

T.C.
İSTANBUL 29 MAYIS ÜNİVERSİTESİ
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ
TÜRK DİLİ VE EDEBİYATI ANABİLİM DALI

ABDÜLHAK HÂMİD TARHAN'IN KANBUR ADLI ESERİNİ
BİR TRAGEDYA DENEMESİ OLARAK OKUMAK

(YÜKSEK LİSANS TEZİ)

Furkan YANIK

Danışman:

Prof.Dr.Ayşe Emel KEFELİ

İSTANBUL

2019

T. C.
İSTANBUL 29 MAYIS ÜNİVERSİTESİ
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ
TÜRK DİLİ VE EDEBİYATI ANABİLİM DALI

**ABDÜLHAK HÂMİD TARHAN'IN KANBUR ADLI ESERİNİ
BİR TRAGEDYA DENEMESİ OLARAK OKUMAK**

(YÜKSEK LİSANS TEZİ)

Furkan YANIK

Danışman:
Prof. Dr. Ayşe Emel KEFELİ

İSTANBUL

2019

TEZ ONAY SAYFASI

T. C.

İSTANBUL 29 MAYIS ÜNİVERSİTESİ
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ MÜDÜRLÜĞÜNE

Türk Dili ve Edebiyatı Anabilim Dalı'nda 010116YL02 numaralı Furkan Yanık'ın hazırladığı “*Abdülhak Hâmid Tarhan'ın Kanbur Adlı Eserini Bir Tragedya Denemesi Olarak Okumak*” konulu yüksek lisans tezi ile ilgili tez savunma sınavı, 14/03/2019 günü (09:30 – 10:30) saatleri arasında yapılmış, sorulan sorulara alınan cevaplar sonunda adayın tezinin başarılı olduğuna oy birliği ile karar verilmiştir.

İMZA

Prof. Dr. Ayşe Emel KEFELİ
İstanbul 29 Mayıs Üniversitesi
(Tez Danışmanı ve Sınav Komisyonu Başkanı)

İMZA

Prof. Dr. Ahmet Ayhan ÇİTİL
İstanbul 29 Mayıs Üniversitesi

İMZA

Prof. Dr. Baki ASİLTÜRK
Marmara Üniversitesi

BEYAN

Bu tezin yazılmasında bilimsel ahlak kurallarına uyulduğunu, başkalarının eserlerinden yararlanılması durumunda bilimsel normlara uygun olarak atıfta bulunulduğunu, kullanılan verilerde herhangi bir tahrifat yapılmadığını, tezin herhangi bir kısmının bu üniversite veya başka bir üniversitedeki başka bir tez çalışması olarak sunulmadığını beyan ederim.

Furkan YANIK

14 / 03 /2019

ÖZ

Abdülhak Hâmid Tarhan, Tanzimat ve Meşrutiyet dönemi Türk edebiyatı içerisinde tiyatro türünde yirminin üzerinde eser vermiştir. Bu süreçte Avrupa edebiyatının tesiri altında kendi kültürü içinde tiyatro sanatının dönüşümü konusunda denemeler yapmıştır. Dil, teknik ve tema konusunda farklı yöntemler arayan Hâmid'in, oyunları içerisinde en sıradışı eseri İlhan, Turhan, Tayflar Geçidi ve Ruhlar'dan oluşan Kanbur adıyla bir araya getirilen dörtlemesidir. Bugüne kadar yapılan Hâmid araştırmalarında, yazarın oyunları tiyatro sanatının yapısal özellikleri dikkate alınmadan incelendiği için eksik ve yanlış çıkarımlar yapılmıştır. Bu çalışmada Kanbur dörtlemesinden hareketle, Hâmid'in geleneksel tiyatrodan modern tiyatroya geçişteki arayışları ve bir tragedyaya denemesi olan bu eser için "tiyatro" türü esas alınarak yeni bir okuma yöntemi belirlenmeye çalışılmıştır. Bu yeni yöntemle birlikte, Kanbur oyunu tragedyanın zorunlu öğeleri esas alınarak incelenmiş, oyundaki trajik sorunu oluşturan mesele Grek felsefesi esas alınarak yeniden yorumlanmıştır.

Anahtar Kelimeler:

Abdülhak Hamid, Kanbur, Tragedya, Grek Felsefesi, Trajik Sorun

ABSTRACT

Abdulahak Hamid Tarhan wrote more than twenty works in the genre of theater during the period of Tanzimat and Mesrutiyet in Turkish literature. During this period, he experimented with the transformation of theater art within his own culture under the influence of European literature. Hâmid looking for different methods on language, technique and theme, the tetralogy of his plays called Kanbur containing Ilhan, Turhan, Tayflar Gecidi plays is the most extraordinary work of Hamid. In the Hâmid studies conducted so far, incomplete and inaccurate inferences have been made since the author's plays were examined without considering the structural features of the theater art. In this study, starting with Kanbur tetralogy, a new method of reading Hamid's work which is a tragedy practice has been tried to be determined on the basis of Hamid's quest in transition from traditional theater to modern theater. Together with this new method, Kanbur play has been examined on the basis of the compulsory elements of the tragedy and the issue providing the tragic problem in the play has been reinterpreted, based on ancient Greek philosophy.

Keywords:

Abdulahak Hamid, Kanbur, Tragedy, Ancient Greek Philosophy, Tragic Problem



Natalia Dönmez'e
Abdullah Sami Sümer'e
Berat Mehani'ye

ÖNSÖZ

Abdülhak Hâmid Tarhan, iyi bir şair olduğu kadar iyi bir tiyatro yazarıdır. *Kanbur* adıyla bir araya getirilen dörtlemesinde bir tragedya yazmayı amaçlar. Bu çalışmada Hâmid'in kendi kültürü içinde kurmak istediği tiyatro anlayışı ve onu tragedyaya götüren süreçler gösterilmiş, daha sonra *Kanbur* dörtlemesi tragedya türünün öğeleri esas alınarak yapısal olarak incelenmiştir. Son olarak, bu tragedyada ele alınan trajik sorun Grek felsefesi ile irtibatlı olarak yeniden yorumlanmıştır.

Tez konumun seçiminde ve yazım sürecinde beni her zaman desteleyen, lisans döneminde vermiş olduğu tiyatro dersiyle tiyatro türüne merakımın artmasına vesile olan danışmanım Ayşe Emel Kefeli'ye sonsuz teşekkürü bir borç bilirim. *Kanbur*'u bir tiyatro metni olarak doğru bir yöntemle incelemek için verdikleri derslerden faydalandığım İstanbul Üniversitesi Tiyatro Eleştirmenliği ve Dramaturji bölümü hocalarına ve dörtlemede işlenen trajik sorunu çözerken verdiği okuma önerileri ile yardımını hiçbir zaman esirgemeyen Ahmet Ayhan Çitil hocama çok teşekkür ederim.

Son olarak, hayatıma anlam katan ve beni her zaman destekleyen değerli eşim Saliha Kübra'ya minnettarım.

Üsküdar / 24 Şubat 2019

İÇİNDEKİLER

TEZ ONAY SAYFASI.....	ii
BEYAN.....	iii
ÖZ.....	iv
ABSTRACT.....	v
ÖNSÖZ.....	vii
KISALTMALAR.....	x
TABLO LİSTESİ.....	xi
GİRİŞ.....	1
BİRİNCİ BÖLÜM.....	11
MODERN TİYATRO ARAYIŞI VE HÂMİD.....	11
1.1 Gelenekselden Batı Etkisindeki Tiyatroya: Kanbur Örneği.....	11
1.1.1 Göstermecî ve Açık Biçim.....	12
1.1.2 Karşıtlıklar.....	25
1.1.3 Dil.....	29
1.1.4 Taklit.....	33
1.1.5 Müzik ve Dans Kullanımı.....	36
1.1.6 Toplumsal Eleştiri.....	40
1.1.7 Açık Saçıklık.....	44
1.2 Hâmid'in Batı Etkisindeki Tiyatro Anlayışının Şekillenmesi: Dil, Teknik ve Tema.....	46
1.2.1 Namık Kemal'in Celal Mukaddimesi ve Hâmid'le Mektuplaşmaları.....	47
1.2.2 Diğer Mektuplarında, Oyunlarında ve Hatıralarındaki Tiyatro Görüşleri.....	56
1.2.3 Shakespeare ve Hâmid.....	64
İkinci Bölüm.....	69
Kanbur'u Bir Tragedya Olarak Okumak.....	69
2.1 Tragedya: Tanım ve Öğeleri.....	69
2.2 Tragedya Okumaları.....	73
2.2.1 İlhan.....	73
2.2.2 Turhan.....	91
2.2.3. Tayflar Geçidi.....	109
2.2.4. Ruhlar.....	123

2.2.5. Dörtleme Örneği Olarak Kanbur.....	131
Üçüncü Bölüm	139
GreK Felsefesi ve Kanbur.....	139
3.1 Dionysos Miti ve Kanbur.....	139
3.1.1 Şarap Tanrısı Olarak Dionysos ve Kanbur.....	142
3.1.2 Esrime Kadın Figürü: Dilşad	145
3.2. Platon'un Şölen Diyaloğu ve Kanbur.....	147
3.2.1 Güzelin Peşindeki Ruh: Ölümsüzlük Arayışı.....	150
3.2.2 Beden ve Ruh Ayrımı: İyi ve Kötü Ruh.....	155
3.2.3 Güzelin Temaşası.....	156
SONUÇ	160
KAYNAKLAR	164
ÖZGEÇMİŞ	167

KISALTMALAR

Kısaltma	Bibliyografik Bilgi
a.g.e.	adı geçen eser
a.g.m.	adı geçen makale
Bkz./bkz.	bakınız
çev.	çeviren
ed.	editör
haz.	hazırlayan
h.	hicri
k.g.	konuşma grubu
m.	miladî
s.	sayfa

TABLO LİSTESİ

Tablo 1: İlhan Oyunu Olay Örgüsü	78
Tablo 2: İlhan'ın Amaç ve Çatışmaları.....	83
Tablo 3 :Emir Çoban'ın Amaç ve Çatışmaları	84
Tablo 4 : Bağdat Hatun'un Amaç ve Çatışmaları.....	84
Tablo 5: Dilşad Hatun'un Amaç ve Çatışmaları.....	85
Tablo 6: Emir-i Dimaşk'ın Amaç ve Çatışmaları	85
Tablo 7:Emir Hasan'ın Amaç ve Çatışmaları.....	86
Tablo 8: Gıyaseddin'in Amaç ve Çatışmaları.....	87
Tablo 9: İlhan Oyununda Tartışılan Konular.....	88
Tablo 10: Turhan Oyunu Olay Örgüsü	94
Tablo 11:Dilşad'ın Amacı ve Çatışmaları	100
Tablo 12:Kanbur'un Amacı ve Çatışmaları.....	102
Tablo 13:Gıyaseddin'in Amaç ve Çatışmaları.....	102
Tablo 14: Bayezid'in Amaç ve Çatışmaları.....	103
Tablo 15: Sultan Murad'ın Amaç ve Çatışmaları	104
Tablo 16: Miloş'un Amaç ve Çatışmaları.....	104
Tablo 17:Yakup Çelebi'nin Amaç ve Çatışmaları.....	105
Tablo 18: Prenses Lized'in Amaç ve Çatışmaları	105
Tablo 19: Nilüfer, Devletşah ve Lazar'ın Amaç ve Çatışmaları	106
Tablo 20: Turhan Oyununda Tartışılan Konular	107
Tablo 21: Tayflar Geçidi Oyununun Olay Örgüsü	111
Tablo 22: Tayflar Geçidi Oyunundaki Hesaplaşma Sahneleri	115
Tablo 23: İlhan'ın Amaç ve Çatışmaları.....	119
Tablo 24: Dilşad'ın Amaç ve Çatışmaları	119
Tablo 25: Kanbur'un Amaç ve Çatışmaları	120
Tablo 26: Tayflar Geçidi Oyununda Tartışılan Konular	120
Tablo 27: Ruhlar Oyununun Olay Örgüsü.....	124
Tablo 28: Dilşad ve Kanbur'un Amaç ve Çatışmaları.....	128
Tablo 29: Ruhlar Oyununda Tartışılan Konular	129
Tablo 30: Dörtlemenin Yan Hikâyeleri	133
Tablo 31: Kanbur Oyununun Çatışma Sahneleri.....	134
Tablo 32:Kanbur Oyununda Karakterlerin Ulaşmak İsteddiği Güzeller	152

GİRİŞ

Geleneksel Türk tiyatrosunun tarihsel kökenleri ve tiyatronun Tanzimat ile birlikte resmi bir Batılılaşma sürecine giren Osmanlı İmparatorluğu içersinde bir tür olarak dönüşüm evreleri, burada yapılmak istenen çalışma açısından önemlidir. Çünkü Hâmid'in "tragedya"ya evrilecek olan tiyatrosunun kendisinden önceki tiyatrodan hangi özellikleri bakımından benzer ve farklı olduğu bu yolla daha iyi anlaşılacaktır. Bundan dolayı, öncelikle bir edebiyat tarihi perspektifi ile geniş ve kapsamlı bir değerlendirme yerine, Türk tiyatrosu tarihi iki ayrı dönem içerisinde ele alınmalıdır. Bunlardan ilki Tanzimat öncesindeki tiyatro sanatının varlığı, ikincisi Tanzimat'ın ilanıyla birlikte Batılılaşmanın tesiri altında gelişen tiyatro sanatıdır. Buna ilaveten, tiyatro sanatının Tanzimat öncesinde Türk toplumları içerisindeki varlığı değerlendirilirken, bölgesel ve dönemsel ayrımlardan hareketle bir gelişim süreci yerine, mevcut türler ve bu türlerin zamanla tiyatro olarak kabul edebileceğimiz hâllerine dönüşümleri nasıl olmuştur sorusunun cevabı aranmalıdır.

Tiyatro sanatı, toplumun yaşamsal bir etkinliği olarak "sosyal, siyasi ve dini" törenler içerisinde doğmuştur. Bunlar günlük hayatta yaşanan olaylar, tarihi vakalar, tabiattaki değişikliklere bağlı olarak yapılan kutlamalar, dini ritüeller vb. etkinliklerdir. Tiyatro bir performans olarak içinde bulunduğu toplumda bir "eğlence" kültürünün ihtiyacını karşılarken, aynı zamanda sonradan gelecek nesiller arası aktarım ve söze dayalı bir halk kültürünün oluşmasına katkı sağlamıştır. Bu anlamda Türk tiyatrosunun geçmişten bugüne gelişim sürecine bakıldığında, Metin And, Tanzimat öncesi dönemdeki Türk tiyatrosunu köylü ve halk tiyatrosu olarak ikiye ayırmaktadır.¹

Köylü denildiğinde, "tarıma" bağlı bir ekonominin toplumsal düzeni oluşturduğu bir yaşam biçimi akla gelir. Bu kültürün de yaşam biçimine bağlı olarak oluşturduğu âdetler ve dönüştürdüğü inanç unsurları vardır. Metin And, söz konusu durumu şöyle ifade ediyor: Türkiye halkının büyük çoğunluğu olan toprağa bağlı Türk köylüsünün eski bolluk kuttörenleri ve canlılık(animisme) inançlarını sürdürdüğü seyirlik oyunları zamanla biçim ve öz bakımından değişikliklere uğramasına karşın, günümüze değin

¹ Metin And, *Başlangıcından 1983'e Türk Tiyatrosu Tarihi*. 9.baskı. İstanbul; İletişim Yayınları, 2017 s.11

yaşayabilmiştir.² Tarıma dayalı yaşam tarzı ve doğa olaylarına bağlı olarak gelişen birtakım uygulamalar olmasının yanında, Dilaver Düzgün'e göre, köy tiyatrosunda ritüellerin uzantısı olarak törensel nitelik öne çıkar ve bir takvim geleneği içinde anlam kazanır.³ Bu ritüel düzenine bağlı olarak gelişen tiyatronun konusu genel itibarıyla şunlardır: ölüp-dirilme, kız kaçırma, köse oyunları, günlük yaşamdan sahneler, esnaflık bezekleri, tarımsal oyunlar, çoban oyunları, hayvan benzetmecileri, söylence ve masallardan oyunlar, şakalar ve dilsiz oyunlar, kukla.⁴

İkinci gelenek halk tiyatrosudur. Halk tiyatrosu geleneği içine alınabilecek ürünler daha çok şehirde yaşayan kitlelere hitap eden ve buralarda gelişme imkanı bulmuş oyunlardır. Dilaver Düzgün, bu oyunların, aydın ve entelektüel kesimin dışında kalan halk tabakasının bir ürünü olduğunu belirtir.⁵ Ancak bu türler, her ne kadar yüksek zümreden kişilerin hayat tarzı içerisinde ortaya çıkmasa da, zamanla şehirdeki bütün kesimlerin ortak ürünü olacaktır. Çünkü halk tiyatrosu türleri aynı zamanda ekonomik seviyesi yüksek kesimlerin özel törenlerinde de sergilenmektedir. Metin And, halk tiyatrosunun gelişim alanı ve türleri hakkında şunları söyler: Türkiye'nin başka yerlerinde de görülmekle birlikte Karagöz, ortaoyunu gibi geleneksel Halk tiyatrosu türleri İstanbul'un malı olmuştur. Sanatçıları halk adamları olduğu gibi, seyircilerinin büyük kesimi de halktandır. En önemli türleri kukla, karagöz ve ortaoyunudur.⁶ And'ın, burada saymadığı hokkabazlar, çengiler, köçekler, curcunabazlar da hem müstakil gösteriler yapan, hem de bu türlerin içerisinde rol alan gösteri sanatçılarıdır. Şu halde karagöz, meddah, kukla ve ortaoyunu türlerine biraz daha yakından bakılabilir.

Karagözün (gölge oyununun) kökeni hakkında çeşitli araştırmalar yapılmıştır. Metin And'a göre, bu türün Osmanlı kültür hayatına girişi 16.yüzyıla dayanır. And, "gölge oyunu, Türkiye'ye 16.yüzyılda Mısır'dan gelmiştir; Türkiye'de gölge oyunun varlığını kesin olarak gösteren kanıtlara da 16.yüzyılda rastlanmaktadır"⁷ diyor. Ancak gölge oyunun Türk toplumu içinde popüler bir tür haline gelmesi 17. yüzyılı bulacaktır. Bu türün yaygın kullanım alanı Dilaver Düzgün'e göre, "padişah çocuklarının doğumu,

² And, *Türk Tiyatro Tarihi*, s.11

³ Dilaver Düzgün. "Osmanlı Döneminde Türk Tiyatrosunun Genel Görünümü" Atatürk Üniversitesi Türkiyat Araştırmaları Dergisi. Sayı,14 Erzurum; 2000. s.63

⁴ And, *Türk Tiyatro Tarihi*, s.18

⁵ Düzgün, *Osmanlı*, s.63

⁶ And, *Türk Tiyatro Tarihi*, s.12

⁷ And, *Türk Tiyatro Tarihi*, s.39

sünnet olması, evlenmesi münasebetiyle düzenlenen genel şenliklerde, ayrıca ramazanlarda kahvehanelerde ve konaklardaki düzenlenen törenlerdir.”⁸

Bir diğer tür meddahtır. Meddah sanatının kökenlerine bakıldığında konuyla ilgili iki görüş yaygındır. Fuat Köprülü tarafından ortaya konulan bu iki görüşten ilki Orta Asya, diğeri İslam kökenlidir. Orta Asya kökenli görüşe göre:

Orta Asya’daki Türk boylarında hikâye geleneği, anlatmaktan çok canlandırmaya yakındı. Şamanlar halka iyi vakit geçirten sanatçı konumundaydılar. Orta Asya’daki şamanlık, çeşitli Türk toplumlarında mimikle anlatma sanatını getiren bir özelliği ortaya çıkartmıştır. Sonradan Türk meddahları da bu mimikle anlatma, hareketlerle canlandırma özelliğini kendi karakterlerine uygun bir biçimde geliştirmiştir.⁹

İkinci yaygın görüş dini bir tesir altında ortaya çıkmış olabileceği yönündedir. Meddahlık sanatının bu yönüyle bağlantı kuran görüşe göre: Başlangıçta Hz. Muhammed’i ve ailesini övenlere meddah denilirken daha sonra bu türden kahramanlık hikâyelerini anlatanlara kıssahan, meddah adları verilmiştir.¹⁰

Bir diğer halk tiyatrosu türü Kuklanın tarihsel kökeni Orta Asya’dır. Bu türün icra edilme şekline bakıldığında, “konuşmalarını ve ses taklitlerini tek bir sanatçının üzerine aldığı ve kişileri temsil eden bebeklere oynattığı bir oyundur.”¹¹

Halk tiyatrosunun önemli türlerinden bir diğeri de Ortaoyunudur. Bu tür özellikle başkent İstanbul ve çevresinde yaygın olarak sergilenmiştir. Tarihsel olarak ortaya çıkışı hakkında çeşitli görüşler vardır. Kimi araştırmalar, Kanuni Sultan Süleyman devrinde deli evlerindeki delileri oyalamak için yapılan oyunlardan ortaya çıktığını söylerken¹², kimi araştırmalar da kesin olarak Ortaoyunu adıyla II. Mahmut dönemine dayandırmaktadır.¹³ Bunlar dışında ortaoyunun Venedik kaynaklı olarak “Comedia dell’arte”ye benzerliğinden dolayı,¹⁴ ondan çıktığı ileri süren araştırmalar da vardır.

Türk tiyatrosunun gelişim sürecine bakıldığında, Tanzimat dönemi ve sonrasında tiyatro geleneksel formlarından çıkarak Batılı türlerin esas alındığı bir anlayış kazanmıştır. Metin And, Türk tiyatro tarihi içerisinde şöyle bir dönemlendirme yapar:

⁸ Düzgün, *Osmanlı*, s.65

⁹ Düzgün, *Osmanlı*, s.64

¹⁰ a.g.m. s.64

¹¹ a.g.m. s.66

¹² Metin And, *Geleneksel Türk Tiyatrosu*. Ankara; Bilgi Yayınevi, 1969 s.177

¹³ And, *Geleneksel Türk Tiyatrosu*, s.190

¹⁴ a.g.e, s.192

“1839’den 1908’e kadar olan döneme Tanzimat tiyatrosu, 1908’den 1923’e kadar olan döneme Meşrutiyet tiyatrosu ve 1923’ten günümüze kadar olan döneme ise Cumhuriyet tiyatrosu” denmiştir.¹⁵ Her ne kadar tiyatronun dönüşümünü resmi olarak 1839 Tanzimat Fermanı’nın ilanı ile başlıyor olsa da Tanpınar, “kendi binası içinde, bütün şehir halkına açık olarak bir tiyatro eserinin temsili, yani bildiğimiz manada tiyatro hayatının başlaması 1842 senesinde”¹⁶ diyor. Türk toplumu içerisinde Batılı anlamda tiyatro örneklerinin sergilenmesi, tercüme yapılmaması, gayrimüslim tiyatro toplulukları vasıtasıyla başlamıştır. Bu gösteri türünün gelişmesinde İstanbul’a gelen yabancı sirklerin katkısı büyüktür. And, İstanbul’da 1838’de ilk iki tiyatro binasının sirk toplulukları için yapıldığını söyler.¹⁷ Bu tiyatrolardan biri de Gedikpaşa Tiyatrosu’dur. Tanzimat ile birlikte tiyatronun gelenekseldekinden farklı olarak müstakil binalarda oynanmaya başlaması, bu anlamda Batılı örneklerin çevrilmesi, tiyatronun izleyici portresini değiştirirken, Türk edebiyatı içerisinde de çok sayıda örnek verilmesine katkı sağlamıştır. Metin And, gayrimüslim toplulukların bu alana yaptığı katkıdan bahsederken, Aramyan Topluluğu’nun: “Türk geleneksel tiyatrosuna yakın bir üslupta örnekler vermesi ve Gedikpaşa tiyatrosunun tiyatro temsilleri için kullanılmasında önemli bir adım atması bakımından ilginç ve anılmaya değer bir topluluk olduğunu” belirtir.¹⁸ Devletin kamusal alan içerisinde hem teşvik eden hem de mevcut yapıyı kendi güvenliği için denetlediği bir ortamda gelişen tiyatronun yayılmasına katkıda bulunan bir diğer topluluk, Güllü Agop’un Osmanlı Tiyatrosu’dur. Metin And’a göre, ilk Türkçe temsilini 1868’de veren topluluk, 1870’ yılından itibaren 10 yıl boyunca da tekel imtiyazı kazanmıştır.¹⁹ Görüldüğü gibi, tiyatronun Batılı örneklerinin tiyatro toplulukları vasıtasıyla Türk kültür ve edebiyatına girmesi neticesinde, bu yeni anlatım biçiminden dolayı geleneksel formlarda bir gerileme olmuştur. Tanzimat’la birlikte geleneksel türlerden farklı olarak eğlence amaçlı Batılı komedya türleri, manzum oyunlar, romantik dramlar, melodramlar, duygusal ve evcil dramlar, müzikli oyunlar²⁰ sergilenmeye başlanmıştır.

¹⁵ And, *Türk Tiyatro Tarihi*, s.67

¹⁶ Ahmet Hamdi Tanpınar, *19. Asır Türk Edebiyatı Tarihi*. 4. Baskı. İstanbul; Çağlayan Kitabevi, 1976.

¹⁷ Metin And, *Osmanlı Tiyatrosu*. Ankara; Ankara Üniversitesi Dil ve Tarih-Coğrafya Fakültesi Yayınları, 1976. s.20

¹⁸ And, *Osmanlı Tiyatrosu*, s.25

¹⁹ a.g.e, s.13

²⁰ And, *Türk Tiyatro Tarihi*, s.98

Ahmet Hamdi Tanpınar, Tanzimat dönemi tiyatro anlayışının, 1873'ten sonra iki farklı yol izlediğini düşünür:

Birincisi Şinasi'nin yoludur ki, Vefik Paşa, Teodor Kasab ve Ali Bey –Ali Bey'den gayrisi, dilde onun kadar titiz olmamakla beraber- az çok farklarla devam ederler. İkincisi ise, Namık Kemal ve Hâmid'in hemen hemen tek başlarına verdikleri –Hâmid'in bir iki hayranının eserleri varsa da ehemmiyetli değildir- tiyatro eserleridir.²¹

Tanzimat tiyatrosundaki ilerlemenin duraklaması ise 1884 yılında Ahmet Mithat Efendi'nin *Çengi ve Çerkez Özdenler* adlı oyunlarının Gedikpaşa Tiyatrosu'nda sergilenmesinin ardından olmuştur. Yıkıtılan tiyatro ve yasaklanan oyunlar nedeniyle II.Meşrutiyet dönemine kadar Türk tiyatrosu bir ara dönem geçirecektir. Tanzimat tiyatrosunun bütün bir dönemine bakıldığında: vatan savunması, evlilik, birden fazla kadınla münasebet, şıklıkla alay, çocuk yetiştirmedeki hatalar, kızların okutulması, esaret karşıtlığı, batıl inançlar vb.²² konular işlenmiştir. Bunlarla beraber konusunu tarihten, halk hikayelerinden alan, siyasi amaçlı yazılan oyunlarda mevcuttur.

Meşrutiyetin ilanından sonra Türk tiyatrosu kendisinden önceki dönemde yasaklanan oyunlara geri dönmüştür. Ortaya çıkan özgürlük döneminde bu oyunlar yeniden sergilenirken, yeni dönemin oyunları üzerinde ise eski oyunların tesiri ağırlıktadır. Metin And, Tanzimat yazarları dışında bu dönem yazarlarına Fransız tiyatrosunun etkisini de vurgular.²³ Meşrutiyet döneminde yazılan oyunların genelinde Tanzimat dönemi fikirleri popüler olsa da, dönemin siyasi şartlarıyla paralel olarak Osmanlılık anlayışı ön plandadır. Bu anlayışın tiyatroya yansımaları ise şu şekilde olmuştur:

Meşrutiyet'te ileride görüleceği gibi belirli fikir akımları oluşmasına rağmen bunlar Osmanlılık'ta birleşiyordu. Osmanlılık bilincinde cesaret, yiğitlik, ölüme meydan okuma, atalarımızın erdemleri, askerlik sevgisi, vatan için şehit olma temaları birbiriyle iç içe bulunmaktadır. Bu çağda *Ya Şehit Ya Gazi, Vatan yahut Silistre, Tuna yahut Zafer*'de görülen bu temalar Meşrutiyet'te yazılmış sayıca pek kabarık olan tarihî oyunlarla belgesel oyunlarda görülür. İslam uğruna çarpışmak, İslam ülkelerinin sağlam bir bütünde birleşmesi düşüncesi *Celaleddin Harzemşah, Tarık*

²¹ Tanpınar, *Türk Edebiyatı Tarihi*, s.284

²² İnci Enginün, *Yeni Türk Edebiyatı Tanzimat'tan Cumhuriyet'e* (1839-1923). 6.baskı. İstanbul; Dergah Yayınları, 2012. s.708-709

²³ Metin And, *Meşrutiyet Döneminde Türk Tiyatrosu*. Ankara; İş Bankası Kültür Yayınları, 1971. s.115

gibi eserlerde görüldüğü gibi Meşrutiyet çağının eserlerinde de rastlanır. Vatan sevgisi ile Hürriyet aşkı da her iki dönemin belli başlı ortak temalarıdır.²⁴

Meşrutiyet dönemi yazarları Tanzimat dönemiyle bağlarını devam ettirdikleri gibi, Fransız tiyatro topluluklarının İstanbul'daki gösterileriyle Fransız tiyatrosunun tesiri altına da girmişlerdir. Özellikle tezli oyunlar konusunda dolaylı veya doğrudan doğruya bir koşutluk sezilmektedir.²⁵ Sadece Fransız oyunları değil, İstanbul'da Yunan klasiklerinden tiyatro ürünleri de sergilenmiştir:

Yunan klasikleri az da olsa bu dönem de oynanmıştı. 1911'de İstanbul'a gelen Slvain topluluğu Sophocles'in Electra'sını, Euripides'in Hecuba'sını oynamıştı. (...) Memleketimize sık sık gelen Yunan topluluklarıysa 1912'de Sophocles'in Philoctetes'ini, 1912'de Sophocles'in Antigone'sini, gene aynı yıl Sophocles'in Kral Oidipus'unu, (...) oynadılar.²⁶

Böylelikle, Tanzimat'ın ilanıyla Türk toplumunun hayatına giren bu türler, çevirilerle, sahne gösterimleriyle daha yakından tanınmıştır. Seyredilen ve okunan oyun çeşidinin artması, bu türde oyun yazan kişiler tarafından daha başarılı ürünler verilmesine katkı sağlamıştır.

Özetle, Türk tiyatro tarihi içinde, tiyatronun yapısal anlamda dönüşümü Tanzimat'ın ilanından sonra olmuştur. Geleneksel tiyatro türlerinden farklı olarak Batılı tarzda oyunlardan hareketle yeni bir türün ürünleri edebiyatımızda verilmeye başlanmıştır. Bunlar Batılı anlamda verilmiş örneklerden yapılan tercüme, uyarlamalar ve müellifin bizzat seyrederek ya da orijinal dilinden okuyarak kendi tiyatro anlayışı içinde verdiği eserlerdir. Abdülhak Hâmid Tarhan da, bu dönem içerisinde şiir ve tiyatro türlerinde eserler vermiştir. Hâmid'in çok farklı kaynaklardan esinlenerek yazdığı sayısı 25 olan tiyatrolarından bu çalışma içerisinde *İlhan*, *Turhan*, *Tayflar Geçidi* ve *Ruhlar* adlı oyunları incelenecektir. Adı geçen oyunların seçilme sebebi, Abdülhak Hâmid'in bir dörtleme mantığı ile ele aldığı bu oyunların hem müstakil, hem de tek bir oyun gibi birlikte okunma imkanı sağlamasıdır. *Arziler* adlı oyun ise yazarının önsözünde belirttiği gibi, *Ruhlar* oyununun bir "tetimmesi" olması sebebiyle, aynı zamanda istiklal harbinin

²⁴ And, *Meşrutiyet Tiyatrosunda*, s.121

²⁵ And, *Meşrutiyet Tiyatrosunda*, s.122

²⁶ a.g.e. s.125

tesiriyle” yazıldığından dolayı, konubirliği açısından dörtlemeyle “merbut” olarak okunmaya müsait olmaması sebebiyle bu çalışmaya dahil edilmemiştir. Ayrıca Hâmid burada konu edilen dört oyunun *Ruhlar*’ın önsözünde *Kanbur* adıyla tek bir eser olarak değerlendirmeye uygun olduğunu belirtmiştir.

Hâmid’in oyunları ve şiirlerinden hareketle felsefesi daha doğrusu görüşleri üzerine yapılan çalışmalardaki genel kabuller, araştırmacıları yazarın bütün eserlerini aynı mantık ve görüşler ışığında okuma yanlışlığına düşürmüştür. Özellikle sayıları 25’i bulan oyunları hakkında yazılan makale ve tezlerdeki görüşler, araştırmacıların birbirlerine atıf yaparak benzer görüşlerin farklı metinlerdeki sirkülasyonundan öteye geçememiştir. Ahmet Hamdi Tanpınar’ın, Orhan Okay’ın ve İnci Enginün’ün yapmış olduğu özgün tespitler dışında Hâmid’in oyunlarının gerçek mahiyetini ortaya koyacak bir çalışmanın eksikliği görülmektedir.

Oğuz Karaburgu’nun *Abdülhak Hâmid Tarhan’ın Tiyatro Eserleri Üzerinde Bir Araştırma ve İnceleme* adlı doktora tezi, Hâmid’in bütün tiyatro eserlerini kapsayan bir çalışmadır. Ancak uygulanan yöntem ve ortaya konulan tespitler yönünden yanlış çıkarımlar içermektedir. Hâmid’in bütün oyunlarını ele alan kapsamlı bir çalışmadan beklenen ilk şey Batılı tarzda tiyatro yazmak için uğraşan ve bu konuda 25 eserlik bir külliyat oluşturan yazarın, kendi geleneksel tiyatro anlayışından uzaklaşarak Batı etkisindeki tiyatro mantığını eserlerinde ne kadar yansıttığını göstermek olmalıdır. Ancak bu çalışmada Hâmid’in oyunlarına tiyatro değil, edebiyat sosyolojisiyle incelenen bir roman metodu uygulanmıştır. Özellikle bu çalışma için seçilen dört oyun (İlhan, Turhan, Tayflar Geçidi, Ruhlar) hakkında yapılan incelemeye bakıldığında tamamıyla eksik bir değerlendirme yapıldığı tespit edilmiştir. Eserler bir tiyatro metnini oluşturan öğeler dikkate alınmadığı ya da kısmen alınarak incelendiği için tiyatro metni içinde önemli olan asıl öğeler geri planda bırakılırken, daha arkaplanda olan unsurlar ön plana çıkartılmıştır. Bu bir anlamda bir dizideki başrolün devre dışı bırakılıp sahnede beşinci polisi oynayan yan rolün esas alınması gibidir.

Hâmid’in eserleri üzerine yapılan çalışmalardaki bir diğer eksiklik ise oyunlarının sahne tekniğine uygun olmadığı görüşünün arkasına saklanmaktır. Araştırmacıların çoğunluğu bu ön kabulden hareketle kendilerini oyunu sahnelemekle görevli “dramaturg” yerine koyma hatasına düşmüştür. Dramaturg sahne tekniği içinde oyunun unsurlarını sahnelenmeye uygun hale getirmekle uğraşabilir ancak oyunlar için dezavantaj olduğu

söylenen durumun, oyunu incelemekle yükümlü kişiler için bir zorluğu yoktur. Oyunların “sahne tekniğine” uygun olmadığı görüşü ve “okunmak” için yazılmış olması, söz konusu oyunların “tragedya” mantığı ile incelenmesine engel değildir.

Abdülhak Hâmid’in eserleri üzerine yapılan incelemelerin temel problemi tiyatro teorisi esas alınarak incelenmemiş olmasıdır. Bu eksiklik doğru olay örgüsünün yapılamamasına, ana karakterlerin tespit edilememesine, düşünce, dil, şarkı ve dekorun mahiyetinin anlaşılmadan eksik ve yanlış tespitlerin yapılmasına neden olmaktadır. Bununla beraber, bütüncül bir çalışma için, Hâmid’in kendi dönemi için çağdaş/modern bir deneme olan eserinin, geleneksel türlerin temel özelliklerini yansıtmakta mıdır, sorusuna da cevap vermek gerekir. Bu eserlerin bugüne kadar doğru incelenmemesindeki problemin iki sebebi vardır: Birincisi tiyatro teorisine hakim araştırmacının aynı zamanda oyunlarının dilini de anlayacak düzeyde Osmanlı Türkçesine hakim olmaması; ikincisi dil problemi olmayan araştırmacının ise tiyatro teorisi konusundaki eksikliğidir. Bundan dolayı oyunlar tiyatro teorisinden uzak olarak incelendiğinde anlama dair çıkarımlar da eksik kalmaktadır. Yeni bir anlayışla bu eserlerin değerlendirilmesine ihtiyaç vardır.

Abdülhak Hâmid’in eserleri üzerine yeni bir inceleme yapılması gerektiği fikrine ilk dikkati çeken İnci Enginün olmuştur. Enginün, araştırmalarda sürekli olarak “ölüm” teması esas alınarak incelenen Hâmid hakkında şu yorumu yapar:

Eskilerin çoğu Hâmid’i ölüm açısından ele alıyorlar. Bu tamamıyla yanlıştır. Ölüm Hâmid’in eserlerinde esas değildir. Bilâkis hayatın anlaşılmasız harikulâdeliğini anlatmaya yarayan bir tezattan ibarettir. Hâmid basmakalıbı aşan orjinal şahsiyeti, kendinden, kendi beninden hareket etme cesaretine sahip olmasıyla son derece modern bir şairdir. Sadece bu iki vasfı ona karşı saygı duyulması, ara sıra anılması için yeterlidir. Hâmid ölüm değil de hayat açısından görüldüğünde, bu zengin ve derin eserlerin yeniden ele alınıp yeni bir gözle yeni baştan incelenmeleri gerekmektedir.²⁷

Bu çalışmada, Enginün’ün ifade ettiği yeni perspektifin oluşması adına, Hâmid’in tiyatrolarını yukarıda işaret edilen problemleri de dikkate alarak yeniden okumak amaçlanmıştır. Bu eserlerin incelenmesinde önceki araştırmacıların hatasına düşmemek

²⁷ Hülya Arguşah, “Abdülhak Hamid Karşısında İnci Enginün” *İnci Enginün’e Armağan*. İstanbul; Dergah Yayınları, 1997. s.122

adına Joahaim Latacz'ın şu görüşü esas alınarak hareket edilecektir: bizim yorum ilkemiz, yazara kendimizden çok daha fazla güvenecek düzeyde olmalıdır. Aksi halde onu yeterince anlamayacak, hatta yanlış anlayacak şekilde daraltmamız veya tek yanlı hale getirmemiz tehlikesi doğar.²⁸ Önceki çalışmaların temel hatası, Hâmid'in tiyatro yazma denemelerini baştan eksik kabul ederek tiyatronun teorik bağlamından uzak değerlendirmeler yapılmasıdır.

Abdülhak Hâmid'in dört oyununu kapsayan bu çalışmanın çözmeyi amaçladığı iki temel sorun vardır. Birinci sorun, Türk tiyatro tarihi açısından bakıldığında Tanzimat ve Meşrutiyet dönemlerinde verilen tiyatro örnekleri içinde, Batılı anlamda bir tragedya denemesi olarak *Kanbur*'un edebi ve felsefi değerini ortaya koyabilmek. İkinci ve daha genel bir perspektif ise Tanzimat öncesi dönemde felsefi meselelerin ifadesinde edebi bir tür olarak şiir kullanılıyorken, benzer veya yeni görüşlerin Tanzimat'tan sonra tiyatro türü özelinde sağlanan yeni imkanlarla nasıl işlendiği olacaktır. İkinci bölümün sınırlarının çok geniş olması sebebiyle bu çalışma içerisinde bütün ayrıntıları ile ele almak mümkün değildir. Ancak oyunun tartıştığı felsefi fikirler ele alınırken daha dar bir çerçeveden sonraki araştırmalar için çözülmeye muhtaç bir mesele olduğuna işaret edilecektir. Bu sorunlar ışığında çalışma boyunca takip edilecek yöntem, tiyatronun teorik arka planını oluşturan unsurlardan hareketle oyunları değerlendirirken, tragedyadaki trajik sorunun temelinde yatan felsefi düşünceler ortaya konulacaktır.

Bu bağlamda, çalışmanın birinci bölümünde, Hâmid'in geleneksel tiyatrodan Batılı tiyatroya evrilme süreci incelenecektir. *Kanbur* dörtlemesi özelinde geleneksel tiyatro ile bağlantısı kurulurken, Hâmid'e tesir eden Namık Kemal, Recaizade Ekrem ve Samipaşazade Sezayi ile ilişkisi dikkate alınarak mektupları, hatıraları ve oyunlarına yazdığı önsözlerden hareketle, Batılı tiyatroya dönüşümü gösterilecektir. Böylelikle, ilk olarak geleneksel Türk tiyatrosu türlerinin ortak özelliklerinin –göstermecî yapısı, karşıtlıklar üzerine kurulu olması, dil kullanımı, taklit, müzik ve dans kullanımı, toplumsal eleştiri, açık saçıklık- *Kanbur*'u oluşturan oyunlardaki yansımaları incelenecektir. Daha sonra Batılı tiyatronun ilkelerini ortaya koyarken, Namık Kemal'in "Celal Mukaddimesi" üzerinden tiyatro görüşleri verilip, Kemal ve Hâmid'in mektuplarında yer alan tiyatro görüşleri karşılaştırılacaktır. Buna ilaveten, Hâmid'in,

²⁸ Joahaim Latacz, *Antik Yunan Tragedyaları*. İstanbul; Mitos-Boyut Yayınları, 2016. s.19

Recaizade Ekrem ve Sezayi'ye yazdığı mektuplarıyla, oyunlarındaki önsöz ile hatimeler ve hatıralarındaki kendi eserleri hakkında yazdığı görüşler değerlendirilerek modern tiyatroya geçişteki tiyatro sanatına bakışı belirlenecektir. Son olarak, Kanbur'un yapısal olarak incelemesine geçilmeden önce, "tarihi tiyatro" ve "dörtleme" anlayışına tesir etmesi yönüyle Shakespeare ile irtibatı kurularak, Hâmid'in modern tiyatro arayışındaki dil, teknik ve tema unsurlarındaki değişimler gösterilecektir.

İkinci bölümde, *Kanbur*'u oluşturan oyunlar tragedya mantığı içerisinde okunacaktır. Bunun için ilk olarak, okuma yöntemi geliştirmek adına tragedyanın tanımı ve tragedyayı oluşturan 6 zorunlu öge verilecektir. Böylelikle *İlhan*, *Turhan*, *Tayflar Geçidi* ve *Ruhlar* oyunları, müstakil birer tragedya örneği kabul edilerek bu zorunlu öğelerden hareketle yapısal olarak incelenecektir. Bölüm sonunda, bu dört oyun -aynı zorunlu öğeler dikkate alınarak- *Kanbur* adıyla bir araya getirilmiş bir tragedya denemesi olarak değerlendirilecektir. Böylece, yapısal olarak sınırları belirlenen Kanbur'un, tragedya olarak ele aldığı trajik sorunun fikri çözümlemesine geçilebilir.

Üçüncü bölüm ise, oyunlardaki felsefi düşüncelerin değerlendirilmesi açısından önemlidir. Buradaki dört oyun, ölüm endişesiyle farklı formlarda güzelin içinde sonsuzluğu arayan karakterlerin; ölüm sorası hayatı tecrübe ederek, ruhun varlığına dair merakı dindirmek adına tanrıyı temaşa ile son bulması beklenen serüvenlerini anlatır. Bu ruhsal yolculuk Grek felsefesi ile irtibat kurularak değerlendirilecektir. Bunun için öncelikle Dionysos mitinin *Kanbur* dörtlemesine yansımaları gösterilirken, daha sonra Platon'un *Şölen* diyalogu ile paralel bir okuma yapılarak oyundaki trajik unsuru oluşturan felsefi arka plan gösterilecektir.

BİRİNCİ BÖLÜM

MODERN TİYATRO ARAYIŞI VE HÂMİD

Abdülhak Hâmid Tarhan, Tanzimat ve Meşrutiyet dönemleri içerisinde Batılaşmanın tesiri altında bir edebiyat anlayışı geliştirir. Örneklerini verdiği tiyatro türüne bakıldığında ise farklı dil, teknik ve temaları işler. Bu çalışmada Hâmid'in bir tragedya yazma çabası gösterilecektir. Bu çabaya en somut örnek Kanbur dörtlemesidir. Ancak bu incelemeye geçilmeden evvel Hâmid'in geleneksel tiyatronun unsurlarını da içine alarak Avrupa tarzı bir tiyatro anlayışına evrilen görüşlerine bakılması gerekir. Böylece onun bir tragedya yazdığı yönündeki iddia daha somut bir zeminde tartışılabilir. Bu bağlamda öncelikle gelenekselden moderne geçişte *Kanbur* örneği incelenerek, Türk tiyatrosunu oluşturan geleneksel türlerin *Kanbur*'daki yansımaları gösterilecektir. Daha sonra ise, Hâmid'in gelenekselden ayrılarak Batılı tiyatro anlayışının şekillenmesindeki temel noktalar birincil kaynaklardan incelenecektir. Bu noktada Namık Kemal'in bir manifesto olarak da adlandırılabilir "Celal Mukaddimesi" ile Hâmid-Kemal mektuplaşmalarına yakından bakılacak; Hâmid'in oyunlarına yazdığı önsöz ve hatimeler, hatıraları ve diğer mektuplarındaki (Recazizade Ekrem, Sezai) tiyatro görüşleri verilecektir. Son olarak ise, bir tragedya denemesi yazmak isteyen Hâmid'in "tarihi oyun" ve "dörtleme" tekniğini aldığı Shakespeare ile irtibatı kurularak, yazarın gelenekselden modern tiyatro anlayışına evrilmesi bir bütün olarak görülecektir.

1.1 Gelenekselden Batı Etkisindeki Tiyatroya: Kanbur Örneği

Abdülhak Hâmid Tarhan'ın, *Kanbur* adıyla bir tek eser gibi okunabileceğini söylediği *İlhan*, *Turhan*, *Tayflar Geçidi*, ve *Ruhlar* adlı eserleri, her ne kadar Avrupa etkisindeki Türk edebiyatının birer numunesi olmasına rağmen, geleneksel tiyatro türlerinin temel bazı özelliklerini de yansıtmaktadır. Bu bölüm içerisinde adı geçen dört oyunun ayrı ayrı incelemesi yerine, bir tek eser olarak düşünülüp geleneksel halk tiyatrosunun hangi öğelerini nasıl ve ne kadar yansıttığı üzerine bir değerlendirme yapılacaktır. Bu bölümde geleneksel tiyatroyla ilişkisine dair çıkarımlarda bulunurken, Yavuz Pekman'ın *Çağdaş Tiyatromuzda Geleneksellik* adındaki kitabından yararlanılacaktır. Pekman, geleneksel halk tiyatrosunun temel özelliklerini anlatırken bu türleri göstermecî ve açık biçim,

karşıtlıklar, dil, taklit, müzik ve dans kullanımı, toplumsal eleştiri ve açık saçıklık başlıkları altında değerlendirir. Hâmid'in *Kanbur*'u bu başlıklara uygun olarak incelendiğinde, geleneksel halk tiyatrosunu doğrudan ve dolaylı olarak ne kadar yansıttığı veya hangi noktalarda ondan uzaklaştığı görülecektir.

1.1.1 Göstermeci ve Açık Biçim

Geleneksel tiyatronun temel özelliklerinden biri, anlatım tekniği olarak izleyicisine aktarılmak istenen mesajın doğrudan değil, dolaylı yoldan “göstermeci” bir anlayışla verilmesidir. Seyirci, sahnedeki oyuncu ile bir özdeşlik duygusu kurmadan, sahnedekini araçlar vasıtasıyla görür ve kendi benliğinin dışında tutarak gönderilen mesajı algılar. Yavuz Pekman bu göstermeci sanat anlayışı hakkında şunları söyler:

İzleyicinin kendi yaşam gerçeği ile oyuncunun yarattığı sahne gerçeği arasında mesafe yatmaktadır. Bu mesafe, yanılısamaya dayanan benzetmeci tiyatro anlayışında sahne ile izleyici arasında kurulan duygudaşlık bağı sayesinde mümkün olduğunca kısalmaya, hatta örtüşmeye yüz tuttuğu halde, yanılısamayı kökten eleştiren göstermeci tiyatro formlarında giderek uzamaya, sahne ile izleyici arasında oluşan özdeşlik ilişkisi kırılmaya başlamıştır.²⁹

Burada seyircinin izlediği şey karşısında bir heyecana kapılmadan veyahut herhangi bir yakınlık kurarak oyunun mesajından uzaklaştığı kastedilmiyor. Pekman, bu özdeşleşmeyi dramatik türlerdeki duygusal özdeşlemeden şöyle ayırır: “Karagöz, Ortaoyunu, Kukla ve Meddah gibi halk tiyatromuzun temel türlerinde, genel olarak seyircinin izlediği oyun ile duygusal bir yakınlık kurmadığını, oyunla kaynaşıp onun havasına girerek kişilerle bir özdeşleşme ilişkisine girdiğini görürüz.”³⁰ Yani, oyunun oynandığı atmosfer seyirciye doğrudan tanımadığı, birtakım şeyler sunarken, seyirciyi oyunda tutar. Bununla beraber verilen mesajın seyirci tarafından içsel bir tecrübe yoluyla algılanmasına gerek yoktur.

Geleneksel tiyatronun bu özelliğini tanımlamak için kullanılan “göstermeci” ve “yabancılaştırma” kavramları Bertolt Brecht'in kavramlarıdır. Brecht bu kavramları doğu tiyatrosu geleneğinden yararlanarak kullanmış, bir anlamda bu geleneksel yapı içinde yatan estetik malzemeyi kuramsal bir temele oturtturarak özgün bir tiyatro anlayışının ortaya

²⁹ Yavuz Pekman, *Çağdaş Tiyatromuzda Geleneksellik*. 2.baskı. İstanbul; Mitos-Boyut Yayınları,2010. s.23

³⁰ Pekman, *Geleneksellik*, s.23-24

çıkmasını sağlamıştır.³¹ Böylece, seyirci ve oyuncu arasındaki ilişki kırıldığında, seyirci göstermeci bir oyunda sahnedekini ona yabancılaşarak algılar. Bu anlamda “göstermeci” bir oyunda şu özelliklerin olması gerekir:

İzleyicinin alışkanlıkları kırılmalı, ona yepyeni ve şarşırtıcı bir izleme yöntemi önerilmelidir. İşte bu yöntem, bir yandan sahne ile izleyici arasında belli bir mesafe koyarak duygusal yakınlığın önüne geçmeye ve gerçekçi tiyatronun arınma(katharsis) yoluyla tükettiği seyircinin iç birikimini elde tutmaya çalışırken, bir yandan da seyircinin sahnede gördüğünü yadırgamasını sağlayarak, yine gerçekçi tiyatronun yüzeysel benzetmeciliğinden öte, temel toplumsal ilişkilerin rahatça kavranabileceği bir anlatım üslubunu içermektedir.³²

Abdülhak Hâmid, geleneksel tiyatronun Brecht’in kavramlarıyla tanımlanan ancak kendi estetiğinde zaten bulunduğunu söylenen “göstermeci” ve “yabancılaştırarak” hikâye etme özelliğini *Kanbur*’da kısmen kullanmıştır. Buradaki oyunlarda verilen mesajın, seyirci veya okuyucunun hem doğrudan kendi ile oyuncu arasında duygusal yakınlık kurarak alması gereken yerler hem de sahnedekinden uzaklaşarak oyuna baktığı yerler de mevcuttur. Seyirci-oyuncu özdeşliği ile dramatik yapının kurulduğu bölümler çalışmanın ikinci kısmında değerlendirilecektir. Burada göstermeci anlatım tekniği ile verilen mesaj odaklı ve sahnede olana yabancılaşarak algılanan anlatıma bakıldığında *İlhan* ve *Turhan* oyunlarındaki seçilen zaman ve kişiler dikkati çeker. *İlhan*’da İlhanlılar devrinden bir kesit görülür. *Turhan*’da ise İlhanlılar ile Osmanlı Devletinde I. Murat devrine gidilir. Hâmid, bu iki oyun özelinde işleyeceği konuları kendi zamanının seyircisinin veya okuyucusunun doğrudan irtibat kurmayacağı “tarihi” dönem veya kişiler aracılığıyla vermek ister. Tartışılan konular güncele gönderimi olan, ancak o günün seyircisinin doğrudan özdeşlik kurmayacağı bir devrin kurgusal planında verilir. Bu oyunların devamı niteliğindeki *Tayflar Geçidi* ve *Ruhlar*’a bakıldığında ise yine seyircinin kolayca özdeşlik kuramayacağı ya da kurmak istemeyeceği şekilde, kendi gerçek yaşamlarından arındırılmış şekilde verilir. *Tayflar Geçidi* oyununda mekan bir mezarlıktır. Oyuncular ise yarı toprak, yarı ruh şekliyle, Hâmid’in bunlara verdiği isimle “tayf” (hayalet) olarak sahneye çıkarlar. *Ruhlar* oyununa bakıldığında mekan bir sema, kişiler ruhsal varlıklar – Dilşad ve Turhan- ile sadece sesleri duyulan, ışık şeklinde sahnede temsil edilen

³¹ Pekman, *Geleneksellik*, s.24

³² a.g.e. s.24

cisimlerdir. Görüldüğü gibi *İlhan* ve *Turhan*'da zaman aracılığıyla yapılan yabancılaştırarak gösterme, *Tayflar Geçidi* ve *Ruhlar*'da ise, Karagöz oyununun hayal perdesi aracılığıyla yapmış olduğu gibi, “aracılar” yoluyla seyirciyi ile arasına mesafe koyan bir anlatıma sahiptir.

Seyircinin sahnede olanla özdeşlik kurmadan, ona uzaktan bakarak, yani bir oyun izlediğinin bilincinde olarak seyrettiği, tiyatro anlayışı, oyunu yapısal olarak da etkilemiştir. Yapısal olarak bakıldığında, geleneksel tiyatro formlarının organik bir bütünlüğü olmayan, kısa oluntulardan oluşan, kısa eklemlerle bir yapıya sahip olduğu söylenebilir.³³ Birbirine eklenen parçalar bütününden oluşan oyunların bu şekilde olması, geleneksel tiyatronun işlevsel amacından kaynaklanır:

Oyunun bütününi oluşturan bu bağımsız bölümler çoğu kez birbirine bazı açıklamalar ya da anlatım parçalarıyla bağlanır. Böylelikle hem izleyiciye her an tiyatro seyrettiği hatırlatılarak yanılısama ortadan kaldırılır, hem de episod aralarında, gözden kaçmaması gereken kimi noktalara dikkat çekilerek izleyicinin sahne üzerinde gördüklerine salt duygusal değil, düşünsel olarak da katılımı sağlanır.³⁴

Abdülhak Hâmid'in bir dörtleme mantığıyla kaleme aldığı *İlhan*, *Turhan*, *Tayflar Geçidi*, ve *Ruhlar* birbirlerine bağlı olarak tek bir eser gibi okunabiliyor. Ancak bu oyunların kendi iç yapıları birbirlerinden farklı şekillerde eklemlenmiştir. *İlhan*, “fasıl” adı verilen 10 ana bölüm ve “meclis” adı verilen 25 alt bölümden oluşan bir bütündür. *Turhan*'a bakıldığında “manzar” olarak isimlendirilen 15 sahneden oluşur. *Tayflar Geçidi*'nde ise tek bir sahne vardır. Bu oyunda 28 farklı karakter konuşur, sahne içinde bu konuşmalar ikişer, üçer ve bazen dörderli ve daha fazla gruplar halinde yapılır. Olay örgüsü sırası gelen karakterlerin söz alıp diğerlerinin ise sessizce dinleyici konumuna geçmesi şeklinde ilerler. *Ruhlar* adlı oyun da tıpkı *Tayflar Geçidi* gibi tek sahneden oluşur. Buradaki yapı ana iki karakterin monologları, karşılıklı diyalogları ve onlarla irtibat kuran ses ve ışıktan oluşan farklı cisimlerin diyaloga katıldığı bölümlerle eklemlenmiştir. Sonuç itibarıyla yapısal olarak farklı şekillerde –değişen sahneler, girip çıkan karakterler- olsa da birbirlerine eklemlenen bir bütünden bahsedilebilir. Bu anlamda Hâmid,

³³ Pekman, *Geleneksellik*, s.24-25

³⁴ a.g.e. s.25

seyirciye/okuyucuya farklı eklemlenme biçimleriyle oyun izleğini daima hatırlatmaktadır.

Geleneksel tiyatro türlerinin yapısal özelliklerinden biri de, bu oyunların açık biçimli, değişebilir ve değiştirilebilir olmasıdır. Bu durum şöyle özetlenebilir: “seyirci ve oyuncu arasındaki bir alış-veriş temeline kurulmuş, sözleri ve oyun kişilerinin davranışları seyircinin kimliklerine, ilgilerine ve isteklerine göre ayarlanan, parçaları yer değiştirebilen, uzatılıp kısaltılabilen..esnek ve değişken” bir yapı da gösterir.³⁵ Seyircinin karşındaki eylemlerin bir oyun olduğunun farkında olarak, “aynı zamanda ona katılabilme ya da oyuna müdahale edebilme hakkına da sahip olur.³⁶” Ancak birbirine eklenen bu oyun anlayışı Meddah’ta farklılık gösterir. Pekman, Meddah’ta olan bu değişikliği şöyle anlatır:

Nitekim, meddah uzunluğu ne olursa olsun, seyirciye baştan sona bir öykü anlatır. Meddah seyircide “çoşkunluk, üzüntü, merak, acıma duyguları yaratarak, kişileriyle seyirci arasında bir duygudaşlık bağı, bir özdeşleşme ilintisi kurabilir”, böylelikle izleyicinin anlattığı öyküye olan ilgisini elinde tutmuş olur.³⁷

Bunun yanında, hikâyeyi anlatma kurgusu içinde Meddah, açık bir biçim kullanmaya devam eder:

Çünkü meddahlar, hiçbir zaman bir öyküyü kesintisiz bir biçimde izleyiciye aktarmazlar, zaman zaman anlattıkları hikâyeyi keserek başka yan öyküler anlattıkları, tıpkı diğer türlerde olduğu gibi, başka oluntular kattıkları, hatta bütün hikâyenin kısa oluntulardan oluştuğu bilinmektedir.³⁸

Abdülhak Hâmid’in *Kanbur*’una bakıldığında bir metne bağlı olarak sahnelenmesi/okunması onun kapalı bir biçime sahip olduğunu gösterir. Geleneksel tiyatrodaki açıkbiçimli yapıyla olan tek ilgisi meddahın yaptığı gibi ana hikâyeyi kesen yan hikâyelere göndermeler yapmasıdır. Elbette kapalı-biçimli olan bir eser, sahnelenme ya da okunma sırasındaki açık biçimli bir eserin genişleme veya değişime uğramasıyla aynı olmayacaktır. Ancak *Kanbur*’daki dört eser bir araya getirilirken, bizzat yazarı

³⁵ Pekman, *Geleneksellik*. s.25

³⁶ a.g.e. s.25

³⁷ a.g.e. s.25

³⁸ a.g.e. s.26

tarafından farklı zamanlarda yazılmıştır. Bu durumda eser değil, yazarın bizzat kendisi eserini değişikliğe açık biçimli şekilde kurgulamıştır. Bununla beraber, ana hikâyenin akışı yanında, varolan zamanda geriye ve ileriye gidilen sahnelerle hikâye genişletilir. *İlhan*'da Bağdat Hatun'un gördüğü rüya sahneleri seyirciyi sahnede anlatılan hikâyenin öncesine götürür.³⁹ Bu anlamda Hâmid'in eseri geleneksel tiyatrodaki açıkbiçimli yapıdan farklıdır. Buradaki açıkbiçim, sahnelenme esnasında değil; oyunların değişik zamanlarda yazılarak birbirine eklemlenmiş hikâyesinin, ana ve yan çerçevelerinde geriye ve ileriye dönük zamansal genişlemelerde görülür.

Geleneksel tiyatro, bir yabancılaştırma tekniğine bağlı olarak, seyircisine açık ve onunla uzaktan bir iletişim kursa da, izleyicisinde toptan ve genel bir değişiklik öngörmez. Pekman bu durumu şöyle izah ediyor:

Geleneksel tiyatro formları seyircisine gerçekliği anlatırken, bu gerçekliğin içindeki her türlü olumsuzluğun da altını çizerse de, aslında hiçbir zaman bu olumsuzlukların ortadan kaldırması için yeni bir düzen önerme yolunu tutmaz. (...) Hem Karagöz, hem Ortaoyunu hem de Meddah, bir anlamıyla değişmesi gereken bir dünyayı anlatırlar belki, ama asla onun topyekün değişebilir olduğunu, ya da birlik olup değiştirilmesi gerektiğini ifade etmez, olsa olsa seyirciye anlatılan kıssadan, her seyredenin kendine göre hisse çıkarması yolunda bir telkinde bulunur; onun işlevi belli toplumsal, insani ya da etik kuralları izleyiciye hatırlatmak olabilir.⁴⁰

Abdülhak Hâmid toplumsal bir mesele veyahut geneli ilgilendiren durumlar hakkında bunun aksini yapar. Seyirciye doğrudan mesaj verir. *İlhan*'da dönemin alışkanlığının dışında bir fikri Hâfız-ı Şîrâzî'nin ağzından söyler:

EMİR ÇOBAN- (Mülayemetle)
Öyleyse nedir sence bugün meslek-i eslem?
Bir şey yapalım ki bizi takdir ede âlem.
Sen söyle nasıl eyleyelim şehirleri i'câb?
Cemiyyete nâfi' ne yapılmak eder icâb?
HÂFİZ-I ŞÎRÂZÎ-
Cemiyyeti şâh eyleyiniz!
SUYÜR HAN-

³⁹ Bu çalışmanın tamamında incelenecek olan İlhan, Turhan, Tayflar Geçidi ve Ruhlar adlı eserler için, İnci Enginün tarafından hazırlanan ve Kanbur adıyla tek bir nüsha olarak neşredilen birinci baskı kullanılmıştır. Abdülhak Hamid Tarhan, *Kanbur*. Haz. İnci Enginün. İstanbul; Dergah Yayınları, 2002. s.38-39-40

⁴⁰ Pekman, *Geleneksellik*, s.27

Zıdd-ı tabiat (Kanbur, s.61)

Hâmid'in yukarıda verilen örnekteki yeniliği, gelenekseldeki yapının aksine, olan ve bozulan kuralları hatırlatma işlevinden farklı olmasıdır. Alışkanlıkları kırmaya yönelik bir tavsiye niteliği taşır. Ancak burada verilen mesajlar oyunun tartışmaya açtığı ana fikir değildir, belki ikinci dereceden önemli özelliklerden biridir.

Geleneksel tiyatro türlerinin bir özelliği de oyuncunun varlığının araçlar vasıtasıyla aktarılmasıdır. Karagöz ustası deri üzerine yapılmış tasvirlerle bir sunum yaparken, Kukla'da iplerle eylemlerde bulunan karakterler vardır. Yine meddah ustası tek başına farklı karakteri yansıtan bir aracı konumundadır. Geleneksel tiyatrodaki "bu araçlar, bir yandan seyircinin izlediği ile özdeşleşme şansını ortadan kaldırır, öte yandan oyuncunun da bütün tiplere uzaktan, hatta eleştirel bir açıdan bakmasını sağlar.⁴¹ Abdülhak Hamid'de bu durum iki yönden işlenir. Meddah ustasında benzer şekilde aynı kişi tarafından seslendirilen karakterler olduğu gibi, bireysel özellikler gösteren ve kendisi olarak sahneye çıkan karakterler de vardır. Oyunlarda "Kanbur" adıyla bilinen kişi aynı zamanda -önceden bilmediği kimliği ile- "Turhan"dır. Bu anlamda *İlhan*, *Tayflar Geçidi*, ve *Ruhlar*'da "Kanbur" kimliğiyle konuşur. Bunun dışında *Turhan* oyununun bir kısmında "Kanbur", bir kısmında ise "Turhan" namıyla sahne alır. Yine *Turhan* oyunda "Kanbur" gerçek kimliğini açıklamadan evvel Hâfız-ı Şîrâzî ile önceki oyunda vefat eden "İlhan"ın yerine konuşur:

KANBUR- (Gülerek)

İlhan'ın, evet, ben özüyüm hârik-ı âde;
medfen beni nefretler ile kıldı iade!

HÂFİZ-I ŞÎRÂZÎ- (Kezâlik gülerek)

Ya hâlet-i ukbâ ile olmak neye lâhî,

KANBUR-

Ukbâ, o büyük kulzüm-i gufrân-ı ilâhi,

âciz yıkamaktan teni reddetti hayata;

Düştüm yine ben ma'reke-i müştehiyâta! (Kanbur, s.134)

Görüldüğü gibi "Kanbur" oyunun bu bölümünde, rolden role giren Meddah gibi, rolüne girdiği oyunculara eleştirel de bakabilmektedir. Bunun dışındaki karakterlerin hepsi

⁴¹ Pekman, *Geleneksellik*, s.27

müstakil kendi varlıkları adına konuşacaktır. Seyirci, aracı ve oyuncu ilişkisi toparlanacak olursa, Pekman'ın şu değerlendirmesi yeterli olacaktır:

Halk tiyatrosunun bütün bu türleri için önemli olan, oyuncuların oynadıkları kişiler ve onların davranışları, yani karakterler değil, o kalıplaşmış tipten arkasından bulunduğu bilinen ustanın söz ve davranışlarıdır. Sonuç olarak bütün türlerde oyun kişileri(tipler) gerçekliğin anlatımı ya da aktarımı için birer araçtır. Bu bakımdan seyirci, her zaman oyun izlediğini bilir, bir bakıma sahnede ki kişi ve olaylara uzaktan bakarak bir gözlemci konumu alır.⁴²

Yukarıda belirtildiği gibi “Kanbur” aracılığıyla Hâmid'in yapmış olduğu oyun, metindeki kurmacanın seyirci veya okuyucu tarafından algılanıp, gerçekten uzaklaşmalarına yardımcı olmaktadır.

Geleneksel tiyatroyu modern tiyatrodan ayıran bir özelliği de sözlü bir edebiyatın ürünü olmasıdır. Her ne kadar müdahale edilemez bir yapı içermese de, kendi içinde temel bazı özellikleri vardır. Anlatılma biçimi ve anlatılan hikayeler de dahil olmak üzere ortak, bilinen bir aktarım nesnesi mevcuttur:

Aslında, geleneksel tiyatroyun hiçbir türü yazılı ve kapalı metinler içermez; yine de çoğunu izleyicinin de bildiği yazılı olmayan bazı iskelet metinler vardır. Bunlar halk hikayeleri, masallar, efsaneler, dini öyküler olabildiği gibi, tamamen gündelik gerçeklere dayalı hikayeler de olabilir.⁴³

Güldürü ögesinin esas olduğu geleneksel türlerde, geçmişteki olayları yansıtan, halk hikayesi, masal ve efsaneler bir anlamda doğrudan aktarılmaz ve ondaki komedi unsurunu yansıtmak adına, ustası tarafından alaycı bir üslubla yeniden kurgulanabilir. Burada geçmişe ait öğeler kullanmak inandırıcılığı arttırmak yerine onun bir anlamda yapısı bozularak, anlatılmak istenen için bir komedi ögesi olarak kullanımı söz konusudur. Pekman, bu konuda Karagöz'den şu örneği verir:

Öyle ki Ferhad ile Şirin hikayesinin temel ögesi olan, koskoca bir efsanenin üzerine kurulu bulunduğu dağ, Karagöz ustasının gözünde bir moloz yığınının dönüşebilmektedir. Böylelikle usta, biryandan daha başlangıcında efsaneyi gülünçleştirirken, bir yandan da oyunda kullandığı

⁴² Pekman, *Geleneksellik*, s.27-28

⁴³ a.g.e. s.29

iskelet metinle dalga geçerek, seyirci, kendisi ve metin arasında bir yabancılaşma ilişkisi kurmaktadır.⁴⁴

Abdülhak Hâmid, Kanbur'u oluşturan oyunlar içinde kimi zaman bilinen hikâye, karakter ve özel durumların yapısını ve bağlamını değiştirirerek kullanır. *İlhan* oyununda Emir Çoban'ın akıl hocalığını da yapan Hâfız-ı Şîrâzî'nin herkes tarafından bilinen özelliği şairliğidir. Hâmid, şairin gazellerine nazire yaparcasına Emir Çoban ile aralarında geçen diyalogta, Hâfız'a beyitler söyler. Hâfız, bu sahnelerde çadırında Emir Çoban'ın görmediği "nihan-peykerân" olarak isimlendirilen bir takım görünmeyen "saki"lere seslenmektedir:

HÂFIZ-I ŞÎRÂZÎ-

Mey sun bana ey sâkı-i gül-çehre-i ilham,
Zâhid seni görmez de eder Hâfız'ı itham.
Mey sun bana ey sâkı-i nûşâbe-i câvîd,
Eş'ârımı hep sensin eden surh ile tesvîd
Mey sun bana ey sâkı-i tevhîd, kerem kıl;
Vahdet-kedemi reşk-i gülistan-ı İrem kıl!
Mey sun bana ey sâkı-i hûn-rîz semâdan;
Sekeran oluyor gâv-ı zemin sefk-i dimâdan,
Mey sun bana ey sâkı-i mestûr-ı hakikat,
Tâ olmaya Hâfız dahi meftûr-ı hakikat. (Kanbur, s.54-55-56)

Emir Çoban, Hâfız'ın bu eylemlerine karşılık şunları söyler:

EMİR ÇOBAN-

Âmâ değilim; höcerede bir kimse yok elbet.
Cinlerle, perilerle mi olmakta bu sohbet.(Kanbur, s.54)

Klasik şiirin önemli bir özelliği olan –içki sunan sâki mazmunu- Hâfız'ın şahsında bilinen anlam ve kullanımı bozularak, Emir Çoban'ın duruma bakışı da dikkate alınırsa "güldürü" ögesi olarak kullanılır. Bu sahnede yakalanan güldürü ögesi, Karagöz ustasının yukarıda verilen Ferhad ile Şirin hikâyesine benzer şekilde kullanılmıştır. *Turhan* oyununda ise, I.Murat Hüdavendigâr'ın Kosova savaşı sonunda Sırp Miloş tarafından öldürülmesi olayını anlatan Hâmid, seyirci tarafından bilinen bu tarihi hikâyenin sonuna dair bir eklenti yapar. *Tayflar Geçidi*'nde Miloş ve I. Murad'ı karşılaştırıp katile özür diletirir:

MİLOŞ-

⁴⁴ Pekman, *Geleneksellik*, s.30

Terkeyledim ne varsa bugün mûcib-i sudâ'!
Artık bütün mezâhib ü edyâna elvedâ! (Kanbur, s.228)

Kendi devrinde milleti adına kahraman olan bir kişiyi –Miloş- bağlamından çıkararak tövbe ettiren Hâmid, geleneksel tiyatronun bu özelliğini tiyatro metni içinde kullanmaya devam eder.

Göstermeci bir üslup ve açık bir biçim kullanan geleneksel tiyatrodaki, bu özelliği yansıtan göstergelerden biri de oyuncunun üslubudur. Oyuncunun duyguları gerçekçi bir üslupla yansıtma amacı yoktur. Önemli olan ifade ettikleri ve davranışlarıdır. Bu anlamda geleneksel tiyatrodaki oyuncunun işlevi şöyledir:

Geleneksel oyunculuk canlandırma tekniği kullanmaz; burada oyuncu, “herhangi bir insana, ya da kişiye benzemeğe çalışmaz, onu yaşamaz ama o kişiliği göstererek seyircide bir tavrın oluşmasını sağlar.

(...)

Bu oyunculuk tarzında oyuncu kimi duyguları hissetmek, yaşamak ya da izleyiciye yaşatmak yerine, onları gösterir, anlatır; bunu yaparken de hiçbir zaman izleyici yokmuş gibi davranmaz.⁴⁵

Bu oyuncular bireysel birtakım özellikler göstermezler. Bu tipler izleyiciye son derece tanıdık gelen, toplumun içinde bazı –sınıfsal, mesleki ya da soya dayalı- tanımlanan kimi kesimleri temsil ederler.⁴⁶ Metin And, bireysellikten uzak, göstermeci bir üslup sergileyen bu kişiler/tipler hakkında şunları söyler:

Kukla, Karagöz, ortaoyunu kişilerinin en büyük özelliği tip olmalarıdır. Bunlar durağan ve değişmez genellemelerdir; kendi istemlerini kullanma güçleri yoktur, bu yüzden sürekli olarak kendi kendilerini yinelerler. Onlardan belli durumlar karşısında belli davranışlar bekleriz. İlişkilerinde de bir değişmezlik vardır. Kişilikleri silinmiştir, belli bir zamana oturtulmamıştır ve belirli bir geçmişleri ve gelecekleri yoktur. Olaylar onlara bir şeyler katmaz. Onlar üzerine yaşantılar bir iz bırakmadığı gibi, davranışları da değişmez.⁴⁷

Hâmid'in karakterlerinin tamamına yakını tip değil, bireysel özellik gösteren karakterlerden oluşur. Bunların içinde bazıları ise geleneksel tiyatronun yukarıda verilen özelliklerini yansıtmaya devam ederler, ancak bu karakterler oyunlardaki yan karakterlere

⁴⁵ Pekman, *Geleneksellik*, s.30

⁴⁶ a.g.e. s.30

⁴⁷ And, *Türk Tiyatro Tarihi*, s.62

dönüşmüştür. *İlhan*'da veziler, emirler, onların haremleri, hizmetçiler, eğlence için sazende ve rakkaseler; *Turhan*'da lala, mihmandar, hastabakıcı ve farklı milletlerden uşaklar sahnede olmalarına rağmen, bireysel özellik göstermez, meslekleri ve sahnedeki görevlerinin dışına çıkmazlar. Ancak geleneksel tiyatronun tipleri sahnede “konuşma şekli, şivesi, giyimi, davranışları, sözleri gibi tipik bazı özelliklerle kabaca biçimlendirilerek, seyirciye sunulur.⁴⁸ Hâmid buradakine benzer bir durumu *Turhan*'da İranlı, Turanlı, Iraklı ve Çerkes uşaklar arasındaki diyalogta bir yönüyle kullanır. İranlı uşak, Hâfız'dan bahsederken onun kendi memleketinden bir şair olmasından övünür:

İRANLI UŞAK-
Bu otağ Hâfız'ındır; Hâfız-ı Şîrâzî'nin!
(...)
O büyük bir şairdir, benim memleketimden.
Sultanın misafiri. (Kanbur, s.132)

Iraklı uşağın ise gizliden ticaretle uğraşan ve paragöz yanını vurgulayan Hâmid onu şöyle gösterir:

IRAKLI UŞAK-
Onu aklım idrâkten âciz.
Bahşiş verir mi aceb o şair-i muhterem?
(...)
Kîsesinden haber ver, mecmua-ı eş'ârı
bence para etmez; yırtılmaktır değeri!(Kanbur, s.133)

Konuşmanın devamında Çerkes Uşak, Iraklı'yı “Para gözlü bâzîrgân!” diye suçlarken, İranlı şair, Iraklı'yı “kızılbaşlılıkla” suçlayacaktır. Iraklı uşak, ise kendi işinin ticaret yapmak olduğunu söylerken Çerkes'i hırsızlıkla suçlayacaktır. Kendi içlerinde çatışma ve rekabet halinde olan farklı milletlerden bu uşaklar, şahsi bir takım özellik göstermezler. Birbirlerine söyledikleri sözlerden ise kendi milletlerini temsilen sahnede olmalarından dolayı o millete isnat edilen olumsuz özellikleri de görülmüş olur. Bunun yanında gönderme yapılan bir nokta da farklı milletleri bir arada toplayan ve yöneten bir Türk tipine gönderme de bulunulur. Uşakların atışması devam ederken Turanlı Türk uşak şu konuşmayı yapar:

TURANLI UŞAK- (Meşgulken dönerek)
Nedir o şak! şak!

⁴⁸ Pekman, *Geleneksellik*, s.31

(Döğüşmeye başlayan İranlı, Iraklı, Çerkes'i ayırmağa tehâlûkle mehîb
bir sada ile)
Ne yapıyorsunuz hey! Bunda hepiniz uşak;
Ne sen tacirsin, ne o şair; ne de bu sârık!
Bense Türküm, Turanlı! Asıl mağrib ü maşrık,
Bana mutî olmalı!
(Âmirâne)
Hep işinize bakın!
(Hep imtisal ve iştigal ederler.)
Ha! Ha! Bir daha öyle boğuşmayınız sakın!
Müslim, Nasarâ, Cühûd, Arab, Acem, Kürd, Çerkes;
Emrim altında benim; kardeş olmalı herkes!(Kanbur, s.134)

Turanlı'nın yaptığı bu konuşmayla milletler ve onun özelliklerini yansıtan son tipte konuşmuş olur. Bu tür oyuncuların gerçeklik duygusu uyandıramamasında bu kişileri tek bir söz ustasının oynuyor olması önemlidir: Karagöz, Meddah ve Kukla'da olduğu gibi, bu tiplerin hepsini kendisi oynar. Böylelikle, oyuncunun o kişiye bürünmesi mümkün olmadığı gibi, izleyicide herhangi bir gerçeklik duygusu oluşmaz.⁴⁹ Oyuncunun kendisi aracılığıyla yansıtılanı vermek dışında hiçbir bireysel görüşü olmamasından dolayı, oyuncunun varlığından çok, söz ustasının gündelik olaylara bakışı ve onları işleyiş şekli daha önemlidir. Kişilik özelliği gösteren bir takım fikirleri verirken genel algı ve durum hakkında konuşan Hâmid, geleneksele benzer bir kullanıma gider.

Geleneksel tiyatronun göstermecî yanlarından biri de sahnenin dekoru ve oyun sırasında kullanılan birtakım aksesuarların birebir gerçek malzeme olmamasıdır. Bunun yerine aynı aracın farklı şeyleri temsil edebileceği bir nesne kullanımı söz konusudur:

Geleneksel tiyatromuzun tüm türleri, hem dekor hem de aksesuar kullanımında göstermecidir. Örneğin meddahların tüm malzemesi, ellerindeki (zaman zaman tüfek zaman zaman bağlama yerine geçen) değnek ve omuzlarındaki (o da kimi kez başörtüsü, kimi kez mendil olan) makreme denilen büyükçe bir bezden ibarettir.⁵⁰

Bu tiyatronun sahnelendiği yere ait dekor ise son derece sade, yüzeysel bir görünümün altında duruma göre işlevi değişen yapılar vardır. Buna örnek olarak ortaoyunundaki dükkan ve yeni dünya verilebilir:

⁴⁹ Pekman, *Geleneksellik*, s.31-32

⁵⁰ a.g.e. s.32

Ortaoyunu'nda oyun yeri olarak genişçe bir alan yeterlidir. Dekor da, dükkan adı verilen yaklaşık 70 cm. yüksekliğinde iki kanatlı masaya benzer küçük bir kafes ile, yüksekliği yaklaşık bir buçuk metre olan üç ya da dört kanatlı bir paravan olan ve Yenidünya adı verilen bir panodan ibarettir. Bu panolar oyunlarda çok çeşitli mekanları temsil ederler; bunun dışında oyuncular, yukarıda verdiğimiz örnekte de görüldüğü gibi, her türlü nesne, mekan ya da araçları seyirciye gösterme yoluyla anlatırlar.⁵¹

Kanbur'un dekor ve aksesuar kullanımına bakıldığında sahnelenmemiş bir oyun olmasından dolayı fiilen nasıl kullanıldığına dair bir yorum yapılamayacaktır. Metinde dekor tasvirleri ve özel bir anlam yüklenen sembol veya aksesuar kullanımı ise oldukça fazladır. Kanbur'un tamamında saraylardaki salon ve odalar, çadırlar, savaş meydanları, ordu merkezleri, mezarlık ve sema hakkında tasvirler bulunur. Salon için "tâlâr-ı cesim"(Kanbur, s.25), yatak odaları söylenirken "müzeyyen bir yatak odası,"(Kanbur, s.33) "ikametgahında bir oda", "Horasan'da Hâfız-ı Şîrâzî'nin ikametgahı"(Kanbur, s.53), "Pişgâh-ı kal'e-i Rey" (Kanbur, s.79), "Mezaristan-ı bî-pâyân"(Kanbur, s.199), "sema" (Kanbur, s.261) gibi genel ifadelerle anlatılır. Bunların dışında daha deyatlı sahne tasvirleri de vardır: "...büyük saray merdivenlerinden bahçeye indikleri, bir havuz kenarında gidip...", "...ırmağın kenarında çiçekler ve meyvelerle müzeyyen bir mahalli istirahatta ferş ve balinler üzerinde..."(Kanbur, s.39), "...mareke-i Rey. Emir Çoban'ın ordu merkezi. Uzakta bir tarafta müreharrik karanlık ki şimşeklerin yardımıyla zırh-pûş bir leşker olduğu diğer tarafta ise burc u bârûlarıyla gâh gâh şehir-i Rey nümâyân olur..."(Kanbur, s.63), "Kâbil'de Emir Gıyaseddin'in sarayı. Leyl, meşaleler yanar. Gıyaseddin bir sedire oturur, kalyon elinde..."(Kanbur, s.87), "Leyl. Bir büyük türbe. Birçok sandukalar. Birkaç da taze kazılmış mezar..."(Kanbur, s.103), "Sarayda bir büyük oda ve büyük perdeli bir yatak. Şuleler yanar..."(Kanbur, s.104), "Süleymani'ye şehrinde serâ-yı İlhanî. Cesîm bir tâlâr. Cesim pencereler meydana nâzır... Tâlârın vasatında müzeyyen bir serîr. Bir kenarda masa üstünde murassa bir taç. Yine bir kenarda bir masa üstünde siyah bir torba..."(Kanbur, s.115), "Yine sarayda zîr-i zeminde mermerden büyük bir divanhane. Mermer sütunlar yine mermerden birçok asnâm heykelleri..."(Kanbur, s.122), "Yine serâ-yı hükümdarîde gayet müzeyyen bir büyük oda. Birçok ipekli minder. Dahilde meşail. Hariçte mehtâb"(Kanbur, s.125), "Sultaniye'de seray-ı hükümdarî bahçesi: muazzam bir bağ. Saray bir tarafta görünür. Cuybârlar, uzun

⁵¹ Pekman, *Geleneksellik*. s.32

ağaçlar, kuşlar”(Kanbur, s.178) vb. İlhanlı sarayı ağırlıklı, saray dekorları tasvir edilir. Görüldüğü gibi Hâmîd diyaloglarını yukarıda sayılan farklı mekânlarda kurgulamıştır. Ancak bunun yanında, yer yer aynı sahne üzerinde ama farklı mekânlarda olan karakterlerin iç monologlarını birbirlerine karşılıklı cevap veriyor şekilde kurgulayarak sahneye taşımıştır. Buna örnek olarak *İlhan* oyununun sekizinci fasıl birinci meclisindeki şu sahne verilebilir:

EMİR HASAN- (Rey’de haymesinde, Leyl)
Bu haber peyk-i belâdır ki olur sâika-ber;
siper olmaz ana eyvah! Ne miğfer ne teber,
bir haberdir ki bu tesirini ettim ezber.
Nezd-i İlhan’da bu serdar-ı muzaffer müdber!
Mîr Çoban’ı bıraktım deyu olmuş muğber.
Bilirim ben neye etmekte delâlet bu haber!
İLHAN (Sultaniye’de odasında; sabah erken)
Dünya mı ahiret mi bu rüya-yı pür-iber?
Bir lahza hâba varsa bu hakan-ı bahr u ber,
bir mâh-ı zer-i şûa ile mihr-i sîm-ber;
olmakta türlü türlü kevâsibe râh-ber;
Çoban urulmamış, veriyorlar hemen haber! (Kanbur, s.93)

Aksesuar kullanımına gelince daha çok savaş aletleri –kılıç, hançer, mızrak- ağırlıklı olmak üzere özel anlam ifade eden semboller de kullanılmıştır. İlhan bir görev ile saraydan uzaklaştırdığı Mir Hasan’a kendi şahsi hançerini verir:

BAHADIR HAN-
Mansur olur senin akabinden giden çeri;
Olsun samime lutfumuza, al şu hançeri!
(*Murassa hançerini belinden çıkarıp Mîr Hasan-ı İlhanî’ye verir.*)(Kanbur, s.30)

Daha sonra İlhan benzer şekilde elmas bir kemeri de Bağdat Hatun’a hediye eder:

BAHADIR HAN-
Olmam ya bunda ben hele bir şâh-ı bî-semer:
Gittiyese hançerim ana, olsun senin kemer.
(Belinden elmaslı kemeri çıkarıp Bağdat Hatun’a verir.)(Kanbur, s.31)

Oyunda özel anlam yüklenerek kullanılan aksesuarlar detaylı tasvir ile verilerek gerçekçi bir şekilde kullanılmaya teşvik edilmiştir. Ancak geleneksel tiyatrodaki gibi tek bir aksesuar ile farklı şeyleri temsilen gösterme tekniği değişmiştir.

Geleneksel tiyatronun kendi estetik dinamizmi içinde yer alan göstermecî oyun anlayışının oyunun hem yapısal özellikleri hem de izleyicideki işlevselliği hakkında şöyle bir değerlendirme yapılabilir:

Geleneksel tiyatromuzun tüm türleri, metin, oyunculuk, oyun yeri ve diğer elemanlarıyla, gerek yapısal, gerek biçimsel olarak, izleyicinin oyunla özdeşleşmesini, onu gerçekliğin bir parçası gibi algılayarak kimi duygularını açığa çıkartıp belli bir arınma yaşamasını, kendiliğinden ortadan kaldırmaktadır.⁵²

Bu açıdan yukarıda verilenlerle birlikte Hâmid'in *Kanbur*'una bakıldığında göstermecî anlayışı yansıtan belirli özelliklere sahip olsa da bir tiyatro metni olarak bu bağlamı sadece belirli bölümlerde kullanır ve genel bir anlatım tekniği olarak uyguladığı söylenemez.

1.1.2 Karşıtlıklar

Tiyatro sanatının üzerine kurulduğu temel 'çatışma'dır. Geleneksel tiyatro türlerinin hepsi de kendi iç dinamiklerinin karşıtlığına bağlı olarak ilerler. Pekman, bu karşıtlığı şöyle ifade ediyor:

Geleneksel tiyatro türlerinin hemen hepsinde, karşıtlıklar karşılıklı söyleşen iki eksen kişi arasında ortaya çıkar. Bu eksen kişiler, toplumdaki bazı temel çatışmaları açığa çıkartan birer figürden, toplumsal yaşamın içindeki pek çok olgu ya da soruna karşı alınan tutum ya da davranış biçimlerini ortaya çıkartan ve halkın belli kesimlerini örnekleyen birer tipten başkası değildir.⁵³

Kişilerin, toplum içindeki kendi değer ve iktisadi sınıflarından kaynaklı karşıtlık ilkesine göre belirlendiği bir zeminde, bireysel özelliklerini yansıtan ve olaylara kendi tavrını gösteren gerçek birer karakterden söz edemeyiz. Geleneksel tiyatronun ana tipleri bu çatışmanın tarafları olarak tip özelliklerinin dışına çıkamazlar. Şerif Mardin, toplum içindeki bu çatışma yaşayan daha doğrusu karşıt iki anlayışı temsil eden gruplar arasındaki çatışmanın iktisadi temelli olduğunu söyler:

Biri sultanın ve sarayın etrafında toplananların hayatı, diğeri de çevrenin hayatı. Burada çevre kelimesi aşiret kalıntılarını, köylüleri ve hatta

⁵² Pekman, *Geleneksellik*, s.34

⁵³ a.g.e s.36-37

İstanbul'daki alt sınıfları kapsayabilecek bir genişlikte kullanılmıştır. Bu ikili grubun en belli başlı özelliği, birinin vergi toplayıcılarından, diğerinin de vergi ödeyicilerinden meydana gelmesidir. Bu temel iktisadi fark nedeniyle, metropolle çevrenin kültürü birbirinden ayrı olarak belirginleşti. Bir yanda sarayın ve yönetici seçkinlerin kültürü, öte yanda çevre'nin yani kitlenin kültürü. Sarayın kültürü, askeri ve bürokratik görevlilerden oluşan dar bir çevreyle kısıtlanmıştı. Önemli din adamları da, biraz ayrı olmalarına rağmen bu gruba dahildiler.⁵⁴

Vergi toplayanlar ve vergi verenler arasındaki iktisadi farktan kaynaklı olarak ortaya çıkan karşıtlıkların geleneksel tiyatroya yansması ise Mardin'e göre şu şekilde olacaktır:

Osmanlı kültürel yapısı çok zayıf bağlarla birbirine bağlı ve semboller alanında birbirinden kesinlikle ayrılmış iki gruptan oluşuyordu... Kitleler, halk kültürünü küçümseyen insanlar tarafından yönetildiklerinin farkındaydılar. Kitleler, yöneticilerin küçümsemesine, onlarla alay ederek karşılık verdiler. Onları bu iki kültür arasındaki farktan yararlanarak bilgiçlik taslayan, alt sınıfları aldatmaya çalışan kimseler olarak gösterdiler. Türk gölge oyununda bu şarlatanları Hacivat canlandırır. Onun karşısında ise sokaktaki adamı temsil eden Karagöz vardır. Hacivat aslında kendisini yönetici sınıftan biri olarak gösterebilmek için çapraşık ve anlaşılmaz bir dil kullanır.⁵⁵

Karagöz oyunu özelinde, yukarıdaki yoruma bakıldığında vergi toplayan kesimin bir temsilcisi olarak Hacivat, vergi veren kesimin temsilcisi olarak Karagöz görülmektedir. Oyunun temel çatışması ise bu iki karşıt eksen temsilcisi arasında olacaktır. Pekman'a göre Hacivat ve Karagöz kendi grupları içinde oyunlara şu şekilde yansır:

Hacivat, kendini o halkın üzerinde gören, tasladığı bu üstünlük yoluyla onların sırtından geçinmeye çalışan kentli bir kesimin sembolüdür. Karagöz, onca yoksulluk, cehalet ve umutsuzluğa karşı bir yandan Hacivat'a karşı alaysama kalkanını kullanmakta, bir yandan da yaşamak için onun bulduğu parlak(!) formüllere boyun eğmek zorunda kalmaktadır.⁵⁶

Birbirlerinden ayrılan bu grupların temsilcisi olarak Karagöz oyunundan başka diğer türlere bakıldığında benzer karşıtlıkların kurulmaya devam ettiği görülür. Ortaoyunu'nda Kavuklu ve Pişekar; Kukla'da İbiş ve Hocası vardır. Bu karakterler, içinde yaşadıkları toplumdaki ana ilişki düzlemini, temel sınıfsal mekanizmayı meydana

⁵⁴ Pekman, *Geleneksellik*, s.37

⁵⁵ a.g.e. s.37-38

⁵⁶ a.g.e. s.38

getirirler; onlara diğer etnik kùltùrleri temsil eden taklitler de eklenince bütùn tamamlanmış olur.⁵⁷

Abdùlhak Hâmid'in eserine bakıldığında oyundaki temel çatışmayı yaşayan kişiler toplumun üst kesiminden kimselerdir. Sarayda hükümdar ve onunla doğrudan irtibatlı kurum temsilcileri ile aile içindeki fertler arasında bir karşıtlık ilişkisi görùlür. *İlhan* oyununa bakıldığında Bahadır Han ve vezir Emir Çoban arasında iktidarı ele geçirme savaşı vardır. Oyunun sonunda bireysel çıkar ve istekler için yapılan bir mücadele olacağı görùlecektir ancak oyunun başında durum farklıdır. Arzu ve istekleri için her şeyi yapmayı mübah gören bir şah olarak Bahadır Han ve onun zulmüne karşı halkın koruyuculuğunu yapmaya soyunmuş Emir Çoban karşıtlığı görùlür:

EBU SAİD BAHADIR HAN-
“İlhan-ı â'zamım ki bu âlem memâlikim.
Ben belki hem de âlem-i ervâha mâlikim:
Giydirdim enbiyâya serâsker külâhlar;
ra'şân güzergehimde sanemler, ilâhlar!
Cengiz böyle derdi: Hülâgû da öyle ya.
Ben derim ki şimdi benimdir bu Asya. (Kanbur, s.25)

Kendisine örnek olarak çokça zulüm ve katliamlar yapmış Cengiz ve Hülâgû'yu seçen İlhan'a karşı olarak Emir Çoban şunları söyler:

EMİR ÇOBAN-
Bilsen nerede şimdi Hülâgû ile Cengiz,
Mâziniz olan muzlime-i hâile-engîz?
Mâliktiler anlar dahi aktar-ı zemîne;
memlûk bugün her biri bir kirm-i kemîne!
Âlûde-i hûn etmiş iken hâk-i cihânı,
doldurdular ol hâk ile sûrah-ı dehânı!
Dendanlarını dest-i kaza eyledi ihrac;
akvâm-ı cihân gördü nedir gaye-i târâc. (Kanbur, s.25)

Birbilerine zıt fikirleri savunan ve gizliden gizliye rekabet eden iki kişi olarak karşımıza çıkarlar. Daha sonra, Emir Çoban, Hâfız'ın ona verdiği tavsiyeleri hatırlayarak, kendisinin zulme uğrayanların temsilcisi olarak gösterecektir:

EMİR ÇOBAN-
Zâlimlere sen etme müdârâ dedi zira
zulmü çoğalır anların ettikçe müdârâ.

⁵⁷ Pekman, *Geleneksellik*, s.38

Bir işte sakın zâlîme ettirme teşekkür;
cemiyet-i mazlûmeye kıl hasr-ı tefekkür.
(...)
Bir gün ki bugün sâikalar gökleri yırtar,
Nûh ol da bu tufan da dedi kavmini kurtar (Kanbur, s.35)

Ancak görüldüğü gibi, burada bir seviye farkı olmasa da şah ve emri altında onun kulu veya hizmetkarı olarak veziri arasındaki karşıtlık söz konusudur. Bu karşıtlık ekonomik ve sınıfsal bir karşıtlık değildir. Geleneksel tiyatrodaki karşıtlığa tek örnek budur. Bunun dışında tragedyanın bir özelliği olarak ortalama birbirine yakın kişiler ve aile içi çatışmalara benzer karşıtlıklar vardır. *İlhan*'da Emir-i Dîmaşk'ın babası Emir Çoban ile karşı karşıya gelmesi, Bağdat Hatun'un yeğeni Dilşad ile karşı karşıya gelmesi gibi.

Geleneksel tiyatrodaki karşıtlığı sağlayan diğer bir nokta, karakterlerin diyaloglarında eril ve dişi özelliklerinden dolayı muhabbetin ilerlemesini sağlayan önceden belirlenmiş ve kalıplaşmış diyalog içi görevlendirmelerdir. Dişi konuşan, sözü söyleşmeyi açar, karşısındakine espriyi yapma fırsatı verir, asıl nükte için zemin hazırlar. Erkek konuşan ise, diğerlerinden aldığı anahtar ile kapıyı açar, lafı yetiştirir, nükteyi patlatır.⁵⁸ Bu karşılıklı söz dalaşımının galibi ise yoktur. Pekman'a göre, "önemli olan toplumun çatışma halindeki bu farklı tavırlarının karşı karşıya geldiklerinde ortaya çıkan komik durumdur."⁵⁹ Hâmid de *Kanbur*'da "iştikak" sanatının yardımıyla diyalog içi karşıtlıklar kurar. Karakterlerin birbirlerine verdiği cevapları ilk söyleyenin işaret ettiği noktaya ikincinin ima yoluyla veya kinaye yapacak şekilde tamamlamasını sağlar. İlhan ile Emir Çoban arasında geçen diyaloglar bu konuya örnek olarak verilebilir:

BAHADIR HAN-
Cengiz böyle derdi: Hülâgû da öyle ya.
Ben derim ki şimdi benimdir bu Asya.
EMİR ÇOBAN-
Bilsen nerede şimdi Hülâgû ile Cengiz,
Mâziniz olan muzlime-i hâile-engîz? (Kanbur, s.25)
(...)
EMİR ÇOBAN-
Câm-ı emeli, kırmadan, ol şahne-i Tebriz
mümkündür eder bâde-i hûnîn ile leb-rîz.
BAHADIR HAN-
Gülgûn biliriz biz ol harâmı,

⁵⁸ Pekman, *Geleneksellik*, s.39

⁵⁹ a.g.e. s.42

-hûnin demeden nedir merâmı?
Kanlarla mı boğmak istiyorlar
nefsimdeki ejder-i garâmı?(Kanbur, s.28)
(...)
BAHADIR HAN-
Mîr Çoban, sadâkat-ı makbûle böyledir;
İlhan önünde bendeleri böyle söylerdir.
EMİRÇOBAN-
Tabl u alem ihsânına şâyân bu sadâkat!
Elbette budur şâhid-i yektâ-yı liyâkat.(Kanbur, s.29)

İlk konuşan, yani dişi konuşanın vermiş olduğu anahtar ile eril konuşan cevabını kurgular. Bu duruma bir diğer örnek Bağdat Hatun ile Dilşâd Hatun arasındaki konuşmalar verilebilir:

BAĞDAT HATUN-
Ne yüzle durmadasın maktelin hizâsında?
Veya o katilin âgûş-ı pür-ezâsında?
DİLŞÂD HATUN-
Ne yüzle sen duruyorsan o yüzle geldim ben!(Kanbur, s.71)
(...)
BAĞDAT HATUN-
O bî-günâhı sen ettin günaha sevk ancak!
DİLŞÂD HATUN-
Sebeb sukutumuza sen değil misin? Alçak.
BAĞDAT HATUN-
Senin vürûd-ı şe'imin getirdi hâileyi!
DİLŞÂD HATUN-
Senin vücûd-ı le'min bitiridi aileyi!(Kanbur, s.105)

Abdülhak Hâmid bütün bir oyunu geleneksel tiyatronun bu özelliği ile kurmaz. Ancak bu tekniğe uygun olarak dörtlemenin çeşitli bölümlerinde diyaloglar oluşturur.

1.1.3 Dil

Sözlü bir geleneğin ürünü olan halk tiyatrosunda çatışmayı sağlayan, bununla beraber gülmeceyi doğuran önemli bir unsur da dildir. Toplumun eğitim ve ekonomik seviyelerindeki farklılıktan kaynaklı dil kullanımı ile kozmopolit toplumların etnik farklılıklarından kaynaklı dil çeşitliliği geleneksel tiyatrodaki dilin kullanım alanını genişletmektedir. Pekman, Şerif Mardin'in vergi-verenler ve vergi toplayanlar ayrımı üzerinden Karagöz oyunu özelinde seçkinler ve halkın dilsel çatışmasını şöyle yorumlar:

Osmanlı toplumunda, kişinin kullandığı dil, onun kimliğinin ve kişiliğinin ölçütü halindedir. Hacivat, Osmanlı seçkinler sınıfına (yani saray erkânı, bürokratlar ya da askerlere) dahil olmadığı, okumuşluğu dahi şüpheli olduğu halde, kedisini bu sınıftan gösterebilmek, dahası bundan çıkar sağlamak için, sokakta anlaşılması pek zor, karmaşık, bir dil kullanır.⁶⁰

Buradaki iktisadi ve eğitim seviyesinden kaynaklı sınıfsal ayrımın dışında, Batılılaşma faaliyetlerinden dolayı, Tanzimat aydını ve halk arasında dilsel bir farklılık da meydana gelmektedir:

Dil katmanında seçkinlerin Osmanlıcası ile avamın Türkçesi arasında yaşanagelen bu fiili durum, Tanzimat döneminde başta aydınların, giderek yönetici sınıfın yaşadığı batılılaşma heyecanı ile birlikte yerini Frenkçe ve Osmanlıca/Türkçe çatışmasına bırakmaya başlamıştır.⁶¹

Geleneksel tiyatro kişileri arasındaki karşıtlıkların bir yönünü oluşturan dilsel ayrım, Batılı yaşam tarzı ve yerli halkın kendi iç dinamiklerinin ağır bastığı yerel kültür arasındaki çatışmada kendisini göstermektedir. Bu karşıtlık: Batılı bir yaşam tarzının yoğunlukla yaşandığı Pera ile yerli halkın yaşadığı mahalle kültürleri arasında da somutlanmakta, bu yüzden bu tiyatro türlerinin hepsinde asal öge bu mahalle dokusu olarak karşımıza çıkmaktadır.⁶²

Abdülhak Hâmid'in eserlerinde kullandığı dile genel olarak bakılacak olursa, sabit bir dil anlayışının olmadığı görülür. Ahmet Hamdi Tanpınar, *19. Asır Türk Edebiyatı Tarihi*'nde Hâmid'in dil kullanımını şöyle tanımlar:

Onda “dilin mutlak”ı yoktur. Hiçbir sanatkâr, sanatının en esaslı unsuru karşısında bu kadar keyfi kalmamıştır. Şinasi yeni bir dilin peşindeydi. Hedef olarak aldığı halk ona bu dilin yolunu gösteriyordu. Nâmık Kemal, eskinin tesiri altındaydı, ve ona aksülamel yapıyordu. Dili sadeleştirmekle işe başlayan Hâmid bir müddet sonra kendisini doğrudan doğruya dilin üstünde görür. Onun için dil değil, üç dilden alınmış, karışık ve keyfi bir lügat vardır.⁶³

Onun dil kullanımındaki serüvenine bu açıdan bakıldığında, başlangıçta dili sadeleştirmesi ve sonradan bunu tercih etmemesi toplum içindeki sınıfsal farklılıktan kaynaklı çatışmayı bizzat kendi eserleri içinde kendisinin yaşamasıdır. Ancak Hâmid'in

⁶⁰ Pekman, *Geleneksellik*, s.45

⁶¹ a.g.e. s.45

⁶² a.g.e. s.45

⁶³ Tanpınar, *Türk Edebiyatı Tarihi*. s.514

kendi içinde yaşadığı bu dönüşümden kaynaklı çatışma, geleneksel tiyatronun dil üzerinden kurduğu karşıtlık ya da çatışmadan farklıdır. Hâmid'in oyunlarında sahneye çıkardığı karakterler, kronolojik olarak incelendiğinde, dildeki dönüşüm ve dilsel çatışma esas alınarak, toplumdaki ekonomik ve eğitim seviyesinden doğan çatışmalarla bir paralellik var mıdır sorusu ise başka bir çalışmanın konusu olacaktır. Burada yapılmak istenen geleneksel tiyatronun dil üzerinden kurduğu karşıtlıkların Hâmid'in tiyatrosuna doğrudan veya dolaylı yönden bir katılımı söz konusu mudur veya tamamen farklı bir perspektifte kullanılmaya mı başlanmıştır, sorularına cevap bulmaktır. Bu soruların cevapları için geleneksel türlere biraz daha yakından bakmak gerekir.

Osmanlı'da imparatorluk yapısının meydana getirdiği kültürel ve etnik farklılıklardan kaynaklı olan bu dilsel çeşitliliğin Pekman'a göre, halk tiyatrosuna yansımaları şöyledir:

Bizans döneminde olduğu gibi Osmanlı döneminde de türlü çeşit bölge, ırk ve ulustan, farklı dinsel inançlardan kişilerin toplandığı bir mekan olan İstanbul'un bu karışık toplumsal yapısı geleneksel tiyatroya çok doğal olarak yansımış, taşralı, azınlık ya da yabancı kişilerin hem Osmanlı seçkinlerinin hem de yerli halkın konuşmasına uymayan ağızları, bir yandan imparatorluğun bünyesinde yaşanmakta olan kültürel parçalanmayı göstererek, bir yandan da söz oyunlarına geniş bir yer veren halk tiyatrosuna zengin bir gülmece olanağı sağlamıştır.⁶⁴

Hâmid, Kanbur'da buna çok dikkat etmese de genel tiyatro anlayışında buna yakın örnekler verdiği görülecektir. Örneğin *Sabr u Sebat* oyununda “falcı karı”, “askerden çıkma burunsuz hasan çavuş”, “karagöz cemil”, “filibeli topal hüseyin”, “köy delikanlısı hımhım”, “kahveci dikran” vb. halk kesiminden karakterler ile Rumeli Paşası ve onun evindeki haremi, Kont dö Binâm ve onun misafirlerini aynı sahnede kendi içinde buldukları sınıflara göre konuşturur.⁶⁵ Örnek olarak *Sabr u Sebat*'ta karakterlerin kendi kimlik özelliklerine uygun şivelerde konuşturulması verilebilir:

ADİLE HANIM-
Düğün nerede olacak kadın? Düğün.
FALCI KARI-

⁶⁴ Pekman, *Geleneksellik*, s.46

⁶⁵ Abdülhak Hâmid Tarhan, *Tiyatroları I / Sabr u Sebat / İçli Kız / Liberte / Yedigâr-ı Harb*. Haz. İnci Enginün. -- İstanbul : Dergah Yayınları, 1998.

A be nerede olacak? Sarayıçi'nde. Kaçan bilseniz hanımlar nice
gözümün önüne geliyor. A be fısıldaşmayın kızlar..kulak verin.
Ortaoyunu mu olmayacak, pehlivanlar mı güleşmeyecek, dünyadaki
oyunların hepiçiği hepiçiği tekmi hepiçiği.
YİNE BİRKAÇ AĞIZDAN-
Ey..ey.. daha? (Sabr u Sebat, s.30)

Kanbur'daki oyunlarda ise karakterler kendi sınıfsal mevkilerine göre tercih edilip sahneye çıkarılmalarına rağmen hem dilsel farklılık hem de geleneksel tiyatrodaki gibi dil farkından dolayı bir anlaşmazlık yoktur. Bu anlamda Hâmid'in dil anlayışına bakıldığında *Sabr u Sebat*'tan *Kanbur*'a kadar geçen süreçte, dil konusunda sabit olmayan ve değişen fikirleri ile bu durumu kısmen devam ettirdiği ancak geliştirmedeği görülür. Dilsel karşıtlık sağlamak adına kurulan anlaşmazlıklar metin ile seyirci ya da okuyucu arasındadır.

Başkent olarak merkeze alınan İstanbul'da geleneksel tiyatronun yerli, yani mahalleli kişileri ile mahalleye dışarıdan gelen kişileri arasındaki dilsel farklılıktan dolayı çeşitli çatışmalar yaşanır. Oyunlarda bu durumdan kaynaklı ortaya çıkan birçok tip vardır. Dışarıdan gelen yabancıları Esat Siyavuşgil ikiye ayırmıştır:

- a. Taşralı Türkler ve eyalet tipleri (Rumelili, Kayserili, Kastamonulu, Bolulu, Aydınli, Trabzonlu, Harputlu, Tatar, vs...)
- b. İstanbul ve İmparatorluk tipleri (Acem, Arap, Arnavut, Yahudi, Ermeni, Tatlısu Frengi, Rum, vs...)⁶⁶

Farklı kesimlerin dilsel özelliklerini temsil eden bu tipler, dilsel özellikleri ile hem oyun içerisinde komedi unsurunu arttıracak hem de dilsel sorundan kaynaklı çatışma sayesinde hikâyenin ilerlemesine katkıda bulunacaktır. Hâmid, *Kanbur*'da bu kişileri genellikle yan karakterler olarak kullanmıştır. *Turhan*'da Sırlı Miloş, Zenci, İranlı, Turanlı, Çerkes ve Iraklı uşaklar; tip olarak temsil ettikleri kesimin özelliklerini yansıtsa da dil, geneleksenel tiyatoradaki gibi bir anlaşmazlıktan doğan bir güldürü ögesi ve çatışma unsuru olarak kullanılmamıştır. (*Kanbur*, s.132-133-134)

Toplumun farklı kesimlerinden kaynaklı bu dilsel zenginlik yanında özellikle söz ustası tarafından ortaya konulan oyunlarda bu işi yapan kişinin becerisine değinilmeden olmaz. Karagöz'ü hayal perdesinde seslendiren, kuklalara sesiyle hayat veren ve sahnede

⁶⁶ Pekman, *Geleneksellik*, s.46

tek başına birçok karakteri konuşuran meddah oyunları özel bir dilsel birikimi gerektirmektedir. Dilsel zenginliğe ve beceriye sahip bu ustaların tekniği hakkında Pekman şunları söyler:

Dilsel üretimi, kuşkusuz, belli bazı tekniklere dayalıdır. Bu teknikler, ‘ters anlama’, ‘anlamazlıktan gelme’, ‘anlamadan anlamış görünme’, ‘söz uydurma’ ya da ‘söz açma’ gibi dil trükleri ve bunlarla iç içe geçen çok anlamlı bir sözcüğü her defasında başka bir anlam yükleyerek birbirine yakın birkaç yerde kullanmaya dayanan ‘cinas’, anlatılmak istenen şeyi söz arasında imalı olarak belli etmeye dayalı ‘telmih’ veya inceltilmiş bir zekaya dayalı ‘nükte’ gibi söz oyunlarından oluşmaktadır.⁶⁷

Abdülhak Hâmid, dili bir karşıtlık/çatışma amacıyla kullanmamış olsa da bazı diyaloglarda geleneksel tiyatrodaki “söz ustasına” benzer şekilde söz sanatlarından ve diyalog tekniklerinden yararlanmışır. Abdülhak Hâmid, divan şâirlerinin çok sevdiği kelime oyunlarına benzer nükte peşinde koşar,⁶⁸ eski inşa sanatındaki gibi secili cümleler kurmayı sever,⁶⁹ akis, seci, iştikak, tezat ve tekrar gibi⁷⁰ söz sanatları kullanır. Önceki bölümlerde konuyla alakalı İlhan ve Emir Çoban, Dilşad ve Bağdat Hatun arasında geçen bazı diyaloglar verilmiştir.

1.1.4 Taklit

Geleneksel tiyatronun yapısal olarak önemli işlevlerinden biri de taklit sanatıdır. Bundan dolayı, Geleneksel tiyatronun seyircisi, genellikle oynanan oyunların hikâyesini önceden bilmekte, o hikâyenin nasıl oynandığı ya da bir diğer deyişle nasıl ‘taklit’ edildiğiyle ilgilenmektedir.⁷¹ Halk tiyatrosu türlerinin bu konuda birbirlerine yaklaştıkları ve ayrıldıkları yönler vardır. Türler arasındaki farklılıklar şu şekildedir:

Halk tiyatrosu geleneği içinde yer alan türlerin birbirlerinden ayrıldıkları temel nokta taklit etmede kullandıkları araçlar, taklit etme yöntemleridir. Bu açıdan bakıldığında, söz ile eylemi canlı oyuncuda buluşturan Ortaoyunu ile tek boyutlu tasvirlerde buluşturan Karagöz bir ölçüde

⁶⁷ Pekman, *Geleneksellik*, s.50

⁶⁸ Oğuz Karaburgu, *Şairin Sahneye Düşen Gölgesi, Abdülhak Hamid Tarhan’ın Tiyatroları Üzerine Bir inceleme* – İstanbul; Kesit Yayınları, 2012. s.540

⁶⁹ a.g.e. s.552

⁷⁰ a.g.e. s.559

⁷¹ Pekman, *Geleneksellik*, s.52

birbirlerine yaklaşırsa da, eylemin ya da kişi etkinliğinin neredeyse tamamen devreden çıktığı Meddah diğerlerinden ayrılmaktadır.⁷²

Meddah'ın diğerlerinden ayrılmasının sebebi, seyirciye sunumu esnasında somut olarak tek bir öge(meddahın kendisi) dışında, oyuna eklenen her yeni şeyin ancak düşüncede var olmasıdır. Bu zihinde canlandırma tekniğini Pekman şöyle anlatır:

Meddah'ın eylem halindeki kişileri hiçbir zaman izleyicinin karşısına somut olarak çıkmazlar, ancak onların imgeleminde yaşam bulurlar. Meddah'ın da eylem halindeki kişilerin etkin olarak yer aldığı bir olaylar dizisini izleyicisine anlattığı, bu anlatım tekniğinin de Aristoteles'in tanımladığı mimesis'i karşıladığı ortadadır.⁷³

Görüldüğü gibi, geleneksel halk tiyatrosunun bütün türleri taklitin esas alındığı türlerdir. Abdülhak Hâmid, *Kanbur*'daki kimi sahnelerde taklit etme bakımından meddahın yöntemini kullanır. Buna örnek olarak, hem *Tayflar Geçidi*, hem de *Ruhlar*'da sahnede bizzat bulunmadığı halde “gaibten gelen” birtakım sesler taklit edilir. *Tayflar Geçidi*'nde sahnede somut bir karakter olarak bulunmayan “ölüm” kendi varlığı hakkında Kanbur'a cevap verir:

GAİBDE BİR SADA-
Mevcud-ı ma'nevî mi? Hayır. Vâcibü'l-sücûd;
Ma'nen de maddeten de benim mâlik-i vücûd!. (Kanbur, s.200)

Ruhlar'da Dilşâd'ın sorularına aynı şekilde cismi bir varlığı olmadan “Fatiha Suresi” cevap verir:

FATİHA'DAN CEVAP-
Bir şahs-ı bü'l-aceb! Seni sevmiş o görmeden;
Hem halkeden odur seni hem sonra mahveden;
Hem böyle kisve-pûş-ı beka gösteren odur:
(Sonraca)
Sâ'isi ben, bu Fatiha'yı gösteren odur. (Kanbur, s.266)

Ruhlar'da daha sonra *Tayflar Geçidi*'nde olduğu gibi “gaibten gelen” ses bir daha konuşur:

BİR SAVT-I GAİB-
Her an tulû' edip gidecektir o ihtişam!
yoktur onun içinmbu avâlimde subh u şâm!(Kanbur, s.283)

⁷² Pekman, *Geleneksellik*, s.54

⁷³ a.g.e. s.54

Yukarıdaki yönteme uygun bir başka örneğe bakıldığında, bir hayal perdesine benzer şekilde *Ruhlar*'da “sema”yı mekan olarak seçen Hâmid, burada üç semavi dinin peygamberini “tecelli” şekliyle “bire ışık” olarak sahnede taklit eder. “Tecelli-i Evvel”, “Tecelli-i Sâni” ve “Tecelli-i Sâlis” olarak sırasıyla Hz. Muhammed, Hz. İsa ve Hz. Musa sahnede sesleriyle taklit edilir:

TECELLİ-İ EVVEL

Câri bizim tarafta da bir hırs-ı menfaat;

Allah'a birleşip edelim gel mürecaat.

TECELLİ-İ SÂNİ-

Tavsîte gayret etmeli yahut Kelim'ini;

Milletleri o arzede hâl-i elîmini.

TECELLİ-İ SÂLİS-

Meşgul idim tefekküre, siz söylemeksizin

Ahzeyledim müşâfehenizden haber sizin.(Kanbur, s.286)

Üç peygamber, sahnede bir karakter tarafından canlandırılmadan gölge oyunundaki temsil veya Meddah'daki tek kişinin farklı karakterlere dönüşerek, zihinde canlandırma tekniğine benzer şekilde birer taklit unsuru olarak seyircinin/okuyucunun karşısına çıkarlar.

Geleneksel halk tiyatrosunda tiplerin taklidinin yanında hayvan taklitleri de yapılmaktadır. Pekman, bu duruma gölge oyunundan örnek verir: Karagöz oyunlarında da merkep, köpek, yılan, arı, leylek, keçi, yabankazı gibi pek çok değişik hayvan figürlerinin perdeye çıktığına, hatta zaman zaman kişilerin hayvana dönüştüğüne, kimi zaman da yarı insan yarı hayvan bir görüntü aldığına tanık olmaktadır.⁷⁴ Taklit sanatının geleneksel tiyatro içindeki varlığı, bu oyunların kurulmasında ve göstermeciler bir anlatımla seyirciye yansıtılmasında zengin bir üslup çeşitliliği sağlamıştır. Pekman bu durumu şöyle özetler:

Yaşamın düşsel, masalsı veya fantastik gibi görünen, gerçekliğin ancak hayali bir parçası olarak kabul edilen bütün unsurlarının sahne gerçekliğine dahil olmasıdır. Bu seyircinin, insan imgelemine gelebilecek her olasılığın oyuna katılabileceği, sınırları olmayan büyüleyici bir dünyanın kapılarını aralması anlamını taşımaktadır.⁷⁵

⁷⁴ Pekman, *Geleneksellik*, s.57

⁷⁵ a.g.e. s.58

Hâmid'in bu dörtlemesinde hayvana benzetilen tek kişi "Kanbur"dur. Görünüşü itibariyle hem kendi kendine hem de diğer karakterler tarafından hayvansal benzetmelere uğrar. *Turhan* oyununda Dilşâd, Kanbur'u şöyle tanıtır:

DİLŞAD HATUN- (Cemm-i gafire hitaben)
Bana, ey bilmeyerek bî'at eden mahşer-i nâs!
Size insanlığı tasvir edecek bir nesnâs. (Kanbur, s.115)

Dilşâd'ın bir hayvana benzeterek halka sunduğu Kanbur'un tahtın yeni sahibi ilan etmesiyle burada hayvan tasviri bir güldürü ögesine dönüşür:

DİLŞAD HATUN-
Size bir hâdim-i hâkim, bana bir şâh-ı refik!
(*Masa üzerindeki tacı başına koyduğu Kanbur'u elinden tutup pencere önüne götürerek*)
Edeyim işte size şâh-ı cihanı takdim!
(*Müteakiben hariçte bir kahkaha ve sonra asvât-ı gûnâgûn. Dilşad Kanbur'u tahta iclâs eder.*) (Kanbur, s.116)

Daha sonrasında zenci uşaklar ve cariyeler Kabur'dan bahsederken eşek arılarına gönderme yaparlar:

KIZLAR VE ZENCİLERDEN BAZISI-
Padişeh hiç olur mu bir Kanbur?
Hem acı hem de tatlıdır zenbur.
Şu kadar var ki çok yenirse asel,
Tadı kalmaz verir mezâka kesel. (Kanbur, s.123)

Kanbur'daki oyunlarda Hâmid, hayvanları doğrudan bir taklit unsuru olarak kullanmaz. Ancak karakterlerin veyahut tiplerin olumsuz özelliklerinden bahsederken "hayvan"larla benzerliklerini kurarak, mizahi diyaloglar oluşturur. Görüldüğü gibi, meddahda seyircinin zihinde canlandırma şeklinde algıladığı taklit yöntemi ve gölge oyununda oyuncuların hayvan taklitleri yapmasıyla sağlanan "güldürü" ögesi, Hâmid'in *Kanbur* oyununda dolaylı olarak kullanılmıştır.

1.1.5 Müzik ve Dans Kullanımı

Tiyatro sanatının önemli yapısal öğelerinden biri de müzik, dans ve şarkıdır. Oyunların genel kurgusu içinde müziğin ve dansın çeşitli işlevleri vardır. Bu işlevler:

Dramatik aksiyonun yönlendirilmesinden, sahnedeki kişilerin ruh hallerini güçlendirmeye, ahlaksal dersler vermekten, oyuna dışarıdan müdahaleye kadar çok değişken özellikler taşımakta, kuşkusuz bu özellikler tiyatronun dönem dönem değişen rolleriyle paralellik göstermektedir.⁷⁶

Geleneksel halk tiyatrosunun türlerinde enstrümanlar ve dansçıların kullanımı önemlidir. Karagöz ve Ortaoyununda müzik kullanımı konusunda Pekman şunları söyler: Her oyunda oyuncu grubuna, çeşitli enstrümanlardan meydana gelen bir saz heyeti, Ortaoyunu'nda ise buna ek olarak dansçılar eşlik eder.⁷⁷ Bu oyunlarda kullanılan müzik aletleri ise dümbelek, zurna, keman, ud, lavta, ney ve sazdır. Müziğin oyunlardaki işlevini anlamak adına örnek olarak Karagöz'deki uygulama şekli verilebilir:

Karagöz oyunları, kulak tırmalayıcı bir sese sahip nareke adı verilen kamış bir düdükle bir tefin eşlik ettiği Hacivat'ın semai okumasıyla başlar.

(...)

Tıpkı Ortaoyunu'ndaki gibi Karagöz'de de perdeye gelen tipler için ayrı ve özel şarkıların söylenmesi yoluyla, hem oyunun havasının değiştirildiği hem de tiplerin kendi küçük sahnelerinin birbirlerine eklenmesinin sağlandığı söylenebilir.⁷⁸

Görüldüğü gibi, bölümler arası geçişler sırasında bir müzik grubu eşliğinde söylenen şarkıların aynı zamanda tipleri seyirciye tanıtan bir özelliği de vardır. Bu şarkılar, oyuncuların “seyirci tarafından çok iyi bilinen kalıplaşmış ve tipik özelliklerini hatırlattığı görülür.”⁷⁹

Geleneksel tiyatro türleri içinde önemli bir kullanıma sahip diğer öge dandır. Halk tiyatrosunda dans grupları ve oyunlarda kullanımı hakkında Pekman şunları söyler:

Osmanlı döneminde, dramatik nitelikler gösteren sahne dansları yapan ‘çengi’ ve ‘köçek’lerin varlığı bilinmektedir. Çengiler, zaman zaman erkek kılığına da girerek gösteriler yapan kadın dansçılarken köçekler ise kadınsı davranışları olan, kız gibi giyinip saçlarını uzatan profesyonel genç erkek dansçılardır.⁸⁰

⁷⁶ Pekman, *Geleneksellik*, s.59

⁷⁷ a.g.e. s.59

⁷⁸ a.g.e. s.60

⁷⁹ a.g.e. s.61

⁸⁰ a.g.e. s.62

Kadın oyuncuların sahnede yer alamamasından kaynaklı olarak erkek kılığına girdiği, erkeklerin ise kadınsı rolleri canladığı geleneksel tiyatrodaki dans, oyunların iç dinamiğinde geçişleri, tanımları ve oyun içerisinde biraz ara verip seyirciyi ateşlemek için kullanılırdı. Dans kullanımına örnek olarak Ortaoyunu'nda, oyundan önceki işlevi verilebilir:

Curcunabazların, Ortaoyunu'nda oyun başlamadan evvel orta yere gelerek çeşitli dans ve soytarılıklarla meydanı ısıtarak seyirciyi ateşledikleri, izleyenleri asıl oyunun eğlencesine hazırladıkları da bilinmektedir. Bu curcunaya iki başoyuncu, Kavuklu ve Pişekar da dahil olmak üzere o topluluğun bütün oyuncularını katılmakta, böylelikle kumpanya izleyicilere oyuna geçilmeden önce takdim edilmiş de olmaktadır.⁸¹

Abdülhak Hâmid, şarkı, müzik ve dans öğelerini *İlhan* ve *Turhan*'da yoğun olarak kullanmaktadır. *İlhan*'da birinci fasıl'ın sonunda hanendeler tarafından şu şarkı söylenir:

HANENDELER-

Bir yar için agyâra tekâpû;
Asla çekilir derd değil bu;
Düşmek ne revâ, dest-i rakîbe
Mahsul-i sirişkim gül-i hoş-bû.

*

Aşkım benim, ey mihr-i semenber,
Doğmuş idi hüsnünle beraber.
Tevev o iki ahter-i yektâ
Layık mı cüdagâne seferber?

*

Bildim seni âlemde penâhım;
Âlemde budur varsa günâhım.
Mahşer günü ey meh tutulursun
Tutmazsa seni ger bugün âhım! (Kanbur, s.31)

Geleneksel tiyatrodaki müzik ve dansın oyunlarda aktif olarak kullanılmasına karşın şarkıların işlevsiz bir kullanımı söz konusudur. Şarkılar oyunda dolaylı yoldan da olsa verilmek istenen mesajla ilişkisiz sadece yapısal bir özellik taşırlar. Ancak şarkı kullanımlarında yukarıda *İlhan*'dan verilen örnekte görüleceği gibi hikâyenin akışından kopuk olmayan, koro şarkılarına benzer mesajlar vardır. Hâmid bu özelliği oyunun tamamında kullanır.

⁸¹ Pekman, *Geleneksellik*, s.62

Şarkılar bir mesaj kaygısı ile koro işlevinde kullanılabildiği gibi, sahne içerisinde sahneye gelen kişiyi tanıtmaya yönelik de kullanılır. *Turhan*'da Kanbur sahneye gelmeden evvel Cariyeler ve Zenci Hademe'lerin Kanbur'u tanıtır nitelikte söyledikleri şarkı buna örnektir:

KIZLAR VE ZENCİLERDEN BAZISI-

Padişeh hiç olur mu bir Kanbur?
Hem acı hem de tatlıdır zenbur.
Şu kadar var ki çok yenirse asel,
Tadı kalmaz verir mezâka kesel.
Çal. Ne lâzım bu nağmeler, ey kız!
Oyna, biz raks u saza müştakız.
Verdiğin mey senin olur pekmez.
Size bizden, bilin zarar gelmez.
Ne olur meyl ü neylden sonra;
Gel de gör nısf-ı leylden sonra!
(Yine handeler)

(Bu vechile huzzâr ıyş u işret u raks ve taganni ve sohbetten iken birdenbire Kanbur zâhir olmağla hüddâm u hâdimât şaşırarak beraber arz-ı ihtirâmât ederek divanhanede müteşekkil sunûf ile sâkit ve râkit durular.) (Kanbur, s.123)

Geleneksel tiyatrodaki şarkılar gibi dans kullanımını da bölüm geçişlerinde ve sıkılan seyirciyi harekete geçirme konusunda önemli bir unsurdur. *İlhan*'da ikinci fasıl, dördüncü mecliste sahneye çıkan ve beşinci meclis sonuna kadar sahnedeki eylemin içinde bulunan Bağdat Hatun, meclis sonunda sıkıldığını dile getirir ve hizmetçilerine şunları söyler:

BAĞDAT HATUN-

Sıkıntı geldi, çocuklar, aman! Ya ben gideyim,
ya siz gelin azıcık raks edin de seyredelim. (Kanbur, s.47)

Bağdat Hatun bir müddet sonra kendisi de bu dansa katılacaktır. Altıncı meclise geçilmeden hemen önceki bu müzik faslı oyuna hareket katar. Bölümler arası geçişte bir diğer örnek olarak şu sahne verilebilir: *İlhan* oyununda Ebu Said Bahadır Han(İlhan), Emir-i Dımaşk ile diyalogdan sonra yalnız kalınca iç monolog yöntemiyle konuşur. Konuşma sonrası diğer bölüme geçerken dans kullanılır:

Meydan-ı harbdan gelir elbet sadâ o gün.
(Yine aynaya dönerek)
Dilşâd'ı al da sen hele yap şimdi bir düğün!
(Raksederken giderken levha değişir.) (Kanbur, s.69)

Anlaşılabacağı gibi Hâmid, oyunu hareketlendirmek adına uzun monologlar sonunda ve bölüm geçişleri için şarkıları, müzik fasıllarını ve dansı özellikle kullanmıştır.

1.1.6 Toplumsal Eleştiri

Geleneksel tiyatro türlerinin işlevlerinden biri de toplumsal meseleleri, gündelik gerçekleri sahneye taşımaktır. Buradaki gündelik gerçek, halk tiyatrosunu oluşturan kesimin içinde bulunduğu ekonomik ve siyasi yaşam ve bu yaşamı etkileyen diğer faktörlerdir. Bu anlamda geleneksel türlerde varolan gerçeğin yansıtılması ve toplumsal eleştiri şöyle işlenmektedir:

Özellikle Karagöz ve Ortaoyunu, halk gerçeğinin kıyasıya yaşandığı ve Osmanlı şehir hayatının çekirdeği olarak kabul edilebilecek bir mahalle kültürünü esas alır; biri, çevresi dar bir hayal perdesini, diğeri ise, canlı oyuncuların boy gösterdiği genişçe bir meydanı kullanarak, bu mahalle yaşamını belirleyen asal dinamikleri ortaya koyar, sorunları bütün çıplaklığı ile gösterir, bu sorunları yaratan durum veya kişileri açığa çıkarır, kişilerin sorunlar karşısında aldıkları (ya da genellikle alamadıkları) tavır sergiler, bütün bunları kaba gerçekliğin ve bilindik davranış özelliklerinin yansıtılması (taklit edilmesi) yoluyla gerçekleştirir.⁸²

Geleneksel tiyatro türlerinde hitap ettiği kesimin hayatına bağlı olarak işlenen gündelik konular ise şunlardır: kadın-erkek ilişkisi, aile yaşamı, yoksulluk ve cehalet ile buna bağlı olarak işsizlik ve düzensizlik gibi temel sorunlardır. Buradaki problemleri işleyen, toplum gerçeğinden uzaklaşmayan ve hitap ettiği kitlenin meselelerini ele alan oyunlar yapısal olarak şöyle ilerler:

Hem Karagöz hem de Ortaoyunu'nda ana temayı oluşturan 'fasıl bölümleri' genellikle belli bir işin kurulması ya da yapılması üzerinedir, ancak hiçbir zaman bu işler başarıya ulaşamaz, oyunların sonunda işi yapan Karagöz ya da Kavuklu gibi eksen kişiler tekrar başa, işsiz ve yoksul yaşamlarına dönerler.⁸³

Hâmid, *Kanbur*'u oluşturan oyunlarda tarihi ve siyasi birtakım sorunları işler. İçinde bulunduğu zamanın meselelerini, tarihi olaylar ve kişilere atıfla sahneye çıkarır.

⁸² Pekman, *Geleneksellik*, s.69

⁸³ a.g.e. s.70

Abdülhak Hâmid'in oyunlarda kendi dönemindeki hangi sorunları işlediğine dair Tanpınar, şu yorumu yapar:

İlhan ile *Turhan*'da birçoğu yazıldıkları veyahut daha ziyade neşredildikleri devre ait siyasi fikirler vardır. Bunlar arasında birlik fikri, Türkçülük fikri, halk idaresi fikri(halkı hükümdar yapmalı) Hâfız'ın ağzından harb aleyhtarlığı gibi belli başlılarını kaydedelim.⁸⁴

Abdülhak Hâmid'in oyunlarında Tanpınar'ın yorumuna örnek olarak *Turhan* oyunu verilebilir. *Turhan*'da Kosova Savaşı sonunda Sultan Murad'ın iç monoloğu önemli mesajlar verir. Savaşın yıkıcılığı ve insanın hevesleri peşinde koşan hırsı karşısında Sultan Murad, şunları söyler:

SULTAN MURAD-
Denir vahşilik, insaniyete mahsus, o bir ihsan;
Eğer tek başına kalsa bî-şek kendisiyle ceng eder insan.
(*Yine bir hareketle*)
Bu vahşiliklerin ismi hamasettir, hamiyettir!
(*Acı bir tebessümle*)
Ararsak bunda haksız ser-nüvişt-i âdemiyyettir. (Kanbur, s.168)

Bir başka örneğe bakıldığında, Hâmid, bu kez *Tayflar Geçidi*'nde Namık Kemal'in ağzından "vatan sevgisine" değinir. Namık Kemal kendisi için muhabbetlerin yüksek derecesi olarak "vatan sevgisini" vurgular:

NAMIK KEMAL-
En dâimisi 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 sınıf-ı ilme müntesib efrâd-ı bî-hisâb,
etmekte sâyesinde onun şöhret iktisâb.(Kanbur, s.249)

Namık Kemal üzerinden aynı oyunda vatan hakkında konuşmaya devam eden Hâmid, şunları söyler:

NAMIK KEMAL-
Bir milletin yegâne medâr-ı maîşeti.
mahsul-i zindegîsi, debistân-ı san'atı,
târih-i şânı, heykel-i iclâl ü rif'atı,

⁸⁴ Tanpınar, *Türk Edebiyatı Tarihi*, s.585

meydan-ı harbi, meşhedi, mirkatı, menşe-i,
mîzân-ı kadr u kıymeti me'vâsı, melce
timsâl-i ruhu, meşher-i ahlâkıdır vatan, (Kanbur, s.254)

Günlük olayları ve kendi zamanının problemlerini eserinde vermeye devam eden Hâmid, *Ruhlar*'da Hz. Muhammed üzerinden Batılılaşmayı över:

DİĞER BİR SADÂ-YI RA'D EDA-
Maziden ahz-ı ibreti bilmezseniz eğer,
tarihin âh u nâlesi olmazsa kârger,
âti bugünden olmasın isterseniz beter,
garbın terakkiyatını takip etin, yeter!(Kanbur, s.285)

Bununla beraber, geleneksel türde yukarıdaki meselelerle uğraşan tipler oyun boyunca yapmak için uğraştıkları hiçbir işi beceremezler. Bu eksiklikten dolayı da “Karagöz işine gelmediği her durumda karşısındakini tehdit eder, onu kovalamaya ya da dövmeye yeltenir, hatta bu dayaktan zaman zaman Karagöz’ün karısı bile nasibini alır.⁸⁵” İstediklerini güçle ve zorbalıkla elde etmek isteyen Karagöz genel de bu gibi durumlar keyif verici madde veya içkinin tesiri altındadır. Bundan dolayı oyunlarda:

Karagöz oyunlarında sarhoşluk gibi ahlaksızlık da önemli bir yer tutar. Gerçekten de, ekonomik bozukluk, cehalet, sefalet ahlaki değerlerin de çivisini çıkartmıştır.

(...)

Herkes birbirinin arkasından türlü tezgahlar planlamakta, arkadaşını, hatta eşini ya da babasını kazıklamaya çalışmaktadır.

(...)

Tüm bu toplum normlarına, geleneklere aykırı davranışlar çokluk beceriksizlikle sonuçlanır, oyunlarda bu tür ahlaksızlıklar sonuca ulaşmaz.⁸⁶

Bundan dolayı, hiçbir zaman olumlu özellikler göstermeyen oyuncular seyircide özdeşlik kurup örnek alınacak tipler olmamıştır.

Hâmid’in oyunlarına bu gözle bakıldığında *Kanbur*'da İlhan'ın zulmüne karşı olarak çıkan Emir Çoban maksadına ulaşmadan ölür. İlhan ülkesinin geleceği için Emir

⁸⁵ Pekman, *Geleneksellik*, s.72

⁸⁶ a.g.e. s.74

Çoban'la mücadelesini kazanır, rahata ermeden o da ölür. İntikamını alan Dilşad, pişmanlık içinde çıldırarak ölür. Görüldüğü gibi geleneksel tiyatrodaki benzer şekilde karakterler oyun içinde hedefledikleri şeylere ya ulaşamaz ya da ulaştıktan sonra onun kalıcı bir çözüm olmadığı görülür.

Geleneksel tiyatro içinde toplumsal göndermelerden biri de kadınlardır. Kadın tipler iki yönden incelenebilir. Bunlardan ilki olumsuz davranışlar sergileyen kadınlar, diğeri ise erkeğin yokluğunda evin yöneticisi konumuna yükselmiş ve erkeleşmiş kadın tipleridir. Geleneksel tiyatrodaki olumsuz kadın tipleri şu özellikleri gösterir:

Geleneksel halk tiyatromuzda, iffetsiz kadınların ve dadılar, kalfa kadınlar gibi haber taşıyanların dışında, kadınların seyirci karşısına gelmesi pek ender görülmektedir.

(...)

Toplum yaşamına doğrudan katılan kadınlar genellikle erkekleri parmaklarında oynatırlar, onlara çeşitli işler yaptırarak ya da paralarını yiyerek, karşı cinsin sırtından geçinmeye çalışırlar.⁸⁷

Erkeleşen veyahut erkek özellikleri gösteren kadına Karagöz'ün hanımı örnek verilebilir: Karagöz'ün karısı evin içinden yansıyan sesiyle bile hayal perdesini titreten oldukça güçlü bir karakterdir.⁸⁸ Kadınların erkek özellikleri göstermesinin toplumsal gerçekteki karşılığı olarak ise şu gerekçe gösterilir:

Aslında erkeklerin yaşamın önemli bir bölümünü savaşlarda geçirdiği ve iç yönetimin kadınların elinde kaldığı, belli dönemlerde validelerin ya da padişah karısı sultanların devlet yönetiminde egemen olduğu Osmanlı İmparatorluğu'nda yaşayan bir sanat ustasının, oyunlarda kadının toplum içindeki bu konumuna yabancı kalması da beklenemez.⁸⁹

Geleneksel tiyatrodaki kadının erkeleşmesi bahsine *Turhan*'da İlhan'ın ölümünden sonra Dilşad'ın erkek zırhları giyerek, ordunun ve devletin başına geçmesi verilebilir. *Turhan*'ın ikinci manzarında ilk açıklama Dilşad'ı şöyle tasvir eder:

(Süleymaniye şehrinde serâ-yı İlhânî. Cesim bir tâlâr. Cesim pencereler meydana nâzır. Meydanda cemm-i gafîr. Asker, ulemâ, zükûr u nisvân. Tâlârın vasatında müzeyyen bir serîr. Bir kenarda masa üstünde bir

⁸⁷ Pekman, *Geleneksellik*, s.76

⁸⁸ a.g.e. s.76

⁸⁹ a.g.e. s.78

murassa taç. Yine bir kenarda bir masa üstünde siyah bir torba. Yine bir kenarda câmid ü gayr-i müteharrik Kanbur. Dilşâd Hatun erkek kıyafetinde fakat zırh-pûş... (Kanbur, s.115)

Dilşâd'ın, İlhan'ın ölümü sonrası, Kanbur'u kendine eş olarak seçmesinden sonra aralarında bir konuşma geçer. Dilşâd'ın erkekleşmesi fikri fiili olarak dile getirilir:

DİLŞAD HATUN-
Evet. O kevkeb-i ebedî; oldu kâmilen âfil.
Kadınlığımla beraber!
KANBUR-
Bir cüsse-i sâfil,
Onun mezarı mıdır bâis-i teevvühünüz?
Kadınlığım! Bu demek o gece kızdınız, ürkek;
ve sonra ân-ı hezimette oldunuz erkek!(Kanbur, s.128)

Geleneksel tiyatrodaki kadın karakterleri erkeklerin oynaması, kadın karakterlerin erkek özellikler taşıması vb. özelliklere benzer bir anlatım olmasa dahi, *Kanbur*'da Dilşâd özelinde kadınlıktan erkekliğe evrilen bir süreç işlenmiştir. Bu konu aynı zamanda Meşrutiyet sonrası oyunlarda görülen, devletin içinde bulunduğu savaş dönemi ve kadınların dahi erkek gibi yiğitçe savaştığı bir tipe gönderme olarak okunabilir.

1.1.7 Açık Saçıklık

Bir komedi malzemesi olarak “belaltı” olarak ifade edilebilecek unsurların oyunlarda kullanılması tiyatronun başlangıcına dayanmaktadır. Geleneksel tiyatro türleri içinde ise özellikle Karagöz oyunlarında açık saçıklık fazlaca görülmektedir. Pekman, Ortaoyunu'nu bu noktada Karagözden biraz ayırır: “Ortaoyunu'nda bu yön neredeyse tamamen ortadan kalkmakta, yerini yalnızca dokundurarak konuşmalara bırakmaktadır.⁹⁰” Bununla beraber, Pekman, geleneksel tiyatrodaki cinsel göndermelerin, belden aşağı esprilerin sokak mizahından, halk edebiyatına, popüler tiyatrodan fıkralara kadar çok geniş bir yelpazede saltanatını hiçbir zaman yitirmediğini⁹¹ belirtir. Cinsel ve belaltı ifadelerle sınırlı olamayan açık-saçıklık kaba saba konuşmalar, argo, dahası küfür, sövme ve çirkin el hareketlerini⁹² de içine almaktadır.

⁹⁰ Pekman, *Geleneksellik*, s.81

⁹¹ a.g.e. s.83

⁹² a.g.e. s.84

Abdülhak Hâmid *Kanbur*'daki oyunlarda bu konuda Ortaoyunu'ndaki kullanıma benzer şekilde imalı dokundurularla örnekler verir. *İlhan* oyununda Dilşâd, Bağdat Hatun'un Mir Hasan'la evliliği ve karı-koca mahremiyeti konusunda şunları söyler:

DİLŞÂD HATUN-
Hasan'dan ayrılışın...
BAĞDAT HATUN-
Ben o zıdd-ı kâmilden
hemîşe ayrı idim.
DİLŞÂD HATUN-
Hiç mi olmamış halvet?
BAĞDAT HATUN-
Bu sözlerin veriyor rûha sıklet ü kasvet.(*Kanbur*, s.49)

Dilşâd ve Bağdat arasında yine mizah yoluyla bir gönderme daha yapılmaktadır:

BAĞDAT HATUN-
Yeter bu gussa yeter, gayri hâbgâha çekil;
ki hallolunur bazı kerre bir müşkil.
(*Dilşâd'ın elinden tutup giderken latîfe tarzında*)
Bu ukdeler açılır âsitân-ı bisterde.
DİLŞÂD HATUN-
Eğer o bistere düşsem, zemîn-i bihterde.
(*Gülüşerek giderler.*) (*Kanbur*, s.78)

Yukarıdaki sahnelere benzer şekilde –cinsel içerikli göndermere- *Turhan*'daki Zencilerle Cariyeler arasında geçen sahnede de rastlanır:

CARIYELERDEN BİRİ-
Acıdık hep birinci ikbâle!
ZENCİLERDEN BİRİ- (*O cariyeye takarrüble*)
Mâlik olsaydımız per ü bâle,
Onu elbet ederdiniz takib.
BİR DİĞER ZENCİ- (*O Zenci'yi kolundan çekerek*)
Öyle pek olma sen karîb ü rakîb,
ki benimdir bu şeb o mahbube!
(*Kızlar güşülürler*)
EVVELKİ ZENCİ- (*Çekilen kolundan muztarip*)
Bir daha etmem!... İstemem... Tevbe!
(*Bir diğer kıza doğru giderek*)
Burada yok ya şimdi kaht-ı benât!
İKİNCİ ZENCİ- (*Tezyifle*)
Harekâtında var senin sekenât!
(*Yine kızlar gülüşür.*)
BİRİNCİ ZENCİ- (*Yine o diğer kıza*)

Sana ben urgunum, bilirsin ya!
O KIZ- (*Zenciye sarılıp öperek*)
Beni aşkıdır eyleyen ihyâ!
(*Hep gülüşürler*)
BİR DİĞER KIZ- (*Bir diğer zenciye*)
Severim ben senin şemâilini!
(...)
KIZLAR VE ZENCİLERİN BAZISI-
(...)
Size bizden, bilin, zarar gelmez.
Ne olur meyl ü neylden sonra;
Gel de gör nısf-ı leylden sonra!
(*Yine handeler*)(Kanbur, s.122-123)

Geleneksel tiyatrodaki seyirci ve oyuncu arasındaki duygusal birlikteliğin kurulmasını engelleyen ve yabancılaştıran özelliklerden biri bu tür oyunların grotesk/kaba güldürünün özelliklerini yansıtmalarıdır. Karagöz oyunlarına baktığımızda, kaba güldürünün ağırlığıyla yaşam gerçeğiyle uyumsuzluk hemen dikkati çeker. Bu oyunların hemen tümünde grotesk, özellikle iğrenç ya da pornografik olanın abartılması ile ortaya çıkar. Hâmid’de bu şekilde kaba güldürü ürünleri olmasa da daha ince dokundurmalarla Ortaoyunu’na benzer şekilde açık saçık meselelerden örnekler vardır.

1.2 Hâmid’in Batı Etkisindeki Tiyatro Anlayışının Şekillenmesi: Dil, Teknik ve Tema

Tanzimat dönemi edebiyatı içerisinde Hâmid’in Batı etkisindeki tiyatro türünde eserler vermesine tesir eden en önemli kişi Namık Kemal’dir. Kemal’in tiyatro yazımında Hâmid’e olan etkisinin tam olarak tespit edilmesi adına, Hâmid’in yazdığı oyunların bu ilişki dikkate alınarak yeniden incelenmesi gerekir. Ancak bu çalışmanın kapsamı böyle bir inceleme yapmak için uygun değildir. Burada amaçlanan Hâmid ile Namık Kemal’in özellikle birbirlerine yazdıkları mektuplar, kendi oyunları için yazdıkları önsöz veya hatimelerde belirttikleri tiyatro anlayışları açısından bir değerlendirme yapmaktır. Böylece Hâmid’in geleneksel türlerden ayrı olarak Batılı tarzda bir oyun yazarken bu yeni tiyatroya bakış açısı da gözlemlenmiş olacaktır. Bunun için öncelikle Namık Kemal’in tiyatro ile ilgili görüşlerini tam olarak yansıtan bir eser olması bakımından “Celal Mukaddimesi” incelenecek; daha sonrasında ise, iki yazarın mektuplarında “tiyatro” özelindeki konuşmaları verilecektir. Son olarak, bu verilenler ışığında Hâmid’in

oyunlarına yazdığı önsöz veya hâtimelerdeki tiyatro görüşleri, hatıralarında yer alan “eserlerimi nasıl yazdım” bölümü ile Recaizade Ekrem ve Samipaşazade Sezai’ye yazdığı mektuplar dikkate alınarak, tiyatro görüşlerine dair çıkarımlar yapılacaktır. Son olarak, Shakespeare özelinde “”tarihi oyun” ve “dörtleme” mantığı incelenerek, yazarın modern tiyatro arayışındaki dil, teknik ve tema konularındaki tiyatro anlayışı tespit edilmeye çalışılacaktır.

1.2.1 Namık Kemal’in Celal Mukaddimesi ve Hâmid’le Mektuplaşmaları

1.2.1.1 Celal Mukaddimesi

Namık Kemal, Tanzimat dönemi içinde, edebiyatımıza giren Batılı türler arasında tiyatronun diğerlerine göre daha fazla ilerlediğini düşünür. Bu anlamda oyunların sergilenmesi veya okunması arasında dahi bir fark gözetmeksizin diğer türlerden daha iyi olduğunu söyler. Bunun sebebi olarak ise şu açıklamayı yapar: çünkü oyunda hayat daha şiddetli tasvir ediliyor. Tamamlanmış bir şekilde gelen tarifler ve katkılar ise hikâyelerde olduğu kadar karışık olmadığından insanın üzüntüleri bir takım zevk kırıcı boşluklara uğramıyor.⁹³ Kemal’in tiyatronun yapısal olarak kurulma şekline dair bu yorumu önemlidir. Ona göre, tiyatro “hayatın şiddetli tasviri”ni yaparken seyirci veya okuyucu üzerinde gerek acıma gerek korku uyandıracak etkiye diğer türlerden daha çok sahip olabilir. Yine devamında söylediği “tamamlanmış tarifler” ifadesiyle bütünlüklü bir olay örgüsü amaçlanmaktadır. Böylece, seyircide oluşması beklenen ”duygusal etki”nin “zevk kırıcı boşluklara” uğraması da engellenmiş olacaktır.

Namık Kemal’in tiyatro hakkında önemli bir tespiti de tiyatronun okunmak için yazılmış olmasının yapısal yönüne tesiridir. Kemal’e göre, “şimdiki tiyatro, oynanmak için yazılmadığından perdelerini lüzumu kadar çoğaltmakta, şahısları oyuncular kadrosunun müsait olduğu dereceye düşürmektense konunun icap ettirdiği miktara çıkartmaktadır.⁹⁴ Yani, tiyatro okunmak için yazıldığından perdeleri ne kadar lazımsa o kadar çoğaltabilir; oynanmak için yazılsa sınırlı sayıda oyuncu olacakken, böyle bir engel bulunmadığından konu ne kadar gerektiriyorsa o kadar çok şahıs tiyatrodaki kullanılabilir.

⁹³ Namık Kemal. *Celaleddin Harzemşah*. Haz. Hüseyin Ayan. İstanbul : Hareket Yayınları, 1969. s.14

⁹⁴ Kemal, *Celaleddin*, s.15

Namık Kemal'in tiyatro anlayışı içinde oyunlar, anlatılmak ya da seyircide uyanması beklenen her türlü duygusal etkinin ortaya konulmasına elverişlidir. Ona göre, tiyatrolarda temsil edilerek canlandırılması mümkün olmayan hiçbir fitri teessür ve deruni duygu yoktur.⁹⁵ Bu anlamda insandaki her türlü davranış ve karakter özellikleri sahnede canlandırılabilir.

Namık Kemal'in tiyatro görüşlerinden biri de tiyatronun arındırma özelliğidir. Kemal, tiyatronun bu yönünü daha çok komedyanın işlevi üzerinden vurgular. Ona göre, tiyatro eğlencedir, fakat eğlencelerin en faydalısıdır. Çünkü dilekleri ifadede görünen duyguların infial şiddeti ve nakletmekteki kuvveti beş duyunun hepsine üstün olan görmeğe dayandığı için fikir ve vicdan iki vasıta ile tesirini yerine getirir.⁹⁶ Seyirci üzerindeki bu faydasının yanısıra Namık Kemal için tiyatronun bir de siyasi ve ideolojik önemi vardır. Kemal, tiyatronun bu yönünü şöyle över: o ne ulvi eğlencedir ki, siyasi fikirlere fesahat gibi bir zafer silahı veriyor. Vatanseverlik duygusu için ister istemez kabul edilecek ve uyulacak esaslar icat ediyor.⁹⁷

Namık Kemal tiyatronun yapısal özellikleri ve işlevleri hakkında konuştuğundan sonra, doğrudan bu türün yaygın olduğu Batı ve Asya kültürlerindeki kullanımları üzerinden değerlendirmeler yapar. Avrupadaki tiyatronun kökenleri hakkında düşünürken Yunan ve Roma medeniyetlerini ele alır. Avrupa tiyatrosunun kökeni olarak Yunan tiyatrosunu işaret eder; Roma tiyatrosunun ise Yunan tiyatrosunun bir taklitçisi olduğunu söyler.⁹⁸ Daha sonra Arap ve İran tiyatrosu hakkında konuşan Kemal, Endülüs Araplarının tiyatroyla ilişkisi olduğunu düşür; ancak bunun tiyatronun gelişimine veya intikaline bir katkısı olmadığını ileri sürerek bu durumu eleştirir.⁹⁹ Kemal, tiyatrosunun olmadığını söylediği İran edebiyatına ise ciddi bir eleştiri getirir. Ona göre, İranlıların bir tiyatroya sahip olmayışının gerekçesi şudur: Aydan denize erişecek kargıları, içindeki gök aksini damla gibi gösteren kadehleriyle Acem hayallerini dünyanın neresine

⁹⁵ Kemal, *Celaleddin*, s.16

⁹⁶ a.g.e. s.16-17

⁹⁷ a.g.e. s.17

⁹⁸ a.g.e. s.18

⁹⁹ a.g.e. s.18

sığdırmak kabil olabilir ki, İranda tiyatronun bulunması mümkün olsun.¹⁰⁰ İran edebiyatında hayallerin fazla kullanılmasından dolayı tiyatro sanatına uygun görmez.

Namık Kemal'in "Celal Mukaddimesi"nde ele aldığı bir diğer konu ise tiyatronun Avrupa devletleri içinde yayılması ve tiyatronun klasik ve romantik akımların etkisiyle ikiye ayrılmasıdır. Kemal tiyatronun yayılması hakkında şunları söyler: onbeşinci asrın sonlarına doğru İtalyada, bir asır sonra İspanyada ve İngilterede daha sonra Fransada bunu takiben de Almanyada zuhur etmiştir.¹⁰¹ Ona göre, bu süreçte klasik ve romantik olarak ikiye ayrılan tiyatro Osmanlı coğrafyasında romantik yönüyle etkili olmuştur.

Namık Kemal klasik ve romantik tiyatro türleri içinde klasik tiyatroya karşı çıkar. Bunun gerekçesi olarak ise bu türden yazılan oyunlardaki konu, mekan ve zaman konusunda uyulması istenilen birlik kuralıdır. Kemal'e göre, oyunu tabiiyetten çıkaran ve tahayyülü kıracak şey bu üç şartın varlığıdır.¹⁰² Oyunların hem yazılış hem de oynanma sırasında bu kurallara tabi olarak ortaya konulması Kemal için, birtakım mantıksız işlerin sahnede veya eserde yapılması anlamına gelmektedir. Onun konu birliğine yaptığı eleştiri şu şekildedir:

Bahsettiğimiz şartlara riayetle yazılmış ne kadar eser varsa hepsi harita kabilinden oluyor. Harita bir memleketin ölçü ve engebelerini göstermekle beraber memlekete hiç benzemediği gibi, o tür oyunlar da insanın bir takım his ve hareketlerini tasvir etmekle beraber gerek bütün olarak ve gerekse tafsilat bakımından beşerin bilinen olaylarını andırır cinsten değildir.¹⁰³

Bundan dolayı konudan beklenen birlik eserdeki olayların doğallığına zarar verecek noktada mekanik bir etki yaratacaktır. Zaman konusundaki eleştirisine bakıldığında:

Zaman birliği şartı bir eserin tabiiliğine nasıl hizmet edebilir ki, neticesi bir ömürle, beliki bir aile ve hatta bazı kere koca bir milletin saadet veya felaketiyle son bulacak bir hadisenin yirmidört saat içinde hem başlaması hem dallanarak ilerlemesi hem de bir sonuca bağlanması bütün bütün tabiat dışı bir şeydir.¹⁰⁴

¹⁰⁰ Kemal, *Celaleddin*, s.18

¹⁰¹ a.g.e. s.19

¹⁰² a.g.e. s.20

¹⁰³ a.g.e. s.20

¹⁰⁴ a.g.e. s.20

Kemal'in tiyatronun yapısal özelliklerini tamamen rasyonel bir zeminde tartıştığı bu metinde, klasik oyun anlayışının zaman birliğini, yani hikayenin kurgusal zamanını, okuyucu veya seyircinin içinde bulunduğu zaman algısı ile bir tuttuğu görülür. Son olarak mekan konusuna bakışı ise şu şekildedir:

(Mekan birliği şartına gelince) bir adamın sevgilisi ile bir odada görüşmesi yine padişaha odada meramını anlatması sonra bir kabilenin aynı odada harb etmesi ve daha sonra hizmetkar veya nedimin gizli birtakım meselelere girişmesi beşer topluluğu için görülmüş hallerden midir?¹⁰⁵

Kemal, Avrupa'da yaygın olan klasik oyun anlayışının kökenleri hakkında konuşurken Antik Yunan tiyatrosunu da ele alır. Ona göre, Yunan oyun yazarlarının önemsedikleri tek şey konu birliğidir.¹⁰⁶ Devamında Yunan tiyatrosunun hem mimari hem de yapısal özelliklerinden detaylı olarak bahseden Kemâl, klasik tiyatronun özelliklerinden ciddi anlamda haberdar olduğunu da göstermiş olur. Namık Kemal'in "Celal Mukaddimesi"nde bahsettiği Antik Yunan Tiyatrosu şu özelliklere sahiptir:

Yunanistan tiyatrolarının büyüklüğü on beş yirmi bin kişiyi içine alacak bir büyük yapı olarak oyuncular ortada ve seyirciler bir katı diğer katından yüksek sıra sıra sandalyelerde etrafa dizilmiş bulunurdu. Bir oyunun sahneye konulması ise şimdiki gece eğlencelerinden değil, milli merasimlerden olduğu için tiyatrolar oyun sırasında memleketin hemen hemen bütün halkıyla dolardı. Binaenaleyh oyuncular o derece geniş bir daireyi kuşatan sayısız insana sesini duyurmak için ağızlarında bir alet bulundurlardı. Bundan başka kadın oyuncu bulunmadığı için oyunlarda kadınların yapacağı rolleri erkekler yerine getirir binaenaleyh her oyuncunun çehresine bir de maske geçirilirdi. Bir maskenin bir yüzü hüzün diğer yüzü sevinci ifade edecek şekilde yapılmıştı. Oyuncular tiyatronun gelişine göre seyircilere iki çehreden birini değişik şekilde gösterirlerdi.¹⁰⁷

Namık Kemal daha sonra, oyun türleri hakkında bilgi verir. Oyunların trajedi, komedi ve traji-komik olarak üç türe ayrıldığını söyler. Özellikle bu tür oyunların nasıl yazılması gerektiği konusunda söyledikleri Tanzimat dönemi tiyatrolarının dil ve vezin kullanımı konusundaki tartışmaları açısından önemlidir. Namık Kemal'e göre: komediler nesir şeklinde olabilir ve beş bölümden fazla olmamak üzere daha azı da caiz görülürken trajediler mutlaka manzum olmalı üç veya beş bölüme ayrılmalıdır.¹⁰⁸

¹⁰⁵ Kemal, *Celaleddin*, s.20-21

¹⁰⁶ a.g.e. s.21

¹⁰⁷ a.g.e. s.21

¹⁰⁸ a.g.e. s.22

Klasik ve romantik oyun anlayışlarını tartışan Kemal, bu iki türün özelliklerini benimseyen iki örnek verir. Klasik anlayışı, yani Yunan ve Roma tiyatrosunu benimseyen tarafa örnek olarak Lopez'i; bunun karşısında olması bakımından ise Shakespeare'i ele alır. Tanzimat tiyatrosuna etkisi bakımından Shakespeare hakkındaki tespitleri önemlidir. Bu anlamda Kemal Shakespeare'i şöyle tanımlar:

Tasvir ettiği ahlak ve hisler, ihtiras ve fikirler o derece sayısız, ortaya koyduğu hüküm ve hakikatler, düşünce ve kurallar o derece çeşitliydi, işlediği güzellik ve zevk, hayal ve çekicilikler o derece renkli idi. Öyle ki, Avrupa şairlerinden biri 'kudretin tabiat-ı külliyyeden sonra en fazla mahsül vereni Şekspir'in mizacıdır' methiyesi ile, o yaratılış harikasının üstünlüğüne hayranlığını belirtmiştir.¹⁰⁹

Namık Kemal, tiyatrodaki "eğlence" özelliğini önplana çıkarması sebebiyle övdüğü Shakespeare'in oyunlarının temel özelliklerini de –mukadimesinde- inceler. Maddeler halinde vermek gerekirse bu özellikleri şu şekilde sıralanabilir:

1. Şekspir konu birliğine riayet etmez. Bazı kere yedi sekiz vakayı birbirine karıştırarak bir neticeye vardırır.
2. Zaman birliğini de lüzumlu görmez. Otuz kırk senelik bir hikâyeyi ve hatta bazan bir zatın hayatı boyunca başından geçen hadiseleri bir oyuna sığdırır.
3. Mekan birliğine de bağlı kalmaz. Bir tiyatrodaki yirmi beş otuz perde değiştirir. Sahneyi Romadan Yunana, Fransadan İngiltereye nakleder.
4. Oyunları üç-beş aralıklı kısımlara ayırmaz. Hatta zamanında basılan eserlerinde geçiş aralıkları bile yoktur.
5. Trajediyi komediden ayırmaz. Bilakis birçok eserlerinde en hazin meclisleri ferahlatıcı bir ruhla takip ettirir.
6. Oyunları sırf nazımla yazmayı seçmemiştir. En ince hikmetleri, en sevdalı hisleri içinde barındırması dolayısıyla bütün eserlerinden ciddi ve ağır olan Hamlet'in bazı tarafları manzum, bazı tarafları nesirdir.
7. Şekspir, eğlendirme gayesini tahakkuk ettirdiğinde inancına, tabiata ve adete aykırı düşme ve tahayyili kırma gibi boş düşüncelerle fazlasıyla alay eder ki, perileri, ölüleri sahneye getirir. İnsan ile dostlar ile sohbet ettirir.¹¹⁰

¹⁰⁹ Kemal, *Celaleddin*, s.23

¹¹⁰ a.g.e. s.24

Namık Kemal, tiyatronun Fransa’da Corneille, Racine ve Moliere ile klasik usulde başladığını daha sonra Victor Hugo’nun etkisi ile Shakespeare’in usulüne doğru bir eğilimin kaydığını belirtir. Kendisinin de bu usulü tercih ettiğini gizlemez.

Kemal’in tiyatro hakkındaki değerlendirmelerinden bir diğeri “tarih”in oyunlarda konu olarak işlenmesidir. Bu konuda şunları söyler:

Konusunu tarihten alan oyunlarda tarih tasavvuru esastır. Yahut eserinde hizmet etmek için ne lazımsa onu alarak hikayenin diğere taraflarını istediğı gibi, şahıs, hadise, hayal ve his ilavesiyle tezyin etmekte, lüzum görürse olayın tarihçe bilinen cereyan şeklini bile değıştirmekte serbesttir.¹¹¹

Bu özellik ikinci bölümde ele alacağımız klasik türün poetikasını yazan Aristoteles’in de özellikle bildirdiğı bir ilkedir. Tarihi vakaların oyunda işlenme tarzını ortaya koyan bu görüşü Hâmid eserlerinde sıkça kullanacaktır.

Namık Kemal “tragedya” türündeki eserlerin yazılış şekli hakkında önemli bir özelliğı vurgular. Bu anlayışa göre, bu türde yazılan eserler “manzum” olmalıdır. Kemal bu durumu şöyle açıklar: Yunan mesleğine göre bütün dramlar ve Shakespeare tarzına göre böyle ciddi ve mühim oyunlar daima şiir ile yazılmaktadır. Shakespeare yolunda bile oyunu nazım ve nesirle karışık yazmak yalnız Shakespeare’e mahsus olan hallerdendir.¹¹² Kemal trajedi türünde manzum şekilde yazılan eserlerdeki dil kullanımında şivenin olmaması hakkında ise vezin zaruretinden kaynaklı engellere dikkati çeker. Ona göre, kullandığımız tabirleri de ya vezne veya asli telaffuza tatbik için huruf ve hareketinde yaptığımız imaleler ile lisanın şivesinden büsbütün çıkarmaya mecbur olunur.¹¹³

1.2.1.2 Kemal ve Hâmid’in Mektuplaşmaları

Namık Kemal ve Abdülhak Hâmid’in mektuplaşmaları edebî tartışma ve görüş alışverişi açısından önemlidir. Ömer Faruk Akün, Namık Kemal’in 27, Abdülhak Hâmid’in ise 24 yaşından başlayan bir mektup yazma faaliyetlerinin olduğunu belirtir.¹¹⁴ Hâmid’in hayatındaki uzun mektup yazma süreci hakkında ise şu tespiti yapar:

¹¹¹ Kemal, *Celaleddin*, s.25

¹¹² a.g.e. s.34

¹¹³ a.g.e. s.34

¹¹⁴ Ömer Faruk Akün. *Namık Kemal’in Mektupları*. İstanbul; İstanbul Üniversitesi Edebiyat Fakültesi Yayınları, 1972. s.V

Yirmi dört yaşında sefaret katipliği ile 21 Haziran 1876'da Paris'e giden Abdülhak Hâmid'in arada bazı aziller dolayısıyla veya izinli olarak dönüşleri bir yana bırakılırsa, 1912 senesine kadar devam eden hariciye mesleğinde aşağı yukarı otuz üç senesi memleket dışında geçmiştir.¹¹⁵

Hâmid'in gurbette geçen 33 senesi Namık Kemal'in sürgünde geçen yılları düşünüldüğünde ikilinin iletişim kurması oldukça zor koşullarda olmuştur. Öyle ki her ikisi de mektuplarına verilen geç cevaplardan, ekonomik koşullar sebebiyle mektup yazamamaktan yakınır. Bu mektupların en önemli noktası Namık Kemal'in yetenek gördüğü gençlerle irtibat kurması ve onları çeşitli konularda teşvik etmesidir. Abdülhak Hâmid ile olan ilişkisine bu noktadan bakıldığında mektuplarda konuşulan mevzular daha önemli hâle gelmektedir. Bu anlamda hem Fevziye Abdullah Tansel'in *Namık Kemal'in Hususi Mektupları* adıyla yayınladığı mektuplarda, hem de İnci Enginün'ün iki cilt olarak biraraya getirdiği *Abdülhak Hâmid'in Mektupları* adlı çalışmalardan ikilinin birbirlerine yazdığı mektuplar incelendiğinde karşılıklı olarak tiyatro hakkında çeşitli fikirleri ileri sürdükleri görülmüştür. Bu bölümde işlenen konular bakımından bu mektuplardaki görüşler ifade edilecektir. İkilinin mektuplarında tiyatro meselesinde öne çıkan konular şu şekildedir:

1. Namık Kemal'in Hâmid'e tarih ve vatan konularında oyun yazma teklifi
2. Hâmid'in tiyatro dilini ararken kendi bulduğu 'mukaffa' türü
3. Kemal'in Hâmid'in eserleri ile Corneille'in eserleri arasında kurduğu ilişki ve Shakespeare'i tavsiye etmesi.

Namık Kemal "Fi 4 Rebiülevvel sene 1299" tarihli Abdülhak Hâmid'e yazdığı mektubunda Hâmid'in Eşber oyununa da gönderme yaparak ona tarihi konuları ele almasını tavsiye eder:

Senin ne vazifen Hâmid! Sen tarih dediğimiz ummanı zulmetin a'makı hafasına gir! Bize Eşber gibi kitaplar yaz! İskenderin ahlakından büyük ahlak tasavvur ve tasvir et! Selim-i Evvelin türbesini ziyaret eyle! O ziyaretindeki hissiyatı o padişahı azimüşşana nedimi has olan Hasan Canın vicdanından sudur etmiş kadar ruhani bir belagatle tarif et!¹¹⁶

¹¹⁵ a.g.e. s.VI

¹¹⁶ Ahmet Hamdi Tanpınar. *Namık Kemal Antolojisi*. İstanbul; Muallim Ahmet Halit Kitab Evi, 1942. s.277

Namık Kemal, 22 Şubat 1879 tarihli mektubunda ise “vatan” konusunu açar ve Hâmid’in kendisini bu yönde taklit etmesi gerektiği konusunda şu tavsiyeyi verir: Biz faniyiz; vatan bakidir”, vatani yaşatmak için milleti uyandırıcı eserler yazmak lazımdır; Kemal’i ayyaşlık değil, vatani eserler vermek bakımından Hâmid’in taklidi gerekmektedir.¹¹⁷

Abdülhak Hâmid ve Kemal arasında geçen mektuplarda yer verilen bir diğer mesele dildir. Hâmid tiyatroları için özel bir dil kullanımı aramaktadır. Ancak bu konuda hem kendisine yapılan eleştiriler hem de farkı farklı tavsiyeler sebebiyle bir kararsızlık yaşamaktadır. Namık Kemal’e yazdığı 7 Şubat 1291/ 19 Şubat 1876 tarihli mektubunda bu durumu şöyle dile getirir:

Bir taraftan siz hak-gûyâne, hamiyetmendâne, fedakârâne, biraderâne ihtarlar eder, deliller gösterirsiniz. Ben ne tarafa gideceğimi, hangi mesleki ihtiyar edeceğimi şaşırılmayayım, ne yapayım? İnsaf buyurulsun. İşte her ne yazıyor isem, gerek imlâca, gerek ifadece, hatta halk için yazdığım kitaplar şöyle dursun, size yazdığım mektuplara varıncaya kadar, ima buyurduğunuz gibi karmakarışık bir şey olmak bu sebeplerledir.¹¹⁸

Abdülhak Hâmid, 9 Haziran 1294/ 21 Haziran 1878 tarihli Rezaizade Mahmud Ekrem’e hitaben yazdığı mektubunda, Paris’te iken basılan *Nesteren* adlı dramatik eserinin bir nüshasını da Midilli’de bulunan Kemal’e gönderdiğini söyler.¹¹⁹ Kemal, *Nesteren*’i görür ancak beğenmediğini söyler. 17. II. 1879 tarihli mektubunda bu durumu şöyle açıklar:

Nesteren’in gördüm; fakat ne yalan söyleyeyim beğenmedim; beğenmedikten başka me’yûs bile oldum. Beğenmediğim, ihtiyar ettiğin mevzudur.

(...)

Parmak hesabıyla bir eser yazılmasını, Magosa’dan ben tavsiye etmişim. Uğraştım yapamadım; ihtimal ki bir başkası yapar; ben de âna taklid ederim dedim. Sen çalıştıktan sonra anladım ki olmayacak.¹²⁰

¹¹⁷ Namık Kemal, *Hususi Mektupları II İstanbul ve Midilli Mektupları I*. Haz. Fevziye Abdullah Tansel. 2.baskı. Ankara; Türk Tarih Kurumu, 2013. s.393

¹¹⁸ Abdülhak Hâmid Tarhan, *Mektupları I*. Haz. İnci Enginün. İstanbul; Dergah Yayınları, 1995. s.30

¹¹⁹ Kemal, *Midilli Mektupları I*, s.371.

¹²⁰ Kemal, *Midilli Mektupları I*, s.375-376

İkili arasında özellikle Hâmid'in *Nesteren* oyununu "mukaffâ" adını verdiği yeni bir yazım şekli ile yazmasından dolayı anlaşmazlık çıkmıştır. Namık Kemal Midilli'den 5 Temmuz 1879 tarihli mektubunda Hâmid'in "mukaffâ" türü hakkında şunları söyler:

"Aruzu yapanlar bizim gibi adam değil mi? Anlar da hatâ edebilirler" diyorsun! Hiç şüphe yok; hem bizim gibi adamlardır; hem de belki bizden bin kat ziyade hata etmişlerdir; fakat şurası mâlûm olmak lazım gelir ki mevzûn ve mukaffâ ve muhayyal vasıfları ile ta'rif olunan şiir, ma'kulâtan değildir; menkulattandır.¹²¹

Hâmid bu yeni tarz hakkındaki niyetinde ısrar eder Poti, 18 Teşrin-i evvel 1297/ 30 Ekim 1881 tarihli mektubunda Namık Kemal'e şöyle iletir:

Ben nesir ve şiirden başka olarak lisanımızda 'mukaffâ' nâmıyla bir 'janr' daha ihdas etmek arzusunda'yım. O der ki: Her lisanda aksam-ı ifade nesir ile şiir dairesindedir. Bunun haricinde şey olamaz". Tâ'dâd-ı hecâ usulüne yani hisâbü'l-benâna tatbikan yazdığımız şeylere haydi benim mukaffâ fakat mevzun değildir demekle hakkım olmasın, beher satır on beş heceyi geçmemek şartıyla ve ondan on beşe kadar hece mümkün olabilmek üzere kafiyeli bir şey yazsak da, ona mevzun demesek de mukaffâ desek nasıl olur? Ben şu adem-i iktidarım ile beraber işte öyle mukaffâ nâmıyla bir çıkır açmak istiyorum, ne dersin?¹²²

Namık Kemal'in, dil konusunda uzlaşmadığı Hâmid'le mektuplaştığı bir diğer mesele, *Nesteren*'in mevzuu konusunda Hâmid ile Corneille arasındaki ilişkidir. Kemal, Corneille'in *Le Cid*'ine benzettiği bu eseri şu yönüyle eleştirir:

Corneille'in *Cid*'i Avrupa ahlakına mahsustur; çünkü Efgan'da ve hatta Memalik-i İslâmiyye'nin bir yerinde, bir padişah bir şehzadeye tokat urmaz; ursa da, bir tokattan bir faci'a teşkil edecek bir mevzû hâsıl olamaz. Bir kız, kocasını şehzâde de olsa, beriki sultân da bulunsa öyle zıfâf gecesi öldürmez. *Nesteren*'in her nevi' entrikı Avrupa'ya mahsûs tehayyülâtandır.¹²³

Nesteren ve *Le Cid* ilişkisi hakkında Abdülhak Hâmid ise şunu söyler: onun aynen aksi değil, aks-i ma'kusu da değil, belki bir zıll-i ba'ididir. Mevzu'an ona bir dereceye kadar mukarn ise de, tasviren mütebayındır.¹²⁴ Eserlerini Batı ahlakını işleme konusunda eleştiren Kemal ile Hâmid arasında böylece ikinci anlaşmazlık çıkar.

¹²¹ Kemal, *Midilli Mektupları I* s.353

¹²² Tarhan, *Mektupları I* . s.186

¹²³ Kemal, *Midilli Mektupları I*, s.375

¹²⁴ Kemal, *Midilli Mektupları I*, s.371

Son olarak, Hâmid'in Batılı örneklerden etkilenerek yazdığı eserler üzerine yorumlar yapan Namık Kemal, 5 Temmuz 1879 tarihli mektubunda Hâmid'e Shakespeare hakkında bir sitemde bulunur: Shakespeare'e niçin merakın yok? Ânın bir muntazamca oyununu terceme, veya adaptation sûretiyle lisânımıza nakletmiş olsaydın, sanırım ki edebiyatımıza bir büyük hizmet etmiş olurdun¹²⁵ diyerek ve eserlerinde onun etkisini arttırmak ister.

1.2.2 Diğer Mektuplarında, Oyunlarında ve Hatıralarındaki Tiyatro Görüşleri

Abdülhak Hâmid'in tiyatronun ne tür özelliklere sahip olması gerektiği hakkında çeşitli kaynaklarda dile getirdiği görüşleri vardır. Farklı mecralarda söylemiş olduğu bu görüşler, birbirlerinden dağınık halde bulunmasından dolayı yazarın tiyatro görüşleri tutarlı bir zeminde bir araya getirilip bugüne kadar tartışılmamıştır. Hatıralarında "Eserlerimi Nasıl Yazdım" başlığı altındaki değerlendirmeleri; eserlerine yazmış olduğu önsöz ve hatimelerdeki tiyatronun yapısal özellikleri hakkında belirtmiş olduğu görüşler; Namık Kemal dışında Samipaşazâde Sezai ve Recaizade Ekrem'e yazdığı mektuplar dikkate alınarak bu alanda somut bir yorum getirilebilir.

a. Eserlerin konu seçimi; milli tiyatro ve ahlak risalesi ayrımı.

Abdülhak Hâmid'in tiyatro anlayışı hakkında konuşurken öncelikli olarak konu seçimlerini nasıl yaptığının üzerinde durulması gerekir. Abdülhak Hâmid bu konuda "Londra, 20 Haziran 1303/12 Temmuz 1887" tarihinde yazdığı Sardanapal adlı oyunun mukaddimesinde şunları söyler:

Vukuât- âlemi daima kalblerinde hissedercesine şair yaradılmış olan âb-ı kudret için, bir şey yazmak istedikleri zaman, tevarih-i kadîme-den istimdâda ihtiyaç yoğise de, ben yazdığım şeyin mevzuunu tarihten almak zaruretinde bulunan acezedenim.¹²⁶

Hâmid, bu durumu daha sonra *Ağustos 1918* tarihli Rıza Tevfik'e yazdığı mektupta yeniden dile getirir: ben mevzu bulmakta daima güçlük çektiğimden tarihten ve şundan bundan mevzular almak ve onları istediğim gibi ilâvelerle yazmak mecburiyetinde bulunan acezeden olduğumu Sardanapal mukaddimesinde haber veriyorum.¹²⁷ Eserlerine

¹²⁵ a.g.e. s.453

¹²⁶ Abdülhak Hâmid Tarhan, *Tiyatroları IV /Eşber –Sardanapal*. Haz. İnci Enginün. İstanbul; Dergah Yayınları, 2000. s.129

¹²⁷ Abdülhak Hâmid Tarhan, *Mektupları II*. Haz. İnci Enginün. İstanbul; Dergah Yayınları, 1985. s.712

konu seçerken tarihten yararlandığını belirten Hâmid'in tarihi vakayı nasıl ve hangi amaçla anlattığına dikkat edilmesi gerekir. Bu noktada ise onun “milli tiyatro” ve “ahlak risalesi” ayrımı öne çıkmaktadır. Abdülhak Hâmid'e göre, bir tiyatro oyununun amacı ahlak risalesi gibi ders vermek değildir. Hâmid kendi dönemi için “milli tiyatro” namıyla yazılan oyunları eleştirirken, hem “milli tiyatro”dan ne anladığını hem de “ahlak risalesi” olarak ifade ettiği oyunların özelliklerini şu şekilde izah eder:

Şimdi halkımızın rağbeti millî tiyatrolara münhasır gibidir. Tercüme olunan ve mündericâtı ahlâk-ı milliyemize tevâfuk etmeyen oyunlara nazar-ı iltifat ile bakılmıyor. Hele mütercem olmayıp da ecânibden, meselâ İran veyahut Çin kavimlerinin âdât ve ahlâkına air bir oyun hatırlara bile lâyih olmuyor. Ya millî namıyla çıkan eserlerimiz hadd-i aslında ötekile faik midir? Benim itikadımca değildir, çünkü bir milletin tarihince fahrolunacak bir azametini veya uzemâsından bir müştehirin sergüzeşt-i fâhirânesini ihtâr etmediği halde, efrâdının bugünkü suret-i imtizav ve âdetini bildirecek yolda bir tiyatro yazmak bir şahsın yüzüne karşı ayna tutmak gibidir ki, şeklinin müşahedesinde bildiği şeyi bir daha öğrenmiş olmaktan başka fazilet yoktur. O yolda bir eser-i millîye tiyatro değil, ahlâk risalesi denebilir.¹²⁸

Görüldüğü gibi Hâmid, toplumun tarihi bir başarısının veya büyük şahsiyetlerinden birinin hayat macerasını hatırlatan bir eser olmadığı sürece “milli tiyatro” adıyla yazarın bizzat içinde bulunduğu toplumun hayatını doğrudan anlatmasını, tiyatro olarak değil “ahlak risalesi” olarak tanımlamaktadır. Onun “milli tiyatro”dan anladığı ise şudur:

Türkçe tiyatro oyuna milli diyebilmek için ya Lazlar, Kütler, Arnavutlar, vesaire idâdından yani millet-i Osmaniye efrâdından olup da âdet ve tabiatları halkımızca etrafiyla malum olamayan akvamın tesâvir-i ahvaline dair olmalıdır: Müelliflerinin himmet-i millet-perverânesini inkâra mecal olmayan Ecel-i Kaza gibi, Besa gibi, Delile ile Ebulula gibi.¹²⁹

Bu anlamda, kendi millet tanımını içinde bir geniş topluluğun ortak noktaları üzerinden bir birlik sağlamak isteyen Hâmid, devamında bunu “vicdanî ve insanî eserler, harcıâlemdir ve bütün milletler mütehasis ve müstefid olabilir, çünkü milliyetten akdemdir”¹³⁰ diyerek aslında milletlerin şahsiyetinin de üstünde “beynelminel” his ve duyguların ifade aracı olarak tiyatroyu görecektir.

¹²⁸ Abdülhak Hamid Tarhan, *Tiyatroları 3 Duhter-i Hindu / Finten*. Haz. İnci Enginün. İstanbul; Dergah Yayınları, ? s.150

¹²⁹ Tarhan, *Tiyatroları 3*, s.151

¹³⁰ Abdülhak Hâmid Tarhan, *Hatıraları*. Haz. İnci Enginün. 2.baskı. İstanbul; Dergah Yayınları, 2012. s.422

b. Tiyatro okunmak için mi seyredilmek için mi?

Abdülhak Hâmid'in tiyatro görüşleri incelenirken bir diğer mevzu, tiyatronun "seyredilmek" veya "okunmak" için yazılmasının oyunun yapısal özelliklerine etkisidir. Oyunların doğrudan seyredilmek için niçin yazmadığı hakkında "Duhter-i Hindû Hatimesi"nde Hâmid şöyle söyler: emelim tasvir-i hayal olduğundan esnâ-yı tahrîrinde ma'raz-ı temâşâyâ vaz'olunup olunmayacağını düşünmediğimle beraber mertebe-i efkârımı tiyatro aktörlerinin kasvet-i takrîri derecesine tenezzül etmediğimdir.¹³¹ Bu yönüyle eserlerini sadece okunamak üzere yazmasından dolayı da sahne teknikleri ile eserin uzunluğu konularında esnek davranmıştır.

c. Eserlerinde Dil kullanımı ve 'mukaffa' yazım türü

Hâmid'in oyun yazarken yaşadığı temel problemlerden biri de dil meselesidir. İlk oyunundan itibaren son oyununa kadar bir "tiyatro" dili oluşturmak adına denemeler yapmıştır. İnci Enginün Hâmid'in oyunlarını, manzum, mensur ve nazım-nesir karışık olarak üç başlık altında toplamıştır.¹³² Hâmid'in tiyatroya getirmek istediği asıl yenilik ise kendi verdiği isimle "mukaffa" yazım şeklidir. Hâmid, "mukaffa" türünü şöyle tanımlar:

Her lisanda aksam-ı ifade nesir ile şiir dairesindedir. Bunun haricinde şey olamaz". Tâ'dâd-ı hecâ usulüne yani hisâbü'l-benâna tatbikan yazdığımız şeylere haydi benim mukaffâ fakat mevzun değildir demekte hakkım olmasın, beher satır on beş heceyi geçmemek şartıyla ve ondan on beşe kadar hece mümkün olabilmek üzere kafiyeli bir şey yazsak da, ona mevzun demesek de mukaffâ desek nasıl olur?¹³³

Hâmid *Nesteren* adlı eserinde kullandığı bu şekli Namık Kemal ve Recaizade Ekrem'in beğenmemesine karşın savunur ve 30 Ramazan 1296/ 7 Eylül 1879 tarihli Recaizade Ekrem'e yazdığı mektubunda tiyatronun yazım şekli olarak "mukaffa" tarzını daha başarılı bulduğunu belirtir: Aruzdaki evzanımızdan külliye feragat taraftarı değilim. Parmak hesabı *Nesteren*'de olduğu vechile nesir yolunda yazılmak ve nesir gibi okunabilmek şartıyla tiyatro için en güzel bir yoldur. Fakat sair âsâr-ı menzumeye aruzdaki evzan da yakışıyor.¹³⁴

¹³¹ Tarhan, *Tiyatroları 3*, s.153

¹³² Tarhan, *Tiyatroları I*, s.8

¹³³ Tarhan, *Mektupları I*, s.186

¹³⁴ a.g.e. s.123

Abdülhak Hâmid, tiyatrodaki “mukaffa” yazım şekli ile ilgili 28 Mayıs 1300 / 8 Mayıs 1884 Pirizade Osman Bey’e yazdığı bir mektubunda ona da bu konuda çalışmasını, kendisinin de bu yazım şeklini deneyeceğini söyler:

Vâkıa Homer, Shakespeare de kafîyesiz şiir söylemiş, lâkin onlarınki – feryâd-ı dühât- kabilinden olarak kendi lisanlarına yakışıyor. Lâkin Türkçede yahut Abdülhak Hâmid’cede yakışmıyor. Yalnız nihayetleri mukaffa olmak üzere dörder beşer beyit kafîyesiz yazılsa olur. Belki de hoş olur. Yaz bakalım. Ben de deneyeceğim.¹³⁵

Recaizade Ekrem’e yazdığı mektuptan yıllar sonra yazdığı bu mektupta da görüleceği gibi, bu konuda tam olarak bir neticeye varamamış ve denemelerini sürdürmekte olan Hâmid, bu kullanımın başka kişiler tarafından da kullanılarak yaygınlaşmasını istemektedir.

d. Açık biçimli oyun anlayışı

Abdülhak Hâmid’in tiyatro anlayışı içerisinde bir önemli özellik ise, uzun bir sürece yayarak yazdığı eserlerinde “okuyucuyu” dikkate alarak eserlerinde değişiklikler yapmasıdır. Bir anlamda okuyucunun tavrı dikkate alınarak “açık biçimli” hâle gelen oyunlarda Hâmid, değişiklikler yapma ihtiyacı duyar. Bu duruma örnek olarak Hâmid’in 7 Şubat 1291/ 19 Şubat 1876 tarihli Namık Kemal’e yazdığı mektubunda *Duhter-i Hindu* oyununun adını verme süreci hakkındaki değerlendirmesi verilebilir:

Buna Fârisî bir isim tensip ettiğime sebep “Hintli Kız” veyahut, “Hindu Kızı” desem İçli Kız’a nispetle münasebetsiz olur gibi çocukça bir vâhîmedir. Yalnız “Surucuyu” dememek de kıraathenelerde birer köşe tasarruf edip akşama kadar tavla oynamaktan başka işi gücü olmayan bazı kariîn-i kiramımız “sürücü beygiri” okurlar zannıyla idi.¹³⁶

30 Ramazan 1296/ 7 Eylül 1879 tarihli Recaizade Ekrem’e yazdığı mektubunda ise, *Nesteren*’in yazım şekli konusunda kendine yapılan eleştiri de ise, okuyucu kitlesinden bahseder. Eseri onların istediği şekilde okumasına imkan verdiğini ve denemiş olduğu yazım şeklinin buna engel olmadığını belirtir:

Kudret vezninde okumağa veznin müsaid olamayacağı bahsine gelince kadınlarımız, fakat mahzâ kadınlarımız, hem de validelerimiz, hemşirelerimiz, refikalarımız değil de kâhya kadınlarımız, esircilerimiz, mahalle karıları gibi kadınlarımız, *Nesteren*’i okumaları lazım geldiği halde, isterlerse oradaki mürüvveti kudret vezninde okusunlar. Bununla

¹³⁵ Tarhan, *Mektupları I*, s.316-316

¹³⁶ Tarhan, *Mektupları I*, s.34

Nesteren'e gelecek şey vezinsizlik değildir. Çünkü *Nesteren*'de zaten vezin yok. Bir hesap var o da yukarıda arzettiğim itibar-ı garbiye müsteniddir.¹³⁷

Hâmid'in genel fikri ise yazarın tiyatrodaki seyirciyi/oyucuyu dikkate alarak eserini yazması lazımdır. Böylelikle oyunda toplumun her kesiminin kendinden bir parça bulması gerektiğini düşünür. *İçli Kız* oyununa yazdığı “*İçli Kız Hakkında Bir Makale*” başlıklı değerlendirmede bu durumu şöyle anlatır:

Mesela hakîm geçinenler ekseriya makul sözlerden mütelezziz olursa, üdebâ şairâne hayalât ister. Çocuklar bittabi' evzâ' ve harekâta meraklı olup hele nisvan aşk ve muhabbet sözleri istimâyıyla lezzet-yâb olur. Avâm arasında ise tiyatrodaki ya gülünç veyahut acıklı söz işitmeği arzu edenler bulunduğu gibi vakit geçirmek, yalnız eğlenmek yahut mutlak ibret almak, istifade etmek hevesinde bulunanlar da vardır. Binaenaleyh bir oyun hangi sınıftan olursa olsun bir şahsın serâpâ istediği surette olamamak tabî ve fakat her sınıfın arzu ettiği şeylerden de bir nebze bahsetmek lâzımdır.¹³⁸

Bu anlamda Hâmid, eserinin asıl yazılma amacı dışında sergilenen bir eserin “açık biçimli” olma durumunu eserin yazılma süreci devam ederken bizzat kendi iradesi üzerinde uygulayarak kullanmış olur.

e. Karakter Seçimi ve Uygunluk İlkesi

Abdülhak Hâmid'in tiyatro görüşlerinden bir diğeri de karakter seçimi ve karakterin uygunluk ilkesidir. Hâmid için oyunlara seçilen karakterler ve onların özelliklerini doğrudan halktan almak ve onların doğal hallerini sahnede göstermek uygun değildir. 14 Şaban 1292/15 Eylül 1875 tarihli Namık Kemal'e yazdığı mektupta (2.Mektup) *İçli Kız* oyununda Sabiha'nın “fazla âlimane” tasvir edilmesi hakkında yapılan eleştiriye cevap verirken şu tespiti yapar:

Kadınlarımıza emsalden kocakarı laklakıyatı eş'ârdan Âşık Kerem türküleri, hikâyâttan Hamzâname hezeyanları, hayalattan cin, umacı lakırdıları, edeb ve terbiyyetten sual-i hatır merasimi tertib ettirmek lazım gelir. O zaman oyun tabîî görünür. Fakat muvafık-ı tab olmaz. Kadınlarımızı hâl-i tabiisinde tasvir etmek ayıplarını meydana koymaktır ki onlar için bir dereceye kadar ibret olsa da, tiyatrodaki mültezim olan ıslah-ı mükâlemât maksadına mugayir düşer.¹³⁹

¹³⁷ Tarhan, *Mektupları I*, s.137

¹³⁸ Tarhan, *Tiyatroları I*, s.197

¹³⁹ Tarhan, *Mektupları I*, s.27

Hâmid, 30 Ramazan 1296/ 7 Eylül 1879 tarihli Recaizade Ekrem'e yazdığı mektupta ise oyunlarda tamamen dürüst, kâmil ve iyi örneklerden karakter olmayacağını daha aşağı davranış ve sözleri dile getiren karakterlerin de olması gerektiğini belirtirken, bu kuralı bilmesine rağmen tam olarak hiçbir eserinde uymadığını da itiraf eder:

Manzum bir tiyatronun eşhası hep kümmelinden olmak lazım gelmez ya. Elbette onların içinde acezeden, âhâddan sathî ve adi fikirli birtakım mahlukat da bulunabilir. Bunlar ise oyun manzum ve mukaffa olduğu için –mutlaka edeb ve hikmette bahsetmez. Öyle değil mi? Bu dediğim şeyler tiyatro müttehazatından ve tasavvur ve tasvir kaide-i asliyyesinin müteferriâtındandır. Hepimizi bildiğimiz halde hiç birimiz itibar etmiyoruz. Bâhusus bendeniz, İçli Kız hatimesinde tiyatro levazımından olan şeyleri muhtasaran tadad etmişim. Acaba hangi eserimin musavveratında bu levazıma tamamıyla riayet olunmuş?Hiç birisinde.¹⁴⁰

Hâmid aynı mektubun devamında ise bir karakterin oyun boyunca ilk andan son ana kadar uyumlu olması ve kendisinden beklenen tarzda davranış sergileyip, aynı tarzda sözler söylemesi gerektiğini belirtir:

Çünkü tiyatrodaki eşhas-ı muhayyilenin kesbettiği hâle göre, hissiyatına göre lakırdı söylemesi makbul oluyor. Bir yalancı adam nadiren doğru söyler. Fakat bir deli sözünde ekseriyet üzere yanlış yapar. Hükemâdan birisi sayıkladığı sırada mecnunane bir söz söylemekle deli sayılmaz. Fakat bir mecnunane sözü söyleyebilir. Nesteren deli değilse de bir hiddet-i şedîde içindedir. Şiddet-i hiddet ise bir muvakkat cinnettir. Binaenaleyh o halinde evin havası itibariyle, bu sözü söyleyebilir.¹⁴¹

Görüldüğü gibi, mektubun devamında bazı karakterlerin uyumlu olduğu davranışın dışına çıkar gibi görünen istisnai sözler söylemesinin ise uygunluk durumunu bozmayacağını belirtir. Bu fikrini *Kanbur*'daki oyunlarda sık sık kullanacaktır.

f. Kendine Tesir Edenler Hakkında

Abdülhak Hâmid, edebiyat sahasında eser vermeden evvel kendisini teşvik eden, destekleyen ve görüşleri itibariyle tesirinde kaldığı kişiler olmuştur. Hâmid, mektuplarında ve hatıralarında bu konulara da değinmiştir. Tanzimat dönemi Türk edebiyatı içinde Hâmid'i etkileyen kişiler Namık Kemal, Recaizade Ekrem ve Samipaşazade Sezai'dir. Bu kişilere Hâmid'in penceresinden bakmak gerekirse, yazarın

¹⁴⁰ Tarhan, *Mektupları I*, s.126

¹⁴¹ a.g.e. s.156

ilk olarak 19 Mayıs 1298 / 31 Mayıs 1882 tarihli Recaizade Ekrem'e yazdığı mektupta şöyle bir teşbih yaptığı görülür:

Londra'ya yazdığım bir mektupta ise hem parlaklığı hem ulviyeti cihetiyle Kemal'imi güneşe, hem letafeti hem ruhaniyeti sebebiyle Ekrem'imi mehtaba, hem ziyneti hem nâmütenâhiliği hasebiyle Sezayi'mi de yıldızlarıyla görünen semaya benzetmiştim. Fakat o güneş olmasa bunların hiçbirisini göremeyeceğimi de ilave etmiştim.¹⁴²

Hâmid yıllar sonra Rıza Tevfik'e yazdığı mektupta Ekrem'e yazdıklarından bahseder ve Ekrem'in kendisine verdiği cevabı şöyle açıklar:

Ekrem'e yazdığım bir mektupta edebiyat âlemimizin Kemal'i güneşi, Ekrem'i mehtabı, Sezayi'yi de yıldızlı gecesi diye tavsif etmiş idim. Ekrem cevaben, "sana da bunların Hâlıkı mı diyelim" gibi bir latifede bulunarak

Şebtâb edilsen razıyım

Mehtab edilmek istemem

demiş idi."¹⁴³

Abdülhak Hâmid, 17 Teşrin-i evvel 1298/ 29 Ekim 1882 tarihli Recaizade Ekrem'e yazdığı mektup önemlidir. Hâmid burada Ekrem'e Talim-i Edebiyatı okuduğundan ve ondan faydalandığından bahsettikten sonra onun için öneminden bahseder:

Bana senin makalen değil, hayalin bile bir ders-i edebidir. Yazdığın şeylerden istifade ettiğim gibi seni düşünmekten de müstefid olurum, çünkü memleketimizde benim istidadımı bihakkın takdir edenlerin – ikincisi diyemem- birincilerindensin.¹⁴⁴

Aynı mektubun devamında Hâmid, kendisini edebiyat sahasına yönlendirme bakımından Ekrem'in Kemal'den önce geldiğini söyleyecektir: Edebiyat meyli bana senden geldi, Kemal'den gelmedi. Tasvir-i Efkâr çıktığı zamanlarda ben çocuktum. Senin Hakayikkü'l-Vekayi'a Terakki'ye yazdığın şeyler vesair âsârındır ki beni edebiyat yoluna sevketti.¹⁴⁵ Hâmid'e göre, her ne kadar edebi eserler yazmasında Recaizade onda birtakım hislerin ortaya çıkmasını sağlamış olsa da bu eserlerin düzeltilmesi ve düzenlenmesinde Kemal'in

¹⁴² Tarhan, *Mektupları I*, s.219

¹⁴³ Tarhan, *Mektupları II*, s.713

¹⁴⁴ Tarhan, *Mektupları I*, s.249

¹⁴⁵ Tarhan, *Mektupları I*, s.250

etkisi vardır: sen benim gönlümde edebiyat için bir büyük şevk husule getirdin. O şevk ile yazdığım şeyleri tashih ve ikmal eden Kemal'dir.¹⁴⁶

Abdülhak Hâmid kendisine tesir edenler hakkında 26 Mayıs 1910'da Servet-i Fünun Dergisi'nden kendisine yöneltilen ve "Tedkikat-ı Edebiye Sütunları"nda yayınlanan bir suale cevap olarak şu açıklamayı yapmıştır:

Garb üdebâsıyla pek o kadar meşgul olmadığımı, İran şuarasından Sadi ile Hafız'ı ve Firdevsi'yi sairlerine tercih ettiğimi ve Frenklerden ise Shakespeare, Hugo ve Lamertine ve Corneille ile Racine'den başkalarıyla tevaggulüm mahdud bulunduğunu ve Romantizm, Realizm, Sembolizm, Klasisizm meslekleriyle benim bile bile hiçbir münasebetim olamayıp âsâr-ı kemterânemden bunların cümlesiyle ihtilâtda bulunduğuma kail olanlar var ise de itikadımca "Hamidizim"den başka sair olduğum meslek gösterilemeyeceğini ve eslâf-ı Osmaniye içinde sâir üdebamız gibi kudemadan Fuzuli, Baki, Nabi, Nef'i, Nedim, Galib ve emsali eâzım-ı şuarayı kemal-i ihtiram ile yâd ve hatta bunlardan bazılarını taklidi dahi itiyad ettiğim malum ise de en sahîh feyz ü ilhamı Şinasi ve Kemal ve Ekrem mektebinden telakki eylediğimi ve âsârımdan hangisini takdir ve gah tekdîr etmekte muztar kaldığımı beyana müsaarat eder ve 'hayat-ı hususiye-i mesâinizin hutut-ı esasîsi nedir sualine cevaben de edebiyat, siyasiyat ve bir de maatteessüf havaiyyattır derim.¹⁴⁷

Yıllar sonra Rıza Tevfik'e yazmış olduğu mektupta, Rıza Tevfik'in iddia ettiği kişileri hiç okumadığını, kendisine çok az kişinin tesir ettiğini ve çoğu şeyi kendi hissiyatınca kaleme aldığını söyleyecektir:

Edebiyat seyr ü seferlerinde dediğiniz gibi Corneille, Hugo, Shakespeare ile Şeyh Sadi bana rehber olmuşlardır. (Kemal üstadımdır o başka). Bunlar haricinde hiçbir edip veya şairle veyahut sizden başka hem edib, hem şair bir filozofla münasebette bulunmadığımı bilmenizi isterim, pek çoklarını, "Hamidname"de isimleri mezkur olanlardan ve olmayanlardan birçoğunu, maatteessüf okumamışım bile. İhtimal ki kaçmaktan kovalamaya, yazmaktan okumaya vaktim olmamıştır. Ne bileyim, fakat hakikat-i hal budur.¹⁴⁸

Abdülhak her ne kadar Rıza Tevfik'e yazdığı mektupta kendisiyle ilişki kurulan kişilerin çoğunu reddetsede, özellikle mektuplarında Batılı birçok yazar ve düşünürden bahsettiği görülmektedir. Bunların eserlerini ne derece tetkik ettiğini tespit etmek zor olasa da bu

¹⁴⁶ a.g.e. s.250-151

¹⁴⁷ Tarhan, *Mektupları II*, s.672

¹⁴⁸ a.g.e. s.712

kişilerden haberdar olarak eserlerini vermesi ve bu kişiler hakkında yorumlar yapmış olması gözardı edilemez. Nisan 98/ 1882 tarihli Samipaşazade Sezai Bey'e yazmış olduğu mektupta İngiliz, Fransız ve Yunan edebiyatı ve temsilcileri hakkında konuşur.¹⁴⁹ Hâmid'in bura dile getirdiği kişiler Milton, Shakespeare, Shelley, Byron, Victor Hugo, Homeros, Sophocles, Euripides, Ciceron, Eschyle, Virgille, Dante, Petrarque, Boccace, Arioste, Guillaume de Lorris, De Champpeaux, Clopinel ve Abelard'dır. Bu mektuptan başka 6 Haziran 1888 yılında yine Samipaşazade Sezai'ye yazmış olduğu mektupta İngiliz ve Fransız edebiyatları hakkında konuşan Hamid, Chateaubriand, Corneille, Shakespeare ve Victor Hugo'nun eserlerinden ve edebiyat çevreleri yanısıra, Yunan edebiyatından Homeros hakkında konuşur.¹⁵⁰

Abdülhak Hâmid 19 Mayıs 1298 / 31 Mayıs 1882 tarihinde Rezaizade Ekrem'e yazmış olduğu mektupta yapmış olduğu işi sevmediğini anlatırken Yunan mitolojisinin kendisi üzerindeki tesirini göstermesi bakımından şunları söyler:

Çehrede güzelliğinden ziyade cazibe, çiçeğinde renkten ziyade râyiha bulmak isteyen bir herif için eski Yunan ilahelerinin tecessüm etmiş tarihi veya tahaccür etmiş hayalâtı demek olan bir memlekette müddet-i medîde oturmak nasıl kabil olur! Perişan fikrini tanzim, tasavvuratını tasvir ile meşgul olan bir şairin sabahtan akşama kadar hamalların, çobanların pasaportlarını yazmağa mecbur olması ne kadar müşkiltecrûbe imiş!¹⁵¹

Bununa beraber, 9 Nisan 1302 / 21 Nisan 1886 tarihli Pirizâde Osman Bey'e yazdığı mektupta kendisine göndermiş olduğu Homeros'un *İlyada* tercümesi için teşekkürlerini iletir.¹⁵² Son olarak Ağustos 1918 tarihli Rıza Tevfik'e yazdığı mektupta Goethe, Byron, ve Dante'ye çok sınırlı olarak aşinalığı olduğunu belirtir.¹⁵³ Böylece Hâmid'in geleneksel tiyatrodan Batılı tiyatroya geçişte tesiri altında yürüdüğü yolun geniş bir haritası çıkarılmış oldu.

1.2.3 Shakespeare ve Hâmid

¹⁴⁹ Bkz. İnci Enginün. Abdülhak Hâmid'in Mektupları I İstanbul; Dergah Yayınları, 1995. s. 207-212

¹⁵⁰ Bkz. Güler Güven "Abdülhak Hâmid'ten Sami Paşa Zade Sezai'ye Mektuplar" İstanbul Üniversitesi Edebiyat Fakültesi Türk Dili ve Edebiyatı Dergisi. İstanbul 1967. Cilt XV. s.75-76

¹⁵¹ Tarhan, *Mektupları I*, s.220

¹⁵² a.g.e. s.379

¹⁵³ Tarhan, *Mektupları II*, s.713

Hâmid'in modern tiyatro arayışı içerisinde Shakespeare, klasik tiyatroyu kendi tiyatro anlayışı içerisinde dönüştürmesi bakımından önemlidir. Hâmid'in bu çalışma özelinde, Shakespeare ile irtibat kurulan noktalar, tema olarak “tarihi oyun” ve teknik olarak “dörtleme” mantığıyla oyunlar yazmasıdır.

1.2.3.1 Shakespeare ve Tarihi Tragedyaları

İngiliz edebiyatının en önemli tiyatro yazarı olan Shakespeare, Namık Kemal tarafından okuması ve incelemesi için Abdülhak Hâmid'e önerilmiştir. Shakespeare'in oyunları Hâmid tarafından çeşitli yönleriyle eserlerini oluştururken kullanılır. İnci Enginün'e göre, Shakespeare'in Hâmid'e tesiri şu şekildedir:

Shakespeare etkisi, İngiliz şairinin birkaç eserine dayanır. Hâmid'in üslubundaki tezatlı, müphem, karışık ve mübalağalı ifade tarzı ilk bakışta bu iki yazar arasında bir yakınlığın bulunduğunu gösteriyor. Fakat bu ifade tarzı Victor Hugo ve ondan mülhem olarak Namık Kemal'de de mevcuttur.¹⁵⁴

Enginün, Hâmid'in eserlerinde devamlı bir etkiye sahip olan Shakespeare oyunları hakkında ise şunları söyler; *Romeo ve Juliet*, *Julius Cesar*, *Hamlet*, *Othello*, *Macbeth*, *III. Richard Faciası* ve *Kral Lear* adlı eserlerinden aldığı bazı durum, tip ve motifleri kullanmıştır.¹⁵⁵ Buna ilaveten, Emel Kefeli aynı zamanda Shakespeare ve Hâmid'in içinde bulunduğu dönemde hakim olan havanın yarattığı birbirini tekrar etme durumuna ifade etmek adına şu yorumu yapar: Shakespeare'den, hatta tüm romantiklerden gelen hançer, zehir içme, mezarlık sahneleri, ölüm, ihtiras ve bedbaht aşklar, zindan sahneleri, kanbur tipleri dikkatimizi çeker.¹⁵⁶

Bu çalışmanın konusu olan *Kanbur* adıyla bir araya getirilen oyunlarda da Shakespeare'den izler görülmektedir. Bölüm içerisinded dikkati çeken yönü ise Shakespeare'in tarihi şahsiyet ve olayları işlediği tragedyaıdır. Shakespeare, İngiliz tarihinden şahıs ve olayların anlatıldığı on adet oyun yazmıştır.¹⁵⁷ Bu oyunların birbirleriyle olan bağlantıları ve ilişkileri bakımından Mina Urgan şu tespiti yapar:

¹⁵⁴ İnci Enginün. *Türkçede Shakespeare Çevirileri ve Etkisi*. İstanbul; Dergah Yayınları, 2008. s.161

¹⁵⁵ Enginün, *Türkçede Shakespeare*, s.161

¹⁵⁶ Emel Kefeli. “Hâmid'in Batılı Kaynakları Victor Hugo” *Vefatının 60. Yılında Abdülhak Hamit Tarhan Sempozyum Bildirileri*, Haz. İnci Enginün. İstanbul; İsar 12 Nisan 1997. s.56

¹⁵⁷ Mina Urgan. *Shakespeare*, Cilt.1 İstanbul; İstanbul Üniversitesi Edebiyat Fakültesi Yayınları, 1960. s.122

Bunlar ayrı ayrı piyesler oldukları ve arka arkaya yazılmadıkları halde, başlı başına bir grup teşkil ettikleri; hatta Stopford Brooke'un dediği gibi, kendine has bir birliği olan bir tek dram meydana getirdikleri için, bunları bir bütün olarak ele almağı daha uygun buldum.¹⁵⁸

Urgan'a göre, Shakespeare'in oyunlarını kurarken yararlandığı tarihi kaynakları vardır: "Shakespeare, bu olayları anlatırken, Edward Hall, Robert Fabyan, Richard Grafton, Polydore Vergil gibi tarihçilerden ve bilhassa Raphael Holinshed'in başkalarının yardımıyla 1577'de yayınladığı *Chronicles*'den faydalanır.¹⁵⁹ Ancak tüm tragedya örneklerinde olduğu gibi kurgunun bir parçası olarak tarihi bilgiler yazarın hayalgücüne göre değişikliğe uğramıştır. Tarihi olayların konu edildiği bu oyunların aralarındaki bağ, yani bu oyunları birlikte okunmasını sağlayan ilişki nasıldır? Mina Urgan, Shakespeare'in dörtleme mantığı ile sınıflandırılabilen bu oyunları hakkında şu tespiti yapmıştır:

Shakespeare, Altıncı Henry ile başlayarak, sırasıyla Üçüncü Richard, İkinci Richard, Dördüncü Henry ve Beşinci Henry hakkında piyesler yazmıştır. Tillyard'ın işaret ettiği gibi, bunlar iki tetraloji, yani konu bakımından birbirine bağlı dörder piyesli iki grup meydana getirir: Birincisinde üç kısımlı Henry VI ile Richard III vardır. Sonra da konu bakımından bu tetralojiye bağlı olmayan King John gelir. İkincisinde Richard II, iki kısımlı Henry IV ve Henry V vardır. Bunlardan sonra da gene konu bakımından bu tetralojiye bağlı olmayan Henry VIII geldiği görülür.¹⁶⁰

Oyunlar arasındaki gruplamalar bir tarafa bırakılacak olursa, tarihi şahsiyetler üzerinden anlatılan hikâyelerin genel itibariyle öne çıkan mevzuları da önemlidir. Urgan, Shakespeare'in halka cephe aldığı iddia edilen tarafının aksine Shakespeare'nin yüksek zümreden kesimlerle ilgili problemleri işlediğini düşünür. Bu konuda şu tespiti yapar: Aslına bakarsanız, halkın kusurlarından fazla; saraya bağlı aristokratların dalkavukluğu, menfaat düşkünlüğü ve züppeliği ile alay etmiştir.¹⁶¹ Shakespeare'in tarihe olan bakışını ve devlet adamlarının ve saray çevrelerinde yaşanan sorunların ülkenin iç ve dış ilişkileri de dikkate alınarak yarattığı trajik veya traji-komik durumlar eserlerinde işlenir. Urgan bu durumu şöyle özetler:

Shakespeare'in tarihi piyeslerinin esas konusunun düzensizlik ve huzursuzluk; memleket dışında Fransızlarla savaş, memleket içinde

¹⁵⁸ Urgan, *Shakespeare*, s.122

¹⁵⁹ Urgan, *Shakespeare*, s.122

¹⁶⁰ a.g.e. s.123

¹⁶¹ a.g.e. s.128

asilzadelerin çatışması olduğunu; ve İngilizlerin bu kargaşalığı , meşru bir kıralın, yani ikinci Richard'ın tahttan indirilmesiyle izah ettiklerini söylemiştir; ve Henry VI trilojisinde, İngiltere'nin bu suçun kefareti nasıl ödediği görülür. Böylece Henry VI acemice yazılmış değersiz bir eser olmakla beraber, Shakespeare'in tarih görüşünü bir bütün olarak kavramak bakımından çok önemli sayılabilir.¹⁶²

Shakespeare'in tarihi meseleleri konu edindiği bu oyunların hem birbirleriyle gruplar oluşturarak değerlendirmeye uygun olması hem müstakil birer oyun olma özelliğine sahip olması bu çalışma açısından önemlidir. Abdülhak Hâmid'in sadece belli başlı motif ve tipleri kullanması bakımından değil, Kanbur'u oluşturan oyunlar özelinde tıpkı Shakespeare'in tarihi tragedya arasındaki yapısal bütünlük ve teknik yönünden de bir benzerlik vardır. Öte yandan, Shakespeare'in saray ve aristokratların hayatına dair “ahlaki bozuklukları” anlatması Hâmid'in *Kanbur*'daki konu seçimini etkilemiştir.

Abdülhak Hâmid de tıpkı Shakespeare gibi tarihi meseleleri konu bulmak için kullanır. Bu noktada Ziya Paşa'nın *Endülüs Tarihi*'ni bu yöndeki oyunlarını oluştururken kaynak olarak kullanmıştır. Hâmid'in bu özelliği hakkında Sema Uğurcan şu yorumu yapar:

Hâmid, olay ve insan olarak tarihten tamamlanmış örneği alır. Bu gerçeğin iç yüzünü tahayyül eder ve “Hâmidâne” bir şekilde yeniden kurar. Tarihteki başarıları yüceltir veya hataları naklederken, Osmanlı dönemine ağırlık verir. Bu ilgide, İslâm ve Osmanlı ideolojisinin de etkisi vardır.¹⁶³

Ayrıca Uğurcan, Hâmid'in tarihi oyunlarını devletlerin başlangıç ve bitiş süreçlerini kapsayan birer tarihi vak'a olarak tanımlasa da bütün tarihi oyunları bu şekildedir demek yanlış bir genelleme olacaktır.

1.2.3.2 Dörtleme Olarak Tragedya

Tragedyaların dörtleme mantığı ile yazılabilme özelliği Antik Yunan'a dayanır. Kentlerde düzenlenen Dionysos Şenliklerinde oyun ozanları eserlerini sergilemek adına yarışırlar. George Thamsom'a göre:

Yarışmak isteyen yurttaş, archon eponymos'a, üçü tragedya, biri de satir olmak üzere dört oyunla başvururdu. Bu dört oyunluk grup daha sonraları bir dörtleme olarak bilinir oldu, üç tragedya ise bir üçleme diye. Archon,

¹⁶² Urgan, *Shakespeare*, s. 132

¹⁶³ Sema Uğurcan- “Abdülhak Hâmid'in Eserlerinde Osmanlı Tarihi”, *Türk Kültürü İncelemeleri Dergisi*, Sayı:6 İstanbul,2002-Bahar. s.107

başvurulardan üçünü seçer, her birine yurttaşlar arasından kendisi tarafından seçilen bir choregos atardı.¹⁶⁴

Antik Yunan'dan günümüze kalan tek tetralogya örneği Aiskhülos'un *Agamemnon*, *Adak Sunucular*, *Eumenidler* ve bir satir oyunundan oluşan Oresteia tetralogyasıdır. Bu oyunlar arasındaki birliği Joachim Latacz, *Antik Yunan Tragedyaları* adlı kitabında şöyle anlatır:

(Aiskhülüs) Onun tetralogyanın genel olarak konu birliği vardır. Bu konu birliği içindeki tragedyalar, kronolojik olay bağlantısı taşırlardı, yani aynı bir mitolojik anlatı akışının birbirini izleyen üç parçasıydılar. Ardından satir oyunu, çoğu kez neşeli bir tematik karşı ses olarak gelirdi.¹⁶⁵

Yukarıda verdiğimiz Antik Yunan'daki bu oyunlara benzer şekilde, Shakespeare'in tarihi oyunları da tetralogya şeklinde okuma imkanına sahiptir. Özetle, Abdülhak Hâmid'in Shakespeare etkisiyle, *İlhan*, *Turhan*, *Tayflar Geçidi* ve *Ruhlar* adlı eserleri de hem tarihi konu birlikteliği açısından hem de -yazarının doğrudan açıkladığı gibi- bir dörtleme mantığı ile kurulmuştur.

¹⁶⁴ George Thamsom, *Tregedyanın Kökeni*. 2.baskı. İstanbul; Payel Yayınları, 2004. s.244

¹⁶⁵ Latacz, *Antik Yunan Tragedyaları*, 2016. s.78

İKİNCİ BÖLÜM

KANBUR'U BİR TRAGEDYA OLARAK OKUMAK

Abdülhak Hâmid'in dörtleme mantığı ile bakıldığında bir tragedya denemesi olarak yazdığı *Kanbur* adlı oyunu tragedyayı oluşturan yapısal özellikler dikkate alınarak incelenmesi gerekmektedir. Bugüne kadar yapılan çalışmalardan farklı olarak bu bölümde yeniden okumaya tabi tutulacak olan oyunları incelemek adına öncelikle tragedyanın kökenlerinin dayandığı Antik Yunan'daki özellikleri Aristoteles'in *Poetika*'sı esas alınarak ortaya konulacaktır. Oyunların okuma koşullarının netleşmesi adına tragedyayı oluşturan şu öğeler takip edilecektir; *mythos* (olay örgüsü), *ethos* (karakter), *dianoia* (düşünce), *opsis* (kostüm,dekor), *melopoiia* (şarkı), *lexis* (diyaog,konuşma). Bu bağlamda *İlhan*, *Turhan*, *Tayflar Geçidi* ve *Ruhlar* müstakil olarak incelenecektir. Daha sonra, aynı öğeler esas alınarak bir dörtleme kabul edilen *Kanbur* genel olarak değerlendirilecektir. Öncelikle Aristoteles'in *Poetika*'sında geçtiği şekli ile tragedyanın tanımı ve onu oluşturan öğelerin özelliklerine bakalım.

2.1 Tragedya: Tanım ve Öğeleri

Aristoteles, kendisinden önce başlayan ve belli bir birikimin eseri olarak, içinde bulunduğu çağda en iyi dönemini yaşayan tiyatro sanatının ideale yakın olarak kabul edilen özelliklerini *Poetika* adlı eserinde yazmıştır. Bu eserinde Aristoteles'in tragedya tanımı şu şekildedir:

Tragedya, acıma ve korku yoluyla bu gibi duygulardan bir arınma sağlamak için, ağırlığı olan, tamamlanmış, belirli uzunluğa sahip bir eylemin, her bölümde ayrı ayrı çeşnilendirilmiş bir dil kullanarak, anlatı aracılığıyla değil, davranışlarda bulunan insanlar aracılığıyla taklit edilmesidir.¹⁶⁶ (1449b)

Eylemin ön planda olduğu tragedyada Aristoteles'e göre 6 unsurun bulunması zorunludur. Bu unsurlar; olay örgüsü, karakter, düşünce, dekor-kostüm, şarkı ve

¹⁶⁶ Çalışma boyunca *Poetika*'nın bu baskısı kullanılmıştır: Aristoteles. *Poetika*. 3.basım. İstanbul; Türkiye İş Bankası Yayınları, 2018. s.15

diyalogtur. (1450a) (Poetika, s.16) Bu bölümde sırasıyla bu unsurların tanımları, oyun içindeki işlevleri ve kendi içinde değişen varyantlarıyla birlikte verilecektir.

1. Mythos (Olay Örgüsü)

Tragedya sanatı eylemin taklididir. Olay örgüsü ise bu eylemlerin düzenlenişidir. Aristoteles açısından bir tragedyadaki en önemli şey mythos yani eylemin düzenlenme şeklidir. Tragedyanın bu ilk ve en önemli unsurunun kendi iç dinamiklerini belirleyen çeşitli özellikleri vardır. Bunlardan ilkinde göre, oyun ciddi, önemli ve ağırbaşlı bir eylemin taklidi olmalıdır. Eser belirli bir uzunluğa sahip olmalıdır. Burada uzunluk ile kast edilen eserin başı, ortası ve sonu belli olmalıdır. Eylem birliği sağlanıp seyircinin dikkati dağılmayacak şekilde gerekli görülen durumlarda ise olay örgüsü uzatılabilir. Eserin organik bir bütünlüğü olmalı ki eylemler arasında kopuk bir kompozisyon ortaya çıkmasın. Burada bahsedilen bütünlük şu anlamda önemlidir ki, eserin parçalarından biri çıkarıldığında eylem birliğinin ortadan kalkması gerekir.

Olay örgüsü açısından önemli olan bir diğer durum, eserin tarihi bir gerçekliğin sunulmasından farklı olarak, olan ile ilgilenmeden, olabilir olanı sahneye çıkarması son derece önemlidir. Çünkü oyunda olaylar sıralanırken olasılık veya zorunluluk esasına göre birbirlerine bağlı olarak ilerlemelidir.

Olay örgüsünde yaşanan her şeyin tek tek anlatılması yerine, genelin üzerinde durulması gerekir. Ayrıca eylemler temsil noktasında eylemi yapan kişilerce temsil edilirler. Eylem kurulurken seyircideki belli duyguların arındırılması hedeflendiği için eylem seyircide acıma ve korku duygularını uyandırması hedeflenmelidir. Katharsis, yani arındırmada amaçlanan ise insan sevgisini ortaya çıkarmaktır.

Olay örgüsü, eylemlerin düzenlenişi demek olduğundan, bu konuda karmaşık bir düzen seçilmelidir. Karmaşık yani içinden çıkılması ve anlaşılması daha zor olay örgülerinde üç öğeden biri veya bazen ikisi veya üçü aynı anda olabilir: peripeteia, anagnorisis, ve pathos. Peripetia kelime anlamı olarak baht dönüşü; anagnorisis, bilgisizikten bilgiliye geçiş; pathos ise duygusal etki bırakan eylemlerdir.

Eylemlerlerin düzenlenişi sırasında bütünü parçalarını oluşturan her bölüm için çeşnilendirilmiş dil olarak tragedyanın tanımında kastedilen, ritim ve ahenk içinde haz veren diyaloglar kurulmalıdır.

Tragedya sonunda oyundaki düğümlerin çözümü, hikayenin akışı neticesinde sağlanmalıdır. Çıkmaza giren olay örgülerinde ilahi müdahale ile çözüm bulunması gerektiğinde, bu duruma “deus ex machine” tarafından sahnede müdahale edilirdi. Aristoteles açasından bu ideal bir çözölme değildir. Sonuç olarak, her ne olursa olsun bütün olaylar aklın ve mantığı sınırları içinde kalmalıdır.

Bu durumda bir tragedyanın olay örgüsü incelenirken ilk olarak, oyunda ihlal edilen ahlaki temel, yani oyunun tohumu tesbit edilmelidir. Oyundaki ana ve yan hikayeler belirlenip, olay örgüsündeki çatışmaların alevlendiği noktaların görölmesi adına baht dönüşleri ve bilgisizlikten bilgiye geçişler işaret edilmelidir. Son olarak olay örgüsünün çizgisel mi, statik mi olduğu tespit edilerek basit veya karmaşık olay örgüsü hakkında yorum yapılmalıdır.

2. Ethos (Karakter)

Karakter, oyuncuların belirli özelliklerinden bahsetmek adına bize ipucu veren şeydir. Bundan dolayı karakterin seçimleri ve davranışları önemlidir. Oyunda oyuncunun kendi iradesi ile bir şeyi yapıp yapmaması onun karakterini gösterir. Aksi halde bir kakarakter varlığından söz edilemez. Tragedyanın eylemde bulunan karakteri, izleyici kitlesinden üstün özelliklere veya daha alçak özelliklere sahip olmamalıdır. Seyircinin baktığı nokta ortalama bir özelliğe sahiptir. Oyundaki trajik kişinin bu noktadan hareketle herkesçe olumlu bir ortalama durumu söz konusu olmalıdır. Üne sahip bu kişi, bir hatadan dolayı bahtiyarlıktan bahtsızlığa doğru bir dönüşüm gösterir. Buradaki şu ayrım çok önemlidir: karakterin kötü olmaması gerekir, yani olumsuz birtakım özellikleri olması durumunda böyle bir karakterin başına gelebilecek kötü veya iyi şey seyirci açasından önemli değildir.

Aristoteles bir karakterin 4 niteliği olduğunu belirtir (1454a-1454b). (Poetika, s.41) Bu duruma göre, karakterin ortaya çıkması için söz ve eylem gereklidir; eylem iyiyse karakter de iyi, kötü ise karakter de kötüdür. İkinci nitelik, karakterin oyundaki birtakım özelliklerinin uygun olması gerekir. Yani karakteri tanımlayan özelliklerle

eylemleri ve sözleri uygun olmalıdır. Örneğin; kadınlaşan erkek veya erkeleşen kadın figürü uygunluk ilkesine aykırıdır. Üçüncü nitelik, karakterin insanlara daha doğrusu seyirciye benzemesi gerektiğidir. Bu anlamda üstün niteliklere sahip ve seyircinin özdeşlik kurmasını engelleyecek düzeyde aykırı olmamalıdır. Son nitelik ise tutarlılıktır. Karakter oyunun başından sonunda kadar tutarlı bir tavır içinde olmalıdır. Aristoteles bu durumu daha iyi anlatmak adına karakter en başında tutarsız biri ise, tutarsızlığı dahi tutarlı olmalıdır diyerek kastettiği şeyi açıklar. (Poetika, s.41)

Şu halde bir oyundaki karakter incelenirken, karakterin amacı, üstün-amacı, yani onu harekete geçiren temel neden tespit edilmelidir. Karakterlerin amaçlarından hakeretle çatışmaları belirlenmelidir. Karakterlerin oyundaki tutarlı veya çelişik özellikleri gösterilmelidir.

3. Dianoia (Düşünce)

Tragedyanın üçüncü unsuru düşüncedir. Bu unsur ile açıklanması beklenen şey eserdeki karakterlerin hangi görüşleri dile getirdikleri veya ileri sürdükleridir. Aristoteles düşünce faaliyetini ve onun öğelerini şu şekilde açıklar:

Sözle yansıtılması gereken şeyler düşüncenin alanına girer. Bunların öğeleri kanıtlama, çürütme, duygular uyandırma (acıma, korku, öfke ve benzerleri), ayrıca büyütme ve küçültmedir. Acıklı, korkunç, büyük ya da olası olaylar yansıtmak gerektiği zaman, olaylarda bu biçimleri kullanmak gerektiği açık. (1456b) (Poetika, s.55)

Bu anlamda bir oyundaki düşünce unsuru araştırılırken, yazar tarafından karakterler aracılığıyla, ileri sürülen, duygu uyandıran, kanıtlanan, çürütülen, büyütülen ve küçültülen düşünceler nelerdir, sorusunu sormak gerekir. Tam olarak ifade edilecek olursa, buradaki düşünce faaliyeti, olay örgüsünü oluşturan eylemlerin merkezinde olan ve eylemlerle de uyumunu devam ettirerek karakterler aracılığıyla ortaya çıkan şeyin tespitini gerektirir.

4. Opsis (Dekor, Kostüm)

Oyunun sahnelenmesi sırasında, özel olarak bu işle uğraşan biri tarafından sahnenin dekoru ve oyuncuların kostümleri oyunda anlatılmak istenen eylem ve düşünceler ile uyumlu olarak hazırlanmalıdır. Görsellik olarak da ifade edilebilecek bu unsurun eserde

tespiti için Şu sorulara cevap aranması gerekmektedir: Sahnelenecek bir oyun olarak dŐŐŐnŐldŐŐĐŐnde seyircinin ruhuna hitap edecek bir gŐrsel anlatım söz konusu mudur? Özellikle yazar tarafından tasvir edilen kostŐm ve dekorlar var mıdır?

5. Melopoiia (Şarkı)

Melopoiia aynı zaman da Şarkıyı ifade eden bir terimdir. Bir oyunda Şarkı kullanımı konusunda cevap aranan sorular Şunlardır: Seyirci üzerinde etkili ve haz veren bir őĐe olarak Őarkılara baŐvurulmuŐ mudur? Eserdeki özellikle verilen Şarkılar ve Şarkı yerine geÇen dize ya da diyaloglar hangileridir? Bununla beraber mŐzik ve dans kullanımı nasıldır?

6. Lexis (Diyalog/Konuşma)

Lexis, oyunlarda Şarkıların dışında kalan, yani lirik özellik göstermeyen bŐlŐmlerde kullanılan dilin ŐeŐitliliĐinden bahsedilen unsurdur. Tragedyada ŐeŐnilendirilmiŐ bir dil kullanılmıŐ mıdır? Anlam nasıl bir dil ile dışa vurulmak istenmiŐtir. Kullanılan dilin inandırıcılık ve sahnede canlandırılıŐa etkisi nedir? Aslında bu sorularda da gŐrŐleŐĐi gibi oyunculuk sanatı ile doğrudan alakalı bu durum oyundaki diyalogların kurulumunda önemlidir.

2.2 Tragedya Okumaları

2.2.1 İlhan

AbdŐlhak Hâmid Tarhan, *İlhan* adlı oyunundan ilk olarak 7 Şubat 1907 tarihli Pirizade Osman Bey'e yazdığı mektubunda bahseder: Şu aralık vaktiyle yazmağa başladığım İlhan nâmındaki manzum faciaya devam ediyorum.¹⁶⁷ Daha sonra 2 Teşrin-i sâni sene 1910 tarihli Kemalzade Ali Ekrem Bey'e yazdığı mektubunda ise oyunun ne zaman neŐredileŐĐini bilmediğini yazar: Elhan değil İlhan nâmında filvaki bir facia yazmıŐtım. Ubeyd de gŐrmŐŐ, beĐenmiŐti. Bunun ne zaman intiŐar edeŐĐini herkes gibi kendim de bilmiyorum.¹⁶⁸ AnlaŐılan Hâmid, oyunu bu tarihlerde bitirmiŐ ancak oyunun basılması iÇin beklemek zorunda kalmıştır. İnci EnginŐn "Kanbur" adıyla biraraya getirdiği

¹⁶⁷ Tarhan, *Mektupları II*, s.638

¹⁶⁸ a.g.e. s.677

oyunların önsözünde oyunun ilk olarak, 1913 yılında Tanin gazetesinde tefrika edildikten sonra kitap olarak basıldığını belirtir(Kanbur, s.10). Bu çalışma boyunca *İlhan* oyunun 2002 yılında İnci Engünün'ün *Kanbur* adı altında neşrettiği nüshası ile 1913 yılında *Tanin Matbası* 'nda kitap olarak basılan ilk baskısı mukayeseli olarak kullanılacaktır.

Oyun hakkında ilk olarak, Abdülhak Hâmid'in *İlhan* adlı oyununun konusunu nereden aldığı ve dönemindeki olaylarla ilişkisi araştırılmalıdır. Bu konuda İnci Engünün şu tespiti yapar: Bu eserler Türkçülük akımından sonra yazılıp, konularını Türk tarihinden almasına rağmen, Hâmid'in bu eserlerinde Türk birliği kavramını İslam birliği ile birleştirdiği görülür (Kanbur, s.10).

Hâmid'in hikâyesini anlatmak için İlhanlılar devrini seçmiş olması ve verili bilgileri kendi kurgusu içerisinde dönüştürerek anlatması tragedyanın mitleri kullanma şeklini hatırlatır. Aristoteles *Poetika*'da ozanın tragedyaya için konu seçimi hakkında şöyle söyler: ozanın işi olmuş şeyleri değil, olabilecek şeyleri, yani olanaklı şeyleri olasılık ya da zorunluluk esasına göre anlatmaktır(1451b) (*Poetika*, s.23). Yani ozan tarihçi gibi olanı değil, olabilir olanı anlatmalıdır. Tarihte bilinir kişileri veya efsanelerin konu edinmesi hakkında ise şunları söyler: Tragedyada ise ozanlar geçmişten gelen adları kullanırlar. Çünkü olanaklı olan inandırıcıdır. Daha önce gerçekleşmemiş şeylerin olanaklı olduğuna inanmayız(*Poetika*, s.23). Ancak bu durum ozanın olaylara birebir sadık kalmasını gerektirmez, kendi hikayesi içinde istediği değişiklikleri yapabilir. Hâmid'in tarihi verileri veya kişilikleri kullanmasına bu noktadan bakılmalıdır. Tartışmak istediği konuları ciddi ve ağırbaşlı bir ortamda dile getirmek isteyen Hâmid, tarihi olayları ya da tarihi kişilikleri inandırıcılığı arttırmak için kullanır. Bu bilgilerden hareketle bölüm içerisinde *Kanbur* dörtlemesinin ilk oyunu olan *İlhan*, tragedyanın 6 zorunlu ögesi esas alınarak, olay örgüsü, karakter, düşünce, dekor-kostüm, şarkı ve dil başlıkları altında incelencektir.

2.2.1.1. Olay örgüsü

Eylemlerin taklidinden oluşan tragedyada olayların düzenleniş şekli en önemli unsurdur. Hâmid'in *İlhan*'ı, "fasıl" adını verdiği 10 ana bölüm ile "meclis" adını verdiği 25 ara bölümden oluşur. Oyunun olay örgüsünü incelemeyen evvel hikâyenin arka planına dair açıklama yapılması gerekir. Abdülhak Hâmid, İlhan oyunundaki ilk sahnenin evveline

dair arkapları karakterlerinin anlatımıyla seyirciye açıklar. Burada kullandığı yöntem, karakterlerine söylediği uzun tiratlar ile rüyada görülenlerin tasviri şeklindedir. Oyunun ikinci fasıl birinci meclis bölümünde Ebu Said Bahadır Han, yani İlhan odasında yalnızken uzun bir tirat söyler. Bu konuşmada oyunun en başında Emir Çoban ile aralarındaki rekabet ve çatışmanın arkaplanını anlatır:

BAHADIR HAN- (*Yalnız*)

Verdi on üç yaşında bu tahtı sana baban.
Sadrın Çoban'dı, sadrın üstünde bir çıban.
Miras idi sana pederinden bu yâdigâr;
vâris kesildi sonra nihâni vü âşikâr.

(...)

Asla hayale almayıp evreng ü efseri,
Etsin dedik idare bu mülkü o serseri.
Hem-sin seninle duhteri Bağdat'a mübtelâ,
ancak o burca ister idin kılmak itilâ.
Etti bu yolda haylü şühûr u sinîn mürûr;
Geldi asîle karşı vekile biraz gurur.
"Olsun" dedik, kerimesi olsun da kısmetin.
Hâcendi bir de hâtırına vardı hürmetin.
Hem hâce hem vasî idi hem sadr-ı saltanat!
Gâv u peleng ü üstür, o rûbâh-ı şeytanet.

(...)

Serde hevâ-yı vuslat-ı canan o dem esen,
zihninde başladındı ki tertîb-i sûra sen.
"Sâ'yiler eyledikse de irsal her yana,
meydanda yok kızım, dedi bir gün koşup bana!
Girmişti mâh daire-i burc-ı akrebe.
Çoban ve gurg, başlar o anda muharebe;
gûyâ ki dahli yokmuş anın hiç bu kârda:
"Bir gün tesadüf eyleyerek bir şikârda
olmuş benim kızım, dedi -nâlân u eşk-rîz-
Mir Hasan'la bilmeyerek hem-reh-i gürîz!"

(...)

Mâzenderân'a hâkim olup gitti âkıbet.
Bağdat ile kesilmedi ancak münasebet.
Celbeyleyip fakat anı, çok geçmeden zaman,
ettik yine sadarete avdetle şâdmân. (Kanbur, s.33-34)

Bahadır Han'ın bu konuşmasında görüldüğü gibi oyunun başlangıcından evvel yaşanan olaylara dair bir açıklama hemen ikinci meclis başında yapılır. Bu tiratta İlhan'ın Bağdat Hatun hakkındaki düşünceleri, Emir Çoban ile yaşadığı mücadele ve Bağdat Hatun'un Mir Hasan ile evliliğine dair bir açıklama verilir.

Oyundaki bir diğerk arkaplana dair açıklama ikinci fasıl dördüncü mecliste Bağdat Hatun'un rüyasında yapılır. Hâmid, Bağdat Hatun' u uykusunda sayıklama yöntemiyle konuştururken sahnelerin nasıl gerçekleştiğini de detaylı olarak tasvir eder:

BAĞDAT HATUN-

(Yatıp uyuyacağı sırada)

Bahadır, âh, Bahadır!... Bahadır-ı mazi.

(Uyur ve ber-vech-i âti rüya görür: Sayıklar gibi de terennüm ederek:)

Sabâvet zamanında aşk-ı Hudâ-dâd!

(Altı yedi yaşlarında biri oğlan, biri kız gayet güzel giyinmiş iki çocuğun arkalarında dadıları olduğu halde ele ele vererek bir büyük saray merdiveninden bahçeye indikleri, bir havuz kenarına gidip orada konuşmaya başladıkları müşahede olunur.)

Şebâb-ı unfuvânında İlhan' la Bağdad!

(On altı on yedi yaşlarında iki muâşıkın bir ırmağın kenarında çiçekler ve meyvelerle müzeyyen bir mahall-i istirahatatta feri ve bâlinler üzerinde hoş-nişâne musahabet ettikleri müşahade olunur.)

O İlhan yolunda Hasan' dan teneffür.

(Mir Hasan' ın bir odada Bağdad' dan niyâz-ı muhabbet ü merhamet ettiği ve Bağdad' ın bir çok şeyler söyleyerek imtinâ veya mümanaat eylediği görülür.)

Teneffür ki etmekten her an tevâfür!

(Bağdad' ın Mir Hasan' ı zorla oda kapısından ihraç ile yorulmuş ve usanmış bir halde sedire düştüğü görülür.)

Bu müstefreşâtıyla seyran İlhan!

(İlhan' ın birçok kızlarla muhât olarak bâde-nûş olduğu, onlarla birlikte raksettiği ve Bağdad' ın da bir köşede ağladığı müşahede olunur.)

Beni hasretimle bu hicran İlhan!

(İlhan' ın tek başına bir sahrada âh u figan ederek gezdiği Bağdad' ın da tefekkürât ve teessürât ile bu hali görmekte olduğu manzur olunur.)(Kanbur, s.39)

Bu sahnede Bağdat Hatun, İlhan ile çocukluk ve gençlik yıllarındaki arkadaşlıklarını, Mir Hasan ile yaşadıklarını rüya tekniği ile seyirciye aktarır. Geçmişe dair bu açıklamanın ardından geleceğe yönelik de rüyanın devamında sahneler verilir. Bağdat Hatun şöyle devam eder:

BAĞDAT HATUN-

Nihayet benimle vuku-ı tezevvüc

(İlhan ile Bağdad' ın müzeyyen bir odada nâz ve niyâzla hem-bezm oldukları görülür.)

Nihayet rakîbem de meyl-i tetevvüc!

(Dilşad'ın Bağdad'ın yanında iltifât-ı İlhanî'ye mazhar olduğu ve onun da harem-serâyı izdivaca dâhil olacağı anlaşılarak Bağdat'ın yeis ve keder halinde bulunduğu görülür.)

Müsebbib ben oldum bu ceng ü cidale;

yine aşkımın meyli yok itidale!

Harîk-i mehîb işte karşımda fetret.

Yok eyvah! Çehremde bir aks-i humret!

(Muharebe meydanı görülür. Emir Çoban ile Mîr Hasan'ın müsademeleri ve Bağdad'ın biraderlerinin mecruh ve maktul yattıkları ve cümlesinin gazubâne Bağdad'a bakmakta oldukları görülür.)

Ve İlhan yolunda sitemler pederden!

Ninem bir heyûlâ gubâr-ı kederden!

(Bu hali de görerek havf ile uyanır. Manzara değişiyor.)(Kanbur, s.39-40)

İlhan ile geleceklerini, Dilşad ile içine gireceği rekabet ile ailesinin başına gelecek felaketi gören Bağdat Hatun'un oyunun başında yapmış olduğu açıklamalar oyunun devamında tasvir edilen şekilde gerçekleşir. Oyunda bir diğer arkaplan hikâyesi Gıyaseddin tarafından anlatılır. İlhan'a tabi olmadan önceki İlhanlı sarayında misafir edilmesini şöyle anlatır:

GIYASEDDİN-

Avdetimdeydi bir zaman Hacdan,

ana Çoban idi niyâbet eden.

Beni günlerce ettiler mihmân.

Biz meğer habs olmuşuz o zaman!

Verdiler rûz u şeb ziyafetler,

yedik içtik belâlar, âfetler,

gonce-leb, gül-dehân u lâle-izâr!

Dediler olmalı haraç-güzâr.

Dedi bir gün o şeh: "Gıyaseddin,

olalım müslimîn-i müttehidîn.

En büyük padişah benim ancak.

Bende olmak gerek bugün sancak.

Şehsuvar-ı ketîbe-i şâhân

elde Kur'an-ı mağfîret-bürhan

ki odur bizce en büyük kuvvet.

Seni imana eylerim davet.

Yoksa mülkün olur şu anda harab.

Sana da tahtgâh: Ka'r-ı türâb!"

Bir işaretle sonra pençe-i şîr,

her taraf doldu nîze vü şemşîr!

Böyle kıldıkYezid'e biz iman,

eyledik böylelikle istîmam! (Kanbur, s.88)

Gıyaseddin İlhan'a tabi olma sürecini anlattıktan sonra Emir Çoban'a olan bakışını ve İlhan ile Emir Çoban arasındaki gerilimin daha o zamanlar nasıl olduğuna dair bilgiler verir. Emir Çoban'ın Gıyaseddin'in başına gelenler konusunda bir mesuliyeti var mıdır, sorusuna şöyle cevap verir:

GIYASEDDİN-
Değildi belki habîr
Var imiş anların miyânında,
ki nedir âcizim beyânında,
daha bir çok münakaşat o zaman.(Kanbur s.89)

Görüldüğü gibi üç karakterin farklı zamanlarda oyunda anlatılan hikâyenin öncesine dair açıklamaları vardır. Bu arkaplan bilgilerinden sonra oyunun yapısal olarak özetine bakılabilir. İlhan oyununun bölümlerinde yer alan temel eylemler Tablo 1'de görüldüğü şekildedir:

Tablo 1: İlhan Oyunu Olay Örgüsü

Bölüm(Ara Bölüm)	Kişiler	Temel Eylemler
1. Fasil 3 ara bölümden oluşur.	Ebu Said Bahadır Han Emir Çoban Mir Hasan Mukarribinden Birisi Erkan-ı Hükümet Ulema, Ümera Harem Kadınları, Hanendeler	İlhan, Emir Çoban'dan kızını ister, istediği olmayınca Emir Çoban ve Emir Hasan'ı saraydan uzaklaştırır.
2. Fasil 8 ara bölümden oluşur.	Bahadır Han Emir Çoban Emir Hasan Bağdat Hatun Emir-i Dımaşk Gülbang Dilşad Hatun Hafız-ı Şirazi Münadi Suyur Han Hulu Han	İlhan, uzun tiradında Emir Çoban ile rekabetini anlatır. Emir Çoban tiradında İlhan'a karşı haklı bir mücadelesi olduğunu düşünür ve Hafız-ı Şirazi'den öğütler verir. Emir Hasan tiradında, Tebriz'e herşeyi göze alarak gitmeye karar verir. Bağdat Hatun'un tiradında, ailesi ve aşkı arasında kaldığı görülür; rüyasında geçmişe ait hatıralar ile geleceğe dair kehanetler görür. Emir-i Dımaşk Bağdat Hatun'un kehanetlerine inanmaz, makam hırsı ile sadrazamlı teklifini kabul eder. Emir Hasan Bağdat Hatunu boşar ve yola çıkar. Bağdat Hatun ve Dilşad İlhan konusunda gizliden rekabet ederler. İlhan Bağdat Hatun'a evlilik teklif eder. Emir Çoban Hafız-ı Şirazi'nin çadırına ona akıl danışmak için gelmiştir. İlhan'a karşı mücadelede evlatlarının çokluğundan övünür.

Tablo 1- devam: İlhan Oyunu Olay Örgüsü

3. Fasıll	Emir Çoban Hulu Han Suyur Han Ümeradan Birileri-	Emir Çoban, oğullarıyla Emir Hasan'ın Rey'deki kalesini kuşatır.
4. Fasıll	Emir-i Dımaşk İlhan Bağdat Hatun Dilşad Hatun	Emir Çoban ve evlatları İlhan'a isyan eder. İlhan Emir-i Dımaşk'ten Emir Hasan'a yardıma gitmesini ister. Emir-i Dımaşk ise görevi ve ailesi arasında kalır. Görevi kabul etmeyince zindana atılır. İlhan Emir-i Dımaşk'ten kızı Dilşad Hatun'u ister. Dilşad ise babasını kurtarmak için bu teklifi kabul etmek ister böylece halası Bağdat Hatun'la bir rekabeti daha da büyür.
5. Fasıll	Emir Hasan Emir Çoban Ümeradan Biri Hasan Maiyeti Hulu Han	Emir Hasan, Emir Çoban ile savaşır. Oğullarından bir kısmını öldürür, Emir Çoban'ı destekleyenler Emir Hasan tarafına geçer. Emir Çoban savaşı kaybeder, ancak Emir Hasan, Emir Çoban ve tek kalan oğlu Hulu Han'ı serbest bırakır.
6.Fasıll 2 ara bölümünden oluşur.	Hulu Han Emir Çoban Emir Hasan Karakollar	Emir Çoban oğluyla kaçar, ölen evlatlarına üzülür. Sınır Karakolları Gıyaseddin'in Sarayına gitmelerine izin verir. Emir Hasan ise savaşı kazanmasına rağmen huzursuzdur, Bağdat Hatun'u boşadığına pişman olur ve İlhan'dan nefret eder.
7. Fasıll 3 ara bölümünden oluşur.	Gıyaseddin Emir Çoban Hulu Han Kanbur Erkandan Birisi, Sakiyalar, Çeşnicibaşı, Hademeler, Sofracılar,Hanendeler, Sazendeler, Hizmetçiler	Gıyaseddin Emir Çoban ve oğlu için ziyafet verir. Ziyafet için hazırlık yapan saray hizmetçileri ve Kanbur arasındaki konuşmalar mizahi konuşmalar olur.
8. Fasıll	Emir Hasan İlhan Kanbur Gıyaseddin Emir Çoban	Emir Hasan, İlhan'ın Emir Çoban'ın serbest kaldığını öğrenmesinin ardından intihar eder. Kanbur ziyafet sırasında Emir Çoban'a akıbeti hakkında kinayeli sözler eder.
9.Fasıll 3 ara bölümünden oluşur.	Gıyaseddin Emir Çoban Hulu Han İlhan Cariyeler Bağdat Hatun Dilşad Hatun	Emir Çoban ve Hulu Han, İlhan'ın emriyle Gıyaseddin tarafından idam edilir. İlhan Bağdat Hatun'a ailesinin tabutlarını gösterir. Ortadan kaybolan Dilşad, ailesinin mezarları başında intikam yemini eder.
10.Fasıll 2 ara bölümünden oluşur.	İlhan Dilşad Hatun Bağdat Hatun Cariyeler	Sarhoş olup kendinden geçen İlhan, Dilşad tarafından boğularak öldürülür. Dilşad ve Bağdat Hatun kavga ederler. Cariyelerin cesedi görmesi ile oyun biter.

Yukarıda yapısal olarak özeti verilen oyunda karakter(ler)in ilk olarak ihlal ettiği “ahlaki yasa” yani “tohum” olarak da ifade edilecek “temel” hatası tesbit edilmelidir. Bu anlamda hemen hemen bütün karakterlerde görülen “insanın nefsi arzularına olan düşkünlüğü” ve “gurur hatası” oyunun tohumudur. Bu konuda ilk örnek Bahadır Han (İlhan)’dır. Oyunun birinci faslında kendisini her şeyin sahibi olarak görerek “gurur hatası”na düşer:

BAHADIR HAN-

“İlhan-ı â’zamım ki bu âlem memâlikim.
Ben belki hem de âlemi ervâha mâlikim:
Giydirdim enbiyâya serâser külâhlar;
ra’san güzergelimde sanemler, ilâhlar!”
Cengiz böyle derdi: Hülâgûda öyle ya.
Ben derim ki şimdi benimdir bu Asya. (Kanbur, s.25)

Kendisine yapılan uyarılara rağmen hatasında ısrar ederek şöyle devam eder:

BAHADIR HAN-

Lazım değil tahatturu mâzi-i muzlimin;
Bilmek de istemem nedir âtisi hâlimin.
Filhâl ben neyim bu hakikat değil ba’id:
Şâh-ı cihan-penah Bahadır Ebu Saîd.
Tatar u Türk ü Fûrs u Arab hep benim bugün;
Anlarca beki din ile mezheb benim bugün;
Hakan-ı Çin, Han-ı Buhara, Şeh-i Acem,
Sultan-ı Rûm, mâlik-i işret-serâ-yı Cem! (Kanbur, s.26)

Nefsinin istekleri karşısında sevdiği ve istediği şeyler sık sık değişen İlhan, Bağdat Hatun ve Dilşad ile evlenmek ister. Oyunun başında Bağdat Hatun’a olan arzusunu,

BAHADIR HAN-

Bağdat Hatun’u isterim ben!
Ejderlerden de bedterim ben! (Kanbur, s.28)

diyerek dile getiren İlhan, oyunun sonlarına doğru, onuncu fasılda Bağdat Hatun’un varlığı ile yetinmez ve ondan vazgeçerek Dilşad Hatun’a yönelir:

BAHADIR HAN-

Dilşad! Nerdesin? Yetiş ey sevdiğim güzel!
Aşkınla söylesem mi, ya yazsam mı bir gazel?
(...)
Bağdad’ı istemem hele, Dilşad’ı isterim! (Kanbur, s.104)

Bu bakımdan İlhan'ın ihlal ettiği temel yasa “gurur hatası” ve “nefsinin isteklerine düşkün” olmasıdır.

Oyunda “gurur hatası”na düşen bir diğer kişi Emir Çoban'dır. İkinci fasıl sekizinci mecliste Hafız-ı Şirazi'nin otağında İlhan ile yapacağı savaşta oğullarının çokluğu ile övünerek şunları söyler:

Bir pîr fakat ahd-ı cedîd âdemidir bu!
İlhan demi geçmiş ola, Çoban demidir bu! (Kanbur, s.60)

diyerek kendi akıbeti açısından kritik bir hata yapar. Bu hata onu felakete sürükleyecektir.

Emir Çoban dışında Emir Hasan, “makam sevgisi” sebebiyle trajik bir hata yapar. Tebriz'e vali olabilmek adına Bağdat Hatun'u boşar ve İlhan'ın emriyle sefere çıkar; Emir-i Dımaşk babasının İlhan'a muhalif olmasına rağmen, babasından boşalan sadrazamlık görevini “makam sevgisi” sebebiyle kabul eder; Bağdat Hatun ise ailesinin karşı çıkması ve İlhan'a asi olmalarına rağmen, İlhan'a beslediği duygulara hâkim olamayarak, onun yanından ayrılmaz.

Bunlara ilaveten, İlhan'ın emriyle kendisine sığınmış olan Emir Çoban ve oğlu Hulu Han'ı öldüren Gıyaseddin'de bu suçunun bedelini devamında gelen *Turhan* oyununda ödemek zorunda kalacaktır. Böylece, Gıyaseddin, Kanbur ve Dilşad dışında nefsi duygularına hâkim olamayan bütün karakterler oyunun sonunda trajik bir sonla karşılaşacaktır.

Oyundaki eylemleri başlatan kişi Bahadır Han'dır. Emir Çoban ve ailesinin erkeklerini ortadan kaldırarak tahtına ortak çıkmalarına engel olacak; ailenin kızları ile evlenerek iktidarını sürdürecektir. Bundan dolayı Emir Çoban ve Emir Hasan'ı sarayından uzaklaştırır. Birbirleriyle savaşmalarını sağlayarak Çoban ailesini öldürtür. Hala ve yeğen olan aile kızlarının ikisini de alıp, her şey istediği gibi olacağı sırada, Dilşad'ın intikamı ile ölecektir. Eylemler bu ana hikâye etrafında gelişirken, Hasan'ın Tebriz'e vali olmayı amaçlaması, Emir-i Dımaşk'ın Sadrazam olarak kalmak isteği, Bağdat Hatun'un İlhan ile evlenip sevdiği adama kavuşmak isteği ve Dilşad'ın ailesini korumak ve aynı zamanda olursa İlhan ile bir evlilik yapma ihtimali, hikâyenin yan eylemleridir.

Oyunun arka planında çatışmalara sebep olan olaylara değinilmiştir. Bu noktadan hareketle, birinci fasıla yeniden bakıldığına Bahadır Han'ın Emir Çoban'dan kızını istemesi hâli hazırda devam eden çatışmayı alevlendirir. Emir Çoban'ın bu isteğe karşı oluşu ise ilk düğümü oluşturur. İlhan'ın kendisine ayaklanan Emir Çoban'ı Emir Hasan vasıtası ile yenip, Gıyaseddin'e öldürtmesi bir çözüm değil, İlhan açısından onu yıkıma götüren bir etkidir. Dilşad'ın İlhan'dan almış olduğu intikam ise oyunun çözüm noktasıdır.

Oyundaki baht dönüşlerine bakıldığına ilk olarak Emir Çoban'ın ölümünden sonra, oyunda zafer kazandığını düşünen İlhan'ın bahtı bu noktadan itibaren olumsuz şekilde döner ve hayatı Dilşad'ın ellerinde son bulur.

İkinci olarak, Bağdat Hatun, İlhan ve ailesi arasında bir tercih yapıp İlhan'ın ikbali olmayı kabul ettiği andan itibaren peripeteia devreye girer. Önce bütün aile fertlerinin tabutlarını görür. Daha sonra, İlhan'ın ölümüyle birlikte bir çılgınlık halinde pencereden düşerek ölür.

Diğer baht dönüşlerine bakıldığında, Emir-i Dımaşk İlhan tarafından isyan eden babasına karşı Emir Hasan'a yardım etmesi söylendiğinde bunu kabul etmez ve zindanda İlhan tarafından öldürtülür; Emir Hasan, Emir Çoban'ı salıverdiği için, İlhan bu haberi aldığı anda intihar ederek ölür; Emir Çoban ise İlhan'ın zulmüne karşı haklı olduğunu düşündüğü bir mücadele yürütürken, bu konuda Hafız-ı Şirazi'den öğütler alıp zafere ulaşacağı noktada kendisine ve ailesine fazla güvendiği anda hata yapar ve savaşı kaybeder.

Olay örgüsü çizgisel bir zeminde ilerlerken, Emir-i Dımaşk, öz babası üzerine savaşa gitmeyince, İlhan'ın canını bağışlamak için kızını Dilşad'ı istemesi; Emir Hasan'ın, savaşı kaybeden Emir Çoban'ı salıvermesi ve Dilşad'ın intikam yemini ederek, İlhan'ı öldürmesi olay örgüsünü karmaşık hale getirir. Aynı zamanda birden fazla karakterin hayatındaki hatalar(hamartia), karşılıklı çıkar çatışmaları(agon) ve bu karakterlerin baht dönüşleri; ciddi, ağırbaşlı, bütünlüklü, acıma ve korku duyguları uyandırması; *İlhan*'ın yalın değil karmaşık bir tragedya denemesi olduğunu gösterir.

2.2.1.2. Karakter

Tragedyanın ikinci önemli unsuru karakterdir. *İlhan* oyunun karakter özelliklerini belirlemek adına birtakım sorulara uygun olarak incelenmeleri gerekmektedir. Bu sorular şunlardır: Oyundaki karakterlerin amaçları nelerdir? Oyun boyunca yapmayı planladıkları üstün-amaçları var mıdır, yani karakteri harekete geçiren temel neden nedir? Karakterlerin üstün-amaçları ile küçük hedefleri diğer karakterler ile çatışır mı? Karakterin davranış biçimleri tutarlı mı, yoksa değişken mi? İkincil karakterlerin ilişkileri ve ana hikayeye katkıları nedir? Bu sorular *İlhan* oyununa yönelterek bir karakter incelemesi yapılacaktır.

Bahadır Han (İlhan)'ın üstün-amacı oyunun başından sonuna kadar başta Emir Çoban olmak üzere Çoban ailesini ortadan kaldırarak, kızları Bağdat ve sonradan beğenip istediği Dilşad ile evlenmektir. İlhan'ın amaçları ve oyunda çatışma yaşadığı kişiler Tablo 2'de görüldüğü şekildedir:

Tablo 2: İlhan'ın Amaç ve Çatışmaları

Amaçlar	Çatışma Yaşadıkları
İktidarını sağlamlaştırmak	Emir Çoban ve Oğulları
Bağdat Hatun'la evlenmek	Emir Hasan ve Emir Çoban
Dilşad Hatun'la evlenmek	Emir-i Dımaşk ve Bağdat Hatun

İlhan, oyun boyunca tutarlı ve tutarsız davranışlar sergilemiştir. Emir Çoban'ı ortadan kaldırmak fikri doğrultusunda karşılaştığı bütün durumlarda kararları bu amacı gerçekleştirmek olmuştur. Ancak Bağdat Hatun'u isteyip, sonra ondan vazgeçip Dilşad'ı istemesi konusunda ise tutarsız davranır.

Oyundaki ikinci önemli karakter Emir Çoban'dır. Emir'in üstün-amacı İlhan'ın zalimce yönetimine son vermektir. Oyunun ikinci fasıl ikinci meclisinde Hafız-ı Şirazi'nin kendisine verdiği öğütte bu amaca değinir. Emir Çoban'ın burada söylediği tiratta fikirleri şu şekildedir:

EMİR ÇOBAN -
“Bir gün ki bugün sâikalar gökleri yırtar,

Nûh ol da bu tufanda” dedi “kavmini kurtar”
Bî-şek bu nasihatle bugün âmilim (Kanbur, s.36)

Çoban’ın, başlangıçtaki amacı bu olsa da, daha sonra yukarıda da belirttiğimiz şekliyle evlatlarına güvendiği için “İlhan demi geçmiş ola, Çoban demidir bu!” diyerek gizli hislerini ve amaçlarını da ortaya çıkaracaktır. İlhan’ı yenmek adına, onun hizmetinde olan Emir Hasan ve Gıyaseddin ile karşı karşıya gelmek zorunda kalır. Emir Çoban’ın üstün-amacı için yaşadığı çatışmalar Tablo 3’te görüldüğü şekildedir:

Tablo 3: Emir Çoban’ın Amaç ve Çatışmaları

Amaçlar	Çatışma Yaşadıkları
İlhan’ı ortadan kaldırmak.	İlhan Emir Hasan Gıyaseddin

Emir Çoban oyunun tamamında tutarlı olmuştur. İlhan’ın yüzüne karşı hakikati söylemiş, kızını vermemiş, gerektiğinde ise savaşmayı göze almış, savaşı kaybetmiş, bunun sonunda ise tuzağa düşürülerek öldürülmüştür.

Oyundaki bir diğer önemli karakter Bağdat Hatun’dur. Bağdat Hatun’un amacı İlhan ile birlikte olabilmektir. Bu isteğini yerine getirmek arzusuyla, Emir Hasan kendisini boşadığında ona karşı çıkmaz. Buna ilaveten Dilşad Hatun, İlhan’a meyl eder gibi olduğunda onunla gizliden ve açıktan rekabet eder. Gelgelelim, Bağdat Hatun’un İlhan ile yaşamak istediği mutluluğun önündeki en büyük engel babası Emir Çoban, yani Çoban ailesidir. Bağdat, ailesinin İlhan ile savaşması karşısında aşkı ve ailesi arasında kalır. Bu bağlamda çatışma yaşadığı kişiler Tablo 4’te görüldüğü şekildedir:

Tablo 4: Bağdat Hatun’un Amaç ve Çatışmaları

Amaçlar	Çatışma Yaşadıkları
İlhan ile birlikte olmak.	Emir Hasan Dilşad Çoban ailesinin erkekleri

Bağdat Hatun ailesi ve İlhan arasında gelgitler yaşamasına ve İlhan’ın zulmüne şahit olmasına rağmen o öldüğünde dahi Dilşad’a karşı çıkarak tavrında bir değişiklik

yaşanmamıştır. Aynı şekilde Hasan'a karşı olan nefreti de oyunun arkaplanından itibaren görülmeye başlamış, oyun sahnelerinde de devam etmiştir.

Bir diğer karakter Dilşad Hatun'dur. Dilşad Hatun'un başlangıçtaki amacı Bağdat Hatun ile gizliden ancak sertleşmeyen bir şekilde İlhan için mücadeleye tutuşmaktır. Daha sonrasında babasını kurtarmak adına İlhan'ı ikna için onunla evlenmeyi dahi göze alabilecek noktada iken, İlhan'ın ailesini öldürmesinden sonra yaralı bir aslan gibi İlhan'dan intikam almayı amaçlamıştır. Dilşad'ın yaşadığı çatışma noktaları Tablo 5'teki gibidir:

Tablo 5: Dilşad Hatun'un Amaç ve Çatışmaları

Amaçlar	Çatışma Yaşadıkları
İlhan ile evlilik	Bağdat Hatun
Babası ve Çoban ailesini kurtarmak	İlhan

Dilşad Hatun'un oyunun başında sakin ve çıkarları olduğu anlaşılmayan bir özellik gösterir. İlhan'a karşı ilgisi ve Bağdat'a karşı rekabet ettiği şeyler mizahi ve belli belirsizdir. Ancak ailesine yapıldan sonra sevdiği İlhan'dan intikam alıp, katil olmasına sebep olacak bir ruhsal dönüşüm yaşar.

Emir-i Dimaşk ve Emir Hasan'ın benzer amaçları vardır. İkisinin ortak amacı da bir makam elde etmektir. Emir-i Dimaşk babasının saraydan uzaklaştırılmasının ardından sadrazam olur. Ancak babası ve kardeşleri İlhan'a isyan edince ailesi ve makamı arasında kalır. Önceki amacı sadrazam olmak olan Dimaşk, sonrasında ailesini seçer ve babasının üzerine giden Emir Hasan'a yardıma gitmez. Bundan dolayı İlhan tarafından zindana atılır. Zindandan kurtulmak amacıyla kızı Dilşad'ın İlhan ile evlenmesi şartını yerine getirmek için uğraşsa da İlhan tarafından öldürtülür. Emir-i Dimaşk'in yaşadığı çatışmalar Tablo 6'da verildiği şekildedir:

Tablo 6: Emir-i Dimaşk'in Amaç ve Çatışmaları

Amaçlar	Çatışma Yaşadıkları
Sadrazam olmak ve sadrazam kalmak	Emir Çoban ailesi İlhan
Zindandan kurtulmak	İlhan

Emir-i Dımaşk'ın karakterinde hızlı değişimler olmaktadır. İkinci fasıl beşinci mecliste başlangıçta babasının ortada olmaması ve İlhan'ı suçlamasına rağmen, sadrazamlık teklifi gelince bu fikirlerinden uzaklaşmıştır:

EMİR-İ DIMAŞK-

Takarrüb şeyndir pâkize-tıynetlerce murdara;
şerîk-i gadr olur münkad olan bir şahs-ı gaddara.
Bu iklimi, bu halkı yaktı berbat etti ol zâlim;
Nasıl gördün anın bâd-ı semûm-ı beznmini sâlim?
(...)

(Bir hadime Emir-i Dımaşk'a bir mektup getirir verir, okurken anî bir heyecan. Badehu kesb-i metânet ü ciddiyet eder.)

EMİR-İ DIMAŞK-

Ulü'l-emre itaat kılmalı bir emrdir mansûs,
diyor, İlhan-ı a'zâmdan bir davetnâme-i mahsûs.
(Mektubu Bağdad Hatun'a vererek)

Vekil-i mutlak etmişler bizi, gördün mü hemşire?
Muvaffak olmamıştın sen bunu evvelce tebşîre.

(Bağdat Hatun mektubu okuduktan sonra çîn-i cebîn ile aide eder.)

EMİR-İ DIMAŞK-

Tereddüd kılmadık zaten ulü'l-emre itaatte,
vazifem davet-i şâha icabettir bu saatte. (Kanbur, s.43)

Kendi çıkarları için ani kararlar verebilen Dımaşk, ailesine saldıran Emir Hasan'a yardıma gitmeyerek tutarlı bir davranış sergilemiştir ancak önceki haline göre değiştiği için tutarsızlık konusunda bir tutarlılığı olduğunu söylemek daha doğrudur.

Emir Hasan'ın amacı ordusuyla zafer kazanan bir komutan ve Tebriz'e vali olmaktır. İlhan'ın kendisini Bağdad Hatun için saraydan uzaklaştırdığını bilmesine rağmen –bunu Bağdat Hatun'u boşadığı sırada ona ima eder- Tebriz'e vali olmayı amaçladığı için Bağdat Hatun'dan dahi vazgeçecektir. Emir Hasan'ın çatışmaları Tablo 7'de görüldüğü şekildedir:

Tablo 7: Emir Hasan'ın Amaç ve Çatışmaları

Amaçlar	Çatışma Yaşadıkları
Tebriz'e vali ve komutan olmak	Bağdad Hatun
İlhan adına isyanı bastırmak	Emir Çoban ve ailesi
Emir Çoban ve tek oğlunu serbest bırakmak	İlhan

Emir Hasan kişisel çıkarları için elinde olanlardan çok kolay vazgeçebilen biri olmasına rağmen, sekizinci fasılda Emir Çoban'ı serbest bıraktığını İlhan öğrendiği için bir iç çatışma yaşar. Bu ruhsal değişim sonunda intihar eder.

Emir Çoban'ın İlhan'dan kaçıp sığındığı Gıyaseddin'in amacı İlhan'la bir iç çatışma yaşasa da ona sadık kalarak bu konuda başının derde girmemesini sağlamaktır. Bu durumu dokuzuncu fasıl birinci mecliste Emir Çoban'a şöyle açıklar:

GIYASEDDİN- (Tevazu ve hican ile)
Başımın çaresini bulmağa geldim yalnız.
Çok teessüfle derim semt-i bekadır yolunuz.
sizi kaldırmaz isek biz, bize İlhan kıyacak!
(bir hareketten sonra)
Bizi vaktiyle siz etmiştiniz ihyâ ancak,
biz de sâ'yi olalım nâmınızı ihyâya!
(Müzeyyifâne)
Nâmınız çıkmak için mertebe-i ulyâya,
seriniz olmalıdır hazret-i İlhan'a feda!
Eylesin Hak size rahmet, kala bir hoşça sadâ! (Kanbur, s.98)

İlhan bir zaman Gıyaseddin'i sarayında misafirlik adı altında esir tutmuştur. Emir Çoban'ın bu esirlik de parmağı yoktur. Gıyaseddin, Emir Çoban'ı saygı ve ikramlar ile karşılayıp, eğlence meclisinden sonra onu ve oğlunu cellatlara verir. Gıyaseddin'in yaşadığı çatışmalar Tablo 8'deki gibidir:

Tablo 8: Gıyaseddin'in Amaç ve Çatışmaları

Amaçlar	Çatışma Yaşadıkları
İlhan'ın kendisini bir zaman esir etmesine kızgın	İlhan
İlhan'ın emriyle Emir Çoban ve oğlunu idam ettirir.	Emir Çoban ve oğlu Dilşad

İlhan oyununda çatışma yaşamayan tek karakter Hafız-ı Şirazi'dir. Daha çok şairlik yönüne vurgu yapılan Hafız'ın, Emir Çoban ile karşılıklı yaptığı görüşmelerde Hâmid'in tartışmak istediği bazı konuları gündeme onun ağzından getirdiği görülür. Burada daha çok akıl danışılan kişi olarak görev alır.

Hafız gibi bir diğere sabit ve çatışma yaşamayan kişi Kanbur'dur. Olan hâl üzere imalı mizahi gödermeler yapar. Gıyaseddin'in Emir Çoban için ziyafet verdiği gece Emir Çoban'a öldürüleceğini belirten imalı sözler söyler.

Oyunda bizzat kendi adına amaç belirtmeyen, çatışma yaşamayan ve değişim göstermeyen ikincil karakterler vardır. Bunlar ana karakterlerin yanında onlarla beraber belirlenmiş davranışları sergilerler. Bu karakterler, Emir Çoban'ın oğulları, Mahmud, Ziver, Yağbastı, Timur ve Hulu Han'dır. Yine saraydaki cariyeler, harem kadınları, erkan-ı hükümetten kişiler, sofracılar, çeşniciler, hanendeler, sazandeler, karakollar vd. ikincil karakter olarak oyunda yer alırlar.

2.2.1.3 Düşünce

Abdülhak Hâmid dörtlemenin ilk oyunu olarak yazdığı *İlhan*'da metafizik bazı görüşleri tartışır. Bu görüşler dörtlemenin diğere üç oyununda da devam edecektir. Bu nedenle, oyunda tartışılan meseleler çalışmanın üçüncü bölümünde dörtlemenin tüm oyunları ile birlikte meydana getireceği bağlam esas alınarak işleneceği için burada sadece konu başlıklarının verilmesi uygun görülmüştür. Bu bağlamda, *İlhan* oyununda tartışılan metafizik konular Tablo 9'da gösterildiği gibidir:

Tablo 9: İlhan Oyununda Tartışılan Konular

Konuyu Dile Getiren	Tartışılan Konular
Bağdat Hatun	İnsanın ölüm ve yaşam arasında içine düştüğü çelişki. Ölümün hakikati nedir? Güzelliğinin verdiği gaflet ve gurur hatası ve geçicilik.

Tablo 9- devam: İlhan Oyununda Tartışılan Konular

Hafız-ı Şirazi	İnsanların dünyada birbirleriyle mücadeleleri İlahi bir emre mi dayanıyor? İnsanın âleme dişlerini geçirip, bununla yetinmeyip ahiret talebinde bulunması. Hafız'ın irtibatta olduğu ruh taifesiyle ilişkisini bilimin açıklayamaması. Yaratılışın gayesi eşyanın görüneni midir? İnsanın dünyadaki hâlleri: arşa çıkıp yeryüzü çukuruna düşmesi! Dünyadaki bu çatışma ve zulümleri kim engelleyecek? Dünyadaki varlıklar ve onları yaratan arasındaki ilişki.
Emir Çoban	Hakikat ve hayalin, zıtların birliği.
Emir-i Dimaşk	Vicdan azabı, yükselip sonra düşmek.

2.2.1.4 Dekor-kostüm

Tragedyanın bir diğer önemli unsuru mekâna ait dekor ve oyuncuların kostümleridir. *İlhan* oyununda bu iki konuda da malzeme vardır. Oyunda ana mekân Sultaniye şehrindeki İlhanlı Sarayı'dır. Mekân olarak "talar-ı cesim" adıyla büyük bir salon, "müzeyyen yatak odaları", "bahçeye inilen büyük saray merdivenleri ve bir havuz kenarı", "bir ırmağın kenarında çiçekler ve meyvelerle müzeyyen kilim ve minderler", "Horasan'da Hafız-ı Şirazi'nin ikametgahı", "bir kenarda büyük bir çanak ile kadehler", "ma'reke-i Rey", "burc u bârûlarıyla gâh gâh şehir-i Rey", "pîşgâh-ı kal'e-i Rey", "savaş alanında çadır", "Kabil'de Emir Gıyaseddin'in Sarayı", "sufra-i işret" vb. mekanlar tercih edilmiştir.

Oyunda kullanılan kostümler ya da karakterlerin tasvir edilme şekillerine bakıldığında, oyuncuların bazılarının özellikle savaş ve merasim törenlerine uygun

giydirildiği görülür. Oyundaki kostüm tasvirleri şu şekildedir: “süvar-ı nîzedâr”, hil’at-i müzehhibeyi labis”, “serapa müsella”, “zırh puş bir leşker”, “oklu, mızraklı ve kalkan ve kılıçlı süvari ve piyade” vb.

2.2.1.5 Şarkı

Oyunda müzik, şarkı ve şiir kullanımı konusunda çok fazla örnek verilmiştir. Oyunun birinci fasılı biterken, tartışılan meselelere de gönderme yapacak şekilde saz ve raks eşliğinde hanendeler şu şarkıyı söylerler:

Bir yar için agyâra tekâpû;
Asla çekilir derd değil bu;
Düşmek ne revâ, dest-i rakîbe
Mahsul-i sirişkim gül-i hoş-bû.

Aşkım benim, ey mihr-i semenber,
Doğmuş idi hüsnünle beraber.
Tevem o iki ahter-i yektâ
Layık mı cüdagâne seferber?

Bildim seni âlemde penâhım;
Âlemde budur varsa günâhım.
Mahşer günü ey meh tutulursun
Tutmazsa seni ger bugün âhım! (Kanbur, s.32)

İkinci fasıl beşinci mecliste Bağdat Hatun canı sıkıldığını belirterek etrafındaki cariyelerden oynamalarını ister. Oyunda şiir kullanımına bakıldığında ikinci fasıl sekizinci mecliste Hafız ara ara beyitler okur:

HAFIZ-I ŞİRAZİ-
Mey sun bana ey sâki-i tevhid, kerem kıl;
Vahdet-kedemi reşk-i gülistan-ı İrem kıl! (Kanbur, s.54)

Kabil’de Gıyaseddin’in sarayında Emir Çoban’ın şerefine verilen eğlence meclisinde saz ve raks vardır. Denilebilir ki, Hâmid, *İlhan* adlı oyununda müziği, dansı, şarkıyı ve şiire çok sık başvurarak eserine hareket katmıştır.

2.2.1.6 Diyalog/dil

Abdülhak Hâmid'in manzum türde yazdığı *İlhan* adlı oyunundaki dil kullanımı hakkında en net bilgiyi 7 Şubat 1907 tarihli Pirizade Osman Bey'e yazdığı mektubunda değerlendirir. Mektupta bu durum şöyle anlatılır:

“Satranç meşgalesine biraz fasıla verdim. Şu aralık vaktiyle yazmağa başladığım İlhan nâmındaki manzum faciaya devam ediyorum. Bunda eşhasın her biri bir başka vezinde tekellüm ediyor. Meselâ; Şeb-hûn mu eylemiş diyelim bir muhaddere? Hıyanet etmemek üzre emânet-i pedere...

*

Dâhil olanları elbet kabul eder bu makam.

*

Âlâ, fakat neden oluyor bahs-i intikam?

*

Müşkil, fakat sen istesen sahl olur bu kâr.

*

Yine bir kâr-ı müşkil var ki olmaz kabil-i inkâr. yolunda şeyler. Biraz güç, lakin bence fena olmuyor. Zaten kolay iş görmekten tabiatım hazzetmez. Bir eser hem musanna, hem tabî olsun istiyorum. Fakat görüyorum ki sinnim arttıkça iktidarım azalıyor.¹⁶⁹

Hâmid oyunun ifade şeklini farklı vezinlerle kurarken, aynı zamanda oyunda leitmotivlerle diyaloglarını süslediği görülür. Yine manzum bir eser olması sebebiyle edebi sanatlar olarak, akis, seci, iştikak, tezat ve tekrar kullanır.

2.2.2 Turhan

Turhan, *Kanbur* dörtlemesinin ikinci oyunudur. Abdülhak Hâmid, hatıralarında *Turhan* oyununu *İlhan* oyununda olduğu gibi Brüksel'de yazdığını belirtir.¹⁷⁰ İhsan Safi, arşiv belgelerine dayanarak hazırlamış olduğu, Abdülhak Hâmid biyografisinde, Hâmid'in Brüksel'deki görevine 6 Temmuz 1908 yılında başladığını,¹⁷¹ 18 Aralık 1912 tarihinde ise görevden ayrıldığını söyler.¹⁷² Öyleyse, Hâmid'in Brüksel'de yazdığını söylediği *Turhan*'ın 1908-1912 yılları arasında yazıldığı görülmektedir. Eser ilk olarak 1916 yılında basılmıştır. Bu çalışma boyunca İnci Enginün'ün 2002 yılında *Kanbur* adıyla

¹⁶⁹ Tarhan, *Mektupları II*, s.638

¹⁷⁰ Tarhan, *Hatıraları*, s.436

¹⁷¹ İhsan Safi. *Altın Suyuna Batırılmış Bir Hayat Abdülhak Hâmid Tarhan*. İstanbul; Dergah Yayınları, 2006. s.248

¹⁷² Safi, *Altın Suyuna Batırılmış Bir Hayat*, s.256

biraraya getirdiği nüshasıyla, 1332 tarihli *Yeni Osmanlı Matbaası ve Kütüphanesi* baskısı mukayeseli olarak kullanılmıştır.

2.2.2.1 Olay örgüsü

Turhan oyunu Abdülhak Hamid'in "manzar" olarak adlandırdığı 15 bölümden oluşmaktadır. *İlhan* oyununun devamı olduğu için oyunun arkaplanına dair özel olarak bir açıklama yapılmaya gerek yoktur. Ancak bazı karakterlerin geçmişine ve değişen durumlarına dair verilen arkaplan bilgileri hikâyenin devamı açısından önemlidir. Bunlardan ilki *İlhan* oyununun son sahnesinde Dilşad ile kavga eden Bağdat Hatun'un durumudur. İlhan'da onun öldüğüne dair bir bilgi yer almaz. Ancak *Turhan* oyunun birinci manzarında Bağdat'ın durumu açıklık kazanır. Bu sahnede Kanbur Gıyaseddin'e Bağdat'ın durumunu sorar:

KANBUR-
Sonra Bağdad Kadın'ın akıbeti?
Gıyaseddin-
Sekte-i hûş!
Odasından çıkarılmış mütehevvir, medhûş...
Âkıbet hepsi bunun laf u güzâf-ı eclâf:
Atılıp pencereden kendini etmiş itlâf. (Kanbur, s.114)

Bağdat Hatun'un intihar ettiği bilgisi okuyucuya/seyirciye oyunun başında verilmektedir. *Turhan*'da ikinci arkaplana dair açıklama Kanbur karakterinin geçmişine aittir. Oyunda ilk olarak üçüncü manzarda, gece vakti odasında kendi kendine konuşan Kanbur, gerçek kimliğine dair bir şeyler söyler:

KANBUR- (*Yalnız*)
(...)
(*Yine tebdil-i vaz' ile*)
Nesin sen söyle ey Kanbur, sen ey Turhan-ı bî-irfân?
Sen ey Turhan-ı bin Gazan? Sen ey İlhan-ı bu Timur?
(*Gezindikten sonra*)
Neden oldun umûm indinde sen meçhul ü müstaskal?
Neden mecnun bilindin Kudret etmişken seni a'kal?
Süleyman-ı zaman doğmuş iken lâyıık mı kaldın mûr?
Neden bir âciz olmakla beraber sâhib-i iklîl? (Kanbur, s.118-119)

Kanbur burada sorduğu soruları yedinci manzarda Hafız-ı Şirazi'ye açıklamaktadır. Özellikle kolundaki işaretten hareketle ailesi ve kendi geçmişine dair yaptığı açıklamalar önemlidir:

KANBUR-

Evet, hepsi işârât ile mesrud.

Bir sinde ki görmüş ne sabâvet, ne hadâset;
doğmuş müteşeyyih diye, mahrum-ı veraset!

(*Tevakkufla*)

Tardetmiş üvey annem, o mahbûbe-i nâzân;

mahdumu Bahadır, eser-ı asgar-ı Gazan,

İlhan, o zaman olmuş olur vâris-i evreng!

Turhan ise dağlarda kalır bîkes ü bî-reng,

matem-zede seyyar-ı harâbât-ı sefalet,

müstağrak-ı seylâb-ı siyeh-gûn-ı cehalet! (Kanbur, s.136)

İlhan'ın kardeşi, yani şehzade olduğu ortaya çıkan Kanbur, oyunda Hafız ile konuşurken zevcesi ve oğlu hakkında da şu bilgileri verir:

Bir köylü kadın! Öldü fakat sevgili Hürrem

Hürrem'di onun nâmı. Değil kendisi handan!

(...)

Oğlan, evet; ismi de Timur.

Sağ mı? Ölü mü? Bilmiyorum. Kendi de Elbet

Bilmez ki onun vâlidiyim ben bu musibet!

Gelmişti bu dünyaya o on beş sene akdem.

Dersen, pederin kimdir? O der "Hazret-i Âdem!" (Kanbur, s.142-143)

Kanbur, son olarak oyunun on üçüncü manzarında kendi hikayesine dair bir açıklama daha yapar. Preses Lized, Kanbur'un sesini duyup kim bu diye sorduğunda şöyle cevap verir:

TURHAN-

(...)

Asıl ismim de var benim:Turhan.

(*Dilşad yine teheyüc eder*)

Bâr-ı düşüm hamûle-i esrâr:

Validem taştan, eylerim ikrâr;

pederim toprak. Olmamıştı çamur;

sonra oğlumda var ki ismi Timur, (Kanbur, s.173)

Bu sahnede görüldüğü gibi, Kanbur kendisinin kanbur olmasının sebebini kinayeli olarak açıklarken, yine Timur adındaki oğlundan bahseder.

Oyunda bir diğer arkaplan bilgisi de Gıyaseddin'in ölümünden sonra, onun ölüm sebebi hakkında Kanbur'un tek başınayken kendi kendine yaptığı konuşmada açıklanır:

KANBUR- (*Yalnız*)

(...)

Desek emriyle ettirdim Gıyaseddin'i ben ihlâk

ecel, ma'lûm, o dem olmuştu benden çâbük ü çâlâk.

O havfindan gebermiş, na'sı olmuştu cüdâ serden! (Kanbur, s.119)

Sonuç olarak, Abdülhak Hâmid, oyunun arkaplana dair bilgileri olaylar devam ederken belirli sahnelerde “ön-açıklama” şeklinde verir, daha sonraki sahnelerde bu ön-bilgilere işaret eden olayları gerçekleştirir. Duruma göre bazı sahnede gösterilmeyen olaylar ile geçmişte gerçekleşmiş olayları da karakterlerine açıklama imkanı verir.

Oyunun ana hikâyesinin başlangıç noktasından öncesine dair verilen bilgilerinden sonra *Turhan* oyununun yapısal olarak özetine bakılabilir. Yapısal özet Tablo 10'da gösterildiği şekildedir:

Tablo 10: Turhan Oyunu Olay Örgüsü

Bölümler	Kişiler	Temel Eylemler
Manzar 1	Gıyaseddin Kanbur	İlhan ölünce Gıyaseddin Dilşad tarafından tahta çıkması için davet edilir. Gıyaseddin bu davetten şüphe duyar ancak kabul edecektir. Bağdat Hatun ise ölmüştür.
Manzar 2	Dilşad Hatun	Gıyaseddin korkudan eceli ile ölür. Kanbur öldürmüş gibi gösterilir. Dilşad Kanbur'u yeni hükümdar olarak ilan eder. Gıyaseddin'in kellesini halka gösterir ve Kanbur'a biat eder.
Manzar 3	Kanbur	Kanbur içinde bulunduğu durum ve kendi varlığı hakkında uzun bir tirad söyler. Dilşad Hatun ve ölen Gıyaseddin hakkında konuşur.
Manzar 4	Dilşad	Dilşad'ın vicdan azabını ve ruhsal bunalımını gösteren bir sahnedir. Aklını kaybetmiş gibi kendi kendine konuşur.
Manzar 5	Kanbur Dilşad Cariyeler, Zenciler	Cariyeler ve Zencilerin eğlence meclisine Kanbur'da katılır. Dilşad ise bir esrime halinde uyurgezer gibi kendi kendine bir şeyler söyleyerek dolaşır.

Tablo 10-devam: Turhan Oyunu Olay Örgüsü

Manzar 6	Dilşad Hatun Kanbur	Kanbur hükümdar olması ve Dilşad'ın ona bu görevi vermesinden şüphe duyar. Dilşad'ın İlhan'ı sevip sevmediğini öğrenmeye çalışır. Dilşad ise Kanbur'a onu sevdiğini ikna etmeye çalışır. Kanbur Dilşad'a gerçek kimliğini açıklar.
Manzar 7	Kanbur Hafız-ı Şirazi Dilşad Hatun İranlı Uşak, Turanlı Uşak İraklı Uşak, Çerkes Uşak	Uşaklar arasındaki rekabet ve bir atışma yaşanır, Turanlı uşak tartışmaya son verir. Kanbur Hafız'a gerçek kimliğini ve Timur adında bir oğlu olduğunu söyler. Dilşad'a olan ilgisinden bahseder. Dilşad Hafız'a vezirlik teklif eder, kabul görmez. Kosova Savaşı'nda Osmanlılara yardım edecekleri öğrenilir.
Manzar 8	Yakup Çelebi Prenses Lized	Lized, hastadır ve öleceğini düşünür. Dilşad'ın savaşta yardıma geleceğini öğrenince Yakup'u ondan kıskanır.
Manzar 9	Dilşad Hatun Kanbur	Dilşad Yakup'u ölen İlhan'a benzetir.
Manzar 10	Mihmandar Dilşad Hatun Atlı Bir Sai	Kosova savaşı olur. Dilşad'ın ordusu zor durumda kalan Yakup Çelebi'ye yardım eder.
Manzar 11	Nilüfer Sultan Preses Lazar Devletşah Hatun Prenses Lized Lala Şahin Sultan Murad Şehzade Bayezid Şehzade Yakup Dilşad Hatun Turhan	Savaş sonunda Dilşad'ın da yardımı ile Osmalılar savaşı kazanmıştır. Dilşad Yakup'u kurtardığı için kahraman ilan edilir. Sultan Murat savaş meydanı teftişe gider.
Manzar 12	Sultan Murad Miloş	Sultan Murat savaş meydanından insanın hırsları, vahşiliği ve savaşın yıkıcılığı hakkında konuşur. Yaralı Sırp asker Miloş'un sesi duyulur. Sultan Murad'ı öldürür.
Manzar 13	Devletşah Hatun Prenses Lazar Nilüfer Sultan Prenses Lized Dilşad Hatun Turhan	Devletşah Hatun, Nilüfer Hatun ve Prenses Lazar, Sultan Murad'ın Bursa gideceğinden bahsederken, Şehzade Bayezid ve Şehzade Yakup'un akıbetleri hakkında bir hileden şüphelenir. Dilşad, Lized ile konuşurken İlhan'ı sevdiğini kendine itiraf eder.

Tablo 10-devam: Turhan Oyunu Olay Örgüsü

Manzar 14	Mihmandar Cemm-i Gafir Dilşad Hatun Hastaya Bakıcı Kadın Turhan Devletşah Hatun	Sultan Murat ve Yakup Çelebi ölür, Şehzade Bayezid tahta geçer. Kanbur Dilşad'ın kendisine soğuk davranmasına üzülür.
Manzar 15	Turhan Dilşad Hatun Ağaçlardaki Kızlar	Kanbur ağaçlık bir alanda kendi varlığı ve Dilşad Hatun hakkında sesli düşünür ve çıkmaza düşünce intihar etmek ister. Ağaçlardaki kızlar ona görünür ve bir eğlence meclisi kurarlar. Dilşad kefen giymiş, esrime halinde İlhan'ı sayıklayarak, hayaller görerek yanlarına gelir, cinnet halinde ölür. Kanbur ise ondan ayrılmak istemez ve intihar eder. Kızlar kendilerine artık bir hükümdar kalmadığını söylerken, Turhan son nefeste "Timur" adını söyler.

Turhan oyununda ihlal edilen temel "ahlaki yasa" yani oyunun "tohumu" olarak ifade edilen eylem cinayettir. Oyunda birden fazla cinayet ve katilleri için işlenen cinayetlere göre ortaya çıkan trajik durumlar görülür. Bu cinayetlerden en önemlisi Dilşad'ın İlhan'ı öldürmesidir. Daha sonra ise Gıyaseddin'in Emir Çoban'ı öldürtmesi gelir. Oyun Gıyaseddin ile Kanbur'un konuşmalarıyla açılır. Ailesi ölen Dilşad, İlhan'dan intikam alınca taht boş kalmıştır. Oyundaki ilk manzarda Kanbur ve Gıyaseddin arasında İlhan'ın ölümü konuşulur:

GIYASEDDİN-

Zâti can u ciğer olmuştu cinâyât ile o!

KANBUR-

Seni artık edemez zabt u inâyât ile o! (Kanbur, s.111)

İlhan'ın öldüğü okuyucuya/seyirciye bu şekilde verilirken ikinci cinayet, yani Gıyaseddin'in Emir Çoban'ı öldürtmesi de yine Gıyaseddin tarafından birinci manzarda söylenir:

GIYASEDDİN-

Olmasam katil, olurdu bana yurdum maktel! (Kanbur, s.111)

Oyundaki bir diğerk cinayet serisi ise Kosova Savaşı'ndan sonra Sultan Murad'ın sırlı Miloş tarafından öldürölmesidir. On ikinci manzarda olay sahnede alenen gösterilmeden gerçekleşir:

(Şehadet burada vaki olur; yani Sultan Murad bulunduğu mahalden tebâüd ederken yaralılarından biri ki Sırlı Miloş'tur, bağteten kıyam ile, hançer elinde, arkasından koşarak gaib olur.)
Miloş-(Gaibde)
Nasârâya teselli: İşte al bir darbe-i ekfer! (Kanbur, s.169)

Sultan Murad'ın öldürölmesinin ardından ise şehzadelerden Bayezid, tahta geçecektir. Bu sebeple kardeşi Yakup'u ortadan kaldırır. Bu durum on üçüncü manzarda Bayezid'in zevcesi Devletşah Hatun'un konuşmasından anlaşılır:

DEVLETŞAH HATUN- (Diğerk çadırda kendi kendine)
Şimdi bensem de zevce-i sultan,
şâdmân ol- diyorsa da şeytan;
veremem böyle bir fena haberi.
Ölümü sayha-sâz o râhberi
baykuş olmak da istemem bu gece! (Kanbur, s.171)

Oyunun devamında gelişecek olaylar, bu cinayetlerle alakalı olarak gerçekleşecektir. Oyundaki ana hikâye, Dilşad'ın ailesinin intikamı olarak İlhan ve Gıyaseddin'i ortadan kaldırdıktan sonra, İlhan soyundan olduğunu bilmeden Kanbur'u tahta geçirmesiyle başlar. Dilşad'ın İlhan'la olan ilişkisi sevgi ve intikam duyguları arasında kalır. Bu duygu iki farklı yerde ortaya çıkar. İntikam duygusunu kendisine yönettiğinde, bir cüce ve kanbur olan Turhan ile evlenerek kendisini cezalandırır. Sevgisi ise Yakup Çelebi'yi İlhan'a benzeterek ortaya çıkar. İlhan'ın acısı ve cinayetin ağırlığı ile cinnet geçirerek ölür.

Oyundaki bir diğerk hikâye Kanbur'un yaşadıklarıdır. Kendi varlığı hakkındaki bilgiyi kolundaki işaretle öğrendikten sonra, Gıyaseddin'i öldürmek için gittiğinde zaten korkudan öldüğünü görür ve cesedini alarak Sultaniye şehrine götürür. Dilşad'ın kendisini severek mi, yoksa kendinden intikam almak için mi evlendiği şüphesi içinde hakkı olan tahta oturmuş olur. Dilşad'a İlhan'lı soyundan olduğunu söyleyince Dilşad tarafından sevilmediğini görür. Kendi varlığı ve yaratılışı hakkında düşünürken büyük bir buhran yaşar ve intihar etmek ister. Bir gün sarayın bahçesindeki ağaçlıkta dolaşırken

ağaçlara gizlenmiş kızlarla karşılaşır. İntiharını bir eğlence meclisiyle erteler, ancak Dilşad ölünce dayanamaz ve hançeriyle intihar eder.

Bu iki temel hikâyeye dışında Sultan Murad'ın savaşı kazanıp öldürülmesi; Yakup Çelebi'nin kardeşi tarafından öldürülmesi; zaten hasta olan Prenses Lized'in onun acısına dayanamarak ölmesi de yan-hikâyeler olarak ilerler.

Oyundaki çatışmaların en çok alevlendiği nokta, Kanbur'un tahta çıkıp Dilşad ile evlendikten sonra, -olayları tersine çeviren- Dilşad'ın ondan uzaklaşmasını sağlayan şey; Kanbur'un Dilşad'a İlhanlı soyundan olduğunu itiraf etmesidir. Altıncı manzarın sonunda gerçekleşen “anagnorisis” yani bilinmezlikten bilinir hâle gelme durumu, Kanbur ve Dilşad açısından olayların olumludan olumsuzla dönmesine neden olur. Bu baht dönüşü şu şekilde gerçekleşir:

DİLŞAD HATUN-
Seni bilmektenim fakat mahrûm.
Eğer sorarlarsa aslın nedir, ne söyleyeyim?
-Nasıl mukarenet etmiş- denirse- Dilşad'a?
KANBUR- (*Mügafil, harice nazarla*)
Şeb-i murassâ hem-bezminiz temâşâda.
Derim şebâne-i Kayser de böyledir parlak!
DİLŞAD HATUN-
Sorarsa kayser eğer, yani hazret-i Orhan,
Sorarsa bilmiyorum ben soyun nedir?
KANBUR- (*Gayet ciddi*)
Hortlak!
(*Biraz sonra*)
Sarayınızda misafir!
DİLŞAD HATUN - (*Müteheyyic*)
Adın nedir?
KANBUR -
İlhan!
(*Dilşad vurulmuş gibi sedirlerden birisine yığılır.*) (Kanbur, s.131)

Bu bilgiden sonra Dilşad ve Kanbur'un araları oyun boyunca bir daha iyi olmayacaktır. Dilşad İlhan konusunda yeni bir krize girecektir. Kanbur ise kendi çirkin varlığı ve yaşadığı zor şeyleri Dilşad'a yakınlaşarak unutmaya imkanı bulacakken, onun ölümüne kadar devam edecek bir belirsizlik içinde kalacaktır.

Oyunda iki farklı “anagnorisis” kullanılmıştır. İlki işaret yani bir dövmeyle Kanbur’un kendi varlığı hakkında sahnede gösterilmeyen bilme hâlidir. İşaret ile bilme durumunun gösterildiği hâl ise Kanbur’un Hafız’a dövmesini göstermesidir:

KANBUR-

Kimdir beni tevlîd eden veyahut inbât;
ancak şu işârât onu eyler sana isbât.

(*Kolunu açar gösterir. Hafız muayene eder.*)

HAFIZ-I ŞİRAZÎ- (*Dikkat ve hayretle*)

Şehzade-i Gazan mı?

KANBUR -

Evet; zâde-i matrûd!

HAFIZ-I ŞİRAZÎ - (*Daha dakik*)

Turan mı? (Kanbur, s.136)

İkinci yol “anagnorisis”in doğrudan Kanbur’un Dilşâd’a söylemesi şeklinde gerçekleşmiştir. Böylece buradaki “anagnorisis”, “baht dönüşleri” ve yaşanan cinayetler ile karakterlerin yaşadığı buhranlar olay örgüsünü karmaşıklaştırmıştır. Bu durum Aristoteles’in bir tragedyada bulunması gereken zorunlu öge olarak olay örgüsünün kurulumunda önemli bir özelliktir.

2.2.2.2 Karakter

Turhan oyununda incelenecek ikinci unsur karakterdir. İlk oyundaki Dilşad, Kanbur, Gıyaseddin ve Hafız-ı Şirazi karakterleri bu oyunda da devam eder. Bu bölümde karakterlerin amaçları, yani onları harekete geçiren temel nedenler, yaşadıkları çatışmalar, oyun boyunca göstermiş oldukları tutarlılık dikkate alınarak incelenecektir.

Oyunun ana kahramnalarından biri Dilşad Hatun’dur. Dilşad’ın oyundaki üstün-amacı ailesinin intikamını almaktır. Bu noktada ailesinin ölümünden sorumlu gördüğü İlhan’ı öldürür, Gıyaseddin ise şüphe ve korku heyecanı ile eceliyle ölür. Bir diğer amacı İlhan’a olan sevgisini unutmaktır. Bu amacıyla çatışan ilk şey İlhanlı soyundan olan Kanbur ile Dilşad’ın İlhan’a benzettiği Yakup Çelebi’dir. Son olarak Osmanlılara yardım etmek isteyen Dilşad, Yakup Çelebi’nin zevcesi Prenses Lized tarafından kışkanıldığı için başlangıçta kabul görmez. Dilşad’ın amacı ve yaşadığı çatışmalar Tablo 11’de görüldüğü şekildedir:

Tablo 11: Dilşad'ın Amacı ve Çatışmaları

Amaçlar	Çatışma Yaşadıkları
Ailesinin intikamını almak	İlhan Gıyaseddin
İlhan'ı unutmak	Kanbur Yakup Çelebi
Osmanlılar'a yardım etmek	Prences Lized Harem Kadınları

Dilşad'ın bu oyunda özellikle cinayetlerden sonra bir değişim yaşadığı görülür. İlhan'da kadın özellikleri daha fazla iken, Turhan oyununda “erkekleşme” olarak ifade edilebilecek bir değişim yaşar. İkinci manzarda Dilşad “erkek kıyafetinde fakat zırh-pûş” olarak tasvir edilir. Sadece görünüşü değil, eylemleri de erkekleşen Dilşad'ın onuncu manzarda savaşta Yakup Çelebi'nin bozulan askerlerine yardım sahnesi önemlidir:

DİLŞAD HATUN- (*Müteheyyiç*)

Yetiştik demektir onun dâdına!

Ve biz nâiliz bunda çoktan beri,

telakkiye ferman-ı peygamberi!

Odur ehl-i İslamı tevhîd eden!

(*Hazırlıkla*)

Atım nerede? Artık terakkub neden,

açılmakta İslâma evbâb-arş!

Şehadet! Gaza!

(*Getirilen atına binerek*)

Haydi, askerler, arş!

(*Dilşad altından kılıcını çekerek ve Turhan da kezalik bir ata binmek üzere çekerek peyrevleri olan zubbât ve neferatın asvât-imeserretiyle buhar u gubar içinde hücum ederler.*) (Kanbur, s.157)

Dilşad'ın erkekleşme özelliği gösterdiği yerlerin dışında, bir diğer değişimi vicdani azap ve aklını yitirmiş şekilde cinnet getirme hâlleridir. Dördüncü manzarda odasında tek başına iken söylediği tirat bu “aklını kaybetmiş hâllere” örnek olarak verilebilir:

DİLŞAD HATUN-

(...)

O geh hâmûş o geh nâlende, hem seyyâl ü hem cevval;

o hem hûn-rîz ve hem giryan hayalimden geçen ahvâl;

o her an kalbimi tahrîb eden hisler esasından,

geçer vicdanımın hayretle pîş-i ihtisâsından!

(Yine ellerine bakarak)

Bu tırnaklar birer hançer! Bu parmaklar birer ejder! (Kanbur, s.120)

Sonuç olarak, kimi zaman aklını yitirmiş gibi tutarsız davranışlar gösteren Dilşad, kimi zamanda erkek kişiliğine benzer şekilde savaşçı ve kahraman olarak sahnede görülür.

Oyundaki ikinci önemli karakter Kanbur'dur. Kanbur'un hayatındaki en önemli değişim kolundaki dövmenin manasını öğrenmesidir. Bunu nasıl öğrendiğinin cevabı sahnede gösterilmiyor. Ancak bu bilgiden sonra tahtını almak isteyen Kanbur Dilşad ile işbirliği yaparak Gıyaseddin'i öldürmek ister. Bu durum onun ilk çatışmasıdır. Birinci manzar sonunda Kanbur Gıyaseddin'in arkasından şöyle konuşur:

KANBUR- (*Arkasından*)

Beni bîkes biliyor, belki de bî-nâm u nişân...

Vakt-i merhûnu gelince olurum sâhib-i şân!

(*Giderken durarak*)

Vakt-i merhûnu gelince ederim sırrımı fâş...

Şimdilik rûhum o zulmette bulunsun huffâş! (Kanbur, s.114)

Gıyaseddin'in odasına gittiğinde ise onun öldüğünü görür. Dilşad'ın yanına saraya gittiğinde Dilşad onu zafer kazanmış bir komutan gibi tanıtarak, İlhanlı soyundan olduğunu bilmeden tahta çıkarıp onunla evlenir. Kanbur'un ikinci çatışması bu noktadan sonra başlar. Dilşad onunla sevdiği için mi, yoksa böyle bir mahluk ile evlenerek kendini cezalandırdığı için mi birlikte? Bu soru aynı zamanda Dilşad'ın İlhan'ı sevip sevmediği ve onu affedip affetmediği konusunda da ayrı bir merak uyandırır. Kanbur bu sorulara cevap bulamadığı için bir karamsarlığa düşer. Ölmüş olan İlhan'ın varlığı, Dilşad ile arasına girmektedir. Bu da ona ikinci bir çatışma alanı açar. Kanbur, Sultaniye'deki saray bahçesinde dolaşırken Dilşad'a olan sevgisinin gerçek bir karşılık bulamaması ve kendi fiziksel varlığını sorgulaması sonucunda intihar etmek ister. Ağaçlarda gizlenmiş kızlar onun sohbetine başlangıçta gizli sonra aşık olarak katılıp onu bir süre intihardan vazgeçirseler de, Dilşad'ın öldüğünü gören Kanbur, onun peşinden gitmek için intihar eder. Oyunun sonunda kendisinden sonra hükümdar kalmadığını görüp feryat eden kızlara ise "Timur" ismini seslendirir. Timur oyunun arkaplanına dair açıklamadan da bilineceği üzere onun oğludur. Bu bilgi ile geleceğe dair bir belirsiz durum bırakmış olur. Kanbur'un amaçları ve çatışma yaşadığı kişiler Tablo 12'deki gibidir:

Tablo 12: Kanbur'un Amacı ve Çatışmaları

Amaçlar	Çatışma Yaşadıkları
Kim olduğunu öğrendikten sonra hakkı olan tahtı almak.	Gıyaseddin
Dilşad'ın onu sevmesi	İlhan

İlhan oyununda mizahi yönü ile önplana çıkan Kanbur, Turhan'da bu yönünü kullandığı sahneler olsa da daha ciddi bir rolde yer alır. Kendi varlığı hakkında derin şüpheler duyan ve buhranlar sonucunda intihar edecek noktaya gelen Kanbur'un da tıpkı Dilşad'ta olduğu gibi değişken ve tutarsızlığın tutarlı olduğu bir karakteri vardır.

Oyunda bir diğer önemli karakter Gıyaseddin'dir. Gıyaseddin'in ilk amacı İlhan'ın emrinden kurtulmuş olmaktır. Oyunun hemen başında Kanbur ona bu bilgiyi "Seni artık edemez zabt" diyerek ona vermektedir. Bu anlamda çatıştığı kişi İlhan'ın varlığıdır ve Dilşad onu ortadan kaldırmıştır. Dilşad'tan saltanata davet mektubu aldığı anda bu durumu şüphe ile karşılar. Dilşad ile daha önce anlaştığı belli olan Kanbur onu bu konuda teşvik eder gibi görüldüğünde şöyle söyler:

GIYASEDDİN- (Bir varaka çıkararak)
Bir yilandır bu giren koynuma büküm büküm:
Şu kağıt parçası, al bak, kokuyor dersin ölüm! (Kanbur, s.113)

Bu bakımdan Gıyaseddin'in amaçları ve yaşadığı çatışmalar tablo 13'de görüldüğü şekildedir:

Tablo 13: Gıyaseddin'in Amaç ve Çatışmaları

Amaçlar	Çatışma Yaşadıkları
Özgür olmak	İlhan
Tahta çıkmak	Dilşad Kanbur

Kendi çıkarları için masum olduğunu düşündüğü Emir Çoban'ı dahi öldüren Gıyaseddin, korkudan ölecek kadar zayıf bir karakterdir. Bu durumda hislerine ve arzusuna ne kadar kolay kapıldığını Kanbur'un Dilşad ve taht konusunda onu teşvik etmesine kolayca inanması gösterilebilir.

Hafız-ı Şirazi, *İlhan* oyununda olduğu gibi yine akıl danışılan bir hoca ve şairlik vasıflarıyla ön plana çıkmaktadır. Nitekim onun ilmine güvenen Dilşad ona vezirlik teklif ettiğinde bunu kabul etmez. Bu durumu şöyle açıklar:

HAFIZ-I ŞİRAZİ-

Bugün cihanda benim başka bir vazifem var:
Evet, cihan bana şair diyor. (Kanbur, s.146)

Şairliği dışında olayları yönlendiren, bir amacını belirtmeyen ve çatışma yaşadığı bir durum olmadığı için oyunda eylemleri sınırlı olan Hafız, sadece meseleler hakkında yorum yapar, yani akıl verir.

Şehazede Bayezid'in oyundaki amacı tahta çıkmaktır. Babası Sultan Murad öldürülünce tahta çıkmak uğruna kardeşi Bayezid'i ortadan kaldırır. Oyunda Kosova savaşı kazanıldıktan sonra Sultan Murad oğullarına öğütler verir. Bayezid ile yaptığı konuşma onun geleceğine dair bir kehanet içerir. Bu tarihi bir bilgiye işaret olarak görüldüğünde Bayezid'in Ankara savaşında Timur'a kaybetmesine gönderim yapar. Sultan Murad bu konuşmayı oğluna zafer kazandığı için gurura kapılmaması konusunda uyarı amaçlı yapar. Bu bakımdan Şehzade Bayezid'in amacı ve yaşadığı çatışmalar Tablo 14'de görüldüğü gibidir:

Tablo 14: Bayezid'in Amaç ve Çatışmaları

Amaçlar	Çatışma
Sultan Murad ölünce tahta çıkmak.	Şehzade Yakup Çelebi

Sultan Murad Kosova Savaşında Tatar ordusunun da yardımıyla zafer kazanır. Savaş alanında dolaşırken Sırlı Mioş tarafından öldürülür. Bu dolaşma sırasında kendi kendine yaptığı konuşmalar ve konuşması bitince uğradığı akıbet onun amacını ve başlangıçta yaşadığı çatışmaları göstermektedir. Bu anlamda on ikinci manzarda Kosova savaşı hakkında şunları söyler:

SULTAN MURAD- (Gâh u bîgâh etrafına nasb-ı nigâh ile)
(...)

Bu harbi açtılar haksız ki bozgunlukları bürhan:

Macar, Bulgar, Ulah, Rum, Sırp, O hem-râhân. (Kanbur, s.168)

Çatışma yaşadığı durum savaşmak zorunda kalması olarak görüldüğünde çatışma yaşadığı kişiler bu ordulardır. Ancak onun savaşı kazanıp İslam'a hizmet dışında bir amacı daha ortaya çıkar. Bunu oyunda şöyle açıklar:

SULTAN MURAD -
Hayatım kevkeb-i İslama etti bahş-ı pirâye;
memâtım teselliyet-sâz olsun isterdim Nasârâya! (Kanbur, s.169)

Sultan Murad'ın çatışma yaşadıkları ve amaçları Tablo 15'de görüldüğü şekildedir:

Tablo 15: Sultan Murad'ın Amaç ve Çatışmaları

Amaçlar	Çatışma
Hayatının İslam'a hizmetle geçtiğini ölümünün ise Nasaraya teselli vermesini ister.	Kosova Savaşındaki Macar, Bulgar, Ulah, Rum, Sırp orduları. Sırlı Miloş

Oyundaki bir diğer karakter Sırlı Miloş'tur. Savaşı kaybetmiş tarafta bir asker olarak Sultan Murad'a karşı öfke duyan biri olması sebebiyle doğal bir çatışma içerisindedir. Bu çatışmanın neticesi olarak imkân bulduğu anda Sultan Murad'ı öldürür. Oyunda Miloş'un öncesine ve sonrasına dair başka bir açıklama olmadığı için karakterinde yaşanan değişim bu oyunda görülememektedir. Miloş'un amacı ve çatışması Tablo 16'da görüldüğü şekildedir:

Tablo 16: Miloş'un Amaç ve Çatışmaları

Amaçlar	Çatışma
Savaşı kazanmak. Sultan Murad öldürmek.	Osmanlı ordusu.

Yakup Çelebi Presensis Lized'in hasta olmasından dolayı ona teselli veren, ve babası öldükten sonra kardeşinin ihanetine uğrayan biri olarak sahnede görülür. Dilşad ise onu İlhan'a benzetir. Yakup Çelebi'nin amaçları ve çatışmaları konusunda sekizinci manzar sonundaki şu sözleri önemlidir:

YAKUP ÇELEBİ -(Yalnız)
Kiminle ceng edeyim? Düşman 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 hufre, bir penâh-ı siyâh
inayet et ki ne âlem beni ne âlemi ben,
müyesser olmaya görmek! Şehadet olsa nasîb,
ne şüphe, bulmuş olurdu makarr-ı eslemi ben,
tarîk-i eslemi bulmuş olurdu âh! O zaman!
Fakat vazife-i ömrüm; vazife-i serdar;
en önce bunların ikmâli muktezî; yoksa
olurdu dâr-ı beka bence mânevî 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! (Kanbur, s.150-151)

Bu bilgilerden hareketle, Yakup Çelebi'nin amaç ve çatışmaları Tablo 17'de görüldüğü gibidir:

Tablo 17: Yakup Çelebi'nin Amaç ve Çatışmaları

Amaçlar	Çatışma
Düşmanı yenmek.	Kosova Savaşındaki Macar, Bulgar, Ulah, Rum, Sırp orduları
Lized'in iyileşmesi.	Şifa bulmaya hastalık.
Taht mücadelesi	Kardeşi Bayezid

Prenses Lized'in isteği iyileşip Yakup Çelebi ile birlikte yaşamaktır. Ancak hastalığı iyileşmez. Savaşta Tatar ordusunun başında yardıma Dilşad'ın geleceğini öğrenince Yakup Çelebi'yi ondan kıskanır. Dilşad savaşta Yakup'u kurtarınca Dilşad'dan özür dileyerek hata yaptığını kabul eder. Yakup Çelebi'nin ölüm haberi gelince acıya dayanamayıp ölür. Prenses Lized'in amaç ve çatışmaları Tablo 18'deki gibidir:

Tablo 18: Prenses Lized'in Amaç ve Çatışmaları

Amaçlar	Çatışma
İyileşip Yakup Çelebi ile yaşamak.	Dilşad Bayezid

Nilüfer Sultan, Prenses Lazar, Devletşah'ın oyunda aynı amaç için uğraştıkları görülür. On birinci manzarda savaş meydanından haber bekleyen kadınlar telaşlıdır. Üçündeki ortak düşünce Sultan Murad ve şehzadelerin savaştan zaferle dönmesidir. Ancak

Dilşad'ın varlığı onları rahatsız eder. Kadınlık duyguları ağır basan bu karakterler şöyle konuşur:

DEVLETŞAH HATUN-
Dilşad! O önlerinde giden.
PRENSES LAZAR-
Görüşmedik daha. Bilmem fakat güzelmiş pek.
DEVLETŞAH HATUN -
Fakat güzelliği mebzûl ve... mübtezelmış pek!
NİLÜFER SULTAN-
(...)
Bu bir muharebe meydanı; her taraf mecruh;
figan içinde; ve bir ordu yatmada bî-rûh!
Değil müsabaka-ı hüsn için bu bir meydan!
DEVLETŞAH HATUN -
(...)
Eğer girerse benim hacleme o bî-iffet,
eğer olursa o âfetle câzibem mahzûl... (Kanbur, s.159)

Harem kadınlarının üçü de Dilşad'ı kıskanırlar. Üç kadının amaç ve çatışmaları Tablo 19'da görüldüğü şekildedir:

Tablo 19: Nilüfer, Devletşah ve Lazar'ın Amaç ve Çatışmaları

Amaçlar	Çatışma
Erkeklerinin savaştan dönmesi	Düşman orduları
Dilşad'ın erkeklerinden uzak durması.	Dilşad

Lala Şahin, Mihmandar, Hasta Bakıcı Kadın, Hademeler, Zenciler, Cariyeler, Uşaklar, Askerler vb. hikayedeki ikincil karakterlerin olayları yönlendirmek gibi bir amacı yoktur. Var olan duruma uygun davranışlar sergilemek dışında bir tavır sergilemezler.

2.2.2.3 Düşünce

Abdülhak Hâmid dörtlemenin bir parçası olarak düşündüğü *Turhan*'da sadece benzer oyuncular kullanması yönünden değil, diğer oyunları ile bağlantıyı sağlayan metafizik konular işlemiştir. Bu oyunda tartışılan meseleler çalışmanın üçüncü bölümünde inceleneceği için burada sadece konu başlıklarının verilmesi uygun görülmüştür. *Turhan*'da tartışılan konu başlıkları Tablo 20'de verildiği şekildedir:

Tablo 20: Turhan Oyununda Tartışılan Konular

Konuyu Dile Getiren	Tartışılan Konular
Kanbur	Ahret ve dünya hayatları hakkında. Tanrı'nın insanlarla oyun oynaması. Kendi varlığı ve varlığının hiçliği hakkında bir sorgulamaya gider. Yaradılış hakkında konuşur. Sevinç ve hüznün hakkında konuşur. Dünyanın yuvarlak oluşu ve nihayetsizliği hakkında. Ebediyet hakkında konuşur.
Yakup Çelebi	Ölüm ve hayat mücadelesi hakkında
Dilşad Hatun	Ölüm karşısında insan
Prenses Lized	Ölüm hakkında
Mihmandar	Dünya hayatı hakkında

2.2.2.4 Dekor-kostüm

Turhan oyununda mekân ve karakterlerin kostümlerine dair tasvirler İlhan oyununda olduğu gibidir. Oyunda mekân, saray odaları, saray bahçesi ve savaş meydanıdır. Oyundaki mekan tasvirleri şu şekildedir: “Kabil’de sera-yı nîm-hükümdârîde bir bahçe”, “meydana nâzır cesim bir talar”, “müzeyyen bir serir”, “bir kenarda bir masa üstünde bir murassa taç”, “müzeyyen hâbgâh, hariçte mehtab”, “sarayda zîr-i zeminde mermerden büyük bir divanhane”, “mermer sütunlar yine mermerden birçok asnâm heykelleri”, “birçok ipekli minderler”, “Sultaniye sarayında yirmi kadar pencere ile dört tarafa nezaretli gayet sade mefruş bir oda”, “muharebe meydanı”, “meydan-ı harbe nazır hayme-i hümayun” vb. tasvirler vardır.

Karakterlerin giydikleri kostüm olarak savaş sahnelerindeki kullanımların tasviri ağırlıktadır. Oyunda “erkek kıyafetinde zırh-pûş”, “başları örtülü birçok cariye”, “kılıçlı ümera”, “mızraklı sipahi” vb. tasvirler kullanılmıştır.

2.2.2.5 Şarkı

Abdülhak Hamid, *İlhan* oyununda olduğu gibi *Turhan* oyununda da şiir, müzik ve dansı kullanır. Beşinci manzarda oyunun önceki bölümlerinde geçen olaylara da değinen bir şiir/şarkı söyler:

KIZLAR VE ZENCİLERDEN BAZISI-
Padişah hiç olur mu bir kanbur?
Hem acı hem de tatlıdır zenbur
Şu kadar var ki çok yenirse asel,
Tadı kalmaz , verir mezâka kesel.
Çal. Ne lâzım bu nağmeler, ey kız!
Oyna, biz, raks u saza müştakız.
Verdiğin mey senin olur pekmez.
Size bizden, bilin, zarar gelmez.
Ne olur meyl ü neylden sonra;
Gel de gör nıfs- leylden sonra! (Kanbur, s.123)

Yanlarına Kanbur'un gelmesiyle önce şaşırıp duran hizmetçiler, Kanbur'un isteğiyle dans ve müzik eşliğinde eğlenceye devam ederler.

Oyundaki bir diğer eğlence meclisi on beşinci manzarda kurulur. Kanbur/Turhan oyunun sonunda sarayın bahçesinde intihar edecekken ağaçlardan inen kızlar Kanbur için bir eğlence meclisi hazırlar. Kanbur/Turhan burada kızlara gazel okur:

TURHAN- (*Gazel-han*)
Ben uruldum o güzel endâma,
etti mahkûm o beni idâma!
(*Bu vechile gazele ibtidâ ettiği sırada kızlar raksetmeğe ve o raks ile bir anda uzaktan muhii bir musiki aks eğlemeğe başlamağla*)
TURHAN - (*Durup kızlara dönerek*)
Bu nedir? Gizli bir mahûf aheng!
EVVELKİ KIZ -
Korkmayın. Bunda yok peleng ü neheng.
Belki ma'şûkanız terennüm-sâz!
TURHAN -
Ölülerdir demek ki çalmada saz!
(*Lâkaydâne tagazzüle, raks ve aks ile beraber, devam eder. İlk beyti tekrardan sonra*)
O kadar oldu ki bahtım düşmen,
beni râm etti felek idâma.
Öyle müşkil ki bu vâbeste değil,
iktihâm etmek onu ikdâma.
Ben ki mahdum idim, oldum hâdim;
yine nâ-lâyıkım istihdâma.
Ne temelluklara oldum mecbur,

hep cevâriye, bütün hüddâma.
Ben ki tûti iken oldum kartal;
hasret-i kand ile düştüm dâma! (Kanbur, s.189)

Görüldüğü gibi, Hâmid, oyunlara hareket katmak adına bu sahnelerde şarkıları/şiiirleri, müzik ve raksı kullanır.

2.2.2.6 Diyalog/dil

Turhan oyunu, ilk oyun *İlhan*'da olduğu gibi manzum olarak yazılmıştır. Manzum diyalogları kurarken edebi sanatları kullanan Hâmid, bunun yanında müstakil şiirler de kullanılmıştır.

2.2.3. Tayflar Geçidi

Kanbur dörtlemesinin üçüncü oyunu *Tayflar Geçidi*'dir. Abdülhak Hâmid, hatıralarında *Tayflar Geçidi* oyununu Brüksel Sefaretinden ayrıldıktan sonra İstanbul'a dönüşünde Bebek'te yazdığını belirtir.¹⁷³ Hâmid eserinin sonunda yazım tarihini 1333/1915 olarak belirtmiştir. Ömer Faruk Akün "Abdülhak Hâmid'in Basılı Eserleri Hakkında Yeni Bilgiler" adlı makalesinde *Tayflar Geçidi*'nin 1335 yılında yani 1917 senesinde basıldığını belirtir.¹⁷⁴ Bu çalışma boyunca İnci Enginün'ün 2002 yılında *Kanbur* adıyla neşrettiği nüsha ile 1335 yılında *Matbaa-i Âmire*'de basılmış ilk nüshası mukayeseli olarak kullanılacaktır. *Kanbur* dörtlemesinin *İlhan* ve *Turhan* oyunundan sonra üçüncü oyun olan *Tayflar Geçidi*, kendi içinde olayörgüsü, karakter, düşünce, dekor, şarkı ve dil kullanımları üzerinden ayrı ayrı değerlendirilecektir.

2.2.3.1 Olay örgüsü

Tayflar Geçidi oyunu dörtlemenin ilk iki oyunundan farklı olarak tek bir mekân üzerinde, kendi içinde "bölümlere" ayrılmadan, daha doğru bir ifade ile bölümleri belirtilmeden yazılmıştır. Oyun "mezaristan-ı bî-pâyân"da geçer. Şahıs kadrosunda 34 karakter ismi verilmiş olsa da oyunda yer alan 28 farklı karakter vardır. Hâmid, bu karakterleri tek bir

¹⁷³ Tarhan, *Hatıraları*, s.437

¹⁷⁴ Ömer Faruk Akün, "Abdülhak Hâmid'in Basılı Eserleri Hakkında Yeni Bilgiler" Türk Dili ve Edebiyatı Dergisi İstanbul Üniversitesi Edebiyat Fakültesi Türk Dili ve Edebiyatı Dergisi, XV. cilt. İstanbul, 1967.

sahne üzerinde konuştururken perdelere ayırarak diyalogları bölümlemediği için eylemlerin birbirlerinden ayrımı da kolay yapılamamaktadır. Bu noktadan hareketle, oyundaki diyalog gruplarını belirlemek adına oyunun farklı bir açıdan değerlendirilme ihtiyacı doğmuştur. Eser incelendiğinde, Hâmid'in, belirli konuları birbirinden ayırmak adına tartışmak istediği her konuda farklı bir grubu konuştururken, gruplar arasında aktif-pasif dengesi kurduğu fark edilir. Bunu daha iyi anlamak adına Antik Yunan'da Aiskhylos'un oyuna ikinci oyuncuyu sokmasını verebiliriz. Aiskhylos sahnesinde sadece iki karakter aktif olarak karşılıklı konuşurdu. Üçüncü veya diğer kişiler pasif duruma geçerdi. Aynı anda üç veya daha fazla kişinin karşılıklı konuşması söz konusu değildir. Hâmid'in *Tayflar Geçidi*'nde yaptığı tam olarak bu duruma benzer. Çünkü oyunda konuşulan konunun muhatabı olan kişiler konuşurken diğer bütün oyuncular susar. Sahnede aktif hale gelen her yeni oyuncu sadece muhatabı olanla Hâmid'in konuşmasını istediği konu hakkında konuşup, daha sonra yeni bir grupta yer alması gerekene kadar sustuğu görülmüştür. Çalışmanın devamında yeni bir okuma yöntemi geliştirmek adına oyundaki bu konuşma grupları tespit edilmiş, olay örgüsü bu noktadan hareketle oluşturulmuştur. Olay örgüsü tablosunda bu gruplar "konuşma grubu" olarak isimlendirilip numaralandırılmıştır. Böylece oyun toplam 15 farklı grup olacak şekilde bölümlere ayrılmıştır.

Oyunun arkaplanını oluşturmak açısından eser incelendiğinde, ilk iki oyun olan *İlhan* ve *Turhan*'daki şahısların bu oyunda da devam ettiği görülür. Bu noktada onlar hakkında yeni bir arka plan bilgisi verilmediği için bu anlamda daha önceki bölümlerde verilen *İlhan* ve *Turhan* oyunlarının mevcut incelemesi yeterlidir. İlk iki oyunda olmayan karakterler açısından bakıldığında şu kişilerin oyuna yeni dahil edildiği görülür: Dante, Sadi, Shakespeare, Ömer Hayyam, Firdevsi, Kral Lazar, Namık Kemal, Victor Hugo ve Homer. Bu kişilerin hikâyeye dâhil oldukları konuların arkaplanına bakıldığında, Sadi'nin Hafız'ı Şirazi ile ilişkisi bakımından oyuna dahil olduğu görülür. Dante, *İlahi Komedy*'yi yazması yönünden; Shakespeare, Türkler hakkındaki yorumu ve yazmış olduğu oyunlar sebebiyle hikâyeye dahil olur. Victor Hugo'nun Yunanlıları öven şeyler yazması nedeniyle oyuna dâhil olmasıyla ilişkili olarak Homer de, Yunanlıların bugünkü ve eski hallerini karşılaştırması yönünden oyuna katılır. Ömer Hayyam dünya hayatına dair yazdıkları, Firdevsi ise hayali şeyler yazması yönünden oyuna katılır. Son olarak,

Namık Kemal ise “vatan” meselelerini işlemesi bakımından hikâyede yer alır. Bu arkaplan bilgilerden hareketle *Tayflar Geçidi* oyununun yapısal özeti Tablo 21’de görüldüğü şekildedir:

Tablo 21: Tayflar Geçidi Oyununun Olay Örgüsü

Bölümler	Karakterler	Temel Eylemler
K.G.1	Kanbur	Kanbur mezarlıkta kendisi ve ölüm hakkında konuşur.
K.G.2	Kanbur Mezarların Cümlesi Gaibde Bir Sada	Mezardakiler ölümün ve onun tecelli ettiği farklı kavimlerdeki bakış açıları hakkında konuşur. Ölüm, gaibden gelen bir sesle kendi varlığı ve görevi hakkında konuşur.
K.G.3	İlhan Dilşad Savt-ı Gaib	İlhan ve Dilşad dünyada yaşadıkları sebebiyle birbirlerine laf atma, ağız dalaşı, gizliden ve açıktan öfkeyi dışa vurma şeklinde bir hesaplaşma yaşar. Daha sonra yumşayarak birbirlerinden af dilerler. İlhan, insan ruhunun Tanrı’nın affı ile yükseleceğini söyleyince gaibten gelen bir ses bunu doğrular. Birlikte huzura gitmeyi düşünürken, Bağdat Hatun yollarını keser.
K.G.4	İlhan Dilşad Bağdat	İlhan ve Bağdat Hatun; Bağdat Hatun ve Dilşad arasında karşılıklı suçlamalar yapılır. İlhan dünyada bütün yaptıklarının kaderden dolayı olduğunu söyler. İlhan olanlardan dolayı Tanrı’ya sitem eder.
K.G.5	Kanbur İlhan Dilşad Gıyaseddin Bağdat Hatun	Karakterler ölüm sonrası hayat hakkında konuşurlar. İnsanlar arasında eşitlik, suçlu ve suçsuzların bir arada olması, ruh ve beden ayrımı, ruhun Tanrıya benzemesi konuları işlenir. Kanbur içinde bulunduğu durum hakkında isyankar konuşur.
K.G.6	Kanbur İlhan Emir Çoban Emir-i Dımaşk Hulu Han Bağdat Hatun Dilşad Hatun Gıyaseddin	İlhan ve Emir Çoban, ölüm sonrası zaman kavramı, insanlar arasındaki rekabet konusunda konuşur. Emir Çoban ve İlhan suçlarını kabul edip birbirlerinden af dilerler. Toprağın arındırma işlevi ile hırs ve heveslerin ortadan kalkması konuşulur. Kanbur kadınların musibetlere sebep olduğunu söyleyince Dilşad ve Bağdat karşı çıkar. İlhan ve Gıyaseddin güzellik ve aşk konusunda konuşur.

Tablo 21-devam: Tayflar Geçidi Oyununun Olay Örgüsü

K.G.7	Kanbur Timur Bayezid Dilşad Lized Yakup Gıyaseddin	Kanbur-Timur; Bayezid-Timur ve Bayezid -Yakup arasındaki karşılıklı suçlamalar görülür. Timur'un zulmünden bahsedilir. Yakup, Bayezid'i affeder. Kanbur ruhlar âlemi ile tayfların bulunduğu mezarlık âlemi arasında bir ayırım yapar.
K.G.8	Kanbur Hafız Sadi Emir Çoban	Kanbur Hafız'ın tayfinin saf ruh olduğunu belirterek mezarlık âlemine yakıştırmaz. Hafız ilham aldığı kişinin Sadi olduğunu söyler ve onu över.
K.G.9	Kanbur Miloş Prenses Lazar Kral Lazar Hüdavendigâr Nilüfer Sadi	Kanbur sözü Miloş'a getirir: Miloş pişmanlık duyar ve ölüm sorası hayat hakkında konuşur. Kanbur Tanrı'nın dünyaya müdahalesi hakkında konuşur. Kanbur ölüm sonrasında hâlen yaratılışın sırrını bilmediklerini söyler. Sadi ise daha fazla ileri gitmemesini söyler.
K.G.10	Sadi Dante Kanbur Hafız	Sadi Dante'yi İlahi Komedyâ'yı yazmasından dolayı sorgular. Dante kendini 'Beatres'i kaybetme acısı ve "peygamber olma isteğini" öne sürerek savunur. Gerçekleri anladığını ve yaptığı hatayı kabul ettiğini söyler. Sadi savaşların insanların yaratılışındaki kötülük sebebiyle olduğunu söyler; Dante'de bunu mezarın temizleyeceğini söyler. Kanbur'un meselerde Tanrı'ya isyan eden fikirleri devam eder.
K.G.11	Kanbur Victor Hugo Sadi Homer Dante	Kanbur, Victor Hugo'yu Yunanlıları Türklere tercih ettiği için sorgular. Hugo, Homer'den dolayı Yunanlıları sevdiğini söyler. Homer ise, Yunan efsaneleri ve önemli şahsiyetlerinin bugünkü Yunanlılarla arasında ayırım yapar. Kanbur Tanrı'ya dünyayı cinayet yerine çeviren insanları yamyam mı olduklarını sorar? 'Zamanın' yıkıcılığı ve bütün milletlere düşmanlığından konuşurlar.

Tablo 21- devam: Tayflar Geçidi Oyununun Olay Örgüsü

K.G.12	Kanbur Hafız Shakespeare Hugo Sadi	Victor Hugo, dünya ve gökyüzü, neresinin zemin olduğu hakkında konuşur. Kanbur semada uçan ruhlar ve zıtların birliğinden doğan düzen hakkında konuşur. Shakespeare Türklerden ve kendi eserleri hakkında konuşur. Hugo, Shakespeare'in karakterlerinin onun kendi parçası olduğunu söyler. Kanbur, yaratan-yaratılan/yazar-karakter ilişkisini konuşur. Kanbur kendisini insan-ı kamil olarak tanıtır. Hugo şüphe hastalığı ve dahiler/bilgeler hakkında konuşur. “Akılın işlevi” hakkında konuşulur.
K.G.13	Kanbur Shakespeare Hayyam Firdevsi Sadi Hugo İlhan	Shakespeare, Hayyam'ın felsefesinin “ölüm endişesi” olduğunu söyler. Hayyam, Firdevsi'yi hayali şeyler yazarak insanı “ölüm endişesi”nden uzaklaştırdığını söyler. Firdevsi ve Hayyam insanın hisleri ve hayal hakkında konuşurlar. Hayyam insandaki günahların meşru mazeretleri olduğunu söyler. Kanbur ise günahların tamamen temizlendiği noktada “Gufran”ın varlığını sorgular. Kanbur ve Hugo “af yetkisinin insanda olması” ve “idam yerine kürek cezası” verilmesi konularını konuşur. Tanrının afv etme hakkını insana bıraktığını söyler. Kanbur ölüm olmadığı takdirde cinayet ve katliamların artacağından bahseder. Örnek olarak Dilşad ve Timur'un zalimliklerini verir. Hayyam dinden bağımsız olarak Hudâ'ya itaat etmenin ibadet olduğunu söyler. Sadi “fanilik” meselesi hakkında konuşur. Hugo, şairlik ve maneviyet konularından bahseder. Shakespeare insanın dünya hayatı ve ahiret hayatı hakkında konuşur.
K.G.14	Kanbur Kemal Bir Savt-ı Gaib Sadi	Namık Kemal vatan sevgisi ve vatan için yapılan savaşı bahseder. Namık Kemal daha sonra fikir hürriyeti hakkında konuşur. Kanbur insanın yeryüzünde kurulu düzeninden, beşeri hayat ve sıkıntılardan bahseder. Gaibten gelen bir ses vatan ve özgürlük konularının boş ve gereksiz şeyler olduğunu söyler. Sadi ise dünyanın bir vakf olduğunu insanın görevinin de vakıf mallarına bakmak olduğunu söyler. Kemal ise uzun uzun halka niçin vatan gerek onu isbat eder. Kanbur vatan aşkını mizaha vurur.

Tablo 21-devam: Tayflar Geçidi Oyununun Olay Örgüsü

K.G.15	Kanbur İlhan Cism-i Mükeffen Huzzarın Cümlesi	Cism-i mükeffen, yeni gelen ölü, ahiretin bir uyku yeri şahıslarının hayal olduğunu söyler. Yeni gelen ölü dünyanın son halini anlatır. İlhan, ahiret hayatının hep aynı şekilde devam ettiğini dünya da birçok değişiklik olup, meşrebine göre istediğini seçtiğini söyler. İçinde bulunduğu hali daimi bir kabusa benzetir. Kanbur herşeyin sırayla olduğunu söyler ve semaya uçar.
--------	--	--

Tayflar Geçidi oyunu aynı mekânda olması sebebiyle statik bir oyun gibi görünse de aynı zamanda konuşma gruplarının değişmesiyle çizgisel olarak ilerleyen bir yapıya sahiptir. Oyunun ele aldığı “ahlaki temel” yani tohumu, “ölüm” ve “ölüm sonrası” hayattır. *İlhan* ve *Turhan* oyununda bir şekilde ölen karakterlere yenileri de katılarak büyük bir mezarlıkta bir araya gelirler. Karakterlerin diğer oyunlardan *Tayflar Geçidi*’nde geldikleri ölüm sonrası hayata dair Kanbur şunları söyler:

KANBUR’UN TAYFI-
Ben ölmedim, demek ki tahavvüldeyim bu dem.
Ukba hayatı böyle imiş; yok demek adem!... (Kanbur, s.201)

Ölüm sonrasına dair merak ettiği şey, yok olup olmayacağı olan Kanbur’un, içinde bulunduğu durumdan anladığı bir “değişim” yaşadığıdır. Buna ilaveten, bu değişimi açıklamak adına oyunun son konuşma grubunda yer alan “Cism-i mükeffen” geldiği bu yeri şu şekilde tarif eder:

CİSM-İ MÜKEFFEN-
Eşhâs hep hayâl, bu bir sahne-i diğer?
Ukbâ diyorlar, âh! O da bir hâb imiş meğer. (Kanbur, s.255)

Ölümün bir uyku olduğunu söyleyen bu tesbit ve Kanbur’un yapmış olduğu değişim hâli tarifi ölüm sonrası hayata dair yok olma fikrinin ortadan kalktığını gösterir. Abdülhak Hâmid karakterlerin varlığını belirlerken ise mezarlıkta bulunan bu karakterleri “tayf” olarak isimlendirmiştir. Tayf âlemindeki şahıslar fiziksel varlıklarını devam ettirirler. Öyle ki İlhan, Dilşad’ı karşısında gördüğünde ona şöyle seslenir:

İLHAN’IN TAYFI-
(...)

Dilşad! Sen misin o benim sevdiğim güzel?
İfrite benziyorsun!... (Kanbur, s.201)

Karakterler, fiziksel varlıkları belirsizleştiği ve sadece yarı toprak, yarı iskelet olarak göründükleri için birbirlerini sadece seslerinden tanırlar. Ölüm sonrası hayatta ruh ve tayf ayrımını ise Kanbur'un konuşmaları belirler. Kanbur ruhlar âlemini buldukları yerden yukarıda yani gökyüzünde gösterir:

KANBUR-
Biz nerde, âh! Âlem-i ervâh nerde bak!
(*Semevâtı gösterir.*) (Kanbur, s.225)

Bu noktadan hareketle oyuna bakıldığında oyunda iki farklı ana hikâye ilerler. Birincisi *İlhan* ve *Turhan* oyununda dünyada birbirlerine çatışma yaşayan karakterlerin hesaplaşmaları görülür. Oyundaki ana hikâyelerden ilkinde “hesaplaşma sahneleri” ismi verilebilir. Oyundaki bu sahneler Tablo 22’de görüldüğü şekildedir:

Tablo 22: Tayflar Geçidi Oyunundaki Hesaplaşma Sahneleri

Hesaplaşma Sahneleri
Bahadır Han (İlhan) – Dilşad Hatun
Bahadır Han (İlhan) – Bağdat Hatun
Dilşad Hatun - Bağdat Hatun
Emir Çoban- Bahadır Han (İlhan)
Kanbur – Dilşad
Gıyaseddin - Kanbur ve Dilşad
Kanbur-Timur
Bayezid- Timur
Bayezid- Yakup Çelebi
Miloş- Murad Hüdavendigâr

Birbirlerini önce suçlayan sonra affeden bu karakterler arasındaki hesaplaşmalar oyunda çizgisel olarak ilerler.

İkinci olarak ilerleyen ana hikâye, ölüm sonrası hayatla birlikte “insanın yaratılışı”, “dünya hayatına Tanrı'nın müdahalesi”, “ölüm sonrası hayatın varlığı”, “ruhun akıbeti” başta olmak üzere metafizik konulardaki merak ve cevabın bilinmediği noktalarda trajik isyan durumları görülür. Bu sorgulamaları isyan derecesinde yapanlar İlhan ve Kanbur'dur. Onlarla beraber bu konularda fikirlerini söyleyenler ise Gıyaseddin, Emir Çoban, Emir-i Dımaşk, Miloş, Sadi, Shakespeare ve Hayyam'dır.

Bu sorgulamalara sırasıyla yakından bakıldığında İlhan'ın, kader ve kaza konusundan hareketle Tanrı'nın, insana hem suç işleyen hem de ceza veren olmasına sitem ettiği görülür:

İLHAN'IN TAYFI-

Âsâr-ı gadr u zulme veyahut meâsire
Hâkim demek kaza ve kaderdir, beşer değil.
Hâlık'ça hayr u şer dediğin, hayr u şer değil
Halketmedinse kendini ifnâ da etmedin;
Revzençe-i helâke iradenle gitmedin.
Kasdet hayat-ı âhara ya kendi nefesine
Şer'an cinayet ismi verilmekte hepsine.
(Birden tebdil-i fikr ile)
Hem mücrim eyleyen bizi –o- hem ceza eden.
İnsan bu hâli anlamıyor rihlet etmeden.
Dolmuş dühûr-ı cehl ile devran-ı pür zalâm! (Kanbur, s.208)

Tanrıya isyan etme noktasında İlhan'dan daha ileri dereceye giden Kanbur'dur. Hafız'ın kâinatı ve onun yaratıcını övdüğü noktada Kanbur cevabını bilemediği sorulardan dolayı şöyle isyan eder:

KANBUR'UN TAYFI-

Ben neyleyim felekte muazzamsa kâinat?
Göklerde gördüğün azametlerle sen öğün!
Bir kanburum ki ben, bana ben lâzımım bugün! (Kanbur, s.235)

Kanbur ve İlhan gibi sitemkar bir sorgulama noktasına gelmese de diğer karakterler de belirli konulara açıklık getiren cevaplar verirler. Bunlardan ilki Gıyaseddin'dir. Gıyaseddin Tanrı'nın insan ruhunu kendi suretinde yaratması konusunda şunları söyler:

GIYASEDDİN'İN TAYFI-

Temsil eden Hudâ'yı o kuvvetse anlarım.
Hak kendi suretinde yaratmışsa âdemi,
Rûhen de demektir öyle. (Kanbur, s.211)

Gıyaseddin'den sonra Emir Çoban'da ölüm sonrası hayatta zamanın durumu hakkında konuşur. Ona göre, zaman kavramı ortadan kalkmıştır:

EMİR ÇOBAN'IN TAYFI-

(...)
Müddet, o bir hasîsadır sağ kalanların;
Yok beynimizde şimdi bizim dün bugün yarın.
Birdir geçen seneye geçen gün vefat eden;

Bin yıl da geçse, geçese yok iltifat eden.
Beş asrı geçti olmuş idik târik-i cihân,
Gümnâm aleyhinizde olan hep o gümrehân,
Onlar da şimdi bunda, ve hem-hâlimiz bizim. (Kanbur, s.214)

Daha sonra Emir-i Dimaşk, dünya hayatında nefsi arzuları için mücadele eden insanın ölüm sonrası hayatında bu davranışlarının ortadan kalkmasına değinir. Dimaşk bu konuda şunları söyler:

EMİR-İ DIMAŞK'İN TAYFI-
Hırs u hevesler ermede hep bir nihayete. (Kanbur, s.215)

Ana hikâye içerisinde ölüm sonrasına dair konuşan bir diğer karakter Miloş'tur. Ölüm sonrası hayatta dinin yeri hakkında şunları söyler:

MİLOŞ'UN TAYFI- (Yine devam sadedinde)
Terkeyledim ne varsa bugün mûcib-i sudâ!
Artık bütün mezâhib ü edyâna elvadâ (Kanbur, s.228)

Bir diğer konuşmacı Sadi'dir. Sadi, metafizik sorgulamalar yapan karkaterlere yöntem önermesi bakımından önemli olan şu görüşleri ileri sürer:

SADI'NİN TAYFI-
Reddet, tereddüt et, neyi inkâr edersen et,
Hürsün, nasıl idare-i efkâr edersen et,
Ancak kemal u fazlını ketmemetme kâmilin;
Bil kıymetiyle kadrini âlimle âmilin (Kanbur, s.232-233)

Shakespeare ise insanın dünyadaki yaşamının ölüm sonrası hayatına tesiri hakkında konuşur. Bu konuda şunları söyler:

SHAKESPEARE'İN TAYFI-
Ukbâda pâye almağa sâ'î olan kişi,
Dünyada doğrulukla görür bence her işi,
Ömründe yani sâlik-i râh-ı reşâd olur.
Rûhen denir ki âlem-i bâkîde şâd olur,
Dünyaya bahş-ı feyz eden erbâb-ı makderet. (Kanbur, s.248)

Son olarak Hayyam, Firdevsi'nin eserlerinde mübalağalı ve hayali şeyler anlatmasını eleştirir. Bu yolla onun insanları ölüm korkusundan uzaklaştırdığını söyler:

HAYYAM'IN TAYFI-
(...)

Ustûrelerle verdi şecaât yüreklere.
Ancak hayata hâs idi nezdinde nîk ü bed;
Havf-ı memâti eyledi teb'îd o tâ ebed! (Kanbur, s.244)

Hayyam'ın dile getirdiği bir diğer konu, insanın dinden bağımsız olarak Hudâ'ya itaat etmesinin ibadet olmasıdır.

Bunlara ilaveten, Hâmid'in sevdiği şair, yazar ve düşünürler üzerinden oluşturduğu yan hikâyeler görülür. Bunlardan ilki, Dante'dir. Oyunda Dante *İlahi Komedyâ*'yı yazma gerekçesini açıklar. Bu ana hikâyenin akışı ile bağlantılı bir durum değildir. Bir diğer yan hikâye Victor Hugo'nun Yunanlılar hakkında yazdığı güzel şeylerin sebeplerini açıklamasıdır. Buna bağlı olarak da Homer, kendi dönemi ve oyunun yazıldığı dönemdeki Yunan toplumlarını karşılaştırır. Bu bölümler de ana hikâye ile bağlantılı olarak ilerlemez. Son olarak, Shakespeare'in kendi oyunları ve tabiat arasındaki ilişkiyi açıkladığı bölümler de ana hikâye ile birleştirilemez.

Oyun içerisinde zirveye çıkılan durumlar vardır. Bunlardan ilki, ölümün “gaibten gelen bir sesle” kendi varlığını açıklamasıdır. Böylelikle, Kanbur'un ölüm sonrası hayatta kendi varlığına dair, yani yok olmayacağına dair öğrenmiş olduğu şey, “anagnorisis”tir. Oyundaki sorgulamalar neticesinde Kanbur'un yaratılışın hikmetine dair tatmin olucu bir cevap bulamadığını söylemesi de krizin zirveye çıkmasına sebep olur:

KANBUR'UN TAYFI-
Derk etmemekle biz olamaz gerçi bî-meâl
Öldük de bilmedik yine biz sırr-ı hakîkati? (Kanbur, s.229)

Bu noktadan itibaren Kanbur için “baht dönüşü” gerçekleşir. Diğer karakterler verdiği cevaplar ile yetinirken oyun sonunda Kanbur, ruhlar âlemi olarak ifade ettiği semaya yükselecektir.

Olay örgüsünün başından sonuna kadar metafizik konulardaki sorgulamaların devam ettiği bir ana hikâye vardır. Bu sorgulamalar başlangıçta hesaplaşma sahneleri ile birlikte ilerlemiş olmasına rağmen, son bölümlere doğru yan hikâyelerle birlikte devam edecektir. *Tayflar Geçidi*'nin sahne ayrımları yapılmaması ve tek bir sahnede farkedilmesi zor olan konuşma gruplarının birbirine eklenmesi şeklinde ilerlemesinden dolayı karmaşık olay örgüsüne sahip olduğunu söylenebilir.

2.2.3.2 Karakter

Tayflar Geçidi oyununda amaç ve çatışmaları incelendiğinde ana karakterler İlhan, Dilşad, ve Kanbur'dur. İlhan dünyada yaptıkları şeyler için Dilşad, Bağdat Hatun ve Emir Çoban ile hesaplaşır. Bu bireysel çatışmaların ardından karakterler birbirlerini affederler. İlhan'ın oyun boyunca devam edecek çatışması ise bu noktada başlar. Çünkü İlhan dünyada yaptıklarının başına 'kader'den dolayı geldiğini düşünür. Bu noktadan itibaren çatışmayı Tanrı ile yaşamaya başlar. Ona göre, hem suç işleyen hem de ceza veren Tanrı'dır. Bundan dolayı affedilmek adına semaya yükselmeyi ister. Bağdat Hatun hesaplaşmak için karşısına çıkınca semaya gidemez ve tayf âleminde kalır. İlhan'ın amaç-çatışma verileri Tablo 23'de görüldüğü şekildedir:

Tablo 23: İlhan'ın Amaç ve Çatışmaları

Amaçlar	Çatışma Yaşadıkları
Affedilmek için semaya yükselmek istiyor. Kaderin sebep olduğu şeyler için Tanrı'dan ceza almak istemiyor.	Bağdat Hatun Tanrı

Dilşad ise oyunda İlhan ve Bağdat Hatun ile bir hesaplaşma yaşar. Bu hesaplaşma neticesinde affedilmek için semaya uçmak ister. Ancak Bağdat Hatun'un yolunu kesmesi sebebiyle bu amacını gerçekleştiremez. *Ruhlar* oyununda semaya çıkana kadar tayf âleminde kalır. Dilşad'ın amaç-çatışma verisi Tablo 24'de görüldüğü gibidir:

Tablo 24: Dilşad'ın Amaç ve Çatışmaları

Amaçlar	Çatışma
İlhan ile sema yükselerek, affedilmektir.	Bağdat Hatun

Kanbur, *Tayflar Geçidi* oyununun ana karakteridir denilebilir. Amaçları ve çatışmaları diğer karakterlerden farklıdır. Tayflar âlemindeki kendi varlığından, ölüm ve ölüm sonrası hayatta ruhun varlığı hakkında metafizik sorgulamalara başvurur. Bu konuda kendisine yapılan "din içerikli" açıklamalarla da tam olarak tatmin olmaz, yer yer mizahi bir tavırla bunları eleştirir. Oyunun sonunda da aldığı cevaplar ile yetinmeyip, yaratılışın

hakikatini öğrenmek adına tayflar âleminden ruhlar âlemi olan semaya uçar. Kanbur'un amaç ve çatışma yaşadıkları Tablo 25'de görüldüğü şekildedir:

Tablo 25: Kanbur'un Amaç ve Çatışmaları

Amaçlar	Çatışma
Ölüm sonrası hayatta kendi varlığının ve yaratılışın hakikatini öğrenmek.	Bütün tayflar Tanrı

Oyundaki diğer karakterler, Emir Çoban, Emir-i Dimaşk, Bayezid, Bağdat Hatun, Prenses Lazar, Timur, Cism-i Mükeffen, Hafız-ı Şirazi, Murad Hüdavendigâr, Dante, Sadi, Shakespeare, Ömer Hayyam, Gıyaseddin, Firdevsi, Kral Lazar, Lized, Miloş, Nilüfer, Namık Kemal, Victor Hugo, Hulu Han, Homer ve Yakup Çelebi, önceki yaşamlarındaki çatışmaları bu oyunda nihayete erdirip, kendi aralarındaki hesaplaşma sonunda bir anlamda çözüme kavuşurlar. Dünyaya ait meseleler ile metafizik konularda fikirlerini söyleseler bile aralarında trajik anlamda bir sorgulama doğrultusunda amaca yönelik bir çatışma gözlemlenmez. Bir başka deyişle, oyunun başından sonuna kadar trajik amaca yönelik bir değişim sergilemezler.

2.2.3.3 Düşünce

Tayflar Geçidi oyununda Hâmid, karakterlerine 'metafizik' konularda bazı sorgulamalar yaptırır. *İlhan* ve *Turhan* oyunlarında ortaya konulan soruların hakikatini öğrenmek için tasarlanan bu oyunda, tartışmalar daha da karışık bir zemin bulur. *Tayflar Geçidi*'ndeki ruhun varlığına dair sorular bir sonraki *Ruhlar* oyununda cevap aranacak şekilde ucu açık bırakılmıştır. Çalışmanın üçüncü bölümünde burada işlenen görüşler daha yakından inceleneceği için bu bölüm içinde Tayflar Geçidi'nde yer alan tartışmalar Tablo 26'da görüldüğü şekilde verilmiştir:

Tablo 26: Tayflar Geçidi Oyununda Tartışılan Konular

Konuyu Dile Getiren	Tartışılan Konu
----------------------------	------------------------

Tablo 26-devam: Tayflar Geçidi Oyununda Tartışılan Konular

Kanbur	Kendi varlığı ve ölüm. Ahiretteki suçlu ve suçsuz kimselerin birarada olması. Ruh ve beden ayrımı. Ruhlar âlemi ile Tayflar âlemi arasındaki ayrım. Tanrının dünyaya müdahalesi hakkında. Ölüm sonrasında hâlen yaratılışın sırrını bilememek. Kainatın mükemmeliği ile kanburluğu arasındaki çelişki. Zıtların bir araya gelmesi oluşan düzen. Yaratan-yaratılan/yazar-karakter ilişkisi.
İlhan	İnsan ruhunun Tanrı'nın affı ile yükselmesi. "Kader" meselesi. Tanrı'nın hem ceza işleyen hem ceza veren olması. Aşk ve güzellik konusu.
Gaibde Bir Sada (Ölüm)	Ölümün varlığı ve görevi hakkında.
Gıyaseddin	Beden ve ruhun tanrının suretinde olması. Güzellik ve aşk konusu.
Emir Çoban	Ölüm sonrası hayatta zaman kavramı.
Emir-i Dımşak	Toprağın arındırma işlevi ile hırs ve heveslerin ortadan kalkması.
Miloş	Ölüm sonrası din ve mezheb.
Sadi	Savaşların insanların yaratılışındaki kötülük sebebiyle olması. Akıl süzgecinden geçirerek bilginin elde edilmesi. Fanilik meselesi.
Dante	Mezarların arındırıcılığı.
Victor Hugo	Dünya ve gökyüzü, neresinin zemin olduğu hakkında konuşur.

Tablo 26-devam: Tayflar Geçidi Oyununda Tartışılan Konular

Shakespeare	Hayyam'ın felsefesinin “ölüm endişesi” olması hakkında. Dünyadaki yaşamına bağlı olarak ölüm sonrası hayatının belirlenmesi.
Cism-i mükeffen	Ölüm sonrası durumun uykuya benzemesi.
Hayyam	Dinden bağımsız olarak Hudâ'ya itaat etmenin ibadet olması.

2.2.3.4 Dekor-kostüm

Tayflar Geçidi oyununda tek bir mekân seçilmiştir. Hâmid gece vakti, ormanlık bir alan içinde sonsuz uzanan bir büyük mezarlığı mekân olarak eserinde betimlemiştir. Oyunun içinde bir bölümde bu sahneyi “eşcardan yapılmı bu bir leyl-i bî-hudûd!”(Kanbur, s.199) olarak tanımlar. Bunun dışında dekora dair bir tasvir yoktur.

Karakterlerin fiziksel görünüşleri ise diğer oyunlardan farklıdır. Şahısların fiziksel varlıkları görünüş olarak ayırım yapılmayacak şekilde topraktan ya da bir anlamda toprakla kaplı yarı iskelet şeklinde ceset hâindedir. Fiziksel görüntülerden ayırım yapamadıklarından birbirlerini seslerinden tanırlar. İlhan'ın Dilşad'ı gördüğünde söyledikleri bu duruma örnek olarak verilebilir:

İLHAN'IN TAYFI-
Ben neyleyim ya bir müteaffin türâb ile?
Zırhın ne oldu ey zen-i hüsnâ-lika-yı ner?
mevtin ikame ettiği ucûbe-i hüner,
sevsem kucaklasam dağılır heykel-i ızâm! (Kanbur, s.203)

Buna ilaveten, fiziksel belirsizliği göstermek adına bir diğer örnek oyunun sonundaki bir sahnede verilmiştir. Burada oyuna sonradan gelen kimliği belirsiz karakter “cism-i mükeffen” olarak tasvir edilmiştir. Son olarak, bir diğer karakter tasviri ses şeklinde gerçekleşir. Oyunda isimsiz kişilerin sahnede olmadığı durumlar “Bir Savt-ı Gaib” şeklinde sadece ses olarak taklit edilir.

2.2.3.5 Şarkı

Tayflar Geçidi oyununda önceki oyunlardan farklı olarak şiir, şarkı ve müzik kullanılmamıştır.

2.2.3.6 Diyalog/dil

Tayflar Geçidi oyunu manzum bir tarzda yazılmıştır. Bu anlamda edebi sanatlara başvurulurken, *İlhan* ve *Turhan* oyunlarından olduğu gibi tek cümleli hızlı diyaloglar ile uzun tiratlardan örnekler içerir.

2.2.4. Ruhlar

Kanbur dörtlemesinin son oyunu *Ruhlar*'dır. Abdülhak Hâmid, hatıralarında *Ruhlar*'ı dünya savaşı, mütareke ve istiklal savaşı yıllarında Viyana'da iken yazdığını belirtir.¹⁷⁵ Bu çalışma boyunca İnci Enginün'ün 2002 yılında *Kanbur* adıyla neşrettiği baskısı ile 1338/1922 tarihli *İkdam Matbaası* nüshası mukayeseli olarak kullanılmıştır.

2.2.4.1 Olay örgüsü

Ruhlar oyununda mekân semadır. Bu oyunda *Tayflar Geçidi*'nde olduğu gibi sahne bölümlenmeleri yapılmadan tek bir perde olarak yazılmıştır. Dörtleme açısından bakıldığında bir anlamda çözümlenin olacağı oyun olarak da düşünülebilir. Bu çözüm-oyundaki olay örgüsünü belirlemek adına *Tayflar Geçidi*'nde olduğu gibi oyundaki "konuşma grupları" tespit edilmiştir. Bu anlamda oyundaki olay örgüsü 8 konuşma grubu üzerinden yapılacaktır. İlk üç oyunun devamı olan bu oyunda, arkaplan bilgisine dair yeni bir gönderim yoktur. Önceki oyunun kaldığı yerden devam eder. Hakikatin sırrını öğrenmek için semaya yükselen Kanbur'a daha sonra Dilşad katılacaktır. Oyunda bu iki karakter dışında yine "Gaibden bir sada", "Fatiha Suresi" ile birlikte üç semavi dinin peygamberi (Hz. Muhammed, Hz. İsa ve Hz. Musa) ışıktan görünüşleri ve sesleri ile tasvir edilecektir. *Ruhlar* oyununun yapısal özeti Tablo 27'de görüldüğü şekildedir

¹⁷⁵ Tarhan, *Hatıraları*, s.438

Tablo 27: Ruhlar Oyununun Olay Örgüsü

Bölümler	Karakterler	Temel Eylemler
K.G.1	Kanbur	Kanbur'un tek başına uzun bir tirat söyler. Kendi varlığının dünya ve ahiret arasındaki konumu ile iki âlem arasındaki farkları düşünür. Dilşad'ın güzel ruhunun uyanmasını ister ve hasret çeken iniltilerine cevap bulamamaktan yakınıdır. Kanbur'un Dilşad'ın sesini duyması ile bölüm biter.
K.G.2	Dilşad Kanbur	Dilşad Kanbur'u henüz görmemiştir ve kendi kendine konuşur. Dilşad mekanlar arasındaki seyahat ve Tanrı'ya yakınlık hakkında konuşur. Kanbur Dilşad'ın ruhi varlığını uzaktan "penbe bir neses" olarak görür. Dilşad Kanbur hakkındaki düşüncelerini söyler. İntihar etme sebebi hakkında konuşur.
K.G.3	Dilşad Fatiha	Dilşad'a biri Fatiha okur, bunun kim olduğunu sorar, Fatihadan cevap gelir. Fatiha kendisinin bir haberci olduğunu söyler. Dilşad Fatiha'ya ruhlar âlemine yapılan ziyaretin amacını sorar. Dilşad dünyaya niçin geldiklerini merak eder, Fatiha'nın cevabını kabul etmez. Dilşad'ın gerekçesine Fatiha cevap veremez.
K.G.4	Dilşad Kanbur Bir Savt-ı Gaib	Kanbur ve Dilşad birbirlerinin farkına varırlar. Dilşad Kanbur'a meyl eden sözler söyler, Kanbur şaşırır. Kanbur Ruhların içinde bulunduğu sema hakkında konuşur. Kanbur iyi ve kötü ruhlar arasında ayırım yapar. Kanbur Dilşad'ın İlhan'a aşkı üzerinden intihar, cinayet ve cinnet hakkında konuşurlar. Kanbur Tanrıya yakın olmak hakkında konuşur. Şehitlik ve cennet konularında konuşurlar. Kanbur insanın yaratılışı ve dünyanın bu düzeni hakkında konuşur. Kanbur kendisinin bir dönem "şüphe" içinde yaşadığını ancak "halkın böyle yapmaması" gerektiği konusunda uyarır. Kanbur her şeyin aşk ile yaratıldığını söyler. Kanbur ve Dilşad doğu kavimlerinin dünyadaki yaşayışını beğenmez ve eleştirirler. Dilşad, insanın varlığı ve yokluğu üzerine konuşur. Dilşad, insanların tanrını kırılmak üzere yapılmış oyuncağı olduğunu söyler. Tanrının kurallarına uymayıp mahvolan hayatı hakkında konuşur. Türkler ve Tatarlar hakkında konuşurlar. Savaşlar ve hilafet hakkında konuşurlar. Işıklar içinde insan kıyafetinde birini görürler bölüm biter. Gaipten gelen bir ses Tanrı'nın insanlığa bakışını anlatır.

Tablo 27-devam: Ruhlar Oyununun Olay Örgüsü

K.G.5	Bir Sada-yı Ra'd Eda	Burada Hz. Muhammed konuşur. Ümmetinin durumunu eleştirir ve ilerlemek için Batıyı örnek almalarını söyler.
K.G.6	Dilşad Kanbur	Dilşad ve Kanbur bu sözleri duyunca birbirlerine insanın dünyadaki hâli konusunda açıklamanın yapıldığını söylerler.
K.G.7	Tecelli-i Ulvi (Tecelli-i Evvel/Ra'd Eda) Tecelli-i Sani Tecelli-i Salis	Tecell-i Evvel-Hz. Muhammed, Tecelli-i Sani-Hz. İsa ve Tecelli-i Salis-Hz. Musa olarak kendi aralarında konuşurlar. Üç peygamber kendi kavimlerinin kötü durumunu konuşur. Önce Allah'a danışalım derler, sonra ise kavimlerine kızıp şeytandan yardım istesinler deyip, sonucu kıyamet sonrasına bırakıp giderler.
K.G.8	Kanbur Dilşad	Kanbur giden peygamberlerin ardından "ruhun" ilmi konusunda bir cevap alamadığını söyleyerek isyankar konuşur. Kanbur bütün bu soruların cevabını kıyamet sonrasına bırakmak zorunda kalır. Dilşad'da buna razı olur. Kanbur önceki oyunlardaki karakterlerin kötülüklerini anlatır ve insanın dünyadaki kan döçülüğünden bahseder. Dilşad'ı semada bırakarak tekrar yeryüzüne iner. Dilşad Kanbur'un peşinden oyundaki kapanış tiradını söyler. Savaş yerine barış istediğini söyleyen bir mesaj ile oyunu bitirir.

Ruhlar oyunun ele aldığı temel ahlaki yasa, yani oyunun "tohumu" tayf âleminden farklı olarak "ruhun varlığı" hakkında kesin bir cevap alamadığını düşünen karakterlerin, bu noktadan sonraki "trajik sessizlikleri"dir. Tayflar âleminden semaya ruh hakkında istediği cevabı bulamadığı için gelen Kanbur, oyun boyunca "dünya ve ahiret" hayatları üzerine düşünür. Bu anlamda oyunun başında kendisini şöyle konumlandırır:

KANBUR'UN RUHU-

Çıktım fezâ-yı nâmütenâhiye âkıbet:

Dünya vü âhiretle demek yok münasebet.

Dünya şu işte: Zerre-i nâçîz-i pür-beşer.

Dûr oldu şimdi benden o devrân-ı hayr u şer.

Çoktan bu lâmekân-ı ilâhîde dâirim;

Ruhumla gâh o mahşer-i süflîyi zâirim. (Kanbur, s.261)

Ruhlar oyununda bu noktadan itibaren üç farklı hikaye ilerler. İlk olarak, Kanbur ve Dilşad'ın ruhun varlığı hakkındaki soruya cevap bulmak için geldikleri semada bu konuda yaptıkları sorgulamalar vardır. İkinci olarak, Dilşad ve Kanbur'un birbirleriyle olan ilişkileri hakkında yapılan konuşmalar ilerler. Son olarak, oyunun arkaplanında oyunun yazıldığı dönemde seyirciye/okuyucuya verilmek istenen güncel mesajları iletmesi adına hem Kanbur ve Dilşad'ın eleştirileri, hem de üç semavi dinin peygamberinin insanın dünyadaki hayatına yaptıkları eleştiriler vardır.

Dilşad ve Kanbur arasındaki ilişki Dilşad'ın İlhan'dan vazgeçmiş gibi yeniden Kanbur'u sevdiğini söylemesiyle *Turhan* oyununun başındaki hâle geri döner. Dilşad'taki değişimi göstermek adına şu sözleri verilebilir:

DİLŞAD'IN RUHU-

Kimsin sen öyle vâkıf-ı hâl-i fenâ gibi?

Gelmekte bir sadâ bana pek âşinâ gibi.

KANBUR'UN RUHU-

Buldum mu âkıbet seni, ey can-ı ten-cüdâ?

DİLŞAD'IN RUHU-

Kalsaydı, âh! o ten sana eyler idim fedâ.

KANBUR'UN RUHU-

Turhan'a şimdi meylediyorsun, bu pek gârib! (Kanbur, s.267)

Oyunda devam eden ikinci hikâye dünyadaki savaş ve düzensizliğin artması üzerine yapılan güncel eleştirilerdir. Bu bağlamda peygamberler üzerinden dünya kavimlerine yapılan eleştirilere bakıldığında Hz. Muhammed'in doğu kavimlerinin yaşayışına kızarak verdiği tavsiye ilginçtir:

Yok başka bir nişâne-i umrân u intizâm!

Yok yok medâr-ı fâhr olacak bir şîârınız;

bizden şefaât istemeyin varsa ârınız!

Maziden ahz-ı ibreti bilmezseniz eğer,

tarihin âh u nâlesi olmazsa kârger,

âti bugünden olmasın isterseniz beter,

garbın terakkiyatını takip edin, yeter! (Kanbur, 285)

Batılılaşmanın bir anlamda propagandasını yapan bu sözlerle dönemin siyasal ve toplumsal meselelerine doğrudan işaret edildiği görülür. Daha sonra Hz. İsa ve Hz. Musa da kendi kavimlerini eleştirince, Tanrı'dan onlar adına bir şefaât istememeye karar verirler:

TECELLİ-İ SÂNİ-

Şeytandan istesin o denîler şefaati!

TECELLİ-İ EVVEL-

Ahir zamanı bekleyelim. Başka çare yok! (Kanbur, s.287)

Son olarak, oyunun tohumunu oluşturan Kanbur ve Dilşad'ın merak ettiği ruh ilmi, Peygamberlerin dahi bu konuda cevap veremedikleri bir boşluğa düşüşe sebep olur. Peygamberlerin ardından Kanbur, önce isyan eder, ardından cevabı bulamadığı “trajik” durum ile cevabın verilme ihtimali olan kıyamet sonrasını beklemeye çekilir. Peygamberlerin tecellilerinin çekildiği tarafa yönelerek yaptığı konuşma oyundaki çatışmanın da zirvesidir:

KANBUR'UN RUHU-

Sen bir kelîm-i Hak idin, ey neyyir-i herem!

Kaç bin yaşında pîrsin ârâyiş-i İrem.

Rûh ilallah! Sen hele muhyî^-i mürdegân

Ey lâyemut-ı cüzv-i Hüdavend-i lâ-mekan!

Sen ey şefî-i rûz-ı nedem fahr-ı kâinat,

İ'câz-ı fitratın hep o âyât-ı beyyinat!

Vaktiyle söylemişim, eğer yâd ederseniz:

Sizler de böyle ye's ile feryad ederseniz,

insanı âdem etmeğe memur iken şehîr,

sizler de halk-ı âleme olmazsanız zahîr,

kimlerden istimâ edelim biz hakikati,

sizler de ketmederseniz esrar-ı hilkati?

Ben Musevî vü İsevîyim hem de Müslimin.

Hâlâ yok ilm-i rûhda hiçbir muallimim!

Hayvan olup da nefsime la'net mi eyleyeyim?

Âdem kalıp da cennete minnet mi eyleyeyim?

Bir dîn mi ihtirâ' edeyim ben de âcilen?

Çıkmak mı isteyeyim ser-i ayyûka râcilen?

Dilşad! Bâri sen bana ver bunda tesliyet:

Bir rûha ta'ziyet gibi! Bir rûha ta'ziyet!

Ruhun da kail olmadayım ben vefatına!

Rahman'a has olan ebediyyet sıfatına

mâlik de olsa bence değildir o ber-hayat!

Bensiz olunca olmaz o bir muteber hayat.(Kanbur, s.287-288)

Ruh konusunda bir cevap alamamaktan dolayı isyan eden Kanbur, mezarında sessizce beklemeye çekilmesini ise şöyle dile getirir:

Ey rûh! Bekle râdife-i sûr-ı mahşeri;

her an gözet o ma'şer-i gufran-ı mübeşşeri:

Etsin kıyam secde için Rabb-ı Ekber'e,

feryada başlasın o hamuşan makbere;
pâyânı yok ketâib-i na'ş u kadîd ile;
A'râfa benzeyen bu hayat-ı medîd ile;
bir gayb-ı mutlakın nefeyâtıyla nâle-kâr;
elbet o gün senin de olur sırrın âşikâr. (Kanbur, s.288)

Böylece, oyundaki çözüme sessiz bir son ile gerçekleşir. İlk oyundan bu yana insanda mevcut olan ölüm endişesi nihayetinde cevabı ona açıklanmadığı sürece kendi arayışında bulamayacağını zorunlu kabulü ile sona ermiştir.

2.2.4.2 Karakter

Oyunda amaç ve çatışma yaşayan iki aktif karakter vardır. Bunlar Dilşad ve Kanbur'dur. Kanbur'un çatışması "ruh" ilminin ne olduğudur. Cevabını vermediği için bu konuda Peygamberler ve Tanrı ile çatışma yaşar. Dilşad Kanbur'un yanında bu soruları onunla beraber soran ve onunla beraber beklemeye çekilen biri olması bakımında eşit bir amaç-çatışma ilişkisi yaşadıkları görülür. Dolayısıyla Dilşad ve Kanbur'un amaç ve yaşadıkları çatışmalar Tablo 28'de görüldüğü şekilde özetlenebilir:

Tablo 28: Dilşad ve Kanbur'un Amaç ve Çatışmaları

Amaçlar	Çatışma
Ruhun ilmini öğrenmek.	Tanrı Peygamberler

Karakterlerin tutarlılık durumlarına bakılacak olursa, Kanbur oyunun sonuna kadar sorularına cevap arayan ve krizin en zirve anında isyan ile bir ruhsal boşalma yaşayarak tutarlı bir görüntü çizer. Dilşad ise önceki oyunlardaki gibi Kanbur'a ve İlhan'a karşı duyguları sürekli değişen biri olsa da, metafizik konularda Kanbur ile sorgulamalarına devam ettiği noktada tutarlı bir görüntü çizer.

Oyunda tasvir edilen veya taklit edilen diğer karakter, "Fatiha Suresi, Bir Savt-ı Gaib, Bir Sada-yı Ra'd Eda/Tecelli-i Evvel, Bir Diğer Tecelli-i Ulvi/Tecelli-i Sani, Tecelli-i Salis"tir. Oyunun çözümünde Antik Yunan'da kullanılan "makine tanrı"ya benzer şekilde bir işlevleri vardır. Bu anlamda mevcut durum hakkında açıklama yapan ve ikaz ederek ana karakterleri sonuca ulaştıran kişilerdir. Ana karaktere kendilerinin de

bilmediği durumlar olduğunu göstererek, Kanbur ve Dilşad'ı “trajik bir sessizliğe” sürüklemiştir.

2.2.4.3 Düşünce

Ruhlar, Tayflar Geçidi ile birlikte metafizik konuların en çok yer aldığı oyundur. Uzun tiratlar ve karşılıklı diyaloglarda yoğun olarak insanın dünya yaşamı, ölüm endişesi, ölüm sonrası hayat ve ruhun akıbeti sorularına cevap arayan karakterler, bunlar dışında dünyevi konulara bu bağlamı düşünerek yönelmişlerdir. Tablo 29’da *Ruhlar* da tartışılan konular şöyle özetlenebilir:

Tablo 29: Ruhlar Oyununda Tartışılan Konular

Mevzuyu Dile Getiren	Tartışılan Mevzu
Kanbur	Kendi varlığının dünya ve ahiret arasındaki konumu ile iki âlem arasındaki farklar. Ruhun ilmi
Dilşad	Mekanlar arasındaki seyahat ve Tanrı’ya yakınlık. Ruhlar âlemine yapılan ziyaretin amacı.
Hız. Muhammed	Ümmetinin durumunu eleştirir ve ilerlemek için Batıyı örnek almalarını söyler.

2.2.4.4 Dekor-kostüm

Oyunda kullanılan dekor ve kostümler klasik bir oyundan farklıdır. Hâmid oyunda mekân olarak semayı seçer. Hâmid’in bu konuda ilham aldığı, yani ona tesir eden şey, Hindistan’a yapmış olduğu deniz seyahatidir. 13 Kânun- sâni 1299/ 29 Ocak 1884’te Namık Kemal’e yazdığı mektubunda deniz ve gökyüzünün birleştiği ufuk noktasını tasviri ve geceleri seyrettiği gökyüzü tasvirleri son derece önemlidir:

Bombay denilen belde-i dâr u dirâza vusûlümüz müyesser oldu. Tasavvur edemezsiniz ki o koca ummanı ne kadar sühûletle gûzar ettik. Maddeten hiç rahatsız olmadığımız şöyle dursun mânen ne kadar safâyâb oldum. Gök bî-nihâyet, deniz bî-nihayet; nihayetsizlikten tecessüm etmiş bu nezaret ne kadar ulvî, ne derecelerde derin şey! Sanki ulviyet ayağımın altında,

umkiyet ise fevkimde idi. Ah o tulû ile gurûblar ne kadar ilahî idi. Emvac içinde bir büyük cihan-ı nurun nâmütenahiliği doğru urucunu ve yine o âlemin birkaç saat sonra sükut eder gibi süratle lücce-, deryaya müteveccihen hubutunu gördüm. Mâhtâb ise ne kadar meleşe benziyordu. Nısf-ı leyde güvertenin üstüne çıkıp da tek ü تنها seyrettiğim ve o ebediyetin bana teveccüh etmiş uyûn-ı bî-hisabı zannettiğim yıldızların ziyâ-yı semaîsi içindeki seyahatime hiç iztemezdim ki nihayet gelsinç Arada bir deryâ-yı buhar içinde gittik. Beyaz karanlıklar, kırmızı sabahlar gördük. Devr-i merahil, devr-i acalim ettik. Aıbet Bombay denilen belde-i dûr u dırâza vusûlümüz müyesser oldu.¹⁷⁶

Karakterlerini burada gördüğü bir manzara içinde ruhsal varlıklar olarak uçuran Hâmîd, bir başka mektubunda Viyanada görmüş olduğu bulutların arasında uçan melek tablolarından bahseder:

Gelelim alt tarafa. Bulutların meleklerle lebâleb olması, meleklerin buluta, ağız ağıza ve dudak dudağa dolmuş bulunduğunu ifade etmez ve illa ‘ağzına kadar’ meleklerle dolu demektir.(Bendeniz Avrupa’da gezdiğim beaux arts müzelerinin tabakat-ı sema kısmında,tıpkı orada tasvir ettiğim gibi,irili ufaklı bir sürü melâikle dolmuş bulut resmi gösterir levhalar seyretmiş idim. Bu meleklerin bulutların içinde öyle zeytin yağına, bala, kavanoza felana benzer yanını görmemiş idim. Acaba zât-ı âliniz, Viyana devair-i temâşâsında böyle mi gördünüz?¹⁷⁷

Bu tesir altında mekân olarak semayı seçtiği Ruhlar’da buradaki etkilenmelerine benzer tasvirleri Kanbur’a yaptırır:

KANBUR’UN RUHU-

(...)

Aynıyla kirm-i ahter uzaklarda âfitâb;
Nevvâr u muntafî, düşüyor bî-tüvân u tâb.
Gaib fakat kamer, ebedîyü’l-fenâ kadîd.
Didâr-ı bedr-i tâm, o tamamiyle nâ-bedîd!
Bîgâne hep avâlîme rûh-ı felek-zedem.
Eb’âd içinde uçmada bir tâir-i adem.
Pervâz-ı dâimide o mahrûm-ı bâl ü per.
Yok çünkü bîm-i sâika, lazım değil siper. (Kanbur, s.261)

Oyunda kullanılan karakterlerin tasvirine bakıldığında birer ruh olması sebebiyle Kanbur Dilşad’ı şöyle tarif eder:

KANBUR-

Canan mıdır aceb uçuyor penbe bir nefes (Kanbur, s.265)

¹⁷⁶ Tarhan, *Mektupları I*, s.298-299

¹⁷⁷ Tarhan, *Mektupları I*, s.157

Bu iki ana karakter dışında oyunda sadece ses olarak bununan karakterler olduğu gibi sesin yanında cisimleri ışıktan ibaret olan peygamberler de vardır. Oyunda bu kişiler şöyle tasvir edilir:

(Fezâ-yı nâmütenahî birden bire garka-ı envâr olmakla ikisi de beht içinde bulunurlar.)
DİLŞAD'IN RUHU -
Yârab! Bu nûrdan daha parlak ne hârîka!
KANBUR'UN RUHU-
Şâmil fûrûg-ı tal'atı magrîble maşrika!
DİLŞAD'IN RUHU-
Binlerce necm-i zû-zeneb olmakta mevkebi.
KANBUR'UN RUHU-
Hep zîr-i sâyesinde bırakmış kevâkibi! (Kanbur, s.283)

2.2.4.5 Şarkı

Ruhlar oyununda *Tayflar Geçidi*'nde olduğu gibi, müzik, dans ve şiir/şarkı kullanılmamıştır.

2.2.4.6 Diyalog-dil

Ruhlar, önceki üç oyun gibi manzum bir tarzda kaleme alınırken, diyaloglardan çok uzun tiratların olduğu görülür.

2.2.5. Dörtleme Örneği Olarak Kanbur

Abdülhak Hâmid'in yukarıda müstakil olarak değerlendirilen 4 oyunu yazarın *Ruhlar* oyununun girişinde ifade ettiği gibi *Kanbur* adıyla “birbirine merbut” tek bir oyun gibi okunabilir. İkinci bölümün bir sonuç değerlendirmesi olarak kabul edilecek bu bölümde, Kanbur'u oluşturan oyunlar tragedyanın 6 zorunlu ögesi düşünülerek incelendiğinde bir tragedyaya denemesi olduğu görülecektir. Bu bölüm içerisinde dörtlemeyi oluşturan oyunlardan “bölüm” olarak bahsedilirken, oyunun genel adı *Kanbur* olarak ifade edilektir.

2.2.5.1 Kanbur Dörtlemesinin Olay Örgüsü

İlhan, Turhan, Tayflar Geçidi ve *Ruhlar* bölümlerinden oluşan *Kanbur* oyununun olay örgüsüne bakıldığında bu oyunların hepsiyle ilişkisi olan üç karakter vardır. Bunlar; İlhan, Dilşad ve Kanbur. Dörtlemenin ana hikâyesini bu üç karakterin yaşadıkları oluştururken, diğer karakterlerin yaşadıkları ise oyunun yan hikâyeleri olarak ilerler. Bahadır Han(İlhan), çocukluğundan beri âşık olduğu Emir Çoban'ın kızı Bağdat Hatun ile evlenme hayalleri kurar. Bağdat Hatun ise babası tarafından Mir Hasan ile evlendirilir. Bahadır Han, iktidarını korumak ve kızı ile evlenebilmek adına Emir Çoban ve Mir Hasan'ı saraydan uzaklaştırır. Ancak Emir Çoban ve ailesinin fertleri Bahadır Han'a isyan eder. Bahadır Han'ı temsil eden Mir Hasan ile savaşır ve kaybederler. Emir Çoban'ın oğullarından çoğu savaşta, son kalan oğlu Hulu Han ve Emir Çoban ise Bahadır Han'ın emriyle Gıyaseddin'e öldürülür. Çoban ailesini ortadan kaldıran Bahadır Han, Bağdat Hatun'dan sonra Çoban ailesinin diğer kadın üyesi olan Dilşad Hatun ile de evlenmek ister. Odasında zafer sarhoşu olduğu bir sırada Dilşad Hatun tarafından ailesinin intikamını almak için öldürülür. Bahadır Han, dörtlemenin ikinci bölümü olan *Turhan*'da fiili olarak rol almaz. Ancak Dilşad Hatun onu sevmesine rağmen intikam almak için öldürdüğünden dolayı, *Turhan* bölümünde Yakup Çelebi'yi Bahadır Han'a benzetir. Yaşadığı “cinnet” hallerinde onun hayalini görür. Bahadır Han(İlhan), *Kanbur* oyununda ikinci defa fiili olarak *Tayflar Geçidi* bölümünde yeniden yer alır. Mezarlık âleminde bir tayf olarak sahneye çıkan Bahadır Han, dünyada kendisiyle rekabet eden karakterler ile bir iç hesaplaşma yaşar. Dünyada yaptıkları kötü işler yüzünden semaya yükselemez ve tayf âleminde kalır.

Kanbur oyunun bütün bölümlerinde sahnede olan iki karakterden biri Dilşad Hatun'dur. *İlhan* bölümünde İlhan için halası Bağdat Hatun ile sakin bir çekişmeye giren Dilşad, ailesi öldürülmeden evvel sevmeye başladığı İlhan'ı intikam için öldürür. Bu cinayet onda ruhsal bir dönüşüm yapar ve erkeklik özellikleri önplana çıkar. *Turhan* bölümünde ailesinin intikamı için Gıyaseddin'i öldürmeyi planlar. Gıyaseddin kendiliğinden ölünce Kanbur (Turhan)'u tahta çıkarır. Ailesinin intikamını aldığını düşünürken Kanbur'un İlhanlı soyundan olduğunu öğrenir. Bütün bunlar olurken İlhan'ı öldürdüğü için pişmanlık yaşamaya başlamıştır. Osmanlılar kendisinden yardım isteğinde bulunur, kabul eder ve savaşa katılır. Burada Şehzade Yakup'u İlhan'a benzetir. Yakup Çelebi öldürülünce tamamen aklını kaybeder, cinnet geçirdiği bir sırada ölür. *Tayflar*

Geçidi bölümünde başta İlhan olmak üzere iç hesaplaşmalar yaşayan Dilşad, oyun sonunda Kanbur ile birlikte semaya yükselir. *Ruhlar* bölümünde bu sema sahnesinde kendi ve dünyadaki varlığı üzerine çeşitli düşünce faaliyetlerinde bulunur. Bulunduğu sınırdan öteye gidemeyeceğini anladığı anda, Kanbur ile kıyameti beklemek için tayf âlemine geri döner.

Oyunun bütün bölümlerinde bulunan ikinci karakter Kanbur'dur. *İlhan* bölümünde Gıyaseddin'in sarayında gerçek kimliğini bilmeden soytarı olarak yaşayan ancak mizahi yönü yanında bilgece sözler söyleyen biri olarak oyunun sonlarına doğru ortaya çıkar. *Turhan* bölümünün başında kolundaki dövmeden İlhanlı şehzadesi olduğunu öğrenir. Önceki hayatında Hürrem adına bir kadın ile evli olup, Timur adına bir oğlu olan Kanbur, saraydan uzaklaştırılmış bir şehzadedir. Kimliği bilinmeden Dilşad tarafından tahta çıkarılır. Dilşad'a gerçek kimliğini söylediğinde Dilşad ondan uzaklaşır. Dilşad ile birlikte Osmanlılara yardım için Kosova savaşına katılır. Kendi saraylarına döndüğünde Dilşad'ın öldüğünü görünce intihar eder. Oyunun *Tayflar Geçidi* bölümünde özellikle fiziksel görünümünden şikayetçidir. Kanburu olan biri olarak yaşadığı talihsiz hayatından dolayı metafizik sorgulamalar yapar. Tayflar âleminde konuştuğu kişilerden aldığı cevaplarla tatmin olmaz. Ruhun ilmini öğrenmek ve Tanrı'yı görmek adına semaya yükselir. *Ruhlar* bölümünde metafizik sorgulamalarına devam eden, insanlık ve savaşlar hakkında Dilşad Hatun ile konuşan Kanbur, ruhani varlıklar olarak peygamberlerin tecellilerini görür. Onların konuşmalarına şahit olur, ruh hakkında bir şey söylemeden gittiklerini görünce isyan eder. Trajik bir sessizlik içinde kıyameti beklemek adına tayflar âlemine geri döner.

Dörtlemenin ana hikâyelerini oluşturan bu üç karakterin yaşadıkları dışındaki karakterlerin varlıkları oyunun yan hikâyelerini oluşturur. Bu yan hikâyeler Tablo 30'daki şekilde özetlenebilir:

Tablo 30: Dörtlemenin Yan Hikâyeleri

Sıralama	Yan Hikâyeler
1.	Emir Çoban ve ailesinin İlhan ile mücadelesi.

Tablo 30-devam: Dörtlemenin Yan Hikâyeleri

2.	Emir Hasan'ın yükselişi ve düşüşü
3.	Emir-i Dımaşk'ın vezir olması ve ölümü.
4.	Bağdat Hatun'un sevdiği ve ailesi arasında kalması.
5.	Gıyaseddin'in, Emir Çoban'a ihaneti ve ölümü.
6.	Sultan Murad'ın Kosova Savaşı'ndan sonra ölümü.
7.	Bayezid'in Şehzade Yakup'u öldürüp tahta geçişi.
8.	Önemli şahsiyetlerin hesaplaşma sahneleri.

Kanbur oyununu oluşturan bölümlere genel bir açıdan bakıldığında çatışmaların alevlendiği ve zirve yaptığı bölümler ile buradaki baht dönüşü veya anagnorisler Tablo 31'de görüldüğü şekildedir.

Tablo 31: Kanbur Oyununun Çatışma Sahneleri

Bölümler	Eylemler
İlhan	Bahadır Han, Emir Çoban'dan kızını ister.
İlhan	Emir Çoban isyan eder.
İlhan	İlhan Emir Çoban ve erkek çocuklarını öldürtür.
İlhan	Dilşad İlhan'dan intikam alır.
Turhan	Kanbur tahta çıkar.
Turhan	Dilşad Kanbur'un gerçek kimliğini öğrenir.
Turhan	Kosova savaşından sonra Sultan Murad ölünce Yakup Çelebi Bayezid tarafından öldürtülür.

Tablo 31-devam: Kanbur Oyununun Çatışma Sahneleri

Turhan	Dilşad cinnet geçirerek ölür.
Turhan	Kanbur intihar eder.
Tayflar Geçidi	Ölüm kendi varlığı ve işlevi hakkında konuşur.
Tayflar Geçidi	Kanbur ölüm sonrası ve ruh hakkında konuşulardan tatmin olmaz. Semaya yükselir.
Ruhlar	Tanrı ile irtibat kuramayıp peygamberlerden ruhun ilmi hakkında bir şey öğrenemeyince “trajik sessizliğe” bürünür.

Oyunda çatışmaların alevlendiği noktalara bakıldığında, birbirleriyle olasılık ve nedensellik ilişkisi kurularak oluşturulan bir olay örgüsü vardır. Karmaşık olay örgüsü tragedyaya açısından önemli bir özelliktir. Bu anlamda zaten bir tragedyaya denemesi olan oyun için eserin uzunluğu anlaşılabilir kabul edilmelidir.

2.2.5.2 Trajik Karakter

Kanbur oyunun tamamına bakıldığında 33 karakterin ismiyle oyunda fiili olarak diyaloga girdiği ve eylemde bulunduğu görülür. Dörtlemenin eylemlerini harekete geçiren üç ana karakter vardır. Bunlar, İlhan, Dilşad ve Kanbur'dur.

Üç karakterin bireysel olarak amaç ve çatışmaları farklıdır. Bu amaç ve çatışmalar oyunların müstakil olarak değerlendirildiği bölümde verilmişti. *Kanbur* dörtlemesi olarak düşünüldüğünde ise ortak amaç ve temelde yaşadıkları bir çatışma vardır. İlhan dünyadaki nefsi istekleri sonucu amaç edindiği şeyler ve başına gelenlerden sonra ölmüş, ölüm sonrası hayatta bu yaptıklarından dolayı ceza almak istemez. Bu anlamda Tanrı'nın kader ile eylemlere müdahalesi olduğunu düşünür. Suçu işleyen ve ceza veren bir Tanrı'nın varlığından dolayı isyan eder. Ancak Tanrının huzurunda affedileceğini bilen bir ruha sahip olarak, içinde bulunduğu tayf âleminden ayrılmadığını görür, sonunda

trajik bir duruma sürüklenir. Oyun sonunda onun cezalandırıldığı *Ruhlar* bölümünde Kanbur ve Dilşad tarafından söylenir.

Dilşad ise İlhan ile birlikte mutlu olmak ve ailesinin intikamını almak arasında kalır. Yaşadıkları şeyler üzerinden dünya ve ölüm sonrasına dair düşüncelere kapılır. Kanbur'un yaşayacağı metafizik sorgulamalara katılır. Sonunda onunla birlikte trajik sessizliğe bürünecektir.

Son olarak Kanbur karakterinde, İlhan ve Dilşad'ta kısmen görülen dünya ve ölüm sonrası ruhun varlığı konusunu aydınlatma düşüncesinin derinlemesine ve yer yer isyan edererek sorgulandığı görülür. Kanbur oyunun bölümlerinde adım adım hakikate doğru yükselirken, en yüksek noktada bir cevap bulamayınca yer yüzüne/tayf âlemine geri döner. Oyun bu üç karakterin birbirlerinden farklı derecelerde yaptıkları metafizik arayışları ile ilerler. Diğer karakterler bu hikâyenin içinde ama ikincil ve hikâyeyi genişleten noktalardan olaylara dahil olurlar.

2.2.5.3 Düşünceler

Kanbur oyununda ele alınan konulara genel olarak bakıldığında hikâyedeki sorgulamaların insanın dünyadaki yaşamı ve bu yaşadıklarını bir anlamda etkileyen konumda “ölüm endişesi”dir. Ölümün metafizik ürpertisine bağlı olarak ölüm sonrası hayat ve ruhun varlığına dair merak ortaya çıkar. Tanrının bir tecellisi olan ruhun, ondaki gibi ebedi olup olmadığını merak eden Kanbur'un peygamberlerin dahi cevap vermediği noktada bilebileceği noktanın sınırlı olduğunu görmesiyle bir yıkım yaşar. Tanrı'yı görmek adına semaya yükselen Kanbur ve Dilşad sorgulamalarının sınırları olduğunu gördüklerinde sessizliğe bürünerek tayf âleminde beklemeye geçerler. Bu düşünce yapısı üçüncü bölümde Platon'un *Şölen* diyalogu ile birlikte okunacaktır.

2.2.5.4 Dekor ve Kostüm Tasvirleri

Kanbur oyunu gerçek zamanlı mekânlar ile tabiatüstü âlemlere ait mekânları bir arada kullanan geniş bir dekor tasvirine sahiptir. Oyun bu anlamda seyirci veya okuyucu için fantastik özellikler taşır.

Kanbur dörtlemesinin ilk bölümü olan *İlhan*'da genel olarak Sultaniye, Tebriz, Mazenderan, Kabil ve Rey şehirleri ana dekorlar olarak seçilmiştir. Bu şehirlere daha yakın plandan bakıldığında saraylardaki odalar, saray bahçeleri, kaleler, savaş meydanı ve çadırların tasvirleri yapıldığı görülür.

İkinci bölüm olan *Turhan*'da ise *İlhan*'dakine benzer bir kullanım vardır. *İlhan*'da kullanılan şehirlere ilave olarak Kosova savaşı için Balkanlara gelinir. Bu bölümde de saray bahçeleri, savaş meydanları ile burada kurulan çadırlar bölümün ana dekorlarını oluşturur.

Son olarak *Tayflar Geçidi* ve *Ruhlar* bölümlerinde gerçek uzamı aşan bir tabiatüstü âlem tercih edilmiştir. *Tayflar Geçidi*'nde tasvir edilen dekor ölüm sonrası cesetlerin bir arada olduğu büyük bir mezarlıktır. *Ruhlar* bölümünde ise karakterlerin ruh olarak tasvir edildikleri dekor semadır. Bu anlamda göyüzünde uçan karakterler, yıldızları, güneşi ve dünyayı uzaktan izleyebilir bir mekânda konumlandırılmıştır. *Kanbur* oyunundaki bölümlere ait dekor tasvirleri örneklerle daha önce açıklandığı için burada yeniden verilmemiştir.

Karakterlerin kostüm kullanımlarına bakıldığında *İlhan* ve *Turhan* bölümlerinde saray kişilerinin gösterişli kıyafetleri ile savaş sahnelerinden dolayı askeri kıyafet ve aksesuarların tercih edildiği görülür. *Tayflar Geçidi*'nde daha çok toprağa bulaşmış bir hâlde yarı beden ve iskelet kostümleri içinde düşünülen karakterler, *Ruhlar* bölümünde sahnede bedeni temsilen ışık ve ses olarak tasarlanmıştır.

2.2.5.5 Dans ve Şarkı Kullanımı

Hâmid'in *İlhan* ve *Turhan* bölümünde sık sık başvurduğu şarkılar, şiirler, dans ve müzik kullanımı müstakil olarak okunduğunda bu iki bölümün melodram olduğunu düşündürecek kadar çok tercih edilmiştir. Ancak bu kullanımların bir dörtleme mantığı ile düşünüldüğünde *Kanbur* tragedyasının bir zorunlu ögesi olduğu görülecektir. Üçüncü bölümde müzik ve dans kullanımı Dionysos miti ile bağlantılı olarak açıklanacaktır.

2.2.5.6 Dil ve Diyalog Kurulumu

Kanbur'un tamamına bakıldığında manzum bir tarzda yazılan bu eser, tercih ettiği dil olarak bir saray trajedisi olması dolayısıyla, halkın kullanımından uzak olarak Arapça ve Farsça kelimelerin çoğunlukta olduğu bir dil tercih etmiştir. Bununla beraber, Hâmid, *İlhan* bölümündeki karakterlerin hepsini farklı vezinlerde konuşturduğunu söyler. İlaveten, *İlhan* ve *Turhan* bölümlerinin mesnevi tarzında yazıldığı dahi söylenir.¹⁷⁸ Baştan sona bütün bölümleri ele alındığında Hâmid, tiyatro türü için bir dil oluşturmak isterken, bu oyunlarında da farklı kullanımları ile bu konudaki denemelerini sürdürmüştür.

¹⁷⁸ Kenan Mermer. *Tanzimat'tan Cumhuriyet'e Değişen Metafizik ve Edebiyat*. İstanbul; İz Yayınları, 2014. s.274-275

ÜÇÜNCÜ BÖLÜM

GREK FELSEFESİ VE KANBUR

3.1 Dionysos Miti ve Kanbur

Bir dörtleme mantığıyla yazılan *Kanbur*'un tesiri altında olduğu konulardan biri de mitolojidir. Hâmid'in Grek mitolojisinden etkilendiği daha önce hem Tanpınar,¹⁷⁹ hem de İnci Enginün tarafından söylenmiştir.¹⁸⁰ Buna ilaveten, Hâmid'in mektupları takip edildiğinde bu konuya kendisi de işaret etmektedir. Hâmid, 30 Ramazan 1296/ 7 Eylül 1879 tarihli Recaizade Ekrem'e yazdığı mektubunda, Ekrem'in mitoloji ile ilgilenmemesine şöyle sitem eder: Acaba mitolojiyi mi sevmiyorsunuz? Veya tabakat-ı semâ tasavvur ve tasvirlerine mi kail değilsiniz? Yoksa ruhların esfel-i sâfilîn-i hâke indiğini mi istiyorsunuz?¹⁸¹ Yıllar sonra Pirizade Osman Bey'e yazdığı mektupta (9 Nisan 1302 / 21 Nisan 1886) ise kendisine gönderdiği Homer'in *İlyada* tercümesi için teşekkür eder.¹⁸² Grek mitolojisiyle yakından ilgilenen Hâmid'in, *Kanbur*'da tesiri görülen mit "Dionysos"tur. Hâmid oyunda hem Kanbur hem de Dilşad üzerinden Dionysos kültüne işaret eden sahneler tasarlar. Mitin *Kanbur*'daki yansımalarına geçmeden evvel, Dionysos mitinin özelliklerine bakalım.

Dionysos, Antik Yunan dinine göre şarap tanrısıdır. Buna bağlı olarak akıl-dışılığı ve kendinden geçme hâlinin bir sembolüdür. Mitin ortaya çıkması ise tabiat olaylarındaki değişimdir. Dionysos'un ortaya çıkışı hakkında çeşitli rivayetler vardır. Bunlardan biri şöyledir:

Zeus ile Semele'nin oğludur. Thebes kralı Cadmos'un kızı Semele kusursuz bir güzelliğe sahipti. Zeus'un alakasını çekti. Çok kıskanç olan Hera, Semele ile birlikte, kendi kocasından olan çocuğu da yok etmek istemişti. Bir gün Semele'nin dadısı Beroe'nin kılığına girerek ak saçı ve buruşuk yüzü ile Cadmos'un kızının yanına geldi. Kesik ve titrek bir sesle ona nasihatlerde bulundu. Sevgilisi Zeus'tan, asıl karısına görüldüğü gibi, bütün haşmetiyle, şimşekler arasında görünmesini istemesini tavsiye etti.

¹⁷⁹ Tanpınar, *Türk Edebiyatı Tarihi*, s.580

¹⁸⁰ İnci Enginün, "Abdülhak Hâmid'in Eserlerinde Grek ve Latin Mitolojisiyle İlgili Unsurlar" İstanbul Üniversitesi Edebiyat Fakültesi Türk Dili ve Edebiyatı Dergisi. Cilt. XIV. İstanbul, 1966. s.112

¹⁸¹ Tarhan, *Mektupları I*, s.150

¹⁸² a.g.e. s.379

Çok genç olan Semele nasihate uydu. Evvela Zeus'tan bütün isteklerini yapacağına dair söz aldı. Zeus buna memnurlukla razı olmuştu. Fakat istediği şeyin Semele için pek tehlikeli olduğunu öğrenince, bu tehlikenin şiddetini Codmos'un kızına anlatmak istedi. Semele isteğinde ısrar ediyordu. Bunun üzerine yeminine bağlı kalan Zeus da sözünü yerine getirdi. Altın tekerlekli arabasına binerek, büyüklüğünün bütün ihtişamıyla ona göründü. Fakat saçtığı yıldırımların ateşi Codmos'un sarayını tutuşturmuştu. Şimşekler arasında görünen sevgilisine mukavemet edemeyen Semele helak olmuştu. Ölürken çocuğunu vaktinden evvel doğurdu. Zeus, Vulkain vasıtasıyla çocuğunu kurtardı. Aristee'nin kızı Macris, Bacchus'u kollarına alarak Zeus'a verdi. Zeus bu düşük çocuğu alarak kendi kalçasına koydu. Vakti gelinceye kadar bekledikten sonra tekrar doğurdu. (...) (Dionysos) Bir gün mağaranın kapısını süsleyen asmadan olgun ve iri salkımları topladı. Suyunu altın bir kadehe sıktı ve bu suretle ilk defa kırmızı şarap yaptı. Yorgunluğu gideren bu yeni içkiyi tattıktan sonra kendisini yetiştiren nenfleri, ormanların, pınarların ve dağların bütün cin ve perilerini kendisiyle beraber neşelenmeğe davet etti. Hepsi bu şaraptan sıra ile içerek sonsuz bir neşe kaynağını öğrenmişlerdi. Şarabın dünyaya getirdiği yeni zevki kutlamak için Nymphe'ler, Naiade'ler, Dryade'ler ve Hamadryade'ler başlarını asma dallarıyla süslediler, hep bir ağızdan şarkı söyleyen Satyre'lerle, Siliene'ler davul sesleriyle dans etmeğe başladılar. Bütün dağ, müteheyyiç ve çılgın hezeyan halinde idi. Ve ormanlarda aksisadalar, insanların yorgunluklarını ve can sıkıntılarını dağıtan yegane içkiyi bulan tanrının zaferini haykıran sesleri tekrar ediyordu.¹⁸³

Zeus'un kalçasından ikinci defa doğmasından dolayı yeniden dirilişin simgesi olan Dionysos, üzüm suyundan şarabı icat etmesinden dolayı da şarap tanrısı olarak bilinir. Mitin kökenine dair bu bilgiden sonra, onun temel olarak işaret ettiği esaslara yakından bakılabilir. Bu anlamda ilk nokta "esrime" hâlidir. Latacz'a göre,

Dionysos kültürünün belirgin esası: zaman zaman normal varoluşun dışına çıkma itkisidir. Bu dışa çıkma Grekçe'de ek-stasis deyimiyile dile geliyor. Dionysos kültürünün karakteristiği, ekstaz'dır (esrime). Bu esrime durumuna keyif verici araçlarla varılıyor, yani aklın puslanmasından tümünden akıl dışına dek bir çıkış. Söz konusu araçlar ise, ritim, ezgi, dans, şarap, seks oluyor.¹⁸⁴

Akıl dışına çıkmanın, yani kendi benliğinin dışında bir varoluşa geçmenin bir diğer ögesi ise maskedir. Kişi, bir başkasını temsil edeceği noktada kendi bedenini gizleme ihtiyacı duyar. Dionysos mitiyle ilgili olarak kıyafetlerinden sıyrılmaya şu anlama gelir:

¹⁸³ Cemal Tollu, *Mitoloji: Yunan ve Roma*. İstanbul; Maarif Basımevi, 1957. s.95-97 -

¹⁸⁴ Latacz, *Antik Yunan Tragedyaları*, s.25

Buna bir kült ögesi daha ekleniyor: Mask. Nitekim kendi varlığının dışına çıkmanın mantıksal ötelenişi, başka biri olma, yabancı biri olma itkisine varır. Bu oluşun dışsal ifadesi ise maskedir. Gerek yüzün, gerekse bedenin giysiyle değiştirilmesi anlamında maskelenme de, başka bir esrimeli-ekstatik, hareketler gibi...¹⁸⁵

Bu hâlin daha çok ortaya çıktığı yerler festivaller ve özel kutlamalardır. Esrime hâlinin şiddetini anlatmak adına George Thamson, çıldırıp bebeklerini yinen kadınlar örneğini verir.¹⁸⁶ Bu noktadan bakıldığında, kadınların ağırlıkta olduğu bir tören olan Dionysos kültüne ait gösteriler, şu şekilde yapılır:

Birçok Yunan kentinde her iki yılda bir kadınların Bakkhos'un eşliğinde toplanmaları bir görenektir; kızlar, ellerinde sarmaşık sarılı sopaları, vahşi, çılgın haykırılarıyla tanrıya tapınırlar, bu sırada evli kadınlar gruplar halinde kurban sunarlar, kendilerini Bakkhos cümbüşüne kaptırırlar ve genellikle Dionysos'a, onun eski ministerleri Mainad'ları taklit ederek ilahiler söylerler.¹⁸⁷

Dionysos kutlamalarının arkaplanında onun doğrudan işaret ettiği yönlerden biri de insanın içinde bulunduğu ölüm endişesinden uzaklaşmak yani ebediyete erişme isteğidir. Bu durum şöyle özetlenebilir:

Dionysos tanrısına ibadet etmek için yapılan "ritüellerin psikolojik yönünde, her şeyden önce ilahî ölümsüzlüğe ulaşmak için bir çaba vardır. Bu, Dionysos mitinin sadece bir yönü olsa da, en önemli yönüdür. Ve Dionysos'un asırlar sonra bile, felsefe, sanat ve şiir alanlarına yaptığı etkinin temelini, dünyevî ölümsüzlüğe ulaşma çabası oluşturur."¹⁸⁸

Daha çok kadınları etkileyen ve müritlerinin kadın olduğu Dionysos'un kendi cinsiyetine ilişkin ise farklı görüşler vardır. Ancak genellikle Dionysos, biyolojik olarak bi-seksüel olarak kabul edilir.¹⁸⁹ Özetle, Dionysos erkek ve kadın özelliklerini kendisinde barındıran, insanların -genel olarak kadınların- katıldığı törenlerde şarap ile kendinden geçerek, geçici bir süre aklın sınırlarının dışında bulunmaya işaret eden bir mittir. Bu esrime hâllerinin ise Tanrı'ya öykünme duygusu ile bir bağlantısı vardır.

¹⁸⁵ a.g.e. s.25-26

¹⁸⁶ Thamson, *Tragedyanın Kökeni*, 2004. s.161

¹⁸⁷ a.g.e. s.164

¹⁸⁸ Şeyma Kömürcüoğlu, "Ölümsüzlüğe Öykünme Bağlamında Şölen Diyaloğunun Dionysos Ritüelleriyle Bağlantısı" *İnsan ve Toplum*, 6(2), 2016. s.72

¹⁸⁹ Kömürcüoğlu, "Ölümsüzlüğe Öykünme", s.73

3.1.1 Şarap Tanrısı Olarak Dionysos ve Kanbur

Dionysos mitinin *Kanbur* oyununda kullanıldığı yerlerden biri *Turhan* bölümünün son manzarıdır. Kanbur ağaçlık bir alanda kendi kendine konuşurken ağaçlarda gizlenmiş kızlar ona görünmeden sözlerine cevap verirler. Bir süre sonra Kanbur'un intihar edeceğini anlayınca ağaçlardan inip yanına gelirler. Kanbur onları görünce intihardan vazgeçer ve bir eğlence meclisi kurulmasını ister. *Kanbur*'da bu sahne şöyle tasvir edilir:

KIZLARDAN BİRİ-
Emr-i şâhâneniz nedir?
TURHAN-
Çakalım.
(*Kızlardan birkaçı bahçenin görünmeyen taraflarına işaret etmeleriyle ellerinde eşribe ve fevâkih-i muhtelif ile ârâste tepsileri hâmil başkaca kızlar zuhur etmesiyle müheyyâ-yı itilâf hançerini der-gulâf ederek*)
(Kanbur, s.183)

Bu sahne *Kanbur* oyununda sık sık başvurulan eğlence meclislerinden sadece biridir. Ancak burada dikkat edilmesi gereken ve Dionysos mitine benzer kullanımı Kanbur'un içkinin verdiği sarhoşluk ya da esrime halinde söyledikleridir. Şarabın etkisi ile Kanbur, Dionysos'un yerine geçer, kadın müritleri ile bir anda dünyadaki dertlerinden uzaklaşıp ve tanrısal bir ilham ile bir takım sözler söylemeye başlar. Onun esrime hâline geçişi şöyle tasvir edilir:

KANBUR-
Bu güzeller o server-i üdebâ
Hâfız-ın mülhimâtı mı acaba?
Feth-i rûh etmede bu bir leşker;
Bunlar asla değil nihân-peyker.
(içtikten sonra)
Mey ü müllerle, goncalar, güller,
Hem siyeh hem de sırma kâküller.
(Tekrar içerken)
Neşe vermekte içmeden bu şerab.
(Kızlar gülüşür)
Ve içenler de olmuyor sîrâb.
(Tekrar kadehini doldurtup içtikten sonra)
Olayım ben de neşe-mend-i hayat;
Yaşasın âlem-i hevaiyyât. (Kanbur, s.183-184)

Kanbur'un esrime halindeyken dile getirdiği konular önemlidir. Şarabın etkisinde öncelikle sevinç ve hüznün birlikteliğinden bahseder:

Handeler giryelerledir hem-râz,
Bu tarab-hâne-i küdürette.
(Biraz sonra)
Sûr u matem de bir zarurette:
Mütecânis, mümâsil agsân,
Daima bir şecerdedir raksân. (Kanbur, s.184)

Daha sonra şarabın insan hayatına verdiği neşeden bahseder ve kendi yaşamında bunu eksik bıraktığı için kızlardan af diler:

Hüsn ile aşktır hayat-ı beşer;
Hep o yüzden değil mi hayr ile şer?
Nefret etmek hayata töhmettir;
Var iken siz, o ayn-ı nimettir.
Veriyor -mey- de nefse bir izzet;
Mey ü mahbube en büyük lezzet.
Ben hayata çok iftira ettim;
Onu tahkîre ictirâ ettim.
O da olmazsa neylesin insan?
Dilerim sizden afv ile ihsan!
(İşaretle kadehini doldurtur.) (Kanbur, s.185)

Zevk ve sefa âleminin içinde kızlara olan meyli gittikçe artan Kanbur, bu durumu şöyle tasvir eder:

Bu sema kubbe deyr-i âb u türâb;
Anda sizlersiniz birer mihrab! (Kanbur, s.186)

Kanbur daha sonra yine işret ve rakstan tat almanın hayatın gayesi olduğunu ve ondan payı olmayanın bu dünyada işinin kalmadığını belirtir:

Neşeler olmasın derim nâkıs!
(sonraca)
Kişinin bunda kalmayınca işi,
Ayn-ı hikmettir irtihâl edişi.
Her kimin ki hayatı zâid olur,
Cismi hâk-i fenâyâ aid olur.
-Âid olmak- ki olmadır râci',
Hâl-i aslîye, ki odur merci':
Ezeliyyet demek o hâk-i fena!
(...)
Ayn-ı hikmet değil mi? (Kanbur, s.186)

Bu esrime halinde Tanrıdan gelen bir ilhamla konuşur gibi dünyanın yuvarlak oluşu ve bitmek tükenmek bilmeyen bir yapısı olduğundan bahseder. Yani, burada tanrısal olan ebediyete öykünür. Bu anlamda Dionysos mitinin etkisi altında esrime yaşayan müritlerinin tanrısal olana benzeme, onunla birlikte ebedi olma arzularına benzer bir kullanım görülür:

TURHAN-

Sonra derler cihan müdevverdir.

Yine ol kuvvet anda mihverdir.

YİNE O KIZ-

Aynı hikmet.

TURHAN- (*Kıza bakarak kendi kendine*)

Bu hayli parlak şey!

(*Tebdil-i vaz' ile cehren*)

Düşünün şimdi bir yuvarlak şey.

O KIZ-

Âlem!

BİR DİĞER KIZ- (*Diğerine Turhan'ın yine içtiğine bakarak*)

İllet bu, iştiâ olamaz!

TURHAN- (*Sözüne devam ile*)

Bir yuvarlakta intiha olamaz.

Bu demek arz bî-tenâhîdir.

EVVELKİ KIZ-

Bî-güneh devre-i menâhidir. (Kanbur, s.186-187)

Şarabın etkisiyle metafizik konularda konuşmaya başlayan Kanbur, ebediyet hakkında konuştuğuktan sonra mizahi bir şekilde ileri gittiğine işaret ederek dinden çıktığını söyler:

TURHAN-

Ebediyet demek nedir? Toprak.

EVVELKİ KIZ-

Yed-i kudrette tozlu bir bayrak.

O bizimçün alâmet-i ric'at;

Yoksa, hep kâinât için hil'at,

TURHAN-

Bir tecellîdedir bütün evkân;

Hepsi onlar bizimledir ihvân,

Ki ezelden gelip giderler ebede!

(Sonraca)

Rehber ancak o başka mertebede.

Onu biz görmeyiz, deriz biliriz;

Büyürüz, aklımızca yükseliriz.

Olmayıp mevt o kârbânda yedek,

Yaşasak halbuki kıyametedek;
Yine hakkıyla bilmeyiz onu biz.
(Latife ile)
Biz bu çirkinler onda mugteribiz;
Siz güzellersiniz fakat şârik!
EVVELKİ KIZ-
Bizce târik, o sizcedir bârik.
TURHAN- (Kadehini uzatarak)
Mürted olduksa ihtidâ edelim!
İçelim halka iktidâ edelim.
(Hep içerler) (Kanbur, s.187-188)

Kanbur daha sonra –Dionysos mitinde, tanrıyı anmak adına bir nevi dini bir ritüel olan- dans konusuna değinir. Öyle ki şarap içmenin ve dans etmenin ibadet olması aynı zamanda ruha şifa vermesinden bahseder:

İstemekten gelir bu çok yaşamak;
sonra birçok da şahs olur sâkir;
ümme dünyayı zanneder bâkir;
İşte maksad bu ıyş u işretten,
Geldiğiçün hele meserretten,
Raksa derler ki bir saadettir.
Bence, cismen o bir ibadettir;
Öyledir rûh için de sâz u sadâ. (Kanbur, s.188)

Görüldüğü gibi, tanrı Dionysos’u anmak adına yapılan dini ritüeller, esrime halindeyken tanrısal olanın ebediliği ile benzerlik kurulması yönünden *Kanbur* oyununda paralel bir kullanım vardır. Kanbur’un yaptığı konuşmalar ve sahne tasvirleri, Dionysos kültürünün tanrıya benzeme veya onun varlığına geçerek dünyanın rasyonel halinden çıkarak bu konuda sınırları aşma noktasıyla kesişir.

3.1.2 Esrime Kadın Figürü: Dilşad

Dionysos mitinin bir diğer kullanımı Dilşad üzerinden olur. Hâmid, Dionysos’taki maske ile kendi varlığının dışına çıkma hâlini *Kanbur*’da benzer şekilde kullanır. Oyunda ailesi ölüp, İlhan’ı da kendi öldürdükten sonra erkek ve dişi özellikleri birbirine karışan Dilşad figürü ortaya çıkar. Bu değişim Dilşad’ta ilk olarak ailesinin ölümünden sonra mezar başında yaşanır. Dilşad buradaki öfkeli hâli ile İlhan’dan intikam yemini eder. Kendinden geçmiş bir halde sık sık şu dizeleri tekrarlar:

DİLŞAD HATUN-

Evet, ziyarete geldim sizin makamınızı,
Emin, olun, alırım bir gün intikamınızı! (Kanbur, s.103)

İçinde bulunduğu hâlin etkisiyle, Dionysos'un tesirinde bebeklerini yiyen kadınlar gibi-sevdiği adam olan İlhan'ı boğarak öldürür. Dilşad'ın burada cinnet geçiren kadın rolünü Hâmid'in Shakespeare'den aldığı da söylenir.¹⁹⁰ Ancak burada Dionysos ile irtibat kurulmasını sağlayan şey maskedir. Maske ile birlikte tıpkı şarabın etkisindeki esrime hâlinde yaşananlar gibi kendi varlığının dışına çıkılır. Dilşad'ın aklını yitirmiş hâli bundan sonra *Turhan* bölümünde devam eder. Bu bölümde, Dilşad fiziksek bir dönüşüm geçirir. Dionysos mitindeki maske işlevi ile benzer bir kullanıma da işaret eden “zırh” giyer. *Turhan* bölümünün ikinci manzarı başında Dilşad zırhlar içinde bir komutan olarak görünür. Kendi içindeki bu değişimi Dilşad şöyle tarif eder:

DİLŞAD HATUN-
(...)
Dilşâd çünkü bir daha Dilşâd'a benzemez!
Dünya ile münasebetim yok benim, fakat
(...) (Kanbur, s.152-153)

Dilşad'ın erkek kıyafeti giyerek yaşadığı değişimi Kanbur karakteri ise şöyle ifade eder:

Şâhid o kıyafet de recûliyeteye meyyâl;
Ben görmedeyim onda nisâiyyeti seyyâl:
Mazi-i hayatım gibi –efsane vü târih-
Birleşmiş o hilkatte denir Zühre vü Mirrih. (Kanbur, s.139)

Bu fiziksel değişimi ile kendinden uzaklaşan Dilşad, yaşadığı cinnet sahneleri ile de akıl dışına çıkan rollerde bulunur. Dördüncü manzarda Dilşad, ailesinin intikamı ile İlhan'ı öldürmesi arasında bir vicdan azabı çekmektedir. Esrime halindeki bu sahnede şunları söyler:

Gözüm mü kanlı? Yârabbi! Nedir her sûda bir humret?
Bu mu bir şah için makbul olan keyfiyyet-i işret?
Ben aldım intikam ancak: Onun dendân- pür-zûru
(Eline bakarak)
Bu parmaklar birer hançer!... Bu töhmetkâr ma'zûru
Isırmaktan değil hâli bu katiller, bu parmaklar!
Bu tırnaklar birer ejder!...
(Bir hareketten sonra)
Boğulmaklar, ısırmaçlar:

¹⁹⁰ Enginün, *Türkçede Shakespeare*, s.170

O geh hâmûş o geh n lende, hem seyyâl   hem cevval;
O hem h n-r z ve hem giry n hayalimden geçen ahvâl;
O her an kalbimi tahrîb eden hisler esasından,
Geçer vicdanımın hayretle p ş-i ihtis sından! (Kanbur, s.120)

Macbeth'teki sahneleri hatırlatan bu sözlerin Dionysos miti açısından önemli olan kısmı esrime halinde bir ağıt yakma ya da kendinden uzaklaştığını gösteren söz ve davranışlardır. Dilşad daha sonrasında yanından geçtiği kimseleri dahi fark etmeyecek şekilde geceleri esrime halinde yürür ve sürekli Şu dizeleri tekrarlar:

DİLŞAD HATUN-
Teh ş ler, tahakk mler, teredd dler tef  ller;
TeŐekkürler, taaruzlar, tasadduklar, tese' ller! (Kanbur, s.121)

Turhan bölümünün beşinci manzarı sonunda Kanbur ve hizmetçiler bir eğlence meclisindedir. Dilşad bazı hayali varlıklar görür gibi kendi halinde onların yanından geçerken yine aynı dizeleri söyler. (Kanbur, s.124)  zetle, hem Kanbur, hem de Dilşad'ın sahnelerinde Dionysos mitinin etkisinde paralel bir kullanım vardır.

3.2. Platon'un Şölen Diyalogu ve Kanbur

Abdülhak Hâmid'in *Kanbur* tragedyasında, " l m-endişesiyle" başlayan ve "tanrıyı temaşa" sorunu ile bitecek olan trajik kurgu; Platon'un *Şölen* diyalogu ile okunduğunda iki metin arasında paralel bir benzerlik kurularak, oyunda işlenen trajik sorun somut bir zeminde gösterilecek ve böylece metne farklı bir perspektiften bakma imkanı bulunacaktır. Bu bağlamda, d rtlemeye bakıldığında Hâmid ilk olarak, Kanbur'un *İlhan* ve *Turhan* bölümlerinde "güzelin peşinde koşan" ve "bir anlamda tanrı ile benzerlik" kurarak ölümsüzlük arayan insanın dünyevi trajedisini anlatır. İkinci olarak, *Tayflar Geçidi*'inde, ruh ve beden birlikteliğinin bozulması, iyi ve kötü ruh ayrımlarıyla tanrısal olana gidecek yola işaret edilir. Son noktada, tanrısal olana yakınlık ve onun temaşa sorunu üzerinden ruhun ebedilik konusundaki trajik sessizliği işlenir. Böylelikle, bu açıdan bakıldığında dörtlemenin bütün parçalarını içine alan trajik sorun tam olarak ifade edilebilecektir.

Kanbur d rtemesinde ele alınan trajik sorun, Platon'un *Şölen* diyalogu ile bazı noktalardan irtibat kuralarak okunmadan evvel, *Şölen* diyalogunda Platon'un asıl tartıştığı

konuya değinmek gerekir. Çünkü Hâmid'in *Kanbur*'u ile diyalogun paralellik gösterdiği alanlar filozofun asıl amacını gösteren noktalar değildir. Böyle bir durumda, Platon'un *Şölen* diyalogundaki asıl amacından bahsetmemek, okuyucu açısından filozofun diyalogunu eksik ve yanlış bir sınırlandırmaya götürecektir.

Platon, *Parmenides* diyalogunda, varlık ile duyusal olan ya da değişim halinde olan arasındaki bağıntının bilgisine ulaşılabilir mi? sorusuna verilen cevapların geçersizliğini ortaya koyar.¹⁹¹ Ahmet Ahyan Çitil'e göre, bu soruya cevap sunan tek metin *Şölen* diyalogudur. Platon'un *Şölen* diyalogunda, sırasıyla Phaidros, Pausanias, Eryksimakhos, Aristophanes, Agathon ve Sokrates aşkın ne olduğu hakkında konuşurlar. Platon'un bu metinde asıl anlatmak istediği nokta için Sokrates'in konuştuğu bölüm önemlidir. Burada, Sokrates, kendi görüşünü değil, Diotima adlı bir kadından aşk hakkında öğrendiklerini anlatır. Bu kadının kim olduğu ve aşk hakkında söylediklerini Çitil, şöyle özetler:

Platon aşkın ne olduğunu bilge bir kadın figürü olarak Diotima'nın ağzından anlatırken, onun bir Daimon olduğunu, bir bakıma insanı etkisi altına alıp bir yöne, belirli bir nesneye yönelten bir güç olarak anlaşılması gerektiğini ifade eder. Aşkın yöneldiği bu nesne güzelin(Yun. To kalon) ta kendisidir yahut bir idea olarak güzeldir. Platon'un ifade ettiği biçimiyle aşk, güzelin daima bizim olmasını istemektir.¹⁹²

Aşkın ne olduğunu tanımlayan Platon, aşkın felsefe ile ilişkisini ve hizmet ettiği asıl amacı ise şöyle açıklar:

Diotima öncelikle felsefi faaliyetin aşk ile ilişkisini anlatır. Filozof aşıktır. Güzeli ise bir bilgede temaşa eder ve güzelin etkisi altında bir doğuma, bir eser vermeye yönelir. Felsefe bu itibarla güzellik içinde doğurma işidir. Bu doğumların en önemlisi ise Diotima'ya göre küçük veya büyük toplulukların düzenini sağlayan ahlâkî veya hukuki ilkelerin ortaya konulmasıdır.¹⁹³

Filozofun bilge ile olan ilişkisi dikkate alındığında Çitil'e göre, filozofun buradaki konumu idea olan güzel ile eser arasında pay almaya aracılık etmesidir. Ancak bu yolla

¹⁹¹ Ahmet Ayhan Çitil, "Leyla, Mecnun, Mevla ve Tekillik", *Ahlak ve Başkası: Modern Felsefe ve İslam Düşüncesinde Öteki* içerisinde, ed. Lütfi Sunar ve Selami Varlık, İLEM Kitaplığı, Nobel Yayıncılık, İstanbul, Ocak 2017, s.42

¹⁹² Çitil, "Leyla, Mecnun, Mevla ve Tekillik" s.43

¹⁹³ a.g.m, s.43-44

pay almanın ne olduğu anlaşılabilir. Fakat, ona göre, bu durum “güzelin bilgisine, yani kendinde olanın bilgisine ulaşmanın yolu, güzellik içinde doğurmak” değildir.¹⁹⁴ Güzelin kendisine gidecek yol ise daha zor bir süreç gerektiriyor. Çitil, bu yolu şöyle anlatıyor:

Diotima'nın burada ifade ettiği yol fiziksel güzelliklerle başlayan ve basamak basamak yükselerek güzelin kendisinin temaşa edilmesi ile nihayetlenen bir yoldur. Diotima'nın ifadesine göre ise yolun sonunda güzelin kendinde olduğu hâli içinde temaşa edilmesi söz konusu olur ve bu tecrübe her şeye, her zahmete değer.¹⁹⁵

Bu noktadan itibaren *Şölen* diyalogunda, kendinde varlığın nasıl bilineceği hakkında Platon'un ileri sürdüğü düşünceyi Çitil şöyle özetler:

Şölen diyalogu Platon'un ideaların (en azından bir idea olarak güzelin) kendinde varlığı olduğunu ve bunun bilinebilmesinin mümkün olduğunu öne sürdüğü bir metindir. Öte yandan diyalogun sonunda güzelin kendindeliğinin bilgisi muhakeme faaliyeti içerisinde kuşatılmayan bir alana, arzu kaynaklı, tecrübi bir zemine ötelenmiş olmaktadır.¹⁹⁶

Böylece güzelin kendindeliğini temaşa için tecrübeye dayalı, aynı zamanda bireysel bir faaliyetin gerekliliği ortaya konulmuş olur. Çitil, buradaki tecrübi bilgiyi tekillik olarak ifade eder ve ahlak tecrübesinin kuruluşu için önemli olduğunu belirtir.¹⁹⁷ Daha sonra, bu konunun ahlâkî zemini oluşturmasının iki yönden açıklanabileceğini söyleyen Çitil, ilk yönü bilge ve filozof ilişkisi üzerinden açıklar:

“Nasıl yaşamalıyız?” sorusunun cevabını oluşturan ahlâkî ilkelerin kaynağının Platon tarafından filozofun eser verme faaliyetine bağlanmasıdır. Filozof söz konusu bu ilkeleri ancak (güzele ilişkin tecrübesini anlamlandıramadığı ve kendisi için bizatihi bir tekillik teşkil eden) bir başkasının, bilgenin, yardımı ile ifade edebilmektedir. Bu itibarla Bilge-Filozof (Yun.Sophos-Philosophos) ilişkisi ahlâkî olanın dile getirilmesine, ahlâkî normların ortaya konulmasına zemin teşkil etmektedir.¹⁹⁸

Konunun ikinci yönü ise ahlak tecrübesi ile ölüm arasındaki ilişki üzerinden açıklanır. Çitil'e göre, bu konu ruhun ölümsüzlüğü tartışmasında ortaya çıkar:

¹⁹⁴ a.g.m, s.44

¹⁹⁵ a.g.m, s.44

¹⁹⁶ Çitil, “*Leyla, Mecnun, Mevla ve Tekillik*”, s.45

¹⁹⁷ a.g.m, s.45

¹⁹⁸ a.g.m, s.45

Sokrates'in ifadelerinden anlaşıldığı kadarıyla ölmek, duyusal olanın etkilerinden ruhu arındırmak ve kalıcı olana, kendinde olana yönelmektir. Ahlâk tecrübesi zeminini tam da bu noktada bulur. Güzel kendinde olandır. Gelip geçici olandan, duyusal olandan, dünyevi heva ve heveslerden uzaklaşmak asli varlığa yönelmek anlamına gelmektedir. Ruh söz konusu kendinde olan varlıkla teması üzerinden ölümsüz olmaktadır.¹⁹⁹

Sonuç olarak, Platon ahlak tecrübesinin temelini oluştururken, ideaların kendinde varlıkları ve ruhun kendinde varlıkla teması noktasından ölümsüzlüğü erişmesinden hareket eder. Bu anlamda, filozof için bilge olanla irtibatlı olarak güzele yönelmek, onu kalıcı olana yönelterek, adım adım kendinde var olana yaklaşma tecrübesine götürmektedir. Ancak Çitil şu uyarıyı da yapar:

Sadece muhakeme faaliyetinin sınırları içerisinde konu ele alındığında güzelin veya herhangi bir varlığın kendindeliliğinin ispat edilebilmesi mümkün görünmemektedir. Tam da bu nedenle Platon ideaların kendindeliliğini, Sokrates'in ağzından, bir varsayım olarak ifade etme yoluna gitmektedir.²⁰⁰

Özetle, Platon'un asıl amacı ideaların kendinde varlıklarının bilinme yöntemi ile irtibatlı olarak tekil bir tecrübeye dayanan ahlâkî veya hukuki zemini oluşturarak toplumların düzenini sağlamaktır. Böylelikle, Platon'un *Şölen* diyalogunda yapmak istediği tartışmanın asıl gayesi hakkında konuştuğundan sonra *Kanbur* tragedyası ile irtibat kurulan noktalara geçilebilir.

3.2.1 Güzelin Peşindeki Ruh: Ölümsüzlük Arayışı

Platon'un *Şölen* diyalogunda özellikle Sokrates'in konuşmasını içine alan bölümler (201d- 212c) burada işlenen konu açısından önemlidir. *Kanbur* oyunu ile irtibat kurulmak istenen ilk nokta eros(daimon)'un etkisi altındaki insanın güzeli arama mücadelesidir. Güzeli bulmak aynı zamanda ölümsüzlüğe de ulaşma çabasıdır. İnsanın bu çabası diyalogda şöyle ifade edilir:

Sokrates'in konuşmasında uzun uzun, insanların hangi yollarla ölümsüzlüğü aradıkları üzerinde durulur. Diotima, insanların ve hayvanların tüm hayatlarını uğruna harcadıkları tek şeyin, "ister bedenle ister ruhla güzellik içinde doğurmak olduğunu ifade eder" (*Şölen*:206e)

¹⁹⁹ a.g.m, s.46-47

²⁰⁰ Çitil, "*Leyla, Mecnun, Mevla ve Tekillik*", s.47

Bunun sebebini şöyle açıklar: Neden doğurma sevgisidir. Çünkü doğurma sonsuzluğa götürür. Bu, ölümlülerin ölümsüzlük karşılığı olarak istedikleri şeydir. İyiyi isteyen aynı zamanda ölümsüzlüğü de istemek zorundadır. Çünkü sevginin iyiyi bir an için değil her zaman istemek zorunda olduğunda anlaşmıştık” (Şölen 207b-c) ²⁰¹

Burada insanın aynı zamanda dünyevi ihtiras ve çatışmalarına sebep olan şeyin ya da insanların peşinde koştukları, onları harekete geçiren şeylerin sebepleri de açıklanmış olur. Dolayısıyla, insan için güzelin içinde doğurmak, devamlılığı sağlayacak şeyin bulunması olarak ifade edilir. *Şölen*'de Sokrates tarafından ona bu bilgileri veren kişinin Diotima adında bir kadın olduğu söylenir. Diotimanın bu konudaki açıklamasını Şeyma Kömürcüoğlu şöyle özetler: Diotima, insanların ve hayvanların çifleşmek, yavrularını beslemek ve korumak için kendi hayatlarını tehlikeye attıklarını, bunun çocuk sahibi olmak/üremek yoluyla ölümsüzlüğün aranması olduğunu ifade eder.²⁰² Ancak burada sadece çocuk sahibi olmak, yani nesillerin çoğolması yoluyla tanrısal ölümsüzlük kastedilmez:

Sokrates, insanların kendilerinden sonra da yaşayacak şeyleri yaratarak ölümsüzlüğü başardıklarını öne sürer. Bunlar her insan için farklı formlarda olabilir. İnsanın kendisinden sonra da yaşayacak olan şey kimileri için şan, ün, kimileri içinse çocuk ve nesildir.²⁰³

Konuya biraz daha yakından bakıldığında *Şölen* diyalogunda bedensel ve ruhsal üreme olarak ikiye ayrılan güzelin içinde üremek düşüncesi Sokrates tarafından şöyle ifade edilir:

Bedensel üreme gücüne sahip olanlar ve ruhsal üreme gücüne sahip olanlar. İlk grup kadınlara yönelir ve fiziksel olarak çocuk dünyaya getirmeye çalışır. Ölümsüzlüğü, kendilerinden sonra da kuşaklar boyunca yaşayacak çocuklar üzerinden gerçekleştirmeye çalışırlar ve böyle mutlu olurlar. İkinci grup, yani ruhsal üreme gücüne sahip olanlar, ruhun üremesi, doğurması gereken şeylere yönelirler. Peki bunlar nelerdir? Bunlar da düşünce ve her türlü form mükemmelliğidir. Pek çok meslek grubundan, şairler arasından, devlet adamları arasından ruhsal üretme gücüyle yaratan kişi olabileceği belirtilir. Bu kişiler, yaptıkları işe gebe olmakla ün elde etmeye çalışırlar.²⁰⁴

²⁰¹ Şeyma Kömürcüoğlu, “İlkçağ Yunan Felsefesinde Tanrıya Benzeme Düşüncesi”, (Doktora Tezi, Sakarya Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, 2017) s.65

²⁰² Kömürcüoğlu, “Tanrıya Benzeme”, s.65

²⁰³ a.g.e. s.66

²⁰⁴ a.g.e. s.66

İnsanın güzelin peşinde, onun içinde çoğalarak yapmış olduğu bu yolculuk hem bedensel hem de ruhsal olarak gerçekleşir. Bununla beraber, *Şölen* diyalogunda bahsedilen ideal ölümsüzlük arayışı, Dionysos'ta görülen, yani aklın sınırlarının dışında bir halde iken yaşanandan farklıdır. Burada kast edilen kendinde varlık olarak güzel ideasını temaşa ederek, felsefi bilgelikle ölümsüzlüğe ulaşılan bir yolculuktur.²⁰⁵ Dolayısıyla, insanın güzeli temaşa ederek ölümsüz olması için öncelikle akli bir çabanın içine girmesi gerekecektir:

Şölen diyalogunda da insanın ölümsüzlük arayışı temel konulardan biridir. Dionysos ritüelinde akli bir sürece taalluk etmeyen bir seronemi, *Şölen* diyalogunda tamamen insanın iradesiyle gerçekleşen, insanın çaba ve cehdi olmaksızın gerçekleşmeyen bir felsefi yükseliş, arınma ve bilgelik teorisine dönüşmüştür.²⁰⁶

Kanbur oyununun ilk iki bölümünde- *İlhan* ve *Turhan*- ölümsüzlüğü farklı formlarda arayan insan örnekleri verilmiştir. Oyunların geneline bakıldığında karakterlerin içinde doğuracakları güzelin çeşitli formlardaki hâlleri vardır. Bu formlar Tablo 32'de görüldüğü şekildedir:

Tablo 32: Kanbur Oyununda Karakterlerin Ulaşmak İstedığı Güzeller

Karakter	Peşine Düşülen Güzellik
Bahadır Han/İlhan	İktidar Bağdat ve Dilşad Hatun
Emir Çoban	İktidar 6 Oğlu
Bağdat Hatun	Sevgili/İlhan
Dilşad Hatun	Sevgili/İlhan
Hafız-ı Şirazi	Şiir Nihan-peykaran
Emir Hasan	Makam/Ün
Emir-i Dimaşk	Makam/Ün
Gıyaseddin	İktidar
Yakup Çelebi	İktidar Sevgili/Prenses Lized
Prenses Lized	Sevgili/Yakup Çelebi
Sultan Murad/Bayezid	İktidar

²⁰⁵ Kömürcüoğlu, "Tanrıya Benzeme", s.67

²⁰⁶ a.g.e. s.69

Tabloya bakıldığında, karakterlerin bedensel veya ruhsal olarak “doğum” yapacakları bir güzelin peşinde gittikleri görülür. Bu aynı zamanda insanın ölüm endişesine karşı kendi kendine aldığı bir önlem, yani bir anlamda ölümsüzlük provasıdır. Prova, çünkü geçici ve asıl güzelin kendisine karşı duyulan bir arzu olmadığından dolayı eksiktir. Hâmid, *İlhan* ve *Turhan* bölümlerinde bu eylemsel kurguyu destekleyen fikirleri de karakterlerine söyletmiştir. *İlhan* bölümünden Bağdat Hatun, insanın dünyevi bir güzellik peşindeki arayışı hakkında şöyle bir soru sorar:

BAĞDAT HATUN-
Memât iken beşere en yakın bir istikbal,
Revâ mı eylememek hâli mazhar-ı ikbal?
Muammer etmek için nâmını yarın bir dem;
Fedâ mı etmelidir nefsinı bugün âdem? (Kanbur, s.37)

Dünyada farklı formlarda güzelin peşinde olan insanın bu mücadelesine sebep olan şey ise ölüm endişesidir. Onu harekete geçiren ölümün hakikati, yani onun ne olduğu insanda metafizik bir ürperti yaratır. *İlhan* bölümünde ölüm hakkındaki ilk soruyu Bağdat Hatun sorar:

BAĞDAT HATUN-
Benim hakayıkı rüyâda hisseder gönlüm,
Nedir hakayık o bin şekl-i muhtelifte ölüm! (Kanbur, s.41)

İlhan oyununda daha sonra, Bağdat Hatun üzerinden bu kez dünyevi güzelliğin geçiciliği üzerinde durulur. Ve insanın hangi formda olduğu önemli olmadan ölümsüzlük, yani kalıcılık üzerinden benliğini ortaya koyduğu mücadeleye işaret edilir:

BAĞDAT HATUN-
Benim bugün yine, eyvah! Benliğim var pek.
Bulan gurura güzellik ise küşâde deri!
neden güzel oluyormuş şu bir kemikle deri!
Ederse şimdi eder mi ya her zaman para,
çıkınca mahfazadan birkaç üstühan-pâre
Güzelliğin içi çirkinliğin nihayetidir;
Nikab-ı gaflet ise körlüğün bidâyetidir (Kanbur, s.46-47)

İnsanın sonsuzluğu dünya hayatında, yani Platon’un deyimiyle fenomenler dünyasında arayıp, aynı zamanda bu dünyaya ait olmayan bir ebedilik özelliğini de istiyor olması Hafız-ı Şirazi üzerinden şöyle eleştirilir:

HAFIZ-I ŞİRAZİ-

İnsanlara çok ye's verir zâhir-i eşya;
kâfi mi değil anlara bilmem ki bu dünya.
Hem âlemiyânın kanı dendan u lebinde,
Hem her biri bir âlem-i diğer talebinde, (Kanbur, s.55)

İnsanın hem dünyadaki geçici güzellerin peşinde koşması hem de ölümsüz bir âlem aruzu hakkında benzer bir soruyu Kanbur'da sorar:

KANBUR-

Âh! O hilkat ne türlü hilkattir,
Hayır "ölmek" değil, o rûh u beden
İki âlemde istiyor –olmak!
Ayrılınca kalır mı can tenden? (Kanbur, s.180-181)

Oyunun devamında, Hafız, sadece kendisinin gördüğü gizli yüzlü güzellere de bu konuyla alakalı şöyle bir soru sorar:

HAFIZ-I ŞİRAZİ-

Ey âlem-i bâlâdan inen tâife-i rûh,
Şehbâl-i nevâzişle edenler beni mecrûh;
Hep zâhir-i eşya mı ola gaye-i fitrat? (Kanbur, s.56)

İnsanın dünyadaki geçici güzeller peşinde koşarken, yani ölümsüzlüğü ölümlü bir hâlin içinde araken sürekli değişim yaşamasını ise Hafız şöyle açıklar:

HAFIZ-I ŞİRAZİ-

İnsan neye, eyvah! O mahlûk-ı kemîne;
Tâ arşa çıkıp sonra düşer çâh-ı zemîne?(Kanbur, s.56)

Hâmid, oyunda karakterlerinin eylemleriyle güzeli arayış mücadelesini gösterirken, fikri olarak da bu davranışa paralel görüşleri karakterlerine söyletmeye devam eder. Hafız, bu problemin o zamana kadar da çözülmediğini iddia eder:

HAFIZ-I ŞİRAZİ-

Çoban, ediyorsak da bir ikrar-ı meşîyyet,
Göster bana bir ârif-i esrar-ı meşîyyet.
Kalmış bize bin mesele bin felsefe münhal,
Hiç olmamış amma bu muammayı eden hâl! (Kanbur, s.57)

Böylece, Hâmid, ilk iki oyunda dörtlemenin temel problemiğini ortaya koyar. Bunu yaparken hem karakterlerin fiziksel eylemlerini kullanır, hem de fikri tartışmanın temel

sorularını sorarak trajik sorunu netleştirir. Dolayısıyla, oyunun fikri serim ve düğümü *İlhan ve Turhan*'da kurulmuş olur.

3.2.2 Beden ve Ruh Ayrımı: İyi ve Kötü Ruh

İnsanın bedensel varlığı içinde ulaşmaya çalıştığı güzeller her zaman geçici ve sonlu bir çabanın ürünüdür. Asıl güzelin bedensel olan, yani Platon'un fenomenler olarak idealardan ayırdığı bir konumda temaşa edilmesi mümkün değildir. O halde ölümle birlikte bedensel varlığından kaçış gerekir. Ancak bu ölümden sonra ruhun zamansal ve uzamsal olmayan bir alanda var olmaya devam edeceği şeklinde *Şölen*'de ifade edilmez.²⁰⁷ Bununla beraber, Platon'da bir kaçış metaforu vardır. Şeyma Kömürcüoğlu, tanrısal olana benzemenin, yani onunla bir arada olmak için maddi varlığından sıyrılma ihtiyacını, Platon'da, "buradan-oraya kaçış" olarak ifade edildiğini söyler:

Tanrılara benzeme (homoiosis theoi) ideali bir kaçış metaforuyla birlikte yer almaktadır. Tanrılara benzeme, 'olabildiğince çabuk buradan kaçma'yla eşdeğer tutulmaktadır. Filozofun, iyilik ve kötülüğün bir arada bulunmak zorunda olduğu buradan, kötülüğün bulunmasına imkan olmayan oraya kaçması salık verilmektedir. Filozof bu çabası neticesinde tanrıya benzemiş olmaktadır.²⁰⁸

Kanbur oyununda, özellikle *Tayflar Geçidi* bölümü, Hâmid'in ölüm sonrasına merakını, Platon'un *Şölen*'de söylediklerinin ilerisine giderek, somut bir zeminde tartışmak istemesinin açık delilidir. *Tayflar Geçidi* bölümünün başında Kanbur, öldükten sonra mezarlığa benzer bir zeminde ruhun ölüm sonrası -en azından- yok olmadığına farkına varır:

KANBUR-
Ben ölmedim, demek ki tahavvüldeyim bu dem.
Ukba hayatı böyle imiş; yok demek adem! (Kanbur, s. 201)

Daha sonra, oyun ruhun bu durumunun ebedi mi, yoksa geçici bir zeminde mi olduğunun şüphesi ile ilerleyecektir. Hâmid, oyunun bu bölümünde, ilk iki bölümdeki karakterleri arasında dünyevilikten gelen bir iç hesaplaşma öngörür. Böylelikle en güzel olan ile temas etmeden önce iyi ve kötü ruhların ayrıldığı bir tayf âlemi tasarlamıştır:

²⁰⁷ Kömürcüoğlu, "Ölümsüzlüğe Öykünme", s.79

²⁰⁸ Kömürcüoğlu, "Tanrıya Benzeme" s.50

KANBUR-
Bir yâdigârdır bu hayâlimde pek kadîm:
Perverdigâra berter olan ruhlar gider;
Ancak habîs olan ebediyyen ufûl eder. (Kanbur, s.268)

Tayflar Geçidi bölümü en güzeli temaşa edebilecek veya edemeyecek karakterlerin ayrımının yapıldığı bir zemini göstermesi bakımından önemlidir. *İlhan* bölümünde zalim bir hayat sürdüğü gösterilen İlhan karakteri ile *Tayflar Geçidi* bölümünde zalim biri olarak gösterilen Timur'un güzeli temaşa edecek noktaya geçememeleri ve akıbetleri hakkında Dilşad "yok olup gitti ise ona bir ceza layık görülmemiş demek ki" deyince, Kanbur şöyle cevap verir:

KANBUR-
Yokluk değil mi âdem için en ağır cezâ? (Kanbur, s.268)

İyi ruhların güzeli temaşa kabiliyeti hakkında ise Kabur tarafından şunlar dile getirilir:

KANBUR-
Pek çokların durursa seng-i kaimi;
Hep ehl-i câh u rütbe veya sâhib-i yesâr.
Görmekteyiz biz onları yerlerde hâksâr.
Onlar hemen o halde olur âkıbet-nümâ;
Evvel de söyledim ki bizimdir fakat semâ,
Rûhen bülend olan bize bir mâlikânedir! (Kanbur, s.269)

Kabur burada kendi ruhunu da işin içine katmış olsa da oyunun çözüm bölümünde öyle olmadığı görülecektir.

Güzelin temaşası konusunda iyi ve kötü ruhların ayrımını yapan Hâmid, *Tayflar Geçidi*'nde tayf âlemi olarak belirttiği noktadan yalnızca iki karakterini Tanrı'yı temaşa merakıyla semaya yükseltir. Kanbur ve Dilşad karakterleri ruhun –ebedi- varlığı hakkında en güzel olanı temaşa için *Ruhlar* bölümüne geçerler. Bu son oyun *Kanbur* dörtlemesinin bu anlamda bir çözülme noktasıdır.

3.2.3 Güzelin Temaşası

Platon'un *Şölen* diyaloguna göre, son aşamada hedeflenen nokta akli melekelerini kullanarak güzelin peşinde yükselen ruhun tekil bir tecrübe zemininde kendinde bir varlık olarak güzeli temaşa edebilmesidir. Diyalogta idealar âlemindeki varlığı ile güzel şöyle tarif edilir:

Birincisi bu (Güzellik) her zaman vardır. Ne doğar ne ölür, ne artar ne eksilir. İkincisi şu yönden güzel, bu yönden çirkin değildir. Bir zaman güzel, bir zaman çirkin değildir. Burada güzel orada çirkin değildir. Bazı insanlara göre güzel bazı insanlara göre çirkin değildir. Bu güzellik yüzde, ellerde, vücudun bir bölümünde ortaya çıkan bir güzellik de değildir. Bu güzellik herhangi bir çeşit bilgi olarak görünmez. O, hayvan, yer, gök gibi herhangi bir diğer şeyde ortaya çıkıyor da değildir. Fakat bu güzellik, kendisiyle kendisi olarak ve kendinde bir güzelliştir. O daima formunda birdir.²⁰⁹

Bu noktayı da ancak dünyada iken güzelin içinde doğuran ruhlar ulaşabilirler. Platon *Şölen*'de bu serüveni şöyle ifade eder:

Birisi, güzelliği bulmak amacıyla, güzel şeyleri basamak olarak kullanıp daima yukarı doğru çıkar. Bir bedenden iki bedene, iki bedenden diğer tüm bedenlere, tüm bu güzel bedenlerden güzel eylemlere, oradan güzel bilimlere ve nihayet gerçek Güzelliğin ne olduğunu bileceği noktaya gelir. Ve orada Sokrates, arkadaşım dedi, Mantienalı kadın, orada, yaşanmaya değer olan tek hayat o Güzelliği seyretmektir. Bir kere o güzelliği görürsen, altın kıyafetler, şimdi karşına çıkarsa aklını başından alacak olan güzel delikanlılar, sana güzellik ölçüsü gibi gelmeyecek, şimdi sana ve diğerlerine yemeyi içmeyi unutturacak tüm güzellikleri sana unutturacaktır. Eğer birisi, kendinde Güzelliği görse, saf, katışıksız, mutlak, insan etiyle, renklerle ve diğer ölümlü saçmalıklarla kirlenmemiş halde, görse, tanrısal Güzelliği kendisi olarak görse, acaba nasıl olurdu? Oraya bakan, o Güzellik'i temaşa eden ve onunla olan insanın hayatı acınacak bir halde olabilir mi? Sadece bu hayatta, Güzelliğin görünebileceği tek yolla görüldüğü zaman, erdemin imajları değil (çünkü hiçbir imajla irtibat halinde değildir), hakiki erdemin kendisini doğurabilir (çünkü hakiki güzellikle irtibat halindedir). Tanrıların aşkı, hakiki erdemi doğuran ve onu besleyenlerindir. Ve ölümsüz olabilecek bir insan varsa, bu ancak o kişi olabilir. (*Şölen*:210d-212b)²¹⁰

Böylece, insanın ölümlü varlığından sıyrılarak, ölümsüz olabilmesi için Güzelin temaşasını yapabildiği nokta, ulaşılmak istenen bir hedef hâline gelir. Bu bilgilerden hareketle *Kanbur* dörtlemesinin *Ruhlar* bölümüne bakıldığında Hâmid için en güzelin temaşasını yapabilenler Kanbur ve Dilşad'a tecelli olarak görünen peygamberlerdir. Bu sınırı ve farkı ilk dile getiren kişi Dilşad'tır:

DİLŞAD'IN RUHU-
Yok anladım bu tayy-ı mekânın nihâyeti;
Mahlûka Hâlık'ın bu demek son inâyeti!

²⁰⁹ Kömürcüoğlu, "Tanrıya Benzeme" s.67

²¹⁰ a.g.e. s.67-68

Bir nûr-ı gaibâneye bir zıll-ı zâilim. (Kanbur, s.264)

Kanbur ise, aşk ile yaratılan, yani güzelin temaşasını sağlayan şey hakkında şunları söyler:

KANBUR-
Sen sevdiğim, ne zannediyorsun ya hilkatî?
Hep “Hüsn ü aşk”dır şühûdun hakîkatî:
Kaim o câzibeyle benât-ı müzeyyenât;
Handan onunla çehre-i esrâr-ı kâinât
Ma'nâ-yı hâdisât u şunun, 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!
Câridir âhirette de yani o câzibe;
Bir darbedir bu şekk-i medîd ü muazzibe;
Mümkünse indifâ'ı o derdin devâ ile! (Kanbur, s.275)

En güzelin varlığından şüphe etmeyen ancak kendi varlığının onun varlığı karşısındaki durumu için sürekli sorular soran ve cevaplar arayan Kanbur karakteri, *Ruhlar* bölümünde bu sorusuna bir cevap aramaktadır. Tanrıyı temaşa ederek sınırlı olduğunu düşündüğü varlığının ölümsüz ve ebediliğinden emin olabilecektir. Ancak bir sonraki aşamaya geçemediği gibi, tecelli olarak kendilerine görünüp insanın dünyadaki yaşamı hakkında konuştuğundan sonra yanlarından ayrılan peygamberlerin tanrı ile irtibat tecrübesine erişemez. Ruhun ilmi hakkında hiçbir şey söylemeyen tecelliler Kanbur ve Dilşad'ı cevapsız bırakarak yanlarından uzaklaşırlar. Çünkü bu nokta Platon'daki bilge figürünün ulaştığı nokta ile aynıdır, yani tecrübeye dayalı bir bilgidir. Kanbur'un bu noktada ruh ile ilgili şüphesi iyice artar. Kendisi bizzat güzeli temaşa edip hakikatinin dair bir şey göremeyen Kanbur, kendi varlığı ile Tanrı'nın/Güzelin ebediliğinin farklı olduğunu söyler:

KANBUR-
(...)
Rûhun da kail olmadayım ben vefâtına!
Rahman'a hâs olan ebediyyet sıfâtına
mâlik de olsa bence değildir o ber-hayat! (Kanbur, s.288)

Böylelikle temaşa edemediği noktada, ölümsüzlük hakkında şüphesi ve arzusu nihayete eremez. Uzun bir isyan monaloğundan sonra Kanbur aniden bir değişim gösterir ve trajik bir sessizliğe bürünür:

KANBUR-
Ey rûh! Bekle râdife-i sûr-ı mahşeri;
(...)
A'râfa benzeyen bu hayat-ı medîd ile;
bir gayb-ı mutlakın nefehâtıyla nâle-kâr;
elbet o gün senin de olur sırrın âşikâr. (Kanbur,s.288)

İçindeki merakına ve şüphesine cevabını o anda alamayacağını anladığı noktada kıyamet sonrasını beklemeye çekilir. Dilşad da Kanbur'un semadan ayrılarak tayf âlemindeki bekleyişine eşlik edecektir. *İlhan* ve *Turhan* da güzelin peşinde ruhun ölümsüzlüğünü arayan insanın, ölümsüzlüğün cevabını almak istediği *Tayflar Geçidi* ve *Ruhlar* da şüphesine dair kesin bir hakikat öğrenemeyerek trajik sessizliğe büründüğü görülür. Böylelikle, Dionysos miti ve Platon'un *Şölen* diyalogu kullanılarak Hâmid'in dörtlemesine bakıldığında, oyundaki trajik sorun, onun bir tragedyaya denemesi olduğunu kanıtlamak adına bugüne kadar yapılan çalışmalardan farklı bir zeminde yeni bir bakış açısıyla ortaya konulmuştur.

SONUÇ

Bu çalışmada Abdülhak Hâmid'in *Kanbur* adıyla bir araya getirilen *İlhan*, *Turhan*, *Tayflar Geçidi* ve *Ruhlar* adlı oyunları, Hâmid'in tiyatro anlayışı ve tiyatro eserlerinin özelliklerinden hareketle, geleneksel ve Batı tiyatro anlayışları çerçevesinde, teknik özellikleri, yerli ve Batılı kaynakları dikkate alınarak bugüne kadar yapılan incelemelerden farklı bir okuma yöntemi ile ele alınmıştır.

Geleneksel tiyatro ve Batı tiyatrosu merkezli yaklaşımlarla oyunlar “gerçekle benzerlik” ilişkisine odaklanmadan ve ikinci elden kaynaklar yerine doğrudan metne, yazarın mektuplarına, hatıralarına ve diğer yazılarında tiyatro ile ilgili işaret ettiği görüşlerine dayanarak incelenmeye çalışılmıştır.

Çalışmanın ilk bölümünde Hâmid'in “modern bir tiyatro anlayışı” arayışını göstermek adına *Kanbur*'un geleneksel tiyatroyla bağlantıları kurulurken, daha sonra mektupları, hatıraları, oyunlarının önsözleri esas alınarak modern tiyatro görüşleri incelenmiş, bu anlayışın etkisiyle şekillenen modern tiyatro görüşünde Shakespeare ve tarihi tragediyalarının önemli bir rolü olduğu tezi irdelenmiştir. Bu bağlamda,

1. Hâmid geleneksel tiyatronun, göstermecî/açık biçim, karşıtlıklar, dil kullanımı, taklit, müzik ve dans kullanımı, toplumsal eleştiri, açık saçıklık özelliklerini oyununda kimi zaman doğrudan ve kimi zaman dolaylı olarak kullanır.
2. Namık Kemal'in tiyatro tarihimiz açısından önemli bir değişim ve dönüşümü ifade eden “Celal Mukaddimesi”ndeki görüşleri ve mektuplaşmalarındaki öneri-tavsiye ve eleştirilerini dikkate alarak modern bir tiyatro anlayışı belirlemeye çalışır.
3. Rezaizade Ekrem ve Sezai'ye yazdığı mektuplarında, hatıralarında, oyunlarının önsöz ve hatimelerinde tiyatro sanatını kendi edebiyatına uyarlayabilmek amacıyla çeşitli görüşler ileri sürer. Özellikle konu seçimi, mitolojinin kullanımı, bir oyun dilinin kurulmasının gerekliliği üzerinde durur. Bu tespitlerinin gelecek nesiller üzerinde ufuk açıcı etkisi olur.
4. *Kanbur* oyununu teknik olarak kurarken, Shakespeare'in “tarihi oyun” ve “dörtleme” anlayışından yararlanır.

Çalışmanın ikinci bölümünde *Kanbur*'un, tragedya türünün özelliklerini ne kadar yansıttığı gösterilmeye çalışıldı. Aristoteles'in tragedya tanımı ve 6 zorunlu öge –olay örgüsü, karakter, düşünce, dekor-kostüm, şarkı, dil-diyalog- esas alınarak *İlhan*, *Turhan*, *Tayflar Geçidi* ve *Ruhlar* bu başlıklarla okundu. Bu okuma sonucunda aşağıda özetlediğimiz tespitlere ulaşılmıştır:

1. Bu dört oyunun her biri kendi içinde birer tragedya denemesidir.
2. “Dörtleme mantığıyla” okunduğunda oyunları *Kanbur* adıyla tek bir tragedya denemesi olarak da okumak mümkündür. *Kanbur*'un bir dörtleme olarak okunması önerilebilir.

Kanbur bir tragedya olarak düşünüldüğünde onu tragedya yapan bir trajik sorun olması gerekir. Oyunun arka planında insanın ölüm endişesi ve ölümsüz olana benzemek isteğiyle, dünyadaki geçici formlarda teselli bulunduğu trajik durumu, *İlhan* ve *Turhan* bölümlerinde gösterilmiştir. Daha sonra hakiki güzeli temaşa etmek ve bu temaşa sırasında ruhun ebedi varlığı ile ölüm sonrası yok olmak endişesinden kurtulmak isteyen insanın, ikinci basamağı olarak *Tayflar Geçidi* yazılmıştır. Dörtlemenin son parçası *Ruhlar* ise, güzelin temaşası sorunu ve insanın bu noktadaki trajik sessizliğini göstermektedir.

Güzelin peşinde ölümsüzlük arayan insanın dünyadaki yaşamına bağlı olarak güzel olanı temaşa etmek için tayf âleminden ruhlar alemine geçişi ise kolay değildir. Bunun için dünyadaki hayatında aklın yoluyla güzel yaşaması gerekmektedir. Bu anlamda *Ruhlar* aleminde bu temaşanın nasıl olacağını göstermek adına sadece iki karakter *tayflar* âleminden geçici olarak ayrılmıştır. *Ruhlar* aleminde dünyada yaşadıklarından dolayı tanrıyı temaşa edemeyen iki karakter, tanrının ruhani varlığı ile kendi varlıklarının aynı olmadığını veya bu konuda tam olarak bir bilgi alamadıkları noktada trajik bir sessizliğe/kabullenmeye bürünerek yeniden tayf âlemine çekilirler. Böylece insanın kendi varlığı hakkındaki sorularına cevap ararken ölüm endişesi, ölüm sonrası hayat ve ruhun varlığı hakkındaki belirsizliği eserin trajik sorununu oluşturur.

Çalışmanın üçüncü bölümünde ise, *Kanbur*'u hem yapısal hem de düşünce bağlamında tragedya yapan unsurlar tek tek gösterilmiş ve işlenen trajik sorun, Grek mitolojisi ve felsefesiyle bağlantı kurularak yeniden yorumlanmıştır. Oyunun trajik sorunu ele alınırken yukarıda bahsedilen meselelerin Yunan mitolojisindeki “Dionysos

miti” ve Platon’un *Şölen* diyaloguyla paralel olarak okunması halinde daha iyi anlaşıldığı sonucuna ulaşıldı. Bu okuma çereçevesinde elde edilen sonuçlar şöyle maddeleştirilebilir:

1. Hâmid’in bu problemi incelerken, Yunan mitolojisinden Dionysos’u eserinde iki farklı yolla kullandığı görülür. İlk kullanımı Kanbur karakteri üzerinden ve şarabın etkisiyle düzenlenen eğlence meclisleridir. Burada Dionysos şenliklerine benzer şekilde bir eğlence tertip edilir. Karakter, esrime halinde tanrının ruhani varlığı ile bir olarak, geçici bir ölümsüzlük düşüncesinin etkisi altındaki, ilhamla dünya ve insanın varlığı hakkında konuşur. İkinci olarak, Dilşad karakterinin esrime halinde kendi kendine şiirler okuyan ve bir maskenin arkasına gizlenerek kadın-erkek cinsiyet belirsizliği yaşadığı durumun Dionysos mitiyle ilişkili olarak kurulduğu söylenebilir.

2. *Kanbur* bir dörtleme olarak düşünüldüğünde, Platon’un *Şölen* diyalogundaki “güzelin içinde doğuran ve ölümsüzlük arayan insan” düşüncesine paralel olarak okunabilmektedir.

2-a. *İlhan ve Turhan* oyunları, insanın geçici güzellik formlarının peşinde ölümsüzlük arama çabasını işler. Bu anlamda, iktidar, makam, evlat ve kadın bedeni içinde doğurulacak güzellik formları olarak öne çıkarılarak, ölümsüzlük arayışı işlenmiştir.

2-b. *Tayflar Geçidi* oyunu ise ruhun ebediliğini anlamak adına, güzel olanı temaşa etmek için insanın ölüm öncesi ve ölüm sonrası hayatlarının hesaplaşması, tayf âleminden ruh âlemine geçişte bir aralık olarak gösterilmiştir.

3. *Ruhlar* oyunu, tayf âleminden ayrılarak en güzeli temaşa etmek isteyen Kanbur ve Dilşad’ın tanrıyı temaşa edemeyerek, ruhun ilmi hakkında kesin bir cevap bulamaması ile sonuçlanır. Bu anlamda cevapsız bir kabullenişle yeniden tayf âleminde bekleyişe geçen karakterlerin sessizliği ile tragedya son bulur.

Bir dörtleme olarak *Kanbur* Platon’un *Şölen* diyalogu ile paralel okunduğunda benzer bir ilerleyiş görülür ancak bu durum birebir bir etkilenme değil, oyunda işlenen sorunu göstermek adına, Hâmid hakkında kabul edilen yaygın görüşün dışına çıkma çabasıdır. Tanzimat Dönemi aydınınının eklektik (seçici) tavrı Hâmid’in tiyatro anlayışı ve kaynaklardan yararlanma tarzında da görülür. *Kanbur* dörtlemesinde irdelediği trajik sorunu, belki de Platon yardımıyla kendi medeniyetinin dışına çıkararak bir sorunsal

olarak ortaya koyma çabasına girmiş olabilir. Ancak buna kendisinin doğrudan bir işareti olmadığı için bunu iddia etmek yerine, Hâmid'in *Kanbur* tragedyası üzerine bir okuma yöntemi kurarken Platon'dan yararlanmak daha doğru olacaktır. Aksi halde, dörtlemede işlenen trajik sorun, daha önceki başka eserleri hakkında iddia edilen Hâmid'in inkarın kenarından döndüğü bir iman noktasında kalacaktır. Trajiğin iman ile son bulması durumunda bir tragedyadan söz edilemez. Bu durum ise modern bir tiyatro anlayışı ile 25'in üzerinde oyun yazan Hâmid'in tiyatronun temel kuralları dışına çıkılarak incelenmesine sebep olmaktadır.

Türk Tiyatro Tarihi içerisinde yeni yapılacak çalışmalarda gerek Hâmid gerekse diğer yazarların külliyat olarak okunması, sanatçıların kaynakları üzerinde yapılacak çalışmalar ve metinlerin farklı okumalarla incelenmesinin tiyatro tarihimize özel katkıları olacağı inancındayız.

KAYNAKLAR

Akün, Ömer Faruk. “Abdülhak Hâmid'in Basılı Eserleri Hakkında Yeni Bilgiler” *İstanbul Üniversitesi Edebiyat Fakültesi Türk Dili ve Edebiyatı Dergisi*, XV. cilt. İstanbul, 1967.

_____. *Namık Kemal'in Mektupları*. İstanbul; İstanbul Üniversitesi Edebiyat Fakültesi Yayınları, 1972.

And, Metin. *Başlangıcından 1983'e Türk Tiyatrosu Tarihi*. 9.baskı. İstanbul; İletişim Yayınları, 2017.

_____. *Geleneksel Türk Tiyatrosu*. Ankara; Bilgi Yayınevi, 1969.

_____. *Osmanlı Tiyatrosu*. Ankara; Ankara Üniversitesi Dil ve Tarih-Coğrafya Fakültesi Yayınları, 1976.

_____. *Meşrutiyet Döneminde Türk Tiyatrosu*. Ankara; İş Bankası Kültür Yayınları, 1971.

Arguşah, Hülya. “Abdülhak Hamid Karşısında İnci Enginün” *İnci Enginün'e Armağan*. İstanbul; Dergah Yayınları, 1997.

Aristoteles. *Poetika*. çev.Ari Çokona-Ömer Aygün. 3.basım. İstanbul; Türkiye İş Bankası Yayınları, 2018.

Çitil, Ahmet Ayhan. “Leyla, Mecnun, Mevla ve Tekillik”, *Ahlak ve Başkası: Modern Felsefe ve İslam Düşüncesinde Öteki* içerisinde, ed. Lütfi Sunar ve Selami Varlık, İLEM Kitaplığı, Nobel Yayıncılık, İstanbul, Ocak 2017, s. 37 – 59.

Düzgün, Dilaver. “Osmanlı Döneminde Türk Tiyatrosunun Genel Görünümü” *Atatürk Üniversitesi Türkiyat Araştırmaları Dergisi*. Sayı,14 Erzurum; 2000.

Enginün, İnci. “Abdülhak Hâmid'in Eserlerinde Grek ve Latin Mitolojisiyle İlgili Unsurlar” *İstanbul Üniversitesi Edebiyat Fakültesi Türk Dili ve Edebiyatı Dergisi*. Cilt. XIV. İstanbul, 1966.

_____. *Yeni Türk Edebiyatı Tanzimat'tan Cumhuriyet'e (1839-1923)*. 6.baskı. İstanbul; Dergah Yayınları, 2012.

_____. *Türkçede Shakespeare Çevirileri ve Etkisi*. İstanbul; Dergah Yayınları, 2008.

Güven, Güler. “Abdülhak Hâmid’ten Sami Paşa Zade Sezayi’ye Mektuplar” *İstanbul Üniversitesi Edebiyat Fakültesi Türk Dili ve Edebiyatı Dergisi*. İstanbul 1967. Cilt XV.

Karaburgu, Oğuz. *Şairin Sahneye Düşen Gölgesi, Abdülhak Hamid Tarhan’ın Tiyatroları Üzerine Bir inceleme* – İstanbul; Kesit Yayınları, 2012.

Kefeli, Emel. “Hâmid’in Batılı Kaynakları Victor Hugo” *Vefatının 60. Yılında Abdülhak Hamit Tarhan Sempozyum Bildirileri*, Haz. İnci Enginün. İstanbul; İsar 12 Nisan 1997.

Kemal, Namık. *Celaleddin Harzemşah*. Haz. Hüseyin Ayan. İstanbul : Hareket Yayınları, 1969.

_____. *Hususi Mektupları II İstanbul ve Midilli Mektupları I*. Haz. Fevziye Abdullah Tansel. 2.baskı. Ankara; Türk Tarih Kurumu, 2013.

Kömürcüoğlu, Şeyma. “Ölümsüzlüğe Öykünme Bağlamında Şölen Diyalogunun Dionysos Ritüelleriyle Bağlantısı” *İnsan ve Toplum*, 6(2), 2016.

_____. “İlkçağ Yunan Felsefesinde Tanrıya Benzeme Düşüncesi”, (Doktora Tezi, Sakarya Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, 2017)

Latacz, Joahaim. *Antik Yunan Tragedyaları*. İstanbul; Mitos-Boyut Yayınları, 2016.

Mermer, Kenan. *Tanzimat’tan Cumhuriyet’e Değişen Metafizik ve Edebiyat*. İstanbul; İz Yayınları, 2014.

Pekman, Yavuz. *Çağdaş Tiyatromuzda Geleneksellik*. 2.baskı. İstanbul; Mitos-Boyut Yayınları, 2010.

Safi., İhsan *Altın Suyuna Batırılmış Bir Hayat Abdülhak Hâmid Tarhan*. İstanbul; Dergah Yayınları, 2006.

Tanpınar, Ahmet Hamdi. *Namık Kemal Antolojisi*. İstanbul; Muallim Ahmet Halit Kitab Evi, 1942.

_____. *19.Asır Türk Edebiyatı Tarihi*. 4. baskı. İstanbul; Çağlayan Kitabevi, 1976.

Tarhan, Abdülhak Hamid. *Kanbur*. Haz. İnci Enginün. İstanbul; Dergah Yayınları, 2002.

_____. *Tiyatroları I / Sabr u Sebat / İçli Kız / Liberte / Yedigâr-ı Harb.* Haz. İnci Enginün. -- İstanbul : Dergah Yayınları, 1998.

_____. *Mektupları I.* Haz. İnci Enginün. İstanbul; Dergah Yayınları, 1995.

_____. *Tiyatroları IV /Eşber –Sardanapal.* Haz. İnci Enginün. İstanbul; Dergah Yayınları, 2000.

_____. *Mektupları II.* Haz. İnci Enginün. İstanbul; Dergah Yayınları, 1985.

_____. *Tiyatroları 3 Duhter-i Hindu / Finten.* Haz. İnci Enginün. İstanbul; Dergah Yayınları, 2000.

_____. *Hatıraları.* Haz. İnci Enginün. 2.baskı. İstanbul; Dergah Yayınları, 2012.

Thamson, George. *Tregedyanın Kökeni.* 2.baskı. İstanbul; Payel Yayınları, 2004.

Tollu, Cemal. *Mitoloji: Yunan ve Roma.* İstanbul; Maarif Basımevi, 1957.

Uğurcan, Sema. “Abdülhak Hâmid’in Eserlerinde Osmanlı Tarihi”, *Türk Kültürü İncelemeleri Dergisi*, Sayı:6 İstanbul,2002-Bahar.

Urgan, Mina. *Shakespeare*, Cilt.1 İstanbul; İstanbul Üniversitesi Edebiyat Fakültesi Yayınları, 1960.

ÖZGEÇMİŞ

Adı, Soyadı	Furkan Yanık		
Doğum Yeri ve Yılı	Gaziosmanpaşa / 1993		
Bildiği Yabancı Diller	İngilizce		
ve Düzeyi	Orta		
Eğitim Durumu	Başlama-Mezuniyet	Kurum Adı	
Lise	2008	2011	Arnavutköy Mehmet Akif Ersoy Lisesi
Lisans	2011	2016	İstanbul 29 Mayıs Üniversitesi / Türk Dili ve Edebiyatı Bölümü
Lisans	2018	-	İstanbul Üniversitesi Tiyatro Eleştirmenliği ve Dramaturji Bölümü
Lisans (Yan Dal)	2014	2016	İstanbul 29 Mayıs Üniversitesi / Felsefe Bölümü
Yüksek Lisans	2016	2019	İstanbul 29 Mayıs Üniversitesi / Türk Dili ve Edebiyatı Tezli Yüksek Lisans Programı
Doktora			
Çalıştığı Kurum/lar	Başlama - Ayrılma Yılı	Çalışılan Kurumun Adı	
1.			
2.			
3.			
Üye Olduğu Bilimsel ve Mesleki Kuruluşlar			
Katıldığı Proje ve Toplantılar	<ul style="list-style-type: none">“Edebiyata Disiplinlerarası Yaklaşımlar” Lisansüstü Öğrenci Sempozyumu, İstanbul 29 Mayıs Üniversitesi, 20 Nisan 2017, “Bir Edebi Eserin Felsefi Denklemi Cogito Ergo Sum yahut Esse Est Percipi”		
Yayımlar:			
Diğer:			
İletişim (e-posta):	furkanynk@gmail.com		
	Tarih	14.03.2019	
	İmza		
	Adı Soyadı	Furkan Yanık	

