, 30 Ekim 1918 tarihinde imzalanan Mondros Mütarekesi ya da 19 Mayıs 1919'da başlayan Türk Kurtuluş Savaşı olarak kabul edilebilir. Ancak bu sefer de Cumhuriyet'in ilân edildiği tarih olan 1923 yılına kadarki edebiyatın hangi devre içinde

değerlendirileceği konusu ortaya çıkar. Buna göre saltanatın kaldırıldığı 1 Kasım 1922 tarihine kadar devam eden bir Meşrûtiyet idaresinden söz etmek yanlış olmasa gerektir. 23 Nisan 1920'den itibaren Ankara'da bir meclis hükümeti olmakla birlikte, yukarıda sözünü ettiğimiz tarihe kadar İstanbul'da devam eden bir başka idarenin varlığı da ortadadır. Dolayısıyla bir süre çift başlı bir yönetim sürmüştür. Edebiyat tarihçilerinin çoğu, 1 Kasım 1922'den 29 Ekim 1923'e kadar yeni rejim de kurulmadığı için, Meşrûtiyet Devri Türk Edebiyatını bu tarihe kadar uzatmak, Cumhuriyet Dönemi Türk Edebiyatını da 29 Ekim 1923'ten itibaren başlatmak konusunda görüş birliği içindedirler. Bu yüzden biz de çalışmamızda, 1908'den başlayarak 1923 yılı da dâhil olmak üzere on beş yıllık süreçte yayımlanan manzûm oyunları söz konusu etmeye çalıştık. Dolayısıyla Cumhuriyet'in ilân edildiği tarih olan 1923 yılında yayımlanan oyunları da çalışmamıza dâhil ettik.

5.2. Meşrûtiyet Devri Türk Edebiyatı

Bir siyâsî olay olarak Meşrûtiyet'in ilân edilişi, Türk Edebiyatı üzerinde doğrudan ve çok ciddî bir etkiye neden olur. Bu anlamda Meşrûtiyet'in salt bir rejim değişikliği olarak görülemeyeceği açıktır. Yaşanan rejim değişikliğinin ardından o güne kadar saltanat makamına bağlı olarak çalışan hafiye teşkilatının kaldırılması ve basın üzerindeki sansür uygulamasına son verilmesi, hiç şüphe yok ki edebiyat hayatında da çok ciddî bir rahatlamayı beraberinde getirir. Hem dünya hem de imparatorluk şartları nedeniyle sosyal bir edebiyat vücûda getirmek isteyen Türk edebiyatçıları, izlenmek ve sürgüne gönderilmek korkusu ile birlikte basın sansürü nedeniyle de uzunca bir dönem boyunca bireysel edebiyata yönelmek zorunda kalırlar. Meşrûtiyet'in ilânıyla birlikte bu durumun değişmesi, basın ve yayın hayatında alışılmışın üzerinde bir hareketliliğe neden olurken, edebî verimin de artmasını sağlar. Böylelikle 1908 tarihinden itibaren Türk Edebiyatında çok ciddî bir hareketlilik ve canlanma yaşanır. Bu konuda, yeni bir edebiyatçı kuşağının yetişmesinin rolü de inkâr edilemez. Birçoğu, imparatorluğun bütünden ayrılan parçalarında doğan ya da bir vesileyle o bölgelerde bulunan bu yeni nesil edebiyatçılar, devletin yıkılış sürecine en acı tarafıyla şâhit oldukları için edebî görüşlerini de bu doğrultuda şekillendirirler. Ellerine geçen ilk fırsatta da bunun edebiyatını yapmaya başlarlar. Dolayısıyla Meşrûtiyet Devri Türk Edebiyatında

görülen hemen bütün türlerde; roman, hikâye, şiir, tiyatro, tenkit ve diğerlerinde hâkim olan anlayış, yıkılış süreci karşısında hissedilenler ve bu kötü gidişi önlemeye yönelik ortaya atılan düşüncelerdir.

II. Meşrûtiyet'in ilân edilmesine kadar gizli bir şekilde geliştirilen ve yayılan birçok fikir hareketi, özellikle basın üzerindeki sansürün kalkmasından sonra özgür bir ortamda tartışılmak ve gelişmek imkânını yakalar[346]. Söz konusu fikir hareketleri kaçınılmaz olarak bu dönemde şekillenen edebiyata da tesir eder ve bu dönemde varlık gösteren kimi edebiyatçılar sosyal meselelere ağırlık vererek edebî ürünlerini bu fikir akımlarının etkisinde üretmeye başlarlar. Meşrûtiyet Devri Türk Edebiyatında etkisini gösteren fikir akımlarının önde gelenleri, İslâmcılık, Osmanlıcılık, Garpçılık (Batıcılık), Adem-i Merkeziyetçilik ve milliyetçilik ya da başka bir ifadeyle Türkçülük olarak sıralanabilir. Meşrûtiyet Devri Türk Edebiyatına ya da başka bir ifadeyle söylemek gerektiğinde, 20. yüzyıl Türk Edebiyatının ilk çeyreğine damgasını vuran bu fikir akımları, hemen bütün edebî türlerde etki sahibi olur.

Meşrûtiyet Devri Türk Edebiyatında tesiri görülen akımlardan öncelikli olarak söz konusu edeceğimiz İslâmcılık düşüncesidir[347]. Bu akımın hazırlayıcılarından birisi Mizancı Mehmed Murad Bey'dir (1854-1917)[348]. Edebiyatımızdaki en önemli temsilcilerinden biri olan Mehmet Âkif de (1873-1936) verdiği eserlerinde, aynı zamanda toplumsal bir miras olarak görülebilecek İslâm dininin etkisinde kalır[349]. O, yıkılış sürecindeki imparatorluk için kurtuluşu dinde, dinin doğru şekilde yorumlanıp sosyal hayata katılabilmesinde görür. Onun, bu dönemde eserler vermiş birçok edebiyatçıyı etkilediği de bilinir. Âkif, hem meşhur eseri *Safahat*'ta somutlaştırdığı düşünceleri, hem de dönemin meşhur yayın organı

---

[346] Bu dönemde yayılan ve Türk kültür hayatının her safhasını etkisi altına alan fikir akımları için bkz. Hilmi Ziya ÜLKEN, **Türkiye Çağdaş Düşünce Tarihi, C.I,** Selçuk Yayınları, İstanbul 1966, s.177'den itibaren.

[347] Bu düşünce etrafında gelişen edebiyatın genel bir değerlendirmesi için bkz. İsmail ÇETİŞLİ ve diğerleri, **II. Meşrutiyet Dönemi Türk Edebiyatı** Akçağ Yayınları, Ankara 2007, s.373-447.

[348] Bilge ERCİLASUN, **İkinci Meşrutiyet Devrinde Tenkit, 1.Türkçü Tenkit,** Türk Kültürünü Araştırma Enstitüsü Yayınları, Ankara 1995, s.29. Mizancı Murad Bey'le ilgili en geniş çalışmayı Birol Emil gerçekleştirmiştir. Bkz. Birol EMİL, **Mizancı Murad Bey, Hayatı ve Eserleri,** İstanbul Üniversitesi Edebiyat Fakültesi Yayınları, İstanbul 1979.

[349] Mehmet Âkif'le ilgili en geniş çalışmayı Ertuğrul Düzdağ yapmıştır. Bu konuda bkz. M. Ertuğrul DÜZDAĞ, **Mehmed Akif Ersoy,** Kültür Bakanlığı Yayınları, Ankara 1998.

*Sırat-ı Müstakim'*deki yazı faaliyetleri nedeniyle bu dönem edebiyatının merkez şahsiyetlerinden biridir[350].

Bu dönemde edebiyat üzerinde tesiri olan başlıca fikir akımlarından birisi de Osmanlıcılıktır. Daha ziyâde Tanzimat Sonrası Türk Edebiyatında etkisi olan bu düşünce, özellikle Meşrûtiyet'in ilk yıllarında ilgi uyandırmaya devam eder. Bu düşüncenin Meşrûtiyet yıllarındaki savunucularının başında Ahmet Rıza Bey (1858-1930) gelir[351]. Başlangıçta İttihatçılar Osmanlıcılık düşüncesine bağlı görünseler de 1913 yılından itibaren Balkanlar'ın da elimizden çıkmasıyla bu düşünceyi terk ederler ve tamamen Türkçülük ideolojisine bağlanırlar. Buna rağmen Türk Edebiyatında Osmanlıcılık düşüncesinde ısrar edenler vardır. Bunlar her şeye rağmen Osmanlıcılığın ülkeyi kurtaracağına inanırlar, Türkçü bir anlayışı ve bu anlayışla yapılan edebiyatı da reddederler. Bunların başında da Süleyman Nazif (1870-1927) gelir[352].

Meşrûtiyet Devri Türk Edebiyatında etkisini gösteren bir diğer düşünce akımı da Batıcılıktır. 20. yüzyılın ilk çeyreğini neredeyse tamamen savaşlar içinde geçiren Türk milleti, bu savaşlarda hep Batılı güçleri karşısında bulur. Ancak çalışmamızın önceki bölümlerinde de belirttiğimiz gibi, Türk kültürü ile Batı medeniyetinin teması birkaç yüzyıllık bir meseledir. Dolayısıyla iki taraf arasındaki bu amansız mücadele, yüzyıllardır devam eden kültürel etkileşimi bir anda kesintiye uğratabilmiş değildir. Meşrûtiyet devrinde, Batı'nın yalnızca bilim ve teknikte yaptığı yenilikleri benimseyerek Batılılaşmayı savunan Türkçü ve İslâmcıların yanında, bu etkileşimin çok daha ileri boyutlarda olmasını savunan Batıcılar da vardır[353]. Onların beynelmilelcilik, medeniyetçilik ve hümanizm gibi kavramlarla somutlaştırdıkları bu düşünce sistemi, hiç şüphe yok ki onların edebiyatlarında da belirleyici olur. Bu dönemde medeniyetçilik ve hümanizm gibi kavramları hararetle destekleyen ve

[350]Mehmet Âkif'in buradaki yazıları hakkında bkz. Abdulkerim ABDULKADİROĞLU-Nuran ABDULKADİROĞLU, **Mehmed Akif Ersoy'un Makaleleri (Sırat-ı Müstakim ve Sebilü'r-Reşad Mecmuları'nda çıkan),** Kültür ve Turizm Bakanlığı Yayınları, Ankara 1987.
[351] Bilge ERCİLASUN, **a.g.e.,** s.29.
[352] **a.g.e.,** s.32. Süleyman Nazif'in bu konudaki düşüncelerini ortaya koyan yazıları için bkz. Muhammet GÜR, **Makale ve Mektuplarına Göre Süleyman Nazif,** (Yayımlanmamış Doktora Tezi), (Dan.: Birol EMİL), Marmara Üniversitesi Türkiyat Araştırmaları Enstitüsü, İstanbul 1992.
[353] Meşrûtiyet Devri Türk Edebiyatında Batıcılığı savunanların ve onların geliştirdiği edebiyatın genel bir değerlendirmesi için bkz. İsmail ÇETİŞLİ ve diğerleri, **a.g.e.,** s.451-486.

edebiyatına konu edinen bir şâir olarak Tevfik Fikret'in (1867-1915) adını anmak gerekir. Onun, özellikle Meşrûtiyet'in ilânından sonra yayımlamaya başladığı sosyal içerikli şiirlerinde, *"batıcı dünya görüşüne uygun olarak idealize ettiği memleket gençliğini şekillendirmeye çalış"*tığı görülür[354].

Meşrûtiyet yıllarında hararetle savunulan fikir akımlarından bir diğeri de Adem-i Merkeziyetçiliktir[355]. Liberalizm diye de ifade edilebilecek bu düşünceyi savunanlar, görüşlerini daha çok siyâsî ve idarî konularda yoğunlaştırırlar. Bu düşünce sahiplerinin başında Prens Sabahattin (1877-1948) gelir. Ülkenin ferdî birtakım girişimlerle kalkınabileceğine inanan bu düşünce sahiplerinin başlıca yayın organları, *Meslek-i İçtimâî, Sa'y ve Tetebbu* gibi mecmualardır[356]. Yine bu çerçevede değerlendirilebilecek sosyalizm de bu devrin önde gelen fikir akımların biri sayılabilir[357]. Sosyalizm akımının önde gelen isimleri arasında Şevket Süreyya Aydemir (1897-1976) ve Vedat Nedim Tör (1897-1985) öne çıkarlar.

Meşrûtiyet Devri Türk Edebiyatının bütün safhalarında hâkim olan görüş ise milliyetçilik ya da başka bir ifadeyle Türkçülüktür. Bu fikir akımı, bu dönemin en önemli düşüncesi olmakla birlikte, edebiyata yansıması bakımından da üzerinde önemle durulması gereken bir konudur. Her ne kadar Türkçülük düşüncesi, Tanzimat yıllarında doğmuş ve gelişme göstermiş bir düşünce ise de Meşrûtiyet'in ilânından sonra bu konuda çok ciddî bir hareketlenmenin yaşandığı görülür. 1908'den itibaren *"Türk milletinin değerlerini araştırma ve elde edilen sonuçları halka aktarma; böylece Türkçülük düşüncesini toplumun geneline yayma amacıyla peş peşe dernekler"* kurulur[358]. Bu derneklerden önde gelenleri, *Türk Derneği, Türk Ocağı* gibi kuruluşlardır. Bu teşkilatların etrafında toplanan bazı isimlerin Türkçülük düşüncesinin gelişmesine büyük katkı sağladıkları görülür. Bu isimlerin başında Yusuf Akçura (1876-1935), Necip Âsım (1861-1935), Ziya Gökalp, Köprülüzâde Mehmed Fuad (1890-1966), Ahmet Hikmet Bey (1870-1927) ve Ağaoğlu Ahmet

---

[354] **a.g.e.,** s.453. Tevfik Fikret'in Meşrûtiyet yıllarında yayımladığı ve bu devrin genel anlayışı içinde değerlendirilebilecek şiirleri hakkında bkz. Mehmet KAPLAN, **Tevfik Fikret, Devir-Şahsiyet-Eser,** Dergâh Yayınları, 4. bas., İstanbul 1995, s.165-192.
[355] Bu düşüncenin genel bir değerlendirmesi için bkz. İsmail ÇETİŞLİ ve diğerleri, **a.g.e.,** s.483-484.
[356] **a.g.e.,** s.483.
[357] Bu konudaki değerlendirme için bkz. **a.g.e.,** s.484-486.
[358] İsmail ÇETİŞLİ ve diğerleri, **a.g.e.,** s.142.

Bey (1869-1939) gibi şahsiyetler gelir. Özellikle Ziya Gökalp'in 1909 tarihinden itibaren Türkçülük düşüncesi etrafında gerçekleştirdiği çalışmaları, bu konuda *Peyam* ve diğer bazı gazetelerde yayımladığı yazıları, bu düşünceyi sistemli bir hâle sokmaya başlar. Ancak Türkçülük düşüncesinin bütünüyle sistemli bir hâle gelmesi ve bir bütün hâlinde ortaya konması, Ziya Gökalp'in meşhur eseri *Türkçülüğün Esasları* sâyesinde olur[359]. Ayrıca bu dönemde Türkçülük düşüncesinin bu kadar güçlenip yayılmasının başlıca nedeni, I. Dünya Savaşı'nın sonuna kadar ülke üzerinde mutlak bir egemenlik kuran İttihat ve Terakki'nin Türkçülük düşüncesini âdeta bir resmî ideoloji olarak benimsemesidir. Özellikle Balkanlar'da başlayan ve çabuk bir biçimde ülke geneline yayılan Türk milliyetçiliği düşüncesi, birçok aydın ve edebiyatçıyı da tesiri altına aldığı gibi, II. Meşrûtiyet'in ilân edilmesinden sonra bu yönde eserler verilmesine de neden olur. Özellikle Mehmet Emin (1869-1944)[360], Ziya Gökalp[361], Ömer Seyfettin (1884-1920), Yahya Kemal (1884-1958), Yakup Kadri (1889-1974) ve Hâlide Edib (1884-1964) gibi şahsiyetlerin eserleri çerçevesinde gelişen Millî Edebiyatın, 20. yüzyıl Türk Edebiyatının ilk çeyreğine damgasını vurmuş olduğu, çok açık bir gerçektir[362]. Bu dönemde yayımlanan hemen her türdeki edebî eserde, gerek konu, gerekse şekil ve dil açısından Türkçü Edebiyatın izlerini bulmak mümkün olur[363]. Büyük bir imparatorluğun yıkılma sürecinde oluşu, imparatorluğu meydana getiren milletlerin birer birer millî kimliklerini kazanıp bağımsızlık ilân etmeleri, Türkler üzerinde önce derin bir yıkım düşüncesi yaratmakla birlikte, beraberinde ayrı bir bilinçlenme sürecini de getirir. Bu süreç, âdeta edebiyat üzerinde kendisini gösterirken bilhassa konu itibariyle bu dönem eserlerinde milliyetçiliğin kendisine çok ciddî bir yer bulduğunu söylemek

---

[359] Ziya Gökalp, **Kitaplar I,** "Türkçülüğün Esasları", (Yay. Haz.: Sabri KOZ), Yapı Kredi Yayınları, İstanbul 2007, s.165-298.

[360] Mehmet Emin, bu dönem edebiyatının önemli habercilerinden biridir. Yayımladığı *Türkçe Şiirler* ile bir milat olma özelliği gösterir. Hem şekil hem de içerik açısından Millî Edebiyatın ilk temsilcilerinden birisidir. Söz konusu şiirler için bkz. Mehmed Emin, **Türkçe Şiirler,** (Haz.: Hasan KOLCU-Fatih KIRAN), Çağrı Yayınları, İstanbul 2007.

[361] Ziya Gökalp, bu dönemde yayımladığı hemen tüm eserlerinde olduğu gibi, doğrudan bizim çalışmamızın konusuna dâhil olan *Alparslan Malazgirt Muharebesi* isimli manzûm oyununda da hem konu hem de şekil açısından Türkçü Edebiyatın en önemli örneklerinden birisini verir.

[362] Bu edebiyatın kapsamlı bir değerlendirmesi için bkz. İsmail ÇETİŞLİ ve diğerleri,**a.g.e.,** s.125-370.

[363] Bu dönemde Türkçü anlayışın etkisinde gelişenin sadece edebiyat olduğunu söylemek doğru olmaz. Edebiyatın yanı sıra dil konusunda da Türkçü anlayışın egemen olduğu bir çalışma başlar. *Genç Kalemler* dergisi etrafında başlayan bu çalışmalar hakkında bilgi için bkz. Yusuf Ziya ÖKSÜZ, **Türkçenin Sadeleşme Tarihi, Genç Kalemler ve Yeni Lisan Hareketi,** Türk Dil Kurumu Yayınları, Ankara 1995.

doğru olur. Diğer milletlerin bağımsızlıklarını kazanmaları ve bu durumun imparatorlukta süratli bir dağılmaya neden olması, diğer taraftan 20. yüzyılın başından beri neredeyse aralıksız olarak devam eden savaşların neden olduğu derin yıkım ve beraberinde getirdiği aşırı yoksulluk, bu dönem edebiyatının hemen hemen değişmeyen konuları arasındadır.

Meşrûtiyet Devri Türk Edebiyatında varlık gösteren edebî ekollerin başındaysa Fecr-i Âtî edebî topluluğu gelir. Meşrûtiyet'in ilân edilmesinin hemen ardından bir araya gelen genç edebiyatçılar, bir edebî topluluk oluşturma konusundaki isteklerini belirtirler. Bu gençler arasında Yakup Kadri, Ahmet Hâşim (1885-1933), Fâik Âlî (1875-1950), Şahabettin Süleyman (1885-1921), Müfit Râtip (1887-1917), Köprülüzâde Fuad (1890-1966) ve Celâl Sâhir (1883-1935) gibi isimler vardır. Düzenli toplantılar yapan bu edebiyatçılar, hem ismi ve amacı belli bir edebî topluluk oluşturmayı, hem de bir beyannâme yayımlamayı düşünürler. 20 Mart 1909 tarihinde ilk defa Hilâl Matbaası'nda bir araya gelen bu isimler, 24 Şubat 1910 tarihli *Servet-i Fünûn* dergisinde bir bildiri yayımlayarak Fecr-i Âtî edebî ekolünün kuruluşunu resmen ilân ederler[364]. Ancak bu ekol, toplu hâlde bir varlık gösteremez. Meselâ bir *Servet-i Fünûn Edebiyatı*na benzer *Fecr-i Âtî Edebiyatı*ndan bahsetmek mümkün değildir. Bununla birlikte bu edebiyatın mensupları bireysel olarak Meşrûtiyet Devri Türk Edebiyatında önemli isimler hâline gelirler. Hemen her türde varlık gösteren bu isimler, bizim çalışmamızın konusunu oluşturan tiyatro ve manzûm tiyatro konusunda da dikkate değer eserler ortaya koyarlar. Bu bakımdan Fecr-i Âtî edebî topluluğu, belki topluluk olarak değil, ancak üyesi olan edebiyatçılar açısından bireysel olarak Meşrûtiyet Devri Türk Edebiyatında üzerinde önemle durulması gereken bir edebî ekol olarak değerlendirilmelidir[365].

5.3. Meşrûtiyet Devri Türk Edebiyatında Tiyatro

"Tanzimat Sonrası Türk Edebiyatında Manzûm Tiyatro" isimli bölümde, Batılı anlamdaki tiyatro kavramının Türk Edebiyatında 19. yüzyılın ikinci yarısından

[364] İsmail ÇETİŞLİ ve diğerleri, **a.g.e.,** s.488. Ayrıca yayımlanan beyannâmenin tam metni için bkz. **a.g.e.,** s.517-520.
[365] Fecr-i Âtî edebî ekolünün en geniş anlamda değerlendirilmesi için bkz. Cafer ŞEN, **Fecr-i Âtî Edebiyatı, Tespit-Tahlil-Tenkit,** Gazi Kitabevi, Ankara 2006.

itibaren varlık göstermeye başladığını ifade etmiştik. Bu dönemde başlayan Türk tiyatro edebiyatı, Meşrûtiyet'e kadar devam etmekle birlikte, 1908 yılından sonra çok ayrı bir hareketliliğe tanık olur. Bu, bir anlamda *"inanılmaz bir coşkunluk"*tur[366]. Çünkü yukarıda da ifade ettiğimiz gibi, Meşrûtiyet'in ilânından itibaren Türk toplumuna hâkim olan hareket, çok ciddî bir taşkınlıktır. Yeni rejime geçişin bütün sorunları bir anda çözüvereceğini düşünen toplum, bu nedenle yeni idareyi şuursuzca bir sevincin eşliğinde kutlamaya girişir. Her yanda, nutuk atmaya hevesli, yeni idareyi yere göğe sığdıramayan ancak kim olduğu çok da anlaşılamayan insanlar türemiştir[367]. Yeni rejime geçiş, büyük ölçüde bir devrim gibi algılandığından, yeni bir başlangıç yapabilmek adına eski idare kıyasıya eleştirilmeye, hattâ karalanmaya başlanır. Yaşanan tüm sıkıntıların temelinde eski idarenin, yani "müstebit Adülhamid yönetimi"nin yattığı, dolayısıyla devrimle birlikte eski kötü günlerin geride kaldığı düşüncesi, herkesin zihnine yerleşmeye başlar. Böyle bir ortamda propaganda ve hitâbetin son derece önemli olacağı açıktır. 1908 yılından itibaren Türk siyâsî hayatına egemen olmaya başlayan ve Meşrûtiyet'i ilân eden parti olarak görülen İttihat ve Terakki Cemiyeti, işin propaganda kısmını ihmâl etmez. İyi bir propaganda aracı olarak görülen tiyatro da bu işten nasibini alır ve bu dönemdeki tiyatro faaliyetleri doğrudan devlet desteği ile müthiş bir hız kazanır. İttihat ve Terakki'nin bu dönemde propagandaya yönelik tiyatro eserlerinin yazılmasını teşvik ettiği bilinir. Bazı hevesli toplulukların tiyatro temsilleri vermesinin yanında, bu dönemde Türk tiyatrosu için dönüm noktası olarak kabul edilebilecek bir gelişme yaşanır: İlk Osmanlı tiyatrosu olarak kabul edebileceğimiz Dârülbedâyi, 1914 yılında kurulur ve tiyatro hayatına ayrı bir canlılık gelmesine neden olur[368]. Bu sahnede, Meşrûtiyet'ten önce yazılıp yayımlanmış eserler de sahnelendiği gibi, Meşrûtiyet'ten sonra yayımlanan birçok tiyatro oyunu da burada sahnelenmeye başlar. O kadar ki Hâlid

[366] İnci ENGİNÜN, **Yeni Türk Edebiyatı Tanzimat'tan Cumhuriyet'e (1839-1923),** s.711.
[367] Metin And'a göre bu şuursuzca kutlama ve hareketlilik, bir anlamda anarşik bir ortam yaratmıştır: *"Meşrutiyet'in ilânı büyük umutlar yaratmış, Hürriyet ve Meşrutiyet kavramlarının bütün kapıları açan tılsımlı bir anahtar olduğu sanılmış, zöelnilen her şeyin hemen gerçekleşeceği, bunların huzur, refah, umut, güvenlik getireceği umulmuştu. Bunun sevinci, çoşkunluğu anarşiye varan bir bayram havası içinde karşılanmıştır."* Bkz. Metin AND, **Meşrutiyet Döneminde Türk Tiyatrosu 1908-1923,** s.11.
[368] Dârülbedâyi hakkında bkz. Özdemir NUTKU, **Darülbedayi'nin Elli Yılı: Darülbedayi'den Şehir Tiyatrosu'na,** Ankara Üniversitesi Dil ve Tarih-Coğrafya Fakültesi Yayınları, Ankara 1969.

Fahri (1891-1971) tarafından 1916 yılında yayımlanan *Baykuş* isimli manzûm oyun, Dârülbebedâyi'de sahnelenen ilk telif piyes olur[369].

Tiyatro hayatında yaşanan bu hareketlilik, sadece tiyatro kumpanyaları ya da tiyatro edebiyatı bağlamında değil, tiyatro oyuncuları açısından da geçerlidir. Bu dönemde birçok heveslinin yetiştiği, ama özellikle modern Türk tiyatrosunun kurucularından biri olarak kabul edilen Muhsin Ertuğrul'un (1892-1979) bu dönemde yetişip sahneye çıkmaya başladığı bilinir. Bu anlamda Meşrûtiyet'ten sonra gelişen Türk tiyatrosu, ileriki yıllar için de çok ciddî bir hazırlık evresini teşkil eder.

Edebiyatın bütün türlerinde kendisini gösteren "millîlik" cereyanı tiyatroyu da etkisi altına almakta gecikmez. Bu cereyanın etkisinde yazılan tiyatro eserlerinden önce bu ihtiyacı dile getiren tenkit yazılarının yayımlandığı görülür. Bunlar, *Servet-i Fünûn* ve *Rübab* gibi o dönemin meşhur yayın organlarında yayımlanan tiyatro yazılarıdır[370]. Bu konuda birçok isim önemli yazılar yazmakla birlikte, bilhassa Müfit Râtip'in makaleleri dikkati çeker[371]. Bu yazıların işe ciddiyetle eğilen, bir heyecandan öteye geçip gerçek ve modern bir Türk tiyatrosunun kurulabilmesi için önerilerde bulunan yazılar olduğunu söylemek mümkündür. Kısacası Meşrûtiyet'in karmaşası içinde tiyatro kavramına ciddiyetle eğilen ve bu konuyu başkalarının da dikkatine sunan insanların varlığı ortadadır[372].

Meşrûtiyet Devri Türk Edebiyatındaki tiyatro faaliyetlerini belirli ölçüler içerisinde sınıflandırmak mümkündür. Her şeyden önce bu dönemde son derece hareketli bir tiyatro hayatının olduğunu ve bunun tiyatro edebiyatında da verimliliğe meydan verdiğini söylemek gerekir. Bunun doğal bir neticesi olarak bu dönemde çok

---

[369] Refik Ahmet SEVENGİL, **Türk Tiyatrosu Tarihi: Meşrutiyet Tiyatrosu,** Devlet Konservatuarı Yayınları, İstanbul 1968, s.221.

[370] *Rübab* dergisinde yayımlanan tiyatro hakkındaki yazılar için bkz. Nazım H. POLAT, **a.g.e.,** s.569-599.

[371] Bu makaleler için bkz. Enver TÖRE, **Fecr-i Âtî'nin Kurucularından Müfit Ratip: Makaleleri,** MVT Yayıncılık, İstanbul 2005.

[372] Bilge Ercilasun, bu konuda yazılan yazılar sayesinde "Millî Tiyatro" kavramının ortaya çıktığını ifade eder. Onun tespitine göre "Millî Tiyatro" adıyla *Kalem* dergisinde yayımlanan bir yazı, bu dönemde konuyu ilk defa gündeme taşır ve bundan sonra tiyatronun sosyal hayattaki tesiri üzerine yazıların peşi sıra yayımlanmaya başladığı görülür. Bu konuda bkz. Bilge ERCİLASUN, **a.g.e.**, s.180.

fazla tiyatro eserinin yazıldığı gözlemlenir. Bu eserleri çok genel hatlarıyla ve konularına göre birkaç sınıfa ayırmak mümkündür[373].

Yukarıda da ifade ettiğimiz gibi bu dönemde yayımlanan eserlerde propaganda açık bir yer tutar. Meşrûtiyet'in bir devrim olarak nitelenmesi ve dolayısıyla "devrilen" değerlerin şiddetli bir şekilde yerilmesi, bu dönem oyunlarının ortak özelliklerinden biridir. Tiyatro yazarları eskiyle hesaplaşma içindedirler. Başta Sultan II. Abdülhamid ve onun idare tarzı olmak üzere geçmişe ait değerler şiddetli bir şekilde eleştiriye uğrar. Bunların karşısına başta Mithat Paşa olmak üzere Jön Türkler ve onlar gibi meşrûtî idareyi isteyen idealist tipler çıkarılır. Onların mücadeleleri konu edilir. Haklı olan taraf, daima hürriyetçilerdir. Bu tarz eserlerde devrin aktüel siyâsî olaylarına da sıklıkla değinildiği görülür.

Bazı oyunlar açıkça İttihat ve Terakki Cemiyeti'nin parti propagandasına yönelik olarak yayımlanır. Partinin aldığı kararlar, bazı icraatları oyun içerisinde çeşitli kahramanlar vasıtasıyla savunulur. Ancak özellikle I. Dünya Savaşı'nın kaybedilmesinden sonra durum değişir. İttihatçıların ülkeyi terk etmelerinin ardından bu sefer onlara yönelik ağır hakaretlerin dile getirildiği oyunlar yayımlanmaya başlanır. Hürriyet ve İtilaf propagandasını andıran ve İngiliz güçlerince yazdırıldığı düşünülebilecek bu oyunlarda, İttihatçılar, vatan hâinliği gibi çok ağır suçlamalar altında kalırlar.

Meşrûtiyet Devri Türk Edebiyatında yayımlanan tiyatro eserlerinde en sık karşılaşılan konulardan biri de savaştır. 20. yüzyılın ilk çeyreğini neredeyse tamamen savaşlar içerisinde geçiren Türkler, bir toplumsal bunalıma doğru sürüklenirken ülkelerini kaybetme tehlikesiyle de karşı karşıyadırlar. Bu felâket hissi, birçok oyunda kendisini gösterir. Balkan Savaşları'ndan başlayarak I. Dünya Savaşı ve bu savaş içindeki çok çeşitli cepheler, bu dönemdeki tiyatro oyunları için önemli birer kaynak niteliği taşır. Özellikle Çanakkale Cephesi'ndeki kahramanlıklar, diğer taraftan Plevne gibi yerlerde görülen müthiş savunma savaşları, Sarıkamış'ta yaşanan felâketler, tiyatro oyunlarında çok sık rastlanan konulardır. Savaşların beraberinde

[373] Bu sınıflandırma, bizim çalışmamızın doğrudan konusu olmamakla birlikte, asıl konuya hazırlık teşkil etmesi bakımından ve sonuçta bu dönemde yazılmış manzûm tiyatroların da buna benzer bir sınıflandırmaya tâbi tutulması nedeniyle önemlidir.

getirdiği kişisel trajediler, toplumun savaşlar nedeniyle aşırı derece yoksullaşması, Anadolu'nun bir mezarlık gibi sessizleşmesi, tiyatro eserlerinde çarpıcı bir biçimde işlenir.

Meşrûtiyet'in ilân edilmesinden sonra hızlı bir çöküş sürecine giren imparatorluk, hemen bütün aydınları olduğu gibi edebiyatçıları da bir bunalıma sürükler. Bu bunalım, bir kaçış düşüncesini de beraberinde getirir. Tarih, bu dönemde yayımlanan oyunlarda ilgi çekici bir konu olarak hemen dâima gündemdedir. Önemli bir kaçış imkânı tanıdığı için de birçok yazar, tarihî motifleri bilhassa tercih eder. Türklüğün geçmişteki kahramanlık dolu günleri, tüm dünyaya hükmettiği devirleri bir özlemle hatırlanırken bu günlerin eserlere de konu olduğunu görmek mümkündür. Aşk ve aile konuları da bu dönem tiyatrosunda işlenen diğer konular arasındadır. Ancak genel olarak söylemek gerekirse bu dönem tiyatrosu, sosyal içerikli bir karakter taşır[374].

Meşrûtiyet Devri Türk Edebiyatında tiyatro eseri kaleme almış edebiyatçıların başında, Abdülhak Hâmid, Fâik Âlî, Mithat Cemâl (1885-1956), Şahabettin Süleyman, Tahsin Nâhit (1887-1919), Hüseyin Rahmi (1864-1944), Aka Gündüz (1886-1958), İbnürrefik Ahmet Nuri (1874-1935), Musâhipzâde Celâl (1879-1959) ve Reşat Nuri (1889-1956) gibi isimler sıralanabilir.

5.4. Meşrûtiyet Devri Türk Edebiyatında Manzûm Tiyatro

Türk Edebiyatında manzûm oyun yazma geleneğinin Tanzimat'tan sonra başladığını ve geleneksel edebiyat ve tiyatromuzdaki bazı unsurların, Ali Haydar Bey'in eserleriyle başlayan bu geleneği beslediğini daha önce ifade etmiştik. Batılı tarzdaki tiyatronun başlı başına bir tartışma konusu olduğu Tanzimat Sonrası Türk Edebiyatında, manzûm tiyatro da çeşitli açılardan tartışma yaratır. Özellikle vezin kaynaklı olan ve Abdülhak Hâmid-Nâmık Kemal ekseninde gelişen tartışmaları,

[374] Bu dönemdeki tiyatro edebiyatının ve yayımlanmış oyunların daha geniş değerlendirmeleri için şu kaynaklara bakılabilir: Refik Ahmet SEVENGİL, **Türk Tiyatrosu Tarihi: Meşrutiyet Tiyatrosu**,; Metin AND, **Meşrutiyet Döneminde Türk Tiyatrosu 1908-1923;** İnci ENGİNÜN, **Yeni Türk Edebiyatı Tanzimat'tan Cumhuriyet'e (1839-1923),** s.711-741; Bilge ERCİLASUN, **a.g.e.,** s.179-216; Alemdar YALÇIN, **II. Meşrutiyette Tiyatro Edebiyatı Tarihi,** Akçağ Yayınları, Ankara 2002; Enver TÖRE, **II. Meşrutiyet Tiyatrosu,** Duyap Yayınları, İstanbul 2006.

önceki bölümlerde çalışmamıza hazırlık olması bakımından detaylıca ortaya koymuştuk. Meşrûtiyet'ten sonra tiyatro yazma faaliyetinin alabildiğine geliştiğini tekrar ettikten sonra bu durumdan manzûm tiyatronun da payına düşeni aldığını söylemek gerekir. Denilebilir ki Cumhuriyet'e kadar gelen süreçte Türk Edebiyatında en çok manzûm tiyatro oyununun yazıldığı dönem, 1908 ile 1923 yılları arasıdır. Bu dönemde, kırk civarında manzûm oyun yayımlanır; bunların içerisinden önemli bir bölümü sahnelenmek imkânına da kavuşur[375]. Dolayısıyla Meşrûtiyet Devri Türk Edebiyatı, manzûm tiyatro açısından üzerinde dikkatle ve önemle durulması gereken bir dönemdir.

Meşrûtiyet'in ilân edildiği yıl olan 1908'den itibaren manzûm oyunlar, gerek kitap gerekse tefrika hâlinde yayımlanmaya başlar. Ancak bu dönemde, Tanzimat Sonrası Türk Edebiyatındakine benzer tartışmalar, daha çok 1916 yılından itibaren görülür. Çünkü tartışmaları yeniden alevlendirecek kadar etki uyandıran manzûm oyunlar, bu tarihten itibaren yayımlanmaya başlanır. Hâlid Fahri'nin *Baykuş'*u ile Yusuf Ziyâ'nın *Binnaz'*ı, hem bu dönemde hem de Türk Edebiyatının geneli içinde, *Nesteren*'in yarattığı tartışmalardan sonra hakkında en çok tartışma yapılan manzûm oyunlar olacaklardır. Bu iki oyun etrafında yaşanan tartışmalar, bu oyunların değerlendirildiği bölümlerde ayrıntısıyla söz konusu edilecektir.

5.4.1. Abdülhak Hâmid'in Manzûm Tiyatro Oyunları

Meşrûtiyet'ten önce yazılmaya başlanan, hattâ yazımı bitirildiği hâlde özellikle sansür nedeniyle yayımlanamayan bazı oyunların 1908 tarihini takip eden dönemlerde yayımlandığı, bilgimiz dâhilindedir. Özellikle Abdülhak Hâmid'in *Sardanapal* ve *Liberte* isimli manzûm oyunlarını bu kategoriye dâhil etmek mümkündür. Hattâ bunlardan bazıları bölük pörçük tefrika edilmiş olsalar da kitap olarak ve eksiksiz biçimde yayımlanmaları 1908 tarihinden sonra olduğu için, onları ve aynı durumdaki diğer manzûm oyunları, Meşrûtiyet Devri Türk Edebiyatı dairesi içinde değerlendirmek en doğrusu olacaktır. Abdülhak Hâmid, Tanzimat Sonrası Türk Edebiyatı devresinde de manzûm tiyatro konusunda son derece önemli bir isimdir. Manzûm oyun yazma geleneğini başlatan Hâmid değilse de bunu

[375] Bu dönemde sahnelenmiş oyunların listesi için bkz. Metin AND, **a.g.e.,** s.291-306.

vazgeçmeden sürdürenlerden biri o olmuştur. Hattâ onun bu konuda başkalarını etkilediği de bilinir[376]. Şâir-i Âzam, manzûm oyun yazma ve yayımlama tavrını Meşrûtiyet'ten sonra da sürdürür. Her ne kadar Meşrûtiyet tiyatrosunun değerlendirildiği kaynaklarda, bir Tanzimat şâiri olarak görüldüğü için olsa gerek, Hâmid çok fazla söz konusu edilmese de onun bu dönemde yayımlanmış hatırı sayılır miktarda manzûm oyunu vardır. Biz çalışmamızın bir sonraki bölümünde bu eserleri kronolojik sıralamaya uygun olarak detaylı bir şekilde inceleyeceğiz.

Hâmid'in bu dönemde yayımlanan manzûm oyunları bu devre özgü yeni tartışmalar yaratmaktan uzaktır. Bunun nedenlerinin başında ise kendi alanında bir ilk olarak görülen *Nesteren'*in Tanzimat Edebiyatında zaten büyük oranda tartışılmış bir eser olması gelir. Şâir-i Âzâm, *Nesteren*'de kullandığı şeklin bir benzerini sadece *Liberte'*de kullanır; dolayısıyla yoluna aruzla devam etmeyi tercih eden Hâmid'in Meşrûtiyet devrindeki manzûm oyunları, şekil açısından tartışma yaratabilecek bir yenilik içermezler.

Bizim tespit ettiğimize göre, Meşrûtiyet Devri Türk Edebiyatında kitap olarak yayımlanan ilk manzûm tiyatro oyunu, Abdülhak Hâmid'in *Zeynep* isimli eseridir[377]. Bu eserin tamamı manzûm olmamakla birlikte, tamamına yakını bu şekilde yazıldığı için onu manzûm oyunlar kategorisinde değerlendirmek bir zorunluluktur[378]. Eserin manzûm-mensûr karışık olarak yazılmasına Hâmid de dikkati çeker ve Recâîzâde Mahmud Ekrem Bey'e yazdığı 14 Ocak 1888 tarihli[379] mektubunda, *"*Zeynep'*in mensur kısmını manzumuna tercih ediyorsun. Bence de öyledir. Dikkat ettim ki bazı şeyler nesir ile, bazı şeyler de nazım ile ifade edilmek daha iyi oluyor. Bunu, yazdıktan sonra anlıyorum. Halbuki yazmadan evvel anlamak marifettir. Şimdiki eserim nasıl rast gelirse öyle gidiyor[380]. Nesir ve nazım karışık. Vezinler de muhtelif: Meselâ eşhastan biri mensuren ifade-i meram edip dururken manzum söylemeğe başlıyor. Ve yine meselâ uzun vezinden bir ifadeye (evzânın, bahirlerin isimlerini*

[376] Abdülhâlim Memduh'un manzûm oyun konusunda Hâmid'den etkilendiğini daha önce ifade etmiştik.
[377] Abdülhak Hâmid, **Zeynep,** (manzûm ve mensûrdur), Ahmet Cevdet Matbaası, İstanbul 1324/1908.
[378] Diğer taraftan Hâmid'in yine bu dönemde yayımlanan, ancak manzûmdan ziyâde mensûr ağırlıklı eserleri olan *Yâdigâr-ı Harb, İbn-i Musa* ve *Finten,* değerlendirmelerimizin dışında tutulmuştur.
[379] Bu tarih de eserin Meşrûtiyet'in ilânından çok önce yazıldığını gösterir.
[380] *Finten'*i kastediyor.

bilmem ki) kısa vezinden bir cevap veriliyor."[381] diyerek tercihini mensûr yazmaktan yana kullanır. Ancak onun bu düşüncesi, yine kendi tavrıyla çelişir. Çünkü Hâmid, *Zeynep'*i manzûm ağırlıklı olarak yazar ve o şekilde yayımlar. O, bu dönemde manzûm-mensûr karışık eserler yayımlarsa da tercihini her zaman için manzûm şekilden yana kullanır. Hâmid'in karakteristik diye niteleyebileceğimiz tiyatro oyunlarından bu dönemde yayımlananların tamamına yakını manzûm olarak kaleme alınmış eserlerdir. Hâmid'in *Sardanapal, Liberte, İlhan, Turhan, Tayflar Geçidi, Abdullahü's Sagîr* ve *Ruhlar* ismindeki yedi manzûm oyunu, Meşrûtiyet Devri Türk Edebiyatı dairesi içinde yayımlanır. Şâirin manzûm oyun yazma geleneğini Cumhuriyet yıllarında da devam ettirdiğini daha önce ifade etmiştik.

Abdülhak Hâmid'in bilhassa şekil açısından en çok tartışma yaratan eseri *Nesteren,* Tanzimat Sonrası Türk Edebiyatı dairesi içinde değerlendirdiğimiz bir oyundu[382]. Onunla ilgili tartışmalar Meşrûtiyet yıllarına taşınmamakla birlikte Hâmid, yine de bildiği yoldan gitmeye devam eder. İlk olarak *Nesteren'*de denediği yeni janrını *Liberte* isimli manzûm oyununda da kullanan şâir, Meşrûtiyet yıllarında yayımladığı eserlerinde de son derece dağınıktır. Müheccâ veya mukaffâ diye tâbir ettiği janrını *Liberte* isimli eseriyle sınırlı tutarken diğer manzûm oyunlarında aruzu kullanmaya devam eder. Dolayısıyla o, kendi janrında da ısrarcı olmaz. Hâmid'in bu dönemde yayımlanan manzûm oyunlarında, aruz ölçüsünün birden farklı kalıbı aynı oyun içerisinde kullanılır. Oyunların tek tek inceleneceği bölümde ayrıntısıyla görülebilecek olan bu durum, eserlerde bir teknik kusur yarattığı gibi, onların okunmasını ve dolayısıyla sahnelenmesini de zorlaştırır. Meselâ Hâmid'in, *İlhan* isimli manzûm oyununda, ondan fazla farklı aruz kalıbını kullandığı görülür. Neredeyse oyun içindeki her kahraman farklı bir aruz kalıbıyla konuşur. Bu dönemde yayımlanan başka bazı manzûm oyunlarda da aynı tavır görülüyorsa da bunu Hâmid kadar çok yapan yoktur.

Hâmid, Meşrûtiyet'te moda hâline gelen tavra da ayak uydurur ve eskiyle hesaplaşan manzûm oyunlar yazar. Abdülhamid'i alegorik bir biçimde eleştirip Mithat Paşa ve yandaşlarını göklere çıkaran *Liberte* isimli alegorik manzûm

[381] **Abdülhak Hâmid'in Mektupları, C.I,** (Haz.: İnci ENGİNÜN), Dergâh Yayınları, İstanbul 1995, s.448.
[382] *Nesteren*'le ilgili tartışmalar için bkz. bu eser, s.60-68.

oyunuyla ilk Meşrûtiyet'e ve onun nasıl zorluklar altında ilân edilebildiğine değinmiş olur. Ancak bu eserini 1908 tarihinden sonra yayımlayabilmesi, onun II. Meşrûtiyet'e bir hediyesi olarak görülebilir.

Abdülhak Hâmid, II. Meşrûtiyet'te yayımladığı manzûm oyunlarında, Türk tarihine ilişkin unsurları yoğun bir biçimde kullanır[383]. Özellikle *Kanbur* dairesi içinde kabul edilen ve bu dönemde yayımlanan *İlhan, Turhan, Tayflar Geçidi* ve *Rûhlar* isimli manzûm oyunlarında Türk tarihinin eski devirlerini ve nispeten yakın dönemleri konu edinen Hâmid'in bu bakımdan ilk bakışta Türkçü edebiyatın etkisi altında kaldığı düşünülebilir. Ancak aruz ölçüsünü tercih etmesi ve eserlerini son derece ağır bir Osmanlıcayla yazması, şüphesiz ki onu Türkçü edebiyatın dışında tutar. Ancak bazı manzûm oyunlarında, İlhanlılar devri gibi eski Türk tarihine âit dönemleri söz konusu etmesi önemlidir. O, yalnızca eski Türk tarihine âit devirleri değil, Osmanlı İmparatorluğu'nun kuruluş dönemlerini de manzûm oyunlarında söz konusu eder. Hâmid için Osmanlı hânedânının özel bir önem taşıdığı açıktır. Bu hânedânın ortaya çıkışı, hüküm sürdüğü topraklarda yerini sağlamlaştırmaya başlaması, hangi şehzâdenin nasıl tahta çıktığı gibi meseleler, Hâmid'in oyunlarında ilgilendiği konular arasındadır. Kosova Savaşı'ndan Osmanlı hânedânının evliliklerine, kardeş katlinden Osmanlı kadınlarına kadar birçok farklı konuyu eserlerine dâhil eden Hâmid, şahıslar kadrosunu da bu tavrın gerektirdiği ölçüde kalabalıklaştırır. Onun manzûm oyunlarında, Sultan Orhan, Sultan Murad, Yıldırım Bayezid gibi kuruluş devri padişahları, Yakup Çelebi gibi şehzâdeler, Nilüfer Sultan gibi bu dönem Osmanlı'sının önemli kadın figürleri, birer oyun şahsı olarak görülürler. Kendisini etkileyen Türk ve dünya edebiyatçılarının rûhlarını da oyunundaki şahıslar kadrosunun birer elemanı yapan Hâmid, bu sayede hem kendi dünyasını ortaya koyar hem de ne kadar geniş bir kültürü olduğunu göstermeye çalışır. Onun manzûm oyunlarında, hem Batı'dan hem de Doğu'dan birçok büyük şâir ve yazar önemli kişilik özellikleriyle birlikte görünürler.

Abdülhak Hâmid'in bu dönemde yayımlanan manzûm oyunlarındaki en önemli konulardan biri de ölümdür. Onun bütün eserlerinde ölüm fikrinin önemli

[383] Bu konuyla ilgili olarak bkz. İdris Nasr MAHGOOB, **Abdülhak Hâmid Tarhan'ın Konusunu İslâm Tarihinden Alan Piyesleri,** (Yayımlanmamış Doktora Tezi), (Dan.: Mehmet KAPLAN), İstanbul Üniversitesi Edebiyat Fakültesi Türk Dili ve Edebiyatı Bölümü, İstanbul 1977.

olduğu bilinir. Özellikle *Kanbur* dairesi içinde yer alan *Tayflar Geçidi* ve *Rûhlar* isimli oyunlarında ölüm önemli bir yer tutar. Bu oyunlarında ölüm düşüncesiyle birlikte bilhassa ölümden sonrasını söz konusu eden Hâmid, herkesin aynı mertebeye geldiği yer olarak ölümü işaret eder. Oyunların ayrıntılı biçimde işlendiği bölümlerde rahatlıkla görülecektir ki Hâmid'in bu manzûm oyunlarında metafizik konular da ayrı bir önem arz eder.

Abdülhak Hâmid'in bale ve opera gibi türlere çocukluğundan beri ilgi gösterdiğini önceki bölümlerde ifade etmiştik. Bunun en somut göstergesi, onun Meşrûtiyet yıllarında yayımlanan manzûm oyunlarında görülür. Özellikle ruh, tayf gibi varlıkların oyun şahsı olarak görüldüğü *Tayflar Geçidi, Rûhlar* gibi eserlerin tiyatrodan çok baleyi andırdığı, bunların içinde müzik ve dansın da ciddî yer tuttuğu söylenebilir.

5.4.2. Diğer Oyunlar

Meşrûtiyet Devri Türk Edebiyatında yayımlanan ilk manzûm oyun bir kitap olarak neşredilmiş olsa da bu dönemde tefrika hâlinde yayımlanan eserlerin sayısı da az değildir. *Zeynep*'ten sonra ikinci manzûm eser olarak kabul edebileceğimiz Mehmet Rauf'un *Dilenci* piyesi, *Resimli Kitap Mecmûâsı*'nda 1909 yılında yayımlanır[384]. Servet-i Fünûn romancısı Mehmed Rauf'tan başka birisi olduğu anlaşılan bu kişi hakkında kaynaklarda bilgi yoktur. Rus işgâli altında kalan bir köyde yaşananları, bir dilencinin kişisel trajedisi üzerinden ortaya koymaya çalışan tek perdelik oyunda aruz ölçüsü kullanılır. Meşrûtiyet devrinin ilk manzûm oyunlarından birisi olan bu piyeste, bir önceki dönemden miras kaldığı düşünülebilecek ağır dil anlayışının hâkim olduğu görülür. Olayların bir köyde geçtiği oyunda, şahıslar son derece ağır bir Osmanlıcayla konuşurlar. Sahne-i Bedâî'de sahnelenme imkânı da bulan bu oyun, işgâl altında kalan Türk köylüsünün durumunu çarpıcı bir şekilde ortaya koyar.

[384] Mehmet Rauf, "Dilenci", 1 perde manzûm piyes, Resimli Kitap Mecmuası, Resimli Kitap Matbaası, Nr.13, Teşrin-i Evvel 1325 (1909), s.80-88.

*Dilenci'*den bir yıl sonra Ali Ekrem'in *Yavuz Sultan Selim* isimli eseri yayımlanır[385]. *Resimli Kitap Dergisi'*nde, Ali Ekrem'in bu isimle bir eser yazdığı ve kısa zamanda kitap olarak yayımlanacağı haber verilir ve oyundan kısa bir bölüm nakledilirse de daha sonra böyle bir kitap çıkmaz. Dolayısıyla Ali Ekrem'in tarihî nitelikli bu manzûm piyesi, tefrika edilen sınırlı hâliyle bilinir. Oyunda Yavuz Sultan Selim'in psikolojik dünyasına dâir ayrıntılar söz konusu edilir ve babası ile giriştiği taht mücadelesi anlatılır.

Köprülüzâde Mehmed Fuad'ın *Türkün Duası* isimli manzûm oyunu, *Türk Yurdu* dergisinde 1911 yılında tefrika edilir[386]. Tek tefrika hâlinde yayımlanan eser, tiyatro tekniğinden oldukça uzaktır. Aruz ölçüsüyle yazılan oyunda, savaşın Türkler üzerinde neden olduğu yıkım düşüncesi, ihtiyar bir Türkün duasında ortaya konmaya çalışılır.

Abdülhak Hâmid'in 1908 tarihinde yayımlanan *Zeynep* isimli eserinden sonra 1913 yılı içerisinde üç manzûm oyunu daha yayımlanır. Bunlar, *İlhan, Liberte* ve *Turhan'*dır. Abdülhak Hâmid'in bu dönemde yayımlanmış manzûm oyunlarıyla ilgili ayrıntılı değerlendirmeyi bir önceki bölümde yaptığımız için burada tekrara gerek görmüyoruz. Aynı yıl içinde yayımlanan bu üç oyunda *İlhan* ve *Turhan,* birbirlerinin devamı olan ve *Kanbur* dairesi içinde yayımlanan oyunların en başta gelenleridir. Özellikle bu iki manzûm oyunun gerek şekil gerekse konu itibariyle, Hâmid'in bu devirde yayımladığı manzûm oyunlar açısından karakteristik özellikler taşıdığını söylemek gerekir. *Liberte* ise onun alegorik özellikler gösteren, daha çok devrin havasına uyarak Abdülhamid yönetimini hedef aldığı bir oyunudur.

1913 yılı içerisinde yayımlanan manzûm oyunlardan bir diğeri de Mehmed Sırrı'nın *Türk Kanı* isimli piyesidir[387]. Hece ölçüsüyle yazılan bu manzûm oyun, Balkan Savaşları'nı konu alır. Rumeli topraklarında yaşayan Türklerin başına gelen felâketler üzerine savaşmak üzerey buraya giden gönüllü Türk askerlerinin hikâye

[385] Ali Ekrem, "Yavuz Sultan Selim", Resimli Kitap Dergisi, C.4, S.19, Matbaa-i Hayriye ve Şürekâsı, İstanbul, Nisan 1326/1910, s.547 – 550.
[386] Köprülüzâde Mehmed Fuad, "Türkün Duası", Türk Yurdu, Türk Ocakları Merkezi, 1329/1911, s.289 – 296.
[387] Mehmed Sırrı, **Türk Kanı,** Şemsi Tab' İdarehânesi, İzmir 1329/1913.

edildiği oyunda, birçok fayda sağlayan bu askerlerin kişisel trajedileri de ortaya konmaya çalışılır.

İsmail Hikmet'in *Arı İle Kelebek* isimli manzûm oyunu, *Talebe Defteri* isimli dergide, tek tefrika hâlinde yayımlanır[388]. Bir çocuk oyunu olan bu eserde, bitki ve hayvanların çocuklara eğlenceli bir şekilde tanıtılması amaçlanır.

Hâlid Fahri'nin 1916 yılında yayımlanan manzûm oyunu *Baykuş,* denilebilir ki bu dönemde yayımlanan manzûm oyunlar içerisinde en önemsenen ve hakkında en çok tartışma yapılan eserdir[389]. Eser hakkında yapılan tartışmalar, bir sonraki bölümde ayrıntısıyla ortaya konacaktır. Kısaca ifade etmek gerekirse şâirin bu oyununun iki bakımdan tartışıldığı söylenebilir. Öncelikle eserde kullanılan aruz ölçüsü, hece-aruz tartışmalarını bir kez daha alevlendirir. Bazı çevreler eserde aruz ölçüsü kullanılmasını eleştirirler. Hele ki birkaç yıl sonra yayımlanan *Binnaz* isimli manzûm oyunun hece ölçüsünde yazılması, bu tartışmaları daha da alevlendirir. Eser hakkında yapılan tartışmaların diğer bir tarafı da konusuyla ilgilidir. Ölüm düşüncesi üzerine yazılmış bir trajedi olan *Baykuş,* son derece karanlık ve karamsar bir eser olarak değerlendirilir. Ancak oyunun savaş koşullarında ve perişan bir Anadolu manzarası karşısında yazıldığı düşünülürse bu doğal karşılanmalıdır. Hâlid Fahri'nin de hâtıralarında bu konuya değindiğini ileriki bölümlerde ifade edeceğiz. İhtiyar bir köylünün kişisel trajedisi üzerinden Türk köylüsünün perişan durumunu ortaya koyan şâir, bu eseriyle döneminde çok ses getirir ve eser defalarca sahnelenmek imkânını yakalar.

A. Hikmet'in *Hesab İmtihânı* isimli manzûm çocuk oyunu 1917 yılında yayımlanır[390]. Kendisinden önce yayımlanan *Arı İle Kelebek* isimli oyun gibi, o da çocuk eğitimini amaçlar. Çocukların matematik dersinden sıkılmalarını konu edinen bu müzikli oyunda, eğlenceli bir üslûp eşliğinde ders çalışmanın önemi ve faydası üzerinde durulur.

---

[388] İsmail Hikmet, "Arı ile Kelebek", Talebe Defteri Dergisi, Necm-i İstikbal Matbaası, C.5, 14 Mart 1332/27 Mart 1916 İstanbul, s.51-52.
[389] Hâlid Fahri, **Baykuş,** 3 perde manzûm masal, Dârü'l-bedâyi-i Osmânî Yayını, Matbaa-i Ahmed İhsan, İstanbul 1332 / 1916.
[390] İsmâil Hikmet, **Hesâb İmtihânı,** 2 perdelik manzûm mektep piyesi, Evkâf-ı İslâmiyye Matbaası, İstanbul 1333/1917.

Bu devirde yayımlanan manzûm oyunlar içerisinde, *Baykuş'*tan sonra ne çok tartışma yaratan eser olan *Binnaz,* 1918 yılında yayımlanır[391]. Yayımlandığı dönemde Victor Hugo'nun *Marion Delorme* isimli eserine benzetilen bu piyes[392], özellikle şekil açısından önemli tartışmalar yaratır. Beş Hececilerden biri olan Hâlid Fahri'nin *Baykuş* isimli eserini aruz ölçüsüyle yazmasının ardından, yine bir hececi şâir olan Yusuf Ziyâ'nın *Binnaz'*ı hece ölçüsüyle yazması, geniş bir çevreden destek bulur. Meşrûtiyet Devri Türk Edebiyatında manzûm tiyatro üzerine yapılan en geniş tartışmalar, bu iki eser üzerinden gerçekleşir. Bu tartışmaların ayrıntılarını, bu iki eserin değerlendirildiği bölümlerde söz konusu edeceğiz.

1918 yılında yayımlanan manzûm oyunlardan bir diğeri de Fâik Âlî'nin *Pây-ı Tahtın Kapısında* isimli piyesidir[393]. Bütünüyle Çanakkale Savaşları üzerinde yazılmış iki manzûm oyundan birisi olan ve aruz ölçüsüyle yazılan bu eser, savaş edebiyatının da önemli örneklerinden birisi olma özelliği gösterir. Çanakkale'de yazılan destanın, sadece bir savaş kahramanlığı değil, aynı zamanda başkent İstanbul'un kurtarılması için de hayatî denebilecek bir önem arz ettiğinin ifade edildiği oyunda, vatan sevgisi de önemli bir yer tutar.

Aynı yıl yayımlanan ve Çanakkale Savaşları'nı konu edinen bir diğer manzûm oyun da Midhat Cemâl'in *Yirmisekiz Kânûn-ı Evvel* ismini taşıyan, aruz ölçüsüyle yazılmış piyesidir[394]. Çanakkale Savaşları'na gelinceye kadar Osmanlı İmparatorluğu'nun yaşadığı bir dizi savaştan söz açılan ve bunların neden olduğu acıların da ifade edildiği bu oyunda, Balkan Savaşları'nın aksine bu cephede askerin yazdığı destan anlatılır. Devletin içinde bulunduğu durum nedeniyle derin bir buhran içinde olan topluma moral vermeyi amaçlayan Midhat Cemâl'in bu eserler Çanakkale Savaşı'nda şehit düşen askerleri yücelttiği açıktır.

---

[391] Yusuf Ziyâ, **Binnaz,** Kanaat Kütüphânesi, İstanbul 1918.
[392] Söz konusu eser manzûm olarak Türkçeye tercüme edilmiştir. Bu eser için bkz. Victor Hugo, **Marion de Lorme,** (Çev.: Cemil MERİÇ-M. Sait KILIÇÇI), Millî Eğitim Bakanlığı Yayınları, Ankara 1966.
[393] Fâik Âlî, **Pây-ı Tahtın Kapısında,** Ahmed İhsan ve Şürekâsı Matbaacılık, İstanbul 1918.
[394] Midhat Cemâl, **Yirmisekiz Kânûn-ı Evvel,** Matbaa-i Osmâniye, İstanbul 1334/1918.

Bu dönemde yayımlanan manzûm oyunların, konu itibariyle farklı kaynaklardan beslenmesine güzel bir başka örnek de Fuad Hulûsî'nin 1919 yılında yayımladığı *Âşık Garîb* isimli manzûm oyunudur[395]. Aruz ve hece ölçülerinin birbirinden farklı kalıplarıyla yazılan bu hacimli oyunda, kaynak, meşhur halk hikâyesi Âşık Garip'tir. Âşık Garip'in başından geçenlerin hikâye edildiği oyunda, halk hikâyelerinin çeşitli varyantlarından faydalanıldığı görülse de şâirin kendi kurgusunu da eserini dâhil ettiği gözlemlenir. İçeriği itibariyle trajik bir yapı arz etmeyen, ancak hem olay örgüsü hem de kahramanlarının özellikleri nedeniyle müzikal olarak sahnelenmeye elverişli bu halk hikâyesi, Fuad Hulûsi tarafından da oldukça hacimli bir operet olarak yazılmıştır.

1919 yılında yayımlanan bir başka manzûm oyun da Bulgurluzâde Rıza'nın *Câniler Saltanatı* isimli eseridir[396]. Açıkça propaganda amaçlı olarak yazılmış eserde, İttihat ve Terakki Cemiyeti'nin üçlü lider kadrosu, Enver, Talât ve Cemâl Paşalar, hakaretlere varan ifadelerle suçlanırlar. Bu üç askerin, şahsî menfaatleri için ülkeyi sattıkları, Osmanlı'yı sorgusuz sualsiz Almanya'nın yanında savaşa soktukları ifade edilirken hiçbir uyarıya da kulak asmadıkları, o kadar ki ülkeyi şiddetli bir despotizmin mahkûmu hâline getirdikleri anlatılır. Oyunun, İttihatçı düşmanlığını körüklemek üzere işgâl altındaki İstanbul'da İngilizlerin ya da İngiliz yanlısı olduğu bilinen Hürriyet ve İtilaf Fırkası'nın etkisiyle yazıldığı düşünülebilir.

Halk hikâyesinden uyarlanan manzûm oyunlara bir başka örnek de 1919 yılında yayımlanan ve yine Fuad Hulûsî tarafından yazılan *Kerem İle Aslı* isimli manzûm oyundur[397]. Bu oyun da Fuad Hulûsî'nin diğer oyunu *Âşık Garîb* gibi, aynı adla anılan halk hikâyesinden tiyatroya uyarlanan bir eserdir. Birbirinden farklı varyantları olan bu halk hikâyesinin aslına sâdık kalınan oyunda, trajedi türüne uygunluk yaratması bakımından farklı varyantların trajediye uygun olan motifleri kullanılır. Özellikle eserdeki bitiş motifinin trajedi türüne uygun olmasına dikkat edilir. Hece ölçüsüyle yazılan bu oyun, Meşrûtiyet Devri Türk Edebiyatında yayımlanan manzûm oyunlara halk edebiyatının da önemli bir kaynak teşkil ettiğini göstermesi bakımından oldukça önemlidir.

[395] Fuad Hulûsî, **Âşık Garîb,** Ahmed İhsan ve Şürekâsı Matbaacılık Şirketi, İstanbul 1335/1919.
[396] Bulgurluzâde Rızâ, **Câniler Saltanatı,** Kader Matbaası, İstanbul 1335/1919.
[397] Fûad Hulûsî, **Kerem İle Aslı,** Ahmed İhsan ve Şürekâsı Matbaacılık, İstanbul 1335/1919.

Bu dönemde en çok manzûm oyun yayımlayan Yusuf Ziyâ'nın, 1919 yılında yayımlanan bir diğer manzûm oyunu da *Lâtife* isimli eseridir[398]. Son derece kısa olan ve içinde *Binnaz* isimli meşhur manzûm oyununa ek bir sahneyi de barındıran eserin birkaç beyitlik manzûm bir konuşma olduğunu söylemek daha doğru olur. Mahkeme salonunda görülen bir duruşmanın son derece küçük bir bölümünü içine alan oyun, hece ölçüsüyle yazılır. Oyunda, toplumda yaşanan ahlâkî çöküntü, ironi yüklü bir dille ifade edilir.

Hâlid Fahri'nin *Ölüm Perileri* isimli tek perdelik manzûm oyunu da 1919 yılında *Şâir Nedîm* dergisinde yayımlanır[399]. Şâirin bu oyunu da bir önceki manzûm oyunu *Baykuş* gibi ölüm konusunu işler. Bu bakımdan iki eseri konu itibariye birbirine benzetmek mümkündür. *Baykuş'*ta Ayşe ile Mehmet arasındaki aşk, ölüm nedeniyle sona ererken bu oyunda da Nihad ile Melek arasındaki aşk, Nihad'ın ölümü nedeniyle vuslata eremeden biter.

Yusuf Ziyâ'nın 1919 yılında yayımlanan *Papağanlar* isimli manzûm oyunu ise komedi türünde bir eserdir[400]. Bu oyunda, Ekrem Bey isminde eşine dikkat göstermeyen papağan meraklısı bir adamın düştüğü komik durum anlatılır. Hece ölçüsüyle yazılan bu eserde, Ekrem Bey, karısı Kerime Hanım tarafından aldatıldığı hâlde bunun farkına varamaz ve son derece komik bir duruma düşer.

Meşrûtiyet Devri Türk Edebiyatında hatırı sayılır sayıda manzûm oyun yayımlayan Abdülhak Hâmid, 1919 yılında *Sardanapal* isimli manzûm oyununu yayımlar[401]. Konusu uzak tarihten alan ve aruz ölçüsüyle yazılan bu eser, çok daha önceleri yazılmaya başlandığı hâlde, ancak Meşrûtiyet'in ilânından sonra yayımlanmaya imkân bulur. Hâmid'in bu şekilde, yayımlanmayı uzun yıllar bekleyen başka eserlerinin de olduğunu sonraki bölümlerde ifade edeceğiz. Asur hükümdarı Sardanapal'in şahsında çok zâlim bir hükümdarı ortaya koyan Hâmid, bu

[398] Bu eser için bkz. Yusuf Ziyâ, **Lâtife,** Kanaât Kütübhânesi, İstanbul 1919.
[399] Hâlid Fahri, "Ölüm Perileri", Şâir Nedîm Dergisi, C.I, Nr:VI, Osman Bey Matbaası, 20 Şubat 1919, s.94-96.
[400] Yusuf Ziyâ, "Papağanlar", Yeni Dünya Dergisi, S.3, 17 Temmuz 1335, s.41.
[401] Abdülhak Hâmid, **Sardanapal,** Matbaa-i Âmire, İstanbul 1335/1919.

konuda Abdülhamid'e imâda bulunmak istemiş gibidir. Oyunun sonunda ise herkes helâk olur.

Ahmed Fahri'nin *Solgun* isimli manzûm oyunu da 1919 yılında yayımlanır[402]. Eser, hece ölçüsüyle yazılır. Doğrudan doğruya Çanakkale Savaşları'nı konu almamakla birlikte, bu savaşın insanlar üzerinde yarattığı yıkım düşüncesini ve birbirinden ayrılmak zorunda kalan sevgililerin dramını anlatması bakımından önemlidir. Eserde savaş sahneleri ya da cepheye ait sahneler bulunmaz.

Selâmi İzzet'in tek perdelik manzûm oyunu olan *Tesellî* de 1919 yılında yayımlanır[403]. Hece ölçüsüyle yazılan bu eserde, yıllar sonra karşılaşan iki eski arkadaş, Refik ne Nûri, geçmişi yâd ederler. Uzun zamandır Büyükada'dan ayrı kalan ve burada geçirdiği güzel günleri özlediğini belirten Refik, geçmişte âşık olduğu kadını hatırlar ve onunla yeniden karşılaşarak eski güzel günleri yeniden yaşar.

Abdülhak Hâmid'in *Kanbur* dâiresi içinde kabul edilen eserlerinden bir diğeri *Tayflar Geçidi* ise 1919 yılında yayımlanır[404]. Hâmid'in bu oyununda, onun *Kanbur* dâiresi içinde yer alan *İlhan* ve *Turhan* isimli manzûm oyunlarındaki şahısların hayâletleri görünür. Öldükten sonra tekrar aynı zamanda ve aynı mekânda bir araya gelen bu hayâletler, uzun bir manzûm konuşma içinde görünürler. Aruz ölçüsüyle yazılan ve tek bir fasıl hâlinde düzenlenen oyunda, Hâmid'in tüm varlıkları tek bir mertebede toplamak istediği ve bunu da ölüm düşüncesi etrafında geliştirdiği anlaşılır. Onun, ölüm düşüncesini işlediği önemli eserlerinin başında *Tayflar Geçidi* gelir.

Feyzullah Sâcit'in *Yaradılış Cilvesi* isimli manzûm oyunu da 1919 yılında yayımlanır[405]. İnsanın yaratılış macerasının ilginç bir üslûpla anlatıldığı oyunda, Anadolu'nun içinde bulunduğu perişan durum ve savaşların neden olduğu yıkım, çarpıcı bir şekilde ortaya konur. Türk insanın savaşmaktan bitap düştüğü ve bir rûhun

[402] Ahmed Fahri, **Solgun,** İki perdelik manzûm piyes, Mahmud Bey Matbaası, İstanbul 1335/1919.
[403] Selâmi İzzet, **Tesellî,** İstiklâl Matbaası, İstanbul 1919.
[404] Abdülhak Hâmid, **Tayflar Geçidi,** Âsâr-ı Müfide Kütübhânesi, İstanbul 1335/1919.
[405] Feyzullah Sâcit, **Yaradılış Cilvesi,** Kanaât Matbaası, İstanbul 1335/1919.

insan olarak dünyaya gönderilecekse bir Türk olarak doğmak istemeyeceğinin ifade edildiği bu hacimli oyunda, ruh, melek gibi varlıklar oyun şahsı olarak yer alır. Bu bakımdan oyunun fantastik öğeler içerdiği de söylenebilir.

Hâşim Nâhid'in *Deliren Esîr* isimli alegorik tarzdaki manzûm oyunu, 1920 yılında yayımlanır[406]. Hece ölçüsüyle yazılan bu oyunda, savaşta esir düşmüş bir askerin psikolojisi ortaya konurken ülkenin savaş sonunda yaşadığı yıkım da anlatılır. Ülkeden ayrılan toprak parçalarının, alegorik biçimde birer oyun şahsı olarak yer aldığı eserde, ülkenin dağılmasından duyulan acı çarpıcı bir biçimde ifade edilmeye çalışılır. Esir düşen askerin elinden bir şey gelmemesi, bir süre sonra çıldırmasına neden olur.

1920 yılında yayımlanan bir başka manzûm oyun da Abdülhâlim Hâdî'nin *Şefîka* isimli eseridir[407]. Bu eserde de savaşın önemli bir yer tuttuğu görülür. Hasîb ile Şefîka, birbirlerini çok seven bir çift oldukları hâlde, savaş nedeniyle ayrılmak zorunda kalırlar. Çünkü Hasîb, savaşmak üzere cepheye gitmek zorundadır. Hasîb'in cephede olduğu dönemde Şefîka'ya âşık olan bir başka asker ise genç kızı zor durumda bırakır. Âniden geri dönen Hasîb, sevgilisinin yanında bir başka erkeği görünce çılgına döner. Önce sevgilisinin yanında gördüğü askeri, sonra da kendisi öldürür. Yanlış anlamaya dayanan bu cinayet ve intiharlar, oyundaki savaş kavramını büyük ölçüde gölgeler.

Abdülhak Hâmid'in *Kanbur* dâiresi içinde yer alan *Rûhlar* isimli manzûm oyunu, onun Meşrûtiyet yıllarında yayımlanan son manzûm tiyatro eseridir[408]. 1922 yılında yayımlanan ve daha çok *Tayflar Geçidi'*nin bir devamı gibi görülebilecek olan bu eser, adından da anlaşılacağı üzere yine ölüm düşüncesi üzerinedir. *Kanbur* dâiresinin önceki oyunlarında var olan şahısların bazıları bu oyunda da yer alır. Hâmid'in ölüm ve dinle ilgili düşüncelerini ortaya koyduğu bu eseri de aruz ölçüsüyle yazılır.

---

[406] Hâşim Nâhid, **Deliren Esîr,** İstanbul 1336/1920.
[407] Abdülhâlim Hâdî, **Şefîka,** İttihad Kütübhânesi, Kader Matbaası, İstanbul 1336/1920.
[408] Abdülhak Hâmid, **Rûhlar,** İkdam Matbaası, İstanbul 1338/1922.

İbrâhim Alâeddin'in daha çok kız mekteplerinde temsil edilmek üzere yayımladığı manzûm oyunu *Sulh ve Harb* de 1922 yılında yayımlanır[409]. Savaşı konu edinen bu manzûm oyunda, daha çok kız çocuklarına bir mesaj verilmek istenir. Savaş karşıtı ve barış düşüncesini yüceltmeyi amaçladığını söyleyebileceğimiz bu eserde, şâirin amacı kız çocuklarına dünya üzerinde barıştan yana yapılabilecek bir devrimin ancak onlar sayesinde olabileceği gerçeğini ifade etmektir. Mektep piyesi olarak da nitelenebilecek bu manzûm oyun, hece ve aruz ölçülerinin birlikte kullanılması şeklinde yazılır.

Ziya Gökalp'in manzûm oyunu *Alparslan Malazgirt Muharebesi* ise 1923 yılında yayımlanır[410]. Konusunu Türk tarihinden alan bu iki perdelik manzûm oyun, hece ölçüsüyle yazılır. Ziya Gökalp, eserde Türk tarihi için önemli bir dönüm noktası anlamına gelen Malazgirt Zaferi'nin büyük ölçüde tarihî gerçeklere sâdık kalarak oyunlaştırır. Kurtuluş Savaşı'nın devam ettiği yıllarda yazılan bu eserle şâirin, Türk milletine bir başka savaşı hatırlattığı ve orada kazanılan zaferi örnek olarak gösterdiği anlaşılır.

Meşrûtiyet Devri Türk Edebiyatında yayımlanan manzûm oyunlar içerisinde ele alacağımız son eser ise Hâlid Fahri'nin *İlk Şâir* isimli eseridir[411]. Şâirin *Baykuş* isimli başarılı piyesinden sonra aynı ölçüde başarılı olarak kabul edilemeyecek bu eserde, Doğu'nun masal dünyasından güçlü imajların varlığı dikkati çeker. Oyunda sihir, büyü gibi kavramların bulunması; kâhin, müneccim gibi tiplerin birer oyun şahsı olarak oyuna dâhil olmaları, eserin masalsı bir havaya bürünmesine neden olur. Zamanında da eleştirilen ve teknik kusurları olduğu ifade edilen oyunda, bu dönemde görülen fantastik unsurlara ve güçlü bir aşk temasına yer verilir.

Yusuf Ziyâ'nın 1923 yılında yayımlanan *Nikâhta Kerâmet* isimli kitabında, birçok manzûm konuşma yer alır[412]. Birbirine çok benzeyen bu manzûm komedilerin tamamında toplumsal çöküntünün bir yönü işlenir. Son derece kısa ve tiyatro

[409] İbrâhim Alâeddin, **Sulh ve Harb,** İstanbul Orhaniye Matbaası, İstanbul 1338/1922.
[410] Ziya Gökalp, **Alparslan Malazgirt Muharebesi**, Matbaa-i Âmire, İstanbul 1339.
[411] Hâlid Fahri, **İlk Şâir,** Orhaniye Matbaası, İstanbul 1340/1923.
[412] Yusuf Ziyâ, **Nikâhta Kerâmet,** Halk Kütübhânesi, İstanbul 1923.

tekniğinden uzak olan bu eserlerde, Yusuf Ziyâ, insan ilişkilerinde gelinen trajikomik noktayı son derece ironik bir dille ortaya koyar.

Meşrûtiyet Devri Türk Edebiyatında yayımlanan manzûm tiyatro oyunlarının bu genel değerlendirmesinin ardından bu devirde yayımlanmış manzûm tiyatro oyunlarının, kronolojik bir sıralamada ayrıntılı metin tahliline geçebiliriz.

6.MEŞRÛTİYET DEVRİ TÜRK EDEBİYATINDA YAYIMLANAN MANZÛM TİYATRO ESERLERİNİN İNCELENMESİ

6.1. *Zeynep*

Bizim bu çalışmada tespit ettiğimize göre, Meşrûtiyet Devri Türk Edebiyatında kitap olarak yayımlanan ilk manzûm tiyatro oyunu, Abdülhak Hâmid'in *Zeynep* isimli eseridir[413]. Bu eser, Hâmid'in tamamen manzûm olarak yazdığı bir tiyatro oyunu değildir. Ancak buna rağmen eserin tamamına yakını manzûm şekilde kaleme alındığı için, onu bu devrede yayımlanan manzûm oyunlar kategorisinde değerlendirmek bir zorunluluktur. *Zeynep,* beş fasıllık bir tiyatro eseridir. Onun ilk üç faslı tamamen manzûmdur; son iki kısım ve bu kısımlara yapılan küçük ilâveler ise mensûrdur. Hacim olarak değerlendirildiğinde, eserin neredeyse üçte ikisinin manzûm olarak yazıldığı görülür.

Abdülhak Hâmid'in bizzat üzerinde dikkatle durduğu ve mektuplarında sıkça sözünü ettiği piyesi *Zeynep,* onun zor anlaşılır eserlerinin başında gelir. Bir trajedi yazmak niyetinde olduğu anlaşılan Hâmid'in, eserine güçlü bir masal havası kattığı görülür. Özellikle eserin ilk faslındaki birçok unsur, onun Şark masallarına benzeyen bir hava taşıdığını gösterir. Diğer taraftan zâlim bir hükümdarın neden olduklarıyla birlikte kişisel entrikanın oyun içinde zaman zaman yoğunluk kazanması, onu bir masal olmaktan da uzaklaştırır. İçinde hayâletlerin göründüğü, öldüğü bilinen insanların geri dönüp hayata müdahalede bulunduğu eserin fantastik birçok unsuru bünyesinde barındırdığı da açıktır.

Zeynep, her ne kadar Hâmid'in Meşrûtiyet Devri Türk Edebiyatında yayımlanan ilk manzûm tiyatro eseriyse de onun çok daha önceleri yazıldığı, hattâ başkaları tarafından da görüldüğü bilinir. Hâmid'in birçok mektubunda ve hâtıralarında söz konusu ettiği *Zeynep'*i Sultan Abdülhamid devrinde yazdığı

[413] Abdülhak Hâmid, **Zeynep,** İkdam Matbaası, İstanbul 1324. Eserin yeni harflere aktarılmış baskısı için bkz. **Abdülhak Hâmid Tarhan'ın Tiyatroları VII Mâcerâ-yı Aşk, Nesteren, Zeynep, Hakan,** (Haz.:İnci ENGİNÜN), s.259-372. (Metnimizdeki alıntılar bu baskıdan yapılacak ve "Abdülhak Hâmid, **Zeynep"** şeklinde gösterilecektir.)

anlaşılır[414]. Çünkü yazıldıktan sonra Salâhi Bey'in eline geçen eserde, Sultan Abdülhamid'i rahatsız edecek bazı unsurların yer alabileceği düşüncesiyle Hâmid'in Londra Sefâreti'ndeki görevine son verilir. Halbuki sonra eserde böyle bir unsurun yer almadığı anlaşıldığında, Hâmid, söz konusu görevine geri döner[415]. Bu durum da eserin çok zaman sonra basılmasına neden olur. Hâmid, mektuplarında da bu eserinden sıkça söz eder. 30 Temmuz 1887 tarihli bir mektubunda, bitirdiğini söylediği eserinden 6 Ağustos 1887 tarihli Recâîzâde Mahmud Ekrem Bey'e yazdığı bir mektubunda tekrar bahseder ve *"Sana posta ile* Zeynep*'i gönderiyorum. Okuduktan sonra hemşirezâdelerime îsâl edersin. Mütalaanı da ben isterim. Bence kitap pek kusurludur. Bile bile tashîh etmiyorum. Bununla beraber nakayısı senin tarafından gösterilirse, bana daha ziyade kanaat gelir. Elbette bir şey dersin. Sükût edersen fena alâmet."*[416] diyerek hem muhatabının eser hakkındaki düşüncelerini önemsediğini gösterir, hem de eseriyle ilgili ilk şahsî değerlendirmelerini yapmış olur. Hâmid'in bu eserini epeyce önemsediği, Recâîzâde Mahmud Ekrem Bey'e yazdığı sonraki mektuplarda, eseri okuyup okumadığını merak etmesinden anlaşılır[417]. Bir süre Hâmid'e herhangi bir cevap yazmayan Ekrem'in bu tavrı, Hâmid'de endişeye neden olmuş gibidir. Ancak sonra Ekrem'den geldiği anlaşılan mektuba cevap veren Hâmid, eseri üzerinde durmaya devam eder ve Ekrem'in getirdiği eleştirilere cevap verir: *"*Zeynep*'in mensur kısmını manzumuna tercih ediyorsun. Bence de öyledir. Dikkat ettim ki bazı şeyler nesir ile, bazı şeyler de nazım ile ifade olunmak daha iyi oluyor. Bunu, yazdıktan sonra anlıyorum. Halbuki yazmadan evvel anlamak marifettir."*[418] Hâmid'in bu sözleri, onun manzûm tiyatro konusundaki düşüncelerine de ışık tuttuğu için daha önce söz konusu edilmişti. Her ne kadar Hâmid, eserinin mensûr kısımlarını manzûm kısımlarına tercih ediyorsa da *Zeynep,* manzûm ağırlıklı bir oyundur.

Ahmet Hamdi Tanpınar, Hâmid'in tiyatro oyunlarını ayrıntılı biçimde değerlendirirken, onun *Zeynep* isimli piyesi üzerinde özellikle ve ayrıntılı bir biçimde

---

[414] Hâmid, 30 Temmuz 1887 tarihli bir mektubunda, *"Ben yazmakta olduğum* Zeynep*'i ikmal ettim."* der. Bkz. **Abdülhak Hâmid'in Mektupları, C.I,** (Haz.: İnci ENGİNÜN), Dergâh Yayınları, İstanbul 1995, s.434.
[415] **Abdülhak Hâmid'in Hâtıraları,** s.419.
[416] **Abdülhak Hâmid'in Mektupları, C.I,** s.436.
[417] Bu mektuplar için bkz. **a.g.e.,** s.438, 440.
[418] **a.g.e.,** s.448.

durur. "Abdülhak Hâmid'in Manzûm Tiyatroları Üzerindeki Batı Tesiri" başlıklı bölümde, bizim de ayrıntısıyla üzerinde durduğumuz bir konuyu Tanpınar'ın bu eser vesilesiyle bir kez daha gündeme getirdiği görülür. O, Hâmid üzerindeki Shakespeare etkisini, daha çok *Zeynep* üzerinden ortaya koymaya çalışır: *"Hiç olmazsa* Zeynep'*in kendisi bu piyesin örgüsünü yapan vuzuhsuz vak'alar içinde şahsiyetinde ani ve insanüstü değişikliğiyle, o tabiatüstü kuvvetlere hâkim oluşuyla Shakesperae'in* Fırtına *adlı o lâtif, muhteşem ve düşündürücü masalındaki Prospero'yu çok uzaktan hatırlatır.(...) Fakat hakikaten Hâmid Shakespeare'in* Fırtına'*sını okudu mu?* Zeynep'*in bazı tarafları Hâmid'in, Fatma Hanım'ın ölümünü takip eden eserleriyle de –bilhassa* Hacle- *izah edilebilir."*[419] Tanpınar, *Zeynep'*i Hâmid'in en dikkate değer eseleri arasında görür. Piyesin bir trajedi olduğunu ifade eden Tanpınar, özellikle dördüncü fasıldan itibaren Zeynep'in birtakım tabiatüstü güçler kazanmasıyla birlikte eserin *"felsefî hikâye ve masala götürebilecek imkânlar içinde"* devam ettiğini söyler[420]. Ona göre eser, izahı son derece zor bir yapı arz eder. Hâmid'in birçok eserinde görülen, ölülerin dünyaya dönüp devam eden hayata etkide bulunmaları teminin bu oyunda da görüldüğünü söyleyen Tanpınar'a göre burada iş daha da ileriye gider. Gerçekten de eserde Zeynep, öldükten sonra dünyada olup bitenlere hükmedebilen bir tabiatüstü varlık gibi ortaya konur. Bu durum, eserde derin bir belirsizlik yaratır. Daha sonra üzerinde duracağımız gibi bu da eserin anlaşılmasını çok güçleştirir. Tanpınar'ın da dikkat ettiği nokta burasıdır. Bir şark masalı gibi başlayan piyesin hiç de başladığı gibi bitmediğini, içine birbirinden farklı birçok unsurun dâhil olduğunu söyleyen Tanpınar, bunun Hâmid'in *"birkaç şeyi birden anlatmak"* merakından kaynaklandığını ileri sürer[421]. Oyun içindeki motiflerin zaman zaman gereksiz ve yersiz bir biçimde ortaya çıktığını düşünen Tanpınar, bunların ne anlama geldiğini tam olarak anlayabilmenin o kadar kolay olmadığı görüşündedir. Bu nedenle eserin baştan aşağı sakat olduğu düşüncesine varır ve *Zeynep'*i iki ayrı eser gibi kabul edip hakkında *"O bir taraftan tıpkı* Liberte *gibi bir ihtiras ve hürriyet aşkı eseridir, öbür taraftan da bir aşk masalıdır"* hükmünü verir[422].

---

[419] Ahmet Hamdi TANPINAR, **a.g.e.,** s.517. Tanpınar'ın sözünü ettiği *Fırtına* isimli eserin Türkçe tercümesi için bkz. William Shakespeare, **Fırtına,** (Çev.: Bülent BOZKURT), Remzi Kitabevi, İstanbul 1994.
[420] **a.g.e.,** s.517.
[421] **a.g.e.,** s.518.
[422] **a.g.e.,** s.518.

Abdülhak Hâmid, bu manzûm oyununda aruz ölçüsünü kullanır. Oyun, aruzun (Mef'ûlü/Mefâ'îlü/Fe'ûlün) kalıbıyla yazılır:

"Yok şüphe bu olmuştu mukadder!
- - ./ . - - ./ . - -
Sen gelmişidin böyle mükedder."[423]
- - ./. - - ./ . - -
(Mef'ûlü/Mefâ'îlü/Fe'ûlün)

Hâmid, diğer oyunlarının genelinde olduğu gibi bu manzûm oyununda da mesnevî nazım şeklini kullanır:

"Bu nûr kızımdır benim, ey sicn, (a)
oldum buna ben mugtenim ey sicn, (a)
ey sicn, ıyan et şeb-i târe, (b)
billâh kızımdır bu sitâre... (b)
Kıl ey der ü divar şehâdet, (c)
Elbette benimdir bu saadet... (c)
Hicran giderek, geldi cemali, (d)
Etti burayı nur ile mâli... (d)*"*[424]

Abdülhak Hâmid'in bu manzûm oyununda, manzûm tiyatronun bir gereği olarak kabul edilebilecek, mısraların bölünmesi uygulaması da görülür:

"CEYRAN- (Kalbî)
Ah bu derviş!...
ABBAS- (Sedire yıkılmış olan Ceyran'ın yanına telâş ile giderek)
Yorgun musunuz?
CEYRAN- (Nefesi kesilmiş gibi)
Yok!
ABBAS-

[423] Abdülhak Hâmid, **Zeynep,** s.269.
[424] **a.g.e.,** s.286.

Ya neniz var?...

CEYRAN- (Kalbî)

Hayretlere olmaz mı sezâ-vâr!"[425]

6.1.1.Özet

*Zeynep'*in birinci faslının birinci temâşâsında, Zeynep Sultan'ın yanında Hümâ ve Ceyran'ın yanı sıra sâzende ve hânende kızlar bulunurlar. Hep birlikte kırda bulunan kızların, neşe içinde etrafı gözledikleri görülür. Etrafa hâkim olan manzara, bahar manzarasıdır. Gördüklerinden memnun olan kızlar, Zeynep Sultan'ın izin vermesinin ardından çalıp söylemeye başlarlar. Bu sırada uzaktan bir başka ses işitilir. Bu sesin sahibinin de meclise katılmasına izin verilir. Kızların yanına gelen Derviş, onlarla çalıp söylemeye başlar. Derviş'in sözlerinden memnun kalan Zeynep Sultan, ona hediye vermek isterse de kabul ettiremez. Bu adamın tavrı Zeynep Sultan'ı etkiler ve:

"Kimsin bize sen kendini söyler.
Tasdî'a ne geldin bizi böyle!
İn'âm değil çünkü merâmın
Bu bağda lâzım mı hırâmın?
Olmaz bu iş âtiye muallâk
Kimsin bana anlatmalı mutlak!"[426]

diyerek onun nasıl birisi olduğunu öğrenmeye çalışır. Sonrasında bu adam karşısında âciz bir duruma düştüğünün düşünerek onun gitmesini ister. Bu tavır karşısında şaşıran Derviş, kaderine râzı olmuş gibidir. Ancak yine de Zeynep Sultan'a olan bağlılığını ifade etmekten geri durmaz. Bu arada gözden kaybolan Derviş'in gittiğini fark etmeyen Zeynep Sultan, onunla konuşmaya devam eder. Bu konuşma etraftakileri şaşkına çevirir. Neden sonra Derviş'in gittiğini anlayan Zeynep, boşluğa konuştuğuna hayret eder. Etrafındakilere ne olduğunu soran Zeynep, Derviş'in git dediği için gittiğini öğrenince üzülür ve arkasından kederlenir. Bir anda yaşadıklarını

[425] **a.g.e.,** s.313.
[426] **a.g.e.,** s.266.

hatırlayan Zeynep Sultan, babasının kendisini zorla bir başkasıyla evlendireceğini söyler ve bundan derin bir üzüntü duyar. Evlendirilmek istendiği adamı:

"Abbas ise hiç görmediğim zât,
yâdında ıyân hâdim-i lezzât!
Unvanı anın hâkim-i Yağma;
Divâne imiş kendisi amma!
Maksad bana divâne mi vermek?
Yoksa beni unvana mı vermek!"[427]

diyerek anlatan Zeynep Sultan, bu evlilik konusunda gönülsüz gibi görünür. Evlendirilmek istendiği adam hakkında iyi şeyler düşünmediği ortadadır. Bu sırada diğer kızlar Zeynep Sultan'ı yalnız bırakırlar. Genç kız, yalnız başına düşünmeye başlar. Biraz önce gördüğü Derviş'in hayâl mi gerçek mi olduğunu anlayamaz. Bu adama gönlünün ısındığını düşünse de bunun nasıl olduğunu bir anda idrak edemez. O, az önce gördüğünü düşündüğü hayâlin tesiri altındadır. Bu arada evlendirilmek istendiği adamı düşündükçe içi sıkılır ve babasının bunu kendisine yapacak olmasından büyük bir üzüntü duyar.

Zeynep Sultan'ın bunları düşündüğü sırada temâşâ değişir. Zeynep'in babası A'lâ, yanındaki adamlarıyla birlikte gelir ve Abbas'ın bir gün içinde misafirleri olacağını haber verir. Zeynep'in bu haberden sıkıldığını anlayınca, ona sevinmesi gerektiğini söyler. Genç kız ise düşüncesini açıkça söyler ve Abbas'la evlenmek istemediğini ifade eder. Genç kızın bu cesareti karşısında şaşıran A'lâ, hançerini çekerek onu tehdit eder. Bu tehdide aldırmayan Zeynep, tanımadığı bir insanla evlenmeyeceğini kesin bir dille tekrar edince cellâtlar çağrılır. Bu manzara karşısında dehşete kapılan Zeynep Sultan, bayılacakken cellâtlar tarafından tutulur ve bu manzara ile birinci fasıl sona erer.

Abdülhak Hâmid'in *Zeynep* isimli manzûm oyununda sıkça görülen bir uygulama, oyunun bu bölümünden itibaren başlar. Hemen her faslın arkasından, söz konusu fasla bir ilâve yapılır. Birinci faslın arkasından *"Birinci Fasla İlâve"* diye ayrı bir bölüm başlar. Bu sefer mekân, A'lâ'nın sarayıdır. A'lâ, burada Zeynep

[427] **a.g.e.,** s.272.

Sultan'ın nedîmelerinden Ceyran ile konuşur. Nedîmeye hanımının yanında casusluk yapması için teklifte bulunur. Kızın buna yanaşmaması üzerine de ona baskı yapmaya başlar ve bir kızın nazı yüzünden bütün devletin tehlikeye gireceğini söyler. Ona göre Şehzâde Abbas'ın niyeti, Zeynep'i alamaması durumunda bütün ülkeyi talan etmektir. Bu ihtimâl karşısında tek çare, Zeynep'i Abbas'la evlendirmektir. A'lâ'nın bunun için her şeyi yapabileceği anlaşılır. Ceyran ise genç kızı kurtarabilmek için çırpınır. Bu arada A'lâ, Zeynep yerine Abbas'a Ceyran'ı göndermeyi düşünür. Bu teklif karşısında şaşıran ve çok sevinen Ceyran, sonunda A'lâ'yı ikna eder ve Zeynep'in sürgüne gönderilmesi karşılığında affedilmesini sağlar. Ceyran'ın gidişinin ardından yalnız kalan A'lâ, kendi kendine sohbet etmeye başlar. Abbas, gerçekten de Zeynep'i istemiştir; ancak o, kızın kendisiyle evlenmemesi durumunda kavga edeceğini söylemiş de değildir. Bu, A'lâ'nın uydurduğu bir yalandır. Anlaşılan kızının bu adamla evlenmesinden büyük menfaat uman baba, bu evliliğin gerçekleşmemesi hâlinde kötü şeylerin yaşanacağı yalanını uydurarak bir zorunluluk yaratmaya çalışır. Ancak kendi vicdânına karşı da rahat sayılmaz. Şehzâde Abbas'la akraba olduktan sonra ülkesinin genişleyeceğini ve kendisinin daha büyük bir hükümdar olacağını düşünen A'lâ, bir itirafta da bulunur ve Zeynep'in kendi kızı olmadığını söyler. O, bu kızı bir köyden almış ve kendi kızı gibi yetiştirmiştir. A'lâ'nın bu sözlerinin ardından birinci fasla ek olarak yazılan bölüm de sona erer.

*Zeynep'*in ikinci faslı, bir zindanda başlar. Bu faslın birinci temâşâsında, Zeynep'in yanında Hümâ ve Cellât görünür. Cellât, zindanda yatan Zeynep ve Hümâ'nın yanına gelir. Bu sırada Zeynep uykudadır; Cellât'ın gelişinden sonra uyanır. Ölüme çok yaklaştığını düşünen Zeynep, uykusunda gördüğü rüyayı Hümâ'ya anlatabilmek için Cellât'tan biraz zaman ister. Gördüğü manzara karşısında etkilenen Cellât, bu isteği kabul eder ve onları yalnız bırakır. Daha sonra Zeynep, rüyasında gördüklerini anlatmaya başlar. Gecenin karanlığında ağlayan bir çocuk gören Zeynep, bu çocuğun kendisi olduğunu görür. Bu bebek, annesinin kucağından bir başkası tarafından alınır. Rüyasında kendi bebekliğini gören Zeynep, tam bu sırada uykusundan uyanır. Bebeği annesinin kucağından alanın A'lâ olduğu anlaşılır. Ancak Zeynep, gördüklerinin rüya mı gerçek mi olduğu konusunda bir türlü bir karara varamaz. Hümâ ise gördüklerinin bir rüya olmadığını söyledikten sonra genç

kıza, gerçek annesinin kendisi olduğunu açıklar. Bu sözlerden sonra anne-kız birbirlerine sarılarak ağlamaya başlarlar. Hümâ, yıllar sonra kızına kavuştuğu için mutludur. Ancak bu vuslat, bir zindanda gerçekleşmiştir. Ayrıca biraz sonra Cellât gelecek ve kızını kendisinden bir kez daha ayıracaktır. Bu düşünce ile kedere boğulan Hüma, Cellât'a seslenir ve kızını ondan almaması için ona yalvarır. Bir zaman sonra hiddetlenen Hüma, Cellât'a doğru atılarak ona saldırmaya başlar. Zeynep ise annesine tesellî vermeye çalışır ve bu işte Cellât'ın da suçlu olmadığını, bir zâlim tarafından b işi yapmaya memur edildiğini ifade eder. Kadının hiddeti karşısında kederlenen Cellât:

"Yok başka işe bende liyakat,
andan kılarım bunda sadakat
tahkir ile 'cellât' diyorsun,
ben taş mı yerim zannediyorsun?
Taştan mı benim hiss ü hayalim,
Toprak mı ya evlâd u ıyâlim?
Kaç kerre aceb yendi ki illet
Ettin bana yamyam gibi savlet?
Ancak seni taklid ederim ben:
Sen mâder isen bir pederim ben."[428]

diyerek kendisini savunmaya çalışır. Cellât, bu işi isteyerek yapmadığını, Timur'un vârisi sayılabilecek hükümdarı tarafından bu işi yapmakla görevlendirildiğini, dolayısıyla başka bir seçeneğinin olmadığını ifade eder. Bu sözler üzerine Cellât'ın ayaklarına kapanan Hüma, kızını öldürmemesi için ona yalvarır. Anne-kız daha yeni kavuşmuşlarken bu sefer de ölüm nedeniyle ayrılmak üzeredirler. Cellât'ın ayaklarına kapanan Hüma, hiç olmazsa kendisinin öldürülmesini talep eder; bunun bir cinayet olmayacağını söyler. Tek istediği kızının yaşamasıdır. Bu konuşma sırasında zindana bir başkası gelir. Gelenin Ceyran olduğu anlaşılır ve ilk temâşâ bu şekilde sonlanır.

İkinci faslın ikini temâşâsında öncekilerin yanına Ceyran ve Gazanfer de katılırlar. Ceyran, bir müjde getirdiğini söyleyerek Zeynep'e babası tarafından

[428] **a.g.e.,** s.288.

affedildiğini haber verir. Zeynep, affedilmesine sevinecek yerde "babası" kelimesinden rahatsız olur ve kendisini affedenin babası olmadığını, onun ancak bir zâlim olarak görülmesi gerektiğini ifade eder. Ceyran'ın yanında gelen Gazanfer de:

"Kurtulmak için siz bu belâdan,
çıkmak düşüyor mülk-i A'lâ'dan,
bulsun diyerek derdine derman,
şeh neyfinizi eyledi ferman,
kılmakla beraber sizi tes'îd,
geldik sizi biz etmeğe teb'îd."[429]

sözleriyle sürgün haberini zindandakilere iletir. Bu haber Zeynep ile annesini memnun eder. Onlar da bu ülkeden ayrılmayı kendileri için bir nimet olarak kabul ederler. Ceyran, bir gizli haber vermek amacıyla Zeynep'i kolundan tutar ve dışarı çıkarmak ister. Böylelikle bu faslın ikinci temâşâsı da sona ermiş olur.

İkinci faslın üçüncü temâşâsında Gazanfer, Cellât ve Hüma görünürler. Gazanfer, Zeynep'i ülkeden çıkarmak için kendisinin refakatçi olacağını söyler. Cellât da genç kıza karşı merhamet hissi taşır ve bu konuda Gazanfer'in yanında olup genç kızla annesinin sağ salim ülke dışına çıkmasına yardımcı olmak ister. Bu sırada hükümdar tarafından gönderilen altınlar da onları memnun eder. Dördüncü temâşâda Zeynep ile Ceyran'ın yanında Hüma da vardır. Zeynep, saraydan uzaklaşıp ülkeyi terk etmek zorunda kaldığı için üzgün değildir. Her ne kadar saraydan ayrı yaşayacaksa da artık annesi yanındadır ve Abbas denen şehzâde ile evlenmek zorunda değildir. Bunlar onu memnun etmek için yeterlidir. Kendisinden sonra Ceyran'ın yapacakları ile de ilgilenen Zeynep, onun Şehzâde Abbas ile evlenmesini ister ve oyunlar oynamadan dosdoğru kaderine râzı olması gerektiğini ifade eder. Ceyran'ın kendisini taklit etmek istediğini düşünen Zeynep, kendisinin başkalarına benzemeyen bir insan olduğunu söyler ve onun kendisini taklit edeceğine hayatını yaşaması gerektiğini belirtir. Bu faslın beşinci temâşasında önce zindancı görünür ve kendi kendisiyle konuşarak kapıları açmaya çalışır. Zindancının sözlerinden A'lâ'nın zindanları ziyaret etmeye geldiği anlaşılır. Koskoca bir hükümdarın yanına dilsiz ve körleri alarak zindanları ziyaret etmesine bir anlam veremeyen zindancı, bu

[429] **a.g.e.,** s.293.

düşüncesini yüksek sesle de ifade eder. Bu sırada A'lâ, yanında kör ve dilsiz silahlı adamları olduğu hâlde zindana gelir. A'lâ'yı karşısında gören Zeynep, onunla bir kez daha karşılaşmış olmaktan memnun değil gibi görünür. A'lâ, Ceyran'a seslenir ve onunla buradan ayrılıp Abbas'ın yanına gideceklerini haber verir. Ceyran, Zeynep'i yolcu ettikten sonra gelmek isterse de A'lâ acele etmesi için ısrarcı olur. Bu arada Zeynep'in İran'a gideceği anlaşılır. A'lâ, Ceyran'ı kolundan tutar ve muhafızlarla birlikte zindanın dışına çıkarlar. Zindancı da kaçmak için her şeyin hazır olduğunu haber verir.

Oyunun ikinci faslının altıncı temâşâsında, sokakta kalabalık bir halk topluluğu görünür. A'lâ ile Ceyran, bu topluluk arasından bir taht-ı revâna binmiş olarak geçerler. Bu geçişi izleyen kalabalık arasında bir çift kadınla bir çift erkek dikkat çekerler. Bu iki çift kendi aralarında, düzenlenen alayı sohbet konusu ederler. İçinde fillerin de bulunduğu bu alaya, sâzendeler de eşlik ederler. Oldukça tantanalı bir yürüyüş olur. Yedinci temâşâda, tekrar zindan görünür. Halk arasından tekrar zindana dönen A'lâ, zindancıyla birlikte Zeynep ve annesini de göremeyince hiddetlenir. Adamlarına hakaretler etmeye başlar ve onların nasıl olup da kimselere görünmeden kaçabildiklerini anlamaya çalışır. Bu arada A'lâ:

"Ben kurmuş idim onlara bir dâm,
etmekti garaz hepsini idâm:
Olmaklık için zevkime hâdim,
Affeyledim oldum yine nâdim!
Simurga dedim, serçeyi dişle,
Zira olmayacak bu gidişle!
(A'mâlara)
Ettik neye mahbesi te'sîs?
Haydin kılınız her yeri tecsîs,
Zâlim feleğin zulmüne nisbet,
Zeynep bulunur çıkmalı elbet!"[430]

diyerek de asıl niyetini ortaya koymuş olur. Bu sözlerden sonra ortalığı aramaya başlayan muhafızlar, kimselerin olmadığını görürler. Zeynep ve yanındakilerin

[430] **a.g.e.,** s.308.

kaçtıkları anlaşılır. Adamları arasından Baş Amâ'ya yaklaşan ve ona hiddetli bir biçimde bu işin nereye varacağını soran A'lâ:

"Âti şunu etmekte ki ızhâr.
Zâhir olacak gayret-i kahhâr,
İntaç ederek vuslatı sürgün,
Abbas alacak Zeynep'i bir gün!"[431]

cevabı karşısında büsbütün sinirlenir ve adamı huzurundan kovar. O, bu ihtimali düşünmek bile istemez. Oyunun ikinci faslı, A'lâ'nın bu sözleriyle biter.

Abdülhak Hâmid'in *Zeynep* isimli manzûm oyununun üçüncü faslı, Abbas'ın çadırında başlar. Bu çadır, Abbas'ın ordugâhında bulunur. Şehzâde Abbas, ordusunun başında görünür. Hâlinden memnun gibi görünen Abbas, sevgilisinin geldiği haberini almış, bunun üzerine memnun olmuştur. Sevgilisinin hayâliyle çok zamandır kendisini avutan Abbas, artık ona kavuşabilmek ihtimâli belirdiği için kendisini mesut sayar. Üç yıldır mâtem içinde yaşayan bu şehzâde, Hint'ten Çin'e kadar dünyanın birçok yerini dolaşmıştır. Ama bu hayat onu büsbütün sıkmaya başlarken Zeynep'in ismiyle yeniden hayata bağlanmıştır. Genç kızı bulunca kendisini kaybedecek kadar sevinmiştir. Bu faslın ikinci temâşâsında Abbas'ın yanına Hidayetullah ile Hacı Ali gelirler. Ona beklediği kişinin geldiği haberini iletirler. Çadırının penceresinden dışarı bakan ve beklediği misafirin geldiğini gören Abbas:

"Yarabbim inansam mı bu hâle!
Bu hâl ediyor zihnimi teşvîk!
Gerçek geliyor!..."[432]

diyerek gördüğü karşısında yaşadığı sevinci ifade eder. Üçüncü temâşâda, Abbas'ın yanına Ceyran girer. Genç kız, Abbas'ı görür görmez fenalaşır ve bayılacak gibi olur. Çünkü gördüğü Abbas, aslında daha önce Zeynep ile kırda dolaştıkları sırada gördükleri Derviş'tir. Genç kız bu durumu fark edince büyük bir heyecana kapılır ve

[431] **a.g.e.,** s.309.
[432] **a.g.e.,** s.313.

derhâl çadırın bir köşesine oturur. Abbas, genç kızla ilgilenmeye başlar. Bu sırada çadırın dışında bulunan sâzende ve hânendeler:

"Ey nûr-ı hüsn nâz ile ref' et nikabını
mezc et ziya-yı meclise reng-i hicabını!
At kisve-i tecelliyi ey peyker-i cemal
Bâlâ-yı nâzenînine al câm-hâbını?"[433]

güfteli bir şarkı okuyarak Abbas'ın duygularına tercüman olurlar. Abbas da kızın bu şarkıya dikkat etmesini ister ve ondan yüzünü açmasını bekler. Ancak Ceyran hemen yüzünü açmak istemez ve küçük de olsa ikisi arasında bu konuda bir münakaşa başlar. Bir müddet sonra Ceyran, yüzünü açmadığı hâlde, Abbas'a kendisinin Zeynep olmadığını, kırda karşılaştıkları sırada sohbet ettiği Zeynep'in aslında bir câriye olduğunu ve serbest bırakıldığını söyler. Bu sözleri ciddiye almayan Abbas, genç kızdan ciddî bir şekilde sohbet etmelerini ister. Bir süre sonra da genç kızın yüzünün göremeden uykuya dalar. Uyuyan Abbas'ı seyreden Ceyran, kendi hâlinde düşüncelere dalar ve içinde bir muhasebe yapmaya koyulur. Zeynep'in yerine Abbas'ın yanına gelen Ceyran, beklenenin kendisi olmadığını anlayınca kederlenir. Zeynep'in yerine geçtiği hâlde onun yerini tutamayacak olmaktan endişe duyar ve mutluluğun kendisi için de bir hak olduğunu düşünür. Biraz zaman geçtikten sonra dayanamayan ve üzerindeki örtüyü atan Ceyran, Abbas'a olan aşkını kendi kendine de olsa terennüm etmeye başlar. Zeynep'ten daha çirkin bir kadın olmadığını ve Abbas'ı en azından Zeynep kadar sevebileceğini söyleyen Ceyran, genç adamın sazını eline alır ve bir şarkı söylemeye başlar. Şarkının ardından sazı elinden bırakan ve Abbas'ın üzerine yıkılan Ceyran'ın bu düşüşü, genç adamı da uyandırır. Sevdiği kadının düştüğünü gören Abbas, heyecana kapılır ve onu kolundan tutarak kaldırmak, götürmek ister. Abbas, o sırada çadırın içinde bir başkasının da yürüdüğünü düşünür ve kızı daha güvenli olduğunu düşündüğü başka bir çadıra götürmek ister. Çadırdan çıkmak üzere oldukları bir sırada Abbas, bir hayâletle karşılaşır. Ancak onun gördüğünü Ceyran görmez ve ne olduğunu anlayamaz. Kapısında orduların beklediği çadırının içinde kendisinden başka birisinin nasıl olup da girmiş olabileceğini anlayamayan Abbas, dehşet içinde bağırır. Abbas'ın bu sözlerine bir anlam veremeyen Ceyran, kimseleri görmediği için ne olup bittiğini de

[433] **a.g.e.,** s.314.

anlayamaz. Ancak bu arada Abbas, hâlâ Ceyran'ı Zeynep zanneder ve ona bu şekilde hitap eder. Abbas'ın çıldırdığını düşünmeye başlayan Ceyran da heyecana kapılır ve bu manzarayı görmektense ölmeyi tercih ettiğini söyler. Abbas'ın ise dilinden sürekli Zeynep kelimesi dökülür ve karşısında o varmış gibi konuşmaya devam eder. Sabah olduğu anlaşılınca Abbas biraz kendisine gelir gibi olur ve gördüğünü düşündüğü hayâlet de ortadan kaybolur.

Üçüncü faslın dördüncü meclisinde, A'lâ'nın geldiği haber verilir ve Abbas da geleni karşılamak üzere çadırın dışına çıkar. Çadırda yalnız kalan Ceyran, derin bir düşünceye dalar. Zeynep düşüncesinin kendisini bir türlü bırakmadığını gören Ceyran, böyle giderse kendisini Zeynep zannedeceğini düşünür ve ne yapacağını bilemez bir hâlde konuşmaya devam eder. Abbas'a da gönlü ısınmıştır; ancak onunla birlikte olmak Zeynep'e ihânet sayılacağı için bunu da tam olarak yapabileceğini düşünmez. Birbirinden farklı düşünceler arasında gidip gelirken içeri giren bir çocuk Ceyran'a bir mektup uzatır. Burada:

"Ceyran sevin kalmadı düşmen.
Haclen ola şimden geri memen:
Zeynep bu gece düştü kemîne,
Düştü ser-i mel'ûnu zemîne!"[434]

sözleri yazılıdır. Bunları okuyan Ceyran, vurulmuşa döner ve olduğu yere yığılır. Bu faslın beşinci temâşâsında Ceyran'ın yanında A'lâ ve Abbas da vardır. Ceyran yerde yatarken Abbas düşünceli görünür. A'lâ ise son derece korkunçtur. Ceyran'a sokulur ve kendisini Zeynep olarak göstermeye devam etmesini gerektiğini söyler, sonra da yanlarından ayrılır. Ceyran ise hâlâ dehşet içindedir. Zeynep'in öldüğüne inanmak istemez. Onun ölümünün üzerine kendisinin bir mutluluk kuramayacağının farkındadır. Ceyran bu düşünceler içinde ve âdetâ bir buhran hâlindeyken Zeynep'in hayâleti görünür. Bu hayâl karşısında büsbütün kendisinden geçen Ceyran çığlık atar; onun bu çığlığı üzerine çadıra dönen Abbas da aynı manzaraya şâhit olur. Üçüncü fasıl bu manzarayla sonlanır.

[434] **a.g.e.,** s.329.

Zeynep'in dördüncü faslı manzûm olarak değil, mensûr olarak yazılmıştır. Bu fasıl bir ormanın içinde başlar. Zindancı (Resul), Gazanfer, Hümâ ve Cellât (Masum), ormanın içindedirler. Hepsi uykudayken Masum uyanır ve etrafı kolaçan eder. Zeynep'in ortada olmadığını anlar ve Resul'u uyandırarak ona durumu haber verir. Kırk gündür yolculuk eden bu kafile, bu kadar uzun zamandır yolda olduğu hâlde, nereye gittiğini bilmez. Masum ile Resul'un konuşmaları sırasında Zeynep'in orman içinden yanında iki yüz göründüğü hâlde geldiği anlaşılır. Zeynep'in ikinci temâşâdaki konuşmalarından yanında bulunan iki yüzün geçmiş ile geleceği temsil ettiği anlaşılır. Zeynep, uzun uzun insanlığın geçirdiği devreleri anlatır ve sonunda sözü kendisine getirir. Kendi soyunun Timur ve Cengiz gibi büyük hakanlardan geldiğini, Hümâ denen ve şuracıkta uyuyan kadından doğduğunu ifade eder. Ancak onun merak ettiği şey, geçmişten ziyâde gelecektir. Gelecekte o neler görecektir? Kendisiyle evlenmek isteyecek olan kimdir ve o nasıl bir soyu devam ettirecektir? Bu sırada dile gelen Mâzî, kendisinin geçmişte Zeynep'e bir Derviş sunduğunu söyler. Âtî ise kendisinin gelecek için bir şehzâde hazırladığını haber verir. Zeynep ise geçmişte tanıdığı Derviş'i istediğini, şehzâde ile ilgilenmediğini ifade eder. Âtî, Zeynep'in Derviş'i istemediği şehzâdede bulacağını söyler ve ondan arkasını dönüp manzaraya şâhitlik etmesini ister. Zeynep gözlerinin önüne gelen manzaraya dikkatle bakar ve Derviş'i görür. Bunun üzerine onun yanına gitmek isterse de bunu başaramaz. Çünkü Derviş, aslında Şehzâde Abbas'tan başkası değildir. Zeynep, imkânı olduğu hâlde Şehzâde Abbas ile evlenmek istememiş ve böylece Derviş'le birlikte olabilmek fırsatını da kaçırmıştır. Bunun üzerine de A'lâ, Ceyran'ı Abbas'ın yanına yollamıştır. Bunları öğrenen Zeynep, Ceyran'ın rüyasına girmek ister. Bu faslın üçüncü temâşâsında Masum ile Resul konuşmaya devam ederler. Zeynep'in orman içinde birileri konuştuğunu görürlerse de yanındakileri görmedikleri için ne olup bittiğini anlayamayan bu adamlar, yine de bu kızın bazı tuhaflıkları olduğunun farkındadırlar. Bu sırada uyanan Hüma ve Gazanfer de genç kızın gitmiş olduğunu fark ederler. Ancak onlar bu durumu çok da yadırgamazlar. Ormanın içinde yağmur başladığı için kervansaraya doğru giderler ve bu manzara ile dördüncü fasıl biter.

Oyunda, dördüncü faslın hemen ardından *"dördüncü fasla ilâve"* isimli bölüm başlar. Bu bölümde Abbas'ın çadırı görünür. Abbas, yanında Hidayetullah olduğu hâlde oturur, onunla dertleşir. Rüyasında gördüklerini arkadaşına anlatan

Abbas, bir süre önce kırda gördüğü Zeynep'in haremindeki kız olmadığını anladığını, ancak yine de durumun karışık olduğunu ve içinden çıkamadığını ifade eder. Asıl sultan Zeynep midir yoksa haremindeki Ceyran mıdır, burası tam olarak net değildir. Ancak Ceyran'ın hâline bakılırsa gerçek onun söylediği gibi değildir. Gerçek sultan Zeynep, Ceyran ise câriye gibi görünür. Bu faslın ikinci temâşâsında Abbas'ın çadırına Zeynep ile yanındakiler de gelirler. Ancak Abbas ve arkadaşı onları görmezler. Zeynep, Abbas ile Hidayetullah'ın konuşmalarını dinlemeye başlar. Bu sırada arkadaşı Abbas'a eşinden memnun olup olmadığını sorar. Abbas eşinden memnun olmakla birlikte, onun garip hâllerinden endişelenir. Çünkü Ceyran, arada bir hayâlet görür ve onun tesiri altında kalır. Gördüğü hayâlet, muhtemelen Zeynep'in hayâlidir; onun ölümünden kendisini de sorumlu tutan Ceyran, bunun vicdân azâbı ile hiç de mutlu görünmez, kendisini yer bitirir. Abbas ona sevgiden çok merhamet hissi besler ve ne yapacağını bilemediği için meseleyi arkadaşına danışır. Hidayetullah da bu durum karşısında ne söyleyeceğini bilemez. Çünkü Abbas'ın durumu da çok iyi değildir. O da hayâlinde Zeynep'i görür ve onun etkisinden bir an olsun kurtulmayı başaramaz. Bu faslın üçüncü temâşâsında, Zeynep yanındakilerle konuşmaya başlar. Biraz da Ceyran'ın durumunu görmek ister ve onun bulunduğu çadıra geçip ona görünmeye niyetlenir.

Dördüncü fasla yapılan ikinci ilâvede, Zeynep Ceyran'a görünür. Zeynep'i bir anda karşısında gören Ceyran şaşkınlık içinde kalır ve ağlamaya başlar. Ona neler yaşadığını anlatmak isterse de Zeynep her şeyi bildiğini ve onun masum olduğuna inandığını söyler. Ceyran yine de avunmuş değildir ve yaşadıklarının ağırlığı altında ezilir. Zeynep'in hayatından çıkmasını ister ve bunu ifade ederken içeri Abbas girer. Ceyran, Zeynep'in Abbas tarafından da görülmesini istediği için yüzündeki örtüyü kaldırır. Ancak örtü altından Zeynep değil, Abbas'ın vefat eden eşi Zehra çıkar. Bu durum herkesi şaşkına çevirir. Ceyran, artık ölülerin dirildiği bir gecede yaşadıklarına inanmaya başlar.

Oyunun beşinci faslında, bir çöl görünür. Atlara binmiş hâlde görünen Resul ile Masum konuşurlar. Altı aydır yolda olan bu adamlar, hâlâ nereye gittiklerini bilmezler. Bu sırada yanlarına gelen Zeynep, onlara Kandahar'a gidileceğini haber verir. Zeynep, Abbas ile Ceyran'ı orada bulacağına inanır. İçinde

intikam duygusu taşıyan bu kız, yine de kimden intikam alacağını bilemez. Bu arada A'lâ'nın kendi ülkesinde mahvolduğunu haber verir. Bu zâlim adam, yine kendini mahvetmiş, intihar etmek sûretiyle hayatını kaybetmiştir.

Beşinci fasla yapılan ilâvede, Ceyran orman içindeki bir kasırda görülür. Kendi kendine uzun konuşan genç kız, hezeyan hâlinde gibi görünür. Kimi muhatap aldığı bilinmeyen sözler sarf eden ve ne demek istediğini tam olarak kendisi de bilmeyen Ceyran, devamlı sûrette Zeynep'i düşünür. Bu ilâvenin ikinci temâşâsında Abbas da görünür. O da Ceyran gibi düşünmekten perişan bir hâldedir. Biraz iyi olabilmek ümidiyle karısını öpmek ister. Ancak bu sırada odanın içinde şimşekler çakar. Yine Zeynep'in geldiğini düşünen Ceyran, dehşet içinde bağırmaya başlar. Kocasından kendisini öldürmek ister, bu vicdân azâbına daha fazla dayanamayacağını söyler. Abbas ise sürekli olarak onu tesellî etmeye çabalar, ona güzel şeyler söylemek ister. Ceyran'ın korkusu bir türlü eksilmez. Abbas, onu bu azaptan kurtarmak için içeride olduğu zannedilen Zeynep'in üzerine hançerle yürür. Nerede durduğu belli olmayan hayâletin peşinde koşan Abbas, sonunda hançeri yanlışlıkla Ceyran'a saplar ve onu vurur. Üçüncü temâşâda, Abbas kollarına aldığı Ceyran'a Zeynep diye hitap eder ve onu kendisinin öldürmüş olabileceğine inanamaz. Odanın içinde bulunan Zeynep ise Abbas'a gerçek Zeynep'in kendisi olduğunu söyler ve Ceyran'ı onun öldürdüğünü ifade eder. Dehşet içinde kalan Abbas, aynı hançerle kendisini öldürecekken Zeynep koşar ve hançeri elinden alır. Sonra da ona olan biteni anlatmaya başlar. Altı ay önce Hindistan'daki bir çölde nasıl karşılaştıklarını ve sonrasında nelerin yaşandığını bütün ayrıntısıyla anlatan Zeynep, Abbas'ı kendisine hak ettiği ilgiyi göstermemekle suçlar. O, Abbas için bütün hayatından vaz geçtiği hâlde, genç adam yine de Ceyran'a âşık olmuştur. Sonunda ise onu öldürmekten kurtulamamıştır. Oyunun sonunda Abbas'a kollarını açan Zeynep, onu yanına davet eder ve bundan sonra sonsuzluğa onunla birlikte karışmak ister. Oyun, Abbas'ın Zeynep tarafından yapılan bu davete uymasıyla sona erer.

6.1.2. Şahıslar Kadrosu

Abdülhak Hâmid'in *Zeynep* isimli manzûm oyununda, birinci derecede önem taşıyan şahıslar, Zeynep, Ceyran ve Abbas'tır. İkinci derecede önem taşıyan şahıslar

olarak A'lâ, Hümâ, Cellât (Masum) ve Zindancı (Resul) sıralanabilir. Bunun dışında yer alan Abbas'ın arkadaşı Hidayetullah, A'lâ'nın adamları, nedîmeler, Zeynep'in yanında yer alan Âtiye ve Mâziye perileri ise üçüncü derecede önem taşıyan oyun şahısları olarak söz konusu edilebilir.

Zeynep, eserin başkahramanıdır. Eserde, oyuna ismini verecek kadar önemli olan bu kızın başından geçen olaylar hikâye edildiği gibi, o bir müddet sonra kazandığı tabiatüstü özellikler nedeniyle de oyunun olay örgüsü üzerinde doğrudan etkili bir şahıstır. Oyunun hemen başında Zeynep Sultan diye anılan ve sarayda yaşayan bir prenses olarak tanıtılan Zeynep, hem Hâmid'in diğer bazı oyunlarında, hem bu dönemde yayımlanmış ve masal özellikleri gösteren bazı manzûm oyunlarda da görüldüğü gibi nedîmeleri ile mutlu bir hayat sürer. En büyük eğlencesi, kendisine refakat eden kızlarla birlikte ülkesinin kırlarında gezmek, burada bulunan sâzende ve hânendeler eşliğinde şarkı söyleyip raks etmektir. Oyunun başında buna benzer bir manzaranın içinde görülen Zeynep, karşısına çıkan Derviş'e âşık olursa da onu bir daha göremez. Bu arada babası bildiği A'lâ tarafından bir başka ülkenin şehzâdesi ile evlendirilmeyi ise asla kabul etmez. Bu reddediş, canı pahasına olsa da ısrar ettiği bir konudur. Çünkü onun gönlü Derviş'te kalmıştır ve sırf babası istiyor diye hiç görmediği bir insanla evlenmez. Ancak bu karar, Zeynep'in hayatında bir dönüm noktası teşkil eder. Zeynep'in Şehzâde Abbas ile evlenmeyi reddetmesi üzerine ne yapacağını bilemeyen A'lâ, şehzâdeye Ceyran'ı göndermeye karar verir. Bu arada Zeynep'in kendi kızı olmadığını da açıklar. Zeynep, A'lâ tarafından bir başka kadının elinden alınan, aslı câriye olan bir kızdır. Zeynep'in gerçek annesi Hüma da bir tesadüf sonucu saraya girmiş ve kızı ile birlikte yaşamaya başlamıştır. Bu gerçeklerin ortaya çıkması, Zeynep'teki büyük değişimin de başlangıcıdır. Abbas'la evlenmeyi kabul etmeyen, bunun için zindana girmeyi de göze alan Zeynep, öldürülmeyi beklerken kaçmayı başarır ve annesi ile birlikte diğer dostlarını da alarak bir yolculuğa çıkar. Bu yolculuktan itibaren Zeynep'in tabiatüstü birtakım güçlere kavuştuğu gözlemlenir. Ancak bu noktada bir hususa işaret etmekte fayda vardır. Zeynep, gardiyanların da yardımıyla zindan kaçınca, A'lâ'nın asıl niyetinin onu öldürmek olduğu anlaşılır. Bu durumda onun ölümden kurtulduğu düşünülebilir. Fakat daha sonra Ceyran'a gelen bir mektupta Zeynep'in öldürüldüğüne dâir bir bilginin olması, ayrı bir belirsizlik yaratır. Bu sahneden sonra Zeynep'in yaşayıp

yaşamadığı belli değildir. Zaten onun sahip olduğu tabiatüstü güçler, hayatta olmadığını düşündürtecek türdendir. Zindandan kaçışının ardından Zeynep, istediği zaman ortadan kaybolan ve dilediğinin rüyasına girip dilediğine görünebilen bir varlık hâline gelir. Onun bu gerçeküstü durumu, beraberinde yolculuk edenler tarafından hiç yadırganmaz. Oyunun ilk bölümlerinde böyle bir özelliği olmayan, sonra da ne şekilde bu özellikleri edindiği konusu bir muamma hâlinde olan Zeynep, oyunun sonunu belirleyecek olayları da bu güçleri sayesinde yönlendirir. Bu sırada ona yardımcı olan iki varlık da görünür. Bunlar, Mâziye ve Âtiye ismini taşıyan, periyi andırır varlıklardır ki oyunda geçmişten ve gelecekten haber verdikleri görülür.

Oyun boyunca Zeynep'e hâkim olan unsurun aşk olduğu görülür. Derviş'e gördüğü anda âşık olan genç kız, Abbas'la evlenmeyi Derviş için kabul etmez. Ancak daha sonra Abbas ile Derviş'in aynı kişi olduğunu anlayınca sevdiğine kavuşmak ister. Ceyran'a da başlangıçta merhamet eden Zeynep'in daha sonra kıskançlık duygusuna esir olduğu anlaşılır. İntikam almak istediğini, ancak bunu nasıl yapacağını ve kime saldıracağını bilemeyen Zeynep, oyunun sonunda Ceyran'ın ölümüne neden olduğu gibi Abbas'ın da hezeyana kapılmasına yol açar. Oyunun sonunda Abbas'a kavuşmuş gibi görünse de bunun mutlu bir son olduğunu söylemek güçtür. Zeynep'in klâsik trajedilerdeki kahramanlara yakınlık gösterdiğini ise söylemek kolay değildir. Her şeyden önce karmaşık bir duygu dünyasına sahip olan bu kız, zâlim hükümdar baba motifinin altında trajik hayatına katlanırken, sonrasında kazandığı güçler sayesinde olayların kontrolünü ele alır. Bu da onu trajediden uzaklaştırır. Ancak devamlı sûrette kararsız gibi görünmesi ve sevdiği adama kavuşması önünde engel teşkil etmesine rağmen Ceyran'a uzun bir süre kötülük yapamaması, ondan merhamet duygusunun da varlığına işaret olarak kabul edilebilir. Ancak söylemek gerekir ki oyunda Zeynep, anlaşılmaktan uzak, bilineninden çok bilinmeyeni olan bir karakter olarak ortaya konmuştur.

*Zeynep'*in birinci derecede önem taşıyan şahıslarından bir diğeri de Abbas'tır. Şehzâde Abbas olarak anılan bu genç adam, büyük bir ordunun başında ülkeler fetheder. Hindistan ülkesinde hüküm süren A'lâ da Abbas'ın tehdidi altındadır. Abbas, A'lâ'nın kızı Zeynep ile evlenmek ister. A'lâ da bu komutanın gazâbından

korunmak için kızını onunla evlendirmek ister. Oyunun başlangıcında ortaya konan bu unsurlar, Abbas'ın zâlim ve müstebit bir prens olduğunu gösterirse de sonradan durumun bu şekilde olmadığı ortaya çıkar[435]. Oyunun birinci faslının birinci temâşâsında ortaya çıkan ve Zeynep'e yönelttiği iltifatlarla dikkati çeken Derviş'in aslında Abbas olduğunun anlaşılması, oyunun başında yaratılmaya çalışılan imajı siler. Çünkü Abbas'ın insan kalbine değer vermeyen ve istediğini alabilmek için önüne gelen her şeyi yakıp yıkan bir prens olmadığı görülür. Oyunun sonlarına doğru Zeynep yerine Ceyran ile hareme giren Abbas, uzun süre durumun farkına varamaz. Ancak evlendiği kadının Ceyran olduğunu anlayınca da ondan vazgeçmez, ona nezaket göstermeyi sürdürür. Oyunun son faslında, diğer şahıslar gibi bunalıma sürüklenen Abbas, Ceyran ile Zeynep arasında dehşetli bir tezada doğru sürüklenirken ölen karısı Zehra'nın hayâletini de görmeye başlar. Bu durum, onun kişisel trajedisinin de önemli unsurlarından biridir. Abbas'ın sevdiği karısı Zehra'yı kaybettiği anlaşılır. Ceyran, bir süre sonra Abbas'ın çıldıracağından endişe etmeye başlar. Çünkü iki sevgili, Zeynep'in tabiatüstü güçleri nedeniyle kendi haremlerinden bile bir araya gelemezler. Gerçekten de Abbas, çıldırmanın eşiğindedir. Oyunun sonunda, derin bir merhamet hissi ile bağlı olduğu Ceyran'ın ölümüne neden olunca büsbütün dehşete kapılan Abbas, çok sevdiği Zeynep'i suçlamaya başlar. Sevdiği kadını öldürdüğü için kendisi affetmeyen Abbas, kendini hançerlemek isterse de buna Zeynep engel olur. Bu suçlama ve yaşanan trajedi, iki sevgilinin gerçek anlamda buluşmalarının önündeki en büyük engeldir.

Oyunun birinci derecede önem taşıyan şahıslarından sonuncusu Ceyran'dır. Oyunun başlangıcında Zeynep Sultan'ın yanında bulunan nedîmelerden birisi olarak takdim edilen bu kızın, oyun içerisinde önemli bir rol üstlenmesi daha sonra olur. Zeynep'in Abbas'la evlenmek istememesi üzerine Ceyran, şehzâde ile evlenmek için gönüllü olur. Bu konuda A'lâ ile işbirliğine gider. Bu işbirliğinin sonucunda kendisi Abbas ile evlenirken Zeynep de ülkeden ayrılacak ama sonunda A'lâ tarafından affedilmiş olacaktır. Abbas'la birlikte olacağı gece, onun aslında daha önce gördükleri Derviş olduğunu anlayınca derin bir kedere kapılan Ceyran, bir de Zeynep'in öldürüldüğüne dâir bir mektup alınca büsbütün buhrana düşer. Vicdân azâbı peşini bırakmaz, kendisini bir türlü rahat hissedemez. Kocası ile birlikte

[435] Başlangıçta Abbas'a dâir verilen bu bilgiler, onun *Eşber*'deki Aristo'yla benzerliğini akla getirir.

olacakken odasının içinde şimşekler çakması, Zeynep'in sürekli gözünün önüne gelmesi ve tüm bunlardan Abbas'ın da etkilenmesi, genç kızı çıldırmanın eşiğine getirir. Tanpınar'a göre Ceyran, *"üç azabın altındadır. Başkasının adı altında yaşamak, bir başkasını seven insanı sevmek ve sevdiğinin delirmesinden korkmak."*[436] Bu üç azap, Ceyran'ı esir alır. Oyunun sonunda, Zeynep'in Abbas ile Ceyran'ın odasında görünmesi ve tabiatüstü güçleri sayesinde onları korku içinde bırakması, Abbas'ın yanlışlıkla Ceyran'ı öldürmesine neden olur. Bu ölüm, Ceyran'ın kişisel trajedisinin zirveye çıktığı noktadır. Çünkü o, isteyerek ve bilerek bir başkasının sevdiğini elinden almış değildir. Olaylar, kendiliğinden onu bu noktaya sürükler. Bize göre eserin klâsik trajedilere en yakın şahsı Ceyran'dır.

Eserin ikinci derecede önem taşıyan şahıslarının başında A'lâ gelir. Hindistan ülkesinde yer alan bir bölgede hüküm sürdüğü anlaşılan bu hükümdar, son derece kötü niyetli, kişisel çıkarları için her türlü kötülüğü yapabilecek bir tip olarak çizilir. Onun bu özelliği, Hâmid'in diğer bazı oyunlarında da görülen "zâlim hükümdar" tipine son derece uygundur. *Eşber'*deki Aristo ya da *Liberte'*deki Despot, bu anlamda A'lâ'ya benzetilebilecek olan oyun şahıslarıdır. A'lâ da kişisel çıkarları uğruna insanları mahvetmekten çekinmeyen, birbirini seven insanların bu hissiyâtına aldırış etmediği gibi, onları öldürmekten de geri durmayan bir müstebittir. Zeynep'i gerçek annesinden zorla ayıran ve istediği kişiyle evlenmeyeceği için onu öldürmeyi bile plânlayan A'lâ, oyunun her safhasında çıkarcı ve sinsidir. Ancak sonu da düşünceleri gibi kötü olur. Nasıl geliştiği bilinmeyen bir olay sonunda, ölümünden kendisini sorumlu tutan bir mektupla birlikte ölü bulunan A'lâ'nın bu durumu, kötülerin cezalandırılması şeklinde algılanmalıdır. Şâir, zâlim hükümdarı bu şekilde öldürerek ona cezasını oyun içerisinde vermeyi düşünmüş gibidir.

Oyundaki ikinci derecede önem taşıyan diğer şahıs da Hüma'dır. Zeynep'in annesi olan, ancak bunu uzun süre bilemeyen bu kadın, tesadüfen saraya girmiş ve kızıyla birlikte yaşamak imkânı bulmuştur. Zeynep'in saraydan kovulması ve zindana atılmasının ardından Hüma, onun gerçek annesi olduğunu anlar ve bu noktadan sonra anne-kız birlikte olurlar. Zindan birlikte kaçan ve Kandahar'a doğru

[436] Ahmet Hamdi TANPINAR, **a.g.e.,** s.517.

birlikte giden anne-kız, oyunun sonuna kadar ayrılmazlar. Hüma'nın da A'lâ'nın zulmüne uğramış ve elinden zorla kızı alınmış zavallı bir kadın olduğu anlaşılır.

Yukarıda sıraladığımız oyun şahıslarının dışında, eserde üçüncü derecede önem taşıyan tiplerin de var olduğu görülür. Bunların başında Cellât (Masum), Gazanfer ve Zindancı (Resul) gelir. Cellât gibi son derece olumsuz olarak değerlendirilebilecek bir tipi olumlu özellikleriyle ortaya koyan Hâmid, aynı şeyi Zindancı ve Gazanfer için de yapar. Bu üç kişi de A'lâ'nın adamı oldukları hâlde, mecbur oldukları için bu işi yaptıklarını, aslında gönüllerinde iyiliği taşıdıklarını ifade ederler. Bu, gerçekten de böyledir. Zaten oyunun devam sonraki fasıllarında zindandan kaçan Zeynep ve annesine yardım edip yol boyunca onlara dostluk gösteren de bu üç kişiden başkası değildir. Hâmid'in diğer birçok manzûm oyununda gördüğümüz bir tip, burada da dikkati çeker. Abbas'ın yakın bir arkadaşı olduğu anlaşılan ve oyunda mânevî dünyayı temsil ettiği görülen Hidayetullah, dostunun yanından ayrılmaz ve sıkıntılı zamanlarında ona destek olur. Abbas, içinden çıkamadığı her konuyu ona danışmak ihtiyacı hisseder. Bunların dışında eserde, Âtîye ve Mâzîye ismini taşıyan iki varlık da bulunur. Bunların gelecek ve geçmişten haber veren mahlûklar olduğu anlaşılsa da ne türde varlıklar olduğu belli değildir. Zeynep'in yanında bulunan ve ona yardımcı olan bu varlıkların melek ya da periye benzediği söylenebilse de oyun içerisinde bu konuda bir açıklık yoktur. Bu varlıklar, oyunun fantastik tarafını ortaya koymaları bakımından önemlidirler. Tanpınar da bu varlıklara dikkat eder ve onları birer sembol olarak değerlendirir: *"İnsanı behemehâl bir izah aramaya götüren şeylerden biri de Zeynep'in beraberindeki Mâziye ve Âtiye adındaki insanüstü mahlûklardır. Niçin Zeynep'le beraberdirler? Onlar yanında bulunduğu için Zeynep zamanın hâkimi oluyor demektir. O halde bir semboldür. Fakat neyin sembolü? Altında hangi hakikat veya ömrümüzün realitesi gizli?"*[437] *Zeynep'*te ayrıca, oyunun masal havasına da uygun olarak nedîmeler, hânende ve sâzendeler görünür. Nedîmeler, hanımlarına kır gezilerinde eşlik edip onun hizmetinde bulunurlarken, sâzende ve hânendeler ise oyunun müzikli bölümlerinde görünüp kaybolurlar.

[437] **a.g.e.,** s.518.

6.1.3. Zaman ve Mekân

Abdülhak Hâmid'in *Zeynep* isimli piyesi, hemen her açıdan kapalı ve karmaşık olduğu gibi kuşkusuz bu durum zaman kavramı için de böyledir. Eserin hangi zamanda geçtiği konusunda herhangi bir bilgi yoktur. Zaten bir yerden sonra Zeynep'in tabiatüstü güçlere kavuşması ve etrafına hükmeder bir hâle gelmesi, piyes içerisinde zaman kavramının yitirildiğinin bir göstergesi olarak kabul edilebilir. Eser içerisinde zaman kavramına ilişkin en somut bilgiler ise A'lâ'nın yıllar önce bir gece Zeynep'i annesinden çalarak sarayında büyütmesi, Abbas ile Ceyran'ın bir gece vakti hareme birlikte girmeleri, Zeynep ile beraberindekilerin zindandan kaçtıktan sonra çıktıkları yolculuğa önce kırk gün, sonra da altı aydır devam ettiklerini söylemeleri, Zeynep'in âdetâ bir hayâlet hâlinde Abbas ile Ceyran'ın odasında görünmesinin gece vakti gerçekleşmesi olarak sıralanabilir. Bu somut unsurların dışında eserde, oyunun tarihî zamanına ya da eser içindeki zaman kavramına ilişkin herhangi bir bilgiye rastlanmaz.

Eserin, bilhassa başlangıçta masal unsurlarının yoğun olarak gözlemlendiği bir atmosferde başladığını daha önce ifade etmiştik. Bu durum, eserdeki mekân kullanımına da yansır. Bunların başında eserin açık mekânları gelir. A'lâ'nın Hindistan ülkesinde hüküm süren bir hükümdar olduğu anlaşılırsa da burasının tam olarak neresi olduğu net bir şekilde ifade edilmez. Ayrıca eserin sonlarına doğru Zeynep ile yanındakilerin Kandahar'a gittikleri söylenir. Bu ifadelerden hareketle eserde açık mekân olarak Asya ülkeleri Afganistan ve Hindistan'ın söz konusu edildiği söylenebilir.

Eserde kapalı mekânlara ilişkin daha ayrıntılı ifadelere yer verildiği görülür. Oyunun birinci faslında yoğun olarak hissedilen masal havası, Zeynep Sultan ile nedîmelerinin kırda gezinti yapmaları ile daha da güçlenir. Kır, masal için önemli bir dekor olarak kabul edilebilir. Zeynep, görür görmez sevdiği Derviş'i de ilk olarak bu kırda tanır. Birinci fasla yapılan ilâvede mekân değişir ve A'lâ'nın sarayı görünür. Zeynep de bu sarayda ve A'lâ'nın yanında yaşar. Oyunun ikinci faslı, bir zindanda başlar. Zeynep, A'lâ tarafından saraydaki bu zindana hapsedilmiştir. Üçüncü fasılda ise Abbas'ın çadırı görünür. Abbas, ordugâhını A'lâ'nın ülkesinin yakınlarına

kurmuş, çadırını da bu ordugâhın içine yerleştirmiştir. Ceyran ile Abbas, bu çadırın içinde bir araya gelirler. Oyunun dördüncü faslından itibaren mekân bir kez daha değişir. Zindandan kaçan ve yolculuğa çıkan Zeynep ile beraberindekiler, bu fasılda bir ormanın derinliğinde görünürler. Zeynep, bu ormandan çıkar ve Abbas'ın çadırına gidip Ceyran ile ikisine görünür. Oyunun beşinci faslında ise Zeynep ve yanındakiler bir çölde görünürler. Zeynep, buradan Kandahar'a gidileceğini haber verir. Beşinci fasla yapılan ilâvede ise Ceyran, orman içindeki bir kasırda görünür. Oyun da bu kasırda biter. Burada tekrar Ceyran ile Abbas'a görünen Zeynep, onları bir hayli dehşet içinde bıraktıktan sonra Abbas'ın işlediği cinayet de burada gerçekleşir. Genel olarak bakıldığında, bu eserde ve Hâmid'in diğer manzûm piyeslerinde mekân tasvirinin ayrıntılı olarak yapılmadığı görülür. Hemen bütün manzûm eserlerin ortak bir özelliği olan sahne, perde ya da fasıl başlarında yer alan ve parantez içinde belirtilen bölümlerde, mekânın ayrıntılı bir şekilde tasvir edilmesi uygulaması, Hâmid'in bu ve diğer manzûm piyeslerinde sınırlı olarak yer verdiği bir unsurdur. Dolayısıyla onun manzûm oyunlarında mekân tasvirine çok da önem vermediğini söylemek mümkündür.

6.1.4.Dil ve Üslûp

Çalışmamızın sonraki bölümlerinde de görüleceği üzere Hâmid'in manzûm tiyatro eserlerinde kullandığı dil, son derece ağır ve anlaşılmaz bir Osmanlıcayla örülüdür. Bu durumu, daha sonraları kendisi de başka eserleri vesilesiyle itiraf edecektir. Ancak yine de söz konusu ağır ve anlaşılmaz dil anlayışını terk etmesi mümkün olmaz. Hâmid'in *Zeynep* isimli manzûm oyunu da onun diğer manzûm oyunları gibi ağır bir dille kaleme alınır. Eser içerisinde Arapça ve Farsça kökenli sözcük sayısı, zaman zaman sıradan okuyucu tarafından anlaşılmasını imkânsız kılacak kadar çoktur. Bunun yanında eserde Farsça kurallara göre yapılmış ve çok uzun tutulmuş tamlamaların varlığı da göze çarpar. Oyunda, geniş yer tutan monologlarda dilin daha da ağırlaştığı, karşılıklı konuşmaların hâkim olduğu yerlerde ise biraz daha anlaşılır bir seviyeye geldiği gözlemlenir. Bu duruma örnek olması bakımından oyunun ikinci faslında yer alan ve Hüma'ya ait monologun bir kısmını oluşturan aşağıdaki satırlar önemlidir:

"Kimdir o siyeh-rû bana söyle?
Kimdir o siyehkâr ki böyle,
Yektâ hedef-i kahrı Allah'ın,
Bin kellenin üstünde külâhın,
Bin kalb ü ciğer reh-güzerinde,
Bin tîg ile hançer üzerinde,
Âfâka edip kasd-ı hakaret,
Etmiş seni tevlîde cesaret?
Olmaz, kızım, elbette bedîdâr,
Bu ismet-gehe karşı duran dâr,
Bu gördüğü ifrit Hümâ'nın,
Yırtılmadan âfâkı semanın!
Ol vâlideyi etmeğe taklîd,
Bir böyle belâ kılmağa tevlîd,
Bir böyle zalâm etmeğe peydâ,
Kadir olamaz bin şeb-i yeldâ,
Kim her birisi hâdise-zâdır!"[438]

Diğer taraftan oyunun birinci faslında Zeynep ile A'lâ arasında geçen diyalogun bir önceki mısralara nispetle daha sâde bir dille yazıldığı açıktır:

"A'LÂ-
Cebren seni Abbas'a verirsem?
ZEYNEP-
Şerbet yerine içmiş olur sem.
A'LÂ-
Evvel seni ben eylerim idam!
ZEYNEP-
Ben ölmem ki eylerim ikdam!
Allah büyüktür!"[439]

[438] Abdülhak Hâmid, **a.g.e.,** s.287.
[439] **a.g.e.,** s.275.

Oyun, dördüncü fasıldan itibaren mensûr olarak kaleme alınır. Ancak mensûr kısımlarda dil konusunda bir değişiklik görülmez. İlk üç fasılda görülen ağır Osmanlıca, mensûr bölümlerde de esere hâkimdir.

Eserde böyle bir dil kullanılmış olması, onun üslûbunu da olumsuz yönde etkiler. Hâmid'in daha sonra yayımlanan manzûm oyunlarında da görülecek bir özellik, *Zeynep'*te de ortaya çıkar. Ağır bir Osmanlıcanın kullanılmış olması, eserin üslûbunu da aynı ölçüde ağırlaştırır. Oyunda tek bir kişi üzerine yığılmış uzun monologların olması, karşılıklı konuşmaya dayanan diyalog kadar monologa yer verilmesi, üslûbu daha da ağırlaştıran diğer önemli etkenlerdir. Oyun, beş fasıllık bir eser olarak zaten yeterince uzundur. Bunun üzerine bir de bazı fasıllara ilâveler yapılmış olması eseri büsbütün karmaşık bir hâle sokar. Hâmid, bu oyununda da kahramanların hareketlerini ve içinde bulundukları durumu, fasıl ve temâşâ başlarında yer verdiği mensûr bölümlerde ifade eder.

6.1.5.Değerlendirme

Abdülhak Hâmid'in Meşrûtiyet Devri Türk Edebiyatında yayımlanan ilk manzûm oyunu *Zeynep,* her ne kadar baştan sona manzûm değilse de ağırlıklı olarak manzûm biçimde yazılması dolayısıyla bu kategoride değerlendirilmiştir. Beş fasıllık son derece uzun bir eser olan *Zeynep'*in dördüncü fasıldan itibaren mensûr olarak yazılmaya başlanması, Hâmid'e özgü özel bir durumdur. O, *Finten, Yâdigâr-ı Harb* gibi diğer başka oyunlarında da aynı yöntemi kullanır. Bundan başka, beş fasıl olan oyunun birçok faslına ilâveler, hattâ bazı fasıllara birden fazla ilâve bölümler ekleyerek eseri daha da genişleten Hâmid, manzûm-mensûr karışık yazıldığı ve son derece ağır bir dili olduğu için zaten sahnelenmesi çok güç olan eserini, böylece sahnelenme imkânından büsbütün uzaklaştırır.

Zeynep, Hâmid'in bu tarihten sonra yayımlamaya başlayacağı diğer manzûm oyunları için de bir haberci niteliği taşır. Her şeyden önce o, aruz ölçüsüyle yazılmış bir eserdir. Hâmid, bundan sonra yazdığı manzûm oyunlarının hemen tamamında (*Liberte* hariç) aruz ölçüsünü kullanır. *Zeynep'*te kullandığı ağır dili ve dağınık

üslûbu, bu dönemde yayımladığı diğer manzûm oyunlarında da aynen görmek mümkündür. *Zeynep'*teki dağınık ve anlaşılması güç olay örgüsü, son derece kalabalık şahıslar kadrosu, belirgin olmaktan uzak zaman ve mekân kavramları da diğer oyunlarında gözlemlenebilecek başta gelen unsurlar arasındadır.

Bu oyunun konusu, belirgin bir tarihî dönemde geçmemekle ve oyun şahısları arasında gerçek tarihî kişilerle ilişkilendirilebilecek bir şahıs bulunmamakla birlikte, yine de eseri Hâmid'in sonraki dönemlerde yayımlanacak tarihî içerikli trajedilerine bir hazırlık evresi olarak kabul etmek mümkündür. Özellikle *Kanbur* dairesi şeklinde tanımlayacağımız eserlerinde, Asya topraklarında yaşamış milletlerin tarihlerinden esinlenen Hâmid'in bu oyununda da aynı yerlerde yaşamış insanların hayatlarına yer verdiği görülür. Hâmid, bu oyununda da sözünü ettiğimiz topraklarda hüküm süren krallardan, onların yaptıkları zulümden, esir tuttukları insanların yaşadıklarından bahseder. *Zeynep,* özellikle ilk faslında belirgin bir masal havası taşır. Ancak aynı şekilde devam etmez. İşin içine ciddî bir entrika girer ve girift denebilecek bir olay örgüsü ile karşı karşıya kalınır. O kadar ki Tanpınar'a göre eser içinde cevaplanması gereken yığınla soru vardır: *"Bu Zeynep kimdir? Neden böyle birdenbire değişir ve niçin bu kadar insanüstü kuvvetlere sahip iken bu kadar zayıftır ve neden kendisini sevenlere fenalık eder? A'lâ'nın deliliğine sebep nedir? Abbas neden bu kadar iradesiz ve hastadır."*[440] Tanpınar'ın da dikkat çektiği bu karmaşa ve muamma, oyunun sonunda da dağılmış değildir. Hattâ oyunun bir bilinmezlikle sonlandığını söylemek de gerekir. Tanpınar'a göre oyunda tek başarılı çizgi, *"Ceyran'ın bu kadar tabiatüstü karşısında şaşırması ve insanın üstüne hiçbir şeyle karşılaşmak istemediğini açıkça söylemesidir."*[441] Gerçekten de Ceyran dışında olan bitenler karşısında şaşkınlığa uğrayan pek yok gibidir. Abbas bir tarafa bırakıldığında, Zeynep'in sahip olduğu inanılmaz güçler, etrafındaki diğerlerini hiç şaşırtmaz. Onların bu şekilde davranmalarının mantıklı bir izahına ise oyun içinde rastlamak mümkün değildir.

Diğer taraftan oyunun trajediye yakın bir özellik gösterdiğini söylemek gerekir. Oyunda, zâlim bir hükümdarın var oluşu ve her şeye rağmen özgürlüğüne

[440] Ahmet Hamdi TANPINAR, **a.g.e.,** s.518.
[441] **a.g.e.,** s.518.

düşkün, aşka bağlı genç bir kızın ona karşı gelmesi, önemli bir tezat yaratır. Ancak bu tezadın sonu bilindik değildir. Birdenbire çıldıran ve kendisini öldüren hükümdar, böylelikle ortadan kaybolur. Genç kız ise birdenbire tutulduğu bir kıskançlık kriziyle suçsuz birisinin ölümüne neden olur. Oyunun sonunda işlenen bu cinayet, ölen kişi için son derece trajik bir durum yaratıyorsa da sonradan ortaya çıkan bir kıskançlığın neticesinde olması, onu oyundaki tabiatüstü varlıklarla aynı noktaya çeker. Daha önce de ifade ettiğimiz gibi oyunda klâsik trajediye en yakın şahıs, ölümüyle de bunu ortaya koyan Ceyran'dır.

Zeynep, Hâmid'in manzûm tiyatroları içerisinde, belki de anlaşılması en güç, şekil ve konu bakımından da oldukça karmaşık bir eser olmasına rağmen, hem Meşrûtiyet Devri Türk Edebiyatında kitap olarak yayımlanan ilk manzûm tiyatro oyunu olması, hem de Hâmid'in bu dönemde yayımlanacak diğer manzûm oyunları için ciddî bir işaret taşıması nedeniyle son derece önemli bir piyestir.

6.2. *Dilenci*

Mehmed Rauf'un *Dilenci* isimli bir perdelik manzûm tiyatro oyunu, tefrika olarak yayımlanır[442]. Servet-i Fünûn yazarı Mehmed Rauf'la ilgili yapılan çalışmalarda, bu oyundan bahsedilmez. Onun telif ve tercüme olarak sıralanan tiyatro oyunları arasında manzûm bir oyunun varlığı söz konusu edilmediği gibi, *Dilenci'*den de hiç bahis yoktur[443]. Dolayısıyla bu oyunu yazanın, Servet-i Fünûn romancısı Mehmet Rauf olmadığı anlaşılır. Buradaki isim benzerliğine dikkat etmek gerekir. Mehmet Rauf'un bu manzûm oyununun varlığından, bizim tespit ettiğimize göre, sadece Metin And ve Alemdar Yalçın bahsetmektedir[444]. Aynı zamanda oyun, 1914 yılında Sahne-i Bedai-i Millî'de temsil edilir[445].

Dilenci, 1877-1878 Osmanlı-Rus Savaşı'nın ardından yaşanan ve etkileri yıllarca devam eden Rus işgâlini, işgâl altında kalan köylerde bulunan bir grup insanın yaşadığı trajik olayı konu edinen bir manzûm oyundur. Mehmet Rauf, bu oyununda, aruz veznini kullanmayı tercih eder:

"Lerzende çocuklar, analar nâliş içinde
- - . / . - - ./ . - - ./ . - -
Her aile bir keşmekeş-i müdhiş içinde"[446]
- (-)./. - - ./ . (-) - ./ . - -
(Mef'ûlü/Mefâ'îlü/Mefâ'îlü/Fe'ûlün)

---

[442] Mehmet Rauf, **"Dilenci"**, 1 perde manzûm piyesi Resimli Kitap Mecmuası, Resimli Kitap Matbaası, Nr.13, Teşrin-i Evvel 1325 (1909), s.80-88.
[443] Rahim TARIM, **Mehmed Rauf, Hayatı, Sanatı, Eserleri**, s.110-111; Rahim TARIM, **Mehmed Rauf Hayatı ve Hikâyeleri Üzerine Bir Araştırma,** s.301-302. Bu iki eser dışında Mehmet Törenek'in bir çalışmasında, Mehmet Rauf'un 1908 ile 1923 yılları arasında çeşitli dergi ve gazetelerde yayımlanmış yazılarının bir listesi verilir. Ancak *Dilenci,* bu listede de yer almaz. Bkz. Mehmet TÖRENEK, **Hikâye ve Romanlarıyla Mehmet Rauf,** Kitabevi Yayınları, İstanbu1 1999, s.578-586.
[444] Metin And, *Dilenci*'nin I. Dünya Savaşı'nı söz konusu eden bir tiyatro eseri olduğunu belirtir. Bkz. Metin AND, **Meşrutiyet Döneminde Türk Tiyatrosu (1908-1923),** s.175. Eserin varlığından bahseden bir başka kaynak için bkz. Alemdar YALÇIN, **a.g.e.,** s.313.
[445] Metin AND, **a.g.e.,** s.295.
[446] Mehmet Rauf, **Dilenci**, s.80.

Mehmed Rauf, oyununun tamamında aruz vezninin (Mef'ûlü/Mefâ'îlü/Mefâ'îlü/Fe'ûlün) kalıbını kullanır. Eserde çoğunlukla mısraların farklı şahısların konuşmalarıyla tamamlanması uygulamasına gidilir:

"Lâkin bu tecâvüz! Bu hakâret bize!
(4 asker)
Gel kız!
Sun penbe elinle bize!
Yarabbi ne bî-dâd!..."[447]

Yukarıda da görüldüğü üzere oyunda zaman zaman sadece mısralar değil, mısralarla birlikte aruz kalıbının tef'ileleri de bölünür. Bu durum, aruzu monoton kullanımdan uzaklaştırır. *Dilenci*'de, tek perdelik kısa bir oyun ve buna karşılık kalabalık denebilecek bir şahıslar kadrosuna sahip olması nedeniyle sık sık diyalog değişimleri görülür. Tiyatronun gereği olan hareket değişimleri böyle kurulur. Mehmed Rauf, eserinde mesnevî nazım şeklini kullanır. Buna uygun olarak da her beyit kendi arasında kafiyelidir:

"Nîrân-ı sefâletle ciğer-sûhte olan bir (a)
Köyceğizi esirdir diye ezmek mi gerekdir? (a)
Derdi emeli bir kile buğdaydan ibâret (b)
Bî-kayd-ı hased, gâfil-i esrâr-ı siyâset"[448] (b)

Ancak oyun içerisindeki bazı mısralarda mesnevî nazım şeklinin kuralları ihlâl edilir. Bazı beyitlerden sonra yine, bir beyit oluşturabilecek şekilde kafiye düzeni görülmez:

"Osmanlı da bir hayli büyük şanlı seferler (a)
Açmışdı. Ve defaât ile olmuşdu muzaffer (a)
Zapt etmiş idik o en büyük ülkeleri biz de, (b)
Lâkin o cihângir askerlerimiz"[449] (c)

[447] **a.g.e.,** s.81.
[448] **a.g.e.,** s.80.

Yukarıdaki bölümde üçüncü mısraın ardından gelen mısra, *"biz de"* ile kafiyeli olabilecek bir kelime ile bitmesi gerektiği hâlde, *"askerlerimiz"* kelimesi ile biter ve böylelikle mesnevî nazım şeklinin kuralı ihlâl edilmiş olur.

6.2.1. Özet

Dilenci, Rus askerlerinin işgâl ettiği köylerden birindeki bir evde toplanmış köylülerin konuşmalarıyla başlar. Rus işgâline uğrayan köylerinde yaşadıklarına inanamayan köylülerin, Osmanlı'nın da zamanında çok zaferler kazandığını, ancak kimseye zulmetmediği düşüncesi, Sâhib Efendi'nin ağzından:

"Osmanlı da bir hayli büyük şanlı seferler
Açmışdı. Ve defaât ile olmuşdu muaffer
Zapt etmiş idik en büyük ülkeleri biz de,
Lâkin o cihângir olan askerlerimiz
Bir defa görülmüş mü bu vahşet bu tahakküm"[450]

şeklinde dile getirir.

Zengin bir köylü olan Sâhib Efendi'nin bu sözlerinden sonra komşusu Necmi Efendi söze girer ve köylerinin, köylünün işgâl altındaki perişan durumunu:

"Her yerde bir âvâze-i dil-sûz-ı tezellüm
Lerzende çocuklar, analar nâliş içinde
Her aile bir keşmekeş-i müdhiş içinde"[451]

diyerek özetler.

Rus askerleri işgâl ettikleri köyde bütün ambarları boşaltmışlar, köylünün elindeki tüm varlığa el koymuşlardır. Ancak bununla da yetinmemişlerdir. Köylülerin namusuna da musallat olan Rus askerleri, köylü kadın ve kızlara tecavüze yeltenmeye başlarlar. Bu haberleri duyan Reyhan, çok üzülür ve kendisinin de tehdit

[449] **a.g.e.,** s.80.
[450] **a.g.e.,** s.80.
[451] **a.g.e.,** s.80.

altında olduğunu düşünerek tedirgin olur. Yanında bulunan nişanlısı Orhan da onu teskin etmeye çalışır ve kendisi varken ona kimsenin dokunamayacağını söyler. Bu sırada bir Rus zâbiti ile birlikte bir grup Rus askeri, Orhan ve Reyhan'ın da bulunduğu, Sâbit, Bekir ve Necmi Efendilerin sohbet ettikleri eve gelir. Zâbit, köy halkının esir düştüğünü haber verir ve karınlarının aç olduğunu söyleyerek kendilerine ikramda bulunulmasını ister. Rus askerlerine ayran ikram edilir. Evdekileri rahatsız eden pervasız bir tutumla ortalıkta dolaşmaya başlayan Rus askerlerinden birisi Reyhan'a bakmaya başlar ve onu tâciz eder. Askerler, kendilerine ikramı sadece Reyhan'ın yapmasını isterler. Bu esnada dışarıdan gelen tüfek sesleri üzerine askerle dışarı çıkarlar. Bir süre sonra tekrar kapı çalınır. Evdekiler korkarak Rus askerlerinin geri geldiğini düşünürler. Ancak bu sefer gelen, Dursun adında bir dilencidir. Bu dilencinin, işgâl altında kalmış ve yakılıp yıkılmış bir köye niçin geldiğini, ne umduğunu merak ederler. İçlerinden bazıları dilenciden şüphelenir. O ise aç olduğunu, dolayısıyla dilenmeye mecbûr olduğu cevabını verir. Evdekilerin tereddüdüne rağmen Reyhan merhamet eder ve ona yardım edilmesi gerektiğini söyler:

"Günahdır baba reddeylemek olmaz.
Ta'yîn-i hüvviyet ediyor hâl-i elîmi
Temin ederim.. Sözleri, etvârı samîmi"[452]

Bu konuşmaların yapıldığı esnada yine bir ses duyulur. Rus askerlerinin geri geldiği anlaşılır. Bekir Efendi, Ruslara mukavemet edilmesi gerektiğini, bunun Osmanlılığın şânından olduğunu söyler. İçeri giren Rus askerleri, köydeki çatışma esnasında değerli bir askerlerinin öldüğünü, bunun intikamını alacaklarını söylerler. Evdekiler ise bu olaydan haberdar olmadıklarını, dolayısıyla kimin sorumlu olduğunu bilmediklerini belirtirler. Ancak askerler kâtilin eve girerken görüldüğünde ısrarcı olurlar. Kâtilin bulunamaması durumunda, karşılık olarak içlerinden birinin ölmesini şart koşarlar. Askerler kısa bir süreliğine dışarı çıkarak evdekilere mühlet verirler. Bunun üzerine evde kalanlar durumu değerlendirmeye başlarlar. Nihayet bir işgâl altında olduklarını bildikleri için askerlerin istediklerini yapabilecek güçte olduğunun herkes farkındadır. Orhan, bu genç yaşında ölmek istemediğini söyler.

[452] **a.g.e.,** s.83.

Reyhan da nişanlısının ölmesini istemez. Bunun üzerine evde bulunan diğerleri de ölmek istemediklerini söylemeye başlarlar:

"(Necmi Efendi)
Ben mi öleyim?.. Âilem olsun mu perîşân
Zevcem daha pek tâze! Kızım bir çocuk olan;
Yok, yok; ölümüm vârid-i hâtır bile olamaz..

(Sâhib Efendi)
Ben ihtiyârım gerçi.. Fakat tâli'-i nâ-sâz
Bir lâhza bile ömrümde bahş etmedi rahat;
Her saniye beynimde idi yuğ-i meşakkat
İnsâf ediniz!.. Âhir ömrüm de kederle
Mâtemle mi geçsin...

(Bekir Efendi)
Hele ben seyr ü seferle
Tazyî'-i zamân etdim, evet, ömr-i harâbım
Avân-ı tufûliyet, avân-ı şebâbım
Çöllerde, denizlerde hebâ oldu, mukaddes
Rûy-ı vatanın hasreti nâir beni..."[453]

Hiç kimsenin ölmek için gönüllü olmaması karşısında Bekir Efendi, o sırada evde bulunan dilenci Dursun'u işaret ederek onun Ruslara teslim edilebileceğini imâ eder. Ancak Reyhan bu düşünceye karşı çıkar:

"Bu ne vahşet?..
Sâil diye, âciz diye şâyeste-i hürmet
Pür-pîr-i asr-dîdeye sen öl denir mi?
Ejder misiniz? Kalpleriniz taş mı demir mi?"[454]

[453] **a.g.e.,** s.84.
[454] **a.g.e.,** s.85.

Reyhan'ın bu çıkışına rağmen Dursun vaziyeti anlayarak ölümü kabullenir:

"İzmâra mahal yok.. Ölecek burda benim
Fetvâmı ben aldım, okudum gözlerinizden.
Ömrün bütün ezvâkını, eşvâkını tatmış,
Kuş tüylü yataklarda, o kâşânede yatmış
İnsanlar için müşkil olur toprağa girmek
Muzlim geceyi bizim akârib geçirmek
(içini çekerek)
Bizlerse, o makberlere benzer, güneş almaz
İnlerden uzak, gözlerimiz arkada kalmaz"[455]

Reyhan, Dursun'un bu kahramanca tavrını çok beğense de onun bile bile ölüme gitmesini içine sindiremez. Geri gelen Rus askerlerine Dursun'un ölmek istediği haber verilir. Bunun üzerine Reyhan atılarak buna engel olmaya çalışır:

"Hiç kimsede yok merhamet!.. Ama niçin ölsün
Bîçareyi öldürmeyiniz... Pâk ü dırahşân
Bir cebhe-yi beyzâyı nasıl incitir insan?
Bîtâb ü tüvân aç, kuru bir ömr-i şikeste
Bir sâil-i vâye ki bîgâne bu semte,
Bîgâne bize, hânemize.. Yok yok o ma'sûm
En az olacak burda odur ölmeye mahkûm!"[456]

Dursun ise ölüme hazır olduğunu, burada kendisi dururken bir kızı düşman eline terk edemeyeceğini, bunun Osmanlılık soyuna yakışmayacağını söyler. Aslında kendisinin kimsesiz bir dilenci olmadığını, ateşler içinde yanan kızının hastalığına çare bulabilmek için yollara düşen bir baba olduğunu açıklar:

"Sevgili Nâhid!
Bîçare Melîham!.. Biri nöbetler içinde!

[455] **a.g.e.,** s.85.
[456] **a.g.e.,** s.86.

Giryân-ı elem, diğeri bir makber içinde!
Çıkdım yola, bir merhem-i şâfî bulacakdım
Güyâ kızımın derdine dermân olacakdım,
Heyhât...”[457]

Bütün bunlara rağmen sözünden dönmeyen Dursun, Rus askerlerine teslim olur.Ancak askerler acele ederler. Beklemeye tahammülleri yoktur. Bir an önce evden çıkıp Dursun’u öldürmek isterler. Evdeki diğer erkekler de onların hemen dışarı çıkmalarını beklerler. Reyhan hariç herkes, Dursun’un ölümünü sabırsızlıkla bekler gibidir. Çünkü onun ölümü, diğerlerinin kurtuluşu olacaktır. Bunun farkında olan Dursun:

“Bayım bedenim lâne-i vîrâneme merbût
Onlar, o ciğer-pârelerim dîdeme meşhûd
Oldukça, o feryâd-ı tazimleri el’ân
Köşemde iken, mevte-i meserretle şitâbân
Olmak bana kâbil mi?.. O bîkeslere kimler
Kimler bakacak?”[458]

diyerek ölümü kabullense de ardında kalacak çocuklarını düşünür ve onlara kimin bakacağı endişesine kapılır. Zaten perişan durumda olan çocukları, kendisinin ölümünün ardından büsbütün yalnız ve çaresiz kalacaklardır. Dursun’un bu sözleri üzerine Reyhan, onun çocuklarına bakmak için söz verir, onların annesi olmayı vaad eder. Bu söze çok memnun olan Dursun, mezara gülerek gideceğini söyler ve Reyhan aracılığıyla çocuklarına son busesini gönderir.

Dursun’un arkasından evde kalan erkekler kurtulduklarına sevinirken Reyhan, Dursun’un metânetine hayranlığını ifade eder. Dışarıdan bir silah sesi gelir ve Rus askerlerinin Dursun’u öldürdükleri anlaşılır. Çocuklarına ilaç aramak için çaresiz bir hâlde köyleri dolaşan bir babanın hiçbir suçu yokken öldürülmesi Reyhan’ı derinden yaralar. Dursun’un kendisini kurtarmak için canını fedâ ettiğini düşünen Reyhan, hiç beklemeden köyden ayrılır. Kendisini terk **etmemesi için**

[457] **a.g.e.,** s.86.
[458] **a.g.e.,** s.87.

yalvaran Orhan'a sözünden dönemeyeceğini söyleyen Reyhan, Dursun'un çocuklarına bakmak üzere kendi köyünü terk eder.

6.2.2. Şahıslar Kadrosu

Dilenci, tek perdelik kısa bir oyun olmasına rağmen azımsanmayacak bir şahıslar kadrosuna sahiptir. Oyunun birinci derecede önem taşıyan kişileri Dursun ve Reyhan'dır. İkinci derecede şahıslar ise Reyhan'ın nişanlısı Orhan, Orhan'ın amcası Sâhib Efendi, Sâhib Efendi'nin biraderi olan Bekir Efendi, köylülerden Necmi Efendi ve Rus zâbiti ile Rus askerleridir.

Dursun, dilenci kılıklı bir adam olarak Rus işgâli altındaki köye geldiğinde kendisini kimse ciddîye almaz. Çünkü herkes kendi derdine düşmüş, düşman işgâli altındaki topraklarını, namus ve canlarını kurtarmanın peşindedir. Dursun ise işgâl altındaki bir başka köyde yaşar; çok fakirdir ve iki çocuğu da hasta olmasına rağmen onlara bakamaz. Çocuklarına ilaç bulamayan Dursun, bir ümitle Reyhan'ın bulunduğu köye gelir. Burada çocuklarına ilaç bulmayı ümit eder; ancak manzara onun beklediği gibi değildir. Yardım istemek için gittiği evde, önce dilenci muamelesi görerek ciddîye alınmaz. Hattâ evdekiler onu içeri almayı, dinlemeyi dahi istemezler. Sonra da evdekiler tarafından, içinde bulundukları kötü durumdan kurtulabilmeleri için kullanılabilecek bir zavallı olarak görülür. En başta kimliğini gizleyen Dursun, sadece bir dilenci olduğunu söylemekle yetinir. O sırada Rus askerlerinin, öldürülen bir arkadaşlarına karşılık istemeleri, evde bulunanlardan hiç kimsenin bu isteğe yanaşmaması, Dursun'u akıllara getirir. Rus askerlerinden kurtulamayacaklarını anlayan evdekiler, Dursun'u onlara teslim ederek bu meseleden sıyrılmayı tasarlarlar**.** Aralarında daha önce konuşmamış oldukları hâlde oracıkta buna karar verirler. Asıl ilginç olansa Dursun'un bunu derhâl kabullenmesidir. Evdekiler arasında bulunan Reyhan'ın üzülmesine dayanamayan Dursun, kendini feda etmeyi tercih eder. Ölüme gitmeden önce aslında kimsesiz olmadığını, geride bıraktığı iki hasta yavrusunun bulunduğunu açıklar. Buna rağmen sözünden dönmeyen Dursun, çocuklarına bakma vaadinde bulunan Reyhan'a müteşekkir olur ve Rus askerleri tarafından öldürülür. Mehmet Rauf, Dursun'un şahsında Türk insanın mertliğini ve ahde vefa özelliğini göstermek istemiştir. Dursun, hiçbir şekilde

sorumlusu olmadığı bir suçu, sırf savunmasız bir kadın zarar görmesin diye kabullenirken geride bıraktığı çocuklarını bir acınma vesilesi olarak kullanmaz. Evde bulunan herkes ölüme gitmemek için türlü bahaneler sıralarken o, hiçbir şey söylemez. Ancak baba yüreği yine de evlâtları için endişelenir. Onları Reyhan'a teslim etme şansı bulması ise ölmeden önceki son tesellîsi olur.

Reyhan, Rus işgâli altında bulunan köyde yaşayan genç bir kızdır ve Orhan'la nişanlıdır. Nişanlısını çok seven Reyhan, Rus işgâli altındaki köylerde kadınlara yapılan muameleyi öğrenince tedirgin olur. Bu korkusunu, nişanlısı Orhan'a sığınarak hafifletmeye çalışır. Dursun'un bir dilenci olarak kapıya gelmesi herkesi rahatsız etmişken içlerinde merhametli davranmayı seçen sadece Reyhan olur. Dursun'un eve kabul edilmesini sağlayan Reyhan, onun Rus askerlerine teslim edilmesine de karşı çıkar. Hattâ onu suçsuz olduğu hâlde Ruslara teslim etmekten çekinmeyen evdeki erkeklere çıkışır, onları vicdânsızlıkla suçlar. Rus askerlerinin kendisine sarkıntılık etmesi karşısında müdahale etmekten korkan Orhan'ın bu tavrı ve sonrasında suçsuz bir insanı ölüme mahkûm etmekte bir sakınca görmemesi, Reyhan'ı üzer. Dursun'un göz göre göre ölüme gitmesini içine sindiremeyen Reyhan, oyunun sonunda onun çocuklarına bakmayı vaat eder. Dursun'un şehit edilmesinden sonra da nişanlısı Orhan'ın yalvarmalarına aldırmadan köyden ayrılıp Dursun'un çocuklarının yanına gider. Reyhan, oyunda genç ve iyi kalpli bir kız olarak tasvir edilir. Bunun yanı sıra işgâl altında bulunan köyde, işgâlcilere açıkça karşı çıkabilen tek kişidir. Dursun'a yapılan adaletsizliğe karşı çıkması da onun merhametli ve âdil yanını ortaya koyması bakımından önemlidir.

Orhan, Reyhan'ın nişanlısıdır. Oyunun başlarında korku içinde bulunan nişanlısına tesellî veren ve kendisi yanındayken kimseden korkmaması gerektiğini söyleyen Orhan, oyunun ilerleyen sahnelerinde açık bir tehlike belirdiği hâlde nişanlısını korumaz. Bu anlamda korkak ve sözüne güvenilmez bir insan portresi çizer. Hiçbir suçu olmayan Dursun'un Rus askerlerine teslim edilmesine karşı çıkmayan Orhan, Reyhan'ın güvenini kaybeder. Kendisini kurtarmak adına suçsuz bir insanın ölümüne göz yumabilecek kadar zayıf karakterli olan Orhan, oyunun sonunda nişanlısı tarafından da terk edilir.

Sâhib Efendi, Orhan'ın amcasıdır ve oyunda *"zengin bir irâdçı"* olarak tanımlanır. Rus işgâlinin neden olduğu olaylara çok üzülür ve bunlara mukavemet edilmesi gerektiğini düşünür. Ancak Rus askerlerinin öldürülen arkadaşlarına karşılık birini istemeleri karşısında, ihtiyar olduğunu ve hayatın bu zamana kadar kendisine iyi davranmadığını söyleyerek ölmek istemediğini belirtir. Dursun'un ölümüne ses çıkarmayan Sâhib Efendi, oyunda korkak bir şahıs olarak görünür.

Bekir Efendi, Sâhib Efendi'nin kardeşidir ve oyunda bir bahriyeli olarak tanıtılır. Ölüm karşısında korkak bir tavır sergileyen Bekir Efendi, bütün ömrünün seferlerle geçtiğini, vatan hasreti ile yanıp tutuştuğunu, daha vatanına doymadan ölmek istemediğini söyler. Bu konuda evdekilerle aynı paralelde hareket eder.

Necmi Efendi, Sâhib Efendi'nin bir komşusudur. Ölüm ihtimali karşısında o da ailesini mazeret gösterir. Zevcesinin daha çok genç olduğunu, kız çocuğunun da çok küçük olduğunu söyleyen Necmi Efendi de Ruslara Dursun'un teslim edilmesi gerektiğini düşünür.

Oyundaki şahıslar arasında Rus askerleri de vardır. Bunların başında ise bir Rus zâbiti bulunur. Onları yönlendiren bu zâbit olur. İşgâl ettikleri köyde insanlara zulmeden ve tüm varlıklarına el koyan Rus askerleri, oyunda, öldürülen bir arkadaşlarının intikamını alabilmek için suçsuz bir insanı öldürmekten çekinmeyen zâlim tipler olarak çizilmişlerdir.

6.2.3. Zaman ve Mekân

Oyundaki olaylar bir gün içerisinde yaşanır ve biter. Ancak eserde, bunun dışında tarihî bir zaman mevcuttur. Oyunun Rus işgâlini anlatması nedeniyle birkaç tahminde bulunmak mümkündür. *Dilenci,* 1909 tarihinde tefrika edilmiş bir eser olduğuna göre, 1877-1878 yıllarında yaşanan ve "93 Harbi" olarak bilinen Osmanlı – Rus Savaşı'nda yaşanan bir işgâl söz konusu edilmiştir.

*Dilenci'*de mekân bir köydür. Ancak buraya ilişkin de ayrıntılı bilgi verilmez. Oyunun başında bir grup insanın *"bir oda derûnu"*nda ve bir sofra etrafında oldukları belirtilir. Sâhib Efendi'nin:

"Nirân-ı sefâletle ciğer-suhte olan bir
Köyceğizi esirdir diye ezmek mi gerekdir?" [459]

sözlerinden bu insanların bir köyde yaşadıkları anlaşılır. Bu köy, Rus işgâli altındadır. Bu köyün Kars, Ardahan, Erzurum ya da Batum'da olma ihtimâli yüksektir. 93 Harbi'nden I. Dünya Savaşı'nın sonlarına kadar Rus işgâli altında bulunan bu bölgelerdeki köylerde, bu tarz olayların yaşanma ihtimali vardır.

6.2.4. Dil ve Üslûp

Mehmed Rauf, *Dilenci'*de sâde denemeyecek bir dil kullanır. Bir köyde geçtiği bilinmekle birlikte, oyunda, köy halkının konuşması beklenen sâde halk Türkçesi görülmez. Oyunda vezin olarak da aruzun tercih edilmiş olması, dil anlayışına uygundur. Diğer taraftan oyunda mekân bir köy olduğu hâlde, kullanılan dilde ağız özelliklerine rastlanmaz. Ancak bir grup köylünün bu kadar ağır bir Osmanlıca ile konuşturulması, üzerinde durulması gereken bir üslûp sorunudur.

6.2.5. Değerlendirme

Servet-i Fünûn romancısı olarak bilinen Mehmed Rauf'tan farklı birisi olduğu anlaşılan Mehmed Rauf'un *Dilenci* adlı manzûm oyunu, kısa ama trajik yönü kuvvetli bir eserdir. Oyunda, Rus işgâli altında bulunan köyde ahalinin yaşadıkları, son derece acı bir biçimde ortaya konur. Hem canlarını hem de mal ve namuslarını tehdit altında gören köylülerin korku içinde olması, okuyucuda acıma hissi uyandırır. Aynı zamanda suçsuz bir insanın ölüme gönderilmesi de trajik havayı güçlendirir. Rus askerleri, suçu olmadıklarını bildikleri birini, sadece intikam için öldürürken gaddarca davranırlar. Çocukları için ilaç bulmak üzere yollara düşen bir babanın, sorumlusu olmadığı bir olay yüzünden ölmesi, oyundaki trajediyi oluşturan başlıca unsurdur.

[459] **a.g.e.,** s.80.

Oyunda, Osmanlıcılık düşüncesine ilişkin bazı unsurlara da rastlanır. Köylüler, Rus işgâli altındaki vatanlarının hâlini konuşurken, Osmanlı'nın da zamanında fetihler yaptığını, ancak hiçbir bölgede ahaliye zulmetmediğini söylerler. Bu noktada Osmanlı'nın fetih anlayışı da yüceltilmiş olur. Aynı zamanda oyunda, işgâlcilere mukavemet edilmesi gerektiği, bunun Osmanlılığın şânına uygun bir davranış olacağı da ifade edilir.

Dilenci, Mehmet Rauf'un tek perdelik ve hemen hiç bilinmeyen bir eseri olmasına rağmen, trajik yönü oldukça kuvvetli, işgâl altındaki bir Türk köyünde savunmasız Türk köylüsünün yaşadıklarını konu edinen bir piyestir.

6.3. *Yavuz Sultan Selîm*

Ali Ekrem'in manzûm oyunu, *Yavuz Sultan Selîm'*in bir bölümü, 1910 yılında, tefrika edilmek sûretiyle yayımlanır[460]. Oyunun tefrika edilen bölümü, birinci faslın ikinci meclisinden ibârettir. Mecmuada, oyunla ilgili olarak *"Ali Ekrem Beyefendinin bu unvan ile manzûm bir fâciâ-i târihiyye yazmakda olduklarını haber aldığımızdan esere ikmâl ve neşrinden evvel kesb-i ıttılâ edebilmek ümidiyle Ekrem Beyefendinin ziyaretlerine şitâbân olduk. Edîb-i müşârüniley arzûmuzu isâf ile berâber fâciâ-i târihiyyeden bir meclisin "Resimli Kitab"ta neşrine müsaade buyurmuşlardır."*[461] ifadelerine yer verilir. Buradan da anlaşılacağı üzere Ali Ekrem, *Yavuz Sultan Selîm* isimde bir manzûm tiyatro oyunu yazar; ancak bu eserin tamamı daha sonra yayımlanmaz. Dolayısıyla eser, burada yapılabilen tefrika ile yarım kalır. Bazı kaynaklarda eserin, Yavuz Sultan Selim'in babası ile olan mücadelesini ve bu mücadeledeki ruh hâlini konu aldığı ifade edilir[462].

Ali Ekrem, bu eserinde aruz ölçüsünü kullanır. Oyunun tefrika edilen bu meclisinde kalıp, (Fâ'ilâtün/Mefâ'ilün/Fe'ilün)'dür:

"Var sevâbitte bir yaman helecân,
- . - -/. - . - / . . –
Titriyor her birinde nefhe-i cân!"[463]
- . - - / . - . -/ . . –
(Fâ'ilâtün/Mefâ'ilün/Fe'ilün)

Eserde mesnevî nazım şekli kullanılır:

"Bir büyük âlem-i hayât olacak, (a)
Belki bir şânlı kâinât olacak! (a)
Edecek mutlak ittihâd-ı İslâm (b)

[460] Ali Ekrem, "Yavuz Sultan Selîm", Resimli Kitap Mecmûâsı, C.4, Nr.19, s.547-550.
[461] **a.g.e.,** s.547.
[462] İsmail PARLATIR, **Ali Ekrem Bolayır,** s.54.
[463] Ali Ekrem, **a.g.e.,** s.548.

İşte Sultan Selîm için bu merâm (b)
Bu büyük azm-i dîn bu fikr-i azîm (c)
Öyle endîşedir ki kalb-i Selîm (c)*"*[464]

Tamamı yayımlanabilseydi nasıl bir şekilde ortaya çıkacağını bilemediğimiz eserde, elimizde bulunan bölümden anlaşıldığı kadarıyla, Yavuz Sultan Selîm'in babası ile olan mücadelesi, bu mücadelenin kendisi üzerinde bıraktığı tesir ve onun dünyaya hâkim olmak isteyen son derece hırslı kişiliği söz konusu edilir. Oyun, tarihî bir fâcia olarak nitelenmekle birlikte, kullanılan motiflerin de büyük ölçüde tarihî gerçekliği vardır. Yavuz Sultan Selîm, tarihte babası II. Bayezid'i tahtından inmeye zorlayan ve onun yerine geçen bir hükümdar olarak bilinir[465]. Oyunda da o, babasının orduları ile karşılaşmadan az önce bir tepede kendi kendine bir muhasebe hâlindeyken görünür. Bu dönemde yayımlanan manzûm tiyatro oyunlarında sıklıkla görülen bir motif burada da göze çarpar. Özellikle Hâmid'in bazı manzûm oyunlarında görülen, hükümdarın ıssız ve yüksek bir yerde düşünmesi motifi, burada da Yavuz Sultan Selîm'in şahsında ortaya konur. Oyunun başlangıcında ve sonunda nasıl bir olay örgüsünün bulunduğu konusunda fazla bilgi sahibi olamasak da, Yavuz'un gelecekte neler yapmayı plânladığı onun düşünceleri vasıtasıyla ortaya konur. O, kendisini geleceğin büyük hükümdarı olarak görür. Bütün dünyayı fethedecek ve tüm İslâm âlemini tek çatı altında toplayacak bir komutan mutlaka gelecektir. Bu insan, kendisi olmalıdır. Yavuz Sultan Selîm, bu konuda kendisini yeterli görmekten başka aynı zamanda sabırsızdır. Kendisine olan güveni tamdır. O sırada daha bir şehzâde olmasına rağmen kendisini "Sultan Selîm" olarak görür ve sürekli kendisine bu şekilde hitap eder. Eski zamanlarda yapılan büyük savaşları hatırlar. Hayâlinde canlandırdığı, sarsılmaz orduların düşman üzerine yürüyüşü, onu heyecanlandırır. Hâlid bin Velid, Hülagü, İskender gibi geçmişin kudretli komutanlarını hatırlar. Büyükbabası Fâtih'in hâtırası da onda saygı uyandırır. Onun büyük bir komutan ve kudretli bir devlet adamı olarak yaptıkları, Yavuz Sultan Selîm'in örnek aldığı şeylerdir. O, atalarından gelen bu kudretin sahibi olduğunu düşünür. Bulunduğu yerden ileriye doğru bakan ve babası II. Bayezid'in ordularını gören Yavuz, Osmanlı tahtının kendi hakkı olduğunu söyler. Osmanlı tahtına

[464] **a.g.e.,** s.550.
[465] Yavuz Sultan Selim'in taht mücadelesi için bkz. Yılmaz ÖZTUNA, **Yavuz Sultan Selim,** Babıali Kültür Yayıncılığı, İstanbul 2006, s.37-41.

oturduktan sonra üç yıl gibi bir zamanda, Mısır, Sudan, Hicaz gibi bütün Müslüman memleketlerini fethedeceğini ve hilâfeti üzerine alacağını ifade eder. Hâlife sanıyla Çin'e kadar gidebileceğini düşünür. Bir süre sonra heyecanı büsbütün artan Yavuz Sultan Selîm, göğe doğru bakarak kendisinin bu dünyaya hâkim olduktan sonra, başka dünyaların hâkimleri ile de mücadele edebileceğini imâ eder. Bu müthiş isyân, kendisini de dehşet içinde bırakır. Allah'a isyân içinde olduğunu fark eden Yavuz, bir süre sonra yaptığı hatanın farkına varır ve tövbe edebilmek için secdeye kapanır. Tefrika oyunun bu kısmında sona erer.

Yavuz Sultan Selîm, "iç konuşma" ya da "bilinç akışı" diyebileceğimiz bir yöntemle, bu padişahın düşünce dünyası üzerine şekillenmiş bir manzûm oyundur. Eserde, Yavuz'un üç önemli özelliği ön plâna çıkarılır. O, babasını tahtından indirmiş ve kendisini zorla Osmanlı Hükümdarı ilân etmiş bir şehzâdedir. Aynı zamanda hayâl ettiklerini büyük ölçüde gerçekleştirmiş, sözünü ettiği İslâm ülkelerinin önemli bir kısmını fethetmiş ve hâlifelik kurumuna sahip olmuştur. Ona âit tüm diyaloglarda hissedilen bir başka özellik de kendisine olan aşırı güveni ve hırslı kişiliğidir. Oyunda öne çıkarılan bu üç özelliğin tamamı, tarihî gerçeklere uygundur. Dolayısıyla Ali Ekrem'in tarihî bir oyun yazarken, oyun içindeki motiflerde tarihî gerçeklere de büyük ölçüde bağlı kaldığı görülür.

Ali Ekrem, oyununu son derece ağır bir dil kullanarak yazar. Eserde Arapça ve Farsça kökenli kelimelerin ağırlığı çok fazladır. Diğer taraftan Farsça kurallara göre yapılmış tamlamalar da oyunun tamamına hâkimdir. Ölçü olarak da aruzun kullanılmış olması, eserin bu özelliğine uygundur. Bir perdesinin tek meclisi yayımlandığı hâlde, geneli hakkında fikir yürütebildiğimiz bu oyunda, Türk tarihindeki önemli dönemeç, gerçek bir şahsın, oyun kahramanı hâline getirilmesiyle ortaya konur. Bu dönemdeki manzûm tiyatro edebiyatında sıklıkla görülen tarihî motifler, Ali Ekrem'in bu oyununda da son derece önemli bir yere sahiptir. Meşrûtiyet Devri Türk Edebiyatından yayımlanan ilk manzûm oyunlardan birisi olan *Yavuz Sultan Selîm,* her ne kadar yarın kalmış bir eserse de hem şekli hem de içeriği bakımından bu dönemdeki manzûm tiyatro edebiyatının önemli habercilerinden biri olarak kabul edilebilir.

6.4. *Türkün Duası*

Köprülüzâde Mehmed Fuad'ın manzûm oyunu *Türkün Duası,* 1911'de *Türk Yurdu'*nda tefrika hâlinde yayımlanır[466]. Köprülü'nün bu eserden başka bir manzûm oyun yazdığı bilinmemekle birlikte, ileriki bölümlerde de görüleceği üzere o, manzûm tiyatro konusuyla ilgilenmiş ve *Binnaz* hakkında bir yazı da yayımlamıştır. Esas itibariyle *Türkün Duası* isimli eserin tam anlamıyla bir tiyatro oyunu olduğunu söylemek mümkün değildir. Onu, bu dönemde başka örnekleri de görülen, manzûm monolog şeklinde nitelendirmek daha doğru olur. Ancak bu eserin önemi, daha çok içeriğinden kaynaklanır. Eserde, Türk milletinin içinde bulunduğu acınası durum, bir şahsın ağzından ortaya konmaya çalışılır.

Türkün Duası, aruz ölçüsüyle yazılır. Oyunda, aruzun (Mef'ûlü/Fâ'ilâtü/Mefâ'îlü/Fâ'ilün) kalıbı kullanılır:

"Akşam.. Semâda ma'bed-i icrâm açıldı bak
- - ./ - . (-) . / . - - ./ - . –
Mihrâb-ı kibriyâya çıkar şimdi her enîn"[467]
- - ./ - . - ./ . - - ./ - . –
(Mef'ûlü/Fâ'ilâtü/Mefâ'îlü/Fâ'ilün)

Oyunda belirli bir nazım şekli kullanılmadığı gibi, düzenli bir kafiye örgüsü de bulunmaz. Bazı bölümler dörtlükler hâlinde, bazıları daha fazla ya da daha eksik mısra ile yazılır. Kimi yerlerde mesnevî nazım şeklinin gerektirdiği kafiye düzeni kullanılırken çoğu yerde düzensiz bir kullanım olduğu görülür.

Oyunda ihtiyar bir Türk, kendi hâlinde ve düşüncelidir. Hâlinden derin bir keder içinde olduğu anlaşılır. Karşısındaki manzara, yanmış ve yıkılmış evlerden, harap olmuş bir kasabadan ibârettir. Bu manzara onun kederini daha da artırır. Oyundaki bu mekân, Türk ülkesinin durumunu sembolize eder. Türklerin ülkesi de tıpkı oyunda görülen yer gibi yanmış ve yıkılmış, yaşanır olmaktan çıkmıştır. İhtiyar

[466] Köprülüzâde Mehmed Fuad, "Türkün Duası", Türk Yurdu, 12 Şubat 1328, S.10, s.289-296.
[467] **a.g.e.,** s.289.

Türkün şahsında sembolize edilen Türk milleti ise bu manzara karşısında ne yapacağını bilemez bir hâldedir. Göklerden işitilen ulvî ses ise metânet tavsiye eder. İhtiyar, geçmişteki güzel günleri hatırlamadan edemez. Türk milletinin geçmişte kazandığı büyük zaferler, bugünkü manzaradan bakıldığında, unutulmaz bir rüyâ gibidir. Şan ve şeref gibi kavramlara son derece bağlı olan Türkler, geçmişte bu taraflarıyla var olmuşlardır. Şimdi ise o günler gerilerde kalmıştır. Artık yeni zaferler kazanılamadığı gibi, eldeki ülkeler de muhafaza edilememektedir. Bu durum, İhtiyar Türkü çok üzer ve kurtuluş için Allah'a dua eder.

Yukarıda da ifade ettiğimiz gibi, *Türkün Duası,* tiyatro tekniğinden uzak bir oyundur. Tek kişiden ibâret olan şahıslar kadrosu ve belirli bir olay örgüsünün olmayışı, onu tiyatro tekniğinden uzaklaştırır. Diğer taraftan, eser, önceki bölümlerde ifade ettiğimiz toplumsal yıkım düşüncesini ortaya koyması bakımından son derece önemlidir. Türk milleti için kötü günlerin başladığı bir dönemde yayımlanan, art arda kaybedilen savaşlarla birlikte toplumsal bir buhran ve çöküntünün yaşandığı günleri söz konusu eden oyunda, İhtiyar Türkün şahsında bu çöküntü karşısında hisedilenler ortaya konmaya çalışılır. Oyunun zamanı olarak da kabul edilebilecek 1911 yılı, 20. yüzyılın başlangıcıdır; Türkler 20. yüzyılın ilk çeyreğini neredeyse tamamen savaşlar içinde geçirirler. Bu dönemde, sürekli kaybedilen savaşların neden olduğu kötü durumdan kurtulmak için bir tesellî ya da sığınak aranır. Kimileri inancına, kimileri de tarihin eski günlerine sığınmak ister. İhtiyar Türk, dua ederek Allah'a, eski güzel günleri hatırlayarak da tarihe sığınır. Bu bakımdan oyun, manzûm tiyatro edebiyatı açısından çok fazla önem ifade etmese de bir düşünceyi ortaya koyması ve özellikle de bu dönem edebiyatına hâkim olan havayı ifade etmesi bakımından önemlidir.

6.5. *İlhan*

Abdülhak Hâmid'in Meşrûtiyet Devri Türk Edebiyatında yayımlanan manzûm oyunlarından ikincisi, on perdelik bir facia olan *İlhan'*dır. Bu eser 1913'te önce *Tanîn* gazetesinde tefrika edilmiş[468], aynı yıl kitap olarak da yayımlanmıştır[469]. Şâirin *Kanbur* ismi verilen manzûm oyun dairesi içinde yer alan *İlhan,* kendisinden sonra gelen *Turhan, Tayflar Geçidi, Ruhlar* ve *Arzîler* isimli oyunların öncüsü niteliğindedir. *Kanbur* dairesi içindeki diğer oyunlar, bir anlamda *İlhan*'ın devamı özelliği gösterirler. *İlhan,* genel olarak İlhanlılar tarihinden mülhem bir oyundur ve Hâmid'in konusunu Türk tarihinden alan piyeslerinden birisidir[470]. Eserin Türkçülük akımının etkisini güçlü bir biçimde hissettirdiği bir dönemde yazıldığı söylense de[471] Türkçü edebiyatın hemen bütün özelliklerinin göz ardı edilmesi, onu bu çerçeveden oldukça uzaklaştırır. Eserde, Türk birliği kadar İslâm birliği de vurgulanırken Türk milletinin kazandığı ya da kazanacağı zaferlerden çok, iki aile arasındaki taht kavgaları söz konusu edilir. Oyunda birbirinden farklı aruz kalıpları kullanıldığı hâlde, hece ölçüsünün çok sınırlı olarak kullanılması[472] ve esere hâkim olan dil anlayışı da onu Türkçülük etkisinde gelişen edebiyattan uzaklaştıran unsurların başında gelir.

---

[468] *Tanîn* gazetesinin 1603-1646. sayıları ve 4 Mayıs 1329/17 Mayıs 1913-16 Haziran 1329/29 Haziran 1913 tarihleri arasında 39 tefrika hâlinde yayımlanır.

[469] Abdülhak Hâmid, **İlhan**, Tanîn Matbaası, İstanbul 1913. İnci Enginün, *İlhan'*ı da Hâmid'in diğer bütün oyunları gibi yeni harflere aktarmıştır. Bkz. **Abdülhak Hâmid Tarhan'ın Tiyatroları VI Kanbur (İlhan, Turhan, Tayflar Geçidi, Ruhlar, Arzîler)**, (Haz.: İnci ENGİNÜN), s.9-107. Metnimizdeki tüm alıntılar bu baskıdandır ve "Abdülhak Hâmid, **İlhan**" şeklinde gösterilecektir.

[470] İlhanlılar tarihi ile ilgili olarak bkz. Abdülkadir YUVALI, **İlhanlılar Tarihi: Kuruluş Devri,** Erciyes Üniversitesi Yayınları, Kayseri 1994. Gündüz Akıncı, *İlhan* piyesinin tarihten alınan gerçek bir olaya dayandığını iddia ederken (Gündüz AKINCI, **a.g.e.,** s.187), Ahmet Hamdi Tanpınar, piyesin tarihî bir niteliği olduğunu, ancak olayların birebir tarihî gerçeklik taşımadığını söyler: *"Söylemeye hâcet yok ki* İlhan *ile* Turhan*'ın tarihî çerçeve ile alâkası pek azdır. Ne Ebulgazi Bahadır Han bu cinsten zalim ve kan içici bir adamdır; ne de Bağdad ve Dilşad Hatun vardır.Bu, Hâmid'in* İbni Musa*'dan daha fazla tarihî hakikate tasarruf eden, doğrusu istenirse kendisine has hayalî ve korkunç bir rüyadır"* Ahmet Hamdi TANPINAR, **a.g.e.,** s.523. Eserin tarih bağlamında değerlendirmesi için bkz. Sema UĞURCAN, **Abdülhak Hâmid Tarhan'ın Eserlerinde Tarih,** Akademi Kitabevi, İzmir 2002, s.142-156.

[471] **Abdülhak Hâmid Tarhan'ın Tiyatroları VI Kanbur (İlhan, Turhan, Tayflar Geçidi, Ruhlar, Arzîler),** (Haz.: İnci ENGİNÜN), s.10.

[472] Abdülhak Hâmid, hâtıralarında hece ölçüsü kullandığından bahsetmezken aruzun farklı kalıplarını kullandığını söyler. (Bkz. **Abdülhak Hâmid'in Hâtıraları,** s.419.) Buna karşılık Gündüz Akıncı, eserin içinde dört sayfalık hece ölçüsüyle yazılmış bir bölüm olduğunu söyler. (Bkz. Gündüz AKINCI, **a.g.e.,** s.187.) Gerçekten de bizim esas aldığımız metindeki 90, 91 ve 92. sayfalarda hece ölçüsü kullanılmıştır. Bu kısımlar, oyunu şekil açısından incelediğimiz bölümde tahlil edilecektir.

Kimi araştırmacılar, Hâmid'in bu oyununun alegorik olarak değerlendirilebileceğini ileri sürerler[473]. Bunun temel nedenlerinden birisi, oyunun sarayda geçmesidir. Bu husus gerçekten de önemlidir. Bu tarz eserlerini çoklukla istibdat yıllarında yazan ve o yıllarda yayımlamaya çalışan Hâmid, söylemek istediklerini alegorik bir biçimde söylemeye çalışmış olmalıdır. Zaten onun manzûm oyunlarında, konularını sürekli tarihten, çoklukla da uzak tarihten seçmesi, zâlim bir hükümdar motifini muhakkak kullanması, yakın durduğu trajedi türünün bir gereği olduğu kadar, aynı zamanda açıkça söyleyemediklerini söylemenin farklı bir yolu olarak da değerlendirilmelidir.

Abdülhak Hâmid'in *İlhan* isimli manzûm oyununda, birden fazla vezin kullanılmış, farklı şahıslar farklı vezinlerde konuşturulmuştur. Hâmid'in vezin konusundaki bu farklı tutumu, onun dil anlayışına da uygundur. Oldukça ağır bir dil kullanan ve böylece eserinin sahnelenmesini iyice zorlaştıran Hâmid, birden fazla vezin kullanmak sûretiyle bu zorluğu artırmıştır. Kendisi de bu güçlüğü kabul eder: *"Eşhas-ı vak'ası mükâlemelerinde hallerine göre yahut münasip gördüğüm muhtelif vezinleri ihtiyar ettikleri için sair müellifatımdan farklı görünürler. Ve temsilleri çok güç olsa gerektir."*[474] Oyunda kullanılan vezinler ve kullanıldıkları yerler şöyle gösterilebilir:

Oyunun birinci faslında, Ebu Said Bahadır Han'la Emir Çoban'ın konuştukları bölümdeki Bahadır Han'a ait diyalogda kullanılan vezin, (Mef'ûlü/Fâ'ilâtün/Mefâ'ilü/Fâ'ilün)'dür:

"İlhân-ı â'zamım ki bu âlem memâlikim
- - ./ - . - ./. - - ./ - . –
Ben belki hem de âlem-i ervâha mâlikim"[475]
- - ./ - . - ./. - - ./ - . –
(Mef'ûlü/Fâ'ilâtün/Mefâ'ilü/Fâ'ilün)

[473] Bu konuda bkz. İhsan SÂFİ, **Mahpus Şarkısı,** Kutup Yıldızı Yayınları, İstanbul 2006, s.325-344.
[474] **Abdülhak Hâmid'in Hâtıraları,** s.419.
[475] Abdülhak Hâmid, **İlhan**, s.25.

Oyunun aynı faslının içinde ve yine Bahadır Han'a ait olan bir diyalog, Bahadır Han'ın aynı fasıldaki diğer diyaloglarından farklı bir aruz kalıbıyla yazılır:

"Gülgûn biliriz biz ol harâmı,

- - . /. - - (.) . - -

-hûnîn- demeden nedir merâmı?"[476]

- - . / . - (-)(.)/ . - -

(Mef'ûlü/Mefâ'îlü/Fe'ûlün)

*İlhan'*ın ikinci faslının birinci meclisindeki Emir Çoban'a ait diyalog, aruzun (Mef'ûlü/Mefâ'îlü/Mefâ'îlü/Fe'ûlün) kalıbıyladır:

"Varken o kadar çok odalıklar kucağında,

- - ./ . - - ./. - - ./ . - -

isterdi benim ırzımı yakmak ocağında."[477]

- - . / . - - ./ . - - ./. - -

(Mef'ûlü/Mefâ'îlü/Mefâ'îlü/Fe'ûlün)

Oyunun ikinci faslının beşinci meclisinde yer alan Emir-i Dımaşk'ın diyalogunda ise vezin, (Mefâ'îlün/ Mefâ'îlün/ Mefâ'îlün/ Mefâ'îlün)'dür:

"İşitmişken pederden bunca tevbîhât u tenbîhât,

. - - (-) /. - - - / . - - - /(.) - - -

tenebbüh kılmamışsın, şimdi nâdimsin fakat.. heyhat!"[478]

. - - - / . - - -/(-) /(.) - - / . - - -

(Mefâ'îlün/ Mefâ'îlün/ Mefâ'îlün/ Mefâ'îlün)

Oyunun dördüncü faslının birinci meclisinde yine Bahadır Han'a ait olan bir diyalog, Bahadır Han'ın önceki diyaloglarından farklı bir kalıpta, aruzun (Mef'ûlü/Fâ'ilâtü/Mefâ'ilü/Fâ'ilün) kalıbındadır:

---

[476] **a.g.e.,** s.28.
[477] **a.g.e.,** s.35.
[478] **a.g.e.,** s.42.

"Mîâd, emir, erişmede mîâd-ı iltifat.

- - ./ - . - . / . - - ./ - . –

Tâat veliyü'n-nimetedir ahsen-i sıfat"[479]

- - ./ - (.) (-) ./ . - - ./ (-) . –

(Mef'ûlü/Fâ'ilâtü/Mefâ'ilü/Fâ'ilün)

Yedinci faslın birinci meclisindeki Gıyaseddin'e ait diyalogda vezin, (Fe'ilâtün/Mefâ'ilün/Fe'ilün)'dür:

"Bu demek söndü anaların ocağı

. . - - / . (-). (-)/. . –

Melce-i vâpesin yerin kucağı"[480]

(.) . (-) -/ . - . - / . . –

(Fe'ilâtün/Mefâ'ilün/Fe'ilün)

Yukarıdaki örneklerden de anlaşılacağı üzere Hâmid, bu manzûm oyununda, aruz vezninin birden fazla kalıbını kullanmayı tercih eder. Bununla birlikte oyunun kısa bir bölümünde hece ölçüsü de kullanır. Kanbur ile etrafındaki hademe ve sâzendelerin yaklaşık üç sayfa süren konuşmalarında hece ölçüsünün duraksız 12'li şekli kullanılır:

"Pek mükrim görüyorum velinimeti

1 2 3 4 5 6 7 8 9 10 11 12

Elbet o ikramın vardır bir hikmeti"[481]

1 2 3 4 5 6 7 8 9 10 11 12

Bu kullanım, Kanbur ve etrafındakilerin konuşmaları ile sınırlıdır. Buradan da anlaşılır ki Hâmid, tarihî bir konuyu işlediği ve tarihî şahıslara yer verdiği bu oyununda, tarihî ve soylu diye nitelenebilecek kişileri aruz ölçüsüyle konuştururken, Kanbur ve etrafındaki sosyal tabakanın daha alt seviyesinde bulunan şahısları ise

[479] **a.g.e.,** s.66.
[480] **a.g.e.,** s.87.
[481] **a.g.e.,** s.90.

hece ölçüsüyle konuşturmayı tercih eder. Ancak bu durum, oyunun genelinde bu şekilde devam etmez. Kanbur da diğer bölümlerde aruz ölçüsüyle konuşmaya devam eder. (Zaten *Turhan*'da Kanbur'un da soylu olduğu anlaşılacaktır.) Hâmid'in kullandığı bu ölçü, onun ilk olarak *Nesteren'*de kullandığı ve diğer bazı oyunlarında da denediği yeni janrdır. Mısralarda duraklara dikkat etmez, sadece hece sayısının denkliği ile yetinir. Ancak oyunun genelinde aruz ölçüsünün kullanıldığı, birden fazla kalıba yer verilerek de yeni denemeler yapıldığı söylenebilir.

Hâmid, bu oyununda da mısraları farklı kişilerin konuşmalarıyla tamamlama yoluna gider:

"BAHADIR HAN-
Kimdir hanım?
BAĞDAD HATUN-
Emir-i Dımaşk'ın kızı.
BAHADIR HAN- (Kalbî) Aman!"[482]

Bunu yalnızca aruz ölçüsünü kullandığı bölümlerde değil, duraksız hece ile yazdığı bölümlerde de uygular:

"KANBUR-
Geleler, güleler, öleler.
ÇENİCİBAŞI-
Ya sabur!
SOFRACILARDAN BİRİ-
Mezeler! Bezeler!..
SOFRACIBAŞI-
Kafiye hoş fakat,"[483]

İlhan'da önemli bir şekil özelliği olarak, Hâmid'in diğer manzûm oyunlarına nispeten açıklama amaçlı mensûr kısımları daha fazla kullandığı görülür. Hemen

[482] **a.g.e.**, s.50.
[483] **a.g.e.,** s.90.

hemen her faslın ve meclisin başında, şahısların bulundukları mekânlar, mensûr olarak tanıtılmış, manzûm diyaloglar daha sonra başlatılmıştır. Ama mensûr olan kısımlar oyuna dâhil değildir. Bunlar genellikle parantez içinde yazılan açıklayıcı bölümlerdir. Kahramanların gördükleri rüyaların anlatıldığı bölümler de mensûr olarak yazılmıştır.

6.5.1. Özet

Genel olarak *İlhan'*da, *"İlhan-ı Â'zam"*[484] olan Ebu Said Bahadır Han ile Çoban ailesinin taht kavgaları hikâye edilir. Sultaniye şehrindeki İlhanlılar sarayında başlayan oyunun birinci faslında, Bahadır Han kendi büyüklüğünü anlatır ve saltanatını Cengiz Han, Hülagü gibi tarihin önemli hükümdarları ile karşılaştırır. Onlar gibi tüm dünyaya egemen olduğunu söyleyen Bahadır Han:

"Filhâl ben neyim bu hakikat değil ba'îd:
Şâh-ı cihan-penah Bahadır Ebu Saîd.
Tatar u Türk ü Fürs u Arab hep benim bugün;
Anlarca belki din ile mezheb benim bugün;
Hakan-ı Çin, Han-ı Buhara, Şeh-i Acem,
Sultan-ı Rûm, mâlik-i işret-serâ-yı Cem!"[485]

diyerek övünmesini sürdürür ve tüm oyun boyunca mücadele edeceği Emir Çoban'dan kızı Bağdad Hatun'u ister. Ancak Emir Çoban, Bahadır Han'ın bu övünmelerine karşılık, onun gıpta ile baktığı büyük hükümdarların da bir gün gelip öldüğünü söyler ve kızının Emir Hasan'ın zevcesi olduğunu belirterek bu isteği geri çevirir[486]. Bu sözler karşısında öfkelenen Bahadır Han, Bağdad Hatun'un kocası Emir Hasan'ı huzuruna çağırtır ve kendisine Tebriz Valiliği görevi vererek onu saraydan uzaklaştırır. Emir Hasan da bu görevi büyük bir mutlulukla kabul eder.

---

[484] **a.g.e.**, s.24.
[485] **a.g.e.,** s.26.
[486] Emir Çoban, Bahadır Han'ın gıpta ile baktığı hükümdarların da nihayet ölümlü insanlar olduğunu söylerken, Sultan Orhan'ın onlardan daha büyük bir hükümdar olduğunu da ekler. Bu ekleme, Hâmid'in döneminin önemli ideolojileri olan İslâmiyetçilik ve Osmanlıcılıkla olan ilgisine yorulur. Bkz. **Abdülhak Hâmid Tarhan'ın Tiyatroları VI Kanbur (İlhan, Turhan, Tayflar Geçidi, Ruhlar, Arzîler)**, (Haz.: İnci ENGİNÜN), s.12.

Bu faslın ikinci meclisinde, oyunun diğer bölümlerinde de görüleceği gibi, Bahadır Han'ın yanına kalabalık bir heyet gelir ve bir saz-söz meclisi kurulur. Burada, hânendeler tarafından üç kıt'alık bir şarkı da okunur. Bu kısım, oyun içindeki sınırlı raks ve şarkı unsurlarını barındırır.

Oyunun ikinci faslında, bir gece yarısı yatak odasında kendi içinde bir muhasebeye dalan Bahadır Han, üzerinde oturduğu tahtın kendisine babasından kaldığını, bu kaderin onu çok önceden beklediğini düşünür. Bu arada Emir Çoban da gecenin bir yarısında kendisiyle bir sohbet hâlindedir. Bahadır Han'ın emrinde o kadar odalık olmasına rağmen kendi namusuna göz diktiğini düşünür. Zaten siyâsî bir mücadele içinde olduğu Bahadır Han'a karşı olan öfkesi iyice perçinlenir ve onu zâlim bir hükümdar olarak tasvir eder. Oyunun bu faslında Emir Hasan da düşünce içerisindedir. O da üzerine aldığı yeni vazifeyi ve vali olarak bulunacağı bölgede yapacağı işleri düşünür. Erkekler bunları düşünürken kocası bir görevle saraydan uzaklaştırılan Bağdad Hatun da içinde bulunduğu durumu ve etrafındaki erkeklerin hâllerini gözden geçirir:

"Peder hulâsa bu yolda helâk olup gidiyor,
biraderânım anın mesleğinde meşkediyor;
kocam harîs-i terakki fakat denâetkâr;
Bahadır'ınsa değil zulmü kabil-i inkâr."[487]

Üçüncü mecliste kızı ve karısı ile söyleşen Emir Hasan, elli bin atlı ile görev yerine gittiğini, bu durumun yakınlarını üzmemesi gerektiğini söyler. Bu arada Emir Hasan'ı uğurlayanlar sevinç içerisinde bağırışlar; ancak Bağdad Hatun onların bu sevincine katılmaz, Bahadır Han'ın emrine uyarak giden kocasını da alçaklıkla suçlar:

" O şâh ise olacak sonra bunda katil-i âm,
Hasan dedikleri alçak da nâil-i in'âm!
Hevâ-yı câh ile terketti gitti aileyi"[488]

[487] Abdülhak Hâmid, **İlhan**, s.38.

Ancak oyunda daha sonra yaşanacaklar, Bağdad Hatun'un bu üzüntüsünün gerçek olmadığını ortaya koyacaktır. Kendisini çok güzel bulan Bağdad Hatun, olan bitene kayıtsız kalmaz ve ortalıkta dönen saray entrikalarına dâhil olarak bir gün mutlaka kendisinin güleceğini düşünür. Bu faslın altıncı meclisinde, Bağdad Hatun ile Emir Çoban'ın torunu olan Dilşad Hatun söyleşirler. Burada, Bahadır Han'la olan gönül ilişkisini gizlemeyen Bağdad Hatun, Bahadır Han'ın Dilşad Hatun'u görmesi durumunda ona tutulacağını ve onu tercih edeceğini düşünür ve bu düşüncesini Dilşad Hatun'a da söyler. Bu sırada Bahadır Han kadınların yanına gelir ve Dilşad Hatun'u görerek çok beğenir. Ancak Dilşad Hatun yanlarından ayrıldıktan sonra, kocasını valilik görevi ile saraydan uzaklaştırdığı Bağdad Hatun'u kendi dairesine davet eder ve ona iltifatta bulunur:

"Artık yeter bu nâliş-i hasret, bu sûz u sâz;
divan-ı şevketimde sen ol gayrı nağme-sâz.
(Yine latîfe tarzında)
Hakk-ı sarîhin olsun, evet, nâz ile niyâz.
Verdim, bütün bütün senin olsun o imtiyaz!
-Olsun senin- demem fakat evreng-i saltanat;
gülsün derim bu çehre-i bî-reng-i saltanat"[489]

Bağdad Hatun ise bu sözlere karşılık olarak kocası Emir Hasan'ın sâdık bir adam olduğunu, buna rağmen niçin böyle bir muamele gördüğünü sorar. Bağdad Hatun'un bu sorusuna:

"Sâdık fakat sadakatı meşrût-ı menfaat;
hâin olurdu azmine kılsam mümânaat.
Sevdâ-yı câh idi ana her yolda pîşvâ;
Etti o belki kıble-i nâmusu berhava.
Bir bendenin, ki olmaya asla hamiyyeti,
Nezdimde sâdık olsa da, yoktur meziyyeti!"[490]

---

[488] **a.g.e.,** s.45.
[489] **a.g.e.,** s.52.

diyerek cevap veren Bahadır Han, güçlü bir hükümdar olduğunu, istese kendisini de zorla alıkoyabileceğini söyler ve imâ yollu da olsa Bağdad Hatun'u tehdit etmekten geri durmaz.

Bu faslın sekizinci meclisinde mekân Horasan'dır. Bahadır Han'ın sarayından ayrılarak buraya gelen Emir Çoban, burada Hâfız-ı Şirâzî'nin yanındadır. Oyunun mânevî alanını temsil eden Hâfız-ı Şirâzî[491], Emir Çoban'a öğütler verir. Ona her zaman için sabırlı olmasını tavsiye eden şâir, uzun bir monolog hâlinde aktardığı düşüncelerinde Emir Çoban'a uyanık olmasını ve dünyada olup bitenleri takip etmesini tavsiye eder:

"Perhîz yeter, Mîr Çoban, terk-i sıyâm et.
Dünyada kıyamet kopuyor, sen de kıyam et!
Terketmeden evvel teni vâdi-i sükûta,
Rûhun tayeran etmeden melekûta;
Ya zâlimi katl eyle ya et nefsini kurban;
Tâ kahr-ı cihan etmeye şâhân-ı cihanbân!"[492]

Hâfız-ı Şirâzî, Emir Çoban'ın Bahadır Han'a karşı verdiği mücadeleyle yakından ilgilenir ve olayın ayrıntılarını ondan dinler. Çoban ile Bahadır Han'ın birbirlerini yenemeyeceklerini bir benzetmeyle ifade eder:

"HÂFIZ-I ŞÎRÂZÎ
İlhan ile Çoban olamaz galib ü mağlub;
timsah ile ejder gibi yek-diğere maklûb,
yek-diğerini bel' ile yeksân olur anlar!
EMİR ÇOBAN
Timsah ile ejder, o gün insan olur anlar!
HÂFIZ-I ŞÎRÂZÎ

---

[490] **a.g.e.,** s.52.
[491] **Abdülhak Hâmid Tarhan'ın Tiyatroları VI Kanbur (İlhan, Turhan, Tayflar Geçidi, Ruhlar, Arzîler),** (Haz.: İnci ENGİNÜN), s.11.
[492] Abdülhak Hâmid, **İlhan,** s.56.

Mülhem olarak söylüyorum bint-i anebden:
Yekdiğerini bel'ederek semt-i zenebden,
Nâbûd olacakdır, bil: O timsal ile ejder."[493]

Üçüncü fasıl, Emir Çoban'ın ordu karargâhında başlar. Fırtınalı bir havada Emir Çoban'ın askerleri güç ilerlemektedirler. Buna rağmen askerler, Emir Hasan'ın bulunduğu kaleye doğru harekete geçerler.

Dördüncü fasılda yine Sultaniye şehrine ve Bahadır Han'ın sarayına dönülür. Emir-i Dımaşk, sadrâzam olmuştur ve kendi kendine bir sohbet hâlindedir. Babası Emir Çoban ve kardeşlerinin Bahadır Han'a isyân etmeleri üzerine onlarla mücadele etmekle görevlendirilen Emir-i Dımaşk, içinde bulunduğu güç durumu şöyle tarif eder:

"Peder İlhan aleyhinde kıyam etmiş, benim ma'tûn;
Biraderler berabermiş, benim hâin! Benim mel'ûn!
Hasan mahsur imiş, etmiş bunu ihmalim istilzâm;
Anın imdâdına lâzımmış etmek mühmeli izâm!
O mühmel ben o mahsur âlemin ednâ-yı â'dâsı.
Muhasırsa peder, Çobanların dîrûzu, ferdâsı!
Müheyyâyım beni göndersin İlhan Çin ile Hind'e;
Fakat gitmem peder yahut biraderler aleyhinde.
Benim bahsetmeğe çok yoksa da hakkım hamiyyetten
Değildir sadr-ı azâmlık mukaddem âdemiyetten.
Müheyyâyım cezâ-yı katle, envâ'-ı mücâzâta;
Fakat sell-i silâh etmem beni icâd eden zâta!"[494]

Bahadır Han, bu güç görevden azlettiği Emir-i Dımaşk'tan kızı Dilşad Hatun'u ister. Ancak bu isteğine karşılık alamayınca bütün Çoban ailesi fertlerinin hâin olduğunu söyleyerek onları lânetler. Bahadır Han, amansız bir taht mücadelesi içinde olduğu Çoban ailesi yüzünden rahat edemediğini ifade ederken:

[493] **a.g.e.,** s.59-60.
[494] **a.g.e.,** s.66.

"Efradı hep de kâfir-i nimet bu âile!...
Sensiz de ber-taraf olur elbette gaile.
Sensiz de eşkıya edilir kahr u târmâr!
Hattâ değil cünûd u cüyûşumla bî-şümâr,
Ben kendi nefsime güvenip işlesem haram,
Bir anda zabt u feth olunur kal'a-ı merâm;
Muhtaç-ı himmeti değilim bunda kimsenin.
Azlinle iktifâ edemem gayrı ben senin;
Meydana çıkma bir daha, zındana gir, geber!"[495]

diyerek de Emir-i Dımaşk'a lânetler yağdırır. Saltanatın zor bir dünya olduğunu, onu elde ve sağlam tutayım derken insanın rahat bir uyku bile uyuyamadığını söyler:

"Sağlık hoş olmuyor hele dünyada uykusuz;
bir anı yok bu saltanatın bence korkusuz!
Âlemde kahirâne yok ettim neler neler;
Bir anda sâhirâne uyuttum ne fitneler!
Her şeb o nimeti ediyor herkes igtinâm;
Bir kendi şahsım olmuyor nâil-i menâm!
Bilmem nasıl muhafaza ettim bu sıhhati;
Rüyâda gördüğüm bir yok hâb-ı rahatı.
Şiddetle –ibtilâ-yı harem – bir o pâydâr;
İbka-yı zindegîye o olmakta hep medâr."[496]

İlhanlı Sarayı'ndaki Bağdad Hatun'un yatak odasında, Dilşad Hatun ile Bağdad Hatun konuşurlar. Bağdad Hatun, bütün Çoban ailesinin Bahadır Han tarafından yok edilmeye çalışıldığını haber verir. Bu arada yanlarına gelen Bahadır Han, Dilşad Hatun'un öfkesine tanık olur. Dilşad, bütün ailesinin yok edilmesine kayıtsız kalamaz. Gururlu bir insan gibi davranır ve atalarına ihanet içinde olmayacağını ifade ederek Bahadır Han'a yüz vermez.

[495] **a.g.e.,** s.68.
[496] **a.g.e.,** s.68.

*İlhan'*ın beşinci faslında, Emir Çoban ile Emir Hasan savaş meydanında ordularıyla birlikte savaş hâlindedirler. Emir Hasan, Emir Çoban'a hakaretler ettikten sonra, onun emrindeki orduya seslenir ve hepsinin Tatar olduğunu, dolayısıyla savaşmalarının yanlış olduğunu söyler. Adeta onları saf değiştirmeye davet eder. Bu arada Emir Çoban'ın tarafındaki bazı askerler, karşı tarafın güçlü olduğunu düşünerek Emir Hasan'ın saflarına katılmaya başlarlar.

Oyunun altıncı faslında, Emir Hasan ordusuna veba hastalığının bulaştığını öğrenir. Emir Çoban'ın ordusundaki çözülmeyle daha da güçlenen Emir Hasan ordusu, veba nedeniyle ciddî kayıplar vermeye başlar. Bunun üzerine Emir Hasan da Emir Çoban'la savaşarak iyi etmediğini, aynı ailenin iki mensubunu birbirine düşürerek ikisinden de kurtulmak isteyen Bahadır Han'ın oyununa geldiklerini anlar. Neticede iki ordu çarpışırken hastalıktan ve soğuktan kayıplar çoğalmış, bu işten sadece Bahadır Han kârlı çıkmıştır.

Oyunun yedinci faslında, mekân Kâbil'deki Emir Gıyaseddin'in sarayıdır. Gıyaseddin, İlhanlı hükümdarı Bahadır Han'a tâbi olmuş, doğrudan onun siyâsî nüfûzu altında olan bir sultandır. O da Bahadır Han'ı sevmez görünür ve onun zâlim bir hükümdar olduğunu söyler, ama onun kuvveti karşısında da boyun eğer.

Sekizinci fasılda, Emir Hasan, Rey şehri civarındaki ikâmetgâhında; Bahadır Han ise Sultaniye şehrindeki sarayındadır. İkisi de kendi kendilerine konuşurlar. O âna kadar devam eden mücadelenin kendilerince bir muhasebesini yaparlar. Emir Hasan, zevcesini Bahadır Han'a bıraktığı hâlde ona yaranamadığını anlar. Bahadır Han, onun Emir Çoban'ı öldürmemiş olmasını affetmez. Bu haberin dehşetini üzerinden atamaz. Emir Hasan, içinde bulunduğu durumdan selâmete çıkmak için bir yol kalmadığını düşünür ve intihar eder:

"Git Hasan, leşker-i mel'unu bırak bî-rehber,
kaçamazsın, o taraf Kaf ve bu cânib Hayber.
Azm-i maktel ne gerek bunda dururken makber?
Etmesin kelleni ra'şân-ı siyaset bu haber.

İntihar eylerek âlemi kıl zîr ü zeber.
Mevt-i kat'iye terakkubdan ise.. şimdi geber!"[497]

Emir Çoban ise Kâbil'de Gıyaseddin ve onun meclisinde bulunan Kanbur ile söyleşir; onlara Bahadır Han'ın ne kadar gaddar bir hükümdar olduğunu anlatır.

Oyunun dokuzuncu faslının başında, Gıyaseddin, Bahadır Han'a olan bağlılığının verdiği mecburiyetle ve daha önceden plânlanan bir oyun gereği Emir Çoban'a öldürüleceğini haber verir. Onu cellâtlara teslim ederek yanından ayrılır.

Sultaniye'de İlhanlılar sarayının dışında, Çoban ailesi üyelerinin cenazeleri kaldırılır. Bahadır Han gördüğü bu manzara karşısında oldukça memnundur; Allah'a şükreder. Bu manzarayı Bağdad Hatun'a da gösterir. Dilşad Hatun ise ortada yoktur. Oysa Bahadır Han, bu manzarayı onun da görmesini ister. Dilşad Hatun ise bir süre sonra, Çoban ailesinin ölen fertlerinin tabutu başında görünür. Burada, Abdülhak Hâmid'in *Târık yâhût Endülüs Fethi* isimli manzûm-mensûr piyesindeki İspanyol kızın sevgilisinin mezarı başında okuduğu şiire benzer bir tirat söyler[498] ve intikamlarını almak için yemin eder:

"Bu yerde sönmeğe inmiş nücûm-ı istikbal;
bu yerde münkalib olmuş avâlim-i ikbal!
Bu yerde yatmada erkân-ı dûde-i Çuban,
Kulûb-ı âlemi teshîr eden o mahbûbân!
Evet, vatan, size meftûn o nâzenîn mâder,
Bugün yarın olacak öyle bir yaman ejder
Ki bel'ü mahv edecek âsitân-ı bîdâdı!
(Biraz sonra)
Olur o yolda benim azmimim de imdadı.
O gün ki ettirilir zâlimîne terk-i silâh,
O gün bu şehre girer leşker-i salâh u felâh.
(Yine bir hareketten sonra)

[497] **a.g.e.,** s.95.
[498] *Târık* piyesindeki bu manzûme için bkz. **bu eser**, s.90-91.

Bu ihtilâl ile olduysanız da isz mağlub;
Fedâ-yı can kılarak halkı ettiniz meclûb.
Bunun neticesi diğer bir ihtilâl olacak
Ki pîşvâ-yı esasîsi sizsiniz ancak!
(Daha şiddetle)
Evet ziyarete geldim sizin makamınızı.
Emin olun, alırım bir gün intikamınızı,
Gerek dişimle o hûn-rîzi hurdahâş, gerek
Ciğer kanımda veya gözyaşımda garkederek."[499]

Hâmid'in *İlhan* isimli bu oyununun onuncu ve son faslında, saraydaki yatak odasında Dilşad Hatun'u bekleyen Bahadır Han, sarhoş bir hâlde yatağında sızmışken uyur ve o sırada yanına gelen Dilşad tarafından boğularak öldürülür. Böylelikle *İlhan,* Bahadır Han'ın ölümüyle sona erer.

6.5.2. Şahıslar Kadrosu

*İlhan'*da, İlhanlı hükümdarı Bahadır Han, onunla taht mücadelesi veren Çoban ailesinin lideri Emir Çoban, Emir Çoban'ın damadı Emir Hasan ile onun karısı Dilşad Hatun, Emir Çoban'ın büyük oğlu Emir-i Dımaşk ile onun kızı Dilşad Hatun, birinci derecede şahıslardır. Bunların dışında kalan Emir Çoban'ın diğer oğulları Mahmud ve Ziver Han'lar ile Sultan Gıyaseddin, şâir Hâfız-ı Şirâzî, Gıyaseddin'in sarayında bulunan Kanbur da oyundaki ikinci derecede şahıslardır.

Abdülhak Hâmid, *İlhan* hakkındaki düşüncelerini yazarken oyundaki şahıslar kadrosuna da değinir ve onları, *"Kimi müntehir, âşık-ı memat, âşık-ı adem, kimi katil, katil-i zî-ruh ve bî-ruh, katil-i kâinât, bedhah-ı în ü ân, münkir-i edebiyyet, hasm-ı uluhiyet, kiminin iç yüzü çirkin, dış yüzü güzel, kiminin iki yüzü da ya çirkin, yahut güzel. Münafık, müfteri, müstehzi, namuslu, namussuz, hakîm, filozof, şair, kimi serapa şefkat ve merhamet, kimi serapa şöhret ve ihtiras, elhasıl muhtelif mizac ve meşreplerde bir sürü efrad ve eşhas!"*[500] ifadeleriyle niteler.

[499] Abdülhak Hâmid, **İlhan,** s.103.
[500] **Abdülhak Hâmid'in Hâtıraları**, s.420.

Hâmid'in bu oyunu, onun tarihî nitelikli oyunlarından birisidir. Konusunu doğrudan doğruya tarihten ve birebir olarak aldığını ileri sürenler varsa da[501] Tanpınar'a göre oyunda tarihî çerçevenin dışına çıkılır ve esas olan Hâmid'in kurgusudur[502]. Oyunun başkahramanı olan Ebu Said Bahadır Han, Hâmid tarafından *"Tatarlar padişahı"* olarak nitelenir[503]. Oyunun içinde değişik unvanlarla anılan Ebu Said Bahadır Han, şahıslar kadrosunun tanıtıldığı *"esâmî-i eşhâs"* bölümünde, *"İlhan-ı A'zam: Ebu Said Bahdır Han"* olarak tanıtılıyorsa da[504] oyunun içinde daha çok Bahadır Han ve İlhan isimleriyle anılır. Ebu Said Bahadır Han, meşhur imparator Cengiz Han'ın torunu Hülagü tarafından kurulan ve daha çok İran yöresinde egemen olup güçlenen Moğol devletinin son hükümdarıdır[505]. Bahadır Han, oyunda da Cengiz ve Hülagü'nün soyundan gelmekle, onlar kadar güçlü olmakla övünür:

"Cengiz böyle derdi: Hülagû da öyle ya.
Ben de derim ki şimdi benimdir bu Asya."[506]

Bahadır Han'ın bu sözlerine karşılık Emir Çoban, Sultan Orhan'ı daha güçlü bir hükümdar olarak işaret eder ki oyunda, o dönemde Anadolu'da siyâsî birlik kurmaya çalışan Osmanoğulları ailesinin, nispeten daha güçlü olan diğer padişahlara yeğ tutulduğu anlaşılır. Tanpınar'ın da ifade ettiği gibi, oyunda Bahadır Han için kan içici bir hükümdar portresi çizilir. Taht mücadelesi verdiği Çoban ailesinin erkeklerini ortadan kaldırabilmek ve kadınlarına da sahip olabilmek adına her türlü hileye başvuran Bahadır Han, bu amaçla Emir Çoban'ı ortadan kaldırabilmek için onun yakınlarından yararlanmaya çalışır. Emir Hasan'ı bir orduyla kayınpederi Emir

---

[501] Gündüz AKINCI, **a.g.e.,** s.187.
[502] Ahmet Hamdi TANPINAR, **a.g.e.,** s.523.
[503] Abdülhak Hâmid, **a.g.e.,** s.24.
[504] **a.g.e.,** s.24.
[505] Ebu Said Bahadır Han, 1305 tarihinde doğmuş ve 1317 ile 1335 yılları arasında İlhanlı Devleti'ne hükmetmiş bir hükümdardır. Çocuk denecek yaşta tahta geçmekle birlikte, ülkeyi bir süre, desteğini gördüğü ve etkisinde kaldığı Emir Çoban'la birlikte idare etmiş ve onu ortadan kaldırdıktan sonra bağımsız ve güçlü bir şekilde İlhanlı Devleti'ni ölümüne kadar yönetmiştir. Bu konuda daha geniş bilgi için bkz. Abdülkadir YUVALI, "Ebû Said Bahadır Han", **TDV İslâm Ansiklopedisi, C.10,** TDV Yayınları, İstanbul 1994, s.218-219. İlhanlı hükümdarı Bahadır Han, hükümdarlığını ilân etmek ve perçinlemek adına, o dönemde saltanat simgesi hâlinde olan adına para bastırmayı da ihmâl etmemiştir. Bu konuda bkz. Haluk PERK-Hüsnü ÖZTÜRK, **İlhanlı Hükümdarı Ebu Said Bahadır Han Adına Kesilmiş Olan Candaroğulları Beyliği Sikke Definesi,** Türk Nümismatik Derneği Yayınları, İstanbul 2003.
[506] Abdülhak Hâmid, **a.g.e.,** s.25.

Çoban'ın üzerine yollar ve aynı sülâlenin iki ferdini birbirine kırdırmaya çalışır. Bu arada, Çoban ailesinin kadınlarını da ele geçirmek ister. Özellikle Bağdad Hatun'u kullanarak ailenin erkeklerini tek tek ortadan kaldırmayı hedefleyen Bahadır Han için önemli olan iktidardır. O, bu saltanatın kendisine atalarından kaldığını söylerken onu hiç kimseyle paylaşmak niyetinde değildir. Saltanatını korumak için her türlü hileye başvurduğu hâlde içi rahat etmeyen Bahadır Han, mutlak güç sahibi olan her insan gibi daima tedirgindir. Geceleri rahat uyuyamamaktan şikâyet eder. Yararlı işler yapan ve kendisinden önceki İlhanlı hükümdarlarına bağlılıkla hizmet etmiş bir sadrâzam olan Emir Çoban'ı ortadan kaldırmak ve ileride kendisine rakip olmasını önlemek isteyen Bahadır Han, bunun için oğlu Emir-i Dımaşk'ı da kullanmak ister ve sonunda kendisine tâbi olan Sultan Gıyaseddin marifetiyle onu öldürtmeyi başarır. Çoban ailesi erkeklerinin cenazeleri kaldırılırken son derece mutlu görünen Bahadır Han, oyunda son derece hilekâr, haris ve gaddar, dahası kan içici bir hükümdar olarak tarif edilir. Ancak sonu hiç de iyi olmaz. Oyunun sonunda, Çoban ailesinin tüm erkeklerinin ortadan kaldırıldığı ve rahat edeceği bir zamanda, Bahadır Han, Dilşad Hatun tarafından boğularak öldürülür.

Oyunda, Bahadır Han ile taht mücadelesi içinde olan Emir Çoban, İlhanlı Devleti'nin eski bir sadrâzamıdır. Oyunun genelinde olumlu bir karakter olarak çizilen Emir Çoban, Hâmid tarafından daha çok mağdur edilmiş biri olarak gösterilir. Kimseye bir kötülüğü dokunduğu görülmeyen Emir Çoban, İlhanlı sarayından ayrılmak zorunda kalınca oğlunu ve kızını orada bırakır ve üzerine yollanan damadı Emir Hasan'la mücadele eder. Emir Hasan'ın ordusunun daha güçlü olduğunu düşünen askerleri, karşı tarafa geçince gücü büsbütün azalan Emir Çoban, Kâbil'e, Gıyaseddin'in sarayına gider[507]. Burada bazı meclislere katılan ve Gıyaseddin ile görüşmeler yapan Emir Çoban, Bahadır Han'ın nüfûzu altında olan Gıyaseddin tarafından tuzağa düşürülür ve öldürülür. Oyunun sonunda cenazesi Çoban ailesinin diğer erkekleri ile birlikte kaldırılır.

Emir Çoban'ın gelini olan Bağdad Hatun, öteden beri Bahadır Han ile ilişki içinde olan bir kadındır. Kocası Emir Hasan'ın Bahadır Han tarafından saraydan

[507] Abdülkadir Yuvalı, Gıyaseddin'in Herat emiri olduğunu belirtir. Bkz. Abdülkadir YUVALI, **a.g.m.,** s.218.

uzaklaştırılmasına göz yumar. Emir Hasan, kendisine verilen bir görev nedeniyle saraydan uzaklaşmış gibi görünse de aslında amaç, Çoban ailesinin tüm fertlerinin saray dışına çıkarılması ve ortadan kaldırılmasıdır. Bağdad Hatun, bunları bildiği hâlde kocasının gidişine üzülüyor gibi görünür, ancak gerçekte üzülmez ve ona ortada dönen oyunları haber vermez. Kocasının ardından Bahadır Han'la olan ilişkisine rahatça devam eden Bağdad Hatun, her durumda kendisini düşünen, kendi iktidarı ve sağlığı için kocası dâhil tüm yakınlarını feda edebilecek ihtiras düşkünü bir kadındır. Bu anlamda kendisine benzemeyen Dilşad Hatun'dan da hoşlanmaz. Oyunun sonunda Dilşad Hatun'un Bahadır Han'ı öldürdüğünü görünce onun üzerine saldırır. Çünkü Bağdad Hatun, tüm geleceğini büyük ölçüde Bahadır Han'ın saltanatına bağlamıştır. Ahmet Hamdi Tanpınar, gerçekte Bağdad Hatun diye birisinin olmadığını söylüyorsa da gerçek bu yönde değildir[508]. Kişisel iktidarı uğruna en yakınlarını dahi yok etmeyi göze alabilen bir kadın olarak bilinen Bağdad Hatun üzerine yazılmış bir tiyatro oyunu da vardır[509].

Oyunun birinci derecedeki şahıslarından bir diğeri de Emir Hasan'dır. Emir Hasan, Bağdad Hatun'un kocası, Emir Çoban'ın da damadıdır. Bahadır Han'a yakın olarak görülse de Çoban ailesinin bir ferdi olarak ortadan kaldırılmak istenen kişilerden biridir. Kendisi de karısı Bağdad Hatun'un Bahadır Han'la olan ilişkisini tahmin edebileceği hâlde, verilen görevi kabul eder ve karısını sarayda bırakarak savaşa gider. Daha sonra, bu hareketi ile bile Bahadır Han'a yaranamadığını düşünen Emir Hasan, Emir Çoban'ın ordusuyla ciddî bir mücadele içine girer. Emir Çoban'ın ordusunun büyük kayıplar vermesi ve dağılmasına rağmen, zaferini ilân edemeyen Emir Hasan'ın ordusu veba hastalığından kırılmaya başlar. Yaptığı hatanın farkına varan Emir Hasan, karısından ve saraydan çok uzakta olduğunu, kendi ailesinden olan bir erkeğin ordusuyla savaştığını, veba gibi bir hastalıkla mücadele ettiğini düşünür ve Bahadır Han'ın oyununa geldiğini anlar. Artık kendisi için yapılacak çok fazla bir şey kalmadığını görerek intihar eder. Emir Hasan da karısı Bağdad Hatun

[508] Bağdad Hatun, İlhanlı hükümdarı Bahadır Han'ın tarihte iz bırakmış eşlerinden biridir. Kocası Emir Hasan'dan boşanıp Bahadır Han'la evlenen Bağdad Hatun'un, bir süre sonra Bahadır Han'ın Dilşad Hatun'la evlenmesini hazmedemediği ve sonunda kocasını zehirleyerek öldürdüğüne dâir yaygın bir kanı bulunur. Bu konu hakkında bkz. Enver KONUKÇU, "Bağdat Hatun", **TDV İslâm Ansiklopedisi, C.4**., TDV Yayınları, İstanbul 1991, s.444.

[509] Güngör DİLMEN, **Toplu Oyunları 2/Kadın Oyunları/Kurban/Bağdat Hatun/Aşkımız Aksaray'ın En Büyük Yangını,** Mitos Boyut Yayınları, İstanbul 1996.

gibi muhteris birisidir. Çıkarları için en yakınlarıyla bile çatışmaktan kendisini kurtaramayan Emir Hasan, karısının başka bir erkekle ilişkisi olmasına bile göz yumacak bir hâldedir. Yaptığı hatanın geç de olsa farkına varan Emir Hasan'ın intiharı, yine de klâsik trajedilerdeki asil intiharlarla bir tutulamaz.

Abdülhak Hâmid'in *İlhan* oyununda, klâsik trajedilere en fazla yakınlık gösteren şahıs, Dilşad Hatun'dur. Emir Çoban'ın torunu, Emir-i Dımaşk'ın kızı olan Dilşad Hatun, oyunun başından sonuna kadar asaletini muhafaza eder. Bahadır Han kendisine ilgi gösterdiği hâlde, ona karşılık vermeyen Dilşad Hatun, Bağdad Hatun'un Bahadır Han'la olan ilişkisini de oyun boyunca kıyasıya eleştirir. Dilşad Hatun'u klâsik trajedilerdeki kahramanlara benzeten en önemli özellik ise oyunun sonunda ortaya çıkar. Oyunun sonunda Çoban ailesinin cenazelerinin başında görülen Dilşad Hatun, intikam yemini eder. Kendisini odasında sarhoş bir hâlde bekleyen Bahadır Han'ın yanına yavaşça sokulur ve onu boğarak öldürür. Böylece ailesinin intikamını almış olur. Oyunda asâlet ve gururu temsil eden Dilşad Hatun, Hâmid'in klâsik trajediye en yakın kahramanlarından biridir.

Oyunun ikinci derecedeki şahısları ise, Sultan Gıyaseddin, şâir Hâfız-ı Şirâzî, ve Gıyaseddin'in sarayında bulunan Kanbur'dur. Sultan Gıyaseddin, Kâbil şehrinde bulunan ve Bahadır Han'ın hâkimiyetini kabul etmiş bir sultandır. Kendisinin yanında bulunan Emir Çoban'a başlangıçta yakınlık gösterse de Bahadır Han'la işbirliği yapar ve onu öldürtür. Böylelikle Çoban ailesinin liderinin ortadan kaldırılmasında önemli bir etkisi olur[510].

Kanbur, Gıyaseddin'in meclisinde bulunan bir saray soytarısı olarak göze çarpar. *İlhan'*ın devamı niteliğinde olan *Turhan* piyesinde de bulunacak olan Kanbur'un, aslında Bahadır Han'ın bir kardeşi olduğu anlaşılacaktır[511]. Daha sonra Dilşad Hatun'la evlenecek olan Kanbur, oyunda Hâmid'in kendisini temsil eder ve onun görüşlerinin sözcülüğünü yapar. Kanbur'un Hâmid'in *İlhan, Turhan, Tayflar Geçidi, Ruhlar* ve *Arzîler* isimli oyunlarının tamamında yer alması dolayısıyla bu oyunların hepsine birden *Kanbur* denmiştir.

[510] Gıyaseddin, bu ihanetinin bedelini *Turhan'*da canıyla ödeyecektir. Bkz. bu eser, s. 222.
[511] **Abdülhak Hâmid Tarhan'ın Tiyatroları VI Kanbur (İlhan, Turhan, Tayflar Geçidi, Ruhlar, Arzîler)**, (Haz.: İnci ENGİNÜN), s.12.

Oyundaki mânevî alan ise daha çok meşhur şâir Hâfız-ı Şirâzî tarafından temsil edilir[512]. İran'ın Şiraz şehrinde doğmuş ve büyük üne kavuşmuş olan Hâfız-ı Şirâzî, Hâmid'in bu oyununun ikinci faslının sekizinci meclisinde, Horasan'daki ikâmetgâhında Emir Çoban ile sohbet hâlindedir. Ona bazı öğütler verir. Sohbet ettikleri sırada odada, Emir Çoban'ın görmediği ama Hâfız-ı Şirâzî'ye görünen bazı ruhlar da vardır. Buradan da anlaşılmaktadır ki oyunda şâire ruhânî bir anlam yüklenir. Bu oyunda fazla rolü olmayan ve bir saray soytarısı olması nedeniyle dikkate alınmayan Kanbur, *Turhan* piyesinde başkişi olmakla birlikte, aslında saray soyundan geldiği gerçeğini de açıklar.

6.5.3. Zaman ve Mekân

Hâmid'in konusunu tarihten alan *İlhan* oyunu, İlhanlılar dönemini anlattığına göre, oyundaki tarihî zamanın 13. yüzyıl sonları ile 14. yüzyıl başları olduğu ifade edilebilir. Oyunun tamamında buna yönelik herhangi bir kayda rastlanmasa da oyun şahıslarının ağırlıklı olarak tarihî kişiler olması ve onların yaşadıkları devir, bize bu saptamayı yapma imkânı verir. Ayrıca ataları Cengiz Han ve Hülagü ile övünen Bahadır Han'a Sultan Orhan'ın daha büyük bir hükümdar olduğu düşüncesiyle karşılık veren Emir Çoban, bir anlamda oyunun Anadolu beyliklerinin son dönemlerinde, diğer bir deyişle Osmanlı Devleti'nin Anadolu'da yavaş yavaş kendisini göstermeye başladığı kuruluş devrinde ortaya koyar[513]. Hâmid, bu oyununu Meşrûtiyet Devri Türk Edebiyatı döneminde, yani 1908'den sonra yayımlar. 1908'den sonra yayımlanan eserlerde öne çıkan siyâsî fikir Türkçülüktür. Hâmid'in, Türkçülük fikrinin tesirini ciddî biçimde gösterdiği bir dönemde yazdığı bu oyununda, tarihin bu devrini seçmiş olması önemlidir. Anadolu'da Beylikler devrinin yaşandığı ve Osmanlı Devleti'nin daha yeni yeni kendisini gösterdiği bir dönemde, Bahadır Han'a ve onun atalarına karşı Sultan Orhan'ı, dolayısıyla Osmanlı ailesini öne sürmesi, oyunda sadece Türkçülük değil, Osmanlıcılık fikrinin de yer bulduğuna

[512] Hâfız-ı Şirâzî, İran'ın önde gelen lirik şâirlerinden biridir. Şâirin hayatı ile ilgili ayrıntılı bilgi için bkz. Tahsin YAZICI, "Hâfız-ı Şîrâzî", **TDV İslâm Ansiklopedisi, C.15**, TDV Yayınları, İstanbul 1997, s.103-106. Hâfız-ı Şirâzî'nin şiirlerini Türkçede Abdülbaki Gölpınarlı yayımlamıştır. Bkz. Abdülbaki GÖLPINARLI, **Hafız Divanı,** Millî Eğitim Bakanlığı Yayınları, İstanbul 1992.

[513] Necdet Sakaoğlu, Sultan Orhan'ın doğum tarihini, farklı tarihlerin varlığına işaret etmekle birlikte, 13. yüzyıl sonları olarak zikreder. Emir Çoban'ın hayranlıkla yâd ettiği bu padişah, 1281 ile 1362 yılları arasında yaşamıştır. Bkz. Necdet SAKAOĞLU, **Bu Mülkün Sultanları**, Oğlak Bilimsel Kitaplar, İstanbul 2000, s.33.

bir işarettir. Hâmid, oyunu için seçtiği zamanla da bir düşünceyi öne çıkarmak istemiş gibidir. Oyundaki tarihî zaman böyle olmakla birlikte, olayların eser içerisinde ne kadar zamanda cereyan ettiğine dâir bir kayıt yoktur. Ancak o günün şartları düşünüldüğünde, bir şehirden başka bir şehre gitme, hareket eden orduların karşılaşmaları ve savaşmaları, en azından aylarca sürecek olaylardır.

Oyunda mekânlar farklılık göstermekle birlikte, olaylar daha çok İlhanlı Devleti'nin başşehri olan Sultaniye'deki İlhanlı sarayında geçer. Sultaniye bugün İran sınırları içinde kalan bir şehirdir ve *İlhan'*ın başlıca açık mekânlarından birisidir. Oyunun başkahramanı Bahadır Han, Sultaniye'deki sarayda yaşar. Sahip olmak istediği kadınlar Bağdad Hatun ve Dilşad Hatun da daha çok bu sarayda bulunurlar. Bu noktada Sultaniye'deki İlhanlı Sarayı'nın önemli bir kapalı mekân olduğu görülür. Bu arada Emir Çoban ile Emir Hasan'ın da Sultaniye şehrinde birer ikâmetgâhları vardır. Oyunda ruhânî bir görev üstlendiğini ifade ettiğimiz Hâfız-ı Şirâzî de Horasan'daki evinde yaşar. Emir Çoban, onu ziyaret etmek için Horasan'a gider.

Birbirleriyle savaşmak zorunda kalan Emir Çoban ile Emir Hasan, bugün İran sınırları içinde kalan Rey şehrinde karşılaşırlar. Emir Çoban da ordusunu bu şehirde toplar. Emir Hasan'ın ordusuna yenilen, ancak ölmekten kurtulan Emir Çoban, bugün Afganistan'ın başşehri olan Kâbil'deki Sulan Gıyaseddin'in sarayına gelir. Ancak burada Gıyaseddin'in ihanetine uğrar ve öldürülür. Sonuç olarak, oyundaki açık mekânlar, Sultaniye, Horasan, Rey ve Kâbil şehirleridir. Bu şehirlerin tamamı İran ve Afganistan coğrafyası içindedir.

Oyunda kapalı mekân olarak da saray içindeki odalar, özellikle de kahramanların yatak odaları söz konusu edilir. Bahadır Han, Emir Çoban, Bağdad Hatun gibi kahramanlar oyunun muhtelif yerlerinde kendi kendilerine konuşurlarken, daha çok özel ikâmetgâhlarındaki yatak odalarında bulunurlar. Oyunun içinde kurulan saz ve söz meclisleri de Sultaniye'deki İlhanlı ve Kâbil'deki Gıyaseddin saraylarının büyük salonlarında toplanır. Bahadır Han ise Dilşad Hatun tarafından sarayındaki yatak odasına öldürülür.

6.5.4. Dil ve Üslûp

Abdülhak Hâmid'in hemen tüm oyunlarında ve tabiî ki manzûm tiyatro oyunlarında da görülen dil sorunu, *İlhan'*da da kendisini gösterir. Ancak bu oyunda, Hâmid'in bazı oyunlarına göre, meselâ daha önce yazılmış olan *Liberte'*ye göre oldukça ağır bir dil kullanılır. Hâmid'in kendisi de eserinin dilinin ağır olduğunun farkındadır ve bu durumu *"*İlhan *ile* Turhan*'da ihtimal ki birçok garip lugatlere tesadüf olunur. Ve garip lugatlar hiç bir zamanda çekilmez. Fakat yine* İlhan *ve* Turhan'*da bir takım cümleler, tabirler mevcuttur ki Şinasi mekteb-i edebî mensuplarınca levâzım-ı belâgatten ma'dud ise de bugünkü edebiyatçılarımız nazarında müstaskal-i metruk addolunuyor."*[514] diyerek ifade eder. Ancak yine de dilediği gibi davranan Hâmid, eserinde anlaşılmaz birçok cümleye ve tamlamaya yer vermiştir. Onun bu tavrını Türkçülük akımının temel ilkeleriyle bağdaştıramayanlar da vardır[515]. Zaten Abdülhak Hâmid'in dilde sâdeleşme fikrine yakın olduğunu söylemek mümkün değildir. Ancak Hâmid de dil konusunda hangi tarafta olduğunu açıkça belirtmez; bu konuda oldukça belirsiz bir biçimde konuşmayı tercih eder: *"Hangi taraf haklıdır bilemem, bilsem de söylemek istemem."*[516]

Hâmid'in *İlhan'*da çok ağır bir dil kullanması, oyun kahramanlarını tarihî şahsiyetler arasından seçmesinden de ileri gelebilir. Klâsik trajedilerdeki gibi tarihî şahsiyetleri oyunlarına konu edinen Hâmid, onların asâletine uygun bir dil kullanımını tercih etmiş olabileceği gibi, oyunun geçtiği düşünülen 14. yüzyıldaki Eski Anadolu Türkçesinin özellikleri de oyundaki dil anlayışına yansımaz. Hâmid, kendine has kelime hazinesini bu oyunda da bütün ağırlığıyla kullanır.

Hâmid'in *İlhan*'da kullandığı dil, üslûbunu da belirler. Onun manzûm oyunlarının sahneye uygun olup olmadığı konusunun tartışıldığını daha önce ifade

---

[514] **Abdülhak Hâmid'in Hâtıraları,** s.420.

[515] **Abdülhak Hâmid Tarhan'ın Tiyatroları VI Kanbur (İlhan, Turhan, Tayflar Geçidi, Ruhlar, Arzîler),** (Haz.: İnci ENGİNÜN), s.13.

[516] **Abdülhak Hâmid'in Hâtıraları,** s.420. Hâmid, dil konusundaki düşüncelerini Ali Ekrem'e yazdığı bir mektupta da açıklar. Ancak dil tartışmalarında hangi tarafta olduğu konusunda belirgin bir şey söylemez. Sadece güzel yazılan şeyleri beğendiğini, bunun dışındaki tartışmalarla ilgilenmediğini ifade eder. Ali Ekrem, mektuba *Lisân-ı Osmânî* isimli kitabının baş tarafında yer verir. Bkz. Ali Ekrem, **Lisân-ı Osmânî**, Zarafet Matbaası, İstanbul 1332, s.4-5. Bu mektubun bir değerlendirmesi için bkz. Hasan KOLCU - Gürkan YAVAŞ, **Türkçenin Şiiri/Türk Edebiyatında Türkçe Üzerine Şiirler,** Aydın Kitabevi, Ankara 2006, s.64-65.

etmiştik. Bu tartışmanın önemli unsurlarından birisi de Hâmid'in kullandığı dildir. Bu oyununda da kullandığı ağır dil, eseri güç anlaşılır bir hâle soktuğu gibi, üslûbunu da olumsuz yönde etkiler. Ahmet Hamdi Tanpınar, her ne kadar *İlhan'*ı Hâmid'in en başarılı oyunlarından kabul etse de bunu daha çok eserin kurgusu için ifade eder. Hâmid'in oyunda, birçok farklı insanı çetin ve girift bir olay örgüsünün içine başarılı bir biçimde dâhil ettiğini ifade ederken diğer taraftan oyunun ağzına kadar mânâ ile yüklü olduğunu ve manzûmeler arasında tek bir mısraın dahi güzel olarak nitelenemeyeceğini söyler[517]. Hâmid'in *İlhan'*ı bir tiyatro oyunu olarak değil de bir bale veya opera eseri olarak düşündüğünü iddia edenler de vardır[518]. Hâmid'in bu oyununun içinde az da olsa raks ve şarkı bölümleri bulunur. Bahadır Han ile Sultan Gıyaseddin'in saraylarında toplanan meclislerde saz ve söz eğlenceleri düzenlendiği ve bazı şarkılar okunduğu görülür[519]. Oyunun geneli için bir üslûp değerlendirmesi yapmak gerekirse, oyunda kullanılan ağır Osmanlıcanın üslûbu da etkilediği, dolayısıyla oyunu hem okunur hem de oynanır olmaktan uzaklaştırdığı söylenebilir. Bunun yanı sıra oyunda hemen her karakterin farklı vezinlerde konuşturulması da oyunun sahnelenmesi açısından bir güçlük yaratır. Birbirinden farklı, uzun ya da kısa vezinler aynı fasıl içinde kullanılır ve bu da oyunun üslûbu açısından bir sıkıntı nedenidir.

Hâmid'in *İlhan* isimli bu oyunu oldukça hacimlidir. On fasıldan oluşan bu oyunun içinde oldukça fazla sayıda meclisler bulunur. Ayrıca bazı karakterlere ait sayfalar boyunca devam eden ve ağır bir dili olan tiratlar da oyunun sahnelenmesi açısından sıkıntı yaratacak unsurlar arasındadır.

6.5.5. Değerlendirme

İlhan, konusunu tarihten ve tarihte yaşamış ünlü insanların hayatlarından alması dolayısıyla klâsik trajedilere benzerlik gösterir. Oyunda Bahadır Han, Emir Çoban gibi tarihte yaşamış ve şöhretleri hâlâ bilinen ünlü hükümdar ve askerlerin hayatlarının bir bölümü hikâye edilir. Oyunda genel çerçeve tarihî olmakla birlikte,

[517] Ahmet Hamdi TANPINAR, **a.g.e.,** s.521.
[518] **Abdülhak Hâmid Tarhan'ın Tiyatroları VI Kanbur (İlhan, Turhan, Tayflar Geçidi, Ruhlar, Arzîler),** (Haz.: İnci ENGİNÜN), s.21.
[519] Oyunun birinci faslının son meclisinde, Bahadır Han'ın sarayında hânendeler üç tane dörtlükten oluşan bir şarkı okurlar. Abdülhak Hâmid, **İlhan**, s.32.

yazarın kurgusu da önem kazanmıştır. Okuyan ve izleyenlerde derin acıma ve merhamet hisleri uyandırmayı amaç edinen klâsik trajedilerde olduğu gibi, *İlhan'*da da Emir Çoban, daha ziyâde savunmasız ve iyilik timsâli bir karakter olarak çizilmiş ve Bahadır Han'ın gaddarlığı karşısında kendisine merhamet duyulmasına neden olunmuştur. Oyundaki zıtlık, Bahadır Han'ın zâlimliği ile Emir Çoban'ın savunmasızlığı üzerinde kurgulanmıştır.

Bu manzûm oyunun tarihî nitelikli bir eser olduğunu yukarıda da belirtmiştik. Konusunu Türk tarihinden alan bu manzûm piyesin tarihî motiflerinin başında, *"Tatarların Müslümanlığı kabulleri, Tatarlar ile Osmanlı Türkleri arasındaki fark, bir hanedanın ve devletin sona erişi gibi meseleler"* gelir[520]. Her ne kadar Tanpınar, eserin tarihî gerçeklerle bağlantısını zayıf görse de oyunda yer alan bu tarihî unsurların zaman zaman şâirin kurgusuyla harmanlanarak söz konusu edildiği de açıktır.

Klâsik trajedilerde yoğun olarak kendisini gösteren ölüm ve intihar unsuru, bu oyunda da vardır. Ancak bazı farklılıklar gösterir. Emir Hasan, Emir Çoban'la yaptığı askerî mücadeleyi büyük ölçüde kazandığı hâlde, içinde bulunduğu durumdan memnun değildir. Kendi ailesinden birisiyle mücadele etmiştir, ordusu veba hastalığı ile boğuşmaktadır ve karısı Bahadır Han'la birliktedir. İhtirasları uğruna her şeyi göze alan, karısı Bağdad Hatun'un Bahadır Han'la birlikte olmasını dahi hazmedebilen Emir Hasan, daha sonra yaptıklarından pişman olup intihar etse de onun ölümünü asil bir intihar olarak nitelemek mümkün olmaz. Emir Hasan'ın intiharı asâletten çok pişmanlık ve çaresizliğe dayanır.

Klâsik trajedilerin sonunda yaşanan ölüm, *İlhan'*da da vardır[521]. Romantik edebiyatta da kendisini gösteren kötülerin cezalandırılması motifi, Bahadır Han üzerinden *İlhan'*da da işlenir. Ailesinin intikamını alan Dilşad Hatun, Bahadır Han'ı öldürür. Trajedi için gerekli olan ölüm, oyunun sonunda yaşanmıştır. Suçsuz olan Emir Çoban'ın ölümü de trajik havayı güçlendirici bir unsurdur. Bahadır Han'ı

[520] Sema UĞURCAN, **a.g.e.,** s.142-143.
[521] Ahmet Hamdi Tanpınar da eserin bu özelliğinin üzerinde dikkatle durur: *"Zannederim ki* İlhan *ve* Turhan *iyi yazılmış olsalardı, şu iki bariz tema etrafında toplanmış olurlardı: 'Aşk' ve 'Ölüm'. (...) Bu iki piyeste mutlak surette ölüm muzafferdir. Ondan başka bir şey yoktur."* Bkz. Ahmet Hamdi TANPINAR, **a.g.e.,** s.523.

öldüren Dilşad Hatun'un, oyundaki asâletin yegâne temsilcisi olduğu söylenebilir. Oyunda gururu ile hareket eden ve şerefini ayaklar altına aldırmayan Dilşad Hatun, klâsik trajedilere en fazla yakın duran karakter olarak dikkat çeker.

*İlhan'*da, Hâfız-ı Şirâzî'nin varlığı da önemlidir. Hâmid'in *Eşber* piyesinde, başarılı komutan İskender'in yanında bulunan Aristo'ya benzetilebilecek Hâfız-ı Şirâzî de oyunda Emir Çoban'a bazı öğütlerde bulunur.

Bütün bu özellikleri ile beraber *İlhan,* Abdülhak Hâmid'in Meşrûtiyet Devri Türk Edebiyatında yazdığı önemli manzûm oyunlardan birisidir. O, dilinin ağırlığına ve üslûbu ile tekniğinin birçok kusuruna rağmen, karakterleri ve konusu itibarıyla klâsik trajedilere benzerlik gösteren bir Türk trajedi eseridir. Aynı zamanda kendisinden sonra yazılan dört ayrı manzûm tiyatro oyununa, *Turhan, Tayflar Geçidi, Ruhlar* ve *Arzîler'*e öncülük ve kaynaklık etmesi bakımından ayrıca önemli bir eserdir.

6.6. *Liberte*

Abdülhak Hâmid'in *Liberte* isimli oyunu, Meşrûtiyet Devri Türk Edebiyatı yıllarında, 1913 tarihinde *Türk Yurdu* dergisinde tefrika hâlinde yayımlanır[522]. Oyunun kapağında bitiş tarihi olarak 15 Nisan 1293 kaydı olduğuna ve *Türk Yurdu'*nda 1329 (1913) tarihinde yayımlandığına göre *Liberte,* yayımlanabilmek için 36 yıl beklemiş demektir. Abdülhak Hâmid, 18 Şubat 1913 tarihli bir *"iltifatnâme-i tilmiz-nüvâzânede"*, eserini *"Midhat Paşa'nın İstanbul'dan Avrupa'ya teb'îdini müteakıp"* yazdığını ifade ettiğine[523] ve Midhat Paşa da 5 Şubat 1877 tarihinde görevinden azledilip yurt dışına sürgüne gönderildiğine göre[524] *Liberte,* en erken 1877 yılı içinde yazılmış olmalıdır.

Oyunun bu kadar uzun süre yayımlanmadan beklemesinin nedeni de 1908'e kadar devam eden Sultan Abdülhamid iktidarıdır. Çünkü o dönemde, *"Sultan Abdülhamîd Han-ı sâninin muvacehe-i gayzında bir eser, bir sahife, bir ibare değil, bir söz, bir fikir, bir tahayyül bile yükselemezdi."*[525] Bu nedenle *Liberte*, *"delâlet ettiği mânâ gibi pek uzun müddet mahbus-ı istibdâd kalmıştı."*[526] Abdülhak Hâmid de hâtıralarında eseri Paris'te iken yazdığını, ancak İstanbul'a dönünce onu uzun bir süre gizlemek zorunda kaldığını itiraf eder[527].

Abdülhak Hâmid'in bu oyununun en önemli özelliği alegorik olmasıdır. Alegori, *"bir düşünceyi, bir davranışı ya da eylemi, daha kolay kavratabilmek için onu, yerini tutabilecek simgelerle, simgesel sözlerle, benzetmelerle göz önünde canlandırma"* demektir[528]. *Liberte'*de de Hâmid, Liberte isimli genç kızın ve diğer kahramanların isimlerini alegorik birer öğe olarak kullanıp istibdat, milliyet,

---

[522] *Türk Yurdu* dergisinin C.IV, S.13, 1 Nisan 1329-C.V, S.9, 10 Kânunuevvel 1329 tarihleri arasında tefrika edilir. Eserin yeni harflerle baskısı için bkz. Abdülhak Hâmid TARHAN, **Tiyatroları I Sabr ü Sebat/İçli Kız/Liberte/Yâdigâr-ı Harb** (Haz.: İnci ENGİNÜN), Dergâh Yayınları, İstanbul 1998, s.199-270. (Metin içindeki alıntılar bu baskıdan yapılacaktır ve "Abdülhak Hâmid, **Liberte"** şeklinde gösterilecektir.)

[523] Süleyman Nazif, "Liberte Hakkında Birkaç Söz", Türk Yurdu, C.2/3, 4 Nisan 1329, s.385.

[524] Gökhan ÇETİNSAYA-Şit Tufan BUZPINAR, "Midhat Paşa", **TDV İslâm Ansiklopedisi, C.30,** TDV Yayınları, İstanbul 2005, s.9.

[525] Süleyman Nazif, **a.g.m.,** s.385.

[526] **a.g.m.,** s.385.

[527] **Abdülhak Hâmid'in Hâtıraları,** s.415.

[528] Ali PÜSKÜLLÜOĞLU, **Türkçedeki Yabancı Sözcükler Sözlüğü,** Arkadaş Yayınevi, Ankara 2003, s.31.

meşrûtiyet gibi kavramları anlatmaya çalışır. Süleyman Nazif de *Liberte* ile ilgili yazısında, oyundaki şahısların, isimlerinden dolayı, birer *"fikr-i isti'ârî"* olduğunu ifade eder[529]. *"Bir kelime yerine herhangi bir bakımdan kendisine benzerliği bulunan başka bir kelime kullanma şeklindeki"*[530] bir edebî sanat olarak bildiğimiz istiâre, bu oyunda da kendisini gösterir. Açıkça ifade edilmesi o dönemde ciddî sıkıntılara neden olabilecek liberte (hürriyet), nasyon (millet), liberal (yenilikçi) gibi kavramlar, oyunda birer şahıs ismi olarak gösterilir[531].

Ahmet Hamdi Tanpınar'a göre *"Midhat Paşa v*e *Abdülhamid macerası için yazılan"* ve *"hayattan mücerrede doğru bir tercüme"* olan *Liberte,* Hâmid'in özgün oyunlarından biri değildir. Ona göre Hâmid'in bu oyununun konusu Corneille'in *Polyeucte'*una çokça benzer[532].

Her ne kadar Süleyman Nazif, *Liberte'*nin *"dört fasıllık bir tiyatro kitab-ı güzîni"* olduğunu söylüyorsa da esasen oyun, üç fasıllık bir manzûm faciadır. Abdülhak Hâmid, manzûm tiyatro oyunlarının önemli bir kısmında aruz ölçüsünü kullanırken bazılarında ise bizzat oluşturmaya çalıştığı yeni "janr"ını dener. Durak kullanmaksızın ve sadece mısralardaki hece sayılarının denkliğine dikkat edilerek oluşturulan bu janr, Hâmid tarafından *Liberte'*de de kullanılır. O, aynı zamanda eserin kapağında *"mukaffâ bir facia"* ifadesini kullanarak onun mukaffâ olduğunu belirtmiş olur[533]. Zâten Hâmid, kendi buluşu olan "janr" ile yazdığı oyunları için "mukaffâ" veya "müheccâ" kavramlarını kullanmayı tercih eder. Hâtıralarında da bu eserin şekline dâir bilgi verirken onun *"her vezinden muarrâ ve yalnız 'mukaffâ' olarak tavsif"* olunabileceğini belirtir[534].

Liberte, hece ölçüsünün duraksız 11'li kalıbıyla yazılmıştır:

---

[529] Süleyman Nazif, **a.g.m.,** s.385.
[530] İlhan AYVERDİ, "İstiâre", **Misalli Büyük Türkçe Sözlük, C.2.,** Kubbealtı Neşriyâtı, İstanbul 2005, s.1444.
[531] Eserin alegorik açıdan farklı bir değerlendirmesi için bkz. İhsan SÂFİ, **a.g.e.,** s.187-211.
[532] Ahmet Hamdi TANPINAR, **a.g.e.,** s.508.
[533] Abdülhak Hâmid, **Liberte,** s.199.
[534] **Abdülhak Hâmid'in Hâtıraları,** s.416.

"Bundan büyük ehemmiyeti hâmil,
1 2 3 4 5 6 7 8 9 10 11
zihnimiz muhtereâtına benzer,
1 2 3 4 5 6 7 8 9 10 11
yani kendi efkârımızı şâmil
1 2 3 4 5 6 7 8 9 10 11
pek çok söz vardır ki dillerde gezer."[535]
1 2 3 4 5 6 7 8 9 10 11

Ancak Abdülhak Hâmid, eserinin bütününde de duraksız 11'li hece ölçüsünün kullanımına dikkat etmez. Bizzat kendisi bu konuda: *"Abdülhalîm Memduh merhum bu eseri okumuş, bazı mısraları hisabü'l benana gayr-ı muvâfık bulmuş, yani on bir hece yerine on veya on iki olmak gibi şeyler ki bendenize de göstermiş ve tasdîk ettirmişti. Tekrar muayeneye mecâlim yok. Şu kadar diyebilirim ki aruz evzânı bendenize bu parmak hesabından kolay geliyor."*[536] bilgisini verir.

Oyunda, belli bir nazım şekli kullanılmaz. Bazı diyaloglar dörtlükler hâlinde düzenlenirken bazıları daha az ya da daha fazla mısradan oluşturulur. Özellikle Liberte ile Nasyon'un karşılıklı konuşma bölümlerinde çok uzun diyaloglara rastlanmaktadır. Böylece diyaloglardaki mısra sayıları farklılık gösterir. Oyunun genelinde çapraz kafiye kullanılır:

"Herkesin dediği şundan ibaret: (a)
Gûya Nasyon Liberte'ye müştak, (b)
Liberte de bu iştiyak u hasret (a)
Keyfiyetinde Nasyon'a ortak! (b)
İşi herkesten evvel duyan kıral (c)
Bunu başvekile isnâd ediyor; (d)
Çünkü başvekili olan Liberal (c)
Seni istemekte inad ediyor."[537] (d)

[535] Abdülhak Hâmid, **a.g.e.,** s.207.
[536] Süleyman Nazif, **a.g.m.,** s.386.
[537] **a.g.e.,** s.209.

Yukarıdaki mısralarda, birinci ve üçüncü mısralar kendi aralarında kafiyeli iken, ikinci ve dördüncü mısralar da kendi aralarında kafiyelendirilmişlerdir. Aynı durum sonraki dört mısra için de geçerlidir. Oyunun genelinde bu kullanıma uyulduğu görülür. Aynı zamanda oyunda, bir şekil özelliği olarak bir mısraın parçalara bölünmesi ve bir mısrada olması gereken hece sayısının birden fazla mısra ile tamamlanması da görülür. Tevfik Fikret'in "serbest müstezâd" olarak şiirlerinde çok kullandığı bu yöntem, daha önce Ali Haydar Bey'in *İkinci Ersas* isimli manzûm oyununda da kullanılan bir yöntemdir[538].

"LİBERTE
Cesur..
ENSTRÜMAN
Miskin..
LİBERTE
Muallâ-neseb.
ENSTRÜMAN
Gümrah!.."[539]

Yukarıdaki mısralarda da görüldüğü gibi, Hâmid, bir mısrada olması gereken on bir heceyi dörde böler, oyunda bir mısra dört ayrı kahramanın sözleriyle tamamlanır ve hece ölçüsünün bozulmamasına da dikkat edilir.

6.6.1. Özet

Liberte, Kral Despot tarafından sarayda oturmaya mecbûr edilmiş ve özgürlüğü kısıtlanmış bir genç kızdır. Büyük bir aşkla bağlı olduğu sevgilisi Nasyon ile görüşmesi mümkün değildir. Oyunun birinci faslında nedîmesi Entim ve Kral'ın yakınında bulunan Enstrüman ile söyleşen Liberte, sarayda yaşamaktan ve içinde bulunduğu durumdan şikâyette bulunur:

"Sultanım câriyeden beter yetim,

[538] Bkz. bu eser, s.42.
[539] Abdülhak Hâmid, **Liberte,** s.214.

günden güne felâketi müeyyed!
Ben bu sultanlığı istemem, Entim,
Saraydayım ama gönlüm mukayyed"[540]

Kral Despot tarafından saraya hapsedilen ve sevgilisi ile görüşmesine izin verilmeyen Liberte, kendisi için özgürlüğün ancak kan ile mümkün olabileceğini, kaçmak ve sevgilisine kavuşmak için her şeyi göze alabileceğini söyler:

"bu uğurda dökülecek kan ister!
Yani hürriyetim harb ile mümkin
Gözyaşıyla biten nahl-i emelim,
Şimden sonra kan ile beslenecek!"[541]

Liberte'nin Nasyona'a olan aşkı etrafta da duyulmaya başlanır. Özellikle Liberte'yi sevmeyen ve Kral Despot'a da yakın olan bazı çevreler, bu konuda maksatlı dedikodular yayarak iki sevgilinin bir araya gelmesine büsbütün engel olmaya çalışırlar. Bu arada, Nasyon'un babası olan Başvekil Liberal de iki sevgilinin birleşmesi için gayret eder, aracı olur. Liberte ise yaşadığı saraydan hareket ederek dünyada kötülerin egemen olduğunu ve yaptıklarının cezasız kaldığını, iyilerin ise sevdiklerine kavuşamadıklarını söyler. Kral Despot'u da buna neden olmakla suçlar:

"Ya hükümdarımız bu kadar âdil
bilindiği halde kurenâsına
kapılarak Hülagu'lara muâdil
zulümlere halkın fenasına
çalışmak neden iktizâ ediyor?
Neden bir şahsın husul ü merâmı
Yolunda bir millet kurban gidiyor?"[542]

Liberte, sevgilisi Nasyon'a kavuşmak için her şeyi göze almışken nedîmesi Entim ve sarayda bulunan Enstrüman onu bu sevdâdan vazgeçirmeye çalışırlar.

[540] **a.g.e.,** s.208.
[541] **a.g.e.,** s.208.
[542] **a.g.e.,** s.210.

Aşkın da çok zaman aldatıcığını olduğunu söyleyen Enstrüman, aşkın gelip geçici olduğunu söyler ve Liberte'yi bu inadından vazgeçirmeye çalışır. Çünkü o da Kral Despot'un etrafındaki dalkavuklardan biridir ve iki sevgili aleyhine dedikodu üretenlerin başında gelir:

"Hüsünden ziyade erbâb-ı şebâb
sevdayı sevdiğine aklım kail.
Kimi hüsnü bilmeden aşka erbâb,
Kimi aşkı bilmeden hüsne mâil."[543]

Enstrüman, Liberte'nin sevgilisinden vazgeçmesini sağlamak için, devamlı sûrette Nasyon'un aleyhinde bulunur:

"Ya senin Nasyon neden haberdar?
Fazlı kendini âkıl farzetmektir;
Câhil olduğu kadar mütekebbir,
Taassub ettiği kadar vahşi!"[544]

diyerek onu küçük düşürmeye çalışır. Liberte'nin sevgilisi hakkındaki övgü dolu ifadelerine karşılık Enstrüman, onun zannedildiği kadar ahlâklı, cesur olmadığını ifade etmeye çalışır. Ona göre Nasyon, zannedildiği kadar cesur olsa, sevgilisini hapis yaşadığı saraydan kurtarmaya gelir.

Liberte, sevgilisi hakkında olumsuz düşünenleri sıralarken onlar üzerinden içinde yaşadığı toplumu da eleştirmekten geri durmaz. Toplumu yönetenlerin, ama özellikle de Kral'ın etrafındaki dalkavukların insanları bezdirdiğini ve milleti bir bedbinlik hissinin kapladığını belirtir:

"Madam! Bize anlar sebeb-i ibdâr
câhil bir cemiyet-i müsellahanın
hâin serdarları onlar değil mi?
Harp kadar müdhiş bir musalâhanın

[543] **a.g.e.,** s.213.
[544] **a.g.e.,** s.214.

ganimetkârları onlar değil mi?
Onlar değil mi ki bugün kıralı
Halka zâlim kendilerine mazlum
Ettiler?... Milletperver Liberal'i
Düşürmek istiyorlar. Niçin? Mâlûm"![545]

Liberte, sevgilisi Nasyon'u halkın sevdiğini, buna karşılık Kral Despot'un etrafındaki adamların ondan hoşlanmadığını söylerken bundan memnundur:

"ki Nasyon bu devletin milletin
hürmetine muhabbetine mahzar!"[546]

Liberte, oyunun bu bölümünde uzun bir monologla saray içindeki entrikaları ve halkın nasıl aldatıldığını anlatır[547]. Liberte'nin politikayla da ilgili olduğu anlaşılır. Oldukça uzun denebilecek bir başka monolog bölümünde O, Başvekil olan Liberal'in günün birinde uzaklaştırılacağını, çünkü onun millete hizmet eden bir adam olduğunu ifade eder. Bu arada Liberte, o dönemde toplum hayatına nelerin egemen olduğunu ve nelere özlem duyulduğunu da söylemiş olur:

"Gider! Çünkü gayûr, kadir, mukdimdir,
sıdkı, hamiyeti, ehliyyeti var!
Elhâsıl Liberal gider, gidecek!
Çünkü kıralın hukukunu ta'dîl,
İktidarını tahdîd edecek
Çünkü maksadı bu hey'eti tebdîl,
Cühelâyı azl, ulemâyı ibka
Hâinleri de tagrib ü iclâdır!"[548]

diyerek Başvekil Liberal'in de bir gün mutlaka sürüleceğini düşünen Liberte, yerine milletin iyiliğini isteyenler gelecekse onun gidişine de râzı olacağını söyler. Ancak Liberal'in gitmesini isteyen Kral dalkavukları yerine bir kukla getirmek ve böylece

[545] **a.g.e.,** s.216.
[546] **a.g.e.,** s.217.
[547] **a.g.e.,** s.218-221.
[548] **a.g.e.,** s.223.

emellerini gerçekleştirmek niyetindirler. Bu düşüncesini gizlemeyen Enstrüman, Başvekil Liberal için söylediği beyitle sonraki dönemlerde de yaşayacak bir düşünceyi izah eder gibidir:

"Bence bugün vücudu devrilsin,
Sonra mezarına gidip tapmalı."[549]

Bunun üzerine Liberte, koskoca bir imparatorluğun birkaç kişi elinde oyuncak olduğunu söyler ve birinci fasıl tamamlanmış olur.

Oyunun ikinci faslının birinci meclisinde Liberte uykudadır ve uykusunda sevgilisi Nasyon ile birlikte uzun bir söyleşiye dalmıştır. Nasyon, bu bölümde sevgilisine seslenir ve ikisin de mahpus olduklarını terennüm eder:

"Ruhum!.. Sana bu oda mahbes olmuş;
bana âlem zından!.. İşim âh u zâr!...
Âh! Sanki dünyada ruhum tutulmuş,
Vücudumun yaşadığı yer mezar!
Sen hükümdar sarayında mukayyed,
Ben kendi evimde mahbûsum!.. Nasıl?
Fakir ve metrûk ve muhakkar.. Şâyet
Feryadım göklere çıksa bî-hâsıl!
Sen kırala esirsin, evlâ, ahsen.
Ben kendi kendimin esiriyim ya!
Beynim, kariham sen idin, ancak sen.
Sensiz kalbim kasî, zihnim bî-ziyâ"[550]

Sevgilisine kavuşamamaktan muzdarip olan Nasyon, elinin kolunun bağlı olduğunu, meydanın canavarlara kaldığını söyler. Hem halkın içinde bulunduğu sefâletten, hem de kendi durumundan şikâyet eder. Kendi içinde bulunduğu durum ile milletinin durumu arasında paralellik kurar. Liberte de Kral'ın yanında mahpus

[549] **a.g.e.,** s.224.
[550] **a.g.e.,** s.228.

olduğunu, ancak kalbinin Nasyon'a ait olduğunu söylerken ona vatanını sevmesini öğütler; çünkü ona göre birisinin Liberte'yi sevebilmesi için önce vatanını sevmesi gerekir. Burada Liberte'nin kendisini vatanı ile bütünleştirdiğini görmek mümkündür. Piyesin bu bölümlerinde, daha sonra ayrıntısıyla değineceğimiz alegori konusu daha net bir şekilde anlaşılır. Liberte, her ne kadar sarayda hapis hayatı yaşasa da kendisini Kral Despot'un hapsetmediğini, daha önce bu duruma düştüğünü ve Kral'ın da kendisinden çekindiğini ifade eder:

"Hapsetmedi; o beni mahbûs buldu.
Tahlîsimi istedi halk işitti…
Senin idim karînler mâni oldu!..
Liberte sarayda iktidarsızdır,
Fakat dışarıda kesb-i kudret eyler;
Liberte açık meşrepli bir kızdır,
Nasyon'u tahrik eder dediler?
Esrar-ı saray müthiş, mekrûh, murdar!
Duyulması mûcib-i melâl olur;
Liberte o serâirden haberdar,
Nasyon'a söyler; ihtilâl olur
Dediler!.. Bunun için ki hükümdar
Liberte'yi sevmez fakat esirger!"[551]

Liberte, Liberal'in de bir bahaneyle azledileceği yönündeki düşüncesini Nasyon'a iletir. Ancak bunu kendisine amaç edinenlerin sonsuza kadar muktedir olmayacaklarını da söyleyen Liberte, Kral'ın gönlüne bir hürriyet hissi gibi girmek ve ona gerçekleri göstermek ister. Bunu yaptıktan sonra Kral'ın da insafa geleceğine ve Nasyon'la beraberliğine izin vereceğine inanır. Buradan anlaşılır ki özellikle Liberte, tüm yaşananlarda Kral'dan çok onun etrafındaki dalkavuk takımını sorumlu tutar.

Liberte, oyunun bu bölümünde, Nasyon'a olan aşkını bir kez daha ve güçlü bir biçimde terennüm eder. Rüyasında birlikte olduğu Nasyon'un saraya kadar nasıl

[551] **a.g.e.,** s.231.

girebildiğine hayret ederken içindeki bulunduğu mekânı tarif eder. Nasyon ise şimdi saraya bir kaçak, bir suçlu gibi girdiğini, ancak bunun bir gün muhakkak değişeceğini, o gün geldiğinde saraya bir millet, bir ordu gibi gireceğini ve kendisine acı çektirenlerden bunun hesabını soracağını söyler.

Oyunun ikinci faslının ikinci meclisinde, Kral Despot ile Liberte birliktedirler. Despot, Liberte'ye niçin bu kadar inatçı olduğunu sorar; inadı yüzünden burada hapsolduğunu söyler. Liberte ise inatçı değil, sebatkâr olduğunu, güçsüz olduğu için haksız ve basit bir inatçı gibi göründüğünü belirtir. Liberte, Despot'u oldukça sert ifadelerle suçlarken kendisinin suçlu değil, birçok emsâli gibi kader kurbanı olduğunu, kendisi tarafından burada zorla alıkonurken bile gönlünün Nasyon'un yanında olduğunu söyler. Despot'u aslında Nasyon'a ait olan şeyleri gasp etmekle suçlar.

Liberte, içinde bulunduğu durumu Despot'un durumu ile karşılaştırırken onun devleti, kendisinin ise milleti düşündüğünü; onun gaflet, kendisinin ise sebât içerisinde olduğunu; kendisin inatçı, onunsa riyâkâr olduğunu iddia eder. Despot ise Liberte'nin bu suçlamalarına cevap vermez, gönlünü ona kaptırdığını söylemekle yetinir. Kral'ın bu itirafı karşısında uzun bir monolog söyleyen Liberte, onun söylediklerine inanmaz, gerçekte kendisini sevmediğini ispat etmeye çalışır. Onu etrafındaki dalkavuklara karşı uyarır. Bir Kral için felâket anlamına gelen, tebaasının gözünden düşmenin onun için de mukadder olduğunu haber verir. Başvekil Liberal'i azletmekle hiç iyi yapmadığını, onun memleket için yapacağı iyi şeylere engel olduğunu belirtir. Bu monologun sonunda Despot,

"Düşürmek! Ama kimi düşürmek!..
İbtidâ Liberte'yi Nasyon'
(Gitmek isteyerek)
Alâ… sonra da ötekini sürmek.
İyi bir oyun!.."[552]

[552] **a.g.e.,** s.251-252.

Oyunun üçüncü faslında kalabalık bir grup vardır. Oyunun hemen tüm karakter ve tipleri bu fasılda birlikte görünürler. Etrafındakilerle söyleşen Despot, onlardan ahali arasındaki söylenti ve olaylar hakkında bilgi alır. Ona, ahalinin bir ihtilâl hazırlığı içinde olduğu ve Liberal'in de bu durumdan faydalanarak V. Murad ile birlikte cumhuriyet rejimine hazırlandığı dedikoduları iletilir. Buradan hareketle Kral Despot'tan Murad'ı sürmesi istenirse de o bunu kabul etmez. Bunun üzerine Despot'un etrafındakiler Liberal'in sürülmesini talep ederler ve bunda ısrarcı olurlar. Bunun gerçekleşmemesi durumunda ise topluca istifa edeceklerini bildirirler. İçlerinden bazıları Liberte'nin de muhakkak sarayda alıkonmasını, yoksa bu işin sonunun bir felâkete varacağını söyler.

Daha sonra bu kalabalık gruba Başvekil Liberal de katılır. Mecliste diğerlerinin de bulunmasından memnun olan Liberal, geliş sebebini, Liberte'yi oğlu Nasyon için istemek olarak açıklar. Ahalinin de bu istekte olduğunu bilhassa vurgular. Nasyon'un halkın sevgilisi olduğunu söyleyen Liberal, Despot'a, selefinin Liberte ile Nasyon'un vuslatına engel olduğunu, sonunda da tahtını bırakmak mecburiyetinde kaldığını hatırlatır. Ancak burada da bir önceki Kral'ı kabahatli bulmayan Liberal, bu vuslata Kral'ın etrafındakilerin engel olduğunu söyleyerek Despot'a kendisinin de aynı durumda olduğunu ima eder. Despot'a iki sevgilinin vuslatına engel olmaması çağrısında bulunan Başvekil, böylelikle onun da halkın gönlünde taht kurabileceğini söyler:

"Nasyon'a Liberte'yi inâyet,
bu ümide terfik-i tahmin eder
tehlike ber-taraf kalır; muteber,
muhterem bir şehriyâr olursunuz!
Halkı mesrûr görüp siz de beraber
Kâmgâr u bahtiyar olursunuz!"[553]

Bunun üzerine Despot, etrafındakilerin de fikrini sorar; ancak onlar Liberal'e muhalefet ederler. Despot da ulemânın toplanmasını emreder. Neticede Despot'un etrafındakilerle Nasyon ile Liberte'nin de bulunduğu bir meclis kurulur. Despot, bu

[553] **a.g.e.,** s.262.

mecliste Liberte ile Nasyon'un bir araya gelmesine izin verdiğini açıklar. Bu habere çok sevinen âşıklar hem çok sevinirler hem de yaşadıklarına inanmakta güçlük çekerler. Despot'un dalkavukları bu durumdan hiç memnun olmadığı hâlde, mecliste bulunanların çoğunluğu bu vuslata memnun olur. Ancak ahali arasında duyulan "yaşasın Başvekil, yaşasın Liberal" gibi nidâlardan huzursuz olan Despot, bu iyiliğin Başvekil Liberal'e mâl edileceği endişesiyle Liberal'in azledilmesi ve sürülmesine râzı olur. *Liberte,* Liberal'in sürgüne gönderilmesiyle biter. Tevekkül içindeki Liberal:

"Bende mefharet-i sıdk u peyman var!..
Bende hazine değer bir unvan var!...
Bu divanda mahkûm oldum, ne ziyan?
Divan-i Hak nâmında bir divan var
Ki ondan hâkim olacağım ıyân!..
Cemiyyet mağdur idi devlet gaddar,
Ben o gadri ref'ettiğim hüveydâ
Değil fedâ-yı mesned-i iktidar,
Vazifem yolunda ömrüm de feda!..
Ef'âlim inde'l-Hak şâyân-ı kabul;
Kıral ister süre, ister geberte!..
Tarihte nâmım var, milletçe makbûl;
Yaşasın Nasyon ile Liberte!.."[554]

6.6.2. Şahıslar Kadrosu

Abdülhak Hâmid'in *Liberte* isimli manzûm oyununda, Liberte, Nasyon, Despot ve Liberal birinci derecede önem taşıyan şahıslar; Entim, Enstrüman, Traizon gibi oyun şahısları ise ikinci derecede önemli şahıslardır. Daha önce de belirttiğimiz gibi Hâmid'in bu oyunu, alegorik bir eserdir ve onun bu özelliği, oyunda bulunan şahısların isimlerinde kullanılan sembolizasyondan da rahatlıkla anlaşılabilir. *"Hakikatte Hâmid'in piyeslerinde bütün isimler ve şahsiyetler fikirlerin üstüne geçirilmiş âriyet elbiselere benzerler. Altlarında devrinin meselelerini oldukça sathî*

[554] **a.g.e.,** s.270.

olarak taşıyan ve böyle olduğu için de ekseriyetle kendini kolayca kabul ettiren manken-fikirler vardır."[555] Oyunun başkahramanı olan ve esere ismini de veren Liberte, aslında "hürriyet" anlamına gelen ve aynı zamanda Fransız ihtilâlinin de simge kelimelerinden biridir. Oyunda hürriyet fikri, Liberte'nin şahsında temsil edilmiştir. Bunun içindir ki o, her zaman özgürlüğüne düşkün ve inatçı bir karakter olmuştur. Sevdiğine kavuşmak için verdiği mücadele, her şeyden önemlidir. Bu uğurda her şeyi gözle alır. Liberte, tıpkı temsil ettiği hürriyet fikri gibi, hayatının önemli bir kısmını hapsedilmiş olarak geçirir. Çünkü etrafındakiler ondan çekinir, onun serbest kalması durumunda kendilerine zarar vereceği düşünülür. Ondan çekinenlerin başında ise Kral Despot ve adamları gelir. Çünkü hürriyet fikri en çok da onları tehdit eder. Liberte'nin sevgilisi ise Nasyon'dur. Nasyon ya da orijinal imlâsıyla "nation", Fransızcada "millet" anlamına gelen bir kelimedir. Liberte ile Nasyon'un aşkı da hürriyet ile milletin aşkını simgeler. Bu iki sevgilinin birbirlerini bu kadar sevmeleri ve bir araya gelmek için de bu kadar güçlüğe katlanmalarının nedeni, millet ile hürriyet kavramlarının birbirlerinden ayrılamayan iki kavram olmasından ileri gelir. Oyunda, Liberte ve Nasyon karakterlerinin en önemli özellikleri inatçı ve tüm zorluklara karşı kararlı olmalarıdır.

Oyundaki bir başka birinci derecede önemli şahıs da Kral Despot'tur. Burada, Despot isimli şahıstan kastedilenin Sultan Abdülhamid olduğu anlaşılır. Tahta çıktığı ilk dönemde, kendisini tahta çıkaranlara Meşrûtiyet'i ilân etme, yani bir anlamda Liberte ile Nasyon'un vuslatını gerçekleştirme sözü veren Abdülhamid, bu konuda isteksizdir[556]. Çünkü o da bütün hükümdarlar gibi hürriyet fikrinden, hele bu fikrin millet içinde taraftar bulmasından yana değildir. Oyunda, "Despot" gibi, acımasız ve baskıcı anlamına gelen bir kelime ile simgelenen Sultan Abdülhamid, devrinde yaşanan karmaşa ve huzursuzlukların sorumlusu olarak gösterilse de hem Liberte, hem de Nasyon, bütün olup bitenlerde Kral Despot kadar, etrafındakilerin de sorumlu olduğunu düşünürler[557]. Dolayısıyla tüm oyun boyunca, Sultan Abdülhamid, yine de

---

[555] Ahmet Hamdi TANPINAR, **a.g.e.,** s.509.

[556] Sultan Abdülhamid'in tahta çıkması, ardından Meşrûtiyet'i ilân etmek için başta Mithat Paşa olmak üzere çevresindekilerle yaptığı pazarlıkların ayrıntıları için bkz. Orhan KOLOĞLU, **Abdülhamid Gerçeği,** Pozitif Yayınları, İstanbul 2005, s.108-114, 133-149.

[557] Bu düşünce Hâmid'in hemen tüm manzûm oyunlarında görünür. O, körü körüne saltanat sahibini suçlamak yerine, onun kadar etrafındaki dalkavukların da sorumlu olduğuna dikkat çeker ve bu noktada gerçekçi bir yaklaşım gösterir. Bu durum, onun *Sardanapal* isimli manzûm piyesinde de böyledir.

her şeyin tek sorumlusu olarak gösterilmez. Etrafındaki dalkavukların bu işlerdeki payı da ortaya çıkarılamaya çalışılır. Kral Despot, sarsılmaz bir inatla oyunun sonuna kadar Liberte ile Nasyon'un vuslatına engel olsa da oyunun sonunda kurulan mecliste çoğunluğun bu vuslattan yana tavır koymasıyla yumuşar ve sevgililerin kavuşmalarına izin verir. Bilindiği gibi Sultan Abdülhamid, tahta çıktığı ilk yıl, başta Midhat Paşa olmak üzere çevresindekilere verdiği söz gereği Meşrûtiyet'i ilân etmeyi kabul eder ve geçici de olsa hürriyet ortamının oluşmasını sağlar. Ancak bütün olup bitenlerden sonra Başvekil Liberal'in prestij sahibi olduğunu görünce onu azletmekten ve sürmekten de çekinmez. Gerçekten de Sultan Abdülhamid, anayasanın verdiği yetkiye dayanarak bir süre sonra Meşrûtiyet'i sonlandırır ve Sadrâzam Midhat Paşa'yı sürgüne gönderir.

Başvekil Liberal de oyundaki birinci derecede önemli şahıslardan biridir. Liberal kelimesi daha çok özgürlük ve yeniliğe açık anlamında kullanılır. Oyunda, Liberal isimli şahıstan kasıt da Tanzimat döneminin meşhur sadrâzamlarından Midhat Paşa'dır. Midhat Paşa, Meşrûtiyet'in ilân edilmesi ve Türkiye'nin ilk anayasası olan Kânûn-i Esâsî'nin hazırlanmasında önemli katkıları olmuş, Türk siyasal hayatında hürriyet düşüncesinin etkin olabilmesi için çalışmış bir devlet adamı olarak bilinir[558]. Oyunda da Liberal, Kral Despot'un ve özellikle etrafındaki dalkavuk takımının tüm engellemelerine karşılık Liberte ile Nasyon'un kavuşabilmeleri için uğraş verir. Bir aralık başarılı olmasına ve bu iki sevgilinin vuslatına şâhitlik etmesine rağmen kendisi için aynı mutluluğu yaşayamaz; Kral Despot tarafından görevinden azledilir ve sürgüne gönderilir. Midhat Paşa da Meşrûtiyet'in ilga edilmesinin ardından görevden alınmış ve sürgüne gönderilmiştir. Her şeye rağmen hürriyet düşüncesine inanan bir karakter olarak oyunda var olan Liberal, oyunun sonunda siyâsî rakiplerinin tertiplediği ve Kral'ın da onay verdiği komplo karşısında tevekkülle hareket eder ve sürgüne gitmek üzere saraydan ayrılır.

---

[558] Midhat Paşa ile ilgili olarak bkz. Süleyman Kani İRTEM, **Birinci Meşrutiyet ve Sultan Abdülhamid: Midhat Paşa/Abdülhamid Kavgasının İç Yüzü,** Temel Yayınları, İstanbul 2004. Hâmid, hâtıralarında Midhat Paşa'ya özellikle değinir ve onun sadâretten azledilip sürgüne gönderilmesine çok üzüldüğünü, bu üzüntüsünü göstermek amacıyla Paris Büyükelçiliği'ndeki görevinden istifa ettiğini, ancak bunun Sefir Sadık Paşa tarafından kabul edilmediğini, bunun üzerine kendisinin de olaylara tepki göstermek için bu oyunu yazdığını belirtir. Ancak oyununda sadece Midhat Paşa'nın sürgüne gönderilmesini yazabildiğini, sürgünden sonraki çileli hayatını söz konusu edemediğini belirten Hâmid, buna gerekçe olarak da memurluk hayatını ve zaman yokluğunu ileri sürer. Bkz. **Abdülhak Hâmid'in Hâtıraları,** s.415-416.

Oyundaki birinci derecede önem taşıyan diğer bir şahıs da Liberte'nin sevgilisi Nasyon'dur. Yukarıda da belirtildiği gibi Fransızca "nation" kelimesinin Türkçe telaffuzu olan Nasyon, "millet, ulus" anlamına gelen bir kelimedir. Fransız İhtilâli sonrası yaygınlık kazanmış ve "liberte" ile birlikte kullanılmaya başlanmıştır. Oyunda da Nasyon'un Liberte'ye olan aşkı büyüktür. Ancak bu aşkın vuslatla sonuçlanmasına izin verilmez. Liberte, Kral Despot tarafından sarayda hapsedilirken Nasyon'un da saraya girmesine izin verilmez ve âşıkların kavuşmaları böylece engellenir. Ancak Nasyon da tıpkı sevgilisi Liberte gibi, kararlı bir gençtir. Ne olursa olsun sevdiğine kavuşacağı inancı içindedir ve yılgınlığa düşmez. Oyunun sonunda kısa süreliğine de olsa Liberte'ye kavuşur; ancak bu mutluluk uzun süre devam etmez. Çünkü Kral Despot, olaylara yine müdahale eder ve Nasyon'un babası Liberal'i sürgüne göndererek bu mutluluğa gölge düşürür.

Oyunda ikinci derecede önem taşıyan şahıslar ise daha çok Kral Despot'un etrafındaki dalkavuk takımı ile Liberte'nin nedîmeleridir. Kral Despot'un etrafındakiler, her ne kadar talî şahıslar olarak nitelenebilse de oyunun sonucunda etkili olmuş tiplerdir. Başta Enstrüman olmak üzere, Kral'ın etrafındaki adamlar, hem sevgililerin kavuşmasının engellenmesi hem de Liberal'in sürgüne gönderilmesinde önemli etki sahibi olurlar. Liberte'nin nedîmeleri ise onunla dertleşirler, ona tesellî vermeye çalışırlar.

6.6.3. Zaman ve Mekân

Abdülhak Hâmid'in *Liberte* isimli bu oyununda, gerçek kişi, zaman ve mekânlar söz konusu edilir; ancak oyunun alegorik olması nedeniyle bunlar açıkça belirtilmez. Oyunun şahıslar kadrosunu açıkladığımız yukarıdaki bölümde de görüldüğü gibi, isim sembolizasyonu metodu ile gerçek kişiler alegorik olarak temsil edilirken, zaman ve mekân da açıkça belirtilmez. Oyunda ana mekân olarak saray zikredilirken, bunun hangi saray ya da hangi ülkenin hükümet merkezi olduğu konularında bir bilgi yer almaz. Liberte sarayda hapsedilir, Liberal ve diğerlerinin toplandığı meclis de saraydadır. Oyun, Sultan Abdülhamid ve etrafındakilerin alegorik bir hikâyesi olduğuna göre, bu sarayın Yıldız Sarayı olduğu düşünülebilir.

Eserde, Liberte'nin ağzından içinde yaşadığı saray adeta bir kötülükler kapısı olarak tarif edilir:

"Etrafına bak: Saray-ı hûmâyun!
Erkekleri zor, karıları düzen;
Gir, tutar!, Kaç, kovalar! Haykır, vurur!
Her tarafta bir canver-i pençe-zen
İnsan gördüler mi hepsi kudurur
Karanlıkta görür gözlerle medâr;
her kapıda bir cellâd durmuş bekler!
Katiller ihtiyat, câniler pîşdâr..
Burada adamı asıp keserler!...
Odaları tuzak, yolları dîvâr
Bir insan batağına nasıl girdin?..
Senin zulm ocağında ne işin var?
Bu hırsız yatağına nasıl girdin?..
Âh söyle! Bu saraya, bu berzaha?..
Niçin girdin? Cellatlar tutmadı mı?
Bu kuyuya, bu kabra, bu duzâha
Nasıl girdin? Seni yer tutmadı mı?
Söyle! Nedimlerden, mukarreblerden
Bir gören olmadı mı? Bildir bana?..
Zebanîlerden, ifritlerden, akreplerden
Nasıl aman buldun diyorum sana!..
Hamiyyet gibi nûr musun?.. Nesin sen?
Muhabbet gibi hevâ mısın, söyle
Her giren masumun yolunu kesen
Haramîlere görünmeden böyle
Tasavvurun hâricinde teşrîfin,
Mukaddes vücut, nasıl vuku buldu?
Yoksa cism-i latîfin, vech-i şerifin
Hâin gözlere görünmez mi oldu?
Bu saraya hiçbir sâdık girmiyor,

İllâ mazlûmun âh-ı bî-siperi!
Ya sen nasıl girdin? Aklım ermiyor;
Kırala çarptın mı? Güzel peri?"[559]

Oyunda belirli zamandan da bahsedilmez. Olayların ne kadar zaman diliminde geçtiği, hangi yılda ya da mevsimde bulunulduğuna dâir bir işaret yoktur. Ancak, oyunun Sultan Abdülhamid'in I. Meşrûtiyet'i ilân etmek üzere olduğu bir dönemde geçtiği düşünüldüğünde, zaman olarak da 1876 yılı ifade edilebilir. Bu, oyunun tarihî zamanıdır.

6.6.4. Dil ve Üslûp

Abdülhak Hâmid'in *Liberte* isimli manzûm oyunu, onun bu dönemde yayımlanan manzûm oyunları içinde, dili en sâde ve anlaşılır olanıdır. Yukarıda alıntıladığımız mısralarda da görüleceği üzere, eserdeki Arapça ve Farsça kökenli sözcük sayısı, diğer manzûm oyunlarına göre oldukça sınırlıdır. Bu durum, eserde kullanılan ölçü ile de ilgili olmalıdır. Hece ölçüsüyle yazılan *Liberte,* aruz ölçüsüyle yazılan diğer manzûm oyunlara göre daha sâde bir dile sahiptir.

Bu durum, eserin üslûbunu da doğrudan etkiler. *Liberte,* Hâmid'in manzûm tiyatroları içinde kolayca anlaşılan bir eserdir. Bu bakımdan okunmaya, anlaşılmaya ve sahnelenmeye müsaittir. Abdülhak Hâmid, *"hürriyetin istibdad elinde ne hale geldiğini ve bir milletin o hürriyete ne derecelerde müştak ve muhtaç olduğunu göstermek için"* yazdığı bu eserinin yeterince ilgi görmemesinden ve çok elverişli olduğunu düşündüğü hâlde sahnelenmemesinden şikâyet eder. Ona göre, sahneye uygun olmadığı düşünülen tiyatro eserleri içinde, sahne için en uygun olanı *Liberte'*dir[560]. Bu konuda haklı olan Hâmid'in bu eserinin, sahnelenmek anlamında diğerleri ile aynı kefeye konamayacağı açıktır. İlgi çekici bir konuya sahip olması, görece daha kısa ve düzenli bir eser olması da onun başta gelen özelliklerindendir.

[559] Abdülhak Hâmid, **a.g.e.,** s.238-239.
[560] **Abdülhak Hâmid'in Hâtıraları,** s.415.

6.6.5. Değerlendirme

Hâmid'in bu oyunu, manzûm olarak yazılmış bir tiyatro eseri olmasına rağmen, trajedi olarak nitelenemez. Onun, diğer trajedilerinin yanında, bu eseri bazı farklılıklar gösterir. *Liberte'*de şahıslar, tarihten ya da mitolojiden alınmış değildir. Hâmid, yaşadığı devri anlatan bir oyun yazmış, şahısları da o devrin içinden seçmiştir. Buna karşılık oyun şahıslarının içinde soylu ya da önemli kişilerin var olması, aynı zamanda soyut bir takım kavramların kişileştirilerek oyunda yer edinmesi, eseri onun diğer tiyatro oyunları arasında farklı bir noktaya taşır. Bunların yanında, birbirlerini seven ama kavuşamayan âşıkların varlığı, bu aşka güçlü ve gaddar bir hükümdarın engel olması, Hâmid'in diğer bazı oyunlarında da rastlanabilecek trajik unsurlar olmakla birlikte, eserin sonunda herhangi bir ölüm ya da intihar vak'ası olmaması, onu bir trajedi eseri olmaktan uzaklaştırır. Zaten Hâmid de oyununu bir trajedi olarak değil, bir facia olarak niteler[561].

Abdülhak Hâmid'in *Liberte* isimli bu oyunu, birkaç açıdan önem taşır. Her şeyden önce bu oyun, Hâmid'in az sayıdaki hece ölçüsüyle yazılmış manzûm tiyatro eserlerinden birisidir. Hâmid, bu eserinde de hece ölçüsünün duraklarına dikkat etmemiş, peşinde olduğu yeni "janr"ın bir örneğini vermeye çalışmıştır. Ayrıca oyunda, gerçek kişilere ve kavramlara birtakım sembolik isimler kullanılarak yer verilmiştir. Bu durum, oyunu alegorik bir yapıya sokarken diğer taraftan da yazıldığı dönemde yayımlanmasına engel olur. Ancak oyunun bu özelliği, Hâmid'in sadece kişisel dünyası içinde yaşamadığını, onun devrinin siyâsî ve sosyal meselelerine karşı da oldukça duyarlı olduğunu göstermesi bakımından önemlidir. Oyundan anlaşıldığı kadarıyla Hâmid, Sultan Abdülhamid'in özgürlük karşıtı tutumunu eleştirirken Midhat Paşa'nın anayasa, meşrûtiyet ve hürriyet yanlısı fikirlerini destekler. Bu tavır da Tanzimat aydınları arasında yaygınlığı olan önemli bir tavırdır. Şekle ve içeriğe dâhil bu yönleriyle *Liberte,* Hâmid'in önemli bir alegorik manzûm tiyatro oyunudur.

[561] Abdülhak Hâmid, **a.g.e.,** s.199.

6.7. *Turhan*

Abdülhak Hâmid, *İlhan*'ın devamı ve *Kanbur* dairesinin ikinci oyunu olan *Turhan* isimli manzûm piyesini 1916 yılında yayımlar[562]. Hâmid, bu oyununu eşi Lüsyen Hanım'a *"Lüsiyen Hanım'ın kalbine ve irfanına"* diyerek ithaf eder[563]. *Turhan,* Hâmid'in en hacimli oyunlarından biridir. *İlhan'*ın devamı olarak yayımlanan bu oyun, kendisinden sonra *Kanbur* dairesi içerisinde yayımlanacak diğer oyunların da habercisi konumundadır. Çünkü Hâmid, *İlhan'*daki şahıslar kadrosunu bu oyunda da büyük ölçüde korur ve bazı eklemelerle genişletir. Bu şahıslar kadrosunun çekirdeği, bazı ekleme ve çıkarmalarla diğer oyunlarda da devam edecektir.

Turhan, on beş manzardan (görüntü, sahne ya da perde) oluşan oldukça hacimli bir oyundur. O, Hâmid'in konusunu İlhanlılar tarihinden alan oyunlarından olmakla birlikte, içinde Orta Asya Türk tarihine ve Anadolu Türk tarihine ilişkin unsurlar da bulunur. Hâmid, *Turhan'*ı *İlhan'*la birlikte Brüksel yıllarında yazdığını hâtıralarında belirtir[564]. Bu eserinde de farklı şahısları farklı vezinlerde konuşturduğunu ifade eden Hâmid, bu durumun eserin sahnelenmesini güçleştirdiğinin farkındadır. Ancak buna aldırmaz. O, eseri hakkında düşüncelerini ifade ederken eserde yer alan şahıslar için şunları söyler: *"Kimi müntehir, âşık-ı memat, âşık-ı adem, kimi katil, katil-i zî-ruh ve bî-ruh, katil-i kâinât, bedhah-ı în ü ân, münkir-i edebiyyet, hasm-ı uluhiyet, kiminin iç yüzü çirkin, dış yüzü güzel, kiminin iki yüzü da ya çirkin, yahut güzel. Münafık, müfteri, müstehzi, namuslu, namussuz, hakîm, filozof, şair, kimi serapa şefkat ve merhamet, kimi serapa şöhret ve ihtiras, elhasıl muhtelif mizac ve meşreplerde bir sürü efrad ve eşhas!"*[565]

---

[562] Abdülhak Hâmid, **Turhan,** Yeni Osmanlı Matbaa ve Kütübhânesi, İstanbul 1332 (1916). Eserin yeni harflere aktarılmış baskısı için bkz. **Abdülhak Hâmid Tarhan'ın Tiyatroları VI Kanbur** (Haz.: İnci ENGİNÜN), s.109-193. *Turhan*'la ilgili alıntılar bundan sonra bu baskıdan yapılacak ve "Abdülhak Hâmid, **Turhan**" şeklinde gösterilecektir.

[563] Abdülhak Hâmid, **Turhan,** s.109. İnci Enginün, bu ithafta şahsî bir imâ olduğunu söyler. *Turhan'*da, çok çirkin olan Kanbur'la çok güzel olan Dilşad Hatun evlenirler. Hâmid'in son eşi Lüsyen Hanım'la da arasında epeyce bir yaş farkı vardır. Enginün, Hâmid'in bu oyunu Lüsyen Hanım'a ithaf etmesinde özel bir anlam gizli olduğunu, bu yaş farkına imâda bulunulduğunu belirtir. Bkz. İsmail PARLATIR ve diğerleri, **Tanzimat Edebiyatı,** s.539.

[564] **Abdülhak Hâmid'in Hâtıraları,** s.419.

[565] **a.g.e.,** s.420.

Abdülhak Hâmid'in *İlhan* isimli manzûm oyununda iktidar ve aşk mücadelesi içinde görülen şahıslardan Dilşad, *Turhan'*da *"vicdan azabı ve aşk acılarına"*, Kanbur ise *"sevilmemenin acılarına"*[566] gark olmuştur. Hâmid, bu oyununda *"Türk ve Müslüman devletlerin birbirlerine yardım etmeleri gerektiğini"*[567] de ifade etmek ister. Hâmid'in bu oyunu da tarihî niteliklidir. Ancak bu oyunda şâirin hayâl dünyası daha da açık bir biçimde görülür. Kanbur'un Turhan olarak sahneye çıkması ve Timur'un babası olması, hep Hâmid'in hayâl ürünü olan motiflerdir[568]. O, bu oyununda tarihteki bir dönemi hayâl dünyasının verdiği ilham ile doldurur. Ancak yine de oyunda tarihî gerçeklere dayanan motiflerin olduğunu söylemeliyiz ki zaten ilerleyen bölümlerde bunların üzerinde ayrıntısıyla duracağız.

Hâmid, bu oyununda da aruz ölçüsünü kullanır; ancak tıpkı *İlhan'*da olduğu gibi birbirinden farklı aruz kalıplarını tercih eder. Aşağıdaki beyitler farklı aruz kalıplarına örnek olması bakımından verilmiştir:

Oyunun birinci manzarında, Gıyaseddin'e âit olan bir diyalogda, aruzun (Fe'ilâtün[Fâ'ilâtün]/Fe'ilâtün/Fe'ilâtün/Fa'lün) kalıbı kullanılır:

"Şehre girsem meselâ böyle hayâlen makhûr;
- . - -/ . . - -/ . . - -/ - -
bana göstermede bir kûh-ı muazzam cumhur:"[569]
. . - -/ . . - -/. . - -/ - -
(Fe'ilâtün[Fâ'ilâtün]/Fe'ilâtün/Fe'ilâtün/Fa'lün)

Oyunun üçüncü manzarında, Kanbur'a âit olan bir diyalogda ise aruzun (Mefâ'îlün/Mefâ'îlün/Mefâ'îlün/Mefâ'îlün) kalıbı kullanılır:

"Nesin sen söyle ey Kanbur, sen ey Turhân-ı bî-irfan?
. - - -/. - - -/ . - - -/ . - - -

[566] İnci ENGİNÜN, **Yeni Türk Edebiyatı Tanzimat'tan Cumhuriyet'e (1839-1923),** s.700.
[567] İsmail PARLATIR ve diğerleri, **a.g.e.,** s.539.
[568] Bu oyunun tarih bağlamında değerlendirilmesi için bkz. Sema UĞURCAN, **a.g.e.,** s.157-174.
[569] Abdülhak Hâmid, **Turhan,** s.112.

Sen ey Turhân-ı bin Gazan? Sen ey İlhân-ı bin Timur?"[570]

. - - -/ . - (-) - / . - - -/ . - (-) –

(Mefâ'îlün/Mefâ'îlün/Mefâ'îlün/Mefâ'îlün)

Beşinci manzarda, *"kızlar ve zencilerden bazısı"*nın söyledikleri bir şarkının vezni ise (Fâ'ilâtün/Mefâ'ilün/Fa'lün)'dür:

"Pâdişeh hiç olur mu bir kanbur?

- . - - /. - . - / - -

Hem acı hem de tatlıdır zenbur."[571]

- . (-) - / . - . -/ - -

(Fâ'ilâtün/Mefâ'ilün/Fa'lün)

Altıncı manzarda, Kanbur'a ait bir diyalogun vezni ise (Mefâ'ilün/Fe'ilâtün/Mefâ'ilün/Fa'lün)'dür:

"emînim, olmaz idim böyle vakf-ı istib'âd!

. - . - / . . - - / . - . -/ - -

olur mu hiç mutasavver tezevvüc-i eb'âd?"[572]

. - . -/ . . - -/ . - . (-)/ - -

(Mefâ'ilün/Fe'ilâtün/Mefâ'ilün/Fa'lün)

Yedinci manzarda, Kanbur'a ait diyalogda ise (Mef'ûlü/Mefâ'îlü/Mefâ'îlü/Fe'ûlün) kalıbı kullanılır:

"Nerden geliyorsa sana inkâr-ı hakîkat,

- - ./ . - (-) ./ . - - ./ . - -

zâir seni, envâr-ı bekâ çehrelerinde,"[573]

- - ./ . - - ./ . - - . /. - -

(Mef'ûlü/Mefâ'îlü/Mefâ'îlü/Fe'ûlün)

---

[570] **a.g.e.,** s.118.
[571] **a.g.e.,** s.123.
[572] **a.g.e.,** s.125.
[573] **a.g.e.,** s.135.

Dokuzuncu manzarda yer alan Dilşâd Hatun'a âit diyalogda, vezin, (Mef'ûlü/Fâ'ilâtü/Mefâ'îlü/Fâ'ilün)'dür:

"Dünyâ yüzünde var demek İlhân'a benzeyen.
- - ./ - . - ./ . - - ./ - . –

Kalb-âşinâ bakışları, savt-ı müessiri"[574]
- - ./ - . - ./ . - (-) ./ - . -
(Mef'ûlü/Fâ'ilâtü/Mefâ'îlü/Fâ'ilün)

Dokuzuncu manzarda, Dilşâd Hatun'a âit olan diyalogda ise veznin kalıbı (Fe'ûlün/Fe'ûlün/Fe'ûlün/Fe'ûl)'dür:

"Bu Müslim fütûhâtının kâmını,
. - -/ . - -/. - -/ . –
bugün Müslim olmakla bulmuş benâm"[575]
. - -/ . - - / . - - / . -
(Fe'ûlün/Fe'ûlün/Fe'ûlün/Fe'ûl)

Oyunda, genel olarak mesnevî nazım şekli kullanılır ve kafiye düzeni de buna uygun olarak oluşturulur:

"Cinayetle onun ithamı vermez kalbe itminân (a)
Cihana can verirken hiç nasıl cani olur canan? (a)
Desek emriyle ettirdim Gıyaseddin'i ben ihlâk (b)
Ecel, ma'lûm, o dem olmuştu benden çâbük ü çâlâk. (b)
O havfından gebermiş, na'şı olmuştu cüdâ serden! (c)
(Bir hareketle)
Benim metbûamın derdi ne serdendir ne efserden. (c)

[574] **a.g.e.,** s.152.
[575] **a.g.e.,** s.156.

Görünmez haşredek yaksan da sen bin meş'al-i irfân, (d)
Onun rûhunda var gayet karanlık, gizli bir tufan! (d)*"*[576]

Ancak Hâmid, bunun dışında bazı denemeler de yapar; bazı mısraları çapraz kafiye ile oluştururken bazılarında yine mesnevîye döner:

"DİLŞÂD HATUN-
Nedir ya, âh!.. O muhalled benât-ı illiyîn? (a)
O kehkeşân denilen bî-nihâye zürriyet? (b)
KANBUR-
Ederdiniz daha çok siz o hacleyi tezyîn, (a)
Gidip edeydiniz îsâr-ı nûr-ı hürriyet; (b)
Ulüvvünüzle semâlar olurdu bâlâ-ter! (c)
Müebbeden üserâdan değil mi bir ahter? (c)
Büyük küçük hep o asnâm-ı kal'a-bend-i zalâm; (d)
Heyâkil-i ebediyyet-i der-i ilâhide! (e)
DİLŞÂD HATUN-
Derim ben onlara ancal melâik-i İslâm; (d)
Ki davet etmede eb'âdı belki tevhide. (e)*"*[577]

Oyunda, bir mısraın farklı şahısların diyalogları ile tamamlandığı da görülür:

"KANBUR- (Gayet ciddi)
Hortlak!
(Biraz sonra)
Sarayınızda misafir!
DİLŞÂD HATUN- (Müteheyyic)
Adın nedir?
KANBUR-
İlhan!
(Dilşâd vurulmuş gibi sedirlerden birisine yığılır.)

[576] **a.g.e.,** s.119.
[577] **a.g.e.,** s.125.

KANBUR- (Pencereye doğru giderek)
Bu maî bir gece; bir başka levha-ı melekût,
Ki sizsiniz onu tersîm eden...
DİLŞÂD HATUN- (Kolunu kaldırarak)
Sükût! Sükût!"[578]

6.7.1. Özet

Oyunun birinci manzarı, Gıyaseddin'in Kâbil'deki sarayında başlar. Kanbur ile Gıyaseddin bahçede konuşarak dolaşırlar. *İlhan'*da Emir Çoban'a tuzak hazırlayarak onu öldürten Gıyaseddin, bunu yapmasaydı kendi canının tehlikeye gireceğini söyleyerek mâzeret bildirir. Kanbur ise bu suikasttan dolayı Gıyaseddin'i suçlar. Sultaniye şehrindeki İlhanlılar sarayında Bahadır Han'ı boğarak öldüren Dilşad Hatun, Gıyaseddin'e bir mektup gönderir ve:

"Geliniz, geçti, diyor, devr-i belâ vü bîdâd.
Hazırım bî'ata ben Şâh Gıyaseddin'e!
-Gelin ittibâ'ınızı tertîb ü temdîne...
Hepsi teşrîfinizin muntazır u muhtacı.
Kadınım ben çekemem bâr-ı bülend-i tâcı;
Şimdi meydanda ne İlhan ne de Çoban kaldı
Yalnız cariyeniz bunda nigehbân kaldı.
Bu takarrübde fakat olmayınız dûr-endiş!"[579]

diyerek ondan himâye beklediğini belirtir. Ancak Gıyaseddin yine de tereddütte kalır, Dilşad Hatun'a inanamaz. Kanbur ise Gıyaseddin'e tereddütlerinin boşuna olduğunu söyler. Sonunda Dilşad Hatun'un davetini kabul etmeye karar veren Gıyaseddin bahçeden ayrılırken Kanbur da kendi kendisine söylenir ve yakında sırrını açıklayacağını mırıldanır.

Oyunun ikinci manzarı, Sultaniye (oyunda Süleymaniye olarak da geçer) şehrindeki İlhanlı sarayında başlar. Sarayın önünde toplanan halka hitâben bir

[578] **a.g.e.,** s.131.
[579] **a.g.e.,** s.113.

konuşma yapan Dilşad Hatun, yanında bulunan Kanbur'un Bahadır Han'dan boşalan İlhanlı tahtına vâris olduğunu ilân eder:

"Bana, ey bilmeyerek bî'at eden mahşer-i nâs!
Size insanlığı tasvir edecek bir nesnâs.
(Gâh gezinerek gâh durarak)
Bunda ben bir kadınım âcize vü mahcûbe.
Size takdim edecek şimdi o bir ucûbe:
Ki gören maskara der; bîçâre o bir mucizedir;
Kuvve-i kahiredir. Kahire-i âcizedir.
Dışı nesnâs, içi insan-ı hakiki vü halûk
Zâhiren nâkıs ve manen, bu mükemmel mahlûk;
Cüce bir kûh-ı metânet, yüce bir ruh-ı garîb
Ki yed-i kahr-ı kazâ cismini etmiş tahrîb,
Ki fakat cilve-i Hak kalbine olmuş mimar;
Olacak, etmek için mülk-i harabı i'mâr,
Olacak, görmek için devre-i mâziyi harab,
Olacak, dökmek için minhel-i isyana türab,
-taht-ı şâhîye bugün vâris-i yektâ olarak-
olacak, kılmak için maktel-i zulmü ihrak,
size bir hâkim-i hâdim, bana bir zevc-i şefîk;
size bir hâdim-i hâkim, bana bir şâh-ı refîk!"[580]

Halka seslenmeyi sürdüren Dilşad Hatun, Bahadır Han'ın bir kâtil olduğunu, dolayısıyla öldürülmeyi hak ettiğini söyler. Dilşad Hatun, iki kişiyi öldürdüğünü; öldürdüklerinden birincisi olan Bahadır Han'ın kendi ailesinin kanını döktüğünü, ikincisi Gıyaseddin'in de Emir Çoban'ı bir tuzakla katlettiğini ifade eder ve Gıyaseddin'in kesik başını ahalinin önüne atar.

Kanbur tahta oturur. Hemen ardından Dilşad Hatun, Kanbur'a biat edip dualar okur, halk da onu takip eder. Böylece Kanbur'un hükümdarlığı ilân ve kabul edilmiş olur.

[580] **a.g.e.,** s.115-116.

Oyunun üçüncü manzarında, Sultaniye Sarayı'nda güzel bir yatak odası görülür. Kanbur bu odada yalnız başına konuşur. Dilşad Hatun'u anlamaya çalışan Kanbur, onu çok beğenir; ancak onun garip bir kadın olduğunu düşünmekten de kendisini alamaz.

Oyunun dördüncü manzarında da Dilşad Hatun yalnız başına yatak odasında düşünüp konuşmaktadır. Ellerine bakan ve bu ellerle öldürdüğü insanları hatırlayan Dilşad Hatun, buhrana düşer gibi olsa da ailesini düşünür ve onların intikamını almış olmakla rahatlar.

*Turhan'*ın beşini manzarında, haremde bir meclis görünür. Câriye ve hânendeler raks edip söyleşirler. Bu sırada Kanbur yanlarına gelir. Bu eğlence meclisini görünce insanın dünyadaki her şeyi unutabileceğini düşünerek bir kadeh içki ister.

Altıncı manzarda, sarayın bir odasında Kanbur ile Dilşad Hatun birliktedirler. Kanbur çirkin vücûdundan utanır ve bu hâlde hükümdar olabildiğine şaşırır. Dilşad Hatun ise onun rûhuna iltifat eder; onun kalbine âşık olduğunu söyler. Gıyaseddin'in ölümünden kendisini sorumlu tutan Kanbur'u tesellî eden Dilşad, Gıyaseddin'in ölümü hak eden bir hâin olduğunu ifade eder. Kanbur ise Dilşad'ın hâlâ Bahadır Han'ı sevebilme ihtimâlinden bahseder ve bundan rahatsız gibi görünür. Bu konuşma esnasında Kanbur Dilşad'a, Bahadır Han gibi yakışıklı bir adamdan sonra bir kanburu tercih ettiği için kendi kendisini cezalandırdığını söyler. Bahadır Han ve Gıyaseddin'i öldüren Dilşad Hatun'un bu iki ölümün verdiği vicdân azâbından bu sûrette kurtulduğunu düşünür[581]. Bu sırada Dilşad Hatun ise "Kayser-i Rum" olarak andığı Orhan Gazi'nin birlik çağırısında bulunduğunu söyler ve Kanbur'a bu konudaki fikrini sorar. O arada Kanbur'a soyunun nereden geldiğini, geçmişinin ne olduğunu soran Dilşad Hatun, Kanbur'dan aldığı "İlhan" cevabı karşısında şaşkınlıktan bir sedirin üzerine yığılır. Kanbur, gerçekte İlhanlılar soyundan gelen bir

[581] Dilşad Hatun'un Kanbur ile evlenmesi, oyunun romantik unsurlarından birini teşkil eder. Çok güzel bir kadın olarak bildiğimiz Dilşad Hatun'un, bir prens olduğu hâlde çok çirkin olması nedeniyle saraydan kovulan ve soytarılık yapmak zorunda kalan Kanbur'la evlenmesi, romantik edebiyata oldukça yakındır. Bu da Hâmid üzerinde romantiklerin ciddî bir etki sahibi olduğunu gösterir.

prenstir ve Bahadır Han'ın kardeşidir. Dolayısıyla üzerinde oturduğu tahtın gerçekten de vârisidir. Çok çirkin olduğu için daha çocukken saraydan uzaklaştırılmış ve uzun süre Gıyaseddin'in sarayında soytarılık yapmıştır. Ancak kader onu hakkı olan tahta oturtmuştur.

Oyunun yedinci manzarında, Sultaniye Sarayı'ndaki bir grup uşak, sarayın bir odasını temizlerken görülürler. Odadaki uşaklar kendi aralarında dedikodu yaparlar; bu arada hazırladıkları odanın Hâfız-ı Şirâzî için ayrıldığı anlaşılır. Aralarında, hükümdarları Kanbur hakkında konuşan uşaklar, onun gibi birisinin nasıl hükümdar olabildiğine şaşkınlıklarını dile getirirler. Birbirleriyle de atışan uşaklar, Hâfız-ı Şirâzî hakkında da dedikodu yapmayı ihmâl etmezler. Uşaklar işi ileri götürüp kendi aralarında itişip kakışmaya başlayınca araya giren Turanlı uşak, Türk olduğunu söyler ve yanında bulunan herkesin kardeş olması gerektiğini ifade eder[582].

Sarayın bahçesinde Kanbur ve Hâfız-ı Şirâzî konuşurlar. Hâfız-ı Şirâzî, Bağdad Hatun'u sorar. Kanbur da onun diğerleri gibi öldüğünü haber verir.

Kanbur ile Hâfız-ı Şirâzî konuşurlarken Kanbur kolundaki bir işareti gösterir. Bu işaret, onun saray soyundan geldiğini ispatıdır. Kanbur asıl isminin Turhan olduğunu ve Bahadır Han'ın kardeşi olduğunu açıklamanın zamanı geldiğine inanır[583]. Bu arada Kanbur, Dilşad'a güvenmediğini, onun Bahadır Han'ı öldürmekle birlikte, yine de ona bağlı olduğunu söyler:

"Dilşâd'ı fakat bilmeyelim şâd-ı dil asla:
Göstermiyor amma görürüm ben ki o hâlâ,
İlhan ile meşgul; Bahadır'la kezalik.
İlhan ve Bahadır biri katil, biri mühlik!
Bir tehlike ma'dûm o, bu bir zâyi'ye nâdir:

[582] Hâmid, oyunun bu bölümünde açık bir şekilde Osmanlıcılık düşüncesini ön plâna çıkarmaktadır. Sarayda bulunan bir grup uşak arasındaki kişisel ve basit tartışmalardan bir yere varmak istediği anlaşılan Hâmid, uşaklar arasındaki bir Türkü ön plâna çıkarmak sûretiyle, Türk idaresi altındaki herkesin kardeşçe yaşadığı mesajını verir. Osmanlı idaresini öven bu yaklaşımın yanında, Hâmid'in uşağı tanıtırken "Türk" kelimesini kullanması da dikkate değerdir.

[583] Kanbur'un kolunda bulunan bir işaretle hükümdar soyundan geldiğini ispatlaması da romantik edebiyata yakın bir unsur olarak değerlendirilebilir.

Gûyâ iki şahs olmada İlhan ve Bahâdır!
İlhan ve Bahadır oluyor âsim u âsım;
İlhan ve Bahadır oluyor sonra muhasım.
Galip gelip İlhan'a Bahadır alıyor nâm:
Mahveyleyerek nıfsını gûyâ kalıyor tam!
Dilşâd onu afv etmeğe mâil ü perişan;
Etmekte gibi katlini red, kabrine imân.
(Mânidar bir vaz' ile)
Ma'lûm ya, güzellikle de almıştı o bir nâm;
Katil o Bahadır da, fakat... katil-i asnâm!
Cani-i ceza-dîde, fakat katil-i magfûr;
Zâhir yüzü pür cazibe, bâtıl yüzü menfûr.
Katil iken i'dâmı olan ayn-ı isabet,
Maktulen olur sonra sezâvâr-ı sahâbet."
(Şiddetle bî-ihtiyar)
Çıkmakta onun makberesinden de mehâlik!
(Tevakkufla)
Dilşâd onu sevmekte bugün, işte bu mühlik!"[584]

Kanbur, Dilşad Hatun'un sözde Bahadır Han'ı sevmediğini, ancak buna kendisinin inanmadığını belirtir. Çünkü onun gözünde Dilşad, farklı yüzleri olan bir yaratıktır ve dolayısıyla güvenilmez bir insandır.

Bu konuşmalardan sonra Hâfız-ı Şirâzî, Kanbur'a Sultan Orhan'la yapılması plânlanan ittifakı sorar[585]. Anack bu arada Sultan Orhan'ın yerine oğlu Sultan Murad geçer. Onunla da bir ittifak tasarlandığı konuşulur. Kanbur, Hâfız-ı Şirâzî'ye bir zevcesi ve şimdi nerede olduğunu bilmediği Timur adında bir oğlu olduğunu söyler. Bu arada Dilşad Hatun gelir ve Hâfız-ı Şirâzî'yi hükümet etmeye memur kıldığını bildirir. Hafız-ı Şirâzî ise kendisinin bir şâir olduğunu, hükümet etmek gibi bir yeteneğinin bulunmadığı söyler. Kanbur, Hafız-ı Şirâzî'nin bu düşüncesini doğru

[584] Abdülhak Hâmid, **a.g.e.,** s.138-139.
[585] *"Orhan Bey'in 1320'lerden 1360'a uzanan beylik yıllarının ilk dönemi, bir yandan Anadolu üzerinde hegemonya kurmuş olan İlhanlılar'ı metbu tanımak ve vergi ödemekle"* geçmiştir. Bkz. Necdet SAKAOĞLU, **a.g.e.,** s.34.

bulmaz ve şâirlerin zaten kendi ülkelerinin padişahı olduğunu, dolayısıyla onun da İlhanlı ülkesinde hükümet edebileceğini ifade eder:

"Neşâyidinde olan âşinâ-yı hissiyât,
neden, derim, ola bîgâne-i siyasiyyat?
Mevâzıyla eden neşr-i hikmet-i Hayyam;
Veren mezâlim aleyhinde halka fikr-i kıyam;
Eserlerinde adalet nedir kılan tebyîn;
Emir ü hâkim ü kadılar eyleyen tayîn;
Neden aceb olamazmış değerli bir memur?
Veli mi bildiğimiz hep o evliya-yı umûr?
Ne der şu özrüne bilmem ricâl-i müstakbel;
Eğer bu şâir-i âzam[586] *değilse bir tenbel,*
Bu redd-i hizmet için bir bahanedir elbet;
O kendi sanatını terke etmiyor rağbet.
Denir hayatı ile halkı eyliyor ihyâ,
O kendi devletinin padişâhıdır gûyâ;
O kendi kendisinin mübtelâ-yı hılkatidir;
Enîs-i vahdeti, meftun-ı hüzn ü rikkatidir;
Nazîr o zâta ki merakı sun'u kudretidir,
Ki asumân u zemîn dermend-i hasretidir,
Ki akl u nakl onu âcizdir etmeden ta'rîf;
Kabul-i hizmet-i devlet kılar mı böyle herif?"[587]

Oyunun sekizinci manzarı Kosova'da başlar. Sultan Murad'ın oğullarından Yakup Çelebi, Sırp Prensesi Lized ile birliktedir. İkisi sohbet ederler. Lized hastadır. Yaptıkları savaştan ve birbirlerine besledikleri sevgiden bahsederler. Prenses Lized ölmek üzere olduğunu, ancak kendisi öldükten sonra Yakup Çelebi'yi Dilşad Hatun'un seveceğini söyler. Yakup Çelebi ise Prenses Lized'i sevmekle birlikte, öncelikle savaşa katılmak zorunda olduğunun da farkındadır:

[586] "Şâir-i Âzam" Hâmid'in kendisi için kullanılan bir sıfattır.
[587] Abdülhak Hâmid, **a.g.e.,** s.146.

"Kiminle ceng edeyim? Düşmen ordusuyla mı ceng?
Bu hastalıkla mı? Yahud o en büyük düşmen,
Garîk-i zulmet olan ahterimle mi? Yahut
Biraderimle mi ceng? Ey Allah bir me'men,
Meferr bu abdine, bir hurfe, bir penâh-ı siyâh
İnayet et ki ne âlem beni ne âlemi ben,
Müyesser olmaya görmek! Şehadet olsa nasîb,
Ne şüphe, bulmuş olurdum makarr-ı eslemi ben,
Tarîk-i eslemi bulmuş olurdum âh! O zaman!
Fakat vazife-i ömrüm; vazife-i serdar;
En önce bunların ikmâli muktezî; yoksa
Olurdu dâr-ı beka bence manevî bir dâr!
(Tevakkuftan sonra)
Fakat Lized ne için bulmuyor şifâ, Yarab!
Nedir bu hımye-i bî-sûd şürb ü eklinde?
Fakat ölürse o, ruhum benim tahaccür edib,
Düşer bu âleme gökten mezar şeklinde!"[588]

Dokuzuncu manzar Dilşad Hatun'un çadırında geçer. Yanında Kanbur olduğu hâlde sohbet ederler. Önce Dilşad Hatun yalnız başına düşünür. Yakup Çelebi'yi Bahadır Han'a benzetir ve onu beğendiğini söyler. Dilşad bunları düşünürken içeri giren Kanbur, dışarıda kıyametin koptuğunu haber verir. İçeride sessizce oturan Dilşad'a şaşkınlığını ifade eder.

*Turhan'*ın onuncu manzarı, savaş meydanında başlar. Bu sırada Kosova Meydan Savaşı tüm şiddetiyle devam eder[589]. Sultan Murad, şehzâdeleri Yakup ve Bayezid'le birlikte savaşırken Osmanoğullarının kadınları da Kanbur ve Dilşad'la

[588] a.g.e., s.150-151.
[589] Kosova Meydan Muharebesi, Osmanlı Devleti'nin Batılı güçlerle yaptığı ilk büyük meydan savaşıdır. Bu muharebe, 28 Ağustos 1389 tarihinde Üsküp yakınlarındaki Karatvuk (Kosova) sahrasında gerçekleşmiş ve aralıksız olarak sekiz saat devam etmiştir. Bu savaşta Osmanlı güçleri, Sırp, Bosna, Eflak, Macar ve Hırvat güçleriyle mücadele etmiştir. Bu bilgi için bkz. Necdet SAKAOĞLU, **a.g.e.,** s.52. Kosova Savaşı hakkında geniş bilgi için bkz. M. Münir AKTEPE, "Kosova", **İslâm Ansiklopedisi, C.6,** Millî Eğitim Bakanlığı Yayınları, Eskişehir 2001, s.871.

birlikte savaşı izlerler. Bir mihmandar, tüm şiddetiyle devam eden savaşı şöyle anlatır:

"Evet, Kosva sahrâsı meydan-ı harb,
hücum eyleyenler de merdân-ı harb:
(Eliyle göstererek)
Bu Sultan Murad-ı Hüdavendigâr,
Şeh-i şehsuvaran-ı a'dâ-şikâr!
Bütün hâksâranı çarpıp ezen,
At üstünde bir yıldırım, sayha-zen!
(Yine işaretle)
Şecaatiyle envâr-ı nusret-mezîd,
Yine atta bir Yıldırım, Bayezıd!
Elinde kılıç reh-nümâ-yı zafer,
Gazanfer kesilmekte her bir nefer!
Öbür yanda düşman bitik, târumâr,
Kesilmekte bir leşker-i bî-şümâr!
(Sonraca)
Edirne alınmıştı çoktan beri,
Bu yerler de kalmaz şereften berî!
(Âvâzeler)
Bütün ordu olmakta tekbîr-hân!
(Sükût)
Bakın! İşte Şehzâde Yakup Han;
Ölümle bütün hanedân cenkte!
(Ra'd u berk. Top ve tüfenk.)
Felekle denir hâkdan cenkte!
(Sonraca)
Bu cânibde gülbang-ı feth ü zafer;
O cânibde feryad-ı eynelmefer!
Krallar da etmişti zaten firar;

Ölenlerle mecruhlar ber-karar!"[590]

Bu arada Mihmandar, savaşı seyreden Osmanlı kadınlarını Kanbur ve Dilşad'a tarif ederken Osmanlı'yı ve onun anlayışını da yüceltir:

"Bu Nilüfer, öz mâder-i şehriyar[591]*,*
ki varmıştı Orhan'a bî-ihtiyar!
Bu da hemser-i padişâh-ı zaman;
Prenses Lazar, mefhar-ı hânüman!
Bu Devletşeh-i Germiyan-ı kadîd,
Bugün zevce-i Bayezıd-ı şedîd!
Şu Buğdanlı bir kız, Prenses Lized,
Ki şehzâde Yakub'adır namzed.
Eveti Sırplı, Yunanlı, Bulgar, Ulah,
Bugün bizde bulmakta fevz ü felâh.
Denir din-i İslâma imanlıdır!
Bugün bunların hepsi Osmanlıdır!
Bizimle, bak, olmuşlar, ol muteber,
O Sırplarla Rumlar aleyhinde bir!
Adalet gelince, gelir itilâf;
Gider dîn ü mezhebdeki ihtilâf."[592]

Oyunun on birinci manzarında, savaşın ardından harem kadınları toplanırlar. Muzaffer olan Sultan Murad'ın dönmesini beklerler. Bu arada kendi aralarında da Dilşad Hatun ve Kanbur'la ilgili dedikodu yaparlar. Dilşad'ın Yakup Çelebi'yi sevdiği konuşulur. O arada Sultan Murad savaştan gâlip dönerek gelir ve annesi Nilüfer Hatun'un elini öper. Prenses Lazar'a babası Kral Lazar'ın yenildiğini ve esir düştüğünü haber verir. Daha sonra Sultan Murad ve şehzâdeleri savaş meydanındaki yaralıları ziyaret etmek için çekilirler.

---

[590] Abdülhak Hâmid, **a.g.e.,** s.154-155.
[591] Orhan Bey'in bilinen üç eşinden en ünlüsü Nilüfer Hatun'dur. Kendisi bir Rumdur ve Yarhisar Tekfuru'nun kızıdır. Sonradan Müslüman olduğu bilinir. Aynı zamanda Sultan Murad'ın annesidir. Bkz. Necdet SAKAOĞLU, **a.g.e.,** s.42. Hâmid'in *Turhan* piyesindeki zamanda, Nilüfer Hatun "Valide Sultan" olmuştur.
[592] Abdülhak Hâmid, **a.g.e.,** s.155-156.

Oyunun on ikinci manzarında Sultan Murad, savaş meydanında düşüncelidir. Yaralı ve ölüler arasında derin bir düşünceye dalan Sultan Murad:

"Humar-ı dem bu yahut neşve-i sahbâ-yı nefsânî:
Yıkılmış, hudahâş olmuş büyük bir devr-i insanî!
Dehân-ı în ü âna harb basmış kanlı bir hâtem.
Bir olmuş mümin ü münkir, karışmış mevt ile matem!
(Bir hareketten sonra)
Bu harbi açtılar haksız ki bozgunlukları birhan:
Macar, Bulgar, Ulah, Rum, Sırp. O hem-râhân.
Bu itminânî bizlerden vukuât olmuyor sâlib;
Değildir haklılar, heyhat! Lakin daima galib.
Denir vahşilik, insaniyyete mahsus, o bir ihsan;
Eğer tek kalsa bî-şek kendisiyle ceng eder insan.
(Yine bir hareketle)
Bu vahşiliklerin ismi hamasettir, hamiyyettir!
(Acı bir tebessümle)
Ararsak bunda haksız ser-nüvişt-i âdemiyettir.
(Birdenbire tebdil-i vaz' ile)
Bugün galib gelip de sen ne buldun, söyle, ey gafil!
Ne yolda itilâ etsen, yerin bir hufredir, sâfil!
Şühûd-ı nusretin bir sam u ebkem-i mahşer-i mevtâ;
Yarın divan-ı Bârî'den nasıl eylersin istifâ?
(Akşam geceye benzediği sırada)
Hayatım kevkeb-i İslâma etti bahş-ı pirâye;
Memâtım tesliyyet-sâz olsun isterdim Nasârâya!
(Başını açarak tazarruât ile)
Nihayet ver bu âşûba, İlâhî! Tevbe! İstigfâr!
Nedamet bir kıyamettir, yeter isfâr-ı surh-ı ızfâr!
(Murakabeden sonra birden teheyyüc ile)
Ne lâyık feylesof olmak siyâsetgâh-ı heycâda!
Mücahid-zâdeyim, kadirdi ceddim mahv ü icâda;

Karışmaz hûn-ı Osmanî'ye elbet şîr-i Nilüfer!"[593]

dedikten sonra yaralılar arasından fırlayan Miloş ismindeki bir Sırplı tarafından arkadan hançerlenmek sûretiyle şehit edilir:

"MİLOŞ-(Gaibde)
Nasârâya teselli: İşte al bir darbe-i ekfer!"[594]

Oyunun on üçüncü manzarında, Kosova sahrasında bulunan harem çadırlarında kadınlar kendi aralarında sohbet ederler. Prenses Lized hastadır ve çadırında Dilşad Hatun'la birliktedir. Dilşad Hatun, Yakup Çelebi'yi sevdiğini itiraf eder. Bu arada Kanbur, Dilşad Hatun'a İlhanlı Sultanı Bahadır Han'ın biraderi olduğunu ve Timur isminde bir oğlu olduğunu açıklar. Çadırlarda bu konuşmalar devam ederken dışarıda büyük bir gürültü kopar ve herkes dışarı çıkar.

*Turhan'*ın on dördüncü manzarı, *"yine orası"* ifadesiyle başlar. Olaylar yine Kosova sahrasında cereyan eder. Mihmandar, sahrada toplanmış olanlara bir sandukayı işaret eder ve bunun Sultan Murad'ın sandukası olduğunu haber verir. Herkes şaşkınlık içinde bağırır. Mihmandar, arkada bulunan bir başka sandukayı da gösterir ve bunun da Yakup Çelebi'nin olduğunu söyler[595]. Bunun üzerine Prenses

---

[593] **a.g.e,** s.168-169.

[594] **a.g.e.,** s.169. Hâmid'in *Turhan'*da Sultan Murad'ın şehit edilmesine yer vermesi, tarihsel gerçeğe tamamen uygun bir motiftir. Ancak Sultan Murad'ın öldürülme şekli konusunda tarihçiler arasında ihtilaf vardır. Necdet Sakaoğlu, bu konuda birden çok rivayet aktarır. Sultan Murad'ın Miloş isimli bir Sırp tarafından öldürüldüğü herkesçe kabul edilmekle birlikte, kimi kaynaklarda onun görüşme bahanesiyle padişahın yanına yaklaştığı ve bu sûretle cinayeti işlediği belirtilirken, daha yaygın olan düşünce Hâmid'in oyununda yer alan sahneye uygundur. Buna göre Sultan Murad savaş meydanını gezerken Miloş yaralılar arasında yatar. Gelenin padişah olduğunu anlayınca atik bir hareketle onu hançerler. Bütün bu bilgiler için bkz. Necdet SAKAOĞLU, **a.g.e.,** s.52-53. Halil İnalcık da Sultan Murad'ın öldürülmesini yukarıda aktardığımız görüşe benzer bir şekilde nakleder. Bkz. Halil İNALCIK, "Murad I", **TDV İslâm Ansiklopedisi, C.31,** Türk Diyanet Vakfı Yayınları, İstanbul 2006, s.162. İsmail Hakkı Uzunçarşılı, bu konuda birden çok rivayetten bahseder. Ancak hangi ihtimalin kuvvetli olduğunu belirtmez. Bkz. İsmail Hakkı UZUNÇARŞILI, "Murad I", **İslâm Ansiklopedisi, C.8,** Millî Eğitim Bakanlığı Yayınları, Eskişehir 2001, s.594-595.

[595] Hâmid, oyunun bu bölümünde de tarihî bir gerçeğe yer verir. Sultan Murad'ın ölümünün hemen ardından *"Yıldırım Bayezid, 1389'da Kosova savaş meydanında devlet büyüklerinin ve ordunun oyuyla tahta geçti, bu Tanrı'nın desteğiyle yapılmış bir seçim sayıldı; o da hemen kardeşini yakalattı ve idam etti. O sırada Anadolu'da rakip beyler ayaklanmıştı. Bir içsavaş tehlikesini önlemek için bu karar herkesin onayını aldı. Böylece iç kargaşayı önlemek maksadıyla kamunun yararına kardeş katli herkesçe zaruri bir önlem olarak yerleşti."* Bkz. Halil İNALCIK, **Doğu Batı Makaleler I,** Doğu Batı Yayınları, 3. bas., Ankara 2006, s.198. Burada katledilen Yakup Çelebi'dir. Hâmid de bu durumu aynen oyununa aktarır.

Lized bayılır. Sandukaların ardında da yeni padişah Yıldırım Bayezid görünür. Bu arada üzüntüden fenalaşan Prenses Lized ölür.

On beşinci manzarda Turhan, Sultaniye'deki sarayında kızlarla söyleşir. Turhan, kendi içinde bir muhasebeye girer:

"Neye ben kalb-i pür-kemalimle:
halka mestûr olan cemalimle,
nezd-i Hâlık'ta olmuşum menfûr?
Sıklet-i ömrüm artıyor giderek.
Büyüyor kanburum benim güyâ!
Üstüme bari çökmeden dünya,
Olayım, şunda intihar ederek
Nezd-i cânânda mukbil ü mağfûr!
(Hançerini çekip uracak gibi olduktan sonra durarak)
Âh! O hilkat ne türlü hilkattir,
Hayır 'ölmek' değil, o rûh u beden
İki âlemde istiyor –olmak!
Ayrılınca kalır mı can tenden?
Nasıl insanlar olmasın ahmak
Ki hayat en büyük hamakattır.
(Hançerini kınına vaz' eder. Ağaçlardaki kızların gülmesiyle eğilerek semaya bir selâm verir.)
Can ile ten vücud-ı tev'emdir;
Yekdiğerden cüdâ vücud olmaz;
Bu benşm şekte-bahş-ı neşemdir,
Ediyorken bile edâ-yı namaz.
(Bagteten hançerini çekerek)
Böyle bir fikri etmeli idam!
Bu akîdeyle mevt olur bu hayat!"[596]

[596] Abdülhak Hâmid, **a.g.e.,** s.180-181.

Turhan, dünyanın fânî ve bu yaşadıklarının da boş ve önemsiz şeyler olduğunu düşünür. O, intihar etmek ve bu dünyadan ayrılmak istediği hâlde, sarayının bahçesindeki güzel kızların buna engel olduğunu söyler.

Turhan, bahçedeki kızlarla söyleşip dans ederken Dilşad Hatun, kefenlere bürünmüş hâlde yanlarına gelir. Sürekli Bahadır Han'ı sayıklar ve onun öldükten sonra bile Bağdad Hatun'a tutkun olduğunu söyler. Bu esnada Bahadır Han ile Bağdad Hatun'un ve küçük bir çocuğun ruhu görünür[597]. Ruhlar arasında Yakup Çelebi ile Prenses Lized'in ruhları da vardır. Bu esnada raks ve mûsikî de devam eder[598]. Dilşad Hatun vecd ile yere yığılır; öldüğü anlaşılır. Turhan da onun öldüğünü anlayınca yaşayamayacağını düşünür ve kendisini hançerlemek sûretiyle intihar eder. Bu arada son söz olarak da Timur'un padişah olmasını vasiyet eder ve oyun sona erer.

Abdülhak Hâmid, *Turhan* piyesinin sonundaki *"mülâhaza"* bölümünde[599], Turhan'ın son nefesinde Timur'u işaret etmesinin hissî bir davranış olabileceğini kabul eder. Ancak diğer taraftan da Turhan gibi sakat bir hilkatten Timur gibi tuhaf bir yaratığın dünyaya gelmesini, müellifin hoş bir hayâli olarak niteler[600].

6.7.2. Şahıslar Kadrosu

Abdülhak Hâmid'in *Turhan* isimli piyesinde birinci derecede önem taşıyan iki şahıstan birisi, Kanbur ya da başka bir ifadeyle Turhan, diğeri de Dilşad Hatun'dur. Bunun dışında oyunun ikinci derecedeki şahıslar kadrosu oldukça kalabalıktır. Bunlar, Emir Gıyaseddin, Hâfız-ı Şirâzî, Sultan Murad, Yakup Çelebi, Yıldırım Bayezid, Nilüfer Sultan, Prenses Lized, ve Miloş'tur. Oyunun üçüncü

---

[597] Hâmid, eserinde bir dipnotla bu çocuğun Bahadır Han ile Bağdad Hatun'a ait olduğunu yazar. Bkz. Abdülhak Hâmid, **a.g.e.,** s.191.

[598] İnci Enginün, oyunun bu son kısımlarının daha çok baleye benzediğini ifade eder. Bkz. İnci ENGİNÜN, **Yeni Türk Edebiyatı Tanzimat'tan Cumhuriyet'e (1839-1923),** s.700.

[599] Abdülhak Hâmid, **a.g.e.,** s.193.

[600] Hâmid, burada açıkça oyununa hayâlî bir unsur eklediğini söyler. O, oyunlarında tarihî gerçeklere yer verdiği gibi, zaman zaman tarihi yeniden kurgulamak yoluna da gider. Timur'un Turhan'ın oğlu olarak gösterilmesi de Hâmid'in kurgusudur. Çünkü *"Hoca İlgar köyünde dünyaya gelen Timur'un, annesi Tekina Hatun, babası ise Çagatay ulusunun en mühim unsurlarından birisi olan Barulas aşîretinin başbuğlarından Emîr Turagay'dır."* Bkz. Mustafa KAFALI, "Timur", **İslâm Ansiklopedisi, C.12/1,** Millî Eğitim Bakanlığı Yayınları, Eskişehir 2001, s.336.

derecedeki şahısları olarak savaş sahnelerini anlatan Mihmandar ile Sultaniye'deki İlhanlı Sarayı'nın teşrifatını yapan uşaklar ve oyunun sonunda bahçede raks eden kızlar sayılabilir.

Kanbur ya da diğer ismiyle Turhan, bu oyunun başkişisidir. Aslında o, *Kanbur* dairesi içinde yer alan tüm oyunlarda vardır ve hemen hepsinde birinci derecede önem taşır. *Kanbur* dairsinin ilk manzûm oyunu olan *İlhan'*da gerçek kimliği bilinmeyen ve Kâbil'deki Emir Gıyaseddin'in sarayında soytarılık yapan Kanbur, *Turhan'*da bambaşka bir şekilde okuyucu karşısına çıkar. Öncelikle Dilşad Hatun'la işbirliği yaparak Gıyaseddin'in Sultaniye şehrine gelmesini sağlayan Kanbur, böylece Dilşad Hatun'a intikamını alması için yardımcı olur. Dilşad Hatun, Kanbur'un yardımı sayesinde Gıyaseddin'in başını vurdurur ve böylece Çoban ailesinin intikamını almış olur. Oyunun başından itibaren belirleyici bir rol üstlenen Kanbur, hem Dilşad Hatun'la evlenir hem de onun tarafından İlhanlı Sultanı ilân edilir. Bu sırada Kanbur da sırrını açıklama gereği duyar. Zaten İlhanlı tahtı onun hakkıdır. Çünkü o, Dilşad Hatun tarafından öldürülen Bahadır Han'ın öz kardeşidir; o öldüğüne göre taht doğal olarak onun hakkıdır. Kanbur, bir hilkat garibesi olarak doğduğu için çocukluğunda saraydan kovulmuş, bir prens olduğu hâlde yıllarca saraylarda soytarılık yapmak zorunda kalmıştır. Kanbur bu gerçeği açıklar; bundan sonra da İlhanlı Sultanı Turhan olarak anılmaya başlar. Oyunun sonuna kadar başat bir rol üstlenmeye devam eden Kanbur, Sultan Murad'a Kosova Savaşı'nda yardım etme kararı alır ve bunun için askerleri ve Dilşad Hatun'la birlikte Kosova'ya kadar gelir.

Oyun boyunca Dilşad Hatun'a olan sevgisi görülen Turhan, yine de her zaman bir şüphe ve kıskançlık içindedir. Ağabeyi Bahadır Han muktedir ve yakışıklı bir hükümdar olarak bilinir. Kendisi ise tam tersi çirkin ve daha çok karısı Dilşad Hatun'un tesirinde kalan bir sultandır. Bu gerçeği bilen Turhan, karısı Dilşad Hatun'un için için Bahadır Han'ı sevdiğine inanır. Bu düşüncesini birkaç kez karısı ile de paylaşır. Dilşad Hatun'un, onu elleriyle öldürmüş olsa da Bahadır Han'ı sevmekten vazgeçemediğini düşünen Turhan, karısını çok sevse de ömrünün sonuna kadar bu düşüncenin verdiği ıstıraptan kendisi kurtaramaz. Oyunun bu bölümünde garip bir tezat olduğunu ve bunun romantik bir unsur olarak değerlendirilebileceğini

yukarıda ifade etmiştik. Dilşad gibi güzel bir kadının Turhan gibi çirkin bir erkekle birlikte olması gerçekçi bir motif olmamakla birlikte Hâmid'in burada romantiklerden etkilendiği açıktır.

Turhan, oyunun başında bir sırrını açıklar ve İlhanlı soyundan geldiğini herkese söyler. O, ölürken de bir başka sırrı ifşâ eder. Dilşad Hatun'un ölmesi üzerine canına kıyan Turhan, Timur isminde bir oğlu olduğundan ve tahta onun geçmesi gerektiğinden bahseder. *"İranlıların Timur-leng, Türklerin Aksak Timur"*[601] olarak andığı Timur'un cüce ve kanbur olan Turhan'ın oğlu olması, Hâmid'in oyuna kattığı diğer bir romantik unsurdur. Bu durumu, oyunun sonunda şâirin kendisi de açıkça ifade eder.

*Turhan'*daki birinci derecede önemli diğer bir şahıs da Dilşad Hatun'dur. *İlhan'*da da önemli bir figüratif unsur olarak karşımıza çıkan Dilşad Hatun'un klâsik trajedilere en yakın duran bir kahraman olduğunu daha önce de ifade etmiştik. *İlhan'*da Çoban ailesinin intikamını almak için sonuna kadar tutarlı davranan ve gururlu yapısından taviz vermeyen Dilşad Hatun, *Turhan'*da da bu özelliğini korur. Oyunun başında entrika yoluyla Sultaniye'ye çağırdığı Gıyaseddin'den ailesinin intikamını acı bir şekilde alan Dilşad, oyunun ilerleyen sahnelerinde Kosova'da karşılaştığı Yakup Çelebi'ye ilgi gösterir. Turhan'ın kendisine yönelttiği hâlâ içten içe Bahadır Han'ı sevdiği yönündeki suçlamaları kabul etmeyen Dilşad, Kosova'da Yakup Çelebi'ye ilgi göstermekten çekinmez; hattâ işi ileri götürüp bu ilgisini Yakup Çelebi'nin hasta sevgilisi Prenses Lized'e de açıklar. Ancak bu konuda kader Dilşad Hatun'un yanında değildir. Çünkü sevdiği Yakup Çelebi kardeş katline kurban gider. Dilşad Hatun da oyunun sonunda Sultaniye'ye döndükten sonra ölür.

Oyundaki ikinci derecede önem taşıyan şahıslar kadrosu ise daha geniştir. Burada dikkati çeken öncelikli kişiler tarihî nitelikte olanlardır. Bunların başında Emir Gıyaseddin gelir; ancak o, daha oyunun başında sahneden çekilir. Çünkü *İlhan'*da Bahadır Han'la işbirliği yaparak Emir Çoban'a düzenlediği suikastın bedelini *Turhan'*da canıyla öder. Dilşad Hatun'un aslında bir entrika olan davetine uyarak Sultaniye'ye giden Gıyaseddin, burada katledilir.

[601] Mustafa KAFALI, **a.g.m.,** s.336.

Oyunda dikkati çeken ve önemi bulunan ikinci derecedeki şahıslardan birisi de Sultan Murad'dır. Sultan Murad, tarihî bir şahıs olarak oyunda yer alırken kendisinin dâhil olduğu olay örgüsü de büyük ölçüde tarihî gerçeklere uygundur. Kosova sahrasında büyük bir Haçlı ordusu ile savaşan Sultan Murad, oyunda da bu savaşa komutanlık eder. Şehzâdeleri Yakup Çelebi ve Yıldırım Bayezid ile kendisine destek veren diğer gruplara kumandanlık eden Sultan Murad, bu savaş esnasında şehit olur. *Turhan'*da da bu yönleriyle yer alan Sultan Murad, Hâmid'in önemle yer verdiği tarihî bir şahıstır.

Yakup Çelebi ve Yıldırım Bayezid de birer tarihî şahıs olarak oyunda yer alırlar. Yakup Çelebi biraz daha ağırlıklı bir yere sahiptir. Dilşad Hatun'un da ilgi gösterdiği Yakup Çelebi, Prenses Lized'i sever. Ancak Yakup Çelebi de fazla yaşayamaz. Zira babası Kosova sahrasında şehit düşünce abisi Yıldırım Bayezid tahta çıkar ve devlet erkânının da tavsiyesi uyarınca kendisini öldürtür. Yakup Çelebi'nin naaşı babası Sultan Murad'ınki ile birlikte kaldırılır. Yıldırım Bayezid de Sultan Murad'ın hayatta kalan tek oğlu olarak hükümdarlığını sürdürür. Yakup Çelebi'nin öldürüldüğünü öğrenen Prenses Lized de üzüntüsünden ölür. Hâmid oyununda, Yakup Çelebi ile Yıldırım Bayezid'in dâhil oldukları olay örgüsünü de büyük ölçüde tarihî gerçeklere uygun bir şekilde oluşturur.

*Turhan'*da, *İlhan*'ın şahıslar kadrosunda da bulunan diğer bir tarihî şahıs ise Hâfız-ı Şirâzî'dir. Hâfız-ı Şirâzî, aynı zamanda Hâmid'in *Kanbur* dairesi içindeki diğer bazı manzûm oyunlarda da yer verdiği edebî şahıslardan birisidir. Bu oyunda da şâir kimliği ile bulunan Hâfız-ı Şirâzî, aynı zamanda Turhan'ın İlhanlılar soyundan gelen bir prens olduğunu bilen kişidir. Bu anlamda Turhan'ın da güvenini kazanmış olan Hâfız-ı Şirâzî, Dilşad Hatun'dan sadrâzâmlık teklifi alırsa da bunu, siyasete değil edebiyata meraklı bir insan olduğu gerekçesiyle geri çevirmek ister. Ancak Turhan burada kendisine katılmaz. Şâirlerin zaten kendi ülkelerinin sultanı olduklarını, dolayısıyla onların hükümet etmeyi bildiklerini söyler. Bu noktada Hâmid'in Turhan'ın ağzından (ki birçok kez Turhan/Kanbur'un Hâmid'in temsilcisi olduğunu söylemiştik) şâirlere övgüde bulunması dikkat çekicidir.

Oyunda yer alan bir başka tarihî şahıs da Nilüfer Sultan'dır. Nilüfer Sultan, Sultan Murad'ın annesi ve "valide sultan" unvanının sahibi olarak orduyla birlikte Kosova sahrasındadır[602]. Kosova Savaşı'nı Mihmandar'ın ağzından dinleyen harem topluluğunun başında o vardır. Savaşta Osmanlı ordusuna oğlu Sultan Murad kumandanlık eder. Nilüfer Sultan da oyunda tarihî gerçeklere uygun bir sahne içerisinde yer alır.

*Turhan'*da yer alan bir diğer tarihî şahıs da Miloş'tur. Miloş, hem oyunda hem de tarihte Sultan Murad'ı Kosova sahrasında şehit eden Sırplı olarak bilinir. Bu oyunda da bu yönüyle var olan Miloş, Hâmid'in *Tayflar Geçidi* isimli oyununda da yer alır ve burada Sultan Murad ile konuşur.

6.7.3. Zaman ve Mekân

*Turhan'*da tarihî zaman 14. yüzyıldır. Açıkça herhangi bir tarih ifade edilmemekle birlikte, oyunda önemli bir yer tutan Kosova Savaşı'nın 1389 tarihinde gerçekleşmiş olması bu düşünceyi güçlendirir[603]. Oyun içerisinde devam eden zamanla ilgili herhangi bir kayda rastlanmaz. Ama oyunun tamamında Emir Gıyaseddin'in Kâbil'den Sultaniye'ye gelmesi ve burada öldürülmesi, Turhan ve Dilşad Hatun'un maiyetleriyle birlikte Sultaniye'den Kosova'ya kadar gelmeleri ve Kosova Savaşı'na katılmaları, sonrasında tekrar kendi ülkelerine dönmeleri söz konusudur. O günün şartlarında bu gibi seyahatlerin kısa sürede tamamlanamayacağı düşünüldüğünde, açıkça belirtilmese de olayların uzunca bir zamana yayıldığı anlaşılır. Bunun dışında Kanbur'un kendi içinde düşüncelere daldığı vakit gece iken, Dilşad da aynı gecenin şafağında kendisiyle bir muhasebe hâlindedir. Yakup Çelebi ile Prenses Lized de gece sohbet ederler. Oyunda eşlerin birbirleriyle sohbet ettikleri ve yaşananlar hakkındaki samîmî düşüncelerini paylaştıkları vakit, genellikle gecedir. Ayrıca Sultan Murad'ın Kosova sahrasındaki katli de akşama doğru bir vakitte gerçekleşir.

---

[602] Nilüfer Sultan ya da bir başka ifadeyle Nilüfer Hatun, Abdülhak Hâmid'in *Tayflar Geçidi* isimli oyununda da dikkat çekeceği gibi, Osmanlıların yabancı ailelerden aldıkları gelinlerden birisidir. Bu konuda ve Nilüfer Sultan hakkında daha geniş bilgi için bkz. C.B., "Nîlüfer Hatun", **İslâm Ansiklopedisi, C.9,** Millî Eğitim Bakanlığı Yayınları, Eskişehir 2001, s.284.

[603] Kosova Savaşı, 27 Ağustos 1389'da başlar. Bkz. M. Münir AKTEPE, **a.g.m.,** s.871.

Hâmid'in *Turhan* piyesinde mekân oldukça geniştir ve farklılık gösterir. Hâmid, bu mekânları, diğer manzûm oyunlarına nispetle daha geniş bir biçimde ve manzûmelerin başına yerleştirdiği mensûr bölümlerde tasvir eder. Oyun, Kâbil'de bulunan Emir Gıyaseddin'in sarayında başlar. Daha sonra ise Sultaniye (ya da oyun içinde zaman zaman şâirin ifade ettiği gibi Süleymaniye) şehrinde devam eder. Hâmid bu bölümde ayrıntılı bir tasvire yer verir: *"Süleymaniye şehrinde serâ-yı İlhanî. Cesîm bir tâlâr. Cesim pencereler meydana nâzır. (...) Bir kenarda bir masa üstünde bir murassa taç. Yine bir kenarda bir masa üstünde siyah bir torba."*[604] Takip eden manzarlarda Sultaniye'deki İlhanlı Sarayı'nda Turhan ve Dilşad'ın *"müzeyyen"* yatak odaları görülür. Çift, sohbetlerini genellikle sarayın büyük ve mermerli salonlarında yaparlar. Hâfız-ı Şirâzî'yi sarayında ağırlayan Turhan, onun için *"yirmi kadar pencere ile dört tarafa nezaretli gayet sade mefrûş bir oda"*[605] hazırlatır.

Oyunun sekizinci manzarından itibaren mekân Kosova'dır. Sultan Murad önderliğindeki Osmanlı ordusu Kosova sahrasına gelmişken Turhan ve Dilşad'la birlikte İlhanlı kuvvetleri de destek için buradadırlar. Kosova sahrasında kurulan çadırlara yerleşirler. Onuncu manzar savaş alanında geçer. Hâmid, *"muharebe meydanı"* diye andığı bu mekânı şöyle tanımlar: *"Muharebe hemen de bitmek üzere olup bir tarafta esb-süvâr ve yalın kılıç elinde düşman ordusunu takip ederek gelip geçtiği ve diğer iki tarafta şehzâdelerden Bayezıd Bey ile Yakup Çelebi'nin kılıçlı süvarileri önünde ayrı ayrı fırkalarla düşmana hücum ettikleri ve Dilşâd ile Turhan'ın bulunduğu tarafta ise Tatar süvarilerinin âmâde-i savlet bir vaziyet almış oldukları ve cihât-ı sâirede sanâî şâhikalar üzerinde piyade ve topçu taburlarının ateş etmekte bulundukları müşâhede olunur."*[606] Sultan Murad da savaş meydanındaki yaralıları ziyareti sırasında öldürülür. Burada öldürülen Sultan Murad'ın naaşı, Kosova sahrası yakınlarına kurulmuş olan çadırlar önüne getirilir ve buradan Bursa'ya gönderilir. Oyunun on beşinci manzarından itibaren tekrar Sultaniye'ye ve İlhanlı Sarayı'na dönülür. Oyun burada biter.

---

[604] Abdülhak Hâmid, **a.g.e.,** s.115.
[605] **a.g.e.,** s.132.
[606] **a.g.e.,** s.154. Hâmid, bu mekân tasvirinin ardından bir Mihmandar'ın ağzından savaşı tasvir etmeye başlar. Ancak bu sahnenin tiyatroda canlandırılmasının çok güç olacağını düşünen Hâmid, şu bilgiyi de eklemeyi ihmâl etmez: *"Bu kabilden menâzır tiyatro sahnesinde levâyih veyahut sinema safahâtı şeklinde gösterilebilir."* **a.g.e.,** s.154.

Turhan, Kâbil'den Sultaniye'ye ve Kosova'ya kadar uzanan oldukça geniş bir coğrafyada geçer. Bu şehirler, oyunun dış mekânlarını oluşturur. Kâbil'de başlayan oyun Sultaniye ve Kosova'da devam ettikten sonra Sultaniye'de biter. Bunların yanında daha küçük mekânlar olarak Kâbil ve Sultaniye'deki hükümdar sarayları ile bu saraylardaki oda ve salonlar, ayrıca Kosova sahrasına kurulmuş olan harem ve selamlığa ait çadırlar görülür. Buralar da *Turhan'*ın iç mekânlarıdır.

6.7.4. Dil ve Üslûp

Hâmid'in *Turhan* isimli manzûm oyunu, *Kanbur* dairesi içinde yayımlanan diğer oyunlar gibi son derece ağır bir dille yazılmıştır. Eser içindeki Arapça ve Farsça kökenli sözcük sayısı çok fazladır. Bununla birlikte Farsça kurallarla yapılan tamlamalarında da yoğunluğu dikkat çeker. Dilin bu kadar ağır olmasından başka aruz ölçüsüyle yazılmış olması da eseri klâsik şekil yapısına çok yaklaştırır. Diğer taraftan eserdeki oyun şahıslarının sosyal statülerine uygun bir dil kullandıkları görülür. Tarihin önemli şahsiyetlerinin birer oyun şahsı hâline getirildiği eserde, diyaloglar da bu duruma uygundur.

Eserin ağır bir dille yazılmış olması, üslûbunu da olumsuz biçimde etkiler. Karşılıklı konuşmaların yanında, uzun monologların olması da oyunda ayrı bir üslûp sorunu olarak değerlendirilebilir. Oyunun son derece hacimli olması, on iki manzardan oluşması ve hemen her manzarda farklı bir veznin kullanılması, onun hem okunmasında hem de sa nelenmesinde ayrı birer sorun yaratabilecek noktalardır.

6.7.5. Değerlendirme

Önemli bir Türk trajedisi olarak nitelediğimiz *İlhan'*ın devamı olan *Turhan,* çok güçlü trajik unsurları içinde barındıran bir manzûm piyestir. Her şeyden önce bu eserin de konusunu ve şahıslarının çok önemli bir bölümünü tarihten aldığını ifade etmek gerekir. Abdülhak Hâmid'in bu oyunda da hareket noktası tarih olmuştur. Oyunda trajik havayı güçlendiren en önemli unsurların başında, yoğun bir çatışmanın varlığı gelir. Oyunun hemen başında, *İlhan'*dan kalan bir hesap görülür. Hâmid'in

klâsik trajedilere en yakın karakteri olarak nitelendirdiğimiz Dilşad Hatun, *İlhan'*da tuzak kurmak sûretiyle Emir Çoban'ı katleden Gıyaseddin'den intikamını acı bir şekilde alır. Onu ittifak yalanı ile kandıran Dilşad, Sultaniye'ye getirttikten sonra öldürür. Böylece *İlhan'*da verdiği sözü yerine getirir ve ailesinin intikamını alır. Oyundaki bu yönüyle Dilşad, klâsik trajedilerdeki şahıslara benzerliğini bir kez daha ortaya koyar.

Kosova Savaşı gibi, Osmanlı Devleti'nin ilk ciddî meydan savaşlarından birisini merkeze alan oyun, mihmandar tarafından anlatılan şiddetli savaş sahnelerinin varlığıyla okuyucu üzerinde derin bir dehşet hissi uyandırır. Savaşın ardından kazanılan zafer için sevinmeye vakit bulamayan Osmanlılar, bir suikasta kurban giden padişahları için yas tutarlar. Sultan Murad'ın yaralılar arasına gizlenmiş bir Sırplı tarafından katledilmesi, oyundaki trajik unsurlardan biridir. Bu katlin ardından Yıldırım Bayezid'in tahta çıkması, onun da bir iç karışıklığa engel olmak için kardeşi Yakup Çelebi'yi öldürtmesi, Yakup Çelebi'nin ölümü üzerine sevgilisi Prenses Lized'in de ölmesi, oyunun diğer trajik unsurları olarak sıralanabilir. Aynı zamanda trajedilerin sonlarında var olan ölüm, bu eserde de görülür. Hem Dilşad Hatun hem de Turhan, eserin sonunda ölürler. Ancak bu ölümler bir intihar ya da gaddarca bir katliam sonucunda gerçekleşmez. Oyun boyunca bir arayış içerisinde bulunan ve Turhan'la evli olduğu hâlde kendisine başka bir sevgili arayan Dilşad, hep huzursuzdur. Oyunun sonunda da vecd hâlinde düşüp ölür. Turhan ise Dilşad'ın öldüğünü anlayınca onsuz yaşayamayacağını düşünerek ölmüştür. Her şeye rağmen oyunun sonundaki bu ölümlerde romantik unsurlar ağırlıktadır.

Öte yandan Hâmid'in romantiklerin etkisinde kaldığı da anlaşılır. Dilşad Hatun gibi çok güzel bir kadının Kanbur gibi bir hilkat garibesi ile evlenmeyi kabul etmesi[607], diğer taraftan aslında Kanbur'un bir saray soytarısı değil, Bahadır Han'ın saraydan kovulmuş erkek kardeşi Turhan olduğunun anlaşılması, oyun içindeki en

[607] Dilşad Hatun ile Kanbur'un evliliklerinin, Hâmid ile kendisinden yaşça çok küçük olan Lüsyen Hanım arasındaki evliliğe bir imâ taşıdığını iddia edenlerin olduğunu daha önce ifade etmiştik. Bununla birlikte, Dilşad-Kanbur evliliğinin, Victor Hugo'nun meşhur eseri *Notre Dame de Paris*'deki Quasimodo ile Esmeralda arasındaki ilişkiye benzediği de bir gerçektir. Bu eser için bkz. Victor Marie Hugo, **Notre Dame de Paris, C.I,** (Çev.: Nizamettin N. TEPEDELENLİOĞLU), Millî Eğitim Bakanlığı Yayınları, Ankara 1947 ve Victor Marie Hugo, **Notre Dame de Paris, C.II,** (Çev.: Nizamettin N. TEPEDELENLİOĞLU), Millî Eğitim Bakanlığı Yayınları, Ankara 1948.

yoğun romantik unsurlar olarak göze çarpar. Turhan, aslında bir saraylı olduğu gerçeğini uzun zaman saklaması, sonra da bunu kolundaki bir işareti delil gösterip açıklaması, hep romantik edebiyatın Hâmid'de uyandırdığı etkinin sonuçlarıdır. Oyunun sonlarına doğru Turhan'ın bir oğlu olduğunu açıklaması, sonrasında bunun isminin Timur olduğunu söylemesi ve son nefesinde taht için onu işaret etmesi de oyundaki romantik unsurlar arasındadır. Bir hilkat garibesi olan Turhan'ın oğlu Timur da topaldır ve tüm dünya milletleri arasında bu yönüyle tanınacaktır.

Abdülhak Hâmid, *Eşber* gibi piyeslerinde de görülen savaş karşıtı tutumunu bu manzûm piyesinde de devam ettirir. Büyük bir zafer kazanan Sultan Murad, Kosova sahrasında yatan yaralı ve ölülere bakarak derin düşüncelere kapılır ve savaşın aslında bir yıkım olduğunu düşünür. Hâmid'in savaş karşıtı ifadeleri, savaş kazanmış muzaffer bir padişaha söyletmesi de ayrıca ilginçtir. Hâmid, konusunu Türk tarihinden alan ve Türkçülük akımının kendisini güçlü biçimde hissettirdiği bir dönemde yazılan bu eserinde açıkça Osmanlıcılık düşüncesine yer verirken Türkün korumacı tarafını ön plâna çıkarmayı da ihmâl etmez. Turhan'ın sarayında yaşayan farklı milletlere mensup hizmetçiler arasındaki kavgaya müdahalede bulunan Türk hizmetçi, etnik kimliğini özellikle vurgular ve kendisinin olduğu yerde tüm milletlerin kardeşçe yaşayacağını ifade ederek onların kavga etmelerine izin vermez. Bu da, Hâmid'in eserinde Osmanlı tarihine yer verirken Osmanlıcılık düşüncesini ihmâl etmediğinin bir göstergesidir.

Turhan, Abdülhak Hâmid'in hacimce en geniş manzûm tiyatro eserlerinden biri olmakla birlikte içinde hem trajik hem de romantik unsurlar barındıran, yer yer görülen raks ve mûsikî unsurları nedeniyle baleyi de andıran, ağır dili ve üslûbu nedeniyle sahnelenmesi epeyce zor fakat önemli bir manzûm piyesidir.

6.8. *Türk Kanı*

Mehmed Sırrı'nın *Türk Kanı* isimli iki perdelik manzûm oyunu, 1913 yılında yayımlanır[608]. Birinci perdesi manzûm, ikinci perdesi mensûr şekilde yayımlanan oyundaki manzûm kısımlar mensûr kısımlardan daha az olmadığı için eser çalışmamıza dâhil edilmiştir. Yazarı tarafından "millî faciâ" şeklinde nitelenen ve *"Anadolu'yu; gölgeler ve siyâhlıklarla boğulan bu güneş beşiğini... İrfân meş'aleleri ile aydınlatmaya gelen sevgili Pây-ı tahtımızın sevgili muharrirlerine"* denilerek İstanbullu yazarlara ithaf edilen bu eser, Meşrûtiyet yıllarında ortaya konan savaş edebiyatımızın bir parçasıdır. O, *"Balkan Savaşı yıllarında gençleri savaşa teşvik etmek için yazılmış bir oyundur."*[609] Bu dönemdeki manzûm tiyatro edebiyatında, I. Dünya Savaşı kadar olmasa da Balkan Savaşı da söz konusu edilir. *Türk Kanı* da bu manzûm oyunlardan birisidir. Oyunda, bu dönem manzûm tiyatro edebiyatının genel özelliğine uygun olarak propaganda unsuru ağır basar ve başkahraman Orhan'ın şahsında *"idealist bir Türk genci"* tipi ortaya konmaya çalışılır[610].

Eserin manzûm olan birinci perdesi, hece ölçüsüyle yazılır. Eserde en çok hece ölçüsünün oldukça uzun bir şekli olan 4+4+4+3 duraklı, 15'li kalıbı kullanılır:

"Anlatayım; gürültümüz çıkdı ahlâk dersinden
1 2 3 4/ 5 6 7 8 / 9 10 11 12/ 13 14 15
O diyordu: Fâziletin bu dünyada en yüksek"[611]
1 2 3 4 / 5 6 7 8/ 9 10 1112/13 14 15

Bazı yerlerde de 4+4+3 duraklı 11'li hece ölçüsünün kullanıldığı görülür:

"Kurşun gülle, top ve tüfek imâl et
1 2 3 4/ 5 6 7 8/ 9 10 11

[608] Mehmed Sırrı, **Türk Kanı,** Şems-i Tab' İdârehânesi, İzmir 1329/1913.
[609] Didem ARDALI BÜYÜKARMAN, **Türk Tiyatro Edebiyatında Vatan Kavramı (1860-1940),** (Yayımlanmamış Doktora Tezi), (Dan.: Enver TÖRE), Marmara Üniversitesi Türkiyat Araştırmaları Enstitüsü, İstanbul 2007, s.199.
[610] Harun DUMAN, **Balkan Savaşı Edebiyatımız,** (Yayımlanmamış Doktora Tezi), (Dan.:Birol EMİL), Marmara Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, İstanbul 1991, s.272.
[611] Mehmed Sırrı, **Türk Kanı,** s.4.

Sofya'ya gir işte sana budur hac"[612]
1 2 3 4 / 5 6 7 8 / 9 10 11

Eserin manzûm kısımlarının bir bölümünde mesnevî nazım şekli kullanılır:

"Şamarlamak istiyorum zevk edeni gördükçe (a)
Gülebilen şu zamânda Türk'e düşmandır bence (a)
Var mıdır hiç öyle zâlim ve canavar evlâtlar (b)
Sevinsinler keserlerken anaların cellâtlar? (b)
Bulunur mu öyle ana çocuğunu göğsünden (c)
Süngülerle delerlerken vezgeçesin süsünden? (c)"[613]

Ancak oyun içerisinde yine de sürekli mesnevî bir nazım şekli kullanılmaz ve düzenli bir kafiye örgüsü bulunmaz. Yazarın bu konuda dikkatsiz davrandığı anlaşılır.

6.8.1. Özet

*Türk Kanı'*nın birinci perdesinin birinci meclisinde, iki kardeş olan Orhan ile Nâdir birliktedirler. Ağabey olan Nâdir, kardeşi Orhan'a okulunu bıraktığı için sitem eder. Orhan ise bu zamana kadar okulunu ve derslerini her şeyden çok sevdiğini, ancak yeni öğretmeni ile arasında geçen bir olayın okulu kendisi için katlanılamaz bir yer hâline getirdiğini söyler. Bu yeni öğretmen bir gün derste, bu dünyadaki en yüksek fâziletin düşmanlara iyilik yapmak olduğu şeklinde bir düşünce ifade eder. Bunun üzerine Orhan'ın zihninde, Rumeli'de devam eden faciâlar canlanır. Orhan, bu faciâyı:

"Şimdi gördüm birçok İslâm: Kadın, çocuk, ihtiyâr
Yatıyorlar kan içinde bulamadan mezâr
Parçalanmış vücûdlarını köpeklere hep şikâr
Ve köpekden daha âdî, daha alçak bir Bulgar

[612] **a.g.e.,** s.7.
[613] **a.g.e.,** s.15.

Gaydasını çalıyor ah... Bu levhaya bakarak
Şimdi gördüm bir tarafda aç ve susuz birçok halk
Ecel ile pençeleşir, düşer, ölür ve buna
Bulgar Çarı (...) Ferdinand güler, basar kahkaha"[614]

diyerek anlatmaya çalışır. Orhan, sözüne devam eder ve Türk insanının nâmusuna koruyabilmek için hayatlarını dahî feda etmek zorunda kaldığını anlatır. Kadınlar, nâmusları lekeleneceğine ölmeyi tercih ederler; Türk bayrağı imdat bekler ve yalnız Kosova değil, Selânik, Yanya ve hattâ Edirne gibi Türk şehirleri düşman elinde esir olur. Bu şehirlerin düşman elinde kalmasından sonra yığınla insan muhacir hâline gelir ve yollara düşer. Onların dramı da ayrıdır. Hepsi aç ve hasta olan bu insanlara yardım etmek de mümkün olmaz. Ancak bu kahredici tabloya rağmen Orhan'ı daha da üzen bir başka şey vardır: Bütün bu olan biten karşısında İslâm dünyasının suskunluğu. Fas'tan İran'a, Cezayir'e ve hattâ Hindistan'a kadar geniş bir coğrafyaya yayılmış olan Müslümanlar, yaşanan bu vahşet karşısında sessizdirler. Bir taraftan da okulda düşmanından intikam almaması gerektiğini söyleyen bir öğretmenin varlığı onu deliye çevirmek için yetmiştir. Orhan, millî hassasiyeti gelişmiş bir genç olarak bu yaşananlara kayıtsız kalamadığı gibi, böyle bir öğretmenin dersine devam etmesi de mümkün değildir. Bu noktadan itibaren Orhan'ın derin bir hamâset içinde olduğu görülür. İntikam yemini eder gibidir. Kendi milletine bu vahşeti görenlerden hesap sormak, hattâ onlara çok daha kötüsünü yapmak için yeminler eder. O kadar ki bu intikamın alınmaması durumunda Türklüğün lânetlenmesi gerektiğini düşünür ve kendisini de sorumlu kabul eder. Orhan'ın bu sözlerine hak veren Nâdir, yine de onun okuldan ayrılmış olmasının hasta babalarını çok üzdüğünü söyler. O yüzden bu kadar hırçın olmamasını tavsiye eder. Orhan ise abisinin bu sözlerinden alınır. Bu durumun çok ciddî olduğunu ve ihmâle gelemeyeceğini söyler. Bu sırada babaları Ahmed Efendi yanlarına gelir ve niçin münakaşa ettiklerini sorar. Nâdir, Orhan'ın okuldan ayrılmak istediğin söyleyince Ahmed Efendi üzülür ve ondan zaten bitmesine az kalan okuluna devam etmesini rica eder. Orhan, her ne kadar babasının bu ricasını kırmak istemiyorsa da okula gidemeyeceğini bir kez de ona anlatmaya çalışır. Sonra da ne yapmak istediğini açıklar. Onun niyeti Edirne'ye gitmek ve Bulgarların kiliseye çevirerek âyin yaptıkları bir camiyi havaya uçurmaktır. Çünkü daha fazla bu durumu tahammül edemez. Rumeli ateşler içinde yanarken kendi

[614] **a.g.e.,** s.4-5.

zevkinde olanlara karşı içinde sonu gelmez bir nefret birikmiştir. Ona göre bir Türk için bugün gülmek haramdır. Türk, bu hâlde güleceğine ölsün, daha iyidir. Bu şekilde münakaşa bir süre daha devam ettikten sonra aslında vatansever bir insan olan Nâdir de kardeşine hak verir. Sonunda o da Orhan gibi daha fazla bu yaşananlara kayıtsız kalamayacağını düşünür. Ağabey kardeş birbirlerine sarılırlar ve babalarının elini öperek ondan dua etmesini isterler. Oyunun birinci perdesi bu şekilde sona erer.

İkinci perde, mensûrdur. Burada ilk olarak bir Bulgar zâbiti görülür. Kendi kendisine konuşan bu zâbit, kiliseye çevirdikleri bir caminin nasıl olup da havaya uçabildiğine hayret eder. Üstelik bunu daha çok genç yaşta olan bir Türk çocuğunun yapmış olduğuna kimse inanamaz. Bu arada bu infilakla birlikte dört yüz kadar Bulgar da hayatını kaybetmiştir. Bu durumu bir türlü kabullenemeyen Bulgar zâbit, bütün Türkleri bir seferde öldürüp yok etmedikleri için pişmanlık duyar. Bu arada gelen bir haber, bir başka yerdeki cephaneliğin de bir Türk çocuğu tarafından havaya uçurulduğu şeklindedir. Kiliseyi havaya uçuran Orhan, kırk sekiz saat süreyle aç ve susuz bırakıldığı hâlde, zindandaki askerlere tek bir kelime dahî etmez. Sonunda Orhan, Bulgar zâbitinin yanına getirilir. Ancak genç çocuğun üzerinde korkudan eser yoktur; tam tersine Bulgar zâbitine karşı gelir ve onu tahkir etmeye çalışır. Yaptığı işi inkâr etmez. Bu sırada yine kapı çalınır ve içeriye giren neferlerden birisi yeni bir hadiseyi haber verir. Üzerinde bomba taşıyan bir Türk kızı, yaralı hâlde Bulgarlar tarafından yakalanmıştır. İçeriye getirilen kız da tıpkı Orhan gibi son derece cesâretli ve gururludur. Onun bu tavrı, Orhan'ın da dikkatini çeker, takdirini toplar.

Orhan'ın ağabeyi Nâdir, cephaneliği havaya uçurmuş, bu sırada kendisi de şehit olmuştur. Bulgar zâbiti tarafından sorgulandıktan sonra kurşuna dizilmesine karar verilen Orhan, gözlerinin bağlanmasını da istemez. O da ağabeyi gibi ölüme bilerek yürümek ister. Son arzusu sorulan Orhan, en son arzusunun bir Bulgar'ı öldürmek olduğunu söyler ve oyun böylelikle sona erer.

6.8.2. Şahıslar Kadrosu

Türk Kanı'nda şahıslar kadrosu, son derece sınırlı tutulmuştur. Oyunun başkahramanı Orhan'dır. Zaten tüm oyunun Orhan üzerine, onun düşünce dünyası üzerine kurulu olduğunu söylemek de yanlış olmaz. Daha önce de belirttiğimiz gibi, Orhan Türk gençliğine örnek olabilecek kadar idealize edilmiş bir tiptir. Onun en önde gelen özelliği vatanseverliğidir. Onun vatan sevgisi, her şeye üstün gelecek kadar kuvvetlidir. O kadar ki bu sevgi, okul, ağabey ve baba sevgisine gâlip gelir; Orhan, bunların hepsini geride bırakarak vatanı için mücadele etmeye gider. Orhan, vatanın içinde bulunduğu duruma üzülmekle yetinen, durağan bir tip değildir. O, hem düşünceleriyle vatan için bir şeyler yapmanın zamanı geldiği ifade eder, hem de bir eylem adamı olarak harekete geçer. Oyunun ilk perdesinde düşüncelerini açıklayan Orhan, ikinci perde de bu düşüncelerini eyleme geçirir. Aynı zamanda onun son derece cesur bir insan olduğu da açıktır. Kendisini yakalayan Bulgar askerlerine hiçbir zaman boyun eğmeyen Orhan, öldürüleceğini bile bile sonuna kadar milliyetini ve yaptıklarını savunur. Orhan'ın millî duyguları son derece güçlü bir genç olduğu görülür. Zaman zaman hamâsete yenik düşen bu genç, sosyal sorumluluğu gelişmiş, bu uğurda her şeyi geride bırakabilecek kadar kararlıdır. Orhan, geleceğe dâir de ümitlidir. Balkan Savaşları'nda her ne kadar utanç verici bir yenilgi yaşansa da ve imparatorluğun bir önceki başkenti olan Edirne, Bulgarların eline geçse de o gelecekte Türklerin tekrar hâkimiyeti ele geçireceklerine inanır. Onun bu anlamda, ilerisi için de ümitli olunması gerektiğini ifade eden, son derece idealist bir genç olduğunu söylemek gerekir.

Oyundaki şahıslar kadrosunun diğer üyeleri ise Orhan'ın yanında son derece siliktirler. Orhan'ın ağabeyi olan Nâdir, başlangıçta Orhan'ın okuldan ayrılma düşüncesine muhalefet etse de zamanla kardeşine hak verir. Aslında o da vatan sevgisiyle dolu bir insandır; ancak oyunda Orhan tarafından "aydınlatılması" gerekir. Oyun sonunda o şehit olarak vatanı için görevini yerine getirmiş olur.

Ahmed Efendi ise oğullarının yanından ayrılmasına üzülen yaşlı ve hasta bir adamdır. Oyunda hemen hiçbir ağırlığı bulunmayan bu adam, oğullarının gidişine mânî olamaz.

Oyunun ikinci perdesinde görülen Türk kızı da tıpkı Orhan gibi vatanperver bir özellik gösterir. İsmini bilmediğimiz bu kız, bir cesâret örneği gösterir ve Bulgar işgâline karşı direnişin önemli simgelerinden birini oluşturur.

Oyunda ayrıca Bulgar askerleri de görünürler. Bunların içinde en çok dikkati çekeni zâbit olur. Bir kan içici ve insan öldürmekten zevk alan birisi gibi gösterilen bu askerin şahsında Bulgarlar ve işgâlin kınandığı anlaşılır.

6.8.3. Zaman ve Mekân

Oyun, Bulgarların Edirne'yi kuşatma ve işgâl altında tuttukları bir dönemde geçtiğine göre, tarihî zaman, 1912 dolayları olmalıdır[615]. Oyundaki olayların ise ne kadar bir sürede geçtiği belli değildir. İlk perdenin bir gün içerisinde, ikinci perdenin de ne kadar olduğu bilinmeyen bir aralıktan sonra yine bir gün içinde geçtiği anlaşılır.

Oyunun başında, olayların İzmir ve Edirne'de geçtiği belirtilir. Buna göre birinci perde, Ahmed Efendi'nin İzmir'deki evinde geçer. Ancak eserde, ne şehre ne de eve dâir ayrıntıya yer verilir. İkinci perde ise Edirne'de geçer. Bulgar işgâli altındaki Edirne'deki bir karargâhta Orhan ve diğer Türkler tutuklu bulunurlar. Ancak burası hakkında da en ufak bir ayrıntıya yer verilmez. Bu dönemde yayımlanan manzûm tiyatroların aksine *Türk Kanı'*nda, mekâna ilişkin hemen hiçbir bilgiye yer verilmemiş olması son derece ilginçtir. Bu, tiyatro tekniği açısından önemli bir kusurdur.

6.8.4. Dil ve Üslûp

Türk Kanı, son derece sâde dille yazılmış bir oyundur. Hece ölçüsünün kullanılması, ayrıca eserin Türkçü edebiyatın çok açık tesiri altında yazılmış olması, dili konusunda da belirleyici olmuştur. Eser içerisinde Arapça ve Farsça kökenli sözcükler var olmakla birlikte, bunlar okunmayı ya da sahnelenmeyi engelleyecek

[615] Fahir ARMAOĞLU, **a.g.e.,** s.674.

ölçüde değildir. Eserin üslûbu da özellikle dili nedeniyle son derece açık ve akıcıdır. Uzun monologlar yerine daha çok karşılıklı diyaloglara yer verilir, böylece monotonluktan uzak bir üslûp tercih edilmiş olur. Fakat karşılıklı diyaloglar da konu vatan olduğu için zaman zaman nutuk hâlini alır. Ayrıca oyunun çok kısa olması ve çok dar bir şahıslar kadrosunun bulunması, onu teknik bakımdan kusurlu yapan özellikler olarak sıralanabilir.

6.8.5. Değerlendirme

Türk Kanı, Balkan Savaşı'nı konu alan, manzûm tiyatro edebiyatımızda yaygınlıkla görüldüğü gibi, propagandaya ve hamâsete son derece yatkın özellikleri olan bir manzûm oyundur. Edirne ve civarında devam eden direniş hareketlerini desteklemek ve Orhan'ın şahsında, bu direnişe katılan gençleri yüceltmek amacıyla yazılan oyun, Türkçü edebiyatın açık etkisi altındadır. Orhan, Türk gençliği için örnek gösterilen, vatanı için her şeyden vazgeçebilen idealist bir gençtir. Diğer taraftan oyundaki diğer şahısların çok silik ve gerçekten de teknik açıdan kusurlu bir şekilde oluşturuldukları ortadadır.

Oyun, sahnelenmeye uygun bir yapı göstermez. Her şeyden önce son derece kısadır. Ayrıca bir perdenin manzûm, sonraki perdenin neden gösterilmeksizin mensûr olarak yazılması da oyunun sahnelenmesinde sorun yaratabilecek özelliklerdir. Oyunda belirgin bir olay örgüsünün olmayışı, sadece Orhan'ın şahsında vatan aşkının ifade edilmeye çalışılması da onu tiyatro tekniği açısından kusurlu bir hâle sokar. Orhan'ın, Nâdir'in ve adı bilinmeyen Türk kızının ölümüyle oyunda trajik bir hava yaratılmışsa da eser için trajedi tanımı yapmak son derece güçtür. Merak uyandırabilecek ve ilgiyi canlı tutacak bir olay örgüsünün olmayışı, eseri son derece basitleştirir. İşgâlcilerle direnişçiler arasında olabilecek derin tezat da yeterince işlenmez, bir-iki kısa nefret dolu diyalogla bu kısım geçiştirilir.

Türk Kanı, yukarıda saydığımız eksikliklerine rağmen, savaş edebiyatımız ve manzûm tiyatro edebiyatımız içinde önemi olan, daha çok da münhasıran Balkan Savaşı'nı konu aldığı için önemli olan bir manzûm tiyatro oyunudur.

6.9. *Arı İle Kelebek*

İsmâil Hikmet'in *Arı İle Kelebek* isimli manzûm oyunu, 1916 tarihinde tefrika hâlinde yayımlanmıştır[616]. Bir çocuk piyesi olan bu manzûm oyun, hemen hiç bilinmez. Tefrika hâlinde de kaldığı için kaynaklarda piyes hakkında bilgi bulmak neredeyse mümkün değildir.

Oyun hece ölçüsüyle yazılır; 4+4 duraklı 8'li hece ölçüsü kullanılır:

"Şu sıcacık güzel güller
1 2 3 4/ 5 6 7 8
Ne sevimli çiçeklerdir"[617]
1 2 3 4 5 6 7 8

Oyunda, bazı sınırlı istisnaları olsa da mesnevî nazım şekli kullanılır:

"Biz bir zarîf kelebeğiz (a)
Yok.. Kanatlı bir çiçeğiz (a)
Dolaşırız yaz gelince (b)
Çiçek çiçek, bahçe bahçe... (b)
Oynaşırız, gülüşürüz. (c)
Tatlı tatlı öpüşürüz. (c)*"*[618]

Oyunda, perde açıldığında güzel bir bahçe görünür. Arı kıyafetine bürünmüş bir çocuk, çiçekler arasında dolaşarak şarkı söyler. Sahnede bulunan sazlar da ona şarkısında eşlik ederler. Bu arada başka çocuklar da arı kıyafeti giymiş oldukları hâlde sahne üzerinde görünürler ve aynı şarkıya katılırlar. Çocuklar kendi aralarında çiçeklerin özelliklerini konuşmaya başlarlar. Hepsi bir başka çiçeğin daha güzel olduğunu söyler. Kimisi gülün, kimisi hanımelinin kimileri de karanfilin daha güzel bir çiçek olduğunu ifade eder. Herkes beğendiği çiçeğin rengini ya da kokusunu öne

[616] İsmâil Hikmet, "Arı İle Kelebek", Talebe Defteri Dergisi, C.5, Necm-i İstiklâl Matbaası, İstanbul 27 Mart 1916, s.820-823.
[617] **a.g.e.,** s.820.
[618] **a.g.e.,** s.

çıkarmaya çalışır. Bu arada yanlarına gelen bir başka kız çocuğu da kelebek kıyafetindedir. O da kendisinin sevdiği çiçekleri sıralar. Arı ise çiçeklerden bal toplarken arada sırada onların canını acıtır. Sahneye gelen arı, bazen çiçeklerin canını acıttığını kabul ederse de kendisinin çok çalışkan olduğunu söyler. Konuşmalar böylece sona erer.

İsmâil Hikmet'in *Arı İle Kelebek* isimli eseri, tiyatro tekniğinden çok uzak olsa da yazarı tarafından "manzûm temsil" olarak takdim edilmesi dolayısıyla bir çocuk piyesi olarak değerlendirilebilir. Manzûm şekilde yazıldığı için çalışmamıza dâhil ettiğimiz bu eserde, amacın çocuk eğitimi olduğu görülür. Çocukları doğadaki bazı bitki ve hayvanlar hakkında bilgilendirmek isteyen yazarın, bunun için manzûm tiyatro tekniği kullanmış olması ilginçtir. Bunun daha akılda kalıcı ve eğlendirici bir yöntem olduğu düşünülebilir. Eserin son derece sâde bir dille ve hece ölçüsüyle yazılmış olması da bu düşünceyi güçlendirir. Oyunda müzik de ihmâl edilmiş değildir. Bütün diyaloglar müzik eşliğinde söylenir. Ayrıca oyunun temsilinde de çocukların rol alacak olması, eserin her yönüyle çocuklara hitap eden bir manzûm oyun olduğunu gösterir.

6.10. *Baykuş*

Baykuş, Meşrûtiyet Devri Türk Edebiyatında yayımlanan manzûm tiyatro eserleri içerisinde, adından en çok söz ettiren ve hakkında en çok yazı kaleme alınan bir tiyatro eseridir. Hâlit Fahri, *Baykuş'*u 1916 yılında yayımlar[619]. Bu ilk yayımından sonra birçok kez baskısı yapılan ve Türk sahnelerinde birçok kez temsil edilen *Baykuş,* son derece geniş bir çevre için ilgi odağı hâline gelir.

Her bakımdan tartışılan bu eser, konusunun ölüm olması nedeniyle de ilgi uyandırır. Gerçi Hâmid'in bu dönemde yayımlanan manzûm oyunlarında da ölüm düşüncesi önemli bir yer tutar. Ancak yine de *Baykuş'*taki ölüm düşüncesi, o dönemde Türk cemiyetindeki her ferdin üzerine sinmiş olan ölüm korkusunu ilginç bir şekilde ifade eder. Açıkça söylemeden Anadolu köylüsünün içinde bulunduğu perişan vaziyeti, tehlikesi her an hissedilen açlık düşüncesini, sembolist denebilecek bir tavırla işleyen *Baykuş,* bu yönleriyle birçok kesimden takdir toplar[620]. Ayrıca o, şekil bakımından da çok tartışılmış bir eserdir. Hececi bir şâir olan Hâlit Fahri'nin bu oyununu aruzla yazması ve bu arada Yusuf Ziyâ'nın heceyle yazdığı *Binnaz'*ı ile bu eserin karşılaştırılması da ayrı bir tartışma konusu olarak bu dönem edebiyat hayatının önemli gelişmelerinden biridir.

*Baykuş'*tan hâtıralarında da bahseden Hâlit Fahri, ilk zamanlar eseri hakkında tereddüt içindeymiş gibi görünür. Kendi çapında kalem denemeleri yaptığını,

---

[619] Hâlid Fahri, **Baykuş,** 3 perde manzûm masal, Dârü'l-bedâyi-i Osmânî Yayını, Matbaa-i Ahmed İhsan, İstanbul 1332/1916. Bu eserin ikinci baskısı üç yıl sonra yapılır. Bkz. Hâlid Fahri, **Baykuş,** Üç perdelik manzûm masal, Nâşiri: Dârü'l-bedâyi-i Osmânî, Hukûk Matbaası, İstanbul 1335. *Baykuş'*un sonraki yıllarda yeni harflere aktarılarak yapılan baskıları hakkında Abdullah Acehan ayrıntılı bilgi verir. Bkz. Abdullah ACEHAN, **Halit Fahri Ozansoy, Hayatı-Eserleri-Sanatı,** (Yayımlanmamış Doktora Tezi), (Dan.: Orhan OKAY), Sakarya Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Adapazarı 1998, s.128-129. Biz, çalışmamızda eserin 1948 yılında yapılan beşinci baskısını esas aldık ve alıntılarımızı bu baskıdan yaptık. Bkz. Halit Fahri OZANSOY, **Baykuş,** Hilmi Kitabevi, İstanbul 1948.

[620] M. Kayahan Özgül, bu eserin *"Anadolu'ya açılmak isteyen Türk münevverlerine –mükemmel değilse bile- ilk misallerinden biri olarak yol"* gösterdiğini ifade eder. Bkz. Metin Kayahan ÖZGÜL, **Halit Fahri Ozansoy,** Kültür ve Turizm Bakanlığı Yayınları, Ankara 1986, s.15. Bu eser, Hâlit Fahri'nin ilk manzûm oyunu olmakla birlikte, M. Kayahan Özgül'e göre o, daha önce *Rüyâ* isimli eserinde de bir manzûm oyun denemesi yapar. Ancak bu denemeyi yaparken bilinçli değildir. Bkz. **a.g.e.,** s.22. Ancak M. Kayahan Özgül, yine de bu eseri Hâlit Fahri'nin şiirleri içinde değerlendirmeyi uygun bulur. Bkz. **a.g.e.,** s.43. Bize göre de bu eser bir şiir kitabıdır. Eserde, bir kahramanın başından geçenler manzûm yolla anlatılıyorsa da, bunun oyun tekniğinden son derece uzak bir manzûm hikâye gibi değerlendirilmesi daha doğrudur. Bu eser için bkz. Hâlid Fahri, **Rüyâ,** Necm-i İstikbâl Matbaası, İstanbul 1328/1912.

bunlardan birisinin de *Baykuş* olduğunu belirten şâir, eserini tamamladıktan sonra temsili konusunda biraz daha ümitli görünür. Yazmaya başladığı dönemde, mütevazı bir kalem denemesi olarak baktığı eserine, bitirdikten sonra daha bir cesaretle eğilen şâir, onu bazı dostlarına okuyunca beğeni toplar. Bütün bunların eserin yayımlanmasında ve temsil edilmesinde önemli olduğu anlaşılır[621]. Hâlit Fahri, eserinin sahnelenmesi süreci hakkında da bilgiler verir. Dârülbedâyi heyetinin önüne, adapte ettiği bir başka piyesi sunmak üzere giden Hâlit Fahri, kendisinden rica edilmesi üzerine burada *Baykuş'*u okur ve derhâl heyet üyelerinin takdirini toplar. Böylelikle *Baykuş,* Dârülbedâyi heyeti tarafından kabul edilir. Bu eser, Dârülbedâyi'de sahnelenen ilk telif piyes olur[622]. Temsil çok başarılı bulunduğu gibi, Sadrâzam Said Halim Paşa, Talât Paşa gibi devrin önde gelen siyasetçileri de oyunu izler ve takdirlerini ifade ederler. Hattâ Veliaht Abdülmecid Efendi dahi eseri beğendiğini Hâlit Fahri'ye bildirir[623].

Refik Ahmet Sevengil de bu piyesin doğuşunu, Hâlit Fahri'nin ağzından nakleder. Buna göre eser hakkında yapılan değerlendirmelerin çok da yanlış olmadığı, zirâ şâirin de bu değerlendirmelere benzer şeyler söylediği görülür. Eserin tamamına hâkim olan derin keder havası ve bunun ülkenin içinde bulunduğu durumla doğrudan ilişkisi, Hâlit Fahri tarafından da bilhassa ifade edilen bir noktadır: *"Birinci Cihan Harbi'ne biz de katılmış, iki yıldır kanımızı akıtıyorduk. Ben de bütün Türk gençleri gibi derin bir üzüntü içinde idim. Ruhumda Ziya Gökalp'in yaktığı Türkçülük ve memleket ateşi parlıyordu; onun bize örnek olarak gösterdiği terkipsiz, sade bir dille bir eser yazmak istiyordum. Bu eserimin konusu yüzde yüz bizim derdimiz, bizim hayatımız, millî ıstırabımız çevresinde dönmeliydi."*[624] İlerleyen satırlarda oyun içerisinde önemli bir yere sahip olduğunu belirteceğimiz "baykuş" motifi de yine şâirin ağzından izah edilir: *"O gün harbe dâir üzüntülü haberler işitmiştik; bir bahçeden sert bir kanat sesi duyuldu ve arkasından acı acı bir baykuş öttü; iki arkadaş birden ürperdik. Baykuş bir daha öttü, Hakkı Tahsin galiba bir şey söyleyecekti. Ben,*

---

[621] Bu konuda bkz. Hâlit Fahri OZANSOY, **Şehir Tiyatrosunun 50. Yılı: Darülbedayi Devrinin Eski Günlerinden,** Ak Kitabevi, İstanbul 1964, s.53.
[622] Refik Ahmet SEVENGİL, **Türk Tiyatrosu Tarihi: Meşrutiyet Tiyatrosu,** s.221.
[623] Zeynep KERMAN, "Halit Fahri Ozansoy'un Baykuş Piyesi Üzerine Bir Deneme", **Yeni Türk Edebiyatı İncelemeleri,** Akçağ Yayınları, Ankara 1998, s.378.
[624] **a.g.e.,** s.221.

-Sus! Karanlıkta baykuş öttü yine!

dedim. Sonra sinirli bir gülüşle:

-Tuhaf! Aruzla konuşuyoruz, dedim.

İşte Baykuş'un ilk mısrai böyle doğdu... Baykuş piyesi işte o gecenin ilhamıdır."[625]

Baykuş etrafındaki tartışmalar, eserin sahnelenmesinden hemen sonra başlar. Bu tartışmalardan ilki, bu eserin başka bir tiyatro oyunundan esinlenme olduğu konusunda yaşanır. Bu konuyu gündeme Ali Naci getirir ve eserin Maurice Maeterlink'in *L'Intérieur* isimli eserine çok benzediğini söyler[626]. Bu konudaki tartışmalara Hâlit Fahri'nin kendisi de bir zaman sonra katılır ve eserinde söz konusu piyesin tesiri olabileceğini kabul eder. O, bu benzerliğin daha çok ölüm teması etrafında şekillendiğini söyler[627].

*Baykuş'*un yayımlanmasından itibaren hakkında birçok yazı kaleme alındığını yukarıda ifade etmiştik. Bu eser hakkında yayımlanan ilk yazı Süleyman Nazif'e aittir[628]. Süleyman Nazif'in eserin temsilinden önce bu yazıyı yayımlamış olması, temsile olan ilgiyi daha da artırır[629]. Süleyman Nazif, eserin genel havasında ciddî bir karamsarlık olduğunu ifade eder ve bunun daha çok şâirin bu hisse olan düşkünlüğünden kaynaklandığını söyler. Böylelikle eserdeki derin karamsarlığın ülkenin içinde bulunduğu durum kadar, Hâlid Fahri'nin şahsiyetinden de beslendiğini iddia etmiş olur. Ancak yine de eseri beğenir ve ona övgüde bulunur.

Ali Naci ise eserin sahnelenmesinin ardından bir yazı yayımlar ve gözlemlerini okuyucularıyla paylaşır[630]. Daha önce piyesin başka bir eserden esinlenerek yazıldığını ifade eden Ali Naci, onu başka açılardan da eleştirmeyi ihmâl etmez. O, piyesin yirmi dört saat içinde geçen çok gerçekçi ve acı dolu bir hikâyeye sahip olduğunu söyledikten sonra, eserin büyük bir sanatçı tarafından değil de daha çok hayâl âlemine meraklı acemi bir tiyatro yazarının ve yüksek bir şâirin elinden

---

[625] **a.g.e.,** s.221.
[626] Ali Naci, "Temâşâ Musâhabesi: Baykuş", Tasvir-i Efkâr, 3 Mart 1333, s.3. İki piyesin mukayeseli bir değerlendirmesi Zeynep Kerman tarafından yapılmıştır. Bkz. Zeynep KERMAN, **a.g.m.,** s.381-383.
[627] Şehap NAFİZ, "HAliT Fahri Bey Diyor ki", Servet-i Fünûn, Nr.:1877, 4 Ağustos 1932, s.150.
[628] Süleyman Nazif, "Baykuş", Tanîn, 14 Şubat 1332, s.5.
[629] Zeynep KERMAN, **a.g.m.,** s.378.
[630] Ali Naci, **a.g.m.,** s.2.

çıkmış izlenimi uyandırdığını ifade eder. Ona göre eserdeki bölümler birbirini takip edecek yerde, hepsi ayrı birer parça hâlinde var olurlar. Ali Naci, *"Hâlid Fahri Bey, eserinin eşkâl-i esâsiyesi mevzû ve tertîbini uzun uzadıya tefekkür ve tetkik etmiş değildir. Bu sûretle Baykuş, kıymet-i şi'riyye itibariyle eşhâs ve vakıanın zaman zaman güzel mısralar işlediği perakende dağınık bir mecmûa-i eş'ardır. Ve hiçbir sûrette küll-i mürekkep değildir. Hâlid Fahri Bey'in eseri itiraf etmeli ki, birçok hatâet ile mâildir."*[631] diyerek eser hakkındaki olumsuz düşüncesini açıklar. Ali Naci, eserin dilini ise içeriğinin aksine başarılı bulur.

Ali Naci'nin bu yazısı matbuat âleminde ayrı bir tartışmaya da neden olur. Eserin son derece başarılı bir şekilde temsil edilmesi ve seyircilerden de ciddî anlamda ilgi görmesinin ardından Ali Naci'nin bu eleştirileri kimilerine rahatsız edici gelir. Bu konuda peş paşa yazılar yayımlanmaya başlar. Bunlardan birisi de Sedad Simavi'ye aittir[632]. O, hem eseri hem de temsilini çok beğenir. Ali Naci'nin düşüncelerini haksız bulan ve eseri beğendiğini ifade eden bir dizi yazıdan sonra[633] tartışmaya Yusuf Ziyâ da katılır. Birçoklarının aksine Yusuf Ziyâ, Ali Naci'ye destek verir ve eseri beğenmediğini ifade eder[634]. Yusuf Ziyâ, eserdeki Yolcu'nun gerçeklere uymadığını ifade ettikten başka, sürekli tekrar edilen baykuş sesini de anlamsız bulmuşa benzer. Ona göre olayların yirmi dört saat içinde olup bitmesi de mantıklı değildir. Her şey bu zaman içinde olup biter; baba iki oğlunu bu kadar kısa bir sürede kaybeder ve hemen ardından da kendisi çıldırır. Yusuf Ziyâ'nın dikkat çektiği bir başka konu ise eserin vezniyle ilgilidir. Bu bölüme kadar söz konusu ettiğimiz tenkit yazılarında eserin daha çok içeriğine ve tiyatro tekniği açısından bazı özelliklerine değinilmişken Yusuf Ziyâ, bir başka önemli noktaya temas etme gereği duyar. Hece veznini kullanan bir şâir olan ve bir süre sonra hece vezninde meşhur olacak bir manzûm tiyatro eseri de yazacak Yusuf Ziyâ, *Baykuş'*un vezni dolayısıyla da eleştirilmesi gerektiğini söyler. Ona göre bu eserle birlikte kendisini aruz vezni konusundaki düşüncelerinde ne kadar haklı olduğu bir kez daha ortaya çıkar. Bu eserle birlikte aruz vezni iflas etmiştir.

---

[631] **a.g.m.,** s.2.
[632] Sedad Simavi, "Baykuş", Hande, 8 Mart 1917, s.6.
[633] Bu konudaki tartışmaların ayrıntıları için bkz. Zeynep KERMAN, **a.g.m.,** s.384-387.
[634] Yusuf Ziyâ, "Baykuş", Türk Yurdu, C.12, Nr.3, 29 Mart 1333, s.3379.

Türk Edebiyatındaki hece-aruz tartışmalarında özel bir yeri olan *Baykuş,* Yusuf Ziyâ'nın vezin dolayısıyla kıyasıya eleştirdiği bir eser olur[635]. O, *" 'Damla damla kan gönüllerden birikerek, büyük bir çağlayan hâlini alan asırlar, artık aruzun bütün güzelliğini, bütün ruhunu emdi, içti ve kendisiyle berâber alıp götürdü. Aruz vezni gençliğinin bütün rengini, şiirin mâzînin dudaklarında pörsütmüş bir ihtiyâr kadın kadar yorgun ve hasta... Onun hayâta yegâne vadettiği şey bir son nefesidir ki, bunun da, Hâlid Fahri Bey'in kalemiyle, iki ölü ile bir çılgının sayhaları toplanarak, meş'um bir –Baykuş- feryâdı hâlinde çıktığına kâniyiz' der."*[636]

Bu eseri vezin açısından değerlendirenlerden birisi de Fâruk Nâfiz olur[637]. O, bu makalesinde iki piyesi, *Baykuş* ile *Binnaz'*ı vezin açısından mukayese eder. Ona göre *Binnaz'*ın sahnede daha başarılı durmasına karşılık, *Baykuş* şiirde daha yüksek görünür. Böylelikle Fâruk Nâfiz'in *Binnaz'*ı tiyatro tekniği bakımından *Baykuş'*tan daha başarılı bulduğu anlaşılır. Diğer taraftan *Baykuş'*u şiir açısından daha yüksek görmesi ise onun bir tiyatro eseri olarak başarılı bulunduğunun bir kanıtı sayılamaz. Ancak Fâruk Nâfiz'e göre bu başarının ya da başarısızlığın altında yatan sebep, vezindir. Dolayısıyla kullanılan vezne göre başarılı olmak mümkündür ya da değildir. Ona göre *"Aruz, sahne için pek mûnis olmayan bir nazm âletidir. Sahnenin esâsen harekete isnâd ettiğini bilenlere bu pek kolay bir sûretde kâbil-i izâhdır. Aruz ile meşgûl olanlar için meçhûl değildir ki o yeknesak ve sürükleyici âhenk, şâiri kendi arzusuyla başladığı yerden alarak kat'iyen hayâline getirmediği vadiye doğru sevk eder, ve piyes olmak üzere başlayan bir eser gitgide yalnız şiir olur."*[638] Bu durum, *Baykuş'*ta da açıkça görünür. Fâruk Nâfiz'e göre bu tarz eserlerde, aruz vezni nedeniyle, sahneye çıkan sanatçıların tek vazifesi uzunca manzûmeleri okumaktır. Yani ona göre aruz vezni, onların oyunculuk yeteneklerini sergilemelerine de engel olur.

Nurullah Ata da *Baykuş* hakkında iki yazı yayımlar ve eseri son derece ağır bir dille eleştirir. Oyun hakkındaki ilk yazısında Nurullah Ata, *"Baykuş'a gelince, bu manzûm masalı ilk defa dinliyordum; yemin ederim ki tiyatroya giderken neş'em*

---

[635] *Baykuş'*un hece-aruz tartışmaları açısından önemi için bkz. Hasan KOLCU, **Türk Edebiyatında Hece-Aruz Tartışmaları,** s.163-164.
[636] **a.g.e.,** s.164.
[637] Fâruk Nâfiz, "Türk Sahnesinde Mevzûn Piyesler", Temâşâ Dergisi, Nr.20, 1 Mart 1920, s.14-15.
[638] **a.g.m.,** s.15.

vardı ve kendimde müşkülpesendlik hissetmiyordum. Fakat bu romantik laklaka beni âdetâ hasta etti.

Düşünün: Baykuş, verem, öksürük, kar, mezarlık, karanlık, sayıklama, gövdeler, iskelet, düşüp kırılan bir kandil, sahnenin ve bittabi hepsinin ortasında dolaşan Azrâil."[639] diyerek oyunun derin bir kederle kaplı havasından ve bu havayı meydana getiren unsurlardan nefretini açıkça ifade eder.

*Baykuş'*un 1939 yılında yapılan dördüncü baskısı için de bir yazı yayımlayan Nurullah Ata, düşüncelerini değiştirmiş değildir[640]. Eseri beğenmediğini bir kez daha söyleyen yazar, onun tekrar basılmış olmasını doğru bulmaz ve bazı örnekler vererek eserdeki kafiye hatalarına da değinir.

Görülüyor ki *Baykuş,* matbuat âleminde ve edebiyat dünyasında uzun soluklu bir tartışmaya neden olur. Bu tartışmalar, eserin konusu, adapte olup olmayışı, vezni, dili ve sahne tekniği üzerinde yoğunlaşır. Özellikle bu dönemdeki hece-aruz tartışmalarında *Baykuş'*un kendine özgü bir yeri olduğu çok açıktır. Yayımlanan yazılara bakıldığında, eserin hem beğenildiğini hem de eleştirildiğini tespit etmek mümkündür. Konusu ve vezni nedeniyle eleştirilen ve bu anlamda, karşılaştırıldığı *Binnaz'*dan daha başarısız bulunan *Baykuş,* yine de temsil edilmesi bakımından son derece başarılıdır. Meşrûtiyet Devri Türk Edebiyatında yayımlanan manzûm oyunların genellikle temsil edilemeden unutuldukları düşünüldüğünde, *Baykuş'*un bu noktadaki önemi daha rahat anlaşılır[641].

Bizim çalışmamıza esas aldığımız baskıda, esere geçilmeden önce bazı notlar göze çarpar. *Baykuş'*un, ilk olarak 2 Mart 1917 tarihinde, Tepebaşı Kışlık Tiyatrosu'nda Darülbedayi heyeti tarafından sahnelendiği belirtilir ve bu temsilde kimlerin oynadığı bilgisine yer verilir[642]. Buna göre, ihtiyar köylüyü Ertuğrul Muhsin'in, köylünün büyük oğlu Mehmet'i Muvahhit'in, yolcuyu Raşit Rıza'nın, Mehmet'in nişanlısı olan Ayşe'yi Eliza Binemeciyan'ın, Ayşe'nin ninesi Melek

[639] Nurullah Ata, "Türk Tiyatrosunda Leylâ ve Baykuş, Dergâh, Nr.15, 20 Kasım 1337, s.13.
[640] Nurullah ATAÇ, "Hayata Dair: Baykuş", Haber Akşam Postası, 12 Ağustos 1939, s.3.
[641] M. Kayahan Özgül, *Temâşâ Mecmuası'*nın 19. sayısında yayımlanan bir ankette, *Baykuş'*un 22 puan alarak 18 puan alan *Binnaz*'ın önüne geçtiğini ifade eder. Bkz. Metin Kayahan ÖZGÜL, **a.g.e.,** s.15.
[642] Halit Fahri, **Baykuş,** s.4.

Hanım'ı Adriyen'in ve kış perilerinin Melikesi'ni de Sara Mannik'in oynadığı görülür. Bu dağılımdan da anlaşılır ki eserdeki erkek şahısların rolleri Türkler tarafından oynanırken kadın şahısların rolleri Ermenilere verilir. İlk sahnelenişinden otuz yıl sonra tekrar sahneye konduğu anlaşılan eseri için bir şiir yazan Hâlid Fahri, bu şiiri dostu Muhsin Ertuğrul'a ithaf eder:

"Demek otuz yıl sonra yine sahnede Baykuş!
Neden sevinç yerine kalbimde bir burkuluş,
Sahne aynı sahneyken ben mi değiştim yalnız?
Evet, bu hayal miydi gezen sessiz sadasız,
Daha henüz başlarken bu san'at yolculuğu?
Sonunda kalan nedir sanki? Hafif bir buğu,
Hulyalara inen bir pencerenin camında!
Gençlik, hatıraların ağlıyan akşamında
Yaşar, ötesi işte ağaran saç, solan yüz,
San'atta da tatlı bir rüyadır gördüğümüz!
Ben ki artık dönülmez sanıyordum geçmişe,
Baktım: İhtiyar, Yolcu, Nine, Mehmet ve Ayşe,
Hepsi, hepsi yeniden canlandılar karşımda,
Nasıl da sarmaştılar bir damla gözyaşımda!
Demek yine açıldı perde o kulübeye,
Gece karlar yağarken ormandaki türbeye,
Demek yine adaklar adıyacak periler?
Bir gün bana hayal der belki perdedekiler!"[643]

Hâlid Fahri, bu eserini, yukarıda da ifade ettiğimiz gibi aruz ölçüsüyle yazar. Ancak eserin içinde, bugüne kadar dikkatleri çekmeyen ve hemen hiçbir yerde söz konusu edilmeyen, hece ölçüsüyle yazılmış bazı kısımlar vardır. Eserin ilk perdesi, aruz ölçüsünün (Fe'ilâtün[Fâ'iâtün]/Mefâ'ilün/Fe'ilün) kalıbı ile yazılmıştır:

[643] **a.g.e.,** s.5. Oyunun içinde yer almayan, sonraki baskılara eklenen bu şiir de 7+7 duraklı 14'lü hece ölçüsüyle yazılır.

"Hastadır. Köyde bir hekim aradım:

\- . - -/ . - . -/ . . –

Yoktu; ancak şehirde var, dediler."[644]

\- . - -/ . - . - / . . –

(Fe'ilâtün[Fâ'iâtün]/Mefâ'ilün/Fe'ilün)

İlk perdede yer alan bir diyalog, 7+7 duraklı 14'lü hece ölçüsü ile yazılmıştır:

"Evvel zaman içinde, altın ve sırma tuğlu,

1 2 3 4 5 6 7/ 8 9 10 11 12 13 14

Binbir diyara hâkim bir padişahın oğlu"[645]

1 2 3 4 5 6 7/ 8 9 1011 12 1314

İkinci perdede yer alan ve peri kızlarının söylediği bir şarkının ölçüsü de duraksız 7'li hece ölçüsüdür:

"Karın altında kalan

1 2 3 4 5 6 7

Bu geçit korkuludur"[646]

1 2 3 4 5 6 7

Oyunun ikinci perdesinin ikinci meclisinde yer alan bir diyalogda, farklı bir aruz kalıbı, (Mefâ'ilün/Fe'ilâtün/Mefâ'ilün/Fe'ilün) kullanılır:

"Bizim de annemiz arzın yeşil hadîkaları,

. - . -/ . . - -/. - . -/. . –

Bugünkü fırtınalar yığdı sînesinde karı."

. - . -/ . . - -/. - . -/. . –

(Mefâ'ilün/Fe'ilâtün/Mefâ'ilün/Fe'ilün)

---

644 Halit Fahri, **a.g.e.,** s.10.
645 **a.g.e.,** s.30.
646 **a.g.e.,** s.41.

İkinci perdenin üçüncü meclisinde yer alan ve İhtiyar Köylü tarafından okunan bir duada ise 4+4 duraklı 8'li hece ölçüsü kullanılır:

"Kalb o kadar inledi ki,
1 2 3 4/ 5 6 7 8
Ey yüce ruh, eyle meded!"[647]
1 2 3 4/ 5 6 7 8

Görülüyor ki *Baykuş'*da hâkim vezin aruz olmakla birlikte şâir, hece ölçüsüne de az da olsa yer verir. Ancak hiç şüphe yok ki hece vezninin oyundaki yeri son derece sınırlıdır ve *Baykuş,* aruz ölçüsüyle yazılmış bir eserdir. Eserde (Mefâ'ilün/Fe'ilâtün/Mefâ'ilün/Fe'ilün) ve (Fe'ilâtün[Fâ'iâtün]/Mefâ'ilün/Fe'ilün) olmak üzere iki ayrı kalıp kullanılsa da hâkim kalıp, (Fe'ilâtün[Fâ'iâtün]/Mefâ'ilün/Fe'ilün)'dür[648].

Oyunda, nazım şekli olarak mesnevî tercih edilir:

"Bunu ben söyledim: ölüm ve mezar (a)
Ediyor bir siyah çelenk izhar; (a)
Çünkü asrın kesildi son nefesi, (b)
Herkesin matem oldu felsefesi. (b)
Gezdiğim bahçelerde ney susmuş. (c)
Dinledim, ötmüyordu hiçbir kuş. (c)
Ben ki alnımda isterim defne, (d)
Soruyordum: Ölüm ne, makber ne?... (d)*"*[649]

Eserde, sıklıkla olmasa da bir mısraın farklı diyaloglarla tamamlandığı da görülür:

"Mehmet

[647] **a.g.e.,** s.47.
[648] Metin And, *Baykuş'*ta aruzun *"Feilâtun feilâtun feilün feilün (fe'lün)'* kalıbının kullanıldığını yazar. Metin AND, **Meşrutiyet Döneminde Türk Tiyatrosu, (1908-1923),** s.171.
[649] **a.g.e.,** s.16.

Ne güzel bir masal değil mi, nine?

Ayşe'ye dönerek.

Sonra şehzade bari sevdiğine

Malik olmuş mu?

Ayşe

Şuh.

Şüphesiz.

Mehmet

Ne güzel!"[650]

6.10.1 Özet

Oyunun birinci perdesinin birinci meclisi, İhtiyar Köylü'nün kulübesinde başlar. Ocağın yanı başında düşünceli bir şekilde oturan İhtiyar, derin bir uykuda olan hasta Mehmet'in hâline üzülür. O sırada kapı çalınır. Kapıda kendisini yollara vurmuş bir yolcu vardır. Dışarısının çok soğuk olduğunu ve çaresiz kaldığını söyleyen Yolcu, içeri alınmak için ricacı olur. İhtiyar, kapıda bekleyen Yolcu'yu içeri alır. Ona merhamet eder ve ısınmasını sağlamaya çalışır. O sırada hasta yatağında yatan Mehmet'i fark eden Yolcu, hastanın kim olduğunu sorar. İhtiyar da yatanın oğlu Mehmet olduğunu, aylardır hasta yatmasına rağmen köyde onu iyileştirecek bir hekim bulamadığını söyler ve üzüntüsünü Yolcu ile paylaşır. Yolcu, şehre gidip bir hekim bulabileceğini söylese de İhtiyar onu bırakmaz istemez. Küçük oğlunun zaten yolda olduğunu, havanın kötü olması nedeniyle şehre varmasının zaman alacağını söyler. Bu esnada hasta yatağında yatan Mehmet'ten öksürükler işitilir. Oğlunun hastalığına üzülen İhtiyar, Yolcu'ya derdini anlatmaya devam eder:

"Geceler alçalır semalardan.
Sarışın gözlü aşinalardan
Dökülen damla damla gözyaşını
İçerim; sonra, yirmi bir yaşını
Düşünürken zavallı yavrucağın,
Ağlarım, ağlarım; garip bucağın

[650] **a.g.e.,** s.31.

Her yanından karaltılar saçılır.
Sanki hücremde bir mezar açılır,
Böyle bitap inilderim ben de.
Bir zamanlar onunla gülşende
Dolaşan yosma kızlar ağlaşıyor,
Hepsinin kalbi bir keder taşıyor,
Geçirirlerdi çam dibinde yazı.
Böyle solgun değildi vaktiyle.
Kalbe hüsran veren mealiyle
Gül yanaklar bugün kemikle deri.
Hani artık sabah gezintileri,
Hani çılgın yıkanmalar derede?
İlkbahar öldü. Nağmeler nerede?"[651]

Bu sözlere karşılık Yolcu, yine bahar günlerini hatırlatmaya çalışsa da İhtiyar onu dinlemeye niyetli değildir. O, bahar günlerinin geride kaldığını, artık baykuş sesi ile fırtınanın işitildiğini söyler. Bunun kendileri için bir uğursuzluk işareti olduğunu düşünür. Yolcu ise baykuş sesinin bir uğursuzluk işareti sayılamayacağını, bunun halk arasında yaygınlık kazanmış bir hurafe olduğunu söyler. Yolcu'nun bu sözlerine rağmen İhtiyar, her baykuş sesinde irkilir.

Oyunun ikinci meclisinde, Mehmet, Yolcu ve İhtiyar, birliktedirler. Mehmet uyanır ve kötü bir rüya gördüğünü söyleyerek biraz su ister. Ancak babası, hastalığını pekiştirir korkusuyla ona su vermek istemez. Bu esnada Mehmet, odanın içindeki misafiri fark eder. Ona kim olduğunu soran Mehmet, hayatta kimsesi olup olmadığını öğrenmeye çalışır. Yolcu ise bu dünyada yalnız olduğu cevabını verir. Bu sırada üçü arasında bir sohbet başlar. Yolcu, Mehmet ile babasının karamsarlıklarını anlayamaz. Onları biraz hayata bağlı olmaya davet eder:

"Bilirim her güneş guruba varır.
Fakat akşam sararsa kalbimizi,
Korkutur makberin sükûtu bizi,

[651] **a.g.e.,** s.12.

Görürüz sonra her tarafta pusu.
Bizi öpsün çiçeklerin kokusu,
Bu hayatın füsunu yoksa nedir?"[652]

İhtiyar, Yolcu'nun bu sözleri üzerine ona ne kadar zamandır yollarda olduğunu sorar. Bunun üzerine Yolcu da hikâyesini anlatmaya başlar. Yirmi kıştan beri yollarda olduğunu söyleyen Yolcu, hikâyesini bir masal anlatır gibi nakleder. Bunun üzerine hasta yatağındaki Mehmet, gözlerini kapar ve Yolcu'yu dinlemeye başlar. Bir gece rüyâsına giren bir dervişin kendisiyle konuştuğunu söyleyen Yolcu, onun da kendisine yürümeyi salık verdiğini, kalbinde taşıdığı güneşle garip bir seyyah olmayı tercih ettiğini anlatır. Bu sırada Mehmet, tekrar uykuya dalar.

*Baykuş'*un birinci perdesinin üçüncü meclisinde, Yolcu ve İhtiyar konuşurlar. Bu esnada Mehmet, tekrar uykuya dalmıştır. Yolcu, çok zamandır yolda ve aç olduğunu söyleyerek İhtiyar'dan bir parça ekmek ister. İhtiyar, bunu daha önce düşünememiş olmaktan utanarak ona yemesi için bir şeyler verir. Daha sonra tekrar sohbet etmeye başlarlar. İhtiyar da kendi hikâyesini anlatır. Bir zamanlar kendisinin de çok mutlu olduğunu, ailesiyle birlikte güzel bir hayat yaşadığını ifade eder. Önce iki oğlu olduğunu, sonrasında dünyaya gelen kızının ise fazla yaşamayıp öldüğünü söyler. Karısının da bu acıya dayanamayıp hastalandığını ve öldüğünü belirten İhtiyar, böylelikle mesut hayatının da sona erdiğini ifade eder. Onlar sohbet ederlerken arada sırada sesi duyulan baykuş, bilhassa İhtiyar'ın yüreğine korku salar. Geriye kalan iki erkek evlâdından birisinin hasta yatağında, diğerinin de ona hekim bulabilmek için yollarda olduğunu söyleyen İhtiyar, fazlasıyla karamsardır. Yolcu ise onu tesellî etmeye, biraz olsun ümitli kılmaya çabalar. Bu esnada kapı vurulur. İhtiyar, hekim aramaya çıkan oğlunun geri geldiğini düşünerek kapıya koşar. Ancak kapıda bekleyenler, oğlu değildir. Melek Hanım'la torunu Ayşe gelmişlerdir. Oğlunun bir türlü geri dönmeyişine üzülen İhtiyar, misafirleri içeri buyur eder.

Oyunun dördüncü meclisinde, İhtiyar, Yolcu, Ayşe, Melek ve Mehmet konuşurlar. Ayşe, hastanın durumunu öğrenmeye çalışır. Bu sırada evde bir yabancının olduğunu gören Ayşe, gitmek için davranırsa da İhtiyar buna engel olur.

[652] **a.g.e.,** s.17.

Misafirin yabancı olmadığını söyler. İhtiyar'la Melek Hanım konuşurlar ve yaşlılıktan bahsederler. İkisi de yaşlandıklarını düşünerek ecellerinin yakın olduğunu ifade ederler. İhtiyar, daha gün doğmadan niçin geldiklerini sorar. Nine de Ayşe'nin Mehmet'i çok merak ettiğini, evde bekleyemediğini söyler. İhtiyar, Yolcu'ya Mehmet ile Ayşe'nin birbirlerini çok seven iki sevgili olduklarını ve yakında evleneceklerini haber verir. Bu sırada Ayşe derin bir üzüntü içindedir. Ninesi onun bu hâline dayanamaz. Ayşe ise:

"Uyuyor hasta Mehmedim bitap;
Uyuyor sanki bir soluk mehtap.
Kaplamış gölge gözkapaklarını;
Ruhu bekler bahar şafaklarını.
Sevgilim bul şifa ki ben güleyim.
Ben de bir hıçkırıklı, hasta 'ney'im!
Seni yadeyliyor bu son nale:
Uyu, alnında kollarım hale!"[653]

sözleriyle sevgilisine olan aşkını ifade eder. Ayşe'nin bu sözleri üzerine uykusunda sayıklamaya başlayan Mehmet:

"Bizi, bak, bekliyor gümüş bir taht!
Neden altın asam elimde değil?
Padişahım: önümde sen de eğil!
Tacım aylar kadar beyaz taşlı.
Ağlıyorsun. Niçin gözün yaşlı?...
Uyanır; bir müddet, dalgın, Ayşe'ye bakar; sonra tanır;
kızın ellerini tutar; onu göğsünde sıkarak.
Ayşe, ruhum... sokul şu bağrıma sen!
Sana, Ayşem, ne düşkünüm bilsen!
Sanırım güller açtı son demde,
Seni sıktıkça hasta sinemde."[654]

[653] **a.g.e.,** s.27.
[654] **a.g.e.,** s.27-28.

diyerek hasta yatağında dahi sevgilisine olan aşkını tekrar eder.

Mehmet, uykusunda gördüğü rüyâyı sevgilisine anlatır; bir padişah olduğunu, çiçekli bir ada olan pâyitahtta sevgilisi ile dolaştığını söyler. Bu sırada Mehmet biraz doğrulur ve diğerleri ile sohbet etmeye başlar. Sohbet devam ederken duyulan baykuş sesi, İhtiyar'ı yine huzursuz eder:

"Karakış selviler büküp kıracak,
Yine baykuş geberse haykıracak;
Ne de meş'um inilti, Yarabbi!
Gece vaktinde yırtıyor kalbi:
Ölümün sanki bir zehirli oku..."[655]

Mehmet, sevgilisi Ayşe'den, daha önce de anlattığı *"Avı gül bahçesinde bir şuhun"* masalını tekrar dinlemek ister. Ayşe de *"hazin bir sesle"* masalını anlatmaya başlar:

"Evvel zaman içinde, altın ve sırma tuğlu,
Binbir diyara hâkim bir padişahın oğlu,
Kırlarda avlanırmış âhuların peşinde,
Akşamlayın dalarmış mehtaba şehneşinde.
Gül bahçesinde bir gün görmüş ki yavru bir kuş
Göğsünde ateşîn ok, kan sızmadan vurulmuş.
-'Kim vurdu?' Söylemişler: -'Bir kız ki nevcivandır,
Baygın bakışlı, âhu bir yosma bahçıvandır.'
-'Gelsin!' deyince açmış güller beyaz iken al,
Gelmiş saçında sümbül, omzunda ince bir şal,
Şehzade doğdu sanmış güllükte nazenin ay,
Bir pembe nur içinden çıkmış elinde bir yay.
-'Ben kırda avlanırken bahçemde avlanan şuh,
Bak, yerde yavru bir kuş, gaddar okunla mecruh!

[655] **a.g.e.,** s.29.

Hicranı dindirirken kızlar, reva mı, vursun?...'
Bir kanlı yaseminden güllükte lâne kursun?...'
Şehzade ah ederken hicriyle bigünahın,
Derhal esiri olmuş hulyalı bir nigâhın..."[656]

Masalı çok beğenen Mehmet, şehzâdenin sonunda sevdiğine kavuşup kavuşamadığını sorar. Ayşe'den sevenlerin kavuştuğu cevabını alınca daha da mutlu olan Mehmet, kendilerinin de böyle kavuşması için dua eder. Kendisini masaldaki şehzâdeye benzeten Mehmet, tıpkı şehzâdenin sevgilisi gibi, kendisinin de Ayşe'si olduğunu ifade eder. Bu iltifatlardan utanan Ayşe, çekilmek isterse de Mehmet onu bırakmaz. Yanında kalması ve kendisine yeni hikâyeler anlatması için ısrar eder. Bu sırada dışarıdan bir gürültü duyulur. İhtiyar, hekim aramak için şehre giden oğlunun geri geldiğini düşünerek sevinçle kapıya koşar. Ancak gördüğü manzara karşısında feryât eder. Çünkü kapıya kadar gelen, İhtiyar'ın oğluyla birlikte yola çıkan köpeğidir. Yanında sahibi yoktur. Bunu gören İhtiyar, adeta yıkılır ve oğlunun tipide kaybolduğunu düşünür. Yolcu, İhtiyar'ın feryadını dindirmeye çalışıp onu tesellî edebilmek için uğraşsa da başarılı olamaz. Babasının feryâdından etkilenen Mehmet de ümitsizliğe düşer:

"Kardeşim, kardeşim, hayalini çek!
Gezme karşımda bir kefen sararak!
Bir çukur... sonra... bir yığın toprak...
Çıkıyor sayhalar kemiklerden,
Ölüm alçaldı selviliklerden.
Oradan git, çekil!"[657]

dedikten sonra düşüp bayılır. Uzaktan gelen baykuş sesine dikkat eden İhtiyar, oğlunun bayılmasına aldırmayıp dışarı fırlar. Yolcu da peşinden gider. Ayşe, bayılan sevgisinin yanında kalır; ninesi Melek de ağlamaya başlar. Bu tablo içerisinde, oyunun birinci perdesi sona erer.

[656] **a.g.e.,** s.30-31.
[657] **a.g.e.,** s.34.

*Baykuş'*un ikinci perdesi, şiddetli bir kar yağışının olduğu karanlık ormanda başlar. İkinci perdenin birinci meclisinde, İhtiyar ile Yolcu birliktedirler. İhtiyar, tüm aramalarına rağmen oğlu Nail'in bulunamayışına kahrolur ve artık ümidini kestiğini, oğlunun karlar altında kaldığını söyler. Yolcu ise onu tesellî etmeye çalışırken ümidini kesmemesi gerektiğini ifade eder. Bu sırada Yolcu, ormanın içinde bir ışık yandığını fark eder. İhtiyar, bu ışığın türbenin kandili olduğunu, yeşil sarıklı bir dedenin onun devamlı yaktığını belirtir. Ormanın içinde kış perilerinin sesi duyulur; hep bir ağızdan türkü söylemeye başlarlar:

"Karın altında kalan
Bu geçit korkuludur.
Karın altında kalan
Ebediyet yoludur.

Korkudan titriyoruz.
Ölüler gezdikçe.
Korkudan titriyoruz.
Ne karanlık bu gece!"[658]

Bu türküyü dinlemek istemeyen İhtiyar, onu ölümün mûsikîsine benzetir. Bu türkünün her ezgisinde ölümün kendisine yaklaştığını düşünür ve korkmaya başlar. Bu türküyü söyleyen perilerin yanlarına geleceklerini söyler.

Oyunun ikinci perdesinin ikinci meclisinde, İhtiyar ile Yolcu'nun yanında kış perilerinin içinden Melike de bulunur. Periler, türbenin önüne gelerek türbe parmaklıklarına tel bağlarlar. İhtiyar, yanlarına yaklaşır ve kim olduklarını sorar. Perilerin içinden Melike İhtiyar'a cevap verir:

"Bizim de annemiz arzın yeşil hadikaları,
Bugünkü fırtınalar yığdı sinesinde karı.
Kışın da aşk ararız; ruhumuzda söndü güneş.
Ne oldu bizce o meçhul olan semavî eş?"[659]

[658] **a.g.e.,** s.41.

İhtiyar, Melike'ye, oğlunu görüp görmediklerini sorar. O da bu türbeye kadar bütün ormanda ne bir ışık ne de bir varlık gördüklerini söyler. Onun bu sözleri üzerine periler hep birlikte ağlamaya başlarlar. Bunun üzerine Yolcu, *"ağır ve muhteşem bir terennümle"* söylemeye, olan biten hakkında düşündüklerini açıklamaya başlar:

"Baba evlât arar, kadın mâşuk!
Gece çökmüş demez, yürür. Buruşuk.
Buruşuk yüzlü ihtiyarlar da
Dolaşır böyle karlı yollarda;
Kimi zulmette bir kefen bekler.
Türbe parmaklığında iplikler
Bağlıyan ey zavallı hasta kadın,
Titrer efsaneden zayıf kanadın!
Gülünüz kar değil, ölüm yağsa,
Sizi baykuş da zanneder yarasa,
Gece vaktinde serseri kızlar!
Donmuş artık yukarda yıldızlar...
Aşk için ağlamak didinmektir,
Sonra bir gizli kabre inmektir;
Ağlamaktan hayatınız kararır,
Ağlıyan her gönül çabuk sararır.
Gülünüz, daima serazede!
Sizi bekler sarayda şehzade:
Yanıyor dehlizinde şamdanlar,
Tütüyorken gümüş buhurdanlar.
Ben ki sevmem çocuk masallarını;
Serperim yolda defne dallarını,
Dolaşırken hakikat uğrunda:
Size efsane söyledim. Bunda
Bulmayın bir tebessümün gülünü.

[659] **a.g.e.,** s.43.

Öperim ben de bazı kâhkülünü
En esirî şiir kadınlarının.
Benim efsanem incedir, sarının!
Gülünüz, kalbinizde yok mu hilâl?
Sönecek ilkbahar gelince melâl:
Mavi tüllerle süslenip hepiniz,
O zaman, yalnız, aşkı dinleyiniz!"[660]

Oyunun başından beri görüp yaşadıklarını anlatan Yolcu, her tanıdığı ve gördüğü hakkında değerlendirmelerde bulunur. Yolcu'nun söylediklerini beğenen Melike, yine de onun felsefesinden bahtiyar olanların anlayacağını, kendi gibilerin talihinin ise ağlamak olduğunu belirtir. Bu arada yine bir baykuş sesi duyan İhtiyar, bu sesten ürker. Yolcu ise her şeye rağmen ümitlidir; karın dindiğini ve çiçeklerin açacağını söyler. İhtiyar'ın bâtıl inanışa bu kadar itibar etmesini anlayamayan Yolcu, dinin her şeyi mantık dairesi içinde açıkladığını iddia eder.

Oyunun ikinci perdesinin üçüncü meclisinde, İhtiyar ile Yolcu birliktedirler. İhtiyar, yanlarından giden perilerin ardından daha da hüzünlüdür. Bu dünyada yaşayan herkesin kendi gibi gamlı olduğunu düşünen İhtiyar, baba, çocuk ve sevgililerin hep ağladıklarını söyler. Bunun üzerine türbeye yaklaşan ve diz çöküp dua etmeye başlayan İhtiyar:

"Kalb o kadar inledi ki,
Ey yüce ruh, eyle meded!
Tanrıya yalvar da de ki;
-Etme münacatını red!

'Görmedi biçare safa,
'Naili gelsin pederin!
'Mehmedi bulsun da şifa,
'Zehri dökülsün kederin!'"[661]

[660] **a.g.e.,** s.44-45.
[661] **a.g.e.,** s.47.

diyerek duasını tamamlar. Bu sırada yine bir baykuş sesi duyulur; bu sesin ardından türbede yanan kandil devrilir. Baykuş sesinin ardından türbeyi aydınlatan kandilin de devrilmesini çifte uğursuzluk sayan İhtiyar, artık bir felâketin yakın olduğundan emindir. Yolcu ise bu olanların bir tesadüften ibâret olduğunda ısrarlıdır. Ancak bu sırada ormanın içinde görülen beyaz bir gölge dikkatlerini çeker. Önceleri gölgenin oğluna ve yanındaki hekime ait olduğunu düşünürler; ancak gelenlerin, ellerinde çuhayla örtülmüş bir teskere taşıyan köylüler olduğu anlaşılır.

*Baykuş'*un ikinci perdesinin dördüncü meclisinde ilk olarak köylüler görünür. Köylüler, İhtiyar ile Yolcu'ya selâm vererek köyün nerede olduğunu sorarlar. Köylülerden biri, sabahleyin yürüdükleri bir sırada, yolda parçalanmış bir insan iskeletine rastladıklarını söyler. Bu insanı muhtemelen bir kurdun parçalamış olabileceğini belirtir. Bu sözler üzerine İhtiyar, teskerenin üzerine atılır. Bir kemik yığını hâline gelmiş olan cesedin üzerinde oğluna ait mintanın parçalarını bulunca:

"Nailim, Nailim, o baykuştur
En felâketli düşmanın bence.
Seni baykuştur öldüren bu gece.
Böyle bir eski çul mudur kefenin?
Kar boyandıkça al kanınla senin,
Ölüyorken baharı andın mı,
Parçalandın mı, parçalandın mı?..."[662]

diyerek feryât eder. Oyunun ikinci perdesi, İhtiyar'ın bu feryâdı ile sona erer.

*Baykuş'*un üçüncü perdesinin birinci meclisi, İhtiyar'ın köydeki kulübesinde başlar. Bu mecliste, Mehmet ile Ayşe, yalnızdırlar. Mehmet hasta yatağından dışarı bakar. Güneş pencereden içeri girmiştir. Kar da dinmiştir. Ayşe, bu manzarayı hayra yorarken Mehmet beklemekten sıkıldığını ifade eder. Ölümün kendisi için yakın olduğunu söylemeye başlayan Mehmet, bu sözleriyle Ayşe'yi hem üzer hem de korkutur. Bunun üzerine Ayşe:

[662] **a.g.e.,** s.50.

"Sen de oldun baban kadar bedbin,
Eskiden neş'e, zevk içindeydin,
Seni gördükçe nur dolardı gözüm.
Bağda yalnızca devşirirdik üzüm!
Çoğalırken sepette salkımlar,
Baba derdin: -'Bugün ziyafet var;
Davet ettim seninle kendimi ben...'
Gülüşürdük.."[663]

diyerek eskiden yaşadıkları mutlu günleri hatırlar. Mehmet ise kardeşi Nail'in hâlâ bulunamayışına üzülür ve onun hayatından ümidini kestiğini söyler. Ayşe, Mehmet'i tesellî edip yatıştırmaya çalışsa da başarılı olamaz. Sabahın olması ve hâlâ Yolcu ile babasının geri dönmemesi, Mehmet'i büsbütün ümitsiz yapar.

Oyunun üçüncü perdesinin ikinci meclisinde, Ayşe ile Mehmet'in yanına Nine de gelir. Mehmet, Nine'den kendisine dua etmesini, bu sayede biraz hafiflemeyi ümit ettiğini söyler. Nine, biraz dua okuduktan sonra Mehmet'in yüzüne üfler. Mehmet biraz sükûn bulur. Ancak yine de kardeşinin gelmeyişi onu tedirgin eder. Ayşe de en az Mehmet kadar talihsiz olduğunu anlatmaya başlar; annesi ile babasının mezarda olduklarını, hayatta ninesi Melek Hanım'la Mehmet'ten başka kimsesi olmadığını söyler. Bu sırada pencereden dışarı bakan Nine, Yolcu'nun koluna yaslanarak güçlükle ayakta duran İhtiyar'ı ve teskereyi taşıyan köylüleri görür.

Oyunun son perdesinin üçüncü meclisinde, evdekilerin yanına Yolcu ile İhtiyar Köylü de katılır. Yolcu, alçak sesle Nail'in öldüğünü Nine'ye haber verir. Ondan Mehmet ve Ayşe'ye mukayyet olmasını ister. İhtiyar, perişan bir hâlde eve girer. Yolcu ona metânet vermeye çalışır; ondan yanında ancak hasta olan oğlu Mehmet'i düşünmesini ister. Bu arada Mehmet, babasının hâlinden bir fevkalâdelik olduğunu anlar. Israrla kardeşi Nail'i görmek istediği hâlde, ona kardeşinin gelmediğini, şehirde kaldığını söylerler. Bu söylenenlere inanmayan Mehmet, kardeşinin öldüğünü düşünür; heyecanı da büsbütün artar. Heyecan içinde

[663] **a.g.e.,** s.55.

konuşmaya başlayan Mehmet, *"buhranlı ve gittikçe sönen bir sesle"* Ayşe'ye hitap eder:

"Sarıl bana sen!
Hani kâhküllerin, sıcak busen?
Hani billûru andıran kollar?
Şimdi cennetteyim; soluk yollar,
Bahçeler, çağlayan sular ve derin,
Gamlı ahengi var remidelerin...
Beni öp! buse tatlı, çok tatlı...
Ayşe, cennette köşküm on katlı:
Hepsinin rengi bir başka türlü,
Hepsi güller, menekşeler bürülü...
İşte artık yeşildeyim; cennet
Ne güzel yemyeşil değil mi?.. Evet,
Ne güzel yemyeşil... sema.. toprak..
Uçuyor bir demet yeşil yaprak...
Bir beyazlık, beyaz, beyaz yok mu?
Bu yeşillikte bir beyaz çok mu?
Meselâ bir çiçek beyazlansa,
İnce, berrak bir buhur yansa,
Yine gök bari mavi olsaydı...
Koyu, gür saçların duman yaydı!
Ayşe, göğsün beyazsa, gel, beni sık;
Susuyorsun... niçin?.. Sesin mi kısık?..
Elveda, Ayşe, elveda..."[664]

Bu son sözlerinin ardından Mehmet, ölür. Mehmet'in vücûdu üzerine kapanan Ayşe, bir müddet sonra başını kaldırır ve sevgilisinin cansız bedenine hitap etmeye başlar. Önce onun uykudan uyanmasını isteyen Ayşe, sonra yeniden hatırlamış gibi, onun öldüğünü kendi kendine tekrar eder. İki evlâdını da aynı günde kaybeden İhtiyar, oğlunun bedenine sarılacak gücü bile kendinde bulamaz. Olduğu

[664] **a.g.e.,** s.67-68.

yere yığılıp kendine lânet eder. Kendisinin de yaşlı ve lânetli bir baykuş olduğunu söyleyen İhtiyar, aynı gün içinde iki oğlunu kara toprağa verdikten sonra bu hayatın ne anlamı kaldığını sorar. Kendisi de ölmek ister. İhtiyar'ın adeta bir isyân içinde olduğunu gören Yolcu, onu uyarmak ihtiyacı hisseder. Bu dünyadaki tüm felâketlerin insanlar için olduğunu söyleyen Yolcu, bu şekilde konuşarak Allah'ı gücendirmemesi gerektiğini ifade eder. Ona, sözlerinin küfür anlamına gelebileceğini hatırlatır. Bunun üzerine İhtiyar, karısını kaybettiği gün başına gelecekleri sezdiğini, yollarda hep bahar aradığı hâlde, karşısına çıkanın bir mezarlık olduğu karşılığını verir. İhtiyar, Yolcu'nun bu dünyada hiçbir şeyden korkmadığını söyler. Kendisinin öten baykuştan, durduk yerde kırılan kandilden ürktüğünü, bunları şer olarak yorumladığını, ancak her şeye rağmen Yolcu'nun ümitli olmakta ısrar ettiğini belirtir. Yolcu ise kendi düşüncesinde sebât eder. İhtiyar'ın başına gelenlerin, ne kırılan kandille, ne de öten baykuşla ilgili olduğunu, bunun da diğer felâketler gibi ya insanın hatasından, ya tesadüften ya da kader istediği için yaşandığını söyler. Evin içinde ağlayan ve cinnet emâreleri gösteren İhtiyar ile Ayşe'yi yatıştırmaya çabalayan Yolcu, artık gitmesi gerektiğini söyler ve onlara bir parçacık da olsa gülmelerini salık verir. Mehmet'in bile ölmeden önce son nefesinde bunu vasiyet ettiğini belirtir.

Gitmek için hazırlanan Yolcu, rüyâsında gördüğü dervişin kendisine gezmek ve dertlilere derman bulmak vazifesi verdiğini söyler. Belki yolunun üzerinde yine dertli insanlar olacak, Yolcu bu kez de onların sıkıntılarını dinleyecektir. İhtiyar, Yolcu'dan, kendilerini unutmamasını ister. Vedalaşırken Yolcu'nun da göz yaşı döktüğü görülür. Buna şaşıran İhtiyar, baştan beri metânetini muhafaza eden Yolcu'ya niçin ağladığını sorar. Yolcu da nihayet bir insan olduğunu ve geride bıraktığı insanların taşıdığı yükün kendisini de etkilediği cevabını verir. Yolcu, geride bıraktıklarını mütevekkil olmaya davet eder ve onlardan ayrılarak yola koyulur.

Baykuş'un üçüncü perdesinin son meclisinde, İhtiyar Köylü, Nine ve Ayşe yalnız kalırlar. Tek bir noktaya bakarak hareketsiz duran İhtiyar'a sokulmaya çalışan Ayşe, onun cinneti andıran hâlinden endişelenir. İhtiyar'sa eliyle güneşi gösterip şu son sözleri söyler:

"Gül açılmış, gül istemem... Zakkum
Daha munis değil mi? Gel, yaklaş:
Bak, yosun bağlamış beyaz bir taş!
Bu nedir, sen bilir misin, bu nedir?
Garazım parlıyan şu hainedir
Ki çökerken cihanda âbideler,
Kalbi altından oklariyle deler.
Bana zulmette lâşeler lâzım;
Ben şeametlerimle mümtazım:
Beni kim görse, kız, Melike, Melek,
Bir mezarlıkta korkudan sinerek
Daima haykırır, inilderler.
Bana baykuş, ölüm ve kan derler."[665]

Oyun, İhtiyar Köylü'nün bu sözleriyle biter.

6.10.2. Şahıslar Kadrosu

Hâlit Fahri'nin *Baykuş* isimli manzûm oyunundaki şahıslar kadrosu, İhtiyar Köylü, Yolcu, Mehmet, Ayşe, Nine Melek Hanım, Nail, peri kızlarından Melike, diğer periler ve köylülerden oluşur. Oyunun birinci derecedeki şahısları, İhtiyar, Yolcu, Mehmet ve Ayşe'dir. İkinci derecedeki şahıslar da Nail ve Ayşe'nin ninesi Melek Hanım'dır. Üçüncü derecedeki şahıslar ise ormandaki periler ve onların içinden Melike ile köylülerdir.

Gerçek ismi bilinmeyen ve oyundaki hiçbir şahıs tarafından da zikredilmeyen, *"Altmış yaşında"*ki İhtiyar Köylü[666], oyunun başkişisidir. İsminin kimse tarafından söylenmemesi, yazarın da bunu gizlemesi, ilgi çekici noktalar arasındadır. Oyunda, onun dış görünüşüne ilişkin de herhangi bir bilgi bulunmaz. "İhtiyar" olarak nitelenmesi ve oyunun başında yaşının altmış olduğunun söylenmesi

[665] **a.g.e.,** s.77-78.
[666] **a.g.e.,** s.4.

dışında, onun fiziksel özelliklerine dâir bir bilgi yoktur. Bu adam, ismi belli olmayan bir köyde çocuklarıyla birlikte yaşar. Yıllar önce karısı ve çocuklarıyla birlikte mutlu bir aile hayatı olduğu anlaşılan İhtiyar, uzun zamandır kaybettiği bu hayatın hasretiyle doludur. Karısının bir kız çocuğu doğurduğu, ancak bu kızın fazla yaşamadığı anlaşılır. Bu kayıp, onun için felâketin başlangıç noktası gibidir. Çünkü kızının ölümü, karısını da yıkmıştır. Çocuğunun ölümüne dayanamayan anne de üzüntüsünden hasta olur ve hayatını kaybeder. Bu ölümden sonra hayatta iki oğlundan başka kimsesi kalmayan İhtiyar, onlara tutunarak yaşamaya başlar. Bu arada hayatında iki oğlundan başka Ayşe ve onun ninesi Melek Hanım da vardır. Ayşe, oğlu Mehmet'in nişanlısı olduğu için kendisine yakın bulduğu bir kızdır. Melek Hanım da Ayşe dolayısıyla İhtiyar'ın görüştüğü insanlardan biridir. Bunların dışında, oyun boyunca İhtiyar'ın hayatında yeri olan insanlar hakkında herhangi bir bilgi yoktur. Bu da İhtiyar'ın yalnız ve çocuklarına mahkûm bir karakter olarak çizildiğinin bir göstergesidir.

Kızı ve karısının ölümlerinin tesirinden kurtulamadığı görülen İhtiyar, büyük oğlu Mehmet'in hastalığı ile bir kez daha bedbinliğe kapılmıştır. Oyun boyunca nasıl bir hastalığa müptela olduğunu öğrenemediğimiz Mehmet'in durumu iyi değildir. Bir köyde yaşamaları ve burada bir hekimin bulunmayışı da İhtiyar'ın oğlunun iyileşme ümitlerini tüketir. Bu durum karşısında çaresiz kalan ve derin bir keder için olduğu gözlenen İhtiyar, son bir çare olarak küçük oğlu Nail'i şehre hekim bulması için gönderir. Ancak bu konuda da içi rahat değildir. Zira hava şartları çok kötüdür; küçük oğlunun sağ salim gitmesi ve bir hekim bulup geri dönmesi o kadar da kolay değildir. Ancak çok çaresiz kalan İhtiyar'ın başka bir seçeneği de yoktur. Küçük oğlunun gidişiyle yalnız kalan ve beklemekten başka yapacak bir şey bulamayan İhtiyar'ın içinde bulunduğu durum, derin bir keder ve çaresizlik hissi ile açıklanabilir. Onun en büyük korkusu, hayatta tek dayanağı olan oğullarını kaybetmektir. İçinde bulunduğu durumda bu korku, tüm varlığını esir etmiştir. Onun bütün olaylara bakışı, bu korkunun yönlendirmesiyle şekillenir. Bu noktada İhtiyar'ın karşısına çıkan Yolcu, onun üzerinde en fazla tesir eden kişidir. Hasta oğlu Mehmet'in başında beklediği gece kapısına gelen Yolcu'yu evinde misafir eden İhtiyar, içinde bulunduğu vaziyeti, bu anlayışlı adama nakleder. Yolcu'nun her türlü tesellî verici sözüne rağmen endişeli hâlinden kurtulamayan İhtiyar, içinde dâima bir

felâket hissi ile yaşar. Etrafta olan biten her şeyi yaklaşan felâket için bir işaret olarak kabul eder. Çok kuvvetli olan bâtıl inançları da onun bu durumunu körükler. İhtiyar, oyunun başından sonuna kadar duyduğu her baykuş sesini bir felâket habercisi olarak telâkki eder[667]. Dini, daha çok köylü inanışının içinden değerlendiren İhtiyar, Yolcu ile birlikte ormanın içinde dolaştıkları sırada gördüğü bir türbeye gider ve başına gelen kötülüklerin bir an önce sona ermesi için dua eder. Bu sırada türbede bulunan bir kandil, ormandaki tek ışık kaynağıdır. Onu da türbeyi bekleyen bir garip derviş yakar. Kandilin bir anda devrilip kırılması, İhtiyar için yeni bir felâket habercisidir. O, aynı zamanda bir baykuş sesi duymuş, baykuş sesinin hemen ardından kandil de düşüp kırılmıştır. Bunu hiçbir şekilde hayra yormayan İhtiyar, kendisiyle birlikte olan Yolcu'nun tüm sözlerine rağmen bedbin ruh hâlinden kurtulamaz. Oyunun sonunda, geleceğini düşündüğü felâketler peş peşe gelir. Hasta olan oğluna hekim bulabilmesi için yolladığı Nail'in kar altında kurtlar tarafından parçalandığını gören İhtiyar, yıkılır. Kardeşinin öldüğünü öğrenen Mehmet de hasta yatağında daha ağırlaşır ve fazla dayanamayarak ölür. Bu iki ölüm, İhtiyar'ın âdeta yıllardır beklediği, ancak gelmesinden çok korktuğu iki felâkettir. Önce peş peşe kızını ve karısını kaybeden, sonra da aynı gün içerisinde iki oğlunun ölümüyle sarsılan İhtiyar'ın, dünya üzerinde kimsesi kalmamıştır. Yeni doğan günle birlikte iki oğlunu da toprağa veren İhtiyar'ı Yolcu da yalnız bırakır. Yolcu'nun da gitmesiyle cinneti andıran bir ruh hâline bürünen İhtiyar, güneşin hâlâ doğmasına tahammül edemez. Her şeyin yıkılmasını, kendisinin de bu tufan içinde ölüp gitmesini arzu eder.

İhtiyar, oyunda bedbinliğin en önemli temsilcisi durumundadır[668]. Hiçbir şey, onun ilerisi için ümitli olmasına bir neden teşkil edemez. Hayatın da bu konuda ona yardımcı olduğunu söylemek mümkün değildir. Kızı ve karısını peş peşe kaybeden ve bu kayıplar nedeniyle tüm hayatı bir felâket bekleyişi içinde geçen bu adam, oğullarını kaybetmeden önce de bedbindir. Ancak onları kaybettikten sonra bedbinlikten cinnet hâline doğru geçtiği görülür. İhtiyar'ın şahsında Türk köylüsünün durumu da özetlenmiş olur. Zaten oyunda o, hem "İhtiyar", hem de "İhtiyar Köylü" diye anılır. İsmi bilinmeyen bir köyde yaşayan bu adam, çok fakirdir. Her türlü

[667] Aslında Hâlit Fahri'nin kendisi de buna benzer bir ruh hâli içinde bulunmuştur. Hattâ o kadar ki *Baykuş,* ona, gece karanlığında işittiği baykuş seslerinin bir ilhâmıdır. Bkz. Abdullah ACEHAN, **a.g.e.,** s.129.
[668] Abdullah Acehan da İhtiyar ile Mehmet'i bedbinliğin temsilcisi olarak niteler. Bkz. **a.g.e.,** s.132.

imkândan mahrum bir hâlde yaşayan İhtiyar'ın durumu, eserin yazıldığı dönemdeki Türk köylüsünün durumunu yansıtması bakımından da çarpıcıdır. Ancak burada bir noktaya değinmek gerekir. O da İhtiyar'ın köylü olmaktan öteye ekonomik ve sosyal olarak somut bir niteliği yoktur. Belki de burada en fazla dikkat çekilmesi gerek husus, İhtiyar'ın bâtıl inançlarıdır. Baykuş sesini uğursuzluk sayması, orman içinde bulunan bir türbede dua etmesi, onun sosyo-kültürel vaziyetine ilişkin ipuçları olarak değerlendirilebilir. Ancak yine de çok fakir ve köylü olduğunu bildiğimiz bu adam, köyde ne işle uğraşır; çiftçilik mi yoksa hayvancılıkla mı geçimini temin eder; bu konuda herhangi bir ayrıntıya rastlanmaz. Oğlunun hastalığı konusunda diğer köylülerden hiçbir yardım görmemesi de onun hayattan soyutlanmış bir vaziyete sürüklendiğinin açık bir delilidir. Dolayısıyla İhtiyar'ın şahsında her ne kadar Türk köylüsünün içinde bulunduğu acı durum ortaya konmaya çalışılmışsa da bu karakterin bazı niteliklerden yoksun oluşu ve etraftan fazlasıyla soyutlanması, onu bir prototip olmaktan uzaklaştırır.

*Baykuş'*taki birinci derecedeki şahıslardan bir diğeri de Yolcu'dur. Oyunda gerçek ismine hiç yer verilmeyen bu şahıs, şahısların tanıtıldığı kısa bölümde, elli beş yaşında birisi olarak takdim edilir[669]. Oyunun hemen başında, çok kötü bir havada İhtiyar'ın evine sığınan Yolcu, gerçek bir seyyahtır. Diyar diyar gezer ve insanların dertlerini dinleyip onlara öğütlerde bulunmaya çalışır. Bunu da rüyâsına giren bir dervişin tavsiyesine uyarak yapar. Seyyah olmadan önceki hayatına dâir bir bilgi bulunmayan Yolcu, oyunda sadece bir tarafıyla bulunur; ancak buna rağmen oyunda etkili bir konuma sahiptir. Misafiri olduğu İhtiyar'dan hikâyesini dinleyen Yolcu, oğlunun hastalığı konusunda ona tesellî edici sözler söyler. Küçük oğlunu aramak için İhtiyar'la birlikte orman içinde yola düşen Yolcu, her fırsatta ona ümitli olması gerektiğini ifade eder. O, İhtiyar'ın yanında dengeleyici bir unsurdur. İhtiyar'ın baykuş sesini uğursuzluk saymasını ve türbede bulunan kandilin kırılmasını mutlak bir felâketin habercisi olarak görmesini yadırgar. Bunların birer hurâfe olduğunu düşünen Yolcu, bu dünyada insanın başına gelenlerin ya insanın kendi hatasından kaynakladığını ya da kaderin bir takdiri olduğunu söyler. Bu noktada Yolcu'nun birkaç kez dine atıfta bulunduğunu belirtmek gerekir. İhtiyar'ın halk inanışında yeri olan bazı davranışlarını yadırgayan Yolcu, dinin her şeyi bir

[669] Hâlit Fahri, **a.g.e.,** s.4.

mantık çerçevesinde tanzim ettiğini belirtir. Başına gelen felâketler dolayısıyla birkaç kez cinnet geçirme derecesine gelen ve âdeta bir isyân içinde olan İhtiyar'ı uyarmaktan kendisini alamayan Yolcu, bu davranışların Allah'ı gücendireceğini belirtir ve onu tevekküle çağırır. Bu noktada Yolcu'nun bir mürşit gibi davrandığı görülür[670]. Oyunda maneviyâtı temsil eden, etrafındakileri sözleriyle tesiri altına almaya çalışan Yolcu'nun aynı zamanda tevekkül düşüncesini de temsil ettiği açıktır[671]. Diğer taraftan oyunun birkaç yerinde Yolcu'nun, ney sazının ismini andığı görülür. Bu da onun sûfî bir yönü olabileceğini işaret etmesi bakımından kayda değerdir.

Oyunun bir bölümünde, nispeten uzun bir monolog söyleyen Yolcu, burada felsefesini de açıklamış olur. Dünyada herkesin bir arayış içinde olduğunu, tıpkı oğlunu arayan İhtiyar gibi, babaların evlâtlarını, kadınların sevgililerini aradığını söyleyen genç adam, insanların türbe parmaklıklarına ip bağlayarak medet umduğunu, baykuş sesini uğursuzluk sayarak zavallı hayvandan kaçtığını ifade eder. Halbuki baykuş da kendisinden kaçanları yarasa zanneder. İnsanların tüm hayatları boyunca ağladığını söyleyen Yolcu, gökten kar yerine ölüm dahi yağsa insanoğlunun gülmesi gerektiğini düşünür. Oyunda da baştan sona bu mesajı vermeye çalışan Yolcu, İhtiyar'ı ikna edemez ve onun yanından ayrılarak başka dertlilerin yanına gitmek üzere uzaklaşır. İhtiyar'ın cinnet geçirmesi de Yolcu'yu bedbin kılmaz; o, daima ümidini muhafaza eder.

Oyunun birinci derecedeki şahıslardan bir diğeri de İhtiyar'ın büyük oğlu Mehmet'tir. Mehmet, yirmi yaşında genç bir delikanlıdır; ancak hastadır. Oyunun başından sonuna kadar hasta yatağında olan Mehmet'in bu durumu, aslında olay örgüsünü besleyen en önemli unsurlardan biridir. Kızını ve karısını kaybeden İhtiyar'ın hayattaki tek varlığı oğullarından Mehmet'in hastalığı, babanın bedbinliği için de en başta gelen sebeplerden birini teşkil eder. Oyunun başında hasta yatağında görülen Mehmet, oyun bitene kadar o yataktan çıkamaz ve nihayet çıkamadan da hayatını kaybeder. Mehmet'in hastalığının ne olduğu bilinmez. Zaten kendisini bir

[670] Zeynep Kerman da Yolcu'nun *"bir nevi aydınlatıcı, irşat edici bir rolü olduğunu"* ifade eder. Bkz. Zeynep KERMAN, **a.g.m.,** s.381. Aynı zamanda Yolcu'nun elinde asası ile gezmesi de onun bu yönünü tamamlayıcı bir unsurdur.
[671] Abdullah Acehan da Yolcu'yu Nail ile birlikte nikbinliğin temsilcisi olarak niteler. Bkz. Abdullah ACEHAN, **a.g.e.,** s.132.

hekim de görmüş değildir. Bir köyde yaşamaları ve babasının da son derece fakir bir insan olması nedeniyle her türlü imkândan mahrum olan Mehmet, ağır bir hastalık geçirse de tam olarak ne yaşadığı bilinemez. Durumu gittikçe ağırlaşan Mehmet'in bir hekime görünme zarureti ortaya çıkar. Köyde kış şartlarının egemen olması ve diğer imkânsızlıklar, Mehmet'in yerinden kıpırdayamamasına neden olduğu için küçük kardeş Nail, bir hekim bulabilmek için yollara düşer. Bütün hastalığı boyunca Mehmet'in yanında babası ve nişanlısı Ayşe vardır. Mehmet, onların yanında biraz tesellî bulsa da oyunun başından sonuna kadar bedbindir. Babasının felâket bekleyen ruh hâli, aynı şekilde oğluna da sirâyet etmiştir. Yolcu'nun ve özellikle de nişanlısı Ayşe'nin teskin edici sözleri onun üzerinde hemen hiç tesir etmez. Sevgilisi kendisine hayattan, yaşamayı istedikleri güzelliklerden bahsettikçe o, içinde bulunduğu durumun acılığını vurgular, her zaman için aklında olan ölümün ağırlığını tekrar eder. Bu sözleriyle nişanlısını da çok üzer. Bir ara nişanlısından kendisine masal anlatmasını isteyen Mehmet, onun anlattığı masalı ilgiyle dinler. Kendisini bu masaldaki şehzâdeye benzetir. Ayşe'nin ninesi Melek Hanım'dan kendisi için dua okumasını isteyen Mehmet, bu duayla biraz ferahlar. Ayşe ve Melek Hanım, Mehmet üzerinde olumlu tesir sahibi insanlar olmakla birlikte, bunlar onun kurtuluşu için yeterli olmaz. Mehmet, kardeşi Nail'in kendisine hekim bulabilmek için çıktığı yolda öldüğünü anlayınca tekrar buhrana kapılır. Bu seferki buhran her zamankinden şiddetlidir. Zaten hasta olan ve hiçbir zaman yataktan çıkamayan Mehmet, kardeşinin ölüm haberinin gelmesiyle birlikte fazla yaşayamaz ve hayatını kaybeder. Mehmet'in oyunda, babası ile birlikte karamsar ve bedbin bir ruh hâlini temsil ettiği görülür.

Ayşe, Mehmet'in nişanlısı, on beş yaşında genç bir kızdır. Anne ve babasını küçük yaşta kaybetmiş olan bu kız, ninesi Melek Hanım'la birlikte yaşar. Mehmet'le aynı köyde oturduğu anlaşılan bu genç kızın, dünyada ninesinden başka bir yakını yoktur. Mehmet'i samîmî hislerle seven bu kız, onun hastalığına çok üzülür. Ondan ayrı duramayan ve devamlı onun için endişelenen Ayşe, gece yarısı da olsa ninesi Melek Hanım'a Mehmetlere gitmek için ısrar eder. Oyundaki olayın geçtiği gece Ayşe de Mehmetlerin evindedir. Mehmet'in tüm karamsarlığına karşılık, Ayşe hayat doludur. Bu anlamda Mehmet'le aynı tarafta olduğunu söylemek mümkün değildir. Nişanlısını çok seven ve bunu kendisine de söylemekten çekinmeyen Ayşe, Mehmet'in her şeye rağmen karamsarlığı ağır basan tavrı karşısında çaresizdir. Onu

hayata bağlamak için elinden gelen her şeyi yapsa da kadere karşı gelemez. Sonunda Mehmet'in ölümü üzerine ninesiyle birlikte kalır. Oyunda, Ayşe bir köylü kızıdır. Ancak onun da bazı davranışları, o dönemde bir köylü kızında görülebilecek davranışların ötesindedir. Nişanlısı Mehmet'i çok seven Ayşe, bunu açıkça söylemekten hiçbir zaman çekinmez. Hem Mehmet'in babasının, hem de kendi ninesinin olduğu bir yerde nişanlısına ilân-ı aşk etmekten çekinmeyen kızın bu tavrı, o dönem için çok da gerçekçi bir unsur değildir.

Oyunun ikinci derecedeki şahıslarının başında Nail gelir. Nail, oyunun şahıslar kadrosunun tanıtıldığı bölümde yoktur. Çünkü o, gerçek varlığıyla oyunda görülmez. Ancak eserde, Mehmet'in hastalığı kadar Nail'in abisi için hekim aramaya çıkması da belirleyici bir motiftir. Bütün bir oyun boyunca, evin dışında ve hekim bulabilmek için yollarda olan Nail, oyunun sonunda ölü bedeniyle oyuna dâhil olur[672]. Bütün oyuna hâkim olan bekleyiş, her ne kadar bir ölüm bekleyişi de olsa gerçekte Nail beklenir. Onun getireceği hekimin dertlere deva bulması ümit edilir. Ancak bu ölüm bekleyişi gerçek olur. Nail'in ölümü peşinden Mehmet'in ölümünü de getirir. Bu anlamda, Nail'in kurtlar tarafından parçalanması, İhtiyar için sonun başlangıcıdır. Çünkü o, en baştan beri bir felâket bekleyişi içindedir. Bu felâket, Nail'in ölümüyle başlar. Nail'in yanında bulunan köpek eve yalnız başına dönünce, durum az çok ortaya çıkar. Bir süre sonra da Nail'in parçalanmış cesedi köylüler tarafından bulunur. Bu ölüm, Mehmet için de ayrı bir anlam taşır. Nail, o zamana kadar bir parça da olsa ümidi simgeler. Çünkü o, mücadele eder ve her türlü imkânsızlığa rağmen kendisini yollara vurup bir hekim aramaya koyulur. Onun ölümü, ümidin de tükenişi anlamına gelir. Nail'in ölüm haberini alan Mehmet, kardeşinin kendisi için feda olduğu gerçeğini bilmekle birlikte, artık hiçbir ümidin kalmadığının da farkındadır. Bu farkında oluş, onu öldürür. Her ne kadar cismen oyunda yer almasa da Nail, beklenen varlığıyla oyunun önemli bir şahsıdır ve o, ölüm karşısında ümidi temsil eder. Onun ölümü, herkes için ümidin de tükenişidir.

Baykuş'taki ikinci derecedeki şahıslardan bir diğeri de Ayşe'nin ninesi Melek Hanım'dır. Genç yaşta anne ve babasını kaybeden Ayşe'ye bakan ve onun hayattaki tek yakını olan Melek Hanım, altmış yaşında bir kadındır ve İhtiyar'ın köyünde

[672] Dolayısıyla piyesin temsilinde Nail, canlandırılacak şahıslar arasında yer almaz.

yaşar. Ayşe'nin onun torunu olduğu bilinmekle birlikte; onun Ayşe'nin annesinin annesi mi yoksa babasının annesi mi olduğu belli değildir. Oyun boyunca Ayşe ile birlikte Mehmetlerin evindedir. Torununun Mehmet'e olan sevgisini bilmektedir. Mehmet'in iyileşmesi için o da duacıdır. Hattâ bir ara Mehmet, nineden kendisi için dua etmesini ister. Nine de dua okuduktan sonra Mehmet'in üzerine üfler ve elleriyle onun yüzüne dokunur. Bu motif, Melek Hanım'ın Anadolulu bir köy kadını olduğunu gösterir. Yaşlılığı nedeniyle etrafından saygı gören bu kadının ettiği duanın kabul göreceği düşünülür. Ancak Melek Hanım'ın oyun içinde etkili bir konumu olduğunu söylemek güçtür. Torunu Ayşe ile birlikte olanlara şahitlik eder ve herkes gibi oyun sonunda o da derin bir keder içindedir.

Oyunda, yukarıda sayılan şahıslar dışında periler ve köylüler de görünür. Periler, İhtiyar ile Yolcu'nun ormanda yürüdükleri bir sırada karşılarına çıkarlar. İlk önce korkuya neden olsalar da toplu olarak söyledikleri ile onların derdine katılmaya çalışırlar. İçlerinde biri, Melike, İhtiyar ve Yolcu ile sohbet eder. Kendilerinin de gezip dolaştığını, bir yurt bulmaya çalıştığını söyler. Bu arada periler, ormanda karşılarına çıkan türbeye tel bağlayarak dilek tutarlar. Perilerin varlığı, oyunun fantastik bir tarafının da bulunduğunu gösterir. *Baykuş'*un manzûm oluşu ve müzikli olarak sahnelenebilme imkânı bulunması, bu gibi figüratif unsurların yer almasına da fırsat yaratır.

Nail'in kurtlar tarafından parçalanmış cesedini bulan, köylülerdir. Onu karlı ormanda bulan köylüler, üzerine bir örtü serip teskereye koyarak köye getirirler. Onu babası İhtiyar'a teslim ederler.

6.10.3. Zaman ve Mekân

*Baykuş'*un hangi zamanda geçtiğine dâir kesin bir kayıt bulunmaz. Oyunda, içinde bulunulan zamana ilişkin hiçbir bilgi yoktur. Ancak eserin 1916 yılında yayımlanmış olması, olayların da o dönemde geçme ihtimalinin bulunduğunu gösterir. 1916 yılı, I. Dünya Savaşı'nın tüm hızıyla devam ettiği bir zamandır. Batıdan doğuya ve güneye kadar birçok cephede birçok farklı ülkeyle savaşmak zorunda olan Osmanlı, peş peşe yaşanan savaşların neden olduğu fakirlikle de

mücadele etmektedir. Özellikle o dönem köy hayatının türlü zorluklar içinde devam ettiği bilinir. Oyundaki köyde de göze çarpan ilk şey fakirliktir. Gerçi diğer köylüler hakkında bir bilgi bulunmaz. Ancak yine de İhtiyar'ın evindeki yoksulluk, köye teşmil edilebilecek kadar çarpıcıdır. Diğer taraftan oyunda, savaşa imâ olarak kabul edilebilecek bir motif yoksa da genel olarak yaşanan yoksulluğun savaşın getirdiği bir perişanlık olduğu söylenebilir. 1916 yılında, birden çok cephede birden çok düşmanla savaşan Osmanlı'nın tüm ülkeye yayılan bedbinliği ve çaresizliği, oyunda da kendisini hissettirir. Birkaç yıl içinde çok büyük bir toprak parçasının imparatorluktan ayrılması, ülke genelinde müthiş bir yıkıma neden olurken, her an yeni bir felâket bekleme endişesi de yaygınlık kazanmış bir ruh hâlidir. Bütün bunların oyun içerisinde de kendisine yer bulduğunu, eserde açıkça tarih zikredilmese de *Baykuş*'un genel anlamda yazıldığı döneme uygun bir oyun olduğunu söylemek mümkündür.

Oyunun başlangıcında yer alan bir ifade, mevsim hakkında kesin bir bilgi verir. *"Vak'a, müthiş bir kış esnasında"* yaşanır[673]. Oyundaki öncelikli motiflerden birisi de kış mevsimidir. Hasta yatağında yatan Mehmet'in bir hekime gösterilememesinin nedenleri arasında kış şartları da vardır. Nail, şiddetli tipiye rağmen abisi için hekim bulmak üzere yola çıkar. Ancak aşırı derecede yağan kar nedeniyle aç kalan kurtlar tarafından parçalanır. Onu bulmak için dışarı çıkan İhtiyar ile Yolcu da kar altında çok sıkıntı çekerler. Bir ara donmak tehlikesi de geçirirler. Oyunun sonunda kar diner, güneş çıkar ve karlar erimeye yüz tutar. Ancak iş işten geçmiştir; çünkü İhtiyar'ın iki oğlu da ölmüştür. Kış, yoksul insanları bir kez daha yenmiştir. Kış mevsiminin, oyundaki felâket hissine önemli bir dekor teşkil ettiğini söylemek doğru olacaktır.

Oyundaki vaka, yirmi dört saatten daha az bir zamanda cereyan eder. Akşam karanlığının çöktüğü bir kış gecesinde başlayan *Baykuş,* bütün bir gece devam eder ve sabah aydınlığı ile sona erer. Yoğun kar yağışının devam ettiği gece, oyundaki felâket hissine dekor oluşturan bir başka unsurdur. Sabah aydınlığı ile yeni bir hayat başlayacağı düşünülse de bu, İhtiyar için geçerli değildir. Çünkü o, sabaha her şeyini kaybetmiş olarak ulaşır ve güneşin doğmasından memnun olmaz. Yolcu ise doğan

[673] Hâlit Fahri, **a.g.e.,** s.4.

yeni günle yeni bir yolculuğa çıkar. Yeni günün doğması, onun için yeni bir ümidin habercisidir.

Oyundaki dış mekân, bir Anadolu köyüdür. Ancak bu köy, oyunun başlangıcında da belirtildiği üzere nerede olduğu bilinmeyen bir yerdir. Buna rağmen, yaşanılan zaman da düşünüldüğünde Anadolu'daki hemen her köyün aynı sefâleti yaşadığı düşünülebilir. Bu da ismi bilinmeyen bu köyün, Anadolu'nun herhangi bir yerinde olabileceği düşüncesini pekiştirir. Oyunun birinci perdesinin birinci meclisi başlamadan önce mensûr olarak İhtiyar köylünün kulübesinin tasviri yapılır: *"Sağda bir ocak; içinde ateş yanar. Ocağın yanında bir demet çalı – İki kanatlı bir dolap – Solda bir pencere; altında bir koyun postu; yanında uzun bir raf; bir yatak.- Dipte kulübenin kıra açılan küçük kapısı..."*[674] Oyunun daha başlangıcında tasvir edilen bu dekor, oyunun genelinde kendisini hissettiren fakirlik olgusunu destekler niteliktedir. Bir evde bile oturmayan, yaşadığı yer bir kulübeden ibâret olan İhtiyar'ın eşya diyebileceği bir dolabı ve yatağından başka bir şeyi yoktur. Oyunun birinci perdesi tamamen bu dekor içinde geçer.

Oyunun ikinci perdesinde mekân değişir. Bu perde başlamadan hemen önce yine bir mekân tasvirine yer verilir: *"Dipte, karlar içinde siyah ve derin bir orman... Selvilikler... Kırık mezar taşları... Ön plânda karlarla örtülü bir türbe... Demir parmaklıklar arasında yarı görünen bir sanduka... Tavandan ince bir telle asılmış paslı bir kandil sandukanın üstüne ürkek, donuk bir parıltı döker..."*[675] Oyunun ikinci perdesi bütünüyle ormanda geçer. İhtiyar ile Yolcu, Nail'i bu ormanın içinde ararlar. Sonunda cesedini bu ormanda bulurlar. İhtiyar, orman içinde bulunan türbede dua etse de o anda tek ışık kaynağı olan kandilin kırılması, felâketin yaklaştığını haber verir gibidir. Gerçekten de burası İhtiyar için sonun başlangıcı gibidir. Orman, derin, karanlık ve karlarla kaplı olması nedeniyle felâket hissine çok etkili bir dekor oluşturur. Oyunun üçüncü perdesinde tekrar İhtiyar'ın köydeki kulübesine dönülür. Oyun, başladığı mekânda biter. Ancak bu seferki tek fark, mekânın aydınlık oluşudur. Çünkü sabah olmuş, güneş doğmuştur. Birinci perdedeki dekora eşlik eden kasvetli hava, oyunun sonunda görülmez.

---

[674] **a.g.e.,** s.8.
[675] **a.g.e.,** s.38.

Oyunda, Mehmet, Ayşe ve Melek Hanım, sadece köydeki kulübede görülürler. Buradan dışarı çıkmazlar. İhtiyar ile Yolcu ise hem kulübede hem de ormanın içinde görülürler. Perilerle köylüler de ormanın içindedirler. Nail ise oyunda görülmezken cesedi ormanda bulunur.

6.10.4. Dil ve Üslûp

Hâlit Fahri, *Baykuş* isimli manzûm tiyatro oyununda sâde bir Türkçe kullanır. Oyun içerisinde kullanılan Arapça-Farsça sözcük sayısı son derece sınırlıdır. Bu, o devirde kendisini güçlü bir biçimde hissettiren Türkçülük akımının etkisine de bağlanabilir.

Oyun içinde kullanılan Osmanlıca sözcüklere örnek olarak meyus, mecruh, itikad, iştiyâk, melâl, mâşuk, elem, tevekkül, zulmet gibi kelimeler sıralanabilir. Bunların varlığı, eserin temiz bir Türkçe ile yazıldığı gerçeğini değiştirmez. 1916 yılında yayımlanan eserde kullanılan bu sözcükler, eserin anlaşılmasını güçleştirecek sayıda değildir. Birçoğu, günlük konuşma dilinde de kullanılan halk söyleyişine uygun kelimelerdir. Bunun yanı sıra oyunda yöresel ağızlara yer verilmez. Dolayısıyla bu vesileyle oyunun Anadolu'nun hangi yöresinde geçtiği konusunda bir fikir edinmek mümkün olmaz. Hâlit Fahri, oyununda Farsça kurallarla yapılmış tamlamalara da yer vermez. Bu da oyunun sâde diline uygun bir tavırdır. Zaten Hâlid Fahri, daha eserini yazmadan önce terkipsiz ve sâde Türkçeyle bir eser yazmak hevesinde olduğunu belirtir[676]. Ayrıca o, bu eserinde, *"ilk defa olarak Anadolu'yu manzum ve terkipsiz bir lisanla yazılmış bir piyesle sahneye koyduğunu"* düşünür[677].

Yusuf Ziyâ ise eserin dilini eleştirir. Ona göre eser, Abdülhak Hâmid'in meselâ *Tayflar Geçidi*'nde kullandığı dille yazılmış değildir. Ancak bu eserin bizim kullandığımız İstanbul Türkçesi ile yazıldığını söylemek de mümkün değildir. Çünkü yukarıda sıraladığımız ve eserin diline ağırlaştırmadığını söylediğimiz Arapça ve Farsça kelimeler, Yusuf Ziyâ'ya göre piyeste yer almamalıydı. Ona göre eserin

[676] Refik Ahmet SEVENGİL, **Türk Tiyatrosu Tarihi: Meşrutiyet Tiyatrosu,** s.221.
[677] Halit Fahri OZANSOY, "Millî Edebiyat Davası", Son Posta, 1 Eylül 1939, s.4.

dilinin sâde olması, sadece Farsça kurallarla yapılmış tamlamaların olmamasıyla sağlanamaz; aynı zamanda Arapça-Farsça kökenli sözcüklerin de eserde yer almaması gerekir[678].

Oyunun sâde bir dille yazılmış olması, üslûbunu da olumlu yönde etkiler. Ağır Osmanlıca kelimelerle ve Farsça kurallara göre yapılmış tamlamalarla yüklü olmayan oyun, akıcı bir üslûba sahiptir. Karşılıklı diyaloglar da sağlam ve akıcı bir üslûpla oluşturulmuştur. Birkaç yerde Yolcu'ya ait olan bazı diyaloglar dışında, uzun söyleyişlere hemen hiç yer verilmez. Bir şahsın üzerine yığılmış uzun ve sıkıcı diyalogların olmayışı, oyundaki heyecanı zinde tutar. Olay örgüsü son derece kuvvetli olan *Baykuş,* sâde ve anlaşılır dili ve sağlam kurgusu nedeniyle sahnelenmek için de çok müsaittir. Zaten o, Dâr'ül-bedâyi'de sahnelenen ilk oyun olur. Daha sonra da birçok defalar sahnelenmesi ve her seferinde izleyici üzerinde derin etki uyandırması, üslûbundaki başarısını da gösterir.

6.10.5. Değerlendirme

Hâlit Fahri'nin *Baykuş* isimli manzûm oyunu, Meşrûtiyet Devri Türk Edebiyatında yayımlanmış manzûm tiyatro eserleri içerisinde, hakkında en fazla yazı yayımlanmış, en çok eleştiride bulunulmuş, birçok defalar sahneye konmuş ve defalarca yeni baskıları yapılmış bir eser olma özelliği gösterir. Aynı zamanda o, Dârülbedayi'de temsil edilen ilk telif piyestir. Bu anlamda *Baykuş'*un, söz konusu dönemde yazılmış manzûm tiyatro eserleri içerisinde, Yusuf Ziyâ'nın *Binnaz*'ı ile birlikte en çok bilinen iki eserden birisi olduğu söylenebilir.

Oyun, yazıldığı dönemde Türk köylüsünün yaşadığı trajediyi tüm çarpıcı taraflarıyla ortaya koyduğu için de ilgi görmüştür. Her temsili ayrı bir olay olan, halk arasında büyük bir infiâl yaratan bu piyes, bir edebiyat malzemesi olan metniyle de üzerinde durulması gereken önemde bir eserdir. *Baykuş* için, yazıldığı dönemde yaşayan bir grup insanın sergüzeştini konu edinen bir Türk trajedisidir, demek doğru olacaktır. Çünkü o, bir trajedinin taşıması gereken özellikleri büyük ölçüde içinde

[678] Yusuf Ziyâ, "Baykuş", Türk Yurdu, C.12, Nr.3, 29 Mart 1333, s.3379.

barındırmaktadır[679]. Konusunu tarihten almayan *Baykuş'*un şahıslar kadrosu içinde de tarihî nitelikli kişiler yoktur. Ancak buna rağmen, bir grup insanın yaşadıkları üzerinden toplumsal bir acıyı ortaya koyan eser, güçlü trajik unsurlar içerir. Yıllar önce kızını ve karısını kaybetmiş bir babanın, tüm hayatını geride kalan iki oğluna vakfetmesi ve onları kaybetmek endişesi ile adeta diken üzerinde yaşaması, onun trajik hayatını oluşturur. Her an bir felâket hissi içerisinde olan babanın bu hâli, oyunun trajik yönünü ve olayın gerginlik boyutunu güçlendirir. Oyunun sonunda, beklenen trajedi yaşanır. İki oğlunu da kaybeden baba, kader karşısında yenilir. Oyun, okuyan ve seyredenler üzerinde derin bir acıma ve merhamet hissi uyandırır.

Eserde, bedbinlik ile nikbinlik arasında bir tezat vardır. İhtiyar ile Mehmet'in temsil ettiği bedbinlik düşüncesi, Yolcu ile Ayşe'nin temsil ettiği nikbinliğe galebe çalar. Oyundaki trajik hava da bu galibiyetten beslenir. Her şeye rağmen iyimser olmaktan vazgeçmeyen Yolcu'nun, bedbinliğin zaferine rağmen yoluna devam etmesi, içinde taşıdığı ümidin de bir göstergesidir. Yolcu, bütün piyes boyunca İhtiyar'ın yanında olan tek kişidir. Ona dâima tesellî veren bu adamın irşat edici bir rolü olduğunu daha önce de ifade etmiştik. Bu anlamda onu, diğer bazı trajedilerde de görülen tiplere benzetmek mümkündür. *Eşber'*deki Aristo, *İlhan* ve *Turhan*'daki Hâfız-ı Şirâzî, manevî alanı temsil eden, genelde oyun kahramanlarına öğütte bulunan şahıslar olarak öne çıkarlar. Bu oyunda da Yolcu, İhtiyar'a öğütte bulunmaktan geri durmaz. *Baykuş'*taki manevî boyutu da temsil ettiği düşünülebilecek olan Yolcu, İhtiyar'ın bâtıl inançlarına karşılık dini ve onun emrettiği mantığı kabul etmesini tavsiye eder.

Eserde üzerinde durulması gereken bir diğer unsur da baykuş motifidir. Halk arasında sesi uğursuzluk olarak kabul edilen bu hayvan, oyunda da bu yönüyle vardır. Her ötüşünde başka bir uğursuzluk getireceği düşünülen baykuş, İhtiyar tarafından lânetlenir. Ancak kuş, yine de köyden ayrılmaz. Sürekli İhtiyar'ın peşindedir ve onun bulunduğu yerlerde ötmeye devam eder. İhtiyar da yaşadığı trajedinin yegâne sebebi olarak onu görür. Halk arasında yaygın olan bu inanış,

[679]Trajedilerin temsillerinde kanlı ölüm sahnelerinin perdenin gerisinde ve seyirciye gösterilmeden canlandırılması uygulamasına *Baykuş'*un sahnelenmesinde de dikkat edilir. Bkz. Zeynep KERMAN, **a.g.m.,** s.378.

İhtiyar'ın şahsında somutlaştırılırken; baykuş, oyuna ismini veren motif olmaktan öteye, sürekli tekrar edilen bir leitmotif olma özelliği de gösterir[680].

Oyunda folklorik unsurlar da göze çarpar. İhtiyar ile Yolcu'nun ormanda yürüdükleri sırada bir türbeye tesadüf etmeleri, İhtiyar'ın bu türbede dua ederek başına gelecek kötülüklerden korunmak için yalvarması buna örnek olarak gösterilebilecek unsurlardır. Ayrıca Ayşe'nin Mehmet'e bir masal anlatması, Mehmet'in kendisini bu masaldaki şehzâdeye benzetme gayreti, ormandaki perilerin türbeye gelip tel bağlamaları ve dua etmeleri de oyundaki diğer folklorik unsurlara birer örnektir.

Baykuş, Meşrûtiyet Devri Türk Edebiyatı içerisinde yayımlanmış, I. Dünya Savaşı yıllarında yaşanan sefalet ve trajediyi bir grup köylünün acı dolu yaşamı üzerinden okuyucu ve seyirciye aktaran, trajik yönü oldukça kuvvetli bir manzûm tiyatro eseridir. Meşrûtiyet Devri Türk Edebiyatı içerisinde yayımlanmış manzûm tiyatro eserlerinin içerisinde, gerek konusu, gerek şekil özellikleri ve uyandırdığı etki bakımından en önde gelen oyunlardan biridir.

[680] Zeynep Kerman da baykuşun leitmotif olduğunu söyler. Bkz. **a.g.m.,** s.383.

6.11. *Hesâb İmtihânı*

A. Hikmet'in iki perdelik manzûm mektep piyesi, 1917 yılında yayımlanır[681]. A. Hikmet, bu eserini *"Kadıköy Sultânîsi'nin üçüncü sene-i devriyesi müsâmeresinde talebe tarafından temsîl edilmek üzere tertîb"* etmiştir[682]. Müzikli oyun olarak yazıldığı anlaşılan *Hesâb İmtihânı*'nın şarkılarını da aynı lisenin müzik öğretmeni Zâtî besteler.

Oyunda, matematik dersinin çocuklar üzerindeki etkisi, çocukların bu dersten geçebilmek için çabaları hikâye edilir. Oyunun temsilinde de çocukların görev alması düşünülmüştür.

Oyun, hece ölçüsüyle yazılır. Oyunun birçok yerinde 9'lu hece ölçüsü kullanılmakla birlikte, kimi zaman 4+5 duraklı kimi zaman da 5+4 duraklı ölçünün kullanıldığı görülür. Duraklara çok fazla dikkat edilmez:

"Gel, o kadar zevzeklik yeter,
1 2 3 4 / 5 6 7 8 9
Bana bir parça hesâb göster."[683]
1 2 3 4 5/ 6 7 8 9

Oyundaki koro bölümlerinde ise 4+3 duraklı 7'li hece ölçüsü kullanılır:

"Gül gül Vehbî bugün sen,
1 2 3 4 / 5 6 7
Yarın elbet ağlarsın."[684]
1 2 3 4/ 5 6 7

[681] A. Hikmet, **Hesâb İmtihanı,** Evkâf-ı İslâmiyye Matbaası, İstanbul 1333/1917.
[682] **a.g.e.,** s.1.
[683] **a.g.e.,** s.11.
[684] **a.g.e.,** s.9.

Oyunda belirli bir nazım şekli kullanılmaz. Bazen mesnevî nazım şekli kullanılırken biraz sonra çapraz kafiye kullanılmaya başlanır. Bunun belirli bir düzen içinde olmadığı görülür.

Oyunda, bir grup öğrenci bir sınıf kapısının önüne görünürler. Ellerinde kitap bekleşen bu öğrenciler sınıfın içerisinde sınava giren arkadaşlarının hâline üzülürler ve kendileri için de endişelenmeye başlarlar. Sınavdan çıkan çocuk Vehbî ise onlar kadar telâşlı değildir ve kendisine kolay soruların sorulduğunu söyler. Diğer çocuklar ise buna inanmazlar. Çünkü onlara göre öğretmenin kolay sorması mümkün değildir. Bu hesap dersi insana azaptan başka bir şey vermez. Bütün çocuklar da bu derste başarılı olabilmek için çırpınırlar. İçlerinde senelerdir uğraşıp da matematik dersini tam olarak öğrenemeyenler vardır. Hayatta bu dersin kendileri için gerekli olup olmayacağını tartışırlar. Ancak içlerinden bazıları çok rahattır. Onların bu rahatlığı çalışan arkadaşlarının dikkatini çeker. Bugün rahat davrananlar yarın mutlaka sıkıntı çekeceklerdir.

Kendi aralarında sohbet eden bu çocuklar, oyunun ikinci perdesinde sınava alınırlar. Öğretmenler onlara bazı sorular sorarlar. Bu sırada aralarında bir imlâ tartışması çıkar. Yeni nesil öğrenciler, bazı imlâ değişiklikleri nedeniyle kimi kelimelerin doğru yazılışını bilemezler. Bazı Osmanlıca kelimelerin farklı okunuşları da öğrencilerle öğretmenler arasında ayrılığa neden olur. Oyunun sonunda başarısız olan öğrenciler seneye tekrar sınava girmek üzere söyleşirler.

Hesâb İmtihânı, müzikli bir oyundur ve üç yerde görülen koro bu kısımlarda okunması gereken şarkıları söyler. Bunlar öğrencilerin kendi aralarında yaptıkları ders sohbetleri ile ilgili şarkılardır. Birbirlerine nasihat ederler ya da derslerden olan şikâyetlerini dile getirirler. Müzik, bir çocuk oyunu olması dolayısıyla da eser içinde önemli bir yere sahiptir. Bu sayede oyunda canlılık sağlanır ve ilgide süreklilik sağlanır.

A. Hikmet, bu oyununda, bu devirde yazılan diğer manzûm çocuk oyunlarında olduğu gibi, çocuk eğitimini amaçlar. Çocukların özellikle matematik dersi konusunda çektikleri sıkıntıları, kendi ağızlarından ifade etmeye çalışan yazar,

onlara zamanında ve yeterli çalışmaları konusunda da nasihatler vermeye çalışır. Dili son derece sâde olan oyunda, hece ölçüsünün kullanılması da çocuk oyunu olmasının getirdiği bir özelliktir. Oldukça kısa bir oyun olan *Hesâb İmtihânı,* sadece okullarda temsil edilmeye müsait yapısıyla, bu dönemde yayımlanan manzûm çocuk oyunları içerisinde önemi belirtilmesi gereken bir eserdir.

6.12. *Binnaz*

Meşrûtiyet Devri Türk Edebiyatında yayımlanan manzûm tiyatro oyunları içerisinde son derece önemli bir yeri olan üç perdelik *Binnaz,* Yusuf Ziyâ tarafından 1918 yılında yayımlanır[685]. Hâlit Fahri'nin *Baykuş* isimli manzûm oyunu ile birlikte bu dönemde yayımlanan manzûm oyunlar içerisinde müstesna bir yeri olan *Binnaz,* içerik ve daha çok da şekil özellikleriyle çok tartışılmış, ilgiyle karşılanmış ve birçok kez sahnelenme imkânı bulmuş bir oyundur. *Baykuş*'un çokça eleştiri alan bir oyun olmasına karşılık *Binnaz,* daha olumlu karşılanmış, özellikle de hece ölçüsüyle yazılmış olması nedeniyle beğenilmiş bir eserdir. Oyunda, Yusuf Ziyâ, Lâle Devri'nde geçen bir aşk hikâyesini konu edinir; o arada eserde *"bir çeşit mâziye hasret duygusu da"* bulunur[686].

Bu dönemde, *Binnaz* üzerine çeşitli yazılar yayımlanır. Bunlardan başlıcası, kendisi de bu dönemde bir manzûm oyun yazan Köprülüzâde Mehmed Fuad'ın yazısıdır[687]. Köprülü, kendisinden başka bu konuda yazanların çoğu gibi, eseri vezin açısından değerlendirir: *"Son nesil şâirleri arasında yeni vezin ile ilk piyesi yazmak şerefi Yusuf Ziyâ Bey'e nasîb oldu. Başka türlü olsa, şüphesiz, garip olacaktır. Çünkü, genç şâirler arasında hece veznini –teknik itibariyle- onun kadar muvaffakiyetli ve kolay kullanan, onun kadar her mevzuda ve her şekilde yazan kimse yoktur diyebiliriz."*[688] Yusuf Ziyâ'nın tiyatro edebiyatıyla ilgilenmesini son derece isabetli bulan Köprülü, bu edebiyatın gelişebilmesi için gerekli olan şartların Yusuf Ziyâ tarafından taşındığına hükmeder ve bu edebiyatın başarılı olabilmesi için gerekli gördüğü zemini tarif eder: *"Çünkü temâşâ şâiri olmak ve manzûm piyeslerini halka lezzetlei alâkayla dinletebilmek pürüzsüz bir lisân, kuvvetli bir nazım kâbiliyeti elde etmek, sonra da karanlık ve derin mevzûlardan, hattâ mısralardan sakınmak icâb eder. Selâset ve vuzuh. İşte temâşâ şâirleri için en büyük iki muvaffakiyet*

---

[685]Yusuf Ziyâ, **Binnaz,** Kanaât Kütübhânesi, İstanbul 1918. Eserin 1918 yılında mı yoksa 1919 yılında mı yayımlandığı konusunda bir belirsizlik vardır. Kapakta 1919 yılı yer almasına karşılık, iç sayfada 1918 yılı ifadesi yer alır. Eser daha sonra yeni harflerle de yayımlanır. Bunun için bkz. Yusuf Ziya ORTAÇ, **Bir Rüzgâr Esti, Binnaz,** İstanbul 1962, s.77-128. Her ne kadar bu eserin kapağında *Binnaz*'ın 1917 yılında yayımlandığı yazıyorsa da bu doğru değildir. Eser, ilk olarak 1918 yılında yayımlanmıştır. Çalışmamızdaki alıntılar bu baskıdan yapılacak ve "Yusuf Ziya, **Binnaz"** şeklinde gösterilecektir.

[686] "Binnaz", **Türk Dili ve Edebiyatı Ansiklopedisi, C.1,** Dergâh Yayınları, İstanbul 1977, s.440.

[687] Köprülüzâde Mehmed Fuad, "Binnaz", Büyük Mecmûâ, Nr.5, 4 Nisan 1919.

[688] **a.g.m.,** s.

şartı."[689] Bu açıklığı *Binnaz'*da bulan ve bu nedenle eseri başarılı olarak kabul eden Köprülü, onu Millî Edebiyatın tiyatro türündeki yeni bir başarısı olarak ilân eder ve bu başarının hece sayesinde gerçekleştiğini söyleyerek bu eserler vesilesiyle aruzun sahneden kovulması gerektiğini ifade eder.

Binnaz hakkında değerlendirme yapanlardan birisi de Reşat Nuri'dir. Kendisi de bir tiyatro yazarı olan Reşat Nuri, 1918 yılında yayımladığı "Manzûm Bir Millî Piyes" isimli yazısında eser hakkında detaylı değerlendirmelerde bulunur[690]. Reşat Nuri, piyesin en başta gelen özelliklerinden birisinin "millî bir piyes" olduğunu ifade eder. Ona göre eserin ikinci önemli özelliği de hece vezniyle yazılmış olmasıdır[691]. Reşat Nuri, eserin manzûm olarak ve hece ölçüsüyle yazılmış olduğunu bildikten sonra onu yarım bir düşmanlıkla okuduğunu itiraf eder. Ancak okuduktan sonra düşüncesi değişir ve eseri çok beğenir. Eserin konusu hakkında bazı değerlendirmelerde bulunduktan sonra sözü dile ve şiire getirir: *"Muhâvere edâsına ve'ton'una pek uymayan, biraz daha lâubâlilik isteyen bâzı noktalar vardır. Fakat şiir tam tiyatro şiiridir. (...)Yûsuf Ziyâ Bey'in şiiri esâsen güzelliği sâde satıhtan düşüren hiçbir karanlık köşesi, hiçbir ta'mika muhtâc derinliği ve sırrı olmayan sâde ve münsî bir şiirdir. Ciddî bir sûrette kendisine meslek etmek şartıyla genç şâirin temâşâmıza çok hizmeti olabilir."*[692]

Fâruk Nâfiz, "Türk Sahnesinde Mevzûn Piyesler" isimli yazısında, daha önce de belirttiğimiz gibi, *Baykuş'*u ve yazarı Hâlit Fahri'yi eleştirir. Bu eleştirinin temelinde yatan vezindir. Ona göre *Baykuş,* şiir açısından daha değerli bir eser olmakla birlikte, tiyatro tekniği açısından *Binnaz* kadar başarılı değildir. Fâruk Nâfiz, *Binnaz'*a Köprülü kadar iltifat etmese de vezin konusunda bu eserin mutlaka takdir edilmesi gerektiğini düşünür: *"Belki bu eser çok güzel değil, husûsiyle umduğumuz, beklediğimiz mükemmellikte değil. Mamafih her şeyin ilki ne kadar fenâ olursa olsun yine nazar-ı dikkati celb eder. Binnaz da böyledir. Şiir tarzında okumak şartiyle*

---

[689] **a.g.m.,** s.

[690] Reşat Nuri, "Manzûm Bir Millî Piyes", **Reşat Nuri Güntekin'in Tiyatro İle İlgili Makaleleri,** (Haz.: Kemal YAVUZ), Kültür Bakanlığı Yayınları, İstanbul 1976, s.565-574.

[691] Reşat Nuri de bu piyesin hece vezniyle yazılan ilk piyes olduğunu söyler. Ancak o arada *Nesteren'*in ismini de anmayı ihmâl etmez. Onun da zamanının geçtiğine hükmeder. *Binnaz'*dan önce yayımlanan *Liberte'*den ise bahsetmez.

[692] Reşat Nuri, **a.g.m.,** s.574.

yirmi dakikada biten, en büyük rûh tahlillerini iki beyitte ikmâl etmek harikasını gösteren kanlı bir mücadeleyi küçük bir muhavere inşâdına lüzûm görmeden tasvir eden, bu noktalarına rağmen ehemmiyetli bir sanat eseri olan Binnaz, bize sahne için hece vezninin daha mûnis olduğunu isbât etti."[693] Bu ilk deneme, Fâruk Nâfiz için son derece önemlidir ve muhakkak sûrette desteklenmelidir[694].

Bizim çalışmamıza esas aldığımız baskının hemen başında, *"Bu eser, 1918 Aralık ayında, şimdi adı: 'Şehir Tiyatrosu' olan Darülbedayi sanatçıları tarafından İstanbul'da, Tepebaşı'nda sahneye konmuştur."* ifadesi yer alır[695]. Oyunun şahıslar kadrosunun tanıtıldığı bölümde ise bu temsilde hangi sanatçıların görev aldığı belirtilir. Buna göre Binnaz'ı Eliza Binemeciyan[696], Faika'yı Adriyen, Efe Ahmet'i Raşit Rıza, Hamza'yı Muvahhit, Karakullukçubaşı'nı da Hâzım oynar.

Yukarıda da ifade ettiğimiz gibi *Binnaz,* en çok hece ölçüsüyle yazılmış olduğu için beğenilmiş ve tartışma konusu olmuş bir manzûm oyundur. O, 6+5 duraklı 11'li hece ölçüsü ile yazılır:

"Gündüz yetişmiyor gibi her gece
1 2 3 4 5 6/ 7 8 9 10 11
Sabahlara kadar çalgı, eğlence"[697]
1 2 3 4 5 6 7 8 9 10 11

Oyunda, mesnevî nazım şekli kullanılır:

"Dün akşam, kayıkla gittik Halice, (a)
Görmedim ömrümde böyle bir gece! (a)
Sularda mehtabın menevişleri, (b)
'Seraser' üstünde altın işleri! (b)

[693] Fâruk Nâfiz, **a.g.m.,** s.15.
[694] Yusuf Ziyâ'nın bu manzûm oyunu, heceyle yazılmış ilk eser değildir. Ondan önce heceyle yazılmış ve yayımlanmış başka manzûm oyunlar da vardır. Ancak buna rağmen bu eser, dili ve sahne tekniğine uygunluğu nedeniyle önemli bir dönüm noktası olarak görülür.
[695] Yusuf Ziya, **Binnaz,** s.79.
[696] Hâlit Fahri'nin *Baykuş*'unda da Ayşe'yi Eliza Binemeciyan oynamıştır.
[697] Yusuf Ziya, **Binnaz,** s.99.

Kayıklar, derede bir gümüş yılan;(c)
Sahilde ağlayan, gülen, bayılan, (c)
Bir kemençe sesi, bir tambur sesi, (d)
Her elde bir fağfur şarap kâsesi! (d)
Serpilmiş bir demet kadın sahile, (e)
Gönüller dolu bir gizli ah ile! (e)*"*[698]

Eserde, bir mısrada olması gereken hece sayısının birden çok diyalogda tamamlandığı da görülür:

*"**Binnaz***
Ne güzel..
Faika
Kabzası, yakutla inci!
Ahmet
Çeliği, dünyada belki birinci!
Binnaz
Yeni mi?
Faika
(Kınından sıyırıp bakar)
Girmemiş henüz günaha!"[699]

6.12.1. Özet

Oyunun birinci perdesi, güzel döşenmiş bir odada başlar. Birinci perdenin birinci meclisinde, Binnaz, elinde bir ayna olduğu hâlde gözlerine sürme çeker. Faika da Binnaz'ı izler. Faika, Binnaz'ın dikkatli bir şekilde kendisiyle ilgilenmesine bir anlam vermeye çalışır. Onun bu zamana kadar yuvasız bir kuş gibi daldan dala gezdiğini, halbuki şimdi birisine gönül vermişe benzediğini düşünür. Binnaz da bunu inkâr etmez. Artık birisine gönül vermiş gibidir. Bununla birlikte Faika, Binnaz'ın bu hâlinden memnun değildir. Peşinde dolaşan binlerce kişiye rağmen onun nasıl

[698] **a.g.e.,** s.104.
[699] **a.g.e.,** s.98.

birisine gönül kaptırdığını merak eder. Binnaz'ın şansını iyi kullanamadığını düşünür; ona göre bu kız istese saraylarda sultan olarak yaşayabilir. Binnaz ise hiç oralarda değildir. Ona göre:

"Saray, sultan. İşte sizce saadet,
Yaldızlarla süslü her söz, her âdet!
Her akşam bir paşa, yahut bir vezir
Sırmalar, samurlar içinde gelir.
İşte nasibin bu: Bir sönük bakış,
Yorgun bir ihtiyar, ak saçlı bir kış;
Öpüşü, dondurur sanki ruhunu,
Uzaktan, saadet sanırlar bunu!.. "[700]

Faika ise bu durumun hiç de kötü olmadığını, tam tersine Binnaz'ın esiri olduğu rüyadan çok daha güzel olduğunu düşünür. Böyle bir saltanatın içinde yaşamanın nesi kötü olabilir. Bu debdebe herkesin hayâl ettiği bir dünyadır. Onun sayesinde bütün ülke bu hayatın sahibini konuşur, onu kıskanır, onun gibi bir hayatı yaşamak ister. Binnaz bu şekilde düşünmeyerek korkunç bir uykuya dalmıştır. Gittiği bu yolun sonu da siyah bir uçurumdan başka bir şey değildir. Bu sözlerden sonra ayağa kalkan Faika, Binnaz'ın güzelliğine övgüler yağdırır ve şehzâdelere lâyık olabilecek bu güzellikteki bir kızın nasıl olup da bir serseriye gönül verebildiğini merak ettiğini söyler. Bu serserinin Efe Ahmet olduğunu da söyleyen Faika, bu adamın nasıl birisi olduğunu Binnaz'dan öğrenmek ister. Binnaz ise Faika'nın bu sözlerine aldırış etmez. Son derece gururlu bir şekilde, Ahmet'in bir yeniçeri olduğunu söyler. Faika ise bir daha o adamı içeri almayacağı cevabını verir. Bu sırada dışarından bazı sesler işitilir. Telâşlı bir şekilde içeri giren halayık, kapıda birisinin olduğunu ve uzun süredir oradan ayrılmadığını haber verir. Kapıdaki bu adam içeri girmek ve hanımı görmek için ısrarcıdır. Ne yapılsa oradan ayrılmayacağını söyler.

Oyunun birinci perdesinin ikinci meclisinde, kapıda bekleyen Hamza teklifsizce içeri girer. Bu girişe hayret eden hanımlar, ne yapacaklarını bilemezler.

[700] **a.g.e.,** s.83.

Hamza'nın bu saygısızca girişine çok kızarlar. Hamza ise bir saygısız olmadığını, yalnızca bir âşık olduğunu söylemeye çalışır. Hamza, kaç zamandır Binnaz'ın peşinde koşan, ona kavuşabilmek için türlü sıkıntıya katlanan bir erkektir. Şimdi yine olanca güçlüğü aşmış ve sevdiği kadının yanına gelebilmiştir. Hâline biraz olsun merhamet edilmesini ister. Binnaz ise bu sözleri işitmek bile istemez. Bu arada Hamza, İstanbul erkeklerinden şikâyete başlar. Daha biraz önce kendisine sekiz kişinin saldırdığını, bu davranışın hiç de mertçe olmadığını söyler. Neyse ki kendisine bir yeniçeri yardıma gelmiştir. Bu sayede sekiz kişinin saldırısından kendisini koruyabilen Hamza, bu yeniçeriyi minnetle anar. Bu sözlerin duyunca heyecanlanan Binnaz, Hamza'ya yardım eden yeniçerinin kim olabileceğini merak eder. Ancak Hamza da kim olduğunu öğrenebilmiş değildir. İsmini bile söylemek istemeyen bu yiğit yeniçeri, üzerine düşen vazifeyi yaptıktan hemen sonra ortadan kaybolur. Daha sonra Hamza yine Binnaz'ın güzelliğini anlatmaya başlar. Bu kız, dünyalara bedel bir güzeldir ve onun uğruna her türlü cefaya katlanılabilir. Hamza, yanına Binnaz'ı da alarak uzaklara, Tuna'ya gitmek ister. Onun hayâl ettiği şey, sevdiği kızı yanına alarak uzaklara gitmek ve mutlu olabilmektir. Faika, Hamza'nın çizdiği bu pembe tablodan etkilenmişe benzemez. Ona göre Binnaz, buna benzer çok masal işitmiştir. Hamza ise söylediklerinin bu şekilde küçümsenmesine bozulur ve söylediklerinin gerçek olduğunu, hattâ Tuna'da çok zengin bir dedesinin bulunduğunu anlatmaya başlar.

Binnaz, Hamza'ya kendisinden önce de başka davetler aldığını söyler ve böylelikle gönlünün bir başkasında olduğunu imâ eder. Bunun Efe Ahmet olduğu anlaşılır. Ancak Faika bu sevgiden memnun değildir. Daha önce de olduğu gibi yine bu memnuniyetsizliğini ifade eder. Bu sohbetin devam ettiği sırada hızla kapı çalınır. Halayık, Efendi'nin geldiğini haber verince kızları bir telâş sarar. Bilhassa Binnaz ne yapacağını bilemez bir hâlde, Faika'dan yardım bekler. O sırada Hamza'nın içeride oluşu her şeyi mahvedecektir. Oralı olmayan ve gitmek niyeti bulunmayan Hamza'nın yanağını okşayan Binnaz, ondan kendisini seviyorsa gitmesini ister. İkna edebilmek için de ertesi akşam kendisini beklediğini söyler. Hamza, Binnaz'ın yanağını bir kez öper ve Faika'nın yanında evden çıkmaya râzı olur.

Hamza'nın evden ayrılmasının ardından Binnaz yine eline aldığı ayna karşısında geçer ve süsüyle meşgul olmaya devam eder. Bu sırada içeri giren Ahmet'in sesi işitilir. Kapıda uzun süre bekletilmesine sinirlenmiştir.

Oyunun birinci perdesinin üçüncü meclisinde, Binnaz ve Efe Ahmet sohbet ederler. Efe Ahmet, Binnaz'ın hâlinden şüphe eder. Onun heyecanlı oluşunda ve süslenmesinde gizli bir anlam yüklü olduğuna inanır ve kızı sıkıştırmaya başlar. Binnaz, Ahmet'e geciktiği için üzüldüğünü söylese de inandıramaz. Sevgilisinin kendisine itimat etmediğini gören Binnaz:

"Anladım: İçmişsin yine bir hayli!
Halbuki, uğrunda her şeyden geçtim.
Unutma Ahmedim, ben de bir gençtim,
Benim de peşimde koşanlar vardı,
Bana da binlerce kişi yalvardı,
Hepsinden iğrendim, hepsinden kaçtım,
Yalnız kollarımı, bak sana açtım..."[701]

diyerek üzüntüsünü ve Ahmet'e olan sadâkatini ifade eder. Binnaz'ın bu sözleri Ahmet'i de yumuşatır.

Bu perdenin dördüncü meclisinde, sevgililerin yanına Faika da gelir. Faika, Binnaz'ın hayâliyle bütün Kâğıthâne'nin çalkalandığını ve o kadar ki Şâir Nedîm'in bile onun güzelliği için gazeller söylediğini belirtir. Ancak buna rağmen Binnaz, gönlünü Ahmet'e kaptırmıştır. Ahmet'in bu güzel kızın kıymetini bilmesi gerekir. Bu sırada Ahmet de eve gelirken yaşadıklarını anlatır. Yolda yürürken bir haykırış duyar ve koşup baktığında zorbaların bir gencin yolunu kestiğini görür. Efe Ahmet bir haksızlık olduğunu anlar ve derhâl işe karışır. Sonunda gencin yolunu kesen zorbaları dağıtır. Gencin yiğitliğini çok beğenmiştir. Ona göre hâlis bir Türk olan bu genç, Tuna boyundan yeni geldiği için İstanbul'daki oyunları öğrenememiştir. Ahmet, bu gencin kendi ismini öğrenmek için çok çabaladığını, ancak ismini ona açıklamadığını söyler ve ondan aldığı hediye hançeri gösterir. Binnaz ve Faika, bu hançeri çok beğenirler. Daha kana bulanmamış olan bu hançeri gösterirken gururlu

[701] **a.g.e.,** s.96.

görünen Ahmet de onun değerli bir hediye olduğunu düşünür. Oyunun birinci perdesi bu sahneyle sona erer.

Oyunun ikinci perdesi, bir kahvehânede başlar. Burada oturan yeniçeriler olan biten hakkında sohbet ederler. İçlerinden birisi hükümdarın vezire itimat ettiğinden bahseder. Bir başka yeniçeri de memleketin ağlanacak hâlde olduğunu, ancak buna rağmen İstanbul'un her tarafının lâlelerle kaplı olduğunu söyler. Ona göre kadınlar da bu manzaraya ayak uydurmuştur. Onların da ferâceleri kırmızıdır. Gündüzleri yapılan eğlenceler yetişmezmiş gibi, bir de geceleri sabahlara kadar eğlenceler düzenlenir. Birbirinden güzel elbiseler içindeki ahâli, sabahlara kadar işret meclislerinde zevk eder. Sâdâbât'ta herkesin keyfi yerindedir[702]. Eğlenmeye alışan millet, artık yeniçeriye de kulak asmaz olmuştur. Hattâ bu kadar çok eğlence, bir zaman sonra dinin de unutulması demektir. Bu sohbet sırasında yeniçeriler çubuk ve kahve içmeye devam ederler. Bu sırada kahveye Hamza'nın geldiği görülür. Yeniçeriler kendi aralarında bu genç adamın durumunu konuşmaya başlarlar. Hamza, gönlünü Binnaz'a kaptırmıştır. Bu sevda onu derinden etkilemiştir. Hâli herkesin dikkatini çeker.

İkinci perdenin ikinci meclisinde, Hamza kahvedekilerin yanına gelir. Kahvedekiler Hamza'yı karşılarlar ve onu tanımaya çalışırlar. Hamza, İstanbul'u çok sevimli bulduğunu söyler; onun memleketi Tuna'dır. Tuna şehri, diğer yeniçerileri de duygulandırır. Bu şehrin hâtırası, onları eski fetih günlerine götürür. Hamza kahveye gelmeden önce eski günlere olan hasretlerini ifade eden yeniçeriler, kendilerine eskiyi hatırlatan bu şehre karşı bir saygı duyarlar. Yeniçerilerin bu tavrı Hamza'yı şaşırtır. Çünkü ona göre güzellikler bağı İstanbul'dur:

"Dünyanın cenneti bence burası,
İnsan unutuyor hicranı, yası!
Rüya görüyorum sandım evvelâ,
Benliğim, şaşkınlık içinde hâlâ!

[702] Yusuf Ziyâ, eserinde konu edindiği dönem hakkında tarihî gerçekliği olan motiflere de yer verir. Yukarıda söz edilen hayat, III. Ahmet devrinin en başta gelen özelliklerinden biridir. Lâle Devri olarak da bilinen bu dönem hakkında bkz. Ahmet Refik ALTINAY, **Lâle Devri,** Hilmi Kitabevi, 5. bas., İstanbul 1932.

Fener alayları, saz âlemleri,
Gönülden siliyor hep elemleri.
Kadınlar ateşten, oynak bir lâle,
Saçlar, alınların üstünde hâle!
Bir ince yaşmakla yüzler örtülü,
Rüzgâr uçurdukça o ipek tülü
Buluttan çıkar ay gibi her sine
Açık, âşıkların bir busesine!
Sonra o yürüyüş, o çapkın eda,
Uzaktan gözlerle edilen veda,
Derinden derine bakışları var,
Süzülüp tâââ.. ruha akışları var!"[703]

Hamza'nın bu sözlerine *"Evet.. aldatırlar önce naz ile"*[704] diyerek cevap veren yeniçerilerden biri, bu güzelliğe ilk başta herkesin hayran kaldığını, ama işin aslının başka türlü olduğunu anlatmaya çalışır. Ona göre İstanbul, fettan bir kadına benzer. Seni önce nazla aldatır, seviyormuş gibi görünür; ancak bu durum hiç de uzun sürmez. Çok kısa bir zaman sonra gerçek anlaşılır. Ona âşık olan da olmayan da artık pişmandır. Hamza yine de İstanbul'a olan sevgisinde ısrarcıdır. Haliç'te yaptığı sandal sefalarından birini anlatmaya başlar. Güzel kadınlarla geçirdiği unutulmaz vakitleri yâd eden Hamza, etrafındakilerin karamsarlığını anlayamaz. Bu düşünceleri anlamsız bulur. Sonra sözü âşık olduğu kıza, Binnaz'a getirir. Zaten kahvedekiler onun bu hâlini daha önce öğrenmişlerdir. Onlara göre bu aşk, İstanbul'un insan üzerindeki ilk tesiridir. Kahvedeki derviş, aşkın bir çile olduğunu söyler; ona göre çileyi güler yüzle çekmek ve ne çektiğini etrafa belli etmemek gerekir. Bu sırada kahveye Efe Ahmet'in yaklaştığı görülür. Ahmet'i gören yeniçeriler konuşmayı kesmek isterler. Hepsini belli belirsiz bir korku kaplar. Hamza da gelenin kim olduğunu anlamak isterken kahvedekiler tarafından uyarılır. Gelenin Binnaz'ın dostu Efe Ahmet olduğunu söylerler ve ondan korkmasını salık verirler.

[703] **a.g.e.,** s.103.
[704] **a.g.e.,** s.103.

İkinci perdenin üçüncü meclisinde, kahvedekilerin yanında Efe Ahmet de görülür. Ahmet kahvedekilerle sohbet eder. Yeniçeriler, Ahmet'ten bir türkü söylemesini isterler. O ise nazlanır. Sevdiğinin hatırı için söylemesini istediklerinde ise daha fazla nazlanmaz ve türkülerini söylemeye başlar. Bu sırada birden ayağa kalkan Hamza, Ahmet'in önüne gelir ve avucundaki paraları yere saçarak bir kez de Binnaz için çalmasını ister. Bu manzaraya şâhit olanlar hayretler içinde kalırken Hamza'nın da eceline susadığını düşünürler. Hamza, Efe Ahmet'in üzerine yürüyerek ona meydan okur. Şaşkına dönen Efe Ahmet de altta kalmaz; daha önce Hamza tarafından kendisine hediye edilen hançeri belinden çıkarıp davranır. Bu hançeri gören ve hemen tanıyan Hamza, kavga ettiği adamın bir önceki akşam kendisine yardım eden yiğit olduğunu anlar. Ancak kesinlikle zapt edilemeyen Efe Ahmet, kendisini yatıştırmak isteyenlerin elinden kurtulur ve Hamza'yı hançerler. Yere yığılan Hamza, kendi hançeriyle vurulduğunu söyleyince Ahmet de durumu anlar ve şaşkına döner. Bu perdenin son meclisinde, kahvedekilerin yanına karakullukçular da gelir. Yine kavga olduğunu gören Karakullukçubaşı, Efe Ahmet'in birisini hançerlediğini görünce hesap vermek üzere onu yanında götürür. Oyunun ikinci perdesi böylece tamamlanır.

*Binnaz'*ın üçüncü perdesi, birinci perdede olduğu gibi, Binnaz'ın bulunduğu bir odada başlar. Binnaz, odasında yol gözlemektedir. Kendisine geleceğini söyleyenler ortada görünmezler. Ne Hamza gelir ne de Efe Ahmet. Ahmet, üç gün üç gecedir zindanda yatmaktadır. Perişan bir hâldedir. Onun bu hâli Binnaz için de çok büyük bir üzüntü kaynağıdır. Faika ise onun daha fazla üzülmek yerine, sevgilisini kurtarmak için vezire yalvarmasını tavsiye eder. Binnaz ise bunun bir sonuç getirmeyeceğini düşünür. Faika'ya göre böyle bir durumda yapılacak tek bir şey kalır: Efe Ahmet'i unutmak ve Hamza'ya koşmak. Nasılsa Hamza Binnaz'a tutkundur; o da bundan faydalanmasını bilmelidir. Binnaz ise Faika'nın bu düşüncesine katılmaz:

"Demek, çekerlerken darağacına,
Ona yalnız kurtlar kuşlar acına!
Demek, can verirken o aşkı için,
Peşinde koşayım şu dünkü piçin!

Demek, bir çukura bir dağ gömülsün,
Demek, bunu gören gözlerim gülsün!
Demek, sence sevgi, insanlık budur?
Demek, o uğrunda can verirken...''[705]

Binnaz'ın bu sözleri Faika'yı etkilemez. Çünkü o, bu kızı uzun zamandır tanır ve hangi konuda ne düşündüğünü bilir. Onun Ahmet'te gönlü olduğuna inanmadığı için de bu sözlere bir önem vermez. Çünkü Binnaz, sadece Efe Ahmet'i değil, önüne gelen herkesi sever. Binnaz ise öncekileri inkâr etmese de Ahmet'in son sevdiği olduğunu ve onun için üzüldüğünü söyler. Hamza'yı ise toy bulur ve onun gibi tecrübesiz birisiyle birlikte olamayacağını ifade eder. Faika ise Hamza'nın Binnaz için çok uygun bir eş olacağı konusunda ısrarcıdır. Faika, oyunun birinci perdesinde ifade ettiği görüşlerini burada da tekrar eder. Binnaz'ın güzelliği her şeyin üzerindedir ve genç kızın bunu değerlendirmesi, güzel yerlerde yaşaması gerekir. Bu sohbet sırasında bir ses işitilir; gelenin Efe Ahmet olduğu anlaşılır.

Oyunun üçüncü perdesinin ikinci meclisinde, Faika ile Binnaz'ın yanında Efe Ahmet vardır. Ahmet, ölümün kendisi için kaçınılmaz olduğunu söyler ve sevgilisine elveda demeye geldiğini haber verir. Binnaz ise bunları duyduğuna inanamaz ve üzüntüden ne yapacağını bilmeyen bir hâlde Ahmet'i kendi evinde gizlemek ister. Ancak bu sırada Binnaz'ın kapısı vurulmaya başlanır. Ahmet'i almak için gelmişlerdir. Ancak kapıdakinin Hamza olduğu anlaşılır. Gelenin Hamza olduğunu öğrenen Efe Ahmet de şaşkınlık içindedir. Onun Binnaz tarafından davet edilmiş olabileceğini düşünür ve deliye döner. Ancak Binnaz, onun kendisini ölümden kurtarmak için geldiğini söyler ve kapıyı açar. Son perdenin üçüncü meclisinde, evdekilerin yanına Hamza da katılır. Hamza, paşa olan dedesi ile birlikte hünkârın huzuruna çıktıklarını ve Efe Ahmet için af talebinde bulunduklarını söyler. Sonunda da hünkârın Efe Ahmet'i affettiğini belirtir ve yanındaki af fermânını gösterir. Binnaz bu durum çok memnun olmuş gibi görünür ve Hamza'nın yanına sokulur. Ancak bu sırada gelen cellâtlar Ahmet'i götürmek isterler. Efe Ahmet de kadınların oyununa geldiğini düşünerek fermânı ateşte yakar ve cellâtlara teslim olur. Oyun bu sahneyle sona erer.

[705] **a.g.e.,** s.116.

6.12.2. Şahıslar Kadrosu

*Binnaz'*da kalabalık denemeyecek bir şahıslar kadrosu vardır. Oyunun şahıslar kadrosu, Binnaz, Efe Ahmet, Faika, Hamza ile birlikte karakullukçular, hizmetçi, yeniçeriler ve Derviş'ten ibârettir. Birinci derecede önem taşıyan şahıslar Binnaz ve Efe Ahmet, ikinci derecede önem taşıyan şahıslar Faika ve Hamza, üçüncü derecede önem taşıyan şahıslar ise yeniçeriler, hizmetçi ve Derviş'tir.

Oyunun birinci derecede önemli şahıslarının başında, aynı zamanda oyunun başkahramanı olduğunu söyleyebileceğimiz Binnaz gelir. Binnaz, III. Ahmet devrinde ya da bir başka ifadeyle Lâle Devri'nde yaşayan genç ve güzel bir kızdır. Oyunda, nasıl bir ailesi olduğu ya da nasıl bir sosyal yapıya mensup olduğu konusunda herhangi bir bilgiye rastlanmaz. O, Faika ismindeki arkadaşı ile birlikte bir evde yaşayan, gönül işlerine çok meraklı, hercai karakterli bir şahıs olarak nitelenebilir. Son derece güzel olan ve süslenmeyi seven bu genç kız, zaten bir güzellik ve aşk devri olarak nitelenebilecek zamanında erkeklerin gönlünü çalmayı bilir. Onun güzelliği tüm erkeklerin dilindedir. Kâğıthâne'deki sandal sefalarında Binnaz aranan bir güzeldir ve erkekler onu görebilmek için birbirleriyle yarışırlar. O kadar ki Hamza, onun methini çok uzaklardan duymuş ve daha görmeden ona âşık olmuş bir gençtir. Ancak onun gönlü Efe Ahmet isminde bir yeniçeriye kapılır. Kaba ve çok zaman sarhoş olan bu yeniçeriye ilgi göstermesi, Faika tarafından hoş karşılanmasa da o bu hissiyâtından vazgeçmez. Efe Ahmet'e ilgi göstermeyi sürdürür. Buna rağmen evine gelen Hamza'yı da tamamen istiskal etmez. Az da olsa ona ümit verir. Bu tavrı, onun aslında sadâkatten uzak bir insan olduğunu da gösterir. Oyunun sonunda Efe Ahmet'in öldürülecek olması Binnaz'ı üzüyor gibi görünür. O da bu ölümün önüne Hamza'yı aracı koyarak geçmek ister. Hamza'yı araya koyan ve onun nüfuzundan faydalanmak isteyen Binnaz, böylece Efe Ahmet'i kurtarmak ister. Ancak bu arada Hamza'ya da güler yüz göstermek zorundadır. Sonunda sevgilisini kurtarsa da ona kavuşması mümkün olmaz. Çünkü Efe Ahmet, Binnaz'ın kendisini kurtarmak için de olsa Hamza'ya ilgi göstermiş olmasına tahammül edemez. Ayrıca rakibi Hamza'nın araya girmesiyle mümkün olan aftan da yararlanmak istemez. Bütün bunlar Binnaz için de son olur. Çok sevdiğini söylediği sevgilisine kavuşamaz.

Önceden hakir gördüğü ve toy olarak niteleyip tecrübesiz bulduğu Hamza ile baş başa kalır. Halbuki Binnaz'ın amacı Hamza'yı kullanmak ve Efe Ahmet'e kavuşmaktır. Bu anlamda Binnaz'ın hesapları boşa çıkan bir oyun şahsı olduğunu söylemek mümkündür. O, hafif meşrep bir kadın olduğu için menfaati dolayısıyla zaman zaman bazı oyunlara başvurur. Ancak her zaman istediği olmaz. Oyunun sonunda da, mert bir erkek olan Efe Ahmet'in itimadını kaybeder. Bu da onun mutsuz olmasına neden olur. Bu noktada Binnaz'ın trajik bir karakter olduğunu söylemek mümkün değildir. Zira Binnaz, bu dönemde görülen diğer trajedilerde olduğu gibi, kader tarafından çaresizlik içinde bırakılmış değildir. Zâlim bir babaya ya da arzusu hilafına kendisi ile evlenmek isteyen bir âşığa sahip değildir. O, kendi hayatını tayin etmek gibi bir özgürlüğe sahiptir. Ancak ayran gönüllü olması, gerçek anlamda birisini sevdiği hâlde ona kavuşabilmek adına da olsa başkalarına ümit vermesi, istemediği şeyleri yaşamasına neden olur. Sonuçta Binnaz, sevdiği adama kavuşamaz. Daha da kötüsü çok istemesine rağmen onu ölümden kurtaramaz. Hattâ bilerek ölüme giden bir sevgilinin hâtırası, Binnaz için ayrı bir trajedi kaynağı olarak nitelenebilir. Ancak oyun burada sona erdiği için, bu trajedinin oyun içindeki Binnaz'a ait olabileceğini söylemek de mümkün değildir.

Oyunun birinci derecede önemli diğer şahsı ise Efe Ahmet'tir. Kaba, sıklıkla sarhoş dolaşan adam, son derece yiğit, gözü pek bir yeniçeridir. Onun şahsında, bozulan düzende eski yiğitliklere duyulan özlemin dile getirildiği anlaşılır. III. Ahmet devrinde, insanların daha çok zevk ve eğlenceye yöneldiği bir dönemde yaşayan, ancak safahattan ziyâde kahramanlık ve yiğitlik peşinde koşan Efe Ahmet, yaşadığı başkentte son derece moda bir hâl alan kibar hayattan oldukça uzak bir oyun şahsıdır. O, hem sözleri hem de hareketleri ile kaba bir adamdır. Ayrıca içki içmeyi sever ve sarhoş dolaşmaktan çekinmez. Onun bu kabalıklarına rağmen son derece yiğit bir tarafı vardır. Oyunda da bu yönüne bilhassa dikkat çekilen Efe Ahmet, tanımadığı hâlde, Hamza'yı zorbaların elinden kurtarır. Hamza'nın tüm ısrarına rağmen ona ismini söylemekten bile çekinen Efe Ahmet, bu tavrıyla da yaptığı iyiliğin gizli kalmasını önemseyen bir şahıs olarak öne çıkarılır. Sevdiği kadına sahip çıkan Efe Ahmet, onun için başkalarını öldürmeye yeltenmekten de çekinmez. Oyunun sonunda ise Efe Ahmet'in tavrı belirleyici olur. Onun kurtulabilmesi için Hamza'ya ilgi göstermek zorunda kalan Binnaz'ın bu tavrı, Ahmet için kabul

edilebilir değildir. O, bir oyuna geldiğini düşünerek cellâtlara kendiliğinden teslim olur ve padişahın kendisi için çıkarttığı af fermânını da yakarak ortadan kaldırır. Onun bu davranışı sonunu da belirler. Ahmet, isteyerek cellâtlara teslim olur; dolayısıyla oyunun sonunda hayatını kaybeden tek şahıs olur. Onun ölümü, ayrıca bu ölümü engellemek bir yana, kendi iradesiyle ölümü tercih etmesi onun trajik yönünü oluşturur. Efe Ahmet'in diğer bir özelliği de devrine ilişkin yöneltilen eleştirilerde önemli bir şahsiyet olmasıdır. 17. yüzyıldan itibaren yavaş yavaş farklı bir hayat tarzına geçmeye başlayan Osmanlı toplumunda, bununla birlikte eskiyi hatırlatan unsurlar da gözden düşmeye başlar. Osmanlı İmparatorluğu'nun geniş bir coğrafya üzerinde yayılmasını sağlayan fetihler, yeniçeriler sayesinde gerçekleşir. Efe Ahmet de bu yeniçerilerden biridir. Onlar mertlikle dövüşmeyi ve devleti hizmet anlayışını benimserler. Ancak topluma egemen olan değişiklik onları da etkiler. Onların düşünce tarzı geçerliliğini yitirir. Böylece yeniçerilik kurumu da eskimeye yüz tutar. Bu anlamda Efe Ahmet'in, eskiye özlemi dile getiren ve devrin şartlarını eleştirmek için de vesile teşkil edebilecek bir oyun şahsı olduğunu söylemek gerekir[706]. Ayrıca Ahmet'in sazı olan ve bu sazla şiirler söyleyen bir Bektaşi olduğunu da eklemek gerekir. O, bu tarafıyla Anadolu kültürünün önemli bir temsilcisi olarak da kabul edilebilir.

Oyundaki ikinci derecede önemli şahısların başında ise Hamza gelir. Hamza'nın Efe Ahmet'in şahsında ortaya konan yeniçeri tipine tezat yaratabilecek bir tarzda ortaya konduğu anlaşılır. Hamza, baba tarafından zengin ve soylu bir gençtir. O, bir paşazâdedir. Tuna vilâyetinden İstanbul'a Binnaz'ı görmek için gelmiştir. Yolda zorbaların saldırısına uğrar ve bu saldırıdan Efe Ahmet'in sayesinde kurtulabilir. Bu iyiliğin altında kalmamak için Ahmet'e son derece süslü bir hançer hediye eder. Hamza'nın bu davranışları, onun maddî gücüyle de yakından ilgilidir. Binnaz'a ilân-ı aşk eden ve onunla birlikte Tuna'ya gitmeyi isteyen Hamza, genç kıza rahat bir hayat vaat eder. Hamza, Binnaz için eksiksiz bir hayat tasarlar. Ancak Ahmet tarafından yaralanması ile birlikte hayâlleri gerçek olamaz. Zaten Binnaz'ın da onda gönlü yoktur. Oyunun sonunda yine maddî nüfuzunu kullanan Hamza, Efe

[706] Yusuf Ziyâ'nın, yeniçeri tipinin olumlu özelliklerine karşılık, o dönemde egemen olan düşüncenin ortaya çıkardığı tiplerden hareketle Lâle Devri'ndeki safahatı eleştirdiği anlaşılır. Son dönem romancılarından Reha Çamuroğlu da aynı değişimi, yine yeniçeriler üzerinden aktarır. Söz konusu roman için bkz. Reha ÇAMUROĞLU, **Son Yeniçeri,** Everest Yayınları, İstanbul 2005.

Ahmet'in affedilmesi için padişah fermânı çıkarmayı başarır. Ancak Ahmet onun bu davranışının altında ezilmez. Bu anlamda Hamza ile Efe Ahmet'in tam olarak tezat yaratan oyun şahısları olduğunu söylemek mümkündür. Hamza, bilek gücü yerine maddî gücü ve nüfuzu öne çıkarırken bu şekilde her şeyi elde edebileceğini düşünür, bunun için çabalar. Ayrıca o, bu tarafıyla yeni yerleşmeye başlayan düzenin de bir timsâli gibidir. Bundan sonra Efe Ahmet gibilere yer yoktur. Hamza ve onun gibi düşünüp onun gibi hareket edenler daha şanslıdırlar.

İkinci derecede önemli bir diğer şahıs da Binnaz'ın arkadaşı Faika'dır. Bu kızın Binnaz'dan yaşça büyük olduğu anlaşılır. Açıkça belirtilmese de Binnaz'ın hizmetçilerinden biri olduğu düşünülebilecek olan bu kız, aynı zamanda onun en yakın arkadaşı ve sırdaşıdır. Binnaz, yaşadığı ve hissettiği her şeyi onunla paylaşır. Faika, Binnaz'ın çok güzel bir kız olduğunu, bu nedenle istediği hayatı yaşayabileceğini düşünür, onun bundan faydalanması gerektiğini söyler. Efe Ahmet kaba ve geleceği olmayan bir gençtir. Binnaz, onun gibi birisine gönlünü kaptırarak istikbâlini karartmamalıdır. İstese sultanlara yaraşır bir hayatı olabilir. Ancak Binnaz, Faika'nın bu düşüncelerini çok da dikkate almaz. Kendi bildiğini yapmaya devam eder. Faika'nın, bu dönemde yayımlanan manzûm oyunlarda sıklıkla görülen nedîme tipine yakın bir özellik gösterdiği söylenebilir.

Oyunda üçüncü derecede önem taşıyan şahıslar ise hizmetçi, Derviş, karakullukçular ve kahvedeki diğer yeniçerilerdir. Hizmetçi, sadece Binnaz'ın evinde görünür ve gelen gideni haber vermekten öte bir işlev üstlenmez. Derviş ve diğer yeniçeriler ise kahvedeki sohbet esnasında görünürler. Derviş'in bir Bektaşi Dervişi olduğu düşünülebilir. Yukarıda da ifade ettiğimiz yeniçeri tipine örnek teşkil edebilecek diğer yeniçeriler de kahvedeki sohbete katılırlar ve yeni düzenin yerleşip eskinin unutulmasından şikâyet ederler. Kahvedeki kavga sırasında Hamza'yı yaralayan Efe Ahmet'i götürenler de karakullukçulardır. Onların şehrin güvenliğinden sorumlu oldukları anlaşılır.

6.12.3. Zaman ve Mekân

Daha önce de ifade ettiğimiz gibi *Binnaz,* III. Ahmet devrinde geçen bir oyundur. III. Ahmet, 1703-1730 tarihleri arasında saltanat sürmüş bir Osmanlı padişahıdır[707]. Aynı zamanda bu devir, İstanbul'da zevk ve eğlence hayatının son derece hareketli olduğu bir zaman dilimine tekabül eder. Lâle Devri olarak da bilinen ve İstanbul'daki sosyal hayatın son derece canlı olduğu bu dönemde insanların şiir ve safahata düşkünlüğü had safhadadır. Bu düşkünlük, oyunda, zaman zaman Şâir Nedîm'in de söz konusu edilmesiyle ortaya konur. Nedîm, aynı dönemde yaşamış ve şiirleriyle bu dönem edebiyatının en belirleyici isimlerinden olmuş bir dîvân şâiridir[708]. Lâle Devri'nde önemli bir figür olan Nedîm, oyunda da bu tarafıyla vardır.

Oyunun birinci perdesi aynı gün içerisinde başlayıp sona erer. Bu durum, ikinci ve üçüncü perdeler için de geçerlidir. Ancak o arada perdeler arasında ne kadar zaman geçtiğine dâir herhangi bir bilgiye rastlanmaz. Üçüncü perdede ise vaktin gece yarısı olduğu ifade edilir. Efe Ahmet, Binnaz'ı son kez görebilmek için gece yarısı hapisten kaçar. Aynı gece de kendisini idam edecek cellâtlara teslim olur.

Oyunda açık mekân, İstanbul'dur. Osmanlı İmparatorluğu'nun başkentinde geçen oyunda, bu şehrin dışına hiç çıkılmaz. Olaylar baştan sona burada geçer. Ancak yine de imparatorluğun bir başka vilâyeti olan Tuna'nın bahsi sık sık geçer. Hamza, Tuna'dan gelmiş bir asilzâdedir. Oyunda Tuna vilâyetinin anılması, diğer yeniçerileri de hayâllere sürükler. Onlar da bu şehrin hâtırası sayesinde yaptıkları fetihleri hatırlarlar ve eski şanlı günlerine özlem duyarlar. Oyunun birinci perdesi ile üçüncü perdesi aynı kapalı mekânda geçer. Burası, Binnaz'ın evidir. Bu ev, birinci perdenin başında, *"Yayvan sedirlerle çevrili bir oda. Sedirlerin üstünde Üsküdar çatmaları. Pencerelerden ağır Bursa kadifesi perdeler sarkıyor. Karşı duvarın içinde bir hücre. Hücrede lâledanlar."*[709] denilerek tasvir edilir. Oyunun ikinci perdesinde mekân farklılık gösterir. Bu kez oyun şahısları, *"Üçüncü Ahmet devrinin havuzlu*

[707] Necdet SAKAOĞLU, **a.g.e.,** s.
[708] Nedîm hakkında detaylı bilgi için bkz. Hasibe MAZIOĞLU, **Nedim,** Kültür ve Turizm Bakanlığı Yayınları, Ankara 1988.
[709] Yusuf Ziyâ, **Binnaz,** s.81.

*kahvelerinden biri"*nde görünürler. Burada, *"etraf çepçevre peykelerle kuşatılmış; yerde birkaç iskemle, yeniçeriler oturmuş nargile, çubuk içerler."*[710] Burasının o dönem İstanbul'unun tipik kahvelerinden biri olduğu anlaşılır. Savaşa gitmeyen, İstanbul'da oturan ve artık kendileri için eski güzel günlerin geri dönmeyeceğini düşünen yeniçeriler bu kahvelerde sohbet ederler. Bu arada oyunda, İstanbul'un başka semtleri de söz konusu edilir. Burada öne çıkan üç yer vardır: Kâğıthâne, Sâdâbât ve Haliç. Üçü de aynı çevrede bulunan bu yerlerin en önemli ortak özelliği, o dönem zevk ve eğlence hayatının merkezi olmalarıdır. Kâğıthâne, Haliç'in hemen sonunda yer alan bir dere ağzı bölgesidir; içinde o dönemin en gözde mesire yeri olan Sâdâbât'ı barındırır[711]. Oyunda da birçok kez ifade edildiği gibi, Lâle Devri'nin en gözde eğlence ve mesire yeri bu bölgedir. İnsanlar birbirlerini görmek için buraya gelirler ve âşıklar burada buluşmak için sözleşirler.

6.12.4. Dil ve Üslûp

Yusuf Ziyâ'nın *Binnaz* isimli manzûm oyunu, son derece sâde ve temiz bir Türkçeyle yazılmıştır. Oyunun bu özelliği, onun en beğenilen taraflarından biridir. Başlangıçta da ifade ettiğimiz gibi, aruz yerine hece ölçüsüyle yazılmış bir oyun olan *Binnaz,* diliyle de Türkçü Edebiyatın önemli bir eseri olduğunu gösterir. Daha önce de ifade ettiğimiz gibi Hâlit Fahri'nin *Baykuş'*u hakkında bir yazı yazan ve genel olarak dili başarılı bulunan bu eseri dili nedeniyle eleştiren Yusuf Ziyâ, kendi eserinde bu eleştirilere meydan vermemek için son derece dikkatli davranır. O, sadece Farsça kurallara göre yapılmış tamlamalara yer vermemekle kalmaz, aynı zamanda Arapça-Farsça kökenli sözcükleri de eserinin dışında tutar. Bu durum, eseri içerisinde de ilginç bir durum yaratır. III. Ahmet devrinde geçen ve dîvân şiirinin hâkim olduğu bir dönemi anlatan oyunda, dîvân şiirinin dilinden son derece uzak bir Türkçe kullanılır. Ancak yine de belirtmek gerekir ki oyundaki şahıslar kendi sosyal pozisyonlarına uygun bir dil kullanırlar. Ne Binnaz ne de Efe Ahmet, sosyal sınıfın

---

[710] **a.g.e.,** s.99.

[711] Yusuf Ziyâ, oyununda bu konuyla ilgili de tarihî gerçekliği olan motiflere yer verir. Oyunda da belirtildiği gibi, bu dönemde kadın ve erkekler Haliç'te sandal sefasına çıkarlar ve Sâdâbât'ta dolaşarak eğlenirler. Bu bölgelerin o dönem eğlence hayatındaki yeri için yapılmış özel bir çalışma vardır. Bkz. Mitat TEKÇAM, **Osmanlı Eğlence Kültüründe Mesire Yeri Olarak Kâğıthane,** (Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi), (Dan.:Fikri OKUT), Sakarya Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Adapazarı 2006.

üst kademelerine mensupturlar. Dolayısıyla kullandıkları dilin sosyal durumlarıyla çelişmediği söylenebilir.

Oyunda kullanılan dil, üslûbu da olumlu yönde etkiler. Yusuf Ziyâ, eserini son derece akıcı bir üslûpla kaleme alır. *Binnaz,* akıcı ve açık bir üslûba sahiptir. Bu anlamda onun sahne tekniği açısından da güçlü bir eser olduğunu söylemek gerekir. Hiçbir oyun şahsının üzerine uzun ve sıkıcı monologlar yüklenmez. Karşılıklı konuşmalar son derece akıcıdır. Bu durum da eserin hem rahat okunmasını, hem de bir o kadar rahatça sahnelenebilmesini beraberinde getirir. Daha önce de ifade ettiğimiz gibi Yusuf Ziyâ, diyalog yazmada son derece başarılı bir isimdir. Onun *Binnaz* dışındaki manzûm oyunları da daha ziyâde manzûm diyaloglar şeklindedir.

6.12.5. Değerlendirme

Yusuf Ziyâ'nın *Binnaz* isimli manzûm tiyatro oyunu, Meşrûtiyet Devri Türk Edebiyatında yayımlanan manzûm tiyatro oyunları içerisinde özel bir yere ve öneme sahiptir. Her şeyden önce onun önemi, hece-aruz tartışmalarındaki yerinden ileri gelir. Aynı dönemde, ancak *Binnaz'*dan iki yıl kadar önce yayımlanan *Baykuş,* aruz ölçüsüyle yazılmış bir oyun olarak manzûm oyun konusundaki hece-aruz tartışmalarına kaynaklık etmişti. Daha sonra yayımlanan *Binnaz'*da ise aruz yerine hece ölçüsünün kullanılması, kaçınılmaz olarak iki oyunun karşılaştırılması sonucunu doğurur. Başlangıçta da ifade ettiğimiz gibi *Baykuş,* aruz ölçüsü nedeniyle eleştirilirken, *Binnaz,* hece ölçüsü nedeniyle takdir toplar. Ancak diğer taraftan *Baykuş'*ta, *Binnaz'*a nispeten daha güçlü şiir parçalarının olduğu da görülür.

Binnaz, manzûm oyunların sahnelenebilmesi konusunda da özel bir öneme sahiptir. *Baykuş'*la birlikte en çok sahnelenen manzûm oyunlardan biri olan *Binnaz,* sahnelenme konusunda önemli bir başarının da sahibidir. Bu dönemde çok sayıda manzûm oyun yayımlansa da aynı sayıda oyunun sahnelenmediği görülür. Hâmid gibi dili ve teknik kusurları nedeniyle sahnelenemeyen oyunların yanında *Binnaz'*ın önemi bir kez daha ortaya çıkar. O, gerek hece ölçüsünün başarılı bir şekilde kullanılması, gerek sâde dili ve akıcı üslûbu, gerekse hacmi nedeniyle sahnelenmeye

son derece elverişli bir oyundur. *Binnaz'*ın, manzûm oyunların sahnelenebilmesi konusunda ayrı bir yere sahip olduğu çok açıktır.

Binnaz, her ne kadar bir trajedi olarak isimlendirilirse de, onun trajedinin bütün özelliklerini taşıdığını söylemek mümkün değildir. Konusunu tarihten alan oyunda, tarihî nitelikli oyun şahısları görülmez. Aşk ve ayrılık önemli bir yer tutmakla birlikte, bunların beraber işlendiği motifler trajik özellik göstermez. Binnaz, sevdiği hâlde Efe Ahmet'e kavuşamaz. Ancak burada zâlim bir babanın, despot bir hükümdarın ya da kaderin bir oyunundan çok, Binnaz'ın hesapçılığı ve hafif meşrepliği rol oynar. O, aslında her önüne geleni sevebilen yapıda bir kızdır. Ancak daha önce karşısında çıkmış olanların hepsinden daha çok sevdiğini düşündüğü Efe Ahmet'le de bu huyu yüzünden bir araya gelemez. Bu durumun trajik olduğunu söylemek mümkün değildir. Diğer taraftan oyundaki başlıca trajik unsur, Efe Ahmet'in varlığından kaynaklanır. O, her ne kadar kaba bir insan olsa da son derece samîmî ve yiğit bir adamdır. Sevdiği kadına gerçek hislerle bağlıdır. Onu herkesten kıskanır. Ancak sevdiği kadının kendisi için başkalarından ricacı olmasına tahammül gösteremez. Bu konuda gururu galebe çalar ve affedildiği hâlde ölüme gitmekten çekinmez. Oyunda, klâsik trajedilerde sıklıkla görülen "asil ölüm" motifi, Efe Ahmet üzerinden verilmeye çalışılır.

Yusuf Ziyâ, eserinde ciddî bir dönem eleştirisi de yapmak ister gibidir. 1918 yılında yayımlanan ve Türk cemiyetinin son derece sancılı bir döneminde sahnelenen bu oyun, her ne kadar aktüel bir konuyu işlemiyorsa da tarihten örneklerle yaşanılan güne bazı imâlarda bulunur. Lâle Devri diye adlandırılan dönemde var olan zevk ve eğlence düşkünlüğü, ülke gerçeklerini görmenin önünde bir engel teşkil eder. O günlerde başlayan ve artarak devam eden bu "farkında olamama" durumu, oyunda, yaşanılan döneme gelinmesinde önemli bir motif olarak işlenmek istemiştir. Hamza'nın şahsında ortaya çıkan yeni tip ve Efe Ahmet'in şahsında ortadan kaybolmaya başlayan eski tip arasındaki tezat, ülkenin kaderi ile de doğrudan ilgilidir. Diğer manzûm oyunlarında da toplumsal çöküntüyü daha çok komedi türüyle ortaya koymaya çalışan Yusuf Ziyâ'nın bu eserinde de aynı konuya kayıtsız kalmadığı görülür. Bu çalışmanın içerisinde söz konusu edeceğimiz diğer manzûm komedilerde de görüleceği gibi Yusuf Ziyâ, daha çok hafif meşrep kadınlardan ya da

aşk budalası adamlardan hareketle toplumsal çöküntüyü ironik bir biçimde ortaya koyar. Burada da Binnaz'ın ve Hamza'nın durumu, bu tavra bir örnektir.

Binnaz, Meşrûtiyet Devri Türk Edebiyatında yayımlanan manzûm tiyatro oyunları içerisinde, konusundan ziyâde şekli ile tartışılmış ve beğenilmiş bir eserdir. Birçok kez sahnelenebilmesi de eserin yaygın bir çevre tarafından benimsenmesinde önemli bir faktör olmuştur. Yusuf Ziyâ, bu dönemde yaşanan hece-aruz tartışmalarına kaynaklık da eden bir manzûm oyun yazarak hem tartışmaları yeniden alevlendirmiş, hem de manzûm tiyatro edebiyatında önemli yer dinen bir eser ortaya koymuştur.

6.13. *Pây-ı Tahtın Kapısında*

Fâik Âlî'nin *Pây-ı Tahtın Kapısında* isimli manzûm oyunu, 1918 yılında yayımlanır[712]. Bu manzûm oyun, bu dönemde yayımlanan manzûm tiyatro oyunları içerisinde, Çanakkale Savaşları'nı doğrudan konu edinen önemli bir eserdir. Daha önce de belirttiğimiz gibi, Çanakkale Savaşları, bu dönem manzûm tiyatro edebiyatının önemli konularından biridir. Birçok manzûm eserde bu savaştan bahsedilmekle birlikte, bütünüyle bu savaşı konu edinen manzûm oyun sayısı ikiyle sınırlıdır. Midhat Cemâl'in *Yirmisekiz Kânûn-ı Evvel'*i ile birlikte *Pây-ı Tahtın Kapısında,* bu iki oyundan birisidir.

Bu manzûm oyun, *"vatan uğruna saadetlerinden vazgeçmiş insanları, acı çeken anneleri, nişanlıları, kız kardeşleri ve babaları yüceltir."*[713] Eserde kişisel aşktan üstün tutulan vatan aşkı öne çıkarken, oyun şahıslarının da bu anlamda idealize edildiği görülür. Bu dönem manzûm tiyatro edebiyatında sıklıkla görüldüğü gibi, bu oyunda da savaş sevenleri birbirinden ayırır ve herkesi zorunlu bir fedakârlığa sürükler[714].

Fâik Âlî, bu eserini aruz ölçüsüyle yazar. Oyunda aruzun, (Mefâ'ilün/Fe'ilâtün/ Mefâ'ilün/Fe'ilün) kalıbı kullanılır:

"Kız, ızdırâbını ketmetmek istiyor. Ne kadar
. - . - . . - - / . - . - / . . –
Çalışsa belli ki pek muzdarib. Ve hakkı da var:"[715]
. - . -/. . - - / . - . -/ . . –
(Mefâ'ilün/Fe'ilâtün/ Mefâ'ilün/Fe'ilün)

---

[712] Fâik Âlî, **Pây-ı Tahtın Kapısında,** İki perdelik manzûm temâşâ, Ahmed İhsan ve Şürekâsı Matbaacılık Osmanlı Şirketi, İstanbul 1334/1918.
[713] Enver TÖRE, **II. Meşrutiyet Tiyatrosu,** s.30.
[714] Oyunun Çanakkale Savaşları açısından tahlili için bkz. Hasan KOLCU-Gürkan YAVAŞ, "Çanakkale Savaşlarını Konu Alan İki Manzûm Tiyatro Oyunu: *Yirmisekiz Kânûn-ı Evvel* ve *Pây-ı Tahtın Kapısında",* **Çanakkale I, Savaşı ve Tarihi,** İstanbul Büyükşehir Belediyesi Tarih Araştırmaları Serisi II, İstanbul 2006, s.315-327.
[715] Fâik Âlî, **a.g.e.,** s.13.

Bazı yerlerde ise aruzun (Fâ'ilâtün [Fe'ilâtün]/Fe'ilâtün/Fe'ilün[Fa'lün]) kalıbı kullanılır:

"Şark u garbın o büyük cenklerine
\- . - -/ . . - -/ . .–
Câ-be-câ sahne olan yerlerde
\- . - -/. . - -/ - -
(Fâ'ilâtün [Fe'ilâtün]/Fe'ilâtün/Fe'ilün[Fa'lün])

Oyunda mesnevî nazım şekli kullanılır ve bunun bir gereği olarak da her beyit kendi için kafiyelendirilir:

"Mektûbunu şükrân-ı firâvân ile aldım; (a)
Bir başka semânın kamer-i şi'rine daldım. (a)
Yâdınla niçin bilmem evet, bint-i fezâda (b)
Bir râz-ı şehâbet var... O ma'bûde-i sevdâ (b)
Fikrimdesin râdife-i hüzn-i cemâlin (c)
Ekser bana peygûle-i hasrette hayâlin (c)*"*[716]

Oyunun birçok yerinde, bir mısraın farklı diyaloglarda tamamlanması söz konusudur. Bu, dili son derece ağır olan oyuna bir parça da olsa hareketlilik katmış, onu durağan olmaktan uzaklaştırmıştır:

"Fitnat Hanım
Yine yavrum erken,
Hem de pek erken uyanmışsın, ayol
Daha bak devr-i nekâhet. Bol bol
Uyumak, işte ilâcın bu...

Hırâmân
Evet
Hanım annem uyudum...

[716] **a.g.e.,** s.18-19.

Fitnat Hanım
-Bir kanepeye oturarak-
Kaç saat?

Hırâmân
Sekiz on saat...

Fıtnat Hanım
O mektûb kimden?

Hırâmân
Gâlibâ hayli zamân beklenilen...”[717]

6.13.1. Özet

Oyunun birinci perdesi, zevkli döşenmiş bir salonda başlar. Bu odada dikkati çeken eşyaların başında Çanakkale Boğazı’nın kabartma haritası gelir. Birinci perdenin birinci meclisinde, Sezâ yalnız başına görünür. Oldukça kaygılıdır ve odanın içinde tek başına dolaşır. Piyanonun üzerinde duran bir kadın heykelini arada sırada eline alarak düşünmeye devam eder. Sanatın doğurduğu mucizeye şaşıran Sezâ, bu kadın heykelinin senelere meydan okuyarak gülümsemeye devam etmesine bir anlam vermeye çalışır. Zamanın bu heykel karşısında bir gün üstün olup olamayacağını merak eder. Sonra gözlerini duvardaki haritaya diker, Çanakkale’de yapılan savaşları düşünür. Bu savaşlar, İstanbul içindir. Onu kurtarabilmek için binlerce insan canını vermektedir. Bu arada Sezâ, Zâhir’den de bir haber gelmediğini düşünür; belki de en çetin savaşların ortasında kaldığı için mektup gönderememektedir. Sezâ, piyano üzerinde duran Zâhir’in resmine bakar ve onun ölmemesi için dua eder. Onun ölümü kız kardeşini perişan edecektir. Bu perdenin dördüncü meclisinde, Sezâ’nın yanına kız kardeşi Hırâmân gelir. Uykusundan yeni uyanmış olan Hırâmân ile ağabeyi Sezâ konuşurlar. Sezâ, kız kardeşinin üzgün hâlinden endişe duyar. Sezâ, daha sonra şehre gitmek üzere Hırâmân’ı yalnız bırakır.

[717] **a.g.e.,** s.17-18.

Yalnız başına kalan genç kız düşünmeye başlar: Gerçekten de üzgündür ve zor geceler geçirmektedir. Tam bu sırada hizmetçi Dilârâ içeri girer ve bir mektup geldiğini haber verir. Hırâmân için bu haber çok sevindiricidir. Mektubu okumaya başladığı sırada annesi Fitnat Hanım da gelir. Mektup, cephedeki Zâhir'den gelmektedir. Zâhir, mektubunda sevgilisine olan aşkını bir kez daha dile getirir.

Oyunun birinci perdesinin sekizinci meclisinde, Hırâmân yine yalnız başına görünür. Mektubun yazılmasının üzerinden dokuz-on günlük bir zaman geçtiğini ve bu aralıkta kötü bir şeylerin yaşanmış olabileceğini düşünür. Hırâmân, İslâm dünyasının en büyük düşmanı olarak gördüğü İngilizlere lânetler yağdırır. Bu sırada içeri giren Dilârâ, Zâhir'in geldiğini haber verir. Bu haber evde büyük bir heyecan yaratır. Onuncu mecliste, Zâhir'in yanına Fitnat Hanım gelir ve onu memnuniyetle karşılar. Gelişinden çok memnun olmuştur. Ancak Zâhir'in bu gelişi uzun bir zaman için değildir. Çok kısa bir süreliğine izin almıştır ve hemen cepheye geri dönmesi gerekir. O sırada yanlarına Hırâmân da gelir. Genç kız da sevgilisinin cepheden dönüşüne çok sevinir. Ancak bu sevinç kısa sürer; Zâhir'in hemen dönmek zorunda oluşu, onu çok üzer. Ancak yine de onu görebilmiş olduğu için kendisini şanslı kabul eder. Zâhir, cepheden elinden geldiğince mektup yazmaya çalıştığını, onları düzenli olamasa da her zaman haberdâr edebilmek için çaba harcadığını ifade eder. Aynı zamanda heyecanlı bir şekilde cephede gördüklerini, devam eden savaşı anlatmaya başlar:

"O gün ordumuzun
Kahramanlıkları bî-pâyândı..
Pây-ı tahtın hele genç evlâdı
O esâtire veleh-bahş olacak
Bir celâdetle bütün çarpışarak
Yine İstanbul'u, bî-misl ü bahâ
Bu güzel beldeyi bir def'a daha
Pek büyük tehlikeden kurtardı.
O ne tûfandı, nasıl sarsardı?
Bunu 'Şehnâme'ler ifhâm edemez,
Kara, bir mahşer-i âteş, körfez

-Sanki karşımda o manzar hâlâ-
Kuruvazörlerle drednotlarla
Câ-be-câ örtülü, güyâ seyyâr
Ve yanardağları havî adalar
Bize lâ-yenkati âteş ve ölümü
Yağdırıb durdu...”[718]

Bu savaş manzarası Hırâmân ve Fitnat Hanım üzerinde derin bir heyecan uyandırır. İkisi de Zâhir’in söylediklerini dikkatle dinlerler ve ordunun gâlip gelebilmesi için dua ederler. Zâhir, heyecan içinde vatanlarını nasıl savunduklarını ve bundan duydukları gururu ifade eder. İlk perdenin on ikinci meclisinde, Zâhir ile Hırâmân yalnız kalırlar. Zâhir, sevgilisi ile görüşebilmekten son derece memnundur. Onun sağlığı hakkında endişe eder. Cephede yaşadığı o unutulmaz günleri şimdi geride bırakmış ve sevgilisinin yanında tesellîlerin en büyüğünü bulabilmiştir. Hırâmân da sevgilisine bir haber verir ve Hilâl-i Ahmer Cemiyeti’nde savaşta yaralanan askerler için çalışmak istediğini söyler. Zâhir, bu düşünceden çok memnundur; sevgilisinin dünyaya iyilik için gönderilmiş bir insan olduğunu düşünür. On üçüncü mecliste Fitnat Hanım ve Dilârâ ellerinde çaylar olduğu hâlde sevgililerin yanına gelirler. Kendisine ikram edilen çayı almak isterken Zâhir’in acı çektiği görülür. Bacağını kasmaktadır. Herkes onun yaralı olduğunu ancak o zaman anlar. Odaya tekrar bir üzüntü hâkim olur. Ancak Zâhir, bu üzüntüyü dağıtabilmek için sevgilisinden piyano çalmasını ister. Diğerleri çıkarlar ve iki sevgili tekrar baş başa kalırlar. Hırâmân sevgilisi için piyanoda bir şarkı çalar ve söyler:

“Sen ne devlet, ne saâdet, ne cihânsın bilsen...
İstemem saltanat-ı dehri yetersin bana sen.
Değişilmez küre-i arza senin bir bûsen;
İstemem saltanat-ı dehri yetersin bana sen.
Kenz-i dünyâya değer saçlarının sâmânı
Ufk-ı sevdâya değer çarşafının dâmânı;
Rûhumun sensiz ezelden ebedî sultânı
İstemem saltanat-ı dehri yetersin bana sen.”[719]

[718] **a.g.e.,** s.26-27.

Daha sonra Zâhir, ayrılmak için izin ister. Güzel saatler her zaman olduğu gibi uçarak geçmiştir. İki sevgili için ayrılık vakti gelir. Zâhir, tekrar görevinin başına dönmek zorundadır. Hepsiyle tek tek vedalaşır. Onun için ölümden ziyâde üzücü olan sevdiklerinden ayrılmaktır. Bu veda ile oyunun birinci perdesi sona erer.

Oyunun ikinci perdesinde mekân değişir. Bu perdede mekân, Gelibolu civarındaki cephe yakınlarıdır. Bu perdenin birinci meclisinde, Hilâl-i Ahmer çadırlarının bulunduğu yerde Zâhir ile Sezâ görünürler. Birlikte savaş üzerine, savaşın yol açtıkları üzerine konuşurlar. Devam eden bu büyük savaşın kafalarındaki düşünceleri değiştirdiğinden, zihinlerinde bir devrim yarattığından bahsederler. Bu sayede, savaşın sadece cephede gerçekleşen, sınırların değişmesi ve insanların ölmesiyle sonuçlanan bir hadise olmadığı; onun aynı zamanda düşünce bağlamında da bir çok şeyi yerinden oynatabilecek kadar önemli bir olgu olduğu ortaya konur. Zâhir, savaştan önce tek düşüncesinin insan olduğunu, savaşla birlikte "vatan" kavramı üzerinde ayrıca durmaya başladığını, her şeye bu açıdan baktığını, tüm sevdiklerinin onunla birlikte var olduğunu anladığını söyler. Burada Zâhir'in vatan aşkı söz konusu edilir:

"Hayâl ve rûhumun üssülesâs-ı aşkı, bütün
Zemîn-i hürmetim, eflâk-i hiss-i takdîsim
Bu muzdarip vatanımdır... 'Vatan' bu sâde isim
Bütün cihân-ı perestiş ki sînesinde yatan
Babam, anam, yaşayan hep hısımlarım..."[720]

Bu meclisteki diyaloglar, daha çok savaşın vesile olduğu düşünceler üzerinde devam eder. Konu "din ve vatan birliği"ne gelir. Sezâ, din ile vatanı aynı değerde gördüğünü, dinin adaleti emrettiğini söyler. Sezâ, sözlerinde Hint Müslümanlarına da değinir; İngilizlerin himâyesinde Çanakkale'ye gelen ve dindaşlarına karşı savaştırılan Hindistan Müslümanlarının acziyeti üzerinde durur. Onların, burada dindaşlarıyla savaşmak ve gaflet uykusunda uyumak yerine vatanlarında çalışmaları

[719] **a.g.e.,** s.38.
[720] **a.g.e.,** s.49.

durumunda büyük işler başarabileceklerini ifade eder. Oyunun en uzun meclislerinden birisi olan birinci perdenin birinci meclisinde, Sezâ ile Zâhir bu düşünceler etrafındaki sohbetlerini yaparlarken bir taraftan da devam eden savaşı izlerler. Aynı anda Çanakkale Savaşları tüm şiddetiyle sürmektedir.

İkinci perdenin ikinci meclisinde de şiddetli savaş sahneleri vardır. Bir tarafta denizden yapılan saldırılar, diğer taraftan da piyâdelerin hücumları savaşın tüm şiddetiyle sürdüğünü gösterir. Üçüncü mecliste Sezâ yalnızdır ve yine düşüncelidir. Savaşın nedenini sorgular, bir an önce bitmesi Allah'a dua eder:

"Ey hakîm ve alîm
Olan yegâne Allah, ey Allah-ı arş-ı azîm!
Nedir bu mülhime-i bî-hudud ye's ü emel,
Nedir bu nâ-mütenâhî cidâl-i hars-ı milel?
Umûmun aslı bir, Allah'ı bir, merci'i bir...
(...)
Bu ihtirâsa nihâyet, bu kine pâyân ver;
Yeter bu harb u husûmet, bu âh ve girye yeter."[721]

İkinci perdenin dördüncü meclisinde, kadınların savaşta oynadıkları role değinilir. Cephede savaşan erkeklere, cephenin hemen gerisinde, çok kilit bir konumda, hasta bakıcı olarak yardımcı olan kadınların varlığına dikkat çekilir. Bu bölümde hasta bakıcı, yaptıkları hizmetin, cephede göğüs göğüse çarpışan askerlerden daha önemli olmadığını söyler ve tevazuda bulunur:

"Yazın, kışın çalışır, uykusuz siper bekler,
Sakat kalır, vatan uğrunda cân verirlerken
Bizim yorulduğumuz çok mudur? Vatan denilen
Bu muhterem ana bizden de hizmet ummaz mı?"[722]

[721] **a.g.e.,** s.57.
[722] **a.g.e.,** s.61.

Bu mecliste dikkat çeken bir diğer nokta da hasta bakıcı kadının tüm yakınlarının bir başka cephede savaşıyor oluşudur. Sezâ, hasta bakıcı kadına ailesi hakkında birkaç soru sorar ve onun babasının Yemen'de şehit olduğunu, kardeşinin Irak, nişanlısının ise Kafkas cephesinde savaşmakta olduğunu öğrenir. Gerçekten de o dönemde bir aileden birkaç kişi ülkenin çeşitli yerlerinde savaşmaktadır. Çünkü I. Dünya Savaşı'nın devam ettiği yıllarda sadece Çanakkale'de değil, aynı zamanda Irak, Suriye, Yemen, Kafkasya ve hattâ Galiçya cephelerinde de savaşlar devam etmekte, imparatorluk kuvvetleri buralara sevk edilmekteydi. Piyeste de bu tarihî gerçeğe göndermede bulunulmaktadır. Bu mecliste şiddetli savaş sahneleri devam etmektedir. Kahramanlar bir taraftan kendi aralarında konuşurlarken diğer taraftan da bulundukları yerden savaşı seyretmeye, olanları anlamaya çalışırlar. Bu bölümün sonunda savaş Türklerin galibiyeti ile sona doğru yaklaşmaktadır. Beşinci mecliste bir grup yaralı asker, ki aralarında Zâhir de vardır, Hilâl-i Ahmer çadırlarının bulunduğu yere getirilir. Yaralı olan askerler ve tabii ki Zâhir de düşmana gâlip gelmenin heyecanıyla yaralı hâllerini unuturlar. Altıncı meclisin sonunda Hırâmân da hasta bakıcı kıyafetiyle cephede, askerlerin yanında görünür. Bu bölümde Zâhir'in yarası konuşulur. Hırâmân, nişanlısı için endişe duyar, ancak doktordan endişelenecek bir şey olmadığını öğrenir. Bu sahnede hasta bakıcı da Kafkas cephesinde olan nişanlısını merak eder. Oyunun sonunda savaştan zaferle çıkılmış ve herkes bir araya gelebilmiştir. Bu savaş sonucunda "pây-ı taht" İstanbul büyük bir tehlikeden kurtulmuştur. Binlerce insan canını vererek başkenti korumuş, böylece imparatorluk bütünüyle düşman eline geçmekten kurtulmuştur. Zâhir, vatan için düşündüklerini:

"Ki cümlemiz fânî
Birer misâfiriz; ancak vatan, müebbet olan.
Beşik bu... Dâye bu.. Me'vâ, gıda bu.. Hep bu vatan...
Zemînde cennet-i alâ budur... Ve sonra bütün
Mücâdelât-ı hayâtın hitâma erdiği gün
Bir âşiyân-ı sükûn va'd ü bahş eden bu, yine
Vatan, bu mâder-i kudsî.. Küsûru efsâne."[723]

diyerek özetler. Onun bu sözleri ile oyun sona erer.

[723] **a.g.e.,** s.77.

6.13.2. Şahıslar Kadrosu

Pây-ı Tahtın Kapısında isimli manzûm oyunda, çok kalabalık bir şahıslar kadrosunun olduğu söylenemez. Oyunun birinci derece önemli şahısları, Zâhir, Sezâ ve Hırâmân'dır. Bunun dışında Hırâmân'ın annesi Fitnat Hanım, hizmetçi Dilârâ ve cephedeki hasta bakıcı kız da oyun şahıslar arasındadır.

Oyunun başkahramanı olan Zâhir, *"25 yaşında bir şâir ve ihtiyat zâbiti"*dir[724]. Hırâmân'ın nişanlısı olan bu genç adam, Çanakkale Cephesi'nde görev yapar. Oyunun birinci perdesinin başlarında görülmeyen Zâhir, o sırada görev için cephededir. Daha sonra kısa bir izin için İstanbul'a gelir; bu sırada yaralı olduğu anlaşılsa da o, bunun üzerinde çok fazla durmaz. Yaralandığı için üzgün değildir. Zâhir için hayatta değerli iki şey vardır. Bunlardan birincisi vatandır. O, vatan aşkını şahsında somut bir şekilde ortaya koyan, vatanına sonuna kadar bağlı ve onun için her şeyi yapmaya hazır bir oyun şahsıdır. Ancak Zâhir'in basit bir vatan hamâseti içinde olduğunu söylemek mümkün değildir. Meselâ o, *Türk Kanı'*ndaki Orhan gibi hamâsete yenik düşmüş bir tip değildir. Savaş olgusunu sorgular ve onun son bulmasını ister. Savaşın insanlık üzerindeki en büyük tehdit olduğunu ifade etmekten çekinmez. Ancak yine de onun vatan savunması konusunda son derece kararlı ve cesur olduğu görülür. Çok sevdiği sevgilisi Hırâmân'dan da vatanî görevini yerine getirmek için ayrılmak zorunda kalır. O, bu ayrılıktan elbette memnun değildir; ancak yine de göreve gidebilmek için en küçük bir tereddüt dahî geçirmez. Çünkü o, bu görevin ne anlama geldiğinin farkındadır; Çanakkale Cephesi'nde savaşmak, sadece bir savaşta yer almak değildir. Orada savaşmak, aynı zamanda ülkenin "pây-ı taht"ını da korumaktır. Dolayısıyla bütün vatan, bu kapının korunmasına muhtaçtır. Dolayısıyla Zâhirîn içinde bulunduğu durum, son derece hayatîdir; daha da önemlisi o, bunun farkında olan, bilinçli bir oyun şahsıdır.

Oyunun birinci derecede önemli şahıslarından bir diğeri de Hırâmân'dır. Hırâmân, 19 yaşında bir genç kızdır ve Zâhir'in nişanlısıdır. Onun nişanlısına bağlılığı en üst derecede olmakla birlikte, hiçbir zaman vatan görevi nedeniyle

[724] **a.g.e.,** s.9.

kendisinden ayrılmak zorunda olan sevgilisine olumsuz bir tavırla yaklaşmaz. O, Zâhir'in içinde bulunduğu durumu çok iyi anlar. Ondan ayrıldığı için çok üzgün olan, cepheden gelecek bir mektubu, küçük bir haberi bile sabırsızlıkla bekleyen Hırâmân, yine de içindeki kederi ev halkına yansıtmamaya çalışır. Bu anlamda onun ketum ve olgun bir tavır takındığı açıktır. Diğer taraftan oyunda, Hırâmân üzerinden önemli bir vurgu da yapılır. Bunlardan biri de o dönemde gelişen kadın hareketidir. Osmanlı'nın son zamanlarında yaşanan savaşlarda Hilâl-i Ahmer Cemiyeti'nin önemi ortaya çıkar. Cephe gerilerinde kurulan Hilâl-i Ahmer çadırlarında dönemin kadınları hasta bakıcı olarak çalışırlar ve yaralı askerleri tedavi edebilmek için büyük çaba sarf ederler[725]. Hırâmân da vatana karşı olan sorumluluğunu yerine getirebilmek için Hilâl-i Ahmer Cemiyeti'ne kaydolur ve oyunun ikinci perdesinin sonlarına doğru bizzat cepheye gelerek sağlık çalışmalarına katılır. Buradan hareketle Hırâmân'ın *Yirmisekiz Kânûn-ı Evvel'*deki Süheylâ'ya göre daha dinamik bir tip olduğu görülür. O, sevdiği adamın cepheden dönüşünü beklemek yerine onun yanına gitmeyi ve üzerine düşün görevi yapmayı tercih eder.

Oyunun birinci derece önemli şahıslarından bir diğeri de Sezâ'dır. *"35 yaşında bir şâir"* olan Sezâ, oyunun birinci perdesinde İstanbul'da görünür. Hırâmân'ın ağabeyi olan Sezâ, ilk perdede kız kardeşi ve annesiyle birliktedir. Evlerinin salonunda, Zâhir'in fotoğrafı ile birlikte Çanakkale'nin bir haritası da bulunur. İstanbul'da olmasına rağmen cepheye karşı ilgisiz kalmayan Sezâ, sürekli savaş hakkında düşünür ve bu maceranın kendilerini nereye sürükleyeceğini merak eder. Kız kardeşi ve nişanlısı için de üzülen Sezâ, elinden bir şey gelmemesi nedeniyle de ayrıca sıkıntılıdır. Oyunun ikinci perdesinde Çanakkale'de görülen Sezâ, tıpkı Zâhir gibi savaşa katılmak üzere cepheye gitmiştir. Bir anlamda ikinci perdede, oyunun bütün önemli şahısları cephede toplanmış olur. Bu anlamda Sezâ'nın da vatana olan bağlılığı anlamında diğerlerinden geride kalmayan bir oyun şahsı olduğu görülür. Onun da vatanına olan bağlılığı yüksektir ve cephede gördüklerini bir şâir duyarlılığı ile ifade etmeye çalışır.

[725] Hilâl-i Ahmer Cemiyeti'nin söz konusu dönemdeki çalışmaları için bkz. Mesut ÇAPA, **Kızılay (Hilal-ı Ahmer) Cemiyeti, 1914-1925,** (Yayımlanmamış Doktora Tezi), (Dan.:Yavuz ERCAN), Ankara Üniversitesi Türk İnkılap Tarihi Enstitüsü, Ankara 1989.

Oyundaki diğer şahıslar ise Hırâmân'ın annesi Fitnat Hanım, Dilârâ ve cephedeki hasta bakıcı kızdır. Fitnat Hanım, İstanbul'daki evde çocuklarıyla birlikte yaşayan bir kadındır. Damadının cephede o da kızı gibi üzülürken ordunun zaferi için dua eder. Sıkıntılı günlerinde elinden geldiğince kızına destek olmaya çalışır. Fitnat Hanım, oyunun yalnızca birinci perdesinde görünür. Dilârâ da evin hizmetçisi ve Hırâmân'ın yakınıdır. Bu kız, evdeki işlerinden başka ev halkına olan bağlılığı ile de dikkati çeker. Bu dönem manzûm tiyatro edebiyatında sıklıkla görüldüğü gibi, hizmetçi kızın evin genç hanımı arasında özel bir yakınlık bulunur. Sevdiğinden ayrı olan Hırâmân, Dilârâ'nın dostluğu ile tesellî bulmaya çalışır. Oyunda dikkati çeken son şahıs ise cephede görülen hasta bakıcı kızdır. Oyunda çok fazla yeri olmayan bu kızın önemi, sözünü ettiği ailesinden gelir. Ailesindeki hemen tüm erkekler, ülkenin farklı yerindeki cephelerde savaşmaya gitmişlerdir. Bu durum, o dönemdeki Osmanlı cemiyetinin hâlini ortaya koyması bakımından son derece önemlidir. Gerçekten de o dönemde birçok cephede aynı anda devam eden savaş, ailelerin parçalanmasına neden olur.

6.13.3. Zaman ve Mekân

Oyundaki tarihî zamanın Çanakkale Savaşları ile doğrudan bir ilişkisi vardır. Çanakkale Savaşları, 1915'te başlamış, 1916 yılına kadar sürmüştür. 1916'da zaferle sonuçlanan bu savaşlar, aralıklarla bir yılı aşkın bir süre hem denizde, hem de karada sürmüştür[726]. Oyunda zaman kavramı açıkça belirtilmese de bu tarihî gerçeklikten yola çıkarak zamanın 1915 ya da 1916 yılı olduğu söylenebilir. Oyunun birinci perdesi bir günün sabahında başlar ve aynı gün içinde tamamlanır. İkinci perdede ise mekânla birlikte zaman da değişir. Savaşın sonlarına doğru gelinen bir zaman diliminde oyunun birinci derecede önemli şahısları, sabahın ilk ışıklarında bir araya toplanırlar. Sabahın o saatlerinde herkeste bir yorgunluk vardır. Bir gece evveline kadar devam etmiş cephe savaşları, hem düşman tarafını hem de Türkleri çok yormuştur. Sezâ ile Zâhir de bu yorgunluğun içinde ve sabahın ilk ışıklarında sohbete başlarlar. İkinci perdenin de tıpkı birinci perde gibi aynı gün içinde başlayıp sona erdiği anlaşılır.

[726] Bu konuda bkz. Zekeriya KURŞUN, "Çanakkale Muharebeleri", **TDV İslâm Ansiklopedisi, C.8,** Türkiye Diyânet Vakfı Yayınları, İstanbul 1993, s.205-208.

Oyunun birinci perdesinde mekân, İstanbul'daki bir evdir. Hırâmân, ailesi ile birlikte bu evde yaşar. Oyun, bu evin *"zevk-i selîm ile mefrûş bir salon"*unda başlar. Bu salonun bir köşesinde piyano vardır; üzerinde de bir resim ile birkaç parça heykelcik görünür. Duvarlarda ise birkaç tablo ile birlikte Çanakkale Cephesi'nin kabartma bir haritası dikkati çeker. İkinci perdede ise mekân tamamen farklılık gösterir. Bu kez oyun şahısları Çanakkale'de, Gelibolu yakınlarında görünürler. Devam eden savaşı görebilen bir kayalığın üzerinde sohbet eden Sezâ ile Zâhir'in arkasında da Hilâl-i Ahmer çadırları vardır. Daha sonra da bu çadırlardaki hastalarla birlikte olacaklar ve Hırâmân'la da burada karşılaşacaklardır.

6.13.4. Dil ve Üslûp

Oyunun dili son derece ağırdır. Fâik Âlî, Fecr-i Âtî Edebiyatına mensup bir sanatçıdır. Oyunda kullandığı dil de mensup olduğu ekolün dil anlayışına uygundur. Bir manzûm tiyatro eseri olmasına ve tahkiyeye dayanmasına rağmen *Pây-ı Tahtın Kapısında* isimli eserde, çok ağır, âdetâ anlaşılmaz bir dil kullanılır. Arapça ve Farsça kökenli kelimelerin sayısı çok olmakla birlikte, aynı zamanda Farsça kurallarla yapılmış tamlamaların da yoğunluğu dikkati çeker. Zaman zaman çok uzun monologlara yer verilmesi, bu monologlarda da diyaloglara göre daha ağır bir dilin kullanılması, eseri anlaşılır olmaktan büsbütün uzaklaştırır.

Eserin bu kadar ağır bir dille yazılmış olması, onun üslûbunu da olumsuz bir şekilde etkiler. Eserin üslûbunun açık, akıcı ya da anlaşılır olduğunu söylemek mümkün değildir. Bazı yerlerde uzun monologlara yer verilmesi, eseri monoton bir hâle sokarken; birçok yerdeki diyaloglarda mısraların bölünmesi ve böylelikle daha akıcı bir üslûbun benimsenmeye çalışılması ise az da olsa üslûp açısından olumlu bir durumdur.

6.13.5. Değerlendirme

Pây-ı Tahtın Kapısında, doğrudan doğruya Çanakkale Savaşları'nı konu alan ve bu nedenle manzûm tiyatro edebiyatı içinde özel yeri olan bir eserdir. Bu dönem manzûm tiyatro edebiyatında savaş ve özellikle Çanakkale Savaşları, önemli yer tutsa da sadece Çanakkale Savaşları'nı konu alan eser sayısı çok azdır. Bu anlamda *Pây-ı Tahtın Kapısında,* üzerinde önemle durulması gereken bir eserdir. Oyun, savaş ve vatan edebiyatının tiyatrodaki önemli örneklerinden biri olarak kabul edilebilir. Savaşın insanlar ve toplum üzerinde bıraktığı etki, vatan düşüncesinin Türk insanının zihninde nasıl bir değer taşıdığı gibi sorunlar, oyun içerisinde ayrıntılı bir şekilde söz konusu edilir. Çanakkale Savaşları'nın yüceltildiği ve bu savaşların sıradan değil, tam tersine çok stratejik bir öneme sahip olduğunun belirtildiği eserde, kazanılan zafer sayesinde "pây-ı taht"ın da kurtarılabildiği ifade edilir. Çanakkale'de hayatını fedâ eden binlerce genç, böylelikle imparatorluğun kalbi olan İstanbul'u da kurtarmış olurlar.

Eser, güçlü trajik unsurlar barındırsa da tam bir trajedi olarak nitelenemez. Her şeyden önce trajedilerde var olması gereken derin tezat, bu oyunda görülmez. Var olması gereken tezat, oyunda savaş olgusu üzerinden yaratılmaya çalışılsa da savaşın tarafları ayrıntılı bir şekilde ortaya çıkarılmadığı için bu mümkün olmaz. Oyunda savaş sahneleri olmakla birlikte, bunların heyecanlı tasvirlerine rastlanmaz. Örneğin Abdülhak Hâmid'in *Turhan* isimli manzûm oyununda yer alan bir mihmandar, devam eden Kosova Savaşı'nı tüm heyecanıyla anlatmaya çalışır. Bu sayede okuyucu üzerinde derin bir heyecan uyandırılması amaçlanır. Bu oyunda da savaş sahnelerine yer verildiği hâlde bu denli tiz bir heyecan ya da acıma hissi uyandırabilecek diyalog ya da monologlar yoktur. Oyunun sonunda da tüm oyun şahısları bir araya gelirler ve görevlerini yapmış olmanın huzuru içinde görünürler. Bütün bunlar, oyunda, tam bir trajedi oluşturmaya yeterli unsurun bulunmadığını gösterir.

Eserde, özellikle şahıslar kadrosu üzerinden vatan kavramı ön plâna çıkarılır. Eserdeki şahısların tamamı, kendi çıkarlarından önce ülkelerinin çıkarlarını

düşünürler. Diğer taraftan eserde, kadınların vatan savunmasına katılması da söz konusu edilir. Kadınlarım edilgen bir tavırdan etken bir tavra yönelmeleri, cephede savaşan erkeklere Hilâl-i Ahmer Cemiyeti vasıtasıyla da olsa yardımcı olmaya çalışmaları, o dönemde Osmanlı toplumsal hareketleri için de önemli bir işaret olarak kabul edilebilir. Ayrıca Çanakkale Cephesi'nde mücadele edilen devletlerin başında gelen İngiltere'nin tutumu da oyunda söz konusu edilen unsurlar arasındadır. İngiltere'nin Hindistan Müslümanlarını savaşmak üzere Çanakkale'ye getirmesi, böylece aynı dinden olan insanları birbirine düşürmesi de dikkat çekilen bir başka noktadır.

Pây-ı Tahtın Kapısında, manzûm tiyatro edebiyatımız içinde Çanakkale Savaşları'nı konu alması bakımından önemli olduğu kadar, özellikle dönemin kadın hareketleri hakkında ipuçları vermesi açısından da özel bir önem arz eder.

6.14. *Yirmisekiz Kânûn-ı Evvel*

Midhat Cemâl Kuntay'ın Çanakkale Savaşları'nı konu edinen üç perdelik manzûm tiyatro oyunu *Yirmisekiz Kânûn-ı Evvel,* 1918 yılında yayımlanır[727]. Bu eser, Midhat Cemâl'in tek manzûm oyunudur[728]. Meşrûtiyet Devri Türk Edebiyatında yayımlanan manzûm tiyatro eserlerinde, genel olarak I. Dünya Savaşı, özellikle de Çanakkale Cephesi hatırı sayılır bir yer tutmakla birlikte[729], doğrudan doğruya bu cepheyi konu edinen oyun sayısı sınırlıdır[730]. *Yirmisekiz Kânûn-ı Evvel* de bu bağlamda değerlendirilebilecek önemli manzûm oyunlardan biridir[731]. Midhat Cemâl, bu eserinde Çanakkale Savaşları'nı konu edinirken, büyük imparatorluğun yıkılış sürecinde Türk milletinin kendini bulma hikâyesini de ortaya koyar. Millî duyguları kuvvetli olan Midhat Cemâl, bu manzûm oyunundan başka, yazdığı

---

[727] Midhat Cemâl, **Yirmi Sekiz Kânûn-ı Evvel,** Matbaa-i Osmânîye, İstanbul 1918. Eser, Hasan Kolcu tarafından yeni harflere aktarılmış ve yeniden yayımlanmıştır. Bkz. Hasan KOLCU, **Yirmisekiz Kânûn-ı Evvel,** Millî Eğitim Bakanlığı Yayınları, İstanbul 1999, s.33-130. Çalışmamızdaki alıntılar bu baskıdan yapılacak ve **"Yirmisekiz Kânûn-ı Evvel"** şeklinde gösterilecektir.

[728] Nihad Sâmi Banarlı, *Resimli Türk Edebiyatı Târihi'*nin ikinci cildinde, Midhat Cemâl'in eserlerini sıralarken onun iki manzûm tiyatro oyunu yazdığından bahseder. Bkz. Nihad Sâmi BANARLI, **Resimli Türk Edebiyatı Tarihi II,** Millî Eğitim Bakanlığı Yayınları, İstanbul 2004, s.1239. Bu bilgi yanlıştır. Çünkü Midhat Cemâl'in diğer tiyatro eseri *Kemâl,* manzûm değil, mensûrdur. Bu yanlışa ilk dikkati çeken Hasan Kolcu olur. Bkz. Hasan KOLCU, **a.g.e.,** s.14. Ayrıca Midhat Cemâl'in söz konusu eseri için bkz. Midhat Cemâl, **Kemâl,** Sırât-ı Müstakîm Matbaası, İstanbul 1328/1912.

[729] Bu konuda bkz. Erol KÖROĞLU, **Türk Edebiyatı ve Birinci Dünya Savaşı (1914-1918) Propagandan Millî Kimlik İnşâsına,** İletişim Yayınları, İstanbul 2004.

[730] Bu konuda yapılmış, ancak daha çok Cumhuriyet dönemini kapsayan bir çalışma için bkz. Ezgi Oya GÜMÜŞ, "Devlet Tiyatroları Repertuarındaki 'Çanakkale ve Çanakkale Savaşları' Konulu Tiyatro Oyunların Belirlenmesi", **Çanakkale I, Savaşı ve Tarihi,** İstanbul Büyükşehir Belediyesi Tarih Araştırmaları Serisi II, İstanbul 2006, s.329-336.

[731] Alemdar Yalçın, Çanakkale'deki savunma savaşlarını konu edinen iki piyes olduğunu ve bunların ikisinin de manzûm olarak yazıldığını kaydeder. Bunlardan birisi olarak da *Yirmisekiz Kânûn-ı Evvel*'in ismini anar. Bkz. Alemdar YALÇIN, **a.g.e.,** s.157. Diğer taraftan Ayşe Belkıs Sanay, oyuna ilişkin değerlendirmelerinde tutarsız birtakım ifadelere yer verir. Oyunun *"Balkan Harbi ve sonrası ile ilgili olarak yazılmış bir eser"* olduğunu yazar. Aynı zamanda oyunun *"Balkan Harbi'nde ve onun bir parçası olan Edirne Savunmasında mağlubiyetimizin sebeplerini"* incelediğini belirtir. Bu ifadelerin tamamen doğru olduğunu söylemek mümkün değildir. Eserde, bilhassa Paşa üzerinden Balkan yenilgisi sık sık söz konusu edilir. Ancak oyunun merkezinde Balkan yenilgisi değil, Çanakkale Savaşları vardır. Oyunun sonunda Paşa da Çanakkale'de gösterilen kahramanlığı tasdik eder ve Balkan yenilgisinden bahsetmeyi bırakır. Ayşe Belkıs Sanay'ın bu değerlendirmeleri için bkz. Ayşe Belkıs SANAY, **Mithat Cemal Kuntay, Hayatı, Sanatı ve Eserleri,** Kültür Bakanlığı Yayınları, Ankara 2002, s.105-120. Oyun hakkındaki değerlendirmeler için bkz. Hasan KOLCU, **a.g.e.,** s.19-29.; Nilüfer AKLIN, **Mithat Cemal Kuntay Hayatı, Sanatı, Eserleri,** (Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi), (Dan.: Hasan KOLCU), Kocaeli Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Kocaeli 2000, s.570-578. Alemdar YALÇIN, **a.g.e.,** s.157-158.; Enver TÖRE, **II. Meşrutiyet Tiyatrosu,** s.113.; Hasan KOLCU-Gürkan YAVAŞ, "Çanakkale Savaşlarını Konu Alan İki Manzûm Tiyatro Oyunu: *Yirmisekiz Kânûn-ı Evvel* ve *Pây-ı Tahtın Kapısında",* **Çanakkale I, Savaşı ve Tarihi,** İstanbul Büyükşehir Belediyesi Tarih Araştırmaları Serisi II, İstanbul 2006, s.315-327.

şiirleriyle de Türkçü edebiyata katkılarda bulunur[732]. Kurtuluş Savaşı'nın devam ettiği bir dönemde, Mustafa Kemal Paşa tarafından meclis kürsüsünde okunan mısraları da onun Türkçülüğe ve vatan kavramına nasıl yaklaştığını açıkça gösterir:

"Ölmez bu vatan farz-ı muhal ölse de hattâ,
Çekmez kürenin sırtı bu tabut-ı cesîmî"[733]

Midhat Cemâl'in eserine bu ismi verirken özel bir dikkat gösterdiği anlaşılır. Çanakkale Cephesi'nde bir yıl kadar Türklerle savaşan İtilâf Devletleri, başarılı olamayacaklarını anlayınca, 8-9 Ocak 1916 gecesinde son askerlerini de Seddülbahir'den çekerler. Bu geri çekiliş, 10 Ocak günü başkent İstanbul'da yankılanmaya başlanır. Bu tarih, 28 Kânûn-ı Evvel 1331'dir. Midhat Cemâl de eserine isim olarak bu tarihi seçer.

Daha önce de ifade ettiğimiz gibi, Meşrûtiyet Devri Türk Edebiyatında yayımlanan tiyatro metinleri içerisinde savaş konusu hatırı sayılır bir yer tutar. Bu durum, manzûm tiyatro metinlerinde de rahatlıkla gözlemlenebilir. 20. yüzyılın ilk çeyreğini neredeyse tamamen savaş hâlinde geçirmiş olan Türkler için I. Dünya Savaşı, imparatorluğun yıkılış sürecini başlatan bir savaş olması nedeniyle ayrıca önemlidir. Bu büyük savaş içerisinde birden fazla cephede savaşan Türkler, Çanakkale Cephesi'nde çok ayrı ve üstün bir başarı gösterirler[734]. I. Dünya Savaşı'ndan yenik ayrılmalarına ve savaş sonunda imparatorlukları gâlip devletler tarafında taksîm edilmesine rağmen Türklerin Çanakkale'de kazandığı zafer, tarihe mâl olduğundan başka, Türk Edebiyatı için de önemli bir kaynak niteliği taşır[735]. Bu kaynaktan, özellikle Türkçü edebiyatçıların, Meşrûtiyet'in son yıllarında da yararlandıkları bir gerçektir. Midhat Cemâl'in *Yirmisekiz Kânûn-ı Evvel* isimli

---

[732] Midhat Cemâl'in hayatı ve eserleri hakkında detaylı bilgi için bkz. Nilüfer AKLIN, **a.g.e.,** s.1-8.; Ayşe Belkıs SANAY, **a.g.e.,** s.5-14.
[733] Mithat Cemâl KUNTAY, **Türkün Şehnâmesinden Seçmeler,** (Haz.: Faruk Kadri TİMURTAŞ), Millî Eğitim Bakanlığı Basımevi, İstanbul 1971, s.5.
[734]Çanakkale Savaşları hakkında bkz. Zekeriya KURŞUN, "Çanakkale Muharebeleri", s.205-208.
[735] Çanakkale Savaşları sadece Türk tiyatrosuna değil, Türk şiirine ve romanına da kaynaklık etmiştir. Ömer Çakır, Çanakkale Savaşları'nı Türk şiirine kaynaklık etmesi bakımından incelemiştir. Bu çalışma için bkz. Ömer ÇAKIR, **Türk Şiirinde Çanakkale Muharebeleri,** Atatürk Kültür Merkezi Başkanlığı Yayınları, Ankara 2004. Çağdaş romancılarımızdan Mehmed Niyazi'nin yazdığı romanlar da Çanakkale Savaşları'nın Türk Edebiyatındaki bir yönünü oluşturur. Bir örnek olması için bkz. Mehmed NİYAZİ, **Çanakkale Mahşeri,** Ötüken Neşriyat, İstanbul 1998.

manzûm oyunu da bu duruma iyi bir örnektir. Çanakkale'de kazanılan zafer, Türkler açısından vatan kavramının yeniden fark edilmesini ve değerlendirilmesini de beraberinde getirir. Midhat Cemâl'in bu manzûm oyununda da vatan kavramı öne çıkarılır[736]. Oyunda, vatan aşkı beşerî aşktan üstün tutulur. Midhat Cemâl'in oyunda vurgulamak istediği, vatanına hizmet eden bir erkeğin sevdiği kadının yanına gönül rahatlığıyla gidebileceğidir.

Midhat Cemâl, eserini aruz ölçüsüyle yazar. Eserde aruzun (Fe'ilâtün[Fâ'ilâtün]/Mefâ'ilün/Fe'ilün[Fa'lün]) kalıbını kullanır:

"Kolumuz yok mu, süngümüz yoksa?
. . - - / . - . - / - -
Şühedâmız kadar mıdır çoksa,"[737]
. . - - / . - . -/ - -
(Fe'ilâtün[Fâ'ilâtün]/Mefâ'ilün/Fe'ilün[Fa'lün])

Eserde mesnevî nazım şekli tercih edilir:

"Arıburnu'nda olmalıydın da. (a)
Patlıyorken önünde, ardında, (a)
Görmeliydin nasıl olurmuş ateş: (b)
Dumanından görülmüyordu güneş. (b)
Sen de şaş, ben de olmadıysam sağır: (c)
Uyuyum der biraz yatarsın: 'Gırr!' (c)
Uyanırsın tepende: 'Bum! Bum! Bum!' (d)
Yaralandım da öyle kurtuldum (d)*"*[738]

Eserdeki şahıslar kadrosunun kalabalık olması ve karşılıklı diyalogların sürükleyici bir şekilde devam etmesi, bir mısraın birden fazla şahsın konuşmasında tamamlanmasına da neden olur. Bu, tiyatroda diyalogun getirdiği bir gereklilikdir:

---

[736] Oyunun vatan kavramı açısından değerlendirilmesi için bkz. Didem ARDALI BÜYÜKARMAN, **a.g.e.,** s.151-154.
[737] **Yirmisekiz Kânûn-ı Evvel,** s.53.
[738] **a.g.e.,** s.79.

"Âdil
Yaralandım.
Ömer
'Koşup göğsünü yoklayarak'
Aman neren?
Âdil
Arama.
Geldi saplandı gâlibâ yarama."[739]

6.14.1. Özet

Yirmisekiz Kânûn-ı Evvel, eser şahıslarının kısaca tanıtılmasından hemen sonra "Paşa" ismini taşıyan birinci perde ile başlar. Birinci perde büyük bir salonda başlar. Perdenin hemen başında yer alan ve mensûr olarak mekânın tanıtıldığı bölümden anlaşıldığı kadarıyla bu salon, sahibi zengin bir konağın içindedir. Burada kısaca dekor tanıtıldıktan sonra birinci perdede yer alacak şahısların kıyafetleri de tanıtılır. Bu perdede, Paşa'dan başka kızı Süheylâ ve nişanlısı Âdil, Paşa'nın halayığı Kâmuran ile beslemesi Zühre görünür. Oyun, olayın *"Çanakkale bombardımanının ikinci ayında İstanbul'da Gedikpaşa Mahallesi'nin ahşap bir konağında"*[740] geçtiği ifade edilerek başlar. Birinci perdenin birinci meclisinde besleme Zühre yalnızdır. Hazırladığı kahvaltı tepsisindeki yiyeceklerin tadına bakarken kendi kendine söylenir ve evde kahvaltının hep aynı saatte hazır olduğunu, ancak eski bolluk günlerinin geride kaldığını ifade eder. İkinci mecliste Zühre'nin yanına Âdil gelir. Ondan Süheylâ'yı uyandırmasını ister. Bu sırada içeri Paşa girer ve Âdil'i görünce şaşırır. İkisi sohbete başlarlar. Paşa, Âdil'e ordudan haber alıp alamadığını sorar. Âdil ise aldığı haberlerin iyi olduğu cevabını verir. Paşa ise onunla aynı fikirde görülmez. Açılan savaştan hoşnut değildir. Bu sırada "Dardanos" sözcüğünü telaffuz eder ve onun Çanakkale'de başlayan savaşı kastettiği anlaşılır[741]. Âdil ise başlayacak olan savaş konusunda Paşa ile hemfikir görünmez. Onun aksine savaştan ümitli gibidir.

[739] **a.g.e.,** s.89.
[740] **a.g.e.,** s.37.
[741] Dardanos, Eski Yunan tanrılarından Zeus ve Elektra'nın oğlu olmakla birlikte, Çanakkale şehrinin de ilk adı olarak bilinir.

İkisi arasında savaş ve bu savaşı yürütecek kadrolar konusunda küçük bir münakaşa yaşanır. Paşa, tecrübelerinin ışığında Âdil'i tenkit eder. Dördüncü mecliste salona Süheylâ da gelir. Nişanlısı ilgilenirse de karşılık bulamaz. Babası ile nişanlısı arasındaki münakaşa salonda soğuk bir havanın oluşmasına neden olmuştur. Süheylâ durumu anlamaya çalışır. Bu münakaşada nişanlısından yana tavır alır. Savaşta yaşanan kahramanlıklardan bahsetmeye başlar. Türk bataryalarına ateş açan İngiliz zırhlılarına nasıl cevap verildiğini heyecanlı bir biçimde anlatmaya koyulur. Beşinci mecliste salona Kâmuran da girer. Oldukça telâşlıdır. Gülsüm'ün çok hasta olduğunu, ateşinin bir ara kırk dereceye ulaştığını ve ağzından kan geldiğini haber verir. Buna çok üzülen Süheylâ ağlamaya başlar. Birinci perdenin altıncı meclisinde Paşa ile birlikte Âdil görünür. İkisi sohbet ederler. Gülsüm'ün durumundan bahseden Paşa, kızın üç kardeşinin üçünün de Seddülbahir'de savaşmakta olduğunu, bir zamanlar sevdiği olan Bedri tarafından da terk edildiğini ve bunun acısıyla yataklara düştüğünü ifade eder. Bu sırada hizmetçi gazeteleri Paşa'nın önüne bırakır. Paşa, haberleri okumaya başlayınca hiddetlenir. Gazetede askerlerin çekildiği haberini okuyan Paşa, buna çok sinirlenir. Daha üç yıl evvel yenik düşen ordunun tekrar savaşa kalkışmasını delilik olarak niteler ve buna neden olanları muhteris olmakla suçlar[742]. Çanakkale Cephesi'nde karşı karşıya gelen orduları mukayese etmeye başlar; güçlü İngiliz ve Fransız ordularının karşısında fakir Türk ordusunun varlık göstermesinin çok güç olduğunu, parası olmayan devletin ahaliye üniforma giydirip asker diye ortalığa saldığını söyler. Âdil ise Paşa'nın bu düşüncesine karşı çıkar. Kendileri oldukça vatanın tehlikeye düşmeyeceğini söyler. Ona göre düşmanın topuna tüfeğine karşılık kendilerinin varlığı yeterlidir. Bu sözlere karşı Paşa, alaya başvurur. Kendisine çok güvenen Âdil'e bir gün gelip sorumluluktan kaçabileceğini, çünkü bunu daha önce de yaptığını ifade eder. Âdil ise bu sözler karşısında irkilir. Kendisinin alnında böyle bir leke bulunmadığı cevabını verir. Paşa ise hiddetlidir. Artık ülkesinde her yerin lekeli olduğunu düşünür:

"Leke sîmâda olmuyor yalnız,

[742] Paşa'nın üç yıl önceki yenilgiden kastı, Balkan Savaşları'dır. Tecrübelerinin ışığında konuştuğu anlaşılan Paşa, bu savaşlarda yaşanan küçük düşürücü bozgundan sonra tekrar bir savaşa kalkışmanın yenilgiden başka bir şey getirmeyeceğini düşündüğü için Enver Paşa ve arkadaşlarını suçlamaktan geri durmaz. Gerçekten de Osmanlı İmparatorluğu, Balkan Savaşları'nda önemli bir bozguna uğramıştır. Bu konu hakkında bkz. Cevdet KÜÇÜK, "Balkan Savaşı", **TDV İslâm Ansiklopedisi, C.5,** Türkiye Diyânet Vakfı Yayınları, İstanbul 1992, s.23-25.

Leke derince akmayan kanınız.
Kanıyor her tarafta, bak, Rumeli,
Neye baksam görülmüyor lekeli.
Kışla, mektep, kılıç, kalem lekeli.
Ne görürsem, ne varsa kirli kara,
Yeri eflâke rabteden nûra
Leke çökmüş: Minâreler lekeli.
Secdeler kirli, çehreler lekeli.
Göğü tâciz eden duâ lekeli.
Yerde mihrâb-ı kibriyâ lekeli.
O kavuklar, o türbeler lekeli.
O güneşler, sehâbeler lekeli!
Bu kadar kiri ben nasıl çekeyim?
Ben de bir titreyen beyaz keleyim.
Sen de bir durmayıp gezen lekesin."[743]

Âdil bu sözler karşısında üzülür ve Paşa'dan bahsi kapatmasını ister. Paşa ise ısrarcıdır. Vatanı bu anlayışın mı kurtaracağını sorar ve cevabı da kendisi verir. Ona göre bu anlayış ancak firar eder. Büsbütün hiddetlenen Âdil ise sertçe karşılık verir. Yirmi altı yıllık meslek hayatında ordunun en üst kademelerinde gelen ve "müşir" olan Paşa'ya şimdi orduyla dalga geçmesini yakıştıramayan Âdil, bunu açıkça ifade eder. Ayağa kalkan Paşa, kolundaki sırmaları göstererek bunların hepsinin bir zafer sonucu elde edildiğini söyler ve böylece askerliğini şereflice yaptığını ispatlamaya çalışır. Paşa, rütbe ve nişanlarından çok yaralarının olduğunu eklemeyi de ihmâl etmez. Şimdi yaşlandığını ve kollarının titrediğini, ancak bunun kimse yanıltmaması gerektiğini, çünkü şimdi titreyen elleriyle zamanında çok zaferler kazandığını anlatır. Emeklilik günlerinde yaşadığı bu utancın sebebi olarak da yeni neslin savaştan kaçmasını gösteren Paşa, bu düşüncesini Âdil'e kaykırınca, ondan da aynı şekilde karşılık alır ve aralarında şiddetli bir söz münakaşası başlar. Paşa düşüncesinde ısrarlıdır; daha da hiddetlenerek devam eder: Bu gençlerin adları Türk olmasına rağmen Bulgarlardan kaçtıklarını, bunun da çok büyük bir utanç olduğunu, geride kalan herkesi derinden yaraladığını söyler. Paşa'nın bu yaşananlar karşısında utanç

[743] **Yirmisekiz Kânûn-ı Evvel,** s.54.

içerisinde olduğu anlaşılır. O, eskisi gibi genç olamadığına ve vatanı için yine yararlı işler yapamadığına üzülür. Kendi yerlerine geçen gençlerin ise hiç de özverili olmadığını düşünür. Bunları söyleyen Paşa, daha sonra salondan çıkar ve Âdil'i yalnız başına bırakır. Yedinci mecliste Âdil yalnız başına görünür. Bir önceki mecliste Paşa'nın söylediği sert sözler karşısında çok etkilenmiştir. Etraftan sesler işittiğini zanneder. Duvarlardan ve eşyalardan vicdân azâbına benzer sesler işiten Âdil, geçmişte yaptıklarından pişmanlık duymaya başlar. Savaştan kaçtığı için kendisini sorgulamaya, içi içini yemeye başlar. Hıncını etraftaki eşyadan almaya kalkışır. Onları susturduğu zaman rahatsız edici bu sesten de kurtulacağını düşünür. Hiddetle masayı parçalar. Bu sırada duvarda asılı olan Gazi Osman Paşa'nın resminden gelen sesle irkilir[744]. Bu sesle daha da hiddetlenen Âdil, onu da parçalamak ister, ancak boyu yetişmediği için tabloya uzanamaz. Bu sırada aynadan gelen ses, Gazi Osman Paşa'nın Plevne kahramanı olduğunu hatırlatır ve onun bununla övünebileceğini söyledikten sonra Âdil'e, kendi neslinin neyle övüneceğini sorar. Büsbütün deliye dönen Âdil, önce sandalye ile Gazi Osman Paşa'nın resmini parçalar, sonra da aynayı tuz buz eder. Bu sırada içeri giren Süheylâ, Âdil'i böyle cinnet geçirir bir hâlde görünce şaşırır ve ne yapacağını bilemez.

Oyunun birinci perdesinin sekizinci meclisinde, Âdil ile Süheylâ birliktedirler. Etraftaki eşya enkâzına bakan ve burasını bir mezara benzeten Âdil, acı acı gülümser. Bu sırada Süheylâ'yı görürse de onu tanımıyormuş gibi konuşur ve kim olduğunu sorar. Bu sözler karşısında dehşete düşen Süheylâ, nişanlısının delirdiğine hükmeder. Ne yapacağını bilemez bir hâlde, konuşmaya başlar. Etrafta duyduğunu düşündüğü seslere kendisini kaptıran Âdil ise sonunda Süheylâ'nın kollarına sığınır. İşittiği bu sesten kurtulmanın çaresini nişanlısında arayan Âdil, aslından vicdânının sesinden başka bir şey olmayan bu sözlerden delirecek gibi olmuştur. Onun uzun zamandır bu azapla yaşadığı anlaşılır. İki nişanlı da ağlamaya başlarlar. Köşkün içinden de ağlama sesleri duyulur. Oyunun ilk perdesi bu şekilde sonlanır.

[744] Gazi Osman Paşa, Türk tarihinde saygın bir yeri olan önemli bir asker ve devlet adamıdır. 93 Harbi sırasındaki Plevne Müdafaası, Türk askerlik tarihine geçmiştir. Gazi Osman Paşa'nın resmi, oyunda da önemli bir motiftir. Bu asker, sorumlu olduğu mevkiyi düşman askerine teslim etmemiş, büyük bir kahramanlıkla savunmuştur. Savaş meydanından kaçmakla suçlanan ve bunun vicdân azâbını yaşayan Âdil, Gazi Osman Paşa'nın portresinden geldiği anlaşılan sesle irkilince daha da rahatsız olur. Çünkü bu ses, onu en hassas olduğu yerden vurur.

*Yirmisekiz Kânûn-ı Evvel'*in ikinci perdesinin adı "Âdil"dir. Bu perdede oyunun mekânı tamamen değişir. İlk perde Paşa'nın İstanbul'daki konağında geçtiği hâlde, ikinci perde Çanakkale Cephesi'nin Seddülbahir bölgesinde başlar. Mevki ise Soğanlıdere'dir. Birinci perdede olduğu gibi ikincisinde de burada yer alacak şahısların kıyafetleri tanıtılır. Bu perdede, Fâik, Safvet, Servet, Hamdi, Ömer ve Bedri görünürler. Perdedeki diyaloglar başlamadan evvel yine mensûr olarak olayın tarihi de verilir. Bu perdedeki olaylar 1915 yılının Aralık ayında cereyan eder. Bu perdenin birinci meclisinde, Paşa'nın yeğeni genç asker Fâik yalnızdır. Bolayır'daki Şehzâde Süleyman'ın kabrinin başındadır ve kendi kendine konuşur[745]. Fâik, Şehzâde'nin kabri başında mahcuptur. Çünkü Şehzâde zamanında büyük kahramanlıklarla alınan Rumeli, bugün elden çıkmıştır. Altı asırdır büyük bir güneş gibi doğan tarih, üç buçuk yılda kaybolup gittiği için utanan Fâik, mezar başında âdetâ özür diler. Şehzâde Süleyman'a övgüde bulunan Fâik, onun büyük bir komutan olduğunu vurgular ve Fatih'ten (Fatih Sultan Mehmet) ya da Selim'den (Yavuz Sultan Selim) daha aşağıda olmayacağını söyler. Şehzâde Süleyman, onlar gibi tahta çıkmış değildir; ancak devlete en azından onlar kadar büyük hizmetleri vardır. Bu büyük adamın, âlemlere sığmayan bu büyük askerin nasıl olup da bu mezara sığabildiğine şaşıran Fâik, onun mezarından kalkmasını ve kubbesini parçalamasını bekler; kendilerinin onun lânetine lâyık olduklarını belirtir. Bu sırada Fâik'in yanına arkadaşı Safvet gelir. İki arkadaş birer sigara yaktıktan sonra konuşmaya başlarlar. Önce şehit olan asker arkadaşlarından bahsederler. Onların birer gün içerisinde öldüklerini söylerler. Bu arada Fâik, abisinin de şehit olduğu haberini alır. Bu haber üzerine yıkılan genç asker, kız kardeşinin de verem dolayısıyla aylardır yatakta olduğunu ifade eder. Safvet'in tesellî edici sözlerine rağmen kederden kurtulamayan Fâik, bu hastalığın kendilerine annelerinden kaldığını söyler. Bu sırada bir uçaktan atılan bombanın şarapneli Fâik'in göğsüne isabet eder. Genç asker oracıkta şehit olur. Cesedi sedye üzerinde kaldırılırken sağ taraftan bir başka ses işitilir:

---

[745] Şehzâde Süleyman, Sultan Orhan'ın oğullarından biridir ve Osmanlı Devleti'nin kuruluş aşamasında bizzat gerçekleştirdiği fetihlerle büyük faydalar sağlamıştır. Hakkında bilgi için bkz. M.C. Şehabeddin TEKİNDAĞ, "Süleyman Paşa", **İslâm Ansiklopedisi, C.11,** Millî Eğitim Bakanlığı Yayınları, Eskişehir 2001, 190-194. Fâik'in Şehzâde Süleyman'ın mezarı başında konuşması, tıpkı Gazi Osman Paşa'nın duvarda asılı resmi gibi mânidârdır. Şehzâde Süleyman, bir hânedan üyesi olmaktan öte başarılı bir komutan ve onurlu bir askerdir. Paşa'nın yeğeni Fâik de kendisine böyle birisini örnek alır.

"Fermân-ı ezelmiş
Rus münhezim oldu,
Kafkas ne güzelmiş,
Gördük bizim oldu."[746]

İkinci perdenin ikinci meclisinde, aralarında Hamdi, Ömer, Osman ve Servet'in de olduğu bir grup asker, bir önceki meclisin sonunda işitilen mısraları terennüm ederken görünürler. Cephede yemek hazırlığı vardır. Karavanalar hazırlanır. Sofrada bir parça mesut görünen askerler, yemeğin lezzetini de beğenirler. Bu sırada devam eden top atışına lânetler yağdırarak yemeklerini yemeye devam ederler. Üçüncü mecliste, askerlerin yanına Bedri gelir. Askerler onu da yemeğe davet ederler. Birlikte yemek devam eder. Bir taraftan da sohbete devam eden askerler, top seslerinin sıklaştığını anlarlar. Aynı anda Arıburnu'nda daha şiddetli bombardımanın devam ettiği de konuşulur. İçlerinden Ömer, cephede yaşadığı dehşet dolu sahneleri anlatmaya başlar. Bir gün, bir binbaşının gözleri önünde uçtuğunu, buna bir top mermisinin neden oluğunu söyler. Sonra cepheyi anlatmaya devam eder:

"Yine bir gün soğuktu, kar kıştı;
Bir taraftan yağar kesilmez kar;
Bir taraftan da bir duman kalkar,
Onu, derken, yarar da mor bir alev:
Sekiz on başlı bir kudurmuş dev,
Kıvranır üstümüzde bir yerde
Sonra birden çöker. Siperlerde
Sekiz on mangalık delikler açar;
El, ayak, kalça, kelle, gövde saçar.
Böyle bir gündü. Bir kıyametti.
'Tepe' al kandı, bir yığın etti.
Kanlı bir kol düşüp ayaklarıma;
Değdi birden soğuk dudaklarıma,
Ansızın sıçrayan sıcak bir şey.

[746] **Yirmisekiz Kânûn-ı Evvel,** s.74.

Yere baktım ki: kol, bacak, bir şey
Kalmamış, zâbitimdi yerde bakan.
'Eliyle dudağını siler gibi yaparak'
Bir de baktım ki dudaklarında kan.
Anlamıştım onun bu kan, bu düğüm.
Onu toprak önce ben öptüm."[747]

Bu sohbet devam ederken top atışları da sıklaşır. Hamdi ise ölümle alay eder gibidir. Böyle korkuyla bin defa ölmektense bir seferde vurulup ölmeyi yeğlediğini söyler. Hamdi askerleri güldürmeye devam eder. Yemekten sonra neferler, yine hep bir ağızdan önce de söyledikleri mısraları terennüm ederler. Bu mısralarda Rusları yendiklerini söyleyen askerler, hayâle kapıldıklarını da bilirler. Çünkü Ruslar da bir taraftan Kafkasya Cephesi'nde ilerlerler ve Ardahan, Batum gibi Türk şehirlerini istilâ ederler. Sonra askerler diğer kaybedilen Türk topraklarını da konuşurlar. Özellikle Tunus üzerinde dururlar. İçlerinden Ömer, göğsünü açıp yarasını gösterir ve vatan aşkını dile getirir. Bedri ise bu sözlere bir anlam veremez. Kars, Ardahan, Tunus gibi uzak vilâyetlerin konuşulmasını yadırgar; çünkü ona göre düşman donanması kapıya gelmiş dayanmıştır; başkent tehdit altındadır. Düşmanın boğaz hattının geçmesi an meselesidir. Bu sırada diğer neferlerin taşıdığı teskerede yatan bir asker üzerindeki örtüyü heyecanla atar. Bunun Âdil olduğu görülür. Ömer'in düşmanın boğazı geçmek üzere olduğu yönündeki sözlerine Âdil, "geçemez" diyerek tepki gösterir. Ona göre vatan uğruna ölenler düşmana aman vermeyecektir. O esnada tepelerinden geçen bir uçak yeni bir bomba bırakır ve Âdil bir kez daha yaralanır. Durumu daha da kötüleşir. Etrafındaki askerler telâşlanırlar. Âdil ise yaralı olduğu hâlde, seslenir ve düşmanın boğazı geçemeyeceğini ifade eder. Sonra da baygın düşerek sedyeye yığılır. Oyunun ikinci perdesi de bu sahneyle kapanır.

*Yirmisekiz Kânûn-ı Evvel'*in üçüncü perdesi "Süheylâ" adını taşır. Bu perdedeki mekân, birinci perdenin aynısıdır; Paşa'nın İstanbul'daki konağının salonu görülür. Birinci perdede cinnet geçiren Âdil eşyaları da parçaladığı için yerlerine yenileri alınmıştır. Duvardaki takvim, 28 Kânûn-ı Evvel'i gösterir. Ayrıca duvarda

[747] **a.g.e.,** s.80-81. Oyunda cepheyi tarif eden bu mısralar, Mehmet Âkif'in meşhur *Çanakkale Şehitlerine* şiirini anımsatır. Bu şiir için bkz. Mehmed Âkif ERSOY, **Safahat,** (Haz.: M. Ertuğrul DÜZDAĞ), Çağrı Yayınları, s.410-413.

daha önce asılı duran ve Âdil tarafından parçalanan Gazi Osman Paşa'nın portresi yerine bu kez da Tiryaki Hasan Paşa'nın büyük bir resmi asılı durmaktadır[748]. Oyunda kullanılan tekniğin gereği, bu perdenin başında da şahısların kıyafetleri tanıtılır. Bu perdede, Paşa, Süheylâ ve Âdil'in yanı sıra Kâmuran ve Zühre de görünürler. Olaylar, Çanakkale'deki düşman askerlerinin büyük bir hezimet sonunda geri çekildiği haberlerinin İstanbul'da duyulmaya başlandığı akşam yaşanır. Bu perdenin birinci meclisinde, *"Paşa ve Süheylâ pencerenin yanında ayakta... Paşa'nın gözünde, kuşakdan asma altın çerçeveli bir gözlük; sağ eliyle bastonuna dayanmış, sokağa bakmakta... Süheylâ, beşûş ve mütebessim, o da sokağa bakmakla meşgûl... Dışarıdan salâ sesleri, sokaklardan izdiham gürültüleri ve şarkılar, gülmeler duyulur... Açılmış olan pencere, gecenin karanlığına bedel haricden taşıp dökülen şehrâyîn ziyâlarını çerçevelemekte..."*[749] Sokakta fener alayı düzenlenmiş, bütün mektepliler de bu alaya katılmışlardır. Süheylâ, bu manzarayı Âdil'in de görmesini temenni eder. Bu arada Paşa, dışarıda devam eden şenliğe konağının da katılmasını ister. Hizmetçilere ışık yakmalarını ve coşkuya katılmalarını emreder. Paşa, kızına, ölmesi durumunda kendisini Çanakkale'ye defnetmelerini vasiyet eder; sonra da ölmek değil, bu mutlu günde yaşamak istediğini söyler. Sokaktaki kalabalığa karışmaya niyetlenir; kıyafetlerini ister. Elindeki bastonu atıp kılıcını kuşanır. Üçüncü perdenin ikinci meclisinde Paşa yalnızdır. Dimdik durur ve:

"Âdalâtım kavî, kolum zinde,
Bedenim rûhumun da fevkında,
Uçacaktır sürükleyip de onu,
Çarparak âsmâna gerdûnu."[750]

şeklinde konuşur. Bu sırada koltuk değnekleriyle Âdil içeri girer.

Üçüncü perdenin üçüncü meclisinde Paşa'nın yanında Âdil vardır. Âdil'in geldiğini gören Paşa, büyük bir sevinç içinde boynuna sarılır, onu kucaklar. İkisi de ağlamaya başlarlar. Onlar bu hâldeyken içeri giren Süheylâ bir anda Âdil'i görür ve onun sakat olduğunu anlar; hemen arkasından da odadan ağlayarak çıkar. Sonra Paşa

[748] Tiryaki Hasan Paşa da bir başka Osmanlı paşasıdır. Komutası altındaki Kanije Müdafaası, askerlik tarihine geçmiştir. Paşa'nın salon duvarında Gazi Osman Paşa'dan sonra bir başka cesâret timsâlinin resminin asılı olması, önemli bir motiftir.
[749] **Yirmisekiz Kânûn-ı Evvel,** s.94.
[750] **a.g.e.,** s.97.

ile Âdil oturup sohbete başlarlar. Paşa, bu zaferi kimin kazandığını öğrenmek ister. Âdil ise bunu iki isimli bir kahramanın kazandığını; bunun ilk isminin zâbit, ikinci isminin ise nefer olduğunu söyler. Paşa, bu sözler üzerine bu kahramanı tanıdığını, bunun şimdilerde altı yüz yaşını doldurmuş olduğunu ifade eder. Âdil'e göre Avrupa, bir zamanlar kavuk giyen bu kahramanı çok iyi tanır; bu akan kanlar, bir zamanlar kavuklu kahramanın akıttığı kanların devamıdır. Paşa, olanlara inanamaz. Çünkü o, daha birkaç yıl evvel düşman önünden kaçan askerin böyle bir zafer kazanmasına hayret eder ve:

"Bu, o asker midir ki, söyle, hani,
Ne mezelletle ric'at ettiğini,
Düşünürdüm bütün gün ağlayarak?
Bu, o asker midir arzı bırak,
Hani ezmişti âsmânı bile.
Kaçıyorken basıp alelacele?
Hani vermişti şanlı râyetini,
Ona sarmış da beş vilâyetini?
Hani ürpermemişti son nazarı
Hani hâkim görüp de ağyârı
Ceddinin mâbedinde mülkünde?
Bu, o asker midir ki bir günde
Hani vermişti hep memâlikimi?
'Lüleburgaz-Pınarhisar'daki mi?
Bu o asker midir?"[751]

diyerek bu hayretini ifade eder. Âdil ise Paşa'ya bu kahramanın tarif ettiği asker olduğu cevabını verir. Paşa, iki cebbâr ve muhteşem devleti yenen bu askerin bir mucizeye imza attığını düşünür. Âdil'den daha ayrıntılı izah ister; kendisine bu mucizeyi açıklamasını bekler. Âdil ise anlatmaya başlar. Bir bezi örnek gösterir; bunun bir paçavra olarak görülebileceğini, ama ona hürmet gösterildiğinde onun bir bayrak olacağını ifade eder. Ona göre başlangıçta toprak da siyah bir varlıktır ve çok önemli değildir. İnsanlar fazla düşünmeden üzerine basıp geçerler. Ama ona özel bir önem atfedildiğinde, insan ona ruhunu ve kalbini verdiğinde, artık o bir siyah varlık

[751] **a.g.e.,** s.100.

olmaktan çıkar. Artık bir vatan kutsiyeti kazanır. Onun uğrunda ölmek bundan sonra kutsal bir iştir. Âdil'in düşüncesine göre asker de ilk başta basit bir insandır. O da etten ve kemikten yapılmıştır. O da zorluklar karşısında yılabilir ve korkudan kaçabilir. Ama ufukta bir ses duyar ve kaçtığında geride kalanın annesi, kızı, kardeşi olduğunu haykırır. Artık o Allah'ın ve peygamberin sesini duyar. Onun için geri dönmek diye bir seçenek kalmaz. Âdil'in bu sözleri Paşa'yı bir kez daha ağlatır. Bu esnada Âdil'in kolunun altındaki değnekleri fark eden Paşa, başına gelenleri öğrenmek ister. Onun sakat kaldığını öğrenir. Âdil, bir bacağını cephede bırakmış, eve öylece dönmüştür. Salonun bir köşesinde gizlice oturan Süheylâ da Âdil için üzülür, onun nasıl olup da bu hâle geldiğine hayret eder. Âdil ise bir bacak kaybettiğine üzülmez. Bunun İstanbul için fedâ olduğunu söyler. Öyle anne ve babalar olduğunu, bunların beş evlâdının birden vatan için şehit olduğunu, kendisinin ise sadece bacağını fedâ ettiğini, bunun çok önemli olmadığını belirtir. Paşa ise bu konuda heyecanlıdır ve Âdil'in önemsemediği bacağı fazlasıyla önemser. Bunun Fatih'in yaptığı iş kadar büyük olduğunu, çünkü başkenti bu bacağın kurtardığını söyler. Dördüncü mecliste konuşmalara Süheylâ da katılır. Koşarak nişanlısının yanına gelir. Ancak Âdil, son derece resmî bir tavır takınır ve Süheylâ'ya da bu şekilde hitap eder. Bu hitap geç kızı şaşkına çevirir. Âdil ise tavrını değiştirmez ve Paşa ile yalnız kalmak istediğini ifade eder. Süheylâ çıkarsa da içeride konuşulanları dinlemek üzere kapıyı aralık bırakır. Genç kızın ardından Paşa ile yalnız kalan Âdil, onun ellerine sarılır ve af diler. Paşa ise şaşkınlık içindedir; ne olduğunu anlayamaz. Genç adam, bundan böyle Süheylâ ile birlikte olamayacağını söyleyince Paşa sinirlenir, ilk anda kızının namusuna bir leke geldiğini düşünerek dehşete kapılır. Âdil ise Paşa'nın sözünü keser ve bu birlikteliğe engel olan şeyin sakatlığı olduğunu belirtir. Paşa ise genç adamın bu endişesini anlamsız ve yersiz bulur ve onun bir kahraman olduğunu söyleyerek herkesin böyle bir kahramanı seveceğini ifade eder. Beşinci mecliste Süheylâ da bulunur. Bu konuşmaları kapı aralığından işiten Süheylâ, dâvet edilmeyi beklemeyerek içeri girer ve Âdil'e olan aşkını bir kez daha tekrar eder ve:

"İki değnekle gezdiğin toprak,
Yad ayaklarla çiğnenip durarak,
Sana yer kalmasaydı üstünde,

Farzet olmuş bacakların zinde,
'Senin artık değil' denen o yerin,
Kanayan toprağında hatvelerin,
Acâba, fazla titremez miydi?"[752]

diyerek de onun bacağını kutsal bir değer için fedâ ettiğinin bilincinde olduğunu gösterir. Son perdenin altıncı meclisinde salondakilerin yanına Zühre de katılır. Hizmetçi kız, bir misafirin geldiğini haber verir. Salondakiler kimin geldiğini merak etmeye başlarlar. Paşa camdan bakar ve gelen arabanın, sattığı eski arabası olduğunu görür. Bunun üzerine savaş ve fakirlik yüzünden emekli devlet erkânının çektiği sıkıntılar söz konusu olur. Paşa da eski bir müşir olduğu hâlde her şeyini satmaya mecbur olacak kadar fakirleştiğini ifade eder.

Üçüncü perdenin yedinci meclisinde Âdil ve Süheylâ, birlikte konuşurlar. Genç kız, nişanlısının artık kendisini sevmediğine hükmetmiştir. Kendisi on ay boyunca nişanlısı beklediği hâlde, kavuştukları gün ayrılmak istemesinin ona göre başka bir anlamı olamaz. Âdil ise bu düşünceye itiraz eder. Ayrılmak istemesinin tek nedeni sakat olmasıdır. Evlenirlerse eşine uyum sağlayamamaktan, yanında mahcup olmaktan endişelidir. Âdil'in bu sözlerini gözyaşları içinde dinleyen Süheylâ ise şimdi karşısında duran "eksik" adamın daha makbul olduğunu söyler. Çünkü ona göre on ay önceki Âdil, vazifeden kaçmış bir adamdı; halbuki şimdi karşısında duran adam vazifesini tam yapmış, dahası ülkesini işgâlden kurtarmış bir kahramandır. Geçmişindeki utanç dolu günleri hatırlattığı için Süheylâ'dan susmasını rica eden genç adam, o günleri zihninden tamamen çıkarmak ister. Genç kız ise karşısında duran yeni Âdil'i sevdiğini söylemekte ısrar eder; sonunda iki nişanlı hasretle kucaklaşırlar. Son perdenin sekizinci meclisinde, nişanlıların yanına Paşa gelir. Biraz önce gelenin, veremden ölen Gülsüm'ün eski kocası Bedri olduğunu haber verir. Paşa, maddî sıkıntı içinde olduğundan evini satılığa çıkarmıştır. Bedri de bunun için gelmiş ve evi görmek istemiştir. Ancak bu sırada etrafı göremeyecek derecede sarhoştur. Paşa, Bedri'ye bu evde eski karısının öldüğünü, dolayısıyla bu evi satın almasının çok doğru olmayabileceğini söyler. Eski karısının bahsi açılınca yenisinden de memnun olmadığını söyleyen Bedri sarhoşluktan bir kenara yıkılır. Bu arada Paşa da kızı ve damadına içinde düştüğü para sıkıntısından bahsetmeye başlar.

[752] **a.g.e.,** s.110-111.

Elinde ne varsa sattığını, hattâ eşinden kalan ve hâtırası olan eşyaları dahî elden çıkarmak zorunda kaldığını ifade eder. Bu konuşma herkesin canını sıkar. O sırada üstü örtülü bir levha fark eden Süheylâ, bunun Âdil tarafından cepheden getirilen bir fotoğraf olduğunu anlar. Paşa da bu fotoğrafa saygıyla bakar. Burada bir neferin resmi olduğu anlaşılır. Bunun Tiryaki Hasan Paşa'nın resminin yanına asılmasını isteyen Paşa, hizmetçinin boyu yetişmeyince omzuna basılarak asılmasını ister. Oyun, Paşa'nın bu sözüyle sona erer.

6.14.2. Şahıslar Kadrosu

Midhat Cemâl'in *Yirmisekiz Kânûn-ı Evvel,* isimli manzûm oyunundaki şahıslar kadrosu, Paşa, Süheylâ, Âdil, Fâik, Gülsüm, Kâmuran, Zühre, Safvet, Bedri, Ömer ve Hamdi ile cephede bulunan neferlerle sağlıkçılardan oluşur. Bu kalabalık denebilecek şahıslar kadrosunun içinde Paşa, Âdil ve Süheylâ, birinci derecede önem taşıyan şahıslardır. Fâik ve Gülsüm ikinci derece şahıslar, diğerleri ise üçüncü derecede önem taşıyan şahıslardır.

Paşa, oyunda gerçek ismi hiç geçmeyen, *"Müşir mütekaidi, yetmiş beş yaşında"*[753] bir ihtiyardır. Müşirlik, Osmanlı ordusunda en üst derecedeki rütbelerden biridir. Paşa, savaşlar görmüş ve buralarda büyük kahramanlıklar göstermiş bir eski askerdir. Oyunda Süheylâ'nın babası olan Paşa, eşini yitirmiş ve emeklilik hayatını kızıyla birlikte Gedikpaşa Mahallesi'nde bulunan konağında geçiren bir adamdır. Zamanında debdebeli bir hayatı olduğu bellidir. Katıldığı savaşlarda gösterdiği kahramanlıklar, onun devlet tarafından ödüllendirilmesini sağlamış, kendisine birçok nişanlar hediye edilmiştir. Paşa için bunlar birer övünç kaynağıdır. Ancak hayatının son yıllarında debdebeden çok uzak bir yaşamı benimsemek zorunda kalır. Çünkü üst üste savaşlar kaybeden ve iktisadî durumu sürekli kötüye giden devlet, Paşa gibi, emekli devlet erkânına hak ettiği ölçüde iyi bir emekli maaşı veremez. Bu da Paşa'yı çok güç bir duruma sokar. Elindeki tüm malları satmak zorunda kalan Paşa, atlı arabasını, eşinde kalan birçok gümüşlüğü ve hattâ yüzüğünü dahî satar. Oyunun sonunda ise elinde konağından başka bir şey kalmamış olduğu hâlde onu da satmaya mecbur olduğunu görür. Paşa, bu anlamda tipik bir

[753] **a.g.e.,** s.33.

özellik gösterir. Onun şahsında tüm eski askerî ve mülkî erkânın durumu ortaya konur. Yaşını başını almış ve köşesine çekilmiş olan bu adamlar, aldıkları emekli maaşıyla geçinemezler. Diğer taraftan debdebeli ve hareketli bir hayata alışmış olan bu eski askerlerin günün şartlarına ayak uydurmaları da son derece güçtür. Elinde avucunda ne varsa satmak zorunda kalan ve memleketin gidişâtına da samîmî bir biçimde çok üzülen Paşa, bu dönem Osmanlı'sındaki emekli generallere iyi bir örnektir.

Oyunun birinci derecede önem taşıyan şahıslarının başında gelen Paşa'nın bir diğer önemli özelliği de vatanperver oluşudur. Konağının büyük salonuna Gazi Osman Paşa'nın resmini asan ve askerlik kariyerinde onu örnek aldığı açıkça belli olan Paşa'nın en belirgin özelliği, vatanına olan koşulsuz sadâkatidir. Kendisine örnek aldığı ve resmini duvarına asarak saygısını ifade ettiği Gazi Osman Paşa, Türk askerlik tarihinin önde gelen kumandanlarından biridir[754]. O, her şeye rağmen düşman askerine teslim olmamış, üzerine düşen sorumluluğu her türlü olumsuzluğa rağmen eksiksiz olarak yerine getirmiştir. Bu anlamda Paşa'nın örnek aldığı diğer bir komutan da Tiryaki Hasan Paşa'dır. Tiryaki Hasan Paşa da Kanije Savunması ile tarihe geçmiş bir Türk askeridir[755]. Oyunda ifade edilen Paşa'nın bu iki askerin hâtırasına duyduğu saygı, son derece önemli bir motiftir. Bu motif, Paşa'nın kimliğini izah etmede yardımcıdır. Paşa, geçmişi özleyen, o dönemde ortaya konan vazife bilincinin gerçek kahramanlık olduğunu düşünen ve içinde bulunduğu devrin askerlerini de bu anlayışla yargılayan bir adamdır. Yeni nesli beğenmez. Onları muhteris bulur. Hiçbirisinin yeteri kadar vatanperver olduğunu düşünmez. Onun bilhassa tekrar ettiği, Balkan Savaşları'nda yaşanan yüz kızartıcı bozgundur. Buna, askerim disiplinsizliğinin ve korkaklığının neden olduğunu düşünür. Bu anlamda sorumlu gördüğü Âdil'i ve onun şahsında temsil edildiği belli olan İttihatçıları eleştirmekten geri durmaz. Balkan bozgunu gibi yüz kızartıcı bir hâdisenin üzüntüsü tâze iken yeni bir savaşa katılmanın delilikten başka bir şey olmadığını düşünen Paşa, Çanakkale'de cephe açılmasını üzüntüyle karşılar. Askerin yine aynı disiplinsizliği göstereceğini zanneder ve başkentin de kaybedileceği korkusunu yaşar.

[754] Gazi Osman Paşa'yı bu kadar önemli kılan savunma savaşı için bkz. Hamdi ERTUNA, **Gazi Osman Paşa ve Plevne Savunması,** Kültür ve Turizm Bakanlığı Yayınları, Ankara 1982.
[755] Bu konuda bkz. Veli ÇABUK, **Tiryaki Hasan Paşa'nın Gazaları ve Kanije Savunması,** Tercüman Gazetesi Yayınları, İstanbul 1978.

Sonunda korktuğu başına gelmez. Âdil ve beğenmediği diğer askerler onu mahcup ederler. Ancak onun için mühim olan vatandır. O, mahcup olmaktan rahatsız değildir. Kendisini mahcup eden Türk askerini ve onları temsil eden Âdil'i kucaklar, onun cepheden getirdiği nefer resmini, Tiryaki Hasan Paşa'nın resminin hemen yanına asmak ister. Asmak için kimsenin boyu yetişmeyince de sırtına basılmasını ve resmin öylece asılmasını salık verir. Bu, onun vatan aşkının boyutlarını gösteren ve aynı zamanda oyunun da bitişi olan motiftir.

*Yirmisekiz Kânûn-ı Evvel'*in birinci derecede önem taşıyan bir diğer şahsı da Âdil'dir. Paşa'nın kızı Süheylâ'nın da nişanlısı olan bu adam, *"binbaşı rütbesinde bir zâbit"*tir[756]. Birinci perdenin hemen başında, *"endâmı mevzûn ve zarif.. Yakışıklı kumral bir genç"*[757] olarak tanıtılır. Âdil, Paşa'nın damat adayıdır, ancak aralarında sürüp giden bir tartışma olduğu, oyunun başından itibaren anlaşılır. Paşa'nın eski günleri özlemle yâd eden ve sürekli eski komutanların kahramanlıklarını anlatan bir emekli asker olduğunu yukarıda ifade etmiştik. Paşa, yeni nesli ise Âdil'in şahsında eleştirir. Çünkü Âdil, genç bir askerdir ve ordu onun gibi askerlerce ayakta durmaktadır. Paşa da ordu ile ilgili her türlü olumsuzluğu, bu genç askerin şahsında somutlaştırma yolunu tercih eder. Diğer taraftan Balkanlar'da yaşanan utanç verici bozgun da ikisi arasındaki önemli bir münakaşa konusudur. Çünkü Âdil, görevi bırakıp can korkusuyla kaçan asker grubunun içindedir. Bu utanç verici geçmiş yakasını hiç bırakmadığı gibi, kendisi unutmak dahî istese Paşa arada imâ yollu da olsa bunu yüzüne vurur ve onu utandırır. Aslında içindeki ses de Âdil'i bir türlü rahata bırakmaz. Bir vicdân azâbı gibi tecellî eden bu ses, bir müddet sonra eşyalardan gelen bir sese dönüşür ve genç askeri delirmenin eşiğine getirir. Bir gün Paşa'nın konağının büyük salonunda yalnız başına bulurken, eşyalardan gelen seslerle irkilen Âdil, şaşkına döner. Salondaki eşyalar ona geçmişini hatırlatırlar; duymak istemediği şeyleri tekrar ederler. Özellikle Gazi Osman Paşa'nın duvarda asılı olan resmi, onun savaştan kaçışını yüzüne vurur. Buna daha fazla tahammül edemeyen Âdil, bütün eşyalarla birlikte Gazi Osman Paşa'nın resmini de paramparça eder. Sonra da hem sorumluluk hissiyle hem de vicdân azâbını biraz olsun dindirmek için Çanakkale Cephesi'ne gider. Burada yaralanarak İstanbul'a döndüğünde bir

[756] **Yirmisekiz Kânûn-ı Evvel,** s.33.
[757] **a.g.e.,** s.37.

bacağı yoktur. Bu hâlde Süheylâ ile evlenmek istemese de genç kız kendisine eskisinden daha çok âşıktır. Âdil'in genç kızla evlenmek istemeyip gururlu davranışı, onun romantik edebiyata da yakın bir tip olduğunu gösterir. Âdil, cepheden dönüşte artık yeni bir insandır. Dış görünüşü "eksik" olan bu adam, aslında artık "tam" olmuştur. Çünkü kendisini kahreden utançtan kurtulmuş, hiç şans verilmeyen bir cephede destan yazan bir orduda görev almış, ülkesini korumak için kendisini fedâ etmekten çekinmemiştir. Cepheden getirdiği nefer resmi ise daha önce kendisini parçaladığı Gazi Osman Paşa'nın resminin yerine, Tiryaki Hasan Paşa'nın resminin de hemen yanına asılır. Bu resim motifi, Âdil'deki değişimin de simgesi niteliğindedir.

Oyundaki birinci derecede önem taşıyan şahıslardan sonuncusu Paşa'nın Süheylâ'dır. Yirmi iki yaşında genç bir kız olan Süheylâ, *"siyah saçlı, beyaz tenli"*dir; *"etiyle kemiğinin imtizâc-ı mütenâsibi, vücûtlu olmasına rağmen, kendisini iri ve şişman göstermez."*[758] Annesini genç yaşta kaybetmiş olan bu kız, babasıyla yaşar. Nişanlısı Âdil'e de samîmî bir sevgi besler. Ancak diğer taraftan babası gibi ciddî bir vatanperver olan Süheylâ, zaman zaman babasının söz konusu ettiği Âdil'in kaçış hikâyesinden de içten içe rahatsızlık duyar. Nişanlısının böyle bir sorumsuzluk yapmasını içine sindiremez. Ancak yine de ona olan sevgisinde bir eksiklik duymaz. Süheylâ, sadâkat hissi gelişmiş bir kızdır. Âdil'in Çanakkale Cephesi'ne gidip askerlik vazifesini yapması ise en çok onu sevindirir. Artık içindeki ekşilik de yok olmuş, nişanlısı tam bir vatanperver olarak memlekete olan borcunu ödemiştir. Kendisini "eksik" hisseden Âdil'e artık "tam" olduğunu söyleyen Süheylâ olur. Süheylâ'nın gözünde Âdil, artık önceki hâlinden de makbuldür. Bunu da açıkça nişanlısına söyleyen Süheylâ, onun topal bir adam oluşuna kesinlikle aldırmadığı gibi bununla ayrıca iftihar eder. Nişanlısının bu fedakârlığı karşısında rahatça yaşayabildiklerini düşünür. Oyunda, Süheylâ, sosyal yönü kuvvetli, sorumlu ve sâdık bir genç kız olarak ortaya konur.

Oyunun ikinci derecede önem taşıyan şahıslarının başında Fâik gelir. Fâik, *"mülâzım ve Paşa'nın yeğeni"*dir[759]. Yirmi sekiz yaşındaki bu genç adam, aynı

[758] **a.g.e.,** s.37.
[759] **a.g.e.,** s.33.

zamanda Gülsüm'ün de abisidir. O, oyunun birinci perdesinde görülmez. Çünkü Çanakkale Cephesi'ndedir. İkinci perdenin hemen başında ise Şehzâde Süleyman'ın Bolayır'daki kabri başında görülür. Burada bir monolog söyleyen Fâik, Şehzâde Süleyman'a olan hayranlığını dile getirir. Paşa'nın yeğeni olan Fâik, onun düşüncelerinin de bir temsilcisi gibidir. O da eski kahramanlıkları, eski günleri hasretle yâd eder. Süleyman'ın kabri başında bu eski kahramanlıklardan bahseden Fâik, kendi devrinde yaşananlardan ve kendi neslinin sebep olduğu felâketlerden dolayı da utanç içerisindedir. Kabir başında Fatih (Fatih Sultan Mehmet) ve Selim (Yavuz Sultan Selim) gibi büyük Türk askerlerinin isimlerini zikreden Fâik, Şehzâde Süleyman'ın da ne kadar tahta geçmemiş olsa da onlar kadar büyük bir asker olduğunu vurgular. Daha önce de söz konusu ettiğimiz Şehzâde Süleyman'ın fütühatçılığı, Fâik'in gıpta ile baktığı bir özelliktir. Aynı zamanda o, mezar başında konuşan ve burada kendisi ile hesaplaşan bir oyun şahsı olarak da trajedilerdeki bir özelliği şahsında göstermiş olur. Ahmed Fahri'nin *Solgun,* Abdülhak Hâmid'in *Târık* ve *İlhan* piyeslerindeki şahıslara benzer olarak kabir başına gelen ve burada kendi kendisine konuşan Fâik, bu anlamda klâsik trajedilerde var olan derin keder duygusunu şahsında ifade etmiş olur. Fâik, diğer iki erkek kardeşiyle birlikte cephededir. Oyunun ikinci perdesinde arkadaşları ile konuşurken iki kardeşinin de şehit olduğu haberini alır ve kendisinden çok İstanbul'da bekleyen ve hasta olan kız kardeşi için üzülür. Bu konuşmanın yapıldığı esnada bir uçak bombası askerlerin üzerine düşer. Göğsünden vurulan Fâik, oracıkta şehit düşer. Yanlarından geçen sağlıkçılar teskere üzerinde taşıdıkları cesedin üzerine Fâik'in cansız bedenini de yerleştirir ve yollarına öylece devam ederler. Bu ölümle birlikte, oyun içerisinde Fâik'in klâsik trajedilerdeki şahıslara benzerlik gösterdiği söylenebilir.

*Yirmisekiz Kânûn-ı Evvel'*de ikinci derecede önem taşıyan son şahıs ise Gülsüm'dür. Fâik'in kız kardeşi, Bedri'nin de eski eşi olan bu genç kız, Paşa'nın yanında kalır. Oyunda ciddî bir varlık gösterdiği söylenemez. Üç erkek kardeşini de cepheye gönderen Gülsüm, aynı zamanda kendisine annesinden miras verem hastalığı ile de boğuşur. Kocası Bedri'nin kendisini terk etmiş olması da onun kederini artırır. Abisi Fâik de dâhil olarak bütün kardeşleri cephede şehit düşen Gülsüm, hastalığa yenik düşer. Bu ölüm, üçüncü perdede ortaya çıkar. Eski eşinin kaldığı evi başka birisi adına satın almaya gelen Bedri'ye bu durum hatırlatılınca,

onun da bu genç kıza özlem duyduğu anlaşılır. Çünkü Gülsüm gerçekten iyi ve içli bir kızdır. Bu hassasiyet onun ölümüne de neden olur. Hayattaki her şeyini kaybeden ve sonunda sağlığından da olan Gülsüm, şahsî trajedisi kuvvetli bir oyun şahsıdır; ancak oyunda ciddî bir varlık gösterdiği söylenemez. Midhat Cemâl tarafından zayıf özelliklerle çizilen bu şahısta, romantik edebiyata âit özelliklerin de var olduğu gözlemlenebilir.

Yukarıda sözü edilen ve birinci-ikinci derecede önem taşıdığı belirtilen şahıslar dışında, oyunda üçüncü derecede önem taşıyan şahıslar da bulunur. Bunlar da Kâmuran, Zühre, Bedri, Safvet, Ömer ve Hamdi ile birlikte cephedeki diğer nefer ve sağlıkçılardır. Kâmuran, elli yaşlarında Paşa'nın halayıklarından biridir. Zühre de on üç yaşlarında, çocuk denebilecek bir besleme olarak Paşa'nın hizmetinde bulunur. Bu ikisi de Paşa'nın emeklilik yıllarında yanında bulunan insanlardır. Evin hizmetini görürler. Ancak diğer taraftan da konağın aranan isimleridir. Süheylâ da onlardan sıklıkla yardım görür.

Bedri, oyunun başında *"evvela ketebeden, sonra gazete muhabiri, sonra tüccardan"*[760] birisi olarak tanıtılır. Bu dejenere tip, savaş ve yokluk zamanlarında vatan ve millet gibi duygulara yabancı, sadece kendi çıkarlarını düşünen ve bu çıkarlar için her şeyi yapabilen insanlara örnektir. Birçok işe girip çıkan, hiçbirisinde dikiş tutturamadığı için sonunda başka bir Paşa'nın iş takipçiliğini yapan Bedri, karısı Gülsüm'ü de terk etmiştir. Ancak ondan sonra evlendiği kadınla da mutlu olamadığını kendisi ifade eder. Bu arada oyunun ikinci perdesindeki savaş sahnesinde Bedri de görülür. Üçüncü perdede tekrar İstanbul'da olduğuna göre savaştan kurtulmuş ve evine dönmüştür.

Safvet, Ömer ve Bedri ise Çanakkale Cephesi'nde çarpışan askerlerdir. Cephede savaş devam ederken yemek yiyip dinlenen ve kendi aralarında sohbet edip gidişâtı yorumlayan bu askerler, kendi düşüncelerine göre olup biteni tarif etmeye çalışırlar. İçlerinden kimi savaşın kazanılacağını, kimi de bu kadar güçlü bir ordu karşısında tutunmanın çok zor olduğunu düşünür. Cephede bulunan diğer neferler de

[760] **a.g.e.,** s.33.

savaşa katılırken sağlıkçılar da yaralı ve ölüleri sedyeler üzerinde ve süratlice taşırlar.

6.14.3. Zaman ve Mekân

Yirmisekiz Kânûn-ı Evvel, isminden başlayarak zaman kavramının önem taşıdığı bir manzûm oyundur. Eserin ismi de bir tarih olduğu için oyunda zamanın ayrı bir yeri ve önemi olduğunu söylemek mümkündür. Yirmisekiz Kânûn-ı Evvel, milâdî olarak 10 Ocak tarihine tekâbül eder. Burada kastedilen, 10 Ocak 1916 tarihidir. Bu tarihte düşman devletler, Çanakkale Cephesi'ndeki son askerlerini de çekmişler ve bu çekilişin yankısı İstanbul'da da görülmeye başlanmıştır. Oyun, ismini doğrudan doğruya bu çekiliş haberinin geldiği tarihten alır. Birinci perdenin hemen başında olayların soğuk bir Teşrîn-i Sânî sabahında geçtiği bildirilir. Teşrîn-i Sânî, kasım ayına karşılık gelir. O hâlde oyun, kasım ayında başlar. Birinci perdeye geçilmeden önce tarihe ilişkin bir başka not daha vardır. Burada da birinci perdedeki olayların *"Çanakkale bombardımanının ikinci ayında"*[761] geçtiği ifade edilir. Birinci perdede konağın içinde sohbet eden Paşa, Âdil ve Süheylâ'nın bu sohbeti aynı gün içerisinde yapıp bitirdiği bellidir. Hattâ bu konuşma, açıkça belirtilmese de en fazla birkaç saat sürmüş olmalıdır. İkinci perdenin başında da olayların *"331 Kânûn-ı Evveli'nin güneşli küşâyişli bir gününde"*[762] cereyan ettiği bilgisi vardır. Bizim esas aldığımız metinde, bu tarihin 1915 yılının Aralık ayına karşılık geldiği bilgisi vardır. Bu perdenin hemen başında, Şehzâde Süleyman'ın kabri başında görülen Fâik'in buraya ne zaman gittiği ve döndüğü ise belli değildir. Ancak bunun dışında cephede geçen konuşmaların da aynı gün içerisinde yaşandığı görülür. Son perdede ise zamanla ilgili daha açık bir ifadeye rastlanır. Bu ifade, oyuna da adını verin tarihin açıklanmasından ibârettir. Üçüncü perdedeki olayların *Çanakkale tahliyesinin İstanbul'a aksi tarihi olan 28 Kânûn-ı Evvel 1331 gününün akşamı saat 9'da"*[763] geçtiği bilgisi vardır. Metinde bu tarihin de 10 Ocak 1916 tarihine karşılık geldiği belirtilir. Son perdedeki olaylar bu akşam gerçekleşir ve sona erer.

[761] **a.g.e.,** s.37.
[762] **a.g.e.,** s.69.
[763] **a.g.e.,** s.93.

*Yirmisekiz Kânûn- Evvel'*de iki farklı mekân görülür. Oyunun birinci ve üçüncü perdedeki mekânları aynı iken ikinci perdede mekân tamamen değişir. Eserin dış mekânını İstanbul ve Çanakkale şehirleri oluşturur. İlk ve son perdeler İstanbul'da, ikinci perde ise Çanakkale'de geçer. Oyunun birinci perdesinin hemen başında, mekân ayrıntılı bir biçimde tanıtılır: *"Büyük bir salon...Yerde kalın bir İran halısı... Pencereler, murassa kornişlerden sarkan kalın ipek perdelerin gölgelerine gömülü... Ortada tûlânî şekilde yaldızlı bir masa... Duvarlarda câ-be-câ ta'lik ve celî hatlarla meşhûr hattatların yazıları... Duvarın yüksek ve mutenâ noktasından Gazi Osman Paşa'nın büyük bir resmi... Duvarın bir tarafında bir takvim... Büyük bir koltuğun kenarındaki küçük bir kahvaltı tepsisi... Tavandan sarkan avize ve köşedeki soba yanıyor..."*[764] Burası, Paşa'nın İstanbul'un Gedikpaşa semtinde yer alan konağındaki salondur. Paşa, bir müşir emeklisidir. Dolayısıyla bir konakta yaşaması doğaldır. Ancak Paşa'nın git gide bozulan iktisadî durumuyla salonun dekoru arasında bir tezat var gibi görünse de bu konağın ahşap ve nispeten orta hâlli bir İstanbul semti olan Gedikpaşa'da bulunması, vaziyetinin çok da iyi olmadığının göstergesidir. Oyunun birinci perdesi, tamamen bu konakta ve tasviri yapılan bu salonda geçer. İkinci perdede ise mekân değişir. İlk önce Fâik görünür; bu genç adam, Bolayır'da, Şehzâde Süleyman'ın türbesindedir. Daha sonra ise ikinci perdenin şahısları Çanakkale Cephesi'nde görünürler. Burası yoğun çarpışmaların yaşandığı Seddülbahir'in Soğanlıdere mevkiidir. Buradaki neferler, yoğun bombardıman altında yemek yiyip sohbet etmeye çalışırlar. Üçüncü perdede yeniden İstanbul'a dönülür. Mekân, yine Paşa'nın konağıdır. Birinci perdedeki salon hemen hemen aynı şekilde tekrar görünür. Ancak daha önce Âdil tarafından parçalanan bazı eşyaların yerine yenileri getirilmiştir. Bu arada Âdil'in kırdığı Gazi Osman Paşa resminin yerine de Tiryaki Hasan Paşa'nın bir resmi asılmıştır. Paşa'nın Gedikpaşa'daki ahşap konağından başlayan oyun, Çanakkale'de zafer kazanıldığı haberlerinin yankı bulduğu ve sevinçle karşılandığı bu konakta sona erer.

[764] **a.g.e.,** s.37.

6.14.4. Dil ve Üslûp

Midhat Cemâl, *Yirmisekiz Kânûn-ı Evvel'*de aruz ölçüsünü kullanmakla birlikte, genel olarak sâde, anlaşılır bir Türkçe kullanmayı başarmıştır[765]. Bunun nedenlerinin başında, şâirin Türkçü edebiyatında yoğun etkisi altında olmasıdır. Bu etki, eserin konusunda olduğu kadar kullanılan dilde kendisini açıkça gösterir. Diğer taraftan oyunda karşılıklı diyalogların yoğun bir biçimde kullanılması da daha akıcı ve anlaşılır bir Türkçeyi zorunlu kılmaktadır. Karşılıklı konuşmaya dayanmayan ya da uzun monologlar hâlinde düzenlenen manzûmelerdeki dilin diğerlerin göre daha ağır bir Osmanlıcayla örülü olduğu görülür. Bu düşünceye örnek olması bakımından, Paşa ile Âdil arasında yaşanan ve nispeten sâde bir Türkçeyle kaleme alınan şu diyaloga dikkat edilebilir:

*"**Paşa***
Önce çıkmıştı, istemişti biri.
Âdil
Neydi?
Paşa
Kâtipti.
Âdil
İsmi?
Paşa
'düşünerek'
Dur... Bedri
Kızı sevmişti önceden güya.
Sonra bir başka kız girip araya,
Başka bir kız ki gâlibâ zengin,
Onu almaz mı Bedri Bey dediğin
Unu tatlîk edip de...

[765] Hasan KOLCU, **a.g.e.,** s.28.

Âdil

Hay alçak.

Paşa

Yatıyor kız o gün bu gün."[766]

Yukarıdaki mısralarda görülen dil sâdeliği, meselâ Fâik'in Şehzâde Süleyman'ın kabri başında söylediği uzun monologda görülmez. Bu manzûmenin anlaşılmaz bir Osmanlıcayla yazıldığı söylenemese de bir önceki paçaya göre daha ağır bir dille yazıldığı da açıktır:

"Lekelenmiş yüzümle, Şehzâdem,
Seni rencîde etmesin secdem,
Alçalan cebhe-i felekzedemin,
İçi yüksektir aynıdır dedemin.
Düşüp ölmektir en büyük emelim;
Gitmeden gel de hasbihal edelim:
Nerde sallarla geçtiğin Rumeli?
Unutulmuş ufûl edip gideli,
Altı asrın güneşli târihi,
Kapanıp son sâhife-i siyehi.
Üç buçuk yılda oldu gitti masal;
Öpeyim söyle; nerde nerde o sal?
Ne saadet, ne mazhariyetmiş:
Garbı tutmuş da şarka bendetmiş,
Üç beş arşın boyunda bir tahta;
Çok mu fâikse taht-ı saltanata?
Ne büyüktür mezârının altı;
Ne Selim'in ne Fâtih'in tahtı.
Daha yüksek değil o makberden
Sen büyüksün cülûs edenlerden:
Efserin yoktu, sâde vardı başın.
Koca târihe sığmayan nâ'şın,

[766] **Yirmizekiz Kânûn-ı Evvel,** s.51.

Nasıl olmuş o kabre sığmakta?
Başka âlem mi var o toprakta?
Arzı râşenle yık, o kubbeyi kır;
Bir alevden sütun olup fışkır;
Ne bulursan önünde ez, yak, yık;
Bize birkân-ı lânetin lâyık."[767]

Midhat Cemâl, oyunda kullanma başarısı gösterdiği sâde Türkçe nedeniyle üslûp konusunda da başarı gösterir. Eserin dili üslûbunu da olumlu yönde etkiler. Özellikle karşılıklı diyalogların akıcılığı eseri kolay okunur ve anlaşılır kılar. Tek bir kişini üzerine yığılmış uzun ve sıkıcı monologların oyunda hemen hiç yer almadığı görülür. Bu da oyuna duyulan ilgiyi zinde tutar. Diğer taraftan oyunun asıl metninde sehven yapılan bazı hatalar da göze çarpar. Perde içlerindeki bazı meclislerin numaraları yanlış yazılmıştır; bu da baskı konusunda bazı dikkatsizliklerin olduğunu gösterir[768].

6.14.5. Değerlendirme

Midhat Cemâl'in *Yirmisekiz Kânûn-ı Evvel* isimli manzûm tiyatro oyunu, 1918 yılında ve Türkçü edebiyatın kendisini etkili bir biçimde ortaya koyduğu bir dönemde yayımlanır. Oyun da bu edebiyatın bir ürünüdür. Yukarıda detaylı olarak ifade ettiğimiz oyunun Türkçü edebiyatla olan ilişkisi, özetle kendisini eserin konusunda ve kullanılan ölçü dışındaki şekil özelliklerinde gösterir. Ancak daha ziyâde etkileşim, seçilen konu üzerinde yoğunlaşır. Çanakkale Savaşları, 1916 yılından itibaren Türk Edebiyatının gündemindedir. Midhat Cemâl de bu önemli konuya uzak durmaz ve onu eserinin merkezine oturtur. O, devrin siyâsî ve sosyal olaylarına uzak duramayan, onları muhakkak eserlerine konu edinen bir edebiyatçıdır. Midhat Cemâl:

"Lâkin ne zaman kendimi her yerde bulursam,
Lâkin ne zaman ben de yüz on milyon olursam,

[767] **a.g.e.,** s.70-71.
[768] Eseri yeni harflere aktaran Hasan Kolcu, bu yanlışlıkları belirtmiştir. Bkz., **a.g.e.,** s.60, 62, 75, 77.

Sanat o zaman bir kuş, bir at içindir,

Sanat o zaman sanat içindir.''[769]

dörtlüğüyle de bu konudaki tavrını açıkça ortaya koyar. Eserde, yalnızca Çanakkale Savaşları değil, Balkanlar'da yaşanan bozgun da söz konusu edilir. Midhat Cemâl, Balkan Savaşı'nda yaşanan utanç verici bozgunu ve bu bozgunda payı olan disiplinsiz askerle ilgili görüşlerini Paşa üzerinden nakleder. Diğer taraftan Âdil'in şahsında da yaşanan pişmanlığı ve her şeye rağmen Türk askerinin sonsuz kahramanlığını ifade etmiş olur. Bütün bu unsurlardan da anlaşılacağa üzere şâir, devrin hemen tüm olaylarını kendisine mesele edinir ve bunları çeşitli açılardan tartışarak oyununda ortaya koyar.

Yirmisekiz Kânûn-ı Evvel, Meşrûtiyet Devri Türk Edebiyatında yayımlanan savaş konulu manzûm oyunlardan biri olmakla birlikte, aşk konusunu da ihmâl etmiş değildir. Âdil ile Süheylâ'nın aşkı oyunda önemli bir yer tutar. Ancak muhakkak belirtilmelidir ki bu beşerî aşkın yanında ve çok zaman ondan daha üstün tutulan bir vatan aşkı vardır. Süheylâ, her ne kadar Âdil'e âşık da olsa onun vatana karşı vazifesini yapmış olmasını çok önemser. Oyundaki aşk, mutlu bir sonla bittiği için trajik bir boyut taşımaz.

Oyunda güçlü trajik esintiler olmakla birlikte, bunun tam bir trajedi oluşturmaya yeterli olduğunu söylemek mümkün değildir. Eser, devri itibariyle aktüeldir. Birkaç yıl önce yaşanan bir hâdiseyi kendisine konu edinir. Diğer taraftan muhteris, gözü dönmüş, birbirleriyle derin mücadele hâlindeki insanlara, bunların işlediği amansız cinâyetlere ya da asil intihar vakalarına rastlanmaz. Bununla birlikte ölüm motifi, oyunun içinde çeşitli yerler görülür. Her şeyden evvel yaşanan savaş, ölümün en büyük habercisidir. Oyunun ikinci perdesinde görülen cephede ölenler olur. Düşman topçusunun ya da uçaklarının attığı bombalar bazı neferleri öldürür. Ölenlerden üçü de Paşa'nın yeğenleridir. Fâik ve iki kardeşi Çanakkale Cephesi'nde şehit düşerler. Üç erkek kardeşini de cephede şehit veren ve kocası tarafından da terk edilen Gülsüm de veremden ölür. Bu ölüm trajik bir esinti yaratmakla birlikte romantik özellikler de gösterir. Eserin bitişinde ise mutlu bir son vardır. Geçmişteki

[769] Midhat Cemal KUNTAY, **Türk'ün Şehnâmesi'nden Seçmeler,** s.XI.

utancını unutturacak kadar büyük bir kahramanlık örneği gösteren Âdil, hem Paşa'ya kendisini affettirmiş hem de nişanlısının kalbini bir kez daha kazanmıştır.

Yirmisekiz Kânûn- Evvel, üç perdelik bir oyun olarak ideal bir uzunluğa sahiptir ve bu açıdan sahnelenmeye elverişli olduğu düşünülebilir. Ancak diğer taraftan eserin ikinci perdesinde görülen cephe manzarasının sahnede ortaya konması hayli güçtür. Düşman topçu ve uçaklarının yoğun bombardımanı altında şehit düşen neferlerin bu durumu, sahne tekniği açısından güçlük yaratacak cinstendir. Diğer taraftan oyunun ikinci perdesindeki bu manzara, olay örgüsü ile de doğrudan bir bağlantıya sahip değildir. Çanakkale Savaşları'nı konu alan bu eserde cephenin de olması gerektiği görüşü, oyuna bu perdeyi ekletmiş gibidir. Çünkü cephede görülen Âdil dışındaki şahısların diğer perdelerdeki olay örgüsüne herhangi bir katkıları olmaz. Ayrıca Fâik'in Şehzâde Süleyman'ın kabri başında yaptığı konuşma da yersiz gibi görünebilir; ancak bu dönemde yayımlanan Türk trajedilerinde mezarlık sahnesi sıklıkla karşılaşılan bir motiftir. Bu oyunda da aynı maksatla kullanıldığı düşünülebilir.

Yirmisekiz Kânûn-ı Evvel, sadece Meşrûtiyet devrinde değil, son dönem Türk Edebiyatında Çanakkale Savaşları'nı konu edinen önemli tiyatro eserlerinin başında gelir. Hattâ Midhat Cemâl'in bu konuda öncülük yaptığını söylemek de mümkündür. Aynı yıl içerisinde kendisini takip eden Fâik Âlî'den başka, Cumhuriyet yıllarında da Çanakkale Savaşları'nı konu edinen tiyatro yazarları çıkmıştır. Bu anlamda *Yirmisekiz Kânûn-ı Evvel,* sadece manzûm tiyatro bağlamında değil, tarihî değeri çok yüksek bir olayın tiyatro eserine konu edilmesi gibi bir konuda da önemi olan bir eserdir.

6.15. *Abdullahü's-Sagîr*

Abdullahü's-Sagîr, Abdülhak Hâmid'in 1919 yılında yayımladığı, bu devirde yayımlanan diğer manzûm oyunlarına nispeten hacimce daha küçük bir manzûm tiyatro oyunudur[1]. Onun Tanzimat Sonrası Türk Edebiyatı devresinde yayımladığı manzûm oyunları *Nazife* ve *Tezer'*le konu bakımından ilişkili olan bu eser, Endülüs tarihinden mülhem bir oyundur. Hâmid bu durumu, hâtıralarında şöyle nakleder: *"*Nazife *namındaki eserimde Nazife namında bir Arap kızı ile İspanya kralı galip Ferdinando'nun hasmâne mülâkat ve mükâlemeleri vardır.* Abdullahü's-sagîr *onun başka türlüsüdür: Bunda mağlup Endülüs hükümdarı ile Karolina isminde bir İspanyol kızının dostâne tesadüfleriyle muhatabelerinden bahsolunuyor. Ferdinando cengâver, Abdullahü's-sagîr sulhperverdir."*[2]

Abdülhak Hâmid'in dört manzardan oluşan bu eserinin konusu da diğer birçok manzûm oyununda olduğu gibi, Endülüs tarihinden alınmıştır. Bu eserde de ayrı dinden ve milliyetten iki sevgilinin aşkları hikâye edilir.

Abdülhak Hâmid, eserini aruz ölçüsüyle yazar. Oyunda kalıp, (Mef'ûlü/Mefâ'ilün/Fe'ûlün)'dür:

"Canan ile hem-piyale, hem-dem,
- - ./. - . -/. - -
Ettikçe devam o devr-i gül-reng"[3]
- - ./ . - . -/ . - -
(Mef'ûlü/Mefâ'ilün/Fe'ûlün)

[1] Abdülhak Hâmid, **Abdullahü's-Sagîr,** Matbaa-i Âmire, İstanbul 1335. Hâmid'in bu eseri de İnci Enginün tarafından yeni harflere aktarılıp yayımlanmıştır. Bkz. **Abdülhak Hâmid Tarhan Tiyatroları 5 Tarık, İbn Musa, Tezer, Nazife, Abdullahü's-Sagîr,** (Haz.: İnci ENGİNÜN), s.451-504. Çalışmamızdaki alıntılar bu baskıdan yapılacak ve "Abdülhak Hâmid, **Abdullahü's-Sagîr"** şeklinde gösterilecektir.

[2] **Abdülhak Hâmid'in Hâtıraları,** s.420. Sema Uğurcan da iki piyes arasındaki benzerliğe dikkat çeker ve Hâmid'in *"kırk yıl önce aynı konuyu işlediği* Nazife'*de neler düşündüğünü ve neler düşünmediğini göstermek istercesine aynı cilt, aynı önsözle"* eserini yayımladığını ifade eder. Bkz. Sema UĞURCAN, **a.g.e.,** s.125.

[3] Abdülhak Hâmid, **Abdullahü's-Sagîr,** s.479.

Hâmid'in diğer manzûm oyunlarının aksine bu eserde mesnevî nazım şekli kullanılmaz. O, bu oyununda da daha çok çapraz kafiyeyi tercih eder:

"Sen hendeği eyledinse mesken, (a)
Sultan neden eylesin tenezzül?... (b)
Etmez mi idin o cenk ederken , (a)
Rakkaselerinle sen tagazzül?.. (b)
İbka mı için sefâhetinde, (c)
Bir müsrife etmeliydi imdâd?... (d)
ABDULLAHÜ'S-SAGÎR
Benden o kadar kerâhetinde (c)
Haklıysa da nâ-be-hak değil dâd. (d)"[4]

Ancak Hâmid, oyununda bu kullanımın da dışına çıkar ve zaman zaman düzensiz bir kafiye örgüsü oluşturur:

"Tahtım bu, serâ-yı devletim bu;
Sultan da bu; mahz-ı lutf-ı Mevlâ!..
Mu'ciz bu hazîne-i kanaat;
İsraf ile bitmiyor, ne a'lâ!..
Bir padişehim ki ben şu hâlde
Bir ben kaldım tevâbi'nden!..
Ey Hâlık-ı saltanat, rahîm ol,
Matbû'u ayırma tâbi'nden."[5]

6.15.1. Özet

Abdullahü's-Sagîr, Cebel-i Târık'ta denizi gören bir tepede başlar. Oyunun birinci manzarında, Abdullahü's-Sagîr ve Karolina görünür. Zamanında Endülüs'teki devletin başında olduğu anlaşılan Abdullahü's-Sagîr, tepe üzerinde oturmuş düşünmektedir. Kendisini gören Karolina, ona duyuracak bir sesle tepe üzerinde

[4] **a.g.e.,** s.483.
[5] **a.g.e.,** s.488.

oturanın kim olduğunu sorar. Böylece ikisi arasında bir konuşma başlar. Abdullahü's-Sagîr düşüncelidir. Karolina ise ona kederinin sebebini sorar. Abdullahü's-Sagîr, eski bir Endülüs hükümdarıdır ve ülkesinin perişan olması nedeniyle son derece üzgündür. Karolina ise onun eski tebâsındandır. Ülkesinin bu hâle gelmesinden onu sorumlu tutan şeyler söyler. Karşı sâhilde Berberistan'ı gösterir ve ona ülkesine dönmesini tavsiye eder. İnsanın eski ülkesine dönmesi kötü bir şey değildir. Abdullahü's-Sagîr, bu kızı daha yakından tanımak ister. Onun ismini ve milliyetini öğrenir. Arkasından da bir kez öpmek ister. Ancak bu harekete genç kızın tepkisi sert olur. Çorabının içinden bir hançer çıkarır ve kendisini korumak ister. Abdullahü's-Sagîr ise kızın bu hareketine güler. Karolina, halkı feryatlar içinde inlerken bu sultanın gelip burada içki içmesini, kendi keyfiyle ilgilenmesini çok yadırgar ve bu düşüncesini ona da söyler. Abdullahü's-Sagîr ise bu düşüncede değildir. Akıllı olanın neşeli de olması gerektiğini düşünür. Genç kızı kolaylıkla elde edebileceğini düşünerek içten içe sevinir. Bir yandan da ona içki ikram eder. Karolina ise ona, şimdi tahtında Ferdinando'nun oturduğunu, bu yüzden de utanması gerektiğini söyler. Karolina, devamlı sûrette Abdullahü's-Sagîr'i sorumsuzlukla suçlar. Ona göre halkına karşı sorumluluk hissetmeyen bu hükümdar burada kendi zevkini düşünürken halkı acı içindedir. Tahtını kaybetmiş ve halkına sahip çıkmaktan vazgeçen bu hükümdar yüzünden halk göç etmek zorundadır. Diğer taraftan Endülüs'te değişen iktidar İspanyolların eline geçmiştir. Karolina bu durumu:

"İspanya bugün, bütün şu iklîm!..
Ol her yere dört gözünle nâzır;
Sensiz ne değişti bak menâzır!..
Mâzi-i siyeh-nümâ değişti,
Hem yeryüzü, hem semâ değişti!..
İspanyalı oldu kûh u gülşen;
İspanyalıdır bu rûz-ı rûşen
İspanyalıdır bu taş, bu toprak!...
İspanya elinde şimdi bayrak;
Ma'lûm o kimin himâyesinde!.."[6]

[6] **a.g.e.,** s.461.

diyerek ifade eder. Her yere hâkim olan İspanya Kralı Ferdinando, artık güçlü bir imparator hâline gelmiştir. Karolina, kendi nâmusunun da ona âit olduğunu söyler. Bu sözler üzerine ağlamaya başlayan Abdullahü's-Sagîr, genç kıza olan aşkını açıkça ifade eder ve ondan kendisiyle birlikte olmasını ister. Karolina ise şaşkındır. Onun vatan hâini bir adam olduğunu ve kendisinden utanılması gerektiğini söyler, iltifatlarını geri çevirmek ister. Ama Abdullahü's-Sagîr ona bir kese altın verir ve kendi eşi olmasını ister. Bir anda gelişen bu ilişkiden dolayı şaşkın olan Karolina da ne diyeceğini bilemez bir hâldedir. Bir süre sonra elindeki altın kesesini geri verir ve para istemediğini, kendisi için gönüldeki hazinenin yeterli olduğunu söyler. Karolina, bu adama bir anda bağlanmasının nedenini de açıklar. Başlangıçta onu hor görse de Abdullahü's-Sagîr'in kendisine olan ilgisinin samîmî olduğunu anlayınca o da bu ilgiye karşılık vermek ister. Ancak yine de kendisinden çok emin değildir. Abdullahü's-Sagîr, genç kıza birlikte gemiye binerek kaçmayı teklif eder. Genç kız ise bu teklif karşısında son derece kararsızdır. Bu arada Karolina, bu kararsızlığını ifade ederken Nazife'yi örnek gösterir. Hâmid'in önceki eserlerinden olan *Nazife'*de, genç bir kız olan Nazife, İspanyol Karlı Ferdinando'nun teklifini reddetmiş ve bu yolda hayatını fedâ etme yolunu tercih etmiştir. Karolina da kendisini Nazife ile karşılaştırır ve kendisinde onun gibi bir meziyet bulunmadığını itiraf eder. Bu konuşmalarla oyunun birinci manzarı tamamlanır.

Oyunun ikinci manzarı bir gemide başlar. Birçok İspanyalı tayfanın kürek çektiği gemide Abdullahü's-Sagîr'in annesi ile Karolina sohbet ederler. Karolina, Abdullahü's-Sagîr ile birlikte olmayı kabul etmiş ve onunla birlikte ülkesinden ayrılmıştır. Abdullahü's-Sagîr'in annesi genç kızla konuşurken ondan İspanya lehine konuşmamasını ister. Diğer taraftan kendileriyle geldiği için onu vatanını sevmemekle de itham eder gibidir. Bu iğneleyici sözlerden alınan Karolina, biraz da yaptığına pişman olarak kendisini denize atmak isterse de Sıdıka Hatun tarafından yakalanır ve kurtarılır. Sıdıka Hatun, devletlerinin ellerinden alındığını, bunu yapanın da İspanyollar olduğunu söyler. Karolina ise devletin zaten başı boş bir hâlde kaldığı, İspanyolların değilse de mutlaka bir başkasının gelip işgâl edeceği cevabını verir. Bu konuda Abdullahü's-Sagîr'i suçlamaya devam eder gibi görünür. Ayrıca:

"Mahdumunuz eylediyse ihmâl,
Yok muydu o hâli men'e imkân?..
Noksanları etmeliydi ikmâl,
Kimlerse hükûmetinde erkân."[7]

diyerek bu işte hükümdar kadar diğer devletlilerin de kabahatli olduğunu söyler. Halbuki bütün devlet erkânı her şeyi yağma edip kaçmıştır. Kimsenin vatanını, devletini düşündüğü yoktur. Dolayısıyla daha İspanyollar ortada bile yokken bu devlet için her şeyin sonu gelmiştir. İki kadının bu konuşmasıyla oyunun birinci manzarı tamamlanır.

Abdullahü's-Sagîr'in üçüncü manzarında, ikinci manzarda konuşan kadınların yanına Abdullahü's-Sagîr de gelir. Dönüp hep birlikte sâhile bakarlar ve geride kalan ülkeleri için üzülürler. Çünkü burası, çok uzun zamandır hükmettikleri bir ülkedir ve şimdi her şeyi geride bırakıp başka bir yere göç etmek zorunda kalmışlardır. Abdullahü's-Sagîr o kadar üzgün görünmez. Çünkü yanında sevdiği kadının olduğunu, onunla her yerde mutlu olabileceğini söyler. Annesi ise hiç onun gibi düşünmez; ataları buraları sonradan gelenler terk etsin diye fethetmemiştir. Yıllarca hükmedilen bir vatan toprağını terk etmek soylu bir hükümdara yakışmaz. Bu arada karşı sâhilde toplanan kalabalık, gemidekilere lânetler yağdırır. Geminin sâhile yanaşmasını istemezler. Abdullahü's-Sagîr ise bu sesleri sâkince karşılar ve onların kendisini anlayamadıklarını düşünür. Onların iyiliği için savaşmadığını ve hep barışı düşündüğünü ifade eder. Karolina ise Abdullahü's-Sagîr'e İstanbul'a gitmeyi ve sultana sığınmayı tavsiye eder. Sonunda ise Karolina'nın Gırnata'daki bir köyde bulunan evine gidilmesine karar verilir. Ancak Sıdıka Hatun onlardan ayrılmak ve İslâm toprağı olduğu için Fas'ta kalmak ister. Halk da Sıdıka Hatun'u kabul eder ve böylece ana-oğul da ayrılmış olurlar.

Oyunun dördüncü manzarında, Abdullahü's-Sagîr ile birlikte Karolina görünür. İkisi de bir kulübenin içindedirler. Yakın bir zamana kadar büyük bir ülkeyi idare eden ve binlerce insana hükmeden Abdullahü's-Sagîr, şimdi küçük bir kulübede, yanında sevdiği kadından başkası olmadığı hâlde yaşar. O ise bu durumdan memnundur. Şimdiki saltanatının daha değerli olduğunu düşünür. Bu

[7] **a.g.e.,** s.476.

zamana kadar bir perdenin arkasında yaşadığını, şimdi ise Karolina ile birlikte gerçek hayata sahip olabildiğini ifade eder. Bu sırada bir süvari görünür. Abdullahü's-Sagîr gizlenir. Gelen süvari, Karolina'ya onu sorar. Oyunun bu kısmında tabiatüstü bir hâdise geçtiği düşünülür. Burada bir at konuşmaya başlar ve gerçekleri haber verir. Ancak Hâmid, oyununda bir dipnot vasıtasıyla aslında atın konuşmadığını, süvarinin karnında konuşmak sûretiyle sesler çıkardığını belirtir. Atın konuşması karşısında şaşkına dönen Karolina, hem süvariyi hem de atı şeytanlıkla suçlar. Süvari ise güyâ atla konuşmaya devam eder ve ona hükümdarın nerede gizlendiğini sorar. At ise onun kulübenin içinde gizlendiği cevabını verir. Gülmeye başlayan süvariye kim olduğunu soran Karolina, aldığı cevap karşısında büsbütün şaşkına döner. Süvari cüppesini açar ve göğsündeki nişanları gösterir. O, aslında İspanya Karlı Ferdinando'dan başkası değildir. Bu sırada Abdullahü's-Sagîr de kulübeden çıkar. Ferdinando, Abdullahü's-Sagîr'e karşı başlangıçta nazik davranır ve buraya ona merhaba demek için geldiğini söyler. Sonra da kendisine bir zarar vermek niyetinde olmadığını, ancak yanındaki kızı almak istediğini ifade eder. Abdullahü's-Sagîr ise taht ve tâcını kaybetmiş bir hükümdar olarak rakibine elinden her şeyini aldığını söyler. Bunlarla yetinecek yerde, elinde kalan tek varlık da alınmak istenmektedir. Ferdinando, Karolina'ya düşüncesinin sorulmasını ister. Genç kız ise Abdullahü's-Sagîr'i terk etmek niyetinde değildir. Bunu duyan Ferdinando, bu kızın da yeni bir Nazife olduğunu söyler. Bu sırada Kraliçe İzabel, beraberindeki adamları ile birlikte gelirler. Diğerleri çekinerek saklanmak isterler. Karolina, Karliçe'nin huzuruna çıkar ve ondan gerçek kimliğini saklar. Bu sırada dışarı çıkan Abdullahü's-Sagîr, kendi kimliğini açıklar. Kraliçe birlikte şehre gitmeyi teklif eder. Arkasından Ferdinando da kulübeden çıkar. Hep birlikte saraya gidilmesini ister. Diğerleri ise kalmaktan yanadır. Oyunun son kısmında dördü arasında bir konuşma geçer ve iki farklı milletten insanın birbirini sevmesi, böylelikle milletlerin barış içinde yaşaması söz konusu edilir. Ferdinando, sohbetin sonunda bu konuşmanın insanlık için bir örnek olmasını ister. Daha sonra Abdullahü's-Sagîr ve Karolina, birlikte kulübelerine dönerler. Diğerleri ise oradan ayrılırlar. Oyun bu şekilde sona erer.

6.15.2. Şahıslar Kadrosu

Abdülhak Hâmid'in *Abdullahü's-Sagîr* isimli manzûm oyununda şahıslar kadrosu, onun diğer manzûm oyunlarına göre oldukça sınırlı tutulmuştur. Oyunun birinci derecede önemli şahısları, Abdullahü's-Sagîr ve Karolina'dır. İkinci derecede önemli şahıslar ise Sıdıka Hatun, İspanya Kralı Ferdinando ve Karliçe İzabel'dir.

Abdullahü's-Sagîr, oyunun başkahramanıdır. Hâmid'in manzûm oyunlarında çok görülen bir tipe karşılık gelen Abdullahü's-Sagîr, tâcını ve tahtını kaybetmiş bir hükümdar özelliği gösterir. Endülüs'te hâkim olan Arap İmparatorluğu yıkılmış ve buranın hükümdarı olan Abdullahü's-Sagîr de eski gücünü tamamen yitirmiştir. Bu motif, Hâmid'in özellikle Tanzimat Sonrası Türk Edebiyatı devresinde yayımlanan manzûm oyunlarında sıklıkla görülür. Ancak Abdullahü's-Sagîr'in önemli bir farkı, her şeyini kaybetmiş bir hükümdar olmasına rağmen trajik bir boyutta olmamasıdır. Oyunun başlangıcından itibaren kendi saltanatının yok olduğunu söz konusu eden Abdullahü's-Sagîr, buna rağmen derin bir ruh bunalımı içinde görülmez. Meselâ *Sardanapal'*dekine benzer hiddet sahneleri, bu oyunda hiç yer almaz. Denilebilir ki bu oyunun bütün şahısları son derece sâkindirler; dolayısıyla trajik bir hava yaratmaktan da uzaktırlar. O, her şeyini kaybetme duygusuna kendisini alıştırmış gibi görünür; derin bir tevekkül içinde kendisine hâkim bir imaj çizer. Ancak yine de kocaman bir ülkenin yok oluşundan sorumludur. Hem annesi hem de sevdiği kız bu konuda onu suçlar. Halkı da Abdullahü's-Sagîr'i kabahatli bulur. O ise her şeyin kader olduğunu düşünür ve gönlünü kaptırdığı Karolina'ya kavuşması durumunda mutlu olacağına inanır. Bu uğurda her şeyden vazgeçer. Zaten elinde fazla bir şeyi kalmayan Abdullahü's-Sagîr, Karolina ile birlikte olabilmek için annesini Fas'ta bırakır ve kendisi tekrar İspanya'ya döner. Oyunun sonunda da kendisi seven bu genç kızla birlikte küçük bir kulübede yaşamaya râzıdır. Abdullahü's-Sagîr, tâcını ve büyük saltanatını kaybetmiş bir hükümdar olmasına rağmen, bir trajedi kahramanı olarak nitelenemez. O, ne Eşber ne de Sardanapal gibi gururundan kahrolan bir insan değildir. Kaybettiklerinden çok elindekiyle ilgilenir. Abdullahü's-Sagîr'in bu anlamda Hâmid'in diğer eserlerindeki hükümdarlardan ayrıldığını söylemek gerekir. Bu oyunun bir trajedi olarak nitelenememesinin başlıca nedeni, onun kişiliğidir.

Oyunun birinci derecedeki önemli diğer şahsı ise Karolina'dır. O da Hâmid'in manzûm oyunlarında sıklıkla görülen tiplere önemli ölçüde benzerlik arz eder. Hâmid'in *Nazife* ismindeki manzûm eserinde, İspanya hükümdarının aşkına mazhar olmuş Nazife'nin bu aşkı reddetmesi ve sonunda kendisini öldürmesi, yarattığı zıtlık bakımından *Abdullahü's-Sagîr'*deki aşk motifine benzerlik gösterir. Ayrıca oyunun içinde birçok yerde Nazife'nin ismi anılır ve davranışına karşı duyulan hayranlık ifade edilir. Bu oyunda da benzer bir zıtlık olmakla birlikte, Karolina'nın durumu biraz daha farklıdır. Bir kere o Müslüman değil, Hıristiyan bir İspanyoldur. Abdullahü's-Sagîr'i eleştirse de onun aşkına karşılık verir. Nazife'ye öykünür, ancak onun gibi olamadığını da itiraf eder. Bu anlamda onun daha çok Hâmid'in *Tezer* isimli manzûm oyunundaki Tezer isimli kıza benzediği söylenebilir. Oyun boyunca Karolina, sözünü sakınmayan bir genç kız olarak görülür. Sık sık Abdullahü's-Sagîr'e yaptığı hataları hatırlatsa da onun yanından ayrılmaz ve sonunda onunla birlikte yaşamaya karar verir. Oyun boyunca vatan ve milletine bağlı gibi görünen Karolina, yine de Araplık ya da İslâmiyet aleyhinde bulunmaz. Onun, iki ayrı dinden ve milliyetten insanın birbirini sevebileceği konusunda verilmek istenen mesajda önemli bir figür olduğu açıktır.

Oyunun ikinci derecede önemli şahıslarının başında ise Sıdıka Hatun gelir. O, Abdullahü's-Sagîr'in annesidir. Endülüs'teki Arap egemenliğinin sona ermesine onun kadar üzülen yok gibidir. O, bir hükümdar annesi olarak ülkenin içinde düştüğü durumdan son derece derin bir üzüntü duyar. Ancak onun da oğlu üzerinde bir tesirinin olmadığı görülür. Sıdıka Hatun, kendisine hâkim bir kadın olarak, oyunda oğlu üzerinde etki sahibi bir şahıs olarak çizilseydi trajik boyut bu etkiden beslenebilirdi. Ancak o, sadece ikinci manzarda görülür. Sonunda da oğlu ile Karolina'yı yalnız bırakarak, vatanına geri döner, Fas'ta yaşamayı tercih eder. Bu arada, Fas'takilerin de Abdullahü's-Sagîr'i istememelerine rağmen annesinin kalmasına itiraz etmemeleri önemli bir ayrıntıdır.

İspanya Kralı Ferdinando da oyunun ikinci derecede önemli şahıslarından birisidir. Hâmid'in *Nazife* isimli manzûm oyununda da görülen Ferdinando, bu oyunda Abdullahü's-Sagîr'in egemenliği altındaki devlete son verir ve böylelikle İspanya'yı tekrar Hıristiyanların egemenliği altına geçirmeyi başarır. O, bu yönüyle

kendi halkının bir kahramanıdır. Ancak Ferdinando, yenik hükümdar Abdullahü's-Sagîr'e yaklaşabildiği hâlde ona kötülük etmez. Bir ara Karolina'yı istemesi, olayların yön değiştireceğini düşündürtse de öyle olmaz. Sonunda Abdullahü's-Sagîr'in Karolina ile birlikte olmasına izin verilir. Dolayısıyla Ferdinando'nun, Hâmid'in manzûm oyunlarında sıklıkla görülen zâlim hükümdar tipine uymadığı, sevenleri ayırmak yerine gerçekleri kabullendiği görülür.

Kraliçe İzabel de oyundaki ikinci derecede şahıslardan birisidir. Ancak oyun içerisinde ciddî bir ağırlığı olduğunu söylemek mümkün değildir. Sadece son manzarda görünür. Hemen herkesin katıldığı ve iyimserliğin hâkim olduğu diyalogda o da yer alır. Onun gelişiyle birlikte Ferdinando da Karolina hakkındaki ısrarından vazgeçer.

Oyundaki şahıslar kadrosunun trajediye uygun olmadığı son derece uzaktır. Hâmid'in trajedilerinde görülen tiplere sosyal sınıf bakımından benzerlik gösteren bu şahısların hemen hiçbirisi duygu ve düşünce dünyası bakımından onlarla bir benzerlik taşımazlar. Bu durum, eserin bir trajedi şeklinde nitelenemeyecek olmasının en önemli nedenlerinden biridir.

6.15.3. Zaman ve Mekân

Oyunda zaman konusunda bir açıklık olmamakla birlikte, olayların Endülüs egemenliğinin son dönemlerinde geçtiği anlaşılır. 15. yüzyıldan itibaren egemenlikleri sarsılan Araplar, devam eden süreçte İspanya topraklarından çekildiklerine göre bu oyunun da tarihî zamanının 15. ya da 16. yüzyıl olduğu düşünülebilir. Bunun dışında manzar başlarındaki mensûr bölümlerde de oyunun zamanına ilişkin kimi kısa bilgiler yer alır. Oyunun birinci manzarında, deniz kenarında düşünen Abdullahü's-Sagîr, burada sabah erken bir saatte bulunur. Aradaki iki manzarda zaman belirtilmezken dördüncü manzarda tekrar sabah saatlerine dönülür. Ancak bu arada olayların ne kadar bir zaman dilimi içinde yaşandığı belli değildir.

Oyunun en belirgin açık mekânı Endülüs, yani İspanya olmakla birlikte mekânın çeşitlilik arz ettiği söylenebilir. Birinci manzar, Cebeli Tarık Boğazı'nda başlar. Abdullahü's-Sagîr, burada denize doğru oturmuştur ve düşüncelidir. Bu sahne oyunda şöyle tasvir edilir: *"Cebel-i Tarık. Denize ve karşı yakaya ve bir ovaya nâzır bir tepe. Sahilde bir sefîne. Ovada iki hükümdar çadırı ve ordugâh. Tepede bir seccade, bir yastık, bir rahle, birkaç kadehle bir sürahi."*[8] Oyunun birinci manzarı burada geçer. İkinci manzarda mekân değişir. Abdullahü's-Sagîr, Karolina ve Sıdıka Hatun, kadırga tarzı bir gemiye binerek İspanya'dan ayrılırlar. İkinci manzar bu gemide geçer. Fas'a gidip İslâm topraklarına ulaşmayı hedefleyen Abdullahü's-Sagîr ve beraberindekilerden yalnızca Sıdıka Hatun Fas'ta kalır. Abdullahü's-Sagîr ve Karolina ise tekrar İspanya'ya dönerler. Hayatlarının geri kalan kısmını, Karolina'nın Granada'daki bir köyde bulunan kulübesinde geçirmeye karar verirler.

6.15.4. Dil ve Üslûp

Abdülhak Hâmid'in bütün manzûm tiyatrolarında görülen son derece ağır Osmanlıca, bu oyununda da aynı şekilde varlığını sürdürür. Bu dil anlayışına uygun bir şekilde aruz ölçüsünün kullanılması da onun bildik şekil özelliklerinden biridir. Eserde, Arapça-Farsça kökenli çok fazla kelime bulunmakla birlikte, Farsça kurallarla yapılmış birçok tamlama da görülür. Bu da eseri anlaşılır olmaktan uzaklaştırır.

Eserin üslûbu da diline bağlı olarak oldukça ağırdır. Akıcı ve anlaşılır bir üslûptan söz edilemez. Diğer taraftan *Abdullahü's-Sagîr*'in, Hâmid'in diğer manzûm oyunlarına göre son derece kısa ve düzenli oluşu, onun üslûbu açısından önemli bir değişikliktir. Oyunda, uzun ve sıkıcı monologlar yerine hızla devam eden diyalogların olması, üslûba olumlu katkıda bulunur. Dört manzardan oluşması ve manzarların çok fazla uzatılmaması da üslûp açısından olumlu özelliklerdir.

[8] **a.g.e.,** s.455.

6.15.5. Değerlendirme

Abdullahü's-Sagîr, Hâmid'in diğer manzûm oyunlarıyla hem önemli benzerlikler hem de farklılıklar gösterir. Hâmid'in Tanzimat Sonrası Türk Edebiyatı devresinde yayımlanan manzûm tiyatro oyunlarından, *Nazife, Tezer* ve *Târık yâhûd Endülüs Fethi* gibi o da konusunu Endülüs tarihinden alır. Eserde, bu tarihte yaşanmış bir aşk hikâyesi söz konusu edilir. *Abdullahü's-Sagîr'*de *Nazife'*ye birkaç kez açıkça göndermede bulunulur. Nazife isimli kahramanın faziletleri, bu oyundaki şahıslar için de önemlidir. Ancak buna rağmen bu oyunun *Nazife'*ye çok benzediği söylenemez. Nazife'de karşılıksız bir aşk söz konusuyken *Abdullahü's-Sagîr'*de, Karolina'nın kendisine gösterilen ilgiye karşılık verdiği görülür. Ayrıca bu oyunda Abdullahü's-Sagîr, zâlim olmaktan son derece uzak bir hükümdar imajı çizdiği için trajedi yaratmaktan çok uzaktır. Hâmid'in konusunu yine Endülüs tarihinden alan manzûm oyunu *Tezer'*de de karşılıklı bir aşk söz konusu olduğu hâlde, orada da sevenlerin arasına halk girer. Tezer, sevgilisine öldürtülür. *Abdullahü's-Sagîr'*de buna benzer durumların hiçbirisi yaşanmaz. Yukarıda da belirtildiği gibi, Hâmid'in bu eserindeki şahıslar kadrosu daha çok olumlu ve mütevekkil özellikleriyle öne çıkarılırlar. Bu da eserde bir çatışma değil, daha çok bir uzlaşma havası yaratır.

Hâmid, bu eserinde de bazı düşüncelerini öne çıkarmak ister gibidir. Daha önceki birçok manzûm oyununda, farklı dinden ve milliyetten insanların birbirlerini sevmesi, derin bir tezat ve trajedi yaratırken bu eserde bunlar yeni bir hayata anahtar niteliği kazanırlar. Bir Arap hükümdarının bir İspanyol kızını sevmesi mümkünken saltanatını terk edip onunla birlikte yokluk içinde yaşamayı kabul etmesi de ayrıca bir fedakârlık örneği olarak öne çıkarılır. Bu noktada Hâmid'in saltanat düşüncesine karşı geliştirdiği bildik düşüncesi de öne çıkar. Hâmid, gerçek saltanatın ancak mutlulukla sağlanabileceğini ifade etmeye çalışır. Abdullahü's-Sagîr, buna güzel bir örnek oluşturur.

Abdullahü's-Sagîr, sahnelenmek için uygun bir eser değildir. Bu özelliği Hâmid'in diğer eserleriyle de benzeşir. Dili ve özellikle ikinci manzardaki deniz sahneleri sahnelenme konusunda ayrıca sıkıntı yaratacak unsurlar olarak değerlendirilebilir.

*Abdullahü's-Sagîr'*de, Hâmid, daha önceki manzûm oyunlarının aksine bir uzlaşma sahnesi yaratmak istemiştir. Daha sonra yayımlanacak olan *Tayflar Geçidi* ve *Ruhlar* isimli manzûm oyunlarında ölüm düşüncesi herkesi bir çatı altında ve uzlaşma düşüncesi etrafında toplarken bu oyunda da hoşgörü ve tevekkül düşüncesinin öne çıktığı görülür.

6.16. *Âşık Garîb*

Âşık Garîb, Fûad Hulûsî tarafından yazılan ve konusunu halk edebiyatından alan bir manzûm tiyatro oyunudur[9]. Oyunun başta gelen önemli bir özelliği ise müzikal tarzda yazılmış olmasıdır. İleriki satırlarda da görüleceği gibi, *Âşık Garîb* içerisinde müziğin önemli ve özgün bir yer edindiğini söylemek mümkündür.

Fûad Hulûsî, bu eserinde, bir halk hikâyesinden yola çıkar. Halk arasında çokça anlatılan, değişik coğrafyalarda ciddî bir yaygınlık kazanan ve çeşitli varyantları olan *Âşık Garip* hikâyesi, bu oyunla birlikte Türk tiyatrosuna da kaynaklık etmiş olur. İçeriği itibariyle trajik bir yapı arz etmeyen, ancak hem olay örgüsü hem de kahramanlarının özellikleri nedeniyle müzikal oyuna elverişli bir özellik taşıyan *Âşık Garip* hikâyesi, Fûad Hulûsî tarafından oldukça hacimli bir müzikal oyun hâline getirilmiştir. Genel olarak halk hikâyesinin ana motiflerine sâdık kalınmış, ancak hikâyenin oyuna uyarlanmasından doğan bazı hususlara da dikkat edilmiştir. Bu noktalar, ileriki satırlarda ayrıntısıyla açıklanacaktır.

Oyun, oldukça hacimli bir uyarlama olduğu için şekil açısından birçok detaya sahiptir. Bunların başında kullanılan vezin gelir. Fûad Hulûsî, bu manzûm oyunda hem aruz hem de hece ölçüsü kullanır. Ancak bu ölçülerin tek bir kalıbıyla da yetinmez. Hecenin farklı duraklarını ve aruzun da farklı kalıplarını kullanır. Bu kullanım, oyunda şekil açısından ciddî bir karmaşaya neden olur. Yazar da bu durumun farkında olmalıdır ki ölçünün her değiştiği yeri not eder; hattâ her bölümün başında orada kullanılan ölçüyü açıklar. Oyunun birinci kısmının birinci faslında hece ölçüsünün 6+5 duraklı 11'li kalıbı kullanılır:

"Evet, pek ziyâde/ etdim teessüf
1 2 3 4 5 6/ 7 8 9 1011
Rahmetlinin çokdu/ halka keremi"[10]
1 2 3 4 5 6/ 7 8 9 10 11

[9] Fûad Hulûsî, **Âşık Garîb,** Ahmed İhsan ve Şürekâsı Matbaacılık Şirketi, İstanbul 1334.
[10] **a.g.e.,** s.3.

Birinci kısmın ikinci faslının hemen başında, *"şarkılara kadar vezin 5+(4)2"* şeklinde bir ifade varsa da bu fasıldaki mısraların 8+5 duraklı 13'lü hece ölçüsü ile yazıldığı görülür:

"Vay ağam vay! Baş üstüne! Şimdi susarım
1 2 3 4 5 6 7 8 / 9 10 111213
Üzülme, sen, cici kargam, yiğit sansarım!"[11]
1 2 3 4 5 6 7 8 / 9 10 11 12 13

Aynı fasılda yer alan ve kadınların okuduğu şarkı ise aruz veznindedir. Aruzun (fâ'ilâtün [fe'ilâtün]/fe'ilâtün/fe'ilün) kalıbıyla yazılır:

"Güller açdıkça gönüller açılır.
- . - -/ . . - -/ . . –
Sanki göklerden emeller saçılır."[12]
- . - -/ . . - -/ . . –
(fâ'ilâtün [fe'ilâtün]/fe'ilâtün/fe'ilün)

Aynı fasılda yer alan ve bir erkek hânende tarafından okunan gazelin vezni de aruzdur. Burada aruzun (Fe'ilâtün/Mefâ'ilün/Fa'lün) kalıbı kullanılır:

"İki günlük hayâtımız şurda
. . - -/ . - . -/ - -
neye evhâm ile zehirlersin?"[13]
. . - -/ . (-) . -/ - -
(Fe'ilâtün/Mefâ'ilün/Fa'lün)

Aynı fasılda yer alan ve raks eşliğinde söylenen bir şarkının vezni ise 4+4 duraklı 8'li hece ölçüsüdür:

[11] **a.g.e.,** s.14.
[12] **a.g.e.,** s.16.
[13] **a.g.e.,** s.18.

"Sular akar şarıl şarıl.

1 2 3 4/ 5 6 7 8

Güneş parlar parıl parıl."[14]

1 2 3 4/ 5 6 7 8

Üçüncü fasla geçilmeden önce söylenen şarkıda ise aruz ölçüsünün (Fe'ilâtün/Fe'ilâtün/Fe'ilün) kalıbı kullanılır:

"Sakınıb kaçma, aman, nâzı bırak,

. . - -/ . . - -/. . –

Aç o zanbakları saç çalkayarak"[15]

. . - - / . . - - / . . –

(Fe'ilâtün/Fe'ilâtün/Fe'ilün)

Oyunun birinci kısmının üçüncü faslının hemen başında 6+5 duraklı 11'li hece ölçüsü kullanılır:

"Gelen Resul Bey'in lâlâsı Gaffur

1 2 3 4 5 6/ 7 8 9 10 11

Herifin gelişi her zamân uğur."[16]

1 2 3 4 5 6/ 7 8 9 10 11

Aynı fasılda 5+5 duraklı 10'lu hece ölçüsünün kullanıldığı da görülür:

"Hanları satın, hamamı satın,

1 2 3 4 5/ 6 7 8 9 10

Çiftliği satın. Yüz kese altın"[17]

1 2 3 4 5/ 6 7 8 9 10

[14] **a.g.e.,** s.19.
[15] **a.g.e.,** s.23.
[16] **a.g.e.,** s.24.
[17] **a.g.e.,** s.27.

Oyunun ikinci kısmının birinci faslında ilk olarak 7+7 duraklı 14'lü hece ölçüsü kullanılır:

"Bir zamanki Resûl Bey vatandan cüdâ oldu.
1 2 3 4 5 6 7/ 8 9 10 1112 1314
Tebriz'de bir bey iken Tiflis'te gedâ oldu."[18]
1 2 3 4 5 6 7/ 8 9 10 11121314

İkinci kısmın ikinci faslında, Garîb'in elinde sazı ile söylediği şiir, aruzun (Mef'ûlü/Mefâ'îlü/Mefâ'îlü/Fe'ûlün) kalıbı ile yazılır:

"Bak, sevdiğimin nâzlı adımlarla geçende
- - ./. - - ./. - - ./ . - -
Şenlendirerek çiğnediği tâze çimende"[19]
- - ./. - - ./ . *(-)* - ./ . - -
(Mef'ûlü/Mefâ'îlü/Mefâ'îlü/Fe'ûlün)

Metinde farklı denemeler de görülür. Bunlardan birisi de ikinci kısımda görülür. Burada, Akçe'nin saz eşliğinde söylediği bir şiirde 5+3 duraklı 8'li hece ölçüsü kullanıldığı hâlde, aynı şiirin nakaratlarında 4+4 duraklı 8'li hece ölçüsü kullanılır:

"Köşkünden indi, yürüdü,
1 2 3 4 5/ 6 7 8
Uyan avcı! Avın geldi...
1 2 3 4/ 5 6 7 8
Şevki âlemi bürüdü.
1 2 3 4 5/ 6 7 8
Uyan avcı! Avın geldi..."[20]
1 2 3 4/ 5 6 7 8

[18] **a.g.e.,** s.36.
[19] **a.g.e.,** s.42.
[20] **a.g.e.,** s.45.

Oyunun ikinci kısmında aruz ölçüsünün bir başka kalıbı da görülür. Senem'in Garib'e söylediği aşağıdaki beyitte, aruz ölçüsünün (Mefâ'îlün/Mefâ'îlün/Fe'ûlün) kalıbı kullanılır:

"Garîb'im, gerçi bunlar hep sitemdir,
. - - -/. - - -/ . - -
Fakat emrin mutâ' ve muhteremdir."[21]
. - - -/ . - (-) - /. - -
(Mefâ'îlün/Mefâ'îlün/Fe'ûlün)

Oyunda, 11'li hece ölçüsünün 6+5 duraklı kalıbından başka, 4+4+3 duraklı kalıbı da kullanılır. İkinci kısmın ikinci faslında bu kullanıma bir örnek vardır:

"Fakat yine yalvarırım sana ben,
1 2 3 4/ 5 6 7 8/ 9 10 11
Gitme rûhum, gitme sakın Rûm'a sen."[22]
1 2 3 4/ 5 6 7 8/ 9 10 11

Oyunun üçüncü kısmında yer alan Garib'e âit bir diyalogda, aruz ölçüsünün (Mefâ'ilün/Fe'ilâtün/Mefâ'ilün/Fa'lün) kalıbı kullanılır:

"Bulutların arasından gülümsüyorken ay,
. - . -/ . . - -/ . - . - / - -
Gerildi, inledi aşkın elinde zâlim yay.
. - . -/. . - -/. - . -/- -
(Mefâ'ilün/Fe'ilâtün/Mefâ'ilün/Fa'lün)

Aynı kısımda birinci faslın hemen sonunda söylenen bir şarkıda ise aruz ölçüsünün (Müfte'ilün/Müfte'ilün/Fâ'ilün) kalıbı kullanılır:

[21] **a.g.e.,** s.52.
[22] **a.g.e.,** s.54.

"Gözlerin aydın, güzelim, çok şükür,

- . . -/ - . . -/ - . –

Güldü yüzü bahtımızın âkıbet."[23]

- . . (-)/ - . . -/ - . –

(Müfte'ilün/Müfte'ilün/Fâ'ilün)

Görüldüğü gibi oyunda, Türk Edebiyatında kullanılan iki veznin de birçok farklı şekli denenmiş ve oyun içerisinde belirli bir sıralama ya da düzen gözetmeksizin kullanılmıştır. Oyundaki diğer şekil özelliklerinde de aynı durum görülebilir. Son derece hacimli bir oyun olması ve kalabalık bir şahıslar kadrosunu içermesi nedeniyle oyunda, sürekli bir şekil yapısı vardır. Diyaloglar kimi zaman dörtlükler, kimi zaman üçlükler, kimi zaman da beyitler hâlinde düzenlenirken kimi zamanda çok daha fazla sayıda mısradan oluşan manzûmelerin varlığı görülür. Oyunun müzikli olması nedeniyle hemen hep perdenin kapanması ve diğerinin açılması esnasında şarkılar okunur. Bunların çoğunda mısra sayısı farklılık göstermekle birlikte biten perdenin ya da başlayacak olanın içeriğine uygun bir nakaratın tekrar edildiği görülür. Dolayısıyla oyunda belirli bir nazım şekli ya da kafiye düzeninin kullanıldığını söylemek mümkün değildir. Diğer taraftan kafiye konusunda metin içinde bazı açıklamalar da vardır. Meselâ Fuad Hulûsî,

"Bey oğlum ninesini bu kadar mı seviyor?

Gurbet ilde bırakıb beni nasıl gidiyor?"[24]

beytindeki kafiyeye itiraz edilebileceğini öngörür. Bu itirazda bulunanların:

"Bu kadar mı seviyor bey oğlum ninesini?

Nasıl gidiyor gurbet ilde bırakıb beni?"

beytine daha hoşgörüyle bakabileceklerini, ancak kendisinin yine de ilk şekli tercih ettiğini bir dipnotla belirtir.

[23] **a.g.e.,** s.98.
[24] **a.g.e.,** s.39.

6.16.1. Özet

Âşık Garîb'in birinci faslı, Tebriz'de Hoca Ahmed Efendi'nin selâmlığındaki bir odada başlar. Bu faslın birinci meclisinde, Kasım, Himmet ve Tosun birliktedirler. Kendi aralarında konuşurlar. Birbirleriyle burada karşılaşan arkadaşlar, Resûl Bey'e taziyede bulunmak için gelmişlerdir. Önce kendi aralarında Hoca Ahmed Efendi'nin ölümü hakkında konuşmaya başlarlar. Onun halka iyiliği dokunan bir insan olduğunu, kendileri için de önemli bir insan olarak hatırlanacağını söylerler. Ancak bu sözlerinde samîmî olmadıkları derhal anlaşılır. Çünkü onlar Hoca Ahmed Efendi'nin nasıl bir insan olduğundan çok, geriye neler bıraktığı ile ilgilidirler. Oğlu Resûl Bey'e gösterişe dayalı bir taziyede bulunup ondan faydalanmak amacı güderler. Bunun için içlerinden gelmediği hâlde ağlamayı, çok üzgünmüş gibi görünmeyi kararlaştırırlar. Oyunun birinci faslının ikinci meclisinde, bu üç arkadaşın yanına önce Resûl Bey, ardından da Abdal gelir. Misafirlerinin de kendisi gibi mâtemde olduğunu gören Resûl Bey, onların neye üzüldüğünü merak eder. Üç misafir de Resûl Bey'in vefat eden babası Hoca Ahmed Efendi için yasta olduklarını söylerler. İçlerinden Himmet, Hoca Ahmed Efendi'nin kendilerini bir evlât gibi koruduğunu, onun ölüm haberini Erzincan'da aldıklarını ve hemen koşup geldiklerini söyler. Bu sözlerden çok memnun olan Resûl Bey, misafirleri Abdal'a takdim eder. Abdal ise gelenlerden pek hoşlanmaz; evin bir misafirhâneye döndüğünü, gelenlerin ise samîmî bir taziye için değil, elde etmeyi umdukları bir menfaat için burada olduğunu düşünür. Herkesin Resûl Bey'in yüzüne karşı üzgün göründüğünü, ancak arkasından keyfince yaşadığını ifade eder. Bu sırada Abdal, üç misafire de peş peşe sorular sormaya başlar; önce isimlerini, sonra ailelerini ve ne iş yaptıklarını öğrenmeye çalışır. Diyar diyar gezdiklerini söyleyen misafirlere yine dolaşmalarını tavsiye eden Abdal, bir bakıma onları kovar. Buna bozulan Resûl Bey, misafirlerini sahiplenir ve arkadaşına çıkışır. Üçüncü mecliste Abdal dışındakilerin yanına Abdülgaffur ve iki uşak gelir. Burada Resûl Bey, misafirlerine Abdal'ın sözüne gücenmemeleri gerektiğini söyler. Onlar da durumu anladıklarını, onun akıldan yoksun biri olduğunu fark edip ciddiye almadıklarını ifade ederler. Himmet, devamlı keder içinde kalmanın doğru olmadığını, biraz da kırlara çıkıp sıkıntıları unutmak gerektiğini söyler. Resûl Bey ise henüz bunlara hazır değildir, ancak yine de misafirlerini kırmak istemez:

"Bahçede, çiçekde gayri yok gözüm.
Babacığım öldü, dünyâya küsdüm.
Lâkin misâfire borcum riâyet.
Çıkarım bahçeye kadar nihâyet."[25]

Bu sırada Resûl Bey'in lâlâsı Abdülgaffur, yanında uşaklar olduğu hâlde içeri girer. Resûl Bey, ikramın bahçede yapılmasını isteyince buna çok memnun olan lâlâ, efendisinin kaç zamandır keder içinde hayata küskün olduğunu ve dışarı çıkmanın ona çok iyi geleceğini ifade eder. Bu sırada perde iner ve diğer fasıl başlayıncaya kadar müzik eşliğinde bir şarkı söylenmeye başlar:

"Bora dindi, rüzgâr kaldı.
Yüzü güldü ovanın.
Eşyâ bir sükûna daldı.
Yorgun argın,
Hazîn, dalgın,
Uyuklarken yuvanın
Ötmeye başladı şakrak bülbülü.

Bir şûhun alnımı öpdü gönlü.
Uyandım açıldı gözüm hayretle.
O fettân gülüyordu şetâretle,

Bir hûrî melek sandım.
Ayağına kapandım.

Şimdi artık cihân benim,
Cenân benim, cânân benim.

Gelsin artık ince sazlar,

[25] **a.g.e.,** s.10.

İşveler, nâzlar, niyâzlar.
Çifte telliler, şehnâzlar.
Raksa başlasın dil-bâzlar.

Şimdi artık cihân benim,
Cenân benim, cânân benim."[26]

İkinci fasla geçilmeden hemen önce söylenen bu manzûme, Resûl Bey'in içinde bulunduğu derin üzüntü hâlinden sıyrılıp daha neşeli bir duruma gelmesini haber vermesi bakımından da önemlidir.

*Âşık Garîb'*in ikinci faslı, birinci fasıldaki olayların bir yıl sonrasında başlar. *"Şehrin hâricinde"* ifadesinden Tebriz'in dışında bir yerlerde oldukları düşünülebilecek Himmet ve arkadaşları, bir işret meclisinde toplanmışlardır. Burada içki içip rakkâse, hânende ve sâzendelerle eğlenirler. Bu faslın ilk meclisinde Himmet ve arkadaşlarının yanında Abdal vardır. Öncelikle Himmet ve arkadaşları kendi aralarında sohbet ederler. Bir yıldır Bey'i işrete alıştırmaya çalıştıklarını, sonunda insanın aklını başından alan içkiyi ona da sevdirdiklerini söylerler. Bu sırada yanlarına gelen Abdal, Bey'inin zaten yarım olan aklının bu içkiyle büsbütün gittiğini söyler ve Bey'in etrafındaki dalkavuklara sitem etmeye başlar. Onlar ise bu suçlamayı kabul etmeyip yapmak istediklerinin Bey'in üzüntüsünü gidermek olduğu cevabını verirler. Bu faslın ikinci meclisinde, Abdal ve dalkavukların yanına Resûl Bey ve Mukîm Ağa gelirler. Onların meclise girişleri sırasında bir alkış olur ve hânendeler karşılamak maksatlı bir şarkı söylemeye başlarlar. Bu sırada mecliste bulunan dalkavuklar onları karşılamak ve Bey'e iltifatta bulunabilmek için birbirleriyle yarışırlar. Resûl Bey, bu toplantıdan memnun olarak hânende ve sâzendeleri yanına dâvet eder. Meclisi Himmet yönlendirir. Eğlencenin seyrini o tayin eder. Kadınlar şarkı söylemeye başlarlar. Kadınların söylediği şarkıya hem diğer hânedeler hem de meclisteki tamamı eşlik ederler. Meclistekiler, okudukları şarkıyla baharın gelişini büyük bir memnuniyetle karşılarlar ve sevinçli bir ruh hâlini terennüm ederler. Resûl Bey de bu neşeli kalabalığa birkaç kese altın dağıtmak sûretiyle ihsanda bulunur. Bir ara şarkı, türkü nağmeleri ile eğlence öyle bir seviyeye

[26] **a.g.e.,** s.11-12.

gelir ki meclistekiler kendilerinden geçerler. Bir baygınlık hâlini andıran bu eğlencede bulunanların tamamı, dünyevî bir zevk almanın peşindedirler. Abdal da bu mecliste bulunur ve eğlenceye katılır. Ancak sürekli Resûl Bey'in altın keseleri saçtığını görür; bu durum dikkatini çeker ve Bey'e dalkavukluk yapanlardan birine, mecliste bulunanlara ihsanda bulunmasını söyler. Dalkavuklar ise oralı değildirler. Resûl Bey'in ihsanından memnun oldukları hâlde, kendileri böyle bir iyilik yapmayı düşünmezler bile. Bu faslın sonunda perde iner. Diğer fasıl başlayıncaya kadar müzik heyeti icrâya devam eder ve bu sırada bir şarkı daha okunur.

Oyunun üçüncü faslı, Mukîm Ağa'nın misafir odasında başlar. Burada Bey'in lâlâsı olan Abdülgaffur ve Mukîm Ağa ile birlikte onun uşakları görünür. Lâlâ ve Abdülgaffur ile Mukîm Ağa sohbet etmeye başlarlar. Ağa, Resûl Bey'e iltifatlarda bulunur ve hâlini sorar. Bu sırada Lâlâ'nın koltuğunun altında bir çekmece olduğunu fark eder ve içinde ne olduğunu düşünmeye başlar. Daha fazla dayanamayarak içindekini sorar. Ağa, kendisine gönderilen her zamanki hediyelerden birinin daha gelmiş olduğunu düşünüp ümitlenirken lâlâdan aldığı cevapla şaşkına döner:

"Hediye değildir, ağam, bu kasa.
Evde bir köşede bunu ben buldum.
Beyimin akçeye iktizâsı var,
Size çok selâm, hem ricâsı var,
İçine bunun bir, on kese kadar
Koyub veresiniz, beyimin bu dar
Gününde elbette lutf edersiniz,
Esirgemezsiniz..."[27]

Bu sözleri öncelikle şaka sanan Ağa, Lâlâ'ya şakanın sırası olmadığını söyler. Gerçekten paralarının kalmadığını öğrenince de elindeki malların satılabileceğini ifade eden Ağa, hepsinin satıldığını, buna rağmen hiç para kalmadığını, hattâ Bey'in oturduğu konağın bile rehin verildiğini öğrenir. Bunun üzerine konuşmaya başlayan Ağa, bu gidişin önceden belli olduğunu Bey'in kendisinin de aralarında bulunduğu insanlar için çok paralar harcadığını, bu vaziyet karşısında kendisinin birçok kez

[27] **a.g.e.,** s.26.

ikazda bulunmaya çalıştığını, ancak başarılı olamadığını ifade eder. Resûl Bey'in etrafına kümelenen bir yığın dalkavuğun fütursuzca eğlendiğini ve bu sayede ondan para sızdırdığını belirten Ağa, Bey'in gençliğine ve servetine yazık olduğunu düşünür. Bu sözler üzerine Gaffur, kendi kendisine bu dalkavuklardan birinin de Mukîm Ağa olduğunu söyler. Ağa da yapacak bir şey olmadığını ifade ederek Lâlâ'yı göndermek ister. Lâlâ ise kendisini eli boş gönderdiği için sitemde bulunur ve bir kahve dahi ikram edilmediğini belirtir. Bu esnada Mukîm Ağa, Lâlâ'ya kahve getiren uşağın önüne dikilir ve misafire getirilen kahveyi alıp kendisi içmek ister. Bu manzarayı şaşkınlıkla seyreden Lâlâ, bu hâlden kurtulamadan Ağa'nın sözleriyle hayrete düşer. Ağa, bu zamanda insanlara borç vermenin akıllıca olmadığını, hele kefil ya da rehin olmadan bunun hiçbir zaman mümkün olamayacağını ifade eder. Gaffur, Ağa'nın bu sözlerine daha fazla tahammül edemez ve yaptığının mertliğe sığan bir davranış olmadığını, Bey'in namusunun en büyük kefalet olarak kabul edilmesi gerektiğini belirtir, öfkeyle konuşmaya devam eder:

"Bu hâli de gördüm ben şu yaşımda.
-Kahrolsun nankörlük, kahrolsun haset!-
Yedi içdi, aldı birçok hediye.
Beyimin ihsânı bütün bu servet.
Ağalığı bile medyûndur beye.
Dizlerinde dursun yediği nimet.
Gözünü kör eder müntakim elbet.[28]"

Lâlâ'nın gidişinin ardından Ağa'nın yanına diğer dalkavuklar Himmet, Tosun ve Kâsım gelirler. Resûl Bey daha önce onlardan da borç istemiştir. Lâlâ'nın ayrıldığını gördüklerinde, Mukîm Ağa'dan da borç istendiğini anlarlar. İçlerinden bazıları birkaç kese altın vermişlerse de bunun son olduğunu, bundan böyle Resûl Bey'e tek kuruşluk borç vermeyeceklerini, onun hiçbir şeyi hak etmediğini söylerler. Resûl Bey'in zamanında kendileri için yaptığı iyilikleri, dağıttığı ihsanları unutmuş gibidirler. Ancak içlerinden sadece Tosun bu hâle itiraz eder. Zamanında Resûl Bey'den gördükleri yarımlar sayesinde ihyâ olduklarını söyleyen bu adam, bugün ona borç verilmese bile hakaret etmenin yanlış olduğunu, nankörlük edilmemesi

[28] **a.g.e.,** s.31.

gerektiğini ifade eder. Tosun'un bu sözleri diğerlerini etkilemez. Hattâ onlar kendi aralarından Tosun'un bu sözlerini alaya alıp gülmeye başlarlar. Bu son sözlerle oyunun birinci kısmı biter ve perde kapanır.

*Âşık Garîb'*in ikinci kısmının şahıslar kadrosu, birincisinden ayrı olarak verilir. Burada oyuna yeni şahısların da katıldığı görülür. Birinci kısmın şahıslar kadrosunun tanıtıldığı bölümde *"Resûl Bey"* ismiyle anılan Bey, burada aynı zamanda *"Âşık Garîb"* olarak da tanıtılır. Bu bölümde, Deli Mahmud, Resûl Bey'in annesi ve hemşiresi ile birlikte Şahsenem Hanım ve Akçe Kız gibi şahısların da oyuna dâhil oldukları görülür.

Oyunun ikinci kısmı, birinci kısımdaki olaylardan üç-dört yıl sonra başlar. Mekân Tiflis'tir. Oyunun bu kısmının hemen başında, arada geçen üç-dört yıl zarfında nelerin yaşandığı, mensûr bir biçimde nakledilir: *"Resûl Bey artık Tebriz'de duramayarak kaçmış, fıtrî istidâdının ve zarûretin sevkiyle saz şâiri olmuş, Tiflis'e gelmişdir. Geçdiği yerlerde ve Tiflis'de sazıyla sözüyle 'Âşık Garîb' diye şöhret alarak nihâyet Tiflis'de yerleşmiş., vâlidesi ve hemşîresiyle orta hâlli, âdeta fakîrâne bir hayât geçirmektedirler. Garîb'le Tiflis'in zengini olan Ganî Hoca'nın kızı Şahsenem yekdiğerlerine alâka etmişlerdir."*[29]

Oyunun ikinci kısmının birinci faslında, Âşık Garîb ya da diğer bir ifadeyle Resûl Bey, annesi ve kız kardeşi ile birliktedir. Burada Âşık Garîb, elinde sazı olduğu hâlde hikâyesini anlatmaya koyulur. Tebriz'de bir bey iken Tiflis'e gelip âdeta bir dilenci olduğunu söyleyen Âşık Garîb, ancak yine de eski günlerin üzüntüsüne ağlamanın boşuna olduğunu, bugün ailesiyle birlikte kıt kanaat da olsa geçinebildiklerini ifade eder. Bu arada sözü Şahsenem'e getirir ve onun güzelliğini tarif ederken diğer halk hikâyelerinin kahramanlarına da göndermede bulunur. Mecnûn'un ve Ferhad'ın, Şahsenem'i görmeleri durumunda kendi sevgililerini unutacaklarını ifade eder. Garîb'in annesi ve kardeşi Şahsenem'in ailesini ziyarete giderler ve kızı oğulları için isterler. Bu ziyaretten dönen anne-kızı Garîb, büyük bir heyecanla karşılar. Onların getirecekleri haberin kendisi için çok önemli olduğunu, Garîb şu sözlerle ifade eder:

[29] **a.g.e.,** s.35.

"Yoluna kurbân olduğum sevgili ninem!
Âşık Garîb'in olacak mıdır gül yüzlü Senem?
Nasıl? Söyle! Ne dediler? Anne! Bir ümîd var mı?
Düğün dernek mi Garîb'i bekler, yoksa mezâr mı?"[30]

Annesi ise kızın ailesinin bu isteği ancak bir şartla kabul edeceğini, kırk kese altın karşılığında iki gencin evlenmelerini izin verileceği cevabını verir. Şâyet babası sağ olsaydı, bu para Garîb için bir mesele teşkil edemezdi; ancak şimdi ne babası ne de omdan kalan servet vardır. Kendi memleketlerinden uzak bir yerde ve ancak kendilerini yaşatabilecek kadar bir paraya sahip olan bu ailenin bu isteği karşılayabilmesi mümkün görünmemektedir. Dolayısıyla annesi Garîb'e bu kızdan vazgeçmesini öğütler. İsterse kendisine başka bir kız bulabileceğini, ancak Şahsenem'le evlenebilmeleri için güçlerini yetmeyeceğini söyler. Garîb ise annesini dinleyecek değildir. Üç kese altınlarının olduğunu, bir yıl geçinebilmeleri için bunun iki kesesini annesi ve kardeşine bırakıp yollara düşeceğini söyleyen Garîb'in bu sözleri üzerine kadınlar ağlamaya başlarlar; kendilerini yalnız bırakmaması için ona yalvarmaya başlarlar. Oğlunun kendisini gurbette yalnız bırakacak kadar az sevdiğini söyleyen annesinin yanında kardeşi de Garîb'den ayrılmanın ölüme eşdeğer olduğunu ifade eder ve ona gitmemesi için yalvarır. Garîb ise en çok bir veya iki sene ayrı kalacaklarını, Allah'ın en kısa zamanda kendilerini yeniden kavuşturacağına olan inancını dile getirir ve annesiyle kardeşinin yanından ayrılır. Bu sırada perde iner. Yeni perde açılıncaya kadar muzika çalmaya başlar ve bir şarkı okunur.

Oyunun ikinci kısmının ikinci faslı, Ganî Hoca'nın köşküne yakın bir korulukta başlar. Garîb, elinde sazı olduğu hâlde, Şahsenem'e olan aşkını terennüme başlar. Bu arada çektiği çileyi de dile getiren Garîb, kimseden yardım görmediğini, bunca sıkıntı çekmesine rağmen sevdiğinin de henüz kendisine yüz vermediğini söyler, içinde bulunduğu hâlden şikâyet eder. Şahsenem'in kaldığı köşkün önünde heyecanının son mertebesinde hislerini dile getiren Garîb, sonunda bu hâle dayanamaz ve olduğu yerde düşüp bayılır. Bu esnada Şahsenem ile Akçe Kız dışarı

[30] **a.g.e.,** s.38.

çıkarlar ve yerde yatan Garîb'i görürler. Garîb'in uyuduğunu ve keyifte olduğunu düşünen Şahsenem, bu duruma içerler. Kendisinin, sevgilisinin hasretiyle yandığını, onun ise burada uyuyup keyiflendiğini düşünür. Akçe Kız ise o sırada Garîb'in yanında olan sazını eline alır ve bir şarkı söylemeye başlar. Bu şarkısında yanında bulunan hanımı Şahsenem'i över, ona iltifatta bulunur. Şahsenem de sevgilisinin uyuması üzerine aşkını terennüme etmeye başlar:

"İki gözüm Akçe, güzel, şen gelin!
Hülyâlara dalmış Garîb uyanmaz.
Benim ona aşkım gibi pek derîn
Rüyâlara dalmış Garîb uyanmaz..

Sevdâsıyla oldum deli, dîvâne.
O, aklımı alan zâlim uyanmaz..
Uykusu da, bilesin bir bahâne.
O, gönlümü çalan zâlim uyanmaz.

-vücûdu rikkatle-
Garîb! Garîb! Aç uykudan gözünü.
Yoksa şimdi öperim gül yüzünü..
Garîbsedim, pek özledim sözünü.
Uyan! Garîb! Uyan, elverdi bu nâz..."[31]

Bu sırada Akçe Kız, Garîb'in omzuna dokunur ve onu yandırır. Garîb ise gördüklerine inanamaz. Sevdiği kızın yanında oluşuna çok şaşırır. Kendisini rüyâda zanneder. Şahsenem ise sevgilisine sitemde bulunur; uyumasına içerlediğini, kendisinin ise uykusuz gecelerde sabahlara kadar sevgilisini beklediğini ifade eder. Garîb ise bu sitemler karşısında şaşkına döner. Sevgilisine olan hasretinin heyecanıyla düşüp bayıldığı hâlde, bunun keyif gibi algılandığını, kaderin bu konuda bile kendisine yardım etmediğini düşünür. Sonra da Rum ellerine gideceğini haber verir. Bu haber karşısında şaşkına dönen Şahsenem ve Akçe Kız, bu gidişin sebebini öğrenmek isterler. Garîb, annesinden ve kız kardeşinden yardımcı olmalarını

[31] **a.g.e.,** s.46.

istediğini, onların da Şahsenem'in babasına gidip vaziyeti anlattıklarını ve kızını istediklerini söyler. Şahsenem'in babasının bu isteği kabul etmekle birlikte kırk kese altını şart koştuğunu söyleyen Garîb, bu durum karşısında mecbûren sefere gideceğini, bu parayı bulmak zorunda olduğunu ifade eder. Şahsenem ise sevgilisinden ayrılmayacağını, derhal gidip kısk kese altını kendisine getireceğini söyler; ancak bu teklifi hemen reddeden Garîb, bir kadından para kabul etmenin erkek için bir utanç olacağını belirtir. Bu sözleri söylediği esnada kendisinin Ahmed Hoca'nın oğlu Resûl olduğunu söylemek üzere iken gerçek kimliğini ifşâ edeceğini anlayan Garîb, hemen sözünü yarım bırakır, kimseden yardım kabul etmeyeceğini tekrar eder ve:

"Kimsenin vergisini etme kabûl,
Bedeli cevher-i hürriyetdir"[32]

diyerek bu konuyu kapatmak ister. Çaresiz kalan Şahsenem, ilk görüşte âşık olduğu sevgilisinden ayrı kalacağı için son derece üzgündür. Sevgilisinden aşk ve merhamet beklediği hâlde, cefâ ve ayrılık acısı göreceğini söyleyen Şahsenem, bu duygusunu terennüm etmeye başlar. Bunun üzerine iki sevgili karşılıklı söyleşmeye, birbirlerine karşı duydukları aşkı tekrar etmeye başlarlar. Garîb'in gitmesini istemeyen Şahsenem, her seferinden bunu söylerken Garîb ise bu sınavı kendi imkânları ile aşmak zorunda olduğunda ısrarlıdır. Kendisi için en önemli tesellînin sevgilisinin güvenine sahip olmak olduğunu söyler. Şahsenem de daha fazla yakınmaz. Mâdem ki sevgilisi bu konuda bir karar almıştır; en kısa zamanda geri dönebilmesi için duacı olur. Rum ellerinde çok güzel kızların olduğunu söyleyen Şahsenem, Garîb'in de bunlardan birine gönül vereceğinden endişe eder. Kendisini unutmamasını söyler. Garîb ise:

"Benim gönlümde açmaz başka bir gül,
Garîb'in yok Senem'den başka yâri.
Saçından gayri ger koklarsa sünbül,
Olub bin parça, taşlansın mezârı.

Lâkin beklemez de sen

[32] **a.g.e.,** s.50.

Başkasına varırsan
O gün ölür bu kölen
Ağlama arkasından."[33]

Bu sözlerine alınan Şahsenem, yine sevgilisinden gitmemesini ister; bu hasrete dayanamayacağını ifade eder. Garîb ise Rum elleri kadar uzaklara gitmeyebileceğini, Halep'te çok kazanıldığını işittiğini, oraya gidebileceğini belirtir. İkisi de en kısa zamanda kavuşmayı ümit ederler. Bu sırada perde kapanır. Bu kısmın üçüncü faslı başlayıncaya kadar muzıka, bir ayrılık şarkısı çalmaya başlar. Bu şarkı, Garîb'in ağzından söylenir. Dul annesini, yetim kardeşini geride bırakıp yollara düşeceği için üzülen Garîb, yine de başka imkânı olmadığını düşünür.

Oyunun ikinci kısmının üçüncü faslı, Deli Mahmud'un kahvehânesinde başlar. Bu kahvehânede, Deli Mahmud'le birlikte Gaffur, Abdal, Tosun ve sonrasında Âşık Garîb de bulunur. Önce sözü Deli Mahmud alır ve Âşık Garîb'i herkesin sevdiğini söyler. Mecliste hazır bulunanlar da Deli Mahmud'un bu sözüne destek verirler. Mahmud, Garîb'in Ganî Hoca'nın kızına gönül verdiğini, kızın da bu sevgiye mukabelede bulunduğunu söyler. Ancak Âşık Garîb'in Şahsenem'le evlenebilmesi için kırk kese altına bulması gerektiğini ifade eden Deli Mahmud, bu maksatla onun bu diyardan gideceğini, para bulabilmek için başka illerde gezeceğini söyler. Âşık Garîb'in sazına ve şiirlerine alışan ahali, onun gidişini istemez. Aralarında para toplayıp Garîb'e vermeyi kararlaştırırlar. Bu esnada mecliste bulunan Gaffur, kendisinin bugün Tiflis'e geldiğini ve bu Âşık Garîb denen adamı tanımadığını söyler ve onun nereli olduğunu sorar. Tebrizli olduğu cevabını alınca, onun Tebrizli Resûl Bey olabileceğini, o nedenle merak ettiğini ifade eder. Bu konuşma devam ederken Âşık Garîb kahvehaneye gelir; Gaffur de efendisini görür görmez tanır. Tosun, Abdal ve Gaffur yerlerinden fırlayarak Garîb'in yanına giderler ve ona sarılırlar. Garîb de onlarla kucaklaşır ve onlara iltifat eder. Gaffur, yıllar sonra Bey'ine kavuştuğu için mutludur:

"Ah! Beyciğim, şükür buldum ben seni
Bu yaşımdan sonra terk ettin beni!

[33] **a.g.e.,** s.54.

Abdal, Tosun, ben üçümüz beraber,
Üç yıl oldu, dolaşmadık hiçbir yer
Kalmadı, her köşeyi tarıyoruz,
Uçan kuşdan soruyoruz, arıyoruz.
Vâlidenden, hemşîrenden ne haber?
İyiler ya!"[34]

Eski arkadaşlarını gördüğü için çok memnun olan Âşık Garîb, ancak ertesi gün yola çıkmak üzere olduğunu söyler. Bu arada Deli Mahmud, Garîb'i bir köşeye çekerek aralarında kırk kese altın topladıklarını ve bunu kendisine hediye etmek istediklerini söyler. Ancak Garîb bu teklifi reddeder. Şâyet topladıkları parayı alırsa onlara karşı mahcup olacağını, bir gün kendilerine ters gelen bir hareketi dolayısıyla onun nankörlükle suçlayabileceklerini söyler. Ancak hepsine teşekkür etmeyi de ihmâl etmez. Bu sözler üzerine araya giren Abdal, onun koskoca bir Bey olduğunu, kimseden para kabul edemeyeceğini söyledikten sonra, kendisinin bu parayı kabul edebileceğini ifade eder. Onun bu sözleri mecliste bulunan herkesi güldürürse de Abdal düşüncesinde ısrar eder. Kendisinin de âşıklıktan ve saz çalmaktan haberdâr olduğunu, hattâ Âşık Garîb'e saz çalmayı bile kendisinin öğrettiğini söyler. Abdal'ın bu iddialı konuşması üzerine mecliste bulunanlardan birisi, ondan sazı almasını ve marifetini göstermesini ister. Abdal da bu isteğe uyarak sazı eline alır ve *"Aldı Abdal, ne söyledi bakalım"*[35] diye söze başlar, yaşananları en başından itibaren hikâye eder: Tebriz'in eşrâfından Ahmed Hoca öldükten sonra bütün miras, onun genç oğluna kalır. Ancak bu toy delikanlı, bu servete sahip çıkamaz. Etrafına doluşan dalkavuklar, türlü hileler yaparak elindeki parayı sömürüp tüketirler. Etrafındaki adamlar onun sâyesinde zengin olurlarken, Resûl Bey fakirleşir, elindeki her şeyi kaybeder. Çok gururlu olan bu genç delikanlı, bir gün kimselere haber vermeden ortadan kaybolur. Annesini ve kız kardeşini de yanına alarak yollara düşer. Geride kalan Abdal, Resûl Bey'e kötülüğü dokunan dalkavuklardan intikam almak ister. Onlardan birisi olan Tosun'u gece beyaz bir entari giyerek korkutur ve kaçmasına neden olur. Evin mutfağında yemek yerken bir ses duyup bahçeye kaçan Abdal, gece karanlığında bir kuyuya düşer ve yaralanır. Burada bir mahzene tesadüf eden Abdal,

[34] **a.g.e.,** s.62.
[35] **a.g.e.,** s.65.

içeride gizlenen bazı eşyalar bulur, bunlar arasında kese içine konmuş altınlar olduğunu da görür. Ancak bu sırada tekrar yanına gelen Tosun'u bu işten uzak tutabilmek için onu bir bahaneyle yanından uzaklaştırır. Burada bulduğu altınları yanına alarak üç yıldır diyar diyar gezen ve Resûl Bey'i arayan Abdal, sonunda onu bulmanın sevincini yaşar. Üzerinde bulunan yüz bir kese altını herkesin içinde gösterir. Bu altınlar, Resûl Bey'in babası Ahmed Hoca'nın zamanında gizlediği definesidir. Abdal, bu altınların Resûl Bey'in hakkı olduğunu söyleyerek ondan bunları almasını ister. Bu arada kız kardeşi Emine'yi de yaptıklarından pişman olan Tosun'a vermesi için ricacı olur. Abdal, Tosun'la birlikte üç yıldır yollarda birlikte olduklarını, dolayısıyla onu yakından tanıdığını ifade eder. Onun diğerleri gibi, Mukîm Ağa ya da Himmet ve Kâsım gibi olmadığını, yaptıkları için derin bir pişmanlık yaşadığını söyleyen Abdal, Garîb'e de kardeşinin Tosun'la evlenmesine izin vermesi için ricacı olur. Garîb, bu evliliğe izin verse de ancak kendisi seferden döndükten sonra olacağını söyler. Abdal ve yanındakiler, gerekli paranın bulunduğunu, dolayısıyla onun sefere gitmesine gerek olmadığını söylerlerse de Garîb onları dinlemeye niyetli değildir. Çünkü o, zamanından babasından kalan tüm serveti erittiğini, zavallı annesi ve kız kardeşine vermesi gereken parayı etrafındakilere yedirerek çok büyük bir hata işlediğini, dolayısıyla şimdi babasından kalan bu hazinenin anne ve kız kardeşinin hakkı olduğunu söyler. Bu parayı onlara bırakmayı, kendi ihtiyacı olanı kazanmak için de yollara düşmeyi aklına koyar. Garîb'in bu sözleriyle oyunun ikinci kısmı sona erer.

*Âşık Garîb'*in üçüncü kısmının şahısları da kısım başında tanıtılır. Burada, diğer kısımlarda görülmeyen şahıslar olarak Deli Selim, Halep Paşası ve Paşa'nın adamları da bulunur. Oyunun bu kısmı Halep'te başlar. Birinci fasılda, mekân Âşık Garîb ile Deli Selim'in ortak olarak işlettikleri kahvehânedir. İlk olarak Garîb eline sazı alır ve söylemeye başlar:

"Coşdu âşık deli gönül,
Sana geldim, Haleb şehri!
Ah! Tiflis'de kaldı o gül
Sana geldim, Haleb şehri!

Yâdı çıkmaz hiç gönülden
Ayrıldım ben o bülbülden,
Zülfü katmerli sünbülden
Sana geldim Haleb şehri!"[36]

Bu sırada mecliste bulunan ve *"Baş şâir"* olarak takdim edilen birisi, Garîb'i karşılar, onun Halep'e yeni gelmiş bir şâir olduğunu söyler. Onunla imtihan olmak istediklerini söyler ve böylece şâirler arasında bir meydan kurulur. İlk sözü Garîb alır ve bağrı yanık bir şâir olduğunu, yıllardan beri sevgilisinin peşinde koştuğunu, sevdiği kızın dünya güzeli bir dilber olduğunu ifade eder. Onun her dörtlüğünün sonunda mecliste bulunan ah edip medet çekerler. Şâirlikteki kudreti meclistekileri etkiler, hepsinin kendinden geçercesine etkilenmesine neden olur. Yalnız Garîbî dörtlükler içinde bazı benzetmeler yapması, mecliste bulunanları meraklandırır. Hasret içinde yanarken ağzından kan geldiğini söyleyen Garîb'in bu sözü üzerine, meclistekiler ağzından kan göremedikleri cevabını verirler. Böyle karşılıklı atışma ve söyleşme devam eder. Garîb'in geride bıraktığı sevgilisi Şahsenem için söylediği her güzel söz, mecliste hemen yankı bulur; kimisi çok sevilirken kimisi içerdiği benzetme dolayısıyla kimisi de kafiyesinden ötürü alaya alınır. Çünkü mecliste bulunanlar ya kendileri de şâirdirler ya da şiire âşinâ oldukları için bu konuda söz söylemeye yeteneklidirler. Garîb sözünü tamamlayınca Baş Şâir sözü alır. Garîb'in şiirinin baştan başa ayrılık olduğunu ve herkesi çok üzdüğünün söyledikten sonra kendi şiirininse daha sevinçli olduğunu haber verir. Şiirini söylemeye başlayan Baş Şâir, Arap kızlarının can yaktığını ifade eder. Bunun üzerine söze giren Garîb, Kur'an'ın Arap ve Türkleri birleştirdiğini, onları kardeş yaptığını ifade eder. Baş Şâir de Garîb'in bu sözüne destek verirken kendi atasının da Türk olduğunu, ancak her zaman Araplarla birlikte olduklarını belirtir. Sonrasında birer dörtlük söylemek sûretiyle Garîb ile Baş Şâir atışmaya, karşılıklı söyleşmeye başlarlar. Mecliste bulunanlar da bu atışmayı büyük bir memnuniyetle izlerler; hattâ içlerinden cesaretlendirici ya da bir tarafı daha çok beğendiğini ifade eden sözler de gelir. Genelde aşk ve güzeller üzerine devam eden atışmanın bir yerinde mecliste bulunanlardan biri:

[36] **a.g.e.,** s.80-81.

"Bize söz düşmez, fakat
Söylediniz bir saat:
Hep güzeller, sevdâlar,
Salınmalar, edâlar,
Şiir bunlar mı sâde?
Bende başka ifâde
Var: felsefe, tasavvuf
Bana derler: Şeyh Mevsûf."[37]

diyerek sözü başka konulara çekmeye çalışır. Diğerleri de Şeyh Mevsûf'un aslında bir filozof olduğunu söylerler. Bunun üzerine şiirlerine başka bir edâ ve içerikle devam eden Baş Şâir, bir zamanlar gaflet uykusunda uyuduğunu, ancak kolundan tutan bir pîrin kendisini uyandırdığını ifade eder. Söyleşmeye bu konu üzerinden devam eden Garîb, nefsini bilen ve aşka âşinâ olanların bu yolu bileceğini, diğerlerinin ise bu işe bîgâne kalacağını belirtir. Bu sırada meclisten ayrılmak için izin isteyen Garîb, kendilerini Paşa'nın beklediğini, o yüzden gitmek zorunda olduklarını söyler. Onlar ayrılıp perde kapanınca muzika, sevinçli bir şarkıyı terennüm etmeye başlar.

Oyunun üçüncü kısmının ikinci faslı Halep Paşası'nın konağında başlar. Paşa'nın huzurunda bulunan Âşık Garîb'den başka şâirler de toplanmışlardır. Öncelikle sözü Garîb alır ve Paşa'ya seslenir; yedi aydır her gece kendisine saz çalıp destan okuduğunu, gündüzleri de kahvehânede ahaliyle birlikte olduğunu ifade eder. Bu durumun artık insanları bıktıracağını da ilâve eder. Paşa ise böyle düşünmez; bıkmanın imkânsız olduğu cevabını verir. Ancak Halep kıyafeti giymiş Abdal başta olmak üzere diğer şâirler, Paşa'nın bu düşüncesine katılmazlar. Yedi aydır dinledikleri Âşık Garîb'den bıktıklarını, onun yüzünden kendi şâirliklerinin takdir edilmediğini ifade ederler. Garîb de bunca zamandır edindiği şöhret ile kazandığı paranın kendisine yettiğini, o yüzden artık girmek istediğini söyler, Paşa'dan bunun için izin ister. Paşa ise bu duruma sinirlenir ve gitmesine izin vermek istemez. Bu sırada Abdal, Garîb'in eline bir kâğıt verir; burada Şahsenem'in artık Garîb'i çağırdığı yazılıdır. Gözü yaşlı Garîb, sevdiğinin kendisini çağırdığını, daha fazla kalamayacağını söylemeye başlar. Bunun üzerine Paşa, gitmesi için izin verir, ona

[37] **a.g.e.,** s.95-96.

hayır duasında bulunur. Huzurdan ayrılmadan Halep şehrine bakan Garîb, bu şehirde geçirdiği zamanın bir muhasebesini yapar ve gördüğü iyilikler için şükran bildirir. Bu sözlerle üçüncü kısım sona erer.

Oyunun dördüncü kısmında, şahıslar kadrosu tekrar değişir. Sevdiğinin aynına geri dönen Garîb'ten başka bu kısımda, Şahsenem, Akçe Kız, Şahsenem ile Garîb'in anneleri düğün için gelen davetli ve câriyeler vardır. Dördüncü kısım, Tiflis'te başlar. Burada Âşık Garîb ile Şahsenem'in düğünleri yapılacaktır. Garîb, söz verdiği gibi, yeterli parayı toplamış ve sevdiğiyle evlenebilmek için sonunda Tiflis'e dönmüştür.

Bu kısmın birinci meclisinde ilk olarak Abdal ile Akçe Kız söyleşirler. Abdal, Akçe Kız'a iltifat eder; ancak diğeri bunları duymak istemez, işi olduğu gerekçesiyle onu yanından uzaklaştırmaya çalışır. Abdal ısrarcıdır; Akçe Kız'la evlenmek ister. Kız ise bunun mümkün olmadığını, kendileri için böyle bir şeyin düşünülemeyeceğini söyler. Birbirlerine kur yaptıkları bir sırada yanlarına Garîb gelir; bunu gören Akçe Kız, hemen oradan ayrılır. Garîb'in gelişi Abdal'ı memnun etmez. Kızın gitmiş olmasına üzülür. Abdal, Akçe Kız'ı sevdiğini Garîb'e de itiraf eder. Sonrasında Abdal ile Akçe Kız'ın nikâhları kıyılır. Bu nikâhı görkemli düğün takip eder. Birçok dâvetli hanımın da katıldığı alaylı ve büyük bir merâsim yapılır. Bu sırada ortaya çıkan Abdal, muzıka eşliğinde zihaf marşını okumaya başlar. Bu marşta evlenmeyi, çoluk çocuk sahibi olmayı tavsiye eder. Bunun büyük bir mutluluk olduğunu söyler. Vatanın kendilerinden evlât istediğini, hayırlı çocuklar yetiştirmenin kendileri için bir vazife olduğunu belirtir. Abdal'ın bu sözlerinin ardından perde iner ve oyun tamamlanır.

6.16.2. Şahıslar Kadrosu

Âşık Garîb isimli manzûm oyunun şahıslar kadrosu son derece kalabalıktır. Ancak burada, oyunun bir özelliğini belirtmek gerekir. Oyundaki kalabalık şahıslar kadrosunun karmaşık bir yapı arz etmesinin ve dolayısıyla bazı şahıslar konusunda bir karmaşa yaşanmasının önüne geçilmesi için her kısımda ayrı şahıslar kadrosu açıklaması yapılır. Böylelikle o kısımda var olan şahıslar, kısmın hemen başında

ifade edilmiş olur. Buna göre oyunun birinci kısmında, Resûl Bey (oyunun başında bu isimli anılmakla birlikte, sonra "Âşık Garîb" ismiyle anılacaktır), Tosun, Kâsım, Himmet, Abdal, Abdülgaffur ve Mukîm Ağa yer alırlar. Bu kısım, oyuna bir hazırlık devresi teşkil ettiğinden oyunun diğer kısımlarında da var olacak şahısların birçoğu burada da yer alır ve olay örgüsü zerinde ciddî bir etki sahibi şahıslar, bu kısımda tanıtılmış olur. İkinci kısımda oyuna, birinci kısımdakilere ilâve olarak Deli Mahmud, Resûl Bey'in vâlidesi, Resûl Bey'in hemşîresi Emine Hanım, sevgilisi Şahsenem, Şahsenem'in câriyesi Akçe Kız da katılırlar. Üçüncü kısımda, daha önceki kısımlarda görülmemiş şahıslar olarak oyuna Deli Selim, Halep Paşası, Paşa'nın Baş Şâiri, Paşa'nın diğer şâirleri ile emrindeki bendegânı dâhil olurlar. Dördüncü kısımda ise önceki şahıslara ek olarak Goncafem, Şahsenem'in vâlidesi Büyük Hanım ile birlikte bu kısımda yapılan düğüne dâvetli olanlarla düğündeki hazırlıkları yürüten hizmetçiler oyuna dâhil olurlar. *Âşık Garîb'*in her kısmında, bir önceki kısımda var olan şahıslardan kimi yer almakla birlikte, sadece o kısma âit şahısların görüldüğü de olur. Çok farklı mekânlarda devam eden oyun, çok farklı şahısların dâhil olup eksilmesi nedeniyle de hareketli bir yapı arz eder.

Yukarıdaki sıralamanın ardından bu kalabalık şahıslar kadrosunu kategorize etmek mümkündür. Oyunda, birinci derecede önem taşıyan şahıslar Âşık Garîb (Resûl Bey), Şahsenem ve Abdal'dır. İkinci derecede önem taşıyan şahıslar olarak Tosun, Himmet, Kâsım, Abdülgaffur, Mukîm Ağa, Şahsenem'in câriyesi Akçe Kız, Âşık Garîb'in vâlidesi ile kız kardeşi Emine Hanım sayılabilir. Üçüncü derecede şahıslar ise Deli Mahmud, Deli Selim, Halep Paşası, Baş Şâir, diğer şâirler ve bendegân ile Büyük Hanım, düğün dâvetlileri, sâz heyeti ve hizmetçilerdir.

Oyunun başkişisi, oyuna ismini de veren Âşık Garîb'dir[38]. Ancak o, bu ismi oyunun ikinci kısmından itibâren alır. Oyunun birinci kısmında o, Resûl Bey olarak anılır. Resûl Bey, daha oyunun başında, vefat eden Ahmed Hoca'nın *"17-18 yaşlarında gâyetle yakışıklı"* bir oğlu olarak tanıtılır. Oyunun birinci kısmının hemen

[38] *Âşık Garip* hikâyelerinin çeşitli varyantlarında, hikâyenin başkahramanı olan Âşık Garip'in kimliği bazı farklılıklar gösterir. Çoğu varyantta zengin bir babanın oğlu olan Âşık Garip, bazı varyantlarda ise fakir bir ailenin çocuğu olarak görünür. Bu konuda bkz. Fikret TÜRKMEN, **Âşık Garip Hikâyesi, İnceleme-Metin,** Akçağ Yayınları, Ankara 1995, s.16. Fûad Hulûsî ise oyununda, onu zengin bir babanın oğlu olarak göstermiş, malına sahip olamaması nedeniyle fakirleştirmiştir. Bu da oyunun kurgusunu daha ilgi çekici bir hâle getirmiştir.

başında, burada yer alacak şahısların yaşları verilir. Ancak diğer kısımlarda böyle bir unsura rastlanmaz. Bu da oyunun birinci kısmında yaşanacakların yaşla doğrudan ilişkisini ortaya koyar. Resûl Bey, bu kısımdaki şahısların içinde yaşça en küçük olanıdır. Bu gençlik, onda önemli bir zaafı, tecrübesizliği ve toyluğu da beraberinde getirir. Resûl Bey'in bu bölümde başına gelenler, tecrübesizliğinin bir sonucudur. Babası Ahmed Hoca'dan, oğlu Resûl Bey'e yüklü bir miras kalır. Babasını kaybeden bu genç delikanlı büyük bir keder içinde taziyeleri kabul ederek gününü geçirirken gerçekte olanların farkında değildir. Çünkü ona başsağlığına gelenlerin neredeyse tamamı riyâkâr insanlardır ve hepsinin Resûl Bey'den bir beklentisi vardır. O ise bu durumun farkında olmadığı gibi, bu konuda kendisini uyaranlara da aldırış etmez. Tosun, Himmet, Kâsım ve Mukîm Ağa gibi, aslından birer dalkavuk olanların gerçek yüzünü göremeyen Resûl Bey, yüze gülen bu insanların bir dediğini iki etmez, onlara hak etmedikleri ölçüde ihsanlarda bulunur. Kendisinin arkadaşı olan Abdal, bu konuda bazı uyarılar yapar. Bu insanların hiçbirisinin gerçekte babasının ölümüne üzülmediğini, hepsinin menfaat peşinde koştuğunu ifade eder. Resûl Bey, bu konuda arkadaşını kırmayı dahî göze alır. Kendisinden yardım bekleyen bu dalkavuklara avuç dolusu para dökmekte beis görmez. Sonunda babasından kalan para tükenir. Kendisi muhtaç duruma düşen Resûl Bey, zamanında yardım ettiği insanlardan yardım beklemek zorunda kalır. Ancak bir zamanlar kendisine dalkavukluk eden insanların hiçbirisinden yardım görmediği gibi, hemen hepsi tarafından istiskal edilir. Bu durum karşısında gerçeğin farkına varan Resûl Bey, her şey için çok geç olduğunu da anlar. Oyunun birinci kısmında, Ahmed Hoca'nın oğlu Resûl Bey olarak tanıdığımız bu genç delikanlının en önemli özelliği tecrübesizliği ve saflığıdır. Aslında iyi niyetli bir delikanlı olan Resûl Bey, duyduğu her söze inanır. Eğlenmekten ve işretten çok hoşlanan, bütün bir ömrün böyle geçeceğini zanneden bu delikanlı, tüm parasını bu yolda harcarken şuursuzca davranır. Kendisini ikaz edenlere de dikkat göstermez. Hattâ dul kalan annesi ve yetim olan kız kardeşi ile bile yeterince ilgilenmez. Onun bu ilgisizliği, daha sonra kendisi için büyük bir vicdân azâbına neden olacaktır.

Oyunun ikinci kısmından itibâren Âşık Garîb olarak anılmaya başlayan Resûl Bey, Tebriz'de, yani baba ocağında kendisi için bir ümit kalmadığını anlayınca annesi ve kız kardeşi ile birlikte yollara düşer ve Tiflis'e kadar gelir. Oyunun bu

bölümünden itibaren Resûl Bey'in "âşık" kimliği ortaya çıkar ve oyunun sonuna kadar bu kimlik ön plânda kalır. Kimsesiz, yersiz yurtsuz anlamına gelen "garip" sözcüğünü kendisine isim olarak seçen bu delikanlı, aynı zamanda artık elinde sazı olan bir "âşık"tır. Âşık olabilmenin gerekleri, oyunun bu kısmından itibaren kendisini gösterir. Varını yoğunu geride bırakan, kendi vatanından ayrı, elinde sazıyla dolaşan ve şiir söyleyen bir genç olan Âşık Garîb, oyunun ikinci kısmından itibâren başka bir gereklilik olan aşk motifine de sâhip olur. Annesi ve kız kardeşi ile birlikte Tiflis'e gelen Âşık Garîb, burada zengin bir adam olan Ganî Hoca'nın kızı Şahsenem'e tutulur. Bu kıza kavuşabilmesi ise kendisinden istenen kırk kese altını temin etmesi şartına bağlanır. O, bu istekten yüksünmediği gibi, kendisine teklif edilen yardımları da geri çevirir. Oyunun birinci kısmında, muhtaç duruma düştüğünde etrafındakilerden yardım talep eden ve geri çevrilen Âşık Garîb, ikinci kısımdan itibâren ise gelen yardımları kabul etmeyecek kadar gururlu bir kişiliğe sâhip olur. Burada "âşıklık" hâline geçişle birlikte bir "gururlanma" ve "şuur kazanma" hâli de göze çarpar. Babasına âit gizli bir hazine bulunup kendisine ulaştırıldığı hâlde bunu kabul etmeyen Garîb, söz konusu paranın annesi ve kız kardeşine verilmesini ister. Bunun sebebi de zamanında babasından kalan paraları etrafındaki dalkavuklara işret meclislerinde yedirmesidir. Ailesinin hakkı olan parayı buralarda tükettiğini düşünen Garîb, vicdân azâbından bu şekilde kurtulmaya çalışır. Kendisi ise bir mücâdelenin içindedir. Şahsenem'e kavuşması için kendisinden istenen kırk kese altını, herhangi birisinin yardımıyla değil, şahsen çalışmakla kazanmanın gayreti içindedir. Oyunun sonuna kadar da bu konudaki tutarlılığını korur. Para kazanmak için sevgilisinden ve Tiflis'ten ayrılan Garîb, elinde sazıyla Halep'e kadar gelir. Onun işi âşıklıktır. Her gittiği yerde sazını çalıp şiirlerini okur ve bu sûretle para kazanır. Şahsenem'le evlenebilmek için gerekli parayı da bu şekilde toplamayı başarır. Aylar sonra Tiflis'e geri döndüğünde sözünü tutar ve sevgilisi ile evlenir. Oyunun birinci kısmında, babasından kalan serveti sorumsuzca tüketen bir insanken, ikinci kısımdan oyunun sonuna kadar şuurlu ve azimli bir insan özelliği gösteren Garîb, inatçı, cesur ve sözünde duran bir kişilik olarak ortaya çıkar. En önemli özelliği bir "âşık" olmasıdır. Oyunun başında zengin bir babanın dünyadan habersiz oğlu iken, sonrasında halkın arasına karışan, hem sevdiği insana hem de ailesine karşı sorumluluk hissi taşıyan bir "halk adamı" kimliğine bürünür. Bu, ondaki büyük değişimin de yegâne göstergesi sayılabilir. Bir halk hikâyesinden

uyarlanan *Âşık Garîb,* başkahramanın şahsında da büyük ölçüde bu hikâyeye sâdık kalır. Elinde sazı ile diyar diyar dolaşan ve şiirleriyle takdir toplayan Âşık Garîb, hem hikâyelerde hem de bizim söz konusu ettiğimiz manzûm oyunda, önüne çıkan engel ve imtihanları başarı ile veren, önceden yaptığı hatalarını fedakârlıklarıyla telafi eden, sonunda da hak ettiği mutluluğa kavuşan bir kahramandır. Bu anlamda o, sergüzeşti ilgiyle takip edilen bir oyun kahramanı olmakla birlikte, *"halk için temâşâ"* serisinin içinde yer alan bir oyunun, halk tarafından sevilip benimsenebilecek, halk edebiyatına da fazlasıyla yakınlık arz eden bir figürüdür.

Oyunun birinci derecede önem taşıyan diğer bir şahsı ise Şahsenem'dir. Tiflisli zengin bir adamın, Ganî Hoca'nın kızı olan Şahsenem, oyunun ikinci kısmından itibâren görülür. Oyunun birinci kısmında bir "âşık" olmayan, sadece babasından kalan mirası eritmekle meşgul saf bir delikanlı olarak göze çarpan Resûl Bey'in hayatında Şahsenem de yoktur. Onun ikinci kısımdan itibâren başka bir insan olmasında, Şahsenem'le tanışmış olması da etkilidir. Parasını tüketen ve gerçekleri kavrayan Resûl Bey, ne zaman ki Tiflis'e kadar gelir ve burada Şahsenem'i görür, o zaman "âşık" olabilmenin gerekleri tamamlanır. Oyunda, bu iki gencin nasıl görüştükleri söz konusu edilmemişse de Şahsenem'i çok seven Garîb, onu istetebilmek için annesini gönderir. Ancak kızın babası bu evliliğe ancak kırk kese altın şartı ile râzı olur. Bu şart Âşık Garîb için imkânsız değildir. Yaşadığı aşkın karşılıklı oluşu, onun için yeterlidir. Gerçekten de burada karşılıklı bir sevgi vardır. Hattâ o kadar ki sevgilisine olan aşkını terennüm ederken heyecandan düşüp bayılan Garîb'i yerde yatarken gören Şahsenem, kendisi aşk acısı içinde kıvranırken onun keyif içinde yattığını düşünüp darılır. Babasının kırk kese altın istemesi nedeniyle sevgilisinin sefere gideceğini öğrenen Şahsenem, ondan ayrılmak istemez. Hattâ kırk kese altını bizzat getirip Garîb'e vermek ister. Ancak Garîb bunu kabul etmez. Şahsenem de çaresiz bu ayrılığa râzı olur. Ancak oyunun sonunda sevdiğine kavuşur. Âşık Garîb'in okuduğu aşk şiirlerine Şahsenem de karşılık verir. O da sevgilisine duyduğu aşkı şiirlerinde terennüm eder. Sevgilisini bekleyeceğine dâir söz verir ve sonuna kadar bu sözüne sâdık kalır. Oyunda Şahsenem, zengin bir adamın kızı olarak, oyuna kaynaklık eden halk hikâyesinin içeriğine de uygun bir portre çizer. Şahsenem, sevgilisine bağlı, sözünde duran, her türü zorluğa göğüs germe konusunda sevgilisine destek olan bir şahıs olarak ortaya konur.

Oyundaki birinci derecede önem taşıyan şahıslardan bir diğeri de Abdal'dır. Abdal, oyunun başından sonuna kadar Âşık Garîb'in yanında olan kişidir. Babası Ahmed Hoca öldükten sonra tecrübesiz bir hâlde hayatla tanışmak zorunda kalan Resûl Bey'in yanında Abdal vardır. Abdal, Resûl Bey'in toyluğundan yararlanmak isteyen dalkavukların varlığından haberdârdır ve bu konuda Bey'ini de ikaz eder. Ancak Resûl Bey, söz dinlemez. Sonunda Abdal'ın dediğine gelirse de iş işten geçmiştir. Resûl Bey'in âniden Tebriz'den ayrılmasıyla yalnız kalan Abdal, geride kalan dalkavukları cezâlandırmak ister. İçlerinden bazılarına oyunlar oynar. Bu sırada tesâdüfen Ahmed Hoca'dan kalma bir hazine bulur. Bunu gerçek sâhibine, yani Âşık Garîb'e vermek üzere yollara düşer. Bu da onun gerçek bir dost ve güvenilir bir insan olduğunu gösteren en önemli unsurdur. Oyunun sonunda, Abdal, Garîb'in yanında olan kişidir. Oyunun başında olduğu gibi sonunda da iki dost birliktedirler. Abdal, Şahsenem'in câriyelerinden Akçe Kız ile evlenir. Abdal, tıpkı *Kerem İle Aslı'*daki Sûfî gibi, oyunun başkahramanının yanında olmaya çalışan, ona sadâkatle bağlı ve güvenilir bir insan portresi çizer. Oyundaki isim sembolizasyonuna dikkat edildiğinde, Abdal'ın da özenle seçilmiş bir isim olduğu görülür. Abdal, "derviş, ermiş" anlamlarına gelen bir kelimedir. Oyunda da Abdal, Resûl Bey'in mâruz kaldığı sömürüye ilk dikkat çeken kişi olur. Resûl Bey'i bu konuda uyanık olması için uyaran tek kişi, Abdal'dır.

Oyunun ikinci derecede önem taşıyan diğer şahısları arasında Himmet, Tosun, Mukîm Ağa ve Kâsım da bulunur. Bu dört tip de oyunun birinci kısmından itibâren görülürler. Tosun yirmi beş, Kâsım otuz, Mukîm Ağa elli, Himmet ise otuz beş yaşında uzun sakallı olarak tanıtılır. Üçünün de ortak özelliği dalkavuk olmalarıdır; dolayısıyla birlikte değerlendirilmeleri mümkündür. Tebrizli Ahmed Hoca'nın ölümü ardından oğlu Resûl Bey'e tâziyeye gelen bu üç arkadaş, aslında işin keder tarafında değildirler. Zâten Resûl Bey'in evinde karşılaştıkları sırada yaptıkları sohbet de onların gerçek yüzünü göstermesi bakımından ilgi çekicidir. Maksatları, önce yalancı bir kederle Resûl Bey'in gözünü boyayıp güvenini kazanmak, sonra da onu sömürmektir. Her şey tasarladıkları şekilde gelişir. Bu dört dalkavuk da amaçlarına ulaşırlar. Resûl Bey'in sırtından yığınla kazanç elde ettikleri gibi, onun düzenlediği işret meclislerinde de gönüllerince eğlenirler. Sonunda Resûl Bey, onlara

muhtaç duruma gelir ve yardım tâlebinde bulunur. Lâlâsı Gaffur'u onlardan borç istemek üzere görevlendirir. Lâlâ, Mukîm Ağa'ya gider ve bu tâlebi iletir. Mukîm Ağa'nın şahsında, bu dört dalkavuğun Bey'e karşı tutumları ortaya konur. Zamanında Bey'i sömürenler, şimdi ona sırt çevirmişlerdir. Mukîm Ağa, Bey'e borç vermeyi aklından geçirdiği gibi onunla alay etmeyi de ihmâl etmez. Onun bu duruma gelmesinde kendi sorumluluğu olduğunu da düşünmez. Sonraları Abdal tarafından cezalandırılmak istenen bu dalkavuklardan Tosun, yaptıkların pişman olur ve Abdal'ın peşine takılarak Âşık Garîb'in bulunduğu Tiflis'e kadar gelir. Amacı, Garîb'in kız kardeşi Emine ile evlenmektir. Abdal da onun yaptıklarına pişman olduğu konusunda kefildir. Bu dalkavuklar, zengin bir delikanlının etrafından toplanan ve onu sömüren tipler olarak önemli bir özelliği ortaya koymakla birlikte, oyunun olay örgüsünde de ciddî bir yer tutarlar. Çünkü Resûl Bey'in bilinçlenmesi ve "âşık" olup Tebriz'den ayrılması, dalkavuklar tarafından sömürülmesinin ardından gerçekleşir. Bu noktada bu dört tipin, oyunun olay örgüsüne de tesir etmiş olduklarını söylemek mümkündür.

Oyunda ikinci derecede önem taşıyan diğer şahıslar, Abdülgaffur, Akçe Kız ve Âşık Garîb'in annesi ile kız kardeşi Emine Hanım'dır. Abdülgaffur, Resûl Bey'in lâlâsıdır. Resûl Bey, zengin Ahmed Hoca'nın oğlu olarak yetiştirilmesine önem verilen bir çocuk olacaktır. Onun yetişmesinden sorumlu bir lâlâ tarafından himâye edilmesi de doğaldır. Bir kadın kahramanın yanında dadısının bulunması gibi, bir erkek kahramanın da yanında lâlâsı olması, dönemin şartlarının bir gereğidir. Resûl Bey, paraya ihtiyacı olduğu zaman yakını bildiklerinden borç istemekle lâlâsı Abdülgaffur'u görevlendirir. Ancak bu istekten bir sonuç alınamaz. Mukîm Ağa'nın yanına giden Abdülgaffur, onun küstah tavrı karşısında şaşkındır. Bey'ini yıllarca sömürenlerin, şimdi bu şekilde davranmasına bir anlam veremez. Oyunun ikinci kısmının başında saçı sakalı ağarmış olarak tanıtılan Abdülgaffur, Abdal ve Tosun'la birlikte, kendilerini terk eden Resûl Bey'i arar ve sonunda Tiflis'te bulur. Onun şahsında da sadâkatin simgelendiği söylenebilir. Yıllar geçmiş olsa da Abdülgaffur, Bey'ini aramaktan vazgeçmez.

Âşık Garîb'in hemen her zaman yanında olan arkadaşı Abdal gibi, Şahsenem'in yanında da dâima Akçe Kız vardır. Akçe Kız, Şahsenem'in br câriyesi

olarak tanıtılıyorsa da onun fonksiyonu, bu tanımdan öteye geçer. O, her şeyden önce hanımının sırdaşı ve en büyük yardımcısıdır. Şahsenem'le Âşık Garîb'in buluşmalarında, Akçe Kız'ın oynadığı yardımcı rol önemlidir. Oyunun sonunda o da muradına kavuşur ve Abdal'la evlenir. Düğünü de hanımının düğünü ile birlikte olur. Akçe Kız'ın şahsında da sadâkat ve sevginin ortaya konduğu görülür.

Âşık Garîb'in validesi ile hemşîresi Emine Hanım, onun ailesini oluşturur. Ahmed Hoca'nın ölümünden sonra dul kalan valide ile yetim olan Emine Hanım'ın sorumluluğu Âşık Garîb'in üzerinde kalır. Ancak o, başlangıçta sorumlu davranmaz. Anne ve kardeşinin de pay sahibi olduğu parayı, işret meclislerinden tüketir. Sonraları bundan derin bir pişmanlık duyar. Annesi ve kız kardeşi her zaman onun yanındadır. Onu hiçbir zaman yalnız bırakmadıkları gibi, onunla bir anlaşmazlığa düştükleri de görülmez. Oyunun sonunda Emine Hanım, Tebrizli Tosun'la evlendirilir.

Oyundaki şahıslar kadrosunun içinde, üçüncü derecede önem taşıyan diğer şahıslar ise Halep Paşası, Deli Mahmud, Deli Selim, Baş Şâir, diğer şâirler, Büyük Hanım ve dâvetlilerle hizmetçilerdir. Halep Paşası, *Kerem İle Aslı* isimli manzûm oyunda da görülen bir tiptir. Söz konusu oyunda, âşıkların kavuşması için otoritesini kullanan Paşa, onları himâye eder ve mutlu olmaları için çabalar. Burada da benzer bir rolü olduğu anlaşılan Paşa'nın, iki oyunda da aynı şahsa karşılık gelip gelmediği konusunda bir netlik yoktur. Paşa olduğu Halep'te şâirleri himâye eden ve onların söylediği şiirleri dinlemekten büyük zevk alan Paşa, Âşık Garîb'i de destekler. Yedi yıl Halep'te kalan Âşık Garîb, burada ihtiyâcı olan parayı toplayabilir. Geri dönmek istediğinde Halep Paşası'nın ısrarıyla karşılaşan Garîb, vaziyeti açıkladığında yine Paşa'dan destek görür. Paşa'nın, gücünü âşıklardan yana kullanan bir figür olduğu açıktır.

Deli Mahmud, Tiflis'te kahvecilik yapan bir adamdır. Âşık Garîb, onun kahvesinde şiirler söyler, sazını çalar. Bu durum, hem Mahmud'un hem de kahvede bulunan diğerlerinin hoşuna gider. Onun Tiflis'ten ayrılmasını istemezler ve aralarında para toplayıp ona yardımcı olmak isterler. Garîb, bu yardımı kabul etmez. Deli Selim ise Âşık Garîb'in Halep'te birlikte kahve işlettiği birisidir. Dolayısıyla

onun ortağıdır. Garîb, yedi yıl boyunca kaldığı Halep'te şiirlerini bu kahvede söyler, sazını da burada çalar. Baş Şâir, Garîb'in Halep'teki kahvede atıştığı bir şâirdir. Garîb'in sevgilisinden ayrı olduğu için daha çok aşk ve ayrılık üzerine şiirler okuduğu kahvede, Baş Şâir ise daha neşeli şiirler söyler. Baş Şâir'in Halepli şâirler arasında hatırı sayılır bir yere sâhip olduğu anlaşılır. Etrafında diğer Halepli şâirleri de toplamıştır.

Oyunda aynı zamanda Şahsenem'in vâlidesi Büyük Hanım, diğer câriye ve dâvetlilerle birlikte hizmetçiler ve saz heyeti de bulunur. Ancak bunların olay örgüsüne bir katkısı yoktur. Saz heyetinin oyun içinde diğerlerine göre daha ağırlıklı bir fonksiyonu olduğu söylenebilir. Özellikle birinci kısımda kurulan işret meclislerinde sâzendelerin çalıp hânendelerin okuduğu şarkılarla eğlenilir. Bu arada her perde değişiminde mutlaka sâzendeler çalar, bazen onlara hânendeler de eşlik ederler.

6.16.3. Zaman ve Mekân

Âşık Garîb isimli manzûm oyunun içerisinde, oyunun geçtiği tarihî zamana ilişkin herhangi bir kayıt yoktur. Bu oyunun, bir halk hikâyesinden uyarlanmış olduğu hatırlandığında, zamanın tespiti için de halk hikâyesine başvurmak gerektiği düşünülebilir. *Âşık Garip* hikâyesi üzerine detaylı inceleme yapılan kaynaklarda, bu halk hikâyesinin birden fazla varyantının olduğu, dolayısıyla değişik tarihlere ulaşmanın mümkün olduğu vurgulanmakla birlikte, genel olarak *"Âşık Garip Hikâyesi'nin XVI. yüzyılın ikinci yarısında teşekkül ettiği"*[39] yönünde bir görüş ortaya çıkar. Bu görüşü oyun için de geçerli saymak mümkündür. En azından oyun içerisinde, bu görüşün aksini ortaya çıkaracak ya da bu konuda ipucu verebilecek bir unsura rastlanmaz. Oyunun konusu, belirsiz bir zamanda geçer gibidir. Fûad Hulûsî, *Kerem İle Aslı* isimli manzûm oyununda olduğu gibi, bu oyunda da bir tarih belirtmekten özellikle kaçınmak ister gibidir. Ancak *Kerem İle Aslı'*nın *Âşık Garîb'*den daha eski bir tarihî zamana sahip olduğu anlaşılır[40].

[39] Fikret TÜRKMEN, **a.g.e.,** s.12.
[40] Bkz. bu eser, s.449.

Oyunun içerisinde ise tarihî zamana ilişkin olmayan, ancak olay örgüsünün devam ettiği zaman dilimini ifade eden birçok unsura rastlanır. Bu unsurların özellikle kısım ve fasıl başlarında ifade edildiği görülür. Oyunun birinci kısmının birinci faslında, Resûl Bey, babası Hoca Ahmed Efendi'nin vefatı nedeniyle tâziyeleri, yaz mevsimin başında ve bir ikindi vakti kabul eder. Birinci kısmın ikinci faslının ise *"birinci fasıldan bir sene sonra"*[41] geçtiğine dâir bir kayda rastlanır. Oyunun birinci kısmının tamamında baba ocağında olan Resûl Bey, ilk fasıldan ikinci fasla kadar babasından kalan paraları tüketmekle meşgûldür. Bu meşgûliyetin bir yıl kadar sürdüğü anlaşılır.

Oyunun ikinci kısmının başında ise *"birinci kısımdan 3-4 sene sonra"*[42] ifadesi yer alır. Baba ocağından ayrılan Resûl Bey, bir müddet dolaştıktan sonra başka bir şehre gelmiş ve bu arada üç-dört yıllık bir zaman geçmiştir. Bu kısmın ikinci faslında sevgilisi Şahsenem'le görüşen Âşık Garîb, onunla bir sonbahar mevsiminde ve bir aşk sahnesine uygun düşecek bir zaman dilimi içerisinde görüşür. İki sevgili görüştükleri sırada vakit gecedir; ayın on dördüdür ve mehtap ışıldamaktadır. Oyunun ikinci kısmının üçüncü faslında Garîb'e tesâdüf eden Gaffur, Abdal ve Tosun, onu üç yıl aradıklarını söylerler. Oyunun üçüncü kısmının ikinci faslında, Garîb:

"Yedi ay oluyor, her gece size,
Paşam, saz çalarak okudum destân,
Kahvede de her gün ahâlinize.
Usandırmışımdır artık sazımdan"[43]

diyerek yedi aydır Halep'te olduğunu ve sevgilisine kavuşmak için gerekli olan kırk kese parayı topladığını haber vermiş olur[44]. Tam olarak belirtilmese de oyunun baştan sona yaklaşık beş-altı yıl devam eden bir zaman çizgisi üzerinde geliştiği ve tamamlandığı söylenebilir.

---

[41] Fûad Hulûsî, **a.g.e.,** s.13.
[42] **a.g.e.,** s.35.
[43] **a.g.e.,** s.99.
[44] Burada dikkat çekilmesi gereken bir husus vardır. Halk hikâyesinin varyantlarında, Âşık Garîb'in gurbete çıkması ve para biriktirmesi yedi ay değil, yedi yıl sürer. Bkz. Fikret TÜRKMEN, **a.g.e.,** s.20.

*Âşık Garîb'*de birbirinden farklı mekânlar görülür. Oldukça geniş bir coğrafyada devam eden oyunun farklılık arz eden bir dış mekâna sahip olduğu görülmekle birlikte, kahramanların da bu farklı coğrafyalardaki farklı iç mekânlarda bulundukları görülür. Oyunun birinci kısmı Tebriz'de, ikinci kısmı Tiflis'te, üçüncü kısmı Halep'te ve son kısmı da yine Tiflis'te geçer. Oyun Tebriz'de başladığı hâlde bir daha aynı şehre dönülmez. Âşık Garîb'in Tebrizli olduğu anlaşılır. Ancak o, sevgilisinin bulunduğu şehre, Tiflis'e dönebilmek için çaba harcar. Âşık Garîb'in geniş bir coğrafyada dolaştığı görülür. Tebriz, İran'ın kuzeybatısında yer alan bir şehirdir. Buradan Kafkasya bölgesinde bulunan ve nispeten yakın bir yer olan Tiflis'e gelen Âşık Garîb, para kazanabilmek içinse daha uzağa gitmek zorunda kalır. Halep'e kadar gelen Garîb, buradan tekrar sevdiğinin yanına döner. Bu oyunda, *Kerem İle Aslı* oyunundan farklı olarak, gidilen coğrafyalarla ilgili ayrıntılı tasvirlere rastlanmaz. Oyunun ikinci kısmının ikinci faslında Garîb:

"Bu gece –merhamet et!- mecrûhum.
Kısmetim sevk ediyor Rûm'a beni."[45]

diyerek Rumeli'ye gideceğini haber verir. Sonradan gittiği yerin Halep olduğu anlaşılan Garîb, burada da Türklerle Arapların Kur'an sâyesinde kardeş olduklarını ifade ederek bulunduğu coğrafyayla ilgili bir unsuru zikretmiş olur. Bunların dışında bulunulan dış mekânlarla ilgili fazlaca bir ayrıntı yoktur.

Oyunda, iç mekânlara ilişkin daha ayrıntılı unsurların olduğu, özellikle her kısım ya da faslın başında bulunulan mekânın mensûr olarak tanıtıldığı görülür. Oyun, *"Müteveffa Hoca Ahmed Efendi'nin selâmlığında bire oda. Şark döşemeleri nefîs halılar. Ta'lik levhalar. Sedefli iskemleler. Pencereden selâmlık bahçesi görünür."*[46] cümleleriyle başlar. Bu ifadelerde Hoca Ahmed Efendi'nin oldukça zengin bir insan olduğu anlaşılır. Tarif edilen, onun Tebriz'de bulunan köşküdür. Oyunun birinci kısmının ikinci faslında, Tebriz'in dışında bulunan büyük bir bahçede, havuz başında toplanan Himmet ve dalkavuk arkadaşları, işret meclisini toplamışlardır. Sonrasında bu meclise Resûl Bey'le birlikte Abdal da katılır. Oyunun ilk kısmının üçüncü faslında ise, paraya sıkışan ve Mukîm Ağa'dan yardım isteyen

[45] Fûad Hulûsî, **a.g.e.,** s.48.
[46] **a.g.e.,** s.3.

Resûl Bey, bu iş için Abdülgaffur'u görevlendirir ve onu Ağa'nın evine yollar. Ağa'nın evi, *"Mukîm Ağa'nın misâfir odası, kıymetli mefrûşatla, lâkin hüsn-i tabiat ve zevk-i selîme uymayan bir tarzda doldurulmuş"*[47] şeklinde tasvir edilir. Resûl Bey'in babadan kalma evindeki incelik, Mukîm Ağa'nın evinde yoktur. Çünkü o, başkalarından sömürdüğü paralarla zengin olmuş bir dalkavuktur. Bu durum, onun zevkini de belirler.

Oyunun ikinci kısmının ilk faslında mekân, Âşık Garîb'in Tiflis'teki evidir. Bu ev, *"Sâde, lâkin temiz ve kibârâne mefrûşat"*[48] ile döşenmiştir. Tebriz'deki köşkün debdebesi, burada görülmez. Çünkü oradaki varlık tükenmiştir. Ancak yine de mekâna hâkim olan sâdeliğin yanında kibarlık ve temizliktir. Mukîm Ağa'nın evindeki zevksizlik burada görülmez. Bu kısmın ikinci faslında sevgilisi Şahsenem'le buluşan Garîb, Ganî Hoca'nın köşkünün ardından bulunan bir koruluktadır. Gece vakti ve mehtâbın oluşu da bu koruluğu bir aşk dekoru hâline getiren unsurlardır. Bu kısmın üçüncü faslında ise mekân, Tiflis'te bulunan bir kahvehânedir. Deli Mahmud'a âit olan bu kahvehânede Garîb, şiirlerini okuyup sazını çalar. Âşıkların sanatlarını sergiledikleri yer olan kahvehâneler, bu oyunda da önemli birer mekândırlar. Âşık Garîb'i arayan Abdal ve yanındakiler de onu bu kahvehânede bulurlar.

Oyunun üçüncü kısmı Halep'te geçer. Halep'teki kapalı mekânların ilki, Âşık Garîb'in de ortağı olduğu bir kahvehânedir. Burasını Garîb, Deli Selim ile birlikte işletir. İhtiyâcı olan parayı bu kahvede kazanır. Tiflis ve Halep'te bulunan iki kahvehâne, Garîb için hayatî önemdedir. Çünkü o mahâretini burada sergilemek imkânı bulur. Halep'teki ikinci kapalı mekân ise Halep Paşası'nın konağıdır. Burada göze çarpan ise büyük bir debdebedir. *"Servet ve ihtişâm"*ın, *"Haleb kumaşları"*nın[49] göz kamaştırdığı bu konakta, Paşa himâye ettiği şâirleri dinler, onlara ihsanlar dağıtır. Oyunun dördüncü kısmında, yeniden Tiflis'e dönülür. Burada düğün hazırlıkları vardır. Bu kısım, *"Büyük ve muntazam bir bahçe. Tezyînât. Hanımlara mahsûs büyük bir çadır. Çadırın bir köşesinde perde ile bölünmüş sofra*

[47] **a.g.e.,** s.24.
[48] **a.g.e.,** s.35.
[49] **a.g.e.,** s.99.

mahalli."[50] cümleleriyle başlar. Bu cümlelerden anlaşıldığı üzere düğün için büyük bir hazırlık vardır. Birçok dâvetli gelir ve bu sofralarda düğün yemekleri ikrâm edilir. Birçok başka çadırda da faaliyet devam eder. Saz heyeti durmadan çalar, bu arada bazı oyunlar da oynanır. Tam anlamıyla şenlikli bir düğün gerçekleşir.

6.16.4. Dil ve Üslûp

Âşık Garîb isimli manzûm oyunda kullanılan dile ile ilgili tek bir hüküm ifade etmek doğru olmaz. Çünkü oyun içerisinde şekle dâir unsurlar farklılık arz ederek bir yandan da dil anlayışında farklılıklar görülür. Aynı yazarın, *Kerem İle Aslı* isimli manzûm oyununda oldukça sâde bir dil kullandığını, bunun daha çok halk edebiyatından uyarlanan oyunun beraberinde getirdiği bir zorunluluk olduğunu ifade etmiştik. Ayrıca, söz konusu oyunun yayım tarihi de dili hakkında bazı ipuçları vermişti. Tıpkı *Kerem İle Aslı* gibi, bir halk hikâyesinden uyarlama olan ve onun gibi Türkçülük fikrinin edebiyatta kendisini güçlü biçimde hissettirdiği bir dönemde yayımlanan *Âşık Garîb'*de ise dil anlayışı, biraz daha farklı ve karmaşık bir yapı arz eder. Bu karmaşa, daha çok oyunda kullanılan vezinden kaynaklanır. Oyunda hece ve aruz ölçüleri birlikte ve çok karmaşık bir düzen içinde kullanılırlar. Yukarıda bu ölçülerin nerelerde ve nasıl kullanıldıkları ayrıntılarıyla açıklandı. Hece ölçüsünün kullanıldığı bölümlerde dilin oldukça sâde olduğu görülürken, aruz ölçüsünün kullanıldığı yerler için aynı şeyleri söylemek mümkün olmaz. Bu durum, birkaç örnekle ortaya konabilir. Meselâ birinci kısmın birinci faslında konuşan Abdal'in diyalogu, hece ölçüsünün 6+5 duraklı 11'li kalıbıyla oluşturulmuştur ve son derece sâde bir dil kullanıldığı görülür:

"Bu ev de ev değil, misâfirhâne!
Hoca gitti diye gelen gelene.
Neymiş: Babamızdı rahmetli, filan..
Meram yemek içmek kusuru yalan.
Bey çıkınca gözler hep birer çeşme.
Lâkin o girdi mi artık hareme,
Gelsin muhabbetler, gelsin cünbüşler!

[50] **a.g.e.,** s.105.

Bizim dîvâne hep bunları besler!"[51]

Yukarıda alıntı olarak verdiğimiz mısralarda sadece yalın bir dil kullanıldığı değil, "ağlayan gözlerin çeşmeye benzetildiği" halk söyleyişinde yeri olan ifadeler de görülür. Hece ölçüsü, beraberinde sâde bir dili de getirir. Diğer taraftan aruz ölçüsünün "mef'ûlü/mefâ'îlü/mefâ'îlü/fe'ûlün" kalıbının kullanıldığı bir yerde, dilin oldukça ağırlaştığı görülür:

"İffet başının tâcı, şeref alnına hâle.
Şehbâlini sarmış mülkiyet o nihâle.
Gür saçlarının şâne-i elması nezâhat.
Mâsûm bakışından süzülür nâz ve nebâhat.
Kirpiklerinin süzdüğü ismetli nigâhı,
Aşkında vefâkârlığının cânlı givâhı.
Tiflis'de kalan dilberi andım yine... Heyhât!"[52]

Bununla birlikte, oyunun genelinde daha çok hece ölçüsünün ve sâde bir dilin kullanıldığını söylemek gerekir. Ayrıca aruz ölçüsünün her kullanıldığı yerde dilin çok ağırlaştığını söylemek de abartılı olabilir. Oyunun geneline oldukça sâde ve temiz bir Türkçenin hâkim olduğunu söylemek mümkündür. Bu da, eserin yayımlandığı dönemin Türkçü edebiyatın güçlü olduğu bir dönem olmasından ve konunun halk edebiyatından uyarlanmasından kaynaklanır. Bunun birlikte yazar, aruz ölçüsüne ve Osmanlıcaya olan hâkimiyetini de göstermek istemiş gibidir.

Eserde kullanılan sâde Türkçe, büyük ölçüde üslûbu da olumlu bir şekilde etkilemekle birlikte, zaman zaman dilin farklılaşması ve sürekli olarak ölçü değiştirilmesi üslûbu zora sokan en önemli unsurlardır. Bir şahsa âit diyalogda farklı vezinlerin kullanılması, hece ölçüsüyle başlayan bir bölümün farklı duraklarla devam etmesi, bir şahsın bir yerde hece ile başka bir yerde aruz ile konuşması, bir yerde çok sâde bir Türkçeyle düşüncesini ifade ederken başka bir yerde ağır bir Osmanlıcaya dönmesi, eserin üslûbu açısından önemli kusurlar olarak sıralanabilir.

---

[51] **a.g.e.,** s.7.
[52] **a.g.e.,** s.95.

Oyunda, dilin kullanımı ile ilgili bazı farklı özellikler de göze çarpar. Bazı mısraların seçenekli olarak yazıldığı, bazı kelimelerin farklı şekillerde de yazılabileceğinin belirtildiği görülür. Bunlar daha çok dipnot verme şekline belirtilir. Bu da yazarın, eserini kaleme alırken çok boyutlu düşündüğünü, bu düşüncesini okurla da paylaşma ihtiyacı hissettiğini gösterir. Bu duruma örnek olması bakımından bir-iki tanesini burada söz konusu etmek mümkündür. Meselâ, oyunun birinci kısmında, *"Kusura bakmayın; ah mâtemdeyim"* mısraındaki *"oh mâtemdeyim"* ifadesinin yerine *"mâtemzedeyim"* yazılabileceği not edilir[53]. Yine aynı kısımda, *"ömrümde görmedim, ben nerden bileyim"* mısraında yer alan *"nerden"* kelimesinin yerine *"nereden"* yazılabileceği, ama bu sefer de ölçüyü bozmamak için *"ben"* kelimesinin kaldırılması gerektiği ifade edilir[54]. Oyunun birinci kısmının üçüncü faslında, bazı mısraların içindeki kelime gruplarının değiştirilebileceği belirtilir. *"Çok şükür, iyidir"* mısraının yerine *"vücûtça iyidir"* mısraının[55], *"Allah'a hamd olsun. Pek memnûn oldum."* mısraının yerine de *"Allah'a çok şükür"* mısraının yazılabileceği kaydedilir[56].

Oyun metninin bazı yerlerinde okunuşla ilgili noktalara dikkat çekilir. Osmanlıcadaki bazı Türkçe kelimelerin okunuşuna özen gösterilmesi gerektiğini düşündüğü anlaşılan yazar, bunu dipnotlar vermek sûretiyle belirtme ihtiyâcı hisseder. Örneğin *"Çayımızı gönder havz başına"* mısraındaki *"havz"* kelimesi, Osmanlıca harflerle yazıldığında vav (و) harfi olmaksızın yazılır. Ancak bu şekilde okunduğunda, mısrada olması gereken on bir hece sayısı bir eksik kalacaktır. Bu nedenle yazar, metne bir dipnot vermek sûretiyle müdahalede bulunur ve bu kelimenin *"havuz"* şeklinde okunması gerektiğini ifade eder[57]. Buna benzer bir müdahale de fiillere gelen eklerin okunması konusunda olur. *"Tam bir yıldır, uğraşırız alıştırmağa"* mısraındaki *"alıştırmağa"* kelimesinin *"alıştırmaya"* şeklinde okunması gerektiği ifade edilir[58]. Metin içerisinde buna benzer başka müdahale ve uyarılar da bulunur.

---

[53] **a.g.e.,** s.5.
[54] **a.g.e.,** s.6.
[55] **a.g.e.,** s.25.
[56] **a.g.e.,** s.25.
[57] **a.g.e.,** s.11.
[58] **a.g.e.,** s.13.

6.16.5. Değerlendirme

Âşık Garîb, konusunu bir halk hikâyesinden alan ancak müzikli ve manzûm bir tiyatro oyunu şeklinde uyarlanmış bir eserdir. O, *Kerem İle Aslı* ile birlikte, Meşrûtiyet yılları içerisinde yayımlanan ve konusunu halk edebiyatından alan iki manzûm oyundan birisidir. Dolayısıyla bu bakımdan önemli bir özelliğe sahiptir. Konusunu bir halk hikâyesinden alan bu eser, kaçınılmaz olarak bu halk hikâyesine benzerlik gösterir. Özellikle oyunun olay örgüsünün oluşturulmasında, halk hikâyesine sâdık kalındığı, büyük ölçüde hikâyede yer alan motiflerin kullanıldığı tarafımızdan tespit edilmiştir. Ancak birden fazla varyantı olan *Âşık Garip* hikâyelerinin tam bir kopyası olduğu söylenemeyecek olan bu eserde, manzûm ve şarkılı tiyatronun tekniğine uygun bazı özellikler de kaçınılmaz olarak yer alır.

Âşık Garîb, manzûm olmasının yanında müzikal bir oyun olarak yazılmıştır. Oyunun içerisinde müzik, iki şekilde yer alır. Oyun kahramanlarının kurdukları işret meclislerinde ve oyunun sonunda yapılan düğünlerde saz heyetleri ve hânendeler vardır. Bunlar çalıp söyledikleri gibi raks edenlere de refakat ederler. Özellikle oyunun birinci kısmında yer alan saz ve söz meclislerindeki bu hava, oyunu baleye de yakınlaştırır. Oyun kahramanlarının hep birlikte dans etmeleri, içlerinden bazılarının şarkı söylemesi, bu hususu destekleyen unsurlardır. Ancak bu motiflerin dışında da müzik, oyun içerisinde önemli bir yere sahiptir. Bir kısım içerisindeki bir sahnenin tamamlanıp bir diğer sahneye geçilmesi esnasında, "muzıka" ismiyle anılan saz heyeti şarkılar çalar. Bu durum, neredeyse oyunun sonuna kadar devam eder. Meselâ oyunun birinci kısmında yer alan birinci faslın bitiminde perde iner. Perde tekrar açılıp ikinci fasıl başlayıncaya kadar geçen süre içerisinde sazlar, *"Geçid"* isimli bir şarkı çalarlar[59]. İkinci faslın sonunda da *"Safâhat"* isimli bir başka şarkı çalınır[60]. Bu durum, diğer bazı fasılların sonunda da görülür. Burada çalınan şarkılar çoğunlukla biten fasılda yaşananlarla ilgilidir. Örneğin ikinci faslın sonunda çalınan *"Safâhat"* şarkısı, bu fasılda yapılan işret meclisleriyle doğrudan ilişkilidir. Saz heyetinin varlığı, oyunun müzikal özelliğinin bir gereğidir. Sahne önünde ya da arkasında yerleşecek olan bir saz heyetinin, eser içindeki şarkılara eşlik etmekten

[59] **a.g.e.,** s.11-12.
[60] **a.g.e.,** s.22-23.

başka perde aralarında seyircinin ilgisini uyanık tutabilmek adına şarkılar icrâ etmesi, dikkate değer bir durumdur. Oyundaki şahıslardan ayrı olan ve oyunun içerisinde figüratif bir özellik taşımayan bu heyet, oyunu bir müzikal hâline getirmek için yazarı tarafından bilhassa yerleştirilmiş gibi görünmektedir. Diğer taraftan bir başka hususu da belirtmek gerekir. Bu oyun, bir müzikal ya da bir operet niteliği taşırken, oyun içerisinde seslendirilecek eserlerin notasına dâir bir bilgi yoktur. Kitap hâlinde yayımlanan bu eserin içinde notalar olmadığı gibi, daha sonra eser içindeki şarkıların bestelenip notalarının yayımlandığı konusunda da bir bilgi yoktur. Metin And'ın yayımladığı *"oynanmış oyunlar dizini"*nin (a) maddesinde de *Âşık Garîb* ismine rastlanmaz[61]. Dolayısıyla oyunun sahnelendiğine ve içindeki şarkıların da bestelenmiş olabileceğine dâir bir bilgiye ulaşmak mümkün olmamıştır.

Oyunda göze çarpan bir başka özellik de her faslın başında olayların mensûr olarak özetlenmesidir. Halk hikâyesi gibi, kısa denemeyecek edebî metinlerden uyarlama olan bu tarz oyunlarda, olay örgüsünün uzunluğu ayrı bir sorun teşkil edebilir. Nitekim *Kerem İle Aslı* isimli manzûm oyunda da aynı konu gündeme gelmiştir. Söz konusu oyunda, bütün bir hikâyenin uyarlanması yoluna gidilmemiş, hikâyedeki olayın doruk noktasına ulaştığı bir bölüm oyunlaştırılmıştı. Olay örgüsünün başlangıç evresi ise Kerem'in ağzından uzun bir manzûme, bir monolog hâlinde okuyucuya aktarılmıştı. *Âşık Garîb'*de ise durum biraz daha farklıdır. Burada hikâyenin hemen tamamı oyunlaştırıldığı için bazı kısımların atlanması kaçınılmazdır. Bu kısımlar, her faslın başlangıcında mensûr olarak okuyucuya nakledilir. Meselâ oyunun ikinci kısmının başında, *"Vak'a: Resûl Bey artık Tebriz'de duramayarak kaçmış, fıtrî istidâdının ve zarûretin sevkiyle saz şâiri olmuş, Tiflis'e gelmişdir. Geçdiği yerlerde ve Tiflis'de sazıyla sözüyle 'Âşık Garîb' diye şöhret alarak nihâyet Tiflis'de yerleşmiş, vâlidesi ve hemşîresiyle orta hâlli, âdetâ fakîrâne bir hayât geçirmektedirler. Garîb'le Tiflis'in en zengini olan Ganî Hoca'nın kızı Şahsenem yekdiğerlerine alâka etmişlerdir."*[62] cümleleriyle arada geçen üç-dört yıllık zaman diliminde yaşananlar okuyucuya aktarılır. Yalnız bu cümlelerin, oyunun sahnelenmesi aşamasında kim tarafından okunacağı belli değildir.

[61] Metin AND, **Meşrutiyet Dönemi Türk Tiyatrosu (1908-1923),** s.292.
[62] Fuad Hulûsî, **a.g.e.,** s.35.

Oyunun sonunda yer alan bazı notlar, sahnelenmesine ilişkin olarak değerlendirilebilir. *"Birinci kısmın birinci faslı büsbütün tayy olunabilir. O hâlde – ikinci fasıl birinci olur. Ve perde açılmazdan 'Geçid' bestesi çalınır."*[63] cümlelerinden yazarın, oyunun sahnelenmesi aşamasında ilk faslı gereksiz gördüğü anlaşılır. Bu fasıl pek uzun olmamakla birlikte, Himmet, Kâsım, Tosun gibi dalkavukların daha iyi tanınması için bir hazırlık evresi teşkil eder. Yine aynı bölümde yer alan bir başka notta, *"İkinci kısmın üçüncü faslının ihtisârı, hattâ büsbütün hazfı mümkündür. Lâkin bazı aksâmının ibkâsı evlâdır."*[64] denilir. Bu cümlelerden, yazarın da eserin uzunluğuna dikkat ettiği anlaşılır. Yüz yirmi sayfaya yaklaşan ve dört kısım hâlinde düzenlenen bu oyun, gerçekten de uzundur. Notlarının sonunda, eserin sahnelenmesine ilişkin *"Zâten işbu piyesin vaz'-ı sahne edilmesi de hukûk-ı sâiresi gibi kânûnen mahfûz olduğundan gerek tashîhi gerek oynanması için muharrir-i âcize mürâcaat buyurulması ricâ olunur."*[65] cümlelerine yer veren yazar, eserin kolay sahnelenemeyeceğinin farkında gibidir. Bu yüzden de sahnelenme aşamasında kendisiyle görüşülmesini ister. Eser, dört kısım ve bu kısımlar içinde yer alan fasıl ve meclislerle birlikte hacimce çok geniş olduğu için okunması ve sahnelenmesi hayli zordur. Aynı zamanda çok kalabalık bir şahıslar kadrosuna sahip olması da ayrı bir zorluk nedenidir. Hemen her şahsın ayrı bir vezinde konuşması, devam eden bir konuşma içerisinde birbirinden farklı vezinlerin kullanılması da oyunun sahnelenmesi açısından sıkıntı yaratabilecek unsurlar arasında sayılabilir. Ancak bütün bunlara rağmen, müzikal oyunların diğer oyunlara göre zâten daha uzun oldukları düşünüldüğünde ve yazarın da elden geldiğince eserin sahnelenmesini kolaylaştırıcı unsurları oyuna dâhil edip en başından beri sahnelenme düşüncesiyle bir eser yazdığı göz önünde bulundurulduğunda, *Âşık Garîb'*in sahneye konabilecek ilginç bir manzûm oyun olduğu gerçeği ortaya çıkar.

Âşık Garîb, bir müzikal manzûm oyun olarak trajedi türünde bir eser olarak nitelenemez. O, konusunu halk edebiyatından alan, trajik yönü bulunmayan, daha çok genç ve tecrübesiz bir delikanlının başından geçenleri hikâye eden ilgi çekici bir oyun olarak ortaya çıkar. Oyunun sonunda ölüm, intihar ya da derin keder yaratacak ayrılıklar yerine, kavuşma ve bu kavuşmanın önemli bir ifadesi olan düğün motifine

[63] **a.g.e.,** s.120.
[64] **a.g.e.,** s.120.
[65] **a.g.e.,** s.120.

yer verilmesi de oyunun trajik olmaktan tamamen uzak bir karakter taşıdığını gösterir. Eserin birinci kısmında, Resûl Bey'in babasından kalan tüm paraları bilinçsizce harcaması ve sonunda muhtaç durumu düşmesi ise trajik olmaktan çok, trajikomik bir motiftir.

Âşık Garîb, Fûad Hulûsî'nin, konusunu halk edebiyatından alan ve bir halk hikâyesinden uyarlanan manzûm müzikal oyunlarından biridir. Üzerinde yoğun bir biçimde çalışılmış ve sahnelenebilmesi için özel bir itina gösterilmiş olan bu eser, Türk tiyatrosunun müzikli oyunları içerisinde önemli bir yere sahiptir.

6.17. *Câniler Saltanatı*

Bulgurluzâde Rızâ, *Câniler Saltanatı* adıyla yazdığı ve *"üç fasıl, manzûm bir fâcia"* diye nitelediği eserini 1919 yılında yayımlar[66]. Bu tarihte, I. Dünya Savaşı henüz bitmiştir. Osmanlı İmparatorluğu da kaybettiği bu büyük savaşın neden olduğu yıkımın ortasında kalmıştır. Dünya çapında bir imparatorluğun göz göre göre yıkıldığı bu yıllarda, devrin hemen bütün aydınlarına hâkim olan "inkırâz" düşüncesi, Bulgurluzâde Rızâ'da da kendisini gösterir. Ancak o, bu yıkım devrinde, mensup olduğu milletin yaşadığı acıları bir başka açıdan değerlendirmiş, yaşananları bir başka açıdan görüp onları eserinde söz konusu etme yoluna gitmiştir. Oyunda, *"İttihat ve Terakki liderleri çevresinde I. Dünya Savaşı konu edilmiştir. Yazar, İttihatçıların gereksiz yere savaşı sürdürdüğünü, kendileri zevk ve safadayken halkın savaşta kırıldığını belirtmek gayesiyle hareket etmiştir."*[67] Özellikle son savaşta çok acı çekmiş olmasına rağmen, mütemadiyen suçlanan Türk milletini savunmak için bir oyun yazma ihtiyâcı hisseden yazar, bu düşüncesini oyununun hemen başında mensûr olarak ifade eder. I. Dünya Savaşı'nda ve sonrasında çok ağır suçlamalara mâruz kalan Türklerin bunları hak etmediğini: *"Şu harbde; Türkler kadar masûmiyeti nisbetinde mağdûr ve mazlûm olan bir millet tasavvur edemiyorum."*[68] diyerek ifade eden Bulgurluzâde Rızâ, Tanzimat döneminde devlet ve toplum hayatında önemli yeri olan devlet adamlarını anar ve savaş yıllarında da böyle bir kadroya ihtiyaç duyulduğu hâlde, tam tersi özellikleri taşıyan bir komite tarafından yönetildiklerini söyler. Burada kastettiği komite, oyunun ilerleyen bölümlerinde de görüleceği gibi, Enver, Talât ve Cemâl Paşalar'dan oluşan üçlü yönetim mekanizmasıdır: *"Serkâr-ı devletin Reşîd*[69]*, Âlî*[70]*, Fû'âd Paşalar*[71] *gibi eâzıma pek*

---

[66] Bulgurluzâde Rızâ, **Câniler Saltanatı,** Kader Matbaası, İstanbul 1335/1919. Yazar ve eseri hakkında kaynaklarda çok az bilgi bulunur. Bulgurluzâde Rızâ'nın, *Câniler Saltanatı'*ndan başka bir de antoloji türünde bir eserini görmek mümkün olmuştur. Bu eser için bkz. Bulgurluzâde Rızâ, **Müntehabât-ı Bedâyi-i Edebiyye: Mensûr Kısmı,** Dersaâdet Kütübhânesi, İstanbul 1327.

[67] "Câniler Saltanatı", **Türk Dili ve Edebiyatı Ansiklopedisi, C.2,** Dergâh Yayınları, İstanbul 1977, s.18. Ayrıca eser hakkında bir değerlendirme için bkz. Alemdar YALÇIN, **a.g.e.,** s.117-118.

[68] Bulgurluzâde Rızâ, **a.g.e.,** s.2.

[69] Tanzimat Fermânı'nı okuyan ve sonrasında gelen dönemin kudretli devlet adamlarından biri olan Mustafa Reşit Paşa kastediliyor. Hakkında ayrıntılı bilgi için bkz. Ercümend KURAN, "Reşid Paşa", **İslâm Ansiklopedisi, C.9,** Millî Eğitim Bakanlığı Yayınları, Eskişehir 2001, s.701-705.

[70] Tanzimat dönemi Osmanlı'sında kudretli bir sadrâzâm olan Âlî Paşa kastediliyor. Âlî Paşa hakkında ayrıntılı bilgi için bkz. Yılmaz ÖZTUNA, **Âlî Paşa,** Kültür ve Turizm Bakanlığı Yayınları, Ankara 1988.

muhtâç olduğu mühim bir zamânda teessüf olunur ki câhil ve zâlim bir komite serîr-i saltanatda icrâ-yı ahkâm ediyordu."[72] Yaşanan büyük acılardan milleti değil, onu idâre edenleri sorumlu tutan yazar, Alman hükûmetinin isteği ile savaşa katılan yönetimin milleti de perişan ettiğini söyler: *"Hem-pâ ve hem-fikirleri olan Alman Kayseri'nin tensîbiyle esbâb-ı harbi öyle izhâr, milleti o sûretle iğfâl etdiler ki, herkes emr-i vâki karşısında muhafaza-i vatan uğrunda hudûdlara şitâbân olmakdan başka çâre kalmadığına zâhib oldu. Bir hükûmet: (Düşman hudûdlarımıza geldi, vatan tehlikede bulunuyor!) derse buna hangi millet lâkayd kalabilir?Bî-çâre, cebhelerde âteşler içinde fedâ-yı cân ederken bir tarafdan İttihâd'ın bir tarafdan da Ermeni çetelerinin bin türlü mezâlimiyle mahv olub gidiyordu. Her belâyı her cefâyı Türk çekdi. "*[73] İçinde bulunulan zamanda, Türk milletinin dünya milletleri içinde suçlu bir millet gibi görüldüğünü belirten Bulgurluzâde Rızâ, bunun yegâne sebebinin ise "Türklük" kisvesi altında hareket eden, ancak millete zarardan başka bir şey getirmeyen İttihatçılar olduğunu belirtir: *"Altı yüz seneden beri zîr-i destânî olan Hıristiyanlara rahm ve şefkatden başka bir şey göstermediği hâlde İttihâd komitesi; yaptıklarını (Türklük!) nâmına atf ve isnâd etdiği için bugün huzûr-ı medeniyetde –rahîm ve şefîk olan bu millet mu'âtib oluyor."*[74] Yaptığı işi anlatmadan evvel hazırlık olması bakımından ifade ettiği bu düşüncelerinden sonra Bulgurluzâde Rızâ, eserini niçin yazdığını açıklar: *"Ben de, ecânibin –bir gün herhâlde hakîkati arayacak- efkâr-ı umûmiyesine karşı o komitenin mâhiyet-i zâlimesini ve bi-l-netîce milletimin ismet ve berâtını isbât için (Câniler Saltanatı) ismindeki şu fâciayı telîf etdim. Tevfik Allah'ındır."*[75]

Yukarıdaki ifadelerden de anlaşılabileceği gibi, eserini bir tarafı savunma diğer bir tarafı da suçlama düşüncesiyle yazan Bulgurluzâde Rızâ, Türk milletinin mâsûmiyetini ispat etmeye çalışırken diğer taraftan da İttihatçı komite diyerek andığı, İttihat ve Terakki Partisi'nin önde gelen üç ismi Enver, Talât ve Cemâl Paşalar'ı suçlar. Çekilen acılardan onların sorumlu olduğunu ifade etmeye çalışır.

---

[71] Osmanlı İmparatorluğu'nun Tanzimat yıllarında derin izler bırakmış diğer bir devlet adamı olan Keçeci-zâde Mehmed Fuad Paşa kastediliyor. Hakkında ayrıntılı bilgi için bkz. Orhan F. KÖPRÜLÜ, "Fuad Paşa", **İslâm Ansiklopedisi, C.4,** Millî Eğitim Bakanlığı Yayınları, Eskişehir 2001, s.672-681.
[72] Bulgurluzâde Rızâ, **a.g.e.,** s.2.
[73] **a.g.e.,** s.2.
[74] **a.g.e.,** s.2.
[75] **a.g.e.,** s.2.

Oyunun isminde başlayarak tamamında, İttihatçıları suçlayan bir anlayışın hâkim olduğu görülür[76]. Dolayısıyla oyun, İttihat ve Terakki Partisi'nin icraatlarını konu alan, ancak bu grubu çok sert şekilde eleştiren bir eserdir[77].

Câniler Saltanatı, kapakta üç fasıllık bir eser olarak tanıtılır. Ancak bu fasılların düzenlenmesinde belirli bir yolun takip edilmediği anlaşılır. Üç fasıllık bir oyun olduğu belirtildiği hâlde, eser *"birinci meclis"* ifadesiyle başlar. Sonrasında *"ikinci perde"* diye bir bölüm gelmekle birlikte, bunun eserin ikinci faslı olmadığı anlaşılır. Çünkü bu perdenin ardından ayrıca *"ikinci fasıl"* diye belirtilen bir başka bölüm başlar. Daha sonra da *"ikinci fasla ilâve"* başlığı altında bir ek yapıldığı anlaşılır. Üçüncü fasıl başladıktan sonra da bu faslın içinde üç ayrı perde oluşturduğu gözlenir. Buradan anlaşılmaktadır ki eserde perde, meclis ya da fasıl isimlendirmesi konusunda bir birlik yoktur; ayrıca bunların sıralanmasında da belirli bir düzenin takip edilmediği görülür.

Câniler Saltanatı, aruz ölçüsüyle yazılır. Ancak eserde aruzun tek bir kalıbı kullanılmaz; üç farklı aruz kalıbının kullanıldığı görülür. Oyunun başlangıcında, uzunca bir bölüm aruz ölçüsünün (fe'ûlün/ fe'ûlün/ fe'ûlün/fe'ûl) kalıbıyla yazılır:

"Şu sahrâ, şu vâdî, gülün sünbülün
\- - - / . - - / . - -/ . –
Ne hoşdur İlâhî, ne hoş bülbülün"[78]
. - - /. - - /. - -/. –
(fe'ûlün/ fe'ûlün/ fe'ûlün/ fe'ûl)

Oyunun *"İkinci Fasla İlâve"*[79] başlığını taşıyan bölümünden üçüncü faslına kadar ise aruzun (mefâ'îlün/mefâ'îlün/mefâ'îlün/mefâ'îlün) kalıbı kullanılır:

---

[76] Enver Töre de eserin propagandaya yönelik olarak yazıldığını ifade eder. Bkz. Enver TÖRE, **a.g.e.,** s.86.
[77] Bulgurluzâde Rızâ'nın İttihat ve Terakki'yi konu alan bu eserinden başka, aslında Türk Edebiyatında bu partiyi ve yöneticilerini konu alan birçok eser yazılmıştır. Bu konuda yapılmış bir araştırma için bkz. Murat KOÇ, **Türk Romanında İttihat Terakki (1908-2004),** Temel Yayınları, İstanbul 2005.
[78] Bulgurluzâde Rızâ, **a.g.e.,** s.4.
[79] **a.g.e.,** s.27.

"Bütün ef'âlimiz hikmetle mâlîdir adam sen de!

. - - -/. - - - / . - - -/. - - -

O sözler bence kıymetsiz veyâhûd mûcib-i hande"[80]

. - - - / . - - -/ . - - -/ . (-) - -

(mefâ'îlün/ mefâ'îlün/ mefâ'îlün/ mefâ'îlün)

Eserin üçüncü faslından itibaren ise aruzun (mef'ûlü/mefâ'ilü/fe'ûlün) kalıbı kullanılmaya başlanır:

"Olsam yakışır bu yerde her ân!

- - . / . - . - / . - -

Târihde bunun misâli yok mu?"[81]

- - ./ . - . -/. - -

(mef'ûlü/mefâ'ilü/fe'ûlün)

Oyunda mesnevî nazım şeklinin kullanıldığı görülür. Her iki mısra kendi arasında kayifeli olacak şekilde yazılan eserde, baştan sona bu kurala uyulur:

"Seher vakti nazik, hazân nağmesi,(a)
Sanırsın ki hür cenânın sesi, (a)
Gelir, rûh u fikrime letâfet verir, (b)
Özledin mi gelmekdedir kim bilir... (b)
Şu köylerde akşam koyunlar meler, (c)
O demler ne sevdâ, ne hisler, neler"[82] (c)

Mısraların bölünüp iki ayrı diyalogda tamamlanması uygulaması ise çok nâdir olarak görülür. Aşağıdaki alıntı, bu nâdir kullanıma bir örnektir:

"Enver Paşa-
(....)

[80] **a.g.e.,** s.28.
[81] **a.g.e.,** s.32.
[82] **a.g.e.,** s.5.

Ki hükmünde olsun zamân ü zemîn!
Budur bizce gâye...
Cemâl Paşa
Budur şübhesiz"[83]

Câniler Saltanatı, manzûm olarak yazılmış bir tiyatro eseri olmasına rağmen, içinde az da olsa mensûr kısımları barındırır. Ancak bu kısımlar, onun manzûm-mensûr karışımı bir tiyatro eseri olduğunu söylememize engel olacak kadar sınırlı tutulmuştur. Oyunun üçüncü faslının sonlarına doğru açılan perdede Fâzıl Bey, kendi kendine konuşur; sonra yanına gelen çetecilerle mücadele eder. Bu bölümler çoğunlukla mensûr olarak yazılır. Ancak oyunun içerisinde bu kısa bölümün neden mensûr olarak yazıldığı belli değildir.

6.17.1. Özet

*Câniler Saltanatı'*nın birinci faslının hemen başında, binbaşı rütbesinde genç bir asker olan Fâzıl Bey, yalnız başınadır; *"müheyyâ-yı hareket bir hâlde görülür"*[84]. Odanın içinde gezinen bu genç asker düşüncelidir; zaman zaman elbisesini düzeltir, kimi zaman oturur ve kimi zaman da gezinerek zihnindeki düşünceleri yakalamaya çalışır. Zihninin için "vatan" ile doludur. Vatana olan sevgisini tekrar eden Fâzıl Bey, onun varlığıyla kendi varlığını âdeta bir tutar. Dünyada eşi bulunmayan bir vatana sahip olduğunu düşünen bu genç asker, onun vadi ve ormanlarının güzelliklerini hayâl eder; burada güneşin doğuşu kadar batışının da muhteşem olduğunu ifade eder. Uzun bir monolog hâlinde vatanla ilgili düşüncelerini açıklayan Fâzıl Bey:

"Ne demler geçirdim bu yerlerde ben,
Ki sâyende bir dem keder görmeden.
Unutamam vatan gördüğüm nimeti,
Benim ol ne lâzım cihân devleti...
Bana devlet ancak senin mâlikin,
Hayır; çâkerin, âbiden, sâlikin,

[83] **a.g.e.,** s.21.
[84] **a.g.e.,** s.4.

Olub fahr ile hâdim olmak yeter,
Cihânlardan akdes bu toprak, bu yer!
Bu toprak güzel annemin Ka'besi,
Şehîd ceddimin medfeni, türbesi.
Fazîletli hemşîremin ma'bedi,
Ne ma'bed, ibâdetgehin emcedi..
Bu yerde Necîbem de ârâm eder,
Vücûdiyle hüznüm, melâlim gider.
Harîmin gibi var mı câ-yı penâh,
Öğünmüş, yaratmış ezelden Allah.
Şu evlâdların ki değildir eyleyim
Kimi kardeşimdir kimi sevgilim...
Büyütdün bizi nimetinle vatan,
Ki sîne-i keder ancak, bize âşiyân.
Bu gülşen-sarây-ı ma'âlîyi biz,
Ölür de yine kimseye vermeyiz..
Yolunda biz etdik ki vakf-ı hayât,
Buna şâhid olsun bütün kâinât..."[85]

diyerek hem vatan dediği topraklarda yaşadıklarını birer tatlı hâtıra olarak yâd eder, hem de vatanın kendisi için ne ifade ettiğini belirtir. Bütün ailesini, sevdiği kadını vatan kavramı ile bir tutan Fâzıl Bey, onu korumanın en yüce emel olduğunu düşünürken, elde olanın muhafaza edilmesine özel önem verir gibidir. Daha fazlasını elde etmeye çalışırken eldeki güzel vatandan ayrılmanın dayanılamayacağını ifade eden Fâzıl Bey, incelememizin ileriki satırlarında da değinileceği gibi, dönemim bazı hareketlerine de muhalif olduğunun işaretlerini verir.

Binbaşı rütbesinde genç bir asker olan Fâzıl Bey, başlayan savaşa katılmak üzere ailesinden ayrılmak zorundadır. Bu ayrılık onu büyük sıkıntıya sokar; geride kalan eşi ve çocuğunu yalnız bırakmak istemese de yapacak fazla bir şey olmadığının da farkındadır. Diğer taraftan Fâzıl Bey'in eşi Necîbe Hanım da vatanına hizmet etmek isteyen bir kadındır. Kocasının savaşa katılmasının bir vatan borcu olduğunu, ancak kendisinin de sırf kadın olduğu için bu imkândan mahrum kalmaması

[85] **a.g.e.,** s.6-7.

gerektiğini söyler. Vatan için hizmet eden insanların hepsini kendisine kardeş olarak gören Necîbe Hanım, vatanı bir ana gibi düşündüğünü, dolayısıyla ona hizmeti bir borç telakki ettiğini ifade eder. Fâzıl Bey, eşinin bu düşüncelerine katılmakla birlikte, şimdi olmasa bile zamanı geldiğinde kadınların da vatana hizmet edebileceklerini söyler ve fazla zamanının olmadığını belirterek eşi ve çocuğu ile vedalaşmak ister. Bu sırada eşi Necîbe Hanım ile oğlu İlhan'a son bir kez baktıktan sonra:

"İlâhî!Bu nev-bâve-i hüsn ü ân,
Nasıl burda kalsın garîb ve yetîm?
Ona sensin ancak şefîk ü rahîm,
Emânet o Yârab, emânet sana!"[86]

diyerek dua eder. Kocasından ayrılacağı için derin bir kedere kapılan Necîbe Hanım, geçmişten bu yana yaşadığı acıları düşünür ve hayatının hep üzüntüler içinde geçtiğini hatırlar. Çocuk yaşta annesini kaybeden bu kadın, şimdi de yeni evlendiği kocasından ayrılmak üzeredir. Fâzıl Bey'le yaşadıkları kısa süreli mutluluğun da bu ayrılık acısını yaşamak için kendisine verildiğini düşünen Necîbe Hanım, yine de vatan sevgisini öne çıkarır; vatanın ihtiyaç duyduğu bir anda kocası gibi bir adamın da mutlaka vatan savunmasına katılması gerektiğini kabul eder. Derin bir üzüntü içinde olduğu hâlde, kocasına kendilerini düşünmemesini öğütler. Necîbe Hanım'ın bu fedâkârlığı karşısında duygulanan Fâzıl Bey, onun ellerine sarılır ve içinde bulundukları anda fazilet duygusu tecessüm etse bu duygunun ancak Necîbe Hanım'ın şahsında belirebileceğini düşünerek eşine olan aşkını tekrar eder. Ailesini Allah'a emanet eden Fâzıl Bey evden ayrılır ve ilk perde böylece sona erer.

Oyunun birinci faslının ikinci perdesinde Necîbe Hanım, evinde yalnız başındadır. Masanın başında bir kitap okumaya çalışan bu genç kadın, hayli düşünceli görünür. Üzüntülü bir biçimde elindeki kitabı bırakan Necîbe Hanım, başlangıçta neler hayâl ettiğini, oysa içinde bulundukları zamanda bambaşka şeylerle karşı karşıya olduklarını düşünür. Adalet düşüncesi ile anılan devletin bugün bir zulmün içinde olduğunu söyleyen genç kadın, ilk defa Enver Paşa'nın adını anar. Enver Paşa'nın büyük bir zâlim ve gaddar olduğunu ifade eden ve ona ağır

[86] **a.g.e.,** s.10.

suçlamalarda bulunan Necîbe Hanım, yaşanılan acıların sorumlusu olarak onu gösterir. Bütün ülkenin ateşler içinde yandığını, zavallı günahsız insanların perişan olduğunu, binlerce gencin sınır boylarında birer birer şehit düştüğünü söyleyen genç kadın, bütün bunlar olurken kendi keyfini düşünen Enver Paşa'ya bir dur diyenin olmasına inanamaz. İçinde bulundukları zamanda, şekâvet (eşkıyalık), denâet (alçaklık), yalan ve irtkâb (rüşvetçilik) gibi rezilliklerin ahlâk ve namusu yok ettiğini, düzenin âdeta bu kavramlar etrafında teşekkül ettiğini düşünen Necîbe Hanım, bu hâle daha fazla dayanılamayacağını, bu gidişe dur diyecek ve Enver Paşa'yı öldürecek bir yiğit çıkmazsa kadın hâliyle kendisinin bunu yapacağını, sonunda belki idam edileceğini, ama vatanın bu sâyede kurtulacağını ifade eder. Necîbe Hanım, kendi kendine bunları söylenirken *"müsellah ve ellerindeki revolverleri Necîbe'ye tevcih etmiş oldukları hâlde çete efrâdından içeriye iç şahıs"*[87] girer ve kadının üzerine hücûm ederler.

*Câniler Saltanatı'*nın ikinci faslında, güzel bir odanın içinde ve eksiksiz hazırlanmış bir sofranın başında Enver, Talât ve Cemâl Paşalar'dan başka, Bahâeddin Şâkir Bey ve Doktor Nâzım Bey de bulunur. Bu beş kişi, türlü yemek ve içkilerle donatılmış sofranın etrafından konuşurken bir taraftan da içer ve eğlenirler. Harbiye Nâzırı Enver Paşa, elindeki içki kadehine sarılarak ölümün tüm ülkeyi sarmış olduğunu, ancak şu anda kendilerinden uzakta bulunduğunu ifade ederek içer ve yanındakileri de içmeye dâvet eder. Bu sırada, Sadrâzâm Talât Paşa, İtilâf Devletlerinin barış teklif ettiklerini, aradaki sorunların çözümünü istediklerini haber verir. Harbiye Nâzırı Enver Paşa ise Sadrâzâm'ın bu sözlerine *"isticâl"* ile cevap verir:

"Hayır, kalmasa da bizde nâm u nişân,
Kabûl eylemem ben! Edin şimdi redd!"[88]

Cemâl Paşa da Harbiye Nâzırı'nın bu sözlerine destek verir ve savaşın devam etmesi gerektiğini söyler. Bu sırada Enver Paşa, koynundan bir mektup çıkarır ve Bahâeddin Şakir Bey'e uzatarak ondan seslice okumasını ister. Mektup, Enver

[87] **a.g.e.,** s.16.
[88] **a.g.e.,** s.18.

Paşa'nın okuldan arkadaşı olan Fâzıl Bey'den gelmektedir. Daha mektup okunmaya başlamadan arkadaşına olan hiddetini dile getiren Enver Paşa, onun çok büyük bir hâin olduğunu, şâyet yanından bulunsaydı derhâl astıracağını ifade eder. Fâzıl Bey, mektubunda, Enver Paşa ile eski bir dostluklarının olduğunu söyledikten sonra, arkadaşının bugün bir zâlime dönüştüğünü ve bütün insanların ona lânet ettiklerini belirtir. Mektupta, Enver Paşa ve arkadaşlarının sonunu düşünmeden bir savaşa girdikleri, ancak savaştan da beter olarak insanlara eziyet etmeye başladıkları, vatanın genç evlâtlarının kırılmasına neden oldukları ve bu milleti savaştan önce İttihatçıların öldüreceği ifade edilir. Enver Paşa'nın bu sözlere cevabı ise gururdan başka bir şey değildir. Dünyada kendisinden daha dik başlı kumandan olmadığını, maksadına ulaşmak için sonuna kadar gitmeye kararlı olduğunu söylemekten çekinmez. Bu arada Bahâeddin Şâkir Bey, mektubu okumaya devam eder. Fâzıl Bey mektupta, Çanakkale'de zafer kazanıldığı hâlde neden barışa yanaşılmadığını sorgular ve çok kıymetli fırsatların kaçırıldığını söyler. Bu arada, neredeyse bütün dünyanın İtilâf Devletlerinin yanında savaşa girdiğini, Türklerin ise anlamsız bir şekilde Almanlarla birlikte olduğunu belirtmeyi de ihmâl etmez[89]. Devam eden savaşı gâyesiz olarak niteler, ısrardan vazgeçilmesi gerektiğini tekrar eder. Enver Paşa ise savaşın gâyesiz olduğu yolundaki iddiayı tuhaf karşılar; Almanların kendilerine bütün bir Doğu'yu bahşettiğini, savaşın kazanılması hâlinde Doğu'nun kendilerine Batı'nın ise Alman Kayseri'ne kalacağını ifade eder. Cemâl Paşa da Harbiye Nâzırı'nın bu düşüncesine katıldığı gibi, bu yolda gitmek için kararlı olduklarını, kendilerini bu yoldan alıkoyacakları da ölümün beklediğini söyler.

Bahâeddin Şâkir Bey, Fâzıl Bey'den gelen mektubu okudukça ifadelerin daha da sertleştiği görülür. Fâzıl Bey, başta Enver Paşa olmak üzere tüm İttihatçıları ağır bir dille suçlamaya devam eder. Edirne gibi bir şehrin düşman eline teslim edilmesinden sonra Doğu'ya sefer yapmanın ne anlamı olacağını soran Fâzıl Bey, içinde bulundukları zamanda ülkeyi yöneten hükûmetin âdeta bir eşkıya heyeti

[89] Oyun içerisinde sıklıkla tekrarlanan motiflerden biri de İttihatçıların ve özellikle de Enver Paşa'nın Alman hayranlığıdır. Özellikle "Değerlendirme" bölümünde ifade edeceğimiz gibi, oyunda imâ yollu da olsa bir İngiliz propagandası sezilmekle birlikte, Almanlar konusundaki unsurların önemli bir kısmı da tarihî gerçeklerle örtüşür. Oyunda birçok kez ifade edilen Enver Paşa'nın Almanya düşkünlüğü, İlber Ortaylı tarafından şu şekilde açıklanır: *"Liman von Sanders dahil bütün Alman komutanların, gözü pek ve bilgisiz diye niteledikleri Enver Paşa, Almanların Şark'taki sarsılmaz müttefikidir."* Bu konuda bkz. İlber ORTAYLI, **Osmanlı İmparatorluğu'nda Alman Nüfuzu,** Alkım Yayınevi, 9. bas., İstanbul 2006, s.168.

olduğunu, onlar oldukça da düşmana ihtiyaç kalmadığını söyler. Bu kadar kayıp verilmiş olmasına rağmen ülke idarecilerinin hiçbirisinde pişmanlık olmadığını belirten Fâzıl Bey, asırlarca yan yana ve birbirinden emîn olarak yaşamış halklar arasında kin duygusunun oluşmasına da bu yönetimin neden olduğunu ifade eder. Zavallı Türklerin bugün dünya üzerinde gaddar bir millet olarak anılmasında İttihatçıların sorumluluk sahibi olduğunu, bu savaşa girmenin çok büyük bir cinâyet işlemekle eşdeğerde bulunduğunu söyleyen genç zâbit, buna neden olanların derhâl görevden ayrılmaları gerektiğini söyler. En azından bir fırsatın ortaya çıktığı şu günlerde barışın yapılmasını, yoksa bu milletin tükeneceğini iddia eder. Bahâeddin Şâkir Bey, daha fazla dayanamayarak mektubu okumayı keser. Enver Paşa'nın hiddeti de son seviyesine çıkmıştır. Odaya çağrılan adamlara kâğıda yazdığı bir notu teslim eden Enver Paşa, vatana ihânet içinde olanların mutlaka öldürüleceğini ifade eder ve Fâzıl Bey'in katlini uygun gören emrini adamlarına teslim eder. Bu sözleri yazmaktan çekinmeyen Fâzıl Bey'in artık yaşamaktan usandığına hükmeden Paşa, kendisinin mutlak hâkim olduğunu ve böyle bir ihânete izin veremeyeceğini söyler. Bu sırada konuşmaya başlayan Sadrâzâm Talât Paşa, Enver Paşa'ya orduya komuta etmesi için İstanbul'dan ayrılması emrini verir. Cemâl Paşa'dan da Şam'a gitmesini ve oradaki birlikleri düzene sokması emrini verir. Hedeflerini gerçekleştirmelerine mânî olacak her şeyi ortadan kaldırmalarını ister.

Oyunun bu kısmında *"ikinci fasla ilâve"* olan bir parça görülür. *"Merkez-i Umûmî'de Erkân u Âzâm-ı Cemiyetden Bir Heyet"*[90] şeklinde tanıtılan şahıslar kendi aralarında bir konuyu görüşürler. Olan biten hakkındaki görüşünü ifade eden Kemâl Bey, ilân edilen hürriyetin millet içindeki kimi odaklara nankörlük fırsatı verdiğini, bu insanların kendilerini keyfî davranmakla suçladıklarını söyler. Bu düşüncelere katılan Şükrü Bey, millete hürriyeti kendilerinin verdiğini, ancak gerekirse insanları korkutarak da yola getirebileceklerini ifade eder. Aynı yerde bulunan Bahâeddin Şâkir Bey ve Doktor Nâzım Bey de bu düşünceleri desteklerler. Hattâ Doktor Nâzım Bey işi ileri götürür ve karşı gelenlerin öldürülmesi gerektiğini ifade eder:

"Evet, söyletmeyiz hiç kimseyi, zîrâ bizimdir hak,
Bu toprakda bu cemiyet hükümrân olmak mutlak!

[90] Bulgurluzâde Rızâ, **a.g.e.,** s.27.

Eğer bir ferd bu hakkı bilmeyib de zerrece münkir,
Olursa beynine indirmeli bir darbe-i kâhir!"[91]

İttihat ve Terakki Partisi'nin ileri gelenlerinin birlikte oldukları bu mecliste, herkes sertlik yanlısı görünür. Mebûsân Reisi Celîl Bey de en az diğerleri kadar hiddetlidir. Yürütülen genel politikaya karşı gelenlerin öldürülmesini desteklediği gibi, meclis tarafından çıkarılacak kanunların da bu baskıyı desteklemesi gerektiğini düşünür. Milletvekillerinin de istenildiği gibi kanun çıkarabileceklerini ifade eder. Şükrü Bey de geçenlerde rastladığı birisinin özellikle dış siyasette takip ettikleri yolu çok eleştirdiğini söyler ve dışarıdan yaptıklarının câhilce işler olarak değerlendirildiğini ifade eder. Bahâeddin Şâkir Bey ise bu sözlerin dikkate alınmaması gerektiğini, kendilerinin dünyadaki en güçlü devletlerle ittifak ettiklerini, içeride de büyük hizmetlerde bulunduklarını söyler. İttihat ve Terakki Partisi'nin diğer ileri gelenlerinin de katılımıyla meclis genişler. Aynı konular üzerine görüşmeler de devam eder. Talât ve Enver Paşalar kol kola meclise gelirlerken, çete reislerinden Nâzım Efendi, etrafta ne kadar hâin varsa ezdiğini ve iyi bir ödülü hak ettiğini ifade eder. Halkın artık bir ölü gibi sessiz kaldığını söyler. Bu arada Talât Paşa da bu sözler üzerine:

"Esâsen mahremâne ben de emr etdim, dedim zinhâr:
Tekâsül etmeyin. Olsun sizin bi-l-cümle kıymetdâr,
Olan eşyâ ve emvâli... Hemen ifnâ edin bir de,
Muârız varsa hattâ kalmasın nâmı o yerlerde..."[92]

diyerek halkı sindirme politikasında, en üst düzeyde bir yönetici olmasına rağmen kendisinin de doğrudan bir pay sahibi olduğunu itiraf eder. Bu arada Enver Paşa da bir tezkire imzalayarak çete reislerinden Nâzım Efendi'ye uzatır, onu yaptığı hizmetlerden dolayı ödüllendirir. Talât Paşa da aynı hareketi diğer çete mensupları için tekrar eder. Mecliste bulunan Halil Bey, mebusların ihmâl edilişlerinden şikâyet eder. Onların da İttihatçıların istedikleri kanunları derhâl çıkardıklarını, dolayısıyla ödüllendirilmeyi hak ettiklerini söyler. Bunun üzerine mebuslar da ödüllendirilirler.

[91] **a.g.e.,** s.27.
[92] **a.g.e.,** s.30.

Mecliste bulunanların tamamı ayağa kalkıp Talât Paşa için dua ederler. Oyunun ikinci faslı böylelikle sona erer, perde kapanır.

Câniler Saltanatı'nın üçüncü faslı, Ortaköy'de bulunan bir sahil-sarayda başlar. Öncelikle Enver Paşa yalnız başına düşünürken görünür. Karşısında Napolyon'un büyük bir resmi asılıdır. Artık tüm dünyaya hâkim büyük bir komutan sayılabileceğini ve bu nedenle Osmanlı tahtına vâris olarak bile kabul edilebileceğini düşünen Enver Paşa, buna misâl olarak da Napolyon'u gösterir[93]. Onun da başlangıçta kendisi gibi bir asker olduğunu, ancak sonra büyük zaferler kazanmaya başlayınca bütün dünyanın ona boyun eğdiğini düşünür. Kendisinin de baştan aşağıya yıkılmakta olan bir saltanatı kazandığı zaferlerle ihyâ ettiğini, arkasında devlet erkânından ulemâya, askerden millete kadar koca bir ülkenin olduğunu söyler ve kendisini her türlü şerefe lâyık olarak görür. Kendisini bu kadar güçlü gördüğü hâlde, zayıf bir kadının önünde zavallı bir duruma düştüğünü kabul eden Enver Paşa:

"Kâdir ve kavî, metîn, muzaffer,
Serdâr olayım da, ah o kem-ter,
Alsın hep irâdemi elimden,
Râzı olayım bu hâle kalben,
Eyvâh! Bu ne ızdırâb-ı zâlim,
Şâyân-ı esef değil mi hâlim?

(Başını elleri içine alarak mütessirâne düşünür. Bir müddet sonra çenesini bir eline dayayarak devâm eder...)

Kem-ter mi dedim! Yazık, ne gaflet?
Kem-ter değil o, kemâl-i kudret!
Bir hârika-i cemâle billâh,
Bir hân olarak yaratmış Allah!
Mahv olmada benliğim görünce,
Heyhât, onu görmeseydim önce.
Râm etmek idi fakat merâmım,
Ben şimdi ona yazık ki râmım.

[93] Enver Paşa, burada 1769-1821 yıllarında arasında yaşamış büyük Fransız general ve devlet adamı Napolyon Bonapart'ı kasteder. Napolyon, Fransız Devrimi'nin generali olmakla birlikte, on yıl da Fransa İmparatoru sıfatıyla ülkeye hükmetmiştir.

Etsem ne zamân visâli teklîf,
Teklîfimi reddeder ya tezyîf..
Görseydi beni visâle şâyân,
İndimde fakat olurdu sultân!"[94]

Enver Paşa'nın derin bir bağlılık hissettiği bu kadının Necîbe Hanım olduğu, yazarın metne düştüğü bir dipnot vesilesiyle anlaşılır. Diğer taraftan Enver Paşa'nın düşüncelerinden Necîbe Hanım'ın kendisine duyulan bu ilgiye karşılık vermediği, hattâ bu ilgiye hakaretle cevap verdiği anlaşılır. Enver Paşa ise bu konuda sabırlı davranır ve bir gün ilgi gösterdiği kadından bu ilgisine cevap alacağını düşünür. Necîbe Hanım da kocası Fâzıl Bey'in cephede şehit düştüğünü zanneder; hâlbuki Enver Paşa, kendisine ağır ithamlar içeren bir mektup yazan Fâzıl Bey'in idam edilmesi emrini çoktan vermiştir.

Enver Paşa bir emir vererek Necîbe Hanım'ın yanına getirilmesini ister. Bir süre sonra Necîbe Hanım, Enver Paşa'nın bulunduğu odaya kabul edilir. Enver Paşa, Necîbe Hanım'dan inada devam etmemesini ister; kadının bu isteğe karşılığı ise sert olur ve Paşa'ya hakaret etmeye başlar. Enver Paşa ise bu sözlere gülerek karşılık verir ve kendinden emîn bir tavırla vatan ve milletin kendisi sâyesinde ayakta kaldığını ifade eder. Necîbe Hanım'a bundan sonra birlikte yaşamak teklifinde bulunur. Hattâ yanına sokularak yalvarmaya başlar. Bu hareketten tiksinen Necîbe Hanım, vatanı mahveden bu adamın daha ne kadar alçalabileceğini düşünür. Onu kan içici olmakla suçlar. Genç kadının git gide daha hiddetlendiğini gören Enver Paşa da öfkelenmeye başlar:

"Ben muktedirim Necîbe her dem!
İcrâ ederim bugün ne dersem!
Etmez sana kimse burda imdâd!
Tahkîri bırak, ricâma râm ol!
İhsânım ile sevin, bekâm ol!"[95]

[94] **a.g.e.,** s.33-34.
[95] **a.g.e.,** s.38-39.

Bu tehdit içeren sözler karşısında daha fazla dayanamayan Necîbe Hanım, yerinden fırlar ve kıyafetinin içinde sakladığı hançeri Enver Paşa'nın göğsüne saplamak ister. Ancak Paşa ondan daha atik davranır ve revolverini ateşlemek sûretiyle onu öldürür. Necîbe Hanım'ın yerde yatan cansız bedenine bakarak lâyığını bulduğunu düşünen Paşa, daha fazla düşünmeden odadan çıkıp gider. Enver Paşa'nın ardından perde kapanır.

Oyunun üçüncü faslının içinde yeni bir perde açılır. Bu perde, Sarıkamış'ta bulunan pis bir zindanda başlar. Bu zindana hapsedilen Fâzıl Bey ve bazı arkadaşları, çâresizlik içinde başlarına gelecekleri beklerler. Bu sırada İttihatçıların ilişkide oldukları bir çeteye mensup silahlı adamlar içeri girerler. Zindanda tutulan Fâzıl Bey ve arkadaşlarına idam edilecekleri haberini verirler. Daha sonra silahlı adamlarla zindandakiler arasında tartışma çıkar; konu yine devam eden savaş ve bu savaş konusunda İttihatçıların takındıkları tutumdur. Hakarete varan sözlerle tartıştıktan sonra çete mensupları zindandan ayrılırlar.

Bu fasılda yeni bir perde açılır. Yine Sarıkamış'ta bulunan bir meydanda, bazı askerlerin asıldıkları, cansız bedenlerinin darağaçlarında sallandıkları görülür. Bu manzarayı gören Fâzıl Bey, yalnız başına düşünmeye başlar. Ancak oyunun bu noktasında fark şudur: Fâzıl Bey'in bu perdedeki düşünceleri manzûm olarak değil, mensûr olarak yer alır. Bu kısım, oyunun içerisinde dört sayfalık kısa bir bölümdür. Burada Fâzıl Bey, görev aşkıyla karısı Necîbe Hanım'ı yalnız bıraktığını ifade ettikten sonra, Sarıkamış'ta canını vatan uğruna fedâ eden binlerce askerin başında bulunduğunu, Kafkasya'nın o acımasız coğrafyasında açlıkla ve daha birçok olumsuzlukla mücadele ederek vatan savunmasına katıldığını, kendilerinden onlarca kere daha güçlü bir düşmanla savaşmanın mantıksız olduğunu Enver Paşa'ya yazdığı mektuplarda dile getirmeye çalıştığını söyler. Kendisi gibi düşünen bir grup askerin idam edilmesine karar verildiğini, birçoklarının kuşuna dizildiğini belirten Fâzıl Bey, kendilerinin ise bu cinâyetten kurtulabildiklerini ifade eder. Câhil ve eşkıya bir idârenin zoruyla girilen savaşın hâlâ devam ettiğini vurgulayan Fâzıl Bey, bu konudaki düşüncelerini tekrar ederken hiç olmazsa komutanların yetkilerine müdahale edilmemesi, onların bu konudaki tecrübelerine güvenilmesi gerektiğini de sözlerine ekler. Almanya'nın her türlü isteğine boyun eğildiğini, bu uğurda çok

askerin şehit düştüğünü söyleyen zâbit, düşmandan bin kat daha tehlikeli gördüğü İttihatçılar yüzünden milletin harap olduğu yolundaki düşüncesini tekrar eder. Bu sırada sözü Ermeni olaylarına getiren Fâzıl Bey, vatan ve milletin İttihatçı çetesinden başka bir de Ermeni çeteleriyle uğraştığını, asırlardır birlikte yaşayan Türk ve Ermenilerin bu savaş nedeniyle birbirlerine düşman olduklarını, Türklerin Ermeni çetelerinin saldırısı altında kaldığını belirtir. Milletine acıdığını söyleyen Fâzıl Bey, *"Zavallı Türk! İşte sen de, fıtratındaki ismetin, nezâhatin, uluvv-i cenâbın cezâsını; gafletin yüzünden çekiyorsun! Hâlâ uykuda mısın? Hâlâ mütenebbih olmayacak mısın?Âh!... Âh!..."*[96] diyerek milletinin gerçeklerin farkına varmasını bekler. Bir an evvel karısı Necîbe Hanım'a kavuşmak isteyen Fâzıl Bey, bu kararla bulunduğu yerden ayrılarak İstanbul'a doğru yola çıkar ve bu sûretle perde kapanır.

Bu fasıldaki diğer perde açıldığında bir mezar başında Fâzıl Bey görünür. *"Yüzünün reng-i terâveti uçmuş, zaîf, üzerindeki sivil elbisesi perîşân, saçlar birbirine karışmış"*[97] bir hâlde karısı Necîbe Hanım'ın mezarının başına gelen Fâzıl Bey, mezarın üstüne kapanarak konuşmaya başlar. Karısının öldüğüne inanamayan zâbit, bu ölümle perişandır. Buna tahammül etmenin mümkün olmadığını söylerken, mezara girmek, karısıyla birlikte ölmek için Allah'a dua eder. Ağlayan Fâzıl Bey, vatanlarının da yıkıldığını, bu dünyada hem vatanını hem de eşini kaybeden bir insan olarak yaşamasının anlamsız olduğunu söyler. Bu sırada gizlice mezarlığa gelen iki çete mensubu Fâzıl Bey'i gizlice izlemeye başlarlar. Bir müddet sonra üzerine saldırırlar ve elini kolunu bağlarlar. Kısa bir boğuşmanın ardından çetecilerden birisi Fâzıl Bey'i hançerlemek sûretiyle öldürür. Cemiyete muhalefet edenin sonunun ölüm olacağını haykırır. Oyun, Fâzıl Bey'in Necîbe Hanım'ın kabri üzerine yığılmasıyla sona erer.

6.17.2. Şahıslar Kadrosu

[96] **a.g.e.,** s.44.
[97] **a.g.e.,** s.45.

*Câniler Saltanatı'*nın şahıslar kadrosu, Fâzıl Bey, Necîbe Hanım ve Enver Paşa ile birlikte, Talât ve Cemâl Paşalar'dan, Bahâeddin Şâkir Bey, Doktor Nâzım Bey, devlet erkânından oluşan bir heyet, İttihat ve Terakki Cemiyeti'nin yönetici grubundan birkaç kişi, bu cemiyetle ilişkili çetenin reisi ile üyelerinden oluşur. Bunlara arasında birinci derecede önem taşıyan şahıslar Fâzıl Bey, Necîbe Hanım ve Enver Paşa'dır.

Fâzıl Bey, oyunun başında, *"Binbaşı rütbesinde genç bir zâbit, ki Enver Paşa'nın mekteb-i refîki"*[98] olarak tanıtılır. Genç bir asker olan bu zâbit, Enver Paşa'nın okuldan arkadaşı olarak, oyunun sonuna değin Paşa ile ilişki içerisinde olacaktır. Onun Paşa'nın eski bir arkadaşı olması, oyunda önemli bir unsurdur. Bu eski hukuklarına dayanarak Paşa'ya mektup yazan ve memleketin gidişi konusunda onu uyaran Fâzıl Bey, en başından beri bu hakkı kendisinde görür. Enver Paşa ise eski bir arkadaşı olmasına rağmen Fâzıl Bey'den gelen ikazları dikkate almaz, hattâ onun bir hâin olduğunu düşünerek idam edilmesi için emir bile verir. Sonrasında da arkadaşının karısı Necîbe Hanım'ı tâciz edecek kadar işi ileri götürür. Fâzıl Bey'le Enver Paşa arasındaki bu geçmişi eskilere dayanan ilişki, Paşa'nın şahsına yapılacak saldırılar açısından önemli bir motif olarak kullanılır. Fâzıl Bey, I. Dünya Savaşı'na katılmak üzere evinden ayrılmak zorundadır. O, bu ayrılıştan pek memnun olmasa da vatan aşkı her şeyin üzerinde görünür. Özellikle oyunun hemen başında yer alan uzun monolog, Fâzıl Bey'in vatan sevgisinin ne kadar yüksek olduğunu göstermesi bakımından önemlidir. Genç zâbit, oyun başlarken söylediği monologda, sözlerine bir vatan kasidesi okur gibi başlar:

"Vatan! Ey benim cennetim, gülşenim;
Senin varlığınla bugün ben şenim...
Bana sensin elbette nûr-ı cenân,
Senin sâcidin, çâker-i keder bu cân,
Eşin yok cihânda güzelsin güzel,
Ne bağ-ı berînsin, nesin, bî-bedel!
O bağ-ı latîfindeki bî-hesâb,
Melekler ederken iyâb u zuhâb

[98] **a.g.e.,** s.3.

Dağlar sanki pîş-i nigâhımda nûr,
Verir kalbime onlar ne tatlı sürûr...
Şu sahra, şu vâdi, gülün, sünbülün,
Ne hoşdur İlâhî, ne hoşdur bülbülün...”[99]

Fâzıl Bey, Necîbe Hanım’la evlidir. Ancak savaşa katılmak zorunda olduğu için hem eşinden hem de çocuğu İlhan’dan ayrılmak zorundadır. Eşini garip çocuğunu da yetim bırakmaktan çekinen genç zâbit, sadece buna üzülür. Bu durum ona zor gelse de vatan görevinin her şeyden üstün geldiğini bilir. Necîbe Hanım ise bu konuda kendisine destek vermesinden, kendisini yüreklendirmesinden çok memnun olur; onun faziletli kişiliğine hayranlığını ifade eder.

Oyunun ilerleyen sahnelerinde Fâzıl Bey’in I. Dünya Savaşı’ndaki önemli cephelerden birine, Kafkasya Cephesi’ne gönderildiği anlaşılır. O, Sarıkamış Harekâtı’nda görev alan subaylardan birisidir. Ancak Fâzıl Bey, en başından itibaren I. Dünya Savaşı’na katılmayı doğru bulmayan subaylardandır. O, en başından beri karşı çıktığı savaşta, Osmanlı İmparatorluğu’nun Almanya ile aynı ittifak içerisinde yer almasını da şiddetle eleştirir:

“Cihân itilâfa tarafdâr iken,
Bir Alman yolunda bugün biz neden?”[100]

Fâzıl Bey’in bu sözlerinden, onun asıl eleştirdiği konunun Almanya ile yapılan ittifak olduğu anlaşılır. Osmanlı İmparatorluğu, o dönemde daha güçlü gibi görünen İngiltere, Fransa ve Rusya birlikteliğinden kurulu İtilâf Devletleri yerine, Almanya, Avusturya-Macaristan İmparatorluğu gibi ülkelerin yanında savaşa katılır. Bu da Fâzıl Bey’in oyunda birkaç defa söz konusu ettiği bir meseledir. Ayrıca Fâzıl Bey’in birkaç yerde, İttihatçıların millete revâ gördüğünü, düşman askerinin dahî yapmadığını ifade etmesi, onun İngiliz siyasetine yakın durduğunu gösterir. Bu da oyunda Fâzıl Bey üzerinden gizli bir İngiliz propagandasının yapıldığına işâret sayılabilir. Bu yorumu desteklemek adına, ileri satırlarda da söz konusu edilebileceği

[99] **a.g.e.,** s.4.
[100] **a.g.e.,** s.20.

gibi, Enver Paşa'nın insanların namusuna saldıran, eşkıyalarla ortaklık edip keyfince insan öldüren bir kan içici gibi gösterilmesi de İttihatçı karşıtlığını çok açık bir şekilde ortaya koyar. Fâzıl Bey bir vatansever ve savaş karşıtı olmanın ötesinde açık bir İttihatçı düşmanıdır. Onun bu tarafı da oyunda özellikle öne çıkarılır. Enver Paşa, Fâzıl Bey'in öldürülmesi için bizzat talimat verir. Buna neden olan da Fâzıl Bey tarafından yazılan mektuptur. Cepheden okul arkadaşı Enver Paşa'ya bir mektup yazan genç zâbit, onu çok ağır ifadelerle suçlar. Bir baştan diğerine kan ve ateş içinde yanan vatanın bu hâle gelmesinde tek sorumlu olarak Enver Paşa'yı gösterir. Onun bu durumu bildiği hâlde bir şey yapmadığını, hattâ bunun üzerine halkı daha da fazla sömürmeye çalıştığını ifade eder. Bu sözlerle Paşa'yı büsbütün çileden çıkartır. Kurşuna dizilecekken firar eden Fâzıl Bey, İstanbul'a kadar gelmeyi başarırsa da Necîbe Hanım'ın öldürüldüğünü görür. Bu da onun şahsî trajedisi için doruk noktasını teşkil eden bir olaydır. Doğrudan Enver Paşa'ya bağlı çeteciler tarafından karısının mezarı başında öldürülen Fâzıl Bey, böylelikle şahsî trajedisini de noktalamış olur.

Oyunun birinci derecede önem taşıyan şahsiyetlerinden bir diğeri de Necîbe Hanım'dır. Bu genç kadın, Fâzıl Bey'in eşidir. Kocasının vatanî görevini yapmak üzere cepheye gidecek olması, tabiî ki Necîbe Hanım'ı üzer. Çünkü o, kocasını seven, ona sadâkatle bağlı bir kadındır. Geride çocuğu İlhan'la birlikte ve desteksiz olarak kalacak bu kadının, kocasından başka yaşayan bir yakını olduğu konusunda bilgi yoktur. Ancak buna rağmen Necîbe Hanım, yılgın değildir. O da kocası gibi tam bir vatanseverdir. Kocasının cepheye gidişini büyük bir olgunlukla karşılar. Diğer taraftan kendisi de sadece evde oturmak istemez. Vatanın kadınlara da ihtiyâcı olduğunu, kendisinin de vatanı için görev yapmak istediğini kocasına ısrarla tekrar eder. Ama içinde bulundukları zamanda onun cepheye gitmek gibi bir imkânı bulunmaz. Bir taraftan kocasının görevini yapmasını isteyen, diğer taraftan ondan ayrılacağı için üzülen Necîbe Hanım, geçmişteki acılarını hatırlar. Küçük yaşta annesini kaybeden bu kadın, şimdi de başka bir ayrılığın eşiğindedir. Kocası cepheye gittikten sonra çete mensubu adamlar tarafında kaçırılan ve hapsedilen Necîbe Hanım, daha sonra Paşa tarafından kabul edilir ve onun tâcizine mâruz kalır. Paşa, Fâzıl Bey'in idam edilmesi konusunda emir vermiştir; ancak Necîbe Hanım kocasının cephede şehit olduğunu zanneder. Tüm dünyayı karşısında titrettiğini

düşünen Enver Paşa, Necîbe Hanım'a ihtirasla yüklü bir ilgi gösterir. Genç kadın bu ilgiye cevabı ise kin ve hakaret doludur. En az kocası kadar İttihatçı ve tabiî ki Enver Paşa düşmanı olan bu kadın, koynunda sakladığı hançerle Paşa'yı öldürmek isterse de buna imkân bulamaz ve Paşa'nın silahından çıkan kurşunlarla can verir. Bu anlamda Necîbe Hanım'ın klâsik trajedilerdeki kahramanlara yakın bir özellik taşıdığı görülür. O, kocasına sonuna kadar sâdık, o arada çok ciddî bir vatanperverdir. Bu düşüncelerinden hiçbir zaman ödün vermediği gibi, kendisine ilgi gösteren ve o sırada imparatorluğun en güçlü adamı konumunda bulunan Enver Paşa'yı da tahkir eder, şerefine sonuna kadar bağlı kalır. Enver Paşa'nın kendisine gösterdiği ilgiye nefretle karşılık vermesinin ötesinde o, vatanı için bu adamı öldürebilecek kadar da ileri gider. Ancak sonunda kendisi hayatını kaybeder. Bu durum da onun trajedisini oluşturur. Necîbe Hanım'ın şahsından kaynaklanan bu trajik unsur, oyundaki trajik havayı da güçlendiren başlıca motiftir.

Câniler Saltanatı'nın birinci derecede önem taşıyan son şahsı ise Enver Paşa'dır. Enver Paşa, oyunda yer alan gerçek kişilerden biridir. Oyuna verilen isim de Enver Paşa ve diğer gerçek kişilerle doğrudan ilgilidir. Oyundaki vakanın geçtiği I. Dünya Savaşı yıllarında, Osmanlı idâresine hâkim olan Enver, Talât ve Cemâl Paşalar, yazar tarafından birer "câni" olarak nitelenmiş, onların sürdüğü saltanat da "câniler saltanatı" olarak isimlendirilmiştir. Deyim yerindeyse oyundaki "câniler"in başında gelen de Enver Paşa'dır. Enver Paşa, eserde, gerek konumu gerekse unvanı itibariyle gerçek kimlik sahibi bir şahıs olarak vardır. Oyunun şahıslar kadrosunun tanıtıldığı bölümde *"Harbiye Nâzırı"* olarak anılan Paşa, gerçekten de I. Dünya Savaşı yıllarında bu görevdedir. Aynı zamanda o, Başkumandan vekili olarak da ordu üzerinde mutlak bir hâkimiyetin sahibidir[101]. Oyunda da Enver Paşa'nın kesin tâlimatlar vermesi, meselâ Cemâl Paşa'yı Şam'da görevlendirmesi, onun bu konudaki gücünü gösteren unsurların başında gelir. Enver Paşa'nın, oyunda yer alan gerçek kişilerden biri olmakla birlikte, gerçek kişiliğini olduğu gibi yansıtan özellikleriyle var olduğunu söylemek kolay değildir. Çünkü Bulgurluzâde Rızâ, onu,

[101] Çok genç denebilecek yaşta yüksek görevlere gelmeyi başaran Enver Paşa, oyunda da belirtildiği gibi *"hayatî kararların alınmasında etkili oldu."* Diğer taraftan o, 8 Ocak 1914 tarihinden itibaren *"Erkân-ı Harbiyye-i Umûmiyye reisliği"* görevini de üstlenmiştir. Dolayısıyla oyunda kullanılan güçlü Enver Paşa motifi, tarihî gerçeklere uygunluk arz eder. Bu konuda bkz. M. Şükrü HANİOĞLU, "Enver Paşa", **TDV İslâm Ansiklopedisi, C.11,** Türkiye Diyanet Vakfı Yayınları, İstanbul 1995, s.262.

Osmanlı'yı hesapsız bir biçimde ve yok yere savaşa sokmakla suçlar, ancak bununla yetinmez. Oyunun tamamında Enver Paşa, ülkeyi tamamen keyfince idâre eden, ancak bu idâre sırasında sadece kendi egosunu dikkate alan, bu uğurda vatan evlâtlarını açıkça ve bilerek kıran, memleketin parasını kendisine çalışan çetecilere akıtan, şahsına ve görülerine muhalif olan herkesi bu çeteciler marifetiyle öldürten bir şahıs olarak ortaya konur. O, oyunda, kendisini eski hukuklarına dayanarak ancak biraz sert ifadelerle uyaran arkadaşı Fâzıl Bey'i acımasızca öldürtür; dahası onun karısına zorla sahip olmaya çalışır. Bunu yapamayınca da zavallı bir kadını öldürmekten çekinmez. Kısacası Enver Paşa, eserde, ülkeyi bilerek savaşa ve yıkıma sürükleyen bir vatan hâini, her türlü farklı düşünceyi yasaklayan ve yok eden bir diktatör, ülkenin parasını kendisine bağlı çetelere yediren bir hırsız ve eski bir arkadaşının karısına tâcizde bulunacak kadar ileri gidebilen namussuz bir adam şeklinde ortaya konur. Bütün bunlar, yazarın Enver Paşa'ya karşı özel bir hamâseti olduğunu gösterir niteliktedir. Nihayet kurgu nitelikli olan bir tiyatro eserinde gerçeklere bağlı kalınmak gibi bir zorunluluk yoktur; bunu diğer oyunlarda da gördük ve tespit ettik. Ancak burada yazarın peşin bir yargıyla hareket ettiği, oyununda gerçek bir şahsı konu edinirken, onu olabilecek en kötü insan olarak kurguladığı çok açıktır. Oyunda Enver Paşa'nın en ufak bir olumlu tarafı yoktur. O, kötülükte sınır tanımaz. Dolayısıyla *Câniler Saltanatı*'nda Enver Paşa, bir gerçek şahıs olarak vardır; ancak ona âit olumsuz taraflar, olabilecek en abartılı şekilde oyuna dâhil edilmiştir, denebilir[102].

Oyunda yer alan ikinci derecede şahıslar ise Başvekil Talât Paşa, Bahriye Nâzırı Cemâl Paşa, Bahâeddin Şâkir Bey ve Doktor Nâzım Bey'dir. Bu şahısların da tamamı gerçek kişilerdir. Başvekil Talât Paşa, İttihat ve Terakki'nin üç önemli isminden biridir[103]. Oyunda da bu yönüyle vardır ve başlangıçta "başvekil" olduğu ifade edilmiştir[104]. Enver Paşa kadar önde olmasa da Bulgurluzâde Rızâ, onu da "câniler"den biri sayar. Talât Paşa, diğer İttihatçılarla birlikte olduğu bir mecliste, elindeki içki kadehini havaya kaldırarak hayata anlam veren şeyin elinde olduğunu

[102] Enver Paşa'nın daha farklı bir gözle değerlendirildiği birçok eser vardır. Bunlar arasında örnek olması için bkz. Şevket Süreyya AYDEMİR, **Makedonya'dan Orta Asya'ya Enver Paşa (1914-1922), C.3,** Remzi Kitabevi, İstanbul 1972.
[103] Hakkında ayrıntılı bilgi için bkz. Tevfik ÇANDAR, **Talât Paşa: Bir Örgüt Ustasının Yaşam Öyküsü,** Dost Kitabevi, Ankara 1984.
[104] Bulgurluzâde Rızâ, **a.g.e.,** s.3.

ifade eder. Aynı mecliste, İtilâf Devletleri'nin bir barış çağrısında bulunduğu haberini de veren Talât Paşa'dır. Ancak bu teklif, başta Enver Paşa olmak üzere orada bulunan İttihatçılar tarafından reddedilir. Bâzı mebûsların da bulunduğu bir toplantıda, İttihat ve Terakki'ye muhalif olanların katledilmesine ilişkin gizli bir emir verdiğini söyleyen Talât Paşa da bu sâyede diktatör ve acımasız bir şahıs olarak ortaya konur. Muhalifleri katleden çete reislerini ödüllendiren İttihatçıların, istenilen yasaları derhâl çıkaran mebûsları da ihmâl etmemesi gerektiğini söyleyen Talât Paşa olur. Eserde Talât Paşa da Enver Paşa gibi, ülkeyi sorumsuzca yöneten, vatanın kaderine içki meclislerinde karar veren, milletin sefâletini bildiği hâlde kendisi zevk ve sefâ âlemlerinde bulunan ahlâksız bir devlet adamı olarak yer alır.

*Câniler Saltanatı'*na isim veren üçüncü gerçek şahıs ise Cemâl Paşa'dır[105]. Oyunun başında *"Bahriye Nâzırı"*[106] olarak tanıtılan Cemâl Paşa, gerçekten de I. Dünya Savaşı yıllarında Osmanlı İmparatorluğu'nun Bahriye Nâzırı'dır. Oyunda Enver ve Cemâl Paşalar kadar ağırlığı yoktur. Daha çok onlar vasıtasıyla ortaya konan "dehşet iktidarı"nın üçüncü ayağıdır. Cemâl Paşa, İtilâf devletlerinin barış girişimini büyük bir kararlılıkla reddeden Enver Paşa'nın bu düşüncesini:

"Ne şâyân-ı tahsîn cesâretli merd!
Evet bence de harb devâm etmeli,
Veyâhûd bu millet bütün bitmeli!..."[107]

diyerek desteklediği gibi, savaşın milletin yok olması pahasına devamını isteyecek kadar da iddialı bir tavrın içine girer. Cemâl Paşa da tıpkı Enver ve Talât gibi oyunun odağına yerleştirilmiş şahıslardan biridir. Milletin yok olmasını isteyecek ifadelerin, onun ağzından oyuna sokulması da bunu gösterir niteliktedir. Cemâl Paşa, eserde, milletin mahvolmasını isteyecek kadar gözünü hırs bürümüş bir politikacı olarak yer alır.

---

[105] Cemâl Paşa da İttihat ve Terakki'nin üç önemli liderinden biridir. Oyunda Bahriye Nâzırı olarak anılan Cemâl Paşa hakkındaki bu ifade tarihî bir gerçeğe dayanır. Çünkü o, *"1914 Şubatında Bahriye nâzırı"* olur. Bu konuda bkz. M. Şükrü HANİOĞLU, "Cemâl Paşa", **TDV İslâm Ansiklopedisi, C.7,** Türkiye Diyanet Vakfı Yayınları, İstanbul 1993, s.306.
[106] Bulgurluzâde Rızâ, **a.g.e.,** s.3.
[107] **a.g.e.,** s.18.

Oyunda ikinci derecede önem taşıyan diğer şahıslar arasında Bahâeddin Şâkir Bey ve Doktor Nâzım Bey vardır. Bunlar da gerçek kişilerdir. Bahâeddin Şâkir Bey, ünlü İttihatçılardan biridir ve I. Dünya Savaşı yıllarında da ülke yönetiminde söz sahibi olmuştur[108]. Oyunda da İttihatçıların yanında olan ve sohbet meclislerinde görülen Bahâeddin Şâkir Bey, Fâzıl Bey'den gelen ve Enver Paşa'ya hitâben yazılan mektubu, herkesin hazır bulunduğu bir mecliste okur. Fâzıl Bey'in de bir hâin olduğunu düşünen Bahâeddin Şâkir Bey, onun ve diğer muhaliflerin idâm edilmesi gerektiğini söyleyen, oyunda daha çok İttihatçı lider kadronun yanında bulunan ve yapılanlarda sorumluluğu olan bir tip olarak ortaya konur. Buna benzer bir başka tip de Doktor Nâzım Bey'dir. Nâzım Bey de oyundaki gerçek kişilerden biridir[109]. Oyunda Enver Paşa'ya iltifat eden ve onun egosunu tatmin eden bir tip olarak yer alan Nâzım Bey, İttihat ve Terakki muhaliflerinin acımasızca susturulmasından yanadır. Nâzım Bey'in oyunda, Enver Paşa'ya dalkavukluk eden bir tip olarak öne çıkarıldığı görülür.

Oyundaki üçüncü derecede önem taşıyan şahısların başında ise Celîl, Şükrü, Halil ve Kemâl Bey'ler gelir. Bunların gerçek şahıslar olduklarına dâir bir ipucu yoktur. Celîl Bey, oyunda Mebûsan Meclisi'nin başkanı olarak tanıtılır. Diğerleri için kullanılan ortak sıfat, *"erkân ve eâzım-ı cemiyetden bir heyet, muhtelif rütbelerde birtakım ümerâ ve zâbitân"*dır[110]. Bu tiplerin, o dönemki İttihat ve Terakki yönetiminde görev alan şahıslar oldukları anlaşılır. Özellikle, istenilen yasaların sorunsuzca çıkarılması nedeniyle mebûslara da devlet imkânlarının aktarılması konusunda istekte bulunan bu şahısların, İttihatçı liderlere dalkavukluk ettikleri

---

[108] Aslında Bahâeddin Şâkir Bey ile Dr. Nâzım Bey, üç paşalar kadar olmasa da İttihatçılar arasında önemi büyük şahsiyetlerdir. Oyunda da üç paşalar dışındaki İttihatçılar arasından özellikle bu iki ismin anılması, bu konuda yazarın da dikkat çekmek istediği bir husus olarak görülebilir. Çünkü *"Türk tarihçiliği neredeyse bütün İttihat ve Terakkî Cemiyeti'ni bu üç liderin örgütü mesabesine indirerek diğer pek çok önemli kişiyi, meselâ örgütlenme ve uygulama alanında Bahâeddin Şâkir ve Dr. Nâzım gibi liderlerin rolünü tamamen göz ardı etmektedir."* Bu konuda bkz. M. Şükrü HANİOĞLU, "İttihat ve Terakkî Cemiyeti", **TDV İslâm Ansiklopedisi, C.23,** Türkiye Diyanet Vakfı Yayınları, İstanbul 2001, s.483. Bahâeddin Şâkir Bey'in İttihat ve Terakki Partisi ile ilişkisini ortaya koyan bir kitap da bulunur Bkz. Erdal AYDOĞAN-İsmail EYYÜPOĞLU, **Bahaeddin Şakir Bey'in Bıraktığı Vesikalara Göre İttihat ve Terakki,** Alternatif Yayınları, İstanbul (tarihsiz).

[109] Oyunda olduğu gibi, gerçekte de geri plânda duran, ancak İttihat ve Terakki'nin önemli isimlerinden biri olarak kabul edilen Doktor Nâzım Bey hakkında ayrıntılı bilgi için bkz. Ahmet EYİCİL, **Osmanlı İttihat ve Terakki Cemiyeti Liderlerinden Doktor Nazım Bey 1872-1926,** Gün Yayıncılık, Ankara 2004.

[110] Bulgurluzâde Rızâ, **a.g.e.,** s.3.

açıkça görülür. Onlar da devam edip giden soygun düzeninin birer parçası olarak gösterilirler.

Câniler Saltanatı'nın şahıslar kadrosu içinde yer alan son grup ise çete reisi ve bu çetenin üyeleridir. Bunlar, İttihat ve Terakki muhaliflerini ortadan kaldırmakla görevli, doğrudan Enver Paşa ve arkadaşlarına bağlı olarak çalışan bir eşkıya grubudur. Fâzıl Bey'i cephede iken öldürmek isteyenler de onlardır. Ancak firar ederek kurtulan Fâzıl Bey'in peşini bırakmayan bu adamlar, onu karısının mezarı başında katlederler.

6.17.3. Zaman ve Mekân

Câniler Saltanatı isimli manzûm oyunda, oyunun zamanıyla ilgili hiçbir açık tarih kaydına rastlanmaz. Ancak yazar, daha eserinin başında, mensûr olarak kaleme aldığı bölümde, konunun I. Dünya Savaşı yıllarında geçtiğini ifade eder. Yazar, I. Dünya Savaşı'nda yaşanan acıların kimin sorumluluğunda olduğunu göstermek maksadını ifade ederken oyunun tarihini de açıklamış olur. I. Dünya Savaşı, 1914-1918 yılları arasında gerçekleşir. *"11 Kasım'da* (1914) *Osmanlı Devleti İtilafa savaş ilan etti."*[111] Böylelikle Osmanlı İmparatorluğu da savaşa başladığı yıl katılmış olur. Dolayısıyla eserde, bu dört yıllık süreçte yaşananlar genel bir çerçevede ortaya konmaya çalışılır. Oyunda, tek bir olay münhasıran konu edilmediği için ve asıl maksat İttihat ve Terakki Partisi'nin I. Dünya Savaşı'nda neden olduklarını ortaya koymak olduğu için zamanın daha geniş bir yelpazeye yayıldığını söylemek mümkündür. Oyunda da bunu destekleyici unsurlar vardır. Meselâ Fâzıl Bey'in cepheye gönderilmesi, savaşın başlangıcında olması muhtemel bir hadise olduğu için oyunun birinci meclisinde tarihin 1914 yılı olduğu söylenebilir. Diğer taraftan, cepheden bir mektup göndererek Enver Paşa'yı uyaran Fâzıl Bey, Çanakkale Zaferi'nden bahsettiğine göre, bu mektubun da Ocak 1916'dan sonra yazıldığı anlaşılır[112]. Ayrıca oyunun üçüncü faslında, Fâzıl Bey Sarıkamış'tadır. Onun Sarıkamış Harekâtı'na katıldığı, *"Sarıkamış'da fedâ-yı cân eden binlerce dilâverânın başında bulundum, üç defa yaralandım, Kaflasya'nın o karlı dağlarında günlerce aç*

[111] **Türkiye Tarihi 4 Çağdaş Türkiye 1908-1980,** (Yay. Yön.: Sina AKŞİN), Cem Yayınevi, İstanbul 2005, s.55.
[112] İtilâf kuvvetleri, Ocak 1916 tarihinde Gelibolu'yu tam olarak boşaltmışlardır. Bkz. **a.g.e.,** s.59.

kaldım" cümleleriyle kendi ağzından ifade edilir. Bu harekât da 1914 yılının sonlarıyla 1915 yılının hemen başlarında gerçekleşir[113]. Ancak Sarıkamış'ta iken Rusya'nın izmihlâlinden bahseden Fâzıl Bey, burada uzun bir süre kalmış olmalıdır. Bütün bunlardan sonra, oyundaki tarihî zaman için belirgin bir düzenin takip edilmediği, ancak genel olarak eserde I. Dünya Savaşı yıllarının anlatıldığı ifade edilebilir. Aynı zamanda oyunun içindeki zamana ilişkin bilgi de sınırlıdır. Oyunun birinci faslının ikinci perdesinde kocasını cepheye yolcu eden Necîbe Hanım, yalnız başına düşünürken vaktin gece yarısı olduğu ifade edilir. Üçüncü fasılda Enver Paşa ile buluşan Necîbe Hanım, bu görüşmeyi gece saatlerinde yapar. Oyunda bunların dışında zaman bildiren unsura rastlanmaz.

*Câniler Saltanatı'*nda, mekân bildiren ifadeler de sıklıkla kullanılmaz. Oyunun başında evinde olduğu anlaşılan Fâzıl Bey'in, cepheye gitmek üzere hazırlandığı görülür. Gideceği yer önceleri belirtilmez; sonrasında burasının Sarıkamış olduğu anlaşılır. Ayrıca Fâzıl Bey'in evinin de İstanbul'da olduğu anlaşıldığı hâlde, bu durum açıkça ifade edilmez. Diğer taraftan, bir arada oldukları bir esnada Enver Paşa, Cemâl Paşa'yı Şam'a gitmekle görevlendirilir. O sıralarda Şam'da bulunan ve güney cephelerinin idare edildiği ordu merkezlerinden biri de böylelikle oyunda söz konusu edilmiş olur.

Kocasını cepheye gönderdikten sonra evinde yalnız kalan Necîbe Hanım, *"sâhibesinin hâl-i sefâletine delîl olacak bir sûretde tefrîş ve tezyînden ârî – sâde fakat rûha ilkâ-yı hürmet eden lâtîf ve dil-nişîn bir oda"*[114]da oturur ve kocasını düşünür. İkinci faslın başında toplanan İttihatçı paşalar, *"müzeyyen ve muhteşem bir odada"* ve *"mükemmel bir işret masası"*nın[115] etrafında otururlar. Oyunun üçüncü faslında Necîbe Hanım'la bir görüşme yapan Enver Paşa, bunun için Ortaköy'de bulunan sahil-sarayın *"hükümdârâna mahsûs bir oda"*sını tercih eder. Odada, Enver Paşa'nın kendine örnek aldığı anlaşılan Napolyon'un bir resmi asılıdır. Sarıkamış'ta, muhalif olmaktan dolayı tutuklanan Fâzıl Bey, yine orada *"zemîni toprak, rutûbetden dört duvarı küflenmiş, kasvet-engîz, mahûf bir zindân"*da tutulur[116]. Oyunun sonu ise

[113] **a.g.e.,** s.58.
[114] Bulgurluzâde Rızâ, **a.g.e.,** s.14.
[115] **a.g.e.,** s.17.
[116] **a.g.e.,** s.40.

*"harâb ve hazîn bir mezâristân"*da geçer[117]. Fâzıl Bey, karısının mezarı başında öldürülür.

6.17.4. Dil ve Üslûp

Câniler Saltanatı isimli manzûm oyundaki dilin sâde olduğunu söylemek mümkün değildir. 1919 yılında ve Türkçü edebiyatın yoğun biçimde kendisini hissettirdiği bir dönemde yazılmış olmasına rağmen, eserin dili oldukça ağırdır. Arapça ve Farsça kökenli sözcük sayısı son derece fazla olmakla birlikte, Farsça kurallara göre yapılmış tamlamaların da fazlalığı dikkat çeker.

"Kem-ter mi dedim! Yazık, ne gaflet?
Kem-ter değil o, kemâl-i kudret!
Bir hârika-i cemâle billâh,
Bir hân olarak yaratmış Allah!"[118]

Yukarıda alıntıladığımız mısralar buna bir örnek teşkil eder. Aynı durum, oyun içerisinde bulunan sınırlı mensûr bölümde de görülür: *"Çanakkale muzafferiyeti, Rusya'nın izmihlâli üzerine artık harbde devâmın cinnet olduğunu, ale-l-husûs soğukdan, açlıkdan perîşân askerle kar, tipi, fırtınanın hüküm-fermâ olduğu o günlerde bize on kere fâik, eslihâ-yı techîzât itibâriyle bizden yüz defa daha mükemmel düşmana karşı taarruzun mümkün olamayacağını esbâb u delâil-i fenniyesiyle anlatdım."*[119] Görüleceği üzere, burada da son derece uzun bir **cümle** içerisinde birçok Arapça-Farsça kelime kullanılmış ve bir o kadar da Farsça kurallarla yapılmış tamlamalara yer verilmiştir.

Oyundaki bu ağır dil, üslûbu da etkiler. Kullanılan dilin sâde Türkçeden oldukça uzak olması, eserin akıcı bir üslûba sahip olmasının önündeki en büyük engeldir. Karşılıklı konuşmalarda kullanılan bir yığın eski kelime, diyalogları anlaşılır olmaktan çıkarırken eserin okunmasını ve oynanmasını da bir o kadar güç bir hâle sokar. Diğer taraftan eser, manzûm bir yapıda olmakla birlikte, üçüncü

[117] **a.g.e.,** s.45.
[118] **a.g.e.,** s.33.
[119] **a.g.e.,** s.42.

fasılda birden bire mensûr hâle dönüşmesi ve sonra birden bire tekrar manzûma geçilmesi de bir üslûp sorunu olarak görülebilir. Eserin manzûm-mensûr olarak nitelenmesini mümkün kılmayacak derecede sınırlı olan mensûr bölümün niçin kullanıldığı anlaşılamaz. Bu kısımda Fâzıl Bey, Sarıkamış Cephesi'nde yaşadıklarını hikâye eder. Bazı manzûm oyunlarda, perde aralarında geçen vakanın özeti mensûr olarak yapılmakla birlikte, bunun daha çok olay örgüsü dışında yer alan bir anlatıcı tarafından yapıldığı görülür. Burada ise Fâzıl Bey, bizzat yaşadıklarını anlatma yoluna gider.

6.17.5. Değerlendirme

Bulgurluzâde Rıza'nın *Câniler Saltanatı* isimli manzûm oyunu, trajik yönü kuvvetli bir eserdir. 1919 yılında yayımlanan eser, zamanına göre güncel denebilecek bir konuyu gerçek şahısların da olduğu bir olay örgüsü içerisinde işler. Dolayısıyla eser, konusunu tarihten almış değildir. Ancak buna rağmen trajedi türüne yakınlık gösteren tarafları vardır. Bunların başında, oyun şahıslarından bazılarının yaşadıkları şahsî trajediler gelir. Büyük bir vatanperver olan Fâzıl Bey'in açılan savaşa ve kendisini savaşa gönderen yönetime karşı olmasına rağmen cepheye gitmesi, geride karısı ve çocuğunu yalnız bırakması, savaşta türlü sıkıntıya göğüs germesi, hakkında idam kararı verilmesi ve bu arada karısının da Enver Paşa tarafından katledilmesi, onun kişisel trajedisinde önemli yeri olan unsurlardır. İstanbul'a döndüğünde karısının mezarını ziyaret eden Fâzıl Bey'in bu davranışı, daha önce söz konusu ettiğimiz *Târık yâhûd Endülüs Fethi, İlhan, Solgun* gibi manzûm oyunlarda da görülen önemli bir motiftir. Ayrıca Fâzıl Bey'in, karısının mezarı başında katledilmesi, buradaki trajik motifi çok daha güçlü bir hâle sokar. Necîbe Hanım'ın da klâsik trajedilerdeki kahramanlara yakın bir özellik gösterdiği söylenebilir. Daha önce söz konusu ettiğimiz Abdülhak Hâmid'in *İlhan* isimli manzûm oyununda da Dilşâd Hatun, kendisine ilgi gösteren ve büyük bir hükümdar olan Bahadır Han'ın bu ilgisini tahkirle birlikte reddetmiş ve onu öldürmekten de geri durmamıştır. Buna benzer bir davranış Necîbe Hanım tarafından da sergilenir. O da Enver Paşa'yı tahkîr eder, yanına yaklaşmasına izin vermez. Hattâ onu öldürmek de ister; ancak buna gücü yetmez ve Paşa tarafından katledilir. Bu da Necîbe Hanım'ın trajedisindeki doruk noktasıdır. Necîbe Hanım'ın bu tavrında, eşinin cepheye gitmesi kadar,

vatanın içine düşürüldüğü rol de önem taşır. Tıpkı *İlhan'*daki Ebu Said Bahadır Han gibi, bu oyunda da Enver Paşa kan içici bir diktatör olarak gösterilir. Ancak bu noktada romantik öğelerin de varlığı ortaya çıkar. Nihayet gerçek bir insanı oyununa kahraman olarak seçen yazar, onu birebir ortaya koymak mecbûriyetinde olmamasına rağmen, ona ve onun gibi düşünenlere karşı çok açık bir biçimde taraflı davranır. Eserinin başındaki bölümde de tarafını açıkça ortaya koyan Bulgurluzâde Rızâ, bu eseri yazmaktaki maksadının İttihatçıları kötülemek olduğunu belirtmekten geri durmaz. Bu da onu eserin içinde kahramanlar arasında taraf tutmaya götürür. Enver Paşa'yı olduğundan çok daha kötü, âdeta tarihin sayılı zâlimlerinden biri gibi gösteren yazar, onun düşmandan bile beter olduğunu ifade ederken, I. Dünya Savaşı sonrasında taraftar bulan İttihatçı düşmanlığının propagandasını yapar gibidir. Oyunun birçok yerinde İtilâf devletlerine göndermede bulunan yazar, onlarla yapılacak bir anlaşmanın gerekliliğini ispat etmeye çalışan bir tavır içinde görülür. Oyun, 1919 yılında yayımlanır. Yani o esnada İngilizlerin de dâhil olduğu müttefik kuvvetler, İstanbul'u işgâl altında tutmaktadırlar. Oyunda yer alan İtilâf devletlerine yönelik bazı abartılı iltifatların da bu anlamda gizli bir İngiliz propagandası olarak değerlendirilmesi mümkündür.

Sonuç olarak *Câniler Saltanatı,* Enver, Talât ve Cemâl Paşalar'ın şahsında tüm İttihatçıları vatan hâini sayan, I. Dünya Savaşı'nın ve dolayısıyla Osmanlı İmparatorluğu'nun yıkılmasının sorumluluğunu sadece İttihatçıların sırtına yıkan, bu iddia ile yazılmış, içinde güçlü trajik motifler taşısa da maksatlı ve siyâsî yönü ağır basan bir manzûm tiyatro eseridir. Ancak bir siyâsî partiyle birlikte büyük bir savaşı ve birçok devlet adamını konu alması bakımından önem taşıyan bir manzûm oyun olduğunu söylemek mümkündür.

6.18. *Kerem İle Aslı*

Fûad Hulûsî'nin *"halk için temâşâ"* serisi içinde ve *"opera tarzında bestelenmek üzere"* yazıp yayımladığı *Kerem İle Aslı,* iki perdelik bir manzûm tiyatro oyunudur[120]. Konusunu doğrudan doğruya halk edebiyatından alan bu manzûm oyun, *Kerem İle Aslı* adıyla halk arasında anlatılan ve farklı coğrafyalarda farklı varyantları bulunan halk hikâyesinin oyunlaştırılmış bir hâlidir. Bizim tespitimize göre *Kerem İle Aslı*, yine Fûad Hulûsî'nin yazdığı *Âşık Garîb* isimli oyunla birlikte, Meşrûtiyet Devri Türk Edebiyatında yayımlanmış manzûm oyunlar içinde konusunu bir halk hikâyesinden almış iki oyundan biridir. *Kerem İle Aslı,* geçmişten bugüne değin halk arasında çok sevilen ve ilgi gören bir hikâyedir. Dolayısıyla onun etkisi diğer edebî türlerde de görülür. Tiyatro da bu türlerin başında gelir. *Kerem İle Aslı* hikâyesi, Türk tiyatrosuna konu bakımından kaynaklık etmiş bir edebiyat ürünüdür[121]. Bu manzûm oyunda da *Kerem İle Aslı* hikâyesinin genel çerçevesine uyulmakla birlikte, bazı varyantlardaki unsurlar öne çıkarılırken bazıları göz ardı edilir ve hikâye bu sûretle tiyatro tekniğine uydurulmaya çalışılır. Fûad Hulûsî, her ne kadar konuyu bir halk hikâyesinden uyarlamışsa da eserinin trajediye yakın olması için bazı müdahalelerde bulunur. Özellikle de oyunun bitişinde kullandığı ve kimi yerlerde hikâye varyantlarıyla örtüşmeyen motifler, onun bu uyarlamayı trajedi türüne yaklaştırma endişesini gösterir.

Kerem İle Aslı, konu bakımında halk edebiyatına yakın bir eser olmakla birlikte, şekil açısından da halk edebiyatının özelliklerini gösterir. Bunların başında eserde kullanılan vezin gelir. Fûad Hulûsî, bu manzûm oyunu hece ölçüsüyle yazar. Oyunun tamamına yakınında 6+5 duraklı 11'li hece ölçüsü kullanılır:

---

[120] Fûad Hulûsî, **Kerem İle Aslı,** Ahmed İhsan ve Şürekâsı Matbaacılık Osmanlı Şirketi, 1335/1919.

[121] Cumhuriyet Dönemi Türk Edebiyatında yayımlanan bir başka manzûm piyes de konusunu bu halk hikâyesinden alır. Bkz. Selahattin BATU, **Kerem İle Aslı,** Beş perdelik manzum masal, Nebioğlu Yayınevi, İstanbul 1944. Ancak Şükrü Elçin, bu oyunun, hikâyenin motiflerini tahrif ettiğini ve dolayısıyla faydasız bir eser olduğunu ifade eder. Bkz. Şükrü ELÇİN, **Kerem İle Aslı Hikâyesi,** Akçağ Yayınları, Ankara 2000, s.12. Şükrü Elçin, *Kerem İle Aslı* hikâyesinin başka tiyatro oyunlarına da kaynaklık ettiğini belirtir. Ona göre, özellikle Karagöz perdesinde kullanılan bu hikâye, hem Azerbaycan'da hem de I. Dünya Savaşı yıllarında İstanbul'da sahnelenmiştir. Aynı zamanda o, Muhlis Sabahattin tarafından yazılıp bestelenen *Bir Masal* isimli revünün de *Kerem İle Aslı* hikâyesini konu edindiğini söyler. Bkz. **a.g.e.,** s.45.

"Böyle söylemekle/ geçdi bir zamân
1 2 3 4 5 6/ 7 8 9 1011
Nihâyet nasılsa/ dağıldı duman."[122]
1 2 3 4 5 6/ 7 8 9 10 11

Ancak kimi zaman bu kullanımın dışına çıkıldığı da olur. Meselâ oyunun birinci perdesinin ikinci sahnesinde yer alan ve Kerem'e ait bir diyalogda 4+4 duraklı 8'li hece ölçüsünün kullanıldığı görülür. Bu kullanım, peş peşe on mısra devam ettikten sonra tekrar 6+5 duraklı 11'li ölçüye dönülür:

"Dağa dedim:/ Sultan Dağı
1 2 3 4 / 5 6 7 8
Ne dumandır/ başın senin"[123]
1 2 3 4 / 5 6 7 8

Oyunun birinci perdesinin üçüncü sahnesinde Kızlar'a ait bir diyalogda da 5'li hece ölçüsü kullanılır:

"Her sabâh erken
1 2 3 4 5
Şafak sökerken"[124]
1 2 3 4 5

Birinci perdenin beşinci sahnesinde, Dudu, Keşiş ve Asador'a ait toplu bir diyalogda da aynı hece ölçüsünün kullanıldığı görülür:

"Beyim, yangın var!
1 2 3 4 5
Bizi vurdular!"[125]
1 2 3 4 5

[122] Fûad Hulûsî, **a.g.e.,** s.11.
[123] **a.g.e.,** s.11.
[124] **a.g.e.,** s.18.
[125] **a.g.e.,** s.24.

Oyunda tek bir nazım şeklinin kullanıldığını söylemek mümkün değildir. Birinci perdeden itibaren genel olarak mesnevî nazım şeklinin kullanıldığı görülür. Ancak birinci perdeden itibaren oyunun genelinde bu kullanımın dışına da çıkılır. Oyun, Kerem'in mesnevî nazım şekline göre düzenlenmiş sözleriyle başlar:

"Sûfî kardaş, nereye geldik, neredeyiz? (a)
Bulunmuyor eyvâh aradığımız iz. (a)

Ne dumanlı dağlar ne şen ovalar (b)
Haber vermiyorlar nerdedir o yâr.. (b)

Yedi yıl mı oldu? Böyle serserî (c)
Gelib gidiyoruz ileri geri"[126] (c)

Yukarıdaki manzûmede de görüleceği üzere her iki mısra kendi arasında kafiyelendirilirken, mısraların beyitler hâlinde düzenlemesine de özen gösterilir. Ancak oyunun devamında aynı kullanım görülmez. Dağa hitâben konuşan ve hikâyesinin anlatmaya başlayan Kerem, dörtlükler hâlinde konuşmaya başlar. Bu dörtlüklerde halk edebiyatının bir nazım şekli olan koşmanın özellikleri görülür:

"Yıldızla öpüşen ey ulu Erciş (a)
Eteğine varmış öper ağlarım. (b)
Beni sevgilimden ayıran Keşiş (a)
Buradan geçdi mi? Söyle, hünkârım!"[127] (b)

Kerem'in burada peş peşe altı tane dörtlük söylemesiyle oyunun birinci perdesinin ilk sahnesi biter. Bu perdenin ikinci sahnesinde ise farklı bir nazım şekli kullanılır. Avcılar ile Kerem ve Sûfî'nin konuştukları bu sahnede ilk olarak Avcılar'ın diyalogları yer alır. Bu diyalog, altı mısradan kurulu iki bentten oluşur. Bu sahnede yer alan diğer diyaloglardaki bentlerin kimi beş mısradan kimi de dört mısradan oluşur. Bu noktada da belirli bir çizginin takip edildiği söylenemez. Ancak

[126] **a.g.e.,** s.3.
[127] **a.g.e.,** s.5.

yine de ağırlığın dört mısralı bentlerde olduğu görülür. Bu bentlerin bazılarında çapraz kafiye kullanılır:

"Dinleyin ağalar vaktiniz varsa. (a)
Yolcuyu yolundan eder hikâyem. (b)
Ne türlü ben etsem size hülâsa (a)
Yolcuyu yolundan eder hikâyem."[128] (b)

Bu bentlerin önemli bir kısmı, Kerem'e ait diyaloglardan oluşur ve birçoğunda da koşma nazım şeklinin kullanıldığı görülür:

"Ova değil sanki yeşil bir deniz. (a)
Siz de görseydiniz öyle derdiniz (a)
Fakat tefrice çıkmamışdık biz, (a)
Lâleli Dağı'na tırmandı Kerem. (b)

Onda kara bir kış bizi bastırdı. (c)
Kılavuzumuz da yolu şaşırdı. (c)
Rahmet değil sanki gök boşanırdı. (c)
O tufanı bilmem neye benzetsem."[129] (b)

Koşma nazım şekli, oyunun diğer perde ve sahnelerinde de kullanılır. Bu nazım şeklinin, ağırlıklı olarak Kerem'e ait diyaloglarda kullanıldığı görülür. Özellikle Kerem'in Avcılar'a sergüzeştini anlattığı ve o arada Aslı'ya olan aşkını da terennüm ettiği uzun diyaloglarda, koşma nazım şekli tercih edilir. Diğer taraftan, oyunun ikinci perdesinde, bir süreliğine birbirine kavuşan Kerem ile Aslı'nın karşılıklı şiirler söyledikleri bölümlerde de ağırlıklı olarak koşma nazım şeklinin kullanıldığı görülür. Oyunun geneline bakıldığında ise nazım şekilleriyle ilgili olarak karmaşık bir kullanımın olduğu rahatlıkla tespit edilebilir. Belli bir bölümde ya da belli bir şahsa ait diyaloglarda tek bir nazım şekli kullanılmamış, birkaç nazım şekli oyunun her yerinde tekrar edilmiştir. Ancak diyaloglarda, karşılıklı konuşmaya daha

[128] **a.g.e.,** s.9.
[129] **a.g.e.,** s.15.

elverişli olması nedeniyle mesnevî nazım şekli tercih edilirken, uzun monologlar hâlinde düzenlenmiş manzûmelerde ve özellikle iki âşığın birbirlerine okudukları şiirlerde daha çok koşma nazım şekli kullanılmıştır.

*Kerem İle Aslı'*da, bir mısrada olması gereken hece sayısının farklı diyaloglarda tamamlandığı da görülür. Ancak bu kullanımın yaygın olduğu söylenemez. Çünkü eserde birbirini takip eden diyaloglardan çok, uzun soluklu konuşmalara yer verilir. Bu da şahıslar arasında cümlelerin bölünmesini gerektirmez. Ancak oyunda çok nâdir olan bu şekil özelliğine örnek olması bakımından aşağıdaki mısralar gösterilebilir:

"Aslı-
Kerem'im!
Kerem-
Kurbânım Aslı sana ben.
Korkma, ziyân gelmez benden babana."[130]

Yukarıdaki bölümde, tek bir mısrada olması gereken hece sayısı iki ayrı diyalogda, dolayısıyla iki ayrı mısrada tamamlanır. Ancak bu arada hece ölçüsünün duraklarına dikkat edilmediği de ortaya çıkar.

6.18.1. Özet

*Kerem İle Aslı'*nın birinci perdesinin birinci sahnesinde, Kayseri dışındaki Pınarbaşı'nda bulunan Kerem, yanındaki Sûfî isimli arkadaşına nereye geldiklerini, aradıkları ize hâlâ rastlamadıklarını söyler. Ne dumanlı dağlar, ne şen ovalar aştıklarını, belki de yedi yıldır bu şekilde gezip aradıklarını ifade ettikten sonra sevgiliden hâlâ bir haber alamamanın üzüntüsü yaşar, arkadaşını de kendisi gibi yollarda perişan ettiğini düşünerek hayıflanır. Arkadaşı ise Kerem'i tesellî etmeye çalışır. Bu dünyadan sevenlerin mutlaka kavuşacağını, birbirini arayan âşıkların bu feryâdını Allah'ın duyacağını ifade eder. Diğer taraftan Kayseri'ye geldikleri anlaşılan iki arkadaş, aradıkları ize bu şehirde rastlamanın ümidi içindedirler. Bu

[130] **a.g.e.,** s.23.

sırada Kerem, Erciş Dağı'na döner ve yalvarmaya başlar. Sevdiği kızı kendisinden ayıran Keşiş'in Kayseri'ye geldiğini duyduğunu, onun için buralara kadar geldiklerini söyleyen Kerem, dağdan sevgilisi hakkında bir güzel haber duymak ister. Bir zâlimin kendisini sevgilisinden ayırdığını, bu yüzden yıllardır yollarda perişan olduğunu ifade eden âşık, güzel Kayseri'yle yâr olmuş Erciş Dağı gibi, kendisi de sevgilisi Aslı ile buluşmayı temenni eder. Kendisini seher vakti figâna başlayan bülbüle benzeten Keremi yıllardan beri derdi ile tüm tabiatın inlediğini, çok güzel olan sevgilisinin artık hayâlinin bile görünmediğini söyler.

Oyunun ikinci sahnesinde, Kerem ile Sûfî'nin yanına Avcılar gelirler. Ormanda ava çıkmış olan bu adamlar, hep bir ağızdan konuşup yol isterler ve:

"Erciş'in havası çam kokuludur.
Koruları geyik, ceylan doludur.
Dünyânın cenneti Anadolu'dur.
Türk'ün açdığı yol merdlik yoludur.
Acem'in Zâl oğlu Rüstem'i varsa
Bizim her yerimiz Kozan oğludur."[131]

diyerek de içinde bulundukları coğrafya ve kültüre bağlılık ifade ederler. Bu sözler üzerine Sûfî, Avcılar'a geldikleri yerin gerçekten de Kayseri mi olduğunu sorar. Bir Keşiş'in kızını aradıklarını, uzun zamandan beri sılaya dönmeden onun peşinden gittiklerini söyler. Avcılar'dan biri Sûfî'ye cevap vererek her Türk şehri gibi Kayseri'de de gelen misafirlerin ağırlandığını ve onlara ikramda bulunulduğunu ifade eder. Kerem ise Isfahan'dan beri sevgilisi Aslı'nın peşinde koştuğunu, onun zâlim ve yalancı bir Keşiş'in kızı olduğunu, tam evlenmek üzerelerken babasının yalancılığı yüzünden kavuşamadıklarını, kendisinden kaçırılan Aslı'yı bulmak istediğini ifade eder. Bu hikâyeyi ilginç bulan Avcılar'dan biri, Kerem'in yâr peşinde nereleri gezdiğini, neler yaşadığını öğrenmek ister. Kerem de hikâyesinin uzun ama insanı yolundan edecek kadar acıklı olduğunu söyler. Hikâyesini anlatmadan önce vatana selâm eden Kerem, ona olan sevgisini de ifade eder. Kerem, kendisini kandıran Keşiş'in sözüne kanarak babasına karşı geldiğini, baba bedduası aldığını ve bu lekenin hayatının sonuna kadar peşinde olduğunu söyler. Annesinin de kendisini

[131] **a.g.e.,** s.6.

bu sevdadan alıkoymak için çok uğraştığını, ancak Aslı'ya duyduğu aşkın bu mücadeleden gâlip çıktığını, sevdiğini bulmak için her şeyi göze alıp yollara düştüğünü belirten âşık Kerem, yanındaki can kardeşiyle birlikte önce sık bir ormana girdiklerini, burasının Sultan Dağı olduğunu, amansız sis ve dumanıyla kendilerine geçit vermediğini ifade eder. Bir zaman yalvarıp yakardıktan sonra bu dağın eteklerinden dar bir yol bulup geçtiklerini, Zengi'ye diye bir yere vardıklarını, burada yâri sorduklarını, ama onun artık Huy'da olduğunu öğrendiklerini anlatır. Ancak oraya gitmelerine rağmen Aslı'yı bulamayan iki arkadaş, sordukları insanların tavsiyelerine uyarak Revan, Çıldır, Bakü ve Ardahan'ı gezip dolaşırlar. Bu arada Kerem, Azerbaycan'ın çok güzel bir ülke olduğunu ve orasını çok sevdiğini söyler. Tiflis'te bulundukları sırada hamamdan çıkan bir güzel gören Kerem, onun Aslı olduğunu zannederek ayaklarına kapanır. Sonra Tiflis'ten de ayrılan iki arkadaş güneye doğru inmeye başlarlar. Önce Kars'a, oradan Bayezid ve Van'a giden Kerem ile Sûfî, oradan çıkıp Muş Ovası'na ve sonra da Pasin'e varırlar. Pasin'i çok beğenen Kerem:

"Ova değil sanki yeşil bir deniz
Siz de görseydiniz öyle derdiniz
Fakat tefrice çıkmamışdık biz,
Lâleli Dağı'na tırmandı Kerem."[132]

diyerek onun güzelliklerini övdükten sonra sevgilisinin peşinde yola devam ettiğini söyler. Lâleli Dağı'nda iki arkadaşı sert bir kış bastırır. Kendilerine yolu gösteren kılavuzun da şaşırması üzerine büsbütün perişan olan Kerem ile Sûfî, bir yandan kara kışla diğer yandan geçit vermez dağlarla mücadele ederler. Kerem, günâhkâr ve suçlu olduğunu düşünerek dağ başında donup ölmeyi göze alsa da masum olan iki insan için üzülür ve Allah'a onları kurtarması için dua eder. Bu esnada yanlarına gelen bir atlı üçünü de bu felâketten kurtarır. Bu felâketten kurtulsa da hastalanmaktan kurtulamayan Kerem, üç ay hasta yatar. İyileştikten sonra Erzurum, Zile, Tokat'ı geçen Kerem, önce Ak Dağ'a sonra da Kızılırmak'a vardıktan sonra buraya geldiklerini, Aslı'yı burada aramaya başladıklarını söyler. Avcılar da içlerinde Aslı'yı gören bilen olmadığı cevabını verirler. Ancak şehirde birilerinin görme ihtimali olduğunu söyleyip hayır dua ile oradan ayrılırlar.

[132] **a.g.e.,** s.15.

Oyunun üçüncü sahnesinde, Kerem ve arkadaşı Sûfî, kızlara rastlarlar. Pınar başında su dolduran kızlar aralarında söyleşirler:

"Her sabâh erken
Şafak sökerken,
Horoz öterken
Gideriz suya
Biz güle güle.

Kuğular göle
Bülbüller güle
Dalar giderken
Varırız suya
Biz güle güle."[133]

Kızları su başında testilerini doldururken gören Kerem, onlara söz atar. Her birine ayrı ayrı iltifat eder ve sürmeli gözlü, gamzeli yanaklı bu güzellerden medet umar. Kızlar Kerem'den çekinip gitmek isterler; onları gücendirmek istemeyen Kerem, gitmemelerini söyler. Kendisinin yârini arayan bir derbeder, maksadının bir yudum su içmek olduğunu ifade eder:

"Bana Kerem derler, yârime Aslı.
İçim yaralıdır, ciğerim paslı.
Nâzlımdan ayrıldım, yaslıyım yaslı.
İstemem ki o da saçını yolsun.
Ben kara giyeyim al sizin olsun."[134]

Kızlar, Kerem'e sevdiği Aslı'nın kim olduğunu sorarlar. O da aslında Isfahanlı olduğunu, ancak burada misafir kaldığını söyler ve onu görüp görmediklerini sorar. Kızın bir Keşiş'in kızı ve Ermeni olduğunu öğrenen kızlar,

[133] **a.g.e.,** s.18-19.
[134] **a.g.e.,** s.20.

bunu ancak Virjini'nin bileceğini söylerler. Virjini, bildiklerini söyler; Orta mahallede, dişçilik yapan, azıcık sağır ve kocası Keşiş olan Dudu isminde bir kadın olduğunu söyler. Bu kadının kızı ve kocasıyla üç ay önce buraya geldiğini ve kuyumcu Âsadur'un da kızı istediğini belirtir. Keşiş'in de kızını bu kuyumcuya vermek istediği ifade eder. Kızın bu sözlerinden sonra arkadaşı Sûfî'yi meselenin aslını öğrenmek için gönderen Kerem, Keşiş'in Aslı'yı başka birisine verecek olmasına dayanamaz. Aslı'nın kendisine varmak için ant içtiğini, ancak zâlim babasının buna engel olduğunu söyler.

Oyunun dördüncü sahnesinde, şahıslar arasına Keşiş, Dudu, Aslı ve Âsadur da katılırlar. Kerem'in kızlarla konuştuğu bir esnada Keşiş'le birlikte diğerleri de onlara yaklaşırlar. Uzaktan gördüğü Keşiş'i hemen tanıyan Kerem, bu tarafa geldikleri hâlde, yollarını değiştirmiş olmalarından şüphelenir ve onların da kendilerini görüp tanıdıklarını düşünür. Sevgilisi Aslı'nın zorla götürüldüğünü söyleyen Kerem, atılarak onu kurtarmak ister. Bu sırada Keşiş, Bey'e gitmek ve Kerem'in bu şehre nasıl geldiğini ondan sormak ister.

*Kerem İle Aslı'*nın birinci perdesinin beşinci sahnesinde, önceki şahısların yanına Bey, Halep Paşası, Kadı ve Müftü de katılırlar. Büyük bir alayla birlikte yol alan Bey, tesadüfen yanlarına yaklaşır. Bu sırada Keşiş ve yanındakiler bir yaygara koparmaya başlarlar. Ne olduğunu anlamaya çalışan Bey'e durumu Keşiş kendi açısından anlatmaya başlar:

"Beyim, senden olur dâd ile imdâd.
Bu adam Isfahan zorbalarından
Biridir, kızımı çok istemişdi.
Uğraşdırdı beni bir hayli zamân
Elinden kurtulmak müşkil bir işdi.

Nihâyet kaçmakda bulduk halâsı.
Dolaşdık Kafkas'ı, Van'ı, Sivas'ı.
Daha birçok yeri; uzun hikâye.
Nihâyet sığındık Kayseri'ye.

Bu yüzden yollarda olduk perîşân
Beyim kurtar bizi sen şu belâdan
İşte duâmızı söyledim beyim
Adâlet isterim budur dileğim."[135]

Bir anda duyduklarından etkilenen Bey, Kadı'dan edilen duayı görmesini, Müftü'den gereken fetvayı vermesini ister. Böyle zorbaların asılması gerektiğini söyler. Kadı ise acele karar vermekten yana değildir. İşi incelikle tetkik ve tahkik etmek isteyen Kadı, o âna kadar konuşmayan Aslı'dan olan biteni anlatmasını ister. Aslı da:

"Babama ben yalan isnâd edemem;
Yanılıyor derim, müzevvir demem.
Kerem'le ezelden sevişmişiz biz.
Nikâhlı gibiyiz andlar içmişiz.
Dünyâ âlem ibrâm etseler bana
Ölürüm varamam bir başkasına.
Zorla güzellik mi olur âlemde?
Benim bütün aklım, fikrim Kerem'de."[136]

Aslı'nın bu sözleri üzerine kendi kendine konuşan Halep Paşası, Kerem isminin kendisine yabancı gelmediğini, ancak onun tanıdığı Kerem ile bu sözü geçenin aynı kişi olamayacağını düşünür. Bu arada Aslı'nın sözlerini işiten Müftü, Keşiş'e döner ve bu sözlere ne cevap verdiği sorar. Keşiş ise kızının câhil olduğunu ve kendisine iftira attığını söyler. Söze karışan Halep Paşası, söylenenlerin iftira olduğunu düşünmediğini ve sevenleri ayırmanın günah olduğunu ifade eder. Her şeye rağmen kızlarını Kerem'e vermemekte ısrar eden Keşiş ile Dudu'ya Âsadur da destek olur ve Kerem'e, ailesi râzı olmadan bir kızı almaya nasıl cüret ettiğini sorar. Kerem ise rûhunun tükenmez isteği, aşkının hakkı ve Aslı'nın rızâsıyla bunu yaptığı cevabını verir. Halep Paşası ve diğerlerinin ısrarıyla bu evliliğe râzı olmak zorunda

[135] **a.g.e.,** s.25.
[136] **a.g.e.,** s.26.

kalan Keşiş, nikâh için binlik bir keseyi şart sürer. Kerem ise buna babasının Isfahan Şâhı olduğunu, isterse iki binlik bir kese bile yollayacağı karşılığını verir. Kerem'in bu sözleri üzerine onu tanıyan ve daha önce aklına gelen kişi olduğunu anlayan Halep Paşası bu duruma memnun olur:

"Isfahan Şâhı'nın mahdumu Kerem
Sen misin! Gel oğlum, yiğit şehzâdem!
Gel öpeyim arslanım asıl alnından.
Sen henüz doğmuşdun ki büyük Hakan
Beni hizmetine çağırıb aldı,
Yirmi yıl olmağa iki ay kaldı.
Ki milletimin en şanlı devleti
Bana lâyık gördü o sa'âdeti
Bir ay evvel beydim ben Amasya'da
Şimdi gidiyorum Haleb'e paşa.
Yolumda uğradım Kayseri'ye.
Misâfir olarak birâder beye
Üç gün etdim onda güzelce rahat.
Bugün gidiyorum, verdiler ruhsat.
Sizi de ben artık burda bırakmam
Hanım kızımızla buyursun, paşam.
Keşiş Efendi de gelmek isterse
Haleb'de hâzırdır ona bin kese.
Şahâmetmâbdan sonra isteriz,
Haleb'den huzûra inhâ ederiz.
İşte dört küheylân hâzırdır size.
Tâbi'im şehzâdem irâdenize."[137]

Halep Paşası'nın bu müjdesi üzerine etrafta toplanan ahali, Halep Paşası ile birlikte Kerem ve Aslı için de dua edip tezahürat yapar.

[137] **a.g.e.,** s.29.

*Kerem İle Aslı'*nın ikinci perdesinde, Kerem sevgilisi ile birliktedir. Halep'te kendileri için ayrılmış odada konuşan iki sevgili, birbirlerinden ayrı olarak geçirdikleri zamanlarda yaşadıklarını anlatırlar. Aslı, anne ve babasının zoruyla sevgilisinden ayrıldığında neler çektiğini, gönlünün Kerem'den yana olmasına rağmen zorla bir başkasının yanında kaldığını, için kan ağlasa da bu kadere katlandığı, kurtarılmayı beklediğini ifade eder. Aslı, Kerem'in de en az kendisi kadar acı çektiğini, ancak onun bir sırdaşı olduğu için biraz daha şanslı olduğunu düşünür. Kendisinin amansız yalnızlığını ortaya koymaya çalışır. En yakını olan anne ve babasının dahi kendisini anlamaktan çok uzak olduğunu ve kendisini dünyada yapayalnız hissettiğini belirtir. Bu konuşma esnasında Aslı, sevgilisinden kendisi için bir şiir okumasını ister. Kerem de yanında "gönül" redifli bir gazeli olduğunu söyleyerek onu okumaya başlar. Bu gazeli çok beğenen Aslı, bu sefer de kendisi bir şiir okumak ister; sevgilisinden ayrı kaldığında söylediği bu şiiri bir kez de sevgilisi için tekrar eder. Aslı'nın bu şiirini dinleyen Kerem, onun kendisinden ayrı zamanlarda çok acı çektiğini anlar ve bu acılara da kendisi sebep olarak görüp üzüntü duyar. Aslı'ya "ceylân" şiirini okuyan Kerem, onu büsbütün duygulandırır. Bunun üzerine Aslı, zaten yeterince acı çektiklerini, birbirlerine kavuştukları bu mutlu günde güzel sözler söylemeleri gerektiğini ifade eder. Kerem de sazını eline alır ve sevgilisini öptükten sonra neşeli bir gazel söylemeye başlar. İki sevgilisi karşılıklı şiirler okuyup birbirlerine iltifatlar etmeye başlarlar. Bu sırada fenalaşan Kerem, zehirlendiğini anlar. Sevgilisinin gömleğindeki düğmelere zehir sürüldüğünü düşünen Kerem, onları açmaya çalışırken zehirlendiğini ifade eder. Önce şaşıran Aslı, sonrasında zehrin düğmelerden değil, içilen şerbetten geldiğini anlar. Çünkü babası, Kerem için ayrı bir altın tas içinde şerbet getirmiştir. Belli ki bu şerbet zehirlidir ve Aslı'nın babası Kerem için bir suikast plânlamıştır. Kerem daha da fena olur ve ölür. Sevgilisinin gözlerinin önünde öldüğünü gören Aslı, feryatlar ederek çırpınmaya başlar. Kerem'in yerde yatan cansız bedenine sarılan Aslı, ondan ayrı yaşayamayacağını anlar ve onunla birlikte ölmeye karar verir:

"Keremim, yakdılar bizi âkıbet
Hased, kîn, ta'assub, o üç musîbet.
Bırakma onlara Kerem beni sen,
Bu dünyâda sensiz ne yaparım ben?

Sağken ayırmışdı bizi o eller.
Mezâra gidelim bari beraber.

Seninle ölmek de bir nev'i vuslat.
Ölüyorum Allah! Ne büyük devlet!

Ayıramaz artık bizi kimseler.
Şu kened kolları kırsınlar meğer.

Bir kefene sarıb her ikimizi
Beraber tabuta koysunlar bizi.

Girersek toprağa böyle gireriz.
Ya, yanar kül olur karışırız biz.

Fakat buna onlar vermezler cevâz.
Şu muma tutmalı saçımı biraz.

Ah işte devrildi mum, tutuşuyoruz.
Feleğin rağmına kavuşuyoruz."[138]

Aslı'nın bu sözlerinin ardından oyun sona erer.

6.18.2. Şahıslar Kadrosu

Kerem İle Aslı isimli manzûm oyunun şahıslar kadrosu, Kerem, Aslı, Kerem'in arkadaşı Sûfî, Keşiş, Dudu, Halep Paşası, Asadur, Kayseri Beyi ile müftü, kadı, avcılar ve kızlardan oluşur. Oyunun birinci derecede önemli şahısları, Kerem ile Aslı'dır.

Bir halk hikâyesinin başkahramanı olduğu için halk arasında da yaygın olarak tanınan Kerem, Türk kültürünün önde gelen âşık tiplerinden biri olarak kabul edilir.

[138] **a.g.e.,** s.43-44.

Onun Aslı'ya olan aşkı dillere destan olmuştur. Bu oyunda da onu, Aslı'ya olan aşkına bağlılığı ve bu uğurda yaptıklarıyla görüyoruz. Dolayısıyla Kerem, *Kerem İle Aslı* isimli manzûm tiyatro oyununda da aynı adlı halk hikâyesinde olduğu gibi, âşık tipinin belirgin özelliklerini bünyesinde barındıran bir oyun kahramanı olarak var olur.

Kerem, Isfahan Şâhı'nın oğludur; dolayısıyla bir şehzâdedir. *Kerem İle Aslı* isimli halk hikâyesinde, *"Zengin ve adâleti ile meşhur bir pâdişahın biricik oğlu"*[139] olarak tanıtılan Kerem'in, babası ile ilgili oyunda çok az bilgi vardır. Oyun içerisinde görülmeyen ve sadece "Isfahan Şâhı" olarak anılan Kerem'in babası, daha çok Halep Paşası'nın övgü dolu sözleriyle bilinir. Halep Paşası, Isfahan Şâhı'nın hizmetinde bulunmuş, onun tarafından Amasya'ya Bey, Haleb'e de Paşa olarak atanmıştır. Bu motiflerden Isfahan Şâhı'nın büyük ve güçlü bir hükümdar olduğu anlaşılır. Aynı zamanda kızını vermek için kendisinden bin altın isteyen Keşiş'e, Kerem, isterse babasının kendisine iki bin altın göndereceği cevabını verir. Buradan da Isfahan Şâhı'nın zengin bir hükümdar olduğu düşüncesine varılabilir. Oyunda, Kerem'in babası ile ilgili bilgiler, bunlarla sınırlıdır[140].

Kerem, hem bu oyunda, hem de bu oyuna kaynaklık eden halk hikâyesinde, geleneksel âşık tipinin özelliklerini gösterir. O, çok zengin bir pâdişahın oğlu ve büyük bir iktidar ile göz kamaştırıcı bir servetin vârisi olmasına rağmen bunlara aldırış etmez ve sevdiğinin peşinde koşar. Dünyâya âit her şeyden elini çeken, iktidar ve para ile alışverişi olmayan Kerem'in tek derdi sevgilisine kavuşmaktır. Çünkü o, *" 'Aslı ve Sıla' melankolisi içinde fâni olan hiçbir engelden korkmayarak, elinde sazı, sâdık ve vefâlı arkadaşı ile gözleri yaşlı, diyar diyar"*[141] dolaşan bir âşıktır. Kerem, Isfahan'dan ayrıldıktan sonra gerçekten de diyar diyar dolaşır. Yanında arkadaşı Sûfî olduğu hâlde, Anadolu ve İran'daki birçok şehirle birlikte Azerbaycan civarını da dolaşan Kerem, tabiatın birçok âfetiyle mücadele etmek zorunda kalır. Zaman zaman yolunu kaybeder, kendisine kılavuzluk edenlerin bile yolunu bulamadığı sarp dağlarda, derin ormanlarda dolaşır. Ancak onun, bu engellerin

[139] Şükrü ELÇİN, **a.g.e.,** s.32.
[140] Şükrü Elçin ise söz konusu eserinde, *Kerem İle Aslı* hikâyesinde, Kerem'in babasına ilişkin daha detaylı bilgi bulunduğunu ifade eder. Bkz. **a.g.e.,** s.32.
[141] **a.g.e.,** s.33.

hiçbirisinden yılmadığı görülür. Kerem'de öne çıkan özelliklerin başında azim gelir. Onun azmi her türlü engeli yenebilecek bir güçtedir. Nihayet sevgilisine bu azmi sayesinde kavuştuğu görülür.

Kerem'in, bir şehzâde olmasına rağmen, devlet meseleleriyle hiçbir şekilde ilgilenmediği, hattâ sevgilisine kavuşmak hayâli dışında hiçbir şeyi düşünmediği görülür. Bu, Türk Edebiyatındaki âşık tipinin en önemli özelliklerinden biridir. Çünkü onun yegâne işi, sevgilisini aramak ve bu vesileyle sonu belli olmayan bir yolculuğa çıkmak, aynı zamanda elinde sazı sevgilisi için türkü söylemektir. Oyunda da Kerem'in bunların dışında bir iş yatığı görülmez. Bu nedenle Kerem, *"Âşık tarzının yayılmasına ve saz sâirlerinin çoğalmasına çok müsait bir muhit teşkil eden Osmanlı-Türk içtimaî hayatı içinde en mükemmel bir saz şâiri tipini bize veriyor."*[142] Ayrıca Kerem, *"dünyevî ve ferdî saadet peşinde koşan, fakat birtakım sosyal engeller yüzünden gayesine ulaşamayan bir insandır. O, bu yönüyle, Tanzimat'tan sonra Türk romanlarında maceraları anlatılan modern âşıklara yaklaşır."*[143]

Kerem, sevgilisini ararken oldukça geniş bir coğrafyayı dolaşır. İran'dan Azerbaycan'a ve Anadolu'ya kadar geniş bir alanı gezip dolaşan Kerem, buralarda oturan halkla da temas eder. Bu, onun sosyal yönü güçlü bir kahraman olduğunu göstermesi bakımından da önemlidir. Kerem'in, Halep Paşası'nın yardımıyla sevgilisine kavuşması halk arasında da sevinçle karşılanır. Bu kavuşmanın ardından hem Kerem, hem de buna vesile olan Halep Paşası, halk tarafından takdir edilir. Bu unsurlar, Kerem'in halktan kopuk ve soyut bir biçimde sevgilisinin peşinde koşan bir âşık olmadığını gösterir. Tam tersine o, *"sazı ile söylediği türküleri, dünya görüşü, zihniyeti, duyuş tarzı ve karşılaştığı insanlara karşı takındığı tavırla tamamiyle Türk'tür. Bir padişah olmakla beraber, bu hikâyeyi anlatan Türk halk şairi ve hikâyecisi ona bir Anadolu âşığı hüviyeti vermiştir."*[144]

Kerem'in âşık tipine dâir özellikleri, oyunda da oldukça belirgindir. Seyyahlığını ve sevgilisine kavuşmak için verdiği mücadeleyi yukarıda söz konusu

---

[142] **a.g.e.,** s.33.
[143] Mehmet KAPLAN, "Kerem İle Aslı", **Türk Edebiyatı Üzerinde Araştırmalar 3 Tip Tahlilleri,** Dergâh Yayınları, 6. bas., İstanbul 2005, s.160.
[144] **a.g.m.,** s.160.

etmiştik. Bunun dışında Kerem, oyunda hatırı sayılır bir biçimde şiirler de söyler. Oyunda bu, ilginç bir durumu ortaya çıkarır. *Kerem İle Aslı,* manzûm bir tiyatro oyunu olması nedeniyle zaten baştan sona manzûme hâlindedir. Kerem, meselâ Avcılar'a anlattığı hikâyesini bir manzûme şeklinde ortaya koyar. Bu manzûmelerde, bir olayın hikâye edilmesinin ötesinde, dramatik şiirin özellikleri de görülür. Kerem, oyunun birinci perdesinin birinci sahnesinde, Avcılar'a tesadüf eder ve onlara başına gelenleri anlatmaya başlar. Oldukça uzun olan bu manzûmede, yaşadıklarını hikâye eden Kerem'in özellikle manzûmelerin başında müstakil şiire benzeyen parçalar söylediği görülür:

"Önce selâm olsun güzel vatana!
Odur kişiye hem baba hem ana.
Cânımla başımla kurbanım ona.
Ne yazık garîbim vatanda, Kerem."[145]

Yukarıdaki dörtlük bunlardan biridir. Oyunun ikin perdesinin sonlarında kavuşan Aslı ile Kerem, birlikte olmanın verdiği heyecan ve mutlulukla birbirlerine şiir okumaya başlarlar. Aslı, Kerem'den ayrılık günlerinde yazığı şiirleri okumasını ister. Kerem de "gönül" redifli gazelini okur. Daha sonra sevgilisinin yanağından bir buse alan Kerem, elinde sazıyla şiirler okumaya başlar. Bütün bu motifler, oyunda da Kerem'in âşık tipine büyük ölçüde sâdık kalındığının birer göstergesidir.

Oyunun sonunda Kerem'in zehirlenerek öldürülmesi ise trajik havayı güçlendirici unsurların başında gelir. Karşısına çıkan tüm engelleri aşan Kerem, yine de ölümden kurtulamaz. Çünkü Halep Paşası'nın ısrarı sonucu kızını kendisine vermeye râzı gibi görünen Keşiş'in hain bir oyunuyla karşı karşıya olduğunun farkında değildir. Oyunda o, bir tuzak sonucu öldürülür. Halk hikâyelerinin çeşitli nüshalarını ortaya koyan kaynaklarda ise Kerem'in ölümüyle ilgili daha farklı unsurlar göze çarpar. Hemen bütün nüshalarda Kerem'in Aslı ile kavuştuğu gece öldüğü ifade edilirken ölüm biçimi farklılıklar gösterir. Ağırlıklı olarak Kerem'in bir ah ettiği ve bu sırada ağzından çıkan alevlerden tutuşup öldüğü rivayeti vardır. Ancak buna da Keşiş neden olur. Aslı'ya sihirli bir elbise yaptıran Keşiş, her

[145] Fûad Hulûsî, **a.g.e.,** s.9.

düğmesi açıldıktan sonra tekrar kapanan bu elbisenin Kerem'i sıkıntıya sokmasını ve onun bu sayede ah edip ölmesini bekler. Bu beklenti gerçek olur. Oyunda ise durum daha farklıdır. Kerem'in ölümü bir zehirlenme sonucudur. Önce Kerem, Keşiş tarafından Aslı'nın elbisesine sürülen zehirden etkilendiğini düşünür; sonrasında ise yine Keşiş tarafından getirilen bir içkiden zehirlendiği anlaşılır. Oyunda, halk hikâyelerinden daha farklı bir ölüm motifinin kullanılmış olması, eserdeki trajik havayı güçlendirici bir unsurdur. Kerem'in Keşiş tarafından zehirlenmesi ve sonuçta iki âşığın yine kavuşamamış olmaları, oyunda trajediye uygun bir bitiş olduğunu gösterir.

Oyunun birinci derede önem taşıyan diğer şahsı ise Aslı'dır. Aslı'nın oyundaki en belirgin özelliği, Kerem tarafından delicesine sevilen bir kız olmasıdır. Oyunun başında, *"Keşiş'in kerîmesi"* olarak tanıtılan Aslı, Kerem'in kendisine gösterdiği sevgiye karşılık verir. O da Kerem'i sever ve ondan başka birisiyle evlenmeyi düşünmek bile istemez. Ancak babasının ısrarı onun hayatını da mahveder. Önceleri ailesi ile birlikte Isfahan'da oturduğu anlaşılan Aslı, Kerem ile evlenmek üzereyken babasının sözünden cayması nedeniyle sevdiğinden ayrı düşer. Oyun, Kerem ile Aslı'nın ayrılmasının ardından başladığı için, oyunun içerisinde bu iki sevgilinin nasıl tanıştıklarına dâir açık bir unsura rastlanmaz. Sadece Kerem, yolda rastladığı Avcılar'a hikâyesini anlatırken, Aslı ile düğünlerinin yapılmak üzere olduğu bir sırada Keşiş'in sözünde durmadığını ve sevgilisini kendisinden kaçırdığını ifade eder. Bir Keşiş kızı olan Aslı'nın da Hıristiyan olması beklenir. Ancak oyunda buna dâir kuvvetli bir vurgu yer almaz. Sadece oyunun birinci perdesinin üçüncü sahnesinde Kerem ile Sûfî'ye rastlayan kızlardan Virjini adında birisi, orta mahalleye bir Keşiş ile ailesinin taşındığını, adamın bazen kilisede dua ettiğini söyler. Ayrıca kızlardan bir başkası da Aslı'nın Keşiş kızı olduğunu öğrenince onun Ermeni olması gerektiğin ifade eder. Oyunda Hıristiyanlık ve Ermeniliğe dâir unsurlar, bu sözlerden ibârettir. Hikâyelerde Aslı'nın başka bir dinden oluşu ve Kerem ile evlendiğinde Müslümanlığı kabul etmesinin söz konusu olabileceği ifade edilirken, oyunda bu konuda bir açıklık yoktur. Aslı'nın neden Kerem'le evlendirilmek istenmediği belli değildir[146]. Ancak onun Asador isminde başka bir Hıristiyanla evlenmeye

[146] Ali Duymaz, hikâyenin bütün varyantlarında din ve milliyet farklılığının olduğunu ifade eder: *"Varyantların tamamında Kerem'in ailesi Müslüman, Aslı'nın ailesi ise Hıristiyan'dır. Din farkının*

zorlanması, din farklılığının rolünü ortaya koyar. Ancak bu durum Aslı için önemli değildir. O, Kerem'i sever ve Asador'la evlenmek istemez. Yolda ailesi ile birlikte sevgilisi Kerem'e tesadüf eden Aslı, babasının yalanlarına karşılık işin gerçek tarafını ortaya koyar. Kerem'le eskiden verilmiş sözleri olduğunu, ancak bu vuslatın gerçekleşmesine babasının engel teşkil ettiğini açıklar. Sonunda Kerem'e kavuşan Aslı'nın mutluluğu uzun sürmez. Çünkü babası her şeye rağmen bu mutluluğa engel olmaya kararlıdır. Keşiş tarafından zehirlenmek sûretiyle öldürülen Kerem'in acısı, Aslı'yı da yaşatmaz. Sevgilisinin ölümü üzerine odadaki mumla saçlarını tutuşturan Aslı, intihar eder[147]. Bu anlamda onun trajediye uygun bir kahraman olduğunu söylemek mümkündür. Sevdiği kişinin ölümü karşısında yaşayamayan, asil bir şekilde intihar etmeyi seçen Aslı, oyunun trajik yönü kuvvetli bir kahramanıdır.

Oyunun ikinci derecede önem taşıyan şahısları, Keşiş, Sûfî ve Halep Paşası'dır. Keşiş, oyunda entrik yapıyı güçlendiren motiflerin mimarı olarak bulunur. Hakkında çok az şey bildiğimiz ve gerçek isminin dahi oyunda geçmediği Keşiş, eserin başında sadece *"Isfahanlı"* olarak nitelenir. Hıristiyan din adamlarına verilen bir unvan olan keşişlik, oyunda sıkça kullanılmakla birlikte, bu unvanın dinle ilişkisine hiç değinilmez. Oyunda "Keşiş" ifadesi, âdeta bir şahıs ismi olarak kullanılır. Dinî bir unvan olmasına rağmen onun Hıristiyanlıkla olan bağlantısı hiç gündeme getirilmez. Bu dikkat çekici bir durumdur. Kerem ile Aslı'nın bir araya gelememe sebepleri de açıkça belirtilmemişken, Aslı'nın bir keşiş kızı olmasının bu konuda gerçek bir neden teşkil edebileceğini daha önce ifade etmiştik. Aynı zamanda hikâyelerde Keşiş'in bir Ermeni olduğu belirtilmişken oyunda buna dâir bir unsura da rastlanmaz[148]. Keşiş, oyundaki tezadı güçlü bir biçimde destekleyen şahıstır. Aslı ile Kerem'in ayrılmalarına neden olan odur. Oyunda açıkça belirtilmemiş olduğu

---

yanında milliyet farkı da dikkati çekmetedir. Çünkü hikâyede Aslı ve ailesinin Hıristiyan oluşundan ziyade Ermeni oluşu ön plana çıkmaktadır." Bkz. Ali DUYMAZ, **Kerem İle Aslı Hikâyesi Üzerinde Mukayeseli Bir Araştırma,** Kültür Bakanlığı Yayınları, Ankara 2001, s.42. Mehmet Kaplan da Aslı'nın Kerem'le evlendirilmek istenmeyişinin nedeni olarak din ve ırk farklılığını söz konusu eder. Bkz. Mehmet KAPLAN, **a.g.m.,** s.159.

[147] Aslı'nın ölümü hikâyelerde daha farklı motifler eşliğinde anlatılır. *"Gerdek gecesi, kızına giydirdiği sihirli gömleği Kerem çözemez; ağzından yeşil bir alev çıkar; Aslı'ya üzerine su dökmemesini söylerse de Aslı dayanamaz, suyu döker ve Kerem yanar. Kız da ardından kendini ateşe atar."* Bir başka rivâyete göre de ağzından çıkan ahın alevi ile tutuşan Kerem'in küllerini kırk gün boyunca bekleyen Aslı, onları saçlarıyla süpürmeye kalkışınca ufak bir kıvılcımın sıçraması ile tutuşur ve yanarak ölür. Bkz. Şükrü ELÇİN, **a.g.e.,** s.27.

[148] Mehmet Kaplan, Aslı'nın, aslında Isfahan Şâhı'nın hazinedârı olan Ermeni Keşiş'in kızı olduğunu ifade eder. Bkz. Mehmet KAPLAN, **a.g.m.,** s.159.

hâlde, Keşiş'in Isfahan Şâhı'nın hizmetinde bulunduğu bilinir. Hikâyelerde, onun şâhın hazinedârı olduğu belirtilir. Zaten oyunun başında da Keşiş, *"Isfahanlı"* olarak nitelenir. Başlangıçta Kerem ile Aslı'nın evlenmelerine müsaade ettiği hâlde, sonra sözünden döner ve kızını sevgilisinden kaçırıp bir başkasıyla evlendirmek ister. Oyunda buna neyin neden olduğu tam olarak bilinmezken, hikâyelerde bunun nedeni, aradaki din ve ırk farklılığı olarak ifade edilir. Keşiş, yolda karşılaştıkları Halep Paşası'na durumu kendi açısından ve yalan yanlış bir biçimde aktarır. Kızı ise kendisini desteklemez ve gerçek ortaya çıkar. Bunun üzerine Aslı ile Kerem'in evlenmesine mecbûren râzı olan Keşiş, yine de düşüncesinde ısrarlıdır. Kızını Kerem'e yâr etmemek için bir suikast plânlar. Hikâyenin bazı varyasyonlarında Aslı'nın düğmelerine Keşiş tarafından zehir sürülmesi motifi, oyunda da vardır. Kerem, zehirlendiğini anlayınca bunun düğmelerden olduğunu düşünür. Ancak daha sonra yine Keşiş tarafından getirilen bir kadehin içinde zehirli bir içki olduğu anlaşılır. Kızını Kerem'e vermek yerine, onu Asador isminde bir kuyumcu ile evlendirmeye çalışan Keşiş, oyunun sonunda da gaddarlığından vazgeçmez. Kızının ölümüne de neden olacak bir cinayet işler. Oyunda, Keşiş baştan sona gaddar ve yalancı bir tip olarak çizilir. Bazı hikâye varyasyonlarında, Aslı ile Kerem'in ölmesinin ardından Keşiş'in de Halep Paşası tarafından katledildiği ifade edilse de oyunda böyle bir unsur yer almaz.

Sûfî, Kerem'in en yakın arkadaşı olarak her zaman yanındadır. Kerem Isfahan'dan ayrılıp diyâr diyâr gezerken yanında Sûfî vardır. O, oyunun başında da *"Kerem'in arkadaşı"* olarak tanıtılır. Sûfî, oyunun birinci perdesinin ilk iki sahnesinde kısa diyaloglara sahiptir. Bunun dışında, oyunun birinci perdesinin tamamında Kerem'in yanında olduğu hâlde, konuştuğu görülmez. Sûfî, kendisine âit diyaloglarda Kerem'e destek ve tesellî verir. Avcılar'la konuştuğu bölümde, yedi yıldır iki garip olarak birçok memleket gezdiklerini, ancak Aslı'yı bir türlü bulamadıklarını söyler. Sevgilisini çok aradığı hâlde bir türlü bulamayan Kerem'in ümitsizliğe düştüğü zamanlarda ona cesaret ve ümit vermek de Sûfî'ye düşer.

Halep Paşası, oyunda iki sevgilinin kavuşmasını sağlaması bakımından önemli bir yere sahiptir. Oyunun birinci perdesinin beşinci sahnesinde görülen Halep Paşası, Kayseri Beyi, müftü ve kadı ile birliktedir. Bu grubun yolunu kesen ve

meseleyi kendi açısından anlatan Keşiş'in sözleri, Halep Paşası'nın dikkatini çeker. Söz arasında geçen Kerem ismi, ona tanıdık gelir. Bu arada Aslı'nın babasını desteklememesini yeterli bulan Halep Paşası, söze karışır ve gençlerin birbirlerini sevdiklerine hükmeder. Bunun üzerine teşekkür eden Kerem, babasının Isfahan Şâhı olduğunu söyleyince, Halep Paşası derhal meseleyi anlar. Hemen Kerem'e doğru atılarak babasının kendisine yaptığı iyilikleri anlatmaya başlar. Yirmi yıldır Isfahan Şâhı'nın hizmetinde bulunan Halep Paşası, Amasya'da beylik yaptıktan sonra Halep vilâyetine paşa olduğun söyler ve yolunun üzerinde olduğu için Kayseri'ye uğradığını ifade eder. Evlenmelerini istediği Kerem ile Aslı yanında Halep'e götüren Paşa, yine de başlarına gelecek felâkete engel olamaz. İki sevgili, Keşiş'in ihâneti nedeniyle kavuşamazlar. Oyunun sonunda, Halep Paşası'nın bu suikasta nasıl karşılık verdiği ifade edilmezken, hikâyelerde Paşa'nın Keşiş'i katlettirdiği belirtilir[149]. Halep Paşası, oyunda adalet ve iyiliği temsil eden tiplerden biridir. Keşiş ve Aslı'yı dinleyen ve sonunda iki sevgilinin kavuşmasından yana tavır alan Paşa sayesinde sevgililer vuslata eriyor gibi olsalar da oyunda gâlip gelen, Paşa'nın temsil ettiği iyilik değil, Keşiş'in şahsında ortaya konan hâinliktir. Bu arada Halep Paşası, Isfahan Şâhı'nın olduğu için Kerem'e ayrı bir ilgi gösterir. Bu da onun Şâh'a olan sadâkatinin bir sonucudur.

Kerem İle Aslı isimli manzûm oyundaki üçüncü derece şahıslar ise Dudu, Asador, Kayseri Beyi, müftü ve kadı ile birlikte Avcılar ve kızlardır. Dudu, Keşiş'in karısı ve Aslı'nın annesidir. Oyunun birinci perdesinin dördüncü ve beşinci sahnelerinde görünen Dudu, Aslı'nın Kerem'den kaçırılıp Asador'la evlendirilmesinde Keşiş'in en büyük yardımcısıdır. Oyunun birinci perdesinin üçüncü sahnesinde Kerem'in karşılaştığı kızlardan Virjini, aşağı mahallede Dudu isminde bir kadın oturduğunu söylerken onun dişçi ve sağır olduğunu da ilâve eder. Kerem İle Aslı hikâyelerinde önemli bir yer tutan diş çektirme motifi, manzûm oyunda yer almamakla birlikte, Dudu'nun diş çeken bir kadın oluşu, hikâye ile oyun arasındaki paralelliklerden biridir[150].

[149] Şükrü ELÇİN, **a.g.e.,** s.18.
[150] Bu konuda bkz. Şükrü ELÇİN, **a.g.e.,** s.26-27.

Asador, Aslı ile evlenmek isteyen Kayserili bir kuyumcudur. Oyunun birinci perdesinin dört ve beşinci sahnelerinde görünür. Keşiş ve Dudu tarafından zorla gezdirilip Kayseri'ye getirilen Aslı'nın yanında o da vardır. Hikâyelerde bu gencin Ermeni olduğu söyleniyorsa da[151] oyunda buna dâir bir unsura rastlanmaz. Sadece onun kuyumcu olduğu belirtilir. Asador, Kerem'le karşılaşmasında, babasının Aslı'yı kendisine vermek istediğini, dolayısıyla karışmaması gerektiğini söylerse de Halep Paşası'nın kararı karşısında bir şey yapamaz. Dolayısıyla Asador, oyunda etkisiz bir şahıstır.

Kayseri Beyi ile birlikte müftü ve kadı da oyunun ilk perdesinin beşinci sahnesinde görülürler. Halep Paşası ile birlikte olan Bey, Kadı ve Müftü, bir kafile hâlinde yola devam ederlerken önlerine çıkan Keşiş ve Kerem'i dinlerler. Öncelikle Keşiş'i dinleyen bey, müftü ve kadı'dan gerekeni yapmalarını ister. Kadı ise meselenin etraflıca araştırılmasını ister ve bir kez de Aslı'yı dinlemek gerektiğini söyler. Aslı'nın sözleriyle olayın seyri değişir. Bu noktada kadı ve müftü'nün çabuk karar vermeyip işi derinlemesine tetkik etmeleri, olayın seyrini değiştiren önemli bir faktördür. Ancak yine de son kararı Halep Paşası verir. Dolayısıyla Bey, Kadı ve Müftü'nün hiyerarşik bir düzen içerisinde Halep Paşası'nın takdirini kabul ettikleri görülür.

Oyunda ayrıca Avcılar ve kızlar da görülür. Oyunun birinci perdesinin ikinci sahnesinde Kerem ile Sûfî'nin karşısına Avcılar çıkar. Dağlarda ava çıkan bu insanlar, Kerem'in hikâyesini dinlerler. Bu sırada Keremi başından geçenleri uzun uzadıya Avcılar'a anlatır. Oyundaki olayın evveliyâtı, Kerem ile Avcılar arasındaki bu konuşma sayesinde aktarılır. Oyunun birinci perdesinin üçüncü sahnesinde Kayseri'ye gelen Kerem ile Sûfî, önce kızlara rastlarlar. Kızları su başında testilerine su doldururken gören Kerem, onlara kısaca hikâyesini anlatıp Aslı'yı sorar. Kızların içinden Virjini isminde olanı orta mahalleye taşınan bir Keşiş ailesinden bahseder. Böylece Kerem, sevgilisi Aslı'nın izini Virjini sayesinde bulmuş olur. Bu kızın da bir Hıristiyan kızı olması kuvvetle muhtemeldir. Çünkü kızlardan bir başkası, Aslı'nın bir Keşiş kızı olduğunu öğrendikten sonra onu ancak Virjini'nin tanıyabileceğini söyler.

[151] **a.g.e.,** s.17.

6.18.3. Zaman ve Mekân

Kerem İle Aslı isimli manzûm tiyatro oyununda, olayın geçtiği zamana dâir herhangi bir unsura rastlanmaz. Dolayısıyla oyunun tarihî zamanına ilişkin kesin bir yargıya varmak mümkün değildir. Ancak oyunun bir halk hikâyesinden uyarlama olduğu ve genel olarak hikâyeye âit unsurlara sâdık kalındığı düşünüldüğünde, hikâyeye ilişkin zaman değerlendirmelerini oyun için de geçerli saymak mümkün olabilir. Bazı kaynaklarda, *"gayri muayyen bir zaman içerisinde"*[152] geçtiği söylenen hikâyeye ilişkin kesin bir zaman hükmü verilemeyeceği ifade edilirken yine aynı kaynaklarda Kerem'in 17. yüzyıldan önce yaşamış bir Anadolu âşığı olduğu cümlesine yer verilir[153]. Dolayısıyla hikâyedeki tarihî zamanla ilgili kesin bir yargıya varılamadığı görülür; ancak yine de bu konuda birçok araştırmacının görüş belirttiği ve genel olarak 16. yüzyılla 17. yüzyılın öne çıkarıldığı görülür[154]. Oyunda da zamana tarihî zamana ilişkin kesin bir ifadeye rastlanmamakla birlikte, hikâyenin zamanına ters düşebilecek bir unsur da görülmez. Dolayısıyla hikâyenin tarihî zamanına ilişkin tespitleri oyun için de geçerli saymak mümkündür. Oyun içerisindeki zamana ilişkin bilgiler de sınırlıdır. Isfahan'dan yola çıkıp sevgilisini aramaya koyulan Kerem, arkadaşı ile birlikte yedi yıldır yollarda olduğunu, daha oyunun başında ifade eder. Oyun, onların bu yedi yıllık yolculuğunun ardından başlar. Eserin hemen başında vaktin sabah olduğu ifade edilir. Birinci perdenin ikinci sahnesinde Avcılar'a yolculuklarını anlatan iki arkadaş, sonrasında su başında kızlara rastlarlar. Kızların söyledikleri türkü, onların sabah erkenden su başına geldiklerini ifade eder. Buradan Kerem'in kızlarla karşılaşmasının sabah erken bir vakitte olduğu düşünülebilir. Sonrasında Kerem'in Keşiş ailesi ve Halep Paşası ile karşılaşması da peş peşe olur. Bu olayların aynı gün içerisinde art arda yaşandığı görülür. Aradan ne kadar zaman geçtiği bilinmeden Kerem ile Aslı, Halep Paşası tarafından Halep'e götürülür ve orada evlendirilirler. Birlikte oldukları gece önce Kerem zehirlenir, arkasından da Aslı kendisini yakarak intihar eder.

---

[152] **a.g.e.,** s.32.
[153] **a.g.e.,** s.60.
[154] Bu konudaki tartışmalar için bkz. Ali DUYMAZ, **a.g.e.,** s.206-212.

Oyundaki mekân çok geniş bir alana yayılmıştır. Ancak oyunun birinci perdesi Kayseri yakınlarında bulunan Pınarbaşı'da geçer. Kerem ile Sûfî, Erciş Dağı'nın yakınına geldiklerinde Kayseri'ye ulaştıklarını anlarlar. Aslı'nın bu şehre getirildiğini haber almışlardır. İki arkadaş Avcılar'a da Erciş Dağı'nın koruluğunda rastlarlar. İkinci perdede, Kerem ile Aslı Halep'tedirler. Halep Paşası tarafından bu şehre götürülen iki genç, paşanın himâyesinde evlenirler. Ancak kavuşmaları mümkün olmaz. İki sevgilinin ölümü de Halep'te olur.

Yedi yıl boyunca sevgilisini arayan Kerem, Isfahanlıdır ve yolculuğuna da bu şehirden başlar. Isfahan, İran'ın en büyük şehirlerinden biridir. Tarihte Safevi Devleti'ne uzun zaman başkentlik yaptığı için gelişme gösteren bu şehrin oyunda da ciddî bir önemi vardır. Kerem'in babası Isfahan Şâhı'dır. Hem Kerem hem de arkadaşı Sûfî, bu şehirden olduğu gibi, Keşiş ailesi de Isfahanlıdır. Ancak Isfahan, oyundaki hiçbir perde ya da sahneye mekân teşkil etmez. Adı sık sık geçmekle birlikte, onu bir dekor hâlinde görmek mümkün olmaz. Kerem ile Sûfî, yedi yıl süren yolculuklarında birçok yeri dolaşırlar. Kerem, Avcılar'a anlattığı hikâyesinde buraların isimlerini tek tek sayar. Kerem'in dolaştığı yerler, sırasıyla Sultan Dağı, Zengi, Huy, Revân, Çıldır, Bakü, Ardahan, Tiflis, Kars, Bayezid, Van, Muş Ovası, Pasin, Lâleli Dağı, Erzurum, Zile, Tokat, Sivas, Yıldız Dağı ve Ak Dağı'dır. Sonrasında da Kayseri'ye gelir. Burada Halep Paşası'ndan himâye gören Kerem, sevgilisini de alıp Halep'e gider. Dolayısıyla oyun, Kayseri'de başlar ve Halep'te sona erer. Ancak bu arada Kerem'in anlattıklarından onun İran, Azerbaycan ve Doğu Anadolu coğrafyasının önemli bir bölümünü gezdiği, nihâyet Isfahan'dan Kayseri'ye kadar geldiği anlaşılır[155].

Oyunda iç mekânın çok fazla kullanılmadığı görülür. Sadece oyunun ikinci perdesinde Kerem ile Aslı, Halep'te kendileri için hazırlanmış bir konağın gelin odasında birliktedirler. Ancak bu konağın nasıl bir yer olduğu ve odanın nasıl bir tarzda döşendiği söz konusu edilmez.

[155] Kerem İle Aslı hikâyelerinde mekânların daha ayrıntılı bir şekilde söz konusu edildiği, bazı yerleşim yerleri ve kapalı mekânların üzerinde bilhassa durulduğu ifade edilir. Bu konu hakkında bkz. Ali DUYMAZ, **a.g.e.,** s.201-206.

6.18.4. Dil ve Üslûp

Kerem İle Aslı isimli manzûm tiyatro oyunun dili oldukça sâdedir. Eserde oldukça temiz bir Türkçe kullanıldığı görülür. Bu, eserin yayımlandığı tarih olan 1919 yılında edebiyatta kendisini yoğun bir biçimde hissettiren Türkçülük akımına da bağlanabilecek bir durumdur. Zaten eserin içeriğinde de Türkçülük akımına bağlanabilecek motifler vardır. Dolayısıyla eserdeki dil anlayışının da dönemin koşullarına uygun olduğu açıktır. Diğer taraftan bu manzûm oyunun, bir halk edebiyatı ürününden uyarlanmış olması da dili bakımından ayrı bir önem taşır. Bu oyuna kaynaklık eden halk hikâyesinin de nispeten temiz bir Türkçeye sâhip olduğu düşünüldüğünde, oyunda kullanılan dilin Osmanlıcadan büyük ölçüde arındırılmış olması, âdeta bir zorunluluk olarak ortaya çıkar. Buna rağmen eserde, "şehriyâr", "figân", "hasbıhâl", "numûne", gibi Arapça-Farsça kökenli kelimeler de kullanılır. Ancak bunların çok fazla olmadığı ve eseri anlaşılmaz kılmadığı bir gerçektir. Ayrıca oyunda, muhtemelen halk edebiyatından uyarlama bir eser olması nedeniyle, deyim ve yerel söyleyişe âit ifadelere de sıklıkla rastlanır. Bunlardan birkaç örnek vermek gerekirse "kara baht", "düğün dernek", beli bükülmek", "alın yazısı", "canına yetmek", "dere tepe aşmak", "göz gözü görmüyor" gibi kalıplar söz konusu edilebilir. Bütün bunlar eserde halkın konuştuğu temiz Türkçeye özel bir önem verildiğinin göstergesidir.

Eserin sâde dili, üslûbunu da belirler. Oyunun son derece akıcı bir üslûbu vardır. Ayrıca oyundaki manzûmelerin dışında, Kerem'in okuduğu şiirlerde de sâde bir Türkçe kullanılmış olması, eseri anlaşılır kılmakla birlikte, şiirsel havayı oldukça güçlendirir. Bununla birlikte oyunun tiyatro tekniği açısından bazı kusurları da bulunur. Özellikle ilk perdenin birinci ve ikinci sahnelerinde mekânın Erciş Dağı ve bu dağdaki bir koruluk olması, sahnelenme açısından bazı sıkıntılar yaratabilir. Ayrıca Kerem'e âit diyalogların bazı yerlerde çok uzaması, aynı zamanda eser içinde Kerem'in söylediği uzun şiirlerin varlığı da oyunun sahnelenmesinde sıkıntı yaratabilecek unsurlardır. Yine de Kerem'in yedi yıl devam eden yolculuğunun, doğrudan ifade edilmek yerine onun ağzından hikâye ettirilmesi, eserin yazılmasında sahnelenme endişesinin taşındığını gösterir. Eserin çok fazla uzun olmaması da sahnelenebilmesi açısından olumludur.

6.18.5. Değerlendirme

Kerem İle Aslı, konusunu doğrudan halk edebiyatından alan bir manzûm tiyatro oyunudur. Fûad Hulûsî tarafından *Kerem İle Aslı* isimli halk hikâyesinden tiyatroya uyarlanan bu eserden başka, bizim tespit edebildiğimiz kadarıyla, konusu doğrudan halk edebiyatından alan ve Meşrûtiyet Devri Türk Edebiyatında yayımlanan bir başka manzûm oyun da *Âşık Garîb'*dir. Bu eser de aynı yazar tarafından uyarlanmıştır[156]. *Kerem İle Aslı,* bir halk hikâyesine dayandığı için büyük ölçüde söz konusu hikâye ile mukayeseli olarak değerlendirilmiştir. Ancak *Kerem İle Aslı,* oldukça farklı varyantlara sahip bir halk hikâyesi olduğu için bu varyantları birlikte değerlendiren çalışmalardan faydalanılmıştır[157]. Bu bağlamda halk hikâyeleri ile manzûm oyun arasında da bazı farklılıklar ve benzerlikler gösterilmeye çalışılmıştır. Bu manzûm oyun, konusunu doğrudan doğruya *Kerem İle Aslı* hikâyesinden alır; olay örgüsünün temel yapısı, oyundaki şahıslar kadrosuna verilen isimler, şahısların temel özellikleri, genel olarak hikâyeye sâdık kalınarak oluşturulmuştur. Ancak nihayet sahnelenmek amacıyla yazılan bu oyun, hikâyenin aslı kadar uzun ve ayrıntılı bir şekilde oluşturulamazdı. Fûad Hulûsî de hikâyeyi manzûm tiyatro hâline getirirken bu hususa dikkat eder ve hikâyedeki olay örgüsünün doruk noktasına ulaştığı bir bölümü manzûm oyun olarak kaleme alır. Bu da Kerem'in yedi yıl gezip dolaştıktan sonra Aslı'yı Kayseri'de bulması ve ona kavuşmak üzereyken sevgilisi ile birlikte Halep'te ölmesidir. Ancak oyunda, Kerem'in babası Isfahan Şâhı ile Aslı'nın babası olan Keşiş arasındaki hukuka, çocuk sahibi olamayan bu iki insanın aynı anda çocuk sahibi olmalarına dâir unsurlara rastlanılmaz. Bu iki gencin nasıl birbirlerine âşık oldukları ve evlenmek üzere iken Keşiş'in kızını Kerem'den kaçırması da oyunda yer verilmeyen unsurlardandır. Ayrıca yedi yıl boyunca birçok memleketi gezen Kerem'in bu macerası kısaca kendisine anlattırılır ve oyundaki asıl olayın geçtiği noktaya gelinir. Kerem ile Aslı'nın ölmeleri konusunda da farklı varyantlarda farklı motifler olduğu hâlde, oyunda bunlardan birisi seçilir ve Kerem'in zehirlenerek öldüğü motifine yer

[156] Bu oyunun değerlendirmesi için bkz. bu eser, s.362-400.
[157] Ali Duymaz, *Kerem İle Aslı* hikâyesinin Millî Kütüphane'de bulunan bir yazmasını ve diğer bazı varyantlarını aynen yayımlamıştır. Hikâyenin çeşitli varyantlarının metinleri için bkz. Ali DUYMAZ, **a.g.e.,** s.255-364.

verilir. Oyunda, hikâyelerde olmasına rağmen hemen hiç değinilmeyen noktalardan biri de din ve milliyet meselesidir. *Kerem İle Aslı, "gerek Anadolu'da, gerekse diğer Türk boyları ile Ermeniler arasında çok sevilen bir halk hikâyesidir."*[158] Ancak buna rağmen oyunda, Ermenilerden bahis çok sınırlı tutulur. Keşiş'in bir Hıristiyan olduğu sadece bir kez ifade edilir. Aslı'nın bir Keşiş kızı olduğunu öğrenen kızlardan birisi, bu durumda onun da bir Ermeni olması gerektiğini ifade eder. Oyunda, din ve milliyetle ilgili ifadeler bunlarla sınırlıdır. Kerem ile Aslı'nın kavuşmalarına engel olan Keşiş'in bunu neden yaptığı, oyunda hiçbir zaman açıkça ifade edilmez. Isfahan Şâhı'nın oğlu olan, dolayısıyla zengin ve kudretli bir şehzâde olduğu anlaşılan Kerem'in Aslı ile evlenmesinin önündeki engel, bir zengin-fakir ayrımı olamaz. İki sevgilinin kavuşmasının önündeki temel engelin din ve milliyet farklılığı olduğu açıktır. Ancak oyunda bu farklılıktan kaynaklanan nedene hiç temas edilmemesi, oldukça ilginç bir durum oluşturur.

Kerem İle Aslı, Türk edebiyat ve fikir hayatında, Türkçülük akımının kendisini şiddetli biçimde hissettirdiği bir dönemde yayımlanır. Bu durum, eserin dil anlayışına olduğu kadar içeriğine de tesir eder. Kerem, oyunun birkaç yerinde Türklüğünü vurgulama ihtiyacı hissederken Türklüğe övgüde bulunmayı da ihmâl etmez. O, vatanını seven bir gençtir ve ondan ayrı kaldığında kendisini garip hisseder. Ayrıca gezip dolaştığı Türk illerinde kendisine gösterilen misafirperverlikten duyduğu memnuniyeti her seferinde dile getirir. Kerem, oyunun birinci perdesinin ikinci sahnesinde, Acemin Zaloğlu Rüstem'i varsa kendilerinin de Kozan Oğlu olduğunu söyler ve Türklerin mertliğine, kahramanlığına vurguda bulunur. Eserde, bu vesileyle açık bir Türkçülük etkisinin olduğu görülür.

Kerem İle Aslı, halk edebiyatına dayanan bir manzûm tiyatro oyunu olması nedeniyle hem kullanılan motifler hem de tipoloji bakımından bu edebiyattan derin izler taşır. Şahıslar kadrosunu incelediğimiz bölümde de belirttiğimiz gibi Kerem, Anadolu'daki âşık tipinin belirgin özelliklerini bünyesinde barındırır. Bunların içerisinde önde gelenlerden biri de onun şiir söylemesidir. Bu durum, manzûm oyunda da ilginç bir görüntüye neden olur. Manzûm olması nedeniyle baştan sona şiir olarak yazılan bu oyunda, bir kahramanın ayrıca şiir söylemesi, başlangıçta ilginç

[158] **a.g.e.,** s.5.

gibi görünse de bu durum onun tipik özelliğinden kaynaklandığı için aynı zamanda bir gerekliliktir. Macerasını anlattığı bölümlerin başında şiirselliği ağır basan manzûm parçalar okuyan Kerem, özellikle de oyunun ikinci perdesinde bu sefer eline sazını da alarak Aslı'ya şiir okumaya başlar. Aslı'nın da ona cevap vermesi, oyun içerisinde, manzûmelerden ayrı olarak düşünülebilecek şiir parçalarının olduğunu gösterir[159].

Kerem İle Aslı, her ne kadar halk edebiyatından uyarlanmış bir eser olsa da bir manzûm tiyatro eseri olarak ayrı bir değerlendirmenin de konusudur. Türk halk hikâyeleri arasında, sevgililerin kavuşmaları ile sonuçlanamayan bir hikâyeyi seçen ve bunu tiyatroya uyarlayan Fûad Hulûsî, oyunda trajik unsurları da güçlü bir biçimde kullanır. Kerem, çok zengin ve güçlü bir babanın oğlu olmasına rağmen kendisinden zorla ayrılan sevgilisinin peşinden gitmek için her türlü sefâlete katlanır. Yedi yıl gibi çok uzun bir zaman boyunca her türlü zorluğa göğüs gerek sevgilisinin peşinde koşan Kerem'in kendisinden başka güvenecek kimsesi de yoktur. Onun bu kararlılığı ve bu arayış sürecinde yaşadıkları karşısında takındığı tavır, okuyucu ve izleyiciler üzerinde derin bir acıma hissi ile birlikte saygınlık uyandırabilecek özelliklerdir. Diğer taraftan Aslı da Kerem'e olan derin bağlılığı ve bu uğurda babasına dahi karşı çıkabilme cesâreti ile klâsik trajedilerdeki kahramanlara yakınlık gösterir. Ancak onu klâsik trajedilere en fazla yaklaştıran ise oyunun sonundaki intihar motifidir. Babasına karşı gelen ve Kerem'den başka kimseyle evlenmemekte kararlı olan Aslı, onun ölümüyle yaşamak istemez ve kendisini yakmak sûretiyle intihar eder. Hikâyenin farklı varyantlarında Aslı'nın ölümü ile ilgili farklı motifler olduğu hâlde, yazarın bu motifi kullanması, onun da Aslı'yı klâsik trajedilere yaklaştırma gayreti olarak değerlendirilebilir. Diğer taraftan iki sevgilinin Keşiş tarafından sürekli engellenmesi ve arada bir din - milliyet farkı bulunması da derin bir tezat yaratır. Böylelikle oyundaki trajik son da hazırlanmış olur. Oyunun sonunda Kerem'in, Keşiş tarafından altın tasta sunulan bir içki marifetiyle hâince zehirlenmesi da klâsik trajedilere yakın bir motiftir. Aslı'nın intiharı da bir yerde babasının neden olduğu bir ölümdür. Bu anlamda Keşiş'in klâsik trajedilerdeki gaddar tiplere yakın olduğu söylenebilir.

[159] *Kerem İle Aslı* hikâyesi, tamamen manzûm değildir. İçerisinde, özellikle Kerem'in okuduğu çok sayıda şiir vardır. Bunların indeksi için bkz. Ali DUYMAZ, **a.g.e.,** s.409-412.

Kerem İle Aslı, bir halk hikâyesinden uyarlanmış olmakla birlikte, trajik yönü oldukça kuvvetli, gerek şekil gerekse içerik bakımından Meşrûtiyet Devri Türk Edebiyatının genel özellikleriyle uyumlu ve bir halk edebiyatı eserinin kaynaklık etmesi bakımından da son derece ilginç bir manzûm tiyatro oyunudur. Bütün bu özellikleri nedeniyle bu dönemde yayımlanmış manzûm tiyatro oyunları içerisinde önemli bir yeri vardır.

6.19. *Lâtîfe*

Yusuf Ziyâ'nın *Lâtîfe* isimli manzûm oyunu, 1919 yılında yayımlanır[160]. *"Manzûm mükâlemeler"*den oluşan oyunun, bir mahkeme salonunda geçtiği, başlangıçta ifade edilir. Çok kısa olan bu oyun, mahkeme salonundaki bir duruşmanın yalnızca bir bölümünü konu edinir. Tiyatro tekniğinden son derece uzak olan bu eser için birkaç beyitlik bir manzûm konuşma demek daha doğru olur. Eserde, Maznûn isimli bir adam mahkemeye çıkarılıp yargılanır. Onun mahkemede verdiği ironi yüklü ifade, toplumdaki ahlâkî çöküntüyle ilgili bir mesaj da içerir.

Lâtîfe de Yusuf Ziyâ'nın diğer manzûm oyunlarının çoğunda olduğu gibi, hece ölçüsüyle ve mesnevî nazım şekli kullanılarak yazılır:

"Efendim meydana çıksın hakîkat
1 2 3 4 5 6/ 7 8 9 10 11
Her ne biliyorsan hepsini naklet!"[161]
1 2 3 4 5 6 / 7 8 9 10 11

Bir mahkeme salonunda devam eden bir dava sırasında oyunda Reis ismiyle anılan mahkeme başkanı, Maznûn'a adını ve yaptığı işi sorar. İşinin amaçsızca gezip tozmak olduğunu söyleyen Maznûn'a, cebinde beş kuruş para olmadığı hâlde, nasıl olup da bir çiftlik sâhibi olduğu sorulur. Bu iddianın bir yalan olduğunu söyleyen Maznûn, söz konusu çiftliğin kendisine babasından miras kaldığını ifade eder. Orada bulunan bir Şâhid ise yeminler ederek onun bir hırsız olduğunu iddiasında bulunur. Bu durum karşısında söze giren avukat:

"Reis Bey dinleyin lütfen
Bir haklı itirâz edeceğim ben:
Koskoca bir çiftlik nasıl çalınır?
Hiç kimse görmeden nasıl alınır?"[162]

---

[160] Yusuf Ziyâ, **Lâtîfe, Manzûm Mükâlemeler,** Kanâat Matbaası, İstanbul 1919. Metin And, bu oyundan bir cümle ile bahseder ve bunun, şâirin çok kısa manzûm oyunlarından birisi olduğunu söylemekle yetinir. Bkz. Metin AND, **Meşrutiyet Döneminde Türk Tiyatrosu (1908-1923),** s.175.
[161] **a.g.e.,** s.8.

diyerek yaşanan olaydaki ironiyi gözler önüne sermeyi amaçlar. Bu arada Reis, bir başka konuyu gündeme getirir. Maznûn'a işlediği iddia edilen cinâyeti sorar. O da gâyet soğukkanlı bir şekilde bunun da diğeri gibi bir iftira olduğu cevabını verir. Başka bir şâhit olup olmadığını öğrenmek isteyen Reis, orada bulunan şahitlerden birinden başka sağ kalan kimsenin olmadığı cevabını alır. Bunun üzerine her şeyin açıkça ortaya çıkmasını isteyen Reis, orada bulunan şâhitten bildiği her şeyi anlatmasını ister. Şâhit de:

"Evet.. hepimize satırı basdı,
Kimini tutturub eliyle asdı.
Bakarak etrâfa canavar gibi,
Şu şiiri okurdu çekerken ipi:
'Yüksel ki yerin bu yer değildir,
Dünyâya geliş hüner değildir!..'"[163]

diyerek bildiklerini anlatır. Oyun, bu ifadelerle sona erer. İnsanlarla dalga geçen ve büyük ihtimalle savaş zenginlerinden biri olan Maznûn üzerinden toplumsal bir mesaj vermeye çalışan Yusuf Ziyâ, I. Dünya Savaşı sırasında haksız kazanç elde eden insanların ahlâksızlığını ifade etmeye çalışır. Koskoca bir çiftliğin çalınamayacağını, buna imkân olmadığını söyleyen Maznûn, her şeyin kılıfına uydurulabileceğini de göstermiş olur. Çok kısa olan bu oyunla ilgili bunun ötesinden bir değerlendirme yapmak imkânı yoktur.

Oyunun içerisinde başka bir oyuna ilâve de vardır. Bu ilâve bölüm, Yusuf Ziyâ'nın *Binnâz* isimli manzûm oyununa yapılmıştır. Bu durumu şâir, *"'Binnâz' unvânlı üç perdelik manzûm piyesimde, tab'ından sonra yapdığım bazı ilâvelerdir."*[164] diyerek belirtir. Ahmed ile Binnaz'ın bir içki sofrasında yaptıkları aşk muhabbetinden ibâret olan bu manzûm parçada, iki âşık birbirlerine olan duygularını ifade ederlerken, Ahmed'in birdenbire sevinçten ölmek istediğini söylemesi ve sevgilisinin de onun ölmesine gerek olmadığını belirtmesi söz konusudur. Tek başına da küçük bir komedi parçası olarak **değerlendirilebilecek**

---

[162] **a.g.e.,** s.6.
[163] **a.g.e.,** s.8.
[164] **a.g.e.,** s.8.

olan bu manzûme, *Binnaz* oyununa yapılmış küçük bir ilâveden öte bir değer ifade etmez.

6.20. *Ölüm Perileri*

Hâlit Fahri'nin *Ölüm Perileri* isimli bir perdelik ve çok kısa manzûm tiyatro oyunu, 1919 yılında *Şâir Nedîm* dergisinde tefrika hâlinde yayımlanır[165]. Onun bu dönemde yayımlanan manzûm tiyatrolarında ölüm düşüncesi önemli bir yer tutar. 1916'da yayımlanan *Baykuş* isimli manzûm oyununda Hâlit Fahri, ölüm düşüncesini son derece çarpıcı bir biçimde işlemiş ve âdetâ sembolist bir tavırla Anadolu'nun üzerine sinen ölüm korkusunu ortaya koymaya çalışmıştı. *Ölüm Perileri'*nin hemen başında düştüğü bir dipnotta, bu eserini *Baykuş'*tan önce yazdığını söyleyen Hâlit Fahri, *"Baykuş, rûh itibâriyle bu bed-bîn felsefenin tafsîli sayılabilir"* der[166]. *Ölüm Perileri'*nde işlenmeye başlanan düşünce, *Baykuş'*ta genişletilmiş ve tam bir tiyatro eseri hâline getirilmiştir. Ancak *Ölüm Perileri,* daha sonra yayımlanabilme fırsatı bulmuş bir oyundur.

Hâlit Fahri, bu dönemde yazdığı bütün manzûm oyunlarında olduğu gibi, *Ölüm Perileri'*nde de aruz ölçüsünü kullanır. Bu oyun, aruzun (Mefâ'ilün/Fe'ilâtün/Mefâ'ilün/Fa'lün) kalıbıyla yazılır:

"Niçin bu korkun?... Ölümden mi? Yoksa benden mi?
. - . -/ . . - -/ . - . -/ - -
Veyâ vücûdu saran ince bir kefenden mi?
. - . -/. . - -/. - . -/ - -
(Mefâ'ilün/Fe'ilâtün/Mefâ'ilün/Fa'lün)

Oyunda, ağırlıklı olarak mesnevî nazım şekli kullanılır. Çok az da olsa bu nazım şeklinin bozulduğu da görülür:

"Su başlarında geçen bir zamanki ömrü düşün! (a)
Biraz saadete benzerdi yükselen gülüşün. (a)
Nasıl çocuk gibi koşduk ziyâlı kırlarda, (b)
Nasıl gelincik aradık yeşil bayırlarda!... (b)

[165] Hâlid Fahri, "Ölüm Perileri", 1 perdelik manzûm piyes, Şâir Nedîm Dergisi, C.1, Nr.6, 20 Şubat 1919, Osman Bey Matbaası, s.94-96.
[166] **a.g.e.,** s.94.

Bütün bu köşk o zaman neş'emizle dolmuşdu, (c)
Şu tozlu pencereler bir çiçeklik olmuşdu."[167] (c)

Oyunun başlangıcında, son derece ayrıntılı bir mekân tasviri görülür. Bu dönem manzûm tiyatro edebiyatında sıklıkla görüldüğü gibi, parantez içinde ve mensûr olarak tanıtılan mekân, bir köşkün yatak odasıdır. Nihad ile Melek burada sohbet ederler. Dışarıda batan bir ayın manzarası görünür ve fırtınanın uğultusu işitilir. Nihad, pencerenin önünde dışarıyı izler. Dışarıda son derece şiddetli bir şekilde devam eden fırtına, Nihad'ın ruh hâline de tesir eder. Onun bedbîn ruh hâli, artık karısı Melek'in şikâyetine neden olur. Çok istedikten sonra bir araya gelebilen bu iki sevgili, şimdi de Nihad'ın bu bedbîn tavrı yüzünden mutlu olamamaktadır. Nihad, hastalığı nedeniyle ölümü bekleyen bir adamdır. O, bu bekleyişi sadece kendisine değil, karısı Melek'e de yaşatmaktadır. Hattâ onunla birlikte intihar etmek ister. Melek ise kocasına göre daha ümitli bir tiptir. Kötü şeylerden, her an beklenen ölümden bahsetmek istemez. Birlikte geçirdikleri güzel günleri hatırlar ve kocasına da hatırlatmak ister. Ancak bu sırada ölüm perilerinin sesi işitilir. Onlar söyledikleri şarkı ile ölümün gelişini haber verirler. Bu şarkı, Nihad'daki korkuyu büsbütün artırır. Hattâ bu korku bir anda cinnet hâline döner ve genç adam kendisine mukayyet olmayarak merdivenlerden aşağıya doğru atılır. Melek ise kocasının arkasında yetişemez. Onun için geriye kalan tek şey, ağlamak olur.

Hâlit Fahri'nin ölüm düşüncesini işlediği bu oyununda, ölümü bekleyen bir adamın trajedisi söz konusudur. İlgi uyandırabilecek ve girift olduğu söylenebilecek bir olay örgüsü olmaması nedeniyle tiyatro tekniği açısından kusurlu olan bu eserde, ölüm düşüncesinin esir aldığı bir adamın bu esâreti etrafındaki insanlara da yaşatması anlatılır. Gelmesi her ân beklenen ve bu nedenle yaşanılan zamanı da mahveden ölüm, geçmişe dâir güzel şeylerin hatırlanmasına engel olduğu gibi, geleceğe dâir de ümitli olunmasının önündeki en büyük güçlüğü oluşturur. Bu oyununda da Hâlit Fahri, tıpkı *Baykuş*'ta olduğu gibi perileri de oyun şahsı hâline getirir. Ölüm perileri, sahnede görünürler ve Nihad'a ölüm düşüncesini bir kez daha hatırlatarak onun çılgına dönmesini sağlarlar. Nihad, *Baykuş'*taki Mehmet gibi her ân ölümü bekleyen hasta ve zavallı bir gençtir. Melek de tıpkı Ayşe gibi, bu bekleyişten perişan, ümitli

[167] **a.g.e.,** s.95.

olmaya çalıştığı hâlde bunu başaramayan bir gen kızdır. Daha sonra yayımlanabilse de *Baykuş'*un habercisi olarak nitelenebilecek bu manzûm oyun, hem şekil hem de içerik bakımından Hâlit Fahri'nin bu dönemde ortaya koyduğu manzûm tiyatro anlayışının tipik bir örneğidir.

6.21. *Papağanlar*

Yusuf Ziyâ'nın manzûm komedilerinden birisi olan *Papağanlar,* oldukça kısa bir oyundur. Dört kısım hâlinde ve 1919 yılında tefrika edilmek sûretiyle yayımlanır[168]. Yusuf Ziyâ bu manzûm komedisinde, eşine dikkat göstermeyen ve zamanını başka şeylerle ilgilenerek geçiren bir kocanın aldatılışını ve bu sayede düştüğü komik durumu anlatır.

*Papağanlar'*da hece ölçüsü kullanılır. Hececi bir şâir olan Yusuf Ziyâ, bu oyununda 6+5 duraklı 11'li hece ölçüsünü tercih eder:

"Efendim görseniz papağanları
1 2 3 4 5 6/ 7 8 9 10 11
Kimi yeşil tüylü, kimisi sarı!"[169]
1 2 3 4 5 6/ 7 8 9 10 11

Oyunda, mesnevî nazım şekli kullanılır. Kafiye şeması da nazım şeklinin gerektirdiği gibi, yani her beytin kendi içinde kafiyelenmesi şeklinde kurulmuştur:

"Durunuz evvelâ beni görsünler, (a)
Hepsi bir ağızdan biraz ötsünler. (a)
Tenhâda açılır bunların ağzı, (b)
Yabancı yanında severler nâzı!"[170] (b)

Yusuf Ziyâ, bu oyununda hece veznini kullanırken, her mısrada kullandığı on bir heceyi farklı şahısların konuşmaları ile tamamlama yoluna da gider:

"HİZMETÇİ
Müjde... Müjde...
KERİME
Ne var?

[168] Yusuf Ziyâ, **"Papağanlar",** Yeni Dünya Dergisi, S.3, 17 Temmuz 1335/1919, s.41.
[169] **a.g.e.**, s.41.
[170] **a.g.e.**, s.41.

HİZMETÇİ

Hanımefendi"[171]

Bu farklı kullanımlara rağmen oyunun tamamında mısraların hece sayısı bakımından denkliğine dikkat edilir, hece ölçüsünün bozulmamasına özen gösterilir. Oyunda manzûm kısımlar başlamadan önce, çok kısa olarak durum ve yer tasviri yapmak için mensûr parçalara da yer verilir.

6.21.1. Özet

*Papağanlar'*da, Ekrem Bey ismindeki papağan meraklısı adam, evli olduğu Kerime Hanım'ı fazlaca ihmâl eden ve ona ilgi göstereceği yerde papağanlarıyla meşgul olmayı tercih eden birisidir. Kerime Hanım bu durumdan şikâyet eder. Üç yıllık evli olmalarına rağmen kocasıyla arzu ettiği hayatı yaşayamadığını söyler:

"Ne kadar çarpıntı fazla bu gece
Sevgisiz yaşamak günahtır bence
Evleneli tamam üç sene oldu
Bâkir hülyâlarım açmadan soldu!
Kocam bana karşı bir baba gibi,
Papağan aşkıyla titriyor gibi!"[172]

Muhsin Bey isminde bir şâirle tanışan Kerime Hanım, ona âşık olur:

"Bir gün şâir Muhsin önüme çıkdı,
Zâten muhabbete gönlüm açıkdı,
Bu akşam mutlaka bize gel dedim,
Bir lahza baş başa kalmak istedim"[173]

Kocası Ekrem Bey'le yaşayamadığı aşkı şâir Muhsin Bey'le yaşamak isteyen Kerime Hanım, sevgilisini eve dâvet eder. Kerime Hanım heyecan içerisinde

[171] **a.g.e**., s.41.
[172] **a.g.e**., s.41.
[173] **a.g.e**., s.41.

sevgilisi ile görüşürken salonda bulunan papağanlar da iki sevgili arasındaki bu sahneye tanık olurlar. O arada Muhsin Bey'in ismini de ezberlerler.

Muhsin Bey'le kulüpte tanışan ve onun eşiyle olan alâkasından haberi olmayan Ekrem Bey, yeni tanıştığı arkadaşına ilgi gösterir ve ona papağanlarından bahseder. Papağanlarını göstermek üzere Muhsin Bey'i evine dâvet eden Ekrem Bey, onu bizzat konağına götürür. Bu dâveti kabul etmek zorunda kalan Muhsin Bey eve gelip papağanların bulunduğu salona girdiğinde bir sürprizle karşılaşır: Papağanlar, güyâ eve ilk defa gelen Muhsin Bey'i tanırlar ve hep bir ağızdan onun ismini tekrar etmeye başlarlar.

6.21.2. Şahıslar Kadrosu

Oyunun şahıslar kadrosu dört kişiden ibârettir. Bunlardan üçü, Kerime Hanım'la Ekrem ve Muhsin Bey'ler, birinci derece önem taşıyan şahıslar olmakla birlikte, Kerime Hanımların hizmetçisi, ikinci derecede önem taşıyan bir şahıstır. Oyundaki şahıslar kadrosunun tamamı tiptir. Bunların hiçbirisi karakter özellikleri göstermez. Oyundaki şahıslar, tek bir yönleriyle vardırlar. Oyun boyunca tek özellikleri ile görülen bu şahısların, birer tipten öteye geçemedikleri açıktır. Esasen manzûm bir komedi oyunu olan *Papağanlar'*da, toplum yapısındaki bazı aksaklıkları öne çıkarmayı amaçlayan Yusuf Ziyâ, bunu da belirli özellikleriyle öne çıkan tipler vasıtasıyla yapar.

Ekrem Bey, zengin olduğu anlaşılan, kendisini meşgul edecek ciddî bir işi ve derdi olmadığı için zamanının tamamını hobi niteliğindeki papağanlarına ayıran bir adamdır. Evinin salonuna yerleştirdiği kafesler içinde beslediği papağanlarına aşırı derece düşkün olduğu anlaşılan bu adam, üç yıldır evli olduğu karısına ise ilgi göstermez. Ekrem Bey, Kerime Hanım'a kötü davranmaz. Kötü bir insan da değildir. Ancak eşine karşı son derece ilgisizdir; gösterdiği ilgi de bir kocanın eşine gösterdiği ilgiden çok, bir babanın kızına gösterdiği şefkate benzer. İyi niyetli ve saf bir insan olduğu anlaşılan Ekrem Bey, bu ilgisizliği nedeniyle eşi tarafından aldatılmaktan kurtulamaz. Oyunun sonunda gerçeği papağanlardan öğrenen Ekrem Bey'in düştüğü durum trajikomiktir.

Kerime Hanım, zengin bir adam olan Ekrem Bey'le evlenmiş, konforlu bir konakta rahat bir hayat sürdüğü hâlde yaşamından memnun olmayan "genç ve güzel" bir kadındır. O, eşinden ilgi beklediği hâlde, bu ilgiden mahrum kalmış bir kadındır. Sevgisiz yaşamak zorunda kaldığı için şikâyet eden Kerime Hanım, karşısına ilk çıkan erkeğe ilgi gösterir. Şâir Muhsin Bey'le tanıştıktan sonra ona âşık olan Kerime Hanım, kocasını aldatan bir tiptir. Ama bu konuda kendisini değil, kocası Ekrem Bey'i kabahatli görür.

Muhsin Bey, şâir olduğundan başka hakkında bilgi olmayan bir şahıstır. Kulüpte zaman geçirdiğine ve evli kadınlara ilgi gösterdiğine göre yapacak fazla işi olmayan ve yazdığı birkaç manzûme dolayısıyla şâir olarak anılma ihtimali oldukça yüksek Muhsin Bey, romantik bir tip olmalıdır. Kerime Hanım'ın eşinden görmediği ilgiyi Muhsin Bey'den gördüğü anlaşılır. Yasak ilişki yaşadığı bir kadının kocasıyla görüşmesi, Muhsin Bey'in ahlâk anlayışı hakkında da ipucu verir.

Oyundaki son şahıs ise, çok sınırlı bir yeri olan hizmetçidir. İsmini dahi bilmediğimiz bu tip, hanımı Kerime Hanım'ın yakınında bulunan birisidir. Onun, eşini aldatmasındaki en büyük yardımcısıdır. Şâir Muhsin Bey'in konağa geliş gidişleri, bu hizmetçinin yardımlarıyla mümkün oluyor gibidir.

6.21.3. Zaman ve Mekân

Oyunda hiçbir zaman kavramına yer verilmez. Dolayısıyla ne oyunun ne kadar bir zaman içerisinde devam ettiği, ne de olayın hangi tarihte cereyan ettiğine dâir bir bilgi bulunur. Ancak oyunun birinci ve ikinci kısmının aynı günde, üçüncü ve dördüncü kısmının da başka bir günde geçtiği anlaşılır.

Oyunda iki mekân vardır. Bunlardan birincisi, Ekrem Bey'in konağıdır. Kerime Hanım'la Muhsin Bey, bu konağın süslü ve büyük salonunda buluşurlar. Papağanlar da bu salondadır. Bunun dışında Ekrem Bey'le Muhsin Bey, Egsantirikler Kulübü'nün büyük salonunda tanışırlar. Oyundaki mekânlar, bu iki yerden ibârettir.

6.21.4. Dil ve Üslûp

Yusuf Ziyâ, bu oyununda son derece sâde bir dil kullanır. Türkçü edebiyatın kendisini yoğun biçimde hissettirdiği bir dönemde yazılan bu oyun, kullanılan dil itibariyle de Türkçü edebiyata yakındır. Yabancı kökenli kelimelerin neredeyse hiç kullanılmadığı oyunda, Farsça dilbilgisi kurallarıyla yapılmış tamlamalara da rastlanmaz. Duraklara dikkat edilen bir hece vezniyle yazılan bu oyun, hem dili hem de akıcı üslûbu ile sahnelenmeye müsaittir. Ancak çok kısa olması, onu müstakil bir oyun gibi sahnelenmek imkânından tamamen uzaklaştırır. Yusuf Ziyâ'nın bu komedisi, ancak onun diğer komedileri ile birleştirilip bir bütün hâline getirilmek sûretiyle sahnelenebilir.

6.21.5. Değerlendirme

Papağanlar, manzûm şekilde yazılmış bir komedidir. Eşini ihmâl eden bir kocanın aldatılmasını ve komik duruma düşmesini konu edinen oyun, şiir dilinin kıvraklığından yararlanarak olayı birkaç sahneyle özetler. Birer tip olmaktan öteye geçmeyen oyun şahısları ile *Papağanlar,* birkaç papağanın bile yeri geldiğinde bir insandan daha akıllıca davranabileceğini göstererek, yanlış yapılan evliliklerin nelere neden olabileceğini anlatan bir komedidir. Toplumun içinden seçilmiş tiplerle toplumsal yaşamın bir kesiti güldürü yolu ile anlatılmak istenmiştir.

6.22. *Sardanapal*

Abdülhak Hâmid'in 1919 yılında yayımlanan manzûm oyunu *Sardanapal,* çok önceleri yazılmaya başlanmış, ancak Meşrûtiyet'in ilânından sonra yayımlanabilmiş bir eserdir[174]. Hâmid, bu durumu eserinin hemen başına koyduğu bir notta da ifade eder: *"Bundan kırk sene evvel yazılmış ve 1915 senesinde ta'dil ve tecdîd olunmuştur."*[175] Çalışmamızın önceki bölümlerinde ifade ettiğimiz bir hususu, bu eserde de görmek mümkündür: İttihat ve Terakki Cemiyeti, bu dönemdeki tiyatro edebiyatı üzerinde son derece etkilidir. Hâmid de eserini *"İttihad ve Terakki Cemiyet-i muhteremesine takdime-i ihtiram"*[176] diyerek İttihatçılara hediye eder.

Hâmid, önceki eserlerinde pek görülmemesine rağmen *Sardanapal* için bir *mukaddime* yazar. Eseri hakkında epeyce bilgi verdiği bu yazıyı 12 Temmuz 1887 tarihinde Londra'da yazdığı anlaşılır. *Mukaddime*sine Sardanapal'in kim olduğunu açıklayarak başlayan Hâmid, onun *"tarih-i Mesihî'den sekiz asır evvel dünyaya gelmiş bir Asurya hükümdarı"* olduğunu ifade eder[177]. Hâmid'in bu cümlesinden, bu eserin konusunu uzak tarihten almış bir manzûm oyun olduğu anlaşılır. Şâirin kendisi de bu durumu kabul ettikten sonra tarihin kendi eserleri için nasıl bir malzeme teşkil ettiği meselesini gündeme getirir. Hâmid, *"bu eser, eb'âd-ı malzeme-i şükûk içinde kalan bir vak'a-ı tarihiyyenin, nâire-i aşk ile tenvîr olunarak gösterilmesidir ki meşmûl-i nazarları olacak erbâb-ı dikkat bunda tarihe mutabakattan ziyade bir şi'r ü inşâ hevesinin ilcââtına muvafakat bulurlar."* diyerek eserinin konusunu tarihten almakla birlikte, her zaman tarihî gerçeklerle uyum içerisinde olmadığını söyler. Tarihî gerçeklere uymayacaksa niçin konusunu tarihten alan bir piyes yazdığını

---

[174] Abdülhak Hâmid, **Sardanapal,** Matbaa-i Âmire, İstanbul 1335/1919. Ancak eserin bu yayımından evvel, Selânik'te bulunan *İttihat ve Terakki* gazetesinde tefrika edildiği bilgisi vardır. Ayrıca tefrika edilen metin ile kitap hâlinde yayımlanan metin arasında da ciddî farklılıklar olduğu bilinir. Ömer Faruk Akün, bu farklılıklardan kısaca bahsettikten sonra ilk neşrin 1908 Kasım ayı ile Aralık ayı arasında 29 tefrika hâlinde yapıldığını belirtir. Bkz. Ömer Faruk AKÜN, **a.g.m.,** s.152. Hâmid'in bu oyunu da diğerleri gibi İnci Enginün tarafından yeni harflere aktarılıp yayımlanmıştır. Ayrıca bu yayımda, eserin farklı zamanlarda yapılmış neşirleri arasındaki farklar da dipnot şeklinde gösterilmiştir. Bu baskı için bkz. **Abdülhak Hâmid Tarhan'ın Tiyatroları IV Eşber/Sardanapal,** (Haz.: İnci ENGİNÜN), s.127-268. Çalışmamızdaki alıntılar bu baskıdan yapılacak ve "Abdülhak Hâmid, **Sardanapal"** şeklinde gösterilecektir.

[175] Abdülhak Hâmid, **Sardanapal,** s.127. Hâmid, 20 Ekim 1886 tarihli bir mektubunda eserini çoktan yazıp bitirdiğini söyler: *"*Sardanapal'*i çoktan yazıp bitirdim. Gelecek hafta yollarım."* Bkz. **Abdülhak Hâmid'in Mektupları 1,** (Haz.: İnci ENGİNÜN), s.410.

[176] Abdülhak Hâmid, **a.g.e.,** s.127.

[177] **a.g.e.,** s.129.

soracak olanlara da peşinen cevabını veren şâir, daha önceki eserlerinde yaptığı gibi (bunlara *Tezer, Eşber* ve *Târık*'ı örnek gösterir) bunda da kendisinin piyes konusu olarak tarihe başvurmak zorunda kalan bir âciz olduğunu ifade eder. Hâmid'in çalışmamızın konusu içinde yer alan piyeslerinde görülen tarihîlik konusu, hemen her bölümde üzerinde durduğumuz bir meseledir. Bizim incelediğimiz manzûm oyunlarında hemen her zaman tarihe başvuran Hâmid, her ne kadar kendi muhayyilesini de her zaman konuşturmuş ise de zaman zaman tarihî gerçekleri oyunlarına birer motif olarak dâhil etmeyi bilmiştir. Ancak *Sardanapal* isimli manzûm oyunun konusunu uzak tarihten alıyor olması ve daha çok o döneme ait bir efsaneyi oyunlaştırıyor olması, eserde kurguya ağırlıklı olarak yer verileceğinin bir işareti olarak kabul edilebilir.

Hâmid, *mukaddime*de bir başka konuyu daha gündeme getirir. Bu eserini yazdıktan sonra *"üstad-ı muhterememiz atufetlu Kemel Beyefendi Hazretleri"* diye andığı Nâmık Kemal'e haber verdiğini söyleyen şâir, ondan *Sardanapal* isminde bir başka piyesin var olduğu konusunda bir haber aldığını söyler[178]. Lord Byron'un aynı adlı piyesi ile kendi eserini karşılaştıran Hâmid, kendi eserini eksik bulduğunu açıkça söylemekle birlikte, onun farklı bir nitelik taşıdığını ifade etmekten de geri durmaz. Bununla birlikte eserinin edebî anlamdaki eksiklerini de söz konusu eden Hâmid, bunların başında onun *Eşber* ve *Tezer* gibi kafiyeyle yazılmış olmasını sayar. Ona göre bu eserin de kafiyeyle yazılması, onu doğallıktan uzaklaştırır. Hâmid'e göre insan hata işleyen bir varlık olduğundan eserinin de hatasız olması düşünülemez. *Sardanapal* de öyledir. Onun içinde de birçok kusur ve eksikler vardır. Fakat bir yazarın eserinde hata olduğunu kabul etmesi, bu eserin çekiştirilmesine davette bulunduğu anlamına da gelmez. Hâmid'in ifade ettiğine göre bu eser, kafiyeli

[178] Aslı İngilizce olan ve Hâmid'in Fransızcaya tercüme edildiğini söylediği Lord Byron'un *Sardanapal* isimli piyesi, Türkçeye de tercüme edilmiştir. Bu tercüme için bkz. Lord Byron, **Sardanapal,** Beş perdelik haile, (Çev.:Mehmet ENİSİ), Hilmi Kütüphanesi, İstanbul 1934. Hâmid'in *Sardanapal*'i, Byron'un bu eserini gördükten sonra mı yazdığı konusunda bir belirsizlik olmakla birlikte, İnci Enginün, Hâmid'in kendi kaynaklarını açıklamak konusunda ketum davrandığını, dolayısıyla pekâlâ bu eserden etkilenmiş olabileceğini belirtir. Bu konuda bkz. İsmail PARLATIR ve diğerleri, **Tanzimat Edebiyatı,** s.527. İnci Enginün bir başka çalışmasında iki eser arasında çok ayrıntılı bir mukayese yapmıştır. Bunun için bkz. İnci ENGİNÜN, "Byron ve Hâmid'in *Sardanapal* Piyesleri Üzerine Mukayeseli Bir Araştırma", **Mukayeseli Edebiyat,** Dergâh Yayınları, İstanbul 1999, s.78-100. Bu konuda yapılmış bir başka çalışma için de bkz. Nur Gürani-ARSLAN, "Abdülhak Hâmid'in İki Eserinin Boron'ın Sardanapalus Adlı Oyunu İle Karşılaştırılması", **Vefatının 60. Yılında Abdülhak Hâmid Tarhan Sempozyumu Bildirileri,** ISAR Vakfı Yayınları, İstanbul 1998, s.41-51.

yazılmamış olsaydı hatası daha az olabilirdi. Onun bu noktada, daha önce ayrıntısıyla üzerinde durduğumuz yeni janrdan bahsettiği anlaşılır.

Hâmid, *Sardanapal* isimli eserinden çeşitli mektuplarında da birçok kez söz eder. 19 Şubat 1876 tarihinde Nâmık Kemal'e yazdığı bir mektubunda, *"Bir de* Sardanapal *isminde bir oyun yazmıştım; tesvidinde mensûr idi; fakat, namzen tebyîz ediyorum ki, onun da birazını letfettim."* der[179]. Böylelikle Hâmid'in bu eseri mensûr olarak yazmaya başladığı, ancak sonradan manzûm şekle dönüştürdüğü anlaşılır. Bu da onun bir süre sonra tamamen manzûm tiyatroya yönelmiş olmasına uygun düşen bir seçimdir. Ayrıca birçok başka mektubunda, eserinin içinde yer alan mısralardan şiirle ilgili düşüncelerine örnekler verir, kitabın ne zaman yayımlanacağını sürekli olarak takip eder.

Abdülhak Hâmid, hâtıralarında da eserinden ayrıntılı bir şekilde söz eder. Burada çok önemli bir ayrıntıya yer veren Hâmid, bu eserinin kendisinin ilk manzûm tiyatro eseri olduğunu, *"Manzum bir tiyatro yazmak öteden beri emel ve endişesinde bulunduğum bir meşgale idi. Tarih-i umumîdeki tetebbuatım neticesi olarak tanzim ettiğim bu* Sardanapal *ilk manzum eserimdir."*[180] sözleriyle ifade eder. Abdülhak Hâmid'le ilgili önceki bölümlerde de söz konusu ettiğimiz bu gerçeğe rağmen, *Sardanapal,* onun yayımlanan ilk manzûm tiyatro oyunu değildir.

Hâmid, eserinin *"istibdada karşı bir kıyam, bir isyan ve bir ihtilâl"* eseri olduğunu söyler. O, bu oyunu, *"Karlarla mestur olan Edirne'de Mimar Sinan'ın İkinci Sultan Selim'e ihdâ ettiği büyük âbide-i sanatın karşısında bir odaya kapanarak"* yazmış ve yirmi gün gibi kısa bir sürede tamamlamıştır[181]. Hâmid, bu kadar hacimli bir eseri bu kadar kısa bir sürede tamamlamasını, içinde bulunan edebiyat aşkına bağlar. O, her türlü memlekette istibdada, mutlakiyete karşı olduğu hâlde, kendi içindeki edebiyat otoritesine boyun eğer, ona karşı sesini çıkaramaz. Hâmid, bir ihtilâl eseri olduğunu tekrar vurguladığı oyununda, bilhassa *Şehnâme* veznini kullandığını, cengâver bir eser olduğu için bu uyumun önemli olduğunu belirtir. Bundan dolayı İranlıların bu eseri daha çok ilgi gösterdiğini söyleyen Hâmid,

[179] **Abdülhak Hâmid'in Mektupları 1,** (Haz.: İnci ENGİNÜN), s.35.
[180] **Abdülhak Hâmid'in Hâtıraları,** s.404.
[181] **a.g.e.,** s.404-405.

eserinin Türk Edebiyatının bugününe hitap etmediğini kabulleniyorsa da onun artık yazılıp bittiğini söylemekten de geri durmaz.

Hâmid, eserinin yazılış ve yayımlanış macerası ile ilgili olarak da şu ilginç tespiti yapar: *"Sultan Aziz devrinde yazılmış, Sultan Murad ahdinde hazırlanmış, Sultan Hamîd asrında garet görmüş ve Sultan Reşad zamanında kayd-ı esaretten kurtulmuştur."*[182]

Abdülhak Hâmid, bu manzûm oyununda da aruz ölçüsünü kullanır. Oyun, aruzun (Fe'ûlün/Fe'ûlün/Fe'ûlün/Fe'ûl) kalıbıyla yazılır:

"Kemikler çürür, can u cevher kurur,
. - - / . - - / . - - / . –
Senin zahm-ı bîdâdın işler durur!"[183]
. - - / . - -/. - - / . –
(Fe'ûlün/Fe'ûlün/Fe'ûlün/Fe'ûl)

Eserde mesnevî nazım şekli kullanılır:

"Kadınlarsınız siz, güzellersiniz; (a)
Ne söylerseniz, rûha söylersiniz. (a)
Bedâyi'siniz bunda zâtu's-sıfât; (b)
Sizinle eder Hak bize iltifat. (b)
Hudâ vermiş elhak meziyyet size; (c)
Denîdir verenler eziyyet size!.. (c)*"*[184]

6.22.1. Özet

*Sardanapal'*in birinci manzarı, Bâbil'deki bir hükümet odasında başlar. Bu odada Bilis, Arbakes ve Akın Darakes bulunurlar. Kendi aralarında konuşan bu adamlar, yıllardır devam eden bir zulümden ve bunu yapan bir zâlimden bahsederler.

[182] **a.g.e.,** s.406.
[183] Abdülhak Hâmid, **a.g.e.,** s.216.
[184] **a.g.e.,** s.226.

Ondan kurtulmak için ne lâzım geliyorsa yapılmasını isterler. Başlarında bulunan bir kraldan bahsettikleri anlaşılan bu adamlar, halkın bu zâlimden kurtulabilmesi için bir ihtilâl plânlamak isterler. Ancak bu, o kadar da kolay bir iş değildir. Zâlim hükümdarın kendisine sâdık askerleri vardır. O arada halk arasında da bir ikilik yaşanabilir. Ancak bir yerden sonra her şey göze alınmalı diye düşünürler:

"Bize yani halk etse de iktidâ;
Suûbet nümâdâr olur ibtidâ:
O bedbahta tapmaktadır leşkeri,
Ki olmuştur âmâlinin çâkeri.
Büyük olduğuçün bizim azmimiz,
Büyük olmak icâb eder rezmimiz.
Oğul ondandır, bizde varsa peder;
Bu suretle çarpışmak icab eder.
Bu mirkata matlûb olan irtika
Bugün lâşe yığmaktadır mutlaka.
Olur her büyük iş asîrü'l-husûl,
O işte sebât eylemektir usûl."[185]

Bu arada kendi aralarında ihtilâlden sonrasını da konuşmayı ihmâl etmezler. İhtilâlden sonra kimin nerede hüküm süreceğini konuşup bu konuyu da hâlletmek isterler. Çünkü yeni bir güç ortaya çıktığında bu gücün paylaşılmasının da ayrı bir sorun yaratacağını bilirler. Gücü ortak bölüşme kararına varırlar. Daha çok Bilis ile Arbakes arasında geçen bu konuşma, Akın Darakes'i tedirgin eder. O, bu yağmadan kendi payına neyin düşeceğini öğrenmek ister. Bu paylaşma sırasında, onun daha pasif bir tutum takındığı görülür. Dikkat edilmesi gereken bir başka nokta da hak ve hukuk iddiasıyla bir hükümdarı ortadan kaldırmak isteyen ihtilâlcilerin, başkalarının hak ve hukukunu çiğnemek anlamına gelebilecek birtakım davranışlar geliştirmeleridir. Bu husus, oyunun en başından ortaya konur. Zaten biz de ilerleyen bölümlerde bu konuya ayrıca dikkat çekeceğiz.

[185] **a.g.e.,** s.134-135.

Oyunun ikinci manzarında, mehtaplı bir gecede konuşan Akın Darakes görünür. Kendi kendisine bir sohbet hâlinde olan Akın Darakes, sevdiği kızdan bahseder. Onun melek kadar güzel bir mahlûk olduğunu söyledikten başka, ona bir şey olması durumunda kendisinin de yaşamayacağını belirtir. Akın Darakes'in sevdiği kız, Sardanapal'in kızı olan Yudes'ten başkası değildir. Konuşması sırasında babasına seslenen Akın Darakes, bu kıza bir şey olmaması gerektiğini tekrar eder. Sardanapal'i tahtından indirebilmek için bir ihtilâl plânlayan Akın Darakes'in babası ve adamlarının bu tavrı, Akın Darakes'i tedirgin eder ve genç kızın başına bir şey geleceğinden korkar. Bütün bu sözlerden onun bir çıkmaz ve kararsızlık içinde olduğu anlaşılır. Başını babasının çektiği bir ihtilâl komitesinin yapacaklarından haberdâr olan Akın Darakes, diğer taraftan da bu komite tarafından devrilecek olan bir hükümdarın kızını sever. Bu tezat, oyunun birinci manzarından başlayarak Akın Darakes'i rahatsız eder. Akın Darakes, kendi kendisine sohbet ederken sevgilisiyle birlikte geçirdiği eski günleri hatırlar:

"Darakes!... Ne dersin, bu hicran nasıl?..
Neden böyle kaldın melûl ü garîb?
Nic'oldu o eyyâm-ı âşık firîb?
Hani her seher, gün tulû' etmeden,
Sana gün gibi arz-ı didâr eden?.
Beraber hani âlem-i mâhtâb?
O seyr-i gurûba beraber şitâb?.
Hani âh!.. O hüsn-i hıyâbân-ı aşk?
O mûnis gazâl-i beyabân-ı aşk?
Bu tufan-ı hasret kopup nâgehân,
Peri-vârî olsun mu gözden nihân!
Gören der ki, seyl-i serîyül'l-mürûr:
Geçer, avdet etmez zaman-ı sürûr.
Akın!.. Yâd-ı mâzi edersin, neden?.
Gelir mi, sanırsın fenâya giden?.
Otur gûşe-i gamda uzlet-künân;

Ne zikr-i cihân et, ne fikr-i cinân!"[186]

Bu sözlerden sonra etrafında bulunan insanları gözden geçiren Darakes, Bilis'in çok hırslı, Arbakes'in de son derece haset bir insan olduğunu düşünür. Arkasından da sevgilisi Yudes'le buluşmaya karar verir. Tam bu esnada, yanına Abdülbaal gelir. Önce yapılacak olan ihtilâlden bahsederler; Akın Darakes bu ihtilâlden eline geçecekler konusunda tereddütlü olduğu gibi, bu işte de tarafsız kalmak ister bir görüntü içindedir. Abdülbaal ise en güzel nimetin Yudes olduğunu söyler. Onun bu sözü üzerine rahatsız olan Akın Darakes, Yudes'le ne ilgisi olduğunu öğrenmek ister. O kızı kendisinin sevdiğini söyler ve Abdülbaal'le bu konuda tartışmaya başlar. Bu tartışmanın arkasından ikisi de süratle dışarı çıkarlar.

Oyunun üçüncü manzarında, Yudes'in yanında Semiramis, Baktırıyanmis, Suribet ve Cevari görünür. Ninova civarındaki bir ağaçlıktadırlar. Yudes, yanında kadınları olduğu hâlde bu ağaçlıkta gezinir. Onun kederli hâline üzülen kadınlar, bu güzellikte olan bir sultanın üzülmesi için nasıl bir neden olduğunu anlamaya çalışırlar. Yudes ise mutlu olabilmek için bir padişah kızı olmanın yeterli gelmediğini düşünür ve kederin herkes için geçerli olduğunu:

"Bugün şâh olup da ne bulmuş peder?...
Umumî değil mi sürûr u keder?."[187]

sözleriyle ifade eder. Yudes, bir zamanlar dünyaya ne kadar güçlü padişahların geldiğini, ancak şimdi hepsinin ölüm nedeniyle yeryüzünden silinip gittiğini düşünür. Babasının da büyük bir padişah olduğunu, ancak onun da kaçınılmaz sona yakalanmaktan başka çaresinin olmadığını ifade eder. Bu arada yanındaki kadınlar onun kederine bir anlam veremezler. Bilis'in oğlu Akın Darakes'in kendisini sevdiğini söylerler. Yudes ise kederinde ısrarcıdır. Babasının güçlü bir hükümdardır, ancak bunun kendisi için bir anlamı yoktur. Güçlü bir adamın kızı olarak doğduğu için ölümünün acınacak şekilde olacağından endişe eder. Şâyet fakir bir insan olarak doğsaydı ölümünün daha iyi bir şekilde olabileceğine inanır. Bu arada Semiramis ve diğer kadınlar sâzende ve hânendeleri çağırırlar. Kızlar da geldikten sonra saz ve söz

[186] **a.g.e.,** s.142-143.
[187] **a.g.e.,** s.150.

eşliğinde bir raks meclisi kurulur. Eğlence devam ederken Akın Darakes'in Yudes'le görüşmek istediği haberi gelir ve Semiramis dışındakiler Yudes'in yanından çekilirler. Akın Darakes'in gelmesiyle Semiramis de onları yalnız bırakarak çıkar. İki sevgili bir araya gelirler ve birbirlerine olan aşklarını bir kez de burada ifade ederler. Bu arada Yudes birlikte kaçmayı teklif eder. Ancak Akın Darakes'in kaçmaya niyeti yok gibidir. Çünkü o, iki güç arasında gerçekleşecek mücadeleden haberdârdır ve kendisi de şöyle veya böyle bu mücadelenin içinde yer alır. Akın Darakes'in kaçmak teklifine çok da sıcak bakmaması, Yudes'i çok üzer. O, bu tavra şaşırır, çünkü böyle olacağını beklemez. Akın Darakes ise genç kıza vatan hakkında bir şeyler söylemeye başlar. O, vatan aşkını:

"Hamiyyet ki aşk-ı vatandır, ona
Bütün aşklar pâymâl olmalı!.."[188]

sözleriyle ifade eder. Akın Darakes'in bu sözlerinden vatan aşkını kendi aşkından sütün tuttuğu anlaşılır. Ancak buradaki vatan aşkı kavramı biraz farklıdır. Aynı zamanda sevdiği kızın babası olan zâlim bir hükümdarı devirmenin vatan aşkının bir gereği olduğunu ifade eden Akın Darakes, bu durumu hükümdarın kızına söyleyerek onu da ciddî bir hayâl kırıklığına uğratır. Genç kıza vatan konusunda uzun bir nutuk söyleyen Akın Darakes:

"Bugün tâcversin, vatanperver ol;
Vatanperver olmakta da server ol.
Senindir zebân-ı memâlik bugün;
Ki ol zümredensin kezâlik bugün.
O nisvâna sensin muîn ü zahîr,
Ki 'Sultan' deyu nâm ü künyen şehîr.
Nisâ nâmına sen de bil-itinâ,
Mülûkâne mektepler ettir binâ;
O mekteplere azmedip gâh gâh,
Ki teşvik olur eylesen bir nigâh;
Telâmizi şâd eyle, söylet, dene;
Sana hem nine, hem de sultan dene"[189]

[188] **a.g.e.,** s.161.

diyerek onu da bu mücadeleye davet eder. Yudes'in de bu mücadelede kendi yerini belirlemesini ister. Böylelikle Sardanapal'in devrilmesi için kurulan düzen de Yudes'e haber verilmiş olur. Genç kızın babasından yana değil de bir anne olarak benimsemesi gerektiği vatanından yana tavır alması beklenir. Bu sözler karşısında şaşkına dönen Yudes, birdenbire hiddete kapılır ve Akın Darakes'in sözünü keser. Kendisiyle bir düşman olması gerektiğini, daha önceden kurduğu hayâllerin nasıl da boş şeyler olduğunu şimdi anlayabildiğini söyler. Yudes'in bu beklenmedik tavrı karşısında şaşkına dönen Akın Darakes, pişmanlığa kapılır. Her şeyi açık ettiği için üzülür ve Yudes'e yalvarmaya başlar. Yudes ise ailesine karşı kurulan düzenden dehşete kapılır ve canını ailesi için feda etmeye hazır olduğunu söyler. Böylelikle birbirini çok seven Akın Darakes'le Yudes, bir anda karşı karşıya gelmiş olurlar. Kendince geliştirdiği vatan aşkını sevgilisine de açıklayan ve onun babası için düzenlenecek ihtilâlde yer almasını isteyen Akın Darakes, meseleyi büsbütün içinden çıkılmaz bir hâle sokar. Bu konuşmanın ardından Akın Darakes, hızla Yudes'in yanından ayrılır. Daha sonra Yudes'in kadınları içeri girerler. Yudes ise kimseyi görmek istemez ve ağlamaya başlar. Bu sırada Abdülbaal, Yudes'in yanına gelir. O da genç kızı sever. Akın Darakes'le Yudes arasında yaşanan tartışmadan faydalanarak genç kızın aklını çelmeye çalışır, ona olan aşkını açıkça ifade eder. Bu arada rakibi olarak gördüğü Akın Darakes'i de ortadan kaldırabileceğini söyler.

Yudes, babasının devrilmesi için düzenlenecek ihtilâlden haberdârdır ve Abdülbaal'in de bu işin içinde olduğunu bilir. Bunu açıkça kendisine de söyler. Abdülbaal, bu girişimi ve kendisinin bu işteki payını inkâr etmez. Ancak olacaklardan sonra Yudes'e hakkı olanı vermeyi taahhüt eder. Akın Darakes'in ise babası Bilis gibi karışıklık çıkarmak isteyen birisi olduğunu söyler. Yudes ise bu söylenenlere çok fazla inanmak istemez. Ona göre Abdülbaal de suçsuz değildir. Onun da bu kavgadaki kılıcı kırıktır ve mâsum numarası yapmaktadır. Abdülbaal, Akın Darakes gibi değildir; genç kızın kendisine inanmadığını gördükten sonra sözlerinden pişman olmaz; er ya da geç haklı olacağını ve genç kızın bizzat ayağına geleceğini düşünür ve bu düşüncesini de açıkça söyler. Sonra da süratle Yudes'in yanından ayrılır.

---

[189] **a.g.e.,** s.162-163.

*Sardanapal'*in dördüncü manzarı, Ninova'da başlar. Burada Sardanapal'in başkâhinlerinden Saşan'ın dairesi görünür. Bu büyük dairede, Sardanapal güçlü ve büyük bir hükümdar olarak tasvir edilirken etrafındaki her şey de onun büyüklüğüne, korkunçluğuna bir işaret olarak kabul edilir. Burada, Sardanapal'in etrafında adamları vardır; bunlar Saşan başta olmak üzere diğer kâhinler ve görevlilerdir. Sardanapal, Bilis ve Arbakes'in yapmaya çalıştıkları ihtilâlden haberdâr olmuştur ve bunun nasıl olup da tasarlanabildiğini ve kâhinlerinin bunları öğrenemediklerini anlamaya çalışır. Saşan ise bunun dikkate alınacak bir hareket olmadığını, padişahlarının gücü karşısında bu adamların bir varlık gösteremeyeceklerini ifade eder. Sardanapal'in üstün güçlere sahip bir hükümdar olduğunu söyler ve devamlı sûrette ona övgüler yağdırır. Sardanapal ise bu övgülere aldırış etmez. O, Saşan kadar rahat değildir. Bilis ve yanındakilere bağlı olan âsilerin sayısının yüz binden fazla oluşu, onu endişeye sevk eder. Saşan'ın bu durumu hafife almasına hiddetlenen Sardanapal, ona da lânetler yağdırmaya başlayınca meclisin havası değişir. Kendisinin Hint ve Çin'de büyüklüğü kabul edilen bir hükümdar olduğunu söyleyen Sardanapal, Saşan'ın üzerine yürüyerek olan biten karşısında kayıtsız kaldığı için onu sorumlu tutmak ister. Saşan ise hükümdarın bu tavrı karşısında altta kalmaz ve kendisinde var olan bir takım tabiatüstü güçleri harekete geçirebileceğinin işaretlerini verir. Bu sırada Saşan'ın talimatıyla dariede bulunan tüm heykellere harekete geçerler. Herkes dehşete kapılır. Sardanapal de kendi maiyetinde bulunan Saşan'ın üstün güçlere sahip olduğunu anlar ve yerlere kapanarak kendisini kurtarmaya çalışır. Saşan da kendisinde var olan gücü:

"Sana canilerse eden ittibâ;
Bana cism-i bî-ruhlardır tıbâ'!..
(Sardanapal kolları yerde Saşan'a doğru yürümeğe başlar.)
Sana verse mahlûklar bir vücud;
Bana bunda Hâlık'lar eyler sücûd!..
Ne mıkdar imiş bende gör iktidar,
Hemân secdeler kıl sen ey tâcdâr!.."[190]

sözleriyle ifade eder ve Sardanapal'in kendisine diz çökmesini ister. O da kapıldığı dehşetin etkisiyle Saşan önünde diz çöker ve yaptıklarından pişman olduğunu söyler.

[190] **a.g.e.,** s.180.

Saşan ise çıkarını düşünür ve Sardanapal'den yeteri kadar para almak ister. Bu isteği de kabul edilir. Arkasından peri kızları dansa davet edilir. Meclisteki heyecan geçtikten sonra kızların da gelmesiyle birlikte müzik ve raks başlar. Peri kızları hep bir ağızdan şarkı söylerler ve bu dünyanın geçici olduğunu terennüm ederler.

Oyunun beşinci manzarı, Ninova'da Sardanapal'in sarayında başlar. Burada, Sardanapal'in yanında saray adamları bulunur. Sardanapal öfkeli bir hâlde konuşur ve olup bitenden etrafındakileri sorumlu tutma eğilimi gösterir. Etrafındakilerin isyan hazırlığını bildirmemeleri, Sardapanal'i çileden çıkarır. Adamlarının içinden Sebad ise:

"Kulun söylemiştim: Bozuktur hilâl;
Olur memlekette bu yıl ihtilâl."[191]

diyerek üzerine düşen vazifeyi yaptığını, bildiklerini önceden haber verdiğini ifade eder. Ancak bu sözler Sardanapal'i daha da hiddetlendirir; masal dinlemeye tahammülü olmadığını söyleyen hükümdara göre bu günlere gelişin nedeni, her şeyi ağırdan almaktır. Sebad'ın sözlerine sinirlenen Sardanapal, onun zindana atılması için askerlere emir verir. Bu esnada mecliste bulunan Astaras söz alır ve Sardanapal'a davranışının çok yerinde olduğunu ifade eder. Sebad'ın hükümdarına ihanet eden bir kul olduğunu, dolayısıyla zinadan gitmeyi de hak ettiğini söyleyen Astaras'ın bu ifadeleri Sardanapal'i büsbütün çileden çıkarır. Onun hâin olduğunu biliyorsa niçin daha önce haber vermediğini:

"Ya şahs-ı akurun mu sâdık köpek?.
Bu mülkü batırmak kurarmış Sebad;
Uzaktan görünmüş sana tünd-bâd,
Neden sen gelip vermemiştin haber?.
O zındana gitti, fakat sen geber!..."

diyerek sorgular ve onun da öldürülmesi talimatını verir. Sonra da mecliste bulunanlara hitap etmeye başlar. Kendisi hükümdarsa onların da bu devlette vazifeli insanlar olduğunu söyler ve bugüne kadar yeteri kadar önlem almamış olmalarını son derece sert bir dille eleştirir. Hepsinin idama lâyık insanlar olduklarını söyledikten

[191] **a.g.e.,** s.186.

sonra âsilerden bile daha zararlı olduklarını ifade eder. Sonrasında tekrar Astaras'a döner ve şu saatten memleketi kurtarmak için bulacağı bir çare varsa söylemesini ister ve bu durumda kendisi affedebileceğini belirtir. Astaras ise bu saatten sonra yapılacak bir şey kalmadığını söyleyince ölüme gider. Çünkü Sardanapal'e göre o ve diğerleri en başından beri işin içindedirler. Dolayısıyla ölümü fazlasıyla hak ederler.

Daha sonra yanındakilerden Siruz'a askerin durumunu soran Sardanapal, ona "topal" diyerek hitap edince Siruz bundan alınır ve kendisinin bir maskara olmadığı cevabını verir. Siruz'un durumu açıklamasına meydan vermeden diğerleri askerin durumunun iyi olduğunu söylerler. Halbuki gerçek böyle değildir. Devletin mâlî durumu iyi olmadığı gibi askerin de devlete olan bağlılığı büyük ölçüde sarsılmıştır. Bu durumu Sardanapal'den gizlemek isteyen diğer görevliler, Siruz'un gerçekleri açıklamak yönündeki düşüncesine uymak istemezler. Siruz ise içlerinde en açık sözlüsüdür ve durumu açıkça Sardanapal'e anlatmaya çalışır. Onun söylediğine göre devlet hazinesi tamamen iflas etmiştir. Bu sözler üzerinde başta Herastastinas ve diğer adamlar olmak üzere meclistekilerin çoğunluğu, Siruz'un bir yalancı olduğunu iddia ederler. Çünkü bu sözler onların yalanlarını ortaya çıkarır. Siruz ise sözlerinin doğru olduğunu ifade ettikten başka bu devletin bugünlere yalancı yöneticiler nedeniyle geldiğini, artık gerçeklerin ortaya çıkması gerektiğini söyler. Siruz burada uzun bir nutuk söyler. Bir devletin nasıl idare edilmesi gerektiğinin ipuçları da bu sözlerde gizlidir. Siruz'un bu sözleri, Sardanapal'i yaralar. Çünkü hepsi birer acı gerçektir. Ondan artık susmasını ister. Tekrar topal diye hitap edince Siruz da:

"Topal olduğum belli, Sardanapal!
Fakat doğru yoldan gider bir topal!
İki üç sabah olmadan mübtesim,
Muhakkak bu iklîm olur münkasim,
Bu dîvân ise âşiyân-ı gurâb
(Yine kendini yere atarak)
Harabız, harab!.. Âh!.."[192]

[192] **a.g.e.,** s.195.

Siruz'un bu sözlerinin ardından iyice dehşete kapılan ve bir sinir buhranı geçirdiği anlaşılan Sardanapal, Siruz'un üzerine yürür ve onu hançerler. Öldüğünü görünce adamlarına onun saygın bir biçimde gömülmesi talimatını verir. Sardanapal'in bu çılgınca hareketlerinden sonra bile etrafındakilerin onu yüceltmeye çalışmaları dikkat çekicidir. Ancak hükümdar bu dalkavuklukları fark eder ve hiçbirisine itibar etmez. Bilakis hepsini tahkir eder.

Bu cinayetlerin ardından Yudes meclise gelir. Kızını karşısında gören Sardanapal ona da hakaret etmeye başlar. Ancak ona olan kızgınlığının nedeni farklıdır. Kızının Abdülbaal'in evlenme teklifini kabul etmeyişine çok kızmıştır ve bu nedenle kızına hakaret eder. Yudes oradan ayrılırken kendi kendisine babası hakkında konuşmaya başlar. Güçlü bir babası vardır ve bu adam isterse kendi kızını bile öldürebilir. Ancak onu istemediği birisi ile evlenmeye zorlaması doğru mudur? Bu duruma için için isyân eden Yudes, Sardanapal'i sadece anlayışsız bir baba olduğu için değil, aynı zamanda çok zâlim bir hükümdar olduğu için de eleştirmeye başlar. Bu noktada Akın Darakes'le benzer düşünceleri paylaşmaya başladığı söylenebilir. Ancak yine de genç kızın bir açmazda olduğu görülür. Ona göre sevdiği adam Akın Darakes bir zafer kazanırsa babası mahvolacak, babası üstün gelirse de bu sefer sevdiği adam yok olacaktır Bu tezat ortasında ne yapacağını şaşıran genç kızın ölümü de bir çare olarak düşündüğü anlaşılır.

Yudes'in bunları düşündüğü bir sırada nedîmelerden Semiramis ortaya çıkar. Ona nasihatte bulunan nedîme:

"Vatanperver ol, bir de sev milleti;
Bilirsin hayatın nedir illeti.
Vatanla şu cemiyyet-i derbeder
Sana ber-hayat olmayı emreder,
O cemiyyet akdem gerek yârdan,
Çıkar yârlar çünkü agyârdan.
O işlerde kadir gerek tâcdâr
Ki herkes ola onda bî-iktidâr.
Olunca bu unvana mazhar kişi,

Havârıktan olmak düşer her işi.
Güzel yüzlülük olsa da mültefet,
Güzel bir misâl olmadır marifet,
İçin merd ola halk ile müşterek;
Kadınlarda yok sanmasınlar yürek.
Bülend olsun iklîlden nâsiyen!..”[193]

diyerek vatanperver olmasını ve halkla birlikte düşünüp hareket etmesini öğütler. Yudes bu öğüte hak verir; Semiramis'in de Akın Darakes gibi düşündüğünü görür. Semiramis'e göre saltanatın değişmesi, vatanın bölünmesi anlamına gelmez. Şâyet Yudes saltanatı değil de halkı severse bu tarafı ile var olmaya devam edecektir. Bu düşüncelerle birlikte Yudes'in içindeki çatışma artar.

*Sardanapal'*in altıncı manzarında, Yudes'in yanına babası gelir. Sardanapal, güçlü bir hükümdar olduğu hâlde yine de kızının olan biten hakkında ne düşündüğünü öğrenmek ister. Sardanapal, kendisine ihânet eden adamları hakkında nasıl bir karar vermesi gerektiğini kızına sorar. Yudes ise bu adamların zamanında babası tarafından ödüllendirildiğini, dolayısıyla bu adamlar bu kadar alçaksa niçin taltif edildiklerini sorar. Yani bu işte babasının da bir kabahati olduğunu söylemeye çalışır. Yudes bazı acı gerçekleri gündeme getirmeye başlayınca Sardanapal tekrar hiddetlenir ve böyle güzel bir ağızdan bu tarzda sözlerin çıkmaması gerektiğini ifade eder. Baba kızın bu konuşması devam ederken dışarıdan sesler gelmeye başlar. Halkın saraya doğru yürüyüşe geçtiği anlaşılır. Dışarıdan gelen sesler Sardanapal'i oldukça ürkütür. Neler olduğunu anlamaya çalışır. Halkın bu kadar heyecan içinde olmasına bir anlam veremez ve kendisinin bu halka nasıl bir kötülük yaptığını, bu muameleye nasıl olup da lâyık görüldüğünü merak eder. Bu soruya cevabı kızı Yudes verir:

“Yıktınız!.. Ezdiniz!.. Kaptınız!..
(Birden müteheyyic)
Bunun kendini darb u selbettiniz;
Onun oğlunu katl ü salbettiniz!..
Sebep verdiniz mahvına dâderin;

[193] **a.g.e.,** s.200-201.

Tama' kıldınız malına mâderin!..
Bugün sattınız bir pula hâheri,
Değerken cihan zâtının cevheri!..
Yarın sû-i kasd ettiniz duhtere;
Garîk oldu seyl-i sirişk-i tere!..
Veliahdınız, şahs-ı âli-tebâr,
Ki sizden ziyâdeydi zî-itibar;
-Sezâdır bu hem girye, hem handeye.-
Sürüldü –yerimde gözü var- diye!..
O menfâda ettiyse ihyâ-yı nâm,
Anam kıldı zindanda terk-i menâm!.. "[194]

Dışarıdan gelen sesler gittikçe artar. Yudes'in ithamları da devam edince Sardanapal, gizlediği hançerini kızına sağlar. Bu sahneyle altıncı manzar sona erer.

Oyunun yedinci manzarında, Sardanapal'in yatak odası görünür. Burada karşısına daha önce öldürttüğü veliaht Senbüt'ün hayâli çıkar. Bu hayâletten korkan ve odanın bir köşesine çekilen Sardanapal, onun sözlerini dinlemeye başlar. Senbüt de diğerleri gibi acı konuşur. Senbüt, hükümdara, kendisine ceddinden kalan bu ülkeye sahip çıkamadığını, onu parçaladığını söyler. Yaşanan her türlü olumsuzluktan onu sorumlu tutar. Senbüt'ün bu manzardaki sözleri, Yudes ve Siruz'un sözlerine benzetilebilir. O da bir ülkenin kurtulması için hükümdarın sorumluluğuna dikkat çeker ve yaptığı yanlışlardan dem vurur. Konuşmasının ardından elindeki zincirler Sardanapal'in üzerine yürüyen Senbüt, onu çok korkutur. Bu korku Sardanapal'in avazı çıktığı kadar bağırmasına neden olur. Görevliler içeri girerler, ancak Senbüt'ün hayâli kaybolmuştur.

Sekizinci manzarda, yine Sardanapal'in sarayı görünür. Sarayın harem kısmı olduğu anlaşılan bu yerde, kadınlar kendi aralarında sohbet ederler. Onlar da durumdan memnun değillerdir. Bu sırada mecliste şarkılar da söylenir. Bu şarkılarda da eleştirilen, yönetimdir:

[194] **a.g.e.,** s.209-210.

"Nedir ettiği zulm ü udvân bize?
Ne bulduk verildiyse unvan bize?
Acır bunda â'dâ vü ihvân bize!..
Kan içmekte bî-cünha gör âdemi;
Onun daima öyle geçmiş demi."[195]

O kadar ki bu manzarda hâllerinde şikâyet eden harem kadınları için de, tıpkı Yudes için olduğu gibi, ölüm bir kurtuluştur. Yudes'in babası tarafından hançerlenmesi de onları üzen bir başka olaydır. Bu arada Sardanapal de kadınların yanına gelir. Çok yorgun olduğu için onlardan kol ve bacaklarını ovmalarını ister. Bir süre sonra onları da yanında istemez ve hiddetle yanlarından ayrılır.

Dokuzuncu manzarda, Yudes yatak odasında yalnızdır ve düşüncelidir. Yine babası ile sevdiği adam arasında kalmaktan dolayı derin bir keder içinde görülür. Bir tarafta Asur'un güçlü hükümdarı babası Sardanapal, diğer tarafta da onu devirmek için âsî olmayı seçen sevdiği adam Akın Darakes. İkisinden de vazgeçmek genç kız için kolay değildir.

Oyunun onuncu manzarında, Ninova şehrinin dışında bir sur görünür. Akın Darakes, çadırını bu surun hemen yanına kurmuştur. Aradan üç yıl geçtiği ifade edilir. Akın Darakes ile Ninas sohbet ederler. Artık Sardanapal için sonun başlangıcı yaklaşmıştır. Çünkü Akın Darakes ile diğer isyancılar, onu Ninova şehrine hapsetmeyi başarmışlardır. Ancak Sardanapal yine de inatçıdır. Kesinlikle teslim olmayı düşünmez, direnmeye devam eder. Bu arada devam eden yağmur da herkesi zor durumda bırakır. Ninas, arkadaşı Akın Darakes'e zamanında Yudes'le birlikte kaçmayı niçin düşünmediğini sorar. Akın Darakes ise şâyet sevdiği kızla kaçsaydı vatanına yeteri kadar hizmet edemeyeceği cevabını verir ve daha önce de birkaç kez tekrar ettiği vatan aşkını bir kez de burada ifade eder. O, hâlâ vatan aşkını kendi aşkına üstün tutar. Ona göre insan bu dünyaya sadece eğlenmek için değil, kendi kederine rağmen başkalarını memnun etmek için de gelmiştir. Kendisinin yapmaya çalıştığı şey de budur.

[195] **a.g.e.,** s.223.

Onuncu manzarda bir arada bulunan isyancılar şiddetini artıran yağmurdan endişe ederler. Bu yağmurun kendilerine de iyilik getirmeyeceğini düşünmeye başlarlar ve artık bir an önce hücûma geçmenin gerekliliği üzerinde konuşurlar. Bu konuşmaların devam ettiği bir sırada, tufan büsbütün şiddetlenir ve meclisin üzerindeki çadırı uçurur. Herkesin meydana çıktığı bu sahnede, tüm askerlerin Ninova şehrine doğru koştukları görülür. Ancak şiddetini sürekli artıran yağmur ve tufan herkesi şaşkına çevirir. Hücûmun da sağlıklı bir şekilde yapıldığını söylemek mümkün değildir.

*Sardanapal'*in on birinci manzarında, Ninova şehrinin içindeki Sardanapal sarayı görünür. Başta Sardapanal ve Yudes olmak üzere tüm saray halkı bir araya toplanmıştır. Herkes şehrin kuşatıldığının farkındadır ve başlarına kötü şeylerin geleceğinden emindir. Sardanapal, huzurunda bulunan saray halkına hitâben bir konuşma yapar. Ona göre küçük büyüğü yönetmeye kalkarsa orada düzenden bahsetmek mümkün değildir. Kendilerinin de bu duruma düşmesinin nedeni budur. Kendi soyundan gelen kızı Yudes de babasına düşmandır ve onun sarayında yaşamaktadır. Sardanapal, her şeyin kötüye gittiğinin ve kendisi için bir kurtuluş ümidinin kalmadığının farkındadır. Çünkü halk da isyancılarla birliktedir. Ancak hükümdarın yine de teslim olmak gibi bir düşüncesi yoktur. O, teslim olmaktansa intihar etmeyi tercih eder. Bu sırada sarayın içinde bir mancınık düşer ve çocuklardan birini öldürür. Böylelikle sarayın düşme ihtimâli açık bir şekilde belirir. Bu durum karşısında Sardanapal daha da hiddetlenir ve âdetâ çılgına döner. Elinde hançeri olduğu hâlde:

"Atıl da al, ey ahen-i hûn-feşân,
Atıl, kalb-i girdâba al bir nişan!..
(Hançeri dışarıya fırlatır.)
Yan ey Ninva, yan, hâk ü hâkister ol!...
Edip nâmıma iktidâ, berter ol!..
(Korkunç bir sesle)
Kapansın bana gayri dâr u diyâr;

Ölüm görsün enzâr-ı agyâr u yâr!.."[196]

diye haykırmaya başlar. Saraydakilerden kimisi de hâlâ ondan bir medet umarlar, onun kendilerini kurtaracağını zannederler. Bu sırada Yudes'in elinden tutup sürükleyen Sardanapal, deli gibi hareket etmeye devam eder. Ancak nereden geldiği belli olmayan bir güç, genç kızı Sardanapal'in elinden alır ve bu manzar böylelikle sona erer.

Oyunun son manzarı olan on ikinci manzarda, Sardanapal'in yıkılan sarayı görünür. Bu sırada tufan devam eder. Akın Darakes ise yanında Yudes olduğu hâlde, bir mağaranın girişindedir. Yudes, yanında Akın Darakes'i görünce ondan kurtulmak ister. Kendisini tufandan kurtardığı için ona sitem eder. Bütün ailesi sarayın içinde yanarken kendisinin kurtulmuş olmasını hazmedemez. Bu sırada yanlarına Abdülbaal gelir. Yudes, kendisinden geçercesine onun önüne atılır ve daha önce kendisini reddetmiş olmaktan duyduğu pişmanlığı ifade eder. Abdülbaal ise genç kızı reddeder. Yudes, kendisinden geçmiş bir hâlde konuşur; şuursuzca sözler etmeye başlar. Yanan şehre bakar ve kahrolur. Yanlarından uzaklaşan Yudes, ilerideki bir yardan kendisini atarak intihar eder. Cesedini Akın Darakes ile Abdülbaal'in yanına getirirler. Bu manzara herkesi dehşete sürükler. Akın Darakes'in cesedin üzerine kapanıp haykırdıktan sonra ortadan kaybolur. Abdülbaal de hançerini göğsüne çeker ve intihar etmek üzereyken oyun sona erer.

6.22.2. Şahıslar Kadrosu

Abdülhak Hâmid'in *Sardanapal* isimli manzûm oyunun şahıslar kadrosu, son derece kalabalıktır. Bunlardan önde gelenleri, Sardanapal, Yudes, Akın Darakes, Bilis, Arbakes, Abdülbaal, Saşan, Ninas, Siruz ve Sebat olarak sıralanabilir. Bunun dışında oyunda, devlet erkânı, saray kadınları ve nedîmeler, muhafızlar da vardır. Bu şahıslardan Sardanapal, Yudes ve Akın Darakes'in birinci derecede, Bilis, Arbakes ve Abdülbaal'in ikinci derecede, Saşan, Ninas, Siruz ve Sebat'ın da üçüncü derecede önem taşıyan şahıslar olduğunu söylemek mümkündür.

[196] **a.g.e.,** s.255.

Oyuna ismini de veren Sardanapal, birinci derecede önem taşıyan oyun şahıslarının başında gelir. Onu, oyunun başkahramanı olarak nitelemek de mümkündür. Oyunun başlangıcında, *"Asurya hükümdarı"* olarak nitelenen Sardanapal'in en belirgin özelliği, zâlim bir hükümdar oluşudur. Onun tipik bir müstebit olduğunu söylemek de mümkündür. Asur İmparatorluğu'nu kendi hükümranlığı altında idare eden bu adama karşı bu ülkede belirgin bir tepki vardır. Bir süre sonra bu tepki, ciddî bir harekete de neden olur. O ise eleştirilmeye tahammülü olmayan bir adamdır. Başına gelenlerden her zaman etrafındakileri sorumlu tutar. Bir süre sonra kendisini ortadan kaldırmak isteyenlerin sarayının içinde kadar girdiğini anlar ve bu durumdan kendisini ikaz etmeyen devlet erkânını sorumlu tutar. Hepsini birden sorguladığı bir mecliste, birbirlerini suçlayan bu insanları öldürmekten çekinmez. Ancak öldürülenlerin de mâsum olduğunu söylemek mümkün değildir. Onların da tek derdi dalkavukluk ve olup biten karşısında mâsumiyetlerini ispat etmeye çalışmaktan başka bir şey değildir. Sardanapal hiçbirisine güvenmez. İçlerinden doğruyu söyleyenler de onun takdirine mazhar olamazlar. Çünkü o, işine gelmeyen gerçekleri dinleyecek bir olgunluğa da sahip değildir. Kendi hatasını hiçbir zaman kabul etmek eğiliminde olmadığı için, gelinen noktada onun da hatası olduğunu söyleyen, ancak bunu samîmî bir biçimde yapan Siruz gibi adamlara da tahammülü yoktur.

Sardanapal'in kızı ile olan ilişkisi de ilginçtir. Kendi kızının da âsîlerle birlikte olduğunu düşündüğü andan itibaren onunla ilişkisini bitiren Sardanapal, bir süre sonra onu hançerlemekten de geri durmaz. Yudes, her ne kadar babasını seven bir genç kız ise de onun hatalarını cesâretle söylemekten de geri durmaz. Ancak Sardanapal'in bunları da dinleyecek bir hâli yoktur. Kızını hançerler ve bu sûrette onu yaralar. Oyunun sonunda da sarayının yıkılışını izlerken kendi soyundan gelen birisinin bile kendisine ihânet ettiğini ifade eder ve böylelikle öz kızını lânetlemiş olur.

Sardanapal, Hâmid'in manzûm oyunlarında çokça görülen şahıslardandır. Zâlim hükümdar motifini üstlenen bu şahıs, hem etrafındakilere hem de kendi öz kızına zarar vermekten çekinmez. Her şart altında düşündüğü şey, kendi iktidarını perçinlemek ve devam ettirmektir. Kızının Abdülbaal ile evlenmesini ister. Bu

evliliğin gerçekleşmemesinden kızını sorumlu tutar ve buna çok sinirlenir. Hâmid'in *Zeynep* isimli manzûm oyunundaki A'lâ ile Sardanapal arasında bir ilişki kurulabilir. İkisi de kızlarını kendi istedikleriyle evlendirmek isterler ve bu gerçekleşmeyince kızlarına kötülük etmekten çekinmezler. Diğer taraftan Hâmid'in etkilendiği düşünülebilecek Byron'un *Sardanapalus* isimli eserindeki Asur hükümdarı, *"yumuşak mizaçlı, zevkine düşkün, barışsever fakat aynı zamanda haysiyetli bir insan"*dır[197]. Hâmid'in Sardanapal'i ise bunun tam tersi bir karakterdedir. İkisi arasındaki yegâne benzerliğin zevk düşkünlüğü olduğu söylenebilir.

Oyundaki trajik havayı güçlendirmek için yaratılmaya çalışılan tezat motifinde, Sardanapal'in ciddî bir katkısı olduğu açıktır. Yudes'in sevdiği adamla babası arasında bir tercih yapmak zorunda olması, bunun açık bir göstergesi olarak kabul edilebilir. Oyunun sonunda Sardanapal'in sarayı ile birlikte yok olması da genç kızı mahveder. Her ne kadar hatalı da bulsa bu adamın ölüşü, kızının da sonunu getirir.

Sardanapal'in şahsında Abdülhamid'e dâir bazı imâların olduğu düşünülebilir. Başlangıçta da ifade ettiğimiz gibi, yayımlanmasından kırk sene kadar önce yazılması ve İttihat ve Terakki Fırkası'na hediye edilmesi, bu konudaki düşünceleri güçlendirir. Daha önce de belirttiğimiz gibi, Hâmid'in *Zeynep* isimli manzûm piyesi de Abdülhamid'e dâir bazı imâlar taşıdığı gerekçesiyle uzun zaman yayımlanamamıştı. O kadar ki Hâmid, bu iddialar nedeniyle Londra'daki görevinden bile geçici olarak ayrılmak zorunda kalmıştı. Aynı durumu bu oyunda da görmek mümkündür. Sardanapal da tıpkı *Zeynep'*teki A'lâ gibi son derece müstebit, zâlim bir hükümdardır. Etrafı dalkavuklarla doludur. İkisinin de önemli özelliği, etrafındakileri öldürmeleri ya da sürgüne göndermeleridir. Öldürmek değilse de sürgüne gödnermek, II. Abdülahmid'in de sık başvurduğu yöntemlerden biri olarak bilinir. Ayrıca II. Abdülhamid'in zamanında amansız bir müstebit olarak görüldüğü de çok açık bir gerçektir. Bütün bu unsurlarla birlikte değerlendirildiğinde, Byron'un *Sardanapalus'*undaki hükümdardan da farklı olarak Sardanapal'in Hâmid tarafından bu kadar abartılı bir biçimde kötülenmesi, burada II. Abdülhamid'e dâir bazı imâların

[197] İnci ENGİNÜN, "Byron ve Hâmid'in *Sardanapal* Piyesleri Üzerine Mukayeseli Bir Araştırma", s.99.

yer aldığını düşündürtür. Kimi araştırmacılar ise Sardanapal'in şahsında sadece II. Abdülhamid'in değil, aynı zamanda bilhassa saltanatının son yıllarında bir müstebit olarak görülen Sultan Abdülaziz'in de eleştirildiğini ifade ederler[198].

Oyunun birinci derecede önemli şahıslarından bir diğeri de Yudes'tir. Yudes, Sardanapal'in kızıdır ve babasına isyân edenlerden birisi olan Akın Darakes'e karşı samîmî bir aşk beslemektedir. İkisi arasındaki bu aşk karşılıklıdır. Genç kız, sevgilisinin babasına karşı bir ihtilâl hazırlığı içinde olduğunu öğrenince derin bir kedere ve oyunun sonuna kadar devam edecek olan bir kararsızlığa kapılır. Bu durum, onun sürekli babası ile sevdiği adam arasında gidip gelmesine neden olur. Babasına karşı bir ihtilâl hazırlığı içinde olan sevgilisinin bu davranışı nedeniyle affedemez. Her ne kadar o da babasını hatalı bulsa da nihayet aradaki kan bağı birçok şeye üstün gelir. O kadar ki babasına olan düşkünlüğü nedeniyle saray kadınlarından Semiramis'in eleştirilerine hedef olur. Semiramis'e göre Yudes, babasına acımaktan vazgeçmeli, onun gerçek yüzünü görmeli ve halkla birlikte hareket etmelidir. Ancak bu durum zannedildiği kadar kolay değildir. Çünkü babası acımasız da bir adamdır. Aslında Yudes, babasının gerçek yüzünü görür; hattâ o, babasının etrafında bulunan birçok dalkavuğun aksine ona gerçekleri söylemek ve yaptığı hataları ifade edebilmek cesâretini de gösterir. Ancak bu durum, babasının nefretini kazanmasından başka bir şeye denen olmaz. Bir de Abdülbaal'in sevgisine karşılık vermeyince babasının hiddeti büsbütün artar. Yudes, babası tarafından hançerlenerek yaralanır.

Yudes'in klâsik trajedi kahramanlarına epeyce benzediğini söylemek gerekir. Bu benzerlik birkaç farklı motif sayesinde olur. Bunların başında, zâlim bir hükümdarın kızı oluşu ve annesiz büyümesi gelir. Anne şefkatinden uzak ve gaddar bir babanın yanında büyüyen Yudes'in etrafında sadece saray kadınları vardır. Ancak onların sevgisi de samîmî değildir. Bu durum, Yudes'i trajik bir yalnızlığa sürükler. Daha sonra Akın Darakes'i sevmesi ise ayrı bir trajedinin doğmasına neden olur. Çünkü sevdiği adam, babasını tahtından devirmeye çalışan bir âsîdir. Aşkından

[198] Bu konuda bkz. İhsan SÂFİ, **Mahpus Şarkısı,** Kutup Yıldızı Yayınları, İstanbul 2006, s.171-182. Gündüz Akıncı da Sardanapal'in Sultan Abdülaziz'e benzediğini söyler. Hattâ oyunda söz konusu edilen ve Sardanapal tarafından öldürülen veliahtın da Sultan Murad olabileceğini ifade eder. Bu konuda bkz. Gündüz AKINCI, **a.g.e.,** s.232.

vazgeçmese de babasına kurulan düzene dâhil olmayan Yudes, sonuna kadar bu derin tezadın içinde yaşar. Onun en büyük trajedisi, bu tezadın üzerine kuruludur. O, sürekli olarak babası ile sevgilisi arasında kalır. Oyunun sonunda ise bu tezat kendisini çıldırtır. Babasının sarayı yıkılmış, babası da içeride helak olmuştur. Yudes ise Akın Darakes sayesinde kurtulmuştur. Ancak o, bu kurtuluştan memnun değildir. Babasının ölümünü hazmedemez ve intihar eder. Oyunun sonunda trajedisini ölümle tamamlamış olur.

Oyunun birinci derecede önemli olan bir diğer şahsı da Akın Darakes'tir. Akın Darakes, oyunun başında, *"Bilis'in hafîdi ve Yudes'in âşık-ı ma'şûku"* olarak tanıtılır. Sardanapal'i devirmeye çalışan ihtilâl komitesinin başındaki Bilis'in oğlu olan Akın Darakes, aynı zamanda Yudes'in de sevgilisidir. İki genç arasındaki bu karşılıklı sevginin ise mutlulukla noktalanması mümkün görünmez. Çünkü Akın Darakes, sevdiği kızın babasını ortadan kaldırmaya çalışır. Yudes, ona birlikte kaçmayı teklif eder. Akın Darakes ise genç kızı sevdiği hâlde, bu teklifi kabul etmez. Kabul etmeme neden olarak da vatan aşkını ileri sürer. Zâlim bir hükümdar olan Sardanapal'in tahttan indirilmesi, vatan için yapılacak önemli bir görevdir. Yudes ile kaçmak ise bu görevi terk etmek olacağından Akın Darakes bunu tercih etmez. Onun bu tutumu, klâsik trajedilerdeki kahramanların asil tavrına benzerse de oyunun tamamında aynı tavrı görmek mümkün değildir. Hazırlıklarını yaptıkları ihtilâli Yudes'e haber verdikten sonra karşılaştığı tepkiye çok şaşıran ve bu düzeni genç kıza haber verdiği için pişman olan Akın Darakes'in de zaman zaman kararsızlığa düştüğü görülür. Aslında o da kendi babasından ve Sardanapal'i tahtından indirmeye çalışan ihtilâlcilerden çok memnun değildir. Çünkü onlar da kendi çıkarlarını düşünürler. Hattâ bu durum, oyunun birinci manzarında açıkça söz konusu edilir. Ancak yine de Akın Darakes'in tutunduğu dal, vatan aşkıdır. O, bu durumu oyun içerisinde birkaç kez tekrar eder. Oyunun sonunda da Sardanapal'in yıkılan sarayından Yudes'i kurtarır. Ancak genç kızın kendisine dönmemesi üzerine o da çıldırır ve ortadan kaybolur.

Oyunda, Bilis, Arbakes ve Abdülbaal'in ikinci derecede önem taşıyan şahıslar olduğunu belirtmiştik. Özellikle Bilis ve Arbakes, oyunun birinci manzarından itibaren görünürler ve Sardanapal'i devirmek için kurulan düzenin en önemli isimleri

olarak tanıtılırlar. Bilis, Babil Valisi iken Arbakes de Medya Valisi olarak tanıtılır. Dolayısıyla hükümdarı devirmeye çalışan bu iki şahıs da onun emrinde çalışan üst düzey devlet yöneticileridir. İkisi de Sardanapal'den nefretle söz ederler. Onun zâlim, müstebit bir hükümdar olduğunu söz konusu edip devrilmesinin vatana bir hizmet olacağını ifade ederler. Ancak yine de onların ihtilâlci tavırlarının altında samîmî bir vatan aşkı olduğunu söylemek mümkün değildir. Çünkü bu iki şahıs, daha ortada bir hareket yokken ihtilâl sonrasında kimin ne kazanacağını hesaplamaya çalışırlar. Kısacası vatandan önce düşündükleri şey, kendi çıkarlarından başkası değildir. Bu tutum, bu iki şahıs üzerinden özel bir mesaj verilmeye çalışıldığının da bir göstergesidir. Hâmid, oyun boyunca saltanattan, aşırı gücün bir ülkeyi nerelere sürükleyebileceğinden bahsederken, diğer taraftan bunu ortadan kaldırmaya çalışanların da zannedildiği kadar iyi niyetli olmayabileceklerini ifade etmiş olur. Zâlim bir hükümdarı ortadan kaldırmak isteyenler de öncelikle kendi çıkarlarını sağlama almayı düşünüyorlarsa, o hâlde gelenin gideni aratması kaçınılmaz olacaktır. Bilis ile Arbakes'in tutumları, buna çarpıcı bir örnektir. Bu iki şahıs, oyunun ilerleyen manzarlarında çok fazla görünmezler. Ancak yine de onların başlattığı ihtilâl hareketi oyunun en önemli unsurudur. Zaten oyunun sonunda bu hareketin gerçekleştiği görülür. Ancak yine Hâmid'in kurgusuyla Sardanapal, ihtilâl sayesinde olduğu kadar başlayan yağmur ve buna bağlı ortaya çıkan tufan nedeniyle de helâk olur. Bu durumdan ihtilâlciler de nasiplenir. Dolayısıyla oyunun sonunda Bilis ile Arbakes'in de amaçlarına ulaştıklarını söylemek mümkün değildir.

Abdülbaal de ikinci derece önem taşıyan oyun şahıslarından birisidir. İhtilâl güçlerinin önemli önderlerinden birisi olan Abdülbaal, aynı zamanda Yudes'e ilgi gösterir. Ancak başlangıçta bu ilgisine karşılık alamaz. Sardanapal ise Yudes'in Abdülbaal ile evlenmesini ister. Hattâ onun bu teklifi geri çevirdiğini öğrenince çılgına döner. Anlaşılan Sardanapal, Abdülbaal'in gücüne önem verir. Ancak o da kendisini devirmek isteyenlerden biridir. Oyunun sonunda babasını öldüren Akın Darakes'in kendisini kurtarmasından hiç de hoşnut olmayan Yudes, kendinden geçmiş bir hâlde Abdülbaal'in ayaklarına kapanırsa da bir işe yaramaz. Abdülbaal kızı reddeder. Ancak herkesin helâk olması, o arada Yudes'in de kendisini öldürmesi, Abdülbaal'in kendisini hançerlemesine neden olur. Oyun, onun kendisini hançerlemesinden hemen önce sona erer. Bu ismin kullanımında bir sembolizasyon

olduğu da düşünülebilir. Baal, eski Sami ırklarında inanılan Tanrılardan birinin ismidir. Asur hükümdarlığında Baal'in önemli bir yeri vardır ve Hâmid bu ismi bilhassa seçmiş olabilir[199].

Oyunun üçüncü derecede önem taşıyan şahıslarının başında Saşan, Siruz ve Sebat gelir. Oyunun dördüncü manzarında, Saşan'ın tapınaktaki odasında toplanılır. Saşan, kâhinlerin başında gelir. Sardanapal, bu adamı olacakları daha önceden öngörmediği için suçlar. Sardanapal ise o anda çok güçlenmemiş olan ihtilâli küçümser ve bu hareketin çok ciddiye alınmaması gerektiğini söyler. Bu sözleriyle Sardanapal'i daha da kızdıran Saşan, hükümdarın hiddetine hiddetle karşılık verir. Tabiatüstü birtakım güçleri olduğu anlaşılan Saşan, tapınakta bulunan birtakım cansız varlıkları hareket ettirmek sûretiyle Sardanapal'i korkutur. Hâmid'in bazı manzûm oyunlarında görülen tabiatüstü güçler, bu oyunda da Saşan üzerinden ortaya çıkar.

Oyunun beşinci manzarında, devlet erkânını toplayan ve gelinen noktada onların görüşlerini dinlemek isteyen Sardanapal, Sebat ve Siruz'a söz verir. Sardanapal'e göre suçlu olan, devlet erkânıdır. Çünkü zamanında olacakları tahmin edip tedbir almamışlardır. Bu duruma cevap vermek isteyen Sebat, derhâl zindana gönderilir. İçlerinden gerçeği söyleyen tek kişi ise Siruz olur. Ona göre devletin durumu iyi değildir. Maliyenin durumu iyi olmadığı için asker hoşnut edilemez, bu durum da sarayın güvenliğini tehlikeye sokar. Siruz, çıkarlarını düşünmeyen, vatanın iyiliğini samîmî biçimde isteyen bir yönetici olduğu için Sardanapal tarafından dikkatle dinlenir. Erkândan diğerleri ise Siruz'u dinlememek yanlısıdırlar. Çünkü o, hükümdarın etrafında bulunan dalkavukların maskelerini birer birer düşürür. Siruz'a göre gelinen durumda, Sardanapal'in gözlerini kör eden dalkavukların da büyük payı vardır. Siruz gururlu bir yöneticidir. Topal olması nedeniyle Sardanapal tarafından alaya alındığında bunu hazmetmez ve açıkça rahatsızlığını ifade eder. Onun bu bakımdan *Kanbur* dâiresi içinde görülen Turhan karakterine benzediği söylenebilir.

Oyunda, bunların dışında saray kadınları, nedîmeler, askerler, halk, sâzende ve hânendeler de görünür. Toplu hâlde ortaya çıkan ve oyunda da toplu hâlde varlık

[199] İnci Enginün de bu konuya dikkat çeker. Bkz. İnci ENGİNÜN, **a.g.m.,** s.99.

gösteren bu şahıslar içinden, Semiramis Yudes'e yakın bir nedîme olarak söz konusu edilebilir. Zaman zaman ona öğüt verir ve onunla arkadaşlık eder. Annesiz büyümüş olan Yudes'in hayatında saray kadınlarının önemli bir yeri vardır.

6.22.3. Zaman ve Mekân

Sardanapal, Abdülhak Hâmid'in konusu uzak tarihten alan manzûm oyunlarından birisidir. Dolayısıyla eserdeki tarihî zaman kavramı da doğrudan oyunun bu özelliği ile ilgilidir. Tarihte Asurlular, İsa'dan önce yaşamışlar ve büyük bir imparatorluk kurmuşlardır. İsa'dan önceki 2000'li yıllardan itibaren görülseler de İsa'dan önceki 1400'lü yıllarda bağımsızlıklarını kazandıkları bilinir[200]. Oyundaki tarihî zamanın İsa'dan önce olduğunu söylemek mümkündür. Ancak bu bilgilerin dışında, oyunun tarihî zamanını bildiren herhangi bir unsura yer verilmez.

Oyunun içindeki zamana ilişkin ise manzar başlarında sınırlı da olsa bilgi verilir. Meselâ ikinci manzarda kendi kendisine sohbet eden Akın Darakes'in bunu *"şeb-i mehtab"*da yaptığı anlaşılır. Zaten Hâmid'in manzûm oyunlarında, kendileriyle muhasebeye çekilen oyun şahısları, bunu genellikle gece saatlerinde yaparlar. Üçüncü manzarda, nedîmeleri ile dolaşmaya çıkan Yudes ise bunu sabah yapar. Yedinci manzarda yatak odasında bulunan Sardanapal'in karanlıklar içinde olduğu belirtilir. Vaktin yine gece olduğu anlaşılır. Zaten sona doğru yaklaşan ve zaman ilerledikçe hiddeti ile birlikte çılgınlığı da artan Sardanapal'in bu hâline en uygun vakit gece, dekor da karanlıktır. Onuncu manzarda ise zamanda büyük bir değişiklik olduğu görülür. Ninova şehrinin hemen önüne gelen isyancıların bu ilerleyişi, ancak üç sene sonra mümkün olur. Yani ihtilâl ancak üç sene sonra gerçek anlamda başlayabilir. Burada da gece olduğu düşünülebilir. Müthiş bir yağmur yağar ve göz gözü görmez. Oyunun bu zaman içinde bittiği görülür. Oyunda baştan sona kadar geçen zamanın üç sene olduğunu ve manzarlarda sözü geçen zaman dilimlerinin daha çok gece vakitleri olduğunu söylemek gerekir.

Son derece hacimli bir oyun olan *Sardanapal'*de, mekân kullanımı da oldukça çeşitlilik gösterir. Açık mekân olarak en çok adı geçen yer, Asur İmparatorluğu'nun

[200] Asurluların tarihi için bkz. Erol SEVER, **Asur Tarihi,** Kaynak Yayınları, İstanbul 1993.

da başkenti olan Ninova'dır. Ninova, Sardanapal'in sarayının bulunduğu şehirdir. Onu tahtından indirmek isteyen ihtilâlciler de bu şehri ele geçirmeye çalışırlar. Oyun, bu şehrin surları önünde sona erer. Ancak oyunun sonundaki kanlı mücadele ve müthiş tufan, Ninova'yı da yerle bir etmiş olmalıdır. Oyunda sözü geçen açık mekânlardan bir diğeri de Babil'dir. Bilis, Babil Valisi'dir. Diğer ihtilâlcilerle birlikte Sardanapal'e karşı hazırladığı ihtilâli bu şehirde plânlar. Oyun da bu şehirde, buradaki hükümet binasında başlar.

Oyunun üçüncü manzarında, nedîmeleriyle birlikte gezintiye çıkan Yudes, *"Ninova civarında hurma ağaçlığı"*[201] olan bir yerde görünür. Oyunun dördüncü manzarının hemen başında son derece ayrıntılı bir mekân tasviri yapılır. Burası Ninova'da bulunan bir tapınaktır. Saşan ismindeki kâhinin oturduğu anlaşılan bu dairede çeşitli heykeller ve figürler bulunur. Burası oldukça ilginç bir yerdir. Penceresi olmayan ve diğer kâhinlerin de ayakta beklediği bu yerde bulunan heykeller, Saşan'ın tabiatüstü güçlerinin de birer göstergesidir. Bunları hareket ettirerek Sardanapal'i korkutur. Beşinci manzarda da son derece ayrıntılı bir mekân tasviri vardır. Bu sefer Sardanapal'in Ninova'daki sarayı tasvir edilir: *"Yaldızlı duvarda hükümdar resimleri ve şikâr ve alay ve geçit resmi tasvirleri, sakf-ı müzehheb. Sinn-i fil ve yine kıymettar bir ağaç ile satrançlanmış kapılar, sedirler, kürsüler, bir de avize büyüklüğünde şamdanlar."*[202] Zaman zaman Sardanapal ve Yudes, saraydaki yatak odalarında tek başlarına düşünürlerken görülürler. Bu kısımlarda yatak odalarının ayrıntılı tasvirine yer verilmez, dayalı döşeli odalar olduklarının belirtilmesi ile yetinilir. Oyunun onuncu manzarında ise Sardanapal'in sarayı dışına çıkılır. Akın Darakes ve diğer isyancılar, Ninova şehrinin surlarının dibine kadar gelmişler ve çadırlarını burada kurmuşlardır. On birinci manzarda ise artık her şeyin bitmesine yakın bir zamanda Sardanapal'in sarayı tasvir edilir: *"Tûlânî bir oda. Sakfındaki pencerelerden şimşekler akseder."*[203] Sardanapal, hayatını bu manzara içinde kaybeder. Sarayının duvarları tek tek yıkılmaya başlar ve penceresinden içeri mancınıklar atılarak içeridekiler öldürülür. Oyunun son manzarı olan on ikinci manzarda ise aşırı derecede yağan yağmur ve devam eden tufan, her yeri perişan etmiştir. Bu durum, *"Bir tarafta dağlardan seller akıp taşlar, ağaçlar*

[201] Abdülhak Hâmid, **a.g.e.,** s.149.
[202] **a.g.e.,** s.185.
[203] **a.g.e.,** s.248.

yuvarlanır; surlar yıkılır. Şehre muttasıl asker girer; şimşek, yıldırım; uzakta Sardanapal'in sarayı yanar, diğer tarafta bir cesîm mağara; medhalinde Akın Darakes ile Yudes, telâş ve ıstırap içinde" denerek tasvir edilir[204]. Hâmid'in *Sardanapal* isimli manzûm oyunu, genellikle kapalı mekânlarda geçmekle birlikte, açık mekânların da azımsanmayacak ölçüde kullanıldığı görülür. Bu durum, oyunun sahnelenmesinde ayrı bir mesele teşkil edebilir. Ayrıca aşırı derece yağan yağmur ve bir süre sonra bir tufan hâlini alan fırtına, sahne üzerinde nasıl olup da canlandırılabilir, bunlar da ayrı teknik sorunlar olarak karşımızdadır.

6.22.4. Dil ve Üslûp

Abdülhak Hâmid'in *Sardanapal* isimli manzûm oyunu, bu dönemde yayımlanan diğer oyunlar gibi son derece ağır ve hattâ anlaşılmaz bir dille yazılmıştır. Kimi araştırmacılar da eserin dilinin *"gerçekten kötü"* olduğunu söylerler[205]. Hâmid'in bu dönemde yazdığı tüm oyunlar, ağır dilleri ile dikkat çekerler. Şâir, Arapça ve Farsça kökenli sözcükleri aşırı derecede kullanmakla kalmaz, aynı zamanda yabancı dilbilgisi kurallarıyla oluşturulmuş cümlelere de fazlasıyla yer verir. Bu durum da eserlerini sahnelenmek bir yana, okunup anlaşılmaktan bile uzaklaştırır. *Sardanapal* de bunlardan birisidir. Eser, daha *mukaddime*sinden itibaren ağır bir dille yazıldığının işaretlerini verir. O kadar ki söz konusu bölümde, son derece uzun ve birkaç bağlacın dışında Türkçe kelimelerin yer almadığı cümleler görülür. Oyunda da aynı anlayış devam eder. Sadece monologlarda değil, karşılıklı diyaloglarda da anlaşılmaz bir dil kullanılır. Arbakes'in Bilis'e söylediği şu sözler bu açıdan önemli bir örnektir:

"Hüner-güsterânla vatan-perverân,
Nederd âzmâyanla dânişverân,
Ezâdan, cezâdan bunalmış bu dem,
Eder terk-i dünyâ vü meyl-i adem!.."[206]

---

[204] **a.g.e.,** s.258.
[205] İsmail PARLATIR ve diğerleri, **Tanzimat Edebiyatı,** s.527.
[206] Abdülhak Hâmid, **a.g.e.,** s.133.

Bu ağır dil, eserin üslûbunu da son derece olumsuz bir biçimde etkiler. Oyun, Hâmid'in genel tavrı gereğince çok dağınık bir üslûpla yazılır. Gerek telaffuzu güç ve akılda kalması mümkün olmayan birtakım isimlerin kullanılması, gerekse oyunun birbirine bağlı on iki manzardan oluşması, onu hem hacimce çok genişletir hem de anlaşılmayı büsbütün geçleştirir. Oyun son derece uzundur. Zaman zaman Hâmid'in kendi düşüncelerini kimi şahıslar üzerinden uzun monologlar hâlinde vermesi, hem oyunu ağırlaştırır hem de olay örgüsünü takip etmeyi güçleştirir.

6.22.5. Değerlendirme

Ahmet Hamdi Tanpınar, *Sardanapal'*i ideolojik bir piyes olarak değerlendirir[207]. Gerçekten de Hâmid'in bu piyesi yazarken bazı ideolojik kaygılarla hareket ettiği bir gerçektir. İstibdat yıllarında yazıldığı anlaşılan, ancak Meşrûtiyet'te yayımlanabilen bu oyununda Hâmid, sadece imâ ettiğini düşündüğümüz Sultan Abdülaziz ya da II. Abdülhamid'i değil, saltanat kavramını yoğun bir eleştiriye tâbi tutar. Ona göre gücün tek bir elin keyfi idaresi altında toplanması, bir ülke için yapılabilecek en büyük kötülüktür. O, oyun içerisinde zaman zaman Yudes'in ağzından saltanatla ilgili düşüncelerini açıkça ifade eder. Hâmid, nice büyük sultanların, zâlim hükümdarların gelip geçtiğini, ancak bu dünyanın hiçbirisine kalmadığını ifade etmek ister gibidir:

"Benim zîr-i pâyımda efser-be-ser;
Nice pâdşehler, defîn ser-be-ser!...
Zamanında hep mâlik-i bahr ü ber,
Bugün taht ü tâcıyla zîr ü zeber!..
Şu sahrâ-yı gabrâ, şu sahn-ı türâb,
Verir hisseden kalbe bir ıztırâb!..
Bu virâneye sen de hayretle bak!..
Ne ma'mûredir?.. Çeşm-i ibretle bak!..
Şu tenhâ makabirle şehr-i harâb,
Gülistan-ı bûm, âşiyân-ı gurâb;
Bu emvâta mesken cihân-ı hedîm;

[207] Ahmet Hamdi TANPINAR, **a.g.e.,** s.519.

Hayâlât ile dolmuş arz-ı kadîm;
Zamanında meşhûr-ı devrân imiş;
Semâ-pâye bir arz-ı umrân imiş!"[208]

Hâmid, başka bazı manzûm oyunlarında da saltanatla ilgili düşüncelerini ifade eder. *Kanbur* dâiresi için yer alan kimi oyunlarda, meselâ *Turhan* ve *Tayflar Geçidi* isimli oyunlarda da Osmanlı Hânedânı'na ilişkin kimi görüşlerini gündeme getirir. Osmanlı Padişahlarının yabancı prenseslerle evlenmeleri, saltanat içinde görülen kardeş katli bunlardan bazılarıdır. Bu oyunda da saltanat makamına eleştirel bir düşünceyle yaklaşan Hâmid'in onu eleştirirken onu ortadan kaldırmak isteyenlere de eleştiride bulunduğu görülür. Hâmid, bu oyununda basit bir karşıtlık kurmuş değildir. Saltanatı devirmek isteyenleri körü körüne iyi gibi göstermez; onların da kendi çıkarlarını korumanın peşinde olduğunu açık bir biçimde ortaya koyar. Dolayısıyla şâirin iki tarafı da onaylamadığı anlaşılır. Aynı zamanda Hâmid, bu konuda önemli bir başka ayrıntıyı da ihmâl etmez. Saltanat makamını eleştirdiği kadar, o makama bağlı olan ve devamlı padişaha övgüde bulunan dalkavukları eleştirmeyi de ihmâl etmez. Hâmid'e göre gelinen noktada padişah kadar onun dalkavuklarının da payı vardır.

Sardanapal üzerinden Sultan Abdülaziz ya da II. Abdülhamid'i imâ ettiği düşünülebilecek olan Hâmid'in, bu karakter sayesinde trajedi için gerekli unsurları da oluşturduğu görülür. Zâlim hükümdar motifinin trajedi için önemli olduğu açıktır. Akın Darakes ile Yudes'in trajik hayatlarının temelinde, Sardanapal'in zâlim tutumu yatar. Diğer taraftan beşerî aşk-vatan aşkı tezadı yaratan, bu ikilemde kalan oyun şahıslarının tercihlerini vatandan yana kullanarak trajediye uygun bir tavır almalarını sağlayan Hâmid, yine de bir kararsızlık yaratmaktan geri durmaz. Akın Darakes, her ne kadar vatan aşkını kendi aşkına üstün tutuyorsa da Yudes'ten de bir çırpıda vazgeçemez. Zaman zaman kararsız, bazen de pişman görünür. Aynı durum Yudes için de geçerlidir. O da Akın Darakes'i çok sevse de babasına olan sevgisinden vazgeçemez. Hâmid'in burada insan psikolojisini dışlamayan bir tavır sergilediği açıktır.

[208] Abdülhak Hâmid, **a.g.e.,** s.150.

Oyun, konusu ve şahıslarını tarihten alması bakımından klâsik trajedilere ciddî bir yakınlık gösterir. Tarihin uzak dönemlerinde yaşadıkları bilinen Asurlulara ait bir efsaneyi kendi kurgusu ölçeğinde değerlendiren ve bu manzûm oyuna uyarlayan Hâmid, bunu kendi ülkesinin gerçekleriyle de uyumlu hâle getirmeyi bilmiştir. Diğer taraftan oyun sonunda hemen herkesin helâk olması, neredeyse tüm oyun şahıslarının ölmesi ve Yudes'in de intihar etmesi, trajediler için uygun bir bitiş motifidir.

Hâmid'in bu oyununda ciddî teknik sorunlar olduğu da açıktır. Örneğin oyunun onuncu manzarının sahnelenme imkânı yoktur. Diğer taraftan zaten çok ağır bir dili olması da onu sahnelenmekten büsbütün uzaklaştırır. Oyunun kalabalık bir okuyucu kitlesine ulaşması da çok güçtür.

Oyunda raks ve müzik kısımlarının oluşu, zaman zaman peri kızlarının ortaya çıkıp dans etmeleri, onu baleye yaklaştırır. Bu durum, Hâmid'in hemen bütün manzûm oyunlarında görülür.

Sardanapal, hacimce çok geniş, bu nedenle çok dağınık ve karmaşık, aynı zamanda dili nedeniyle de anlaşılması güç bir oyun olmakla birlikte, Hâmid'in manzûm tiyatrodaki tavrını göstermesi bakımından son derece önemli bir eserdir. Onun tarih ve aktüeli bir arada yaşatmaya çalışan tavrı bu oyunda da açıkça görülür. Bu oyundan anlaşıldığı kadarıyla Hâmid, tarihi sadece edebiyata malzeme edilecek herhangi bir yığın olarak değil, aynı zamanda bugüne önemli mesajlar içeren ve içinden ders çıkarılması gereken bir zaman dilimi olarak da değerlendirir.

6.23. *Solgun*

Ahmed Fahri'nin *Solgun* isimli iki perdelik manzûm tiyatro oyunu, 1919 yılında yayımlanır[209]. Oyun, doğrudan doğruya Çanakkale Savaşı'nı konu alan bir eser olmamakla birlikte, savaşın neden olduğu yıkımı ve bunun iki genç sevgili üzerindeki etkisini hikâye eder[210]. Birbirlerini çok seven iki gencin, savaş yüzünden ayrılmaları ve delikanlının yaralanıp ölmesi nedeniyle sonsuza dek buluşamamalarını konu edinen eser, iki perdeden oluşur.

Solgun, hece vezniyle yazılmış bir manzûm tiyatro oyunudur. Ancak oyunda baştan sona hece vezninin tek bir kalıbı kullanılmaz. Oyunun birçok farklı diyalogundaki mısralar, farklı hece sayılarına sahiptir. Eserde en çok hece ölçüsünün 6+5 duraklı 11'li kalıbı kullanılır. Oyun, bu kullanımla başlar:

"Gidelim mi Behiç/ sandalla bugün?
1 2 3 4 5 6 / 7 8 9 10 11
Karşı sâhildeki o yeşil ölgün"[211]
1 2 3 4 5 6/7 8 9 10 11

Oyunun genelinde çok sık kullanılan bu kalıp, yazar tarafından oyun biterken de tercih edilir:

"Hayâtda ben mi hep/ hasta, garîbim
1 2 3 4 5 6/ 7 8 9 10 11
Ben mi yabancıyım/ aşk diyârında?.."[212]
1 2 3 4 5 6 / 7 8 9 10 11

Eserin, ilk perdesinin birinci meclisinde, Sâniha ve Behiç'e âit birer diyalogda 7+6 duraklı 13'lü hece ölçüsü kullanılır:

---

[209] Ahmed Fahri, **Solgun,** İki Perdelik Manzûm Piyes, Mahmud Bey Matbaası, İstanbul 1335/1919.
[210] Alemdar Yalçın da bu duruma değinir ve eserin Çanakkale Savaşı'na kısmen değindiğini söyler. Bkz. Alemdar YALÇIN, **II. Meşrutiyette Tiyatro Edebiyatı Tarihi,** s.156.
[211] Ahmed Fahri, **a.g.e.,** s.5.
[212] **a.g.e.,** s.47.

"Koşma yavaş. Edeyim/ kalbimle perestiş
1 2 3 4 5 6 7/ 8 9 10 1112 13
Ne güzel câzibeyi Rabbim sana vermiş"[213]
1 2 3 4 5 6 7/ 8 9 10 11 12 13

Oyunun ilk perdesinin birinci meclisinde, Sâniha'ya âit bir diyalogda 5+5 duraklı 10'lu hece ölçüsü kullanılır:

"Gidelim artık /bak saât on bir
1 2 3 4 5/ 6 7 8 9 10
Sarardı güneş /gurûb vaktidir"[214]
1 2 3 4 5/ 6 7 8 9 10

İlk perdenin ikinci meclisinde, yine Sâniha'ya âit bir diyalogda ise 5+4 duraklı 9'lu hece ölçüsü kullanılır:

"Anlat artık hiç/ sabredemem
1 2 3 4 5/ 6 7 8 9
Allah aşkına/ üzme Behiç"[215]
1 2 3 4 5/6 7 8 9

Oyunun geneline bakıldığında, hece ölçüsünün en çok kullanılan kalıbının 6+5 duraklı 11'li ölçü olduğu görülür. İkinci en çok kullanılan kalıp, 7+6 duraklı 13'lü hece ölçüsüyken, 5+5 duraklı 10'lu ölçü ile 5+4 duraklı 9'lu ölçü en az kullanılanlardır. Bu ölçülerin neye göre değiştirildiği ise belli değildir. Her şahsın kendine özgü bir ölçüyle konuşmadığı, aynı şahsın oyun içinde birbirinden farklı ölçülerle de konuşturulduğu görülür.

Ahmed Fahri, *Solgun'*da mesnevî nazım biçimini kullanır:

[213] **a.g.e.,** s.6.
[214] **a.g.e.,** s.9.
[215] **a.g.e.,** s.13.

"Sonra nice yıllar böylece geçdi (a)
O baygın nazarın kalbimi deşdi (a)
Bâzen de görürdüm rüyâda seni (b)
Mest ederdi bu hâl aylarca beni (b)
Bâzen de dalardım bir kuş sesine (c)
Gıbtalar ederdim gür neş'esine"[216] (c)

Ancak oyunun içerisinde, mesnevî nazım şekline uymayan bazı kullanımlar da vardır. İkinci perdenin ikinci meclisindeki Sâniha'ya âit bir diyalogda, çapraz kafiye kullanılır:

"Ağlıyor ihtimâl anarak şimdi *(a)*
Şu donuk gözleri değil mi İkbâl?(b)
Ohh. Benim ezelî sevgilimdi (a)
Hasta rûhumda bir nâzlı şehbâl"[217] (b)

Yukarıdaki dört mısraın bir bent oluşturduğu söylenebilir. Ancak daha sonra gelen mısralar, yine mesnevî nazım şekline göre düzenlenmiştir; her beyit kendi arasında kafiyelidir. Behiç'in, Sâniha için bestelediği bir şarkıda da bütün mısralar kendi arasında kafiyelidir. Oyunun bu bölümünde de mesnevî nazım şeklinin dışına çıkıldığı görülür:

"Baygın çehrenizin rengi sarardı
Sizi sevdânın hep hasreti sardı
Mahmûr gözünüzde emeller vardı
Sizi sevdânın hep hasreti sardı
Çılgın aşkınızın yok mu bahârı
Kimdir kalbinizin ezelî yâri
Kimdir gözlerinin perestişkârı
Sizi sevdânın hep hasreti sardı"[218]

[216] **a.g.e.,** s.8.
[217] **a.g.e.,** s.31.
[218] **a.g.e.,** s.30.

Yukarıdaki mısralarda, şarkı nazım şekli gereğince her dörtlüğün ilk üç mısraı kendi arasında kafiyeli iken, her dörtlüğün son mısraı olarak nakarat tekrar edilir.

Eserde, nâdiren de olsa bir mısrada olması gereken hece sayısının farklı diyaloglarda tamamlandığı, böylece mısraların bölündüğü de görülür. Aşağıdaki örnekte, bir mısrada olması gereken dokuz hece, iki ayrı diyalogda tamamlanır ancak duraklara dikkat edilir:

"Allah aşkına üzme Behiç
Söyle o söz ne...
(Behiç baygın bir hâlde gülümseyerek)
Lâtife hiç..."[219]

6.23.1. Özet

Oyunun birinci meclisinde, Sâniha ile Behiç, Bebek koyunun Göksu deresine bakan bir sâhilinde birliktedirler. Bu iki sevgilinin Boğaziçi kıyısında muaşakâ hâlinde oldukları görülür. Sâniha, nişanlısı Behiç'e, eliyle bir sandalı işaret ederek karşı sâhile geçmeyi ve oradaki yeşilliklerde yalnız başlarına kalmayı teklif eder. Behiç, oraya gitmenin içini ferahlatacağını söyler; bunun üzerine Sâniha memnun olur ve Behiç'e olan aşkını tekrar ifade etmeye başlar. Uzun süren bir sandal yolculuğunun ardından iki nişanlı Göksu deresinin yakınlarında bulunan bir çimenlikte dolaşmaya başlarlar. Nişanlısı Sâniha'nın çimenler üzerinde koşuşunu seyreden Behiç:

"Koşma yavaş. Edeyim kalbimle perestiş
Ne güzel câzibeyi Rabbim sana vermiş
Dur sevgilim edeyim rûhumla temâşâ
Halk edemeyecek gayri senin gibi.. Hâşâ!..
Oh!.. O derîn gözlerin o hilâl kaşın
Beni meftûn ediyor her lâhza bakışın"[220]

[219] **a.g.e.,** s.13.
[220] **a.g.e.,** s.7.

diyerek onun duygularına karşılık verir. Çimenlere uzanan iki sevgili mutludurlar. Daha önce ne kadar hayâl etse de ulaşamayacağını düşündüğü bir mutluluğun hemen yanı başında olduğunu gören Behiç, buna inanamaz. Bu, inanılması güç mutluluğun verdiği heyecan ve sevinçle:

"Kaç kere hayâlinle yapayalnız kaldım
Kaç kere ağlayarak aşkınla bunaldım
Allah için söyle sen rüyâ mıdır gördüğüm
Ne idi o bakışların ne idi o tahakküm
Söyle kimlerdi seni benden ayıranlar
Bilmem aşkımızı kıskanan da mı var?..."[221]

diyen Behiç, kaç zamandır bu ânın hayâliyle yaşadığını ifade eder. Sâniha da aynı durumdadır. O da Behiç'i daha ilk görüşte beğenip sevdiğini, kalbini derin bir heyecanın sardığını söyler. Bundan beş yıl önce annesiyle birlikte evlerine geldiklerini söyleyen Sâniha, o günden beri Behiç'e âşık olduğunu, ilk günden hâtıra kalan bakışını yıllarca içinde taşıdığını ve bu hâtıranın verdiği mutlulukla yaşadığını ifade eder. Bu sırada saatin epeyce ilerlediğini fark eden Sâniha, artık eve dönmeleri gerektiğini, daha fazla geç kalırlarsa hem denizi geçmelerinin güç olacağını hem de evdekilerin merakta kalacağını söyler. Sandala binerek Boğaz'ı tekrar geçmeye başlayan sevgililer, bu sırada yaz akşamının gurûb manzarasına da şahit olurlar. Bu manzaradan çok etkilenen Sâniha, Behiç'i dinler. Behiç ise gördükleri manzaradan çok, içindeki düşüncelerle meşguldür. Bunları sevgilisine anlatmayı düşünen genç adam, bir süre sonra sandalın küreklerini bırakır ve ölgün bir sesle nişanlısına olan aşkını bir kez daha terennüm eder. Yıllarca onun aşkıyla yaşadığını, bundan sonraki hayatını da bu aşka bağlı olarak geçirmek istediğini, tek arzusunun sevgilisinin de buna izin vermesi olduğunu belirtir. İki sevgili bu güzel aşk sahnesinin ardından sâhile çıkarlar ve istemeyerek de olsa ayrılırlar.

Oyunun ikinci meclisinde, birkaç hafta sonra Behiç, nişanlısı Sâniha'yı Bebek koyundaki sandalda bekler. Bir süre sonra yanına gelen nişanlısı ile birlikte

[221] **a.g.e.,** s.8.

yine denize açılırlar ve bir önceki mecliste gittikleri çimenliğe doğru yol almaya başlarlar. Denize bakan ve burada yalnız olduklarını gören Sâniha:

"Behiç bak ne güzel!... Hâreli deniz
Ne sandal ne vapur yalnız ikimiz
Ne güzel böylece tenhâ yaşasak
Hülyâlı sularda sevdâ arasak
Olsun şu denizler aşk ma'bedimiz!...
Gelelim her akşam buraya ikimiz"[222]

diyerek denizin sonsuzluğunda tesellî bulur ve sevgilisi ile bu sonsuzlukta yalnız kalmaktan çok memnundur. Sâniha'nın bu hülyâlı düşüncelerine karşılık Behiç, üzüntülüdür. Sevgilisinin güzel hayâller kurmasına bir taraftan memnun olurken, diğer taraftan onun gerçeklerden uzaklaşmış olmasından da tedirginlik duyar. Behiç, nişanlısına çok güzel hayâller kurduğunu söyler ve bu son gecesinde kendisini bir parça mutlu etmesini ister. Bu sözler karşısında büyük bir şaşkınlık geçiren Sâniha, nişanlısının kendisinden bir şey gizlediğini düşünür ve bunu öğrenmek ister. Önce latife ettiğini, gerçekte böyle bir ayrılığın olmayacağını söylemeye çalışan Behiç, nişanlısını buna inandıramaz ve sonunda gerçeği açıklamak zorunda kalır:

"Sorma artık sus ey, sevgili hilkat
Ayırıyor bizi ah ebedî fırkat
Ayrılacağız tâli' olmadı yâver
Sevdâlar mı bütün hicrânı sever
Arık son gecemiz değil mi bu akşam
Ağlıyor bize hep dağlardaki çam
Güneşde bile bak belli siyâhlık
Ömrüm gibi şimdi her yer karanlık
Oh.. Her taraf sessiz, denizler baygın
Dereler akıyor sanki hep taşkın"[223]

[222] **a.g.e.,** s.12.
[223] **a.g.e.,** s.14.

Bu sözler karşısında şaşkına dönen, ancak ne olduğunu tam olarak idrak edemeyen Sâniha, bu ayrılığın nasıl olacağını, Behiç'in nereye gideceğini öğrenmek ister. Behiç, bunu tam olarak bilmemekle birlikte, gideceği yerin Çanakkale cephesi olabileceği cevabını verir. Kendisi cepheye giderse sevgilisinin geçen güzel günleri hatırlayıp hatırlamayacağını merak eden Behiç, Sâniha'ya, geride bırakacağı aşkı yaşatıp yaşatmayacağını sorar. Bu sözler karşısında bayılacak bir hâle gelen Sâniha, nişanlısını susturur. Bu ândan itibaren hayatın kendisi için bir mezar olacağını söyleyen genç kız, aşkın zehirli bir meyve olduğunu, kalpleri çılgına çevirip perişan ettiğini söyler ve ağlamaya başlar. Gözyaşlarını silerken nişanlısına gitmemesi için yalvarır:

"Behiç önünde ben, ağlayan bir kız
Gitme Allah için terk etme yalnız
Emîn ol yaşayamam sensiz bir gece
Öldür beni şimdi gitmeden önce
Öldür de şu yerler olsun mezârım
Kurtar şu hayâtdan ben de bî-zârım
Gömelim sevdâyı şu yeşil yerde
Ölümdür bana ne çâre bu derde"[224]

Sâniha'nın bu sözleri karşısında çok üzülen Behiç, onun susmasını ister. Daha fazla yaralayıcı sözler etmemesi gerektiğini, kendisinin de çok zor bir durumda olduğunu belirtir ve nişanlısının gözyaşlarını sildiği elini avucunun içine alarak öper. Bu öpüşün aşk hastası olan her gönül için ebedî bir şifa olduğunu söyler. Bu arada zamanın ilerlediğini anlayan Sâniha, Bebek sâhiline dönüp eve gitmek ister. Behiç, bu dönüşü istemese de buna mecbur olduğunu bilir. İki nişanlı sandalla geri dönerler. Behiç, ayrılırken nişanlısına kendisini unutmamasını ve her gün mektup yazmasını söyler. Hattâ her akşam, birlikteyken devamlı geldikleri Göksu deresinin yanındaki çayıra gelmesini ve burada kendisini hatırlamasını ister. İki nişanlı Behiç'in veda sözleriyle ayrılırlar:

"Ohh.. Artık elvedâ ey siyâh dağlar

[224] **a.g.e.,** s.16.

Hicrân gölgesi hep kalbimi dağlar
Artık bizi affet öksüz yuvamız
Artık bizi yâd et bîkes mevâmız"[225]

Oyunun birinci perdesi, Behiç'in bu sözleriyle sona erer.

Solgun'un ikinci perdesinin birinci meclisinde dadısı İkbâl ile birlikte annesinin kabri başında bulunan Sâniha, ağlar ve annesine seslenir. Nice senelerdir anne hasretiyle yanan Sâniha, yıllardır uyuyan annesinden artık uyanmasını ister. Annesinin, kendisine boğucu gelen sükûtundan medet uman Sâniha, ona derdini dökmek için geldiğini, Allah'ın kendisine büyük bir keder verdiğini söyler. Artık yaşamak istemediğini söyleyen Sâniha, yıllardan beri öksüz bir kız olarak yaşadığını, şimdi bunun üzerine bir de sevdiğinden ayrılıp yapayalnız kaldığını ifade eder. Bu acılara dayanamadığını söyleyen Sâniha, Allah'a canını alması için dua eder. Ağlamaktan ve yakarmaktan yorgun düşen genç kız, dadısından kendisine yaklaşmasını ister. Bu kez de dadısına sarılarak ağlayan Sâniha, bu kadar talihsiz bir insan oluşuna yanar. Yıllardır öksüz olmanın verdiği acının üzerine bir de üvey anne zulmü çektiğini söyleyen genç kız, dadısının kendisini tesellî etmeye çalışan sözlerine aldırmaz ve bunların bir şey ifade etmeyen, kendisine yardımcı olmayan boş sözler olduğunu söyler. İçinde bulunduğu durumu anlattıktan sonra nişanlısı Behiç'i hatırlar ve onun nasıl bir hâlde olduğunu hayâl etmeye çalışır:

"Aldanma bunlar hep birer efsâne
Cennet olur mu hiç şu harâb lâne
Pederim asabî, annemse ölü
Gönlümde müebbed vahşet gömülü
Oh.. Hele Behiç'im kim bilir nerde
Dağlar aşıyor ya bir derede
Durmuş yıkıyor ah beygirini o
Karardı gözümde aşkın gurûbu
Ya düşmana karşı hücûm ediyor
Al kanla en önünde dâim gidiyor

[225] **a.g.e.,** s.20.

Yâhud karavana borusu çalmış
Ben gibi ağlıyor hülyâya dalmış"[226]

Nişanlısını kendisini aldatma ihtimali olduğunu da düşünen Sâniha, nihayet erkeklerin bir süre sonra sevdiklerini unutup başka birisini bulduklarını söyler. Dadası İkbal ise Sâniha'nın daha fazla üzülüp ağlamamasını, böyle giderse hasta olup yataklara düşeceğini ifade eder. Sâniha ise zaten ölmek istediğini, bu hayata daha fazla tahammül edemediği cevabını verir.

Oyunun ikinci perdesinin ikinci meclisinde, Sâniha, babası Cemâl Bey ve dadısı İkbal ile birliktedir. Bu esnada Sâniha, piyanıda Behiç'in gitmeden önce kendisi için bestelediği "Sevdânın Hasreti" isimli şarkıyı çalmaya başlar:

"Baygın çehrenizin rengi sarardı
Sizi sevdânın hep hasreti sardı
Mahmûr gözünüzde emeller vardı
Sizi sevdânın hep hasreti sardı
Çılgın aşkınızın yok mu bahârı
Kimdir kalbinizin ezelî yâri
Kimdir gözlerinin perestişkârı
Sizi sevdânın hep hasreti sardı"[227]

Sâniha'nın piyanoda şarkıyı söylediği sırada içeri giren babası Cemâl Bey, bir müjdesi olduğunu haber verir. Buna çok şaşıran ve sevinen Sâniha, yerinde duramaz, bu haberin Behiç'in gelişi olduğunu işitmek ister:

"Behiç mi geliyor..! Off yalandır hep
Kim bilir hangi bir siperde bu şeb
Bekliyor zavallı elinde silâh
Belki de hayâlen hasta bir silâh
Ağlıyor ihtimâl anarak şimdi

[226] **a.g.e.,** s.27.
[227] **a.g.e.,** s.30.

Şu donuk gözleri değil mi İkbâl...?
Ohh.. Benim ezelî bir sevgilimdi
Hasta rûhumda bir nâzlı şehbâl
(Biraz yalvarır gibi babasının ellerini öperek)
Allah için baba söyle geldi mi?
Kanatma kalbimde uyut derdimi
Söyle biraz da sen güldür yavrunu
Yârab beni öldür ya gönder onu"[228]

Kızının bu sözleri üzerine onu bekletmeye daha fazla dayanamayan Cemâl Bey, meseleyi izah eder. Behiç gelmiştir; ancak yaralıdır ve dört kadar hastanede yatması gerekir. Duyduklarına inanamayan Sâniha'nın mutluluğu sonsuzdur. Babası ile birlikte yarın sabah erkenden nişanlısının yanına gideceğini söyleyen Sâniha, dualarını kabul ettiği Allah'a şükreder. Bu düşüncelerle uykuya dalan genç kız, üzücü bir rüyâ görür. Uyanır uyanmaz dadısı İkbâl'in yanına giden Sâniha, ona rüyâsında gördüklerini nakleder. Rüyâsında zavallı yaralı bir kuş gördüğünü söyleyen Sâniha, ona eliyle dokunmak istediğini, bunun üzerine kuşun hasta olmasına rağmen semâya doğru uçtuğunu, onun adının gerçekte "hicrân perisi" olduğunu anlatır. Bunu hayra yormayan genç kız üzülür ve dadasından bu rüyâyı değerlendirmesini ister. Genç kıza üzülecek bir şey olmadığını söylemeye çalışan İkbal'in bu sözlerinin ardından Cemâl Bey, arabayı hazırlattığını, hastaneye gideceklerini haber verir.

Oyunun üçüncü meclisinde, Cemâl Bey ile Sâniha ve İkbal, Behiç'in yattığı hastanededirler. Cemâl Bey odada hekimlerle Behiç'in durumunu görüşürken, Sâniha ve İkbal odanın önünde beklerler. Bu sırada Sâniha, endişe içindedir ve içeriden inlemeye benzer bir ses geldiğini söyleyerek Behiç'in acıdan kıvrandığını düşünür:

"İkbâl! Bir inilti, bir ses var gibi
Parçalıyor sanki hasta kalbimi

[228] **a.g.e.,** s.31-32.

Soldu gözlerimde hicrân kevkebi
Gülümsüyor Yârab aşkın mevkibi
Sararmışdı onsuz bütün ümîdim
Türbelerde sanki mûtî gibi idim
Hicrân diyârında yabancıyım ben
Sevgisiz hayâtda bir acıyım ben
Issız yollarda eşsiz bir kuşum
Bahârı görmeyen korkunç baykuşum
Onsuz yaşamak ah bilsen ne acı
Öldürür insanı aşk ihtiyâcı
Sevgisiz hayâtım bir kurak çöldür
Gülüşler nûr verir, aşkı bir göldür…
Sevmek Rabbim ne hoş ne tatlı fakat
Olmazsa sonunda her zamân firkat"[229]

Behiç ise içeride, *"âteşîn hummâlar, boğucu hıçkırıklar, acı ra'şeler"* içinde kıvranır. Bu sırada sevgilisi Sâniha'nın adını sayıklayan Behiç, ölümü beklediği şu dakikalar içinde kendisine ancak sevgilisinin bir kurtarıcı olabileceğini söyler. Bu sözleri duyan Sâniha, dayanamayarak içeri atılır ve sevgilisinin yanına gelir. Ondan kalkmasını isteyen, o olmadan bu hayata devam edemeyeceğini söyleyen Sâniha, Behiç'in hasta bedenine sarılır ve bu manzara karşısında derin bir kedere kapılır. Behiç ise artık birbirlerini son kez gördüklerini ve veda ettiklerini söyleyerek hayatını kaybeder:

"Emelim... Emelim göz yaşını saç
Ağlayarak bana şimdi mezâr aç
Göm artık rûhunun son ümîdini
Gel uyut topraklar içinde beni
Gel vedâ et ölüm yoldaşım oldu
Önde meleklerden bir büyük ordu
Bana yol açarak gösterir arşı
Sevgilim! Ağla sen gurûba karşı

[229] **a.g.e.,** s.37-38.

Ağla ağla rûhum bir bahâr görsün
Yaşların cismime bir kefen örsün
Gel sevgilim yaklaş edelim vedâ'
Giryeler içinde sönsün bu sevdâ"[230]

Oyunun ikinci perdesinin dördüncü meclisinde, Sâniha, babası Cemâl Bey ile Büyük Ada'daki yalıdadır. Eski resim albümlerini karıştıran Sâniha, ölen sevgilisi Behiç'in hâtırası ile baş başa kalır ve derin bir üzüntü içine girer. İçinde bulunduğu odanın kendisine adetâ bir mezar olduğunu söyleyen genç kız, etrafından kuş diye ötüp kendisini şenlendirmeye çalışanların da baykuşlar olduğunu söyler. Yalnızlıktan şikâyet eden genç kız:

"Ölürüm çekemem şu hayâli ben
Ay yıldız beraber gezinirlerken
Çekemem dokunur nefsime uzlet
Yalnız yaşamak ah ne büyük zulmet"[231]

der ve sevgilisine ölen özlemini ifade eder. Yaşamanın kendisi için bitmeyen bir mahkûmiyet olduğunu söyleyen Sâniha, sevgilisini rüyâsında da olsa görmek ister. Babası Cemâl Bey, kızı hâtıraların içinde kaybolduğu sırada yanına gelir ve onun göz yaşlarına şâhit olur. Bu sırada kızına yaklaşan baba, kızının yüzünde kan izleri görür. Sâniha'nın ağzından kan gelir. Kızının üzüntüsüne ortak olan baba, aşkın bu hayatta insana keder veren bir şey olduğunu söyler ve kızıyla adada biraz dolaşmak ister. Oturduğu loş odadan çıkıp adada biraz dolaşırlarsa kızının bir parça kendisini daha iyi hissedeceğine inanan baba, onunla birlikte sâhile doğru gider ve böylelikle oyun sona erer.

6.23.2. Şahıslar Kadrosu

Ahmed Fahri'nin *Solgun* isimli manzûm oyunundaki şahıslar kadrosu, dört kişinden ibârettir. Bunlardan Behiç ile Sâniha, birinci derecedeki şahıslar, Sâniha'nın babası Cemâl Bey ile dadısı İkbâl Hanım ise ikinci derecede şahıslardır.

---

[230] **a.g.e.,** s.41-42.
[231] **a.g.e.,** s.44.

Oyunun birinci derecedeki şahıslarından ve başkişilerinden biri olan Behiç, oyunun başlangıcında sadece *"Cemâl Bey'in damadı"*[232] olarak tanıtılır. Oyun boyunca ne iş yaptığını öğrenemediğimiz Behiç'in yaşı belirtilmese de onun genç yaşta bir delikanlı olduğunu söylemek mümkündür. Ülkenin gireceği büyük savaş öncesinde askere alınacak gençler arasında onun da olması bu ihtimali güçlendirmektedir. Behiç, Sâniha'nın nişanlısıdır. Bu iki genç, birbirlerini çok severler. Her zaman Bebek sâhilinde ve bu sâhilin hemen karşısındaki Göksu Deresi etrafındaki çayırlarda dolaşırlar. Oyunun birinci meclisinde, iki sevgili son derece mutlu bir gezinti yaparlar. Birbirlerine olan aşklarını tekrar eden bu iki gencin mutluluğu fazla uzun sürmez. Askere gitme ihtimali beliren Behiç, ayrılığın kapıda olduğunu sevgilisine haber verirken, gideceği yerin de muhtemelen Çanakkale cephesi olacağını söyler. Daha sonra Çanakkale cephesine giden ve burada yaralanarak İstanbul'a dönen Behiç, Sâniha'yı son bir kez gördükten sona hayatını kaybeder. Oyunda, Behiç, son derece içli, sevgilisine düşkün, ancak vatan görevinden de kaçmayan bir genç olarak tanıtılır. Onun, dış görünüşüne ilişkin bir bilgi olmamakla birlikte, İstanbul'daki zamanını Bebek, Göksu gibi kibar semtlerde geçiren kibar bir delikanlı olduğu söylenebilir. Nişanlısını çok sever; savaşa gidip ondan ayrılacağı için de son derece üzgündür. Ancak yine de vatan görevini geri çevirmez. Oyunun sonunda da vatanı için şehit olur.

Behiç'in yukarıda ifade ettiğimiz özellikleri dışında, ailesi, eğitimi ve işiyle ilgili herhangi bir bilgiye yer verilmez. Onun nerede oturduğu, nasıl bir mesleğe sahip olduğu okuyucuya bildirilmemiştir.

Oyunun birinci derecedeki önemli şahıslarından diğeri Sâniha'dır. Sâniha, Behiç'e göre hakkında daha çok bilgi sahibi olduğumuz bir karakterdir. O da nişanlısı Behiç'le birlikte olmaktan çok memnundur; onu çok sevdiği anlaşılır. Onunla Göksu'da sandal sefası yapmaktan, Boğaziçi'nde gurûbu seyretmekten büyük bir zevk alır. Sevgilisinin Çanakkale'ye gideceğini öğrenince ciddî anlamda psikolojik bir yıkıntı yaşayan Sâniha, içine kapanır. Bu zamanlarında az da olsa babasından ve daha çok dadısı İkbâl Hanım'dan destek görür. Sevgilisinden

[232] **a.g.e.,** s.3.

ayrıldıktan sonra annesinin mezarını ziyaret eden genç kızın burada söyledikleri, onun geçmiş hayatı hakkında da bilgiler içerir. Küçük yaşında annesini kaybettiği anlaşılan Sâniha, yıllardır anne şefkatine muhtaçtır. Üstüne bir de üvey annelerin zulmünü çektiğini söylese de oyunda, üvey annesi ya da anneleri görülmez. Kendisinden başka da bu konuyu gündeme getiren ya da imâ eden olmaz. Aynı zamanda üvey annesinden kötülük gördüğünü söylemesi, onun annesine duyduğu özlemi bir kat daha artırmışa benzer. Sâniha'nın bu ifadesinden hareketle, babasının, annesinin ölümünden sonra birkaç kez evlendiği düşünülebilir. Bu arada genç kız, babasının sinirli hâlinden de şikâyet eder. Sevgilisinden ayrıldığı ve kendisini fazlasıyla yalnız hissettiği günlerde babasından beklediği şefkati görememesi de genç kızı üzen sebepler arasındadır. O da bu buhranlı günlerinde dadısı İkbâl Hanım'a sığınır. Sevgilisinin kaybından sonra Sâniha için sığınılacak tek kucak, dadısı İkbâl Hanım'ınkidir. Genç kız, annesinin mezarı başında ağlayıp talihsiz bir insan olduğuna hayıflanırken yıllarca hastalık çektiğinden de bahseder. Ancak bu hastalığın ne olduğu belli değildir.

Behiç, askerden yaralı dönüp Sâniha'yı son bir kez gördükten sonra ölünce, genç kız da derin bir buhrana sürüklenir. Zaten nişanlısının askerde olması nedeniyle kötü zamanlar geçiren, zaman zaman ümitlense de kimi zaman aldatıldığı düşünecek kadar kafası karışan Sâniha, Behiç'in ölümüyle büsbütün yıkılır. Artık onu tesellî edecek bir şey kalmamıştır. Oyunun sonunda Büyükada'daki yazlık eve çekildiği anlaşılan Sâniha, eski fotoğraf albümlerini karıştırarak avunur ve ışığın bile girmediği kapalı odalarda yalnız başına kalmayı tercih eder. Oyunun başından itibaren kadersiz bir insan olduğundan şikâyet eden Sâniha, oyunun sonunda bu düşüncesine daha da inanmış gibidir. Yıllarca hastalıkla ve anne özlemiyle yaşayan, kendisini hayata bağlayabilecek tek varlık olan sevgilisinden de ölüm gibi çaresi olmayan bir nedenle ayrılan genç kızın içinde, oyunun sonunda yaşama sevinci kalmamıştır.

Oyundaki ikinci derecedeki şahısların başında, Sâniha'nın babası Cemâl Bey gelir. Hakkında Sâniha'nın babası olması dışında hemen hiçbir şey bilinmeyen bu adam, yine kızının ifadesine göre oldukça sinirli birisidir. Muhtemelen Sâniha'nın annesi olan eşini yıllar evvel kaybetmiş bir adamdır. Ancak kızını tek başına

büyütmeyi tercih etmemiş, yine Sâniha'nın ifade ettiğine göre başka kadınlarla da evlenmiştir. Bu kadınların kim oldukları konusunda hiçbir bilgi bulunmamakla birlikte, Sâniha üvey anne zulmünden bahsettiğine göre, bu kadınların genç kıza iyi davranmadıkları söylenebilir. Öte taraftan kızına çok fazla destek olmayan babanın, bir anlamda kızının üvey anne zulmü görmesine neden olduğu söylenebilir. Zaten Sâniha da yalnız ve şefkate muhtaç günlerinde babasından ilgi görmediğini, onun fazlasıyla asabî olduğunu söyler. Ancak yine de oyunun sonunda Cemâl Bey, kızının kederine bîgâne kalamaz. Sâniha, Büyükada'daki evin bir odasında yalnız başına otururken babası yanına gelir ve onun ağzından kan geldiğini görür. Bu korkunç manzara karşısında dehşete düşen Cemâl Bey, kızını tesellî etmeye çalışsa da biraz geç kalmış gibidir. Oyunun sonunda onu adada dolaşmaya çıkaran baba, kızını yalnız bırakmaz.

*Solgun'*da yer alan ikinci derecedeki şahıslardan diğeri de İkbâl Hanım'dır. Bu kadın, Sâniha'nın dadısıdır. Küçük yaşta annesini kaybettiği anlaşılan Sâniha'ya bu kadının annelik yaptığı düşünülebilir. Çünkü genç kız, bütün sıkıntılı zamanlarında yanında dadısını bulur. Her zaman onun sözleriyle tesellî bulmaya çalışır. Hakkında çok fazla bilgi olmayan bu kadının, Sâniha'yı evlâdı gibi seven ve kendi ailesi olmayan birisi olduğunu söylemek yanlış olmaz. Bu dönemde yaşamış, zengin Türk ailelerinin evlerinde bulunan dadılar, baktıkları çocuklara samîmîyetle bağlanırlar. İkbâl Hanım'da da bu samîmîyeti görmek mümkündür.

6.23.3. Zaman ve Mekân

Oyunun en başında, zamanın *"Harb-i Umûmî'nin bedâyeti"* olduğu ifade edilir. Buradan, *Solgun'*daki zamanın I. Dünya Savaşı'nın başları, yani 1914 yılı olduğu anlaşılır. Bu ifadenin dışında tarihi bildiren bir kayda rastlanmazsa da diğer bazı bilgilerden tarih hakkında fikir yürütmek mümkündür. Behiç, sevgilisinden ayrılmak zorunda olduğunu haber verirken gideceği yerin de büyük ihtimalle Çanakkale cephesi olacağını söyler. I. Dünya Savaşı'nın başlamasının ardından açılan Çanakkale cephesindeki çatışmalar, 1916 yılına kadar sürmüştür[233]. Behiç'in

[233] I. Dünya Savaşı'nın ilânının hemen ardından düşman donanması Seddülbahir'i bombalamış, Çanakkale cephesi bu sûrette açılmıştır. Bu cepheden düşmanların tamamının çekilmesi ise 1916

ise 1914 yılında cepheye gitmek ihtimali yüksek olmakla birlikte, ne zaman yaralanıp geri döndüğü konusunda bir bilgi yoktur.

Oyunun tarihi I. Dünya Savaşı'nın ilk yılları olmakla birlikte, ne kadar zamanda başlayıp bittiği konusunda bir bilgiye rastlanmaz. Oyunun birinci perdesinin birinci meclisinde, Sâniha ile Behiç, güneşli bir yaz gününde buluşurlar. Akşama kadar birlikte olan sevgililer, ancak havanın kararmaya yüz tutması üzerine geri dönerler. Dönüş yolculuğunda akşam güneşinin batışına tanık olurlar. Yaz günü gurûb çok güzel görünür. Oyunun ikinci meclisinde yine buluşan sevgililer, bir-iki hafta sonra bir araya gelirler. Bu sefer hava kararana kadar birlikte olan sevgililer, Sâniha'nın evden merak ederler korkusu üzerine geri dönerler. Sâniha, annesinin mezarını akşama doğru bir vakitte ziyaret eder ve hava kararıncaya kadar orada kalır[234]. Behiç'in ne kadar süre Çanakkale'de kaldığı ve ne zaman geri döndüğü bilinmez. Ancak aradan ayların geçmiş olduğu düşünülebilir. Sâniha ve babası, Behiç'i sabahın erken saatlerinde ziyaret ederler. Genç adamın yine sabah saatlerinde hayatını kaybettiği anlaşılır. Sâniha, Behiç'in ölümünden bir-iki hafta sonra Büyükada'ya çekilir.

*Solgun'*da dış mekân İstanbul'dur. Oyunun birinci perdesinde Sâniha ile Behiç, öncelikle Bebek'te buluşurlar. Oyunun başlangıcında da *"bu vak'a Harb-i Umûmî bedâyetinde evvelâ Bebek ve Göksu'da cereyân ile adada hitâm bulur."* Denmektedir; böylelikle oyunun mekânı okuyucuya tanıtılmış olur. Bebek sâhilinden sandala binerek Boğaziçi'ni geçen iki sevgili, Göksu deresine ve bu dere etrafındaki çayırlara giderler. Burada gezen sevgililer, İstanbul'un tabiat dekoru içinde son derece mutlu görünürler. Akşam saatlerinde evlerine dönen sevgililer, dönüş için de sandalı tercih ederler. Dönüşte karşılaştıkları manzara, Boğaziçi'nin akşam güneşi ikisini de sarhoş eder. Akşamları eve dönmek için acele eden Sâniha, muhtemelen Bebek'te ya da bu semte yakın bir yerde babası ve dadısıyla birlikte oturur. Behiç, savaşa katılmak üzere Çanakkale cephesine gider. Ancak oyunda, cepheye ilişkin

---

yılını bulmuştur. Bütün bu bilgiler için bkz. Besim DARKOT, "Çanakkale", **İslâm Ansiklopedisi, C.3,** Millî Eğitim Bakanlığı Yayınları, Eskişehir 2001, s.347-351.

[234] Manzûm tiyatro oyunlarında oldukça sık rastlanan mezar ziyaret etme motifi, bu oyunda da önemli bir yer tutar. Kahramanların sevdikleri insanların mezarlarını ziyaret ettikleri bu sahneler, genellikle akşam saatlerinde geçer. Abdülhak Hâmid'in *Târık yâhûd Endülüs Fethi* ve *İlhan* isimli oyunlarında da buna benzer sahneler vardır.

herhangi bir ayrıntı bulunmadığı gibi, oyunun hiçbir sahnesi cephede geçmez. Behiç, yaralandıktan sonra İstanbul'a geri döner ve hayatını burada kaybeder. Sâniha, Behiç'i kaybettikten sonra Büyükada'daki eve çekilir. Ada, oyunun sonunda Sâniha'nın üzgün ve yalnız başına dolaştığı bir dekor gibidir.

Oyunda, Bebek sâhili ile Göksu çevresi, iki âşığın mutlu oldukları mekânlardır. Bu iki yer, güzel bir aşka ev sahipliği yapan, Boğaziçi'nin iki güzel semti olarak görülür. Diğer taraftan Büyükada ise sâkinliği ve tenhalığı ile, hayattaki en yakınını kaybetmiş Sâniha için bir tesellî yuvası olur. Sâniha, oyunda annesinin mezarını da ziyaret eder; ancak bu mezarın neresi olduğu belli değildir. Oyundaki kapalı mekânlar ise Sâniha'nın babasıyla birlikte oturduğu Bebek civarındaki ev, Behiç'in hayatını kaybettiği hastane ve genç kızın yine babasıyla birlikte gittiği Büyükada'daki yalıdır. Sâniha, bu yalının denizi gören bir odasında yalnız başına oturur ve sevgilisini düşünür.

6.23.4. Dil ve Üslûp

Ahmed Fahri, *Solgun* isimli oyununda, oldukça sâde ve temiz bir Türkçe kullanır. Oyun, 1919 yılında, Kurtuluş Savaşı'nın başlamak üzere olduğu bir dönemde ve Türkçülük fikrinin kendisini yoğun biçimde hissettirdiği bir dönemde yayımlanmıştır. Bu durumun, eserin dil anlayışına da yansıdığını ve buna bağlı olarak eserde sâde bir Türkçe kullanıldığını söylemek doğru olur. Eserde, "girye, mâtem, ufûl, enîn, âteşîn" gibi Osmanlıca kelimeler kullanılmış olmakla birlikte, bunların sayısı çok fazla değildir. Farsça kurallarla yapılmış terkipler manzûm kısımlarda hemen hiç kullanılmazken, parantez içinde yazılmış mensûr bölümlerde bu tarz tamlamalara az da olsa rastlanır.

Eserde sâde bir dil kullanılması, üslûbunu da olumlu yönde etkiler. Oyunda, dil açısından oldukça akıcı bir üslûp vardır. Bununla birlikte, bazı diyalogların fazla uzun olduğu da görülür. Behiç ile Sâniha'nın ilân-ı aşk ettikleri ve bunu sürekli tekrarladıkları bölümlerde, fazlasıyla uzun diyalogların olması, oyunun sahnelenmesi açısından da sakınca doğurur niteliktedir. Özellikle birinci perdede, oyundaki vak'ayı hareketlendirecek bir gelişme görülmez. İki sevgili, klişe olmuş ifadelerle ve uzun

denebilecek manzûmelerde aşklarını terennüm ederler. Bu bölümdeki manzûmelerin fazlasıyla hissî olduğunu söylemek mümkündür. Olay, ağırlıklı olarak ikinci perdede görülür. Sâniha'nın annesinin mezarını ziyaret etmesi ve burada geçmişiyle de ilgili şeyler söylemesi, diğer taraftan Behiç'in İstanbul'a dönüp hayatını kaybetmesi, ikinci perdede olur. Dolayısıyla oyunun ikinci perdesinin, birincisine göre daha hareketli olduğu, olay örgüsünün ağırlık merkezinin bu perdede olduğu görülür.

6.23.5. Değerlendirme

Ahmed Fahri'nin *Solgun* isimli manzûm piyesi, Çanakkale cephesine giden ve burada yaralandıktan sonra İstanbul'a dönüp hayatını kaybeden bir gençle ona âşık genç kızın yaşadığı dramı anlatan bir piyestir. Eserde bazı trajik unsurların varlığı görülür. Birbirlerini çok seven iki genç, savaş yüzünden ayrılmak zorunda kalırlar. Sevgilisini cepheye gönderen Sâniha'nın İstanbul'da babasından başka bir de dadısı vardır. Yıllardır anne hasreti çeken ve üvey anne zulmü gördüğünü söyleyen genç kız, babasından beklediği şefkati de göremez ve giden sevgilisinin ardından ancak dadısının sevgisiyle tesellî bulabilir. Bu unsurlar, onun trajedisini yaratır. Diğer taraftan cepheye giden Behiç'in yaralı dönmesi ve döner dönmez de hayatını kaybetmesi, genç kızın trajedisini daha da yoğun bir hâle getirir. Oyunun sonunda Sâniha'nın ağzından kan gelmesi, onun üzüntüden verem olduğunu gösterir. Bu da oyunun romantik taraflarından biridir. İnce hastalığa yakalanan gençlerin bir süre sonra verem olmaları, Türk Edebiyatında sıklıkla görülen motiflerdendir.

Oyunun Çanakkale savaşlarını konu alan bir manzûm tiyatro oyunu olduğunu söylemek mümkün değildir. Çünkü eserde Çanakkale cephesinin adı sadece bir defa geçer. Cephe, hiçbir sahneye mekân teşkil etmez. Sadece bir seferinde, annesinin mezarı başında sevgilisini hatırlayan Sâniha, onun cephede ne hâlde olduğunu düşünür ve bu konuda hayâl kurar. Ancak iki sevgilinin ayrılmasında Çanakkale cephesi en önemli rolü oynar. Çünkü Behiç, bu savaşa katılmak zorundadır. Çanakkale cephesi, savaşa dâir hiçbir sahnenin olmaması ve cepheyle ilgili hiçbir ayrıntıya yer verilmemesine rağmen, oyunda belirleyici bir unsur olarak göze çarpar.

*Solgun'*da, şahısların da ayrıntılı bir biçimde oluşturulmadığı görülür. Hakkında en fazla bilgi sahibi olunan Sâniha'dır. Ancak diğer şahıslar hakkında tanıtıcı bilgilere yer verilmez. Bu durum, oyunun tekniği açısından ciddî bir sakınca doğurur. Diğer taraftan eserde, iki sevgilinin sandalla gezmeleri ve Boğaziçi'nde gurûbu seyretmeleri, tiyatro tekniği açısından kusur olarak nitelenebilecek unsurlardır.

Ahmed Fahri'nin *Solgun* isimli piyesi, I. Dünya Savaşı'nın başladığı yıllarda yaşanan acıklı bir aşk hikâyesini konu alan, savaşın insanlar üzerin yarattığı yıkımı gösteren manzûm bir oyundur. *Solgun,* Meşrûtiyet Devri Türk Edebiyatında yayımlanmış manzûm tiyatro oyunları içerisinde önemli bir yer tutan savaşı konu edinenler arasında, doğrudan savaşı konu edinmemekle birlikte, onun neden olduklarını işleyen önemli bir eserdir.

6.24. *Tesellî*

Selâmi İzzet'in bir perdelik manzûm tiyatro oyunu *Tesellî,* 1919 yılında yayımlanır[235]. 19. yüzyılın sonunda dünyaya gelen ve 20. yüzyılın yazarlarından biri olarak tanınan Selâmi İzzet (1896-1964), her ne kadar daha çok romanlarıyla biliniyorsa da onun tiyatro eserleri de vardır. Behçet Necatigil, Selâmi İzzet'in tiyatro yazarlığını, onun 1918 yılında yayımlanan *Üçüzler* isimli piyesinden ibâret olarak gösterir[236]. Halbuki bazı başka kaynakların da haklı olarak belirttiği gibi, Selâmi İzzet'in 1919 yılında yayımlanan ve bizim de bu bölümde inceleyeceğimiz *Tesellî* adında bir başka tiyatro oyunu daha vardır[237]. Selâmi İzzet, yalnızca tiyatro eserleri yazmakla kalmaz; aynı zamanda o, tiyatro hakkında eleştiri yazıları da yayımlar[238].

Tek perdelik manzûm oyununu Tahsin Nâhid'e ithaf eden Selâmi İzzet, bunu belirtmeden önce onun bir beytine yer verir:

"Aşkı pek ezelden biz bile geldik
Âşıklar yolundan biz dile geldik."[239]

Bu beytin hemen ardından yer verdiği*"Tahsîn Nâhid'in büyük ve temiz rûhuna: Seni ilk göz yaşlarımla ben yâd ettim Tahsîn, en son yine ben yâd edeceğim."* satırlarıyla da söz konusu ithafını gerçekleştirir[240].

Tesellî, hece ölçüsüyle yazılır. Eserde 6+5 duraklı 11'li hece ölçüsü kullanılır:

"İşte bak şu koyda... Durgun bir gece
1 2 3 4 5 6 / 7 8 9 10 11

---

[235] Selâmi İzzet, **Tesellî,** İstiklâl Matbaası, İstanbul 1919.
[236] Behçet NECATİGİL, **Edebiyatımızda İsimler Sözlüğü,** Varlık Yayınları, İstanbul 1998, s.323.
[237] İhsan Işık da bu oyunun varlığından bahseder. Bkz. İhsan IŞIK, **Türkiye Edebiyatçılar ve Kültür Adamları Ansiklopedisi, C.8,** Elvan Yayınları, Ankara 2007, s.3148-3149.
[238] Selâmi İzzet'in tiyatroya ilişkin yazıları hakkında bkz. Selami İzzet, **Tiyatro Konuşmaları,** Akşam Matbaası, İstanbul 1936; Selami İzzet SEDES, **Tiyatroya Dair,** Kenan Matbaası, İstanbul 1938.
[239] Selâmi İzzet, **Tesellî,** s.2.
[240] Tahsin Nâhid (1887-1919), Fecr-i Âtî Edebiyatının önde gelen şâir ve oyun yazarlarından biridir. Birçok tiyatro oyunu kaleme almıştır. Bu konuda bkz. Ayfer YILMAZ-Kazım ÇANDIR, **Tahsin Nahid'in Piyesleri,** Ürün Yayınları, Ankara 2005. Bu ithaftan da anlaşıldığı kadarıyla Selâmi İzzet, tiyatro yazarlığı konusunda Tahin Nâhid'in tesirinde kalmış olabilir.

Âşıklar yolundan gelmişdik Dil'e"[241]

1 2 3 4 5 6 / 7 8 9 10 11

Nazım şekli olarak da mesnevî kullanılır:

"Gönlümde nedâmet gezdim dolaşdım (a)
Kasabalar köyler... Şehirler aşdım. (a)
Yürüdüm bilmeden gitdiğim yeri (b)
Gözümde hayâlin böyle serserî (b)
Dolaşdım kalbimde acı bir sızı (c)
Rehberim bir solgun akşam yıldızı. (c)"*[242]

Oyunda, az da olsa mısraların bölündüğü de görülür. Bir mısrada olması gereken hece sayısı, birden fazla diyaloga tamamlanır:

"Behîce
Unutsaydım!
Refik
Demek unutmadın!
Behîce
Gönlümden bir lâhza çıkmadı yâdın...
Refik
Geçirdiğin hayat!
Behîce
O bir çılgınlık"[243]

6.24.1. Özet

Tek perdelik ve hacimce küçük bir eser olan *Tesellî,* Büyükada'da bulunan Dil Gazinosu'nun içinde başlar. Birinci mecliste, Refik ve Nûrî konuşurlar. Perde

[241] Selâmi İzzet, **a.g.e.,** s.7.
[242] **a.g.e.,** s.15.
[243] **a.g.e.,** s.14.

açıldığında, iki eski arkadaş, gazinoda bulunan büyük bir masaya doğru ilerlerken görünürler. Refik, çok uzun zamandır gelmediği Büyükada'yı ve onun tabiatını özlemiş görünür. Denizi ve çamlıkları bir kez daha seyreder ve tekrar sever. Otuz yıllık bir hasretin ardından geldiğini söyleyen Refîk, bu hayatın bitmeyen ve sürekli uzayan bir efsâne gibi olduğunu, ancak nihâyet geri dönebildiğini ifade eder. Bu uzun süre zarfında birçok yer gezip dolaştığı hâlde, kendisine uygun bir bulamayan Refîk, Büyükada'ya gelir gelmez eski günlerin hatırına geldiğini söyler. Bu hatırlayış Refîk'i heyecanlandırır ve biraz da üzer. Hattâ gözlerinin yaşarmasına neden olur. Bu durumu fark eden Nûrî, bunun nedenini öğrenmek ister. Refîk ise eski günlerinde en güzel hâtıralarının burada geçtiğini, aynı rüzgârı dinleyip aynı çamlıkları görmekten memnun olduğunu, burada aşkı tadıp güzel kadınların kokusunu duyabildiğini anlatır. Nûrî de arkadaşının bu düşüncesine katılır. Büyükada sâhilini kendisinin de çok sevdiğini, geceleri bazen yorgun döndüğü zamanlarda bu sâhilde dinlenmeyi tercih ettiğini belirtir.

İki arkadaşın konuşması devam ederken Refîk, sözü bir kadının hayâline getirir. Ne zaman bir kadın sesi işitse Büyükada'yı hatırlayan Refîk, burada geçirdiği ömrün kendisi için son bir hediye olarak kaldığını söyler. Nûrî, bu mevzua ilgi gösterir; ayrıca hâlâ kadını unutup unutamadığını da öğrenmek ister. Refîk, yaşama nedeni olarak söz konusu kadına olan bağlılığını ifade edecek kadar ileri gider ve her gün onun için bir şiir yazdığı cevabını verir. Nûrî ise arkadaşının bu aşk düşkünlüğüne biraz şaşar ve eski günlerde onun ne kadar çapkın bir adam olduğunu hatırlar. Fakat yine de arkadaşına hak verir. Çünkü bu kadın gerçekten de çok güzel bir kadındır; unutulması kolay değildir. Refîk ile bu kadın arasındaki aşk, o dönemde adadaki gençlerin gıpta ile baktıkları bir ilişkidir. Refîk ise bu noktada başka bir şeyden bahsetmeye başlar; herkesin kendilerine gıpta ile baktığı dönemde kendisinin o kadını çok da fazla sevmediğini söyleyince Nûrî bu sözler karşısında şaşırır. O hâlde Refîk ya şimdi yalan söylüyordur ya da bu mesele karmaşık bir hâl içinde anlaşılmaz kalacaktır. Nûrî, olan biteni tam olarak öğrenmek ister. Refîk de arkadaşının bu isteğini kırmaz ve önce bu kadının adının Behîce olduğunu söyleyerek başından geçenleri ayrıntısıyla anlatmaya başlar:

"İşte bak şu koyda... Durgun bir gece

Âşıklar yolunda gelmişdik Dil'e
Gölgeler sinmişdi kuytu sâhile.
Dalgalar nâzlı bir sevdâ-yı mû gibi
Semâda ay canlı bir çiçek gibi.
Sevişin... Sevişin diyordu bize,
Oturduk mehtâba karşı diz dize.
Üzgün gözlerimiz süzüldü aya
Sonra yavaş yavaş indik şu koya
Rûzgâr çamlıklarda mûnis bir sesdi..
Kalbimde bir sıcak ürperme esdi,
Sonra dudaklarım dudaklarında
Uzun müddet kaldı. O akşam Ada
Ne kirli bir aşkın şâhidi oldu."[244]

Refîk'in son derece şâirâne bir üslûpla anlattığı bu aşk gecesi, aslında onun hayatında bir dönüm noktasını teşkil eder. Çünkü bu münasebetin devâmında gelmesi düşünülecek olan evlilik fikri, onu fazlasıyla korkutur. Bu düşünceden kurtulabilmek için de adayı terk eder. Ancak geçeceğini düşündüğü ve bir gecelik heves zannettiği bu olay, peşini bırakmaz. Kaçarak kurtulduğunu düşündüğü Behîce, onu hayâlinde yalnız bırakmaz. Kendi yaptığı ihânetin bedelini vicdân azâbı çekerek ödemeye başlar. Sonunda da dönüp onun bulunduğu yere gelir. Ancak döndüğünde Behîce'nin artık başka erkeklerin gönlünde yer ettiğini öğrenir ve bir kez daha üzüntüye kapılır. Nûrî ise bunu normal karşılaması gerektiği düşüncesidedir; kadınların bir süre unuttuklarını ve başkalarına âşık olabileceklerini söyler. Refîk ise bu düşünceyi:

"Evet çok haklısın. Ben kadınlarda
Bir fırsat gözleyen garîb bir sevdâ,
Üzmekle fahr eden bir gurûr sezdim;
Böyle bile bile kendimi ezdim.
Kadınlar... Kadınlar!.."[245]

[244] **a.g.e.,** s.7.
[245] **a.g.e.,** s.8-9.

diyerek destekler. İki arkadaş, kadınların asırlar geçse de anlaşılamayacak mahlûklar olduğu düşüncesinde ittifak ederler.

Refîk, Behîce'nin ölmüş olabileceğini düşünür; nihâyet aradan yıllar geçtiğini, bunun mümkün olduğunu söyler. Nûrî ise bunun mümkün olmadığını, çünkü Behîce'nin her akşam içinde bulundukları gazinoya geldiğini, düşünceli bir şekilde burada zaman geçirdiğini ifade eder. Arkadaşının bu sözlerinden Behîce'nin de kendisini unutmadığı düşüncesine kapılan Refîk, bunu duyduğuna memnun olur ve ümitlenir. Bu konuşmaların devam ettiği bir sırada Behîce gazinoya gelir.

Oyunun ikinci meclisinde, iki eski arkadaşın yanına Behîce de katılır. Behîce içeri girerken Nûrî'ye seslenir ve bu akşam gurûbun çok güzel olacağını söyler. Bu sırada Refîk'i görürse de ona yabancı bir gözle bakar. İlk anda onu tanıyamaz. Sonra Nûrî, yanında oturanın Refîk olduğunu söyleyince kadın şaşırır; karşısında duran bu soluk benizli ak saçlı adamın Refîk olduğuna inanamaz. İki eski sevgili birbirlerini çok değişmiş bulurlar. O kadar ki otuz yılın ardından birbirlerini tanımakta dahî güçlük çekerler. Bu sırada Nûrî, mühim bir işi olduğu gerekçesiyle eski sevgilileri yalnız bırakır ve gazinodan ayrılır.

*Tesellî'*nin üçüncü meclisinde Refîk ve Behîce yalnızdırlar. Bu yalnızlık, Refîk'i otuz sene öncesine götürür. Batmakta olan güneş ve gazinonun penceresinden görünen çamlık, iki eski âşığın otuz yıl önceki aşklarına dekor olan manzaraya çok benzer. Behîce ise bu benzerlikte dahî artık büyük bir farkın bulunduğunu, saçlarının ak, seslerinin temkinli, kalplerinin ise olduğunu korkak olduğunu söyler. Refîk ise daha ümitlidir. Yaşayan hâtıraların da kendileri için yeterli olabileceğini, otuz sene sonra bu sâhilde tekrar bir araya gelebilmelerinin de önemli olduğunu düşünür. Buna karşılık Behîce hâtıraların geride kaldığını, hattâ öldüğünü ifade eder; Refîk'i kendisine göre çok daha ümitli görür. Refîk ise bir kızının olduğunu söyleyerek bunun nedenini açıklamış olur. Ancak kadının kimsesi yoktur; hayat ona merhametsizce davranmış ve onu yavaşça öldürmüştür. Refîk, onu mutlu zannederken bu hâlde bulunca şaşırır. Kadının ise yıllarca eski sevgilisini unutmadığı ortaya çıkar. Kalbini tesellî edebilmek için her akşam bir başka erkeğin kolunda görünse de her zaman için gönlünde tek bir erkeğin hâtırası vardır; onu hiçbir zaman

unutmamıştır. Refîk, sevgilisinden hâtıra kalan öpüşün büyüsü ile diyâr diyâr dolaştığını, ancak hiçbir yerde tutunamadığını ifade eder. Sonunda evlendiğini, çünkü yalnızlığa daha fazla tahammül edemediğini söyler. Ama hayatında hiçbir zaman tam olarak mesût olamayan Behîc, bu düşünceler içerisinde yazdığı şiirlerinde de hicrân duygusunu terennüm eder; ancak yılların sonunda sanatı da eski parlaklığını kaybeder.

Oyunun sonunda iki eski sevgili duygu yüklü konuşmalarının tesiriyle daha da hüzünlenir, hâtıraların içinde kaybolurlar. Bu sırada gazinoda bir müzik duyulur ve onlara eski günleri bir başka hayâlin eşliğinde hatırlatmaya devam eder. Bu arada Refîk, Behîce'nin elini öper. Ayrılmak üzere iken Behîce, Refîk'in kızının ismini öğrenmek ister. Refîk, kızının adının da Behîce olduğunu söyleyince, eski sevgililerin kederleri bir kat daha artar ve oyun böylelikle sona erer.

6.24.2. Şahıslar Kadrosu

Selâmi İzzet'in tek perdelik manzûm oyunu *Teselli'*deki şahıslar kadrosu, üç kişiden ibârettir. Bunlar Refîk, Behîce ve Nûrî'dir. Refîk ile Behîce'nin birinci derecede, Nûrî'nin ise ikinci derecede önem taşıyan şahıslar oldukları söylenebilir.

Refîk, diğer oyun şahısları gibi önceki hayatı hakkında çok fazla bilgi sahibi olmadığımız bir kahramandır. Behîce ile konuşmasının bir yerinde şiirinden ve sanatından bahsetmesi, onun şâir olduğunu düşünmemize neden olur. Diğer taraftan hercâi gönüllü birisi olması ve sözlerinde şâirâne ifadeler sıklıkla yer vermesi de bu ihtimâli kuvvetlendirir. Ancak buna rağmen bu oyun şahsının son derece zayıf çizildiğini söylemek gerekir. Yazarın, oyun şahıslarını kurgulamak konusunda son derece zayıf olduğu açıktır. Refîk, hangi vesileyle belli olmayan bir şekilde tanışıp birlikte olduğu Behîce'yi evlilik düşüncesinden ve sorumluluk duygusundan ürkmesi nedeniyle terk eder. Oyunda çapkın bir tip olarak görülen Refîk, kendisinden beklenebilecek şekilde birlikte olduğu kızı terk eder. Ancak sonrasında, otuz yıl gibi çok uzun bir zaman dilimi boyunca onu unutamaz. Bu arada evlenmesine ve bir kızı olmasına rağmen eski sevgilisini hayâlinden çıkaramayan Refîk, otuz yılın ardından adaya geri döner. Bu dönüşün unutamamak dışında bir amacının olup olmadığı ya da

bu dönüş için neden bu kadar beklediği belli değildir. Bunlar oyundaki zayıf noktalara da bir örnek teşkil eder. Refîk, adaya döner dönmez eski sevgilisini bulur ve ona olan aşkını tekrar eder. Ancak saadetleri geride kalmıştır. Refîk'in kızına eski sevgilisinin adını vermesi, ilk bakışta onun bu aşka saygısının ve vefa duygusunun bir örneği gibi görülse de nedensiz yere terk edenin yine kendisi olduğu düşünüldüğünde, bu davranışın da anlamsız olduğu anlaşılır. Otuz yıl boyunca hiç adaya uğramadığı ve Behîce ile bir kez bile görüşmediği anlaşılan Refîk'in bu süre zarfında evlenmek ve diyâr diyâr gezmek dışında ne yaptığı belli değildir. Gezdiği şehirlerin de neresi olduğu ve ne maksatla buralarda bulunduğu bilinmez. Dolayısıyla oyunun başkahramanı olduğunu söyleyebileceğimiz Refîk, buna rağmen son derece silik bir tip olarak çizilmiş ve hakkında onu tanıtıcı bilgilere hemen hiç yer verilmemiştir.

Oyunun birinci derecede önemli bir diğer şahsı da Behîce'dir. Refîk'in otuz yıl önce âşık olduğu bu kadın da tıpkı Refîk gibi son derece zayıf şekilde oluşturulmuş bir oyun kahramanıdır. Büyükada'da yaşadığı anlaşılan bu kadın, Refîk'le kısa süren bir aşk yaşamış, ancak hayatının kalan bölümünü bu aşkın hâtırasına vakfetmiştir. Otuz yıl boyunca Refîk'ten başka kimseyi sevemeyen Behîce, bir tesellî bulabilmek adına her akşam bir başka erkeğin koluna girmiş, ancak sadece bir avuntu peşinde koşmuştur. Hiç kimseye gönülden bağlanmamış, samîmîce birisine ilgi göstermemiştir. Bu anlamda onun eski aşkına sâdık kaldığını söylemek mümkündür. Ancak bu kadının otuz yıl boyunca her akşam Büyükada'daki bir gazinoda oturup güneşin batışını seyretmesi ve tek gecelik bir aşk hikâyesinin hâtırasını yaşatmaya çalışması, gerçeklikten uzak bir motif olarak değerlendirilebilir. Hem Refîk hem de Behîce, oyunun birinci derecede önem taşıyan şahısları olmalarına rağmen zayıf ve daha çok romantik edebiyatın izlerini taşıyan kahramanlar olarak görünürler.

Refîk ve Behîce'nin dışında oyunda Nûrî isminde bir başka şahıs daha vardır. Ancak onun diğerlerine göre çok daha silik bir tip olduğunu söylemek gerekir. Refîk'in çok eski bir arkadaşı olan Nûrî, oyunun olay örgüsünü teşkil edecek hikâyenin anlatılabilmesi için Refîk'in yanına yerleştirilmiş bir tip olarak belirir. Zaten oyunda bunun dışında bir işlevi yoktur. Refîk ile Behîce arasında eski aşka

şâhit olanlardan biridir; iki âşığın tekrar bir araya gelmelerinin hemen ardından da yanlarından ayrılır ve onları yalnız bırakır. Böylelikle görevini tamamlamış olur.

6.24.3. Zaman ve Mekân

Tesellî, 1919 yılında yayımlanan bir oyun olmakla birlikte, yayımlandığı devirle ilişkisi belirgin değildir. Oyunda, belirgin bir zaman kavramından bahsetmek mümkün olmaz. Ancak yine de eserin genel olarak yayımlandığı yılın şartlarına uygun olduğunu belirtmek mümkündür. Büyükada, 19. yüzyılda ve 20. yüzyılın özellikle ilk yarısında İstanbul'un önemli sayfiye yerlerinden biridir. 20. yüzyılın başında yayımlanmış olan oyunda, bu aşk macerasının böyle bir mekânda geçiyor olması, devrin şartlarına uygundur. Diğer taraftan eserde en çok tekrar edilen zaman kavramı, aradan geçen otuz yıldır. İki sevgili otuz yıl önce tanışmış ve birlikte olmuşlardır. Aradan geçen otuz seneye rağmen birbirlerini unutmayan bu iki insan arasında zaman mücadele edilen bir varlık gibidir. Ancak onlar zamanla yapılan bu mücadeleyi kazanırlar. Diğer taraftan iki sevgili arasındaki bu konuşma, bir akşam saatinde yapılır. Adadaki akşam güneşi burada devreye girer. Çünkü Behîce, otuz yıl boyunca adadaki akşam güneşi izler ve sevgilisini böyle bir manzarada hatırlar.

Tesellî, baştan sona Büyükada'da geçen bir oyundur. Oyunun dış mekânı Büyükada olmakla birlikte, oyun şahısları Dil semtinde bulunan bir gazinoda otururlar. Ancak oyunda iç mekâna ilişkin hiç tasvir bulunmaz. Büyükada ise daha çok bir aşka dekor oluşturmak bakımından söz konusu edilir. Yukarıda sözünü ettiğimiz zaman dilimleri içerisinde revaçta olan ve İstanbul halkının çok ilgi gösterdiği ada, müsait iklimi ve doğasıyla unutulmaz aşklara ev sahipliği yapabilecek bir yerdir. Akşam güneşinin adada güzel bir görüntü oluşturması, denizin ve adadaki geniş çamlığın da âşıklar için uygun bir pitoresk teşkil etmesi, oyunda da vurgulanan unsurlar arasında yer alır. Bu arada iki sevgilinin ayrı kaldığı otuz yıl boyunca Behîce adadan ayrılmaz ve akşamları söz konusu gazinoda zaman geçirir. Ancak Refîk'in birçok farklı yer dolaştığı anlaşılır. Buraların neresi olduğu ise belli değildir.

6.24.4. Dil ve Üslûp

Oyunun dili son derece sâdedir. Konu açısından Türkçü edebiyatla hiçbir bağlantı kurulamasa da en azından oyunda kullanılan dilin Türkçülük akımının etkisinde olduğunu söylemek mümkündür. Eser, yayımlandığı dönemin dil anlayışına uygun bir dil yapısı arz eder. Son derece sâde bir Türkçe kullanılır. Bu durum, üslûbu da olumlu yönde etkiler. Oyun, hacimce dar olmasının getirdiği kolaylık nedeniyle ve sâde bir dille yazılmış olmasından dolayı son derece kolay okunur. Bu anlamda sahnelenmeye de uygundur. Bazı mısralarda şâirâne bir tavır takınılmış olması ve iki sevgili arasındaki aşk sahnelerinin son derece şâirâne ifadelerle aktarılması, zaman zaman oyundaki üslûbu basitleştirir.

6.24.5. Değerlendirme

Tesellî, Meşrûtiyet Devri Türk Edebiyatında yayımlanan manzûm tiyatrolar içerisinde, konu itibâriyle bir aşk hikâyesini merkeze alan, oyun şahısları ve mekânı da buna uygun olan bir eserdir. Oyunda sosyal bir taraf yoktur. 1919 yılındaki siyâsî ve toplumsal hayat düşünüldüğünde, bu eserin devrin hâkim şartlarıyla ilişkisinin olmadığı açık bir şekilde görülür. Halbuki bu devirde yazılan manzûm oyunlarda, bütünüyle olmasa da ağırlıklı olarak devrin hâkim şartlarıyla ilişki vardır. *Tesellî,* bu genellemenin dışında yer alır. O, Yusuf Ziyâ'nın *Nikâhda Kerâmet* isimli kitabındaki komedilere de benzemez. Bu oyunda, devrin şartlarına bîgâne ve hastalıklı bir aşkın peşinde koşan tiplerle alay edilmez. Tam tersine otuz yıl süren, ancak acıdan başka bir şey getirmeyen bir aşkın taraflarının acıklı hâli ortaya konmaya çalışılır. Ancak bunun da son derece zayıf bir olay örgüsü ve silik çizilmiş oyun şahısları vasıtasıyla yapılmaya çalışıldığı açıktır. Bu durum, oyunu başarısız kılar. *Tesellî'*nin sahnelenmeye uygun bir oyun olduğunu da söylemek mümkün değildir. Zaten tek perde ve oldukça kısa bir oyundur. Oyunda girift denebilecek bir olay örgüsü bulunmadığı gibi, okuyucu ya da izleyici üzerinde etki uyandırabilecek, ilgiyi canlı kılabilecek bir entirik yapıdan bahsetmek de mümkün değildir. Diğer taraftan bu oyunun trajedi geleneği ile de bir ilgisi yoktur. Kavuşamayan iki âşığın varlığı, trajik bir unsur olarak değerlendirilebilecekken bunun kendi iradelerine bağlı bir ayrılık olmasına buna engeldir. Araya giren zâlim bir figür ya da kaderin hazırladığı kötü bir

oyun yoktur. Eser, son derece basit bir dramdır. *Teselli,* söz konusu ettiğimiz bu kusurlarına rağmen, bu dönem edebiyatında yayımlanmış manzûm tiyatro eserleri içerisinde söz konusu edilmesi gereken bir oyundur.

6.25. *Tayflar Geçidi*

Abdülhak Hâmid'in *Kanbur* isimli oyun dairesi içinde yayımlanan manzûm oyunlarından üçüncüsü *Tayflar Geçidi'*dir[246]. Arapça bir kelime olan tayf, *"rüyada görünen hayal"* ve *"hayalet"* anlamlarına gelir[247]. Hâmid'in bu oyununda, hem *Kanbur* serisinin içindeki *İlhan* ve *Turhan* isimli manzûm oyunlarda var olan şahısların, hem de ilk defa bu oyunda görülen bazı şahısların ruhları, hayâletleri bulunur. Bu hayâletler, adetâ bir resm-i geçit hâlinde oyunda görülürler ve hemen hepsi birbirleriyle sohbet ederler. Oyun, Hâmid'in diğer manzûm oyunlarının aksine fasıllar, manzarlar ya da meclisler hâlinde düzenlenmiş değildir. Eserde baştan sona tek bir fasıl var gibidir. Bu konuda herhangi bir kayıt olmamakla birlikte, eserin bölümlere ayrılmamış olmasından da bu durum anlaşılabilir.

Abdülhak Hâmid, Brüksel dönüşünde yazdığı oyununu, *"*Tayflar Geçidi'*nde* İlhan *ile* Turhan'*daki eşhastan bazıları tayf halinde olarak meydana çıktıkları gibi meşâhirden birçoklarının da sâha-i muhayyilede telâfileriyle gördükleri mücâzât ve mükâfatlar hikâye olunuyor."*[248] diyerek tanıtmaya çalışır.

Hâmid, Süleyman Nazif'e yazdığı bir mektubunda, *"Geçende müsteşrikîn-i kirâmdan bir zat bana 'sizin en ziyade sevdiğim iki eseriniz vardır:*Tayflar Geçidi *ile* Ruhlar, *fakat bunlar bugünkü muhitiniz için değildir' dedi"*şeklinde bir cümleye yer verir. Ancak Hâmid de bu kişiyle aynı düşünceyi paylaşır, hattâ o bir adım daha ileri gider ve eserleri için *"hiçbir vakitte hiçbir muhitin mazhar-ı iltifatı olmayacaklardır"* der[249].

Tayflar Geçidi, Abdülhak Hâmid'in "ölüm" fikrini işlediği eserlerinden birisidir. Ona göre ölüm, oyundaki bütün şahısları bir nokta etrafında toplar ve

---

[246] Abdülhak Hâmid, **Tayflar Geçidi,** Âsâr-ı Müfide Kütübhânesi, İstanbul 1335/1919. Ömer Faruk Akün, daha önce de söz konusu ettiğimiz makalesinde, *Tayflar Geçidi* ile ilgili olarak ayrıntılı bir değerlendirmeye girmeksizin bu eserin 1335 tarihinde ve "Âsâr-ı Müfide" serisinin 6. kitabı olarak yayımlandığını belirtir. Bkz. Ömer Faruk AKÜN, **a.g.m.,** s.155. Bu eserin yeni harflere aktarılmış basımı için bkz. Abdülhak Hâmid TARHAN, **Tiyatroları VI Kanbur** (Haz.: İnci ENGİNÜN), s.195-256. (Metnimizdeki alıntılar, "Abdülhak Hâmid, **Tayflar Geçidi**" olarak zikredilecek ve bu baskıdan yapılacaktır.)

[247] İsmail PARLATIR, **Osmanlı Türkçesi Sözlüğü,** Yargı Yayınevi, Ankara 2006, s.1646.

[248] **Abdülhak Hâmid'in Hâtıraları,** s.421.

[249] **Abdülhak Hâmid'in Mektupları,** s.721.

herkesi aynı mertebede buluşturur[250]. Hâmid'in bu oyununda, şahıslar kadrosuna *İlhan* ve *Turhan* piyeslerinin dışındaki bazı şahısları, özellikle Batı ve Osmanlı edebiyatlarında tanınmış bazı şahsiyetleri dâhil etmesini, onun romantik edebiyattan etkilenmesinin bir işareti olarak görenler de vardır[251]. Oyunun şahıslar kadrosunu inceleyeceğimiz bölümde daha ayrıntılı bir şekilde üzerinde duracağımız bu husus, Hâmid'in bu oyununda da, romantik edebiyata ve onun önemli isimlerine yakın bir tutum takındığını gösterir. Bu oyunda etkisini hissettiren bir başka husus da tarihtir. Oyuna dâhil edilen şahısların tarihte yaşamış ve tarihe mâl olmuş kişiler olduğu düşünüldüğünde, Hâmid'in bu eserinde de tarih düşüncesini dışlamadığı anlaşılır.

Ahmet Hamdi Tanpınar da *"İlhan Dairesi"* adı altında incelediği ve daha çok *İlhan* ile *Turhan'*ın bir devamı olarak nitelediği *Tayflar Geçidi'*nin, Hâmid'in ölümle ilgili düşüncelerini yansıttığını ifade eder[252]. Tanpınar, özellikle *Tayflar Geçidi* oyunundan hareketle, Hâmid'deki Allah inancı üzerinde durur ve ondaki bu inancın kazâ ve kader anlayışı ile birleşerek insan iradesinin de üzerine çıktığını belirtir. Hâmid'in *Tayflar Geçidi* isimli bu manzûm oyununda da Allah ve kader inancı ön plâna çıkarken, Sâdî gibi şâir şahıslar vesilesiyle ferdiyetçiliği çok aşan bir cemiyetçilik düşüncesi ortaya koymaya çalışılır. Kısacası o, bu manzûm oyununda da çeşitli kişiler vasıtasıyla toplumsal konulara temas etme gereği duyar, bu alışkanlığından vazgeçmez.

Hâmid, *Tayflar Geçidi'*ni aruz ölçüsüyle yazar. Eser, aruzun (Mef'ûlü/Fâ'ilâtü/Mefâ'îlü/Fâ'ilün) kalıbıyla yazılır:

"Kurban-ı keyfin olmuş iken biz muhadderât,
- - ./ - . - . / . - - . / - . –
çıkmakta bî-zebân deheninden bu nevhalar!"[253]
- - ./ - . - ./ . - - ./ - . –
(Mef'ûlü/Fâ'ilâtü/Mefâ'îlü/Fâ'ilün)

[250] İsmail PARLATIR ve diğerleri,**Tanzimat Edebiyatı,** s.541.
[251] **a.g.e.,** s.541.
[252] Ahmet Hamdi TANPINAR, **a.g.e.,** s.523-525.
[253] Abdülhak Hâmid, **Tayflar Geçidi,** s.207.

Eserde mesnevî nazım şekli kullanılır:

"Mevtâ-yı bî-lisana taarruz değil şütûm; (a)
setmeyleyen zemîm olur onlar durur ketûm; (a)
gördüm demin Hulâgu vü Hayyam'ı hem-nişîn: (b)
Bir neyyir-i siyah ile bir leyl-i âteşîn! (b)
Müddet, o bir hasîsasıdır sağ kalanların;(c)
Yok beynimizde şimdi bizim dün, bugün, yarın.(c)
Birdir geçen seneyle geçen gün vefat eden; (d)
Bin yıl da geçse, geçmese yok iltifat eden. (d)"[254]

Hâmid'in bu oyununda da bazı mısralar, birden fazla diyalogla tamamlanır:

"KANBUR'UN TAYFI-
Lafzen o 'menfaat' de müennes değil mi ya?
Hep bir lugatsınız.
BAĞDAD'IN TAYFI-
Ne demek!
(Bu sırada topal bir tayf geldiğini görmekle)
Kim bu mumya?
TUYÛF- (Hep birden)
Timur!...
KANBUR'UN TAYFI- (Mugalataya devam ile)
Söyle ey oğul, ey şöhre-i dühûr!"[255]

6.25.1 Özet

Abdülhak Hâmid'in *Tayflar Geçidi* isimli manzûm oyununun, *Kanbur* serisi içinde yer alan oyunlardan biri olduğunu yukarıda ifade etmiştik. Bu piyesin, aynı seri içinde yer alan *İlhan* ve *Turhan* isimli oyunların bir devamı olduğu söylenebilmekle birlikte, söz konusu oyunlarda bulunmayan başka şahısların varlığı

[254] **a.g.e.,** s.214.
[255] **a.g.e.,** s.216-217.

nedeniyle özgün bir nitelik taşıdığı da ifade edilebilir. Herhangi bir fasla ya da meclise ayrılmayan oyunda, belirli bir dramatik yapı ya da kurgusal bir özellik de bulunmaz. Oldukça kalabalık bir şahıslar kadrosu olmasına rağmen, baştan sona kadar bütün kahramanlar bir söyleşi hâlindedirler. Dolayısıyla eserde entrik unsurlar tamamen dışlanmıştır.

Oyunun başlangıcında, başkahraman olduğunu söyleyebileceğimiz Kanbur'un tayfı ile o sırada orada bulunan diğer bazı tayflar konuşurlar. Aralarında, daha ziyâde ölüm ve ölümden sonraki hayat üzerinde devam eden bir konuşma geçer. Bütün tayflar ölümden sonra aynı mekânda ve aynı zaman dilimi içinde buluşmuşlardır. Dünyadan sonra birbirlerini gördükleri bu yerde, ilk olarak ölüm düşüncesini ve ölümden sonra yaşadıkları hayatı söz konusu ederler. Ölümden sonra ilk kez karşılaşan İlhan ile Dilşad, birbirlerini gördüklerinde çok şaşırırlar. İlhan, dünyada iken Dilşad'ı sevmiş olduğuna inanamaz. Dilşad, burada İlhan'a, dünyada iken kendisini elleriyle boğduğunu hatırlatır ve İlhan da bunun üzerine Dilşad tarafından öldürüldüğünü hatırlayarak şunları söyler:

"Ancak güzelliğin de o gün oldu hâk-gûn!
Ancak kadınlığın da o gün kaldı ser-nigûn!
Oldun o gün ketîbe-i mevtâya mültahâk;
Ukbâdaki cezalara dünyada müstahak.
Yıllarca zehr-i makteli ettin sen iltikam!"[256]

Dilşad, ölümden sonra da dünyada olduğu gibi İlhan'dan nefret etmeye devam eder. Onun hakkındaki düşünceleri burada da değişmez:

"Öldün de sen nasîbe mi oldun hümâlara?
Divarı olmuş olsa da vâsıl semâlara,
Onlar senin de türbetinin hâcibânıdır!
Onlar tavâif-i beşerin mizbânıdır;
Hem-sin bu hâkdân ile, hem-pâ memât ile!
Mâzi, hayâl u hâb olacak! Öyle de değil:

[256] **a.g.e.,** s.202.

Âgâh olur mu neşve-i hâb u hayâle kil?
Sen daima çamur kalacaksın! Ve şimdilik
Müstefreşen siyah ve cesed-hâr bir delik!"[257]

Dilşad ile İlhan, oyunun bu bölümünde, ölmeden evvel yaşadıklarının bir muhasebesini yaparlar ve *İlhan* isimli oyundan da bilinen görüşlerini tekrar ederler. Daha sonra yanlarına Bağdad Hatun'un tayfı gelir. Bağdad Hatun, kocasından ayrılmasına kimlerin neden olduğunu sorgularken, Dilşad ona bunlara kendisinin neden olduğunu imâ eder:

"Bağdâd, unutma avdet eden hem-rehânını,
bühtanlar etme nefsine, zabt et dehânını!
Uryan hakîkatınla kabul et ki ibtidâ,
Sevda yolunda herkesi ettindi sen fedâ:"[258]

İlhan ise Dilşad ile Bağdad Hatunlar arasındaki bu konuşmalara, her şeyin kader olduğunu söyleyerek müdahale eder. Ona göre yaşananların sorumlusu kendileri değil, kaderdir.

Oyunda daha çok mânevî alanı temsil ettiği anlaşılan ve yazarın da sözcülüğünü üstlenen Kanbur, Dilşad ve Bağdad Hatun ile İlhan ve Gıyaseddin'in tayflarının bir arada olduğu bir esnada:

"Dünyaya hiç mi, hiç biriniz kakmamış kazık!...
(Dilşâd'ın tayfına)
Gördüm ki siz de hayli değişmişsiniz, yazık!
Pek çok mu oldu eylediniz terk o berzahı?
Dâr-ı bekaya nakle mahal var mı dûzahı?
Avdetle hâl-i sâbıka, mu'tâd-ı evvele
Vermek neden bu hâk-nişînâne velvele?
İnsanların ölünce biterken şikâyeti,

[257] **a.g.e.,** s.203.
[258] **a.g.e.,** s.207.

Zulmün, azâbın olmaya lâyık mı gayeti?
Bilmem nedir bu? Haşre kadar daima fenâ
Kaç kerre kahr u mahv olalım?"[259]

diyerek Dilşad'a sitemde ve öğütte bulunur.

Emir Çoban ile Emir-i Dımaşk'ın tayflarının da katılımıyla genişleyen mecliste, İlhan, Çoban ailesine zulmettiğini kabul eder ve onlardan af diler. Emir Çoban'ın rûhu da pişmanlık içindedir; kendisinden af dileyen İlhan'a, isyankâr oldukları için pişmanlık duyduklarını söyler. Bütün tayfların, dünyada yaptıklarından ötürü pişmanlık içinde oldukları ve derin bir tevekkül hissine kapıldıkları görülür. Oyunun genelinde de bu pişmanlık ve tevekkül hissi ile birlikte kadere boyun eğme düşüncesi ağırlık kazanır.

Oyunun ilerleyen bölümlerinden birinde, meclise topal bir tayfın geldiği görülür. Bu, Timur'un tayfıdır. Kanbur, Timur'u dünyada iken yaptığı kanlı savaşlardan dolayı eleştirir ve onu gaddarlıkla suçlar. Timur ise yaptıklarını:

"Ben a'recim, yolumda fakat sanma aksadım;
Tatar ve Türk'ü müttehid etmekti maksadım.
İnsan yaratmak üzre yok ettim cenînleri:
Elbet duyulmaz onların âh u enînleri!
Dâr-ı fenâyı ben boyadım keyfe mettefak,
Sizler o renge kan deyiniz, ben derim şafak!
Tathîr için zamaneyi, kanlar döken, yıkan,
Ma'füvv olur melâikeden almış olsa kan!
Hiç şaşma kan kokarsa türâbım edince şem;
Kanlar içinde gârib olur şems-i muhteşem,
Bir subh-ı sâdık etmek için subh-ı kâzibi!
Hûnîn değil midir şafakın reng-i câzibi?"[260]

diyerek savunmaya çalışır.

[259] **a.g.e.,** s.212.
[260] **a.g.e.,** s.217-218.

Timur, Yıldırım Bayezıd'la yaptıkları savaşı anlatırken Bayezıd'ın tayfı da meclise gelir. Timur, Bayezıd'a savaş öncesinde ittifak yapmayı teklif ettiğini,

"Kaç kerre eyledim sana teklif-i ittifâk;
ancak gururun oldu senin mâni-i vifâk"[261]

beytiyle ifade ederken, Bayezıd'ın bu teklifi büyük bir inatla geri çevirdiğini belirtir[262]. Timur böylece öldükten sonra da dünyada yaptıkları savaşın sorumlusu olarak Bayezıd'ı gösterir, onu suçlamaya devam eder. Bayezıd ise kendisini savunmaktan öte Timur'u küçümsemeyi tercih eder ve onun Osmanlı Padişahları ile bir olamayacağını ifade eder:

"Teklîf-i ittifak, o bizim hakkımız iken,
ey sâni-i mükâbere! Ey Hâlık-ı nifak!
Haddin midir senin bize teklif-i ittifak?
Timur! Sen ne zannediyorsun bu hazreti?
Göklerde çaktı Yıldırım'ın berk-i şöhreti!
Ben şâh-ı şâhzâde, senin kimdi vâlidin?"[263]

Bayezıd, Timur'u canavarca saldırmakla suçlarken İstanbul'un fethinin de onun yüzünden geciktiğini imâ eder. Kendisinin İstanbul'u Osmanlı'ya katmak ve onu imar etmek için çabaladığını, bu maksatla Boğaziçi'ne bir hisar bile yaptırdığını, Timur'un ise önüne geleni yakıp yıktığını belirtir[264]. Bu arada Kanbur da sohbete

---

[261] **a.g.e.,** s.218.

[262] Burada söz konusu edilen, Yıldırım Bayezıd ile Timur arasında 1402 tarihinde yapılan Ankara Savaşı'dır. Oyunda Timur'un ağzından ifade edilen ittifak teklifi ise, daha çok savaşın sorumluluğunu Bayezıd'a yüklemek için yapılan göstermelik bir teklif gibidir. Çünkü Timur, *"Kemah'ın Mutahharten'e geri verilmesi, Anadolu beylerinden alınan toprakların iadesi, şehzadelerden birinin kendi yanına gönderilip bağımlılık alâmeti olarak vereceği külâh ve kemerin kabul edilmesi"* gibi kabul edilemez isteklerde bulunur. Önemli sonuçları olan ve oyunda da atıfta bulunulan Ankara Savaşı hakkında daha detaylı bilgi için bkz. Yusuf HALAÇOĞLU, "Ankara Savaşı", **TDV İslâm Ansiklopedisi, C.III,** TDV Yayınları, İstanbul 1991, s.210-211.

[263] Abdülhak Hâmid, **a.g.e.,** s.219.

[264] Yıldırım Bayezıd'ın tayfına söyletilen, ancak Hâmid'in düşünceleri olarak kabul edebileceğimiz bu ifadeler, büyük ölçüde tarihî gerçeklerle de bağdaşır. Bayezıd'ın tayfı, Timur'u acımasızca saldırıda bulunmakla suçlar; kaynaklar da Timur'un Ankara Savaşı'nda oldukça sert bir tutum takındığını, 70.000 kişilik Osmanlı ordusuna 160.000 kişilik bir orduyla saldırdığını, ayrıca o güne değin görülmemiş bir şekilde savaşta filleri de kullandığını belirtir. Oyunda, Bayezıd'ın tayfı aracılığıyla

dâhil olur. Bayezıd'ın tayfı, dünyada iken yaşadığı yıkımdan Timur'u sorumlu tutarken Kanbur başka bir şeyi hatırlatır ve Bayezıd'ın çöküşünün nedeni olarak, onun, kardeşini öldürmesini gerekçe gösterir:

"Ey Bayezıd! Boş yere ta'n etme herkese;
Tatar ve Türke, Sırpa ve Kürde, Çerkese,
Hükm-i kazâyı bilmiş ol, ettirdi iktizâ,
Ancak senin o kendi elinden çıkan kazâ:
(Sükûttan sonra)
Bâis senin sukutuna Yakup'un âhıdır!
(Yine biraz tevakkufla)
Galtîde ettiğin o ser-i bî-günâhıdır,
Bir yıldırım olup da isabet kılan sana!
(Sonraca)
Bir haklı yıldırım ki senin düştü şahsına"[265]

Oyunda, Türk sultanlarının yabancı prenseslerle evlenmeleri de söz konusu edilir. Özellikle Kanbur'un konuşmalarında, Osmanoğullarının Slav ırkına mensup kadınlarla evlenmeleri gündeme getirilir:

"Pek sevdiğinden o peder-i şeh makamını,
âsilerinden almak için intikamını,
Türk illerin de oldu muvaffak isârına,

---

imâ edilen İstanbul'un fethinin gecikmesi de tarihî bir gerçektir. Osmanlı ordusunun Ankara Savaşı'nda mağlup olması, İstanbul'un fethini yarım yüzyıl kadar geciktirmiştir. Bu hususlarda daha detaylı bilgi için bkz. Yusuf HALAÇOĞLU, **a.g.m.,** s.211. Burada bir başka hususu da eklemek doğru olacaktır. Tarihte isimleri birlikte anılan iki padişah olan Yıldırım Bayezid ile Timur'u oyununda da bir araya getiren Hâmid, bu iki amansız rakibi ilginç bir diyalogla konuşturur. Ünlü tarihçi Hammer de bazı kaynaklara dayanarak bu iki padişah arasında ilginç bir diyalog geçtiğini ifade eder ve bu diyalogu geniş bir biçimde aktarır. Bu konuda bkz. Hammer, **Büyük Osmanlı Tarihi, C.I,** Üçdal Hikmet Neşriyat, İstanbul (tarihsiz), s.368-370.

[265] Abdülhak Hâmid, **a.g.e.,** s.219. Oyunda, Kanbur'un, Bayezıd'ın Osmanlı tarihindeki "Yıldırım" unvanına telmihte bulunarak yaptığı kardeşini öldürdüğüne dâir atıf da tarihî bir gerçektir. Halil İnalcık, bu gerçeği, Yıldırım Bayezıd'ın *"Devlet erkânının tavsiyesiyle, hayattaki tek kardeşi Yâkub'u herhangi bir iç savaşa neden olmaması için"* öldürtmesi şeklinde açıklar. Bkz. Halil İNALCIK, "Bayezid I", **TDV İslâm Ansiklopedisi, C.V,** TDV Yayınları, İstanbul 1992, s.232. Reşad Ekrem Koçu da Şehzâde Yakub'un öldürülmesini şöyle ifade eder: *"Büyük Şehzade Yakub Bey'e vezirden bir ulak geldi: -Beyim... Gel seni baban ister dedi! Şehzade Yakub atından inip padişahın otağına girdiğinde, içerde Sultan Murad'ın yerine cellatlarla karşılaşmıştı. Boynuna geçirilen bir yay kirişiyle boğuldu."* Reşad Ekrem KOÇU, **Osmanlı Padişahları,** Doğan Kitap, İstanbul 2002, s.42.

Mülkün hisarı, milletinin inkisârına!
Sultan Murad'a Sırplı prenses olur muîn;
Sultan Murad'ı urdu fakat Sırplı bir laîn!
Ancak o mezhebince değildir günahkâr."[266]

Daha sonra, konuşmaların devam ettiği meclise şâirler Sâdî ve Hâfız-ı Şirâzî'nin tayfları gelir. Meclisin "dünyevî" konuşmalarına karşılık, oyundaki "maneviyât"ı temsil eden şâirler, birbirlerine iltifat ederler.

Tayflar Geçidi'nde, Osmanoğullarının Sırplarla olan ilişkileri söz konusu edilirken Sultan Murad'ın bir Sırplı tarafından hançerlenmesi de vurgulanır. Özellikle Kanbur, Osmanoğulları erkeklerinin Slav ırkına mensup kadınlarla evlendiklerini, ancak Sultan Murad'ın bu ırka mensup birisi tarafından şehit edildiğini belirtir. Bu arada Sultan Murad'ı şehit eden Sırplı askerin tayfı da meclise gelir ve bu cinayeti Sultan Murad'ın bir Sırplı ile evlenmesi nedeniyle işlediğini anlatır:

"Eyvah! Şimdi mu'terifim ben günâhımı!
Hançerledimse şâh-ı necabet penâhımı,
Ettim ikame ben ona davâ-yı milleti:
Sultan Murad'a kıydığımın asl u illeti,
Metbûumun kızıyla olan izdivacıdır.
Davacı şimdi halbuki duacıdır."[267]

Birbirleriyle sohbet eden şâirlerin yanına bir süre sonra meşhur İtalyan şâiri Dante'nin tayfı gelir. Sâdî, Dante'yi ve onun şahsında Batılı şâirleri eleştirir ve dünyadayken yazdıklarının amacına ulaşıp ulaşmadığını sorar:

---

[266] Abdülhak Hâmid, **a.g.e.,** s.227.

[267] **a.g.e.,** s.228. Oyunda, bu diyalogu Miloş'un tayfı söyler. Halil İnalcık da Kosova Savaşı'nın hemen ardından cesetler arasında dolaşan Sultan Murad'ın Miloş Kobilovic tarafından hançerlendiğini ve sultanın çok yaşamadan vefat ettiğini yazar. Bkz. Halil İNALCIK, "Murad I", **TDV İslâm Ansiklopedisi, C.31,** TDV Yayınları, İstanbul 2006, s.162. Bu arada, oyunda birer diyalogla Kral Lazar ve Prenses Lazar'ın tayfları da bulunur. Yıldırım Bayezıd'ın sultan olduktan hemen sonra Lazar'ı öldürdüğü, sonrasında da kızıyla evlendiği bilinir. Bkz. Halil İNALCIK, "Bayezid I", s.232.

"Göster cihâna var mı senin dîn ü devletin!
Kurdun mu ittihadını binlerce milletin?..
Vâzı'mısın esâsını sen bir siyasetin?
Ma'rûf olan o ilm ü vukufun, kiyasetin
Ziynet mi verdi sûret ü mânâ-yı âdeme,
Bahş-ı uhuvvet ettin mi ebnâ-yı âdeme?"[268]

Hâfız-ı Şirâzî ile Sâdî'nin tayfları, Dante'yi ve onun gibi Avrupa'nın önde gelen şâirleri olan Victor Hugo, Bayron gibi isimleri eleştirmeye başlarlar. Bir anlamda onları dünya üzerinde dinsizliği yaymakla suçlarlar. Dante'nin tayfı ise hem kendisini hem de diğer Avrupalı şâirleri müdafaa ederken, İslâm dünyasının yaşadığı acılardan kimin sorumlu olduğunu sorar ve bu noktada daha çok İslâm dünyası içindeki çekişmelere, en çok da mezhep çatışmalarına değinir:

"Çıkmışsa kîn-i dîn ile birçok mücâhidîn;
sefk-i dimâya âmil-i yektâ mı kîn-i dîn?
Hep kîn-i dîn mi şûriş-i kâr u ziyân nedir?
İlhaniyânla bunda şu Çobaniyân nedir?
Dînden mi Kerbelâ'daki sahra-yı hûn-feşân?
İran'ı dîn mi eyledi mülk-i amr-keşân?
Akvâm-ı arzı yek-diğere saldıran nedir?
Timur u Bayezıd nedir? Çaldıran nedir?
Şiraz'a dîn mi düşmen eden Belh'i, Kâbil'i,
Dîn mi muhâsım eyledi Kâbil'le Hâbil'i?"[269]

Hâfız-i Şirâzî'nin tayfı, dünyadaki her insanın bir vazife için bulunduğunu söylerken ferdin cemiyet için fedâ edilebileceğini savunur, burada yoğun bir cemiyetçilik düşüncesi ileri sürer. Değerlendirmemizin başında da ifade ettiğimiz, Hâmid'in bu oyununda genel olarak ferdiyetçiliğin önüne cemiyetçiliği koyduğu düşüncesi, daha çok Hâfız-ı Şirâzî'ye söylettiği bu sözlere dayanır.

[268] Abdülhak Hâmid, **a.g.e.,** s.230-231.
[269] **a.g.e.,** s.233.

Oyunun devamında, meclise Victor Hugo ile Homer'in tayfları da gelir. Diğer şâirler Victor Hugo'yu eski Yunan hayranı olarak nitelerken, Victor Hugo'nun tayfı da bu konuda rehberinin Homer olduğunu söyler. Homer'in tayfı ise, eski Yunan geleneğinin artık sadece adının kaldığını, eski Yunan'da yaşamış sanatçıların bugün birer hayâlden ibaret olduğunu belirtir. Bu arada Shakespeare'in tayfı da meclise katılır. Shakespeare, söz üzerine geldiğinde, Türklerin zamanında çok güçlü olduğunu, onların görüşünün tüm dünyaya egemen olduğunu ifade eder. Victor Hugo, Shakespeare ve Kanbur'un tayfları arasında bir söyleşme başlar. Bu esnada, onların dünyadayken ortaya koydukları eserler, Othello, Hamlet gibi dünya klâsikleri de söz konusu edilir. Bu diyaloglarda daha çok Kanbur'un şâirlere tavsiyeleri dinlenirken, şâirler birbirlerine ve dünyada iken ortaya koydukları sanata iltifat etmeyi de ihmâl etmezler. Sözün bir yerinde, Shakespeare'in tayfı, meclise yeni katılan Hayyam'ın tayfını selâmlar ve onun, dünyanın tüm dillerinde okunan bir şâir olduğunu söyler.

*Tayflar Geçidi'*nin devam eden bölümünde konuşmaya katılan Firdevsî ve Hayyam'ın tayfları, dünyada iken icrâ ettikleri sanatı değerlendirirler:

"Ben belki sence hâdim-i fikr ü hayâl idim;
ancak biraz da müttehim-i ihtiyâl idim:
sen tercüman-ı hiss-i hafîsiydin âdemin;
ettimdi bense aksine hizmet akîdemin.
En doğru bir akîde, Hudâ'dandır ihtisâs."[270]

Dünyanın anlamı, ölmeden evvel dünyada yaşarken yapılanların önemi de konuşulanlar arasındadır:

"Fânî diyor cihâna bu gafil cihâniyân,
gel gör ki pek metin ü mühimdir o âşiyân.
Nâ-ehl için olursa da bî-feyz ü bî-vefa,
Hem dâr-ı marifettir o, hem gülşen-i safâ.
Fânî desek de biz hele ebnâ-yı âdeme,

[270] **a.g.e.,** s.245.

Fikrimce secde etmeli mânâ-yı âdeme.
Kesbeylemekte râbıta Rabb-ı alîm ile,
İnsan o ilm ü fazl ile, zevk-i selîm ile,
Manzume-i fenâda ne mu'ciz bedî'adır!
Bir ömr-i manevî ne mübârek vedî'adır,
Hem nefse hem de âhara vermekte zîb ü fer.
Serdar olur o yolda zafer-yâb olan nefer!
İnsanın a'ceziyle o insan-ı mu'cizi
Bir görmüyorsa afvediniz siz bu âcizi."[271]

Daha sonra Kanbur'un tayfı, mecliste bulunanlara Nâmık Kemal'i hatırlatır ve onun vatan, millet, hürriyet gibi kavramların Osmanlı ülkesindeki mûcidi olduğunu söyler. O sırada Nâmık Kemal'in tayfı da görülür. Vatan sevgisinin önemine değinen Nâmık Kemal'in tayfı:

"En daimîsi bence muhabbetlerin odur;
gehvâre-i tulû'u semâ-yı kebûd-reng:
Mâder muhabbetiyle doğan aşk-ı bî-direng!
Binlerce nâzenîn ile binlerce kahraman,
Olmakta havzasında onun nâil-i emân.
Her sınf-ı ilme müntesib erfrâd-ı bî-hisâb,
Etmekte sâyesinde onun şöhret iktisâb.
Mümkün müdür ki aşk-ı vatan, aşk-ı vâlide,
Zâil olan Kemal ile meyl-i zevâl ede?.."[272]

diyerek vatan aşkının sonsuza kadar devam etmesi gerektiğini söyler. Kanbur'un tayfıyla devam eden uzun söyleşisinde, Osmanlı Devleti'nin içinde bulunduğu durumu da değerlendiren Nâmık Kemal, bir millet için yine de önemli olanın vatan olduğunda ısrar eder:

"Bir milletin yegâne medâr-ı maîşeti,

[271] **a.g.e.,** s.247-248.
[272] **a.g.e.,** s.249.

mahsul-i zindegîsi, debistân-ı san'atı,
târih-i şânı, heykel-i iclâl ü rif'ati,
meydan-ı harbi, meşhedi, mirkati, menşe'i,
mîzân-ı kadr u kıymeti me'vâsı, melce'e,
timsâl-i rûhu, meşher-i ahlâkıdır vatan"[273]

Bu arada, dünyadan yeni gelen ve tüm tayfları bir arada gören "Cism-i Mükeffen" dünyadan haberler verir ve oyun böylece sona erer:

"Sor hangi şeyn u şâibe var, hangi fitne yok?
Şeytan elinde şimdi cihânın hükûmeti;
İnsanların meşâgili insan husûmeti;
Bir nısfı, nısf-ı diğeri etmekte pâymâl!
İmhâ-yı ırz u iffet ve gasb-ı maaş u mâl;
Fısk u fücûr, kaht u galâ, kıllet ü kesâd,
İğfal ü hile, ceng ü cedel, fitne vü fesâd;
İtlâf-ı akl u mantık ve mahv-ı sehâ vü cûd,
Yağma-yı rızk u garet-i can, sirkat-i vücûd.
Tenkîl hakk, kıtâl zekâ, katil marifet!
Bunlar mübâh u mukbil ü meşkûr u mültefet!
Dünya bu hâle geldi bugün, siz ne sandınız?"[274]

6.25.2. Şahıslar Kadrosu

Abdülhak Hâmid'in *Tayflar Geçidi* isimli bu manzûm oyunundaki şahıslar kadrosu, diğer oyunlarına göre oldukça kalabalıktır. Ancak bu şahısların hiçbirisi hayatta değildir. Başlangıçta da belirttiğimiz gibi, şahıslar kadrosunun tamamı birer hayâlden ibarettir. *Kanbur* dairesi içindeki oyunlardan biri olan *Tayflar Geçidi*'nde, hem aynı daire içindeki *İlhan* ve *Turhan* oyunlarındaki şahısların hayâletleri görülür, hem de onlara yenileri eklenir. Bu anlamda oyun, şahıslar kadrosu açısından çeşitlilik arz eder. Bunlar içinde bir sınıflandırma yapmak, bir kısmını birinci derecede

[273] **a.g.e.,** s.254.
[274] **a.g.e.,** s.255.

şahıslar, diğer kısmı da ikinci ve üçüncü derecede şahıslar olarak nitelemek pek kolay görünmemektedir. Bu güçlük, daha ziyade oyunda belirli bir olay örgüsü bulunmamasından ileri gelir. Oyundaki tüm şahıslar, sıraları geldikçe konuşur ve çekilirler. Oyunda herhangi bir entrik yapı bulunmadığı için, bunu yönlendirebilecek başat bir şahıs da yoktur. Ancak *Kanbur* dairesi içindeki diğer oyunlarda da var olan, bu oyunda da birinci derecede önem taşıyan şahıs Kanbur'dur. Daha önceki değerlendirmelerimizde Hâmid'i temsil ettiğini söylediğimiz Kanbur, *Tayflar Geçidi'*nde en fazla diyaloga sahip şahıstır. Kanbur dışındaki şahısları, edebî ve tarihî şahıslar gibi çok genel bir sınıflandırmaya tâbi tutmak mümkündür.

*Tayflar Geçidi'*nde, *Kanbur* dairesinin diğer oyunlarından gelen şahıslar; Kanbur başta olmak üzere, daha önceki oyunlarda daha ziyâde Bahadır Han ismiyle anılan İlhan, Dilşad ve Bağdad Hatunlar, Emir Çoban, Emir-i Dımaşk, Gıyaseddin ve Hâfız-ı Şirâzî olarak sıralanabilir. Emir Hasan, oyunun başında sözü edilen *"tuyûf"* arasında sayılıyorsa da oyun içinde ona ait bir diyaloga rastlanmaz. *İlhan'*da, Emir Çoban'a öğütlerde bulunan, mânevî bir alanı temsil ettiğini ifade ettiğimiz ve *Eşber*'deki Aristo'ya benzerliği üzerinde durduğumuz Hâfız-ı Şirâzî, bu oyunda da var olmakla birlikte, daha çok Sâdî ve diğerleriyle birlikte edebî şahıslar içinde söz konusu edilebilir.

Oyundaki bütün ruhlar, yaşarken rekabet hâlinde oldukları, mücadele ettikleri ya da seviştikleri şahsın ruhu ile karşılaşır ve onunla konuşurlar. Oyunun başında konuşan İlhan, Dilşad ve Bağdad Hatunlar ile Emir Çoban, buna güzel bir örnektir. *İlhan'*da klâsik trajedilere en yakın şahıs olarak tespit ettiğimiz Dilşad, burada da söz konusu özelliğini korur; İlhan'a olan düşmanlığını açıkça tekrar ederken Bağdad Hatun'a olan öfkesini de ifade etmekten çekinmez. Yine de İlhan'ı öldürmekten dolayı pişman olmadığı anlaşılan Dilşad, Çoban ailesinin başına gelenlerde Bağdad Hatun'un da payı olduğu yönündeki düşüncesini burada da tekrar eder. Onun, ihtiraslarının kurbanı olduğunu söyler ve bu uğurda tüm aileyi mahvettiğini belirtir. Bu arada İlhan, öldükten sonra dünyada yaptıkları için az da olsa pişman görünmektedir. Çoban ailesine yaptıklarının yanlış olduğunu anlar; Emir Çoban da bu anlamsız mücadelenin yanlışlığını tekrar eder ve kendisinin de dünyada iken daha dikkatli davranmış olması gerektiğini söyler.

Daha önceki oyunlarda çok yer almamakla birlikte, *Tayflar Geçidi'*nde bulunan tarihî şahıslardan en önde gelenleri Bayezid ve Timur'un tayflarıdır. Bu şahısların sohbetleri, onların şahıs özellikleri hakkında da bilgi verir. Hâmid'in özellikle manzûm oyunlarında, Türk tarihinde önemli yeri olan bazı şahsiyetleri kullandığı ve onlar üzerinden görüşlerini açıkladığı görülür. Yıldırım Bayezid ve Timur da bu duruma iyi birer örnek teşkil ederler. Yukarıda da dikkat çektiğimiz gibi, Yıldırım Bayezid ve Timur, tarihte kanlı bir şekilde savaşmış, Türk tarihinin önemli iki hükümdarıdır. Hâmid, *Tayflar Geçidi'*nde konuşturduğu bu iki hükümdar tayfına, açıkça ismini anmadan Ankara Savaşı'nı anlattırır. İki padişah da bu konuda kendisini haklı görür. Onlar bunu, diyaloglarında ifade ederken, Hâmid de onların belirgin özelliklerini ön plâna çıkarır. Timur'un çok savaşçı ve bu uğurda her şeyi mahvedebilen yapısı, Yıldırım Bayezid'in ise gururlu kişiliği ortaya konmaya çalışılır. Timur ile Yıldırım Bayezid arasındaki konuşmalar, onların dünyada iken birbirlerine hitâben yazdıkları söylenen mektupları hatırlatır[275].

Oyunda, söz konusu edilen başka tarihî şahsiyetler de vardır. Bunlardan birisi de Sultan Orhan'dır. Osmanlı Devleti'nin ikinci hükümdarı olan Sultan Orhan'ın, bir Sırplı tarafından öldürülmesi gündeme getirilirken bu vesileyle Osmanoğulları erkeklerinin yabancı kadınlarla evlenmeleri de söz konusu edilmiş olur. Hâmid'in bu konuya da dikkat çekmek istediği, özellikle değinmesinden anlaşılır.

*Tayflar Geçidi'*nde, sadece Osmanlı ve Türk tarihinden bilinen şahıslar değil, Türk, İslâm ve dünya edebiyatlarında öne çıkmış edebî şahısların tayfları da görülür[276]. *İlhan'*da da var olan Hâfız-ı Şirâzî'nin yanına bu kez diğer İranlı şâirler Hayyam ve Sâdî de eklenir[277]. Oyundaki mâneviyâtı temsil eden bu şâirler, daha çok

---

[275] Yılmaz Öztuna, bazı Osmanlı padişahlarının hayat hikâyelerini ilginç bir üslûpla anlattığı eserinde, Yıldırım Bayezid ile Timur arasındaki meşhur mektuplaşmalardan da bahseder. Hattâ bu mektuplara birer örnek olması için Yıldırım ile Timur'un ağzından bazı sözlere yer verir. Daha ayrıntılı bilgi için bkz. Yılmaz ÖZTUNA, **Osmanlı Pâdişahlarının Hayat Hikâyeleri,** Ötüken Neşriyat, İstanbul 2005, s.28-29.

[276] İnci Enginün, bu şahısların Hâmid'in edebiyatı üzerinde etkisi bulunduğunu ifade eder. Bkz. İnci ENGİNÜN, "İlhan, Turhan, Tayflar Geçidi, Ruhlar, Arzîler Hakkında", **Abdülhak Hâmid Tarhan'ın Tiyatroları VI** (Haz.: İnci ENGİNÜN), s.17.

[277] Ömer Hayyam, yalnızca kendi ülkesinde değil, birçok milletin edebiyatında etkisi olan bir İranlı şâirdir. Ömer Hayyam için bkz. **Ömer Hayyam Hayatı Sanatı Eserleri** (Haz.: Asaf Hâlet ÇELEBİ), Varlık Yayınları, İstanbul 1963. Sâdî ise, *Bostan* ve *Gülistan* isimli eserleriyle tanınan meşhur bir

Batı dünyasının değerlerine ve şahıslarına karşı, İslâm dünyasının değerlerinin savunucusu gibidirler. İslâm dünyasını temsil eden bu şâirlerin karşısına Batı'dan ise Dante, Shakespeare, Victor Hugo ve Homer gibi isimler çıkar. Hâfız-ı Şirâzî ve Sâdî, Batı'yı ve onun değerlerini eleştirirken daha çok Dante'yi ve onun meşhur eseri *İlahi Komedya'*yı hedef seçerler[278]. Adeta dünyada dine karşı alınan tavırdan Dante'yi ve eserini sorumlu tutan Sâdî'ye cevap da gecikmez. Dante de ona ve onun şahsında diğer İslâm şâirlerine, kendilerinin dini yücelten birçok eseri olmasına rağmen İslâm dünyasında birçok acının yaşandığını hatırlatır. Oyunda Homer, eski Yunan'ın önemli bir temsilcisi olarak takdim edilirken, Victor Hugo ona hayran bir Avrupalı şâir, Shakespeare ise kudretli bir İngiliz şâiri olarak söz konusu edilir. Ömer Hayyam, Shakespeare tarafından dünyanın bütün dillerinde okunan bir şâir olarak tanımlanır, onun büyüklüğü mecliste bulunanlarca da kabul edilir. *Tayflar Geçidi'*nde yer alan bir başka edebî şahıs da Nâmık Kemal'dir. Nâmık Kemal oyunda, en çok bilinen yönüyle, vatanperverliği ile gündeme gelir. Onun vatan aşkı, hem mecliste bulunan diğer tayfların ağzından hem de bizzat kendi ifadeleriyle tekrar edilir.

6.25.3. Zaman ve Mekân

*Tayflar Geçidi'*nde zaman, Hâmid'in ölüm sonrasını anlatan bir oyunu olarak, bu dünyaya ait değildir. Her ne kadar oyunun başında zaman, *"leyl"* kelimesi ile ifade edilmeye çalışılmışsa da bunun daha çok, tüm ruhların bir araya geldiği bir mezarlık sahnesini tamamlamaya yönelik olduğu anlaşılır. Meçhul bir mezarlıkta bir araya gelen ruhların, gece yerine gündüz vaktinde buluşmaları, eserine yapısına uygun olmayacaktır. Bunun yanında, oyunun baştan sona gece boyunca devam ettiğine dâir bir ibare bulunmaz. Ancak oyun fasıl ve meclislere bölünmediğine göre, başlangıçta ifade edilen zamanın tüm oyunda devam ettiği söylenebilir.

Oyunda mekân olarak *"meşcere"* ve *"mezaristan-ı bî-pâyân"* ifadeleri kullanılır. Koruluk içindeki büyük bir mezarlık olarak düşünebileceğimiz bu mekân,

---

İranlı şâirdir. Hayatı hakkında ayrıntılı bilgi için bkz. Hikmet İLAYDIN, **Sadi, Hayatı, Sanatı, Eserleri,** Varlık Yayınevi, İstanbul 1954.

[278] Dante ve *İlahi Komedya* için bkz. İ. Hikmet ERTAYLAN, **Dante'nin Hayatı ve Eserleri,** Türkiye İş Bankası Yayınları, Ankara 1964.

tüm ruhların toplanması için oldukça uygun bir yerdir. Oyunun devamında ise mekânla ilgili herhangi bir kayda rastlanmaz. Ancak tıpkı zamanda olduğu gibi mekânda da genel bir kullanım vardır ve tüm ruhlar aynı mekânı paylaşır. Zaten dünyada iken farklı zaman ve mekânlarda bulunmuş şahısların ruhları aynı zaman dilimi içinde ve aynı mekânda buluşturulmuştur. Bu, Hâmid'in vermek istediği mesajla da ilgilidir. O, oyundaki herkesi aynı mertebede buluşturmak ister. Bunu ölümün gerçekleştirebildiğini vurgulayarak, mesajını vermiş olur.

6.25.4. Dil ve Üslûp

Tayflar Geçidi, Kanbur dairesi içindeki diğer oyunlar gibi oldukça ağır bir dile sahiptir. Oyunun baştan başa ağır bir Osmanlıcayla ve uzun tamlamalarla örülü olduğu görülür. Bu da onun okunmasını ve oynanmasını güçleştirir. Türkçülük akımının yoğun olarak kendisini hissettirdiği ve dilde sâdeleşme düşüncesinin yoğun bir biçimde tartışılıp uygulandığı bir dönemde yazılan *Tayflar Geçidi,* Hâmid'in diğer oyunları gibi bu tartışmalardan etkilenmez. Oyun, özgün bir dil anlayışının ürünüdür.

Hâmid, bu oyununda diğer oyunlarından farklı olarak fasıl ya da meclis düzenlemesine gitmemiş, oyun fasıl ya da meclislere bölünmemiştir. Oyunda tam bir zaman ve mekân birliği olduğu için oyunun tek bir fasılda ve tek bir mecliste başlayıp bittiğini söylemek mümkündür. Hâmid'in bu açıdan diğer oyunlarından farklı bir üslûp takip ettiği anlaşılır. Diğer oyunlarında da görülen bir üslûp özelliği, *Tayflar Geçidi'*nde de devam eder: Bazı mısralar dipnotla açıklanır ya da alternatifli olarak yazılır. Oyunda birçok Batılı ve Doğulu edebiyatçının var olması, Hâmid'i dipnotlar vasıtasıyla bu şahısları tanıtma yoluna itmiştir. Bu şahıslar hakkında çok kısa da olsa tanıtıcı bilgiler, dipnotlar vasıtasıyla verilir.

6.25.5. Değerlendirme

Abdülhak Hâmid'in *Tayflar Geçidi* isimli manzûm oyunu, karşılıklı konuşma ya da "manzûm mükâleme" şeklinde düzenlenmiş, hiçbir dramatik özelliği olmayan bir oyundur. Bütün konusunu değilse de şahıslarını tarihten almıştır. Hemen bütün

şahıslar, tarihte yaşamış gerçek kişilerdir. Eserde dramatik bir yapı olmadığı için belirgin bir konudan bahsedilemez. Ancak tarihî nitelikli şahıslar, kendi aralarında konuşurlarken dünyada iken yaşadıklarını söz konusu ederler. Bahadır Han'ın taht mücadelesine giriştiği Çoban ailesi ile bu konuyu konuşması, Yıldırım Bayezid ile Timur'un Ankara Savaşı'nı sohbet konusu etmeleri, bir Sırplı tarafında hançerlenerek şehit edilen Sultan Orhan'ın kendisini öldüren bu Sırplı ile karşılaşması, oyunda tarihe büyük önem verildiğini gösterir. Oyun içindeki birçok motif tarih kaynaklıdır. Ancak bunlar, eserin konusunu tarihten almış bir trajedi olduğunu göstermez. *Tayflar Geçidi* için "tarih ve hayat hakkında manzûm bir söyleşme" ifadesini kullanmak daha doğru olur.

Klâsik trajedilerde var olan ölüm, *Tayflar Geçidi'*nde baştan beri vardır. Çünkü bütün kahramanlar birer hayâlden ibarettir. Bu açıdan fantastik bir özellik de gösteren oyun, Hâmid'in ölüm konusundaki düşüncelerini açıklaması bakımından önemlidir. Hâmid, bu oyun vesilesiyle ölümü yoğun bir biçimde işler; onun herkesi aynı zamanda ve aynı mekânda birleştirdiğini ifade etmiş olur. Mutlak olanın ölüm olduğu düşüncesini ifade etmeye çalışan Hâmid, kaderin insan iradesini aşan bir olgu olduğu düşüncesini de, oyundaki şahısların ağzından ve onların yaşadıklarını örnek göstererek ortaya koyar.

6.26. *Yaradılış Cilvesi*

Feyzullah Sâcit, *Yaradılış Cilvesi* isimli manzûm oyununu, 1919 yılında yayımlar[279]. Eser, başlangıçta yer alan *"sevgili milletime"* ifadesinden de anlaşılacağı üzere Türk milletine ithaf edilir. Feyzullah Sâcit, eserinin başına düştüğü küçük notta, *"Ne düşündüm, ne duydum, nasıl yazdım, bilmem! Yâhûd, bilirim: İkisi de bir!"*[280] diyerek eserini nasıl yazdığını ifade etmeye çalışır. Bunun yanında, *"Şunu pek iyi bilirim ki, bugün milletimin ölüsü de, dirisi de topraklarda yatıyor...*

Dertliyim!

Mevzûn ve sanata uygun ağlayabildim mi? Bunu düşünüyorum..."[281] cümleleriyle de eserinin keder yüklü havasını en baştan haber verir ve eserini vezne, sanata uygun bir şekilde meydana getirip getiremediğini samîmî bir biçimde düşündüğünü söyler. Bu notun altında yer alan *"10 Ağustos 331 Sivas"* ifadesinden, eserin yayımlanmadan dört yıl önce Sivas'ta yazıldığı anlaşılır. Ancak diğer taraftan eserin sonunda da *"10 Ağustos 224 Sivas"* notu yer alır[282]. Bu iki farklı tarih notundan başka, oyunda bu konuda bir başka farklılık daha vardır. O da oyunun sonuna eklenen mensûr bölümün altına yazılan, *"1 Mayıs 1335-1919"*[283] tarihidir. Bu nottan anlaşıldığı kadarıyla eserin sonuna eklenen mensûr bölüm, yayımlanmadan hemen önce ilâve edilmiştir.

Feyzullah Sâcit, eserinin en sonunda uzunca bir bölüm, eserini niçin yazdığını ifade ederken, içinde yaşadığı dönemin şartlarına sıkı sıkıya bağlı kaldığını da ortaya koymuş olur. *"Doğan ve doğacak şâirlere"*[284] diye başlayan metnini, şâirlere hitâben yazan ve onlara sorumluluklarını bir kez de bu şekilde hatırlatmaya çalışan şâir, *"Sükûtumuz hâlıkın ve kâinâtın sükûnetinden küçük değildir."* diyerek öncelikle içinde bulundukları suskunluğu yadırgar. Feyzullah Sâcit, yürek parçalayıcı bir

---

[279] Feyzullah Sâcit, **Yaradılış Cilvesi,** Kanaât Matbaası, İstanbul 1335/1919. Feyzullah Sâcit, 19. yüzyılın sonlarında dünyaya gelmiş ve 20. yüzyılda yaşamış, eserler vermiş bir şâirdir. I. Dünya Savaşı'na bizzat katılır ve Sarıkamış Cephesi'nde çıkarılan bir gazetede çalışır. Feyzullah Sacit'in *Yaradılış Cilvesi* isimli manzûm oyununda olduğu gibi, şiirlerinde de yoğun bir Türkçülük düşüncesinin yer aldığı görülür. Bu konuda ayrıntılı bilgi için bkz. "ÜLKÜ, Feyzullah Sacit", **Türk Dili ve Edebiyatı Ansiklopedisi, C.8,** Dergâh Yayınları, İstanbul 1998, s.487.

[280] **a.g.e.,** kapak sayfası.

[281] **a.g.e.,** kapak sayfası.

[282] **a.g.e.,** s.140.

[283] **a.g.e.,** s.144.

[284] **a.g.e.,** s.141.

dönemde yaşadıkları hâlde, ortalığı kaplayan derin sessizliğe âdetâ isyân eder gibidir: *"Bunun sadâsı hiçbir vicdânda sızlamayacak, hiçbir yürekden sızmayacak, hiçbir kalemden dökülmeyecek de yine o büyük ve ebedî sükûta mı karışacak; dersiniz? Millî vicdân hâlâ uyuyor mu; ölü mü? Ne dersiniz? Büyük felâketimize âşinâ, küçük ve dalgın rûhlarımızı acı tesellîlerle uyandıracak şâir çıkmayacak mı?*

Eğer çıkmazsa, eyvâh! Ebediyet kadar uzun bir âh!..."[285] Önce var olan ve gelecekte var olacak şâirlere seslenen ve onlara sosyal sorumlulukları olduğunu hatırlatan Feyzullah Sâcit, sonra da *"..... Şâirlere"* ifadesini kullanarak özellikle bir kesimi hedef alır. Ancak bunların kim olduğunu açıkça ifade etmekten kaçınır. Onların isimlerini söylemek yerine görüşlerini açıklayan ve eleştiren şâir, *"Benim, öyle, şâirliğin şöhret sırmalarıyla işlenmiş, kadın kâkülleriyle süslenmiş apoletlerim yok. Edebiyât, eğer İstanbullu (Bizanslı) ise ben köylüyüm. Bu fettân ve hâlâ eski Bizans'ın açık saçık uykusuyla uyuyan memlekete, ben, ayağımın çarıklarıyla, çarıklarımın dört buçuk yıllık tozlarıyla geldim. Kışın ortasında, gürleyen, deviren fırtınalar, boralar içinde bir lâle devri görüyor gibiyim!! Evet; hakîkaten öyle! Sekiz cebhede -hayır! Vatanın her yerinde- toprakları ıslatan, çamurları çalpları boyayan kanlarımız boşa gitmedi ya... Ben de inanıyorum, bir lâle devri var: Lâkin rengi ve kokusu pek başka, büsbütün başka"*[286] diyerek içinde bulundukları devirde yaşananlara kayıtsız kalanları, hâlâ hayâl dünyasında yaşayanları yadırgadığını, kendisinin bunu yapamayacağını belirtir. Bu cümlelerin ardından gençlere ve vatan için şehit olan askerlere seslenen şâir, onlar varken kendisinin gül, sümbül ya da lâleye ilgi gösteremeyeceğini, vicdânının buna izin vermeyeceğini ifade eder. Tekrar şâirlere seslenen Feyzullah Sâcit, *"Ben aradım, aradım; felâket sazında tebessüm teli bulamadım; kahkaha nağmesi duyamadım. Anlıyorum ki ben daha incelmemişim. Demedim mi, köylüyüm, kabayım; odun gibi kalınım;*[287] *öyle ki isterlerse tahkîr yerinde bana (Türk! Türkmen! Köylü!) desinler; on yıl evvelleri de böyle demez*

---

[285] **a.g.e.,** s.141.
[286] **a.g.e.,** s.141-142.
[287] Feyzullah Sâcit, burada, eserinin kaba bulunabileceğini söylerken devrin gerçeklerinin göz ardı edilemeyeceğini; onların, kaba, rahatsız edici gerçekler olsalar da şâirlerin dilinde ifade edilmesi gerektiğini söylemeye çalışır. İslâmcı bir şâir olmakla birlikte, Türkçülük akımına da ilgisiz olmayan ve yaşadığı devrin gerçeklerini şiirlerinde tüm çıplaklığıyla ortaya koyan Mehmet Âkif de Feyzullah Sâcit'in bu düşüncesinin benzerini şu mısralarla ifade eder:
"İnan ki: Her ne demişsem görüp de söylemişim.
Şudur cihanda benim en beğendiğim meslek:
Sözüm odun gibi olsun; hakîkat olsun tek!"
Bu şiir için bkz. Mehmed Âkif ERSOY, **Safahat,** (Haz.: M. Ertuğrul DÜZDAĞ), Çağrı Yayınları, İstanbul 2006, s.214.

miydi ya? Şöhretin cân-fedâ âşıkı ve mâşûku olmayan ben, öyle bir hakareti şeref bilirim..." diyerek kendi yaptığı edebiyatın bazı zümrelerce hakîr görüldüğünü bildiğini, ancak bundan rahatsız olmadığını söyler. Zâten o, bu yolu bilinçli olarak tercih eder; kimilerinin aşağılamak için kullandığı "Türk, Türkmen, köylü" kelimelerini bilhassa kullanır ve bu milletin acısını terennüm etmeye çalıştığını anlatır[288]. Bu kısımda bir dörtlüğe de yer veren şâir:

"Şehîdler ilidir bu güzel diyâr!
Beş yıldır görmedim kansız bir bahâr!
Koklamam! Çiçekler bana kan kokar!
Gözlerim kan dolar, güllere bakmam!"[289]

mısralarıyla bu konudaki düşüncesini bir kez daha ortaya koyar. Yukarıdaki mısralardan da anlaşılacağı üzere "vatan" kavramını çok önemseyen şâir, onu meydana getiren olguların başında da şehitleri anar. Beş yıldır devam eden savaşlardan bahsederken de 1914 yılında patlak veren I. Dünya Savaşı ile birlikte hemen ardından başlayan Kurtuluş Savaşı kastedilir. Gerçekten de Anadolu beş yıldır ve aslında onun öncesinde de savaştan ve yokluktan başka bir şey görmez[290]. Bu yokluk ve fakirlik düşüncesinin oyunun tamamına egemen olduğu görülmekle birlikte, şâir de bunu oyunun sonunda bilhassa zikreder. Bu kitabı çıkarma sebebinin yine kendi içinde gizli olduğunu söyleyen Feyzullah Sâcit, *"Ben onu –bir yıl evvel- yazarken, aç ve sefîl yuvarlanıb ölenleri gözlerimle görürken, meğer kanlı ve siyâh hançerin yalnız ucunu görüyormuşum."*[291] diyerek çekilen acıların sadece yoklukla da sınırlı olmadığını ifade etmiş olur. Yaşayan ve yaşayacak olan şâirlere seslendikten sonra *"gözünden başka gözü olmayan"* mutaassıplara da seslenmeyi ihmâl etmeyen şâir, kendisinin Allah'ı çok yönlü olarak düşündüğünü, bu konuda bağnaz olmadığını ifade eder: *"Ben Allah'ımı, yalnız düşünür değil, duyar da*

---

[288] "Türk" kelimesinin, Osmanlı toplumunda ve özellikle de edebiyatında zaman zaman hakâret anlamı içeren bir kelime olarak kullanıldığı bilinir. Bu konuda bkz. Hasan KOLCU, "Dîvân Şiirinde 'Türk-Türklük' ve Sihâm-ı Kazâ Örneği", **İstanbul Üniversitesi Edebiyat Fakültesi Prof. Dr. Abdülkadir Karahan Anısına I. Uluslararası Klâsik Türk Edebiyatı Sempozyumu, 12-13 Nisan 2007,** İstanbul Büyükşehir Belediyesi Yayınları, İstanbul (tarihsiz), s.277-300.

[289] Feyzullah Sâcit, **a.g.e.,** s.142.

[290] Oyun içerisinde güçlü bir biçimde vurgulanan unsurların başında, Anadolu'nun fakirliği, perişanlığı gelir. Bu unsur, o dönem edebiyatının önemli malzemelerinden biridir. Yakup Kadri'nin *Yaban* romanı da buna iyi bir örnek teşkil eder. Bkz. Yakup Kadri KARAOSMANOĞLU, **Yaban,** İletişim Yayınları, 45. bas., İstanbul 2003.

[291] **a.g.e.,** s.142.

bilirim. Darılırım, küserim, ağlarım, söylerim. Araya kimse giremez. Ben kılavuz istemem."[292] Bu ifadelerden hareketle şâirin, oyunun içindeki bazı unsurlar konusunda açıklama yapma ihtiyâcı hissettiği düşünülebilir. İleriki bölümlerde de ayrıntısıyla üzerinde durulacağı gibi, oyunda Allah, kendisi ile diyaloga girilen bir varlık olarak görünür. Oyunun başkahramanı olduğunu söyleyebileceğimiz Rûh, oyun içerisinde birçok kez Allah'la doğrudan diyalog kurar, hattâ birçok konuda onunla tartışır. Bunun dinî açıdan bazı tartışmalar yaratabileceği düşünülebilir ve Allah'ın peygamber ya da meleklerin aracılığı olmaksızın bir kul ile doğrudan konuşmasının bazı çevrelerce hoş karşılanmayacağı düşüncesi, şâiri bu konuda bir açıklama yapmaya itmiş olabilir. Oyun içerisinde, başkahraman Rûh vasıtasıyla zaman zaman Türklerin başına gelen felâketlerde kaderin ve dolayısıyla yaratıcı takdirinin de payı olduğunu ifade eden şâir, sözünü ettiğimiz yazısında da bu durumu: *"sevgili karısını toprağa bırakan bir müellif 'Hâlıkımın huzûruna yüreğimden bu yaranın kanları cereyân ede ede çıkacağım' demiş. Ya ben? Ben ne yapayım? Ne diyeyim? Altı yüz senelik târihimin ve altı bin yıllık millî nâmûs ve şerefimin enkâzı altında ezilmiş; ağlamaya inlemeye bile mecâli kalmamış; gözü, dimağı, vicdânı belirsiz bir yığın et, bir avuç toprak hâlinde çıkacağım ve sükût edeceğim!"*[293] şeklinde ifade eder. Bu cümlelerden de anlaşılacağı üzere şâirin bu konularda mütevekkil bir ruh hâline sahip olduğunu söylemek mümkün değildir. O, oyundaki Rûh isimli şahıs üzerinden yaşanan acılar konusunda Allah'ın da takdir payının olduğunu iddia eder. Hattâ öfkesine yenik düşüp ileri ifadeler kullandığı ve Allah tarafından isyânkârlıkla suçlandığı bile olur. Daha sonra oyunda da olduğu gibi yalnızlığından ve çâresizliğinden dem vuran şâir, Allah'a sığınır ve ona Türk milletinin kaynağını kurutmaması için yalvarır. *"Sen ilhâm et, ne yapayım? Yazı mı yazayım? Mezâr mı kazayım?"*[294] diyerek sözlerini tamamlar.

Feyzullah Sâcit, oyununu hece ölçüsüyle yazar. Bu durum, onun yukarıda söz konusu ettiğimiz edebiyat anlayışına da uygun bir seçimdir. Eserde genellikle 6+5 duraklı 11'li hece ölçüsü kullanılır:

[292] **a.g.e.,** s.143.
[293] **a.g.e.,** s.143.
[294] **a.g.e.,** s.144.

"Bu yerde gündüzler şi'r ve hülyâdır,
1 2 3 4 5 6 / 7 8 9 1011
Geceler vuslatla dolu rüyâdır!"[295]
1 2 3 4 5 6/ 7 8 9 1011

Ancak zaman zaman mısralardaki hece sayısının denkliğine dikkat edilse de duraklara özen gösterilmediği de görülür:

"Vah zavallı! Bu hâline acıdım!
Yas bağlayan melâline acıdım!"[296]

Yukarıdaki beyitte yer alan iki mısraın da hece sayısı on bir olmakla birlikte, ikisinde de düzensiz bir durak sisteminin kullanıldığı görülür. Oyun içerisinde kimi yerlerde görülen şarkılarda da hece ölçüsü kullanılmakla birlikte, kullanılan kalıp değişir. Örneğin aşağıdaki mısralarda 4+3 duraklı 7'li hece ölçüsü kullanılır:

"Sükût iken âhengi
1 2 3 4/ 5 6 7
Solmak bilir mi rengi"[297]
1 2 3 4/ 5 6 7

Meleklerin bir âyin sırasında okudukları şarkıda ise 3+3 duraklı 6'lı hece ölçüsü kullanılır:

"İyidir... Güzeldir..
1 2 3/ 4 5 6
Tanrım bir, Tanrım bir!"[298]
1 2 3/ 4 5 6

[295] **a.g.e.,** s.11.
[296] **a.g.e.,** s.9.
[297] **a.g.e.,** s.16.
[298] **a.g.e.,** s.21.

Oyunun üçüncü temâşâsından itibaren ise 4+5 duraklı 9'lu hece ölçüsü tercih edilir:

"Uzaklaşıb billûr dalları
1 2 3 4/ 5 6 7 8 9
Birden bire sarılmış gibi!"[299]
1 2 3 4/ 5 6 7 8 9

Yine üçüncü temâşâda yer alan bir dörtlükte ise 5+5 duraklı 10'lu hece ölçüsü kullanılır. Aşağıdaki iki mısra, bu kullanıma bir örnektir:

"Karanlık yeller esiyor, çekil!
1 2 3 4 5/ 6 7 8 9 10
Korkunç Azrâil geçiyor, eğil!"[300]
1 2 3 4 5/ 6 7 8 9 10

Oyunun dördüncü temâşâsında da yine 5+5 duraklı 10'lu hece ölçüsünün kullanıldığı görülür. Görüldüğü gibi, oyunda hece ölçüsü kullanılmakla birlikte, bu ölçünün birbirinden farklı şekilleri çok da belirli olmayan bir düzen içinde kullanılır.

Feyzullah Sâcit, eserinde nazım şekli olarak genellikle mesnevîyi tercih eder:

"Ne mutlu! Cânların sevdiği güzel, (a)
Ne mutlu ki sevmiş sen tâ ezel! (a)
Ezelî cemâli duymalıdır sevmek, (b)
Ebedî kemâle uymakdır sevmek! (b)
Duygudur, sevgidir hilkatden murâd, (c)
Duyalım sevelim, gel etme inâd! (c)*"*[301]

Eser içerisinde yer alan şarkı parçalarında ise nazım şekli değişir, farklı bir kafiye sistemi kullanılır:

[299] **a.g.e.,** s.55.
[300] **a.g.e.,** s.71.
[301] **a.g.e.,** s.20.

"Ne hoş diyâr bu diyâr, (a)
Ne ölüm, ne elem var, (a)
Her ne varsa hepsi yâr... (a)

Sükût iken âhengi, (b)
Solmak bilir mi rengi, (b)
Ebedîdir bu bahâr... (a)

Güler durur melekût, (c)
Uzar gider ceberût, (c)
Yokdan başka yok ağyâr... (a)

Ne hoş diyâr bu diyâr, (a)
Her ne varsa hepsi yâr! (a)*"*[302]

Oyunda, bir mısrada olması gereken hece sayısının farklı diyaloglarda tamamlandığı da olur:

"ZEVK-
Çok üzüldü!
EMEL-
Çok üzüldü!
ÜMÎD-
Yazık, çok!"[303]

6.26.1. Özet

Oyunun manzûm kısmına geçilmeden önce mekân, mensûr bir parçada tanıtılır. Buradaki ifadelerden oyunun yıldızlar âleminde ve gerçeklik diyârından uzak bir yerde geçtiği anlaşılır: *"Kehkeşânlardan öte, fezânın hayâl erişmemiş,*

[302] **a.g.e.,** s.16.
[303] **a.g.e.,** s.25.

yüksek bir bucağı... Renk ile nûrun derece derece kesâfet ve türlü türlü şekillerinden yapılmış bulutlarla süslü bir sahne...Etrâfda nihâyetsiz derinlikler... Yüksek ve nihâyetsiz bir sükût ki, bütün boşluklara buradan dökülüyor sanılır. Mesâfelerde ne karanlık, ne aydınlık, ne uhrevî bir sihir rengi, edebî bir tâzelik, daimî bir sabâh serşnliği..."[304] Bir yanda uzak âlemlerin parıltılarının olduğu, diğer bir yanda tabaka tabaka hâlinde yayılan karanlıkların bulunduğu bu sonsuzluk âleminde tam olarak nelerin var olduğu bilinmez. Buraya hâkim olan yegâne düşünce, belirsizliktir. Böyle bir mekânın içinde ortaya çıkan Rûh, kendi kendisine konuşmaya başlar. Yaşadıklarının bir muhasebesini yapan Rûh, etrafında gördüklerini anlamlandırmaya çalışır. Hayata hâkim olan hissi ifade etmeye çalışırken zaman zaman bunun bir nur denizi olabileceğini söyler. Bu sırada:

"Gördüm, gördüm o gelecek zamânı;
Gördüm yine hep olacak olanı:
Güzellikler burcu olan bu diyâr,
Bu melekler, bu cilveler, bu dîdâr,
Bu temâşâ bana hayâl olacak!
Gideceğim ben de hayâl olarak..."[305]

diye konuşan Rûh, bir başka varlığa tesadüf eder. Kendisini ezelden ebede giden *"sevinç meleği"* diye tanıtan bu varlığa, ezelden fenâya gittiğini söyleyerek karşılık veren Rûh, onunla konuşmaya başlar. Sevinç Meleği, Rûh'a nereye gideceğini tekrar sorar. Fenâya gideceği cevabını veren Rûh, bekânın kendisine darıldığını ifade eder. Rûh'un yanına sokulan ve kendisini öpmesini isteyen Sevinç Meleği, onu mutluluğa dâvet eder. Rûh ise bu dâvetten memnun olmakla birlikte, duygulanır ve iki damla gözyaşı döker. Şeffaf bir derisi olan Sevinç Meleği'nin üzerine düşen iki damla gözyaşı, iki siyah leke oluşturunca melek bunların birer zehir damlası olduğunu ifade eder. Bu hâl karşısında şaşıran Sevinç Meleği, Rûh'a fâni ise bu âlemde ne aradığını, bâkî ise bu kedere niçin kapıldığını sorar ve kederin olmadığı bir yere gitmek üzere oradan ayrılır. Bu gidişten derin bir üzüntü duyan Rûh, yalnız başına ve ıstırap içinde:

---

[304] **a.g.e.,** s.3.
[305] **a.g.e.,** s.6.

"Gitdin Sevinç Meleği,
Üstüme mi yıkıb gitdin feleği?
Ben seninle kaldım yine baş başa:
Ey kederim, beni artık sen okşa!
Izdırâbım! Gönlümdeki yoldaşım..
Pek harâbım! Benim eşim, göz yaşım!"[306]

diyerek inlemeye başlar. Bu sırada Rûh'un yanında başka melekler belirir. Rûh'un üzüntülü hâline çok acıyan bu varlıklar, kendilerini Ümit, Emel, Tesellî Meleği diye tanıtırlar. İçlerinde önce Tesellî Meleği konuşmaya başlar ve Rûh'a tesellî edici sözler söyler. Bulundukları âlemde gama, kedere yer olmadığını, burada varlıkların ayrılık acılarından kurtulup eğlendiklerini söyleyen Tesellî Meleği, etrafı işaret eder ve burada ancak gülünebileceğini belirtir. Bu sözler üzerine ağlamaya başlayan Rûh, ezel diyârından kovulup buraya gönderildiğini söyledikten sonra, bulunduğu yerde gündüzlerin şiir ve hayâlle dolu olmasına karşılık gecelerin vuslat rüyâları ile geçtiğini söyler ve geldiği yere özlemini dile getirir. Her şeyin tek bir varlığı sevdiğini ve onu görebilmek için mücadele ettiğini söyleyen Rûh'a, Tesellî Meleği, kendisini de o sevdiği varlığın gönderdiğini ifade eder. Rûh'un derin kederini gördüğü için yanında ümit, emel, zevk ve şevkle geldiğini belirtir. Bu sırada diğer melekler de öne çıkıp kendilerini tanıtırlar. Tesellî Meleği, hüzün ile hazana dönmüş gönülleri tazelediğini; Ümîd Meleği, keder denizine dalmışları saçıyla çekip çıkardığını; Emel Meleği, gözü yaşlı gönül çocuklarını öpüp kucakladığını; Zevk Meleği ise ıstırap içinde olanları göğsünün üstünde uyuttuğunu söyler. Bu sözler karşısında memnun olan Rûh, gönlünde sabah olduğunu ifade eder. Tesellî Meleği, kısa bir süre için başka hüzünlü gönüllere gireceğini, ama kısa zamanda döneceğini söyler; Rûh'u da diğer meleklere emanet eder:

"Ayrılmayın yanından,
Bırakmayın yalnız!
Okşayınız cânından
Rûh ile hoş kalınız!
Size etdim emânet,
Her öpüş bir inâyet!"[307]

[306] **a.g.e.,** s.9.

Bu konuşmalar esnasında gökte muazzam bir yaratık belirir. Bunun kocaman kanatları ile uçan ve bu sırada derinden gelen bir ses çıkaran kartal benzeri bir kuş olduğu sanılır. Melekler telâş ederek bu geçenin Cebrâil olduğunu söylerler ve eğilerek rükû'a varırlar. Bu sırada bir şarkı duyulur:

"Ne hoş diyâr, bu diyâr,
Ne ölüm, ne elem var,
Her ne varsa hepsi yâr...

Sükût iken âhengi,
Solmak bilir mi rengi,
Ebedîdir bu bahâr...

Güler durur melekût,
Uzar gider ceberût,
Yokdan başka yok ağyâr..

Ne hoş diyâr, bu diyâr,
Her ne varsa hepsi yâr!"[308]

Mûsikî eşliğindeki bu şarkıdan sonra Cebrâil geçip gider, melekler de doğrulurlar. Bu gidişin ardından kendi aralarında konuşmaya başlayan Melekler, Cebrâil'in ardından ona hayranlıklarını ifade etmeye başlarlar. Bu büyük meleğin, o sonsuz güzellikten kim bilir kimlere selâm ve haber götürdüğünü söylerler. Rûh ise bir tek kendisinin yalnız olduğunu tekrar etmeye devam eder. Çok sevdiği hâlde ayrı kaldığı o büyük güzelliğin niçin kendisini kovduğunu, kendisini bir çamur deryâsı içinde yalnız bıraktığını öğrenmeye çalışır. Bu sözler üzerine tekrar Rûh'a dönen melekler, onu biraz olsun neşelendirmeye çalışırlar. İnadı bırakıp biraz gülmesi için adetâ yalvarırlar. Gece vaktinin yaklaştığını anlayan melekler, uyumadan önce Allah'a dua etmek için ayağa kalkarlar ve Rûh da yanlarında olduğu hâlde farklı bir

[307] **a.g.e.,** s.15.
[308] **a.g.e.,** s.16.

raksa başlarlar. Oyunda, *"Melekler Âyîni"* diye söz konusu edilen bu bölümde, melekler dönmeye başlarlar ve Allah'ın büyüklüğünü terennüm ederek hızlanırlar. Bir süre sonra Rûh, bu hıza dayanamayarak olduğu yere yıkılır. Bunu gören melekler, onun bir fânî olduğunu hatırlarlar. Bu düşünce Rûh'u tekrar ağlatmaya başlar. Çok sevdiği büyük yaratıcı tarafından sonsuzluk âleminden kovulduğunu ve dünyaya gönderileceğini söyleyen Rûh, bunun verdiği derin keder içinde kahrolur. Melekler de onun bu üzüntüsüne çare olamamanın verdiği acıyı yaşarlar. Bu konuşmaların ertesinde perde kapanır ve sahne değişir.

İkinci perdede, mekân bir öncekine benzerdir. Bir Tayf, kendi kendine konuşmak sûretiyle etrafı gözler. Tayf, şâyet fânî insanların gözleriyle görselerdi, etraftaki manzara karşısında büyük bir şaşkınlığa uğramalarının kesin olduğunu ifade eder. Bulundukları yerde, varlık ile yokluğun birleştiğini, burada doğuş ile batışın, başlangıç ile bitişin aynı çizgide buluştuğunu söyler. Bir yanda korkunç bir duman göründüğünü, diğer tarafta tılsımlı bir rüyâ gibi duran ateşli bir uçurum olduğunu belirtir ve burada varlığın bile farklı bir anlam kazandığını anlatmaya çalışır. Her şeyin bir sır gibi açıldığını, belli olanla kayıp olanın birlikte görülebildiğini ifade eden Tayf, etrafa baktıkça geçmişte yaşananları ve gelecekte olacakları düşünür, gökte parıldayan yıldızlara karşılık yeryüzünün mezarlarla dolu olduğunu görür. Dünyayı tarif etmeye başlayan Tayf, orada her şeyin farklı algılandığını ifade ettikten sonra, oradaki görüş ve anlayışın da farklı olduğunu söyler:

"Mevcûdâtı kısa görür gözleri,
Hakîkati eğri duyar özleri,
Gözlerinde bir çeşit renk gösteren
O şahsiyet gözlükleri var iken
Görünsün mü bir hakîkat zerresi?
Ne mümkündür!... Hakîkatin çehresi
O yerde nâmütenâhî küçülür,
Bu yerde nâmütenâhî büyülür!
Onda geçmez gözler biraz dumanı,

Dalar gider bunda bütün mekânı!"[309]

Bu sırada başka bir Tayf daha görünür. Önce şaşıran ilk Tayf, daha sonra onunla selâmlaşır ve otururlar. Daha sonra gelenin aslında Cebrâil olduğu anlaşılır. Cebrâil'in böyle kendisine benzeyen bir hâlde görünmesine çok şaşıran Tayf, bunu ona da ifade eder. Cebrâil ise bunun çok da şaşılacak bir durum olmadığı cevabını verir. Sohbete başlayan iki varlık arasında ilgi çekici bir diyalog yaşanır. Önce çok haşmetli ve insanları korkutan güneşten bahsetmeye başlarlar. Daha sonra asıl konuştuklarının Allah olduğu anlaşılır. Allah'tan kullarına haber taşıyan Cebrâil'e imrenerek bakan Tayf, onun bunu nasıl yaptığına akıl sır erdiremez. Cebrâil ise hiçbir şeyin göründüğü gibi olmadığını, ancak herkesin bu belirsizliği merak ettiğini söyler ve:

"O güneşin, ki siyâhdır ziyâsı,
Fikirleri meşgûl eder hülyâsı,
Pervânesi bütün cânlar, cihânlar,
Dîvânesi akıllarla, vicdânlar!
Sayılamaz güneşlerdir handesi,
Mâvî gökler perdesinin perdesi!"[310]

diyerek o büyük gücü tarif etmeye çalışır. Bu arada Tayf, bu büyük gücün nasıl bir görüntüsü olduğunu sorar ve onu görüp görmediğini öğrenmek ister. Cebrâil de aradaki perdeyi aşamamış olduğunu, dolayısıyla onu tamamen göremediğini söyler. Bu durumda vicdânlara Allah'ın selâmını nasıl ulaştırabildiğini soran Tayf, şu cevabı alır:

"O ezelî karanlığa bakarak!
Şimşeklenir nihâyetsiz işâret,
Ki her biri bir kelime beşâret,
Bilmediğin bir nûr ile dolarım,
O nûr ile insanlığa dalarım,
O nûr ile geçerim hep mekânı,

[309] **a.g.e.,** s.33.
[310] **a.g.e.,** s.35.

O nûr ile doldururum vicdânı!"[311]

Cebrâil, aynı zamanda dünyadaki bütün varlıkların bir şekilde yüce yaratıcıya bağlı olduğunu, her düşünce ve hayâlin sonunda ona eriştiğini, bu muazzam varlığın çok farklı şekillerde tecellî edebildiğini söyler. Tayf da kendi varlıklarının bu yüce yaratıcının varlığı ile eşdeğerde olduğunu belirtirken tüm varlıkların Allah'ın bir yansıması olduğunu ifade etmeye çalışır. Bu sözlerle birlikte kendisinden geçen Tayf, vecd içerisinde Allah'a olan bağlılığını ve aşkını dile getirirken iki tayf daha belirir. Onları gören birinci Tayf, hayretler içerisinde kalır. Cebrâil de gelenleri tanıtır: Birisi toprağı hareketlendiren Mikâil, bir diğeri de "sûr" üfleme kâbiliyeti olan İsrâfil'dir. Bir zaman sonra Tayf, bu iki melekle konuşmaya başlar. Onları gözle görülür olmasına çok şaşıran Tayf, bu şaşkınlığını ifade eder; Mikâil ile İsrâfil ise bunda şaşılacak bir şey olmadığı karşılığını verirler. Bu konuşmaların devam ettiği bir esnada, Mikâil'in gözlerinin önünde yeryüzünde devam eden büyük dünya savaşı belirir. Bu manzara karşısında hayret eden Mikâil, dünya üzerinde müthiş bir kıyametin koptuğunu haber verir. Diğerleri de aynı manzarayı görüp yorumlamaya başlarlar. Yeryüzünde milyonlarca insan kavga hâlindedir; hepsi diş dişe, tırnak tırnağa mücadele ederler. Mikâil:

"Gördün mü hele şu güzel 'Doğu'yu,
Mezârlarla dolu 'Anadolu'yu?"[312]

diyerek savaş esnasında Anadolu'nun içinde bulunduğu duruma dikkat çekmek ister. Tayf, Anadolu'nun çoraklığını söz konusu eder. Kurumuş ağaçlarla, solmuş bağlarla dolu olan Anadolu topraklarında oruçlu kuzuların dua ettiğini söyleyerek yaşanan felâketin şiddetini ortaya koymaya çalışır. Ona göre yaratılıştan bugüne kadar insan, yaşadıkları ve yaşattıkları ile öyle bir dünya ortaya koymuştur ki sonunda hayvanla eşdeğer bir noktaya gelmiş ve onun gibi boş topraklarda otlamak zorunda kalmıştır. Bu, insanın düşebileceği en alt seviye olmalıdır. Yemişsiz kalan çıplak dağlarda, meyve vermiyor diye gözden düşen bağlarda görülen sadece insan leşleridir. Artık onların meyvesi ölü insanların bedenleri olmuştur. Altı yüz senelik bir gam ülkesinden ve burada yaşayanların aç olduklarını haykırıp el açtıklarından bahseden

[311] **a.g.e.,** s.36.
[312] **a.g.e.,** s.41.

Tayf, burada Osmanlı İmparatorluğu'nun yıkılışını imâ eder. Söz konusu edilen büyük savaş, I. Dünya Savaşı'dır ve Osmanlı İmparatorluğu, bu savaşın ardından fiilen ortadan kalkmıştır. Bu yıkım, Tayf'ın ve diğer meleklerin ağzından derin bir keder eşliğinde ifade edilir. Bu ifadeye hâkim olan motif, ölü bedenler ve bunların yığıldığı mezarlıklardır. Sözlerinin bu bölümünde, açıkça Türk milletinin adını zikreden Tayf:

"Milletim. Milletim, ey Türk milleti,
Ben görecek miydim böyle zılleti?"[313]

diyerek acısını bir haykırış hâlinde ifade eder. Gördüğü manzaraya daha fazla tahammül edemeyen Tayf, artık bakmak istemez. Bu düşünceye katılan ve artık dünya üzerindeki bu kıyamet görüntüsünü seyretmeyi bırakmak isteyen Mikâil de gücün kendisinde olduğunu, ancak bunu kullanmak için yüce yaratıcı Allah'ın takdirine muhtaç bulunduğunu söyler. Kahredenin de mahvedenin de Allah olduğunu, kendisinin de onun takdirinin dışında bir şey yapamayacağını ifade eder. Tayf da Mikâil'in bu düşüncesine, parmakların dimağ, sözün de dudaklar karşısında çaresiz olduğunu söyleyerek destek verir. Bu sırada söze giren İsrâfil, artık ruhlara can üfleyemediğini, beşeriyetin içinde bulunduğu bu hâli gören ruhların dünyaya gelmek istemediğini belirtir. Yeni dünyaya gelecek insanlar, dirilerin mezara girmesi ya da suçsuzların zindana atılması gibi isteksizdirler. Çünkü dünya, yaşanacak bir yer olmaktan çıkmıştır. O kadar ki dünyada acı çeken insanların feryatları, İsrâfil'in sûrunu bastıracak denli kuvvetli olmaya başlamıştır. *"Bir köy meydanında öteye beriye serpilmiş cesedlere"*[314] bakan İsrâfil, kendisinin can vermek için birer birer ateşler yaktığını, ancak Azrâil'in bunları biner biner söndürdüğünü söyler. Bu manzara karşısında derin bir üzüntü içinde olduğu görülen İsrâfil, hikmetine isyân gibi görünmeyecek olsa, Allah'ın kendisini bu vazifeden affetmesini isteyeceğini de belirtir. Bu sırada zavallı bir çocuğun suçsuz yere öldüğünü gören melekler, hep birlikte Allah'a yakarmaya başlarlar. Kendilerinin gördüğü bu manzarayı onun da gördüğünü söylerler ve ondan buna izin vermemesini dilerler. Öyle ki aslında ölümsüz olan bu melekler bile manzaranın verdiği dehşet karşısında ölümle avunmak ister gibidirler. Bu esnada ölen çocuğun ruhu, gözlerinin önünde göğe yükselir. Daha

[313] **a.g.e.,** s.44.
[314] **a.g.e.,** s.45.

gözünün yaşı bile kurumayan bu zavallı çocuk, perişan kıyafetleriyle artık yeryüzünden ayrılmış ve başka bir âleme gelmiştir.

Her şeye rağmen dünyada olup bitenleri izlemeye devam eden melekler, odasında yalnız başına oturmuş bir genci defterine bir şeyler yazarken görürler. Onun bir şâir olduğunu ve kendi ölüm şiirini yazdığını söylerler. Bu sırada Mikâil, bu genç şâirin yazdığı *"Açlıkdan Ölen Türk Çocuğu"*[315] isimli şiiri okumaya başlar. Bu şiirinde şâir, açlıktan ölen bir Türk çocuğunun üzerinden Türk milletinin içinde bulunduğu sefâleti ifade eder. Bir parça ekmeğe muhtaç olan, bunun için devamlı yakarmaktan geri durmayan Türk milletine, bugün Tanrısı dahî acımaz. Çünkü bu millet, muhtaç olduğu o ekmek parçasını da bulamaz. Türklerin bugün karşı karşıya kaldıkları şan ve şereften uzak ölüm, onların geçmişteki şanlı günlerine yakışmadığı gibi, tarihinde Oğuz, Cengiz, Yavuz gibi büyük kahramanları barındıran Türk milletinin içinde bulunduğu bu hâl, herkesi utandıracak kadar çarpıcıdır. Açlıktan ölen Türk çocuğu ile simgelenen Türk milletinin bu hâli şiirde derin bir kedere sebep olurken bu kederin melekler üzerinde de etkisi olduğu açıktır. Genç şâir, bu şiiri yazıp bitirdikten sonra intihar eder. Bu intiharı gören Tayf, böyle bir dünyada yaşamanın cinâyet olacağını düşünür. Bu sırada Tayf'ın yanında bulunan Mikâil ve İsrâfil gözden kaybolurlar. Onların yerine beliren iki ses de Tayf'ın kederine ortak olur. Onların kısa diyaloglarının ardından da ikinci perde sona erer.

Oyunun üçüncü perdesi, *"Güzellikler Bağı"*nda başlar[316]. Bu perdenin başında uzunca bir bölüm mensûr olarak kaleme alınır ve sahne ayrıntılı bir biçimde tanıtılır. Cenneti andıran bu mekânın ayrıntıları, oyunun zaman ve mekânını değerlendireceğimiz bölümde söz konusu edilecektir. Bu perdede, Rûh, Emel, Ümîd ve Zevk isimli şahıslar yer alır. Gayet mutlu bir görüntü vererek sahneye gelen bu dört şahıs, erguvan ağaçlarının altına otururlar. Kendi aralarında konuşmaya başlarlar; öncelikle etraftaki güzellikleri anlatır, bu güzelliklerin kendileri üzerinde uyandırdığı etkiyi tarif etmeye çalışırlar. İkinci perdeye hâkim olan keder havasına karşılık bu perde, çok daha olumlu bir şekilde başlar. Bütün şahıslar, etraftaki güzellikleri anlatmaya koyulurlar. Bu sırada üstlerinden geçen kuşları gören

[315] **a.g.e.,** s.49-52.
[316] **a.g.e.,** s.54.

melekler, onların fikir ve şiir kuşları olduklarını, şâirlerin kalplerini gölgelediklerini ifade ederler. Kendi aralarında konuşmaya devam eden melekler, birbirlerine iltifat da ederler. Aynı zamanda etraftaki ağaçların sık dallarından gelen sesler de aşk ve sevgiyi terennüm eder, meleklerin birbirleriyle kucaklaşmalarına derin bir âhenk oluştururlar. Bulundukları güzel bahçede yer alan ağaçların dalları meyvelerle doludur. Bu meyvelere bakan ve güzelliklerine hayran olan melekler arasından Emel Meleği, yanağını Ruh'a uzatır, ancak bunun yasak olduğunu söylemeyi de ihmâl etmez. Melekler, bu bahçelerin ötesinde güllerle donanmış bir başka bahçe olduğunu görürler ve hep birlikte oraya doğru uçarlar. Burada bulunan bir göle atlarlar. Onlar gölde yıkanırken, onların raksa benzeyen bu yıkanışlarına derinden gelen terennümlerin eşlik ettiği görülür. Uzak dağlardan diğer meleklerin de gelmeye başladığı anlaşılır. Ancak bu safahatın ortasında Azrâil'in geldiği görülür. Onun gelişiyle birlikte, muazzam bir ses ve ışık patlaması olur, ortam birden bire değişir. Azrâil, kendi gücünü ortaya koyan mısralar söyleyerek gelir. Bu manzara karşısında ağlamaya başlayan Rûh, Azrâil'in yine birçok canlar yakarak ve birçok cansız bedeni peşine takarak gittiğini söyler ve bu akıbetin yarın kendisini de beklediğini ifade eder. Oyunun bu bölümünde manzara değişir ve Rûh, birden bire kendisini ıssız bir çölün ortasında bulur. Şaşkınlıkla etrafına bakmaya başlasa da önce nerede olduğunu anlayamaz. Daha biraz önce bir cennet bağında, güzel bir gölde yıkandığını söyleyen Rûh, rüyâ olduğunu zannettiği bu durumdan uzaklaşmanın verdiği üzüntü ile konuşmaya başlar. Tepesinde acımasızca parlayan ve ortalığı kasıp kavuran güneşin altında yapayalnız kalan Rûh, derin bir kedere kapılır ve bunu:

"Söndü mü o penbe çakan şimşekler,
Çakıb da gönlüme akan şimşekler,
Rûhumu zevk ile yakan şimşekler?
Nerdesiniz, nerde, siz ey melekler;
Gönlümle oynaşan mâsûm gelinler?
Sessiz feryâdım, bunda kim dinler?
Emelden ayrıyım, ümîdim kırık!
Tesellîm gözyaşı, zevkim hıçkırık!
Melekler, melekler, güzel melekler!

Düşen göz yaşlarım hep sizi bekler!"[317]

şeklinde ifade eder.Kuş uçmaz kervan geçmez çöllere atıldığını söyleyen Rûh, daha doğmadan öldüğünü düşünür. Bu düşünceler içinde kıvranırken uzaklardan gelen bir feryâdı işitir. Onun gibi bu ıssız çöle düştüğü için feryât eden bu ses, on dört yıldır burada olduğunu ve buraya gönderilmiş olmaktan derin bir üzüntü duyduğunu ifade eder. Rûh'un da işittiği bu sesin ifade ettiği üzüntü, yaratılıştan kaynaklanır. Bu ses, yaratılmış olmaktan ve kötülüklerle dolu bu dünyaya gönderilmiş olmaktan hiç de memnun değildir. Önce yaratıldığını sonra da aç bırakıldığını söyleyen bu ses, niçin bu dünyaya geldiğini anlayamadığını belirtir. Bu konuşmalar devam ederken *"saçları yolunmuş, gözlerinin çukuru halka halka morarmış, üstü başı yırtık, delik deşik ve kirli, vücûdu bereli güzel bir kızı tayfı"*[318] görünür. Fenâdan ezele gittiğini söyleyen bu kız, Rûh'la konuşmaya başlar. Kızın perişan hâline çok acıyan Rûh, yine de onun öldüğü için çok şanslı olduğunu, çünkü kızın ölerek kurtulduğu dünyaya şimdi kendisinin geldiğini düşünür. Aslında ona imrenir. Diğer taraftan da ona nereye gittiğini sorar. Kızın cehenneme gideceğini öğrenince bunun sebebini merak eder. Üç gün boyunca aç kalan ve bir parça kuru ekmek dahî bulamayan zavallı kız, sonunda namusunu satarak karnını doyurmak zorunda kalmıştır. Ancak sonunda namusunun da para etmediği anlaşılır. O da karnını doyurmak için bir parça ekmek çalmaya mecbur kalır. Kızın bu durumuna çok üzülen ve kendi hâlini unutan Rûh, Türk milletinin bu vaziyetten utanıp utanmadığını merak eder. Bu arada adının Türkân olduğunu söyleyen genç kız, Türklerin de en az kendisi kadar perişan olduğunu, utanç duyması gereken biri varsa onun da kudret sahibi insanlar olduğu cevabını verir. Rûh, kıza anne ve babasının kim olduğunu sorar. Aldığı cevaplar karşısında hayrete düşen Rûh, onun kardeşi olduğunu anlar ve kardeşine sarılarak onu kucaklar. İki kardeşin feryâtları ile perde sona erer.

*Yaradılış Cilvesi'*nin dördüncü perdesi, yine cenneti andıran bir güzellik içinde başlar. Cehenneme benzettiği ıssız çölden birden bire böyle güzel bir yere gelişine hayret eden Rûh, ilk başta bu duruma bir anlam veremez ve ne olduğunu anlamaya çalışır. Bu arada kız kardeşinin de nereye kaybolduğunu merak eder. Ağlamaya başlar ve kardeşini bulabilmek için boşlukta onun adını haykırır. Rûh'un

[317] **a.g.e.,** s.74.
[318] **a.g.e.,** s.77.

ağlayıp yakarması sırasında ufuklar üzerinde nurla kaplı mahlûklar görünür. Bu mahlûklar dans etmeye başlarlar; Rûh, kendisiyle alay edildiğini düşünmeye başlar. Allah'a yalvaran ve kendisini bu azaptan kurtarmasını dileyen Rûh, bir müddet sonra olanları kanıksar. Ezel dağlarının üzerinden Cebrâil'in geçtiği anlaşılır; bu geçiş esnasında raks eden tüm melekler eğilip saygılı bir duruş içine girerler. Rûh, yine siteme başlar. Kendisinin bir cehenneme dönmüş olan dünyaya gönderilmesine içerlediğini, kardeşi Türkân gibi binlerce bağrı yanık insanın varlığının büyük bir acı vesilesi olduğunu söyler. Mecliste bulunan meleklerin tamamı "Tecellî Âyîni" yapmaya başlarlar. Meclisteki herkes mutludur; büyük bir coşku hâlindedir. İçlerinde bir tek Rûh üzgündür. Ancak meclisteki coşku öyle bir noktaya ulaşır ki Rûh, bir süre sonra kendinden geçer. Raks ve söyleşmeye İlâhî bir ses de katılır. Bir aralık meclis öyle bir nura gark olur ki aydınlıktan etrafa bakmak mümkün olmaz. Bu müthiş aydınlık, baygın hâlde yatan Rûh'u da uyandırır. Etrafta görünen bu aydınlıktan çok etkilenen Rûh, üzerindeki keder havasından kurtulur ve meclisteki diğer varlıklar gibi Allah'ın büyüklüğünü, ona olan bağlılığını terennüm etmeye başlar:

"Bilmem ne oldum, ne oldu bana?
Taşdım köpürdüm, ne doldu bana?
Kendimi sende görüyorum, âh,
Nâ-mütenâhî büyüdüm; Allah!
Hep zerre kaldı cihânlar bütün;
Damladan küçük ummânlar bütün!
Özümden güzel cemâl olur mu?
Öz kemâle zevâl olur mu?
Kucak mı açdı birliğe varlık?
Kendime, bilmem, kendim mi âşık?
Cân, cihân ben mi, cânân ben miyim?"[319]

Bu sözlerden sonra yaratılmak istemediğini, bir insan olarak dünyaya gönderilmenin kendisine büyük bir acı vereceğini söyleyen Rûh, yaratıcıdan geldiği anlaşılan sesle konuşmaya başlar. Allah, insanın yaratılıp yaşaması gerektiğini,

[319] **a.g.e.,** s.96.

böylece bileceğini, kendisinin de bilineceğini ifade eder[320]. Duyduklarına şaşıran Rûh, yanında iken Allah'ı bilemediklerini, buna güçlerinin yetmediğini, ondan ayrı olunca bunu nasıl başaracaklarını merak eder. Allah'tan geldiği anlaşılan ses ise:

"Ben sâzım; varlık nağmedir benden,
Değişir durur ebedî besten;
Benden ayrılsan, yine benimsin!"[321]

diyerek karşılık verir. Bu sözlerden tatmin olmamış gibi görünen Rûh, sormaya, öğrenmeye çalışır. Her defasında dünyaya gitmek istemediğini, bir insan olarak yaratılmayı tercih etmediğini tekrar eder. Sonunda Allah adına söylendiği bilinen ve oyunda "Ezel" isimli bir varlıktan geldiği anlaşılan ses, Rûh'a daha fazla soru sormaması gerektiğini ifade eder. Rûh da varlığın tokat yiyip de ağlaması nasıl mümkün değilse Allah tarafından verilen bu zekâya sahip olup da soru sormaması o şekilde mümkün değildir, cevabını verir. Allah ise bunun kendisi tarafından kullarına bahşedilen bir kerem olduğunu söyler. Rûh, kendisinin kerem istemediğini, tek dileğinin kendisini yaratan varlıktan ayrılmamak olduğunu belirtir. Allah ise bu sevgiyi, isyânla birlikte değerlendirir. Rûh'un kendisini isyânla karışık bir hâlde sevdiğini düşünür. Rûh ise isyân içinde olduğunu kabul etmez. Sevgisinin isyânla karışmadığını, büyük bir bağlılıkla birlikte ifade edilebileceğini belirtir. Allah, yarattığı âlemi anlatmaya, onun güzelliklerini sıralamaya başlar. Kendisinin burasını bir vahşet yeri olarak değil, kendi güzelliğinin bir yansıması olsun diye yarattığını ifade eder. İnsanın güzel bir görüntü ve parlak bir zekâ ile yarattığını, bunların onun için bir nimet olduğunu söyler. Rûh ise bu güzelliklerin dünyada devam etmediğini, sonunun bir zehir ve acı deryası olduğunu anlatır ve sonu yokluk olduktan sonra varlığın ne anlama geldiğini sorgular. Allah ise bu kuluna, güzelliği yeterince anlayamadığı cevabını verir. Rûh'un burada kastettiği, dünyada yaşanan savaşlardır.

---

[320] Oyunda, Allah'ın dilinden*"Yaşayacaksın ve bileceksin!/Beni bilib de yükseleceksin!"* denerek tasavvufta da yeri olan ve Arapçada "Gizli Hazine" anlamına gelen "Kenz-i Mahfî" tâbirine açıkça bir göndermede bulunulur. Tasavvufta kendisine geniş yer bulan bu anlayışa göre Allah, bilinmeyi istemiş ve insanları da onun için yaratmıştır: *"Ben bilinmeyen bir hazîne idim, bilinmeyi diledim, birtakım kimseleri yarattım, onlara kendimi bildirdim ve onlar da beni bildiler."* Bu konuda bkz. Mehmet YILMAZ, **Edebiyatımızda İslamî Kaynaklı Sözler (Ansiklopedik Sözlük),** Enderun Kitabevi, İstanbul 1992, s.91-92. Bu hadisin Arapça söylenişi ve diğer bir tercümesi şöyledir: *"küntü kenzen mahfiyyen fe-ahbebtü en u'refe halaktu'l-halke le-ya'rifûnî: Ben gizli bir hazine idim. Bilinmeyi arzuladım. Mahlûkâtı beni tanımaları için yarattım."* Bkz. Gencay ZAVOTÇU, **Türk Edebiyatında Hâb-Nâme ve Ömer Fu'âdî'nin Hâbiyye Risâlesi,** Hazret-i Pîr Şeyh Şa'bân-ı Velî Vakfı Yayınları, Yayın No:8, Kocaeli 2007, s.122-123.

[321] Feyzullah Sâcit, **a.g.e.,** s.99-100.

Bu savaşlar neticesinde güzel olan her şeyin mahvolduğunu, insanların kahrolduğunu ifade eder. O kadar ki yaratılmamak için, yokluk hâlinde kalabilmek için Allah'a yakarmaya başlar:

"Lütfun yetişir, kahrın keremdir,
Senin sıfırın en büyük rakamdır,
Varlık içinde sıfr olayım,
Yokluk içinde vücûd bulayım,
Yaratma beni! Yaratma beni!
Tutup nefretle fırlatma beni..."[322]

Sözü yine dünyada yaşanan savaşlara getiren Rûh, burasının Allah tarafından bir "sağlık yeri" olarak yaratıldığını, ancak insanoğlunun cehenneme çevirdiğini, hayatın bu yüzden dipsiz bir uçuruma döndüğünü söyler. Heyecan içerisinde daha fazla söylenmeye başlayan Rûh, bir süre sonra Allah tarafından isyân etmekle suçlanır, af dilemeye çağrılır. Sonra da Rûh'a müjde verir ve onun dünyaya bir Türk olarak gönderileceğini haber verir. Bu haber karşısında ağlamaya başlayan Rûh, kendisinin en baştan beri figân ettiğini, bunun Türk olmasından kaynaklanabileceğini, dünya üzerindeki Türklerin perişan edildiğini, hattâ ölülerinin dahî yatacak yer bulamadığını ifade eder. Allah, Rûh'a doğacağı yerin Anadolu olduğunu söyler. Rûh'a göre ise orası Anadolu değil, "ölü dolu"dur. Burada insanların açlıktan öldüğünün, muazzam bir vahşete kurban gittiğini anlatan Rûh, en büyük işitenin bunlar haberdâr olamayacağına inanmak istemez. Bu yaşananlar karşısında Allah'ın cevabı ise farklıdır. O, bu vahşete mârûz kalan Türklerin birleşmediklerini, Batı'da hakîkat düşüncesinin şimşekler çakmasına aldırmadıklarını, güneşi toprakla örtmeye çalıştıklarını, gerçekleri görmek istemediklerini belirtir ve aslında yaşananlara onların neden olduğunu söylemek ister. Rûh'un savunma çabasına karşılık yüce yaratıcı, Türk milletinin kendi yaptıklarının cezasını çektiğini söylemekte ısrar eder. İrade, kuvvet gibi kavramlar her ne kadar Allah tarafından bahşedilse de insan iradesinin dışlanamayacağı, Türklerin de iradeli olup çalışmak yerine hayat içinde ölgün durmayı tercih ettiklerini belirten Allah'ın bu sözlerine karşılık Rûh, bu vahşette can vermek üzere bir Türk

[322] **a.g.e.,** s.116.

daha yaratmanın yazık olacağını vurgular. Allah'tan gelen yüce ses nedeniyle ürken Rûh yine de sözünde devam eder ve:

"Ürpertmiş isem melekûtunu,
İncitmiş isem ya sükûtunu,
Ağlatan sensin, nasıl susayım?
Verdiğin zehre nasıl susayım?
Küskün, diyorlar, Türke Tanrısı,
Doğmadan ölür Türkün yavrusu!
Küstüğün millet içine gitmem,
Cehâlet, zıllet içine gitmem,
Gidersem bir gün bile yaşamam,
Ben yüzler sürüb yeri okşamam,
Bir zerre yemem, bir damla içmem,
Ben o hayâta tenezzül etmem,
Gidersem, başım dehre çarpılır,
Zıllet duymadan beynim dağılır!
Tanrım, gönderme!"[323]

diyerek yakarışını sürdürür. Allah ise artık onun isyân içinde olduğuna hükmeder. Bu sırada tecellî ışığı kaybolur ve Rûh, kendisini karanlık bir boşluğun içinde yalnız bulur. Ne olduğunu ve ne hâle geldiğini anlamaya çalışan Rûh, yaratılmanın böyle bir şey olduğunu düşünüp daha da kahrolur.

*Yaradılış Cilvesi'*nin beşinci perdesi, Anadolu'nun ücrâ bir köyünde başlar. Bu perdenin başında Perihan, Fadime Hala ve Perihan'ın kızı Yıldız görülürler. Perihan hailedir ve sancı içinde kıvranır. Fadime Hala da onu iyileştirmek için çabalar ve ondan dayanıklı olmasını ister. Bu sırada kızından şikâyet eden Perihan, acının da şiddetlenmesiyle düşüp bayılır. İçeriye giren Yıldız, annesinin fena olduğunu görünce ağlamaya başlar ve buna dayanmanın mümkün olmadığını, annesinin bir aydır ottan başka bir şey yemediğini anlatır. Fadime Hala'nın gayretiyle ayılan Perihan, komşuların da kendisine hiç yardım etmediğine üzülür ve:

[323] **a.g.e.,** s.124-125.

"Ölsen ölüne gelmez!
Kurşunla vurulsan kanını silmez!
Ah, bu bizim millet..."[324]

diyerek milletinden de şikâyet eder. Sancıları daha da sıklaşan Perihan, çocuğunu doğurur. Fadime Hala çocuğu kucağına aldıktan sonra baygın anneyi bir köşeye yatırır ve çocuğun oğlan olduğu müjdesini verir. Yeni doğan bebeğin iki gözünün de kör olduğunu gören Yıldız, o sırada kucağını aldığı bebeği hayret ve telâşla yere düşürür. Kafası bir taş parçasına çarpan bebeğin beyni dağılır. Bu manzara karşısında Yıldız bayılır, Fadime Hala da korkudan dışarı kaçar. Can havliyle ayağa fırlayan Perihan ise parçalanmış bebeğini bağrına basar. Çıldıran kadın çocuğu yere atar ve Allah'a isyân etmeye başlar. İki kolu üzerine aldığı bebeğini göğe kaldıran ve Allah'a göstermeye çalışan Perihan, daha fazla dayanamaz ve olduğu yere yığılarak hayatını kaybeder.

Oyunun altıncı perdesinde, Rûh ile annesi "gayb perdesi"nin önünde konuşurlar. Oyunun dördüncü perdesinin sonunda Allah tarafından dünyaya gönderilen, bu sûretle yaratılmış olan Rûh, beşinci perdede Perihan'ın oğlu olarak dünyaya gelir. Ancak birkaç dakikadan bile fazla yaşayamaz. İki gözünün de kör olduğunun anlaşılması üzerine heyecanlanan ablasının kucağından düşen Rûh, bir anlamda doğmadan ölür. Bu bölümde, öncelikle uzun bir monologla konuşmaya başlayan Rûh, Allah'a seslenir. O istediği için yaratıldığını ve o istediği için dünyaya gönderildiğini ifade eden Rûh, kırık kollarının, kör gözlerinin ve parçalanmış beyinlerinin geçtiği semaları dahî ağlattığını anlatır. Dünyaya ayak basar basmaz muazzam bir trajedinin içinde doğan Rûh, en az doğumu kadar trajik bir ölümle sona ulaşır. Ancak bu, birkaç dakikalık bir zaman diliminde gerçekleşir. Adetâ haklı çıktığı düşüncesiyle konuşmaya devam eden Rûh, dünyaya gönderilmeden önce söylediklerinin bir isyân gibi algılandığını, ancak bunların birer gerçek olduğunun ortaya çıktığını ifade eder. Oyunun sonunda kendisini, içinde bulunduğu trajik durumu tekrar etmeyi sürdüren Rûh, Allah'a seslenir ve eserinin ortada olduğunu söyleyerek bir anlamda isyân etmekten vazgeçmez. En sonunda da:

"Kendinden verdiğin zekâya karşı

[324] **a.g.e.,** s.134.

Duvar gibi duran 'lâyüs'el' bu mu?

Türke zincir vuran 'lâyüs'el' bu mu?"[325]

diye bağırarak sözlerini tamamlar. Oyun, Rûh'un bu haykırışı ile sona erer.

6.26.2. Şahıslar Kadrosu

Oyunda oldukça kalabalık bir şahıslar kadrosu olmakla birlikte, bunlar arasında bir sınıflandırmaya gitmek kolay değildir. Çünkü oyun, hemen hemen baştan sona kadar bilinmeyen bir mekânda ve gerçeklik âleminde görülemeyen şahısların eşliğinde devam eder. Ancak oyunun birinci derece önemli ve dolayısıyla başkahramanı diyebileceğimiz şahsı, Rûh'tur. Dünyaya çok kısa bir zaman için gelebilen bu şahsın, dünyada kendisine verilen bir ismi de bulunmaz. Oyunun başından sonuna kadar kendisine Rûh diye hitap edilir. Oyunun en başında bir sonsuzluk âleminde görülen Rûh, burada kendisiyle konuşmaya başlar; oyun da bu monologla başlar. İlk perdede meleklerle birlikte olan Rûh, derin bir üzüntü içinde görünür. Onun bu üzüntüsünün nedeni bir fânî olmasıdır. Oysa etrafındaki melekler, onun gibi gelip geçici değil, her zaman var olan mahlûklardır. Onun bu üzüntüsünün nedenini anlayamazlar. Rûh'un etrafında bulunan melekler, onu üzüntüden kurtarmak ve mutlu kılabilmek için çırpınırlar. Ancak bu gayret, Rûh üzerinde çok fazla etkili olmaz. O, dünyada olup biten fenâlıkları bilir ve içinde bulunduğu güzellikler diyârından ayrıldığı için kederlenir. Oyunun birinci sahnesine Rûh'un bu kederi egemendir. Rûh'un şahsında görülen ve oyunun neredeyse tamamına egemen olan bu keder havası, aslında trajik bir unsur olarak da önem taşır. Bu manzûm oyunun bir trajedi özelliği göstermesi, daha çok Rûh isimli şahsın varlığıyla mümkün olur. Onun kişisel gibi görünen, ancak şahsında temsil ettiği tüm insanlık için düşünülebilecek olan trajedisi, oyunun en güçlü motifidir. Rûh, oyunun ikinci perdesinde görülmez. Burada sahneye gelen Tayf'ın daha önce arz üzerinde yaşamış bir Tayf olduğu anlaşılır. Zaten dünyada olup biten daha çok bu bölümde söz konusu edilir. Oyunun üçüncü perdesinde tekrar görülen Rûh'un etrafında bu sefer de melekler vardır. Bu seferki melekler, Ümîd, Emel ve Zevk melekleridir. Rûh'a hâkim olan kederli havayı dağıtmaya, onu biraz olsun neşelendirmeye çalışırlar. Burada, meleklerin dikkati hep başka noktalara yoğunlaşır. Onlar hep içinde bulundukları

[325] **a.g.e.,** s.140.

bağın güzelliklerinden, güzel kokan çiçeklerinden bahsederken Rûh ise kederinden bir türlü sıyrılamaz. Oyun şahısları üzerinden ortaya konan bu zıtlık, verilmek istenen mesajla da doğrudan ilişkilidir. Yukarıda da ifade ettiğimiz gibi şâir, eserini yazarken milletinin içinde bulunduğu fâciâya kayıtsız kalamayacağını ifade eder. Bu arada kayıtsız kalan şâirleri de eleştirir. Kendisinin etrafa baktığında çiçekleri değil, felâketleri gördüğünü söyleyen şâir, bu anlamda oyundaki Rûh karakteriyle de benzerlik gösterir. Rûh da etrafını saran meleklerin dikkat çektiği güzelliklere bir türlü kendisini veremez, derin kederinden bir türlü tam olarak kurtulamaz. Bir ara meleklerin yarattığı coşkuya kapılsa da Azrâil'in gelmesi ve ortalığı karanlığa boğmasıyla bu coşkunluk da sona erer. Bir aralık kendisini kızgın bir çölün ortasında bulan Rûh, burada kız kardeşi olduğu anlaşılan Türkân ile karşılaşır. Onun sefâletine tanık olur ve var olan acısı daha da ağırlaşır. Oyunun dördüncü perdesinde önce kendi kendine konuşmaya başlayan Rûh, sonra da Allah'la sohbet eder. Oyunun en önemli perdesi olarak nitelenebilecek bu bölümde, Rûh ile Allah arasında yaşanan diyalog, oldukça ilgi çekicidir. Eserini değerlendirdiği son bölümde Feyzullah Sâcit, bu bölüme değinir. Bu bölümdeki Allah'a âit diyalogların kimi insanların tepkisini çekebileceğini düşünen şâir, bu konuda bir açıklama yapma ihtiyâcı hisseder ve kendisinin Allah'la temas için aracıya muhtaç olmadığını ifade eder. Gerçekten de eserin dördüncü perdesinde Rûh, hiçbir aracı olmaksızın Allah'la konuşmaya başlar. Daha önceki perdelerde Cebrâil'le konuşan Tayf, ona Allah'la aracı olmaksızın nasıl iletişim kurabildiğini sorar; arada bir perde olduğu cevabını alır. Son perdede Allah'la konuşan Rûh'un böyle bir perde önünde olup olmadığı belli değildir[326]. Yaratılış hakkında devam eden bu diyalogun, tasavvufta da yeri olan *"Allah'la yaratılışları sırasında insanlar arasında yapıldığı kabul edilen sözleşme"*ye benzediği söylenebilir[327]. Allah, insanlarla yaratılıştan hemen önce konuşmuş ve onlara "ben sizin Rabbiniz değil miyim?" mânâsında bir soru sormuştur. Oyun içerisinde böyle bir soru olmamakla birlikte, Rûh'un yaradılıştan hemen önce Allah'la konuşması ve bu konuşmada, şahsında tüm insanlığı temsil eder bir tavır

[326] Allah'la aracı olmaksızın konuşmak, Hz. Musa'ya mahsus özelliklerden biridir. Kendisinin bir unvanı da *"kelîm, kelîmullah"*tır. Bu unvan kendisine Tûr Dağı'nda Allah'la aracısız konuştuğu için verilmiştir. Bu konuda bkz. Gencay ZAVOTÇU, **Divan Edebiyatı Kişiler-Kişilikler Sözlüğü,** Aydın Kitabevi, Ankara 2006, s.348. Hz. Musa'nın Allah'la aracısız konuşması, Tevrat'ta ayrıntısıyla anlatılan bir olaydır. Tevrat'ın "Çıkış" bölümünün 3. bapında bu konuşmalardan biri anlatılır. Bkz. **Tevratı Şerif yahut Eski Ahit Kitabı,** Kitabı Mukaddes Şirketi, İstanbul 1997, s.58.

[327] Bu konuda ayrıntılı bilgi için bkz. İskender PALA, "Bezm-i Elest", **TDV İslâm Ansiklopedisi, C.6,** Türkiye Diyânet Vakfı Yayınları, İstanbul 1992, s.106-108.

içinde olması, akıllara "Bezm-i Elest"i getirir. Bezm-i Elest'te kullarından "evet" cevabını alan Allah, oyun içerisinde biraz daha farklı bir tavırla karşı karşıya kalır. Bütün insanlığı, ama daha çok da Türk milletini temsil ettiğini düşünebileceğimiz Rûh, mütevekkil bir hâlet-i rûhiye içinde değildir. Türklerin başına gelen felâketlerde, onları yaratanın da takdir payı olduğunu dile getirirken zaman zaman isyânkâr olarak suçlanmaktan da kurtulamaz. Yaşananlarda kader hükmünün de payı olduğunu ifade eden Rûh, Türk milletine revâ görülen bu muamelenin onun sonunu getirdiğini söyler. Bu söyleyişinde bazen heyecana da kapılan Rûh, Allah tarafından isyânkârlıkla suçlanır ve yine de dünyaya gönderilir. Ancak onun doğumu da tam bir trajedidir. Oyuna baştan sona kadar hâkim olan derin keder havası, Rûh'un dünyaya gönderilişi ile doruk noktasına ulaşır. Çünkü o, yaşayacağı trajediyi doğmadan bilir. Perihan isimli bir kadının çocuğu olarak dünyaya gelen Rûh'un nefes aldığı ilk mekân, Anadolu'nun içinde açlık çeken zavallı bir ailenin evidir. Daha doğmadan felâketi hazırlanmış olan Rûh, annesini baygın düşürerek doğar; kendisini kucaklayan ablası, kardeşinin gözlerinin kör olduğunu anlayınca üzüntüden fenâlık geçirir ve bebeği kucağından yere düşürür. Doğmasının üzerinden bir-iki dakika geçmeden yere düşen ve beyni parçalanan Rûh, henüz bir isme bile sahip olmadan, trajik sonuna kavuşur. Dolayısıyla Rûh, oyunun başından sonuna kadar, dünyaya gönderilmeden önce ve gönderildikten sonra da trajik havayı güçlendirici, hattâ oyunu trajedi hâline getiren bir kahraman olarak nitelenebilir. Bunun yanında, cenneti andıran güzellikler bağında meleklerle birlikte olması, onların sunduğu güzellikler karşısında büyülenmesi ve yasak meyveye olan eğilimi, onu insan olan Âdem'in yaratılması rivâyetine yaklaştırır. Diğer taraftan dört büyük melekle görüşebilmesi, Allah'la aracı olmaksızın doğrudan konuşması da üzerinde önemle durduğumuz özelliklerdir.

Oyunun ikinci perdesinde, daha önce dünyada yaşamış bir dâhinin tayfı görünür. Derin bir sessizlik ve sonsuzluk içinde etrafını seyreden bu Tayf'ın düşünceleri de oyunun içerisinde önemli bir yer tutar. *Yaradılış Cilvesi,* insanın yaradılışıyla ilgili masala benzer bir oyun olmakla birlikte, eserde asıl verilmek istenen mesaj, Anadolu'nun ve Türklerin içinde bulundukları durumdur. Oyunun ikinci perdesinde görülen Tayf aracılığıyla bu durum ortaya konmaya çalışılır. Bulunduğu yerden yeryüzünü, Anadolu'yu görebilen Tayf, gökyüzünde var olan

yıldızlar kadar yeryüzünde de mezarların göründüğünü ifade eder. Anadolu'nun bağrından sonsuzmuş gibi işitilen feryâtların yükseldiğini söyleyen Tayf, bu sırada bir başka tayf gördüğünü zanneder. Ancak bunun Cebrâil isimli melek olduğu anlaşılır[328]. Cebrâil ile Tayf, sohbete başlarlar. Cebrâil, oyunda da Allah'tan melek ve peygamberlere haber getiren bir melek olarak vardır. Ancak o, eserde kanatları kocaman bir kuşa benzetilir. Bu kuş, uçarken kanatlarından derin bir mûsikîye benzeyen sesler çıkarır. O uçarken diğer bütün melekler, eğilip saygı gösterirler. Allah'la görüşebilmek gibi bir imtiyâza sahip olduğu için Cebrâil'in ayrıcalıklı bir yeri olduğu, oyunda da vurgulanmış olur. Ancak diğer taraftan Rûh'un da Allah'la görüşebilmesi kayda değerdir. Hattâ Allah'la arasında bir perde olduğu hâlde görüşebildiğini söyleyen Cebrâil'e karşılık, Rûh'un böyle bir perdeden bahsetmemesi ilgi çekicidir. Bu motif, eserde insanların meleklerden de üstün olduğuna dâir bir işâret olarak yorumlanabilir. Daha sonra sohbete Mikâil ve İsrâfil de katılır. Onların görülebilir bir sûrette ortaya çıkışlarına hayret eden Tayf, onlarla da konuşmaya başlar. Dünyada olup bitenler, Tayf'ı olduğu kadar bu büyük melekleri de hayrete düşürür. Anadolu'da insanlar perişandır; devam eden savaşta binlerce insan ölür. Kalanlar ise açtır ve hayvanlar gibi otlamaya mecburdur. Bu manzarayı gören Tayf, dehşet içindedir. Öyle ki diğerleri de artık bakmaktan utandıklarını söylerler. Bu esnada İsrâfil, artık rûhlara üflemekten vazgeçtiğini, çünkü kendisinin birer birer üflediği rûhları, Azrâil'in biner biner yok ettiğini ifade eder[329]. Oyun içerisinde İslâm inancına uygun kimlikleriyle olan meleklerden bir diğeri de Mikâil'dir. Tayf'la yapılan bu sohbete katılan Mikâil, diğer melekler gibi dünya üzerinde olanları hayretle seyreder. Mikâil, dünyada olup bitenlerle ilgili gücün kendisinde olduğunu,

---

[328] Oyunun bazı yerlerinde dev kanatlı ve uçarken derin bir mûsikîye benzer sesler çıkaran bir kuşa benzetilen Cebrâil, burada da haber getiren bir melek olarak vardır. Allah'tan kullarına haber taşıyan bu melek, Allah'la doğrudan değil arada bir perde olduğu hâlde görüşebilir. Gerçekten de Cebrâil, *"İlâhî emirleri meleklere ve peygamberlere ulaştıran vahiy meleği"*dir. Bu konuda bkz. Yusuf Şevki YAVUZ-Zeki ÜNAL, "Cebrâil", **TDV İslâm Ansiklopedisi, C.7,** Türkiye Diyânet Vakfı Yayınları, İstanbul 1993, s.202-204.

[329] İsrâfil, oyunda "sûr" üfleyen melek olarak vardır. Onun oyunda yer verilen bu özelliği, İslâm inancına da uygundur. Çünkü o İslâm'da *"dört büyük melekten biri olup kıyamet gününde sûra üflemekle görevlidir."* Bkz. Lutfullah CEBECİ, "İsrâfil", **TDV İslâm Ansiklopedisi, C.23,** Türkiye Diyânet Vakfı Yayınları, İstanbul 2001, s.180-181. Oyun içerisinde, kendi yaktığı ateşlerin Azrâil tarafından acımasızca söndürüldüğünü söyleyen İsrâfil, Azrâil meleğinin ölüm meleği olduğuna işâret eder. Oyun içerisinde, Anadolu'da ölen binlerce insana âit canın Azrâil tarafından alındığı vurgulanırken İslâm inancına uygun bir temasta bulunulmuş olur. Çünkü Azrâil, *"dört büyük melekten can almakla görevli olanı"*dır. Bkz. Ahmet Saim KILAVUZ, "Azrâil", **TDV İslâm Ansiklopedisi, C.4,** Türkiye Diyânet Vakfı Yayınları, İstanbul 1991, s.350-351.

ancak bu büyük gücü sadece Allah'ın izniyle kullanabildiğini ifade eder[330]. Oyunun bu bölümünde, hep birlikte dünyayı seyreden Tayf ve melekler, bir şâiri masasının başında otururken görürler. Yukarıda da söz konusu ettiğimiz *"Açlıkdan Ölen Türk Çocuğu"* isimli şiiri yazan bu şâir, daha sonra intihar eder. Trajik bir tip olan bu şâir, hem o dönem Anadolu insanının içinde bulunduğu durumu, hem de bu durumu kendisine dert edinen millî şâirin hâlini ortaya koyması bakımından son derece önemlidir. Bu tipin trajik olmasının en önemli nedeni ise milletinin içinde bulunduğu acıya daha fazla tahammül gösteremeyerek asilce intihar etmesidir.

*Yaradılış Cilvesi'*nde, Rûh'la doğrudan konuşan, dolayısıyla herhangi bir aracı olmaksızın görünen en önemli varlık Allah'tır. Allah'ın Rûh'la olan diyaloguna yukarıda değinmiştik. Rûh'un istememesine rağmen onu yaratacağını söyleyen Allah, bunun nedeni olarak da yaratacaklarını sevmesini gösterir. Daha önce de ifade ettiğimiz gibi, daha çok tasavvuf edebiyatında yer bulan "Kenz-i Mahfî", yani "gizli hazine" anlayışı da oyunda, Allah'ın sözleri olarak ifade edilir. Allah'ın oyunda, Rûh'la uzun denebilecek bir diyaloga girmesi ve onunla aracısız konuşması, teknik açıdan da bazı sakıncaları içerir. Bunları "Değerlendirme" bölümünde sıralayacağız. Allah'ın büyüklüğü ve güzelliği, oyundaki tüm varlıklarca kabul edilir. Onun sahip olduğu mutlak güzellik, hem fânîler, hem de melekler gibi ölümsüzler tarafından devâmlı sûrette vurgulanır. Asıl güzellik odur ve her güzel şey onun bir yansıması gibidir. Ancak dünyada güzel şeyler kadar kötülükler de vardır. Hele Anadolu'da yaşanan savaş ve insanların perişan vaziyeti başta Rûh ve Tayf olmak üzere tüm varlıkları üzer. Hepsinin şikâyeti Allah'adır. Bu kötülüklere sadece onun engel olabileceğini düşünürler. Rûh, bunu açıkça ifade eder ve bilhassa Türklerin başına gelenlerden daha çok kaderi sorumlu tutar. Allah ise insanların da en az kader kadar sorumlu olduğunu ifade eder ve "irade" kavramını ortaya koymuş olur. İnsan iradesinin bazı kötülükleri yenebileceğini belirtir. Büyük ve mutlak güç olan Allah, oyunda da her şeyi gören ve idare eden, her şeyin sahibi yüce bir varlık olarak tanımlanır ve oyunda da öylece yer alır.

---

[330] Oyunda Mikâil, dünya üzerindeki işlerden sorumlu bir melek olarak gösterilir. Bu da İslâm inancına uygundur. İsrâfil, *"insan da dahil olmak üzere canlıların rızıkları, dolayısıyla yağmurların yağması ve bitkilerin gelişmesi gibi işlerle görevlidir."* Bkz. Lutfullah CEBECİ, "Mikâil", **TDV İslâm Ansiklopedisi, C.30,** Türkiye Diyânet Vakfı Yayınları, İstanbul 2005, s.45-46.

Oyunda, dört büyük meleğin yanında başka melekler de vardır. Bunlar, Sevinç, Ümîd, Emel, Zevk, Tesellî melekleridir. Rûh'un yanına gelen ve onu neşelendirmeye çalışan bu melekler, her seferinde onu mutlu etmeye çalışırlar, ancak bunda başarılı olamazlar. Oyunun ilk perdesinde Rûh'un üzgün hâline içerleyen ve onu tesellî etmeye çalışan Sevinç Meleği, gözlerinden yaş yerine zehir aktığını görür ve şaşırır. Rûh'un gözlerinden akan iki damla zehir, Sevinç Meleği'nin de şeffaf teninde iki siyah leke yaratır. Oyunun üçüncü bağındaki güzellikler bağında tekrar bir araya gelen Rûh ve melekler, cenneti andıran bahçelerde gezip dolaşırlar. Hepsi birden Rûh'u eğlencelerine dâhil etmeye çalışırlar. Bu arada, dallardan sarkan meyvelerden bahsederler, bunları yemek için ağaçlara doğru koşarlar. Yukarıda da tüm insanlığı temsil edebileceğini söylediğimiz Rûh'un meleklerle birlikte bu meyve ağaçlarına doğru gitmesi ve onlara ilgi göstermesi, Hz. Âdem'in yasak meyveyi yemesine benzetilebilir[331].

*Yaradılış Cilvesi'*nde, yukarıda sıraladığımız dünyada görülmeyen şahısların dışında gerçek şahıslar da vardır. Bunlar da Tayf ve diğer meleklerin gördüğü Türk bir şâir ile birlikte, Anadolu'da yaşadığı anlaşılan Perihan, Yıldız ve Türkân'dır. Yukarıda da kısaca değindiğimiz Türk şâir, perişan bir vaziyette olan Anadolu'da yaşayan, sosyal sorumluluğu gelişmiş, milletinin çektiği acıları kendi acısı gibi benimseyen bir aydındır. Fakir odasında yalnız başına otururken *"Açlıkdan Ölen Türk Çocuğu"* isminde bir şiir yazar ve milletinin içinde bulunduğu sefâleti bu şiirinde ifade eder. Sonra da bu acıya daha fazla katlanamaz ve intihar eder. Yukarıda da ifade ettiğimiz gibi, bu intihar, şâiri oyunun trajik tiplerinden biri hâline getirir. Oyunun trajik havasını besleyen diğer tipler de Perihan, Yıldız ve Türkân'dır. Türkân, meleklerin gökyüzünden ölümüne şâhit oldukları küçük bir kızdır. Kısa hayatı boyunca hiç gülmeyen bu zavallı kız, öldükten sonra Rûh'la karşılaşır. Rûh, bu kızın kendi kardeşi olduğunu anlar. Perihan da Rûh'un Allah tarafından

[331] Hz. Âdem'in yasak meyveyi yemesi konusu, Kur'an-ı Kerim'de de sözü geçen bir olaydır. Bakara Suresi'nin 35. ve 36. ayetleri, yasak meyvenin yenmesi ve bunun sonunda insanın dünyaya gönderilmesiyle ilgilidir. *"35- Ve demiştik: 'Ey Âdem!' Sen ve eşin cennette oturun ve oradan dilediğinizden bol bol yeyin, yalnız şu ağaca yaklaşmayın. Yaklaşırsanız (nefsinize) zulmedenlerden olursunuz. 36-Şeytan ise (hile ile) onların ayaklarını kaydırdı ve içinde bulundukları nimetten onları çıkardı. Biz de: 'Birbirinize düşman olarak yeryüzüne inin. Yeryüzünde bir zaman (ömrünüzün sonuna) kadar oturun ve rızkınızı orada bulun' demiştik."* Elmalılı Hamdi YAZIR, **Kur'an-ı Kerim ve Yüce Meali**, Aydın Yayınevi, İstanbul (tarihsiz), s.7. Bu konuda ayrıntılı bilgi için bkz. Abdullah AYDEMİR, **İslâmî Kaynaklara Göre Peygamberler,** Türkiye Diyânet Vakfı Yayınları, Ankara 1990, s.27.

yaratılmasından sonra onu dünyaya getirecek olan annedir. Hasta, fakir ve çâresiz olan bu kadının Yıldız isminde bir başka kızı daha vardır. Tam bir sefâlet içinde oğlunu doğurduktan sonra acıdan baygın düşer. Kardeşini kucağına alan Yıldız ise onun kör olarak doğduğunu anlayınca dehşete kapılır ve heyecanla kucağından düşürür. Derhâl beyni dağılan küçük çocuğun yaşadığı bu acı, oyundaki trajedinin de dorun noktasıdır. Perihan, Yıldız ve Türkân, Anadolu'nun fakirliğini ve çâresizliğini ortaya koyan önemli tiplerdir. Evlerinde bir erkek olmayışı da ayrıca önemlidir. O dönemde devam eden savaş nedeniyle ülkenin erkekleri cephede savaşmaktadırlar. Anadolu, zavallı ve yalnız kadınların çığlıklarıyla dolu bir yer hâline gelmiştir.

6.26.3. Zaman ve Mekân

Oyunun tarihî zamanı, I. Dünya Savaşı yıllarıdır. Osmanlı İmparatorluğu, 20. yüzyılın ilk çeyreğini neredeyse tamamen savaşlar içinde geçirir. Bunlar içinde yıkımı en ağır olanı, I. Dünya Savaşı'dır. Çünkü imparatorluk, bu savaşta birçok cephede aynı anda mücadele etmek zorunda kalır. Ardından gelen Kurtuluş Savaşı da zaten yokluk içinde olan Anadolu'nun daha büyük sıkıntılar çekmesi demektir. Oyunda, Anadolu'da devam eden savaşların ne gibi bir fakirliğe neden olduğu çarpıcı bir biçimde ifade edilirken, zamana dâir çok somut bilgilere rastlanmaz. Ancak burada kastedilenin I. Dünya Savaşı olduğu anlaşılır. Çünkü oyun, 1919 yılında yayımlanır. Kurtuluş Savaşı ise Atatürk'ün Samsun'a çıktığı tarih olan 19 Mayıs 1919'dan sonra başlar. Dolayısıyla şâirin bahsettiği büyük yıkım, büyük ihtimâlle I. Dünya Savaşı'nda değişik cephelerde devam eden büyük mücadeledir. Oyunun tarihî zamanından başka bir de oyun içi zamandan bahsetmek gerekir. Ancak bu noktada da ayrıntılı bir ifade yoktur. Çünkü oyunun tamamına yakını, bilinmeyen bir âlemde geçer. Rûh ve melekler, insanın yaratılmasından önceki dönemi düşündüren bir yerde ve belirsiz bir zaman dilimi içinde birlikte iken, Rûh'un Allah'la doğrudan görüştüğü bölümde de belirgin bir zaman kavramından bahsetmek imkânı yoktur. Dolayısıyla bu bölümlerde bir zaman unsuru yer almaz. Günün hangi vaktinin yaşandığı, hangi mevsimin idrak edildiği de hiçbir zaman belli değildir. Diğer taraftan Rûh'un yaratılıp dünyaya gönderildiği zaman, savaşın devam ettiği döneme rastlar. Dünyaya gönderilmeden önce olup biteni gören Rûh, bu büyük

savaşın ve sefâletin içinde düşmek istemediği için yaratılmaktan korkar. Ancak yaratıldığı zaman, oyunun tarihî zamanıdır, denebilir.

Oyunda kullanılan mekân da oldukça ilgi çekicidir. Bunun, oyunun sahnelenmesinde ayrı bir sorun teşkil edeceği açık olmakla birlikte, bu konuya ayrıntısıyla ileriki satırlarda değineceğiz. Eserin birinci perdesinin hemen başında mensûr olarak bir mekân tasviri vardır. *"Kehkeşânlardan öte, fezânın hayâl erişmemiş, yüksek bir bucağı..."* denerek burasının bir sonsuzluk âlemine benzediği vurgulanmış olur. Okuyucunun gözünde daha rahat bir canlandırmaya yardımcı olması için bu mekânın ayrıntılı bir tasvirine yer verilir: *"Renk ile nûrun derece derece kesâfet ve türlü türlü şekillerinden yapılmış bulutlarla süslü bir sahne... Etrâfda nihâyetsiz derinlikler... Yüksek ve nihâyetsiz bir sükût, ki, bütün boşluklara buradan dökülüyor sanılır. Mesâfelerde ne karanlık, ne aydınlık, ebedî bir tâzelik, dâimî bir sabâh serinliği..."*[332] Bu mekân, karanlık ile aydınlığın aynı yerde buluştuğu ilginç bir yerdir. Burada hayâl gibi görünen türlü ışıklar, duman katları ile birlikte koyu ve keskin bir perde bulunur. Arkasında ise ne olduğu bilinmez; bu büyük perdenin ardında varlık ya da yokluğa âit nelerin bulunduğu yaratılış ilk gününden beri kimse bilmemektedir. Bu mekânda meleklerle birlikte tayflar da bulunur. Bunun dışında nûru andıran türlü kuş ve kelebeklerin etrafta uçuştukları görülür. Oyunun ilk perdesindeki diyaloglar bu mekânda geçer. İkinci perdede yer alan ve Tayf'la üç büyük melek arasında geçen diyaloglar da birinci perdedeki mekânda geçer. Bu perdede görülen yalnız Türk şâiri, daha önce söz konusu ettiğimiz şiirini yalnız başına oturduğu odasında yazar. Oyunun üçüncü perdesinde ise farklı bir mekân tasvirine yer verilir. *"Güzellikler Bağı"* diye başlayan bu perdenin başında, yine mensûr olarak ayrıntılı bir mekân tasviri bulunur: *"Bir yanda omuz omuza yükselmiş nûrdan dağlar şeklinde bulutlar. Dikkatli bakılınca içinde, üzerinde, ardından nâ-mütenâhî sayıda meleklerin küme küme çıplak vücûdlar hâlinde oynaştıkları görülüyor. Bulutların üstünden huzme huzme hülyâlı renkler süzülüyor. Altında mâvî mehtâb ile dolu boşlukları andırır bir deniz. Denizin durgun yüzünde bu manzaranın hülyâvî aksleri... Bunların üstünde ay, saçları hâkden bir yüz gibi, tül bulutlar ardından gülümsüyor. En üstde, sükûtdan yapılma pırıltılı*

[332] Feyzullah Sâcit, **a.g.e.,** s.3.

yıldızlar...”[333] Bu satırlardan da anlaşılacağı gibi, mekâna ilişkin verilen ayrıntılarda, sonsuzluğu çağrıştıracak unsurlar dikkati çeker. Gökyüzü, uzun sıralar hâlinde dizilen dağlar ve deniz, okuyucu üzerinde sonsuzluk hissi uyandırmayı amaçlar. Çünkü mekân, dünyanın dışında, neresi olduğu belli olmayan bir boşluktadır. Burada bulunan ağaçların dallarından acayip renkte meyveler sarkar; kelebek gibi çeşitli hayvanların oluşturduğu bir âhenk içinde, insan hayâline sığmayacak bir güzellik tasvir olunur. Oyunun dördüncü sahnesinde, yine sonsuzluğu çağrıştıran bir mekân görünür: *“Yıldız yağmış semâvî bir zemîn: Mâvî bir sahrâ... Mehtâb: Nûrânî bir güzellik. Ufuklar hâklerle mahmûr. Bir tarafda uzanıb giden ezel dağları... Yükseklerde tılsımlı bir âvize: Mesâfeleri taraf taraf kucaklayan kollarında güneşlere aylara benzer renk renk, yuvarlak, iri kandiller. Haşmetli ve ilâhî bir şenlik... Sonu ne olacağı bilinmeyen bir sükût, her tarafda bekleyiş hâli...”*[334] Buraya kadar üzerinde durduğumuz mekânların ortak özelliği, sonsuz bir güzelliğe sahip olmalarıdır. Ancak Rûh’un dünyaya gönderildiği mekân ise öncekilere göre tam tersi bir özellik gösterir. Rûh, Anadolu’ya gönderilir. Onun daha önce bulunduğu ve yukarıda ayrıntılarını verdiğimiz mekânlarda sonsuz bir güzellik ve ferahlık yaşanırken Anadolu’ya hâkim olan ise muazzam bir vahşetten başka bir şey değildir. *“Güzellikler Bağı”*ndaki ağaçların dallarından türlü meyveler sarktığı hâlde, Anadolu’daki insanlar açtır. Onlar, çimen olmayan tepelerde otlayan zavallı koyunlar gibidirler. Bu anlamda oyundaki mekânlar arasında derin bir tezat vardır. Rûh, bu tezadı görür ve bütün güzelliklerin bir arada bulunduğu sonsuzluk âleminden ayrılıp dünyaya gitmek istemez. Oyundaki trajik boyutun da bu tezatla doğrudan bir ilişkisi vardır. Sonları trajedi ile biten bütün şahıslar, bu sonlarını sefâlet içindeki dünyada yaşarlar. Ölümlü olmayan varlıklar ise bu trajediyi bulundukları sonsuzluk ve güzellik âleminden seyrederler.

6.26.4. Dil ve Üslûp

Feyzullah Sâcit, bu oyununu 1919 yılında, yani Türkçü edebiyatın oldukça güçlü olduğu bir dönemde yayımlar. Türkçü edebiyat bu oyunda da kendisini oldukça güçlü bir biçimde hissettirir. Şâirin kendisi de bu durumu açıkça ifade eder.

---

[333] **a.g.e.,** s.54.
[334] **a.g.e.,** s.81.

Ancak Türkçü edebiyatın etkisini sadece eserin içeriği ile sınırlamak doğru değildir. Bu etki, eserin dilinde de kendisini gösterir. Eser, ağır bir Osmanlıca ile yazılmış değildir. Ancak buna rağmen son derece sâde bir dili olduğunu söylemek de doğru olmaz. Oyunda Arapça ve Farsça kökenli sözcükler bulunur. Fakat bunlar eserin dilini anlaşılmaz kılacak kadar çok ve az bilinen sözcükler değildir. Oyunda, "sükût, hilkat, melekût, fezâ, fermân, mazlûm, harâbe, muzdarib, mütehevvir" gibi Osmanlıca sözcükler kullanılıyorsa da bunlar eserin dilinin çok ağırlaştırmazlar; zaten bunların çoğu da o dönem İstanbul Türkçesinde kullanılan sözcüklerdir. Diğer taraftan üzerinde durulması gereken diğer bir önemli dil özelliği ise Farsça kurallarla yapılmış tamlamaların hemen hiç kullanılmamasıdır. Bu, önemli bir özelliktir ve o dönem Türkçü edebiyatında dikkat edilen bir husustur. Kullanılan kelimeler Osmanlıca da olsa bunlarla oluşturulan tamlamaların Türkçenin dilbilgisi kurallarına göre yapılması, dilde sâdeleşmeyi savunanlar için önemlidir. Feyzullah Sâcit'in bu manzûm oyununda da bu özelliği görmek mümkündür.

*Yaradılış Cilvesi'*nde kullanılan dilin anlaşılır oluşu, üslûbunu da olumlu yönde etkiler. Eserde kullanılan Türkçenin, İstanbul Türkçesine yakın olması, onun üslûbunun da akıcı olması sonucunu doğurur. Oyun, kolay okunur bir eserdir. Ancak bazı diyalogların aşırı derecede uzun olması ve oyun şahıslarının zaman zaman son derece muğlak ifadelerle konuşmaları, üslûp açısından bazı sıkıntılar da oluşturur. Eserin önemli bir bölümü, bilinmeyen bir âlemde ve bu dünyada var olmayan şahısların varlığıyla devam eder. Bu anlamda fantastik bir özellik gösteren oyunda, buna bağlı diyalogların uzunluğu ve açık ifadeler yerine bazen kapalı ifadelerin tercih edilmesi, anlaşılır olma ilkesine uzak düşer. Ayrıca, manzûm olan oyunda, mekân tasvirleri mensûr olarak kaleme alınır. Ayrıntılı bir mekân tasviri yapılmakla birlikte, bu mekânların gerçek dünyada var olmayışı, onların tarifini de güçleştirir. Bu güçlüğe bağlı olarak bu tasvirlerin de manzûm yerine mensûr olarak yazıldığı düşünülebilir.

6.26.5. Değerlendirme

Feyzullah Sâcit'in *Yaradılış Cilvesi* adlı manzûm oyunu, Meşrûtiyet Devri Türk Edebiyatında yayımlanan manzûm oyunlar içerisinde ilgi çekici özelliklere

sahiptir. İmparatorluğun yıkılış sürecinde yayımlanan eserde, bu dönemde gözlemlenen genel tavra uygun olarak, konu savaşla doğrudan ilgilidir. Ancak eserin sadece savaşı konu edinen bir oyun olduğunu söylemek de mümkün değildir. Oyunun başından sonuna kadar görülen ve hemen her şahsa egemen olan kederin yegâne kaynağı, devam eden ve beşeriyeti mahvolmanın eşiğine getiren savaştır. Bu savaşta özellikle Doğu ve tabiî ki bu coğrafya içindeki Anadolu, özel bir öneme sahiptir. Oyunda sürekli olarak Anadolu'nun fakirliği, ıssızlığı ve kimsesizliği vurgulanır. Anadolu'da yaşayan Türkler kimsesiz olmaktan da öte mahvolmuş bir kavim gibidirler. Şâir, eserinde bütün bunlara sebep olarak savaşı gösterir. Bu da oyunun odağında savaş düşüncesinin olduğunu ortaya koyar. Eserin yayımlandığı tarihi esas alarak burada söz konusu olan savaşın I. Dünya Savaşı olması gerektiğini daha önce de ifade etmiştik. İmparatorluğu yıkan savaş olarak bilinen I. Dünya Savaşı'nın neden olduğu sosyal yıkım, oyunda çarpıcı bir biçimde ortaya konur[335]. Oyunda savaşın siyâsî ve askerî yönlerinden bahis olmamakla birlikte, savaşta binlerce insanın öldüğü vurgulanarak bu süreçte insan hayatının artık kıymetli bir şey olmaktan çıktığı vurgulanır. Bütün erkeklerin savaşta olması ve birçoğunun da şehit düşmesi nedeniyle geride kalan kadınlar yalnız ve çaresizdirler. Bu çaresizliğin üzerine dayanılamayacak bir acı olarak bir de fakirlik eklenir. Çünkü Anadolu çorak bir yerdir. Çıplak tepelerde boşa otlayan kuzular misâli Anadolu halkı da boşuna bir bekleyiş içindedir. Kaderi açlıktan ölmektir. Nitekim oyun şahıslarından Perihan, Yıldız ve Türkân'ın yaşadıkları bunlara birer örnek olarak kabul edilebilir. Buraya kadar sıraladığımız özellikleriyle oyunun, dönemin şartlarını yansıtan ve gerçekçi yönü bulunan bir eser olduğunu söylemek mümkündür.

Yaradılış Cilvesi, bütünüyle savaşı konu edinen bir eser değildir, yargısını verirken oyunda savaşın önüne geçen bir başka yapının varlığından bahsetmek zorunludur. Çünkü eser, bir sonsuzluk âleminde Rûh isimli bir varlığın meleklerle konuşması şeklinde başlar. Oyunun dörtte üçündeki mekân da bu sonsuzluk âlemidir. Söz konusu savaş bu âlemden izlenir. Oyunda, insanın yaradılışı ile ilgili önemli motiflere yer verildiği görülür. Önceki bölümlerde de değindiğimiz bu motiflerin içinde, "gizli hazine", "yasak meyve" gibileri ilk akla gelenlerdir. Bu motifler,

[335] I. Dünya Savaşı'nın Türk Edebiyatı üzerindeki etkisine dâir detaylı bir çalışma yapılmıştır. Bu konuda bkz. Erol KÖROĞLU, **Türk Edebiyatı ve Birinci Dünya Savaşı (1914-1918) Propagandadan Millî Kimlik İnşâsına,** İletişim Yayınları, İstanbul 2004.

doğrudan doğruya ilk insanın yaradılışı ile ilgilidir. Rûh'un bir anlamda ilk insanı temsil ettiği ya da onun şahsında bütün beşeriyetin somutlaştırıldığı gibi bir düşünce de çok yanlış olmayacaktır. Aynı zamanda Rûh'un dünyaya bir Türk olarak gönderilmesi de ilgi çekici bir başka noktadır. Şâirin burada Türk milletinin içinde bulunduğu duruma özel bir ilgi çekmek istediği açıktır. Rûh da dünyaya bir Türk olarak gönderileceğini anlayınca bu duruma isyân eder. Türk milletinin yürekler acısı hâli onun dilinden ortaya konmaya çalışır. Öyle ki İslâm inancına göre Allah katında özel bir yeri olduğu bilinen büyük melekler bile Türklerin durumuna üzülürler. Ancak ellerinden bir şey gelmez. Bu noktada oyunda bir başka unsur daha öne çıkar. O da Türklerin başına gelen felâketler dolayısıyla Rûh'un Allah'ı da sorumlu tutmak istemesidir. En azından o, Allah'ın da Türkleri sevmediğini, onları yalnız bıraktığını ifade ederek sitemini dile getirmiş olur. Bu bağlamda şâirin, kader olgusunu da dikkate aldığı; Rûh'un şahsında, bir milletin başına gelenlerin bir kader oyunu mu yoksa tarihî bir sorumsuzluğun neticesi mi olduğunu tartıştığı görülür. Buna benzer bir tartışma, Abdülhak Hâmid'in *Tayflar Geçidi* ve *Ruhlar* isimli manzûm oyunlarında da görülür. Yine bilinmeyen âlemlerde geçen bu oyunlardaki tayflar, yokluk içinden gelen seslerle başlarına gelen felâketleri, bunların sebeplerini tartışırlar. Yaşananlarda "kader" ve "irade"nin ne denli pay sahibi olduğunu ortaya çıkarmaya çalışırlar. Feyzullah Sâcit'in bu eserinin de bu konuda farklı bir yorum getirdiği söylenebilir.

Yaradılış Cilvesi, içinde güçlü trajik unsurlar barındıran bir manzûm oyundur. Oyun içerisindeki trajik unsurlar, özellikle şahıslar kadrosundan beslenir. Oyunun başkahramanı Rûh, trajik yönü kuvvetli şahısların başında gelir. Oyunun başından itibaren "yaratılma" endişesi içinde olan ve bulunduğu "güzellik bağı"ndan ayrılıp dünyaya gitmek istemeyen Rûh, bir insan olarak doğduğunda trajedisini yaşamaya başlar. Gözleri kör olarak doğan bu zavallı bebek, Anadolu'nun çorak ve ıssız bir yerinde açlıktan ölmek üzere olan bir ailenin çocuğu olarak dünyaya gelir. Böylece oyundaki trajedi dekoru hazırlanmış olur. Kardeşinin gözlerinin kör olduğunu gören Yıldız'ın onu elinden düşürmesi ise trajedinin en üst seviyeye çıkmasına neden olur. Dünyaya geldikten hemen sonra ölen Rûh için, oyundaki trajediyi şahsında ortaya koyan kahramandır, denebilir. Diğer taraftan gün yüzü görmeden ölen ve Rûh'un kız kardeşi olduğu anlaşılan Türkân da trajik boyutu güçlü olan bir şahıstır. O da açlıktan

ölür. Rûh'un annesi Perihan ve ablası Yıldız için de aynı şeyleri söylemek mümkündür. Onlar da sefâlet içinde yaşayan ve trajik boyutları olan şahıslardır. Oyunda trajik esini güçlendiren şahıslardan bir diğeri de Türk şâiridir. Sosyal sorumluluğu gelişmiş olan bu şâirin milletinin acısını benimsemesi ve bunun sonucunda intihar etmesi, klâsik trajedilere yakınlık gösterir. Çünkü onun intiharında kişisel bir ihtirastan çok milleti uğruna ölme gibi yüce bir amaç vardır.

Yaradılış Cilvesi, sosyal yönü kuvvetli bir oyundur. Meselâ Hâmid'in *İlhan, Turhan* gibi trajedilerindeki benzer kişisel ihtiraslar ve bu ihtirasların tetiklediği cinayetler bu oyunda görülmez. Onun trajik boyutu, şahısların sosyal menşeli kederlerinden beslenir.

Eserde önemli teknik kusurlar da bulunur. Dili sâde olmasına rağmen oyunun kolay sahnelenebilir bir yapısı olduğunu söylemek mümkün değildir. Her şeyden önce çok hacimli olan bu oyun, kendi içinde uzun ve sıkıcı denebilecek diyaloglara sahiptir. Zaman zaman fazla muğlak ve soyut ifadelerin kullanılması da bir tiyatro eseri için ayrı bir kusur olarak değerlendirilebilir. Oyundaki mekânın genellikle bir sonsuzluk âlemi olması, sahne tekniği açısından ayrı bir sorun teşkil eder. Bu sahnenin nasıl bir dekor eşliğinde oluşturulabileceği tartışmalıdır. Dev bir kuş gibi uçan Cebrâil'den diğer büyük meleklere ve Rûh'a yoldaşlık eden diğer küçük meleklere kadar şahıslar kadrosu da oyunun sahnelenmesinde ayrıca değerlendirilmesi gereken konulardır. Oyunda Allah'la doğrudan konuşan Rûh'un bunu nasıl yapabildiği bilinmez. Oyun içerisinde ciddî bir yer tutan bu sahnelerin aslına sâdık kalınarak canlandırılabilme şansı düşüktür.

Yaradılış Cilvesi, tiyatro tekniği açısından ortaya koyduğumuz kusurlarına rağmen önemli bir tiyatro eseridir. Savaş gibi, o dönem edebiyatının önemli konularından birini farklı bir açıdan işleyen bu oyunda, aynı zamanda yaradılış gibi, modern edebiyat metinlerinde çok fazla rastlanamayacak bir konu söz konusu edilir. Türkçü edebiyatın kendisini yoğun biçimde hissettirdiği bir dönemde ve bu edebiyatın tesiri altında yazıldığı açık olan bu trajedide, Türk milletinin içinde bulunduğu durum, farklı motiflerin eşliğinde ilginç bir bakış açısıyla ortaya konmuştur.

6.27. *Deliren Esîr*

Hâşim Nâhid'in tek perdelik manzûm tiyatro oyunu *Deliren Esîr*, 1920 yılında yayımlanır[336]. Düşman elinde esir olmuş ve aklî dengesini yitirecek derecede bunalıma girmiş bir askerin esâret altındaki rûh hâlini anlatan oyunda, herhangi bir meclis ya da perde bulunmaz. Ancak oyunun başladığı sahnede bitmesi, onun tek perdelik bir eser olduğu düşüncesini doğurur[337].

Deliren Esir, alegorik bir manzûm tiyatro eseridir. Oyunda, Anadolu, Kafkas, Irak ve Rumeli adını taşıyan hayâletler görülür. Bunlar, o sırada Türk topraklarından ayrılma ihtimâli olan bölgeler ve onların merkezi konumundaki Anadolu coğrafyasının adlarıdır. Bu isimler vasıtasıyla o dönemdeki Türk topraklarının ve Osmanlı Devleti'ne bağlı diğer bazı vilâyetlerin durumu, alegorik bir biçimde ifade edilmiştir. Deliren Esir isimli kahraman üzerinden de işgâl altındaki Osmanlı Devleti'nin bazı yerlerde esir düşmüş olan askerlerinin içinde bulunduğu acı durum ortaya konmuştur.

Hâşim Nahid, *Deliren Esîr'*de hece veznini kullanır. Ancak tek bir kalıpla yetinmez; hece vezninin değişik kalıplarını kullanmayı tercih eder. Oyunun hemen başında, Deliren Esir'e âit bir diyalogda 6+5 duraklı 11'li hece ölçüsü kullanılır:

"Gönlümün âteşi/ gözümün nûru
1 2 3 4 56/ 7 8 9 1011
Çekile çekile/ oldu kupkuru"[338]
1 2 3 4 5 6/ 7 8 9 1011

Bu kullanımın hemen ardından gelen ve yine Deliren Esir'e âit bir diyalogda ise 4+4 duraklı 8'li hece ölçüsü kullanılır:

---

[336] Hâşim Nâhid, **Deliren Esîr,** 1336/1920. Eserin üzerinde bunun dışında herhangi bir bilgi yoktur. Hangi matbaa tarafından ve nerede basıldığı belli olmayan eserin arkasında, *"İşbu eser 'Büyük Tiyatro' san'atkârları tarafından temsîl edilecekdir."* şeklinde bir ifade yer alır.
[337] Metin And, bu eserin *"pek tiyatro eseri sayılamayacak"* olduğu görüşündedir. Bkz. Metin AND, **Meşrutiyet Döneminde Türk Tiyatrosu (1908-1923),** s.172.
[338] **a.g.e.,** s.4.

"Duman alev/ dalga dalga

1 2 3 4/ 5 6 7 8

Çarpıyordu/ sola sağa"[339]

1 2 3 4/ 5 6 7 8

Oyunda, Deliren Esir'in monologlarından birinde 8+5 duraklı 13'lü hece ölçüsü kullanılır:

"Soysuz derbederler gibi yeryüzünde gez

1 2 3 4 5 6 7 8 / 9 10 11 12 13

Ecdâdının lanetini her adımda sez!"[340]

1 2 3 4 5 6 7 8/ 9 1011 12 13

Bu bölümde yer alan dokuz beyitteki on sekiz mısrada hece sayısının denkliğine dikkat edildiği hâlde, zaman zaman duraklara dikkat edilmemiştir. Bunun oyunda bir âhenk sorununa neden olduğu görülür. Kafkas isimli hayâlete ait diyalogda 7+7 duraklı 14'lü hece ölçüsü kullanılır:

"Yer yüzünde yakdığın/ o muazzam meş'ale

1 2 3 4 5 6 7/8 9 10 11 121314

Bak: Aksedib duruyor/ hep sâhilden sâhile"[341]

1 2 3 4 5 6 7 / 8 9 10 11 121314

Oyundaki bütün şahısların hep bir ağızdan söyledikleri manzûmede ise 4+3 duraklı 7'li hece ölçüsü kullanılır:

"Deniz değil/ volkandı

1 2 3 4/ 5 6 7

Sen bilirsin/ Yarabbi"[342]

1 2 3 4/ 5 6 7

[339] **a.g.e.,** s.5.
[340] **a.g.e.,** s.9.
[341] **a.g.e.,** s.15.
[342] **a.g.e.,** s.18.

Ancak bu manzûmede de duraklara çok fazla dikkat edilmediği görülür. Bunların dışında oyunda beş heceden oluşan mısralar da vardır:

"Ey fırtına çık
1 2 3 4 5
Ey fırtına yık"[343]
1 2 3 4 5

Oyunda, nazım şekli olarak, birçok istisnası olmasına rağmen, genellikle mesnevî nazım şekli kullanılır:

Kumun üstünde bir müddet ot gibi (a)
Solmakdayım yeter, yeter Yarabbi! (a)

Ne olur Allah'ın ecelim gelse, (b)
Nihâyet ver yâhûd şu feci ye'se!"[344] (b)

Bu örneğe rağmen oyunda, mesnevî nazım şeklinin kurallarına uygun olmayan mısra ve beyitler de vardır. Meselâ,

"Ey tali'siz ordum, ey tali'siz ordum"

mısraının, bazı bölümlerin sonunda tekrar edildiği, ancak bu mısraın kafiyesinin her beyitle örtüşmediği görülür. Deliren Esir'in bazı diyalogları beyitler hâlinde ve mesnevî nazım şekline uygun olarak oluşturulurken, bazıları üç mısradan oluşur ve dolayısıyla kafiye düzeni de farklılıklar gösterir:

"Hani o gün.. O ölgün;
Issız çöller başdan başa,
Kaplanmışdı bir âteşe.

Duman alev dalga dalga
Çarpıyordu sola sağa.

[343] **a.g.e.,** s.21.
[344] **a.g.e.,** s.4.

Bombaların gümbürdüsü,
Boğuyordu her bir sesi.

Güllelere karşı o gün
Her bir göğüs oldu kalkan.

Silâhların şakırdısı,
Kemiklerin çatırdısı,
Karışırdı birbirine."[345]

Yukarıdaki mısralarda da görüleceği üzere, eserde şekil açısından bir bütünlük ve mükemmeliyet olduğunu söylemek son derece güçtür. *Deliren Esîr'*de, bir mısrada olması gereken hece sayısı, tek bir diyalogda tamamlanır. Mısraların bölünüp hece sayılarının farklı diyaloglarda tamamlanması uygulamasına gidilmez. Bu da, oyunda diyalogların olmasına rağmen, belli bir olaya dayalı karşılıklı ve akıcı konuşmaların olmamasından kaynaklanır. Eserdeki şahısların hiçbirisi birbirlerinin sözünü kesmez. Böylelikle bütün şahısların tek tek ortaya çıkıp kendi monologlarını söyledikleri ve hep birlikte tekrar ettikleri manzûmelerden sonra ortadan kayboldukları bir oyun düzeni oluşur.

6.27.1. Özet

Oyunun başında yalnız olan ve kendi kendine konuştuğu belirtilen Deliren Esir, esâretin kendisini mahvettiğini, zayıflıktan bir deri bir kemik kaldığını söyler. Etrafının bir boşluktan ibâret olduğunu, yurt dediği yerin kumdan başka bir şey olmadığını söyleyen esir, eskiden içinin ayrılık acısıyla yandığını, ancak bir zaman sonra his kâbiliyetini de kaybettiğini, artık her şeyi unutmaya başladığını ifade eder. Kendisini bekleyen sevgilisine ise artık nâfile yere beklememesi için seslenen esir, kendisi gibi gençliğe doymadan ölen nice gencin varlığından bahseder. Her şeyden ümidini kestiği anlaşılan esir, Allah'tan canını almasını ve bu sayede bu ıstıraptan kurtulmayı diler. Eğer ölmeyecekse ayrı kaldığı ordusunun gelip kendisini

[345] **a.g.e.,** s.5.

kurtarmasını ister. Bu düşünceler içinde kıvranan esir, savaşın tüm şiddetiyle devam ettiği günü hatırlar ve unutulmaz savaş sahnelerini hafızasında canlandırır:

"Hani o gün.. O ölgün;
Issız çöller başdan başa,
Kaplanmışdı bir ataşa..

Duman, alev dalga dalga,
Çarpıyordu sola sağa.

Bombaların gümbürdüsü
Boğuyordu her bir sesi.

Güllere karşı o gün
Her bir göğüs oldu kalkan.

Silâhların şakırdısı,
Kemiklerin çatırdısı,
Karışırdı birbirine.

Bulutlanan tozla duman;
Süngülerden bazı çıkan
Kılıcımdan bazı şimşeklendi..."[346]

Bu düşüncelerle büsbütün heyecanı artan esir, koskoca bir ordunun nasıl olup da kaybolduğunu anlayamaz ve bu acı hakikati kabul etmek istemez. Sık sık ordusunun talihsizliğinden yakınan esir asker, onun gelip kendisini kurtarmayışına çok üzülür ve ismini tekrar ede ede kudurmak üzere olduğunu söyler. Oyunun bu kısmında, karşısında var olduğunu zannettiği birisine hitap eden esir, savaştığı orduyu hedef alır. Kendisini medenî diye tanıtan bir orduyla savaştığını, halbuki bu sözde medenî ordunun önüne gelen her yeri yakıp yıktığını, bu uğurda hiçbir şeye acımadığını söyleyen esir, sürekli böbürlenen bu varlığın, zaman zaman bir taçla

[346] Hâşim Nâhid, **a.g.e.,** s.5-6.

simgelenen iktidar, bazen de bir din uğruna, Türkiye, İran, Hindistan ve Çin'i yıktığını ifade eder. Açıkça Batı medeniyetine hakaret eden esir, onu bir sırra vâkıf olamamakla itham eder. Bu sırrın mâneviyât olduğunu söyleyen esire göre, "madde"yi temsil eden Batı'yı yenen, "mânâ"yı temsil eden ulu karakterdir. Batı'yı bunaklıkla ve saçma sapan şeylere tapmakla suçlayan esir, Yunan milletinin onun gözünü boyadığını söyler.

Kendisine ve vatanına yapılanları hatırladıkça deliye dönen esir, cebinden çıkardığı bir bayrak parçası karşısında sâkinleşir ve:

"Bakdıkça ey vatan senin al bayrağına:
Ağlayan gözlerim döner kan çanağına.

Dünyâ harâm olsun bana çünki sensizim.
Ağla, gözüm ağla, çünki ben vatansızım."[347]

diyerek vatan hasretini bir kez daha ifade eder. Bu düşüncelerle kendisine seslenmeye başlayan esir, kendisini onursuz derbederler gibi görür. Bundan sonra ağıt yakan insanlar gibi, geçmiş yıllardaki saltanatının destanlarını diğer insanlara anlatmaktan başka bir işe yaramayacağını düşünür ve binlerce senelik şanlı tarihi karşısında kendisini küçük görür, bu tarihe bir şey katamadığı için kendisinden utanır. Maşrık'tan Magrib'e kadar, yani doğudan batıya kadar tüm vatanının ateşler içinde yandığını, kendisinin ise burada bir bayrak parçasına sığınarak tesellî bulmaya çalıştığını söyleyen Deliren Esir, bu sırada dehşetle bir hayâl gördüğünü düşünür. Esirin gözüne bazı kadın hayâlleri görünür. O, ilk görünen kadını:

"Siz, boynu bükük, bağrı kan dolu,
Mazlûm anneciğim, ey Anadolu"[348]

diyerek karşılar. Bu kadın, o sırada işgâl altında olduğu bilinen Anadolu'dur. Sonrasında diğer kadınlar, kızlar ve çocuklar da görünürler. Deliren Esir, onların da Rumeli, Kafkasya ve Irak olduğunu söyler ve hepsini bir araya toplayarak toplu hâlde onlarla konuşmaya başlar:

---

[347] **a.g.e.,** s.9.
[348] **a.g.e.,** s.10.

"Şimdi ağlayınız artık baş başa,
Vîrân gönlünüzü yakın ataşa.
Şimdi ağlayınız: Ana, oğul, kız..."[349]

Bu sırada konuşmaya başlayan Rumeli, artık eski sarayların kuş yuvası olduğunu, zamanında çok yiğidin can verdiği çayırlara ise sürülerin yayıldığını söyler. Kılıçtan kurtulabilmiş az sayıda kadının, bugün gelecek iyi haberi büyük bir ümitle beklediğini söyleyen Rumeli, ıssız yerlerde esen rüzgârın neşe değil, acı ve üzüntü getirdiğini, bahçelerde gül yerine lâleler açtığını ifade eder. Bu sözler üzerine Allah'a yakaran esir, sabretmenin de artık faydası olmadığını, çünkü sabrettikleri hâlde bütün İslâm ülkesinin mahşerden daha beter bir duruma geldiğini söyler. Bu esnada Irak, Anadolu'ya doğru atılmak ve onun içinde bulunduğu acıklı duruma müdahale etmek ister; ancak boynuna zincir vurulduğunu, dolayısıyla yerinden kıpırdayamadığını ifade eder. Kendi topraklarının işgâl altındaki durumunu anlatır:

" 'Dicle' sâhilleri, 'Erbil' ovası,
Olmuş kaplanların demir kafesi,

Kabına sığmıyor gayzından her genç:
Ölüme atlamak oldu bir özenç.

Her gün sarılmakda yüz genç kefene,
Saçlarını yolar binlerce anne."[350]

Irak'ın bu sözlerinden sonra Anadolu'nun yanına giden Kafkas, ona seslenir. Onun yeryüzünde yaktığı muazzam meşâlenin bugün hâlâ sâhilden sâhile aksettiğini söyleyen Kafkas, bu ateşin kendilerinde sevgi yarattığını, daha önce boyunlarında var olan esâret zincirini bu ateş sâyesinde kırdıklarını belirtir. Bütün Kafkasya ve Orta Asya'nın, bugün yine Anadolu'nun yakacağı ateşe muhtaç olduğunu belirten Kafkas, tüm kardeşlerin kucak açıp bekleştiğini söyledikten sonra "kızıl elmaya!"

[349] **a.g.e.,** s.11.
[350] **a.g.e.,** s.14-15.

diye bağırmaya başlar. Deliren Esir de Kafkas'ın bu çağrısına katılır. Bu esnada Anadolu, Mekke ve Medine gibi mukaddes şehirlerin düşman ellerinde olduğunu söyler; herkes bunun çok utanç verici olduğunu ifade eder. Anadolu, kendilerinin İslâm dünyasının en önde gelen topluluğu olduğunu söyler ve "kızıl elma" çağrısında bulunur. İklimden iklime gezdirdiği yüce tâcın yıkılması durumunda, yeryüzünde ne ot ne de ağaç kalacağını iddia eden Anadolu, diğerleriyle birlikte, bu saltanatın yıkılmaya çalışıldığını haykırır. Hep bir ağızdan:

"Türk asırlardan beri:
Bir ileri bir geri,
Deniz gibi çalkandı;
Sanki bir dalga kandı.
Haydi kızıl elmaya
Haydi kızıl elmaya

Yeryüzünde çalkandı,
Kızıl denizler gibi,
Deniz değil volkandı
Sen bilirsin Yârabbi
Haydi kızıl elmaya
Haydi kızıl elmaya

Denizin bitmez suyu,
Türkün tükenmez soyu,
Deniz bitse... Türk olur:
Kan ateşden bir yağmur
Haydi kızıl elmaya
Haydi kızıl elmaya

Yağmur olur taş yağar
Ey zulüm seni boğar,
Her bir kudret onda var,
Kandır, âteşdir. Boğar.

Haydi kızıl elmaya
Haydi kızıl elmaya"[351]

söylenen bu sözlerin ardından bütün hayâletler silinirler. Onların gidişinin ardından kendi kendine konuşmaya devam eden esir, büsbütün buhrana kapılır. Sürekli ülkesinin içinde bulunduğu durumu sayıklar ve hayâl ettiği manzaranın vahâmeti karşısında dehşete düşer. Bir ışık doğmasını isteyen Deliren Esir, ilâhî olarak nitelediği bu ışığın doğudan gelmesini bekler. Bu ışığın hem rûhunun karanlıklarını, hem de kollarına vurulmuş zinciri sökeceğine inanır. Bu sırada hamlede bulunan Deliren Esir'in kollarındaki zincirler kendiliğinden sökülür. Tekrar ortaya çıkan hayâletlerle birlikte, biraz önce söylediği manzûmeleri tekrar eden Deliren Esir, onlarla birlikte gözden kaybolur. Oyun bu şekilde sona erer.

6.27.2. Şahıslar Kadrosu

Deliren Esîr isimli manzûm oyundaki şahıslar kadrosu bir kişiden ibâretmiş gibi görünse de aslında birer hayâlet olarak beliren, ancak oyun içinde diyalogları bulunan sembolik-alegorik nitelikte şahıslar da vardır. Oyunun başkişisi, Deliren Esir ismini taşıyan düşman ordusunun eline esir düşmüş bir askerdir. Bu askerin ismi dahi bilinmez. Oyunda, onun bir esir olduğu ifadesiyle yetinilir. Ancak Deliren Esir'in, o dönemde düşman askerinin elinde esir olan tüm Osmanlı askerlerini temsil ettiği, onların psikolojisi hakkında ipuçları verdiği açıktır. Bu askerin açıkça Osmanlı ordusunda savaştığı ifade edilmese de oyun içerisinde birkaç yerde geçen "Türk" ve "Türkiye" sözcüklerinden, onun bir Osmanlı askeri olduğu düşüncesi ortaya çıkar. Bu asker, vatanı için savaştığı cephede düşman askerinin esiri olmuş ve bir zindanda eline zincir vurulmak sûretiyle hapsedilmiştir. Bu durumdan dolayı derin bir üzüntü içinde olduğu anlaşılan asker, mensup olduğu orduya gururla bağlıdır. Kendi milletinin şanlı bir tarihe sahip olduğunu düşünen Deliren Esir, savaştıklarının ise medeniyet kisvesi altında insanlığa zulmeden bir grup olduğunu ifade eder. Deliren Esir'in bu ifadeden kastı, tabiî ki Batı dünyasıdır. Oyunun yayımlandığı tarih olan 1920 yılı, I. Dünya Savaşı'nın henüz bittiği, ancak Kurtuluş Savaşı'nın bütün

[351] **a.g.e.,** s.18-19.

şiddetiyle devam ettiği bir tarihtir. Askerin ifadelerinden daha çok I. Dünya Savaşı'nın kastedildiği anlaşılmakla birlikte, karşıdaki Batılı devletleri toplu bir şekilde değerlendirdiği ve hepsini birden "madde"nin temsilcisi olarak nitelediği görülür. Esire göre kendini "medenî" gören Batı, "mâneviyât"ı temsil eden Doğu ile mücadele hâlindedir; ancak Doğu'nun ulu kudreti bu savaşta gâlip gelecektir[352]. Eserde, Deliren Esir isimli şahsın üzerinden açıkça bir Doğu-Batı ve madde-mânâ mücadelesi ortaya konur. Esir, açıkça mânânın ve onu temsil ettiğini düşündüğü Doğu'nun yanındadır. Mensup olduğu ordu da Doğu'nun en büyük ordusudur. Şimdilik bu ordu yenik gibi görünüyorsa da sonuçta gâlip gelecek olan kendileridir. Kendi tarihinin zafer ve şan yüklü olaylarla dolu olduğunu söyleyen bu esir asker, kendisinin ise bu tarihe bir şey katamadığını, burada zavallıca esir düşerek onursuz bir hayata katlanmak zorunda kaldığını ifade eder ve bundan derin bir utanç duyar. Oysa ona göre Türkler, asırlar boyunca insanlığa hizmet etmişlerdir. Deliren Esir, Türklerin İslâmiyet için alemdâr olduğunu düşünür. Onları bütün Doğu ve İslâm milletleri içinde öne çıkarma gayreti güder. Aynı zamanda o, etrafındaki bütün hayâletleri "kızıl elma" ülküsü etrafında toplanmaya çağırır. Sadece imparatorluğun eski parçaları olan bölgelerde değil, aynı zamanda Kafkasya üzerinden tüm Türk dünyasında bir kardeşlik kurma hayâli içindedir. O, Türkçülüğün uzak hayâli olan "kızıl elma" ülküsünü ifade eden bir askerdir[353].

İçinde bulunduğu fiziksel şartlardan çok fazla bahsetmeyen ve kötü durumda olmasına rağmen bundan çok fazla şikâyet ettiği görülmeyen esir, daha çok esâretin utancını ifade etmekle yetinir. Bu anlamda onun, kahramanca savaşan, ancak savaşta esir düşen Osmanlı askerlerini temsil ettiği, onların içinde bulundukları psikolojik durumu ortaya koyduğu ifade edilebilir.

---

[352] Deliren Esir'in ağzından ifade edilen bu düşünceler, bu dönem edebiyatında bilhassa Mehmet Âkif tarafından gündeme getirilen bazı düşünceleri hatırlatır. Âkif, bilhassa savaş yıllarında yazdığı şiirlerinde, hem Doğu'yu hem de Batı'yı geniş bir çerçevede değerlendirmeye çalışır. Batı'ya körü körüne bağlı olanlara karşı çıkan ve Doğu'nun "mânevî" tarafını söz konusu eden Âkif, bu mücadelede tıpkı Deliren Esir gibi, Doğu'nun "mâneviyâtı"ndan yana tavır alır. Onun bu konudaki düşünceleri için bkz. Kâzım YETİŞ, **Mehmet Âkif'in Sanat-Edebiyat ve Fikir Dünyasından Çizgiler,** Atatürk Kültür Merkezi Yayınları, Ankara 1992, s.77-103.

[353] Kızıl elma, *"eski çağlardan beri Türk cihan hâkimiyeti idealini sembolik olarak ifade eden bir kavramdır."* Bu konu hakkında detaylı bilgi için bkz. Orhan Şaik GÖKYAY, "Kızılelma", **TDV İslâm Ansiklopedisi, C.25,** Türkiye Diyanet Vakfı Yayınları, İstanbul 2002, s.559-561. Kızıl elma ülküsü, Türk Edebiyatında da etkisi olmuş bir düşüncedir. Ziya Gökalp'in bu isimde bir şiiri de vardır. Bkz. Ziya Gökalp, "Kızılelma", **Kızılelma,** (Haz.: Hikmet TANYU), Kültür Bakanlığı Yayınları, Ankara 1976, s.9-30.

*Deliren Esîr'*in alegorik bir oyun olmasına neden olan şahıslar kadrosu ise oyun içerisinde birer hayâlet olarak görülen, ancak Deliren Esir'le diyalogları olan şahıslardan oluşur. Bunlar, Anadolu, Kafkas, Rumeli ve Irak'tır. Aslında bunlar, o dönemde imparatorluğun birer parçası olan coğrafî bölgelerin adlarıdır. Oyunda, alegorik olarak temsil edilen bu bölgelerin içinde bulundukları durum, söz konusu hayâletler vasıtasıyla okuyucuya aktarılır. İçlerinden ilk olarak Anadolu görülür. Kendi kendine söylenen Deliren Esir'in karşısında birden bire beliren bu hayâletin gözlerinden kan damlar. Bu sırada boynuna zincir vurulmuş bir başka kadın hayâleti daha görülür; onun adı da Irak'tır ve Anadolu'nun kızı olarak tanıtılır. Lime lime olmuş kırmızı elbisesiyle gelen bir başka kadın ise Rumeli'dir. Yeşil bir elbise giymiş çocuk hayâleti şeklinde beliren de Kafkas'tır. Hepsi bir araya gelen bu hayâletlerin durumu, Deliren Esir için de ayrı bir üzüntü nedeni olur. Rumeli, lime lime olmuş elbisesiyle, Rumeli topraklarının parçalanmış hâlini simgeler[354]. Eski güzel saraylarının şimdi kuşlara yuva olduğunu, zamanında kahraman yiğitlerin at koşturduğu çayırlarda şimdi sürülerin otladığını söyleyen ve vatandan ayrılmanın acısını ifade eden Rumeli, kılıçtan nasılsa kurtulabilmiş kadınların yollarda ümitli bir haber bekleyişi içinde olduklarını söyler.

Boynuna zincir vurulmuş bir hâlde olan Irak, Anadolu'ya atılmak ve ona kavuşmak ister. Ancak zincirler buna izin vermez. Tâlihsiz başından artık hilâlin eksik kaldığını söyleyen Irak, topraklarındaki mübarek mabetlerin de artık acı içinde olduğunu ifade eder. Anadolu'dan ayrı, ancak sözde hür yaşamanın hiçbir anlamı olmadığını söyleyen Irak, gözlerinin hilâli aradığını belirtir. Irak isimli hayâlet vasıtasıyla da Irak topraklarının Anadolu topraklarından ayrılışı ifade edilmeye çalışılır[355]. Bağımsızlık iddiasıyla Osmanlı'dan ayrılan Irak topraklarında gerçek bir

[354] Gerçekten de oyunun yayımlandığı dönemde, *"yalnız Doğu Trakya olarak bilinen ve İstanbul-Istıranca-Keşan üçgenini içine alan bölge Osmanlı Devleti'ne"* bırakılmıştır. Bu konuda geniş bilgi için bkz. Kemal H. KARPAT, "Balkanlar", **TDV İslâm Ansiklopedisi, C.5,** Türkiye Diyanet Vakfı Yayınları, İstanbul 1992, s.30. Oyunda, bu tarihî gerçek de ifade edilmiş olur.

[355] Oyunda, bu hayâlet şahıs vasıtasıyla da tarihî bir gerçek ifade edilmiş olur. *"I. Dünya Savaşı sonrasında toplanan San Remo Konferansı'nda (19-26 Nisan 1920) galip devletler Osmanlı Devleti'nin Arap vilâyetlerini aralarında paylaştılar. Bu arada İngiltere, Milletler Cemiyeti tarafından ihdas edilen yeni bir milletlerarası vesâyet sistemi çerçevesinde Irak üzerinde manda yetkisine sahip oldu."* Bu konu hakkında bkz. Gökhan ÇETİNSAYA, "Irak-XIX. Yüzyıl", **TDV İslâm Ansiklopedisi, C.19,** Türkiye Diyanet Vakfı Yayınları, İstanbul 1999, s.95.

hürriyetin yaşanmadığı, Irak hayâletinin boynuna vurulan zincirle ifade edilmek istenmiş gibidir.

Kafkas ismindeki yeşil elbiseli çocuk hayâleti de Anadolu'ya seslenir ve onun yaktığı ateşle tüm kardeşlerinin aydınlandığını söyler. Bugün Kırım'dakilerle Azerbaycan'dakiler bağımsızlık için ümit taşıyorlarsa, bunun Anadolu'nun yaktığı meşale sayesinde olduğunu ifade eder. Orta Asya'daki tüm kardeşlerinin Anadolu'nun zaferini beklediğini söyleyen Kafkas, bir anlamda "kızıl elma" ve "Tûrân" ülküsünün işaretini verir. Bütün kardeşlerin tek bir çatı altında birleşmesi gerektiğini, bu yolda karşılarına çıkacak her türlü engeli aşmaya kararlı olduklarını belirterek oyundaki idealizmi açıkça ifade etmiş olur.

Deliren Esîr'de alegorik birer anlam taşıyan Irak, Kafkas ve Rumeli isimli hayâletlerin asıl ümidi Anadolu'dadır. Anadolu da Deliren Esir'in gözlerinin önünde beliren ve yüzünden kan damlayan bir kadın hayâletidir. O da işgal altındaki Anadolu topraklarını ve Türk milletini sembolize eder. Diğer bütün hayâletleri etrafında toplayan ve onları ümitlendiren Anadolu'dur. Onun kurtuluşu diğerleri için de bir ümit teşkil edecektir. Anadolu da bu durumun farkındadır; şayet toprakları yabancı ellerde kalırsa, artık hiçbir şeyin eskisi gibi güzel olamayacağını söyler. O da diğer hayâletlerle birlikte "kızıl elma" ülküsünü haykırır.

6.27.3. Zaman ve Mekân

Oyunda zaman bildiren hiçbir unsura yer verilmez. Eser içerisinde bazı fantastik ve gerçeküstü öğelerin var olması da zaman konusunda ayrı bir belirsizlik yaratır. Ancak eserin, yayımlandığı tarihe uygun bir zaman kurgusuna sahip olduğunu ifade etmek doğru olur. Çünkü oyunda bulunan şahıslar kadrosunun tamamı, devam eden bir savaştan bahseder. Aslında oyun da bu savaş üzerine kurgulanmıştır. Eserin yayım tarihi olan 1920 yılında, I. Dünya Savaşı'nın bitmiş, ancak Kurtuluş Savaşı'nın devam etmekte olduğu düşünüldüğünde, oyunda ifade edilen savaşın da bunlardan birisi olması muhtemeldir. Oyunun başkişisi Deliren Esir'in hangi düşman kuvvetlerine esir düştüğü ifade edilmemiş olmakla birlikte, savaş sahnelerinin anlatıldığı manzûmelerde çölden bahsedilmesi, akla güney

cephelerini getirir. Bu da I. Dünya Savaşı'nda Osmanlı İmparatorluğu'nun savaştığı güney cephelerinden Yemen ya da Irak cephesi olabilir. Buradan hareketle Deliren Esir'in I. Dünya Savaşı yıllarında esir düşmüş bir asker olduğu söylenebilir. Diğer taraftan Deliren Esir'in Batı medeniyetine suçlamalarda bulunduğu kısımlarda, Yunan düşüncesinden nefretle bahsetmesi, akıllara 1919 yılında gerçekleşen Yunan işgâlini de getirir. Eserin 1920 yılında, yani 15 Mayıs 1919'daki İzmir'in Yunanlılarca işgâlinden sonra yayımlanması da bu ihtimalin kuvvetli olduğunu gösterir. Sonuç olarak oyunda, zaman bildiren herhangi bir unsur yer almamakla birlikte, olayın I. Dünya Savaşı ve Kurtuluş Savaşı'nın başlangıç yıllarında geçmiş olduğunu söylemek mümkündür.

*Deliren Esîr'*de mekânla ilgili de çok açık bir ifadeye rastlanmaz. Ancak Deliren Esir'in bir zindanda esir olduğunu söylemek mümkündür. Çünkü o, savaş sırasında düşman askerinin eline düşmüş ve ellerine zincir vurulmak sûretiyle hapsedilmiş bir askerdir ve bulunacağı yer, kuvvetle muhtemeldir ki zindandan farklı bir yer değildir. Kendisi de bu durumu:

"Bu demir kafesle, bu kara zindân"[356]

mısraıyla ifade eder. Ayrıca savaştığı alanın da bir çöl olduğunu birkaç kez ifade eder. Buradan hareketle, Deliren Esir'in esir edildiği yerin I. Dünya Savaşı'nın cephelerinden biri olan Yemen'de ya da Arap Yarımadası'nın herhangi bir yerinde olduğunu söylemek mümkündür. Deliren Esir'in gözlerinin önünde beliren hayâletlerin de zindan içinde ortaya çıktıkları anlaşılır. Bu hayâletlerin hepsinin isimleri de aslından birer yer ismidir. Anadolu, Irak, Kafkas ve Rumeli, doğudan batıya Osmanlı İmparatorluğu'nun vilâyetlerinin olduğu yerlerdir. Bu hayâletlerden Irak, kendi topraklarında bulunan ve düşman işgâline uğrayan yerler arasında Dicle sâhillerini, Erbil ovasını, İslâm dini için kutsal olan Mekke ve Medine şehirlerini sıralar. Kafkas da Türklerin yaşadığı Azerbaycan, Kırım, Semerkand ve Taşkent'ten söz eder. Bütün bu şehirler, Anadolu'nun kurtarıcılığını bekleyen işgâl altındaki yerlerdir. Ayrıca Deliren Esir, infiâl içinde bulunduğu bir sırada, Türkiye, İran, Hindistan ve Çin'in savaş ve işgâller sonucunda yıkıma uğradığını söyler.

[356] Hâşim Nâhid, **a.g.e.,** s.7.

6.27.4. Dil ve Üslûp

Hâşim Nâhid, oyununu yazarken son derece sâde bir Türkçe kullanır. Oyundaki Arapça ve Farsça kökenli sözcük sayısı sınırlıdır. Anlamayı zorlaştıracak ve ifadeyi ağırlaştıracak bir kelime kadrosundan kaçınılan eserde, Farsça kurallarla yapılmış tamlamalar hemen hiç kullanılmaz. Bu da eserin dil açıdan sâde olduğunu gösterir. *Deliren Esîr,* 1920 yılında, Türkçülük akımının kendisini edebiyat ve fikir hayatında çok ciddî olarak hissettirmeye başladığı bir dönemde yayımlanır; bu durum, eserin diline de doğrudan tesir eder.

Eserin sâde bir Türkçeyle yazılmış olması, üslûbu açısından da olumlu bir unsurdur. Bu durum, eserin üslûbunu akıcı, açık ve anlaşılır kılar. Ancak eserin üslûp açısından başka bazı kusurları olduğunu söylemek gerekir. Oyunda, herhangi bir meclis ya da perde ifadesi yoktur. Bu da oyunun tek bir solukta başlayıp bitmesine neden olur. Oyunun tek perdelik olduğu dahi belirtilmez. Bu da eserde bir düzensizlik olduğu izlenimini verir. Diğer taraftan oyunda, Deliren Esir diye anılan şahsın gerçek isminin belirtilmemiş olmasının, oyunun alegorik yapısından ileri geldiği bellidir. Ancak bu şahıs hakkında başka hemen hiçbir bilgiye yer verilmemesi; onun nasıl bir çarpışma sonucu esir olduğu, ülkenin hangi köşesinden geldiği ve kendisini geride kimlerin beklediği gibi konularda belirsiz bir tablo çizilmesi, onu büsbütün soyut bir hâle sokar.

6.27.5. Değerlendirme

Deliren Esîr, Hâşim Nâhid'in sembolik-alegorik tarzda yazdığı bir manzûm tiyatro eseri olarak, savaşta esir düşmüş bir asker üzerinden savaş esirlerinin ruh hâllerini ve vatan sevgisini yansıtan bir eserdir. Oyunda, ayrıca, diğer muhayyel ve alegorik şahıslar vasıtasıyla işgâl altındaki toprakların durumu, bu toprakların anavatandan ayrılmasının yarattığı buhran ve her şeye rağmen muhafaza edilen ümitler ifade edilir. Oyun, savaşı konu edinen, ama onun daha çok belirli taraflarına yoğunlaşan bir özellik gösterir. Esir düşmüş bir askerin psikolojisi üzerinden savaş esâreti ve bu esâretin yarattığı yıkım ortaya konmaya çalışılır. Türk askerinin bu esâretten utanç duyduğu, Türklerin tarihe esâretle değil, zaferlerle katkıda bulunmak

istedikleri belirtilir. Aynı zamanda oyunun alegorik olmasına neden olan muhayyel şahıslar vasıtasıyla da imparatorluğun yıkılış süreci ayrı bir yönüyle ifade edilmeye çalışılır. İmparatorluktan ayrılan toprakların anavatana duydukları özlem, orada kalan insanların bu ayrılıktan duydukları derin acı, önceki hâkimiyetten kalan eserlerin işgâl güçleri tarafından tahrip edilmesinin yarattığı hayâl kırıklığı, tüm çarpıcılığıyla ortaya konur. Bu arada, vatan topraklarını işgâl eden kuvvetlere suçlamalar da eksik edilmez. Kendisini "medenî" olarak tanıtan bu kuvvetin, menfaat için önüne ne gelirse ortadan kaldırdığı ifade edilirken, "Batı dünyası" olduğu söylenen bu tarafa yönelik ağır suçlamalarda bulunulur. Oyunda, Doğu-Batı, madde-mânâ karşıtlığı kurulmaya çalışılır. Bu karşıtlıkta, Doğu ve mânâdan yana bir tavır, oyuna hâkim olur. Mânâyı temsil eden Doğu'nun ilâhî bir kuvvetle gâlip geleceği, içinde bulunulan kötü durumun geçici bir hâl olduğu ifade edilir.

Oyunda, kızıl elma düşüncesinin de kendisine büyük oranda yer bulduğu görülür. Anadolu etrafında toplanan Irak, Rumeli ve Kafkas isimli hayâletler, hep bir ağızdan *"haydi kızıl elmaya"* diye bağırırlar. Böylelikle siyâsî olarak da bu yerlerin birliği ve tüm Türklerin aynı çatı altında toplanması düşüncesi vurgulanır. Oyunda Türkçülük ve daha ileri bir aşama olarak da Tûrâncılık düşüncesinin yoğun biçimde işlendiği görülür. Anlaşılıyor ki eser, Türklük düşüncesinin açık etkisi altında yazılmıştır. Ancak Irak gibi, Türklerden ziyâde Müslüman Arapların yaşadığı bir bölgenin de alegorik olarak temsil edilmesi, İslâmcılık düşüncesinin dışlanmadığını göstermesi bakımından önemlidir. Ayrıca Irak isimli muhayyel şahsın, yani Mekke ve Medine'nin Türklerin elinden çıkmış olmasını bilhassa belirtmesi de oyunda İslâmcı düşüncenin ihmâl edilmediğini gösterir.

*Deliren Esîr'*in güçlü trajik esintiler taşısa da tam mânâsıyla bir trajedi olduğunu söylemek mümkün değildir. Konusunu tarihten almaz. Çünkü eserde, 1920 yılında yaşanan güncel olaylar söz konusu edilir. Şahıslar kadrosu da tarihî kişiliklerden seçilmiş değildir. Ancak yine de esir olmuş bir askerin dramını anlatan oyunun zaman zaman okuyucu ve seyirciler üzerinde merhamet hissi uyandırması söz konusudur. Ayrıca oyunda Doğu-Batı ve madde-mânâ olguları üzerinden bir tezat yaratılmaya çalışılır. Bunun, eserdeki trajik yönü güçlendirdiği görülür. Ancak oyunda güçlü bir olay örgüsünün bulunmayışı, olaydan çok bir savaşın bir insan

üzerinde yarattığı ruh hâlini yansıtmayı amaçlaması, onun manzûm bir dram olarak nitelenmesine neden olur. Aynı zamanda oyundaki şahıslar kadrosunun Deliren Esir dışındaki tüm şahısları, birer hayâldir. Bu da oyunda baleye yakın bir tarafın olduğunu gösterir. Oyunun sahnelenmesinde, bu hayâletlere âit diyaloglarda baleyi andıran görüntülerin olacağı muhakkaktır. Bütün muhayyel şahısların zaman zaman hep bir ağızdan konuşmaları ve bazen Deliren Esir'in de onlara katılması, oyunu müzikli oyunlara ve baleye yakınlaştırır.

Deliren Esîr, Meşrûtiyet Devri Türk Edebiyatında yayımlanmış oyunlar içerisinde, çok bilinmeyen, ancak savaş ve savaşın yarattığı yıkımı konu edinen, sosyal ve siyâsî içerikli alegorik bir eser olması bakımından önemli bir manzûm tiyatro eseridir.

6.28. *Şefîka*

Abdülhalim Hâdî'nin dört perdelik manzûm tiyatro eseri olan *Şefîka,* 1920 yılında yayımlanır[357]. Oyunun en başında hece vezninde olduğu kaydı vardır. Ayrıca yine kapakta yer alan *"sevdâ endîşesi her hırsın fevkindedir"* cümlesi de eserin konusunu haber vermesi bakımından mühimdir. Abdülhalim Hâdî, eserini *"kıymetli Ahmed Nûrî'ye"* ithaf eder[358].

Abdülhalim Hâdî'nin bu piyesi savaş ekseninde şekillendirilmiş bir eser olmakla birlikte, doğrudan doğruya savaşı konu almaz. Savaşa gitmek zorunda bir gencin sevgilisinden ayrılışının ve bu arada vatan aşkı ile bireysel aşkı arasında bir tercih yapmak zorunda kalışının söz konusu edildiği eserde, buna uygun bir bitiş motifi görülmez. Vatan aşkını her şeyin üstünde tutan oyun kahramanları, yüce bir değer uğruna ölecekleri yerde bir yanlış anlaşılmanın kurbanı olurlar.

Oyun hece ölçüsüyle yazılır. Oyunun genelinde 6+5 duraklı 11'li hece ölçüsü görülür:

"Ölümden sorarım bahse ne hâcet?
1 2 3 4 5 6/ 7 8 9 1011
Sevinci kalbine biraz yoldaş et!"[359]
1 2 3 4 5 6/ 7 8 9 10 11

Oyunun ikinci meclisinde harap bir yere gelmiş olan Hasîb'in işittiği türkünün ölçüsü, oyunun önceki bölümlerinden farklıdır. Burada, 4+4+5 duraklı 13'lü hece ölçüsü kullanılır:

"Ben dün bir Kürd kızı gördüm Fırat boyunda!
1 2 3 4/ 56 7 8 / 9 10 1112 13

[357] Abdülhalim Hâdî, **Şefîka,** İttihâd Kütübhânesi, Kader Matbaası, İstanbul 1336/1920.
[358] Bunun meşhur tiyatro yazarı İbnürrefik Ahmet Nuri Sekizinci olması muhtemeldir. Hakkında detaylı bilgi için bkz. Mehmet Rebii Hatemi BARAZ, **İbn-ür Refik Ahmet Nuri Sekizinci,** Kültür Bakanlığı Yayınları, Ankara 2001.
[359] Abdülhalim Hâdî, **Şefîka,** s.10.

Elinde su destisi var gonca koynunda"[360]
1 2 3 4/ 5 6 7 8/ 9 10 11 12 13

Oyunda mesnevî nazım şekli kullanılır:

"Dünyâda sürdükçe anne bu vahşet (a)
Sa'adet görmeyiz buna imân et (a)
Yine çok kalacak kızlar sıradan, (b)
Beyhûde halk etmiş bizi yaradan. (b)
Yurdumuz daha dün bir harbden çıkdı, (c)
Kan dökmekden vallah insanlık bıkdı. (c)"[361]

6.28.1.Özet

Oyunun hemen başlangıcında, oyun kişileri sıralanırken Şefîka, ilk önce söz konusu edildiği gibi, diğer oyun şahısları da ona olan yakınlıkları dolayısıyla tanıtılırlar. Böylece daha eserin başlangıcında, esere ismini de veren Şefîka'nın merkez bir şahıs olduğu anlaşılır. Oyunun birinci perdesinin başında kısaca mekân tanıtılır. Olaylar, sâde döşenmiş bir odada başlar. Birinci perdenin ilk meclisinde, Şefîka ve Hasîb birliktedirler. Ayın görüldüğü bir gece vakti Şefîka odasında yalnız başına dolaşır ve bir taraftan da söylenir. Söylediği tek şey ise Hasîb'e duyduğu aşktır. Bu aşkı tekrar eden Şefîka, kısmetinin Hasîb olduğunu düşünür, ancak onun bir türlü gelmeyişinden derin üzüntü duyar. Ancak o anda kapı çalınır ve gelenin Hasîb olduğu anlaşılır. Bu mutlu tesadüf, Şefîka'yı kederinden uzaklaştırır. Son derece heyecanlıdır. Ailesi gezmeye gittiği hâlde Şefîka, hasta olduğunu söyleyerek hiçbir yere gitmez. Onun beklediği vardır ve onun gelmediği her dakika üzüntüsü daha da artar. Sevgilisine bunları anlattıktan sonra niçin bu kadar geç kaldığını sorup sitemde bulunur. Hasîb ise kendisini savunur. Sevgilisinden başka meşguliyeti olmadığını ve fırsatını bulduğu her ânı onun yanında geçirmeye çalıştığını söyler. Bu arada iki sevgili arasında aşkın anlamı üzerine bir sohbet başlar. Şefîka, sevgilisine

[360] **a.g.e.,** s.40.
[361] **a.g.e.,** s.19.

sevdânın hikmetini sorar. Hasîb ise aşkın Allah tarafından verilmiş büyük bir nimet olduğunu, insan zihninin henüz bunu çözecek kadar gelişmediğini söyler ve bu meselenin ancak âşıkların kavuşması ile hallolacağını düşünür. Şefîka da aşkın sonsuz bir his olduğuna inanır; ona göre bu duygu, önüne gelen hiçbir engele kulak asmadığı gibi ne padişah ne de kral dinler. Aşka sınır çizmek mümkün değildir. Hasîb, sevgilisinin bu sözlerini dinledikten sonra dertlerin ancak mutlu bir çift olmaları hâlinde biteceğini söyler ve sevgilisine olan aşkını tekrar etme fırsatı bulur. Bu sahnenin arasına şâirin *"hoş geçen bir dem-i sevdâ; ebediyet sayılır"* ifadesi girer[362]. Şefîka sevgilisinin göğsüne başını yaslar ve aşkını terennüm etmeye başlar. Kendi sözlerinden sona gülümseyerek aşkın kendisini şâir yaptığını söyler. Kendilerine kavuşmak kısmet değilse ölümü tercih ederler. Onların dileği tek bir rûh hâlinde yaşabilmektir. Hasîb ise sevgilisine göre daha iyimserdir. Bu mutlu zamanda kötü şeylerin düşünülmemesi gerektiğini belirtir. Önlerin uzun ve mutlu bir hayat olduğuna inanır. Bu inancın kendilerine de yaşama sevinci vermesi gerektiğini ifade eder. Şefîka'nın babasının işleri iyi değildir. Bu durum onu kedere sürükler ve sevgilisine kavuşmasının önünde bir mânî teşkil edeceğini düşünmeye başlar. Hasîb ise daha mütevekkil düşünür. Allah'ın takdir etmesi durumunda başa gelenin çekileceğini, ancak yine de iyi günlerin ileride olduğunu söyler. Bu sözlerden sonra Hasîb gitmek için niyetlenir. Evde annesinin kendisini beklediğini söylerse de Şefîka onu bırakmak istemez. Uzun müddet inat ederse de Hasîb, tekrar geleceği vaadiyle onun yanından ayrılır. Bu arada Şefîka, bir dahaki gelişinde kullanması için sevgilisine bahçenin anahtarını vermeyi de ihmâl etmez. Hasîb gittikten sonra Şefîka, yaşadıkların memnun bir hâl içinde düşüncelidir. Bu sırada oyunun ilk perdesi sona erer.

*Şefîka'*nın ikinci perdesinde oyun şahısları değişir. Bu sefer sahnede, Suphi ve Turgut Bey'lerle birlikte Neriman Hanım ve Şefîka görünür. Bu aile, uzunca bir masanın etrafında toplanmıştır. Hepsi bir şeyle meşgul olurken devam edip giden bir sessizlik de vardır. Bu sırada Turgut Bey kayıtsız bir sesle devletin seferberlik ilân ettiğini haber verir. Bu sözler, sofradaki herkesin dikkatini çeker. Suphi Bey, oğlunun bu sözleri üzerine asker olan herkesin bugün vazifeye gitmesi gerektiğini söyler. Turgut, aslında Avrupa'nın kanlar içinde olduğunu, İkdam gazetesinin

[362] Abdülhalim Hâdî, **Şefîka,** s.9.

Avrupa'da yaşanan savaşla ilgili birçok bilgi verdiğini belirtir[363]. Ayrıca Turgut'un, Balkan Savaşı'nın aksine bu savaştan, yani I. Dünya Savaşı'ndan ümitli olduğu anlaşılır. Ona göre Osmanlı İmparatorluğu her ne kadar Balkanlar'da yenilgiye uğradıysa da bu savaşta daha ümitli olmak gerekir; çünkü burada yanımızda Almanya vardır. Bu büyük devlet, Türklere para da dâhil olmak üzere pek çok şey vermekte ve Kayser Türklerle işbirliği yapabilmek için çok hevesli görünmektedir. Ancak anne Neriman Hanım, bu durumdan endişelidir. O, oğlunun askere gidip geri dönmemesinden korkar, savaş ihtimâlini üzüntüyle karşılar.

İkinci perdede konuşulan savaş bahsi, Şefîka'yı da yakından ilgilendirir. O, annesinin savaş konusundaki üzüntüsüne katıldığı gibi:

"Dünyâda sürdükçe anne bu vahşet
Saadet görmeyiz buna imân et
Yine çok kalacak kızlar sıradan,
Beyhûde halk etmiş bizi Yaradan.
Yurdumuz daha dün bir harbden çıkdı,
Kan dökmekden vallah insanlık bıkdı."[364]

diyerek savaş düşüncesine karşı çıkar. Ancak biraz sonra bu düşüncesinden cayar gibi olur. Barış perisinin bir gün çıkıp el uzatması durumunda insanlığın da bu eli tutacağını ve kavimleri barıştıracağını söyleyen Şefîka, beklenen bu elin bir türlü gelmemesinden üzüntü duyar. Neriman Hanım, kızının bu düşüncesine bozulur. Hattâ onu günaha girmekle suçlar. Onun bu sözlerinden Allah'a isyân gibi bir anlam çıkaran Neriman Hanım, Allah'ın milletleri tanzîm ettiğini, ancak insanlığın azgınlığına sınır çizilemediğini, bütün felâketlerin de bundan kaynaklandığını düşünür. Suphi Bey, kadınlar arasındaki bu konuşmadan rahatsız olur ve bunu ifade de eder. Suphi Bey, kızının durgun oluşuna üzülür ve ona böyle dertlenmemesini gerektiğini, isterse kendisini evlendirebileceğini söyler. Şefîka ise bu sözlerden sonra odasına çekilir.

---

[363] *İkdam* gazetesi, o yıllarda, özellikle de I. Dünya Savaşı ile ilgili haberleri nedeniyle son derece popülerdir. Bu unsura oyunda da yer verildiği görülür. Bu konuda bir çalışma için bkz. Murat ÇULCU, **İkdam Gazetesi'nde Çanakkale Cephesi: 3 Kasım 1914-3 Şubat 1916 haber-yorum-bildiri-röportaj-gözlem ve anılar, C.I-II,** Denizler Kitabevi, İstanbul 2004.
[364] Abdülhalim Hâdî, **a.g.e.,** s.19.

İkinci perdenin ikinci meclisinde, Şefîka ile Hasîb yine birliktedirler. Genç kız, kapıdan bahçeye doğru süzülür. Mehtap bütün bahçeyi aydınlatırken onun üzüntüsü, sevgilisinin söz verdiği hâlde gelmemesidir. Bahçede gezinmeye devam ederken kanepelerden birinde beyazlar içinde bir zâbit görünür. Elindeki gazeteyi karıştıran bu askerin Hasîb olduğu anlaşılır. Sevgilisinin yanına koşan Şefîka, onu bu hâlde gördüğü için şaşkındır. Hasîb, cepheye gitmek üzere şehirden ayrılmak üzeredir. Bir İhtiyât Zâbiti olmuştur; ordudaki diğer arkadaşları ile toplanıp Fâtih'i (Fâtih Sultan Mehmet) anmışlar ve vatan borcunu yerine getirmek için sözleşmişlerdir. Hasîb de sevgilisini gitmeden görebilmek için gelmiştir. Hasîb'in bu heyecanlı ve savaşa taraftarmış gibi görünen sözleri Şefîka'yı üzer. Ona göre bütün dünya kana boyanacaktır; böyle bir ortamda en doğrusu tarafsız kalabilmektir. Hasîb ise bunun kendilerini doğrudan ilgilendirmediğini, siyâsî bir mesele olduğunu, kendilerine ne emrediliyorsa yapmak zorunda olduklarını ifade eder. Bu sırada Şefîka, bir ân için olsun sevgilisine "savaşa gitme" demeyi düşünürse de bunun bir Türk kızı için mümkün olmadığını çok iyi bilir. Böyle bir şey söylemesi durumunda en ağır şekilde suçlanacağının da farkındadır. O yüzden bu gidişe bir çâre bulunamayacağını bilir ve sevgilisine gitmesini salık verir. Hasîb ise savaşa gitmenin kendileri için bir vazife olduğunu düşünür ve:

"Gitmememi mi arzû ediyorsun sen;
Kat'iyen güzelim. Gideceğim ben!
Göster bir millet ki vatan bilmesin
Lekeyi alnından bir gün silmesin.
Milliyet dînine bizler sâlikiz,
Büyük bir târihe hem de mâlikiz.
Bileğimde benim bir sâf kan vardır,
Bugünün gençliği pek fedâkârdır,
Yurdumun sevgisi aşkımdan üstün,
Sizden geçmem lâkin ondan büsbütün!"[365]

diyerek de vatan aşkını Şefîka'ya olan aşkından açıkça üstün tutar. Sevgilisinin bu dehşetli sözleri karşısında çok üzülen genç kız, onun gidişine dayanamaz. Hasîb,

[365] **a.g.e.,** s.25.

sevgilisinden hâtıra olması için bir tutam saçını ister ve onu kalpağının içine yerleştirir. Aslında sevgilisinden ayrıldığı için o da üzgündür, ancak vatan aşkı her şeye üstün gelir. Sonuçta iki sevgili öpüşerek ve göz yaşları içinde ayrılırlar. İkisi de tekrar kavuşmayı ümit ederler. Şefîka, sevgilisinin bir ân önce ve sağ salim olarak geri gelmesini temenni ederken bir taraftan da Rusya'nın zafer kazanamaması için dua eder[366]. Bu arada saçından başka bir de koynundan çıkardığı beyaz bir mendili sevgilisine verir. Bu sahnenin ardından oyunun ikinci perdesi sona erer.

*Şefîka'*nın üçüncü perdesinde mekân değişir. Olaylar Erzincan'daki bir hastanede geçer. Hasîb, bu hastanede yaralı olarak yatar. Yaşadıklarını bir muhasebesini yapmaya çalışır. Bu arada anlaşılır ki Hasîb, Doğu Cephesi'nde ve Ruslara karşı savaşmaktadır[367]. Hasîb, savaşta yaşadıklarını anlatmaya başlar. Öncelikle Rusların elinde olan Ardahan'a girerler; oradan akın akın yayılmaya çalışırlar. Akıllarında büyük Tûrân vardır. Rus askeri mert değildir. Buna karşılık Türk askeri şerefine leke sürdürmemek için cansiperâne savaşır. Hasîb'in bu sözlerini işiten Mehmet Çavuş da söze katılır. O da Kars hücumuna katılmış, Kafkasya savaşlarını bizzat yaşamıştır. Mehmet Çavuş'a Rusları mutlak sûrette mağlup edeceklerini söyleyen Hasîb, er ya da geç Kafkaslar'ın kendilerine âit olacağını söyler ve yüksek sesle şu şarkıyı okumaya başlar:

"Kafkasya dağları çiçekler açar
Altun, gümüş ordu sırmaları saçar
Bozulmuş Moskoflar yel gibi kaçar
Kader böyle imiş ey dertli anam
Kanım helâl olsun öksüz vatana!"[368]

Hasîb şarkıyı okurken içeri Doktor Rahmî Bey girer. Doktor, hastalara kendilerini nasıl hissettiklerini sorar. Bu arada Hasîb'e üç ay izin verildiğini haber verir. Bu habere çok sevinen genç asker, yaralarının iyileşmesinden de ayrıca memnundur. Ancak bir ara durgunlaşır ve ordunun durumunu öğrenmek ister. Sonra

[366] Rusya, Osmanlı İmparatorluğu'nun I. Dünya Savaşı'ndaki düşmanlarından biridir.
[367] Oyunun ikinci perdesinde Hasîb'in hangi cepheye gideceği belirtilmemiştir. Ancak ikinci perdenin sonunda Şefîika'nın Ruslara beddua etmesi ve üçüncü perdede Hasîb'in Erzincan'daki bir hastanede yaralı yatması onun Doğu Cephesi'nde olduğunu gösterir.
[368] Abdülhâlim Hâdî, **a.g.e.,** s.33.

da sevincinden pişman olur. Ordusu cephede mücadele hâlindeyken, **asker** arkadaşları şehit düşerken kendisinin hava değişimi için buralardan uzaklaşmasını doğru bulmaz. Doktor ise ona katılmaz; vatan için çarpışmanın başka zamanlarda da mümkün olabileceğini söyler ve iznin kendisi için bir hak olduğunu, bunu kullanıp kendisine iyi bakması gerektiğini ifade eder. Hasîb Doktor'a teşekkür edip yanından ayrılırken şunları haykırır:

"Kumandanımızdır Ali İhsân Paşa!
Hakânım tahtında dâim, bin yaşa!"[369]

*Şefîka'*nın üçüncü perdesinin ikinci meclisinde Hasîb yalnızdır. Neresi olduğu belli olmayan bir kasabaya gelir. Burada evler yıkık, harâbe hâlinde, insanlar ise ölmüş ya da perişan bir durumdadır. Bu manzara karşısında dehşete kapılan Hasîb, savaşın yarattığı yıkım karşısında şaşkındır[370]. Burada insanların çoğu artık ölüdür. Kalanların ise yaşamaya güçleri bulunmaz. Merhamet, bu savaş meydanından kovulmuş bir histir. Rus askerleri vahşice davranmışlar ve köyde, kasabada bir dikili ağaç dahî bırakmamışlardır. Hasîb bu düşünceler içindeyken gördüğü manzaranın etkisiyle Rus askerlerine küfreder. Buradaki manzara son derece trajiktir. Her yerden ölüm kokusu yayılır. Nereye bakılsa ölümü çağrıştıran bir varlık görünür. Her adım başında baykuş sesi, şeytanın ıslığı işitilir. Bundan sonra asırlar boyunca Türkün evlâtları bu manzaranın dehşetini yaşayacaktır.

Oyunun dördüncü perdesinde, Suphi Bey, Neriman Hanım ve Şefîka birliktedirler. Üçü de bir odadaki masa etrafında oturmuş sohbet ederler. Suphi Bey, oğlu Turgut'un hâlâ eve gelmemesinden endişe eder. Bu kadar geç kalmasına üzülür. O arada Nerimen Hanım, Turgut'un bir zâbitle arkadaşlık ettiğini, birkaç gün önce de birlikte eve gelip yemek yediklerini söyler. O sırada kapı çalınır; Turgut biraz sarhoş ve yanında yabancı birisi olduğu hâlde eve gelir. Gelen yabancıdan rahatsız olmuşa benzeyen Şefîka, ağabeyi tarafından misafirle tanıştırılır. Gelen, Turgut'un arkadaşı Ahmet Hâşim Bey'dir. Kendisi bir jandarma mülâzımıdır. Onlar da odaya girerek

[369] **a.g.e.,** s.37. Ali İhsan Paşa, Doğu Cephesi'nde yararlı olmuş bir askerdir.
[370] Buradaki motif, bizim de daha önce birçok kez söz konusu ettiğimiz gibi, trajedilerde var olan mezarlık sahnelerini andırır. Hasîb de diğer bazı manzûm oyunlarda olduğu gibi, mezarlığı andıran bir kasabada yalnız başına oturmuş, kendi içinde bir muhasebeye dalmıştır.

masaya otururlar. Neriman Hanım, oğluna geç kaldığı için biraz sitemde bulunur. Turgut da bugün işte çok yorulduklarını, çıkışta da Ahmet Hâşim ile biraz lâfladıklarını ve sinmeye gittiklerini, dolayısıyla geç kaldıklarını söyler. Bu sırada Suphi Bey, genç zâbiti tanımak ister. Ahmet Hâşim'in İzmirli olduğunu öğrenince babasının Feyyaz Efendi olduğunu bilir ve kendisini tanır. Ahmet Hâşim Bey, kendisini tanıtır. Savaşa katılmış ve I. Dünya Savaşı'nın birçok cephesinde görev yapmıştır. Galiçya ve Romanya'da düşmanla mücadele etmiş, hattâ Bükreş'te yediği bir kurşun kendisinde hâtıra kalmıştır. Batı cephesindeki Türk ordularının Kafkasya Cephesi'ndeki ordulara göre daha rahat olduğunu söyleyen Ahmet Hâşim Bey, Türk ordusunun kahramanlıkla Bükreş'e girdiğini haber verir. Bu arada Hâşim Bey'in gözleri Şefîka'ya takılır. Sohbet devam ederken arada sırada onu süzmekten geri duramaz. Turgut ise savaşın gidişâtı konusunda babasına bilgi verir. Eskisi gibi Almanların gâlip geleceğini düşünmemekle birlikte, yine de hiçbir şeyin belli olmadığını, her an her şeyin değişebileceğini söyler. Ancak yine de şans düşmandan yana görünmeye başlamıştır. İmparatorluğun sınırları çok geniş olduğu için ve hemen her tarafta ayrı bir cephe açıldığı için ordular dağılmış durumdadır. Her yerde aynı ânda devam eden savaşı toplu hâlde idare edebilmek son derece güçtür. Kafkasya Cephesi'nde büyük başarılar kazanan, Batum'u alan ve Bakü'ye kadar hücum eden ordu, bu başarılarına karşılık çok açlık ve sefâlet çeker. Bu da askeri büsbütün perişan eder. Diğer taraftan Türk milletinin Çanakkale'de ayrı bir destan yazdığı, bu savaşın bir "cesâret timsâli" olarak dünya tarihine geçeceği vurgulanır. Bütün bu sözlerinden sonra yine de korkulacak bir şey olmadığını düşünen Turgut'a göre:

"Daha korkulacak bir şey şükür yok,
*Harbin su götürür yeri, epey çok!..."*tur[371].

Turgut arkadaşı Hâşim Bey'le birlikte bahçeye çıkmak ister. Suphi Bey de kendilerinin yatacağını söyler. Turgut, Şefîka'nın da kendileriyle birlikte gelmesini, hizmette bulunmasını ister.

Son perdenin ikinci meclisinde, Turgut ve Hâşim Bey'le Şefîka, bahçede yalnızdırlar. Bu sırada Turgut, bir şeyler hazırlamak bahanesiyle eve geri döner ve

[371] Abdülhâlim Hâdî, **a.g.e.,** s.49.

iki genci bahçede yalnız bırakır. Bunun hesaplı bir hareket olduğu anlaşılır. Geride kalan Şefîka, son derece üzgün bir hâl içinde gibi görünür. Bunu gören Hâşim Bey, kıza iltifat etmeye başlar ve kendisini beğendiğini açıkça söyler. Hattâ daha ileri gider ve Şefîka'ya evlenme teklifinde bulunur. Şefîka ise bir başkasına sözlü olduğunu, bu bahçede onunla sözleştiğini, ancak savaşta olan bu sevgiliden uzun zamandır ne haber ne de mektup alabildiğini söyler. Hâşim Bey ise son derece ısrarcıdır; sözlerinde devamla kıza baskı yapmaya ve yalvarmaya başlar. Bu konuşmanın devam ettiği sırada Hasîb bahçeye girer ve ikisini el ele yakalar.

Üçüncü mecliste, artık Hasîb de vardır. Şefîka, sevgilisinin birden bire çıkıp gelmesinden şaşkına döner. Ona yalvarır ve kendisini bu durumdan kurtarmasını ister. Bu sırada heyecandan bayılır. Hâşim Bey de şaşkındır ve ne yapacağını bilemez. Gördüğü manzara karşısında hayret eden ve ihânete uğradığını düşünen Hasîb, bağırmaya başlar ve Şefîka'yı ihânet etmekle suçlar. Sesini daha da yükselten genç adam, kendisini düşman kuvvetinin yenemediğini, ancak burada genç bir kızın ihânetiyle yıkıldığını düşünür. Bu sırada kılıcını çekerek hiddetle Hâşim Bey'e döner ve onu kovar. Kendileri memleketi savunup düşman kovalarken Hâşim Bey gibileri de genç kızların, hem de başka birisine sözlü genç kızların aklını çelmekte, kısacası alçakça yaşamaktadır. Bu sözlerin altında kalmayan Hâşim Bey, diğerinin üzerine doğru atılır ve iki genç arasında amansız bir kavga başlar. İki taraf da kılıçlarını çektiği hâlde, kavga birkaç dakika sürer ve sonunda Hasîb'in kılıcı, Hâşim Bey'in beline saplanır. Bu cinâyetten sonra şaşkına dönen Hasîb, yaptığından pişmandır. Bir meslektaşını nankör bir kız için öldürdüğünü düşünür ve bundan utanç duyar. Belindeki hançeri çıkararak göğsüne saplar ve böylece intihar eder. Bu iki ölümün ardından ayılan Şefîka, şâhit olduğu manzara karşısında dehşete kapılır ve bunu:

"Vah! Tanrım bunu da mı görecekdim?
Ey penbeli seher; oldun ya zehr!
Ölümden ibâret esâsen dehr!
Yarabbi; şâhidsin; gence kıymadım
Tasdîk edersin ya bir şey duymadım!
Yaşamak bana da belli ki harâm

Ağlasın ardımdan çok dertli anam!"[372]

diyerek ifade eder. Sonrasında sevgilisi Hasîb'in alnından öper ve hayattayken kavuşamadıklarını, belki âhirette kavuşabileceklerini ümit ettiğini söyler. Sevgilisinin göğsündeki hançeri çekip alarak kendi göğsüne saplar ve bu sûrette intihar eder. Üçünün de ölümünün ardından elinde bir tepsiyle bahçeye dönen Turgut, olanları anlamaya çalışırken kız kardeşinin cesedini görür ve ona sarılarak ağlamaya başlar. Oyun bu şekilde sona erer.

6.28.2.Şahıslar Kadrosu

Başlangıçta da ifade ettiğimiz gibi, *Şefika'*nın merkez şahsı, oyunun isminden de anlaşılacağı üzere Şefîka'dır. Oyunun başında sıralanan şahıslar kadrosunun diğer elemanları, ona yakınlıkları nedeniyle sıralanırlar. Dolayısıyla başta Şefîka olmak üzere Hasîb ve Ahmet Hâşim Bey'i oyunun birinci derecedeki önemli şahısları arasında sıralayabiliriz. Her ne kadar Hâşim Bey, oyuna sonradan da dâhil olsa bitişteki hâkim rolü nedeniyle birinci derecede önem taşıyan şahıslardan biri olarak kabul edilmelidir. Oyundaki ikinci derecede önem taşıyan şahıslar, Turgut, Suphi Bey ve Neriman Hanım'dır. Son sırada ise Rahmî Bey ile Mehmet Çavuş'u sıralamak mümkündür.

Oyunun başkahramanı olan Şefîka, eserin hemen başında *"on altı yaşlarında tahsîl görmüş güzel bir kız"* olarak tanıtılır[373]. Ancak daha fazla ayrıntıya yer verilmez. Dolayısıyla biz Şefîka'nın nasıl bir okulda ve ne biçim bir eğitim gördüğü konusunda bilgi sahibi olamayız. Siyasetle doğrudan ilgili olmamakla birlikte, zaman zaman savaş hakkında bazı şeyler söylemesi, meselâ savaşta tarafsız kalınmasının daha iyi olabileceğini belirtmesi[374], onun sınırlı da olsa bir eğitim aldığının işâreti olarak kabul edilebilir. Ayrıca birinci perdenin hemen başında mekân tasvir edilirken genç kızın odasından bahsedilir. Bu odadaki *"camlı bir dolabda on cild kadar kitâb"* olduğu görülür[375]. Bu da genç kızın okumaya ilgi gösterdiğinin delili sayılabilir. Şefîka, Hasîb'in sevgilisidir. Bu iki gencin nasıl tanıştıkları hakkında bilgi yoktur.

---

[372] **a.g.e.,** s.59.
[373] **a.g.e.,** s.3.
[374] Burada kastedilen, I. Dünya Savaşı'nda Almanya'nın yanında savaşa katılmak yerine tarafsız kalabilmek meselesidir. Bu konu, o devirde çokça tartışılmıştır.
[375] Abdülhâlim Hâdî, **a.g.e.,** s.4.

Ancak evlerinin birbirlerine yakın olduğu, akşamları gizli buluşmalarından bellidir. Bu arada anlaşılmaktadır ki Şefîka'nın ailesi Hasîb'i tanımaz. Çünkü iki genç, hep gizlice buluşurlar. Aile görüşmelerinde ise Hasîb bulunmaz. Ayrıca son perdenin son meclisinde üç kişi ölmüş hâlde bulan Turgut'un Hasîb'i tanımaması da bu iki gencin gizlice seviştiğinin açık bir göstergesidir. Şefîka ve Hasîb, çoklukla genç kızın odasında ve bahçede buluşup aşklarını yaşamaya çalışırlar. Hayattaki tek istekleri birbirlerine kavuşabilmektir. Başlangıçta bunun önünde bir engel görünmüyorsa da Hasîb'in savaşa gitmek mecbûriyeti durumu değiştirir. Şefîka, bu gidişten memnun değildir. Ailesiyle sofra başında savaşı konuştukları bir sırada, savaşa karşı görüş bildiren Şefîka, Allah'ın bu dehşete izin veriyor oluşundan üzüntü duyar. Hattâ bunu ifade edince annesinden azar işitir. Bu anlamda Şefîka'nın savaş kavramına, kendisini sevdiğinden ayıran bir olaydan öte daha eleştirel yaklaştığı anlaşılır. Ancak bu tartışma çok sınırlı kalır. Dolayısıyla Şefîka'nın görülerini ayrıntısıyla bilmek mümkün olmaz. Diğer taraftan sevgilisinin cepheye gitmesini istemeyen genç kız, bu mecbûriyet karşısında kaderine boyun eğer. Bu arada zafer için düşmanlara lânet yağdırmaktan da geri durmaz. Sevgilisinden aylarca mektup gelmemesi onu son derece üzer. Aynı günlerde başka bir erkeğin kendisine ilgi göstermesinden ise memnun değildir. Çünkü o, Hasîb'e sâdıktır. Hâşim Bey'in teklifini geri çevirir. Bütün bu unsurlar, onun klâsik trajedilerdeki asil ve gururuna düşkün kahramanlara yakın durduğunu gösterse de Şefîka'da romantik özelliklerin ağırlıkta olduğunu söylemek mümkündür. Aslında eserin genel yapısında ağırlıkta olan romantik özelliklerin Şefîka'ya olan tesiri de kaçınılmazdır. Hasîb'in çok âni bir şekilde gelmesi, Şefîka'nın vaziyeti açıklayacakken bayılması ve her şey olup bittikten sonra ayılması, hep romantik unsurlar olarak değerlendirilebilir. Ancak yine de oyun sonunda intihar etmesi, sadâkat duygusunun gelişmişliğini göstermesi bakımından oldukça önemlidir. Şefîka, klâsik trajedilerdekine benzer bir biçimde intihar etmek sûretiyle ölür.

Hasîb, daha önce de ifade ettiğimiz gibi, Şefîka'nın gizlice buluştuğu ve evlenmek istediği bir delikanlıdır. Oyunun başında Hasîb Mengü ismiyle tanıtılan bu kahraman, *"yirmi bir yaşlarında bir genç olub sonradan ihtiyât zâbiti olmuşdur."*[376]

[376] **a.g.e.,** s.3.

Şefîka'yı seven ve ona bağlı olduğu anlaşılan Hasîb, buna rağmen vatan aşkını daha üstün tutar. Bunu da açıkça ifade etmekten çekinmez:

"Milliyet dînine bizler sâlikiz,
Büyük bir târihe hem de mâlikiz.
Bileğimde benim bir sâf kan vardır,
Bugünün gençliği pek fedâkârdır,
Yurdumun sevgisi aşkımdan üstün,
Sizden geçmem lâkin ondan büsbütün!"[377]

Yukarıdaki mısralardan da açıkça anlaşılacağı gibi oyunda Hasîb'in şahsında tam bir vatanperverin özellikleri ortaya konmaya çalışılmıştır. Vatan savunması söz konusu olduğunda hiçbir şeyi düşünmeyen bu genç adam, geride yalnızca sevgilisini değil ailesini de bırakmaktan çekinmez. Oyunda onun ağzından Tûrân düşüncesi de ifade edilirken savaşa giden bu genç asker, zafere hazırlanırken tarihteki büyük komutanları, meselâ Fâtih Sultan Mehmet'i anmaktan da geri durmaz. Bütün bu unsurlarla birlikte Hasîb'in oyunda bir idealist olarak şekillendirildiğini söylemek yanlış olmaz. Diğer taraftan Hasîb'in nasıl bir savaşa katıldığı konusunda çok endişeli olmadığı anlaşılır. Sevgilisinin savaşta tarafsız kalınmasının daha iyi olacağı şeklindeki düşüncesine çok fazla katılmıyor gibi görünen Hasîb, bunun siyâsî bir sır olduğunu söyleyerek kendisinin emir kulu olduğunu söyler. Dolayısıyla devletin verdiği savaş kararına kayıtsız şartsız destek verir. Bu anlamda onun savaşın siyâsî taraflarıyla da ilgilenmediği açıktır. Hasîb, Erzincan'daki bir hastanede yaralı yatarken hep kazandıkları zaferlerle övünür. Ancak ordunun fakir hâli, herkesi olduğu gibi onu da çok üzer. Hasîb, burada yanmış yıkılmış bir köyü ziyaret eder. Bu dönemde yazılmış birçok manzûm tiyatro eserinde görülen ve hâkim motiflerden birisi olarak tespit ettiğimiz mezarlık ziyareti motifi, burada da Hasîb vesilesiyle kullanılır. Gerçi Hasîb'in ziyaret ettiği yer bir mezarlık değildir; burası bir mezarı andıran ve içinde yaşayanların neredeyse tamamının öldüğü virân bir köydür. Genç askerin bu manzara karşısında dehşete kapıldığı ve kendi içinde bir muhasebe yaptığı görülür. Bu genelde kullanılan bir motiftir. Diğer taraftan Hasîb, kendisine sağlık nedeniyle verilen izni önce sevinçle karşılarsa da sonrasında bundan utanır.

[377] **a.g.e.,** s.25.

Arkadaşlarının savaştığı bir zamanda evine dönmek istemez. Yine de hava değişiminin kendisine iyi geleceğini düşünerek bir süreliğine eve döner. Ancak dönüşte karşılaştığı manzara sonunu hazırlar. Her zaman sevgilisi ile buluştuğu bahçeye geldiğinde, genç kızı başka bir adamın ellerini tutarken görür. Ne olup bittiğini anlamaya bile gerek görmeden bu yabancı adamı öldürüverir. Sonra yaptığından pişman olsa da her şey için oldukça geçtir. Kendisine ihânet eden bir kız yüzünden meslektaşını öldürdüğünü düşünerek derin bir utanca sürüklenir. Şefîka'yı ayıltıp ondan neler olduğunu öğrenmeyi düşünmez bile. Pişmanlık içinde kendi canına da kıyar. Bu cinayet ve intihar, aslında yanlış bir anlamanın neticesindedir. Ancak Hasîb'in anlamak için bir gayreti olmaz ve sadece **öfkesine yenilir.**

Oyunun birinci derecedeki önemli son şahsı ise Ahmet Hâşim Bey'dir. O, *"Hasîb Mengü'nün gaybûbetinde Şefîka'ya ilân-ı aşk eden jandarma mülâzımı"*dır[378]. Aslında bu genç adam, oyunun son perdesine kadar görülmez. Dolayısıyla birinci derecede önem taşıyan bir şahıs olduğunu, en azından başlangıçta söylemek doğru olmayabilir. Ancak oyunun bitiş motifinde doğrudan belirleyici olmasının, onu önemli bir şahıs hâline getirdiği açıktır. Şunu belirtmek gerekir ki Ahmet Hâşim Bey, oyunun sonunda belirleyici olmak üzere esere yerleştirilen bir tip olma özelliği gösterir. Her ne kadar Batı Cephesi'nde, Galiçya ve Romanya taraflarında savaşmış ve Bükreş'te kurşunlanarak yaralanmış da olsa o, vatanperverliği ile öne çıkan bir oyun şahsı değildir. Bu anlamda Hasîb'e tezat oluşturduğu çok açıktır. Şefîka'nın ailesi ile birlikte oturduğu sofrada savaş hâtıralarını anlatan, hattâ onlara yarasını dahî gösteren Hâşim Bey, buna rağmen sevgilisi savaşta olan bir genç kıza ilân-ı aşk edebilmektedir. Reddedilmesine aldırmadan ısrarcı olan Hâşim Bey'in sonu ölüm olsa da kendisini öldüren Hasîb bundan pişmandır. Çünkü ona göre kabahatli Hâşim Bey değil, kendisine ihânet eden Şefîka'dır. Kısacası Ahmet Hâşim Bey de diğerleri gibi bir yanlış anlaşılmanın kurbanı olur.

*Şefîka'*nın ikinci derecede önem taşıyan şahıslarının başında Turgut gelir. Turgut, yirmi dört yaşlarında bir gençtir ve Şefîka'nın ağabeyidir. Onun gazete okuduğu ve memlekette olup bitenlerle ilgilendiği görülür. Hattâ tüm ailenin bir

[378] **a.g.e.,** s.3.

arada olduğu bir zamanda seferberlik hâlini bildiren de odur. Mesleği kâtipliktir. Diğer taraftan vatan savunmasına katılmak için pek hevesli görünmez. Zaten oyunda cepheye gittiğine dâir bir unsur da yoktur. Buna karşılık Hasîb'in aksine savaşın siyâsî taraflarıyla yakından ilgili gibi görünür. Avrupa'daki siyâsi ve askerî durumu takip eder. Türklerin Almanya yanında savaşa katılmasında bir sakınca görmediği gibi, Alman Kayseri'nin sözlerini de heyecanlandırıcı bulur. Bu anlamda onun bir İttihatçı olduğunu söylemek ya da en azından İttihat ve Terakki'yi desteklediği hükmüne varmak yanlış olmaz. O, savaş sırasında evden ayrılmaz ve gelişmeleri gazetelerden takip etmeye devam eder. Evdekilere de bu konuda haberler verir. Savaş her ne kadar Türkler aleyhine gelişiyormuş gibi görünse de Turgut'a göre konuşmak için oldukça erkendir. Çanakkale'de kazanılan zaferden bahseden de o olur. Yalnız onun Hasîb ve Hâşim Bey'den farklı olarak bir cephe deneyiminin olduğu söylenemez. Oyunda buna dâir bir bilgi ya da imâ bulunmaz. Oyunun sonunda kardeşi ile Ahmet Hâşim Bey'i yalnız bırakan Turgut, bir anlamda ikisinin yakınlaşmasına zemin hazırlar. Yalnız bu bir felâketle sonuçlanır. Kardeşinin ölümü Turgut'u deliye döndürür.

Oyunun ikinci derece önem taşıyan diğer şahısları, Suphi Bey ile Neriman Hanım'dır. Şefîka'nın anne ve babası olan bu iki şahsın, oyunda çok varlık gösterdikleri söylenemez. Sadece evlerinde yapılan bazı sohbetlere katılan bu çift, savaş haberlerini oğulları Turgut vesilesiyle alırlar. Kızları Şefîka'yı iyi bir kısmetle evlendirmek istedikleri görülür. Ancak Hasîb'den haberdâr olmadıkları anlaşılır. Oyunun sonunda yaşanan felâketi nasıl öğrendikleri ise eser içerisinde yer verilen bir unsur değildir.

Oyunun üçüncü derecede önem taşıyan şahısları Rahmî Bey ve Mehmet Çavuş'tur. Rahmî Bey, genç bir doktordur. Erzincan'daki askerî hastanenin başhekimidir ve Doğu Cephesi'nde yaralanan askerleri tedavi eden o olur. Hasîb'e üç aylık izin verilmesini o onaylar. Mehmet Çavuş da buradaki yaralı askerlerden biridir. Devam edip giden savaşta kahramanca vatanını savunan Türk askerini sembolize eden bu tip, kendi savaş hâtıralarını anlatır.

6.28.3. Zaman ve Mekân

*Şefîka'*da zamana dâir tek unsur, oyunun sonunda yer alan *"30 Ağustos 1919"* tarihidir. Ancak bunun oyunun yazılışının bittiği tarih olduğu anlaşılır. Halbuki oyundaki olaylar, açıkça belirtilmese de 1914 yılından itibaren yaşanır. I. Dünya Savaşı'nın başlamasından hemen önce başlayan oyun, Turgut'un seferberlik ilânını, dolayısıyla Osmanlı İmparatorluğu'nun savaşa katıldığı haberini vermesiyle devam eder. Bunlar, 1914 tarihinde yaşanan gelişmelerdir. Sonrasında Hasîb'in Doğu Cephesi'ne gitmesi de oyundaki zamanın I. Dünya Savaşı'nın ilerleyen aşamalarında sürdüğünü gösterir. Ancak bunların hiçbirisi oyunda açıkça ifade edilmez. Hattâ Osmanlı'nın katıldığı savaşın I. Dünya Savaşı olduğu bile ismi anılarak ifade edilmez. Bununla birlikte bunu anlamak zor değildir. Buradan hareketle oyundaki zamanın I. Dünya Savaşı'nın ilk yılları olduğunu söylemek yanlış olmaz. Diğer taraftan oyunda daha dar kapsamlı zaman bildiren unsurların varlığı göze çarpar. Birinci perdenin birinci meclisinde buluşan Hasîb ile Şefîka, gece bir araya gelirler ve saat alafranga on sularıdır. İkinci perdede ailesiyle konuştuktan sonra sevgilisi ile buluşmak üzere bahçeye çıkan Şefîka, ay ışığında dolaşır. Dolayısıyla vaktin yine gece olduğu anlaşılır. Oyunun üçüncü perdesinde, hastaneden ayrılan ve yolu düşman tarafından harap edilmiş bir köye uğrayan Hasîb, buraya gündüz saatlerinden varmış olmalıdır. Çünkü uzak dağları ve ufukları seçebilmektedir. Halbuki bir mezarlık ziyaretine benzettiğimiz bu motif için uygun zaman gecedir. Bu dönem yayımlanan diğer manzûm oyunlardaki mezarlık ziyaretleri ağırlıklı olarak gece vakti gerçekleşir. Oyunun dördüncü perdesinin birinci meclisinde eve gelen Turgut, aile üyelerinin geç kaldığı şeklindeki sitemlerine, saatin sekiz olduğu cevabını verir. Vakit yine akşamdır. Oyunun sonundaki cinâyet ve intiharlar da gece vakti yaşanır. Hasîb ile Şefîka oyun boyunca birbirlerini gece gördükleri gibi, son görüşmeleri de gece olur.

Oyunda mekân çeşitlilik gösterir. Dış mekân olarak iki yer ön plâna çıkar. Ancak bunlardan birincisi ve en önemlisi açıkça belirtilmez. Doktor Rahmî Bey ve Mehmet Çavuş dışındaki tüm kahramanlar oyunun büyük bölümünde aynı dış mekânı paylaşırlar. Burasının İstanbul olduğu hiçbir zaman açıkça ifade edilmez. Ancak buna rağmen birinci dış mekânın İstanbul olduğunu söylemek çok yanlış

olmayacaktır. Ülkenin savaşa girişinin buradan takip edilmesi, Turgut'un burada bir kâtip olarak çalışması ve savaş haberlerini dışarıdan evine taşıması, burasının başkent olduğunu düşündürtür. Oyundaki diğer dış mekân ise Erzincan'dır. Doğu Cephesi'nde yaralanan askerler buradaki hastanelere getirilirler. Ancak bu şehir de isminin zikredilmesinden başka ayrıntılı bir şekilde tasvir edilmiş değildir. Bunun dışında açıkça sözü geçen yerler, Batum, Ardahan, Bakü gibi Kafkasya şehirleri ve Galiçya, Romanya ve Bükreş gibi Avrupa bölgeleridir. Buralar savaştaki konumları nedeniyle birkaç kez sohbet konusu olurlar. Ayrıntılı denebilecek bir dış mekân tasvirine ise oyunun üçüncü perdesinin ikinci meclisinde yer verilir. Erzincan'da düşman tarafından yakıp yıkılmış bir kasaba olan bu yer, şöylece tasvir edilir: *"Evler harâb, cesedler ötede beride, ağaçlar bile harbe uğramış. Çanak, çömlek, tahta parçaları araba döküntüleri velhâsıl müdhiş bir harâbî göze çarpar."*[379] Burası bir mezarlık olmamakla birlikte, neredeyse canlı hiçbir varlığın yaşamadığı, harap olmuş bir yerdir. Bir mezarlığı andırdığı ve Hasîb'i de bu şekilde etkilediği açıktır.

*Şefîka'*da ağırlıklı olarak tasvir edilenler iç mekânlardır. Birinci perdenin hemen başında Şefîka'nın ailesiyle birlikte yaşadığı ve Suphi Bey'e âit olduğu anlaşılan evin tasviri yer alır. Burada söz konusu olan bu evin içinde bulunan Şefîka'nın odasıdır: *"Ev kadar büyük ve geniş olmayan bir oda. Bir köşesinde zarif bir masa. Masanın önünde yek-diğerine yakın konulmuş bir iskemle ve bir koltuk. Üzerine ince ve nâzik bir sürahi, içinde çiçek. Bir ayna. Aynanın kenarları hafîf mâî tüllerle örtülmüş. Aynaya dayatılmış birkaç genç resimleri göze çarpar."* Son derece ayrıntılı bir şekilde tasvir edilen bu odada, aynı zamanda genç kızın makyaj malzemeleri ile kitapları da vardır. Bu tasvirden anlaşıldığı kadarıyla çok iddialı olmayan, ama fazla mütevazı olarak da kabul edilemeyecek bir evde yaşayan Şefîka, sevgilisi ise ya bu odada ya da bahçede buluşur. Bu evin bir bahçesinin olması, onun köşk ya da konak benzeri bir ev olma ihtimâlini güçlendirmekle birlikte, bu durum da açıkça belirtilmiş değildir. Oyunun ikinci perdesinde de aynı evde görülen aile fertleri, bu kez evin salonu ya da oturma odası olabilecek bir yerde, sâde döşenmiş bir odada masa etrafında görünürler. Oyunun sonunda da birlikte olan aile fertlerinin oturduğu benzer bir odada, ek olarak duvara asılmış bir saat ve üzerinde *"Bu dünya*

[379] **a.g.e.,** s.38.

bir gam-hânedir, gam eden dîvânedir."[380] yazan bir levha görülür. Bu evin dışında oyunda yer verilen bir başka kapalı mekân ise Erzincan'daki hastanedir. Hasîb'in yattığı hastane odasında bir karyola ve duvarda asılı bir portre olduğu görülür. Bu portrede Sultan'ın resmi vardır[381].

6.28.4. Dil ve Üslûp

Oyunun dili son derece sâdedir. Eserin dönemine ve o dönemde hâkim olan edebiyat ve dil anlayışına uygun bir yapısı olduğu görülür. 1920 yılında yayımlanan ve Türkçü edebiyatın etkisinde yazıldığı anlaşılan *Şefîka,* Arapça ve Farsça sözcüklerden arındırılmış bir dil yapısına sahiptir. Bunda eserde hece ölçüsünün kullanılmış olasının da payı vardır. Genç bir çiftin şahsî dramlarını anlatırken vatan aşkını ve vatanın içinde bulunduğu trajediyi dışlamayan eserde, içerikle dil birbirine uygunluk arz eder. Diğer taraftan Farsça kurallara göre yapılmış tamlamalara da hemen hiç yer verilmez.

Oyunda kullanılan sâde dil ve hece ölçüsü, üslûbu da olumlu yönde etkiler. Eserin akıcı bir üslûbu vardır. Bu durum hem onu kolay okunur hâle getirir, hem de sahnelenmesi konusunda önemli bir kolaylık sağlar. Ayrıca oyunda perde ve meclis sayılarında da belirli bir düzen vardır. Yalnızca birinci perde, birinci meclisle başladığı hâlde ikinci meclis gelmez. Burada sehven "birinci meclis" şeklinde yazıldığı görülür. Onun dışında oyunda düzenli bir perde ve meclis sıralaması olduğu görülür. Diyaloglar tek bir kişi üzerine yığılı uzun ve sıkıcı monologlar hâlinde düzenlenmek yerine daha çok karşılıklı ve zinde konuşmalara dayandırılır. Aynı zamanda parantez içinde yer verilen mensûr bölümlerin de fazla olduğu görülür. Oyun şahıslarının hareket ve konum değiştirmeleri okuyucuya mensûr şekilde aktarılır. Oyun içerisinde bazı epigraflara da yer verildiği görülür. Bu da yazarın üslûbunu belirtmesi açısından son derece önemlidir. Oyunun *"sevdâ endîşesi her hırsın fevkindedir"* cümlesiyle başladığını daha önce ifade etmiştik. Oyunun birinci

[380] **a.g.e.,** s.42.
[381] Bu, o dönemde tahtta olan Sultan V. Mehmed Reşâd olmalıdır.

perdesinde yer alan ve Hasîb ile Şefîka'nın konuştukları bölüme yerleştirilen *"Hoş geçen her dem-i sevdâ; ebediyet sayılır!"*[382] cümlesi de buna bir başka örnektir.

6.28.5. Değerlendirme

Abdülhâlim Hâdî'nin *Şefîka* isimli manzûm tiyatro oyunu, bu dönemde yazılan diğer birçok manzûm tiyatro oyunu gibi savaş ekseninde şekillendirilmiş bir eserdir. Bununla birlikte savaşın acımasızca devam ettiği bir ortamda, birbirlerini seven iki gencin yaşadığı dram da ortaya konmuş olur. Oyundaki kurgu bu şahsî dramı, yüce bir amaç uğruna yaşanmış gösterecek yerde, bir yanlış anlaşılmaya dayandırır. Bu, üzerinde durulması gereken bir konudur. Eserdeki şahıslar kadrosu, en başta Şefîka ve Hasîb, idealize edilmiş tiplerdir. Hasîb, vatan aşkını sevdiği kızdan önde tutar ve savaşa katılmak için koşarcasına gider. Şefîka da her ne kadar sevgilisinden ayrılmak istemese de vatan için başına gelenlere katlanır. Hasîb'e sonuna kadar sâdık kaldığı hâlde, oyunun sonunda yanlış anlaşıldığı gibi bunun bedelini de canıyla öder. İki sevgilinin kavuşmalarının önündeki engel savaş değildir. Araya girmek isteyen üçüncü bir şahıs var gibi görünse de Hasîb'in hiç kimseyi dinlemeden Şefîka'yı mutlak sûrette hâin ilân etmesi ve Ahmet Hâşim Bey'i öldürmesi, kurguyu bir ânda başka bir noktaya sürükler. Oyunun sonunda ölen üç kişi de boş yere hayatlarını kaybetmişlerdir. Şefîka, sevdiğine ihânet etmediği hâlde bu konuda suçlanmış ve intihar etmiş, Hâşim Bey sözlü bir kadına evlenme teklifinde bulunduğu için cinâyete kurban gitmiş, Hasîb ise hâin olduğunu düşündüğü bir kadın yüzünden başka birisini öldürmenin verdiği utançla kendisini öldürmüştür. Her şey olup bittikten sonra gelen Turgut'un ise gerçekleri öğrenme şansı hiçbir zaman için yoktur. Çünkü o, Hasîb'i bile tanımaz. Kız kardeşi ile bu genç adam arasındaki ilişkiden de haberdâr değildir. Ayrıca aylardan beri kendisinden tek bir satırlık mektup bile gelmeyen Hasîb'in bir ânda o gece çıkarak gelmesi de ilginç bir tesadüf olarak oyunda yer alır. Bütün bu sıraladığımız unsurlar, oyunun trajik özelliklerden çok, romantik birtakım özelliklerle örüldüğünü gösterir. Hasîb ve Şefîka'nın idealist olmaları ve özellikle Hasîb'in vatan kavramına bağlılığı, trajediye uygunluk arz etmekle birlikte, oyunun geneli için aynı şeyi söylemek son derece güçtür.

[382] **a.g.e.,** s.9.

Yukarıda da ifade ettiğimiz bir başka hususu, önemli bir değerlendirme öğesi olarak burada da tekrar etmekte fayda vardır. Bu dönemde yayımlanan manzûm tiyatroların önemli bir kısmında görülen "mezarlık ziyareti motifi", birebir olmasa da bu oyunda da görülür. Hasîb, Doğu Cephesi'nde görevliyken düşman askerleri tarafından yakıp yıkılmış bir kasabaya tesadüf eder ve burada savaşın bir muhasebesini yapar. Burası bir mezarlığı andırdığı için diğer oyunlardaki motiflere benzediği söylenebilir.

Savaş, bu oyunda da önemli bir konu olmakla birlikte, savaşın cepheleri mekân olarak oyunda yer almaz. Zaten bu durum tiyatro tekniği açısından da ayrı bir sıkıntı yaratacaktır. Cephe gerisi olarak nitelenebilecek askerî hastanenin oyunda yer alması ise önemlidir. Savaş, oyunun başından sonuna kadar hakkında konuşulan konudur. Ancak daha çok Hasîb'in üzerindeki etkisi nedeniyle gündeme gelir. Oyunun bitiş motifinde savaşın rolü son derece sınırlıdır.

Şefîka, romantik birtakım özellikleri ve buna bağlı olarak başarısızlıklarına rağmen, kullanılan sâde dil ve hece ölçüsü nedeniyle bu dönemde yayımlanan manzûm tiyatro oyunları içerisinde üzerinde durulması gerekenlerden biridir. Türkçü edebiyatın açıkça etkisinde kalan oyunda, savaş ve aşk motifleri bir arada işlenmeye çalışılır.

6.29. *Ruhlar*

Abdülhak Hâmid'in *Kanbur* dairesi içindeki manzûm oyunlarından dördüncüsü ve Meşrûtiyet Devri Türk Edebiyatı devresinde yayımlananların sonuncusu *Ruhlar*'dır[383]. Onun birbirini takip eden *İlhan, Turhan* ve *Tayflar Geçidi* isimli eserlerindeki kahramanlar, bu eserinde de varlık gösterirler. Hâmid'in bu oyunu, bir anlamda *Kanbur* dairesi içindeki önceki oyunların son iki halkasından biri niteliğindedir. Yazarın kendisi de bu durumu: *"*İlhan, Turhan, Tayflar Geçidi'*nin mâbadi gibi telakki olunan bu iki manzum eseri* (Ruhlar'la birlikte Cumhuriyet'in ilânından sonra yayımlanan Arzîler'i de söz konusu eder) *Umumî Muharebe, Mütareke senelerinde ve İstiklâl Harbi'nin de başlamış olduğu bir sırada, Viyana'da iken yazmıştım."*[384] diyerek ifade eder. Hâmid, bu ifadelerden başka, eserinin başına ayrıca bir not düşme ihtiyacı da hisseder. *Kanbur* dairesi içinde olan ve birbirini takip eden eserleri bir kez de burada söz konusu eden Hâmid, *"*İlhan'*ı* Turhan *takip etmiş,* Turhan'*a* Tayflar Geçidi *akab-rev olmuştu.* Ruhlar *da* Tayflar Geçidi'*nin muakkibidir."*[385] diyerek hepsi bir daire içinde yer alsa da münhasıran *Ruhlar*'ın *Tayflar Geçidi'*nin bir devamı olduğunu vurgulamak ister. 25 Kânun-i sâni 1922'de Viyana'da iken yazdığı notta, *"Kanbur mazisini bilmeyenlere bunu ihtâra mecburdur."*[386] diyerek de bu hatırlatmanın tekrarını gerekli bulur.

Ruhlar, Hâmid'in ölüm düşüncesi etrafında şekillenen oyunlarından birisidir. Ona göre ölüm herkesi bir mertebede buluşturur. Hâmid'in bu oyunda ölümden başka din konusuna da dikkat çektiği görülür. O, bütün dinler içinde yücelttiği İslâmiyet'i herkes için bir kurtuluş kapısı olarak tarif eder.

Ruhlar, Yahya Kemal'in de ilgisini çeker; şâir, oyun hakkında bir yazı kaleme alır[387]. Yahya Kemal, *Ruhlar'*ı tarif ederken onu meydana getiren unsurlar

---

[383] Abdülhak Hâmid, **Ruhlar**, İkdam Matbaası, İstanbul 1338 (1922). Eserin yeni harflere aktarılmış baskısı için bkz. Abdülhak Hâmid TARHAN, **Tiyatroları VI Kanbur** (Haz.: İnci ENGİNÜN), s.257-291. *Ruhlar,* bu kitabın içinde yayımlanmıştır. Bundan sonraki alıntılar bu baskıdandır ve "Abdülhak Hâmid, **Ruhlar**" şeklinde gösterilecektir.
[384] **Abdülhak Hâmid'in Hâtıraları**, s.422.
[385] Abdülhak Hâmid, **Ruhlar**, s.259.
[386] **a.g.e.,** s.259.
[387] Yahya Kemal, "Rûhlar", **Edebiyata Dair,** İstanbul Fetih Cemiyeti Yayınları, İstanbul 1997, s.190-196.

olarak *"Esîr içinde ölülerin muhâveresi... Mukkayyed kafiye oyunlarıyle uzayıp giden bir güft ü gû... Hıçkırıklar ve gülüşlerle sarmaşık bir felsefe... Sert bir ölüm râhiyası..."*[388] gibi cümleleri ifade eder. Hâmid'in bir türlü *İlhan* ve *Turhan* oyunlarındaki şahısları unutamadığını, onlara tekrar tekrar döndüğünü ifade eden Yahya Kemal, bu oyunla da bu dönüşün bitmeyebileceğini, Hâmid'in isterse yazacağı başka oyunlarla da bu şahısları yaşatmaya devam edebileceğini söyler. Yahya Kemal, Hâmid'in *Kanbur* dairesi içindeki tüm oyunlarında yer alan Kanbur'un onun için vazgeçilmez olduğunu belirtirken biraz da alaycı bir tavır takınır. Hâmid'in bıkıp usanmadan Kanbur'la vakit geçirdiğini söyler.

Yukarıda değindiğimiz Hâmid'in tüm insanlığın ortak geleceği için İslâmiyet'i yücelten tavrına Yahya Kemal de dikkat eder ve oyunun bir yerinde görünen bir ışık huzmesinin Hz. Muhammed olduğunu belirtir: *"Bin üç yüz kırk seneden fazla bir zamandan beri gözlerimizi kamaştıran son Peygamberdir. Bir sûret-i gâib bu güneşin tecellîsini haber veriyor"*[389]. Oyunun bir başka kısmında beliren yüce bir tecellînin de Hz. İsa olduğunu söyleyen Yahya Kemal, Hâmid'in bu eserinde tüm insanlığı kucaklayan bir anlayışı ortaya koymaya çalıştığını ifade eder. Üç dinin ümmetine mensup insanların birbirleriyle bir hasbıhâl içinde olduğunu kaydeden Yahya Kemal, Hâmid'in tüm insanlık için düşlediği ortak geleceği, daha önceki eserlerinde de ortaya koymaya çalıştığını söyler.

Abdülhak Hâmid'in *Ruhlar* isimli manzûm oyunu, yazarın meraklı olduğu felsefî konuların da işlendiği, ruhlar âleminde geçen bir oyundur. O, daha önceki oyunlarında yer verdiği, işlediği ve sonrasında da öldürdüğü kahramanlarından bir türlü ayrılamaz. Onları ölümden sonra da bir araya getirir. Normal şartlarda çok ayrı zaman ve mekânlarda yaşamış, bir araya gelmeleri imkânsız olan bu kahramanlar, Hâmid'in *Tayflar Geçidi* ve *Ruhlar* isimli bu manzûm oyunlarında hep birliktedirler. *"Bu spiritüalist ve dindar şair bütün insanlık için müşterek bir dini tek çare olarak görür."*[390] ve *Kanbur* dairesi içindeki oyunlarının iki önemli kahramanı olan Kanbur ve Dilşad'ın ruhlarını, *Ruhlar* isimli oyununda, ölümden sonra tekrar bir araya getirir ve müşterek bir ideal etrafında toplamaya çalışır. Zaten Hâmid'in *Kanbur* dairesi

[388] **a.g.e.,** s.190.
[389] **a.g.e.,** s.193.
[390] Ahmet Hamdi TANPINAR, **a.g.e.**, s.525.

içindeki önceki oyunlarında da belirleyiciliği olan iki şahıs, Kanbur ve Dilşad'dır. *Ruhlar*'da, Hâmid'in herkes için tek kurtuluş yolu olarak gördüğü din, İslâm'dır. Bir araya getirdiği kahramanlar ise İslâm dünyası içinde birbiriyle savaşmış Müslümanlar ile birbirini öldürmek için mücadeleler vermiş Müslüman ve Hıristiyanlardır. *Ruhlar* isimli oyununda, söz konusu dinlerin peygamberleri de tecellî eder ve oyuna dâhil olurlar.

*Ruhlar'*da perde ya da manzar diye ifade edilen bölümler olmadığı gibi eser, sahne, meclis gibi parçalara da ayrılmış değildir. Zaten baştan sona Kanbur ile Dilşad'ın ruhları arasında geçen bir diyalog şeklinde ilerleyen oyunda, zaman zaman birer ışık şeklinde beliren varlıklar da konuşmalara katılır ve kaybolurlar. Bunun dışında oyun, şeklî bir yeknesaklık içinde devam eder. Bu anlamda oyunun herhangi bir olay örgüsüne sahip olmayan bir diyalog olduğunu söylemek de çok yanlış olmayacaktır. Eserde şahıs hareketinin asgariye indirildiği açıktır[391].

Hâmid'in bu oyununda her ne kadar ölüm ve diğer metafizik düşünceler ön plâna çıksa da tarih de önemli bir yer tutmaya devam eder. Çünkü *Kanbur* dairesi içinde yer alan tüm oyunlarda tarihîlik önemli bir unsurdur. *Ruhlar'*da, Kanbur ile Dilşad, bazı tarihî konulara ilişkin sohbet ederler. Meselâ tarih içindeki Türk-Tatar ilişkileri, ikisinin sohbetlerine konu ettikleri ve farklı düşündükleri konular arasındadır[392]. Bu durum da oyunda tarihî motiflerin, öncekiler kadar olmasa da kendisine yer edindiğini gösterir[393].

Hâmid, bu dönemde yayımladığı birçok manzûm oyununda olduğu gibi, *Ruhlar'*da da aruz ölçüsünü kullanmayı tercih eder. Eseri, aruz ölçüsünün (Mef'ûlü/Fâ'ilâtü/Mefâ'îlü/Fâ'ilün) kalıbıyla yazar:

"Turhan'la sağlığında bulundumsa pek haşîn
\- - . / - . - ./ . - - . / - . –

[391] Sema UĞURCAN, **a.g.e.,** s.195.
[392] **a.g.e.,** s.198-199.
[393] Eserin bu bağlamda bir değerlendirmesi için bkz. **a.g.e.,** s.195-204.

dilşâd olurdum olduğu demlerde hem-nişîn"[394]

\- - ./ - . - ./ . - - ./ - . –

(Mef'ûlü/Fâ'ilâtü/Mefâ'îlü/Fâ'ilün)

Eser, uzun diyaloglara dayandığı için mesnevî nazım şekli açısından özel bir uygunluk da arz eder. Hâmid, nazım şekli olarak da mesnevî tercih etmiştir:

"Şâd ettin ey nüvid-i hidâyet bu bîkesi, (a)
çıkmış kadar semâlara İslâm'ın ülkesi! (a)
Almak ne mutlu şey küre-i hâkden haber, (b)
Âti için de ol bana sen bir peyâm-ber. (b)
Fârık mısın hakikati rûh-ı bürehnede?(c)
Maksad nedir refakatimizden bu sahnede? (c)"*[395]

Yukarıdaki mısralarda da görüldüğü üzere her beyit, kendi arasında kafiyelendirilir. Oyun, her ne kadar karşılıklı konuşmaya dayalı bir yapı arz ediyorsa da belirli bir olay örgüsü olmadığı ve tansiyonu yükselten konuşmalar yapılmadığı için oyun şahısları birbirlerinin sözünü kesme gereği duymazlar. Buna rağmen oyun içerisinde, sınırlı da olsa bazı mısralar, farklı şahısların konuşmaları ile tamamlanır. Aşağıdaki mısralar bu duruma örnektir:

"DİLŞÂD'IN RUHU- (Birdenbire)
Akvâm içinde kim yaşar âb u hevâ ile?
KANBUR'UN RUHU-
Akvâm-ı şark!...
DİLŞÂD'IN RUHU-
O olmaya Osmanlılar demek?
KANBUR'UN RUHU-
Kaht olmamak için bu, yiyorlarmış az yemek!
DİLŞÂD'IN RUHU-
İçmek de yok mu?

[394] Abdülhak Hâmid, **Ruhlar,** s.265.
[395] **a.g.e.,** s.266.

KANBUR'UN RUHU-

İçki, o var, çağlayan kadar!"[396]

Bu anlamda *Ruhlar* isimli oyunun, Hâmid'in bu dönemde yayımlanan manzûm oyunlarının geneliyle benzerlik taşıdığı söylenebilir. Ancak farklı aruz kalıplarının kullanılmaması, onu diğer manzûm oyunlardan ayıran bir özelliktir.

6.29.1. Özet

Ruhlar isimli manzûm oyunun başında, başkahraman Kanbur'un oldukça uzun denebilecek bir monologu vardır. Burada Kanbur'un ruhu göktedir. Sonunda uzayın sonsuzluğuna çıkabildiğini, dünya ve ahiretle olan ilişkisini kestiğini söyler. Bundan böyle ne günaha girib ne de suç işleyebileceğini düşünen Kanbur, gecesi gündüzü olmayan bir hayatın içinde olduğunu ifade eder. Dünyada iken yaşadıklarını sorgulayan Kanbur, geride bıraktığı dünyanın aşağılık bir yer olduğunu düşünür. Sonrasında sevgilisi Dilşad'ı hatırlayan ve onu özlediği anlaşılan Kanbur:

"Ben çirkinim, hakîkat, o kız bir güzel hayâl!
(Tevakkuf, tahassür)
Raksân-ı şevk ü neşe, ve lezende-i hazer,
Ettikçe kurb-ı mıntaka-ı Zühre'den güzer,
İklim-i yâr odur diye etmekteyim şitâb!
(Tevakkuf, tahattur)
Hayfâ ki her seferde ilâhâne bir itâb,
Bir hâtifî müşâfehe, bir savt-ı bî-sadâ,
Varından eyliyor beni dildârımın cüdâ!"[397]

diyerek Dilşad'ı yâd eder. Sevgilisini özlediği anlaşılan Kanbur, sonsuz uzaya benzettiği semada onsuz kalmak istemez:

"Dilşâd, aceb o nuhbe-i müsted'iyât-ı rûh;

[396] **a.g.e.,** s.275.
[397] **a.g.e.,** s.263.

rûhum mudur vücûdu kadar câlibü's-sücûd?
Ya ben mi ruhuyum onun, ey Hâlık-ı vücûd?
Sırr-ı muhît-i kevn, Hudâ-yı hod-aferîn!
Mutlak senin elinde o bir necm-i ber-terîn.
(Tevakkuf, tahassür)
Câiz mi itimad bu gözsüz nigâhıma!
Yaklaşmışım da yok haberim secde-gâhıma!
Yârab nedir semâları tenşît eden bu ses?
Bir peyk-i mağrifet küre-i Zühre'den bu sesi"[398]

Bu arada Dilşad da Kanbur'dan ayrı bir yerde, ancak o da semada yalnız başına bulunur ve Kanbur'u arar. Dilşad, sağlığında kendisinin eksik taraflarını Kanbur'un tamamladığını söyler:

"Turhan'la sağlığında bulundumsa pek haşîn,
dilşâd olurdum olduğu demlerde hem-nişîn;
nabz-âşina hakîmim o nesnâs-ı nâ-mizaç,
çirkinliğiyle ben onun etmiştim imtizâc.
Lâzım gibiydi ondaki noksan kemâlime.
(Tahayyülden sonra)
Şâhid kemal-i debdebe-i pâymâlime,
Şâhid zevâl-i şaşaa-i dil-firîbime,
Sevdâ-yı meyyitâne edâ-yı garîbime,
Hüsnüm olunca sonra benim dîdeden nihân
Aşkımla oldu müntehiren târik-i cihân!"[399]

Aynı zamanda Dilşad, dünyada birisinin kendisi için dua ettiğini öğrenir ve buna memnun olur:

"Kimdir bu Fatiha'yla aceb yâdeden beni?
Benlikten iftirâk ile feryâd eden beni!

[398] **a.g.e.,** s.264.
[399] **a.g.e.,** s.265.

FATİHA'DAN CEVAP

Bir şahs-ı bü'l-aceb! Seni sevmiş o görmeden;
Hem halkeden odur seni hem sonra mahveden;
Hem böyle kisve-pûş-i beka gösteren odur:
(Sonraca)
Sâ'îsi ben, bu Fatiha'yı gönderen odur.
DİLŞÂD'IN RUHU-
Şâd ettin ey nüvid-i hidâyet bu bîkesi,
Çıkmış kadar semâlara İslâm'ın ülkesi!
Almak ne mutlu şey küre-i hâkden haber,
Âti için de ol bana sen bir peyâm-ber.
Fârık mısın hakikati rûh-ı bürehnede?
Maksad nedir refakatimizden bu sahnede?"[400]

Dilşad ile Kanbur, boşlukta kendi kendileriyle konuşurlarken birbirlerinin sesini duyarlar ve bu sayede kavuşurlar. Ancak bu esnada Kanbur, Dilşad'la İlhan arasındaki eski ilişkiyi hatırlar ve Dilşad'a bu konuda sitem eder:

"KANBUR'UN RUHU-
Turhan'a şimdi meylediyorsun, bu pek garib!
DİLŞÂD'IN RUHU-
İnsana şimdi ben seni gördüm demek karîb.
KANBUR'UN RUHU-
İlhan demek ki râh-rev-i lihye-i leyâl?
DİLŞÂD'IN RUHU-
Hattâ o bence şimdi değil belki bir hayâl.
KANBUR'UN RUHU-
Efsâne oldu gitti mi bir mâcerâ-yı aşk?
DİLŞÂD'IN RUHU-
Kimseyle etmedimdi ben ülfet berâ-yı aşk."[401]

[400] **a.g.e.,** s.266.
[401] **a.g.e.,** s.267.

Kanbur, Dilşad'ı İlhan uğruna canına kıymakla itham eder[402]. Dilşad ise bunu kabul etmez. Kimse için değil, kendi istediği için intiharı seçtiğini söyler. Kanbur, Dilşad'ın İlhan'ı öldürmesini haklı bulur, bu cinayeti Çoban ailesinin intikamı olarak telakki eder. Bu cinayetin şeriata da uygun olduğunu, bu davranışın kısasa kısas olarak düşünülmesi gerektiğini söyler. Bu sırada Kanbur ile Dilşad, İlhan'ın ölümü üzerinden sosyal meselelere temas etmeye başlarlar. Cemiyet hayatı üzerine konuşurken bir cemiyet için savaşın cinnet hâli olacağını söylerler. Ayrıca dünyada yaşanan kötülüklerin kader mi, yoksa insan iradesinin bir neticesi mi olduğu konusunda bir münakaşaya başlarlar. Kanbur, bu konuda:

"KANBUR'UN RUHU-
Bir hilkat-ı garîbedir insan, ne söyleyim?
Hiç şüphe yok, sen öyle isen ben de öyleyim.
Zu'munca var ya mahv ile îcâda kudreti,
Taklîde cüret etmede bazen o fıtratı.
(Sonraca)
Lâkin bu böyle olmalıdır, tıynet-i beşer,
Oldukça müsta'idd-i cedel, müsta'idd-i şer!
Ye'sü'l-ademle gelmeli ümîd-i mağfiret;
Dünyada hâkim olmalı kanun-ı ahıret.
Ta'dîl-i hayat için elzem hayâliyât;
Onsuz kalırsa mûcib-i isyan olur hayât;
Zîrâ tezâhürâtı onun kahirânedir.
Dînin demek ki hizmeti pek mâhirânedir."[403]

düşüncesindedir.

Kanbur, oyunun bu bölümünde yine uzun bir monolog söyler; cemiyet hayatı hakkındaki düşüncelerini açıklar. Bizim cemiyetimizde cehâletin çok yaygın olduğunu ve bunun da ciddî bir tehlike arz ettiğini belirtirken, diğer taraftan da ilmin özellikle son asırda birçok kötülüğe kaynaklık ettiğini ifade eder. Câhil takımının

[402] Dilşad, *Turhan*'ın sonunda raks ederken vecd hâlinde ölür.
[403] Abdülhak Hâmid, **a.g.e.,** s.272-273.

daha çok bir inancın peşinde koştuğunu ve bir inanma ihtiyacı içinde olduğunu, daha çok örf ve âdetlere bağlı kalarak yaşadığını söyler. Kanbur bu esnada güzellik ve aşkla ilgili düşüncelerini de açıklar:

"Avdet kılarsa hüsn ü cemâlin, durur musun?
Tekrar o halde kendini bilmem urur musun!
Sen sevdiğim, ne zannediyorsun ya hilkati?
Hep 'hüsn ü aşk'dır bu şühûdun hakîkati:
Kaim o câzibeyle benât-ı müzeyyenât;
Handan onunla çehre-i esrâr-ı kâinât
Ma'nâ-yı hâdisât u şuun, maksad-ı zaman
Mebde'le müntehâ, hedef-i arz u âsmân,
İnsan için melekler için dîn ü mezheb o.
Gılman u hûr u Âdem ü Havva nedir; hep o!
Cârîdir âhırette de yani o câzibe;
Bir darbedir bu şekk-i medîd ü muazzibe;
Mümkinse indifâ'ı o derdin devâ ile!"[404]

Kanbur, içinde bulunulan zamanda halkın başında bir kötülük ve savaş olduğunu, bu vahşi savaşın her yeri yakmasına rağmen devam ettiğini ve bundan yararlananlar olduğunu söyler. İnsanların elinden ekmeğini alanların olduğunu, bir grup insanın daha çok yerken diğerlerinin büsbütün aç kaldığını ifade eder[405].

Kanbur ile Dilşad burada bir varlık sohbetine başlarlar ve aralarındaki konuşma felsefî bir diyaloga dönüşür. Tekdüze yaşamaya alışkın olmayan yapıları nedeniyle gece ve gündüz ile mevsimlerin yaratıldığını düşünen Dilşad, yaradılış ile ilgili şunları ifade eder:

---

[404] **a.g.e.,** s.275.

[405] Abdülhak Hâmid'in bu eserini 1922 yılında yayımladığını yukarıda belirtmiştik. Hâmid'in eserini aynı yıl içerisinde yazmış olması muhtemeldir. Oyunun başında yer alan notun altında da 1922 tarihi ile "Viyana" ifadesi yer alır. Bu yıllarda Türk milletinin gündeminde olan yegâne hadise, Kurtuluş Savaşı'dır. Hâmid'in de eserinde savaş üzerinde özellikle durmasının nedeni, o yıllarda tüm şiddetiyle devam eden Kurtuluş Savaşı olabilir. Şâir, Kurtuluş Savaşı'nın devam ettiği yıllarda Viyana'dadır. Bu konuda bkz. Beşir AYVAZOĞLU, **1924/Bir Fotoğrafın Uzun Hikâyesi**, Kapı Yayınları, İstanbul 2006, s.73-74.

"Hilkat, o bir eser ki hatâ vü sevâbı yok;
hattâ müessirin de sorarsak cevâbı yok.
'Olsun' de miş muhavvil-i ahvâl olan Hudâ.
Bizler de olmuşuz; ve o ahvâle iktidâ,
Âsâra imtisâl ederek ıztırâz ile,
Devran ederiz o keşmekeş-i bî-karar ile,
Edvâr-ı râzgâr ile hem-hâlet olmuşuz!"

Yaradılışın insan iradesinin dışında gerçekleşen bir olay olduğunu düşünen ve Allah istediği için yaratıldıklarını söyleyen Dilşad, biraz da insan iradesini dışlamak eğilimi gösterir. Dünyada yaşanan kötülüklere insanların neden olduğunu kabul etmekle birlikte, Allah'ın da mutlak denetleyici olduğunu vurgulayarak, insanoğlunun bu konudaki sorumluluğunu azaltmak çabası içinde görünür. Dilşad dünyada iken farklı düşünmesinin ve davranmasının ne gibi sonuçlar doğurduğunu ise:

"Ben bir Tatar kızıydım, edip kesb-i ma'rifet,
ülfet yerinde âleme kıldım muhalefet;
manzume-i tabiatı tenkide başladım;
dînin mukaddesâtını ta'neyle taşladım.
Hilkatle sanki etmiş idim cengi iltizâm.
Encâmım oldu halbuki müdhiş bir inhizâm!
Verdim netice mahvolarak itiyâdıma!"[406]

Kanbur'un ruhu, din, millet ve mezhep hakkındaki düşüncelerini açıklarken bir toplum için din ve mezhebin de önemli olduğunu, ancak daha ziyâde önemli olanın millet olduğunu ifade eder[407]:

"Tatar ve Türk her biri mecrûh veya sakat!
Dînî ve mezhebîsi de lâzım onun, fakat
Millîsidir muhâdenetin pây-dâr olan

[406] Abdülhak Hâmid, **a.g.e.,** s.279-280.
[407] Bu düşünce, oyunun yayımlandığı yıllarda temeli atılan Türkiye Cumhuriyeti'nin de kuruluş prensiplerinden biri olacaktır.

Irkîsidir muhâdenetin sâyedâr olan
İlcâ-yı menfaatle olan bir yegâneği,
Mihman demektir olsa da bir lahza hânegî.
Şimdiyse olmuyor diye, almaktayız haber,
Beynelmilel o vahdet-i dînîye muteber.
Hayfâ! Bilinmiyor ki o dârü'l-cidâlde,
Bâdî-i müstakıl de adem-i itidalde:
Hep hırs-ı menfaatle zuhûr eyliyor nifâk!
İnsan doğup da olmuşuz iblisten eşer
Hayvan olaydı keşke bu cemiyyet-i beşer!
Ben olmadansa hem cüce hem bir Tatar ve Türk,
Evlâ bulurdum olsa idim gürk-zâde gürk!"[408]

Kanbur, Tatar milletine mensup olduğunu hatırlattıktan sonra, şimdilerde Tatarların da Türk olarak anıldığını söyler, ancak buna karşı çıkmayı da ihmâl etmez. Türklerin kendi kendini yönetmekten âciz olduğunu ifade eder. Dilşad ise bu düşüncelere katılmaz. Kanbur, Türklerin savaşçı ve mert bir millet olduğunu kabul eder, ancak savaşmanın bir millet için yeterli olmadığını da ilâve eder:

"Türkün muhârib olmak, evet, eski âdeti;
ondan ziyade merd olamaz belki şîr-i ner.
Ancak heman cedelde teferrüd değil hüner;
Sulhen vikaye etmelidir mülk ü milleti.
Millet himaye etmelidir dîn ü devleti.
Mes'ûd olursa harb, geçer bir zaferdir o.
Meş'ûm olursa hayli yaman bir seferdir o.
Bir memlekette olmalıdır i'tilâya dâl,
Millette ittihâd ile devlette itidâl.
Mefrûz olan bu olmalı metbû'u tâbie."[409]

[408] **a.g.e.,** s.280.
[409] **a.g.e.,** s.281-282.

Kanbur, Türklerin elinde hilâfet gibi önemli bir gücün olduğunu, Sultan Selim'in bunu milletine yadigâr olarak bıraktığını söyler[410]. Bunun hakkıyla kullanılması durumunda büyük faydalar sağlayabileceğini belirtir. Bütün Türk diyarının gözyaşı ile dolu olduğunu söyleyen Kanbur, bir ordunun çok iyi savaşsa da açlığa tahammül edemeyeceğini ifade eder. Türklerin gidişâtını da Tatarlarınkine benzetir.

Bu arada Dilşad ile Kanbur'un meclisine bir *"Sadâ-yı Ra'd-Edâ"* dâhil olur[411] ve oldukça uzun bir monologla Hz. Muhammed'in ümmetini muhasebeye davet eder:

"Ey ümmet-i Muhammed! Eyâ kavm-i ser-nigûn!
Senden, değer, kızarsa bu âfâk-ı nilgûn!
Siz çünkü inhimâk ederek ıyş u işrete,
Fısk u fücûra, sefk-i dem ü nehb ü garete;
Nefrîne oldunuz nazar-ı Hak'da müstahık!
Şeytan da nefret eylese sizden olur muhık!
Bir kerre hâle bakmayı siz itiyâd edin;
Bir kerre asr-ı evvel-i İslâm-ı yâd edin.
Dînen ve mezheben size ma'rûz iken vifâk,
Câri miyânenizde leîmâne bir nifâk.
Nakdine-i eramil ü eytâmı müddahir,
Izrâr-ı yekdiğerle mübâhi vü müftehir;
Süratle ettinizse de yağma-yı beyt-i mâl,
Hep oldunuz hazîz-i sefâletle pây-mâl;
Düşmenler oldu vâris-i dâr u diyarınız!
Allah'ın en denî kulu en bahtiyarınız!
Tarih-i şânınız fakat olmazdı ber-hevâ,
Etseydiniz şeriat-ı garrâyı pîşvâ.

---

[410] Türklere hilâfet makamını kazandıran Yavuz Sultan Selim olur. Bu konuda bkz. Necdet SAKAOĞLU, **a.g.e.,** s.137-138. Hâmid, hilâfetin o yıllarda devam eden Kurtuluş Savaşı'nda siyâsî bir unsur olarak kullanılması gerektiğini imâ ediyor olabilir.

[411] Bu sesin, bir anda beliren ve kaybolan, müthiş bir ışık hâlindeki varlığıyla oyundaki herkesi etkilediği görülen Hz. Muhammed olduğu anlaşılır. Yahya Kemal de bu düşüncededir. Bkz. Yahya Kemal, **a.g.m**., s.193.

Ecdâdınız o sâyede olmuştu nâmdâr;
Harben ve sulhan ettiler isbat-ı iktidar."[412]

Abdülhak Hâmid, oyunun bu bölümünde İslâm'ın ilk yıllarına, "asr-ı saadet"e göndermede bulunur. Müslümanların İslâm'ın ilk yıllarındaki hassasiyetleri koruyamadıkları için bugünkü duruma düştüklerini söylemeye çalışır. Gâipten gelen bu ses, İstanbul'u örnek gösterip memleketin içinde bulunduğu durumu çarpıcı bir biçimde açıkladıktan sonra Türklere Batı'nın ilerlemesini takip etmelerini öğütler. Kendi tarihlerinden ibret almazlarsa, iş işten geçtikten sonra kimseden şefaat dilenmemeleri gerektiğini de ilâve eder.

Oyunun bu kısmından itibaren diyaloglara sonsuzluk âleminde görülen bazı varlıklar da katılır. Onlar da dünyada iken mensup oldukları kavimlerin şimdiki hâllerinden şikâyet ederler. Oyunun sonunda Kanbur ve Dilşad'a âit uzun monologlar vardır. Kanbur, dünyadan sonra içinde bulunduğu âlemde de düşünmekten ve dolayısıyla mutsuz olmaktan kurtulamadığını söyler. Dilşad ise içinde bulundukları durumu düşünmekten vazgeçip mâziye bakmak ister. İlhanlıların ve Çoban ailesinin başına gelenlerden bahseder. Bağdad Hatun'un kendisini pencereden attığını, Emir Hasan'ın ise bir süre sonra intihar ettiğini söyler. İlhan'ın aşk oyunlarıyla, Timur'un da zâlimliğiyle hatırlanacağını ifade eden Dilşad, yine de onların ruhları ile arkadaş olduklarını, onları kendilerinden ayıramayacaklarını söyler. İnsanlığı bir bütün hâlinde görme eğiliminde olan Dilşad, bütün milletlerin aynı mukkaderâtı paylaştıklarını belirtir. Oyunun sonunda da herkes için barış ve selâmet ister:

"Biz böyle gâh mu'teziliz gâh mu'tezim
maksûdumuz hazarla seferden nedir bizim.
Biz aks-i nâle-i beşeriyyet bu kubbede,
Biz böyle davet etmedeyiz halkı ma'bede!
Emvâta rahmet isteriz ahyâya merhamet,
Dünyâ-yı ceng-cûya da sulh u müsâlemet!"[413]

[412] Abdülhak Hâmid, **a.g.e.,** s.283-284.
[413] **a.g.e.,** s.291.

6.29.2. Şahıslar Kadrosu

*Ruhlar'*daki şahıslar kadrosu, *Kanbur* dairesi içinde yer alan diğer oyunlarla büyük benzerlik gösterir. Bu daire içinde yer alan diğer oyunlarda da var olan Kanbur ve Dilşad, *Ruhlar'*da da başlıca iki şahıstır. *İlhan* ve *Turhan* isimli manzûm oyunlarda, dünyadaki olaylar içinde gördüğümüz bu iki şahıs, *Tayflar Geçidi'*nden itibaren sonsuzluk âleminde var olmaya başlarlar. Bütün şahıslarla birlikte Kanbur ve Dilşad'ı da öldüren Hâmid, onları derin bir hesaplaşmanın içine sokar. *Tayflar Geçidi'*nde bütün şahısları bir araya getiren Hâmid, onları dünyada yaşadıkları üzerinden tekrar karşı karşıya getirir. Dünyada iken birbiriyle mücadele içinde olanlar, düşüncelerini burada da savunmaya devam ederken, *Ruhlar'*da durum biraz daha farklıdır. Bu oyunda yalnızca iki önemli şahıs, Kanbur ve Dilşad görünürler. Yine geçmişin bir muhasebesini yapan bu iki şahıs, bu oyunda da bildik karakter özellikleriyle var olurlar. Kanbur, Dilşad'ın dünyada yaşadığı gönül maceralarını tekrar söz konusu edip bu konuda onu suçlar. Dilşad ise bu suçlamaları kabul etmez ve ayrıca Kanbur'un düşündüğü gibi, İlhan'a herhangi bir yakınlık duymadığını da söyler. Onu öldürerek ailesinin intikamını aldığını belirtir. Kanbur da Dilşad'ın İlhan'ı öldürmesini haklı bulur. Bu sayede Çoban ailesinin intikamının alındığını düşünür.

*Ruhlar'*da, Kanbur ve Dilşad'ın dışında bazı önemli şahıslar görünür. Dünya yerine sonsuzluk âleminde bulunulduğu için oyunda var olan şahıslar da bu dekora uygun olarak belirir ve kaybolurlar. Kanbur ile Dilşad'ın konuştukları bir esnada müthiş bir ışık huzmesi eşliğinde bir varlık görünür. Bu ışıltı, herkesin dikkatini çeker. Bu varlığın, İslâm peygamberi Hz. Muhammed olduğu anlaşılır. Hz. Muhammed'e ait olduğu anlaşılan ses, Kanbur ve Dilşad'ın konuşmalarına dâhil olur ve kendi ümmetinin durumu hakkında bazı düşünceler ifade etmeye başlar. Yukarıdaki kısımda da bazı yerlerinden alıntı yaptığımız bu manzûmede, İslâm dünyasının içinde bulunduğu kötü durumdan duyulan üzüntü derhal fark edilir. Bu ses, ümmet-i Muhammed'e seslenir ve onları geçmişten ders almaya çağırır. Hâmid, oyunun bu bölümünde İslâm peygamberi Hz. Muhammed aracılığıyla tüm Müslümanları bir muhasebeye davet eder. Hattâ Hz. Muhammed'in gelişini haber

veren bir başka ses, onun Türk diyârına dargın bir bakışla nazar ettiğini haber verir[414]. Çünkü Hz. Muhammed, İslâm'a uzun yüzyıllar boyunca hizmet etmiş olan Türklerin, böylesi bir duruma düşmüş olmalarından üzüntü duyar ve onları tarihten ders almaya çağırır. Türklerinin atalarının İslâm'a büyük hizmetlerde bulunduğunu, bunu şeriatın yolundan ayrılmayarak yaptıklarını söyler. Onları İslâm'ın ilk yıllarına ve Türk tarihinin şanlı dönemlerine bakmaya ve buralardan dersler çıkarmaya davet eder. Bu sırada başka bir ulvî varlık belirir. Hz. Muhammed'e ait olduğunu düşündüğümüz ses tarafından:

"Ehlen ve sehlen, ey ezelî rûh-ı Zülcelâl!
Görmekteyim ki sende de var bir büyük melâl"[415]

sözleriyle karşılanan bu varlığın da Hz. İsa'nın ruhu olduğu anlaşılır[416]. O da Hz. Muhammed gibi, kendi ümmetinin içinde bulunduğu durumdan şikâyet eder:

"Akvâmımın benim de harâbîsi âşikâr,
Hâkim meâbidimde taaddi ve terfrika!
Lâyık görür müsün bu terakkiyi maşrıka?"[417]

Hz. Muhammed ile Hz. İsa'ya ait olduğunu düşündüğümüz sesler arasındaki konuşma devam ederken beliren bir başka ulvî varlık da kendi ümmetinden şikâyetçi olan başka bir peygamberdir. Musevilerin peygamberi Hz. Musa olduğu düşünülebilecek bu ses, önderlik ettiği ümmetin dünyada sebep olduğu fenalıklardan yakınır:

"Öz kavmimin mefâsidi ermekte gayete.
Kaç defa eyledimdi cesaret şikâyete.
Her defasında perde-i gayba büründüler.

---

[414] Yahya Kemal, Hâmid'in bu mısralarının kalpleri ürperttiğini ifade eder. Bkz. Yahya Kemal, **a.g.m.,** s.193. Hz. Muhammed'in Türklere dargın olduğunu düşündürten bu mısralardan Yahya Kemal'in üzüntü duyduğu anlaşılır.
[415] Abdülhak Hâmid, **a.g.e.,** s.285.
[416] Yahya Kemal de bu varlığın Hz. İsa'nın ruhu olduğu düşüncesindedir. *"Bu hitâbeyi dinliyen rûhlardan biri ki* Abdülhak Hamdi Bey 'bir dîğer tecellî-yi 'ulvî' *diyor ve biz kimdir anlıyoruz, besbelli Sûriye'nin Nâsıra kasabasında doğan Peygamberdir ki, ümmeti,* Celîl *köyünde çarmıha gerilmiştir derler, bizse urûc ettiğini biliriz"* Bkz. Yahya Kemal, **a.g.m.,** s.195-196.
[417] Abdülhak Hâmid, **a.g.e.,** s.285-286.

Halkeylemekten onları nâdim göründüler!
Olmuşsalar da özleri beyninde can-ciğer,
Akvam-ı arza onlar imiş hasm-ı can meğer,
Onlarmış anda hâkim olan her hükûmete;
Bâdi olan fesâda, nifâk u husûmete."[418]

Yukarıdaki alıntılardan da anlaşılacağı üzere Hâmid, bu oyununda aslî şahıslar olan Kanbur ve Dilşad'ın dışında, sonsuzluk âleminde var olan bazı başka varlıklara da yer verir. Bunlar, en başta üç büyük dinin dünya üzerindeki önderleri, peygamberleridir. İnsanlığın içinde bulunduğu durumdan şikâyet eden Kanbur ile Dilşad'ın yanına gelen bu üç peygamber, kendi ümmetlerinin hâlinden şikâyet ederler. Dünyada olup biten kanlı savaşların kendilerini üzdüğünü böylece ifade etmiş olurlar. Bu üç peygamber de aynı şeyden şikâyet ederek adeta bir kader birliği içinde görünürler[419].

6.29.3 Zaman ve Mekân

Ruhlar, zaman ötesi olarak nitelenebilecek bir zaman dilimi içinde geçer. Oyunda, zamana ilişkin herhangi bir kayıt yoktur. Ölümden sonra buluşan bütün ruhlar, zaman kavramını da yitirmiş, herkes için ortak bir zamanda buluşmuş gibidirler. Ancak oyundaki her varlığın, insanlığın genel durumundan şikâyet ederken özellikle devam eden savaşlar üzerinde durması, oyunun yazıldığı dönemde yaşanan Kurtuluş Savaşı'nı düşündürmektedir. Oyunda, ölümden sonra bir araya gelen ruhların, Türklerin adeta bütün Batı dünyası ile savaş hâlinde olduğu 20. yüzyılın ilk yarısını değerlendirdikleri söylenebilir. Ancak bunun dışında, oyunun genelinde zaman kavramına ilişkin ayrıntılı ve açıklayıcı bir bilgiye rastlanmaz.

---

[418] **a.g.e.,** s.286.

[419] Meşrûtiyet yıllarında yaşanan savaşlar ve bu savaşların daha çok Müslüman Türklerle Hıristiyanlar arasında olması, o dönemdeki kimi edebiyatçılar tarafından özellikle vurgulanmıştır. Hattâ bu durumdan şikâyet eden kimi yazarlar, ümmetleri peygamberlerine şikâyet etme yoluna gitmişlerdir. Bunlardan birisi de Süleyman Nazif'tir. Türklerle devamlı savaş hâlinde olan Hıristiyanları peygamberlerine şikâyet etmek üzere Hz. İsa'ya bir mektup yazan Süleyman Nazif, hem bu mektubu hem de aldığını ileri sürdüğü cevabı yayımlar. Bu konuda bkz. Beşir AYVAZOĞLU, **a.g.e.,** s.43-45.

Abdülhak Hâmid'in *Ruhlar* isimli bu manzûm oyunu, sonsuzluk âleminde, ölümden sonra ruhların toplandığı bir başka âlemde geçer. Burasının ahiret olmadığı, Kanbur'un dünyadan ve ahiretten uzak olduğunu söylemesinden anlaşılır. Oyunda herhangi bir mekân tasviri olmadığı için şahısların bulunduğu mekânla ilgili ayrıntılı bilgi vermek imkânı yoktur. Ancak genel olarak oyunun, dünyadan ayrı bir sonsuzluk âleminde geçtiği söylenebilir.

6.29.4. Dil ve Üslûp

Hâmid'in bu oyunu da *Kanbur* dairesi içinde yer alan diğer manzûm oyunları gibi son derece ağır bir dille yazılmıştır. Hâmid, oyunda yoğun olarak Arapça ve Farsça kökenli sözcük kullanırken, mısralarını da bu sözcüklerle yüklü birçok tamlamayla doldurur. Bu da oyunun sahnelenmesini hemen hemen imkânsızlaştırırken okunmasını da zora sokar. Diğer taraftan oyunun tiyatro tekniğinden çok uzak bir üslûpla yazıldığı da söylenebilir. Bazı araştırmacılar onun tiyatrodan çok baleye yakın olduğu düşüncesindedirler[420]. Şahıslar kadrosu diğer oyunlara göre oldukça dar tutulmuşken oyunda herhangi bir entrik yapıya da rastlanmaz. Hâmid'in bu oyununu, "manzûm bir diyalog" olarak değerlendirmek de mümkündür. *Kanbur* dairesi içindeki diğer oyunlara nispetle biraz daha kısa olan *Ruhlar'*da, tiyatro tekniğine uygun olabilecek herhangi bir bölüm ya da meclise de rastlanmaz. Oyun perdelere, meclislere ya da sahnelere ayrılmış değildir. Başladığı şekilde biten, tekdüze ve uzun diyaloglardan oluşan bu oyunun dili nedeniyle de kusurlu bir üslûbu olduğu söylenebilir.

6.29.5. Değerlendirme

Hâmid'in *Ruhlar* isimli bu manzûm oyunu, şekil açısından ciddî bir yenilik getirmez. Baştan sona manzûm olarak yazıldığı için Hâmid'in manzûm tiyatroları arasında yer alan bu oyun, bir trajedi olarak kabul edilemez. Çünkü oyunda herhangi bir kurgusal yapı olmadığı gibi, farklılaşan zaman ve mekânlar, bütün yönleriyle ortaya çıkan şahıslar, eserin seyrini değiştiren olaylar bulunmaz. Ancak Hâmid'in bu

[420] İnci Enginün, Hâmid'in *Kanbur* dairesi içindeki bazı oyunlarında (bu arada *Ruhlar'*da da), uçuşan ruhların olduğunu ve bu unsurların daha çok baleyi andırdığını ifade eder. Bkz. İnci ENGİNÜN, **Yeni Türk Edebiyatı Tanzimat'tan Cumhuriyet'e (1839-1923),** s.700.

oyunu, özellikle içerik özellikleriyle onun düşüncelerini ortaya koyduğu önemli eserlerinden birisidir. Hâmid, bu oyununda kahramanları ağzından, özellikle de Kanbur vasıtasıyla birçok meseledeki görüşünü açıklar. Hâmid'in savaş karşıtlığı daha önceki oyunlarından da bilinen bir gerçektir (*Eşber'*de olduğu gibi). O, bu oyunda da savaş karşıtı düşüncelerini Kanbur ağzından ifade ederken, bu düşüncelerini daha ileri götürür. Cemiyet hayatı açısından savaşın bir felâket olduğunu ifade eder. Cemiyette cehâleti çok sakıncalı bulan Hâmid, cemiyet içinde yaygınlık kazanan cehâletin, birçok sorunun en önemli nedeni olduğunu düşünür. Hâmid'in bu oyunu Kurtuluş Savaşı yıllarında yazdığını ve kendisinin de bu yıllarda Viyana'da sefalet içinde yaşamak zorunda kaldığını daha önce ifade etmiştik. Hâmid, kendi yaşadığı bu sefaleti tüm topluma teşmil etmek ister gibidir.

Hâmid, oyunda, Türklerin geçmişte savaşla İslâmiyet'e büyük hizmetlerde bulunduğunu ifade eder. Ancak bu savaşı diğerlerinden ayırır; Türklerin gittikleri yerlerde insanlığa hizmet ettiklerini vurgular. Bu arada hilâfetin de Türklerin elinde önemli bir araç olduğunu söylemeyi ihmâl etmez. Bu noktada Hâmid'in Osmanlıların fetih anlayışını yücelttiğini görürüz.

Dünya üzerinde yaşanan felâketlerin insan iradesi ile mi yoksa kader neticesinde mi gerçekleştiğini, bu oyununda da sorgulamaya devam eden Hâmid, farklı şahıslara farklı görüşleri söyletse de insan iradesine ve eğitime önem verdiğini ortaya koyar.

Oyundaki bir başka ilginç taraf da üç dinin peygamberine yer verilmesidir. *Ruhlar,* ölümden sonra gidilen bir sonsuzluk âleminde geçerken, üç büyük peygamber de burada görünürler. Öncelikle Hz. Muhammed görünür ve ümmetinin içinde bulunduğu duruma üzüldüğünü belirtir. Ancak sadece üzülmekle yetinmez, onları tarihten ders almamakla ve içlerinde bulundukları durumdan sorumlu olmakla suçlar. Bu da Hâmid'in insan iradesini dışlamadığının önemli bir göstergesidir. Ümmetinden şikâyet eden sadece Hz. Muhammed değildir; Hz. İsa ve Hz. Musa'nın da aynı dertten muzdarip olduğu anlaşılır. Dünya üzerinde birbiriyle mücadele hâlinde olan ve birbirlerini öldürmekten çekinmeyen Müslüman, Hıristiyan ve Musevilerin bu hâllerine karşılık, üç büyük peygamberin aynı üzüntü etrafında

toplanması, Hâmid tarafından verilmek istenen mesajın da önemli bir göstergesidir. Hâmid, üç büyük peygamberi aynı düşünce etrafında toplayarak tüm insanlık için ortak bir kurtuluş yolu öngörmek ister gibidir. Bunu İslâm'ın ilk yıllarına gönderme yaparak ortaya koyan Hâmid, insanlık için en mutlu günlerin İslâm'ın ilk yıllarında yaşandığını söylemek ister.

Abdülhak Hâmid'in *Kanbur* dairesi içindeki oyunlarından biri olan *Ruhlar,* Mütareke ve Millî Mücadele yıllarında yazılmış(1919-1923), insanın insana ettiği en büyük kötülük olan savaştan nefreti ifade eden bir oyundur. Hâmid, bu oyununda dil ve din ayrımı yapmaksızın savaşın kötülüğünü vurgularken, tüm insanlığı ortak bir düşüne etrafında toplanmaya davet eder.

6.30. *Sulh ve Harb*

İbrâhim Alâeddin'in (1889-1949) daha çok kız mekteplerinde temsil edilmek üzere yazdığı manzûm oyunu *Sulh ve Harb,* 1922 yılında yayımlanır[421]. İbrâhim Alâeddin, tercüme ve şiirleri dışında eğitim konusunda da önemli yazıları olan bir şâir ve yazardır[422]. Onun bu özelliği birçok eserinde gözlemlenebilir. Çocuklar için öğütler içeren şiirleriyle bilinen İbrâhim Alâeddin, *Sulh ve Harb* isimli manzûm oyununu da öğrencilere yönelik olarak yayımlar. Bu durumu eserinde, *"tâlî derecedeki mektebler, bilhassa kız mektebleri için kâbil-i temsîl bir perdelik manzûm fantezi"*[423] ifadesiyle belirtir. Aynı zamanda bu eserin getireceği kazancı, Bakırköy'deki bir okula bağışlayacağını da başlangıçta ifade eder.

Eserinin başına bir *mukaddime* yazan İbrâhim Alâeddin, burada hem bu eseri niçin yazdığını ifade eder, hem de eseri hakkında bizzat bilgi verir. Küçük bir risâle olarak tanımladığı eserinin *"gûnâ-gûn faciâyı tamâmen yaşanmış ve hissedilmiş uzun harb senelerinin belki zayıf, fakat herhâlde samîmî"*[424] izlerini taşıdığını ifade eder. Şâir, bu eseri yazmaktaki amacının *"cihân harbi muvâhecesinde mensûb olduğum neslin-alel'ade vak'alar ve tesirler fevkinde kalabilmek şartıyla- duyduklarını ve düşündüklerini müstakbel nesle nakl ve isâle ve onları hadisât-ı âlem için terkîbî bir sûretde düşünmeğe, yani tefelsüfe sevk ve imâle etmek"*[425] olduğunu da sözlerine ekler. İbrâhim Alâeddin, gençliğin ruh dünyasını örecek eserlerin muhakkak ki yüksek bir değerde ve bu değere uygun içeriklerle oluşturulması gerektiğini düşünür. O, kız veya erkek mekteplerinde gençlerin iyi yetiştirilmesi konusunda yardımcı olabilecek eserlerin ne kadar az olduğuna bizzat şâhittir ve bu konuda öğretmenlerin nasıl sıkıntılar çektiğini çok iyi bilir[426]. Sonra sözü Türk Edebiyatının bu tarz konulardaki yeterliliğine getiren İbrâhim Alâeddin, Dîvân Edebiyatında ve sonrasında onu takip eden edebiyatımızda bu türden mazbût ve temiz konuların ve

---

[421] İbrâhim Alâeddin, **Sulh ve Harb,** İstanbul Orhaniye Matbaası, İstanbul 1338.
[422] "GÖVSA, İbrahim Alâettin", **Türk Dili ve Edebiyatı Ansiklopedisi, C.3,** Dergâh Yayınları, İstanbul 1979, s.366.
[423] İbrâhim Alâeddin, **Sulh ve Harb,** s.2.
[424] **a.g.e.,** s.3.
[425] **a.g.e.,** s.3.
[426] Gerçekten de İbrâhim Alâeddin, çocuk ve gençlik terbiyesi ile yakından ilgilidir. Bu konuda telif eserler yanında tercüme eserler de ortaya koymuştur. Bunlara örnek olması için bkz. İbrahim Alaettin, **Çocuk Ruhu,** Maarif Vekâleti Yayınları, İstanbul 1936; Alfred BİNET, **Çocuklarda Zekâ Ölçüleri** (Çev.: İbrahim Alaettin), Maarif Vekâleti Yayınları, Ankara 1931.

bunları ifade edebilecek pürüzsüz bir dilin bulunmadığını, dolayısıyla şimdiden sonra bu türde eserlerin yazılmasının son derece faydalı olacağını belirtir.

*Mukaddimesi'*nin ilerleyen satırlarında, eserini nasıl yazdığı ve bu konuyu nasıl seçtiğini anlatmaya başlayan şâir, eserdeki tasvirleri Çanakkale Savaşı'na borçlu olduğunu ifade ettikten sonra, bu oyunun kız mekteplerinde temsil edilmesini sağlayacak "tez"ini de İsviçre'nin sâkin tabiatında oluşturduğunu, bu ülkede başka bir insanlık hayâli kurmaya çalıştığını söyler. Daha sonra bazı yabancı yazarların isimlerini zikretmeye başlayan şâir, İsveçli Elen Key, Romen Rüllan ve Freud'un çocuk ve gençlik eğitimi konusundaki kitaplarından bahseder, böylelikle onlardan etkilendiğini açıklamış olur. Ayrıca Profesör Kloparad'ın savaş yıllarında yayımladığı *Çocuk Rûhiyâtı* isimli kitaba da göndermede bulunan İbrâhim Alâeddin, buradan alıntı yapar ve bu yazarların çocuk dünyası üzerinden ebediyete kadar devam edecek bir barışı hayâl ettiklerini belirtir. Bütün bir Avrupa'nın izmihlâl içinde olduğunu söyleyen Profesör Kloparad[427], bütün kötülükleri engellemenin ancak çocuğun eğitimi ile mümkün olabileceğini ifade eder ve örnek olarak da "çocuk, âb-ı hayattır" darb-ı meselini verir. İbrâhim Alâeddin'in de bu düşünceyi benimsediği anlaşılır. Öte yandan eserinde ifade ettiği tezin, minicik vücûtlar üstündeki büyük başlar gibi orantısız olabileceğini dile getirir ve Fuzûlî'nin şu beytini bu duruma örnek olarak söz konusu eder:

"Şem' başından çıkarmış şevk-i dûd-ı kâkülün
Böyle kûteh ömr ile başındaki sevdâya bağ!"[428]

Şâir, ağır ve önemli bulduğu bu tezini daha etraflı ve kudretli bir piyeste yapabilme hayâlini dile getirirse de şâirlik kudretinin bunda yeterli olmadığını

[427] Orijinal yazılışı Edouard Calaparede'dir. TBMM Kütüphanesi'nde kayıtlı *Çocuk Rûhiyâtı ve Tecrübî Pedagoji* bir kitabı vardır. İbrâhim Alâeddin'in sözünü ettiği kitap da bu olmalıdır.

[428] İbrâhim Alâeddin, **a.g.e.,** s.4. Bu beytin Fuzûlî Dîvânı'ndaki yeri için bkz. **Fuzûlî Divanı,** (Haz.: Kenan AKYÜZ vd.), Akçağ Yayınları, Ankara 1997, s.159. Yalnız beytin son kelimesi dîvânda (ﺑﻎ) harfi ile değil, (ﺑﻪ) harfi ile yazılmıştır:
"Şem' başından çıkarmış dûd-ı şevk-i kâkülün
Böyle kûteh ömr ile başındaki sevdâya bah"
Beyitte, kısacık bir ömrü olan mumun yanarak çıkardığı kocaman duman söz konusu edilir. Yani mumun kendi ömrü kısa, ancak sevdası uzundur. Bu bilgiden de anlaşılır ki İbrâhim Alâeddin, bu beyti özellikle seçmiştir. Eserinin küçük ve gençlere yönelik olduğunu, ancak vurgulanmak istenenin önemli bir mesaj olarak görülmesi gerektiğini ifade eder. Beytin şerhi için bkz. Ali Nihat TARLAN, **Fuzûlî Divanı Şerhi,** Akçağ Yayınları, 2. bas., Ankara 1998, s.176.

düşünür. Daha sonra üslûp meselesine de değinen İbrâhim Alâeddin, dil ve vezin konusunda zaman zaman konuya bağlı olarak değişiklikler yaptığını, bazen aruzdan bazen de hece ölçüsünden faydalanmayı doğal bulduğunu ifade eder. Bunu kendi eğitim anlayışına da uygun bulan şâiri piyesinde yer alan manzûmeleri okuyacak ya da ezberleyecek olanların hem aruzun hem de hece ölçüsünün lezzetini alabileceklerini düşünür. *Mukaddimesi'*ni on iki yıl önce yayımladığı *Çocuk Şiirleri'*nden bahsederek tamamlayan şâir[429], o kitabın küçük katkısından sonra gelişen çocuk edebiyatına bu oyunla da yeni bir katkıda bulunmayı ümit eder.

Piyesin savaş yıllarında yazıldığı, dolayısıyla da savaşı konu edindiği söylenebilirse de asıl verilmek istenen mesaj, dünya üzerinde barışın kalıcı hâle getirilmesidir. Bu arada, *"piyeste doğrudan vatan temasına rastlanmaz"*[430], ancak savaş karşıtlığından bahsedilirken savunma savaşlarının dışarıda tutulması, vatan savunmasına verilen önemi gösterir. Vatan savunması bilincini çocuklara da aşılamaya çalışan şâirin, dünya üzerinde barışı ancak kadınların kalıcı kılabileceğine dâir inancı, eserin genelinde görünür.

Şâirin de belirttiği gibi eserde hem aruz hem de hece ölçüsü kullanılır. Oyunun başlangıcında, Târih tarafından söylenen bir monologda, aruz ölçüsünün (Mef'ûlü/Fâ'ilâtü/Mefâ'îlü/Fâ'ilün) kalıbı kullanılır:

"Mâzîsi onların da uzun, pür-hayâl idi;
\- - ./ - . - . /. - - ./ - . –
Onlar da kendi devrine âhir zamân dedi..."[431]
\- - . / - . - ./. - - ./ - . –
(Mef'ûlü/Fâ'ilâtü/Mefâ'îlü/Fâ'ilün)

Târih'in söylediği aynı monologun devamında ise ölçü değişir ve 6+5 duraklı 11'li hece ölçüsü kullanılmaya başlanır:

[429] Bu kitap için bkz. İbrâhim Alâeddin, **Çocuk Şiirleri,** Matbaa-i Ebüzziyâ, İstanbul 1329.
[430] Didem ARDALI BÜYÜKARMAN, **a.g.e.**, s.161.
[431] İbrâhim Alâeddin, **Sulh ve Harb,** s.8.

"Sanırım kopacak bir fırtına var;

1 2 3 4 5 6/ 7 8 910 11

Görelim bunu da sonuna kadar..."[432]

1 2 3 4 5 6/ 7 8 9 10 11

Târih'ten sonra konuşmaya başlayan Merîh'in monologunda ise aruz ölçüsünün (Mef'ûlü/Mefâ'ilün/Fe'ûlün) kalıbı kullanılır:

"Bir cebhe-i şân olur mu yüksek

- - ./. - . -/ . - -

Çakmazsa eğer başında şimşek?"[433]

- - ./ . - . -/ . - -

(Mef'ûlü/Mefâ'ilün/Fe'ûlün)

Sulh'un monologunda, bir başka aruz kalıbı, (Fâ'ilâtün/Mefâ'ilün/Fe'ilün[Fa'lün]) kullanılır:

"Bir kıvılcımla bin alev yakarak

- . - -/ . - . -/ . . –

Hak içindir deyib tutuşdurmak."[434]

- . - -/ . - . -/ - -

(Fâ'ilâtün/Mefâ'ilün/Fe'ilün[Fa'lün])

Târih'in Sulh'la yaptığı bir konuşmadaki diyalogunda ise 4+4 duraklı 8'li hece ölçüsü kullanılır:

"Dinle beni kızım; zîrâ

1 2 3 4/ 5 6 7 8

Şâhid oldum asırlara."[435]

1 2 3 4 / 5 6 7 8

---

[432] **a.g.e.,** s.10.
[433] **a.g.e.,** s.11.
[434] **a.g.e.,** s.15.
[435] **a.g.e.,** s.26.

Bu kısımdan itibaren oyunun sonuna kadar 4+4 duraklı 8'li hece ölçüsü kullanılır. Oyunun genelinde hece ölçüsünün ağırlıkta olduğunu söyleyebiliriz. Bunun dışında, yer yer yukarıda belirttiğimiz üç ayrı aruz kalıbı da kullanılır.

Oyun içerisinde birbirinden farklı nazım şekilleri kullanılır. Ağırlıklı olarak ise mesnevî nazım şeklinin tercih edildiği görülür:

"Kadınlığın haysiyeti (a)
Cemiyetden her hizmeti (a)
İstemekle kazanılmaz... (b)
Kendi semâsında pervâz (b)
Etmeyen kuş hem yorulur, (c)
Hem yuvası harâb olur. (c)*"*[436]

Eserde, yukarıda örneğini verdiğimiz şeklin dışında da denemeler vardır:

"Bürünür köyler bir derîn mâteme, (a)
Uçaklar müebbed sessiz, dumansız (b)
Şehirler inleyen bir siyâh küme (a)
Cemiyet kötürüm kalır civânsız. (b)*"*[437]

Oyun, diyalogdan çok monologlar hâlinde düzenlendiği için mısraların bölünmesi, hemen hiçbir zaman söz konusu olmaz.

6.30.1. Özet

Oyunun hemen başında sahne tasvir edilir ve burada kayalıklar ve yabanî ağaçlarla örülü vahşî bir manzara gözler önüne serilir. Oyun kişileri de en başta Târih, Merih ve Zühre (Sulh) olarak sıralanır. İlk olarak Târih görünür ve konuşmaya başlar. Bir hayâlet olduğu en başta belirtilen bu şahıs, kimliğine uygun bir görünüm

[436] **a.g.e.,** s.30.
[437] **a.g.e.,** s.20.

içindedir. Uzun ve bembeyaz sakalı ile kendisini heybetli gösterecek bir kıyafet içinde bulunan Târih, insanlık hakkında konuşmaya başlar. İnsanlığı çökmüş ve perişân bir vaziyette gözünün önünden geçtiğini ifade eden Târih, bunun öteden beri böyle olduğunu söyler. Aslında onun söylemek istediği, insanlar arasındaki kavganın yüzyıllardır devam ettiğidir. Ancak arada yine de bir fark bulunur. Eskiden bir insanın bir başkasını boğazladığını, şimdi ise bu sayıların yerini yüz binlerin aldığını belirtir. Târih, ilim ve irfânla insanoğlunun kavgasının azalacağını beklemenin boş bir hayâl olduğunu da anlamıştır. Târih neler görmüş geçirmiş, ne kavimlerin sergüzeştine şâhit olmuştur. Hepsi de kendine göre şanlıdır; hepsinin kendilerine göre bir geçmişi ve hayâl dünyası bulunur. Bir süre sonra boşluğa hitap eder gibi görünen Târih, aslında insanlığa seslenmektedir. Ona göre çeşitli âbideler yaparak kendi adını ebedîleştirmek isteyen insanlık, zamanın pençesindeki kuvvetin farkında değil gibidir. Hâlbuki ummânda zerrenin izi ancak bir ân yaşayabilir. İnsan ise zaman karşısında daha çaresiz bir durumdadır. O, insanlığı ve başına gelip gelecek felâketleri yeterince bilir. Artık her şeye karşı bir âşinâlık kazanmıştır. Târih'in kendi başına yaptığı bu konuşma devam ederek gök gürültüleri duyulur. Bu seslerden, gelenin Merîh olduğu anlaşılır[438]. Târih, Merîh'i son derece korkunç bir tasvirle anlatmaya başlar:

"Ufukdan, fırtına bulutlarından
Etrâfa yıldırım, şimşek yağdıran
Bir şiddetle çıkmış geliyor Merîh
Elinde bir mızrak, gözlerinde kan .

Başında çelikden parlak bir miğfer.
Üstünde yaldızlı tuğlar ve tuylar...
Sırtında heybetli bir kaplan postu,
Belinde ok dolu demirden kemer...

Çizmesi altında binlerce insân...
Arkasında yangın, harâbe, tufan;

[438] Merîh, Arapçada, bir gezegen ismi olarak Mars'a karşılık gelir. Bkz. Ferit DEVELLİOĞLU, **a.g.e.,** s.742.

Önünde bir siyâh bulut yığını,
Yolunda kaçışan, düşen, boğulan...

Sanırım kopacak bir fırtına var;
Görelim bunu da sonuna kadar...”[439]

Bu sözlerin ardından Târih, sahneden çekilir. Târih’in ardından Merîh, *“başında tuğlar ve tuylarla müzeyyen bir miğfer, sırtından bir kaplan postu (veya kırmızı bir hırmâniye), belinde ok dolu demirden kemeri ve elinde mızrağıyla gök gürültüleri içinde”*[440] gelir. Etrafa bir baktıktan sonra konuşmaya başlatan Merîh’e göre, kâinâtın sessiz kalması düşünülemez. Asrın huzura eğilimi olduğunu gören Merîh, barış ve huzurun miskinlikten başka bir şey olmadığını, dünyada hareketin sağlanması ve bir tarafın şan kazanabilmesi için muhakkak şimşeklerin çakması, kanın akması gerektiğini ifade eder. Ona göre sessizlik hayata uygun bir hâl değildir. Rüyâda gibi dururken dünyanın idrak edilemeyeceğini düşünür. Artık bir fırtına koparmanın zamanı geldiğini belirten Merîh, dünyanın bir fırtına yaşamadıkça kasvet yüklü olarak kalacağını söyler. Harekete geçmek için hazırlanan Merîh:

“Kan dökmek için uyandı hıncım
Her kalbe koyub birer kıvılcım
Başdan başa isterim ki âlem
Olsun bana sahne-yi cehennem.
Milyonla helâk olur... Ne âlâ
Bakîsi kalır fakat musaffâ
Dilşâd olacak bu yolda târih;
Aç sahne-i harbi, haydi Merîh”[441]

diyerek başlayacak savaşı haber verir ve sahneden çekilip gider. Onun çekilmesinin ardından Târih yeniden ortaya çıkar. Biraz önce Merîh’in söylediklerini dehşetle dinlemiştir. Özellikle söylediği bir cümle onu çok rahatsız eder. Milyonlarca insanın ölmesinden Târih’in memnun olacağını söyleyen Merîh’in bu sözleri, onda derin bir keder uyandırır ve bu sözleri kendisine edilmiş bir iftira olarak kabul eder. Merîh’in

[439] İbrâhim Alâeddin, **a.g.e.,** s.9-10.
[440] **a.g.e.,** s.11.
[441] **a.g.e.,** s.12.

bu sözlerinin ardından artık tüm dünya savaşa kalkacaktır; dünya üzerindeki milletler birbirlerinin üzerine denizler gibi köpüreceklerdir.

Târih, uzaklara bakarken başka birisinin geldiğini fark eder. Gelenin Sulh perisi olduğunu anlar ve onun bu olup bitenler karşısında ne düşüneceğini merak eder. Bu gelişe memnun olan Târih, onu tasvir ederken güzel ifadeler kullanmaya özen gösterir:

"Şu'leden bir kanad omuzlarında
Uçacak sanılır rûzgâr esince.

Gönlünde müebbed sulhun hevesi
Gül dudaklarında bir duâ sesi;
Lâciverd kubbeli yeşil sâhilden
Geliyor mâtemli sulh ilâhesi.

Kim bilir şimdi de ne çâre arar,
Aceb ne hûlyâlı felsefesi var?.."[442]

Sulh perisinin gelmesinin hemen ardından Târih, bir öncekinde olduğu gibi geri çekilir. Sulh perisi, tıpkı bir melek gibi arz-ı endâm eder. *Saçları arkasında, başında defne dallarından bir çelenk, beyâz bir hırmâniyeye sarınmış"*[443] hâlde gelir. Dünyadaki manzarayı görünce dehşete kapılan Sulh, Merîh'in maksadına eriştiğini anlar ve dünyayı kana bulanmış bir hâlde görmekten dolayı derin bir üzüntüye kapılır. Memleketlerdeki insanların adeta boşaldığını, bunun yerine mezarlıkların dolduğunu görür. O, daha önce birçok kez savaşın büyük bir yıkım olduğunu söylemiştir; ancak kendisini dinleyen olmaz. Barışın sihirli iksiri olan nefesi söner, hırs ve gafletle hareket eden insanoğlu birbirini acımasızca öldürmeye başlar. Bu çarpışmanın boş yere olduğunu söyleyen Sulh, herkesin kendisine göre haklı olduğunu, mücadelede her tarafın hak dağıtma iddiasında bulunduğunu belirtir. Halbuki gerçek bu yönde değildir. İnsanlar en sefil ihtiraslarını dahî bir hak arama

[442] **a.g.e.,** s.14.
[443] **a.g.e.,** s.14.

çerçevesine sokar ve mücadelelerini bunun heyecanıyla yaldızlamaya çalışır. Vatan gayreti diye sunulanların hırstan başka bir şey olmadığını düşünen Sulh, bunun her zaman tekrarlanan kanlı bir efsane hâlini aldığını ifade eder. İnsan zekâsının bir parça yükselmesi hâlinde dünyanın ona küçük bir küre gibi görüneceğini söyleyen Sulh'a göre insan, bu küre üzerinde acımasızca ve boşuna bir çabayla boğuşur, kendi uydurduklarına kendisi inandığı için bir süre sonra yalanla gerçeği ayıramaz bir hâle gelir. Sulh'un bu sözleri sarf ettiği bir sırada uzaklardan gelen boru sesleri bir ordunun haşmetli sesini haber verir. Sesi işiten Sulh, bunun bir grup heyecanlı insanın oluşturduğu bir ordudan geldiğini anlar. Bu ordu, bir çelik nehir gibi akar. Heyecan içinde ilerleyen ordu, bir emelin peşinde gider. Ancak bu çelik nehre benzeyen ordunun arkasından yine bir nehre benzeyen göz yaşları da akar. Bu ordunun ardında bıraktıkları göz yaşları içindeyken, her sönen ocakta bir mâtem havası hâkimken bu heyecanın neden yaşandığını merak eden Sulh, bu ordu mensuplarının ne uğruna öleceklerini sorgular. Ona göre savaşı kazanan ve kaybedenin kim olduğu çok da belli değildir. Yaşanan heyecan ise gelip geçicidir. Çünkü savaşta esas olan, yaşanan acıdır. Bayrak ve boru sesi bu işin süsünden ibârettir.

Sulh'un konuşması sırasında boru ve trompet sesleri daha yoğun duyulmaya başlanır ve aynı esnada Merîh de görünür. Sulh, bir şey söylemek maksadıyla Merîh'i durdurur. Acele eden ve orduları sevk edebilmek için sabırsızlanan Merîh'in bu tavrına karşılık, Sulh, akınların durdurulmasını ister. Merîh ise hiç oralı değildir. Tam tersine:

"Dursun mu? Bu sözü tekrârdan sakın!
Geçdikçe her ordu muhteşem, vakûr
Altında haşyetle titrer topraklar
Üstünde havâ bir girdâb olur
Birer alev gibi parlar bayraklar..."[444]

diyerek yaşanan savaşlardan duyduğu memnuniyeti ifade eder. Sulh ise bunca savaşın ve yıkımın yettiğini düşünür. Ona göre dünya bir mezarlığa dönmüştür; yıllarca insanlığın yaptığı her şey bugün artık yıkılmış, birer harâbeye dönmüştür.

[444] **a.g.e.,** s.18.

Merîh üzerinde bu sözlerin hiçbir tesiri olmaz. O, karşıdan gelen orduların ihtişamına, askerlerin üzerindeki yaldızlı üniformaların göz alıcılığına hayrandır. Orduların bir yıldırım gibi aktığını, bu akışın geçmişten geleceğe devam eden muazzam bir yürüyüş olduğunu düşünür. Sulh'a göre bu manzaranın sonu bellidir. Şimdi yıldırıma benzeyen yürüyüşü ve göz alıcı üniformaları ile haşmetli görünen bu ordular, biraz sonra savaş patlak verdiğinde birbirlerine girecekler ve bu debdebeli görüntünün yerini bir kan deryası alacak. Merîh ise sürekli Sulh'un sözünü keser ve önünde devam eden bir savaşı anlatan haberci gibi dehşet tablosunun eksik yanlarını tamamlamaya devam eder:

"Gerilen sinirler doymaz vurmakla
Süngüyle, baltayla, dişle, tırnakla,
Toplar bombalarla haşr u neşr olur,
Çelikler ezilib etle boğulur,
Kayışlar koparak atlar şâhlanır...
Gönlüm bu levhadan pek ferâhlanır!.."[445]

Sulh'un savaşı ocaklar söndüren ve şehirleri susturan bir felâket olarak görmesine karşılık, Merîh bu olayı salt bir hareket olarak görmeyi tercih eder. Ona göre hareket etmeyen bir cemiyet çürür; insanlar tehlike içinde büyürler. O, kavganın küfür ve kini boğacağına, dünyadan en alçak hisleri kovacağına inanır. Bu sırada hâriçten gelen bir kadın sesi devam edip giden savaşın insanlar üzerinde nasıl bir yıkıma neden olduğunu terennüme başlar. Merîh'in inadı ve iddiası karşısında Sulh'un söylediklerinin bir başka açıdan tasdiki olan bu sözler, yaşanan dehşeti de ortaya koyar:

"Bu sessiz mâtemin nedir sebebi?
İnsanın içinde düğüm bağlıyor.
Siyâhlar örtülü anıtlar gibi
Her lâhde kapanmış toprak ağlıyor.

Kandan çiçek açmış genç bedenleri

[445] **a.g.e.,** s.19-20.

Solgun emel gibi hep çemenleri;
Andıkça uzaklara bekleyenleri,
Kalbimi bir derîn elem dağlıyor.

Üstünde her köyün getirib bir iz
Dolaşan rûzgârlar kalır habersiz,
Eteğinde hicrân okuyan deniz
Birikmiş göz yaşı gibi çağlıyor.”[446]

Oyunun bu bölümünde bir notaya yer verilmiştir. Hâriçten gelen bir kadın sesinin terennüm ettiği ve yukarıya aktardığımız üç dörtlükten ilki, Musâ Süreyyâ Bey ve Mösyö Sâmi Goldenberg tarafından bestelenerek nota hâlinde yayımlanır.

Bütün bu söz ve feryatlar Merîh'i etkilemez. O, kendisine verilen görevi sorgusuz sualsiz kabul eden bir kötülük meleği gibi, sebep olduğu savaşı ve onun insanları terbiye ettiği yönündeki düşüncesini savunmaya devam eder. Sulh ise ona yalvarmaya devam eder. Savaşta yaşanan acıları bir kez daha ifade etmeye çalışan Sulh, savaşanların geride bıraktıklarını anlatır. Yetim kalan çocuklardan, âşığından ayrılmış sevgililerden bahseder. Merîh bu sözlere daha fazla tahammül göstermez. Sulh'u diz üstü düşürür ve şiddetle bağırarak yoluna devam eder. Onun son sözleri yine düşündürücüdür. Dünyada yırtıcı kartallar olmasaydı diğer kuşlara tabiattaki nimetlerin fazla geleceğini söyleyen Merîh, insanlardan da kim sırayı, hak ve hukuku bozuyorsa onun tasfiye olması gerektiğini düşünür. Bu sözlerin ardından Merîh, geldiği gibi gürültü ve debdebe içinde oradan ayrılır. Geride kalan Sulh, dizlerinin üzerine çökmüş bir vaziyette kalırken biraz önce duyulan kadın sesi, aynı şiirin bir bölümünü terennüm etmeye devam eder.

Saklandığı yerden çıkan Târih, Sulh'un yanına gelir ve müşfik bir hâlde ellerinden tutarak onu kaldırır. Önce şaşıran Sulh, karşısında kimin olduğunu anlayamaz ve onu tanımak ister. Târih ise kendisini tanıtır; insanlığın asırlar süren mâcerasının şâhidi olduğunu, bu dünyanın her derdine öteden beri âşinâ bulunduğunu ifade eder. Sulh'a içinde bulunduğu yolu bırakmasını tavsiye eder. Bu

[446] **a.g.e.,** s.21.

tavsiye karşısında şaşıran Sulh, kendisinin bu yoldan ayrılamayacağını, bunun için vazifeli olduğunu belirtir. Târih'in söylediği ise başka bir şeydir. O, barışın yanındadır ve insanlığın huzur içinde yaşamasını ister. Ancak haklı olanda kuvvet yoksa ve bu güçsüz haklı bir saldırıya mâruz kalıyorsa o zaman savunmak da onun hakkı olur. O zaman boğuşmak bir mecburiyet hâlini alır. Savaş bir âfet, bir yıkım olmakla birlikte, böylesine güçsüzün kendisini güçlü karşısından savunması ise ibretlik bir olay olarak görülmelidir. Bu sözleri haklı bulan Sulh, o hâlde insanlığın bu ezelî belâdan kurtulmasının nasıl mümkün olacağını sorar. Târih'in verdiği cevap ise son derece ilginçtir. Ona göre bu kötü gidişi engelleyecek olanlar sadece kadınlardır. Sulh'a annelere koşmasını ve kadınlarla konuşmasını tavsiye eder. Kadınların istemesi durumunda insanlığın beklediği bu büyük devrimin gerçekleşebileceğini düşünür. Ona göre:

"Hamurunu insanlığın
Kadın eli yoğuruyor,
Her cihetiyle demek kadın
İstikbâli doğuruyor."[447]

Savaşa koşan ve bunu isteyen erkeklerin anneler elinde yetiştiğini düşünen Târih, onların bu savaş çığırtkanlığından ancak kadınlar sayesinde kurtulabileceklerine inanır. Kısacası ona göre dünya bir cennete dönecekse bunun ancak kadınların sayesinde olabileceğini düşünür. Târih'in bu sözleriyle oyun sona erer.

6.30.2. Şahıslar Kadrosu

Sulh ve Harb, alegorik bir oyundur. Oyundaki alegori, şahıslar kadrosu vasıtasıyla ortaya konur. Piyesteki şahıslar kadrosu, üç kişiden ibârettir. Bunlar, Târih, Merîh ve Sulh'tur (Zühre). Bunların dışında hâriçten duyulan bir kadın sesi varsa da bu kadının kim olduğu belli değildir; oyunda cismânî varlığıyla bulunmaz. Ancak o, devam eden savaşlarda acı çeken insanlık adına konuşur. Oyunun şahısları arasında bir sınıflandırmaya gitmek doğru değildir. Zaten çok kalabalık olmayan

[447] **a.g.e.,** s.29.

şahıslar kadrosu, oyunda hemen hemen aynı derecede öneme sahiptir. Bununla birlikte oyunun adının *Sulh ve Harb* olması, bu iki şahsın karşı karşıya gelmesine işarettir. Esasen şahıslardan biri olan Târih de zaman zaman kaybolur ve diyalog sonlarında gelerek düşüncesini açıklar.

Sulh, her ne kadar oyunun başında Zühre ismiyle tanıtılıyorsa da oyun boyunca sadece "Sulh" ismiyle anılır. Zühre, Çoban Yıldızı ya da Venüs anlamına gelir ki oyunun başında da buna istinâden bir kullanım olduğu anlaşılır. Ancak oyunun ismine uygun olarak Sulh kelimesinin tercih edildiği görülür. Sulh, oyunda iyi niyetli ve yaşananlar karşısında çâresiz bir kız olarak varlık gösterir. *"Saçları arkasında, başında defne dallarından bir çelenk, beyâz bir hırmâniyeye"* sarılmış hâlde tasvir edilir. Dünyayı kasıp kavuran savaşlar karşısında barışı temsil eden ve doğrudan onun diliyle konuşan Sulh, Merîh'in azâmeti karşısında yalnız ve çâresizdir. Görünürde kendisine yardım eden kimse de yoktur. İnsanlığın içinde bulunduğu perişan vaziyeti görür ve bunu anlatmaya çalışır. Ancak güçlü orduları peşine takmış olan Merîh kendisini dinlemez bile. Sulh, beşeriyetin yaşadığı trajediyi ne kadar çarpıcı anlatmaya çalışsa da etkili olmaz. Nihâyet Merîh, güçlü kollarıyla onu savurur. Diz üstü çöken Sulh ise bu güç karşısında çâresiz olduğunu bir kez daha anlar. Oyundaki bütün bu unsurlar, barışın dünya üzerinde ne kadar etkisiz olduğunun da birer göstergesidir. Savaş, her şeyiyle güçlü ve etkileyicidir. Bu yüzden peşine güçlü orduları, kalabalık insan gruplarını toplamayı başarır. Barışın ise yanında kimse yoktur. Sonunda karşılaştığı Târih ise onu anlar, ancak bu idealistliğinin boşuna olduğunu söyleyip ona bazı tavsiyelerde bulunur. Barış, hür türlü kavgaya karşıdır. Ancak dünyada kendisin savunmak zorunda olan insanların katıldığı savaşlar da vardır. Bunlara karşı olmaması gerekir. Çünkü güçlü güçsüze saldırmakta, güçsüz de tabiî olarak kendisini korumaktadır. Bu, Sulh'u rahatsız etmemelidir. Onun yapacağı şey, güçsüzlere saldıran bu güçlü insanların yetişmesinden sorumlu olanlara, yani kadınlara, annelere gitmektir. Bu yıkımı yine anneler durdurabilecektir. Sulh'un da oyunda genç bir kız olarak ifade edilmesi önemlidir. Barışı isteyen, genç bir kızdır. Ancak güçlü ve acımasız erkekler ona aman vermezler.

Oyunda, güçlü ve acımasız erkekleri, bir savaş Tanrısı gibi gösterilen Merîh temsil eder. Merîh'in "Harb" kelimesinin yerine kullanıldığı anlaşılır. Ancak onun için oyunda, Mars anlamına gelen "Merîh" kelimesi tercih edilir. Merîh, temsil ettiği "savaş" kavramına da uygun olarak oyunda, *"başında tuğlar ve tuylarla müzeyyen bir miğfer, sırtında kaplan postu (veya kırmızı bir hırmâniye), belinde ok dolu demirden kemeri ve elinde mızrağıyla"* tasvir edilir. Bu tasvir, onu güçlü ve acımasız bir komutan şeklinde gösterir. Bu kadar ağır bir kıyafet içindeki oyun kahramanının bir kadın olması düşünülemez. Oyunda, kadın-erkek farklılığı üzerinden bir zâlimlik-merhamet ve güçlülük-zayıflık tezâdı yaratılmak istendiği anlaşılır. Merîh, zâlim ve güçlüdür. Adetâ savaşla ve kanla beslenir. Savaşı olağan ve daha ötesinde gerekli görür. Onu bir hareket olarak değerlendirir ve hareket etmeyen beşeriyetin çürüyeceğini iddia eder. İnsanların ölmesi de ona göre normaldir. Kartal gibi yırtıcı bir kuşun daha zayıf kuşları öldürmemesi hâlinde, tabiatın kuşlara yeterli gelmeyeceğini söyleyen Merîh, dünyanın da insanlara yetebilmesi için bir kısmının ölmesi gerektiğini düşünür. Bir bakıma savaşı tabiat olayına indirgemeye çalışır. Onun için diğer varlıkların ne düşündüğü, ne yaşadığı önemli değildir. Onun maksadı dünyayı bir kan gölüne çevirmektir ve bunun için de elinden geleni yapar.

*Sulh ve Harb'*de, Târih, dengeyi sağlayan önemli bir figür olarak vardır. Oyunun en başında, *"heyûlâ-yı Târih bembeyâz saçları omuzlarına, yine bembeyâz sakalı göğsüne kadar inen siyâh bir hırmâniyeye bürünmüş müheykel bir pîr"* olarak tasvir edilir[448]. Oyunun başında bir monolog söyleyen Târih, beşeriyetin ezelden ebede çektiği acıları gördüğünü, yaşadığı dehşete şâhit olduğunu ifade eder. Zaman bunların hepsini öğütmüş, içinde barındırmıştır. Târih de bunların hepsine vâkıftır. İnsanın neler yapabileceğini, nelere neden olabileceğini çok iyi bilir. O, oyunda bir bilge gibidir. Dış görünüşü de bu tarafına uygundur. Oyun boyunca Merîh'le karşı karşıya gelmez. Çünkü tarih, savaşın yaşandığı yerde izleyici konumdadır. O da izler ve her şeyi belleğine kaydeder. Ancak oyunun sonunda Sulh'la konuşur. Ona bazı tavsiyelerde bulunur. Bunların asırlarca edinilmiş tecrübeler olduğu açıktır. Târih, savaşa karşı, insanlığın huzurunu isteyen bir alegorik şahıstır; ancak o, dünyada olan tüm savaşları aynı kefeye koymadığı gibi, Sulha'a da bu doğrultuda tavsiyede bulunur. Dünyada güçlü güçsüzü ezerken güçsüz olanın kendini savunma gibi bir

[448] **a.g.e.,** s.7.

hakkının olduğunu düşünür. Kısacası savunma savaşlarını haklı bulur, onların kaçınılmaz olduğunu ifade eder. İbrâhim Alâeddin'in burada, Târih üzerinden bir imâda bulunduğu anlaşılır. Oyun, 1922 yılında yani Kurtuluş Savaşı'nın tüm şiddetiyle devam ettiği yıllarda yayımlanır. Gerçi şâir, *mukaddimesi*'nde I. Dünya Savaşı ve özellikle de Çanakkale Savaşları'nın etkisi altında kalarak oyununu yazdığını ifade eder. Dolayısıyla oyunun Kurtuluş Savaşı'nı konu edindiğini söylemek mümkün değildir. Ancak Türkler, Çanakkale Savaşları'ndan başlayarak –I. Dünya Savaşı'ndaki bazı cepheler istisnâ tutulmak kaydıyla- 20. yüzyılın ilk çeyreğinde savunma savaşları yapmışlardır. Çanakkale Savaşları'nın bu konuda büyük önem taşıdığı bilinir. Türkler, kendi topraklarına saldıran İngiliz ve Fransız kuvvetleri ile onlara yardımcı bazı uzak Asya kuvvetlerine karşı vatanlarını son derece şiddetli bir biçimde savunmuşlardır. Oyunda, Târih'in savunma savaşlarını diğerlerinden ayırması da bu ayrıntıya dikkat edildiğinin bir göstergesidir. Şâire göre Türkler, savunmalarında haklıdırlar. Oyunun sonunda Sulh'la konuşan Târih, tecrübelerine dayanarak ona öğütlerde bulunur. Bu savaşın nasıl duracağını, yüzyıllardan beri en kanlı savaşlara tanıklık etmiş olan Târih'ten başkasının bilemeyeceğini düşünen Sulh, bunun cevabını almak ister. Târih'in verdiği cevap ise ilginçtir. Ona göre bu kanı ancak kadınlar, anneler durdurabilir. İnsanlığın yüzyıllardan beri hayâlini kurduğu inkılâbı sadece kadınların gerçekleştirmesi mümkündür. Savaşlarda asker olan ve yaralanıp ölen erkekleri yetiştiren kadınlar, barış düşüncesini çocuklarına yerleştirdikleri ölçüde özlenen dünyaya kavuşmak mümkün olacaktır. Târih'in ifade ettiği bu görüş, doğrudan şâirin düşüncesi olmakla birlikte oyunun mesajını da içerir. Şâirin bu mesajı kız mekteplerinde ifade etmesi de ayrıca önemlidir.

6.30.3. Zaman ve Mekân

Oyunda zaman bildiren bir unsura yer verilmez. İnsanlığın en genel meselesinin alegorik bir biçimde tartışıldığı oyunda, zamanın da son derece geniş düşünüldüğü söylenebilir. Eserde, tarih, gün ya da saat bildiren ifadelere rastlanmadığı gibi, mevsim bildiren bir unsur da yoktur. Dolayısıyla metin içinden hareket edip zamanı sınırlandırmak mümkün olmaz. Oyunun bilinmeyen bir zamanda geçtiği söylenebilir. Ancak şâirin oyunun başında ifade ettiği, Çanakkale

Savaşları'nın bu oyuna kaynaklık ettiği düşüncesi, eserin yayımlandığı yıl olan 1922 tarihiyle ilişkisini de açıklar. Bu anlamda *Sulh ve Harb'*in güncelliğini henüz koruyan bir konusu olması nedeniyle kendi zamanına bağlı olduğu ifade edilebilir.

Oyunda, mekâna ilişkin açıklama en başta yapılır. Bunun dışında mekâna ilişkin başka bir ayrıntıya yer verilmez. Eserin hemen başında, *"tarifât"* başlığının altında yer verilen *"sahne; kayalıkları ve muazzam yabanî ağaçlarıyla vahşî bir manzara-i tabiat arz eder"* cümlesine yer verilir[449]. Böylece çok genel de olsa bir mekân tasviri yapılmış olur. Bu mekânı oyunun tamamı için geçerli saymak mümkündür. Oyunun tek perdeden ibâret olması da bunu gerekli kılar. Bunun dışında oyunun sahnelenmesi esnasında mekânda dikkat edilmesi gereken noktalar da ayrıca belirtilir. Bunlar, oyundaki bazı zor sahnelerin gerçekleştirilebilmesi için de önemlidir: *"Temsil için vesâit müsâid ise – projeksiyondan istifâde edilerek bilhassa harb ve sulh perilerinin monologlarıyla mükâlemeleri esnâsında irâd edilen tasvirler sinema projeksiyonuyla sahne müntehâsındaki perdeye aks ettirilebilir."*[450]

6.30.4. Dil ve Üslûp

Sulh ve Harb, oyunun başlangıcında da belirtildiği gibi, kız mekteplerinde temsil edilmek üzere yazılmış bir eserdir. Aynı zamanda bu eserin çocuklara vermek istediği özel bir mesaj vardır. Dolayısıyla onu "tezli oyun" kategorisinde değerlendirebiliriz. Ancak kız okullarında sahnelenecek ve kız öğrencilere özel bir mesaj vermeyi hedefleyen bu oyunun dili, bu amacına uygun değildir. Diğer taraftan 1922 yılında yayımlanan ve Türkçü edebiyatın da etkisi altında olduğunu düşünebileceğimiz oyunun dili, dönemin özellikleri göz önüne alınarak değerlendirildiğinde sâde olarak nitelenemez. Hem başlangıçtaki mensûr bölüm hem de oyunun manzûm kısımları sâde denemeyecek bir Türkçeyle yazılır. Bu duruma örnek olması bakımından aşağıdaki mısralar gösterilebilir:

"Miyonla helâk olursa insân
Dilşâd olacakmışım.. Ne bühtân!

[449] **a.g.e.,** s.6.
[450] **a.g.e.,** s.6.

Bir şâhid bî-taraf hayâta
Sâik denilir mi faciâta?
Evlâd-ı beşerde böyle gâfil
Târihini sanır muayyen kâtil.
Mâzî ile hâli eyler isbât
Lâkin beğenir misâl bizzât..
Tanzîm ile nesc-i hâdisâtı
Mes'ûl tutar mukadderâtı...''[451]

Ayrıca oyunda Farsça dilbilgisi kurallarına göre yapılmış tamlamaların çokluğu da dikkati çeker. Genç mektep kızları için yazılmış bir oyunda, sâde Türkçeden uzak, ağır Osmanlıcaya yakın olduğunu söyleyebileceğimiz bir dil kullanılması, önemli bir kusurdur. Oyunda baştan sona hece ölçüsü de kullanılmış değildir. Bazı yerlerde aruz kullanılırken bazı yerlerde de hece ölçüsü tercih edilir. Bu durum, oyunun üslûbunda da sorun yaratır. Oyunun akıcı bir üslûbu olduğunu söylemek, dili nedeniyle mümkün değildir.

6.30.5. Değerlendirme

İbrâhim Alâeddin'in kız mekteplerinde oynanmak üzere yazdığı ve yayımladığı *Sulh ve Harb* isimli manzûm tiyatro oyunu, en başta alegorik olma özelliği nedeniyle önemlidir. Meşrûtiyet Devri Türk Edebiyatında yayımlanan manzûm tiyatrolar içerisinde alegori, sıklıkla kullanılan bir yöntemdir. Bazı soyut, ancak önem taşıyan kavramları somut varlıklar şeklinde canlandırma yolunu seçen bu oyunların, bilhassa sosyal içerikli eserler olduğu gözlemlenir. Abdülhak Hâmid'in *Liberte* ve Hâşim Nâhid'in *Deliren Esîr* isimli manzûm oyunları, bu türe birer örnek olması bakımından önemlidirler. *Sulh ve Harb,* daha ziyâde bir çocuk oyunu olmakla birlikte, diğerleri gibi önemli sosyal kavramları alegori yoluyla tanıtma yoluna gider. Oyunda savaş ve barış kavramları, tarih olgusunun eşliğinde kişileştirilerek anlatılır. Burada genç kızlara bu kavramların tanıtılmaya çalışıldığı görülür. Barışın yüzyıllardır hor görülmesi, her mücadeleden savaşın gâlip çıkması ve tüm bu

[451] **a.g.e.,** s.13.

mücadelelere, acılara tarihin tanıklık etmesi, oyunda son derece hoş bir biçimde ortaya konur.

Oyunun aktüel gündeme uzak durmadığı da görülür. Eserini yazarken Çanakkale Savaşları'nın tesirinde olduğunu açıkça söyleyen İbrâhim Alâeddin, her ne kadar oyun içerisinde bu savaştan açıkça bahsetmese de çizdiği kanlı ve dehşet dolu savaş sahnelerinin Çanakkale'den mülhem olduğu anlaşılır. Oyunda, barıştan yana tavır konup savaşa karşı durulurken "savunma savaşları"nın dışarıda bırakıldığı da görülür. Bu da Çanakkale Savaşları'nın etkisiyledir. Oyunda trajedinin özellikleri pek görülmemekle birlikte, barışın savaş karşısında düştüğü durum trajiktir. Bunu somut olarak ifade eden de hâriçten duyulan bir kadın sesidir. Savaşın yıkımına mâruz kalan insanları temsil ettiği anlaşılan bu kadın, onların trajedisini açıkça ifade eder. Oyunda savaşın insanlar için en büyük trajedi kaynağı olduğu vurgulanır.

Sulh ve Harb, tek perdelik küçük bir oyundur. Mektep temsilleri dışında sahnelenmesinin düşünülmediği anlaşılır. Oyundaki bazı savaş ve askerî geçit sahnelerinde trompetin kullanılabileceğinin ifade edilmesi, oyunda müziğin de yer alabileceğini gösterir. Bu sahnelerin müzikli oluşu ve oyun kişilerinin aynı zamanda birer peri gibi düşünülebileceğinin ifade edilmesi, oyunu bale ve dansa da yaklaştırır. İbrâhim Alâeddin'in *Sulh ve Harb* isimli manzûm oyunu, genç kızlara yönelik olarak yazılmış, ancak sosyal içerikli ve aktüel olaylara uzak olmayan tezli ve alegorik bir manzûm oyun olarak kendince bir önemi haizdir.

6.31. *Alparslan Malazgirt Muharebesi*

Ziya Gökalp'in *Alparslan Malazgirt Muharebesi* isimli manzûm oyunu, 1923 yılında yayımlanmıştır[452]. Ziya Gökalp'in bu oyunu, konusunu Türk tarihinden alan iki perdelik bir eserdir. Kurtuluş Savaşı'nın bütün hızıyla devam ettiği bir esnada eserini yazan Ziya Gökalp'in Türk tarihinin dönüm noktalarından birini eserine konu olarak seçmiş olması dikkate değerdir. Bu, onun eserini yazarken *"o sıralarda cereyan etmekte olan İstiklâl Savaşını düşündüğünü göstermektedir. Türkler, bu savaşta da Malazgirt Savaşında olduğu gibi, maddî bakımdan çok üstün bir düşmanla karşı karşıya bulunuyorlardı; inandıkları ve güvendikleri ey, imanları idi."*[453] Ziya Gökalp'in bu eserini, yeni kurulacak Türk devletinin arifesinde yayımlaması da ayrıca mânidârdır: *"Ona göre Anadolu'da kurulan ilk Türk devletiyle yeni kurulacak Türk devletinin tarih sahnesine çıkışları arasında büyük bir benzerlik vardır."*[454]

Ziya Gökalp, *Alparslan Malazgirt Muharebesi* isimli manzûm oyununu hece ölçüsüyle yazar. O, şiirlerinde de hece ölçüsünü kullanan bir şâirdir. Bu eserinde hece ölçüsünün 7+7 duraklı 14'lü kalıbını kullanır:

"Hakikati saklamak/ mümkün değil Sultandan:
1 2 3 4 5 6 7 / 8 9 10 11 12 13 14

---

[452] Ziya Gökalp, **Alparslan Malazgirt Muharebesi**, Matbaa-i Âmire, İstanbul 1339. Fevziye Abdullah Tansel, eserin 1922 yılında yayımlandığı ileri sürer: "Altun Işık'*tan önce* Küçük Mecmua'*da* Malazgird Muhârebesi *adı ve* Tarihî Kahramanlıklar *umûmî başlığı ile basılmıştır. (Yıl 1, nu.3, 23 Şevvâl, 1340-19 Haziran 1922, s.9-19)."* Tansel, ayrıca eserin farklı adlarla yayımlanışına da dikkat çeker: "Altun Işık *neşrinde* Alp Arslan *başlığı ilâve edilmiş, Kâzım Nâmî Duru'nun* Ziya Gökalp'ten Seçme Yazılar *adlı antolojisinin 1942 basımına bu piyes,* Alp Arslan *adı ile alınmıştır."* Bu bilgiler için bkz. Fevziye Abdullah TANSEL, **Ziya Gökalp Külliyatı-1, Şiirler ve Halk Masalları,** Türk Tarih Kurumu Yayınları, Ankara 1977, s.352. Eserin yeni harflere aktarılmış baskısı için bkz. Ziya Gökalp, **Altın Işık** (Haz.: Şevket TUTAN), Kültür Bakanlığı Yayınları, Ankara 1976, s.195-208. Metnimizdeki alıntılar eserin bu baskısından yapılacaktır ve "Ziya Gökalp, **Alparslan Malazgirt Muharebesi"** şeklinde gösterilecektir .

[453] Mehmet KAPLAN, **Türk Edebiyatı Üzerinde Araştırmalar 1,** Dergâh Yayınları, 5. bas., İstanbul 1999, s.544. Aynı yazıda Mehmet Kaplan, Malazgirt Savaşı hakkında Yahya Kemal'le Ziya Gökalp'in düşüncelerini karşılaştırır. Kaplan, Ziya Gökalp'in düşüncelerini *Alparslan Malazgirt Muharebesi* isimli manzûm piyes üzerinden somutlaştırır ve şu tespiti yapar: *"Ziya Gökalp, Malazgirt savaşını tamamiyle manevî ve ahlâkî değerler zâviyesinden ele almıştır. Onda 'yeni bir vatan kurma' fikrini aklına bile getirmemiştir."* Bkz. **a.g.e.,** s.546.

[454] Zeynep KERMAN, "Edebiyatımızda Malazgirt", **Yeni Türk Edebiyatı İncelemeleri,** Akçağ Yayınları, Ankara 1998, s.275.

Benim korkum da ancak/ bu sevgili vatandan…"[455]

1 2 3 4 5 6 7/ 8 9 1011 12 13 14

Oyunun genelinde hece ölçüsünün 7+7 duraklı 14'lü kalıbı kullanıldığı hâlde, aşağıda alıntıladığımız iki mısrada istisnaî olarak 7+8 duraklı 15'li hece ölçüsü kullanılmıştır:

"Birer hil'at giyiniz yaldızlı kaftanımızdan,

1 2 3 4 5 6 7 / 8 9 10 11121314 15

Yurdunuza yol açık, gitmeğe, vatanımızdan!"[456]

1 2 3 4 5 6 7 / 8 9 10 11121314 15

Yukarıdaki beytin dışında, oyunun birkaç farklı yerinde "Atlılar" isimli bir grubun hep bir ağızdan söyledikleri de hece ölçüsünün farklı bir kalıbıyla, 4+3 duraklı 7'li kalıbıyla yazılmıştır:

"Hiç birimiz kaçmayız,

1 2 3 4 / 5 6 7

Beyaz bayrak açmayız;"[457]

1 2 3 4 /5 6 7

Oyunda, nazım şekli olarak mesnevî tercih edilir. Bunun bir gereği olarak da her beyit kendi arasında kafiyelendirilir:

"Sen gitmezsen, kim asker getirecek imdada? (a)
Bundan başka, küçücük yavrular var yuvada; (a)
Götürmezsen, masumlar, savaşta nerde kalsın? (b)
Hem seni, hem onları, düşman, esir mi alsın?"[458] (b)

[455] Ziya Gökalp, **Alparslan Malazgirt Muharebesi**, s.197.
[456] **a.g.e**., s.207.
[457] **a.g.e.,** s.203.
[458] **a.g.e.,** s.200.

Ziya Gökalp, oyununda istisna olarak mesnevî nazım şeklinin dışına da çıkar. Oyunun genelinde, tek bir şahsa ait diyaloglarda mesnevî nazım şekli ve hece ölçüsünün daha uzun kalıpları tercih edilirken "Atlılar" isimli gruba ait diyaloglarda ise 4+3 duraklı 7'li hece ölçüsünü ve mânî nazım şeklini kullanılır[459]:

"Hiç birimiz kaçmayız, (a)
Beyaz bayrak açmayız; (a)
Oktan başka armağan, (x)
Düşmanlara saçmayız"[460] (a)

Oyunda, nâdiren de olsa bir mısradaki hece sayısının farklı diyaloglarla tamamlandığı görülür:

"Kadın Sultan:
Ya sen esir düşersen?
Alparslan:
Sen gelir, kurtarırsın!
Kadın Sultan:
Ya kuvvetim yetmezse?
Alparslan:
Allaha yalvarırsın!"[461]

Yukarıda alıntılanan mısralarda görüleceği gibi, bir mısrada olması gereken on dört hece, iki ayrı diyalogda ve dolayısıyla iki ayrı mısrada tamamlanır. Ancak hece ölçüsünün bu tarzda kullanılmasında mısra sayısının denkliğinin bozulmamasına dikkat edilmiştir.

[459] "Atlılar"a ait diyaloglar, oyunda sadece üç adet dörtlük hâlinde yer alır. Bunlar için bkz. **a.g.e.,** s.203-204.
[460] **a.g.e.,** s.203.
[461] **a.g.e.,** s.200.

6.31.1. Özet

Oyunun birinci perdesi, Muş'un Malazgirt Ovası'na bir günlük mesafede bulunan yeşil bir ovada başlar. Mekân, Selçuklu Sultanı Alparslan'ın otağıdır. Alparslan tahtında oturmuşken veziri Nizamülmülk içeri girer ve sıkıntılı bir durum olduğunu, Rum Kayseri Romanus'un, bir gece önce gizlice Malazgirt'e girdiğini söyler. Romanos'un ordusunun da kendi kuvvetlerinden çok daha kalabalık olduğunu ifade eder. Nizamülmülk, Romanos'un Malazgirt'e gelinceye kadar Müslümanları kılıçtan geçirdiğini, dolayısıyla İslâm dininin tehlikede olduğunu belirtir. Alparslan ise vezirine ümitsizliğe düşmemesini öğütler. Allah'tan ümit kesilmeyeceğini söyleyen Alparslan, Kayser Romanos'a elçi göndereceğini ve böylece vaziyeti anlayacağını belirtir. Vezirinin yanından ayrılmasından sonra düşünceye dalan Alparslan, Allah'a milleti ve memleketi için duada bulunur ve bu esnada Hıristiyanlık ve kutsal kitabı İnil hakkındaki düşüncelerini de açıklar:

"Acı bu masum halka, çocuklara Allahım!
Yalnız beni vur, öldür, olmasa da günahım!
Bu mübarek toprağı düşmanlara çiğnetme!
Yurdumuza fenalık biz etsek de, sen etme!
Bugün biz çok zayıfız, düşman fazla kuvvetli;
Senden imdat olmazsa, düşman alır bu ili,
Kadın, çocuk dinlemez, hepsini eder idam;
Maksadı, bırakmamak yeryüzünde bir islâm;
Vicdanlardan çıkarmak için doğru imanı,
İster yıksın Kâbe'yi, yaksın güzel Kur'ânı.
Yoktur İncil'e karşı bizim hiçbir kinimiz,
Onu mübarek tanır hattâ, bizim dinimiz:
'Ehl-i Kitâb' diyoruz İncil'in eshâbına;
Niçin onlar düşmandır İslâmın Kitabı'na?
Biz onları yenersek, mağlûp, korkmaz canından,
Emin kalır malından, ırzından, imanından.
Onlar bizi yenerse, hiçbir hukuk tanımaz,
Mümkün olan ezayı hakkımızda görür az.

Bugün senin lûtfuna kalmış bu din, bu vatan;
Allahım sen esirge ırzımızı düşmandan!"[462]

Alparslan bu düşünceler içindeyken yanına, Kadın Sultan gelir. Kadın Sultan, Alparslan'ın hâlinde bir başkalık olduğunu anlar ve ona derdini sorar. Alparslan da kendi savunması altındaki yurdunun düşman saldırısına uğradığını söyler; Allah'a bu tehlikeden kurtulabilmek için dua ettiğini belirtir. Alparslan, Kadın Sultan'dan Hemedan'a[463] gitmesini, haremi ve çocukları saraya yerleştirdikten sonra kahraman Oğuzları Malazgirt'e göndermesini ister. Kendisinin de Malazgirt'te düşman saldırısını bekleyeceğini söyler. Kadın Sultan Malazgirt'ten ayrılmak istemezse de, Alparslan buna karşı çıkar:

"Şimdi emel, düşmanı kıtır kıtır bölmektir;
Sen gitmezsen, kim asker getirecek imdada?
Bundan başka, küçücük yavrular var yuvada;
Götürmezsen, masumlar, savaşta nerde kalsın?
Hem seni, hem onları, düşman, esir mi alsın?"[464]

Oyunun bu bölümünde otağa vezir Nizamülmülk girer ve Kayser Romanos'un elçisinin geldiğini haber verir. Elçi huzura kabul edildikten sonra Kayser'in selâmını iletir ve askerlerinin dört bir yanı sardığını, hedeflerinin Kayser Romanos önderliğinde Bağdat'a kadar gitmek olduğunu, halifeyi öldürdükten sonra Kur'an'ı yakıp Kâbe'yi yıkmayı amaçladıklarını söyler. Alparslan'ın bu sözlere cevabı sert olur:

"Artık yeter! Söyleme ey uğursuz tercüman!
Bir elçi olmasaydın, işin olurdu yaman...
Git, söyle Kayser'ine: 'Hak, esirger dinini;
Kolay değil fethetmek, arslanların inini.
İslâmiyet, bir kızdır; bekçisi, bir Türk arslan!
Elinde dal kılıcı, bekler onu her zaman!'

[462] **a.g.e.,** s.198-199.
[463] Hemedan, İran'ın orta bölgelerinde bulunan bir vilayettir. Büyük Selçuklu Devleti'nin merkezidir.
[464] Ziya Gökalp, **a.g.e.,** s.200.

Git, söyle Kayser'ine, biz sulhü çok severiz,
Lâkin harbe girersek, insan değil, ejderiz!
İslâmiyet güneştir, biz, onun kıvılcımı;
Yenmeden, kına sokmam, çekersem kılıcımı!
Git söyle Kayser'ine, ufukların süsüyüz!
Baykuştan pervamız yok, biz şahin sürüsüyüz!"[465]

Elçi gönderildikten sonra Alparslan, ordu ileri gelenlerini otağında toplar ve onlarla konuyu görüşmeye başlar. Öncelikle Fakîh Mehmet'e hitap eder. Düşman ordusunun çok kalabalık olduğunu, bu yüzden vezirin geri çekilmeyi önerdiğini söyler. Fakîh Mehmet bu öneriye karşı çıkar ve Alparslan'a savaşmasını tavsiye eder. Geri çekilmenin ölüme eşdeğer olduğunu ve geri çekilmektense ölmeyi göze alması gerektiğini ifade eder. Alparslan da Kadın Sultan'la Nizamülmülk'e emir verir ve onlardan derhal Hemedan'a gidip asker göndermelerini ister[466].

Alparslan tahtından kalkar ve savaş kararını açıklar. Mazereti olanların savaşa katılmayabileceklerini söylese de atlılar hep bir ağızdan savaşa gireceklerini haykırırlar:

"Hiç birimiz kaçmayız,
Beyaz bayrak açmayız;
Oktan başka armağan,
Düşmanlara saçmayız!"[467]

Bu sözlere karşılık Alparslan da kılıcını kuşanır ve:

"Cılasınlar![468]*bakınız, okla yayı meydana*
Attım, saldıracağım dal kılıçla düşmana!

[465] **a.g.e.,** s.201.
[466] Ziya Gökalp, oyununa kattığı motiflerde tarihî gerçekleri de kullanır. Bu motif de tarihî bir gerçekten hareketle oluşturulmuştur. Çünkü Alparslan, *"Nizâm al-Mülk'ü, memleketin diğer mıntakalarında çıkması muhtemel herhangi bir karışıklığı önlemek veya harp sâhasına tâze kuvvetler göndermek üzere, karısı ve çocukları ile birlikte, Hemedan'a"* yollar. Bkz. İbrahim KAFESOĞLU, "Malazgirt", **İslâm Ansiklopedisi, C.7,** Millî Eğitim Bakanlığı Yayınları, Eskişehir 2001, s.245.
[467] Ziya Gökalp, **a.g.e**., s.203.
[468] Cılasın, cılasun: Yiğit, kahraman. Bkz. İsmail PARLATIR, **Osmanlı Türkçesi Sözlüğü**, s.252.

Kimlerse kılıç vuran, onlar gelsin ileri,
Yavruları sahipsiz olanlar, dönsün geri!"[469]

diyerek savaş emrini vermiş olur. Daha Sonra Alparslan, bir hizmetçisine getirttiği beyaz elbisesini giyer, onu bir kefen gibi vücuduna sarar ve kokular sürer[470]. Şehit olmaya hazır olduğunu ilân eder. Atlılar da komutanlarını takip ederler. Alparslan bir Türk töresine göndermede bulunur ve atının kuyruğunu bağlar[471]. Alp ölünce atının kuyruğunun bağlandığını söyleyen Alparslan, şimdiden bunu yaparak ölüme yürüdüğünü ilân eder. Birinci perde, Alparslan önderliğindeki Türk ordusunun düşman üzerine yürümesi ile sona erer.

Alparslan Malazgirt Muharebesi'nin ikinci perdesi, savaşın ertesi sabahı Alparslan'ın karargâhında başlar. Alparslan'ın yanında ordu kumandanları ile birlikte esir edilmiş ve bir kafese hapsedilmiş Kayser Romanos bulunur[472]. Alparslan, ordusunun kazandığı zaferi haber verir. O anda esir olan ve karargâhta bulunan Kayser de Alparslan'ın bu konuşmasına şâhit olur:

"Bu akında nusreti, Tanrımız verdi bize;
Çünkü galip olursa, emindi adlimize.
Düşman bizi yenseydi, harap olurdu bu yurt;
Biz galip olduk; şimdi, kardeştir koyunla kurt!
Birkaç saat çarpıştık demire karşı demir,
Ordusuyla beraber Kayser'i ettik esir!
Ey Fakı! Siz verdiniz bize, manevî kuvvet;
Kâfiydi kalbinizde olan çelik metanet!"[473]

---

[469] Ziya Gökalp, **a.g.e**., s.203.
[470] Ziya Gökalp, oyunun bu bölümünde de tarihî gerçekliği olan bir motif kullanır. Alparslan'a oyunda beyazlar giydirmesi, tarihin kaydettiği Sultan Alparslan'ın kılınan cuma namazının ardından *"beyazlar giyinmiş ve kokular sürünmüş olarak"* savaşa katıldığı gerçeğine dayanır. Bkz. İbrahim KAFESOĞLU, **a.g.m.,** s.246.
[471] Oyunda kullanılan bu motif de tarihî bir gerçekliğe dayanır. Çünkü Alparslan, savaştan hemen önce *"ordunun her hangi bir ferdinden farklı bulunmadığını göstermek üzere, atının kuyruğunu bizzat bağladı."* Bkz. **a.g.m.,** s.246.
[472] Ziya Gökalp'in oyununda kullandığı bu motif de tarihî bir gerçeğe dayanır. Malazgirt Meydan Muharebesi'ni kazanan Sultan Alparslan, düşman ordularının komutanı Bizans İmparatoru Diogenes'i esir eder ve onunla görüşür. Bu konuda bkz. **a.g.m.,** s.246-247.
[473] Ziya Gökalp, **a.g.e.,** s.205.

Alparslan kazanılan başarıdan dolayı kumandanlarını tebrik eder. Onlar da sultanlarını örnek aldıklarını söylerler. Alparslan, zincire vurulmuş olan Kayser'e, kendisi savaşı kazansaydı nasıl bir davranışta bulunacağını sorar. Kayser de savaşı kazanıp Alparslan'ı esir almayı başarsaydı, onu her sabah kamçılatacağını söyler. Kendisine işkence yapılacağını zanneder. Alparslan ise Kayser'i serbest bırakır, bir müddet yanında misafir edip ona hürmette bulunduktan sonra gitmesine izin verir[474]:

"Ey Kayser! Şimdi hem siz, hem de bütün sürünüz,
Nefer, zabit, jeneral, baştanbaşa hürsünüz!
Yurdunuza yol açık, gitmeğe, vatanımızdan!
(Kayser ve maiyetine kaftanlar giydirilir)
Harçlığınız kalmamış; on bin Dinar hediye,
Kabul edilir elbet, dosttan armağan diye...
(Kayser'in Hazinedarına on bin Dinarlık keseler verilir)
Nefer, zabit, jeneral, her birine bir kese
Altın verin, kalmasın parası yok bir kimse!
(Keseler dağılır)
Yolda sizi düşmandan, hırsızlardan hıfz lâzım,
Bunun için geldiler işte, Muhafızlarım!"[475]

Kayser, Alparslan'ın bu şefkatine minnettar kalır. Onu İslâm dünyasının büyük hâlifesi olarak niteler. Alparslan ise tevazu gösterir ve asıl büyük hâlifenin Bağdat'ta oturduğunu söyler. Kayser, Hâlife için "Allah'ın oğlu" diyerek dua etmeye başlayınca Alparslan müdahalede bulunur ve İslâmiyet'te kula tapınma diye bir şey olamayacağını belirtir. Kayser'in minnet ifade eden son sözleriyle oyun biter.

6.31.2. Şahıslar Kadrosu

[474] Ziya Gökalp'in, oyunun bitiş motifini de tarihî bir gerçekten yola çıkarak oluşturduğu görülür. Çünkü tarihçilerin aktardığına göre Alparslan, Malazgirt Savaşı'nı kazandıktan sonra esir ettiği Bizans İmparatoru'na son derece saygılı davranmıştır. *"Alp Arslan Diogenes ile uzun uzun konuştu. Kaynaklarımızda müttefikan belirtildiğine göre, sultan imparatorun sulh müzakerelerini reddini tenkit etmiş, Bizans ordusunun askerî hatâlarını saymış ve nihâyet ona, nasıl bir muâmele beklediği sormuş; Diogenes'in, ya öldürüleceği yahut zincire vurularak, islâm ülkelerinde teşhir edileceği veya, pek zayıf bir ihtimâl ile, affedilip, bir nâip, bir müttefik sıfatı ile, memleketine gönderileceği cevabı üzerine, sultan onun ile dostluk kuracağını bildirmiş, müteâkıben onu tesellî etmiş ve kendi yanına oturtmuştur."* sonra da emrine verdiği muhafızlarla ülkesine gitmesine izin vermiştir. Bkz. İbrahim KAFESOĞLU, **a.g.m.,** s.246-247.
[475] Ziya Gökalp, **a.g.e.,** s.207.

Ziya Gökalp'in *Alparslan Malazgirt Muharebesi* isimli manzûm oyunu, tarihî nitelikli bir oyun olarak tarihî nitelikli bir şahıslar kadrosuna sahiptir. Oyunun başkişisi Alparslan'dır. Ancak Bizans Kayseri Romanos da Alparslan'ın rakibi ve piyesin asıl konusunu teşkil eden savaşın taraflarından biri olduğu için birinci derece önem taşıyan şahıslar arasında sıralanabilir. Oyunun ikinci derecede önem taşıyan şahısları, Kadın Sultan, Nizamülmülk ve Fakîh Mehmet'tir. Bunun dışında oyunda yer alan şahıslar, Alparslan'ın diğer komutanları, Bizans elçisi ve askerlerdir.

Alparslan, oyunun başkişisidir ve tarihî nitelikli bir şahıstır. Ziya Gökalp, konusunu tarihten alan bir oyun yazarken oyun kişilerini de tarihten seçmiş ve onları kurgularken büyük ölçüde tarihî gerçeklere sâdık kalmıştır. Bu özellikler Alparslan'da da görülür[476]. Oyunda Alparslan, büyük bir komutan olarak ordusunun başındadır. Büyük bir ordunun ve devletin sorumluluğunu üstlendiği anlaşılan Alparslan'ın bu bilinçle hareket ettiği görülür. Düşman ordusunun yakında ve sayıca kendilerinden çok daha fazla olduğu anlaşılınca Allah'a kendisi için değil, vatanı ve sorumlusu olduğu insanlar için dua eder. Yaşanacak muhtemel bir yenilginin ardından sadece vatana değil, tüm ahalinin namusuna zarar geleceğini düşünen Alparslan, bu yenilgi neticesinde İslâm'ın ilerleyişinin de duracağını düşünür. Bu düşünce kendisini korkutur. Çok güçlü bir hükümdar portresi çizen Alparslan'ın yine de taşıdığı sorumluluk dolayısıyla sıkıntıya düştüğü ve zaman zaman bu sorumluluğun altında ezilen, yalnız bir adam olduğu görülür. Kadın Sultan'ın, Alparslan'ı çadırında yalnız ve düşünceli hâlde bulması da onun bu tarafını ortaya koyması bakımından önemlidir.

Oyunda Alparslan, güçlü bir hükümdar olarak gösterilirken onun adaletli yanı da ihmâl edilmez. Bizans güçlerinin kendisini yenilgiye uğratmasından endişe duyan Alparslan, bu konuda daha çok, zarar görmesi muhtemel insanları düşünür. Kendisinin zafer kazanması durumunda ne düşman askerinin ne de karşı tarafın ahalisinin zarar göreceğini söyleyen Alparslan, ancak aynı âdil davranışın düşman askerince gösterilmeyeceğinden emindir. Alparslan'ın bu âdil tarafı, oyunun bitişinde

[476] Alparslan hakkında geniş bilgi için bkz. İbrahim KAFESOĞLU, "Alparslan", **TDV İslâm Ansiklopedisi C.2,** Türkiye Diyanet Vakfı Yayınları, İstanbul 1989, s.526-530.

de çarpıcı bir biçimde görülür. Malazgirt Savaşı'nda karşı karşıya gelen iki hükümdardan Bizans Kayseri Romanos, esir durumda olduğu hâlde Alparslan'ın âdil ve merhametli tavrına tanık olur. Hiç beklemediği hâlde onun otağında misafir bir sultan muamelesi görür ve emrine verilen muhafızlarla birlikte ülkesine dönme imkânı bulur. Oyunun sonundaki bu motif, daha önce zikrettiğimiz kaynakların da doğruladığı tarihî bir gerçektir. Ziya Gökalp, oyunu kazanılan zaferle değil de Alparslan'ın bu yüce davranışıyla bitirerek onun bu yanına özellikle dikkat çekmek ister gibidir. Oyunda Alparslan'ın mütevazı kişiliği de vurgulanır. Affedilen Romanos, Alparslan'a mübalağalı şekilde dua etmeye başlayınca, Alparslan bu övgüleri kabul etmez ve tevazu gösterir. Diğer taraftan Alparslan'ın kazandığı zafer, onu Türk ve İslâm dünyasının en büyük komutanlarından biri hâline getirebilecek önemdedir. Ziya Gökalp da oyununun Alparslan'la ilgili bölümlerinde, onun hâlâ dillerde dolaşan ve bir padişah-komutan olmaktan çok, efsanevî bir kimlik kazanmasına neden olan özelliklerine yer verir. Savaşın Cuma gününe denk getirilmesi, savaştan önce Alparslan'ın kefen niyetine beyaz elbiseler giyip kokular sürmesi, öldüğü yere gömülmesini vasiyet etmesi, onun mistik bir kişilik kazanmasına neden olan davranışlardır[477].

Oyunun birinci derecede önem taşıyan ikinci kişisi Alparslan'ın rakibi ve düşmanı olması dolayısıyla Kayser Romanos'dur. Malazgirt Savaşı'nın, Bizans hükümdârının önderliğindeki Hıristiyan gruplarla yapıldığı düşünüldüğünde, Kayser Romanos'un da tarihî bir şahıs olduğu söylenebilir. Ancak kaynaklarda, Bizans kuvvetlerinin başındaki hükümdar olarak Romanos'un adı zikrediliyorsa da daha çok kendisinin ikinci ismi olan Diogenes'e rastlanır[478]. Ziya Gökalp ise oyunun sonuna kadar Romanos ismini tercih eder. Bizans Kayseri Romanos, oyunun birinci perdesinde görülmez. Onun komutasındaki ordunun Malazgirt yakınlarına kadar gelmesi ve Alparslan önderliğindeki Türk kuvvetlerini tehdit etmesi, oyunun birinci perdesindeki konunun asıl noktasını teşkil ediyorsa da Kayser Romanos'un kendisi

[477] Mehmet Kaplan da bir yazısında bu konuya değinir. Yaşadığı bilinen ve yaptıkları tarihî belgelerle ortaya konan kimi şahsiyetlerin efsanevî birer kimlik kazandıklarını söyler. *"Fakat Alparslan, Fatih, Kanunî Sultan Süleyman, Yavuz Selim, yaptıkları tarihî vesikalarla bilinen gerçek şahsiyetlerdir. Onlar* Oğuz Kağan Destanı*'nda anlatılanların kat kat fazlasını, kendi hayatlarında gerçekleştirirler. Onlara dair eserleri okurken gerçekle efsanenin birbirine karıştığını hissederiz."* Bkz. Mehmet KAPLAN, **Türk Edebiyatı Üzerinde Araştırmalar 3 Tip Tahlilleri,** Dergâh Yayınları, 6. bas., İstanbul 2005, s.101.

[478] Bu konuda bkz. İbrahim KAFESOĞLU, **a.g.m.,** s.242-247.

ikinci perdede görülür. Birinci perdenin sonunda başlayan ve ikinci perde başladığı zaman Türklerin zaferi ile sonuçlandığı anlaşılan Malazgirt Savaşı'nda kaybeden taraf, Bizans Kayseri Romanos olmuştur. O kadar ki ordusu dağılmakla kalmamış kendisi de Alparslan'ın elinde esir olmuştur. Oyunun sonlarına doğru Alparslan'ın karargâhında huzura çıkan Romanos, demir bir kafes içindedir. Kendisiyle konuşmaya başlayan Alparslan'ı tebrik eder ve büyük bir zafer kazandığını söyler. Alparslan ise ona ilginç bir soru sorar. Savaşı kendisinin kazanması durumunda rakip hükümdara ne gibi bir muamele yapabileceğini öğrenmek ister. Romanos, savaşı kazanmış olsaydı elindeki esir hükümdarı her sabah kamçılatacağını ifade ederek ölmektense kamçılanmayı yeğlediğini söylemek ister gibidir. Alparslan, Romanos'a bir soru daha sorar ve başına neler geleceğini tahmin edip etmediğini söylemesini ister. Kayser Romanos ise işkenceler içinde öldürülebileceğini ya da esir olarak diyar diyar gezdirileceğini düşündüğünü söyler. Bunları söylerken kaderine râzı olmuş gibidir. Daha birkaç saat önce kanlı bir savaşın ortasında olan iki komutan dostâne bir havada konuşurlar. Bu hava, daha çok Alparslan'ın yumuşak tutumundan kaynaklanır. Romanos, tahminlerinin aksine salıverilince çok sevinir ve Alparslan'a mübalağalı dualar etmeye başlar. Hattâ onu İslâm'ın hâlifesi olarak niteler. Ancak Alparslan buna karşı çıkar ve gerçek hâlifenin Bağdat'ta oturduğunu söyler. Salıverilen Romanos, emrindeki muhafızlarla birlikte ülkesine dönmeyi başarır[479].

Oyundaki ikinci derecede önemli şahısların başında Alparslan'ın veziri Nizamülmülk gelir. Nizamülmülk de tarihî bir şahıstır; oyunda da bu yönüyle yer alır[480]. Tarihte Alparslan'ın meşhur veziri ve kudretli bir devlet adamı olarak bilinen Nizamülmülk, oyunda da düşman askerinin Türk ordusunun etrafını sardığını haber veren kişidir. Alparslan'a olan bağlılığının yüksek derecede olduğu anlaşılan vezir, savaş konusunda kendisiyle görüşmelerde bulunan birkaç kişiden biridir. Nizamülmülk, düşman ordusunun kalabalık ve gaddar olduğunu, önüne gelen her yerde Müslümanları öldürdüğünü ifade eder. Bizans Kayseri Romanos önderliğindeki kuvvetlerle savaşma kararı alındıktan sonra Alparslan, Nizamülmülk'ü savaşta bulundurmak yerine devletin merkezi olan Hemedan'a

[479] Oyundaki Romanos karakterinin etrafındaki motifler, İbrahim Kafesoğlu'nun daha önce de söz konusu ettiğimiz makalesinde bahsettiği Bizans Kayseri'nin yaşadıkları ile paralellik gösterir. Bu konuda bkz. **a.g.m.,** s.246-247.

[480] Nizamülmülk hakkında bilgi için bkz. İbrahim KAFESOĞLU, "Nizâm-ül-Mülk", **İslâm Ansiklopedisi, C.9,** Millî Eğitim Bakanlığı Yayınları, Eskişehir 2001, s.329-333.

gönderir. Sultanın haremini de yanına alarak Hemedan'a giden Nizamülmülk, burada diğer beyliklerin iç karışıklık çıkarmasına engel olmakla ve sultana yardımcı kuvvetler göndermekle görevlidir[481]. Bütün bunlar da gösterir ki Nizamümülk, Alparslan'ın çok güvendiği ve sürekli danıştığı bir devlet adamıdır. O, oyunda bu yönüyle vardır.

Kadın Sultan da oyunda ikinci derecede önem taşıyan diğer şahıslardan biridir. Savaş tehlikesi belirince Alparslan tarafından Hemedan'a gönderilmek istenen Kadın Sultan, başlangıçta bu düşünceye muhalefet eder. Çünkü Sultan Alparslan'ı yalnız bırakmak istemez; onunla birlikte yaşayacaklarına râzı olur. Ancak Alparslan bu konuda kararlıdır; savaşın yenilgiyle sonuçlanma ihtimalini düşünür ve kendisinin esir edilmesi durumunda hareminin de perişan olacağını hesaplayarak güvende olmaları için Hemedan'a gitmeleri gerektiğinde ısrar eder. Kadın Sultan istemeyerek de olsa Alparslan'ın bu iradesine boyun eğer.

Fakîh Mehmet, oyunda bulunan bir diğer şahıstır ve onu da ikinci derecede önemli şahıslar arasında saymak doğru olur. O, Alparslan'ın maiyetinde bulunan güçlü bir asker olduğu kadar sözüne güvenilir bir siyaset adamıdır. Düşman askerinin açık tehdidinin görülmesinden sonra kumandanlarıyla danışmalarda bulunan Alparslan, geri çekilme düşüncesini ortaya atar. Fakîh Mehmet, bu düşünceye katılmaz ve Sultan'a sonuna kadar savaşmayı tavsiye eder. Geri çekilmenin İslâm için büyük bir hezimet olacağını savunan Fakîh Mehmet, Alparslan'ın bu sorumluluğu almaması gerektiği düşüncesindedir. Şayet bir yenilgi yaşanacaksa bunun savaşın sonunda yaşanması gerektiğini belirten Fakîh Mehmet, böyle olması durumunda bunun Allah'ın bir takdiri olacağını, kulun sorumluluğunun ortadan kalkacağını söyler. Fakîh Mehmet ve onun gibi düşünen cesur komutanlarının düşüncesine katılan Alparslan, kazanılan zaferin ardından Fakîh Mehmet'i tebrik eder. Bir anlamda savaşı onun sayesinde kazandıklarını söyler. Ancak Fakîh Mehmet mütevazıdır ve kendisinin sadece sultanını takip ettiğini söylemekle yetinir. Ziya Gökalp, Fakîh Mehmet'in şahsında, onun gibi cesur, atak ve padişaha mutlak bağlı askerleri ifade etmek istemiştir.

[481] Gerçekten de Nizamülmülk, döneminde yapılan hemen bütün savaşlara katıldığı hâlde Malazgirt Savaşı'na katılamamış, o sırada devletin merkezi olan Hemedan'ın durumuyla ilgilenmiştir. Bkz. **a.g.m.,** s.330.

Oyunda söz konusu edilmesi gereken bir diğer şahıs da elçidir. Savaşı son seçenek olarak gören ve öncelikle barış için görüşmeler yapmak isteyen Alparslan, Bizans elçisini huzura kabul eder. Ancak elçinin Kayser Romanos'un düşüncelerinden ibâret olan küstahça sözleri Alparslan'ı çok sinirlendirir. Ona, bir elçi olmasaydı hâlinin çok fena olacağını söyler ve Kayseri'ne iletmesi için gerekli cevabı verir. Burada Ziya Gökalp, elçi üzerinden Türk milletinin önemli bir özelliğini de vurgulamış olur. Alparslan'ın, Türk kültüründe yer alan "elçiye zevâl olmaz" sözünü doğrularcasına elçiye hoşgörülü davranması ve tüm hakaret içeren sözlerini dinleyip sadece cevap vermekle yetinmesi de Ziya Gökalp'in öne çıkarmak istediği önemli unsurlardan biridir.

Oyundaki diğer şahıslar ise "Atlılar" ismiyle anılan ve savaşın kazanılmasında cesâretleri ve kuvvetleriyle büyük rol oynayan Türk askerleridir. Oyunun birkaç yerinde hep bir ağızdan söyledikleriyle sultanlarına tam destek veren ve hiçbir şart altında savaşmaktan çekinmeyen bu kişilerin şahsında Ziya Gökalp, Türk milletinin savaşçı ve cesur yönünü ortaya koymak ister.

6.31.3. Zaman ve Mekân

*Alparslan Malazgirt Muharebesi'*ndeki zaman unsuru, oyunun tarihî niteliğiyle bağdaşır. Oyunda tarihî bir zaman vardır. Oyunun hemen başında yer alan *"Hicretin 463. senesi. Zilka'desinin 26. Cuma günü sabah erken"*[482] ifadelerinden oyunun zamanı ortaya konur. Bu, miladî olarak 1071 yılıdır. Oyun, savaşın yaşanacağı Cuma gününün sabahında başlar. Malazgirt Savaşı'nın bir cuma gününde cuma namazının hemen ardından başladığı ve akşam karanlığının çökmeye başlamasıyla bittiği bilindiğine[483] ve oyunda da bu tarihî gerçeğin dışına çıkıldığına dâir bir işarete yer verilmediğine göre, oyundaki zamanın cuma günü başlayıp cumartesi sabahı bittiğini söylemek mümkündür. Birinci perdenin başında yer alan zaman ifadesinden sonra ikinci perdeye kadar zaman bildiren herhangi bir unsura

[482] Ziya Gökalp, **a.g.e.,** s.197.
[483] İbrahim KAFESOĞLU, "Malazgirt", **İslâm Ansiklopedisi, C.7,** s.246.

rastlanmaz. İkinci perdenin başında yer alan *"ertesi sabah"*[484] ifadesinden de oyunun ikinci perdesinin savaşın ertesinde, cumartesi günü başladığı anlaşılır. Oyunda, bunların dışında zaman bildiren ifade ya da imâlar yer almaz.

Oyundaki ana mekân Malazgirt'tir. Muş yakınlarındaki Malazgirt Ovası, savaşa mekân olmuştur. Dolayısıyla oyun içindeki önemi de büyüktür. Oyunun başında yer alan *"Malazgird'e bir günlük mesafede bir yeşil ova. Bu ovada Selçuk Sultanı Alparslan'ın ordugâhı. Otâğ-ı Hümâyûn ovaya nazır"*[485] ifadelerinden, Alparslan'ın savaş öncesinde otağını Malazgirt Ovası'nı gören bir başka düzlüğe kurduğu anlaşılır. Savaş ise Malazgirt Ovası'nda cereyan eder. Bu kısımlar, oyunun dış mekânını oluşturur. Oyunun iç mekânında ise ağırlık Alparslan'ın otağ ve karargâhındadır. Oyundaki diyaloglar, ağırlıklı olarak Alparslan'ın otağında geçer. Nizamülmülk, düşman askerinin yaklaştığı haberini burada verirken Alparslan'la Kadın Sultan arasındaki konuşmalar da bu otağda olur. Kayser Romanos'un elçisi de bu otağda kabul edilir. Alparslan savaş öncesinde dîvânını da otağında toplar. Bu noktada padişah otağının önemi ortaya çıkar. Padişahın merkez dışında bulunduğu yerlerde, yönetim merkezi otağdır. Her türlü kabul orada olur, meşveret orada yapılır. Oyunda da bu özelliği açıkça görmek mümkündür. Savaşın sonunda esir düşen Kayser Romanos ve maiyeti de Alparslan'ın huzuruna otağda çıkarılır.

6.31.4. Dil ve Üslûp

Ziya Gökalp, dil anlayışına uygun olarak diğer eserlerinde olduğu gibi bu oyununda da çok sâde bir Türkçe kullanır. Eserde, Arapça ve Farsça kökenli sözcük sayısı son derece sınırlıdır. Buna karşılık oyunda, "cılasın" gibi, Türkçenin eski devrelerine ait sözcüklere rastlanır. Ziya Gökalp'in mümkün olduğunca diğer dillerin tesirinden kurtarılmış temiz bir Türkçe kullanma konusundaki hassasiyetini, bu eserinde de görmek mümkündür. Bu durum, onun üslûbunu da etkiler. Sâde bir dil kullanılmış olması, eserin üslûbunu akıcı bir hâle getirmeye yardımcı olur. Ancak diğer taraftan da hece ölçüsünün 7+7 duraklı 14'lü kalıbı gibi, uzun bir şeklinin kullanılması eserde bir monotonluğa sebebiyet verir. Ancak bu eserin sadece bir

[484] Ziya Gökalp, **a.g.e.,** s.205.
[485] **a.g.e.,** s.197.

manzûme değil, aynı zamanda ve öncelikle bir tiyatro eseri olduğu düşünüldüğünde, uzun mısraların kaçınılmaz olduğu da kabul edilebilir. Oyunun fazla uzun olmaması, iki perdeyle sınırlandırılması, diyalogların derli toplu bir hâlde sunulması ve bir kişi üzerine yığılmaması, oyunun sahnelenebilmesi açısından elverişli unsurlardır. Ancak ikinci perdenin birinci perdeye göre oldukça kısa olduğu da dikkati çeker. Bunun sahnelenme açısından bir sorun teşkil edebileceği düşünülebilir.

6.31.5. Değerlendirme

Ziya Gökalp'in *Alparslan Malazgirt Muharebesi* isimli iki perdelik manzûm oyunu, konusunu ve şahıslarını doğrudan doğruya tarihten alır. Bu bakımdan klâsik trajedilere yakınlık gösterdiği düşünülebilecek olan oyunun, yine de klâsik trajedilerin diğer özelliklerini göstermediği bir gerçektir. Şiddetli bir biçimde çarpışan ve her şart altında birbiriyle mücadele eden iki tarafın varlığı, oyunda güçlü bir trajik hava yarattığı hâlde, bunun trajedi için yeterli olduğu söylenemez. Her şeyden önce oyundaki şahısların kişisel ihtiraslarından tamamen arındırılmış oldukları görülür. Buna bağlı olarak kişisel ihtiraslarının tetiklediği davranışlarda bulunmazlar; birbirlerine ihanet etmedikleri gibi**,** kişisel çıkarları için cinayet işlemezler, birbirlerini ortada kaldırmaya çalışmazlar. Birbiriyle amansız bir mücadele hâlinde olan iki taraf, zaten en başından beri rakiptir ve mütemadiyen savaş hâlindedir. Bu mücadelede de kişisel bir yan yoktur. Şahısların bir idealizme bağlı olarak hareket ettikleri görülür. Alparslan'ın şahsında güçlü bir hükümdar portresi çizilirken, onun din ve devlet geleceğini her şeyin önüne koyan anlayışı yüceltilir, adaleti takdir edilir. Mücadele sonunda taraflardan birinin yok olması gerekirken, Alparslan'ın şahsında gâlip gelen "merhamet ve adalet", mağlubu yok olmaktan kurtarır. Böylelikle mağlup olanın trajedisi engellenmiş olur. Çatışmanın sonunda mutlak olarak yaşanması gereken trajedi, bu oyunda görülmez. Alparslan'ın merhametine mazhar olan Kayser Romanos, oyunun sonunda mağlup da olsa ülkesine dönebilir.

Ziya Gökalp'in konusunu tarihten alan bu oyununda tarihî gerçeklere büyük ölçüde bağlı kaldığı görülür. Nihayet kurmaca bir eser olan bu manzûm tiyatro oyunu, tarihî vesikalar yoluyla gerçekliği ispatlanabilecek olayların dışına

çıkmamayı tercih eder. Yazar, vermek istediği mesajı tarihî nitelikli oyuna kendi kurgusunu ilâve ederek değil, tarihî şahısların bazı özelliklerini belirgin hâle getirerek vermeye çalışır. Alparslan'ın şahsında merhamet, adalet ve sorumluluk anlayışını ortaya koymaya çalışan Ziya Gökalp, Nizamülmülk ve Kadın Sultan'ın şahıslarında bağlılığı, Fakîh Mehmet'in ve askerlerin şahsında da cesareti ortaya koymak istemiş gibidir. Bütün bu özellikleriyle *Alparslan Malazgirt Muharebesi,* Türk tarihinin dönüm noktası olaylarından birini, Malazgirt Savaşı'nı konu edinmesi bakımından büyük bir öneme sahip olduğu gibi, Meşrûtiyet Devri Türk Edebiyatı devresinde yazılmış son manzûm tiyatro eserlerinden birisidir.

6.32. *İlk Şâir*

Hâlit Fahri, *İlk Şâir* isimli manzûm tiyatro eserini 1923 yılında yayımlar[486]. Onun ilk manzûm tiyatro eseri olan *Baykuş* ise 1916 yılında yayımlanmıştır. Bu eser, Meşrûtiyet Devri Türk Edebiyatında yayımlanan manzûm tiyatro eserleri içerisinde en çok ses getireni olur. Bu durum, biraz da onun başarılı bir şekilde sahneye konulması ile ilgilidir. Hâlit Fahri de bu durumu gündeme getirir ve ilkinden yedi yıl sonra yayımladığı *İlk Şâir* isimli ikinci manzûm oyununu, *"müellif ilk manzûm piyesi olan 'Baykuş'u sahnede görmek saadetini bilhassa sizin sanatınıza medyûndur ve bu ikinci eserini bir nişâna şükran olarak size ithaf ile bahtiyârdır"* diyerek Eliza Binemeciyan Hanım'a ithaf eder[487]. Eliza Binemeciyan, şâirin *Baykuş* piyesinde Mehmet'in nişanlısı Ayşe'yi oynamıştır[488]. Ayrıca *Baykuş,* Dârülelbedâyi'de ilk piyes olma özelliği taşır. İlk oyunun kazandığı bu başarılar, Hâlit Fahri'yi ikinci manzûm oyunu yazmak konusunda teşvik etmişe benzer.

Hâlit Fahri'nin bu eseri *"mitolojik, pastoral"* özellikler gösterir[489]. Hiç sahnelenmeyen bu manzûm oyunda masallardan, eski hayâl âlemlerinden izler bulmak mümkündür[490]. Fâruk Nâfiz, daha önce de söz konusu ettiğimiz *"Türk Sahnesinde Mevzûn Piyesler"* isimli yazısında, *İlk Şâir'*e de değinir ve eseri bazı açılardan başarısız bulur: *"Bugün muvaffakiyetle nihâyete eren bu güzel eser, maalesef muârızlarının eline yeni bir silâh daha verecektir zannındayım. En nefis şiir parçalarını ihtivâ eden, renkten, râyihâdan, ziyâdan ibâret bu güzel eserdeki mûsikî Hâlid Fahri'yi iklîm iklîm dolaştırmıştır. Hattâ o kadar ki, bu müstesnâ şâir havâî fişenklerin icâd edilmiş olduğu, rebâbların çalındığı, melîkelerin, nedîmelerin terennüm ettiği bir zamânda henüz İlk Şâir'i yetişmemiş gösteriyor. Şiir duyulmayan bir ülkede nasıl rebâb çalınır ve melîkeler nasıl tegannî eder? Husûsiyle böyle kurûn- âhirede? Görülüyor ki bir vezin şâirin idrâkini bir çocuk gibi sevk etmek*

---

[486] Hâlid Fahri, **İlk Şâir,** Orhaniye Matbaası, İstanbul 1340/1923. Aslında daha önce oyunun bazı bölümleri *Temaşa* dergisinin 1 Şubat 1336 tarihli 9. sayısı ile 1 Kânûn-ı Evvel 1337 tarihli 8. sayısında yayımlanır. Bu bilgiler için bkz. Abdullah ACEHAN, **a.g.e.,** s.145. Ama biz çalışmamızda, kitap olarak yayımlanan baskıyı esas alacağız.

[487] **a.g.e.,** s.3.

[488] Bkz. bu eser, s.255.

[489] Abdullah ACEHAN, **a.g.e.,** s.145.

[490] Abdullah Acehan, şâirin kendi eseriyle ilgili olarak *"bu eseri sayesinde şarkın sihirli dünyasından, masallardan kurtulabildiği"* şeklinde bir beyânat verdiğini ifade eder. Bkz. **a.g.e.,** s.146. Acehan'ın da haklı olarak belirttiği gibi, şâirin bu düşüncesine katılmak mümkün olmaz. Çünkü bu eserde de Şark dünyasına âit imajlar önemli yer tutar.

kudretini gösteriyor ve eseri dâima lüzûmundan fazla temdîd ediyor. Bize kalırsa aruz ile güzel komediler yapabilir, zirâ ne kadar imtidâd ederse etsin komediye şiirden ziyâde nükte getireceği için ne halktan muayyen bir zümreye hitâp etmiş olur ne de mümessillere yalnız şiir okutmak vazifesini yerine getirir."[491] Bu ifadelerden de anlaşılacağı üzere Fâruk Nâfiz, bu eserde bazı mantık hataları ve vezne dâir uygunsuzluklar görür. Eserin, şâirin diğer manzûm oyunu *Baykuş* kadar başarılı olduğunu söylemek gerçekten de mümkün değildir. Bunda çok hayâlî, masalsı ve mantık hatalarının olduğu bir konu seçmesi kadar, oyun içerisinde tutarlı bir dil ve üslûp anlayışının olmaması da etkilidir. Eserin bu taraflarına ileriki satırlarda ayrıntısıyla değineceğiz.

Hâlit Fahri, *Baykuş'*da ağırlıklı olarak aruz ölçüsünü kullanmış, hattâ bu nedenle çokça eleştirilmişti. Ancak buna rağmen yıllar sonra yazdığı bir başka manzûm oyun olan *İlk Şâir'*de de aruz ölçüsünü kullanmaya devam eder[492]. Şâir, oyunun "prolog"u olarak kabul edilebilecek bölümde, aruzun (Mefâ'ilün/Fe'ilâtün/Mefâ'ilün/Fe'ilün[Fa'lün]) kalıbını kullanır:

"Hayır, telâşa lüzûm yok, demin ben aldandım:
. - . -/. . - -/ . - . -/ - -
Henüz ne sahne hazır, arkadaş, ne ilk aktör!"[493]
. - . -/. . - -/. - . -/ - -
(Mefâ'ilün/Fe'ilâtün/Mefâ'ilün/Fe'ilün[Fa'lün])

Eserin genelinde ise aruz ölçüsünün (Mef'ûlü/Fâ'ilâtü/Mefâ'îlü/Fâ'ilün) kalıbı kullanılır:

"Sâhilde böyle her gece mehtâbı beklerim
- - ./ - . - ./. - - ./ - . –
Sessizce ağlarım, düşünür, elvedâ derim."[494]

---

[491] Fâruk Nâfiz, "Türk Sahnesinde Mevzûn Piyesler", Temâşâ, N.20, 1 Mart 1336, s.14.
[492] M. Kayahan Özgül, onun hiçbir zaman tam mânâsıyla heceye dönmüş bir şâir olarak kabul edilemeyeceğini, ancak Cumhuriyet'ten sonra yayımladığı şiirlerinde aruz ölçüsünü az, hece ölçüsünü daha çok kullandığını ifade eder. Bkz. Metin Kayahan ÖZGÜL, **a.g.e.,** s.34. Cumhuriyet'in ilân edildiği yıl olan 1923'te yayımladığı tiyatro eserinde ise şâir, yine aruz ölçüsünü tercih eder.
[493] Hâlid Fahri, **İlk Şâir,** s.6.

- - ./ - . - ./. - - ./- . –

(Mef'ûlü/Fâ'ilâtü/Mefâ'îlü/Fâ'ilün)

Birinci perdede yer alan gemicilerin söylediği türküde, aruz ölçüsünün (Müf'teilün/Müf'teilün/Fâ'ilün) kalıbı kullanılır:

"Ağlama, Şehzâde, yetişmez mi derd?

- . . -/ - . . - / - . –

Hangi cehennem yakıyor bağrını?"[495]

- . . -/ - . . -/ - . –

(Müf'teilün/Müf'teilün/Fâ'ilün)

Birinci perdede söylenen bir şarkıda aruzun (Mef'ûlü/Fâ'ilâtü) kalıbı kullanılır:

"Sultânımız bugün de

- - ./ - . - .

Kırlarda akşam etdi."[496]

- - ./ - . - .

(Mef'ûlü/Fâ'ilâtü)

Oyunun ikinci perdesinin sekizinci meclisinde yer alan ve Rakkâseler tarafından söylenen bir şarkıda ise aruzun (Fe'ilâtün/Mefâ'ilün/Fa'lün) kalıbı kullanılır:

"Yaşa, Sultânımız, büyük Sultân,

. . - -/ . - . -/ - -

Yaşa, tahtın çiçekle örtülsün!"[497]

---

[494] **a.g.e.,** s.12.
[495] **a.g.e.,** s.25.
[496] **a.g.e.,** s.14.

. . - -/ . - . - / - -
(Fe'ilâtün/Mefâ'ilün/Fa'lün)

Oyunda nazım şekli olarak genellikle mesnevî tercih edilir:

"Sevdâda en küçükleri ortancalar gibi (a)
Ders almış ablalardan ufak goncalar gibi. (a)
Sevdâ nedir, bu hikmeti öğrenmiş onca gül. (b)
Mehtâbı topluyor sanırım şimdi her gönül. (b)
Erken görünce hasbaların bitdi işleri, (c)
Çok şeyler anlatır şu hafîf titreyişleri. (c)
Bülbüller ötmeden yine güller sevindiler. (d)
Git, söyle görmeyenlere Çamlık'da indiler! (d)"[498]

Oyun içindeki şarkılarda ise kafiye düzeninde değişiklik görülür. Şarkılarda, nazım şeklinin de bir gereği olarak çapraz kafiye kullanılır:

"Sen de, ey şanlı hanedan evlâdı, (a)
Sen de gül bahçelerde güllerle. (b)
Unutulmaz bu akşamın yâdı, (a)
Öpüşürken bahar gönüllerle. (b)"[499]

Oyundaki diyalogların yoğun olması, bir mısraın farklı şahıslar arasında bölünmesini de beraberinde getirir:

*"**Ay Melek***
(Jâle'ye hitâben, rakkâseleri gözden geçirerek,)
Eksik değil ya raksa gelenler?
Jâle
Hayır, tamam,
Sultânımız!...

[497] **a.g.e.,** s.65.
[498] **a.g.e.,** s.29.
[499] **a.g.e.,** s.65.

Müneccim

(Etrâfı gözden geçirerek,)
Fakat ne hazırlık, ne ihtimâm!"[500]

6.32.1. Özet

İlk Şâir başlamadan evvel sahneye çıkan bir çocuk, oyunun konusu hakkında bilgi verir. Hâlit Fahri, bu çocuğun on, on iki yaşlarında olduğunu ifade eder.

"Hâminneniz size mangal başında söyledi mi
Peri masalları bilmem: Dışarıda kar varken
Benim ninem bana söyler dururdu: ben kedimi;
O muttasıl beni okşardı nakle başlarken.

Karanlık olmasın etrâfı Tanrı'dan dilerim,
Mezârda nûra bürünsün benim zavallı ninem.
Unutmadım, onu hiçbir zamân efendilerim
Onun hayâline bir yadigârdır efsânem."[501]

sözleriyle konuşmaya başlayan bu çocuk, seyircilere oyun hakkında bilgi vermeye başlar. Bu arada onun seyircilere hitap ederken kullandığı "efendilerim" kelimesinden sonra düşülen bir dipnotta, kadınlar için yapılacak temsilde bu kelimenin yerine "hanımefendilerim" tâbirinin kullanılacağı ifade edilir. Bu da o dönemde kadın ve erkekler için ayrı ayrı temsiller düzenlendiğinin bir başka göstergesidir. Bu sözlerden sonra içeri girmek ve oyunu başlatmak isteyen çocuk, aktörlerin hazır olmayabileceği konusunda suflör tarafından uyarılır. Bir ara çocuk ile suflör arasında seyircileri güldürmeye yönelik bir münakaşa yaşanır. Arkasından oyunun hazır olduğu şeklinde yeni bir işaret verilir. Çocuk, bir çobanın kaval çalarak geleceğini haber vererek "İlk Şâir"in kim olduğunu da açıklamış olur. İlk Şâir, bir kadından ilhâm alarak kavalını üfleyen bir çobandan başkası değildir. Çocuğun bu sözlerinin arkasından perde açılır ve oyun başlar.

---

[500] **a.g.e.,** s.69.
[501] **a.g.e.,** s.5.

Oyunun birinci perdesi *"Hind'den Bir Yolcu"* ismini taşır. İlk perdenin ilk meclisinde İhtiyar Nöbetçi ile Kan Çelik görünürler. Bir çoban olan Kan Çelik, kavalını dertli dertli üfler ve İhtiyar Nöbetçi bu nağmelerden etkilenir. Onu yanına çağırır. Kan Çelik'in sözlerinden onun âşık olduğunu anlayan İhtiyar Nöbetçi, bu düşüncesini açıklar. Âşık olan Kan Çelik, önce hayâlî bir sevgilinin tarifini yapar. Onun sözlerinden derin bir aşk acısı çektiği anlaşılır. Bu acının yarattığı karamsarlıktan hoşlanmayan İhtiyar Nöbetçi, karamsarlığın kendisi gibi yaşlılara yakıştığını, onun gibilerinin ümitli olması gerektiğini söylerse de Kan Çelik aşkının derdini ifade etmede ısrarcıdır:

"Sâhilde böyle her gece mehtâbı beklerim
Sessizce ağlarım, düşünür, elvedâ derim
Şen günlerimde beslediğim şûh emellere.
Mehtâb içinde gün bürünür sırma tellere.
Rûzgâr eteklerinde yetim goncalar taşır,
Mahzûn koyunlarım tepeciklerde ağlaşır.
Kalbimde bir kadın sesi inler derîn derîn,
Itrile mest olunca beyâz, ince güllerin.
Hicrânlı, sisli bir gece, rüyâda gördüğüm
Yârin hayâli rûhuma her gün birer düğüm
Vurdukça çok zamân yaşamam..."[502]

Sonunda kime âşık olduğunu açıklayan Kan Çelik, sevdiğinin melîkeye benzediğini itiraf eder. İhtiyar Nöbetçi de Kan Çelik'in sevdiğinin Ay Melek olduğunu anlar. Kan Çelik yıllardan beri yaşadığı adanın melîkesi olan Ay Melek'i sever. Bu konuşmanın devam ettiği bir sırada kırlardan bir şarkı duyulur. Nedîmelerin söylediği anlaşılan bu şarkıda kızlar, sultanları için şarkı söylerler. Ay Melek, yanında nedîmeleri olduğu hâlde kır gezintisinden döner. Bu sırada İhtiyar Nöbetçi, Kan Çelik'e biraz başka kızlarla da ilgilenmesi gerektiğini söyler ve melîkenin yanındaki nedîmeleri işaret eder.

[502] **a.g.e.,** s.12.

Birinci perdenin ikinci meclisinde, Kan Çelik ile İhtiyar Nöbetçi'nin yanına Ay Melek ve nedîmeleri de katılırlar. Hepsinin ellerinden boyunlarında çiçekler vardır ve âdetî bir periyi andırırlar. Nedîmeler ve melîkeleri üstlerindeki çiçekleri birbirlerine göstererek neşe içinde konuşmaya devam ederler. Her hâllerinden çok mutlu oldukları bellidir. Ay Melek, biraz ileride duran İhtiyar Nöbetçi'yi tanıdığı hâlde, yanında duran Kan Çelik'in kim olduğunu anlayamaz ve kızlara sorar. Kendisi hakkında konuşulduğunu fark eden çoban heyecanlanır. Bu sırada Kan Çelik'in yanına gelen Ay Melek, çobanla ilgilenir ve onun kederli hâline dikkat eder. İsminin ne olduğunu öğrenmek ister. Çobanın kederi Ay Melek'e de tesir eder. Derdinin ne olduğunu sorar. Söylemek istemeyen Kan Çelik'e ısrar etmeye başlar. Ona bu kadar kederlenmemesini, âlemin güzel olduğunu ve mutlu olmak gerektiğini ifade eder. Evlenmesini, kendisine çiçekli bir yuva kurmasını tavsiye eder. Kan Çelik ise oralarda değildir. Ne istediğini soran kıza:

"Ölmeyi!
Bir servinin dibinde müebbed gömülmeyi!
Ben yıldızımdan önce sönersem o kurtulur,
Bir başka rûha belki iner, incilâ bulur."[503]

şeklinde cevap verir. Ay Melek ise çobanın bu karamsarlığını anlamaz. Ona tabiattan zevk almasını ve daha neşeli olmasını tavsiye ettikten sonra nedîmeleri ile birlikte oradan ayrılır.

İlk perdenin üçüncü meclisinde İhtiyar Nöbetçi ile Kan Çelik yine birliktedirler. Sevdiği kızın yanından ayrılmasından üzüntü duyan Kan Çelik, bir müddet arkasından üzüntülü bir hâlde bakar. Bu sırada hava serinler ve İhtiyar Nöbetçi bir ateş yakarak ısınmaya çabalar. Çoban ise hiç oralı değildir. O, karamsar havasında ısrar eder ve aynı şeyleri söyler. Bu sırada çalınan tanburların sesi duyulur; bir şarkı söylenir. Kan Çelik bu şarkıdan etkilenir. Bu sırada ufukta görünen bir ışığı önce yıldız zannederler. Sonrasında çoban bunun bir gemi olduğunu iddia eder. İhtiyar ise onan inanmaz. Bu ışığın bir gemi olamayacağını kesin olarak söyler. Çünkü bu ıssız adaya kimseler uğramaz. O yüzden bir geminin bu adaya yanaşması pek mümkün değildir. Ancak bir süre sonra gelenin bir yelkenli olduğu anlaşılır. Bu

[503] **a.g.e.,** s.19.

yelkenliyi kızlar ve Ay Melek de görür. Onlar da bu gelişten heyecana kapılırlar. Bu arada enginden gemicilerin türküsü duyulur.

Oyunun birinci perdesinin dördüncü meclisinde, daha önce bulunanların yanına askerler ve halk da katılır. Gelen gemide kimlerin olduğu anlaşılmaya çalışılır. Az evvel duyulan türküden gemide bir şehzâdenin olduğu anlaşılır. Ay Melek, bunun gerçek olup olmadığını öğrenmek ister. Gelenin bir şehzâde olduğu anlaşılınca hazırlıkların da ona göre yapılmasını ister. Askerlerin gelip misafirleri selâmlaması emrini verir. Bu sırada bazı nedîmeler kendi aralarında dedikoduya başlarlar. Sultanları aleyhinde bazı şeyler söylerlerse de duyulması endişesiyle kısa keserler. Bu sırada şehzâdenin beraberindekilerle birlikte aşrkı söyleyerek yaklaştığı görülür. Bu durum Ay Melek ve yanındakilerde heyecana neden olur. Hep birlikte misafirleri karşılamaya hazırlanırlar.

İlk perdenin beşinci meclisinde sahneye Şehzâde Füsûn da dâhil olur. Ay Melek ve Füsûn tanışırlar. Füsûn göz yaşları içerisinde kendi macerasını anlatmaya başlar. Amcası vezir babası da bir padişahtır. Ancak sarayda geçirdiği hayat kendisine bir anlam ifade etmemeye başlar. Çok sıkılır. Bunu gören babası da ona bir müddet saraydan ayrılmasını ve gezmesini tavsiye eder. O da bir gemiyle yaşadığı şehirden ayrılır. Ancak bu ayrılık da kendisine çok iyi gelmez. Çok yer dolaştığı hâlde kendisine iyi gelecek bir şey bulabilmiş değildir. Şehzâde'nin bu kederi Ay Melek'i de üzer ve ona biraz neşelenmesi gerektiğini söyler. Bu arada onu misafir edeceğini, biraz dinlenmesi gerektiğini, şâyet isterse yarından itibaren hayat için birlikte üzülebileceklerini ifade eder. Ay Melek'in bu sözleriyle oyunun birinci perdesi sona erer.

*İlk Şâir'*in ikinci perdesi sarayı andıran büyük bir salonda başlar. Son derece süslü ve ihtişamlı olduğu anlaşılan bu salonda Ay Melek nedîmeleriyle birlikte oturur. O, dışarıyı seyrederken nedîmeleri de onu serinletmek için tavus tüyünden yelpazelerle yüzünü yelpazelerler. Genç kız, ortalığı kasıp kavuran sıcaktan şikâyet eder. Nedîmeler de kendi aralarında konuşurlar.

İkinci perdenin ikinci meclisinde saray nâzırı Semender içeri girer. Ay Melek, kendisinden Şehzâde için yapılan hazırlıkların tamamlanıp tamamlanmadığını sorar. Her şeyin eksiksiz ve güzel olması için çok dikkat gösterir. Bunun için etrafındakilere emirler vermeye devam eder, dışarıda bekleyen İhtiyar Nöbetçi'nin de yemek için içeriye davet edilmesini ister. Bu arada nedîme kızlar da kendi aralarında dedikodu yapmayı ihmâl etmezler. Hem misafir Şehzâde'yi hem de hanımlarını konuşurlar.

İkinci perdenin üçüncü meclisinde, yine aynı kadro sohbete devam eder. Nedîmelerden Zerrin de yanlarına gelir. Ay Melek hazırlıkların yavaş ilerlemesinden şikâyetçi olur ve kızları azarlar. Onları yetersiz bulur. Sonunda ayağa kalkar ve bağırmaya başlar. Dördüncü mecliste nedîmelerden Jâle de içeri girer. Ay Melek son derece sinirli bir tavırla bu kızı eleştirmeye başlar. Şaşkına dönen genç nedîme ne yapacağını, ne söyleyeceğini bilemez. Efendisine hizmet etmekten başka bir şeyle ilgilenmediğini anlatmaya çalışır. Ay Melek kızı affetse de bunun son kez olduğunu imâ eder ve onu iyice korkutur. Davetlilerin geldiğini öğrenen Ay Melek sevinir ve neler olacağını:

"Rakkâseler de şimdi gelir... Bir gümüş pulun
Yıldız pırıltısıyla bezenmiş alınları;
Tüller, menekşe rengi, beyâz, lâciverd, sarı...
Az bir zamân geçer, dolaşır son piyâleler.
Baygın kokar ziyâfetin üstünde lâleler.
Dâvetliler gider, yeni bir raksa başlanır.
Tanbûrların sesiyle inilder şu yanda kır.
Sâhilde mûsikîleşerek, dalgacıkların
Kalbinde hıçkırıkları çağlar açıkların..."[504]

diyerek anlatır.

Oyunun ikinci perdesinin beşinci meclisinde, bir önceki mecliste bulunanların yanına Şehzâde Füsûn da katılır. Geç kaldığı için özür dileyen Şehzâde, Ay Melek'in

[504] **a.g.e.,** s.46.

güzelliğine iltifatta bulunmayı da ihmâl etmez. Sonra ikisi, kendileri için hazırlanan dâvete katılmak üzere sahneden ayrılırlar.

Altıncı mecliste nedîmelerden Jâle ile birlikte saray nâzırı Semender görünürler. Jâle, sarayda uğradığı hakaretlerden şikâyet etmeye başlar ve bu şekilde devam etmesi hâlinde acı bir intikam alacağını söyler. Semender ise konuşulanların işitilmesinden endişe eder. Jâle, maksadının sultanı öldürmek olduğunu söyler ve bu konuda Semender'in de kendisine yardımcı olması gerektiğini belirtir. Jâle, Ay Melek'i öldürüp kendisini sultan ilân etmek ve Semender'le birlikte mutlu bir hayat yaşamak istediğini açıkça söyler. Semender ise bu cinayet fikrinden rahatsız olur. Ay Melek gibi bir kızı öldürmenin derin bir vicdân azâbına neden olacağını düşünerek gönüllü değilmiş gibi konuşur. Bir taraftan da Jâle'ye olan aşkından vazgeçemez. Jâle, Ay Melek'i kan dökmeden öldürmek ister. Bunu da büyü yaparak gerçekleştirebileceğine inanır. Melîkenin daha önceden aldığı bir tutam saçını Semender'e veren Jâle, ondan büyücüye gitmesini ve öldürücü bir büyü yaptırmasını ister. Ona göre Ay Melek, gönlünü Şehzâde'ye kaptırmıştır. Yakında iki genç evleneceklerdir. Onlar evlenseler de Jâle'nin büyüsü nedeniyle kavuşamayacaklardır. Çünkü nedîmenin maksadı, Ay Melek'i evlendiği gün büyü yapıp öldürmektir. Semender, böyle bir şeyden rahatsızmış gibi görünse de sevdiği için alçalabileceğini söyler ve her dediğini yapacağını bildirir. Yalnız büyücüye gitmek için Jâle'nin de yanında gelmesini ister. İkisi anlaşırlar ve birlikte gitmeye karar verirler. Bu sırada içeriye bir kölenin girmesi Semender'i sinirlendirir. Köle, hanımın kendilerini istediğini haber verir. Semender Ay Melek'in yanına gitmek üzere ayrılır.

İkinci perdenin yedinci meclisinde, yalnız kalan Jâle'nin yanına İhtiyar Nöbetçi gelir. İhtiyar'ın geldiğini gören Jâle, onu aşağılayıcı bazı sözler söylemeye başlar. İhtiyar ise karnının aç olduğunu, hanımı tarafından dâvet edildiği için geldiği cevabını verir. Jâle ise bu konuşmanın ardından onu yemek vermeden kovar. Bu perdenin sekizinci meclisinde bu sefer Jâle'nin yanına rakkâseler gelir. Bu sırada bahçeden şarkı sesleri işitilir. Şehzâde ile Ay Melek'in birbirlerini sevmeye başladıkları konuşulur. Jâle'nin içli duruşu Baş Rakkâse'yi şüpheye düşürür. Onun hanımını kıskandığını ve Şehzâde'ye gönül verdiğini zanneder. Bu sırada dışarıdan sesler gelir ve dışarıdakilerin saraya girdikleri anlaşılır. Dokuzuncu mecliste Ay

Melek ile birlikte Şehzâde Füsûn da görünür. Ay Melek, Şehzâde'nin gelişinden çok memnundur; şerefine verdiği dâvet çok güzel geçmiş, herkes çok memnun olmuştur. Füsûn da aynı düşünceler içindedir. İçinde bulundukları adanın sultanı kadar güzel olduğunu söyler ve böylelikle Ay Melek'e iltifat etmekten geri durmaz. Bu sırada yanlarında bulunan Müneccim'den gökyüzünde parlayan nesneye bakmasını ve bunu yorumlamasını isteyen Ay Melek, bu yıldızın bir inci olup olmadığını sorar. Müneccim'den geleceğini haber vermesini isteyen Ay Melek, onun sözlerini dikkatle dinler. Bu arada Şehzâde de söylenenlere dikkat eder. Ancak Müneccim iyi şeyler görmediğini belli ederek daha fazla konuşmak istemez. Ay Melek ise ısrar eder ve ne gördüğünü öğrenmek ister. Müneccim bir felâketten bahsedince Ay Melek'in kederi artar. Şehzâde ise bu boş itikatlara inanmamak gerektiği düşüncesindedir. Bir parça şarap içilirse her şeyin unutulacağını söyler. Nedîmeler tepsi içindeki altın kadehlerde şarap getirirler. Bu arada derinden bir müzik de işitilmeye başlanır. Ay Melek'in üzüntüsü biraz geçer gibi olur, Şehzâde'nin kendisini tesellî etmek için söylediklerine kulak verir.

İkinci perdenin onuncu meclisinde, sahneye Semender gelir. Eğlenceye o da katılır. Ancak Ay Melek, ona geç kaldığı için sitemde bulunur. Bu arada raksa başlanması için emreder. Tanburların sesi işitilir, kadınlar da raksa başlarlar. Müneccim çekilmek için izin ister ve meclisten ayrılır. Onuncu meclis Müneccim olmadan devam eder. Ay Melek, Müneccim hakkında olumlu sözler söyler. Onun iyi bir adam olduğun belirtir. Şehzâde ise kendisinin iyi bir insan olabileceğini, ancak söylediklerinin hurâfeden başka bir şey olmadığını, dolayısıyla inanmamak gerektiğini ifade eder. Bir müddet sonra Ay Melek raksa ve müziğe son verilmesini emreder, herkesin çekilmesini ister. On ikinci mecliste Ay Melek ile Şehzâde Füsûn görünürler. *"İkisi de aynı sedirin üstünde, ikisi de içtikleri şarabın tesiriyle mest bir hâldedirler."*[505] Şehzâde, Ay Melek'in kederli oluşuna bir anlam veremez. Kendisini adaya geldiği ilk gün kederli oluşuna genç kızın söylediklerini hatırlar ve bu düşüncesini ona da söyler. Daha birkaç zaman önce kendisine neşeli olmasını tavsiye eden bu kızın şimdi üzgün olmasını istemez. Ay Melek ise Müneccim'in söylediklerinin etkisindedir. Kederinin nedeni de onun söylediği felâket haberidir. Füsûn bu haberin boş bir inançtan başka bir şey olmadığını tekrar eder ve duvarda

[505] **a.g.e.,** s.80.

asılı duran saza bakar. Bunun rebab olduğunu Ay Melek'ten öğrenir. Ay Melek, bu sazı kendisinin bulduğunu söyleyince Şehzâde buna çok şaşırır ve ondan biraz çalmasını ister. Sazı eline alan Ay Melek, bir şarkı eşliğinde rebabı çalmaya başlar:

"Elvedâ, bahçemin son yetim gülü,
Elvedâ, elvedâ, nazlı kumrular!
Gölgeler, ince dallarla örtülür,
Hıçkıran sular!
Bir duman kaplıyor karşı dağları.
Gamlı huhuların son niyâzı var.
Sonbahâr bekliyor son vedâ'ları,
Elvedâ, bahâr!"[506]

Ay Melek, bu şarkıyı dadısından öğrendiğini söyler ve ondan ayrılmanın kendisini çok üzdüğünü belirtir. Bu hayatta kendisini en çok üzen üç şeyin, annesi, babası ve dadısının ölümü olduğunu ifade eder ve ağlamaya başlar. Şehzâde Füsûn, genç kıza biraz daha yaklaşır ve onu sever. Hayatının bu adaya gelmeden önceki yıllarını bir ışık arayarak geçirdiğini, sonunda Ay Melek gibi parlayan bir yıldız bulduğunu söyleyen Şehzâde Füsûn, genç kıza aşkını itiraf etmeye başlar gibidir. O:

"Sultânım, işte ağlıyorum, siz de ağlayın!
İsterseniz bu yaşları ilk itirâf sayın!
Sevdâ ne? Anladım, o beyâz Zühre sizsiniz!
Yalnız, bakın, benim gibi bir kimsesizsiniz.
Yıllarca dalgalarla konuşdum… Ufuk siyâh,
Hem simsiyâhdı… Bazı fısıldardı bir Lâh;
Dinlerdim ızdırâbım uyurken bir ân için.
Hâlâ kulaklarımda o ses titriyor niçin
Bilmem, diyordu: -" Zühren uzaklarda, git, ara!"
Yelkenlerim uçardı o meçhûl ufuklara.
En sonra geldi ağlatan akşamların sonu;
Buldum, meğer nazarlarınız saklamış onu…"[507]

[506] **a.g.e.,** s.84.

diyerek aradığını nihayet bulduğunu ifade eder. Bu mutluluk iki sevgiliyi de ağlatır. Birbirlerine olan aşklarını samîmîce terennüm etmeye başlarlar. Şehzâde, sevgilisine evlenmeyi teklif eder; Ay Melek bu teklifi sevinçle karşılar. Bu sırada Kan Çelik'in saray dışında üflediği kavalının sesi işitilir. Bu sesin Kan Çelik'den geldiğini anlayan Ay Melek, bu çobanın ne kadar dertli olduğunu sevgilisine anlatmaya başlar. Hep kederli görünen ve sürekli ölümden söz açan bu çobanın gamlı kavalı adada her zaman işitilir. Ancak onun derdine bir derman bulmak, bugüne kadar mümkün olmamıştır. Biraz sonra iki sevgili gün ışıdığını görerek birbirlerinden ayrılırlar ve oyunun ikinci perdesi bu şekilde sona erer.

Oyunun üçüncü perdesinde mekân değişir. İlk iki perdede tarif edilen güzel ada ve sarayın aksine bu sefer dağ oyuğunun içi görünür. Burası büyücülerin mesken tuttuğu bir yerdir. Baş Kurt, Kara Yel, Pençeli, Kesik Kol isimli büyücüler bir aradadırlar ve hep bir ağızdan bir türkü söylerler:

"Pek derîndir bu kuyu:
İçi esrâr doludur.
Büyülendikçe suyu,
Ne kadar korkuludur!
Pek derîndir bu kuyu.

Her taş altında yılan,
Emecek zakkum arar.
Büyümüzden yayılan
Duman etrâfı sarar.
Her taş altında yılan!

Ey cehennem kuyusu!
Âteşin olmasa da,
Yakıyor sendeki su.
Yak, tutuşsun bu ada,

[507] **a.g.e.,** s.90.

Ey cehennem kuyusu!"[508]

İçinde bulundukları dağ oyuğunda ateş yakan ve bunun içine hayvan başı gibi türlü şeyler atan büyücülerin başlarında garip külâhlar vardır. Bir taraftan da kendi aralarında konuşurlar. Hazırladıkları büyünün Ay Melek için olduğu anlaşılır. Onun ölümüne neden olmaktan çekinmiyor gibi görünen büyücüler, sultanın günlerinin sayılı olduğunu söylerler. Jâle ile Semender'in Ay Melek için hazırladığı suikast plânından tüm ayrıntısıyla haberdâr gibi görünen büyücüler, tahta çıkmanın Jâle için bir hak olduğunda birleşirler ve bu durumda kendilerinin de rahata kavuşacaklarına inanırlar. Bu sırada bulundukları mağaraya Cinci gelir. Onlara sarayda olup bitenler hakkında bilgi verir.

Oyunun üçüncü perdesinin üçüncü meclisinde mağaranın önüne Jâle ile Semender'in geldiği görülür. Jâle, içerideki hazırlıklardan memnundur. Semender ise büyücülerin tuhaf kıyafetlerinden ve hâllerinden ürker. Jâle ise onun bu hâliyle alay eder; erkek olduğu hâlde böyle şeylerden ürkmüş olmasını anlayamaz. Onların bu konuşmaları sırasında kılık değiştiren Kan Çelik'in de mağaranın bir köşesine geldiği ve olup biteni anlamaya çalıştığı görülür. Bu arada büyücüler nasıl bir tütsü yaptıklarını Jâle'ye anlatmaya başlarlar. Şehzâde Füsûn, zifâf gecesinde Ay Melek'in saçlarını elleriyle çözdüğü anda genç kız cansız bedeni ile sevgilisinin kollarına düşecektir. Böylece bu cinayet kan akmaksızın işlenmiş olacaktır. Bu sözleri duydukça sevinci artan Jâle, büyücülere tahta geçeceği günlerde yerine getirmek üzere sözler verir, onları önemli görevlere getireceği vaadinde bulunur. Onlara bir kese altın verir. Bu perdenin dördüncü meclisinde Kan Çelik de bulunur. Kan Çelik bir dilenci kılığında yanlarına gelir ve onlardan yardım dilenmeye başlar. Jâle ona da altın verir. Bu arada Jâle ve Semender mağaradan ayrılıp tekrar sarayın yolunu tutarlar. Sonra da büyücüler mağaradan çıkarlar ve üçüncü perde böylelikle sona erer.

*İlk Şâir'*in dördüncü perdesinde mekân yine saraydır. Ay Melek'in Şehzâde Füsûn'la düğünü için son hazırlıklar yapılır. Nedîme kızlar saraydaki hazırlıkları yürütürken bir taraftan da aralarında sohbet ederler. Hanımlarının bir anda

[508] **a.g.e.,** s.95.

evlenmesine şaşırmış görünürler. Bir aralık kendi aralarında kavgaya bile tutuşurlar. Devam eden bu ağız dalaşı diğerlerinin araya girmesiyle sona erer. Bütün nedîmeler pencereden dışarı bakarak düğünü seyrederler. Gelenlere, gelin ile damada dikkat ederler. Bu perdenin ikinci meclisinde, nedîmelerin yanına Jâle gelir ve yapılan hazırlıkları denetler. Üçüncü mecliste Jâle ile Semender yalnızdırlar. Başnedîme büyünün tesir etmemesinden endişe eder. Düğün için gelen kalabalık da dikkatini çekmiştir. Bu kalabalıktan rahatsız olur. Bu sırada gelin ile güvey, nedîmelerin eşliğinde zifâf odasına gelirler. Herkes onlara saygı gösterir. Dördüncü perdenin dördüncü meclisinde, Ay Melek ile Şehzâde Füsûn da vardır. Jâle, gelin ile güveyi saygılı bir biçimde selâmladıktan sonra ikisine de içmeleri için şarap ikram eder. Bir süre daha birlikte kalındıktan sonra nedîmeler çıkarlar ve gelin ile güveyi yalnız bırakırlar. Dördüncü perdenin beşinci meclisinde, Ay Melek ile Şehzâde Füsûn yalnızdırlar. Füsûn sevgilisine mesut olup olmadığını sorar. Ay Melek ise bu soruya:

"Niçin bunu sordun?.. Füsûn, Füsûn!..
Göğsüm kabardı, çırpınıyor, görmüyor musun?...
Sensin veren bu zevki, bu mestiyi kalbime.
Çevrilse şimdi gözlerim etrâfda her kime,
Yalnız senin hayâlini görmekdeyim sanır;
Rûhum sen olmasan da hayâlinle aldanır…
Her yerde …. Eder beni sevdâlı sözlerin;
Her yerde lâciverd, iri, şâhâne gözlerin;
Her yerde sen, yakında da sensin, uzakda da…
Dolmuş bütün seninle bu tenhâlaşan ada…
Rûzgâr senin sesin ki ufukdan kopub gelir,
Handen bir ormandan esib sanki yükselir;
Bir ses ki tâ semâya çıkar arza inmeden,
Bir lâhza nağmesiyle gönüller sevinmeden!"[509]

diyerek cevap verir. Baş başa kalan çiftin çok mutlu olduğu görülür. Bir süre daha sohbet ettikten sonra Füsûn, Ay Melek'in saçlarını elleriyle çözmek ister. Tam bu sırada dışarıdan bir gürültü duyulur. Gelen, Kan Çelik'in sesidir. Nöbetçileri aşarak gelin odasına girmeye çalışan Kan Çelik, nihayet kapıya kadar ulaşır ve içeri

[509] **a.g.e.,** s.127.

alınması için yalvarmaya başlar. Sonunda kaı açılır ve Kan Çelik içeri girebilir. Altıncı mecliste, gelin odasında Kan Çelik'in yanı sıra Jâle ile Memlûk da görülür. İçeriye giren Kan Çelik, heyecanla Ay Melek'in saçlarının çözük olup olmadığını anlamaya çalışır. Saçların henüz çözülmediğini anlayınca çok sevinir. Durumu anlamaya çalışan Ay Melek'e, saçlarını çözmesi durumunda başına büyük bir felâketin geleceğini haber veren Kan Çelik, bunun Jâle ile Semender'in hazırladığı bir suikast olduğunu söyler. Bunu duyan Jâle iftira olduğunu haykırmaya başlar. Ay Melek ise söylenenler hakkında bir delil ister. Bunun üzerine çoban cebinden bir kese altın çıkarır ve bunun kendisine biraz evvel Jâle tarafından büyücülerin mağarasında verildiğini söyler. Bunun üzerine Jâle şaşkına döner ve korkudan sararır. Bu arada Semender'in korkudan sarayı terk ettiği, kırlara doğru kaçtığı anlaşılır. Ay Melek, kendisine niçin bir suikast hazırlanmış olabileceğini merak eder. Duyduklarına inanamaz. Bunun üzerine Kan Çelik, olan biteni ayrıntısıyla anlatmaya başlar:

"Bir dumanlı in
Vardır ki Çamlıbel'de bütün serserî dolu;
Yalçın, yosunlu bir kaya altındadır yolu.
Nâzır'la Baş Nedîme bir akşam bu izbeye
Girmişdi, gördüm: İşte o gündür ne var diye
Kalbimde her hayâli zehirlerdi bir acı.
Oldum titiz, düşünceli, hiddetli kavgacı:
Düşdüm, yavaş yavaş çoğalan bir tecessüse…
(Jâle'yi göstererek,)
Hiç böyle bir güzelliğe, hiç böyle bir süse
Lâyık mı izbelerde gezinmek düşünceli?
Var bunda mutlaka, dedim, alçaklığın eli!"
Günlerce peşlerinde dolaşdım görünmeden.
Ağzından en sonunda işitdim ne varsa ben…
Bakdım ki her zamân gibi sevdâlı, kol kola
Nâzır'la çıkdı bir saat evvel hanım yola!
Zâten dumanlı bir gece… Derhâl, adım adım,
Sessiz, görünmeden yine ta'kîbe başladım.

Çok geçmeden belirdi hemen karşıdan kaya…
Görmezdi şübhesiz biri dönseydi arkaya
Birkaç adım uzakdaki bir ihtiyârcığı.
Omzumda her zamânki şu ekmek dağarcığı,
Yalnız yüzümde fazla olan takma bir sakal.
Her türlü ihtiyâtı düşündüm!
(...)
Onlar telâş içinde çabuk girdiler ine.
Bakdım, sihirbâzın biri var: Kendi kendine
Bir şey mırıldanıb duruyor.. Arkadaşları
Bir yüksek, eski mangala kurt, tilki başları
Atdıkça durmadan okuyub üflüyor reis.
Bir görsenizdi, hepsi ne iğrenç adam, ne pis!..
İlk önce girmedim, kapıdan dinledim bir ân.
(...)
En sonra anladım ki bu saç ellerindedir.
Baş Kurt'a bir tutam keserek Jâle'dir veren."[510]

Kan Çelik'in bu sözleriyle gerçek ortaya çıkar. Ay Melek hiddetlenir ve Jâle'nin üzerine yürür. Onun kendisine nankörlük etmiş olmasına inanamaz. Kızı öldürmek ister gibidir. Jâle telâşa kapılır ve af diler. Öldürülmek istemeyen nedîme, bu işe neden kalkıştığını, bunun içinde kendisinin de samîmî hisler besleyebileceğini:

"Dinleyin! O da düşkün muhabbete.
Sevdâ yolunda uğradı bin tülü mihnete.
Şehzâde çok güzeldi, gönül sevdi bilmeden;
İlk gördüğüm dakîkada sevdim sevilmeden…
Bir gün gelir, dedim, o da elbet sever beni;
Şûh ol, yakın zamanda dilersen sevilmeni.
Heyhât! Ümîdim öldü.. Pek az sonra anladım:
Aşkım kadar bu zâlime meçhûl imiş adım…
Sevmek değil, tapındığı mahbûbe sizdiniz.

[510] **a.g.e.,** s.135-137.

Kıskandım, Ay Melek, aradım intikâma iz.
Tenhâda şöyle bir yana çekdim Semender'i;
Aşkımdan inliyordu herif eskiden beri.
Arzûmu söyledim, şaşırıb kaldı önceden.
Mümkün değildi kurtulabilmek bu pençeden.
(Ellerini göstererek,)
Kandırdım en sonunda güler yüzle kanburu.
Diz çökdü, son bahârda kopub savrulan kuru
Bir yaprağın sukûtu kadar ses çıkarmadan.
Artık yakındı hâile, artık yakındı kan…"[511]

sözleriyle anlatır. Bu sözlerden sonra Jâle, Ay Melek tarafından meclisten kovulur. Dördüncü perdenin devam eden meclislerinde, saray dışında bir kalabalığın toplandığı görülür. Ay Melek, bu kalabalığın bir ihtilâl yapmak için toplanmış olabileceğinden endişe eder. Kalabalığın içinde bulunan Baş Kâhin, saraya gelerek Ay Melek'le görüşür. Mabetlerinde bulundukları bir sırada "İlâhe"den bir haber geldiğini ve Ay Melek'in evlenmesine karşı çıkıldığını haber verir. Adının Zühre olduğu anlaşılan bu Tanrı, Ay Melek'in evliliğine izin vermediği gibi, Şehzâde Füsûn'un da adadan ayrılmasını ister. Baş Kâhin bu emri de saraydakilere tebliğ eder. Baş Kâhin'in çekilmesinin ardından Ay Melek, sevdiğinden ayrılmak zorunda kaldığı için ağlamaya başlar. Füsûn ise bu ayrılığın bir mecburiyet olmadığını düşünür ve gitmek istemez. Ancak gelen emir kesindir ve Ay Melek'e göre bu emre uymamak, her zaman için bir felâkete sebep olur. Onuncu mecliste Kan Çelik saraya geri döner. Dışarıda halkın hiddetle beklediğini, askerin de halkla birlikte hareket edip Şehzâde'nin gitmesini istediğini haber verir. Şehzâde'nin gitmemekte ısrar etmesi hâlinde halk tarafından öldürüleceğini de ifade eder. Sonunda Şehzâde Füsûn, başka bir çaresinin olmadığını görerek hızlıca saraydan ayrılır. Ay Melek de sevgilisinin ardından gözü yaşlı hâlde bir süre bakar. Bu ayrılığa çok üzülen Ay Melek, rebabını eline alır ve bir süre çaldıktan sonra sevgilisi olmadan onun da bir anlam taşımayacağını düşünerek onu denize atmak ister. Kan Çelik buna engel olmaya çalışır ve rebabı Ay Melek'ten ister. Böylelikle genç kıza olan aşkını da ilân eden Kan Çelik, rebabı almayı başarır. Bu sahnenin ardından oyun sona erer.

[511] **a.g.e.,** s.140-141.

6.32.2. Şahıslar Kadrosu

Hâlid Fahri'nin *İlk Şâir* oyunundaki şahıslar kadrosu oldukça kalabalıktır. Bu kalabalık şahıslar kadrosunun içinde birinci derecede önem taşıyan şahıslar Ay Melek, Şehzâde Füsûn ve Kan Çelik'tir. Oyunun ikinci derecede önem taşıyan şahısları ise Jâle, Semender ve İhtiyar Nöbetçi'dir. Bunların dışında oyunda, diğer nedîmeler, Müneccim, harem ağası Memlûk, büyücüler, rakkâseler, askerler ve halktan insanlar da bulunur.

İlk Şâir isimli manzûm oyunun birinci derecede önemli şahsı ya da bir başka ifadeyle başkahramanı Ay Melek'tir. Ay Melek, olayların geçtiği mitolojik adanın melîkesi, sultanıdır. Burada tek başına hüküm sürerken yanında saray erkânı ve nedîmeleri bulunur. Küçük yaşta anne ve babasını kaybettiği anlaşılan bu genç kız, bir sultan olmasına rağmen çok da mutlu değildir. Kendisini yetiştiren dadısının da ölmesinin ardından onu hayata bağlayacak kimse bulamayan Ay Melek, sarayında eğlence ve zevk içerisinde bir hayat geçirmeye çalışarak avunur. Yanında bulunan ve kendisine sâdık gibi görünen nedîmelerinin hizmetinde bulunmaları, onun için raks ve müzik dolu eğlenceler düzenlemeleri, Ay Melek için birer avuntu niteliğindedir. Hayatı boyunca kendisini sevecek ve kendisinin de sevebileceği birisini arayan, ancak bulamadığı için de kederli görünen Ay Melek, aynı adada bulunan garip bir çobanın, Kan Çelik'in kendisini sevmesinden ise haberdâr değildir. O, çok uzun bir zaman onun varlığından dahî haberdâr olmaz. Ancak bir gün her şey değişir. Kendisi gibi soylu bir ailenin çocuğu olan Şehzâde Füsûn, âniden adaya gelir. Bu geliş, herkesi olduğu gibi Ay Melek'i de çok heyecanlandırır. Genç kız, bu misafiri son derece tantanalı törenlerle karşılar ve onun şerefine dâvetler verir. Daha ilk karşılaşmadan itibaren ikisi arasında bir yakınlaşma başlar. Zaten Füsûn da sevdiğini aramaya çıkmış bir gençtir. Görür görmez Ay Melek'ten etkilenir. Bir süre sonra saray çevreleri ve halk arasında bu iki gencin evleneceği dedikoduları yayılır. Füsûn da fazla beklemeden genç kıza evlilik teklifinde bulunur. İki genç de sonunda mutluluğu bulduklarını düşünerek evlenme hazırlıkları yaparlar. Ancak düğün gecesi yaşananlar her şeyi değiştirir. Kan Çelik'in zamanında haber vermesi ile bir suikast son anda önlenir. Ancak diğer taraftan adadakilerin Tanrısı olan Zühre, Baş Kâhin aracılığıyla Ay Melek'in Şehzâde Füsûn'la evlenmesini yasaklar. Bu haber Ay

Melek'in trajedisinde gelinen son noktadır. Çünkü Tanrılarından gelen bu haberin etkisinde kalan halk, ada askerleri ile birlikte sarayın etrafını çevirir, çiftin evlenmesine engel olmaya çalışır. O kadar ki Ay Melek bir ihtilâl olacağı kuşkusuna kapılır. Askerlerin de halkla birlikte hareket etmesi, evlilikte ısrar edilmesi hâlinde kötü şeylerin olacağını gösterir. Tehlikeyi sezen Ay Melek, sevgilisine adadan ayrılması için baskı yapar. Sonunda evlilik gerçekleşemez. Hayatı boyunca kendisini yetiştiren anne, baba ve dadısından ayrı kalan, seveceği bir insanın hayâliyle yaşayan Ay Melek, bulduğunu zannettiği mutluluğa kavuşamaz. Bu, onun kişisel trajedisinin zirveye çıktığı bir noktadır. Çünkü sevdiği gençle Tanrısı ve halkı istemediği için evlenemez. Ay Melek, onların istediğinin dışında hareket edecek gücü kendisinde bulamaz. Abdülhak Hâmid'in Tezer isimli manzûm oyunundaki aşk hikâyesine benzeyen bu hikâye, halkın aksi düşüncesi nedeniyle mutluluğa kavuşamadan sona erer. Her ne kadar oyunun sonunda Kan Çelik, Ay Melek'e olan aşkını itiraf ederse de genç kız, buna çok aldırış etmiş gibi değildir. O, hâlâ kaybettiği mutluluğun etkisi altındadır. *"Ben gölgelerde aşk arayan bir hayâlim…"* diyerek uzaklaşan genç kız, *"meçhûl bir ufka giden bir tayf gibi, kollar ileriye uzanmış, serserî, ağır ağır, dehlîzin karanlıklarına dalar."*[512] Bu da onun, oyunun sonunda mutluluğa kavuşamadığının bir göstergesidir. Ay Melek, klâsik trajedilerdeki örneklerine benzetilmeye çalışılan, anne ve babası olmadan büyük sorumluluklar üstlenen, sevdiği gençle de bu sorumlulukları elvermediği ve kendisi dışındaki irade istemediği için kavuşamayan bir kahraman olarak görülebilir.

Oyunun birinci derecedeki önemli kahramanlarından bir diğeri, Şehzâde Füsûn'dur. Zebgin ve güçlü padişahın olduğu anlaşılan Füsûn'un tam olarak hangi ülkeden geldiği bilinmiyorsa da oyunun bir yerinde kendisinin Bombay'dan yolcu edildiğini söylemesi, onun Hindistan'dan geldiğini bir işaret olarak görülebilir. Daha sonra da üzerinde duracağımız gibi, oyunda var olan mitolojik ve masalsı unsurlar, Füsûn'un bir Hint Padişahının oğlu olma ihtimâlini güçlendirir. Şehzâde Füsûn, zengin ve güçlü bir ailenin çocuğu olduğu hâlde ve bir müddet sonra tahta çıkıp padişah olma şansını elinde tutmasına rağmen aradığı mutluluğu bulamaz. Ailesiyle birlikte olduğu zaman dilimi içinde daima gerçek mutluluğu arayan, ancak bir türlü bulamayan bu genç, babasının da onayıyla bir gemiye binerek yaşadığı ülkeden

[512] **a.g.e.,** s.158.

ayrılır. Bu ayrılışın temelinde yatan neden, birisini sevme ihtiyacıdır. Bulunduğu ülkede mutlu olamamasının nedeni, seveceği birine bir türlü rastlayamamasıdır. Bu ümitle ülkesinden ayrılan ve Ay Melek'in bulunduğu adaya kadar gelen Şehzâde Füsûn, hem adadaki karşılamadan hem de ev sahibi olan Ay Melek'ten çok etkilenir. Kaç zamandır aradığı mutluluğu bulduğuna inanır. Sonunda Ay Melek'le evlenmek isteyen Füsûn, bu amacına ulaşacakken araya giren başka nedenler onu yine mutsuzluğa sürükler. Adadakilerin Tanrısı Zühre, bu evliliğe karşı çıkar. Onun bu karşı çıkışı, ada halkını ve askerleri de etkilediği için evlilik gerçekleşemez. Füsûn başlangıçta itiraz etse de Ay Melek'in bu iradeye boyun eğmesi, yapacak fazla bir şey bırakmaz. Sonuçta sevenler yine ayrılırlar. Oyunun sonunda Şehzâde Füsûn geldiği gibi, gemisiyle denize açılarak adadan ayrılır. Bu ayrılış, Ay Melek'i olduğu kadar onu da mutsuz eder. Ancak sevgililerin birlikte kaçmak yerine kadere boyun eğmeleri, halkın istediği şekilde davranmaları, onları mücadelecilikten uzaklaştırır. Şehzâde Füsûn da mücadeleden uzak bir kahramandır. Sonunun ölüm olmasını da göze alarak sevdiği kadını kaçırmayı düşünmez.

İlk Şâir'in birinci derecede önem taşıyan kahramanlarının sonuncusu, Kan Çelik'tir. Kan Çelik, Ay Melek'in sultan olduğu adada yaşayan yalnız ve fakir bir çobandır. Kendisine hâkim olan hâl, hemen hiçbir zaman eksilmeyen kederidir. Arkadaşı İhtiyar Nöbetçi ile deniz kıyısında oturan ve dertli bir hâlde kavalını üfleyen Kan Çelik, adanın sultanı Ay Melek'e gizliden ama derin bir aşkla bağlıdır. Fakat bu aşkı sultan bilmez. Hattâ Ay Melek, uzun bir zaman bu çobanın varlığından dahî haberdâr olmaz. Bir gün kendisine sahilde rast gelirse de birkaç tavsiyede bulunmaktan öteye kendisiyle ilgilenmez. Kan Çelik'in olay örgüsüne dâhil olması ise daha sonradır. Jâle ile Semender'in Ay Melek'e bir suikast düzenleme gayretinde olduklarını anlayan Kan Çelik, onları takip eder ve ne yapmaya çalıştıklarını öğrenir. Cinayetin gerçekleşeceği gece olayı haber veren de Kan Çelik olur. Dolayısıyla Ay Melek'i kurtaran o olmuştur. O, bunu sadece samîmî sevgisinden yapar. Bu davranışında bir karşılık bekleme düşüncesi yoktur. Nitekim oyunun sonunda aşkını itiraf eden Kan Çelik, yine de bir beklenti içinde değildir. Zaten Füsûn'dan ayrıldığı için derin bir kedere gömülen Ay Melek'in de Kan Çelik'e minnetten öteye bir his beslediğini düşünmek zordur. Burada Kan Çelik'le ilgili belirtmemiz gereken bazı eksikler de vardır. Meselâ Kan Çelik'in birden bire Jâle ile Semender'den

kuşkulanması ve onları takip ederek niyetlerini öğrenmesi, sonra da suikastı engelleyebilmesi, çok da mantıklı olmayan bir şekilde gelişir. Bu, oyun içerisindeki kusurlara bir örnek olması bakımından önemlidir. Mitolojik bir zamanda geçtiği en başta belirtilen oyunda, Kan Çelik'in takma sakal bularak takması ve kılık değiştirerek büyücülerin arasına karışması da teknik bir kusur olarak değerlendirilebilir.

İlk Şâir'deki birinci derecede önem taşıyan kahramanların ortak özelliklerinden birisi mütevekkil olmalarıdır. Hiçbirisinde yaşadıklarına müdahale edecek güç bulunmaz. Ay Melek ile Şehzâde Füsûn, birbirlerini sevdikleri hâlde kavuşamazlar ve bunu engelleyecek hiçbir şey yapmayı düşünmezler. Kan Çelik de içten içe Ay Melek'i sevdiği hâlde bunu sadece ona söyleyebilir. Onun ötesinde sevdiğini kazanmak için bir girişimi olmaz. Bunda, onun bir çoban olması ve âşık olduğu kızın bir melîke olmasının payı da vardır kuşkusuz.

*İlk Şâir'*in ikinci derecede önem taşıyan şahısları, Jâle, Semender ve İhtiyar Nöbetçi'dir. Jâle, saraydaki nedîmelerin başındaki olan kadındır. Görevi sultana bağlı bir şekilde hizmet etmek olsa da onun içinde başka düşünceler de yaşar. Jâle'nin en önemli özelliği kıskanç olmasıdır. O, Ay Melek'i en başından beri kıskandığı gibi onun sahip olduğu imkânları da elinden almak ister. Bunun için her şeyi yapabilecek olan bu nedîme, sultanını öldürmeyi de göze alır. Bu anlamda onun, trajedilerdeki derin acımaya meydan verecek ölümü hazırlayacak bir tip olduğunu söylemek mümkündür. Ay Melek'in hem tahtında hem de sevdiğin Şehzâde'de gözü olan Jâle, onu öldürebilmek için Semender ve büyücülerle işbirliğine gitmekten çekinmez. Bu nedîme, Semender'i aşkına karşılık veriyormuş gibi yaparak yalanla kandırırken, büyücülere de ilerisi için bazı vaatlerde bulunur. Böylelikle plânını uygulamay koyar. Ancak Kan Çelik'in her şeyi anlaması, bir anda olayların ters istikamette gelişmesine neden olur. Sonunda niyetine anlaşılan Jâle, af diler ve ölümden kurtulur. Onu affetmiyormuş gibi görünen Ay Melek, yine de hakkında ölüm cezası vermez.

İkinci derecede önem taşıyan bir başka kahraman da Semender'dir. Bir saray nâzırı olan Semender, sultanına bağlı gibi görünse de âşık olduğu Jâle'nin sözünden

çıkamaz. Başta yaptığının kötü bir şey olduğunu düşünse ve bunu açıkça söylese de Jâle'nin aşk vaatleriyle kendinden geçer ve bu cinayete ortak olur. Ancak her şeyin ortaya çıkacağını anlayınca ortadan kaybolur, Jâle'yi yalnız bırakır. Bu anlamda onun son derece zayıf karakterli ve sözünde durmaz bir tip olduğunu söylemek mümkündür.

Oyunda ikinci derece önem taşıyan son kahraman ise İhtiyar Nöbetçi'dir. Oyunun birinci perdesinde sıklıkla görülen bu şahıs, daha sonraki perde ve meclislerde hemen hiç görünmez. Başlangıçta Kan Çelik'e arkadaşlık eden ve onun derdini anlamaya çalışan İhtiyar Nöbetçi, ona kederli olmamasını tavsiye eder. Kendisi de fakir ve yalnız olan bu adam, saraydan yapılan yardımlarla geçinen bir zavallıdır.

Oyundaki diğer şahıslar, genelde kalabalık gruplar hâlinde ifade edilir. Bunların başında da nedîmeler gelir. Nazenîn, Zerrîn, Yâsemin gibi isimlerle anılan bu nedîmeler, Ay Melek'in sarayında yaşarlar ve onun hizmetine bulunurlar. Sarayda verilen tüm dâvetlerde hizmeti onlar görürler. Hemen her zaman hanımlarının yanında olan bu nedîmelerin zaman zaman müzik icrâsında bulundukları ve raks ettikleri de görülür. Ayrıca kendi aralarında dedikoduyu da seven bu kızlar, bazen rekâbete de tutuşup kavga ederler. Nedîmelerden başka hizmette bulunan şahıslardan biri de harem ağası Memlûk'tür. Mitolojik zamanda geçtiği ifade edilen bir oyunda, bir harem ağasının olması ise ayrı bir kusur olarak değerlendirilebilir.

Oyunda grup hâlinde sözü geçen diğer şahıslar da büyücülerdir. Baş Kurt isimli reislerinin etrafında toplanan Kara Yel, Cinci, Kesik Kol ve Pençeli isimli bu büyücüler, Ay Melek'in düşmanıdırlar. Kendi aralarındaki sohbetten Ay Melek'in onları kovduğu anlaşılan büyücüler, Jâle ve Semender'le işbirliği yaparak sultanı öldürmek isterler. Bunun için Jâle'nin istediği büyüyü büyük bir dikkatle hazırlarlar. Ancak amaçlarına ulaşmaları mümkün olmaz.

Oyunda, mitolojik ve masalsı havaya uygun diğer şahıslar da Müneccim ve Baş Kâhin'dir. Müneccim, yıldızlara bakarak Ay Melek'in geleceğinden haberler verir. Ona, başına bir felâket gelebileceğini ilk söyleyen de Müneccim olur. Tanrı

Zühre'nin Ay Melek'in evliliğine karşı çıktığını da Baş Kâhin haber verir. Baş Kâhin'in verdiği bu haber, Ay Melek'in sevdiğine kavuşmasının önündeki engeldir.

Oyunda halk ve askerlerin de bir rolü vardır. Tanrı Zühre'nin, Ay Melek'in yabancı birisiyle evlenmesine karşı çıkması, halkı da galeyâna getirir. Sultanlarının dışarıdan gelen birisiyle evlenmesini istemeyen halk, askerle birlikte hareket ederek bu evliliğe engel olur. Ay Melek'in sevdiğine kavuşamamasının temel nedeni, halk ile askerin bu tavrıdır.

6.32.3. Zaman ve Mekân

*İlk Şâir'*de oyun zamanıyla ilgili son derece sınırlı bilgi vardır. Oyunun başlangıcında yer alan *"vak'a, esâtîrî bir adada cereyân eder"* ifadesi, eserdeki zamanın mitolojik olduğunu ortaya koyar. Oyun içerisinde bunun dışında zaman bildiren herhangi bir ifadeye rastlanmaz. Ancak eserdeki bazı bölümlerde, içinde bulunulan zamanın gece veya gündüz olduğuna dâir ifadelere yer verilir. Meselâ Ay Melek ile Şehzâde Füsûn'un buluşmaları genelde gece olur. Sarayda Şehzâde onuruna verilen dâvetler genelde gece olurken bunlar sabahın ilk ışıklarına kadar devam eder. Bu arada Ay Melek ile Şehzâde'nin evlenemeyecekleri zifâf gecesi belli olurken Şehzâde'nin adadan ayrılması aynı gece gerçekleşir.

Oyunun dış mekânı, *"esâtîrî",* yani mitolojik bir adadır. Dolayısıyla burasını bu dünyadaki herhangi bir yer olarak yorumlamak, en azından oyundaki bilgiler ışığında mümkün değildir. Ancak Şehzâde Füsûn'un ayrıldığı ülke Hindistan olmalıdır. Çünkü o, kendisinin uğurlanması sırasında, Bombay şehrinin üzüntü içinde olduğunu ifade ederek Hindistan ülkesinden geldiğini söylemiş olur. Zaten oyunun birinci perdesinin hemen başında yer alan *"Hind'den Bir Yolcu"* başlığı da bu durumu ortaya koyar. Oyundaki dış mekânın bir ada olması, oyunun mitolojik ve masalsı havasına da son derece uygundur. Burada bir sultan olmasına rağmen hapis hayatı yaşayan ve ada dışındaki herhangi bir yerle teması olduğuna dâir bir işaret bulunmayan Ay Melek, dışarıdan gelen birisine âşık olur. Onun beklediği sevgi, ancak dışarıdan gelir. Ancak âşıkların buluşması mümkün olmayınca ayrılık kaçınılmaz olur, Şehzâde adadan geldiği şekilde ayrılır.

Oyundaki iç mekânlar ise farklılık gösterir. Oyun, adanın bir sahilinde başlar: *"Dibde, sâhilde, bir tepe üstünde kayalar... Kayaların arasından ince bir yol kıvrılarak kumsala iner."*[513] Bu ifadelerden, oyundaki kapalı mekânların başında gelen sarayın da sahile yakın bir yerde olduğu anlaşılır. İlk perde ağırlıklı olarak bu sahilde geçer. Kan Çelik ile İhtiyar Nöbetçi, denize bakarak bu sahilde sohbet ederler. Ay Melek de nedîmeleri ile sahilde dolaşır ve eğlenir.

Oyunda ağırlıklı olarak görülen iç mekân ise saraydır. İkinci perdenin başında detaylı olarak tanıtılan saray, Ay Melek'in nedîmeleri ve diğer hizmetçileri ile birlikte yaşadığı yerdir. Burası, *"kubbesi, karşılıklı, sumakî mermer sütûnlarla tutturulmuş büyük bir salon- sağda, birinci plânda, küçük bir kapı, ikinci plânda koyu yeşil çinilerle süslü ufak bir şadırvan... Şadırvanın üstünde güvercinler uçuşur. –Dibde, dışarıdaki dehlize açılan altın topuzlu, oymalı, büyücek bir kapı. –Yukarıda, kubbenin etrâfında, zarîf, yuvarlak pencereler."* ifadeleriyle tanıtılır. Bu tasvir de göstermektedir ki saray, masal havasına uygun bir tarzda tasvir edilir. Son derece süslü ve hayâl dolu olan bu manzara, Ay Melek ile Şehzâde Füsûn'un aşklarına dekor oluşturması bakımından son derece önemlidir. Oyunun üçüncü perdesinde mekân değişir. Büyücüler, Ay Melek'i öldürmek için kullanacakları iksiri, *"Çamlıbel'de bir dağ oyuğu… Girintili, çıkıntılı… Dibde, ufak, dar bir medhal… Medhalin dışarısında, yukarıya doğru çıkan bir keçi yolu ve daha köşedeki uçurumun yanı görünür… Her tarafda taşdan, tahtadan sedler… Kaplan postları… Baykuş, tilki, kurt başları… Garîb biçimde birtakım dallar, otlar, çiçekler… Solda demir kapağı yana çekilmiş bir kuyunun ağzı… Kuyunun kenarında kocaman, bakır bir mangal…"*[514] şeklinde tanıtılan yerde hazırlarlar. Bu mekân, içinde yaşayanların ve uğraştıkları işin yapısına uygun bir biçimde ortaya konur. Oyunun son perdesinde tekrar saraya dönülür. Ay Melek ile Şehzâde Füsûn'un düğünleri bu sarayda yapılır. Bu perdenin başında yer alan ayrıntılı saray tasviri de düğüne uygun bir dekor niteliği taşır.

[513] **a.g.e.,** s.9.
[514] **a.g.e.,** s.95.

6.32.4. Dil ve Üslûp

Hâlit Fahri, bu oyununda oldukça sâde ve anlaşılır bir Türkçe kullanır. Oyunun 1923 yılında yayımlanması ve bu dönemde sâde Türkçeyle yazılmış eserlerin ağırlıkta oluşu da buna neden olarak gösterilebilir. Hâlid Fahri'nin daha önce yayımladığı manzûm oyunu *Baykuş'*ta da son derece sâde bir dil kullandığını ifade etmiştik. Şâir, aynı tavrını bu eserinde de sürdürür. Ancak bu eserde ikinci perdeden itibaren biraz daha ağırlaşan bir dilden bahsetmek mümkündür. Buna rağmen eserin genelinde, Farsça kurallarla yapılan tamlamaların hemen hiç kullanılmaması ve genelde Türkçe kökenli bir kelime kadrosuna yer verilmiş olması önemlidir. Eser aruz ölçüsüyle yazılmış olmasına rağmen dil, temiz bir Türkçedir. Bu arada Ay Melek ile Şehzâde Füsûn'un konuşmalarının, diğer şahısların konuşmalarına göre biraz daha sanatlı olduğunu söylemek mümkündür. Bu da eserde, kahramanların sosyal durumlarına göre konuşturulduğunu gösterir.

Eserde sâde bir Türkçe kullanılmış olması, üslûbunu da olumlu yönde etkiler. Eserin konusuna dâir var olan bazı teknik kusurlara rağmen kullanılan dil ve üslûbun akıcı olduğunu söylemek gerekir. Tek bir kişi üzerine yığılmış, uzun ve sıkıcı monologların olmadığı oyunda, karşılıklı ve akıcı konuşmaya önem verilir. Oldukça uzun, hacimli bir oyun olmasına rağmen eser rahat okunur.

6.32.5. Değerlendirme

Hâlit Fahri'nin *İlk Şâir* isimli manzûm oyunu, şâirin kendisinin de belirttiği gibi, *"esâtîrî bir ada"*da geçer. Dolayısıyla bu oyun, mitolojik ve içinde güçlü masal unsurları barındıran bir eserdir. Hattâ eserin, *"mitolojik ve pastoral bir feeri"* olduğunu söyleyenler de vardır[515]. Feeri türünde, doğaüstü olaylar sahnelenirken cin, peri gibi masal kahramanları da eserin şahıslar kadrosunda yer alır. Bu eserde de buna benzer bir durum vardır. Nasıl bir Tanrı olduğu bilinmeyen, ancak adının Zühre olması nedeniyle bir yıldız olduğunu düşünebileceğimiz Tanrı, Kâhin aracılığıyla haber gönderip Ay Melek'in evliliğine engel olmak istediğini bildirir. Diğer taraftan

[515] Abdullah ACEHAN, **a.g.e.,** s.145.

doğaüstü güçlere sahip olduğu anlaşılan bir grup büyücü, bazı maddeleri karıştırarak hazırladıkları bir büyünün insanı kan dökmeden öldürebileceğine inanırlar. Bütün bunlar oyunda doğaüstü güç ve unsurların varlığına işaret olarak kabul edilebilir. Diğer taraftan eser için "pastoral" ifadesini kullanmak bir ölçüde mümkündür. Tabiatın saf hâlinin egemen olduğu bir adada, bir çobanın samîmî aşkını anlatan oyunda, tek maksat tabiat hayatını anlatmak değilse de eser içerisinde tabiat unsurlarının önemli bir yer tuttuğu görülür.

Oyuna hâkim olan, daha çok masal unsurlarıdır. Issız bir adada tek başına hüküm süren ve sevdiğinin gelip kendisini bulmasını bekleyen yalnız bir kızın hayatı, bir padişah oğlu olmasına rağmen özlediği hayatı yaşayamayan, bu nedenle sevdiğini bulabilmek için gemiyle denize açılan bir şehzâdenin serüveni, bu iki gencin birbirlerini görür görmez sevmeleri masala yakın unsurlar olarak değerlendirilebilir. Diğer taraftan bir Müneccim'in yıldızlara bakarak gelecekten haber vermesi de oyundaki masalsı unsurlara bir örnek olarak gösterilebilir.

Oyunda birinci derecede önem taşıyan şahısların hepsinin statik yapıda olması, olay örgüsü üzerinde de belirleyici olur. Ay Melek'in bir adanın sultânı olmasına rağmen, kaderini bir başka varlığın tasarrufuna terk etmesi, onun saadetinin önündeki en büyük engeldir. Ancak onun buna rağmen başka bir çabası olduğu görülmez. Bu durum kendisini sevenler için de geçerlidir. Ne Şehzâde Füsûn ne de Kan Çelik, Ay Melek'le birlikte olmak için mücadele verirler. Böylelikle oyunun sonundaki ayrılık, tevekkülle karşılanır. Ancak bu ayrılık trajik olmaktan çok uzaktır. Bu arada Ay Melek'i tahtından indirmek isteyen Jâle ve Semender de yaptıkları karşısında ağır bir şekilde cezalandırılmadan kurtulurlar. Oyunun sonunda gelinen noktada, bütün olup bitenlerin boşuna yaşanmış olduğu izlenimi doğar. Herkes başladığı yere geri dönmüş gibidir.

Hâlit Fahri'nin, Doğu'daki hayâle dayalı anlatı türlerinin derin izlerini içinde barındıran bu masala yakın manzûm oyunu, konusu, olayların geçtiği mekân, şahıslar kadrosunda yer alan nedîme ve rakkâseler ile söylenen şarkılar nedeniyle baleye yakın bir özellik de gösterir. Meşrûtiyet'in son yılında yayımlanan ve başarısız olduğunu söyleyebileceğimiz bu manzûm oyun, sahnelenme imkânı da bulamaz.

Ancak buna rağmen manzûm tiyatro edebiyatı içerisinde, daha önce yayımlanan bazı örneklere de benzerliği açısından kategorik bir yeri olduğunu söylemek mümkündür.

6.33. *Nikâhta Kerâmet'*ten

Yusuf Ziyâ'nın 1923 yılında yayımlanan *Nikâhta Kerâmet* isimli kitabında, birçok manzûm konuşma yer alır[516]. Hepsinin ayrı birer tiyatro eseri olduğu söylenemeyecek olan bu manzûm diyaloglar, birbirine çok benzer. Tamamı hece ölçüsüyle yazılan, ancak tiyatro tekniğinden ve sahnelenme imkânından oldukça uzak olan bu diyaloglar, komedi türündedir. Biz de çalışmamızda, bu kitabın içinde yer alan yedi manzûm diyalogu örnek olmaları bakımından tahlil ettik.

6.33.1. *Arkadaş Hâtırı İçin*

Arkadaş Hâtırı İçin, Yusuf Ziyâ'nın, *Nikâhda Kerâmet* isimli kitabının içinde yer alan ve diğer oyunlarına nispetle biraz daha uzun olan üç meclislik bir manzûm komedidir[517]. Oyunda, arkadaş olan iki genç kızın bir erkek yüzünden düştükleri komik durum hikâye edilir. Yusuf Ziyâ, bu manzûm komedi de hece ölçüsünü kullanır. Hecenin 7+7 duraklı 14'lü kalıbı kullanılır:

"Bugün büyük, pek büyük/ bir ricâm var Nihâl'im:
1 2 3 4 5 6 7/ 8 9 10 11 1213 14
Sence tamâmen malûm/ artık benim her hâlim!"[518]
1 2 3 4 5 6 7 / 8 9 10 11 12 13 14

Oyunda, nazım şekli olarak mesnevî tercih edilir; buna bağlı olarak da her beyit kendi arasında kafiyelendirilir:

"Hâin miyim?.. Elbet ya.. Böyle olmamız lâzım; (a)
Ben sefkatli olursam inan ki güler Nâzım! (a)
Yavrum, aşkın kanûnu değişmez: Varsın çeksin. (b)
Ya o seni üzecek, yâhûd sen üzeceksin!"[519] (b)

[516] Yusuf Ziyâ, **Nikâhta Kerâmet,** Halk Kütübhânesi, İstanbul 1923.
[517] Yusuf Ziyâ, "Arkadaş Hâtırı İçin", **Nikâhda Kerâmet,** s.13-20.
[518] **a.g.e.,** s.14.
[519] **a.g.e.,** s.15.

Arkadaş Hâtırı İçin isimli oyunda, bir mısrada olması gerek on dört hecenin, birden fazla diyalogda ve farklı şahısların konuşmalarında tamamlandığı da olur:

"*Nâzım*
Böyle yalnız, baş başa kalmak...
(Nâzım gitdikçe Nihâl'e sokulur)
Nihâl
Nâzım Bey, durun!
Nâzım
(Büsbütün sokularak)
Bir lâhza... Bir lâhzacık...
Nihâl
(Geri çekilerek)
Ama uslu oturun!"[520]

Oyunun birinci meclisinde, Nihâl evindedir; hizmetçisin yaptıklarını denetler. Nermin Hanım ile Nihâd Bey evine misafir olacaklardır; o da misafirleri gelmeden önce son hazırlıklara nezâret eder. Oyunun ikinci meclisinde, Nihâl ve Nermin birliktedirler. Nermin, Nihâl'den bir ricada bulunur; Nâzım'ı sevdiğini, bu sevginin karşılıklı olduğunu söyler. Ancak yine de sevgilisini üzmek istediğini, onun az da olsa gururunu kırmayı arzuladığını belirtir. Kendisini hâinlikle suçlayan Nihâl'e bu işteki düşüncesini şöyle açıklar:

"Hâin miyim?.. Elbet ya.. Böyle olmamız lâzım;
Ben sefkatli olursam inan ki güler Nâzım!
Yavrum, aşkın kanûnu değişmez: Varsın çeksin.
Ya o seni üzecek, yâhûd sen üzeceksin!"[521]

Nihâl ise bu işlerden anlamadığını söyler ve Nermin'den açık olmasını, asıl niyetini söylemesini ister. Nihâl'i fazla saf bulan Nermin, niyetinin çok açık olduğunu, bugün randevusu olduğu hâlde, Nâzım'la buluşmaya gelmeyeceğini,

[520] **a.g.e.,** s.17-18.
[521] **a.g.e.,** s.15.

maksadının onu biraz üzmek olduğunu söyler. Nihâl'den de ricası onu biraz oylamasıdır. Nihâl'den odanın perdelerini biraz örtmesini, böylelikle odayı loş bir ışıkla doldurmasını isteyen Nermin, bu sayede Nâzım'ın üzüleceğini düşünür. Ona, bugün gelemeyeceğini, başka bir gün buluşabileceklerini söylemesini ister. Nihâl, arkadaşını bu işten vazgeçirmeye çalışsa da dinletemez. Sonuçta Nermin'in isteklerini kabul etmek zorunda kalır.

Oyunun üçüncü meclisinde Nihâl ve Nâzım, birliktedirler. Karşılıklı koltuklarda oturan bu iki genç arkadaş, sohbet ederler. Nihâl, Nermin'in bugün gelemeyeceğini haber verir. Nâzım da bunun normal olduğunu, insanlara güven olmadığını söyler. O, Nermin'in muhabbetine güven duymadığını da açıkça söyler. Nihâl ise arkadaşını desteklemeye çalışır; Nermin'in aslında kendisini sevdiğini, sadece bugün bir işi çıktığı için gelemediğini söyler. Ancak Nâzım pek oralı değildir:

"Kat'iyen üzülmedim.. Mâdemki siz varsınız,
Siz ki beni şübhesiz ondan çok anlarsınız!
Ben kendimden şikâyet etdim sâdece size,
Yoksa bugün sizinle böyle yalnız, diz dize..
Böyle yalnız, baş başa kalmak..."[522]

Bu sözlerden sonra Nâzım, Nihâl'e yaklaşır ve ona iltifat etmeye başlar. Onun ellerini tutar ve kendisini kırmamasını ister. Nihâl ise hâlâ meseleyi anlamamıştır; ona Nermin'in kendisini sevdiğini söylemeye devam eder. Buna karşılık Nâzım:

"Bunu unutmanızı ricâ etmişdim demîn!..
Bakın: Dağlar ne hazîn bir dumanla bürülü,
Sonbahâr.. Tabi'atın kalbi artık bir ölü!
Yağmur göz yaşı gibi düşüyor damla damla!
Bahçede gülleriniz bile sararmış gamla!
Sâde siz, hiç solmayan tâze bir çiçeksiniz!
Her gün bir parça daha güzelleşeceksiniz!
Kalbiniz sâf, İlâhî bir merhamet denizi!..."[523]

[522] **a.g.e.,** s.17.

diyerek açıkça Nihâl'e kur yapar. Nihâl, bir süre daha anlamazdan gelse de sonunda Nâzım'ın güzel sözlerine yenik düşer ve birlikte odadan çıkarlar. Oyun, böylelikle sona erer.

Oyundaki şahıslar kadrosu, dört kişiden ibârettir. Bunlar, Nihâl, Nermin, Nâzım ve Nihâl'in hizmetçisidir. Nihâl, *"yirmi altı yaşlarında, çok güzel bir dul"*dur[524]. Ancak biraz saftır. Etrafında olan bitenin iç yüzünü anlamaktan uzaktır. Arkadaşı Nermin'in sevgilisine kurmak istediği küçük tuzağı hâinlik olarak görür. Onun bu davranışını onaylamaz. Ancak yine de arkadaşını kıramaz ve ona yardım eder. Arkadaşına yardımcı olup Nâzım'ın Nermin'e olan ilgisini canlı tutmaya çalışırken başka bir duruma sürüklenir. Amaç, Nâzım'ın Nermin'e olan aşkını körüklemek olduğu hâlde, tam tersi olur; Nâzım, Nihâl'e kur yapmaya başlar. Başlangıçta olan biteni kavrayamayan Nihâl, sonunda Nâzım'ın isteklerine boyun eğer. En yakın arkadaşını, yine onun sevgilisi ile aldatmış olur.

Nermin, *"yirmi yaşlarında, çapkın, inâdcı, zayıf bir kız"*dır[525]. Nâzım'ı sever. Ancak severken onunla mücadele etmekten de çekinmez. Erkeklere pek güvenmeyen Nermin, sevgilisi Nâzım'ı da bu işe dâhil eder. Onu işlemediği bir suçtan ötürü cezâlandırmak isteyen Nermin, naz yapmayı düşünür. Sevgilisine söz verdiği hâlde, randevuya gitmeyecek olan Nermin, bu sayede onu üzeceğini ve kendisine daha çok bağlayacağını düşünse de yanılır. Bu durum, Nâzım'ın daha çok işine gelir. Çünkü Nâzım, kendisini samîmîce sevmez. İlk fırsatta aldatmanın peşindedir. Oyunun sonunda Nermin, kendi kazdığı kuyuya düşmüş olur. Sevgilisi Nâzım, onu en yakın arkadaşı ile aldatır.

Nâzım, *"yirmi sekiz yaşlarında, yakışıklı, zekî"* ve *"tecrübeli bir genç"*tir[526]. Güyâ Nermin'in sevgilisidir. Ancak ona karşı samîmî değildir. Söz verdiği hâlde randevusuna gelmeyen sevgilisinin bu tavrına hiç üzülmediği gibi, buna memnun da

---

[523] **a.g.e.,** s.17-18.
[524] **a.g.e.,** s.13.
[525] **a.g.e.,** s.13.
[526] **a.g.e.,** s.13.

olur. Bu sayede Nihâl'le yalnız kalma fırsatı yakaladığını düşünen Nâzım, fırsatçı bir tavırla Nihâl'e kur yapar ve onunla birlikte olmayı başarır.

Oyunda, yukarıda ifade edilen üç şahsın dışında bir de hizmetçi vardır. Oyunun sadece birinci meclisinde görülen ve Nihâl'le birkaç cümlelik bir konuşması olan bu hizmetçi hakkındaki tek bilgi, onun bir Rum oluşudur.

Arkadaş Hâtırı İçin isimli manzûm oyunda, mevsimin sonbahar olduğu belirtilir. Oyunun başında vaktin sabah olduğu ifade edilmişse de oyunun sadece sabah saatlerinde devam ettiğini söylemek güçtür. Sabah saatlerinde, gelecek misafirleri için hazırlıklar yapan Nihâl, daha sonra ayrı ayrı Nermin ve Nâzım'ı kabul eder. Bu kabuller aynı gün içerisinde olmuşsa da saatin öğlen vakitlerine erişmiş olması muhtemeldir.

Oyunun başında, sahnenin Moda sâhilindeki zarif bir köşkün ince döşenmiş salonu olduğu bilgisi vardır. Buradan da anlaşılır ki oyunda açık mekân, İstanbul'un Moda semtidir. Moda sâhilindeki bir köşkte oturan Nihâl, hem Nermin'i hem de Nâzım'ı bu köşkün zevkli döşenmiş salonunda kabul eder.

Oyunda kullanılan dil, oldukça sâde bir Türkçedir. Arapça-Farsça kökenli sözcük sayısı, son derece sınırlıdır. Buna bağlı olarak oyunun üslûbu da akıcıdır. Hacimce küçük olmasına rağmen eser, sahnelenmeye uygundur.

Yusuf Ziyâ'nın *Arkadaş Hâtırı İçin* isimli manzûm komedisi, birbirlerine karşı samîmî olmayan insanların içinde düştükleri komik durumu hikâye eder. Eserde, aklınca sevgilisini kendisine bağlamak isteyen oyuncu bir kadının, istediğinin tam tersi bir duruma sürüklenmesi, diğer taraftan önüne gelen her kadına aynı yalanları söyleyen bir samîmîyetsizin içinde bulunduğu trajikomik durum, akıcı bir üslûpla anlatılır.

6.33.2 *Çingene Çadırında*

Çingene Çadırında, Yusuf Ziyâ'nın, *Nikâhda Kerâmet* isimli kitabının içinde yer alan manzûm komedilerinden biridir[527]. Aynı kitabın içindeki diğer manzûm komedilere nispeten biraz daha uzun olan bu oyun, üç meclistir. Oyunda, hece ölçüsünün 7+7 duraklı 14'lü kalıbı kullanılır:

"Yarın müjde salayım/ dur anana, babana,
1 2 3 4 5 6 7 / 8 9 10 11 12 1314
İyi ki bir ân evvel/ seni vermişler bana!.."[528]
1 2 3 4 5 6 7/ 8 9 10 11 12 1314

Çingene Çadırında isimli oyunda, mesnevî nazım şekli tercih edilir:

"Bıldır yaz ufacıkdı, ne de çabuk serpilmiş! (a)
Hem zamâne çocuğu, çok akıllı, çok bilmiş: (a)
Penbe kızın yüzüne öyle bir bakıyordu, (b)
Tövbe olsun anladım, iç ciğeri akıyordu!"[529] (b)

Oyunda, bir mısrada olması gereken on dört tane hecenin, birden fazla diyalogda tamamlanması da söz konusu olur:

"Penbe
Yayılma, bir bak hele...
(Hasan elindeki kahve değirmenini bırakıb çıkar)
Hasan
Vay efendim, vay beyim!..
Nereden çıkageldiniz bu sâatde a paşam?..."[530]

[527] Yusuf Ziyâ, "Çingene Çadırında", **Nikâhda Kerâmet,** s.21-27.
[528] **a.g.e.,** s.21.
[529] **a.g.e.,** s.23.
[530] **a.g.e.,** s.22.

Oyunun birinci meclisinde, Hasan ve Penbe, bir kulübeden ibâret olan evlerinde oturup sohbet ederler. O sırada Hasan, bir kahve değirmenini tamir etmeye uğraşır; Penbe de oya işler. Hasan, karnının acıktığını söyleyip Penbe'den bir somun ekmek kesmesini ister. Penbe de onun git gide oburlaştığını söyler. Aralarındaki bu konuşmadan onların yeni evlendikleri anlaşılır. Birbirleriyle şakalaşan bu çiftin, oldukça teklifsiz konuştukları görülür. Hasan ile Penbe'nin sohbet ettikleri sırada, kapı vurulur. Gelenin Cemil Bey olduğu anlaşılır.

İkinci mecliste, Cemil Bey ziyaret sebebini açıklar:

"Bıldırcın avlamakdan dönüyordum bu akşam,
Bir çukurdan atlarken atın dizi katlandı,
İki bacağı birden pek fenâ sakatlandı!
Beygir yok, araba yok, gece basdı, yol uzak!"[531]

Kalacak yeri olmayan Cemil Bey, Hasan ile Penbe'nin evine misafir olur. Onlar da bu duruma memnun olurlar; özellikle Penbe, Cemil Bey'in misafirliğine çok sevinir. Aralarında koyu bir sohbet başlar. Hasan, Cemil Bey'in kardeşini gördüklerini, geçen yaz ufacık olan bu gencin pek bir serpilmiş olduğunu söyler. Penbe, kocasına konuşmak yerine iş yapması gerektiğini söyleyip çıkışır. Ateş yakıp misafire yemek hazırlamak ister. Cemil Bey ise aç olmadığını söyleyerek bu ikramı geri çevirir. Bu esnada dışarıda bir gürültü olur ve Hasan bakmak için dışarı çıkar. İçeride yalnız kalan Cemil Bey ile Penbe arasında bir yakınlaşma olur. Cemil Bey, Penbe'ye ilgi gösterir; Penbe de kocasının dışarı çıkmasından istifade edip bu ilgiden memnun olduğunu belli eder. Eve geri dönen Hasan, Cemil Bey'e istirahat etmesini söyler. Cemil Bey de uyumak için yıllardan beri sürdürdüğü bir alışkanlığı olduğunu anlatır:

"Yirmi senedir bizi tanırsınız ama siz
Belki hiçbirinizin henüz yokdur haberi:
Benim bir ayım vardır.. Çocukluğumdan beri
Geceleri hep ona sarılır da yatarım,

[531] **a.g.e.,** s.23.

O olmazsa dünyâyı birbirine katarım,
Gözüme uyku girmez; on yıllık âdetim bu!
Onu öpüb okşamak.. Benim saâdetim bu!
Şimdi.. Bu gece için bana lâzım bir ayı,
Bulursan vereceğim istediğin parayı!..”[532]

Cemil Bey’in, Penbe ile yalnız kalabilmek için öne sürdüğü bu sudan sebebe aldanmış görünen Hasan, derhal bir ayı bulabilmek için dışarı çıkar.

Oyunun üçüncü meclisinde, Hasan’ın gitmesinden istifade eden Cemil Bey, Penbe’ye yakınlık gösterir ve onunla birlikte olmak ister. Ancak birkaç dakika sonra geri gelen Hasan, karısı ile Cemil Bey’i birlikte yakalar. Bu duruma hiç de şaşırmadığı anlaşılan Hasan, tam tersine memnun olur ve kendisini fark etmeyen Cemil Bey’e seslenir ve oyun biter:

“Hay aklınla bin yaşa.. Çalış efendim çalış!..
Sanki ayı nedir ki: Şöyle insana alış!..”[533]

Oyundaki şahıslar kadrosu, üç kişiden ibârettir. Yirmi beş yaşlarında bir çingene olan Hasan, *“uzun boylu, kara, kuru”* bir gençtir[534]. Ne iş yaptığı bilinmeyen bu adam, Penbe ile yeni evlenmiştir ve onunla birlikte küçük bir kulübede yaşamaktadır. Karısı ile teklifsizce konuşan ve samîmî şakalar yapmaktan çekinmeyen Hasan, Cemil Bey’in gece vakti evine gelmesinden çok memnun olur. Bu adamın zengin birisi olmasından etkilenir. Oyunun sonunda karısı ile Cemil Bey’i birlikte yakalamak bile onu şaşırtmaz; hattâ o, bu duruma memnun olur. Hasan, elde edilme ihtimali olan birkaç kuruş para için şeref kavramını önemsemeyen bir tip olarak çizilir.

Penbe, Hasan ile yeni evlendiği anlaşılan, *“on yedi yaşlarında, pişkin vücûdlu, körpe, güzel”* bir kadındır[535]. Hasan ile evli olmasına rağmen, oyunda onu

[532] **a.g.e.,** s.26.
[533] **a.g.e.,** s.27.
[534] **a.g.e.,** s.21.
[535] **a.g.e.,** s.21.

sevdiğine dâir bir unsura rastlanmaz. Kocası ile sürekli atışan bu genç kadın, Cemil Bey'in evlerine misafir olmasıyla başka bir ruh hâline bürünür. Kocasına karşı son derece kaba davrandığı hâlde, misafiri Cemil Bey'e ilgi gösterir ve onunla samîmî bir biçimde konuşur. Cemil Bey'in de kendisine ilgi göstermesinden çok memnun olan Penbe, Hasan'ın evden ayrılmasından hemen sonra Cemil Bey'le birlikte olur. Kocasının kendilerini yakalama ihtimali bile onu korkutmaz.

Cemil Bey, *"çiftlik sâhibi, zengin, av meraklısı, yirmi sekiz yaşlarında"* bir gençtir[536]. Babasının çok zengin bir paşa olduğu anlaşılan bu genç adam, onun sağladığı imkânlar içinde rahat bir hayat yaşar. Zamanının çoğunu avlanarak geçinir. Çiftlik sahibi olduğu için, o civardaki tüm köylüleri tanıyan Cemil Bey'in Hasan ve Penbe ile de tanışıklığı vardır. Zengin olduğu için onlardan itibar da gören bu adam, etrafındaki kadınlara ilgi göstermekten çekinmez. Hattâ bu kadınların evli olmaları bile onun için bir sorun teşkil etmez. Oyunda da Penbe ile birlikte olan Cemil Bey, kocası Hasan'dan çekinmediği gibi, onu sudan sebeplerle yanlarından uzaklaştırarak adeta alay eder.

Oyunun geçtiği zamana ilişkin kesin bir tarih kaydı bulunmamakla birlikte, mevsimin sonbahar olduğu, başlangıçta belirtilir. Ayrıca vaktin gece yarısı olduğu da ifade edilir. Oyun, söz konusu gece başlayıp biter.

Çingene Çadırında isimli oyunda dış mekân, Kütahya'nın Çamlıca sırtlarıdır. Yusuf Ziyâ'nın diğer manzûm komedilerinin aksine bu oyun, İstanbul'da değil, bir Anadolu şehri olan Kütahya'da geçer. Oyunda iç mekân ise, Hasan ile Penbe'nin yaşadığı küçük kulübedir. Her ne kadar oyunun adı *Çingene Çadırında* olsa da Hasan ile Penbe, bir çadırda değil, ama çok küçük, eski ve tenekeden yapılma bir kulübede yaşarlar. Cemil Bey de çiftlik sahibi bir zengin olmasına rağmen, çaresizlikten onların bu kulübesine sığınır.

Oyunda, son derece sâde bir Türkçe kullanılır. Ayrıca "bıldır" gibi, yerel söyleyişe âit sözcüklerin kullanıldığı da görülür. Oyundaki şahıslardan Hasan ile Penbe'nin çingene olmaları, oyunun diline de yansır. Eserde, "amma da oburlaşdın",

[536] **a.g.e.,** s.21.

"aç ayı oynar mı ki!", "sen de kuduruyorsun", "yatınca horlayıb duruyorsun" gibi yerel söyleyişe uygun ve kimi kaba tâbirlere de rastlanır. Ancak bu kullanımların, eserdeki şahıslar kadrosuna uygun olması, oyunun doğal olmasını sağlar. Eserin üslûbu da diline bağlı olarak akıcıdır.

Çingene Çadırında, Yusuf Ziyâ'nın manzûm komedilerinden biridir. Küçük bir eser olmakla birlikte, sâde dili ve akıcı üslûbuyla üç kişi arasında yaşanan gülünç bir olayı hikâye eder. Sahnelenmek için uygun bir eserdir. Toplumsal yozlaşmaya da dikkat çeken bu eserde, paranın tüm kapıları açtığı, paralıların ne olursa olsun itibar görürken, parası olmayanların en yakınları tarafından bile itilip kakıldığı ifade edilmeye çalışılır.

6.33.3. *Eski Hâtıra*

Yusuf Ziyâ'nın tek meclislik, *Eski Hâtıra* isimli manzûm oyunu, *Nikâhda Kerâmet* isimli kitabının içinde yer alan komedilerden birisidir[537]. Bu eserde, iki eski arkadaşın uzun yılların ardından tekrar bir araya geldiklerinde yaşadıkları komik bir olay hikâye edilir. Eserde hece ölçüsünün 7+7 duraklı 14'lü kalıbı kullanılır:

"O hayâtı bilmeyen/ uzakdan tatlı sanır;
1 2 3 4 5 6 7/ 8 9 10 11121314
İlk önce sarhoş eder/ insanı zevk, eğlence"[538]
1 2 3 4 5 6 7 / 8 9 10 11 12 1314

Eserde nazım şekli olarak mesnevî tercih edilir:

"Birâder, İstanbul da eskidenmiş doğrusu, (a)
Şimdi ne Beykoz kaldı, ne Çırpıcı, ne Göksu! (a)
Kimsenin neş'esi yok, herkes kendi derdinde, (b)
Sanki iyi mi etdin bu zamânda geldin de!.."[539] (b)

[537] Yusuf Ziyâ, "Eski Hâtıra", **Nikâhda Kerâmet,** s.33-37.
[538] **a.g.e.,** s.34.
[539] **a.g.e.,** s.34.

Oyunda, bir mısrada olması gereken hece sayısının üç ayrı diyalogda tamamlandığı da görülür:

"İbrâhim
(Gitdikçe heyecânı artar)
Hele bir Leylâ vardı bizim tarafda hani?..
Hatırladın mı?..
Mustafa
(Şaşkın bir hâlde)
Hayır!..
İbrâhim
Seni gidi külhânî!.."[540]

Eski Hâtıra'da, yedi yıldır birbirini görmeyen iki arkadaş, Sirkeci'deki meyhânelerden birinde buluşur, hasret gidermeye başlarlar. Yedi yıldır Avrupa'da olan İbrahim, sonunda ülkesine dönmüştür. Mustafa, arkadaşının bütün dünyayı gezip gördüğünü söyler ve ona gıpta eder. Avrupa ülkelerinden bir tek İsveç'i görmediğini söyleyen İbrahim, Avrupa hayatının o kadar da özenilecek bir şey olmadığını, insanın vatanını özlediğini belirtir:

"O hayâtı bilmeyen uzakdan tatlı sanır;
İlk önce sarhoş eder insanı zevk, eğlence,
Fakat öyle yaşayış bir para etmez bence!
Kızları, kadınları, her şeysi başka biçim!
Her gün: İstanbul! Diye yanar dururdu içim!.."[541]

İbrahim'in bu sözlerine karşılık Mustafa, o özlenen İstanbul'un eskilerde kaldığını belirtir. Ancak İbrahim yine de vatan hasretinin galebe çaldığında ısrar eder:

"Pek âlî oldu cânım.. Gezmeden bıkdım gayri,

[540] **a.g.e.,** s.35.
[541] **a.g.e.,** s.34.

Bütün sevdiklerimden yedi yıl kaldım ayrı!
Gurbet ne acı şeydir, bunu anlamazsın sen,
Yüreğim için için nasıl sızlardı, bilsen!
Bâzı gece odamda tek başıma kalırdım,
Mâzîyi düşünmekden acı bir zevk alırdım!
Nerede İstanbul'umun ince minâreleri,
Nerede Boğaziçi'nin o mâvî hâreleri,
Nerede güzel Çamlıca, nerede Göksu, Adalar,
Nerede vîrân evlerin karanlık kafesleri,
Nerede vîrân evlerden gelen beşik sesleri!
Nerede siyâh peçeli, ma'sûm bakışlı kızlar!
Bunları düşündükçe insanın içi sızlar!..."[542]

Vatanında özlediği şeylerden birisinin de eski bir âşığı olduğunu söyleyen İbrahim, Leylâ ismindeki bu kızı tarif etmeye başlar. Bu bahisten çok sıkılan Mustafa, konuyu kapatmaya çalıştıkça İbrahim ısrarla anlatmayı sürdürür. Ayrıntılı bir biçimde Leylâ ile olan ilişkisinin hâtırasını anlatmaya devam eden İbrahim, Mustafa'yı iyice çileden çıkarır. Sonunda dayanamayan Mustafa, Leyla'nın şimdi kendi karısı olduğunu söyler. Oyun böylelikle sona erer.

İbrahim, *"otuz yaşlarında; şık, çapkın bir geç"*tir[543] ve Avrupa'dan yeni gelmiştir. Bütün Avrupa'yı gezdiği, tüm dünya nimetlerinden yararlandığı hâlde, kendi ülkesini ve onun güzelliklerini unutamayan bir genç olan İbrahim, özellikle Avrupa'ya gitmeden önce yaptığı çapkınlıkları unutamaz. O, eski âşıklarından Leylâ'nın, arkadaşı Mustafa ile evlendiğinden habersizdir. Bu habersizlik, onu hem komik hem de zor bir durumda bırakır.

Mustafa ise otuzlu yaşlarını süren, *"şişman bir kalem efendisi"*dir[544]. Yedi yıldır görmediği arkadaşını epeyce özlediği anlaşılır. Onun bütün Avrupa'yı gezmiş olmasına özenir. Bu arada, arkadaşının eski sevgilisi ile evlenmiş olduğu için tedirgin ve mahçuptur.

---

[542] **a.g.e.,** s.34-35.
[543] **a.g.e.,** s.33.
[544] **a.g.e.,** s.33.

Oyunda, zamanla ilgili herhangi bir kayda rastlanmaz. Ancak iki arkadaş bir meyhânede içtiklerine göre, zamanın akşam vakitleri olması muhtemeldir. Bu arada İbrahim, ülkesine yedi yıllık bir aranın ardından dönmektedir.

İki arkadaş, Sirkeci'deki bir meyhânede içerler. O arada, eski İstanbul'un güzellikleri yâd edilirken birçok semt ismi de sıralanır. Bunlar, Beykoz, Çırpıcı, Göksu, Çamlıca, Adalar gibi sayfiye yerleridir.

Oyunun dili, oldukça sâdedir. Buna bağlı olarak üslûbu da akıcı ve anlaşılırdır. Hacimce küçük olmasına rağmen, üslûbu nedeniyle sahnelenmeye müsaittir.

Yıllar sonra karşılaşan iki arkadaşın, hasret giderirken bir taraftan da düştükleri komik durumu hikâye eden bu manzûm oyunda, eski bir arkadaşının sevgilisi ile evlenen bir gencin yıllar sonra beklenmedik şekilde ortaya çıkan bu eski arkadaş nedeniyle yaşadığı gülünç durum, akıcı bir üslûpla anlatılmıştır.

6.33.4. *Kadın, Şi'r, Aşk*

Yusuf Ziyâ'nın Nikâhda Kerâmet *isimli kitabının içinde yer alan* Kadın, Şi'r, Aşk, *onun hacimce küçük tek meclislik manzûm komedilerinden biridir*[545]. *İki sevgili arasında yaşanan komik bir olayı konu edinen bu oyunda, hece ölçüsü kullanılır. Oyun, 7+7 duraklı 14'lü hece ölçüsüyle yazılır:*

"Bence sen erişilmez, /hayâlî bir emelsin,
1 2 3 45 6 7 / 8 9 1011121314
Şeklen de mükemmelsin,/ rûhen de mükemmelsin!"[546]
1 2 3 4 5 6 7/ 8 9 10 11 12 13 14

Oyunda mesnevî nazım şekli kullanılır:

[545] Yusuf Ziyâ, "Kadın, Şi'r, Aşk", **Nikâhda Kerâmet,** s.38-42.
[546] **a.g.e. ,** s.39.

"Belkıs. Belkıs… Otur da biraz kalbimi dinle, (a)
Kalbim ki senelerdir dolu senin derdinle! (a)
Kalbim ki senelerdir bir kere sevinmedi, (b)
İçin için sızlayan acıları dinmedi!"[547] (b)

Oyunun hiçbir yerinde mısralar bölünmez. Bir mısrada olması gerek on dört hece, dâima tek bir diyalogda tamamlanır.

Oyunun başlangıcında, genç ve güzel Belkıs'la onun âşığı Kemal, birliktedirler. Belkıs, yaşça kendisinden büyük bir adamla, bir ihtiyarla evlidir. Buna rağmen gönlü, âşığı Kemal'den yanadır. Kemal de sevgilisi Belkıs'ı çok sever ve ona olan aşkını terennüm ederken içinde bulundukları durumu isyân etmekten kendini alamaz:

"Bence sen erişilmez, hayâlî bir emelsin,
Şeklen de mükemmelsin, rûhen de mükemmelsin!
Bence senin uğrunda cân vermek bile azken,
Gözlerin gözlerine bakmaya kıyamazken
Seni elimden alsın bir ihtiyâr, revâ mı?
Var mı bu hayâtın artık böyle devâmı?..
Revâ mı her mısrâ'ım hasretinle ağlasın?
Revâ mı, o, her gece kollarını bağlasın
Paslı bir zincir gibi senin güzel boynuna?
Ben seyirci kalamam tâli'in bu oyununa!"[548]

Mehtâplı bir yaz gecesinde konuşan iki sevgili, mehtâbın güzel dekorunda aşklarını tazelerler. Kemal, Belkıs'ın yaşlı kocasının yakın bir akrabasıdır. Bu durumdan biraz azap duysa da bu duygusu uzun süreli olmaz. Genç ve güzel Belkıs'ın o ihtiyarla birlikte olmaması gerektiğini düşünür ve bu fikirde tesellî bulur. Belkıs da kocasından yakınır. Ondan hiç hoşlanmadığını:

[547] **a.g.e. ,** s.39.
[548] **a.g.e. ,** s.39.

"Kocam.. Ah onu bilsen. O, öyle bir insan ki
Dudakları değdikçe vücûdum donar sanki!
O bembeyâz sakalı tıpkı bir kar yığını,
Kahkahası andırır bir baykuş çığlığını!
Bense henüz pek gencim, yaşım daha yirmi üç,
Bu âteşli çağımda ona tahammül ne güç!"[549]

cümleleriyle anlatmaya çalışır. Bu sözler üzerine Kemal, dünya üzerinde kendileri gibi kavuşamayan nice âşıklar olduğunu söyler ve hepsinin kavuşabilmesi için dua eder. Belkıs ise Kemal'in bu düşüncesini çocukça bulur ve o anda zaten birlikte olduklarını söyler. Kocasının, iki yıldır kendisini hiç yalnız bırakmadığı hâlde, nasıl olduysa bu gece evden ayrıldığını ve böylelikle kavuşabildiklerini belirtir. Belkıs, aşka susayan ruhların bu gece doymak imkânı bulduğunu söylerken Kemal, şâirâne lâflar etmeye devam eder. Bu duruma kızmaya başlayan Belkıs, Kemal'i kendisini dinlemesi için uyarır. Kemal ise oralı değildir:

"Şâ'irlik. Hayâtımın ebedî yoldaşı o,
Kalbimin çarpıntısı, gözlerimin yaşı o,
Bence: Kadın, aşk, içki, zenginlik.. Hepsi birdir,
Benim kadınım, aşkım, içkim, param şi'rdir!
Bütün sevdiklerimi hayâlimde sararım;
Ben şi'ri dudaklarda değil, rûhda ararım!
Aşkım en eflâtûnî duygularla besteli!.."[550]

Bu sözler üzerine Belkıs, Kemal'in de bütün şâirler gibi deli olduğuna hükmeder. Onu da ihtiyar kocası gibi âciz gören Belkıs, bir kez daha bedbaht olur. Belkıs'ın Kemal'i odasından kovmasıyla oyun biter.

Belkıs, *"yirmi üç yaşında; âteşîn bir güzel; çok zengin bir ihtiyarın karısı"*dır[551]. Genç yaşta ihtiyar birisiyle evlenmiş olan bu kadın, aşka hasret ve mutsuzdur. Kocası kendisine karşı ilgilidir. Ancak o, bu ilgiden memnun değildir.

[549] **a.g.e. ,** s.40.
[550] **a.g.e.,** s.42.
[551] **a.g.e.,** s.38.

Tam tersine kocasının ilgisinden kaçmak, kendisi gibi genç birisiyle birlikte olmak ister. Kemal'le görüşebildiği için mutludur. Cinsel anlamda bir açlık yaşayan Belkıs, Kemal'in şâirâne sözlerinden de sıkılır. Maddî aşkın peşinde olan Belkıs, Kemal'in aşkın şiir tarafıyla ilgilenmesine tahammül edemez.

Kemal, Belkıs'ın âşığıdır ve onu samîmî bir biçimde sevmektedir. Belkıs'ın kocası ile yakın akraba olması dolayısıyla vicdân azabı duyar. Ancak bu azap sürekli değildir. Diğer taraftan, aşkın sadece şâirlik tarafındadır. Sevdiği kadını anlamaktan ve onun ihtiyaçlarını karşılamaktan uzaktır.

İki sevgili arasındaki konuşma, bir yaz gecesinde geçer. Bu gecede ortaya çıkan mehtap, dekorun önemli bir unsurudur.

Kemal ile Belkıs, Belkıs'ın kocası ile birlikte oturduğu evde buluşurlar. Bu evin hangi semtte olduğu belli değildir. Ancak evin panjurları denize karşı açılmış olduğuna göre, burasının bir yalı olması muhtemeldir. Mevsimin yaz olması da bu ihtimali güçlendirir. Sevgililer, Belkıs'ın süslü yatak odasında buluşurlar.

Eserin dili son derece sâdedir. Kullanılan temiz Türkçenin içinde Arapça-Farsça kökenli sözcük sayısı son derece sınırlıdır. Dilin sâde oluşu, üslûbu da olumlu yönde etkiler. Oyunun akıcı bir üslûbu olsa da bunun sahnelenmek için yeterli olduğu söylenemez. Çünkü oyun çok kısadır ve herhangi bir olay örgüsü de bulunmaz.

Birbirini anlamaktan uzak iki sevgilinin bir düşünceye münhasır kalarak yaptıkları bir konuşmadan ibâret olan bu oyun, son derece basit bir manzûm komedidir. Yazarın *Nikâhda Kerâmet* serisi içinde değerlendirilmesi daha uygundur.

6.33.5. *Ev Kirası*

Yusuf Ziyâ'nın, *Nikâhda Kerâmet* isimli kitabının içinde yer alan manzûm komedilerinden birisi de *Ev Kirası'*dır[552]. Dört meclislik bir komedi olan bu manzûm komedide, bir ev sahibi ile onun kiracısı arasında yaşanan komik bir olay hikâye edilir. Eserde, 7+7 duraklı 14'lü hece ölçüsü kullanılır:

"Gerçi yirmi liradan/ tutdum ama: nisanda!
1 2 3 4 5 6 7 / 8 9 1011 121314
Biraz merhamet, insâf /olmalıdır insanda,"[553]
1 2 3 4 5 6 7/ 8 9 1011 121314

*Ev Kirası'*nda mesnevî nazım şekli kullanılır:

"Ne yapalım efendim, çok pahalı derseniz (a)
Başka ucuz evler var, çıkınız isterseniz! (a)
Ben, doğrusu hiçbir şey indiremem kiradan; (b)
Köşke müşteri hazır: Hem yirmi beş liradan!"[554] (b)

Eserde, bir mısradaki hece sayısının farklı diyaloglarda tamamlanması da söz konusu olur; ancak burada hece sayısının denkliğine ve duraklara dikkat edilir:

"Râgıb
Peki bundan size ne?..
İclâl
Bana ne mi?.. Acâyib!.."[555]

Oyunun birinci meclisinde, İclâl ile Râgıp konuşurlar. Râgıp, yedi aydır kiracı olarak oturduğu köşke verdiği kira ücretinin yaklaşan kış mevsiminde düşürülmesi gerektiğini söyler. Köşkün kirasının yaz ve kış aynı olamayacağını iddia eder. Ev

[552] Yusuf Ziyâ, "Ev Kirası", **Nikâhda Kerâmet,** s.55-61.
[553] **a.g.e.,** s.56.
[554] **a.g.e.,** s.56.
[555] **a.g.e.,** s.57.

sahibi İclâl Hanım ise buna karşı çıkar; Râgıp Bey'e parası yoksa evden çıkması konusunda baskı yapar. İclâl Hanım, tek meselenin kira olmadığını, Râgıp Bey'in eve her gece bir başka kadını getirmesinden de rahatsız olduğunu söyler. Râgıp Bey ise ona, özel hayatına karışma hakkı olmadığı cevabını verir.

Oyunun ikinci meclisinde, Râgıp yataktan İclâl Hanım'ın yaptığı gürültü ile fırlar. Evin üst katında oturan İclâl Hanım, saatlerce gürültü yaparak Râgıp Bey'i rahatsız eder, evden çıkması için bağırıp çağırmaya başlar.

Üçüncü mecliste, Râgıp Bey, İclâl Hanım'ın kapısını çalar. Önce İclâl Hanım kapıyı açmak istemez; sabah gelmesini söyler. Râgıp Bey, kira için istenen paranız hazır olduğunu söyleyerek içeri girmeyi başarır.

Oyunun dördüncü meclisinde, Râgıp Bey, İclâl Hanım'ın yatak odasındadır. İkisi de iyi geçinmeleri, kavga etmemeleri düşüncesindedirler. Râgıp Bey, ikisinin de yalnız olduğunu, tıpkı birer eş gibi geçinmeleri gerektiğini söyler. Bu arada İclâl Hanım'a daha da sokulur. Cebinden iki yüz liralık bir demet para çıkaran Râgıp Bey, bunları İclâl Hanım'a uzatır. Bir senelik kirayı peşinen verdiğini söyleyen Râgıp Bey, bu konuda İclâl Hanım'dan bir senet ister. İclâl Hanım ise bu parayı kabul etmediği gibi, kiranın peşinen ödenmesini de istemez. Çünkü o:

"Hayır efendim, hayır.. Ben bunları alamam,
Şimdi harc edib sonra beş parasız kalamam!
Topdan iş yok, hesâbın kaçırırım ucunu,
Her gece muntazaman vermelisin borcunu!.."[556]

düşüncesindedir. Odadaki gaz lambasının sönmesiyle oyun biter.

Râgıp Bey, *"yirmi dokuz yaşında bir genç"*tir[557]. Bekâr ve kimsesiz olan bu genç, İclâl Hanım'ın kiracısı olarak, onun köşkünün bir bölümünde oturur. Elindeki imkânları değerlendirmesi gerektiğini düşünen bu adam, bu amaçla insanları

[556] **a.g.e.,** s.61.
[557] **a.g.e.,** s.55.

kullanmaktan çekinmeyen bir tip olarak çizilmiştir. İclâl Hanım'ın evinden çıkmak istemeyen Râgıp Bey, onunla gönül eğlendirmeyi de ihmâl etmez.

İclâl Hanım, *"yirmi yedi yaşında bir dul"*dur[558].Hiç kimsesi olamayan bu kadın, yalnızlığın pençesindedir. Kocasından kaldığı düşünülebilecek köşkünün yarısını hem geçinmek hem de yalnızlıktan kurtulmak için kiraya verir. Kiracısı Râgıp Bey'i evden çıkarmak istiyormuş gibi görünse de asıl istediği, onunla birlikte olarak yalnızlığını gidermektir.

Oyun, sonbaharda geçer Râgıp Bey, evi nisan ayında kiraladığını ve yedi aydır da burada oturduğunu söylediğine göre, içine bulunulan ayın ekim olması, kuvvetli bir ihtimaldir. Oyunun birinci meclisi, akşam saatlerinde başlar. İkinci meclisten oyunun sonua kadar ise aynı günün gecesi yaşanır.

Oyun, baştan sona İclâl Hanım'ın Göztepe'deki köşkünde geçer. Dolayısıyla eserde dış mekân, İstanbul'un Göztepe semtidir. İç mekân ise İclâl Hanım'ın yarısını kiraya vererek oturduğu köşktür. Bu köşkün yarısında Râgıp Bey kiracı olarak oturur. Oyunun başlangıcında, Râgıp Bey'in bulunduğu tarafta konuştukları hâlde, sonra İclâl Hanım'ın yatak odasında görüşürler.

Oyunun dili son derece sâdedir. Temiz bir Türkçe ile yazılan oyunda kullanılan Arapça-Farsça kökenli sözcük sayısı son derece sınırlıdır. Dilin sâdeliğine bağlı olarak oyunun üslûbu da akıcıdır. Karşılıklı diyaloglarla oyun akıcı bir biçimde sürer. Ancak kısalığı, onun tek başına sahnelenmesinin önündeki engeldir.

Ev Kirası, yalnız ve dolayısıyla birbirinin ilgisine muhtaç iki insanın, sahte kavgalarını hikâye eden bir manzûm komedidir.

[558] **a.g.e.,** s.55.

6.33.6. *Behiç'in Nişanlısı*

Behiç'in Nişanlısı, Yusuf Ziyâ'nın, *Nikâhda Kerâmet* isimli kitabının içinde yer alan manzûm komedilerinden biridir[559]. Hayâl dünyasında yaşayan bir gencin, âşık olduğu bir kıza her şeyiyle kapılmasını ve bu nedenle yaşadıklarının iç yüzünü anlayamamasını konu edinen iki meclislik bu manzûm komedide, hece ölçüsü kullanılır. Eserde, hece 7+7 duraklı 14'lü kalıbı kullanılır:

"Pırlantadan gerdanlık/ takıyordu kediye!..
1 2 3 4 5 6 7/ 8 910 11 121314
Bakdı ki kurtuluş yok pençesinden bu aşkın"[560]
1 2 3 4 5 6 7/ 8 9 10 11 12 1314

Eserde, nazım şekli olarak mesnevî tercih edilir:

"Ben bu kızı tanırım, anlatayım, dinleyin: (a)
Bir şeyden haberi yok zîrâ bu küçük beyin! (a)
Nermîn, kelebek gibi hem güzeldir, hem şıkdır, (b)
Kolları, genç, ihtiyâr her zengine açıkdır!"[561] (b)

Bir mısrada olması gereken on dört hecenin birden fazla diyalogda tamamlandığı da görülür:

"Hikmet
Hayır!..
Fâzıl
Çocuk üç aydır âşık!..
Hikmet
Nasıl, âşık mı?.."[562]

[559] Yusuf Ziyâ, "Behiç'in Nişanlısı", **Nikâhda Kerâmet,** s.62-66.
[560] **a.g.e.,** s.65.
[561] **a.g.e.,** s.65.
[562] **a.g.e.,** s.63.

Oyunun birinci meclisinde, Cevâd, Behiç, Hikmet ve Fâzıl birliktedirler. Cevâd, Behiç'e ne zaman evleneceğini sorar. Cuma günü nikâhı olduğunu söyleyen Behiç'in bu sözü üzerine Hikmet şaşırır ve Behiç'in nişanlandığından haberi olmadığını söyler. Bunun üzerine Behiç, yanında bulunanlara nişanlısının nasıl birisi olduğunu anlatmaya başlar:

"Hem şık, hem güzel, hem de âilesi zengince;
Rûhu da yüzü gibi gâyet sevimli, ince.
Yazın "Sümer Palas"da dans ederken görmüşdüm,
Bir dostumun lutfuyla hemen o gün görüşdüm!
Sonbahâr akşamları gibi hûlyâlı, mahzûn,
Bana bütün ömrünü anlatdı uzun, uzun:"[563]

Nişanlısının macerasını arkadaşlarına da aktaran Behiç, onun ilk önce Tıbbiyeli bir gençle nişanlandığını, ancak çocuğun biraz saf olduğunu ve kendisini sevdirmeyi bir türlü beceremediğini söyler. Sonunda da nişanlısı Nermin'in bu gençten ayrıldığını ifade eder. Bu tecrübeden sonra Nermin'in evlenmek düşüncesinden vazgeçtiğini söyleyen Behiç, bir süre sonra bu kızın peşine bir şâirin takıldığını belirtir. Bu şâir, kıza uzun mektuplar gönderir, onu kendisine âşık etmek için çok uğraşır; ama olmaz. Nermin, bu şâiri de sevemez. Sonraları karşısına zengin bir tüccar çıkar. Bu adam, kız için bütün malını mülkünü fedâ etmeye hazırdır. Ancak Nermin, paraya değer vermeyen bir genç kızdır ve bu zengin tüccarın sözleri onu etkilemez. Sonunda Behiç'le tanışan bu kız, onunla hayâl ettiği aşkı yaşamaya başlar. Bu düşüncede olan Behiç, arkadaşlarına da bunu aynen aktarır:

"İşte benim sevgilim böyle İlâhî bir kız,
Bu yirminci asırda biz hakîki âşıkız!.."[564]

Oyunun ikinci meclisinde, Behiç, arkadaşlarının yanından ayrılır ve nişanlısıyla buluşmaya gider. Geride kalan diğer gençler kendi aralarında konuşmaya başlarlar. Olan biteni biraz önce Behiç'ten öğrenen Hikmet, bir kahkaha atar.

[563] **a.g.e.,** s.63.
[564] **a.g.e.,** s.64.

Behiç'in nişanlısı Nermin'i daha önceden tanıdığı anlaşılan bu genç, olan bitenin Behiç'in anlattığı gibi yaşanmadığını söyler ve işin hakikat tarafını anlatmaya başlar:

"Ben bu kızı tanırım, anlatayım, dinleyin:
Bir şeyden haberi yok zîrâ bu küçük beyin!
Nermîn, kelebek gibi hem güzeldir, hem şıkdır,
Kolları, genç, ihtiyâr her zengine açıkdır!
İlk nişanlım dediği onun ilk âşıkıydı,
Öyle yaman şeydi ki, zavallı kıza kıydı!
İki ay, gece gündüz kaldılar bir arada,
Onların hayâtıyla çalkalandı Büyük Ada!
Onlar önce bu aşkı bitmeyecek sandılar,
Lâkin birbirlerinden çabucak usandılar!
Doktordan ayrılınca: Şâ'ir çıkdı yoluna,
Hiç tereddüd etmeden girdi onun koluna!
Gece, mehtâba karşı gezdiler, öpüşdüler,
Fakat beş on gün sonra yine ayrı düşdüler!
Nihâyet bir tüccârın yakasına yapışdı,
Herif onu görünce birden bire apışdı!
Satdı, savdı, bitirdi adamın nesi varsa,
Merhamet etmiyordu sâ'atlerce yalvarsa:
"İflâs etdim, mahvoldum, hâlime acı!..." diye;
Pırlantadan gerdanlık takıyordu kediye!..
Bakdı ki kurtuluş yok pençesinden bu aşkın,
Günlerce, haftalarca düşündü şaşkın, şaşkın!
En sonunda bî-çâre köyüne kaçıb gitdi,
Cânından çok sevdiği Nermîn'ini terk etdi!"[565]

Bütün bunlardan sonra bu kızın Behiç'i pençesine aldığını söyleyen Hikmet, yine de Behiç'i bu işten kurtarmanın son derece zor bir iş olduğunu düşünür. Ona göre:

[565] **a.g.e.,** s.65-66.

"Çünkü seven bir kalbe: Gece, gündüz görünür,
Başı dumanlı dağlar bile dümdüz görünür!.."[566]

Oyundaki şahıslar kadrosu dört kişiliktir ve bunların hepsi erkektir. Oyunda kendisi görünmediği hâlde, kendisinden en çok söz edilen ise Behiç'in nişanlısı Nermin olur. Oyundaki şahıslar, Cevâd, Fâzıl, Hikmet ve Behiç'tir. Ancak Cevâd ve Fâzıl'a ait diyaloglar son derece sınırlıdır. Asıl ağırlık, Behiç ve Hikmet üzerindedir.

Behiç, *"yirmi yedi yaşında, çok hûlyâlı bir genç"*tir[567]. Oldukça zengindir. Hayâl dünyasında yaşadığı anlaşılan bu genç, bütünüyle âşık olduğu Nermin'in etkisindedir. Onun anlattığı her şeyi doğru kabul eden Behiç, Nermin'in daha önce yaşadığı ilişkilerden haberdardır. Ancak her şeyi Nermin'in anlattığı kadar bilen bu genç, yaşanan her tecrübede nişanlısını haklı görür. Arkadaşları, aşkın Behiç'in gözlerini kör ettiğini düşünürler. Dolayısıyla ona gerçekleri anlatıp zihnini bulandırmak istemezler. Çünkü onlara göre Behiç, gerçekleri öğrense de değişen bir şey olmayacaktır.

Hikmet, *"otuz üç yaşında, servetini zevk ve safâ içinde eriten bir miras yedi"*dir[568]. Başlangıçta arkadaşı Behiç'in evleneceğinden habersizdir. Sonrasında Behiç'in nişanlı ve nişanlısının da Neriman olduğunu öğrenince çok şaşırır. Neriman'ı daha önceden tanıdığı anlaşılan bu genç adam, Behiç'in Neriman ile anlattığı hikâyelerden hiçbirine inanmaz. Çünkü işin aslını bilmektedir. Behiç'in yanlarından ayrılmasının ardından arkadaşlarına işin iç yüzünü anlatan Hikmet, bu durumdan oldukça eğlenmiş görünür.

Oyunda var olan Fâzıl ve Cevâd ise çok sınırlı rollere sahiptirler. Oyunun sadece birinci meclisinde konuşan bu iki gençten Fâzıl, yeni doktor olmuşken; Cevâd, *"otuz yaşında bir paşazâde"*dir[569]. Arkadaşlar arasındaki bu konuşma, her ne kadar Cevâd'ın evinde geçiyorsa da onun konuşmadaki payı son derece sınırlıdır.

---

[566] **a.g.e.,** s.66.
[567] **a.g.e.,** s.62.
[568] **a.g.e.,** s.62.
[569] **a.g.e.,** s.62.

Fâzıl da bir-iki cümleden fazla konuşmaz. Ancak ikisi de tüm konuşmalara şahitlik ederler.

Nermin, oyunda görünmemekle birlikte, en önemli şahıs olma özelliği gösterir. Çünkü oyunun çatısını belirleyen konuşma, onun etrafında şekillenir. Çok erkeğin gönlünü çelmişe benzeyen bu kadın, Behiç'le nişanlanana kadar yaşadıklarını ona farklı bir biçimde aktarır. Birçok erkekle birlikte olduğu ve hepsinden farklı şekilde istifade ettiği hâlde, o, daima kendisini masum ve muzdarip gösterir. Çok güzel olduğunu düşünülebilecek olan bu kadın, nişanlısını tüm söylediklerine inandırmayı da başarır.

Oyunda zaman, mevsimin kış, vaktin de akşam olduğu ifade edilerek belirtilmiştir. Bunun dışında zaman ilişkin bir bilgi bulunmaz. Oyundaki sohbet, aynı akşam başlar ve biter.

Dört arkadaş, Cevâd'ın Şişli'deki apartmanında toplanır. Oyundaki dış mekân, İstanbul'un Şişli semtidir. İç mekân ise, Cevâd'ın bu semtte bulunan apartmanı ve bu apartmanın güzel döşenmiş salonudur. Oyun, bu salonda başlayıp biter.

Oyunun dili son derece sâdedir. Üslûbu da buna bağlı olarak akıcı ve anlaşılırdır. Ancak eserde dört kişilik bir şahıslar kadrosu olmasına rağmen, neredeyse sadece iki kişinin konuşması, diyalogların bu iki kişi üzerinde yığılmasına neden olur. Bu da üslûp açısından sakınca doğurur.

Behiç'in Nişanlısı, aşk yüzünden gerçekleri göremeyen ve hayâl dünyasında yaşayan bir gencin düştüğü komik durumu anlatan manzûm bir komedidir. Âşık olduğu kadının her söylediğini kayıtsız şartsız kabul eden, ona körü körüne bağlanan bu genç, hem sevdiği kadın karşısında hem de kendisini tanıyan ve işin aslını öğrenen arkadaşlarının gözünde gülünç bir duruma düşer.

6.33.7. *Kırk Lira*

Yusuf Ziyâ'nın *Nikâhda Kerâmet* isimli kitabının içinde yer alan manzûm komedilerden biri de *Kırk Lira* isimli oyundur[570]. Üç meclislik manzûm bir eser olan bu oyunda, konfor düşkünü, ancak hayâl ettiği hayatı yaşayamayan bir kadınla, eşine ilgi göstermeyen bir kocanın düştükleri komik vaziyet hikâye edilir.

Oyunda hece ölçüsünün 7+7 duraklı 14'lü kalıbı kullanılır:

"Bana tamam geliyor;/ ona bir parçacık dar
1 2 3 4 5 6 7/ 8 9 10 11 12 13 14
Biz istersek verecek/ seksen liraya kadar"[571]
1 2 3 4 5 6 7/ 8 9 101112 13 14

Nazım şekli olarak da mesnevî nazım şeklinin tercih edildiği görülür:

"Nâzım
Herkesin bir suçu var, benim suçum da kumar, (a)
Bu belâya alışan her şeyi ondan umar! (a)
Her şey onun içindir! Servet, san'at, sa'âdet! (b)
Mebrûre
Aman ne fenâ hayât.. Aman ne çirkin âdet!"[572] (b)

Yusuf Ziyâ, oyununda, bir mısrada olması gereken hece sayısını farklı diyaloglarda tamamlama yoluna da gider. Ancak hece sayısındaki denkliğin bozulmamasına da dikkat gösterir:

"Cemîl
Nasıl yalnız mısınız?
Mebrûre
Ya... Nâzım şimdi gitdi!"[573]

[570] Yusuf Ziyâ, "Kırk Lira", **Nikâhda Kerâmet,** s.67-71.
[571] **a.g.e.,** s.68.
[572] **a.g.e.,** s.68-69.

Oyunun birinci meclisi, Nâzım'ın Kalamış'taki köşkünde başlar. Mebrûre, kocası Nâzım'a, teyzesinin büyük kızının bir manto aldığını, kendisinin de onu çok beğendiğini söyler. Üzerine tam oturan bu mantonun seksen lira olduğunu söyleyen Mebrûre, kocasından onu alabilmek için para ister. Nâzım ise o kadar parası olmadığı cevabını verir. Elinde sadece kırk lirası olduğunu söyleyen Nâzım, babasıyla da dargın olduğunu, dolayısıyla ondan da borç isteyemeyeceğini belirtir. Mebrûre, bu duruma içerler ve kocasının parasızlığından yakınır:

"Zâten veren olsa da sende durmaz ki, erir!
Hemen kulübe gider, iki kâğıd çekersin,
Yarım sâ'at içinde ne var ne yok ekersin!"[574]

Nâzım ise, karısının bu sözlerine karşılık kendisini savunur:

"Herkesin bir suçu var, benim suçum da kumar,
Bu belâya alışan her şeyi ondan umar!
Her şey onun içindir! Servet, san'at, sa'âdet!"[575]

Nâzım, karısı tarafından eleştirilmeye aldırış etmeden poker oynamaya gider; kazanması durumunda da mantoyu alacağına dâir karısına söz verir.

Oyunun ikinci meclisinde, Nâzım'ın ayrılmasının ardından köşke, Mebrûre'nin âşığı Cemil gelir. Kocasının Mebrûre'yi evde yalnız bırakıp pokere gitmesine inanamayan Cemil, böyle güzel bir kadının bir dakika bile yalnız bırakılamayacağını düşünür. Cemil'in bu iltifatlarına aldırmamış gibi görünen Mebrûre, bunların geçici heves olduğunu söyleyince Cemil, düşüncesinde ısrar eder:

"Ben hiç öyle değilim, bilmem unutmak nedir,
Kalbim sizinle dolu tamam altı senedir!
Gece, gündüz dâima hayâlimde sizsiniz,

---

[573] **a.g.e.,** s.69.
[574] **a.g.e.,** s.68.
[575] **a.g.e.,** s.68.

Güzellikde, şıklıkda eşsiz, rakîbsizsiniz!..”[576]

Mebrûre, bu iltifatlara gerek olmadığını, asıl isteğini küçük bir şey olduğunu söyler. Eğer kendisine kırk lira bulursa, altı senedir gördüğü rüyânın gerçek olacağını, onunla birlikte olmayı vaat eder.Cemil de âşığının bu teklifini sevinerek kabul eder.

Oyunun üçüncü meclisi, ertesi günü ve yine köşkte başlar. Cemil’in evinden dönen Mebrûre, evinde kocasıyla karşılaşır. Heyecanlı olan Mebrûre’nin yüzü de kızarmıştır; ancak kocası buna dikkat etmez. Mebrûre, Cemil’e, güçlükle annesinden kırk lira borç aldığını, kendisinde bulunan kırk lirayla bunu birleştirip mantoyu alabileceğini söyler. Nâzım, kendisindeki kırk liranın Cemil’e gittiğini, ona borç verdiğini söyler. Mebrûre de şaşkınlıkla, Cemil’den aldığı kırk liranın aslında kocasına ait olduğunu anlar. Böylelikle oyun sona erer.

Yusuf Ziyâ’nın *Kırk Lira* isimli manzûm komedisinde üç kişilik bir şahıslar kadrosu bulunur. Bu şahısların üçü de tip özellikleri gösterirler. Bunlar, Nâzım, Mebrûre ve Cemil’dir. Üçünün de ortak özelliği, dejenere tipler olmalarıdır. Oyunda Nâzım, *“otuz beş yaşlarında, kumarbaz, vaktiyle zengin”*[577] birisi olarak tanıtılır. Vaktiyle zengin olan bu adamın bütün servetini kumarda kaybettiği anlaşılır. Çünkü şimdi de tüm zamanını kulüpte poker oynayarak geçirir. Halbuki karısına bir manto alacak dahi parası yoktur. Tüm zaman ve dikkatini kumara verirken karısı tarafından aldatıldığının ve içine düştüğü komik durumun farkına bile varmaz. Hattâ o kadar ki farkında olmadan karısıyla birlikte olan adamlarla ahbaplık bile yapar.

Mebrûre, *“çok güzel ve çok harîs bir kadın”*dır[578]. Hayatta yalnızca süs ve lükse değer veren bu kadın, aynı zamanda yalancıdır. Kocasının kendisine yeteri kadar ilgi göstermemesinden, tüm zamanını kumarda geçirmesinden ve kendisine istediği hayatı yaşatamamasından şikâyet eden Mebrûre, onu aldatmaktan, ona yalan söylemekten de çekinmez. Ancak o, sadece kocasına değil, sevdiği adama karşı da

[576] **a.g.e.,** s.70.
[577] **a.g.e.,** s.67.
[578] **a.g.e.,** s.67.

yalancıdır. Onunla da sadece parası için birlikte olur. Yine de komik duruma düşmekten kurtulamaz.

Cemil, *"Nâzım'ın eski arkadaşlarından, parasız, fakat zengin"*[579] gibi görünmeye çalışan bir adamdır. İçi boş, alaturka iltifatlarla kadınları etkilemeye ve onlarla birlikte olmaya çalışan bu adam, sevdiği kadına yalan söylemekten de çekinmez. Mebrûre'nin uzun zamandır peşinde olan Cemil, onu elde edebilmek için ihtiyaç duyduğu parayı, yine onun kocasından alabilecek kadar şeref yoksunu bir tip olarak çizilir. Cemil ve Mebrûre, hem etrafa hem de birbirlerine karşı yalan söylemekten çekinmeyen insanlardır.

Oyunun birinci meclisi gece başlar. Mebrûre ile Nâzım gece konuşurlar; bu konuşmanın ardından Nâzım, kumar oynamaya gider. Mebrûre de âşığı Cemil'i gece vakti, kocası gittikten sonra eve alır. Üçüncü meclis ise ertesi gün başlar. Mebrûre, Cemil'le birlikte olmak için onun evine gündüz gider; kendi evine ise ancak akşama doğru dönebilir. Dolayısıyla oyun, yaklaşık yirmi dört saatlik bir süre başlayıp bitmiş olur.

Oyunda açık mekân, İstanbul'un Kalamış semtidir. Kapalı mekân ise, Nâzım Bey'in bu semtteki köşküdür. Mebrûre, kocası ile birlikte bu köşkte yaşar. Âşığını da akşamları bu köşke alır. Nâzım, kumar oynamak için kulübe gider. Mebrûre, Cemil'le, Cemil'in evinde birlikte olur.

Yusuf Ziyâ'nın bu manzûm komedisinde de diğer oyunlarında olduğu gibi, son derece temiz bir Türkçe kullanılır. Kullanılan bu sâde Türkçe ve hece ölçüsünün de hatasız kullanımı, oyunda akıcı bir üslûbun oluşmasını sağlar. Oldukça kısa bir oyun olması nedeniyle tek başına sahnelenmesi mümkün olmayabilecek bu eser, bir bütün içerisinde sahnelenebilir.

Yusuf Ziyâ'nın *Kırk Lira* isimli bu eseri, toplumsal yönü ağır basan bir durum komedisidir. Eserde, toplumun içinden belli özellikleri nedeniyle seçilen tipler vasıtasıyla, şehir hayatında karşılaşılabilecek bir olay, komik bir üslûpla anlatılır.

[579] **a.g.e.,** s.67.

SONUÇ

Batılı anlamdaki tiyatro, Türk Edebiyatında 19. yüzyılın ikinci yarısından itibaren görülmeye başlar. Türk Edebiyatında modern tiyatronun ilk örnekleri her ne kadar mensûr olarak verilse de, aynı dönemde bu türdeki tiyatroya paralel olarak gelişen bir manzûm tiyatronun varlığı da inkâr edilemez. Diğer taraftan Meşrûtiyet'in ilân edilmesiyle birlikte son derece hareketli bir yapıya kavuşan basın, yayın ve edebiyat hayatı, tiyatroyu da içine alacak bir şekilde, daha önce görülmemiş ölçüde verimli bir döneme girer. Bu durumdan manzûm tiyatro da etkilenir ve Cumhuriyet'e kadar gelen süreçte, sayıca en çok manzûm oyun Meşrûtiyet Devri Türk Edebiyatında yayımlanır.

Meşrûtiyet Devri Türk Edebiyatında yayımlanan ve bizim metin tahlili çerçevesinde incelediğimiz manzûm oyunlar, söz konusu dönemde varlık gösteren Türk tiyatro edebiyatı içinde önemli bir yere sahiptir. Bu dönem tiyatro edebiyatını mercek altına alan hemen tüm çalışmalarda, bazı manzûm oyunlar sınırlı da olsa bir değerlendirmeye tâbi tutulur. Zaten bu, o dönem tiyatro edebiyatının gerçek anlamda ortaya çıkarılabilmesi için bir zorunluluktur. Ancak buna rağmen bu dönemde yayımlanan manzûm tiyatro oyunlarının kronolojik ve geniş bir değerlendirmesinin, metin tahliline dayalı bilimsel bir analizinin ve manzûm tiyatro türü doğrultusunda öneminin ortaya konamadığı açıktır. Bu dönem tiyatro edebiyatıyla ilgili çalışmalarda, manzûm tiyatro edebiyatı başlı başına bir tür olarak ele alınmaz. Bu oyunlara genel değerlendirmenin içinde kısa bir yer verilmekle yetinilir. Halbuki bizim çalışmamızla da görüldü ki manzûm tiyatro, tiyatro edebiyatı içinde başlı başına bir alt türdür. Dolayısıyla bu konu, ayrıca ve daha geniş ölçekli bir değerlendirmeyi gerektirmektedir. Onun bir alt tür olarak kabul edilmesinin nedeni, sadece şekil özellikleriyle de ilgili değildir. Manzûm tiyatro edebiyatında, şekle bağlı bir içerik gelişimi de gözlemlenir. Özellikle trajedi türünde olduğunu söyleyebileceğimiz eserlerde, şekille birlikte diğer tiyatro eserlerinden ayrıca gelişen bir içerik özelliği olduğunu söylemek gerekir. *Meşrûtiyet Devri Türk Edebiyatında Manzûm Tiyatro* isimli çalışmayla yapılmak istenen de bu şekil ve içerik özelliklerinin toplu bir değerlendirmesini yapmak ve bu dönemdeki manzûm tiyatro edebiyatını bütünüyle ortaya çıkarmaktır. 1908 ile 1923 tarihleri arasında yayımlanan

ve bu dönemin hâkim manzûm tiyatro anlayışını ortaya koyduğunu düşündüğümüz otuz üç manzûm piyesin metin tahlili çerçevesinde değerlendirilmesinden bir dizi yargıya ulaşılmıştır.

Bu dönemde yayımlanan manzûm tiyatro oyunları, çok farklı edebiyatçılar tarafından kaleme alınır. Bunların içerisinde dönemin önde gelen edebiyat adamları olduğu gibi, ikinci ve üçüncü derecede isimlere de rastlanır. Bu dönemde en çok manzûm tiyatro oyunu yazan kişi, Abdülhak Hâmid'dir. O, Meşrûtiyet yıllarında tam sekiz tane manzûm oyun yayımlar. Aslında onu Cumhuriyet öncesi Türk Edebiyatında en çok manzûm tiyatro oyunu yazan ve bu konu üzerinde en çok duran edebiyatçı olarak kabul etmek gerekir. Çalışmamızın "Giriş" bölümünde de ayrıntısıyla ifade ettiğimiz gibi Hâmid, manzûm tiyatro konusunu başlı başına bir edebiyat meselesi olarak kabul eder ve onun hakkında uzun denebilecek teorik yazılar kaleme alır. Hâmid'in özellikle hâtıralarında ve mektuplarında manzûm tiyatro konusuna çok geniş yer verdiği, bu konuyu başta Nâmık Kemal ve Recâîzâde Mahmud Ekrem olmak üzere, edebiyatçı dostlarıyla tartıştığı görülür. O, Meşrûtiyet'ten önce yayımlanan manzûm tiyatro oyunlarında, teorik olarak ifade ettiği düşüncelerini uygulama fırsatı da bulur. Bu uygulamalar, söz konusu dönemde manzûm tiyatro etrafında oldukça geniş tartışmaların yaşanmasına neden olur.

Abdülhak Hâmid, birçok oyununu Tanzimat sonrasında yazmaya başladığı hâlde, onların önemli bir bölümünü ancak Meşrûtiyet'ten sonra yayımlayabilir. *Liberte* ve *Sardanapal,* bu duruma örnek teşkil eden eserlerdir. Bunun nedeni, Hâmid'in eserlerinde hemen her zaman politik imâlara yer vermesidir. Bu imâlardan ileriki satırlarda daha ayrıntılı olarak bahsedeceğiz. Hâmid'in Meşrûtiyet yıllarında sekiz manzûm oyun yayımladığını ifade etmiştik. Bu dönemde kitap olarak yayımlanan ilk manzûm oyun *Zeynep* de Hâmid'in bir eseridir. Bu dönemde Hâmid, *Zeynep* dışında, *İlhan, Liberte, Turhan, Abdullahü's-Sagîr, Sardanapal, Tayflar Geçidi* ve *Ruhlar* isimli manzûm oyunlarını yayımlar. Dolayısıyla Abdülhak Hâmid, nicelik bakımından, bu dönemde manzûm tiyatro eseri vermiş sanatçılar içerisinde en başta gelen isimdir.

Meşrûtiyet'te Hâmid'den sonra en çok manzûm oyun yayımlayan edebiyatçı ise Yusuf Ziyâ olur. O, bu dönemde briçok manzûm tiyatro oyunu yayımlar. Ancak bunların bir kısmı, çok kısa, tiyatro tekniğinden oldukça uzak ve daha çok manzûm mükâleme tarzında eserler olduğu için onun bu dönemde yayımlanan manzûm oyunlarının sayısı, tartışmalı bir konudur. Onun *Binnaz* isimli oyununun, bu dönem edebiyatında yayımlanan manzûm oyunlar içerisinde en sevilen eser olduğunu söylemek yanlış olmaz. Oldukça geniş bir çevre tarafından ilgiyle karşılanan ve takdir edilen bu eser, hakkında epeyce yazı yayımlanması nedeniyle de önemlidir. Ayrıca bu eser, birçok kez sahnelenme imkânı da bulur. Ancak Yusuf Ziyâ'nın bu eserinden sonra aynı başarı ölçüsünde bir başka manzûm oyun yayımlayamadığı görülür. Bu oyunundan sonra yayımlanan manzûm tiyatro eserleri, *Lâtîfe* ve *Papağanlar,* oldukça kısa ve tiyatro tekniğinden uzak eserlerdir. *Nikâhta Kerâmet* ise birbirine benzeyen manzûm komedi konuşmalarından oluşur. Bunlardan bir kısmını örnek olması bakımından manzûm tiyatro edebiyatı çerçevesinde değerlendirdik. Ancak yine de Yusuf Ziyâ'nın bu dönem edebiyatı içerisinde, manzûm tiyatro açısından son derece önemli bir isim olduğu, hem ilgiyle karşılanan eseri *Binnaz,* hem manzûm tiyatro türüne dâir yazıları, hem de bu türe devam eden ilgisi nedeniyle göz ardı edilemeyecek bir gerçektir.

Yayımladığı manzûm oyun sayısı bakımından üçüncü sırada olan Hâlit Fahri de bu dönemin önemli manzûm tiyatro yazarlarından birisidir. Özellikle ilk manzûm oyunu olan *Baykuş* nedeniyle ilgi uyandıran Hâlit Fahri, bu türe özel bir önem verir. Denebilir ki *Baykuş,* bu dönemde yayımlanan manzûm tiyatro oyunları içerisinde, hakkında en fazla yazı kaleme alınan ve birçok kez sahnelenme imkânı bulan bir eserdir. Bu anlamda onun özel bir yeri olduğu açıktır. Ayrıca Hâlit Fahri, yazdığı eserlerden başka, bu türe olan teorik ilgisini sürdürür ve Cumhuriyet'ten sonra bile bu konuda yazılar yazmaya devam eder. Onun *Ölüm Perileri* isimli tefrika hâlinde yayımlanan manzûm oyunundan başka, bu dönemde verdiği son manzûm eseri *İlk Şâir* de oldukça hacimli bir oyun olarak dikkati çeker.

Yukarıda sözü edilen üç isimden başka, bu dönemde ikiden fazla manzûm oyun yazan edebiyatçı yoktur. Meşrûtiyet Devri Türk Edebiyatında iki manzûm tiyatro oyunu yazan ise Fuad Hulûsî olur. Bunların dışındaki isimler ise birer

manzûm oyun yazmakla yetinirler. Bu dönemde birer manzûm oyun yazan sanatçılar, Mehmed Rauf, Köprülüzâde Mehmed Fuad, Ali Ekrem, Mehmed Sırrı, İsmail Hikmet, A. Hikmet, Fâik Âlî, Midhat Cemâl, Bulgurluzâde Rızâ, Ahmed Fahri, Selâmi İzzet, Hâşim Nâhid, İbrâhim Alâeddin ve Ziya Gökalp'tir.

Bu dönemde verilen manzûm tiyatro eserleri, kitap olarak yayımlandıkları gibi devrin gazete ve dergilerinde tefrika edilmek sûretiyle de yayımlanırlar. Bunlar içerisinde, *Dilenci, Yavuz Sultan Selîm, Türkün Duası, Arı İle Kelebek, Ölüm Perileri* ve *Papağanlar,* tefrika edilmek sûretiyle yayımlanan manzûm oyunlardır. Ali Ekrem'in *Yavuz Sultan Selîm* isimli manzûm oyunu, bir parçası tefrika edilmiş ve gerisinin kitap olarak yayımlanacağı haber verilmiş bir eserdir. Ancak söz konusu kitap yayımlanmaz ve eser eksik bir tefrika hâlinde kalır. Bu oyun hariç olmak üzere, bu dönemde tefrika edilen manzûm oyunlar arasında dikkati çeken önemli bir ortak nokta olduğunu söylemek gerekir. Bu eserlerin hepsi, tek bir tefrika hâlinde yayımlanmış, hacimce küçük eserlerdir. Ayrıca daha önce tefrika olarak yayımlandığı hâlde, sonradan kitap olarak basılan ve bizim de kitap hâlindeki basımını esas alarak incelediğimiz oyunlar da vardır. Hâmid'in *Liberte* ve *Sardanapal* isimli eserleri bu duruma birer örnektir. Bu dönemde yayımlanan manzûm oyunlardan altı tanesi tefrika, yirmi yedi tanesi ise kitap hâlinde yayımlanır.

Meşrûtiyet Devri Türk Edebiyatında yayımlanan manzûm tiyatro oyunlarından ilki olan *Zeynep,* 1908 tarihinde yayımlanır. Bu tarihte yayımlanan bir başka manzûm oyun yoktur. İkinci eser de bir yıl sonra yayımlanır. Buna göre, bu dönemde yayımlanan manzûm tiyatro oyunlarının yayımlandıkları yıllara göre dağılımı şu şekildedir: 1908, 1909, 1910 ve 1911 yıllarında birer, 1913 yılında dört, 1916 ve 1917 yıllarında ikişer, 1918 yılında üç, 1919 yılında on dört, 1920 ve 1922 yıllarında ikişer, 1923 yılında ise üç manzûm oyun yayımlanır. Buna göre en çok manzûm oyunun yayımlandığı yıl, 1919'dur. Diğer yıllara oranla çok daha fazla manzûm oyunun yayımlandığı 1919 tarihinin özel bir önemi vardır. Bu tarihte I. Dünya Savaşı Türkler aleyhine sonuçlanmış ve Kurtuluş Savaşı henüz başlamıştır. Savaşı konu alan ve Türk milliyetçiliğine göndermede bulunulan eserlerin yoğun olarak bu dönemde yayımlanması da bu tarihin özel önemine uygun bir durumdur. Genel olarak bakıldığında da savaşın başlamasından sonra, özellikle de 1916 yılından

itibaren manzûm oyunların sayısında çok ciddî bir artış olduğu görülür. 1912, 1914, 1915 ve 1921 yıllarında ise manzûm oyun yayımlanmaz.

Meşrûtiyet Devri Türk Edebiyatında yayımlanan manzûm tiyatro oyunları, şekil açısından birkaç ana başlık altında değerlendirilebilir. Bu dönemde yayımlanan manzûm tiyatro oyunlarının tamamı vezinlidir. Bu eserlerin bir kısmında aruz, bir kısmında ise hece ölçüsü kullanılır. Her iki ölçünün birlikte kullanıldığı eserler de vardır. Abdülhak Hâmid'in *Zeynep, İlhan, Turhan, Abdullahü's-Sagîr, Sardanapal, Tayflar Geçidi* ve *Ruhlar* isimli piyeslerinde; ayrıca Mehmed Rauf'un *Dilenci,* Ali Ekrem'in *Yavuz Sultan Selîm,* Köprülüzâde Mehmed Fuad'ın *Türkün Duası,* Hâlit Fahri'nin *Baykuş, Ölüm Perileri* ve *İlk Şâir* isimli piyeslerinde; yine Fâik Âlî'nin *Pay-ı Tahtın Kapısında,* Midhat Cemâl'in *Yirmisekiz Kânûn-ı Evvel* ve Bulgurluzâde Rızâ'nın *Câniler Saltanatı* isimli piyeslerinde aruz ölçüsü kullanılır. Diğer taraftan Abdülhak Hâmid'in *Liberte,* Mehmed Sırrı'nın *Türk Kanı,* İsmâil Hikmet'in *Arı İle Kelebek,* A. Hikmet'in *Hesâb İmtihanı,* Yusuf Ziyâ'nın *Binnaz, Lâtîfe, Papağanlar,* ve *Nikâhta Kerâmet* isimli piyesleri; Fuad Hulûsî'nin *Kerem İle Aslı,* Ahmed Fahri'nin *Solgun,* Selâmi İzzet'in *Tesellî,* Feyzullah Sâcit'in *Yaradılış Cilvesi,* Hâşim Nâhid'in *Deliren Esîr,* Abdülhalim Hadî'nin *Şefîka* ve Ziya Gökalp'in *Alparslan Malazgirt Muharebesi* isimli piyeslerinde de hece ölçüsü kullanılır. Ayrıca Fuad Hulûsî'nin *Âşık Garîb* ve İbrâhim Alâedddin'in *Sulh ve Harb* isimli manzûm oyunlarında aruz ve hece ölçüleri birlikte kullanılır. Yukarıda tek bir vezin hânesinde gösterdiğimiz oyunların içinde de diğer vezinle yazılan manzûmeler yok değildir. Ancak bu, oyunun içerisinde son derece sınırlı tutulmuşsa, onu her iki vezinle birlikte yazılmış bir oyun olarak değerlendirmek mümkün değildir. Meselâ Hâlit Fahri'nin *Baykuş* isimli manzûm oyunu, aruz ölçüsüyle yazılmış bir eserdir. Bu yönüyle de çok tartışılmış ve eleştirilmiştir. Ancak buna rağmen içinde az da olsa hece ile yazılmış manzûmeler vardır. Buna rağmen bu eser aruz ölçüsüyle yazılmış bir manzûm oyun olarak kabul edilmelidir. Çünkü eserin tamamına yakınında aruz ölçüsü hâkimdir. Aruz ölçüsüyle yazılmış diğer bazı manzûm oyunların şarkı ve türkü bölümlerinde hece ölçüsünün kullanıldığı görülür. Ancak eserlerin detaylı tahlil edildiği bölümlerde de görüleceği gibi bunlar eser içerisinde son derece sınırlı kalır.

Hem aruz ölçüsüyle, hem de hece ölçüsüyle yazılan manzûm oyunlarda görülen bir başka özellik de söz konusu ölçünün farklı şekillerinin aynı oyun içerisinde denenmesidir. Hece ölçüsüyle yazılan bir oyunda, hecenin 6+5, 4+4 ya da 5+5 duraklı şekilleri yer alabilirken aynı durum aruz için de geçerlidir. Özellikle Abdülhak Hâmid'in *İlhan, Turhan* gibi manzûm oyunlarında, aruzun birden fazla kalıbının kullanıldığı görülür. Fuad Hulûsî'nin *Âşık Garîb* isimli manzûm oyununda da hem hecenin hem de aruzun birden fazla değişik kalıbının kullanıldığı görülür. Diğer taraftan Abdülhak Hâmid'in *Liberte* isimli oyununda, onun diğer manzûm oyunlarından farklı olarak hece ölçüsü kullanılırken duraklara dikkat edilmez. Bu durum, onun geliştirdiği yeni janrın önemli bir özelliğidir.

Aruz ölçüsüyle yazılan oyunlarda, aruzun daha çok (Mef'ûlü/ Mefâ'îlü/ Mefâ'îlü/ Fe'ûlün), (Fe'ilâtün [Fâ'ilâtün]/ Fe'ilâtün/ Fe'ilâtün/ Fa'lün), (Mefâ'îlün/Mefâ'îlün/Mefâ'îlün/Mefâ'îlün), (Fe'ûlün/Fe'ûlün/Fe'ûlün/Fe'ûl) gibi kalıpları kullanılır. Hece ölçüsüyle yazılan oyunlarda ise hecenin 6+5, 5+5, 4+5, 4+4 duraklı kullanımları, en çok tercih edilenlerdir.

Bu dönemde yayımlanan manzûm oyunlarda nazım şekli olarak en çok mesnevî tercih edilir. Hemen bütün manzûm oyunlarda ağırlıklı olarak kullanılan nazım şekli mesnevîdir. Bunun en önemli nedeni, bu nazım şeklinin tahkiyeye son derece uygun olmasıdır. Birer manzûm hikâyeye benzetebileceğimiz manzûm tiyatro oyunlarında, mesnevî nazım şekli, olayların belirli bir akış ve açık bir üslûpta anlatılabilmesi için son derece elverişli bir özelliğe sahiptir. Bu nazım şeklinin özellikle uzun diyalog ve monologlarda tercih edildiği görülür. Bununla birlikte hemen tüm oyunlarda bu kullanımın istisnaları da vardır. Mesnevî nazım şeklinin bir gereği olan, her beytin kendi arasında kafiyelenmesi kuralı zaman zaman ihlâl edilir. Kafiye düzeninde kimi zaman kuralsız bir kullanımın tercih edildiği de görülür. Ayrıca oyun içerisinde yer alan kimi manzûmelerde, farklı nazım şekillerinin kullanıldığı da olur. Özellikle müzikli oyunlarda, mânî ve türkü nazım şekillerinin kullanıldığını, bazı manzûm oyunlarda şarkı nazım şeklinin önemli bir yer tuttuğunu söylemek gerekir. Fuad Hulûsî'nin *Kerem İle Aslı* ve *Âşık Garîb* isimli manzûm oyunlarında bunun örneklerine rastlanır. Bazı oyunlarda mesnevî nazım şeklinin yanında çapraz kafiyenin de kullanıldığına tanık olmak mümkündür.

Meşrûtiyet Devri Türk Edebiyatında yayımlanan manzûm tiyatro oyunlarında en yoğun biçimde işlenen konu savaştır. Bu anlamda bu dönemde yayımlanan manzûm tiyatro oyunlarının savaş edebiyatımız açısından da ayrı bir önem taşıdığı son derece açıktır. 1908-1923 yılları arasında Türk cemiyetinin daha önce görülmemiş ölçüde sıkıntılı bir dönemden geçtiği bilinir. Balkanlar'da başlayan hareketlilik, bir süre sonra çözülmeye dönüşürken kısa zamanda Edirne'ye kadar olan Rumeli toprakları elden çıkar. Bu durum imparatorlukta çok ciddî bir inkıraza, geniş bir şok dalgasına neden olur. Hem ülkeyi yönetenler hem de devrin aydınları, bu kadar kısa bir zamanda bu kadar büyük ve geçmişi eskilere dayanan bir coğrafyanın elden çıkması karşısında derin bir yıkım düşüncesinin esiri olurlar. Diğer taraftan kısa bir süre içerisinde I. Dünya Savaşı'nın başlaması, Osmanlı İmparatorluğu'nun hazır olmamasına rağmen bu büyük savaşa katılması, durumu daha da ağır bir hâle sokar. I. Dünya Savaşı'ndan yenik ayrılan Türkler, vatanlarının düşman işgâlinden kurtarılması için yeni bir savaşa daha girerler. Bu dönem edebiyatının bitiş tarihi olan 1923 yılı, aynı zamanda bu son savaşın da sona eriş tarihidir. Bu kısa açıklamadan da anlaşılacağı üzere bu dönem cemiyet hayatına hâkim olan tek unsur, savaştır. Bu durumdan manzûm tiyatro edebiyatının da etkilenmesi kaçınılmazdır. İncelediğimiz oyunlarda Balkan Savaşları, I. Dünya Savaşı ve bu savaşın değişik cepheleri, hattâ Kurtuluş Savaşı dahî söz konusu edilir. Birçok oyunda açıkça söylenmese de bahsedilen savaşın hangisi olduğu yardımcı birçok unsurun varlığıyla ortaya çıkar.

Savaş kavramı başlı başına bir tema olarak da manzûm tiyatro edebiyatında yer alır. İbrâhim Alâeddin'in mektep piyesi olarak yazdığı *Sulh ve Harb,* savaş ile barışın mücadelesini anlatır. Barışın gelecekte ancak kadınların çabalarıyla yeşerebileceği ifade edilir.

Yukarıda da söz konusu ettiğimiz gibi, Balkan Savaşları bu dönem aydınları üzerinde derin bir etki sahibidir. Manzûm tiyatro edebiyatında da bu savaşın izlerini bulmak mümkündür. Mehmed Sırrı'nın *Türk Kanı* ismindeki manzûm oyunu, Balkan Savaşları'nın konu edildiği oyunların başında gelir. Balkan topraklarındaki hareketlilik ve buralarda yaşayan Türklere yapılan eziyetler, oyunun başkahramanı

Orhan'ın düşünceleri vasıtasıyla ortaya konmaya çalışılır. Diğer taraftan doğrudan Balkan Savaşları ile ilgili olmasa da *Yirmisekiz Kânûn-ı Evvel'*de de bu savaşa atıf vardır. Çanakkale Savaşları'nın arefesinde Paşa'nın yaşadığı umutsuzluk, Balkan Savaşları'nda yaşanan hezimet nedeniyledir.

Meşrûtiyet yıllarında ortaya konan manzûm tiyatro edebiyatında en çok işlenen konu ise hiç şüphe yok ki I. Dünya Savaşı'dır. Bu savaş, başlı başına bir oyun konusu olurken onun başlama nedeni, imparatorluğun bu savaşa katılım süreci ve bu süreçte payı olanlar, ayrıca savaşın değişik cepheleri de söz konusu edilen unsurlar arasındadır. Her türlü yokluğun üzerine gelen ve son darbeyi vuran I. Dünya Savaşı, manzûm oyunlarda da imparatorluğu yıkan başlıca savaş olarak işlenir. Zaten had safhada olan yoksulluk, bu savaşla bir kez daha gün yüzüne çıkar. Bütün erkeklerin savaşa gitmeleri ve kadınların geride yalnız kalmaları da savaşın acı yüzü olarak manzûm tiyatro edebiyatında işlenen bir konudur. Feyzullah Sâcit'in *Yaratılış Cilvesi* isimli oyununda, bu fakirlik ve yalnızlık çarpıcı bir biçimde ortaya konur. Ayrıca Hâlit Fahri'nin *Baykuş*'unda da açıkça zikredilmeyen bir savaş fakirliği görülür. Savaşın neden olduğu yalnızlık ve fakirlik, ölüm düşüncesini birlikte getirir. *Baykuş,* bu tarafıyla savaş psikozunu çarpıcı bir şekilde işleyen oyunların başında gelir. Diğer taraftan savaş nedeniyle ayrılan genç sevgililerin trajedileri de Ahmed Fahri'nin *Solgun,* Mithat Cemâl'in *Yirmisekiz Kânûn-ı Evvel,* Fâik Âlî'nin *Pây-ı Tahtın Kapısında,* Abdülhalim Hâdî'nin *Şefîka* isimli manzûm piyeslerinde işlenir.

Osmanlı İmparatorluğu'nun I. Dünya Savaşı'na katılımı da manzûm tiyatro edebiyatında işlenen konular arasındadır. Bu konuyu işleyen eserlerin başında *Câniler Saltanatı* isimli oyun gelir. Bulgurluzâde Rızâ, I. Dünya Savaşı'na sorgusuz sualsiz biçimde katılmaktan sorumlu tuttuğu İttihatçıları yermek için yazdığı eserinde, bu konuyu derinlemesine işler.

I. Dünya Savaşı'nın cepheleri de bu dönem manzûm tiyatro edebiyatının başta gelen konularından birisidir. Bu savaşın tartışmasız en büyük cephesi olan Çanakkale, iki manzûm oyunda doğrudan işlenir. Bunlar, *Yirmisekiz Kânûn-ı Evvel* ve *Pây-ı Tahtın Kapısında* isimli manzûm oyunlardır. Bunların dışındaki bazı oyunlarda da bu cephede yaşananlar sınırlı bir şekilde söz konusu edilir. Çanakkale

dışındaki cepheler de manzûm tiyatro edebiyatında söz konusu edilen konular arasındadır. Sarıkamış ve Rusya cepheleri bunların başında gelir. *Dilenci'*de, Rusların bir köyü işgâli anlatılır. Ancak bu işgâlin hangi savaş döneminde yaşandığı açık değildir. *Câniler Saltanatı'*nda Fâzıl Bey savaşmak için Sarıkamış Cephesi'ne gider. I. Dünya Savaşı'ndaki cephelerin söz konusu edildiği bir oyun da *Deliren Esîr'*dir. Osmanlı coğrafyasının dağılan parçalarının alegorik bir biçimde oyun şahsı hâline geldiği eserde, savaşın neden olduğu yıkım, bir savaş esirinin dilinden aktarılır.

Bu dönemdeki manzûm tiyatro edebiyatında, tarih de son derece önemli bir konu malzemesi olarak yer alır. Manzûm tiyatro türüne örnek olarak kabul edilen trajedinin konusunu tarihten alan bir tür olduğu düşünüldüğünde, bu konunun önemi bir kez daha ortaya çıkar. Bu dönemde yayımlanan manzûm tiyatro oyunları içerisinde de konusunu tarihten alan trajedilerin ve diğer manzûm oyunların sayısı hayli fazladır. Bu konuda öncelikle ismi zikredilmesi gereken Abdülhak Hâmid'dir. Hâmid, bu dönemde yayımladığı trajedilerinin birçoğunda tarihe yönelir. Tarih, onun için iyi bir kaynak olmakla birlikte, trajedi türüne uygunluğu açısından da son derece önemli bir imkân arz eder. Hâmid, geniş kültürü sayesinde tarihin tek bir dönemine mahkûm olmaz. Türk tarihinin eski dönemlerinden Osmanlılara, Arap tarihinden Endülüs tarihine kadar geniş bir çerçevede eser verir. *İlhan, Turhan, Tayflar Geçidi* ve *Ruhlar,* onun konusunu ya da oyun şahıslarını Türk tarihinden alan eserleridir. Bunlardan başka *Sardanapal'*de Asur tarihine yönelen Hâmid, *Abdullahü's-Sagîr'*de *Eşber'*den sonra yeniden Endülüs tarihini işler. O, tarihî piyeslerinde gerçekliği bulunan motiflere yer verdiği gibi, kendi kurgusunu da işin içine dâhil eder. Yusuf Ziyâ, *Binnaz'*da Lâle Devri'ni söz konusu ederken Ziya Gökalp de *Alparslan Malazgirt Muharebesi'*nde, Türklerin Anadolu'ya yerleştiği savaşı anlatır. Bu tarz oyunlarda var olan tarihîlik unsuru, yaşanılan devre âit bazı imâlar da içerir. Geçmişten bugüne gelinen süreçte yapılan hataların neden olduğu sonuçlar ortaya konmaya çalışırken, *Alparslan Malazgirt Muharebesi'*nde olduğu gibi, geçmişte kazanılan zaferlerin yenileri için örnek olması da istenir.

Bu dönem manzûm tiyatro edebiyatında işlenen konulardan birisi de ölümdür. Ölüm, trajediler için de özel bir önem arz eder. Trajedi türündeki eserler için ölüm,

bir bitiş motifi olması nedeniyle ayrıca üzerinde durulması gereken bir konudur. Meşrûtiyet yıllarındaki manzûm tiyatro edebiyatında da ölüm, hem konu hem de bir bitiş motifi olarak önemli yer tutar. Hâlit Fahri'nin *Baykuş, Ölüm Perileri;* Abdülhak Hâmid'in de *Tayflar Geçidi* ve *Ruhlar* isimli manzûm oyunlarında ölüm, başlı başına bir tema olarak işlenir. Hâlit Fahri'nin söz konusu eserlerinde insanlığın yanı başında duran ve kaçınılmaz bir son olarak ölüm, son derece önemli bir yer tutar. Bu eserlerde ölüm düşüncesi, fakirlik ve yalnızlık gibi duyguların eşliğinde işlenir. Hâmid'in eserlerinde ise ölümün daha farklı bir boyutta ele alındığı görülür. Yukarıda ismini saydığımız iki manzûm piyeste de ölüm, herkesi aynı mertebede buluşturan bir unsur olarak görülür. Hâmid'e göre dünyadaki bütün kavgaları arkasında bırakan insan, nihayet ölümün sessizliğinde dinlenecek ve herkesle aynı konumda buluşacaktır.

Manzûm tiyatro edebiyatında siyâsî yönü ağır basan oyunlar da vardır. Savaşı konu edindiğini söylediğimiz oyunlarda da görülen siyâsî unsurlar, bazı eserlerde bilhassa öne çıkarılır. Bunların başında *Câniler Saltanatı* gelir. İttihatçı düşmanlığının körüklediği bir propaganda amacıyla yazılan eserde, İttihatçılar isim verilerek şiddetli bir şekilde eleştirilir. Siyâsî içerikli olduğunu söyleyebileceğimiz bir diğer manzûm oyun da Hâmid'in *Liberte* isimli piyesidir. I. Meşrûtiyet'in ilân ediliş sürecini konu edinen alegorik oyunda, II. Abdülhamid, Midhat Paşa gibi devrin siyâsî isimlerinin maceraları anlatılır.

Halk edebiyatı, bu dönem manzûm tiyatro edebiyatı açısından önemli bir kaynak niteliği taşır. Özellikle Fuad Hulûsî'nin yazdığı iki manzûm oyunda bunu görmek mümkündür. *Kerem İle Aslı* ve *Âşık Garîb,* konularını halk edebiyatından alan manzûm oyunlardır.

Meşrûtiyet devrindeki manzûm tiyatro edebiyatında toplumsal çöküntü de işlenen konular arasındadır. Özellikle Yusuf Ziyâ'nın manzûm komedilerinde bu konuyu sıklıkla işlediği görülür. Onun söz konusu oyunlarında, toplumun geldiği nokta; özellikle karı-koca ilişkilerinde yaşanan samîmîyetsizlikler, trajikomik bir üslûpla anlatılır.

Bu dönemde yayımlanan manzûm oyunların hemen tamamında, aşk önemli bir yer tutar. Birbirini seven oyun kahramanları, hemen bütün oyunların şahıslar kadrosunun içinde yer alır. Birçok oyunda var olan güçlü trajik unsurlar, aşk dolayısıyla görülür. Kavuşamayan sevgililerin trajedileri, birçok oyunda belirleyici bir unsurdur. *Zeynep, Binnaz, Kerem İle Aslı, Tesellî, İlk Şâir* gibi, merkeze aşk hikâyelerini oturtan manzûm oyunlar da vardır.

Bu dönemde yayımlanan manzûm oyunlarda, masal ve efsane motiflerine de yer verilir. Abdülhak Hâmid'in *Zeynep, Tayflar Geçidi, Ruhlar;* Hâlit Fahri'nin *İlk Şâir* gibi piyeslerinde, masalsı ve fantastik unsurlara rastlanır. Bu oyunlar fanteziye yakınlık gösterir.

Meşrûtiyet Devri Türk Edebiyatında yayımlanan manzûm tiyatro oyunlarındaki şahıslar kadrosu, son derece geniş bir çerçeve içinde değerlendirilebilir. Birbirine âşık gençlerin bulunduğu birçok manzûm oyunda, araya giren çoklukla zâlim bir hükümdar ya da istenmeyen bir rakip olur. Bu durum, trajedi için de uygundur. Kızını sevdiği adama vermek istemeyen baba, genelde müstebit ve zâlim bir hükümdar olarak ortaya çıkar. Sevilmediğini bildiği hâlde saplantılı olduğu genç kızla evlenmek isteyen adamlar da olayların trajediye dönüşmesinde önemli pay sahibidirler. Bu tarz oyunların şahıslar kadrosunda görülen genç kızlar, genelde annesiz büyümüşlerdir. Onlara ya dadıları ya da çok sevdikleri bir hizmetçileri arkadaşlık eder. Bu genç kızların sevdikleri delikanlılar, genellikle bir engelleme ile karşı karşıya kalırlar. Bu engel, biraz önce de ifade ettiğimiz gibi bazen zâlim bir baba, bazen bir savaş ve buna bağlı olarak gelişen vatan aşkı, bazen de istenmeyen bir üçüncü kişi olarak ortaya çıkar. Vatan aşkını kendi aşkından üstün tutan oyun kahramanları, trajediye yakınlık göstermeleri bakımından da bu dönem manzûm tiyatro edebiyatı içinde önemli bir yere sahiptirler. Genç kızlar da çoklukla sevdikleri erkekten başkasına yâr olmamak için son derece inatçı ve asîl bir kavganın içinde yer alırlar. Bu tavır da trajik unsurların ortaya çıkabilmesi için önemlidir.

Tarihî nitelikli manzûm oyunlarda, tarihte yaşadığı bilinen kişilerin de oyun şahsı olarak yer aldıkları görülür. Hâmid'in oyunlarında, Sultan Orhan, Sultan Murad, Yıldırım Bayezid, Timur, Ebu Said Bahadır Han ve alegorik de olsa II.

Abdülhamid ve Midhat Paşa, bunlara örnek olarak gösterilebilir. Diğer oyunların şahıslar kadrolarının içinde de Alparslan, Nizamül-Mülk, Yavuz Sultan Selim, Enver, Talât ve Cemâl Paşalar görülebilir. Görüldüğü gibi manzûm tiyatro edebiyatı içinde önemli yer tutan tarihî oyunlarda, zaman zaman gerçek kişiler de oyun şahsı olarak yer alır.

Bu dönemde yayımlanan manzûm tiyatro oyunlarında zaman kavramı da son derece geniş bir çerçevede ortaya çıkar. Özellikle tarihî nitelikli manzûm oyunlarda "tarihî zaman" kavramı önem kazanır. Uzak tarih diyebileceğimiz Asurlular tarihinden Endülüs, Arap, Eski Türk ve Osmanlı tarihine kadar çok geniş bir zaman diliminin söz konusu edildiği görülür. Diğer taraftan oyun içerisindeki zamanlar da farklılık gösterir. Manzûm oyunların önemli bir kısmında, tek başlarına kalıp bir iç hesaplaşmaya giden kahramanlar, bunu genellikle gece saatlerinde yaparlar. Birbirleriyle gizlice görüşen âşıklar da gece saatlerinde ve daha çok ay ışığının olduğu vakitlerde buluşurlar.

Meşrûtiyet Devri Türk Edebiyatında yayımlanan manzûm tiyatro oyunlarında mekân da çok geniş bir çerçevede ortaya çıkar. Özellikle tarihî oyunlarda uzak ülkelerin de mekân olarak seçildiği görülür. İlhanlı ülkesinden İspanya'ya, İran'dan Afganistan ve Hindistan'a kadar geniş bir coğrafyada geçen oyunlar içerisinde en çok sözü edilen şehir şüphesiz ki İstanbul'dur. İstanbul, imparatorluk başkenti olarak da birçok manzûm oyunun konusuna mekân teşkil eder. Diğer taraftan kapalı mekân olarak da saraylar göze çarpar. Özellikle Hâmid'in oyunlarında hükümdar saraylarının önemli bir yeri vardır. Oyun kahramanlarının, yukarıda da söz konusu ettiğimiz iç hesaplaşmalarını daha çok yatak odalarında gerçekleştirdikleri görülür. Trajedilerin sonunda işlenen cinayetler de kimi zaman yatak odalarında gerçekleşir. Trajedi türündeki manzûm oyunlarda dikkati çeken bir özellik de mezarlık sahneleridir. Birçok oyun kahramanı, yakınlarının intikamını alabilmek adına sevdiklerinin mezarı başında yemin eder. Bu sahne ve burada söylenen monolog, *İlhan, Solgun* gibi manzûm oyunlarda görülür.

Bu dönemde yayımlanan manzûm oyunların dili, genel olarak Türkçü Edebiyatın etkisinde gelişen yeni dil anlayışına uygundur. Türkçenin sâdeleşme

hareketinin devam ettiği bu dönemde, manzûm tiyatro edebiyatının da bu hareketten etkilendiği görülür. Ancak Abdülhak Hâmid'in oyunlarını bunun dışında tutmak gerekir. Onun manzûm oyunlarında son derece ağır ve anlaşılmaz bir Osmanlıca kullanılır. Bununla birlikte Mehmed Rauf'un *Dilenci,* Ali Ekrem'in *Yavuz Sultan Selîm,* Köprülüzâde Mehmed Fuad'ın *Türkün Duası* ve Fâik Âlî'nin *Pây-ı Tahtın Kapısında* isimli manzûm oyunlarında da sâde denemeyecek bir Türkçe kullanılır. Yine de bu dönemde yayımlanan manzûm oyunların çoğunluğunda sâde ve anlaşılır bir Türkçenin kullanıldığını söylemek gerekir. Bu manzûm oyunlarda, Farsça kurallarla yapılmış tamlamalara da çok az yer verildiği görülür.

Bu dönemde yayımlanan manzûm tiyatro eserlerinin sahnelenmesi de ayrı bir mesele olmuştur. Manzûm tiyatronun sahneye ne kadar uygun olduğu, çeşitli şekillerde tartışılmışsa da bu konu daha çok dil ve vezin üzerinden gündeme gelmiştir. Hece ve aruz ölçülerinden hangisinin sahneye daha uygun olduğu, sürekli gündemde kalan bir tartışma olmakla birlikte, manzûm oyunların sahnelenme konusunda çok başarılı oldukları söylenemez. *Baykuş* ve *Binnaz* gibi çok başarılı örnekler dışında, tekrar tekrar sahnelenme imkânı bulan eser yok gibidir. Hâmid'in trajedileri gibi, hem dili hem de dağınıklığı nedeniyle sahnelenmesi çok zor olan eserler ise çoğu kez sahneden uzak kalmıştır.

Meşrûtiyet Devri Türk Edebiyatında yayımlanan manzûm tiyatro oyunlarının tamamını birden trajedi olarak nitelemek mümkün değildir. Bunlar içerisinde dram ya da komedi türünde eserler olduğunu da söylemek gerekir. Eserleri ayrıntılı bir biçimde tahlil ettiğimiz bölümlerde onların türlerini ve trajedi türüyle olan ilişkilerini de söz konusu ettik. Genel olarak bakıldığında da bu dönemde yayımlanan manzûm oyunlar içerisinde trajedi türünün ağırlık kazandığı tespit edilebilir. Bunların hepsini birden başarılı trajediler olarak kabul etmek de mümkün değildir. Bu tarzdaki eserleri birer trajedi denemesi olarak nitelemek yerinde olur. Bu dönemde varlık gösteren manzûm tiyatro edebiyatının, manzûm tiyatronun ilk şekli olan trajediye kayıtsız kalmadığı açıktır. Komedi olanların dışındaki hemen her oyunun içinde güçlü trajik esintilerin olduğu görülür. Bunlar zaman zaman şahıslar kadrosunun yapısından, zaman zaman da olay örgüsünün trajediye yakın özelliklerinden beslenir. Ancak

birçok yazarın trajedi türüne ilgi gösterdiği ve eserini bu türe yakın tutacak motifleri kullandığı da tespit ettiğimiz bilimsel gerçeklerden biridir.

Meşrûtiyet Devri Türk Edebiyatı, Cumhuriyet'e kadar gelen süreçte, en çok manzûm oyunun yayımlandığı bir dönemdir. Bu oyunlar, başlı başına bir "manzûm tiyatro edebiyatı" oluşturabilecek sayıda ve önemdedir. Bu eserlerin, büyük oranda bu dönemin tiyatro anlayışına bağlı oldukları söylenebilse de kendi türleri çerçevesinde ayrı bir edebiyat oluşturdukları da ortadadır.

KAYNAKÇA

A. Hikmet, **Hesâb İmtihânı,** Evkâf-ı İslâmiyye Matbaası, İstanbul 1333/1917.

ABDULKADİROĞLU**,** Abdülkerim - ABDULKADİROĞLU, Nuran, **Mehmed Akif Ersoy'un Makaleleri (Sırat-ı Müstakim ve Sebilü'r-Reşad Mecmualarında Çıkan),** Kültür ve Turizm Bakanlığı Yayınları, Ankara 1987.

Abdülhak Hâmid, **Nazîfe yâhûd Fedâ-yı Hamiyyet,** Tasvir-i Efkâr Matbaası, İstanbul 1291/1876.

_____,**Duhter-i Hindû,** Tasvir-i Efkâr Matbaası, İstanbul 1292/1877.

_____, **Eşber,** Mihran Matbaası, İstanbul 1879.

_____,**Tezer yâhûd Melik Abdurrahman es-sâlis,** Mihran Matbaası, İstanbul 1297/1882.

_____, **Zeynep,** Ahmed Cevdet Matbaası, İstanbul 1324/1908.

_____, **Zeynep,** İkdam Matbaası, İstanbul 1324/1908.

_____, **Bir Sefîlenin Hasbıhâli,** Manzûm ve mensûrdur, Karabet Matbaası, İstanbul 1327/1911.

_____, **İlhan,** Tanîn Matbaası, İstanbul 1913.

_____,**Târık yâhûd Endülüs Fethi,** Matbaa-i Âmire, İstanbul 1330/1914.

_____,**Turhan,** Yeni Osmanlı Matbaa ve Kütübhânesi, İstanbul 1332/1916.

_____, **Abdullahü's-Sagîr,** Matbaa-i Âmire, İstanbul 1335/1919.

_____, **Sardanapal,** Matbaa-i Âmire, İstanbul 1335/1919.

_____,**Tayflar Geçidi,** Âsâr-ı Müfide Kütübhânesi, İstanbul 1335/1919.

_____, **Rûhlar,** İkdam Matbaası, İstanbul 1338/1922.

_____,**Tezer yahut Melik Abdurrahmân-is-sâlis,** Kanaat Kitabevi, İstanbul 1945.

_____,**Târık yâhûd Endülüs Fethi,** Tab'-ı Evvel, Maarif Nezâret-i Celîlesinin Ruhsatıyle (tarihsiz).

Abdülhak Hâmid'in Hâtıraları, (Haz.: İnci ENGİNÜN), Dergâh Yayınları, İstanbul 1994.

Abdülhak Hâmid'in Mektupları, C.I, (Haz.: İnci ENGİNÜN), Dergâh Yayınları, İstanbul 1995.

_____, C.II, (Haz.: İnci ENGİNÜN), Dergâh Yayınları, İstanbul 1995.

Abdülhalim Hâdî, **Şefîka,** İttihâd Kütübhânesi, Kader Matbaası, İstanbul 1336/1920.

Abdülhalim Memdûh, **Bedriye,** İstanbul 1304/1888.

ACEHAN, Abdullah, **Halit Fahri Ozansoy, Hayatı-Eserleri-Sanatı,** (Yayımlanmamış Doktora Tezi), (Dan.: Orhan OKAY), Sakarya Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Adapazarı 1998.

Ahmed Fahri, **Solgun,** İki perdelik manzûm piyes, Mahmud Bey Matbaası, İstanbul 1335/1919.

Aiskhylos, **Agamemnon,** (Çev.: Ahmet Cevat EMRE), Millî Eğitim Bakanlığı Yayınları, Ankara 1945.

AKALIN, L. Sami, **Edebiyat Terimleri Sözlüğü,** Varlık Yayınları, İstanbul 1984.

AKI, Niyazi, **Türk Tiyatro Edebiyatı Tarihi I,** Dergâh Yayınları, İstanbul 1989.

AKINCI, Gündüz, **Abdülhak Hâmid Tarhan, Hayatı, Eserleri ve Sanatı,** Ankara Üniversitesi Dil ve Tarih-Coğrafya Fakültesi Yayınları, Ankara 1954.

AKLIN, Nülüfer, **Mithat Cemal Kuntay Hayatı, Sanatı, Eserleri,** (Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi), (Dan.: Hasan KOLCU), Kocaeli Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Kocaeli 2000.

AKTEPE, M. Münir, "Kosova", **İslâm Ansiklopedisi, C.6,** Millî Eğitim Bakanlığı Yayınları, Eskişehir 2001, s.870-871.

AKÜN, Ömer Faruk, "Abdülhak Hâmid'in Basılı Eserleri Hakkında Yeni Bilgiler", Türk Dili ve Edebiyatı Dergisi, C.XV, İstanbul 1967, s.107-158.

_____, "Ahmed Vefik Paşa", **TDV İslâm Ansiklopedisi, C.2,** TDV Yayınları, İstanbul 1989, s.143-157.

AKYÜZ, Kenan, **Batı Tesirinde Türk Şiiri Antolojisi,** İnkılâp Kitabevi, 4. bas., İstanbul 1986.

_____,**Modern Türk Edebiyatının Ana Çizgileri,** İnkılâp Kitabevi, İstanbul (tarihsiz).

Ali Ekrem, **Yavuz Sultan Selîm,** Resimli Kitap Dergisi, C.4, S.19, Matbaa-i Hayriyye ve Şürekâsı, İstanbul Nisan 1326/1910, s.547-550.

_____,**Lisân-ı Osmânî,** Zarafet Matbaası, İstanbul 1332.

Ali Haydar, **Sergüzeşt-i Pervîz,** Tasvir-i Efkâr Matbaası, İstanbul 1282/1866.

_____, **İkinci Ersas,** Tasvir-i Efkâr Matbaası, İstanbul 1282/1866.

_____, **Rüyâ Oyunu,** Manzûm komedya, La Turquie ve Şark Matbbası, İstanbul 1292.

Ali Nâci, "Temâşâ Musâhabesi: Baykuş", Tasvîr-i Efkâr, 3 Mart 1333, s.3.

ALTINAY, Ahmet Refik, **Lâle Devri,** Hilmi Kitabevi, 5. bas., İstanbul 1932.

ALTUNİŞ GÜRSOY, Belkıs, **Hüseyin Suad Yalçın Hayatı ve Eserleri,** Akçağ Yayınları, Ankara 2001.

AND, Metin, **Bizans Tiyatrosu,** Forum Yayınları, Ankara 1962.

_____, **Dionisos ve Anadolu Köylüsü,** Elif Yayınları, İstanbul 1962.

_____,**Geleneksel Türk Tiyatrosu Kukla Karagöz Ortaoyunu,** Bilgi Yayınevi, Ankara 1969.

_____, **Tanzimat ve İstibdat Döneminde Türk Tiyatrosu 1839-1908,** Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları, Ankara 1972.

_____,**Osmanlı Tiyatrosu Kuruluşu-Gelişimi-Katkısı,** Ankara Üniversitesi Dil ve Tarih-Coğrafya Fakültesi Yayınları, Ankara 1976.

_____,**Dünyada ve Bizde Gölge Oyunu,** Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları, Ankara 1977.

_____, **Türk Tiyatrosunun Evreleri,** Turhan Kitabevi, Ankara 1983.

_____, **Osmanlı Tiyatrosu,** Dost Kitabevi, Ankara 1999.

ARDALI BÜYÜKARMAN, Didem, **Türk Tiyatro Edebiyatında Vatan Kavramı (1860-1940),** (Yayımlanmamış Doktora Tezi), (Dan.: Enver TÖRE), Marmara Üniversitesi Türkiyat Araştırmaları Enstitüsü, İstanbul 2007.

Aristoteles, **Poetika** (Çev.: İsmail TUNALI), Remzi Kitabevi, İstanbul 2001.

ARMAOĞLU, Fahir, **19. Yüzyıl Siyasi Tarihi (1789-1914),** Aklım Yayınları, 4. bas., İstanbul 2007.

ATAÇ, Nurullah, "Hayata Dair: Baykuş", Haber Akşam Postası, 12 Ağustos 1939, s.3.

AYDEMİR, Abdullah, **İslâmî Kaynaklara Göre Peygamberler,** Türkiye Diyânet Vakfı Yayınları, Ankara 1990.

AYDEMİR, Şevket Süreyya, **Makedonya'dan Orta Asya'ya Enver Paşa (1914-1922), C.3,** Remzi Kitabevi, İstanbul 1972.

AYDOĞAN, Erdal-EYYÜPOĞLU, İsmail, **Bahaeddin Şakir Bey'in Bıraktığı Vesikalara Göre İttihat ve Terakki,** Alternatif Yayınları, İstanbul (tarihsiz).

AYTAŞ, Gıyasettin, **Tanzimatta Tiyatro Edebiyatı Tarihi,** Akçağ Yayınları, Ankara 2002.

AYVAZOĞLU, Beşir, **1924/Bir Fotoğrafın Uzun Hikâyesi,** Kapı Yayınları, İstanbul 2006.

AYVERDİ, İlhan, **Misalli Büyük Türkçe Sözlük, C.2,** Kubbealtı Neşriyâtı, İstanbul 2005.

BANARLI, Nihad Sâmi, **Resimli Türk Edebiyatı Tarihi II,** Millî Eğitim Bakanlığı Yayınları, İstanbul 2004.

BARAZ, Mehmet Rebii Hatemi, **İbn-ür Refik Ahmet Nuri Sekizinci,** Kültür Bakanlığı Yayınları, Ankara 2001.

BATU, Selahattin, **Kerem İle Aslı,** Beş perdelik manzum masal, Nebioğlu Yayınevi, İstanbul 1944.

BERKES, Niyazi, **Türkiye'de Çağdaşlaşma,** Yapı Kredi Yayınları, 9. bas., İstanbul 2006.

BINET, Alfred, **Çocuklarda Zekâ Ölçüleri,** (Çev.: İbrahim Alaettin), Maarif Vekâleti Yayınları, Ankara 1931.

BİLGEGİL, M. Kaya, **Ziya Paşa Üzerinde Bir Araştırma,** Erzurum Atatürk Üniversitesi Yayınları, Erzurum 1970.

"Binnaz", **Türk Dili ve Edebiyatı Ansiklopedisi, C.1,** Dergâh Yayınları, İstanbul 1977, s.440.

BROCKETT, Oscar G., **Tiyatro Tarihi,** Dost Kitabevi, Ankara 2000.

BRUIJN, Petra de, **The Two Worlds of Eşber, Western Oriented Verse Drama and Ottoman Turkish Poetry by Abdülhak Hâmit Tarhan,** Research School CNWS, Leiden, The Netherlands, 1997.

Bulgurluzâde Rızâ, **Müntehabât-ı Bedâyi-i Edebiyye: Mensûr Kısmı,** Dersaadet Kütübhânesi, İstanbul 1327.

_____, **Câniler Saltanatı,** Kader Matbaası, İstanbul 1335/1919.

"Câniler Saltanatı", **Türk Dili ve Edebiyatı Ansiklopedisi, C.2,** Dergâh Yayınları, İstanbul 1977, s.18.

C.B., "Nilüfer Hatun", **İslâm Ansiklopedisi, C.9,** Millî Eğitim Bakanlığı Yayınları, Eskişehir 2001, s.284.

CEBECİ, Lutfullah, "İsrâfil", **TDV İslâm Ansiklopedisi, C.23,** Türkiye Diyânet Vakfı Yayınları, İstanbul 2001, s.180-181.

_____,"Mikail", **TDV İslâm Ansiklopedisi, C.30,** Türkiye Diyânet Vakfı Yayınları, İstanbul 2005, s.45-46.

CORNEILLE, Pierre, **Horas, Orijinal Adı: Horace,** (Çev.: Mehmed Ali Tevfik), İstanbul Devlet Matbaası, İstanbul 1927.

Corneille, **Le Cid,** (Çev.: Nedim Mazhar YÜZAK), Nihat Sayar Yayın-Yardım Vakfı Yayınları, 1974.

ÇABUK, Veli, **Tiryaki Hasan Paşa'nın Gazaları ve Kanije Savunması,** Tercüman Gazetesi Yayınları, İstanbul 1978.

ÇAKIR, Ömer, **Türk Şiirinde Çanakkale Muharebeleri,** Atatürk Kültür Merkezi Başkanlığı Yayınları, Ankara 2004.

ÇAMUROĞLU, Reha, **Son Yeniçeri,** Everest Yayınları, İstanbul 2005.

ÇANDAR, Tevfik, **Talât Paşa: Bir Örgüt Ustasının Yaşam Öyküsü,** Dost Kitabevi, Ankara 1984.

ÇAPA, Mesut, **Hilal-i Ahmer (Kızılay) Cemiyeti, 1914-1925,** (Yayımlanmamış Doktora Tezi), (Dan.: Yavuz ERCAN), Ankara Üniversitesi Türk İnkılap Tarihi Enstitüsü, Ankara 1989.

ÇAPAN, Cevat, **Değişen Tiyatro: İngiliz Tiyatrosunda Düzyazıya Geçiş,** İstanbul Üniversitesi Edebiyat Fakültesi Yayınları, İstanbul 1972.

ÇETİNSAYA, Gökhan, "Irak-XIX. Yüzyıl", **TDV İslâm Ansiklopedisi, C.19,** Türkiye Diyânet Vakfı Yayınları, İstanbul 1999, s.95.

_____-BUZPINAR, Şit Tufan, "Midhat Paşa", **TDV İslâm Ansiklopedisi, C.30,** Türkiye Diyânet Vakfı Yayınları, İstanbul 2005, s.9.

ÇETİŞLİ, İsmail ve diğerleri, **II. Meşrutiyet Dönemi Türk Edebiyatı,** Akçağ Yayınları, Ankara 2007.

ÇOLPAN, Yılmaz, **Japon ve Çin Tiyatrosu,** İzlem Yayınları, İstanbul 1964.

ÇULCU, Murat, **İkdam Gazetesi'nde Çanakkale Cephesi: 3 Kasım 1914-3 Şubat 1916 haber-yorum-bildiri-röportaj-gözlem ve anılar, C.I-II,** Denizler Kitabevi, İstanbul 2004.

DARKOT, Besim, "Çanakkale", **İslâm Ansiklopedisi, C.3,** Millî Eğitim Bakanlığı Yayınları, Eskişehir 2001, s.347-351.

DEVELLİOĞLU, Ferit, **Osmanlıca-Türkçe Ansiklopedik Lûgat,** Aydın Kitabevi, Ankara 2004.

DİLMEN, Güngör, **Toplu Oyunları 2/Kadın Oyunları/Kurban/Bağdat Hatun/Aşkımız Aksaray'ın En Büyük Yangını,** Mitos Boyut Yayınları, İstanbul 1996.

DUMAN, Harun, **Balkan Savaşı Edebiyatımız,** (Yayımlanmamış Doktora Tezi), (Dan.: Birol EMİL), Marmara Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, İstanbul 1991.

DUYMAZ, Ali, **Kerem İle Aslı Hikâyesi Üzerinde Mukayeseli Bir Araştırma,** Kültür Bakanlığı Yayınları, Ankara 2001.

DÜZDAĞ, M. Ertuğrul, **Mehmed Âkif Ersoy,** Kültür Bakanlığı Yayınları, Ankara 1998.

ELÇİN, Şükrü, **Kerem İle Aslı Hikâyesi,** Dergâh Yayınları, Ankara 2000.

EMİL, Birol, **Mizancı Murad Bey, Hayatı ve Eserleri,** İstanbul Üniversitesi Edebiyat Fakültesi Yayınları, İstanbul 1979.

ENGİN, Vahdettin, **Sultan Abdülhamid ve İstanbul'u,** Simurg Yayınları, İstanbul 2001.

ENGİNÜN, İnci, **Tanzimat Devrinde Shakespeare Tercümeleri ve Tesiri,** İstanbul Üniversitesi Edebiyat Fakültesi Yayınları, No:2577, İstanbul 1979.

_____, **Abdülhak Hâmid Tarhan,** Kültür ve Turizm Bakanlığı Yayınları, Ankara 1986.

_____, "Abdülhak Hâmid Tarhan", **TDV İslâm Ansiklopedisi, C.I,** Türkiye Diyânet Vakfı Yayınları, İstanbul 1988, s.207-210.

_____, "Byron ve Hâmid'in *Sardanapal* Piyesleri Üzerine Mukayeseli Bir Araştırma", **Mukayeseli Edebiyat,** Dergâh Yayınları, İstanbul 1999, s.78-100.

_____, "Edebiyatımızda Endülüs", **Araştırmalar ve Belgeler,** Dergâh Yayınları, İstanbul 2000, s.32-41.

_____, **Yeni Türk Edebiyatı Tanzimat'tan Cumhuriyet'e (1839-1923),** Dergâh Yayınları, İstanbul 2006.

ERASLAN, Cezmi-OLGUN, Kenan, **Osmanlı Devleti'nde Meşrutiyet ve Parlamento,** 3F Yayınları, İstanbul 2006.

ERCİLASUN, Bilge, **İkinci Meşrutiyet Devrinde Tenkit, 1.Türkçü Tenkit,** Türk Kültürünü Araştırma Enstitüsü Yayınları, Ankara 1995.

ERSOY, Mehmed Âkif, **Safahat,** (Haz.: M. Ertuğrul DÜZDAĞ), Çağrı Yayınları, İstanbul 2006.

ERTAYLAN, İ. Hikmet, **Dante'nin Hayatı ve Eserleri,** Türkiye İş Bankası Yayınları, Ankara 1964.

ERTUNA, Hamdi, **Gazi Osman Paşa ve Plevne Savunması,** Kültür ve Turizm Bakanlığı Yayınları, Ankara 1982.

"Eşber", **Türk Dili ve Edebiyatı Ansiklopedisi, C.3,** Dergâh Yayınları, İstanbul 1980, s.110.

EYİCİL, Ahmet, **Osmanlı İttihat ve Terakki Cemiyeti Liderlerinden Doktor Nazım Bey 1872-1926,** Gün Yayıncılık, Ankara 2004.

Fâik Âlî, **Pây-ı Tahtın Kapısında,** 2 perde manzûm temâşâ, Ahmed İhsan ve Şürekâsı Matbaacılık Osmanlı Şirketi, İstanbul 1918.

_____, **Nedim ve Lâle Devri,** Millî Eğitim Bakanlığı Yayınları, 2. bas., Ankara 1969.

Fâruk Nâfiz, "Türk Sahnesinde Mevzûn Piyesler", Temâşâ Dergisi, Nr.20, 1 Mart 1920, s.14-15.

Fenelon, **Tercüme-i Telemak,** (Çev.: Yusuf Kâmil Paşa), Tabhâne-i Âmire, İstanbul 1862.

Feyzullah Sâcit, **Yaradılış Cilvesi,** Kanaât Matbaası, İstanbul 1335/1919.

Fuad Hulûsî, **Âşık Garîb,** Ahmed İhsan ve Şürekâsı Matbaacılık Şirketi, İstanbul 1334.

_____, **Kerem İle Aslı,** Ahmed İhsan ve Şürekâsı Matbaacılık Osmanlı Şirketi, İstanbul 1335/1919.

FUAT, Memet, **Tiyatro Tarihi, Başlangıcından Bugüne Türk ve Dünya,** Varlık Yayınları, İstanbul 1970.

_____, **Tiyatro Tarihi,** MSM Yayınları, İstanbul (tarihsiz).

Fuzûlî Divanı, (Haz.: Kenan AKYÜZ vd.), Akçağ Yayınları, Ankara 1997.

GÖKYAY, Orhan Şaik, "Kızılelma", **TDV İslâm Ansiklopedisi, C.25,** Türkiye Diyânet Vakfı Yayınları, İstanbul 2002, s.559-561.

GÖLPINARLI, Abdülbaki, **Hafız Divanı,** Millî Eğitim Bakanlığı Yayınları, İstanbul 1992.

Gösterim Terimleri Sözlüğü, Türk Dil Kurumu Yayınları, Ankara 1983.

"GÖVSA, İbrahim Alâettin", **Türk Dili ve Edebiyatı Ansiklopedisi, C.3,** Dergâh Yayınları, İstanbul 1979, s.366.

GÜMÜŞ, Ezgi Oya, "Devlet Tiyatroları Repertuarındaki 'Çanakkale ve Çanakkale Savaşları' Konulu Tiyatro Oyunların Belirlenmesi", **Çanakkale I, Savaşı ve Tarihi,** İstanbul Büyükşehir Belediyesi Tarih Araştırmaları Serisi II, İstanbul 2006, s.329-336.

GÜR, Muhammet, **Makale ve Mektuplarına Göre Süleyman Nazif,** (Yayımlanmamış Doktora Tezi), (Dan.:Birol EMİL), Marmara Üniversitesi Türkiyat Araştırmaları Enstitüsü, İstanbul 1992.

GÜRANİ-ARSLAN, Nur, "Abdülhak Hâmid'in İki Eserinin Byron'ın Sardanapalus Adlı Oyunu İle Karşılaştırılması", **Vefatının 60. Yılında Abdülhak Hâmid Tarhan Sempozyumu Bildirileri,** ISAR Vakfı Yayınları, İstanbul 1998, s.41-51.

GÜRAY, Sevim, **Ahmet Vefik Paşa,** Türk Dil Kurumu Yayınları, Ankara 1960.

HALAÇOĞLU, Yusuf, "Ankara Savaşı", **TDV İslâm Ansiklopedisi, C.3,** Türkiye Diyânet Vakfı Yayınları, İstanbul 1991, s.210-211.

Hâlid Fahri, **Rüyâ,** Necm-i İstikbâl Matbaası, İstanbul 1328/1912.

_____,**Baykuş,** 3 perdelik manzûm masal, Darü'l-bedâyi-i Osmânî Yayını, Matbaa-i Ahmed İhsan, İstanbul 1332/1916.

_____,**Baykuş,** Üç perdelik manzûm masal, Nâşiri: Darü'l-bedâyi-i Osmânî, Hukuk Matbaası, İstanbul 1335/1919.

_____, "Ölüm Perileri", Şâir Nedîm Dergisi, C.I, Nr.:VI, Osman Bey Matbaası, 20 Şubat 1919, s.94-96.

_____, **İlk Şâir,** Orhaniye Matbaası, İstanbul 1340/1923.

_____, **Sönen Kandiller,** Ahmed İhsan Matbaası, İstanbul 1926.

Hammer, **Büyük Osmanlı Tarihi, C.I,** Üçdal Hikmet Neşriyat, İstanbul (tarihsiz).

HANİOĞLU, M. Şükrü, "Cemâl Paşa", **TDV İslâm Ansiklopedisi, C.7,** Türkiye Diyânet Vakfı Yayınları, İstanbul 1993, s.305-307.

_____,"Enver Paşa", **TDV İslâm Ansiklopedisi, C.11,** Türkiye Diyânet Vakfı Yayınları, İstanbul 1995, s.261-264.

_____,"İttihat ve Terakki Cemiyeti", **TDV İslâm Ansiklopedisi, C.23,** Türkiye Diyânet Vakfı Yayınları, İstanbul 2001, s.476-484.

_____,"Meşrutiyet", **TDV İslâm Ansiklopedisi, C.29,** Türkiye Diyânet Vakfı Yayınları, İstanbul, s.388-393.

Hâşim Nâhid, **Deliren Esîr,** 1336/1920.

Hayrullah Efendi, **Avrupa Seyahatnamesi,** (Haz.: Belkıs ALTUNİŞ-GÜRSOY), Kültür Bakanlığı Yayınları, Ankara 2002.

Hüseyin Suad, "Ana Karnında Son Gece", **Hüseyin Suad Yalçın ve Şiirleri,** (Yaz. ve Top.: Efzayiş SUAT), İstanbul Halk Basımevi, İstanbul 1943, s.101-125.

_____, "Ahrette Bir Gün", **Hüseyin Suad Yalçın ve Şiirleri,** (Yaz. ve Top.: Efzayiş SUAT), İstanbul Halk Basımevi, İstanbul 1943, s.77-100.

IŞIK, İhsan, **Türkiye Edebiyatçılar ve Kültür Adamları Ansiklopedisi, C.8,** Elvan Yayınları, Ankara 2007.

İbnürreşid Ali Ferruh, **Hûşenk,** Vatan Kütübhânesi, İstanbul 1303/1887.

İbrâhim Alâeddin, **Çocuk Şiirleri,** Matbaa-i Ebüzziyâ, İstanbul 1329.

_____, **Sulh ve Harb,** İstanbul Orhaniye Matbaası, İstanbul 1338.

_____, **Çocuk Ruhu,** Maarif Vekâleti Yayınları, İstanbul 1936.

İLAYDIN, Hikmet, **Sadi, Hayatı, Sanatı, Eserleri,** Varlık Yayınevi, İstanbul 1954.

İNAL, İbnü'l Emin Mahmut Kemal, **Son Asır Türk Şâirleri (Kemâlü'ş-Şuarâ), C.II,** (Haz.: M. Kayahan ÖZGÜL), Atatürk Kültür Merkezi Başkanlığı Yayınları, Ankara 2000.

İNALCIK, Halil, "Bayezid I", **TDV İslâm Ansiklopedisi, C.5,** Türkiye Diyânet Vakfı Yayınları, İstanbul 1992, s.231-234.

_____, **Doğu Batı Makaleler I,** Doğu Batı Yayınları, 3. bas., Ankara 2006.

_____, "Murad I", **TDV İslâm Ansiklopedisi, C.31,** TDV Yayınları, İstanbul 2006, s.156-164.

İRTEM, Süleyman Kani, **Birinci Meşrutiyet ve Sultan Abdülhamid: Midhat Paşa/Abdülhamid Kavgasının İç Yüzü,** Temel Yayınları, İstanbul 2004.

İsmâil Hikmet, "Arı İle Kelebek", Talebe Defteri Dergisi, Necm-i İstikbâl Matbaası, C.5, İstanbul 14 Mart 1332/27 Mart 1916, s.51-52.

KABAKLI, Ahmet, **Türk Edebiyatı I,** Türk Edebiyatı Vakfı Yayınları, İstanbul (tarihsiz).

KAFALI, Mustafa, "Timur", **İslâm Ansiklopedisi, C.12/1,** Millî Eğitim Bakanlığı Yayınları, Eskişehir 2001, s.336-346.

KAFESOĞLU, İbrahim, "Alparslan", **TDV İslâm Ansiklopedisi, C.2,** Türkiye Diyânet Vakfı Yayınları, İstanbul 1989, s.526-530.

_____, "Malazgirt, **İslâm Ansiklopedisi, C.7,** Millî Eğitim Bakanlığı Yayınları, Eskişehir 2001, s.245.

_____,"Nizâm-ül-Mülk", **İslâm Ansiklopedisi, C.9,** Millî Eğitim Bakanlığı Yayınları, Eskişehir 2001, s.329-333.

KAPLAN, Mehmet, **Tevfik Fikret, Devir-Şahsiyet-Eser,** Dergâh Yayınları, 4. bas., İstanbul 1995.

_____,**Türk Edebiyatı Üzerinde Araştırmalar 1,** Dergâh Yayınları, 5. bas., İstanbul 1999.

_____,"Kerem ile Aslı", **Türk Edebiyatı Üzerinde Araştırmalar 3 Tip Tahlilleri,** Dergâh Yayınları, 6. bas., İstanbul 2005, s.143-149.

KARAALİOĞLU, Seyit Kemal, **Ansiklopedik Edebiyat Sözlüğü,** İnkılâp ve Aka Kitabevleri, İstanbul 1983.

Karagöz Kitabı, (Haz.: Sevengül SÖNMEZ), Kitabevi Yayınları, İstanbul 2000.

KARAL, Enver Ziya, **Osmanlı Tarihi: Nizam-ı Cedit ve Tanzimat Devirleri (1789-1856),** Türk Tarih Kurumu Yayınları, Ankara 1961.

KARAOSMANOĞLU, Yakup Kadri, **Yaban,** İletişim Yayınları, 45. bas., İstanbul 2003.

KARPAT, H. Kemal, "Balkanlar", **TDV İslâm Ansiklopedisi, C.5,** Türkiye Diyânet Vakfı Yayınları, İstanbul 1992, s.25-32.

KERMAN, Zeynep, "Edebiyatımızda Malazgirt", **Yeni Türk Edebiyatı İncelemeleri,** Akçağ Yayınları, Ankara 1998, s.274-289.

_____, "Halit Fahri Ozansoy'un Baykuş Piyesi Üzerine Bir Deneme", **Yeni Türk Edebiyatı İncelemeleri,** Akçağ Yayınları, Ankara 1998, s.376-387.

KILAVUZ, Ahmet Saim, "Azrâil", **TDV İslâm Ansiklopedisi, C.4,** Türkiye Diyânet Vakfı Yayınları, İstanbul 1991, s.350-351.

KOÇ, Murat, **Türk Romanında İttihat Terakki (1908-2004),** Temel Yayınları, İstanbul 2005.

KOÇU, Reşad Ekrem, **Osmanlı Padişahları,** Doğan Kitap, İstanbul 2002.

KOLCU, Ali İhsan, **Batı Edebiyatı,** Salımsöğüt Yayınları, Konya 2007.

_____, **Tanzimat Edebiyatı I Şiir,** Salkımsöğüt Yayınları, 3. bas., Konya 2007.

KOLCU, Hasan, **Yirmisekiz Kânûn-ı Evvel,** Millî Eğitim Bakanlığı Yayınları, İstanbul 1999.

_____, "Dîvân Şiirinde 'Türk-Türklük' ve *Sihâm-ı Kazâ* Örneği", **İstanbul Üniversitesi Edebiyat Fakültesi Prof. Dr. Abdülkadir Karahan Ansısına I. Uluslararası Klâsik Türk Edebiyatı Sempozyumu, 12-13 Nisan 2007**, İstanbul Büyükşehir Belediyesi Yayınları, İstanbul (tarihsiz), s.277-300.

_____, **Türk Edebiyatında Hece-Aruz Tartışmaları,** Akçağ Yayınları, 2. bas., Ankara 2007.

_____-YAVAŞ, Gürkan, "Çanakkale Savaşlarını Konu Alan İki Manzûm Tiyatro Oyunu: *Yirmisekiz Kânûn-ı Evvel* ve *Pây-ı Tahtın Kapısında",* **Çanakkale I, Savaşı ve Tarihi,** İstanbul Büyükşehir Belediyesi Tarih Araştırmaları Serisi II, İstanbul 2006, s.315-327.

_____, **Türkçenin Şiiri/Türk Edebiyatında Türkçe Üzerine Şiirler,** Aydın Kitabevi, Ankara 2006.

KOLOĞLU, Orhan, **Abdülhamid Gerçeği,** Pozitif Yayınları, İstanbul 2005.

KONUKÇU, Enver, "Bağdat Hatun", **TDV İslâm Ansiklopedisi, C.4,** Türkiye Diyânet Vakfı Yayınları, İstanbul 1991, s.444.

KÖPRÜLÜ, Orhan F., "Fuad Paşa", **İslâm Ansiklopedisi, C.4,** Millî Eğitim Bakanlığı Yayınları, Eskişehir 2001, s.672-681.

Köprülüzâde Mehmed Fuad, "Türkün Duası", Türk Yurdu, Türk Ocakları Merkezi, İstanbul 1329/1911, s.289-296.

_____,"Binnaz", Büyük Mecmûâ, Nr.5, 4 Nisan 1919.

KÖROĞLU, Erol, **Türk Edebiyatı ve Birinci Dünya Savaşı (1914-1918), Propagandadan Millî Kimlik İnşâsına,** İletişim Yayınları, İstanbul 2004.

KUDRET, Cevdet, **Ortaoyunu,** Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları, Ankara 1973.

Kukla Kitabı, (Haz.: Ünver ORAL), Kitabevi Yayınları, İstanbul 2005.

KUNTAY, Mithat Cemâl, **Türkün Şehnâmesinden Seçmeler,** (Haz.: Faruk Kadri TİMURTAŞ), Millî Eğitim Bakanlığı Basımevi, İstanbul 1971.

KURAN, Ercümend, "Reşid Paşa", **İslâm Ansiklopedisi, C.9,** Millî Eğitim Bakanlığı Yayınları, Eskişehir 2001, s.701-705.

KURŞUN, Zekeriya, "Çanakkale Muharebeleri", **TDV İslâm Ansiklopedisi, C.8,** Türkiye Diyânet Vakfı Yayınları, İstanbul 1993, s.205-208.

KÜÇÜK, Cevdet, "Balkan Savaşı", **TDV İslâm Ansiklopedisi, C.5,** Türkiye Diyânet Vakfı Yayınları, İstanbul 1992, s.23-25.

LATACZ, Joachim, **Antik Yunan Tragedyaları (Tüm Oyunlar, Tarihçe-İnceleme-Yorum),** (Türkçesi: Yılmaz ONAY), Mitos-Boyut Yayınları, İstanbul 2006.

LEWIS, Bernard, **Modern Türkiye'nin Doğuşu,** (Çev.: Metin KIRATLI), Türk Tarih Kurumu Yayınları, Ankara 1993.

Lord Byron, **Sardanapal,** Beş perdelik haile, (Çev.:Mehmet ENİSİ), Hilmi Kütüphanesi, İstanbul 1934.

MAHGOOB, İdris Nasr, **Abdülhak Hâmid Tarhan'ın Konusunu İslâm Tarihinden Alan Piyesleri,** (Yayımlanmamış Doktora Tezi), (Dan.:Mehmet KAPLAN), İstanbul Üniversitesi Edebiyat Fakültesi Türk Dili ve Edebiyatı Bölümü, İstanbul 1977.

MAZIOĞLU, Hasibe, **Nedim,** Kültür ve Turizm Bakanlığı Yayınları, Ankara 1988.

Meddah Kitabı, (Haz.: Ünver ORAL), Kitabevi Yayınları, İstanbul 2003.

Mehmed Emin, **Türkçe Şiirler,** (Haz.: Hasan KOLCU-Fatih KIRAN), Çağrı Yayınları, İstanbul 2007.

Mehmed Rauf, **Dilenci,** 1 perde manzûm piyes, Resimli Kitap Mecmûası, Resimli Kitap Matbaası, Nr.13, Teşrin-i evvel 1325/1909, s.80-88.

Mehmed Sırrı, **Türk Kanı,** Şemsi Tab' İdarehânesi, İzmir 1329/1913.

Midhat Cemâl, **Kemâl,** Sırât-ı Müstakîm Matbaası, İstanbul 1328/1912.

_____,**Yirmi Sekiz Kânûn-ı Evvel,** Matbaa-i Osmâniye, İstanbul 1918.

Molière – Ahmet Vefik Paşa Külliyatı I, Savruk (L'Ètourdi), (Haz.: Mustafa Nihat ÖZÖN), Kanaat Kütüphanesi, İstanbul 1933.

Molière – Ahmet Vefik Paşa Külliyatı IV, Kocalar Mektebi (L'École des Maris), (Haz.: Mustafa Nihat ÖZÖN), Kanaat Kütüphanesi, İstanbul 1933.

Molière – Ahmet Vefik Paşa Külliyatı V, Kadınlar Mektebi (L'École des Femmes), (Haz.: Mustafa Nihat ÖZÖN), Kanaat Kütüphanesi, İstanbul 1933.

Molière – Ahmet Vefik Paşa Külliyatı VII, Tartüf (Le Tartuffe), (Haz.: Mustafa Nihat ÖZÖN), Kanaat Kütüphanesi, İstanbul 1933.

Molière – Ahmet Vefik Paşa Külliyatı X, Adamcıl (Le Misanthrope), (Haz.: Mustafa Nihat ÖZÖN), Kanaat Kütüphanesi, İstanbul 1933.

Molière – Ahmet Vefik Paşa Külliyatı XV, Okumuş Kadınlar (Les Femmes Savantes), (Haz.: Mustafa Nihat ÖZÖN), Kanaat Kütüphanesi, İstanbul 1933.

MOLIÈRE, Jean Baptiste Poquelin, **La Mariage Force/Zor Nikâh,** (Çev.: Ahmed Vefik Paşa), (Haz.: Mustafa Nihat ÖZÖN), Remzi Kitabevi, İstanbul (tarihsiz).

_____, **Zoraki Tabip,** (Çev.: Ahmed Vefik Paşa), (Haz.: Mustafa Nihat ÖZÖN), Remzi Kitabevi, İstanbul 1940.

Mustafa Hilmi, **Bahtiyâr yâhûd Son Gürlüğü,** Zartaryan Matbaası, İstanbul 1291/1875.

NAFİZ, Şehap, "Halit Fahri Bey Diyor ki", Servet-i Fünûn, Nr.1877, 4 Ağustos 1932, s.150.

Namık Kemal, **Akif Bey,** (Haz.: Mustafa Nihat ÖZÖN), Remzi Kitabevi, İstanbul 1961.

_____, **Celâleddin Harzemşah,** (Haz.: Hüseyin AYAN), Hareket Yayınları, İstanbul 1969.

_____, **İntibah,** İnkılâp Kitabevi, İstanbul (tarihsiz).

NECATİGİL, Behçet, **Edebiyatımızda İsimler Sözlüğü,** Varlık Yayınları, İstanbul 1998.

NIETZCHE, Friedrich, **Müziğin Özünden Tragedya'nın Doğuşu,** (Çev.: İsmet Zeki EYÜBOĞLU), Ataç Kitabevi, İstanbul 1965.

_____, **Dinysos ve Dityrambosları,** (Çev.:Oruç ARUOBA), Kabalcı Yayınları, İstanbul (tarihsiz).

NİYAZİ, Mehmed, **Çanakkale Mahşeri,** Ötüken Neşriyât, İstanbul 1998.

Nurullah Ata, "Türk Tiyatrosunda Leylâ ve Baykuş", Dergâh, Nr.15, 20 Kasım 1937, s.13.

NUTKU, Özdemir, **Darülbedayi'nin Elli Yılı: Darülbedayi'den Şehir Tiyatrosu'na,** Ankara Üniversitesi Dil ve Tarih-Coğrafya Fakültesi Yayınları, Ankara 1969.

_____, **Dünya Tiyatrosu Tarihi I (Başlangıcından XVIII. Yüzyılın Sonuna Kadar),** Ankara Üniversitesi Dil ve Tarih-Coğrafya Fakültesi Yayınları, Ankara 1971.

_____, **Meddahlık ve Meddah Hikâyeleri,** Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları, İstanbul 1976.

_____, **Dram Sanatı,** Dokuz Eylül Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Yayınları, İzmir 1983.

OKAY, Orhan, "Eşber", **TDV İslâm Ansklopedisi, C.11,** Türkiye Diyânet Vakfı Yayınları, İstanbul 1995, s.459-460.

ORAL, Ünver, **Karagözname,** Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları, İstanbul 1977.

_____,**İbişli Kukla Oyunlarımız,** Kitabevi Yayınları, İstanbul 2002.

Orta Oyunu Kitabı, (Haz.: Abdülkadir EMEKSİZ), Kitabevi Yayınları, İstanbul 2001.

ORTAÇ, Yusuf Ziya, **Bir Rüzgâr Esti, Binnaz,** İstanbul 1962.

ORTAYLI, İlber, **Osmanlı İmparatorluğu'nda Alman Nüfuzu,** Alkım Yayınevi, 9. bas., İstanbul 2006.

OZANSOY, Halit Fahri, **Baykuş,** Hilmi Kitabevi, İstanbul 1948.

_____, "Millî Edebiyat Davası", Son Posta, 1 Eylül 1939, s.4.

_____,**Şehir Tiyatrosunun 50. Yılı: Darülbedayi Devrinin Eski Günlerinden,** Ak Kitabevi, İstanbul 1964.

ÖKSÜZ, Yusuf Ziya, **Türkçenin Sadeleşme Tarihi, Genç Kalemler ve Yeni Lisan Hareketi,** Türk Dil Kurumu Yayınları, Ankara 1995.

Ömer Hayyam, Hayatı, Sanatı, Eserleri, (Haz.: Asaf Hâlet ÇELEBİ), Varlık Yayınları, İstanbul 1963.

ÖZGÜL, Metin Kayahan, **Halit Fahri Ozansoy,** Kültür ve Turizm Bakanlığı Yayınları, Ankara 1986.

ÖZTUNA, Yılmaz, **Âlî Paşa,** Kültür ve Turizm Bakanlığı Yayınları, Ankara 1988.

_____,**Osmanlı Padişahlarının Hayat Hikâyeleri,** Ötüken Neşriyât, İstanbul 2005.

_____, **Yavuz Sultan Selim,** Babıali Kültür Yayıncılığı, İstanbul 2006.

PALA, İskender, "Bezm-i Elest", **TDV İslâm Ansiklopedisi, C.6,** Türkiye Diyânet Vakfı Yayınları, İstanbul 1992, s.106-108.

PARLATIR, İsmail, "Nesteren Üzerine Üzerine Hâmid-Ekrem Yazışması ve Hâmid'in Bir Mektubu", DTCF Türk Dili ve Edebiyatı Araştırmaları Enstitüsü Türkoloji Dergisi, C.VIII, 1979, s.124-163.

_____, **Ali Ekrem Bolayır,** Kültür ve Turizm Bakanlığı Yayınları, İstanbul 1987.

_____, **Osmanlı Türkçesi Sözlüğü,** Yargı Yayınevi, Ankara 2006.

_____ ve diğerleri, **Servet-i Fünûn Edebiyatı,** Akçağ Yayınları, Ankara 2006.

_____ ve diğerleri, **Tanzimat Edebiyatı,** Akçağ Yayınları, Ankara 2006.

PERK, Haluk-ÖZTÜRK, Hüsnü, **İlhanlı Hükümdarı Ebu Said Bahadır Han Adına Kesilmiş Olan Candaroğulları Beyliği Sikke Definesi,** Türk Nümismatik Derneği Yayınları, İstanbul 2003.

PIGNARRE, Robert, **Tiyatro Tarihi,** (Çev.: Pınar KÜR), Gelişim Yayınları, İstanbul 1975.

POLAT, Nazım H., **Rübab Mecmuası ve II. Meşrutiyet Dönemi Türk Kültür, Edebiyat Hayatı,** Akçağ Yayınları, Ankara 2005.

PÜSKÜLLÜOĞLU, Ali, **Türkçedeki Yabancı Sözcükler Sözlüğü,** Arkadaş Yayınevi, Ankara 2003.

RADO, Şevket, **Paris'te Bir Osmanlı/Yirmisekiz Mehmet Çelebi'nin Paris Seyahatnamesi,** Türkiye İş Bankası Yayınları, İstanbul 2006.

Reşat Nuri, "Manzûm Bir Millî Piyes", **Reşat Nuri Güntekin'in Tiyatro İle İlgili Makaleleri,** (Haz.: Kemal YAVUZ), Kültür Bakanlığı Yayınları, İstanbul 1976, s.565-574.

SÂFİ, İhsan, **Mahpus Şarkısı,** Kutup Yıldızı Yayınları, İstanbul 2006.

SAKAOĞLU, Necdet, **Bu Mülkün Sultanları,** Oğlak Bilimsel Kitaplar, İstanbul 2000.

SANAY, Ayşe Belkıs, **Mithat Cemal Kuntay, Hayatı, Sanatı ve Eserleri,** Kültür Bakanlığı Yayınları, Ankara 2002.

SAZYEK, Hakan-SAZYEK, Esra, **Yeni Türk Edebiyatında Önsözler,** Akçağ Yayınları, Ankara 2008.

Sedad Simavi, "Baykuş", Hande, 8 Mart 1917, s.6.

SEDES, Selami İzzet, **Tiyatroya Dair,** Kenan Matbaası, İstanbul 1938.

Selami İzzet, **Tesellî,** İstiklâl Matbaası, İstanbul 1919.

_____, **Tiyatro Konuşmaları,** Akşam Matbaası, İstanbul 1936.

SEVENGİL, Refik Ahmet, **Türk Tiyatrosu I: Eski Türklerde Dram Sanatı,** Maarif Basımevi, İstanbul 1959.

_____,**Türk Tiyatrosu Tarihi: Meşrutiyet Tiyatrosu,** Devlet Konservatuarı Yayınları, İstanbul 1968.

_____, **Türk Tiyatrosu Tarihi IV: Saray Tiyatrosu,** Millî Eğitim Bakanlığı Devlet Kitapları, İstanbul 1970.

_____,**Türk Tiyatrosu Tarihi III: Tanzimat Tiyatrosu,** Millî Eğitim Basımevi, İstanbul 1971.

SEVER, Erol, **Asur Tarihi,** Kaynak Yayınları, İstanbul 1993.

SEVİLEN, Muhittin, **Karagöz,** Kültür Bakanlığı Yayınları, Ankara 1990.

SUNGU, İhsan, "Ahmed Vefik ve Ziya Paşalar'ın 'Tartuffe' Tercümeleri-I", Tercüme Mecmûası, C.I, 19 Birinci Teşrin 1940, s.372-381.

Süleyman Nazif, "Baykuş", Tanîn, 14 Şubat 1332, s.5.

_____,"Liberte Hakkında Birkaç Söz", Türk Yurdu, C.213, 4 Nisan 1329, s.385.

ŞAHİNBAŞ, İrfan, **İngiliz Tiyatrosu Tarihi I Tiyatronun Gelişmesi (Başlangıçtan Shakespeare'e Kadar),** Ankara Üniversitesi Dil ve Tarih Coğrafya Fakültesi Yayınları:61, Ankara 1950.

ŞEN, Cafer, **Fecr-i Âtî Edebiyatı, Tespit-Tahlil-Tenkit,** Gazi Kitabevi, Ankara 2006.

ŞENER, Sevda, **Dünden Bugüne Tiyatro Düşüncesi,** Dost Kitabevi, Ankara 2000.

TANPINAR, Ahmet Hamdi, **Edebiyat Üzerine Makaleler,** Dergâh Yayınları, İstanbul 1998.

_____, **XIX uncu Asır Türk Edebiyatı Tarihi,** Yapı Kredi Yayınları, İstanbul 2006.

TANSEL, Fevziye Abdullah, **Ziya Gökalp Külliyatı-1, Şiirler ve Halk Masalları,** Türk Tarih Kurumu Yayınları, Ankara 1977.

_____, **Husûsî Mektuplarına Göre Namık Kemal ve Abdülhak Hâmid,** Akçağ Yayınları, Ankara 2005.

Tanzimat I-II, (Haz.: Komisyon), Millî Eğitim Bakanlığı Yayınları, Ankara 1999.

TARAKÇI, Celâl, **Cenâb Şahabeddin'de Tenkid,** Samsun 1986.

TARHAN, Abdülhak Hâmid, **Târık,** (Haz.: İnci ENGİNÜN), Kültür Bakanlığı Yayınları, İstanbul 1975.

_____,**Tiyatroları I Sabr ü Sebat/İçli Kız/Liberte/Yadigâr-ı Harb,** (Haz.: İnci ENGİNÜN), Dergâh Yayınları, İstanbul 1998.

_____,**Tiyatroları II Cünûn-ı Aşk/Yabancı Dostlar,** (Haz.: İnci ENGİNÜN), Dergâh Yayınları, İstanbul 1998.

_____,**Tiyatroları III Duhter-i Hindû/Finten,** (Haz.: İnci ENGİNÜN), Dergâh Yayınları, İstanbul 1998.

_____,**Tiyatroları IV Eşber/Sardanapal,** (Haz.: İnci ENGİNÜN), Dergâh Yayınları, İstanbul 2000.

_____,**Tiyatroları V Tarık/ İbn Musa/ Tezer/ Nazife/ Abdullahü's Sagîr,** (Haz.: İnci ENGİNÜN), Dergâh Yayınları, İstanbul 2002.

_____,**Tiyatroları VI Kanbur** (Haz.: İnci ENGİNÜN), Dergâh Yayınları, İstanbul 2002.

_____,**Tiyatroları VII Mâcerâ-yı Aşk/ Nesteren/ Zeynep/ Hakan,** (Haz.: İnci ENGİNÜN), Dergâh Yayınları, İstanbul 2002.

TARIM, Rahim, **Mehmed Rauf, Hayatı, Sanatı, Eserleri,** Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları, Ankara 1998.

_____, **Mehmed Rauf, Hayatı ve Hikâyeleri Üzerine Bir Araştırma,** Akçağ Yayınları, Ankara 2000.

TARLAN, Ali Nihat, **Fuzûlî Divanı Şerhi,** Akçağ Yayınları, 2. bas., Ankara 1998.

Tartüf, Komedya, Beş fasıl, (Çev.: Ahmet Vefik Paşa), Bursa Vilâyet Matbaası, 1879-1882?.

Tartüf yâhûd Riyânın Encâmı, Müellifi: Molyer, Mütercimi: Ziyâ Paşa, İkinci tab'ı, Matbaa-i Ebuzziyâ, Konstantiniyye 1304.

Tepedelenli H. Kâmil, **Mâşukâ yâhûd Muhafaza-i Aşk,** Matbaa-i Ebuzziyâ, İstanbul 1303/1887.

TEKÇAM, Mithat, **Osmanlı Eğlence Kültüründe Mesire Yeri Olarak Kâğıthane,** (Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi), (Dan.: Fikri OKUT), Sakarya Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Adapazarı 2006.

TEKİNDAĞ, M.C. Şehabeddin, "Süleyman Paşa", **İslâm Ansiklopedisi, C.11,** Millî Eğitim Bakanlığı Yayınları, Eskişehir 2001, s.190-194.

Tevratı Şerif yahut Eski Ahit Kitabı, Kitabı Mukaddes Şirketi, İstanbul 1997.

TÖRE, Enver, **Cenap Şahabeddin'in Tiyatroları,** Kitabevi Yayınları, İstanbul 2005.

_____, **Fecr-i Âtî'nin Kurucularından Müfit Ratip: Makaleleri,** MTV Yayıncılık, İstanbul 2005.

_____, **II. Meşrutiyet Tiyatrosu,** Duyap Yayınları, İstanbul 2006.

TÖRENEK, Mehmet, **Hikâye ve Romanlarıyla Mehmet Rauf,** Kitabevi Yayınları, İstanbul 1999.

"Trajedi", **Ana Britanicca, C.21,** The University of Chicago, s.148-150.

"Trajedi, tragedya", **Türk Dili ve Edebiyatı Ansiklopedisi, C.8,** Dergâh Yayınları, İstanbul 1998, s.375.İstanbul 2005.

TUNCEL, Bedrettin, **Tiyatro Tarihi C.I,** İstanbul Devlet Basımevi, İstanbul 1938.

Türkiye Tarihi 4 Çağdaş Türkiye 1908-1980, (Yay. Yön. Sina AKŞİN), Cem Yayınevi, İstanbul 2005.

TÜRKMEN, Fikret, **Âşık Garip Hikâyesi, İnceleme-Metin,** Akçağ Yayınları, Ankara 1995.

ULUSOY, Ayşe, **Şiirli ve Manzum Türk Tiyatrosunun Doğuşu (1866-1908),** (Yayımlanmamış Doktora Tezi), (Dan.: Sadık TURAL), Gazi Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Ankara 2003.

URAZ, Murat, **Ahmet Vefik Paşa: Hayatı, Şahsiyeti ve Eserlerinden Seçme Parçalar,** Tefeyyüz Kitabevi, İstanbul 1944.

UZUNÇARŞILI, İsmail Hakkı, "Murad I", **İslâm Ansiklopedisi, C.8,** Millî Eğitim Bakanlığı Yayınları, Eskişehir 2001, s.587-598.

ÜLKEN, Hilmi Ziya, **Türkiye Çağdaş Düşünce Tarihi, C.I,** Selçuk Yayınları, İstanbul 1966.

"ÜLKÜ, Feyzullah Sacit", **Türk Dili ve Edebiyatı Ansiklopedisi, C.8,** Dergâh Yayınları, İstanbul 1998, s.487.

ÜNGÖR, Ethem Ruhi, **Türk Musikîsi Güfteler Antolojisi II,** Eren Yayınları, İstanbul (tarihsiz).

ÜSTÜNOVA, Mustafa, **Namık Kemal'in Özel Mektuplarında Edebî Konular,** Gaye Kitabevi, Bursa 2005.

Victor Hugo, **Marion de Lorme,** (Çev.: Cemil MERİÇ-M. Sait KILIÇÇI), Millî Eğitim Bakanlığı Yayınları, Ankara 1966.

Victor Marie Hugo, **Notre Dame de Paris, C.I,** (Çev.: Nizamettin H. TEPEDELENLİOĞLU), Millî Eğitim Bakanlığı Yayınları, Ankara 1947.

_____, **C.II,** (Çev.: Nizamettin H. TEPEDELENLİOĞLU), Millî Eğitim Bakanlığı Yayınları, Ankara 1948.

William Shakespeare, **Fırtına,** (Çev.: Bülent BOZKURT), Remzi Kitabevi, İstanbul 1994.

Yahya Kemal, "Ruhlar", **Edebiyata Dâir,** İstanbul Fetih Cemiyeti Yayınları, İstanbul 1997, s.190-196.

YALÇIN, Alemdar, **II. Meşrutiyette Tiyatro Edebiyatı Tarihi,** Akçağ Yayınları, Ankara 2002.

YAVUZ, Yusuf Şevki – ÜNAL, Zeki, "Cebrâil", **TDV İslâm Ansiklopedisi, C.7,** Türkiye Diyânet Vakfı Yayınları, İstanbul 1993, s.202-204.

YAZICI, Nevin, **Osmanlılık Fikri ve Genç Osmanlılar Cemiyeti,** Kültür Bakanlığı Yayınları, Ankara 2002.

YAZICI, Tahsin, "Hâfız-ı Şirâzî", **TDV İslâm Ansiklopedisi, C.15,** Türkiye Diyânet Vakfı Yayınları, İstanbul 1997, s.103-106.

YAZIR, Elmalılı Hamdi, **Kur'an-ı Kerim ve Yüce Meali,** Aydın Kitabevi, İstanbul (tarihsiz).

YETİŞ, Kâzım, **Nâmık Kemal'in Türk Dili ve Edebiyatı Üzerine Görüşleri ve Yazıları,** İstanbul Üniversitesi Edebiyat Fakültesi Yayınları, İstanbul 1989.

_____,**Mehmet Âkif'in Sanat-Edebiyat ve Fikir Dünyasından Çizgiler,** Atatürk Kültür Merkezi Başkanlığı Yayınları, Ankara 1992.

YILDIZ, Hakkı Dursun, **150. Yılında Tanzimat,** Türk Tarih Kurumu Yayınları, Ankara 1992.

YILMAZ, Ayfer - ÇANDIR, Kazım, **Tahsin Nahid'in Piyesleri,** Ürün Yayınları, Ankara 2005.

YILMAZ, Mehmet, **Edebiyatımızda İslâmî Kaynaklı Sözler (Ansiklopedik Sözlük),** Enderun Kitabevi, İstanbul 1992.

Yusuf Ziyâ, "Baykuş", Türk Yurdu, C.12, Nr.3, 29 Mart 1333, s.3379.

_____, **Binnaz,** Kanaât Kütübhânesi, İstanbul 1918.

_____, **Lâtîfe,** Kanaât Matbaası, İstanbul 1919.

_____, "Papağanlar", Yeni Dünya Dergisi, S.3, 17 Temmuz 1335/1919, s.41.

_____, **Nikâhta Kerâmet,** İstanbul Halk Kütübhânesi, İstanbul 1923.

YUVALI, Abdülkadir, "Ebû Said Bahadır Han", **TDV İslâm Ansiklopedisi, C.10,** Türkiye Diyânet Vakfı Yayınları, İstanbul 1994, s.218-219.

_____, **İlhanlılar Tarihi: Kuruluş Devri,** Erciyes Üniversitesi Yayınları, Kayseri 1994.

ZAVOTÇU, Gencay, **Divan Edebiyatı Kişiler-Kişilikler Sözlüğü,** Aydın Kitabevi, Ankara 2006.

_____, **Türk Edebiyatında Hâb-Nâme ve Ömer Fu'âdî'nin Hâbiyye Risâlesi,** Hazret-i Pîr Şeyh Şa'bân-ı Velî Vakfı Yayınları, Yayın No:8, Kocaeli 2007.

Ziya Gökalp, **Alparslan Malazgirt Muharebesi,** Matbaa-i Âmire, İstanbul 1339.

_____, **Altın Işık,** (Haz.: Şevket TUTAN), Kültür Bakanlığı Yayınları, Ankara 1976.

_____, "Kızılelma", **Kızılelma,** (Haz.: Hikmet TANYU), Kültür Bakanlığı Yayınları, Ankara 1976, s.9-30.

_____, **Kitaplar I,** (Yay. Haz.: Sabri KOZ), Yapı Kredi Yayınları, İstanbul 2007.

Ziya Paşa, **Endülüs Tarihi,** (Çev.: Yasemin ÖDÜK, Kazım MASUMİ, Fatma ŞAHİN), Selis Kitaplar, İstanbul 2004.

ÖZGEÇMİŞ

1982 yılında İstanbul'da dünyaya geldi. İlk ve ortaöğrenimini İstanbul'un Eyüp ilçesinde tamamladıktan sonra 2000 yılında girdiği Kocaeli Üniversitesi Fen-Edebiyat Fakültesi Türk Dili ve Edebiyatı Bölümü'nü, 2004 yılında bitirdi. Aynı yılın eylül ayında, Kocaeli Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü'nde yüksek lisans eğitimine başladı. Yine aynı yılın Aralık ayında yapılan sınavı kazanarak mezun olduğu bölümün Yeni Türk Edebiyatı Anabilim Dalı'nda Araştırma Görevlisi oldu. Yard. Doç. Dr. Hasan Kolcu'nun danışmanlığında hazırladığı "Meşrûtiyet Devri Türk Edebiyatında Manzûm Tiyatro" isimli çalışmasıyla yüksek lisans eğitimini 2008 yılında tamamladı. Hâlen Kocaeli Üniversitesi Fen-Edebiyat Fakültesi Türk Dili ve Edebiyatı Bölümü'ndeki görevini sürdürmektedir.

Bilimsel Çalışmaları:

Kitap:

Türkçenin Şiiri/Türk Edebiyatında Türkçe Üzerine Şiirler, (Yard. Doç. Dr. Hasan KOLCU ile birlikte) Kocaeli Üniversitesi Yayınları, Yayın No:171, Kocaeli 2005; İkinci baskı: Aydın Kitabevi, Ankara 2006.

Makale:

"Bir Biyografik Roman: *Bozgunda Fetih Rüyası"*, (Yard. Doç. Dr. Hasan KOLCU ile birlikte) Kubbealtı Akademi Mecmuası, Yıl:35, S.3., Temmuz 2006, s.34-44.

"Beşir Ayvazoğlu'nun *1924/Bir Fotoğrafın Uzun Hikayesi* Adlı Eseri Üzerine Bir Değerlendirme" [An Assessment on the Work named The Long Story of A Photograph of Beşir Ayvazoğlu (1924)], Motif Halk Oyunları Eğitim ve Öğretim Vakfı Dergisi, S.48, Ocak-Mart 2007, s.60-69.

Bildiri:

"Dış Türklerin Edebiyatlarında Türkçe Üzerine Yazılmış Şiirlerden Bazı Örnekler", (Yard. Doç. Dr. Hasan KOLCU ile birlikte), I. Uluslararası Türkoloji Kongresi, Gazi Üniversitesi Türkiyat Araştırmaları Merkezi, 11 - 13 Mayıs 2005, Gazi Üniversitesi, Ankara.

"Çanakkale Savaşlarını Konu Alan İki Manzum Tiyatro Oyunu: *Yirmisekiz Kanun-ı Evvel* ve *Pay-ı Tahtın Kapısında"*, (Yard. Doç. Dr. Hasan KOLCU ile birlikte), Çanakkale I,

Savaşı ve Tarihi, İstanbul Büyükşehir Belediyesi Tarih Araştırmaları Serisi-II, İstanbul 2006, s.315-327.

"İzmit Mutasarrıfı Bosnalı Mehmet Fazıl Paşa ve Türk Hiciv Edebiyatındaki Yeri", I. Uluslararası Kocaeli ve Çevresi Kültür Sempozyumu Bildirileri, Cilt II, (Editör: Yard. Doç. Dr. Işıl ALTUN), Kocaeli Büyükşehir Belediyesi Kültür Yayınları No:9, Kocaeli 2007, s.1250-1257.